

STUDIA RUSYCYSTYCZNE
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
TOM 19

RUSSIAN STUDIES
University of the Jan Kochanowski

Vol. 19

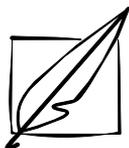
Edited by
Lidia Mazur-Mierzwa

STUDIA RUSYCYSTYCZNE

Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

TOM 19

Pod redakcją
Lidii Mazur-Mierzwę



Wydawnictwo
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
Kielce 2011

Kolegium Redakcyjne

prof. dr hab. Eleonora Lissan (Litwa)
prof. dr hab. Aleksiej Głazkow (Rosja)
prof. dr hab. Walentyna Gierasimczuk (Ukraina)
prof. UJK dr hab. Kazimiera Lis (Polska)
prof. UJK dr hab. Oleg Leszczak (Polska)
prof. UJK dr hab. Maria Żurek (Polska)

Recenzenci

prof. dr hab. Michał Łabaszczyk
prof. zw. dr hab. Joanna Mianowska

Opracowanie redakcyjne i korekta

Paulina Warzycha

Formatowanie komputerowe

Józef Bąkowski

Copyright © by Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2011

Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
25–369 Kielce, ul. Żeromskiego 5
tel. (41) 349–72–65
tel./fax (41) 349–72–69
<http://www.ujk.edu.pl/wyd>
e-mail: wyd@ujk.edu.pl

Spis treści

LITERATUROZNAWSTWO

Andrzej Jankowski (Kielce) Из наблюдений над ретродетективом Леонида Юзефовича <i>Казароза</i>	11
Olga Krężolek (Kielce) <i>История одного города</i> Михаила Е. Салтыкова-Щедрина во времени и пространстве современности	21
Kazimiera Lis (Kielce) <i>W świecie wyrzutek. Zapiski byłego katorżnika</i> Piotra Jakubowicza-Mielszyna	33
Joanna Nowakowska-Ozdoba (Kielce) Tradycja gotycka w <i>Monasterce</i> Antoniego Pogorelskiego	49
Михаил Павловец (Москва) О смысле заглавия поэмы Генриха Сапгира <i>МКХ – мушиный след</i>	57
Галина Романова (Москва) Художественный образ и мир произведения	67
Элеонора Шафранская (Москва) В защиту авторской циклизации текстов	75
Людмила Шевченко (Kielce) <i>Автор / герой / читатель</i> в постмодернистском романе-мифе Василия Аксенова <i>Редкие земли</i>	83

JĘZYKOZNAWSTWO I GLOTTODYDAKTYKA

Martyna Król (Kielce) Омонимодность versus полисемия – вопрос тождества слова (на примере лексемы «пройти»)	95
Олег Лещак (Kielce) Деформации авторской языковой картины мира в польском переводе романа Андрея Платонова «Чевенгур» (методологические проблемы художественного перевода)	109
Kazimierz Luciński (Kielce) Globalizacja w świetle zapożyczeń językowych	129
Mirosława Małocha (Kielce) Категории пространства и времени в фитонимии восточных славян и поляков	135
Irina Rolak (Kielce) Обучение польских учащихся средствам вербального выражения речевых интенций в деловом дискурсе	145
Lidia Mazur-Mierzwa (Kielce) Специфика перевода детских стихов	153
Eugeniusz Zubkow (Kielce) Relacje psychiki jednostki a świadomości zbiorowej – czas jako wyznacznik świadomości	161

Contents

LITERARY STUDIES

Andrzej Jankowski (Kielce) From observations of <i>Kazaroza</i> , a period detective story by Leonid Jozefowicz	11
Olga Krężolek (Kielce) <i>The History of a Town</i> by Mikhail Saltykov-Shchedrin against the time and space of the contemporary period	21
Kazimiera Lis (Kielce) Peter Yakubovich-Melshin's <i>A World of Outcasts (The notes of ex-convict sentenced to hard labour)</i>	33
Joanna Nowakowska-Ozdoba (Kielce) The Gothic tradition in <i>Monasterka</i> by Anthony Pogorelsky	49
Mikhail Pavlovez (Moscow) On the meaning of the title of Genrikh Sapgir's long poem <i>MKH-a fly's trail (MKH – mushinyj sled)</i>	57
Galina Romanova (Moscow) Image and fictional reality	67
Eleonora Shafranskaya (Moscow) In defence of the author's texts cyclization	75
Ludmila Shevchenko (Kielce) Author / hero / reader in the post-modernist myth novel <i>The Rare Earths</i> by V. Aksionov	83

LINGUISTICS AND GLOTTODIDACTICS

Martyna Król (Kielce) Homonymoidity or polysemy: the issue of word identity (as in the word <i>npoiimu</i>)	95
Oleg Leszczak (Kielce) Deformation of author's cognitive representation in Polish translation of Andrei Platonov's <i>Chevengur</i> (methodological problems of literary translation)	109
Kazimierz Luciński (Kielce) Globalization in the light of linguistic borrowing	129
Mirosława Małocha (Kielce) The categories of space and time in plant names of East Slavs	135
Irina Rolak (Kielce) Teaching sources of verbal expression of speech intentions in business discourse to Polish students	145
Lidia Mazur-Mierzwa (Kielce) The specific character of poems translations for children	153
Eugeniusz Zubkow (Kielce) Relations between individual psyche and collective consciousness – time as a determinant of consciousness	161

LITERATUROZNAWSTWO

Andrzej Jankowski
Kielce

Из наблюдений над ретродетективом Леонида Юзефовича Казароза

Нет сомнения в том, что основанные на историческом материале детективные повести и романы Леонида Юзефовича (1947) занимают важное место в истории современной русской прозы. Кроме опубликованного в 2001 году цикла историко-детективных романов о сыщике Путилине – *Костюм Арлекина* (переработанный *Триумф Венеры*, 1994), *Дом свиданий* (переработанный *Знак семи звезд*, 1994) и *Князь ветра*, заслуженную известность писателю принесли также такие его произведения, как *Обручение с вольностью* (1977), *Песчаные всадники* (2001) и *Журавли и карлики* (2009).

Увидевший свет в 2002 году роман *Казароза*, отличающийся по своим идейно-художественным параметрам от своего первоначального варианта *Клуб «Эсперо»* (1990), представляет собой историческое повествование, в котором Леонид Юзефович, профессиональный историк и талантливый прозаик, стремился в квазидетективном сюжете воспроизвести не только атмосферу и реалии гражданской войны на Урале, но также, используя разнообразные архивно-документальные источники, «уловить ту трудноопределимую субстанцию, обычно называемую „духом времени”»¹, и, следовательно, рассказать читателю «не столько о человеке как таковом, сколько о человеке во времени»². Поэтому нельзя не согласиться с мнением Льва Данилкина, который утверждает, что *Казароза* – это «роман не об убийстве, а о чувстве истории. Об утраченном времени. О сгинувших частичках бытия. О переживании невозвратности»³.

Выстраивая художественный мир романа, действие которого протекает в пространстве Перми и охватывает восстановленные в ретроспективном плане два пласта исторического времени⁴, автор *Казарозы* концентрирует свое внимание не только на

¹ Л. Юзефович, *Я – рассказчик историй*. Интервью с Леонидом Юзефовичем обозревателя «Газеты» Николая Александрова, <http://gzt.ru/culture/2002/07/25/120011.html> [режим доступа: 21 июня 2011].

² *Противоречие нужно уметь принять как метафизическую данность и научиться жить с ним*, беседа с Захар Прилепин, http://www.apn-nn.ru/pub_s/1409.html [режим доступа: 20 июня 2011].

³ Л. Данилкин, *Рецензия «Афиши»*, <http://www.afisha.ru/book/385/> [режим доступа: 20 июня 2011].

⁴ Анализу хронотопа в романе Л. Юзефовича мы посвятили статью: *Из наблюдений над историческим временем и пермским пространством в романе Леонида Юзефовича «Казароза»*, в: *Literatury wschodnioslowiańskie. Z najnowszych badań*, ред. Н. Twaranowicz, Białystok 2010, с. 303–313.

воспроизведении драматических событий гражданской войны, но также на вовлеченных в их ход персонажах. В параллельно развивающихся сюжетных линиях романа Л. Юзефович в перспективе исторического времени – 1920 года, «когда город празднует первую годовщину освобождения от Колчака, и в 70-е годы, когда встречаются два старика, участники тех событий, жившие „в той жизни, которая теперь казалась Свечникову прекраснейшей из всех, прожитых им за восемьдесят лет”»⁵, повествует и о расследовании убийства эстрадной певицы Зинаиды Казарозы, и о полной протворечий и сектантства борьбе разных ветвей в русском движении эсперантистов-последователей изобретателя искусственного языка Людвиг Заменгофа.

В многоуровневой сюжетно-композиционной и нарративной структуре анализируемого романа Леонид Юзефович умело сочетает разные по своему характеру построения и приемы. Удивительно «колоритный исторический антураж сюжета, в котором и „растворена” идея автора о загадочной, таинственной природе самой жизни и истории»⁶, прозаик органично соединяет с особенностями написания детективного и биографического романа, реалии ушедшей в прошлое эпохи с вымыслом и воспоминаниями о судьбах героев, мечтавших об осуществлении утопической идеи распространения интернационального языка эсперанто. Таким образом создается сложная, насыщенная поэтическими и прозаическими цитатами фактура романа *Казароза*, в котором, по меткому замечанию Елены Иваницкой, «все связано со всем»⁷.

В центре исторического повествования романа Леонида Юзефовича, построенного «как китайская шкатулка»⁸, лежит детективная сюжетная линия, завязкой которой является характерное для этого жанра, овеянное таинственностью и загадкой трагическое убийство заглавной героини на вечере пермского клуба «Эсперо» в Стефановском училище.

В одном из своих интервью Леонид Юзефович подчеркивал, что прототипом романной Зинаиды Казарозы была Бэлла Георгиевна Шеншева – двоюродная бабушка писателя, сестра его деда. По признанию прозаика, она

[...] была известная певица, ей писали стихи и Блок, и Михаил Кузмин [...]. Она, с одной стороны, подражала Айседоре Дункан – танцевала босиком, танцевала на столах, и одновременно она была чем-то вроде барда. Хотя она была очень музыкальной, у неё был очень слабый голосок. На самом деле она покончила с собой в Берлине в 30-х годах, в эмиграции. Казароза – это сценический псевдоним, «розовый дом». Его придумал как раз Михаил Кузмин – символист [...]»⁹.

⁵ Е. Иваницкая, *Все связано со всем*, «Дружба народов» 2003, № 7, <http://magazines.russ.ru/druzha/2003/7/ivan-pr.html> [режим доступа: 20 июня 2011].

⁶ Я. Баландина, *Детективы для умных*, «Филолог» 2003, № 2, вып. 2, http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_2_45 [режим доступа: 20 июня 2011].

⁷ Е. Иваницкая, *Все связано со всем*.

⁸ М. Абашева, *Тайны Леонида Юзефовича*, «Новый Мир» 2004, № 5, <http://magazines.russ.ru/novyimi/2004/5/abash10-pr.html> [режим доступа: 20 июня 2011].

⁹ *Эксклюзивное интервью с Леонидом Юзефовичем (Кострома, осень 2004)*, данное Алексею Кузнецову, <http://www.e-novosti.info/blog/15.01.2005/1> [режим доступа: 11 июня 2011].

Романная Зинаида Георгиевна Казароза, петроградская певица и «плясунья с голосом райской птицы»¹⁰, исполняющая романсы на русском и эсперанто, наделена не менее сложной биографией, чем ее реальный прототип.

Создавая образ заглавной героини, Леонид Юзефович отмечает такие важные в ее биографии факты, как пребывание в Берлине, где она в 1914 году училась вокалу у профессора Штитцеля, интернирование в начале I мировой войны и возвращение через Стокгольм в Россию, рождение сына Александра (Чики) и его смерть в голодном Петрограде в 1919 году. Пережитое горе утраты и скудные условия жизни подорвали здоровье певицы. После долгой болезни, почти потеряв голос, она отказалась от встреч с людьми театра и ушла со сцены. Исключение из принятого образа жизни она сделала только в 1920 году. Поддавшись уговорам Милашевской, с которой она познакомилась за 6 лет до этого, Казароза согласилась принять участие в гастролях в провинциальном городе на Урале, где во время исполнения на эсперанто романса на стихи Лермонтова *Сон* ее настигла неожиданная смерть.

Личная жизнь Казарозы также не сложилась. В Берлине она развелась со своим первым мужем художником-портретистом А. Яковлевым, членом объединений *Мир искусств* и *Цех живописцев святого Луки*. В 1912 году он написал в модернистской манере ее портрет.

Не повезло героине романа Юзефовича и в гражданском браке с увлекавшимся эсперанто Алферьевым, автором учебника по эсперанто-орфографии и неудавшимся актером, с которым Зинаида Георгиевна начинала свою сценическую карьеру у Мейерхольда в петербургском «Доме Интермедий». В досье Алферьева отмечена губернской чрезвычайной комиссией его партийная принадлежность к левым эсерам, членство в боевой организации и участие в убийстве Эйхгорна в Киеве.

Отдельный эпизод частной жизни Казарозы связан с ее кратковременным, но страстным романом с бывшим эсером Осиповым, впоследствии руководителем пермского литературного кружка и эсперантиста. По просьбе гражданского мужа героини Алферьева-Токмакова, он, увлекавшийся авиацией и зарабатывавший на жизнь перелетами на самолете, разбрасывал листовки партии анархистов, за что был арестован, сослан и отдан под надзор полиции. Прося у него прощения за случившееся, Казароза стала его любовницей и провела с Осиповым перед его отъездом в ссылку целую неделю. Через год, едя с мужем, совершавшим нелегальное путешествие по Уралу, она снова встретилась с Осиповым. Давая концерт в Летнем театре в Перми, она спела написанную Осиповым песню *Быть может, родина ее на островах Таити...* и большую часть полученного гонорара передала «в партийную кассу». На «остальные деньги Казароза сняла дачу на правом берегу Камы. Там они с Алферьевым прожили неделю, пока не пошли дожди. Осипов пару раз наезжал к ним в гости».

Убийство гастролирующей в Перми Казарозы является в романе Л. Юзефовича не только завязкой историко-криминального сюжета, но, в первую очередь, удобным литературным приемом «организации романного пространства»¹¹ и каркасом как для разговора о расколоте на фракции искусственно придуманной идеологической модели международного языка эсперанто, так и о представителях распавшегося на враждую-

¹⁰ Л. Юзефович, *Казароза*, <http://lib.rus.ec/b/119201/read> [режим доступа: 20 июня 2011], далее цитируем по этому изданию.

¹¹ Л. Юзефович, *Я – рассказчик историй*.

щие секты эспер-движения в России 20-х годов, вовлеченных в расследование загадочного, но лишенного «рационального замысла преступления», «представляющего собой, – по признанию писателя, – цепь роковых случайностей, которые так сплетаются, что приходит смерть»¹².

Выстраиваемый писателем детективный сюжет поисков убийцы Казарозы и расследования стечения таинственных обстоятельств ее гибели, получил в анализируемом романе занимательное, полное крутых поворотов оформление и неожиданную, по мнению Льва Данилкина, нарушающую каноны криминального жанра развязку¹³. Нельзя не заметить, что разные варианты разгадки совершенного на глазах всех членов городского клуба эсперантистов преступления пытаются предложить как представители губчека, так и главные герои романа – замредактора газеты «Власть труда» журналист Николай Свечников и работавший в ней курьером Вадим Вагин.

Концентрируя свое внимание на политическом аспекте убийства, губчека выстраивает версию, согласно которой убийцей гастролирующей в Перми Казарозы, знавшей «имена [...] здешних товарищей по партии, какие-то адреса, явки», мог быть опасавшийся шантажа и скрывающийся в Перми ее гражданский муж эсер Алферьев. Подозрения губчека вызывает также политическое досье Свечникова, временно арестованного по делу трагической гибели Казарозы. Сотрудников органов настораживает его кратковременная принадлежность к эсерам, увлечение эсперанто, переписка «со шляхтой», «призыв к эсперантистам с родины Заменгофа бороться за прекращение интервенции против советской России», личное знакомство с певицей, произнесенная на выпуске курсантов речь, в которой он утверждал, что «нашу пятиконечную звезду, символ братства рабочих пяти континентов, мы позаимствовали у эсперантистов. Только перекрасили из зеленого в красный» и др.

С образами Николая Свечникова и его помощника Вадима Вагина в романе связана полная ложных следов и неожиданных поворотов линия поисков убийцы Казарозы среди присутствовавших на концерте в Стефановском училище членов клуба «Эсперо».

Журналист Свечников, – утверждает Татьяна Сотникова, – считает своим долгом найти убийцу. Но не столько для того, чтобы восстановить справедливость, сколько потому, что «тайна ее души таилась в загадке ее смерти», – а тайна души этой женщины манит и тревожит Свечникова, как может тревожить одна лишь любовь, даже если она не успела воплотиться¹⁴.

Следуя устоявшемуся канону детектива, Свечников, «бывший комроты и помначштаб Лесново-Выборгского полка 29-й дивизии 3-й армии Восточного фронта», к тому же увлеченный пропагандист международного языка Заменгофа, являющегося в его представлении боевым и грозным оружием «в мозолистых руках пролетариата», в поисках убийцы перебирает и отвергает возможные варианты его совершения на праздничном концерте Казарозы. Подозреваемыми в преступлении в разных его версиях являются представители разных враждующих между собой фракций пермского эспер-движения 20-х годов: студент истфака идист Даневич, залезший через окно в кон-

¹² Там же.

¹³ См.: Л. Данилкин, *Рецензия «Афиши»*.

¹⁴ Т. Сотникова, *Напрасный детектив*, <http://old.russ.ru/krug/20031106-pr.html> [режим доступа: 20 июня 2011].

цертный зал вопреки запрету; еврейка Ида Лазаревна Левина, тяготеющая к левому, близкому лантинизму крылу гомаранизма; учительница «Муравейника» и член клуба «Эсперо»; еврейский интеллигент, преподаватель английского языка Михаил Исаевич Варанкин – по убеждению Свечникова сторонник гоморанизма правого толка, для которого владение эсперанто равнозначно с принадлежностью к единой человеческой семье; военврач Иван Федорович Сикорский – благородный просветитель, председатель правления клуба «Эсперо» и переводчик с эсперанто романа Печенега-Гайдовского *Рука Судьбы, или Смерть зеленым!*; «сильно выпивший курсант с пехкурсов имени 18-го Марта»; Петя Порох – студент физмата, «главный из четырех пермских непистов, недавно объединившихся с идистами»; Виктор Осипов – литконсультант, руководитель литературного кружка при редакции и поэт, в прошлом эсер и др. Однако в ходе детективного повествования выясняется, что к убийству романной Казарозы ни один из присутствующих на концерте эсперантистов не имеет прямого отношения. Предлагаемые Свечниковым и Вагиным улики и вещественные доказательства каждый раз подвергаются логической проверке и отвергаются, замедляя разгадку убийства. К примеру, калибр найденного у Иды Лазаревны бельгийского «байяра» не соответствует калибру пули, убившей исполнительницу песни *В полдневный жар в долине Дагестана...*

Несостоятельными оказываются также предположения Свечникова о том, что найденный во дворе Стефановского училища револьвер был передан Иде Лазаревне Варанкиным, который, кстати, в борьбе за должность председателя правления клуба пермских эсперантистов не брезгует доносом органам на Свечникова и Сикорского. При проверке отпадают также предположения работника питерской чрезвычайки Неймана об убийстве Казарозы студентом Порохом, который, мстя за отчисление из университета, якобы собирался убить Свечникова, обвинявшего его в погромных настроениях. Не имеющими отношения к совершенному преступлению оказались и другие герои романа – знакомый с певицей и пожертвовавший на ее похороны 30 тысяч рублей Осипов, опасавшийся за жизнь супруги и их недоразвитого ребенка военный врач Сикорский и др.

Детективно-криминальная линия в романе Л. Юзефовича *Казароза* не обходится без упоминания о проведении обследования места преступления с целью проверки выдвигаемых гипотез и поисков «ответа на ряд важных вопросов», ибо логическая схема восстанавливаемых событий не дает на них удовлетворительных ответов. Важным ее элементом являются также неоднократные упоминания о вызывающем тревогу преследовании Вагина и Свечникова до времени неизвестным человеком и рассказ о неудавшемся покушении на последнего, жизнь которому спас спрятанный в его нагрудном кармане гипсовый слепок руки – «священный символ гиллелистов», найденный в сумочке погибшей Казарозы.

Перебрав все возможные версии убийства заглавной героини романа, к которым Марина Абашева справедливо относит версию политическую, мистическую (гипсовая рука в сумочке Казарозы), экзотически-конспирологическую, связанную с эсперантистами¹⁵. Л. Юзефович неожиданно для читателя финалом историко-детективного повествования показывает, что

[...] разгадка убийства лежит в совершенно другой области, вполне прозаической, принадлежащей не большой истории, даже не сфере социального, но миру обыденно-незаметного,

¹⁵ М. Абашева, *Тайны Леонида Юзефовича*.

«роевого» существования, где любая нелепая случайность легко, как будто в насмешку, обыгрывает самую изощренную логику. Преступление совершает до глупости наивный, на обочине сюжета обретающийся человек. Случайно заброшенный в бытие¹⁶.

Восстановив в памяти все события минувших дней, Свечников в конце концов догадывается, что убийцей Казарозы является Генька Ходырев – сын живущей напротив нелегально торгующей чаем спекулянтки.

Вопреки непреложным канонам детективного жанра «виновником гибели героини оказывается расследователь», хотя «револьвер держала не его рука»¹⁷. Так скрываема ненависть шорника Геньки Ходырева к Свечникову, некогда принимавшему участие в суде над ним как над расхитителем «приводных ремней из паравозоремонтных мастерских», вылилась в лишенное рационального смысла и, по всем признакам, случайное преступление, жертвой которого стала Казароза.

В художественном мире ретродетektива *Казароза* международный язык эсперанто, созданный в 1887 году Лазарем (Людвигом) Заменгофом, польским евреем из Белостока, является важным элементом его многоуровневой структуры. По мнению Сергея Кузнецова, «не столько певица Зинаида Казароза, сколько искусственный язык остается главным героем романа», а его «энтропийно-лингвистический сюжет есть первый скрытый, не детективный сюжет *Казарозы*»¹⁸. Важно отметить, что для Леонида Юзефовича «эсперанто – просто модель идеологической системы и пример того, что делает жизнь с любой идеологией», ибо «любой искусственно придуманный канон, едва появившись, начинает распадаться на фракции и изводы»¹⁹. В анализируемом романе, по признанию писателя, – эсперанто и эсперанто-движение в России стало тем «стеклышком», «через которое можно увидеть двадцатые годы». В нем присутствует только одно единственное временное смещение. Как уточняет прозаик, оно «заключается в том, что все описанное в нем – борьба течений, расцвет эсперанто – происходило чуть позже. Это не двадцатый год. Это, скажем, двадцать пятый год. Но мне хотелось эти события совместить с гражданской войной»²⁰.

Несмотря на допущенное писателем небольшое смещение во времени и нарушение хронологии изложения, рассыпанные в повествовании многочисленные сведения, отсылают читателя к идее создания искусственного языка эсперанто, который в своей международной «карьере» пережил не только попытки различных, порой противоречивых модификаций как в Европе, так и в России, где после бурного расцвета в 20-е годы он в последующие десятилетия подвергся репрессиям и гонениям. В пик сталинских репрессий закрывались столичные и провинциальные клубы эсперантистов, а «последователи доктора Заменгофа были не в чести». «Такие люди, – читаем в романе Л. Юзефовича, – исчезали сразу после покаяния, и тем скорее, чем оно было более искренним». «В 1937–38 гг., – утверждает Н. Гудсков, – все больше эсперантистов арестовывается по обвинению в шпионаже, троцкизме и т.п. „преступлениях“, и, наконец,

¹⁶ Там же.

¹⁷ Е. Иваницкая, *Все связано со всем*.

¹⁸ С. Кузнецов, *Занимательная конспирология*, «Ведомости» 2002, № 165(728), <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2002/09/13/51388> [режим доступа: 20 июня 2011].

¹⁹ Л. Юзефович, *Я – рассказчик историй*.

²⁰ Там же.

в марте 1938 г. Организация (эсперантистов Советских Республик – А. Я.) закрывается (пик арестов пришелся на весну и лето 1938 г.)»²¹.

Изложенные в трудах Ла Майстро (*Фундаменто де эсперанто, Основы гомаранизма, Гиллелизм*) идейные и прагматические основы языка эсперанто, получившие поддержку и широкое признание в среде писателей и ученых (например, Лев Толстой, Максим Горький, Ян Бодуэн де Куртене и др.), вместе с такими последующими «ответвлениями», как универсальный язык Гордина АО, предназначенный для «будущего панархистского общества свободных, не знающих ни страха, ни запретов, нагих и прекрасных в своей нагоде людей», или вскользь упомянутый лантизм Эжена Ланти, нашли благоприятную почву для развития неоднородного по своему характеру, этническому составу и устремлениям эспер-движения в послереволюционной большевистской России. Советские эсперантисты 20-х годов, захваченные новой идеологией, составными которой были свобода, интернационализм, братство и мировая революция, стремились не только использовать созданный Ния Майстро язык как «боевое и грозное оружие в мозолистых руках пролетариата» (Свечников), но мечтали также о том, чтобы с его помощью создать идеологию «всечеловечества» и построить новую Вавилонскую башню «уже не из камня и глины, а из Надежды и Разума, несравненно более долговечных строительных материалов». Не случайно Свечникову, одержимому мечтой о создании «эспер-отрядов особого назначения», язык эсперанто «нужен не для войны, а для революции», в чем нельзя не увидеть влияния Льва Троцкого, по инициативе которого, «готовясь к „мировой революции“, эсперанто учили в ряде частей Красной Армии»²².

Показанное Л. Юзефовичем пермское эспер-движение, вопреки главным постулатам Заменгофа, который, мечтая объединить с помощью международного языка эсперанто все народы, как бы «снабдил каждого [...] универсальным ключом к свободе и братству», не в состоянии построить свою новую Вавилонскую башню. Вместо необходимого для реализации этой утопической мечты единства, оно расколото на ряд отличающихся в частности и, что хуже, враждующих друг с другом течений, борющихся за гегемонию на международной арене. Среди них первостепенную роль играют: «пролетарские» **заменгофовцы** типа Свечникова и **эспер-пацифисты** типа Сикорского, правые и левые **гоморанисты**, которые «считали, что название государства не должно быть связано с какой-то одной из проживающих в нем наций, даже если эта нация составляет большинство», и стремились к тому, «чтобы все народы и религии, не отказываясь от своих особых черт, сошлись „на нейтрально-общечеловеческой основе, на принципах взаимного братства, равенства и справедливости“»²³, **идисты** – сторонники созданного Луи де Бофроном в 1907 году языка **идо**, который, являясь «отпрыском» эсперанто, представляет собой высшую по сравнению с ним степень в развитии международного языка, «ибо сотворен не из грубой персти национальных языков, а из материи уже очищенной, как Ева была создана не из глины, а из Адамова ребра», **неписты** – приверженцы созданного Евграфом Чехихиным языка **непо**, в основу которого

²¹ Н. Л. Гудсков, *Факты и краткие сведения об эсперанто. Информация для журналистов, писателей, политиков, преподавателей и всех интересующихся*, Москва 1999, http://rusio.ru/fakti_i_svedeniya/otec_narodov [режим доступа: 20 июня 2011].

²² А. Бабицкий, *Проблемы современного эсперанто*, <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/469522.html> [режим доступа: 20 июня 2011].

²³ У. Линс, *Опасный язык. Книга о преследованиях эсперанто*, <http://www.rusio.ru/dl> [режим доступа: 20 июня 2011].

был положен язык эсперанто, но «на принципах, прямо противоположных принципам де Бофрона». На самом деле, «этот язык был не прямым [...] потомком (эсперанто – А. Я.), как идо, а боковой ветвью по нисходящей линии». Идистов и непистов, замечает повествователь, «роднило страстное желание расплестись со своим общим прародителем». Ничего удивительного, что сохранение единства эспер-движения «в пределах допустимой фракционности» оказалось невозможным и «к весне 1920 года ясно стало, что это утопия».

В бурную историю эсперанто Юзефовичем вписан еврейский вопрос, нашедший свое наиболее яркое выражение в цитированных в *Казарозе* фрагментах *Основ гиллелизма* Заменгофа и в связанной с ним символике.

В 1901 г. – свидетельствует У. Линс, автор монографии *Опасный язык. Книга о преследованиях эсперанто*, – Заменгоф пытался внести свой вклад в решение еврейского вопроса, опубликовав на русском языке брошюру *Гиллелизм*, в которой предлагалось в целях «нейтрализации» разобщающего воздействия религии (и для преодоления религиозного национализма евреев) общественное соглашение о следовании принципам «гиллелистической веры», к которым принадлежит признание того, что, прислушиваясь к голосу совести, можно познать законы Бога²⁴.

Пропитанный идеализмом создателя нейтрального языка гиллелизм, «если не полностью совпадал с гомаранизмом, то, во всяком случае, являлся его составной частью». Предполагалось, что он «будет простым и реальным решением еврейского вопроса, и вместе с тем, – читаем в романе Юзефовича, – положит начало новой, светлой эре истории человечества, станет фундаментом братски объединенного человеческого рода».

Из идеалистически понятой миссии еврейского народа вытекала не только символика цифры 8, обозначающая «единство человечества во всех концах света», 8 грамматических правил и 8 букв и слове «гомарано», но также завуалированная на распространяемых эсперанистами плакатах полная мистики символика пятиконечных звезд ярко зеленого цвета и, в первую очередь,

[...] кисть руки, – пишет Л. Юзефович, – обрезанная по запястью, похожая на гипсовую, бесполая и бледная, как у покойника. Четыре пальца поджаты, а пятый, указательный, непропорционально большой по сравнению с остальными, выставлен вперед и согнут зловещим крючком. Возле него, у кончика ногтя, а также над внешними и под внутренними сгибами фаланг чернели латинские буквы. Сбоку на эсперанто написано было какое-то четверостишие.

Для Свечникова, ознакомившегося с основами гиллелизма-гомаранизма и с содержанием сумочки застреленной Казарозы, хранившей в ней гипсовую кисть руки – «священный символ гиллелистов», не подлежит сомнению, что четыре пальца представляют собой основные европейские нации, пятый, простертый к всечеловечеству указательный палец, символизирует еврейский народ.

Подводя некоторые итоги нашим наблюдениям, необходимо еще раз подчеркнуть, что ретродетектив Л. Юзефовича *Казароза* отличается сложной, многоуровневой жанрово-тематической и сюжетно-композиционной структурой. Сочетая в ее рамках историю гражданской войны на Урале, колоритную биографию заглавной героини, квазидетективно-криминальный сюжет с подробным экскурсом в историю создания

²⁴ Там же.

международного языка эсперанто и эспер-движения в России, писатель, по меткому замечанию М. Абашевой, стремился «создать бестселлер для интеллектуалов, тем самым расположив (его – А. Я.) на границе культур массовой и элитарной»²⁵. И с этим мнением исследовательницы трудно не согласиться.

Andrzej Jankowski (Kielce)

From observations of *Kazaroza*, a period detective story by Leonid Jozefowicz

S u m m a r y

The subject of analysis in the paper presented is *Kazaroza*, a novel by Leonid Jozefowicz which is based on historical facts of the civil war in the Ural Mountains. The author focuses on the analysis of a very rich lifespan of the female protagonist, on quasi-detective plot structure with the history of an international language – Esperanto and the Esperanto Movement in Russia in the background.

Key words: Leonid Yuzefovich, *Kazaroza*, Russian historical novel, Esperanto Movement in Russia.

²⁵ М. Абашева, *Тайны Леонида Юзефовича*.

Olga Krężolek
Kielce

***История одного города* Михаила Е. Салтыкова-Щедрина во времени и пространстве современности**

Роль литературы огромна,
и счастлив тот народ, который имеет
великую литературу на своем родном языке.
Литература обогащает гомосферу
в высокой степени...
Русская литература всегда «была кафедрой,
с которой раздавалось учительское слово».

Дмитрий Лихачев

Сергей Телегин в своей книге *Русский мифологический роман* определяет *Историю одного города* Михаила Е. Салтыкова (Н. Щедрина) как мифологию бюрократической власти¹. Можно подумать, – вслед за теми литературоведами, которые склонны понимать слово *миф* прежде всего как «невероятную историю» «вымысел» или, иначе говоря, «правду или полуправду, в которую многие еще верят»² (Перевод на русский язык этот и все последующие наш – О. К.), – что и здесь идет речь о мифологии, созданной на «безусловно, вымышленном, глубоко фантастическом пространстве» города Глупова, который не имеет никакого соотношения с реальностью и является просто мифом бюрократии Глупова, а не мифом о бюрократии «сущего и действительного» «Одного города», который является «не неопределенн[ым], а обобщенн[ым], типизированн[ым] и в силу этого реалн[ым] место[м]»³. Однако автор *Мифологического романа* с первых слов главы, посвященной роману великого русского сатирика, дает понять, что хроника, хотя и является пародией на «священный миф» о происхождении народов, о чем свидетельствует легендарное введение *О корених происхождения глуповцев*, то особенная важность ее начинается именно с этого вступления, потому «что описанные в нем мифологические события прямо влияют

¹ С. Телегин, *Русский мифологический роман*, Москва 2008, с. 64.

² В. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2006, с. 51.

³ С. Телегин, *Русский*, с. 64–65.

на историю города Глупова, на произошедшие в „исторические времена” события»⁴. Именно этот факт определяет мифологичность образа *Истории одного города*, ибо это вступление, так же как миф,

[...] влияет на историю, орпеделяет ее, даже кодирует содержащимися в нем парадигмами. Механизм этого влияния заключается в том, что трансцендентное событие получает выражение в мифе, а затем через ритуал трансформируется в историю, определяя, направляя ее течение. Трансцендентное может быть мифологично и исторично в одно и то же время. Это особое влияние мифа на историю и осуществляется через посредство мифологического образа. Всякий образ, сохраняя трансцендентное в своей физической реальности, выражает сакральное (сам по себе или в определенной ситуации) и формирует миф (о самом себе)⁵.

Так понимаемый *миф* естественно принципиально отиличается от такого понимания, которое предлагает подразумевать под «термином „миф”» «упрощенную, одностороннюю и поэтому популярную интерпретацию определенного явления или проблемы, которая тем временем указывает его настоящую сущность», то есть, иначе говоря, – «магическое упрощение», которое, правда, «не претендует [...] на полное понимание этого многозначного и „неуловимого” явления»⁶, однако позволяет причислять к такому именно пониманию некоторые сложившиеся мифы, как, например, миф не о дворянском гнезде, (ибо, действительно, «[н]икакого предания о том, как и откуда появились русские дворянские усадьбы или об их чудесных свойствах и действиях нет»)⁷, а «миф дворянского гнезда», который сохраняется в культурном сознании современного человека как

подсказанное литературой и устным преданием воображение о том, что на Руси были когда-то красивые дома с колоннами, прекрасными садами и парками, что хранились в этих домах великолепные сокровища искусства, что в тенистых аллеях прогуливались влюбленные барышни в белых платьях...⁸

Итак, предметом нашего внимания является не сложившееся впечатление о существовавшей когда-то в России бюрократической власти, подсказанное художественным образом великого русского сатирика XIX века, а мифологический образ бюрократической власти, который «не замещает трансцендентное, а раскрывает его в имманентном», потому что только такое, «[м]ифологическое значение дает образу возможность объединить в себе сущностное и явленное и проложить путь от природного, профанного, исторического порядка к сверхъестественному, сакральному, абсолютному»; только мифологическое значение дает возможность раскрыть «метафизическое (сверхъестественное, надматериальное) начало земного, физического объекта или явления и всей человеческой истории в целом»⁹; только мифологическое значение дает право формулировать такие утверждения о литературном образе и русской литературе в целом как то, что:

⁴ Там же, с. 65.

⁵ Там же.

⁶ W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda*, с. 61.

⁷ Там же, с. 52.

⁸ Там же.

⁹ С. Телегин, *Русский*, с. 66.

Русская литература – чрезвычайно важная часть отечественной истории. И не только потому, что литература наша (русская – О. К.) испытывала на себе постоянное воздействие русской исторической действительности, но и потому, конечно, что она сама, в свою очередь, воздействовала на историческую действительность, формировала национальное самосознание народа [...] способствовала «самоочищению» страны от зла¹⁰.

Именно такое, мифологическое, понимание образа *Истории одного города* может привлечь и привлекает интерес человека нашего времени и дает классическому произведению новую жизнь, открывая перед нами новые смыслы и показывая, как трансцендентное порождает историческое, управляет им, ибо в мифологическом образе

[...] происходит соединение человеческого с космическим, житейского с духовным, случайного с причинным, профанного с сакральным, исторического с абсолютным, поскольку все они являются лишь различными аспектами или формами и стадиями воплощения Логоса¹¹

что и делает этот образ вневременным. И эта вневременность художественного образа *Истории одного города* М. Е. Салтыкова-Щедрина раскрывается прежде всего через мифическое время названного произведения.

О художественном времени М. Е. Салтыкова-Щедрина в целом писал Д. С. Лихачев в своем труде *Поэтика древнерусской литературы*, протягивая нити между древней литературой, фольклором и новой русской литературой в самой их художественной системе, как о «летописном времени». Он обращал внимание на факт, что в *Истории одного города* великого русского сатирика имеется пародия исторического сочинения, написанного «на основании летописи с частичным использованием этой летописи», в котором

[...] перекрещиваются различные системы художественного времени: художественное время произведения, автором которого является Салтыков-Щедрин, художественное время пародируемого исторического сочинения, автором которого является вымышленный «издатель», и художественное время (если его можно назвать «художественным») той предполагаемой «Глуповской летописи», которая лежит в основе всего¹².

В убеждении русского ученого именно такой художественный прием дает возможность писателю с помощью перехода одного времени в другое, – чему способствует их нарочитое искажение условным непониманием, являющимся сутью пародии, – писать под видом прошлого о современности:

Обращаясь к глуповской старине, Салтыков-Щедрин фактически писал о современной ему действительности. Он шел в этом отношении за исторической мыслью своего времени, но шел дальше: он не описывал историю под впечатлением современности, а писал о современности под впечатлением и в форме истории¹³.

Многие примеры, которые можно привести, являются ярким свидетельством знакомства М. Е. Салтыкова-Щедрина с летописными способами изображения времени,

¹⁰ Д. С. Лихачев, *Великий путь. Становление русской литературы XI–XVII веков*, Москва 1987, с. 4.

¹¹ С. Телегин, *Русский*, с. 66.

¹² Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва 1979, с. 318–319.

¹³ Там же, с. 332.

однако «задача не состоит только в том, чтобы показать, что, пародируя, „Глуповский летописец” Салтыкова-Щедрина в какой-то мере воспроизвел и летописные особенности обозначения времени», но и в том, чтобы ответить на вопрос: в чем соотсит смысл пародирования летописи?¹⁴

Как убеждает Д. С. Лихачев, Салтыкову-Щедрина летописное изображение времени послужило «для сатирического изображения действительности, для подчеркивания глупости и бессмысленности начальственных деяний»¹⁵. Летопись превращена у Щедрина в цепь бессмысленных действий административных лиц, а «суетность» мира сего – «в глупость не знающих себе препон администраторов»¹⁶. В истории Глупова летописная смена княжений заменяется сменой градоначальников; феодальные представления трансформированы в представления чиновников; манера летописи влагать в уста исторических лиц их «исторические слова» пародирована и «эти „исторические слова” начальства становятся как бы сутью самой истории»¹⁷. Но рождается существенный вопрос: всей ли истории и чьей истории?

И чтобы уточнить один из возможных ответов на этот вопрос, надо вспомнить, что в *Истории одного города* присутствует не одно время, а несколько слоев и несколько временных планов. План глуповского летописца – это один из наиболее глубоко лежащих планов и только к нему относится время летописное, притом – пародированное. Над ним стоит второй план, в котором находится переложение летописи историком, последователем государственной школы в исторической науке. Он тоже пародиен. И только третий план, в котором находится сам Салтыков-Щедрин, является единственно подлинным, не пародируемым временем *Истории одного города*, которому нельзя приписать ни того, что говорит глуповский летописец, ни того, что говорит его комментатор и издатель, но который с ясностью направлен против бюрократической государственной машины, подавляющей народ. В общем же, в *Истории одного города* господствует истрическое время: в нем есть даты, есть точная ответственность событий города Глупова с историей России, указывается, при каком монархе действовал тот или иной из глуповских градоначальников; наконец, есть и указания, что она соотносится не только с русской, но и с общемировой историей, поскольку и сама русская история соотносится с ней. Однако, как указывает Д. С. Лихачев,

Салтыков-Щедрин все время дает понять, что вся эта историческая сторона его повествования не настоящая, бутафорская, чисто условная. Как в настоящем балаганном действии [...] в *Истории одного города* есть стремление время от времени разрушить иллюзию исторического времени, напомнить читателю, что перед ним не история, а современность¹⁸.

Это делается, например, с помощью анахронизмов, в которых упоминается о конкретных исторических лицах или других явлениях, подчеркивая их примечаниями. Тем самым Щедрин не только дает понять, что летописец – его современник, и что в *Истории одного города* описаны, в сущности, современные явления, а не исторические, но

¹⁴ Там же, с. 320–321.

¹⁵ Там же, с. 321.

¹⁶ Там же, с. 323.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, с. 330.

и то, что он, на самом деле, не порывает с древнерусской традицией «смехового мира», в которой смех

[...] является результатом смехового раздвоения мира [...]. Смех делит мир, создает бесчисленные пары, дублирует явления и объекты и тем самым «механизирует» и оглушает мир [...]. Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы [...]. Дело в том, что смеховой мир всегда балансирует на грани своего исчезновения и я. Он не может оставаться неподвижным. Он весь в движении. Смеховой мир существует только в смеховой работе¹⁹ (Выделено нами – О. К.).

Уже сам факт, что смеховой мир, созданный Щедриным в *Истории одного города*, исчезает именно так, т.е. в постоянном движении, нарастая до грани абсурда и погружаясь в хаосе, страшном, разрушительном движении смерча, который налетает на город Угрюм-Бурчеева и него самого, свидетельствует о сознательном обращении русского сатирика к этой древнерусской смеховой традиции и ее пониманию самого мира, его законов. В том, как Глуповский летописец передает сам момент исчезновения последнего градоначальника и появления некоего таинственного «оно», трудно не увидеть явных параллель как с церковной традицией видения конца мира, определяемого *Откровением* Иоанна Богослова, – конца всех времен перед вторым пришествием Христа, которое знаменуется появлением на земле Антихриста в сопровождении невиданных природных катаклизмов и невероятных явлений, погружающих человека в неистовый страх, так и с древнеславянской мифической и фольклорной традицией, где «вихрь» означает в народной метеорологии –

[...] нечистый, опасный для человека ветер, олицетворение демонов и результат их деятельности.

В отличие от *ветра*, вихрь осмысляется только как злое, враждебное начало, связанное или с нечистой силой, или с различными нарушениями законов природы и ритуальных запретов²⁰.

Такое понимание представленного Щедриным явления подтверждает обращение русского сатирика XIX века как к опыту своеобразнейшего явления средневековой поэтики – стилистической симметрии, восходящей к поэтике Библии (в частности псалмов) и выполняющей функцию «абстрагирования», так и к русским фольклорным сатирическим мотивам, присутствующим в самом замысле идейных и художественных истоков *Истории одного города*. К этим последним относится использование не только сатирических принципов создания градоначальников города Глупова, но и фольклорных элементов стилистики сказок – гиперболы, фантастики, символизма, троичности, сказавшейся здесь именно в трехплановом изображении времени. Такой прием изображения времени вписывается в общую тенденцию преодоления времени в художественной литературе на протяжении всей истории русской литературы с целью создания в литературном произведении «своего» собственного времени – времени «совершающегося в литературном произведении действия». Однако произведение «живет не только в собственном времени, но и в реальном времени. Время произведения всегда в некотором конфликте с временем читателя.

¹⁹ Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, «Смеховой мир» Древней Руси, Ленинград 1976, с. 48.

²⁰ Славянская мифология. Энциклопедический словарь, Москва 1995, с. 92.

В целом это борьба за бессмертие художественного произведения, за преодоление им реального времени»²¹. Следуя от обозначения, знака и символа, словесное искусство на протяжении всей истории русской литературы развивается в направлении все большей изобразительности, к созданию иллюзии действительности и получает в реалистическом произведении собственное существование. Время в нем «эмансипируется» и может развиваться внутри себя, в своей собственной последовательности, создавая такую иллюзию реального развития времени, что прошлое оказывается как бы настоящим самого читателя, увлеченного им и перенесенного в него. Теперь читатель,

[...] сознавая, что он имеет дело с прошедшим событием, настолько, однако, в них погружается, что начинает чувствовать в известной мере это прошлое своим настоящим. Читатель как бы живет *двойной* жизнью: своей и читаемого им произведения.

Вот почему *развитие художественного времени есть в конечном счете развитие по преимуществу одной его формы* – формы художественного настоящего времени²² (Выделено нами – О.К.).

Эта констатация русского ученого позволяет заключить нам и другое, а именно: время в художественном произведении, так же как и в реальности, не одно, ибо, как замечает справедливо автор *Диалектики мифа*, А. Ф. Лосев: «Космос вообще бесконечно разнообразен по своей временной структуре» (если, например, сравнить время человеческой жизни и время какого-нибудь насекомого, живущего один день), и «времен очень много», они «сжимаемы и расширяемы», они «имеют свое фигурное строение», и поэтому можно заключить следующее: «Времен столько, сколько вещей; а вещей или, вернее, родов их столько, сколько смыслов и идей»²³.

Так понимаемое время и е с т ь м и ф и ч е с к о е в р е м я. Оно имеет свою диалектику, из которой следует, что «время есть не просто время, но всегда и вечность, а вечность есть не просто вечность, но и время», и тогда «возникающая в этом синтезе актуальная бесконечность должна обеспечить как *безграничность становления, так и его границу*. Диалектически необходимо, чтобы время имело конец»²⁴. Возникающий вопрос: как это возможно, и что будет потом, после этого конца? – требует «диалектической невозможности перейти за пределы определенного времени», потому что только тогда он перестанет быть вопросом. Чтобы эта невозможность стала реальной, нужно чтобы «структура самого времени» оказалась такой, «что дальнейшее продвижение его окажется невозможным, т.е. время должно стать по повелительной диалектической необходимости *неоднородным*, и притом неоднородным в определенном направлении», ибо выйти из времени можно только тогда, когда есть другое время, а значит, нельзя выйти из времени только тогда, когда оно станет самой вечностью, обращаясь в бесконечно-уплотненное время, а, следовательно, как оно и должно быть по диалектике, определяющей время как алогическое становление вечности, «время может быть в *разной степени* вечным»²⁵.

²¹ Д. С. Лихачев, *Поэтика*, с. 333–334.

²² Там же, с. 334.

²³ А. Ф. Лосев, *Из ранних произведений*, Москва 1990, с. 472–473.

²⁴ Там же, с. 474.

²⁵ Там же, с. 474–475.

Как замечает Лосев, это давно утраченную мифическую идею, к счастью, современная наука возвращает нам и делает ее мыслимой как математически, так и физически, ибо: «Вычислено, что если тело движется со скоростью света, то *объем его равен нулю*. Стало быть, определенная выявленность времени уже приводит тело к полной деформации; не переставая по смыслу своему быть телом, оно уже перестает иметь объем». Если допустить, «что тело движется с бесконечно большою скоростью», то это

[...] будет значить, что оно находится сразу и *везде* (ибо в один миг оно охватывает всю бесконечность, скорость его бесконечна) и *нигде* (ибо оно непрерывно движется и нигде не остается и не застревает). Это и есть *вечность идей*, – да, да, этих самых платоновских идей, – которая сразу везде и нигде, в которой следствие раньше причины, т.е. которая есть царство абсолютных целей и идеальность которой физически мыслима только лишь как *тело*, но движущееся с *бесконечно большою скоростью*²⁶.

Таким способом А. Ф. Лосев показывает и доказывает, что «платонизм есть просто отдел физики или физика есть отдел платонизма»²⁷, и что только «так и может рассуждать мифология, для которой все телесно и все нетелесно в одно и то же время»²⁸.

Так, мифологически, понимаемое время, являет нам мир как систему разных уплотненностей времени, что и дает возможность одну и ту же вещь, одну и ту же личность представлять и изображать «*бесконечно разнообразными формами*, смотря по тому, в каком плане пространственно-временным бытия мы ее мыслим. Сами же эти планы ниоткуда не могут взяться сами по себе, так как они не больше как становление вечности»²⁹.

Надо подчеркнуть, что русская художественная литература эту мифическую идею никогда не утрачивала. И свидетельствует об этом не только *История одного города* Салтыкова-Щедрина, или время в творчестве Федора М. Достоевского³⁰, но и вся «религиозная проблематика», которая является центральной «для всей русской литературы и культуры», но которая

[...] особое значение [...] обретает во второй половине XIX в. в связи с начавшимся кризисом религиозного сознания, отраженным в творчестве Достоевского, Толстого, Лескова, Щедрина. Чехов жил уже в условиях этого кризиса, а Владимир Соловьев смог философски объяснить его причины. Русская классическая литература по своему содержанию – религиозная, христианская. Религиозная литература ставит вопрос о сакрализации бытия³¹.

Являясь такою, русская литература именно поэтому никогда не утрачивала культурного единства и целостности и

²⁶ Там же, с. 475.

²⁷ О значении философии Платона и платоновского подхода к науке для богословия христианского Востока и литургического понимания науки и различию подходов к науке в христианской мысли Западной Европы впитавшей философию Аристотеля см.: А. Нестежук, *Логос и космос. Богословие, наука и православное предание*, Москва 2006, с. 37–42 и др.

²⁸ А. Ф. Лосев, *Из ранних*, с. 475.

²⁹ Там же, с. 476.

³⁰ Д. С. Лихачев, *Поэтика*, с. 305–318.

³¹ С. Телегин, *Русский*, с. 223.

[...] представляет нам человека в духовном поиске и в духовном росте, в обретении Бога. Именно этот сюжет формирует национальную мифологию, литературный миф и личностный миф героев в литературе XIX в. Мифологическая форма романа наполняется религиозным содержанием – жадной обретения Бога³².

Об этом свидетельствует и тот факт, что: „Художественные достижения древней литературы входят в новую не только отдельными сюжетами, темами и мотивами, – они входят по всему фронту литературы, имеющей тысячелетний опыт”³³. И одним из самых убедительных примеров русской религиозной литературы второй половины XIX века является именно *История одного города*, гениальному автору которой удалось в конкретных литературных образах не только предвидеть весь катастрофизм грядущего XX столетия, но и выйти за время человеческой истории. Он, не порывая с русской народной и древнерусской литературной традицией и черпая свои идеи из русского народного мифа, создает «мифологический образ», который есть

[...] само трансцендентное, а не его заместитель, символ и даже не изображение. Сущность трансцендентного явлена в образе именными средствами. *Мифологический образ* в силу этого – *средство удвоения мира*. Поскольку мифологический образ мыслится как реально существующий, бытийствующий объект, то мир, созданный из этих объектов или образов, есть вторая реальность, в которую мифотворец погружен, живет с ней, взаимодействует с ней или воздействует на нее средствами магии. Образ мифа был частью реальности, но сакральной, противопоставленной профанной. *Мифологический образ не обозначает, а реально воплощает инобытие, это – иная, сакральная форма бытия*. Именно в эту вторую, мифологическую реальность погружает читателя М. Е. Салтыков (Н. Щедрин) в хронике *История одного города*³⁴ (Выделено нами – О. К.).

Еще в начале второй половины XX столетия факт этот отметил и Д. Андреев в своем произведении *Роза Мира*, где он посвящает *Истории одного города* М. Е. Салтыкова-Щедрина отдельную, третью главу – *Темный пастырь* – одиннадцатой *Книги*, названной: *К метаистории последнего столетия*.

Д. Андреев, творчество которого в свете исследовательской практики вписывается с одной стороны в парадигму русской космической философии, а с другой – в контекст развития поэзии XX века, строит в *Розе Мира* свое мифологическое содержание развития русской литературы. Он утверждает, что русская литература в произведениях Лермонтова *Предсказание*, Достоевского *Братья Карамазовы*, Салтыкова-Щедрина *История одного города* и особенно в поэзии Блока «предсказала» грядущую «железную» цивилизацию с «темным пастырем». Концепт «железный», присутствующий как в *Железной мистерии* самого Андреева, так и в апокалиптическом дискурсе русской литературы XIX – начала XX века восходит к библейской метафоре «железный посох». В *Розе Мира* он цитирует принципиальное с этой точки зрения стихотворение *Все ли спокойно в народе?*, где звучат следующие слова: «Он к неизвестным безднам / Гонит людей, как стада / Посохом гонит железным.../ – Боже! Бежим от Суда!»³⁵. Блок, в мифологии Андреева, завершил «предчувствие» поэтов предшественников: то,

³² Там же, с. 223–224.

³³ Д. С. Лихачев, *Поэтика*, с. 318.

³⁴ С. Телегин, *Русский*, с. 64.

³⁵ Д. Андреев, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 3, Москва 2006, с. 414.

что было выражено у Лермонтова в форме намека, более выразительно было высказано в *Легенде о Великом Инквизиторе* Достоевского, и еще более ярко представлено у Салтыкова-Щедрина в *Истории одного города*, где в главе *Органчик*, начинающим изображением городничих, представитель власти является «автоматическим устройством», и завершая в последней, заключительной главе – *Подтверждение покаяния*, – образом Угрюм-Бурчеева. В этом образе, по словам Андреева, «[п]еред глазами зрителя восстает чистейший тип идиота, принявшего какое-то мрачное решение и давшего себе клятву привести его в исполнение... Когда же придатком к идиотству является власть, то дело ограждения общества значительно усложняется», тем более, что «Угрюм-Бурчеев принадлежал к числу самых фанатических нивеляторов. Начертавши прямую линию, он замыслил втиснуть в нее видимый и невидимый мир с таким неперменным расчетом, чтоб нельзя было повернуться ни взад, ни в перед, ни направо, ни налево»³⁶. Если добавить еще к тому окончательное решение Угрюм-Бурчеева объявить «борьбу с природой», крайность чего «восчувствовали» даже «забитые обыватели» Глупова, понимая, что «[д]о сих пор разрушались только дела рук человеческого, теперь же очередь дошла до дела извечного, нерукотворного...», то трудно не согласиться с мнением Андреева, что ни один из известных русскому сатирику правителей, «[н]и Аракчеев, ни Николай не сносили городов с лица земли, дабы строить на их месте новые, по их скудоумному ранжиру разграфленные; ни тот, ни другой не сгоняли все население на бессмысленную и слепую борьбу с природой»³⁷. Этот сценарий развития истории начался вместе с победой революции в России, о чем лучше всего свидетельствует индустриальная тенденция, которая господствовала до половины XX века, видя свою цель в решительной и радикальной перестройке мира и построении «общемирового города», то что Андреев называет «железной мистерией», и что определяет развитие русской литературы XX века. Метафора «железный» в литературе XX века является атрибутом индустриальной культуры и формируется в поэзии Пролеткульта, а самым лучшим выражением этой тенденции развития истории первой половины XX века является имя *Сталин*, чей образ так ярко увидел Андреев в портрете Угрюм-Бурчеева, созданном русским сатириком еще в XIX столетии. Черты этого портрета утратили уже человеческий облик, и поэтому за последним градоначальником Глупова, переименовавшим его в Непрекклонск, может последовать только то, что полностью потеряло человеческий облик, и что имеет общепланетарную, космическую разрушительную силу; и это можно выразить только одним словом: «оно».

Как утверждает С. Телегин, образ Угрюм-Бурчеева, поразивший Д. Андреева своим конкретным историческим сходством, так удался Салтыкову-Щедрину благодаря механизму прямого влияния мифологического образа на историю города Глупова, на произошедшие в «исторические времена» события. То «священный миф» о происхождении народов и описанные в нем мифологические события «определяют и кодируют историю Глупова». Этот миф позволяет построить автору и представить читателю цельную и замкнутую в себе мифоситему – цепочку мотивов, в которых образы по нарастающей и в разных направлениях исчерпывают первичный определенный смысл, который Щедрин вкладывал в свой шедевр, и который можно определить как «мифологию бюрократической власти в России». Идея власти раскрывается Щедриным постепенно,

³⁶ Так же, с. 415.

³⁷ Так же, с. 417.

с «начала исторических времен» озаменованных первым словом князя: «Запорю!»³⁸, вплоть до финала хроники, который составляет правление Угрюм-Бурчеева, а саму систему раскрытия мифологических образов в развитии представляет уже *Опись градоначальникам*³⁹. Если же проследить ее внимательно, то в двадцати двух названиях городничих ярко выражена внутренняя логика развития образов. Свидетельствует об этом тот «мифологический остаток», который несет в себе выстроена *цепочка образов* городничих. Если его выявить и акцентировать, то легко обнаруживается, что внешне разнородные образы внутренне объединены общим смыслом и создают «единый образ в его движении, диалектических трансформациях вплоть до полной реализации первичного смысла»⁴⁰, что ярче всего прослеживается на слове «прохвость», где «в соответствии с логикой развития образа прозвище-имя становится сущностью и смыслом героя»⁴¹. Таким образом

последний и наиболее важный для романа образ Угрюм-Бурчеева представлен не остраненно от остальных градоначальников, а являет их завершение. То, что в них было лишь намечено отдельными оговорками, намеками, в нем получило целостное и совершенное воплощение⁴².

В этом приеме сказываются также принципы древнерусской поэтики смехового мира, где формы раздвоения бывают очень разные, но одной из самых важных в русской литературной традиции – появление смеховых двойников, двух комических персонажей в сущности одинаковых. Они неразлучны и по существу это один персонаж в двух лицах, но «при всем своем сходстве между ними есть и различия: второй повторяет действие в усиленном виде, ему достается больше, чем первому, ибо именно второй „разъясняет“ первого, заканчивает эпизод»⁴³. Эти персонажи начинают в русской литературе тему двойничества, которая своеобразное решение получает и у Салтыкова-Щедрина в *Истории одного города*, где развивается ее аспект инфернальности, просвечивает тема крошечного мира, антимира, который уже не является миром смеховым.

Как доказывает С. Телегин, логика развития мифологического образа в романе Салтыкова-Щедрина «идет от частного к общему, от намек к явленному смыслу, от множества и раздробленности к единству и целостности»⁴⁴ и раскрывает за внешним планом Угрюм-Бурчеева, пародируемом Аракчеева, не только план второй этого образа, несущий в себе негативное отношение Щедрина к утопистам и коммунистам, и выводившем самого Щедрина «на уровень писателей пророков XX в.», но обнаруживает еще более глубокий, третий план, «выводящий читателя собственно к мифологическому содержанию и смыслу всего романа»⁴⁵. И это есть именно линия инфернальная, которая скрывается за бюрократической, политической и утопической линиями. Ин-

³⁸ М. Е. Салтыков-Щедрин, *История одного города. Господа Головлевы. Сказки*, Москва 1975, с. 38.

³⁹ Там же, с. 38–41.

⁴⁰ С. Телегин, *Русский*, с. 76.

⁴¹ Там же, с. 77.

⁴² Там же, с. 76.

⁴³ Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, *Смеховой мир*, с. 51.

⁴⁴ С. Телегин, *Русский*, с. 79.

⁴⁵ Там же, с. 80.

ферральность образов градоначальников, как доказывает С. Телегин, подчеркивается прямыми указаниями на связь с нечистой силой, ложной духовностью, сатанизмом. Именно в нем раскрывается самый глубинный и подлинный смысловой уровень образа Угрюм-Бурчеева, а истина о нем открывается на протяжении всего романа с помощью пророчества о явлении сатаны или о бедах и катастрофах, которые наконец свершаются, и сатана в земном облике Угрюм-Бурчеева приходит в Глупов, который, наподобие сатаны из фрески, описанной хроникером, «всякое естество в себе победил». Это и выразилось в его идеале «простот[ы], доведенной до наготы», что и «является полным устранением жизни, втискиванием ее в прямую линию»⁴⁶. Именно этот факт так поразила Д. Андреева в характеристике Угрюм-Бурчеева⁴⁷, так же как и его внешность, которая в убеждении С. Телегина полностью раскрывает характер его демонизма:

Мифологический образ, создаваемый по идеальному образцу, сам несет в себе признаки идеального. Это идеальное бытие наиболее полно воплощается в лице – портрете героя, так как лицо героя и человека есть носитель трансцендентного начала и замысла. Образ есть прежде всего лицо, портрет героя⁴⁸.

Именно с темой сатанизма, демонизма в романе Салтыкова-Щедрина вводится тема и атмосфера эсхатологизма. По ходу повествования писатель нагнетает катастрофическую обстановку, используя знаковые разрушительные стихии – пожары, ураганы. Исчерпывание образа приводит и к его замещению: «исчерпанный в одном образе смысл переводит его на новый уровень, более совершенный, или открывает возможность появления нового смысла и нового образа, что и происходит в хронике Щедрина»⁴⁹.

Этот образ и смысл предвиден автором и помещен в хронике в самом начале в *Описании градоначальникам* под номером 22, благодаря чему

система образов Угрюм-Бурчеев – Перехват-Залихватский не исчерпывается только лишь отношением Аракчеев – Николай I. Напротив, эта система убедительно и точно реставрируется как эсхатологический миф, наполненный библейской образностью [...]. Здесь, безусловно, содержится намек на возможность возвращения Золотого века, что характерно для любой эсхатологической мифологии,

а вся

пародийность парадоксально сочетается с очевидной ориентацией на классический миф и на мотивы Священного Писания, с буквальным восприятием мифологических образов. Смех способствует преодолению страха перед концом света и становится проявлением стихийно-утопизма⁵⁰.

Такое понимание смысла романа Салтыкова-Щедрина предполагает и его мифическое время, которое позволяет сохранить вместе с принципом раздвоения смехового мира и принцип стилистической симметрии, имеющей целью художественное абстрагирование, которое в средневековой поэтике позволяло сохранить возвышенный духов-

⁴⁶ Там же, с. 82.

⁴⁷ Д. Андреев, *Собрание*, с. 80.

⁴⁸ С. Телегин, *Русский*, с. 82–83.

⁴⁹ Там же, с. 84.

⁵⁰ Там же, с. 85–86.

ный двойник действительности, церковной «сверхкультуры», которому противостоит в еще большей мере, чем действительность, именно смеховой мир, мир «низовой», материальный, обнаруживающий за ширмой действительности ее бедность, наготу, глупость «механичность», отсутствие смысла и значения, разрушающий всю «знаковую систему» созданную традицией.

Русскому классику удалось сохранить этот принцип в *Истории одного города* благодаря трехплановости художественного времени, обозначившего и трехплановость пространства: духовного, невидимого, приходящего на смену низовому, адскому, когда оно выполнится, дойдет до крайности, до окраины своей и сможет перейти в другое неземное существование. Все это происходит и произойдет в реальном земном времени, к которому принадлежит время самого автора и читателя, ибо:

Человек живет не только в определенной биосфере [...], но и в сфере, создаваемой им самим в результате его культурной (или антикультурной) деятельности. Человек осваивает природу (иногда нарушая существующие в ней равновесия) [...]. С момента своего появления на свет каждый человек оказывается в атмосфере, созданной тысячами поколений людей.

Это и есть его «человекоокружение», «гомосфера» и в «этой гомосфере огромную роль играет литература, через которую человеку передаются нравственные и эстетические представления»⁵¹.

Olga Krężolek (Kielce)

***The History of a Town* by Mikhail Saltykov-Shchedrin against the time and space of the contemporary period**

Summary

The article deals with the mythical time and space of the novel *The History of a Town* by Mikhail Saltykov-Shchedrin.

Time in a piece of art, just like in real life, is not one because the cosmos itself is infinitely varied in its time structure and ‘times are numerous’ – ‘as many as there are meanings and ideas’ (Alekssei Losev).

Time thus conceived is a ‘mythical time’ into which the reader is introduced by the literary work of the eminent Russian satirist pursuing the rich tradition of old-Russian literature and folklore and using the national myth of Russia.

Therefore, the Russian writer creates a ‘mythical image’ which does not ‘determine’ but actually ‘embodies’ a different and ‘sacral’ form of being, which makes his work timeless.

Key words: history, myth, mythological time, transcendental, eschatological.

⁵¹ Д. С. Лихачев, *Великий путь*, с. 3.

Kazimiera Lis
Kielce

W świecie wyrzutków. Zapiski byłego katorżnika Piotra Jakubowicza-Mielszyna

Nieznany polskiemu czytelnikowi kilkusetstronicowy, autobiograficzny utwór Piotra Jakubowicza-Mielszyna *W świecie wyrzutków. Zapiski byłego katorżnika (В мире отверженных. Записки бывшего каторжника)*, publikowany po raz pierwszy od września 1895 do lipca 1898 roku w kilkunastu numerach narodnickiego czasopisma „Русское богатство”, a potem jeszcze za życia autora kilkakrotnie wydawany, przetłumaczony niemal zaraz po ukazaniu się na język francuski i niemiecki, zajmuje znaczące miejsce w piśmiennictwie poświęconym więziennictwu Rosji carskiej drugiej połowy XIX wieku. Współtworzy on razem z takimi znanymi dziełami, jak *Wspomnienia z domu umarłych (Записки из Мертвого дома)* Fiodora Dostojewskiego, *Wyspa Sachalin (Остров Сахалин)* Antoniego Czechowa czy *Zmartwychwstanie (Воскресение)* Lwa Tołstoja, tzw. tekst syberyjski w obrębie klasycznej literatury rosyjskiej¹.

Pomysł *Świata wyrzutków*, podobnie jak czterdzieści lat wcześniej książki Dostojewskiego, zrodził się na katordze, co więcej, sam Jakubowicz przyznawał, iż *Wspomnienia z domu umarłych* zainspirowały go do opracowania w formie literackiej własnych przeżyć. Pierwszy tom pisał w konspiracji, „na żywo”, w warunkach więziennych, ołówkiem na bibule machorkowej, z nadzieją, że uda mu się przemyścić rękopis do brata lub przyjaciół w stolicy.

Podjęta przez Jakubowicza forma gatunkowa szkiców, perspektywa narracyjna (wspomnienia) oraz sposób relacjonowania (uogólniający na przemian z unaoczniającym) wydarzeń z życia katorżników, obfitość scen zbiorowych, różnorodne portrety współwięźniów i ich historie, a także brak jednego centralnego bohatera podkreślały dokumentarny charakter niezwykle bogatego i zróżnicowanego materiału twórczego. Pozwalały jednocześnie na swobodne dygresje filozoficzne, socjologiczne, jak też bardziej osobiste, liryczne, narratora – *alter ego* autora. Pisarz przybrał maskę fikcyjnego Iwana Mikołajewicza D., więźnia politycznego – jak łatwo mogli się domyślić już pierwsi czytelnicy, mimo że Jakubowicz ze względu na cenzurę zastosował początkowo, podobnie jak Dostojewski, kamuflaż literacki, mówiąc w przedmowie do pierwszej publikacji utworu, że D. był skazany za zabójstwo

¹ Zob.: K. Lis, *Tekst syberyjski w literaturze rosyjskiej XVIII–XIX wieku*, w: tejsze, *Syberia w historii literatury Rosji carskiej. Realia i mity*, Kielce 2009, s. 27–53.

z zazdrości². Autor zaś wystąpił jako redaktor-wydawca zapisek byłego katorżnika. Chronologiczny układ wydarzeń – w których bezpośrednio uczestniczył bądź też był świadkiem autor wspomnień – sprawia, iż utwór czytamy jak sagę więzienną: od odprawy skazańców na Syberię, pospołu kryminalnych i politycznych, „oszelmowania”, czyli wygolenia prawej strony głów, zakucia w kajdany, potem wielomiesięcznej wędrówki „partii” wygnańców pod konwojem po niekończących się „etapach”, noclegów w przydrożnych więzieniach syberyjskich, do przybycia na miejsce katorgi, przekroczenia wrót więziennych, katorżniczej pracy w kopalni, codziennej zabójczej monotonii, „urozmaicanej” próbami ucieczek, karcerami, chorobami i śmiercią, a w końcu – wyjścia „na wolność”, czyli przymusowego osiedlenia na Syberii, Dalekim Wschodzie tych, którzy odbyli karę więzienia.

Piotr Jakubowicz (1860–1911), poeta, prozaik, krytyk związany z ruchem narodnickim, aresztowany w 1884 roku i osadzony w twierdzy Pietropawłowskiej, w 1887 sądzony jako przestępca polityczny za działalność rewolucyjną, skazany na karę śmierci zamienioną na osiemnaście lat ciężkich robót w okręgu Nerczyńskim na Syberii, w kopalniach srebra i złota przez dwadzieścia lat pozbawiony był wszelkich praw i nie mógł drukować utworów pod swym nazwiskiem. Korzystał więc z różnorodnych pseudonimów, często podpisując się jako P. J., P. F. Griniewicz, Matwiej Ramszyn bądź L. Mielszyn.

Pracę nad *Światem wyrzutków* rozpoczął w więzieniu w Karze, a zakończył pierwszy tom, składający się z trzech części (1: „В предверии”, 2: „Шелаевский рудник”, 3: „Одиночество”), w Akatju w czerwcu 1893 roku. Rękopis przesłany przezeń do Petersburga zaginął w drodze, najprawdopodobniej utknął w komorze celnej w Irkucku. Kiedy pisarz dowiedział się o tym, nie załamał się, lecz postanowił odtworzyć tekst. Tym razem wysłał rękopis przez poleconą mu zaufaną, młodziutką lekarzkę Annę Mikołajewnę Bek. Ona dostarczyła w 1894 roku przesyłkę bratu Jakubowicza, Wasylowi, do Petersburga. W 1895 roku pisarz został zwolniony z więzienia, pozostał jednakże jeszcze kilka lat na przymusowym zesłaniu w Kurhanie pod nadzorem policji. Kontynuował pracę nad *Światem wyrzutków*. W 1897 roku w czasopiśmie „Русское богатство” opublikował dalszy ciąg wspomnień byłego katorżnika – *Jeszcze ze świata wyrzutków* (*Еще из мира отверженных*), a w następnym roku – *Koniec więzienia Szełajskiego* (*Конец Шелаевской тюрьмы. Из мира отверженных*). Wspomnienia te weszły do tomu drugiego, zatytułowanego *Z towarzyszami* (*С товарищами*). Za życia pisarza ukazało się kilka książkowych wydań utworu (w niniejszym artykule powołuję się na wydanie petersburskie z 1911 roku). W 1900 Jakubowicz napisał obszerne *Postscriptum* – „*Od autora*” w odpowiedzi na zastrzeżenia bądź zarzuty niektórych krytyków i dołączył je do wydania *Świata wyrzutków* z 1902 roku.

Publikacja nowego utworu o katorżnikach, znacznie zresztą okrojonego przez cenzurę, wywołała natychmiast szeroki rezonans i ostre polemiki w krytyce literackiej. Przeważały

² Wstęp taki, zatytułowany *Zamiast przedmowy* (*Вместо предисловия*), podpisany przez doktora Mielszyna, poprzedzał publikację rozdziału pierwszego *Świata wyrzutków* w czasopiśmie „Русское богатство”. Jakubowicz napisał go najwyraźniej na życzenie redakcji, powielając wzór przedmowy Dostojewskiego ze *Wspomnień z domu umarłych*. Pisał o tym w liście do P. A. Grabowskiego, poety ukraińskiego, w odpowiedzi na jego zarzuty o nieudany chwycie przebiegania się za kogoś innego: „Вы сами можете понять, что не от воли автора зависело обойтись без него... Что сделано оно, может быть, неудачно – это другой вопрос, но автор и не заботился сделать переодевание удачнее: напротив, он хотел употребить явный и избитый шаблон”. W wydaniu książkowym pisarz znacznie skrócił ów wstęp, a później z niego zrezygnował i narrator w krótkim wprowadzeniu do swych wspomnień z katorgi przedstawia się już otwarcie jako „przestępca polityczny”. Zob.: *Из переписки П. Ф. Якубовича*, „Русское богатство” 1912, nr 5, s. 50, http://az.lib.ru/j/jakubowich_p_f/text_0012.shtml [dostęp: 27 stycznia 2009].

opinie pozytywne. Jak pisał jeden z krytyków, czytelnik otrzymał bogatą panoramę „rosyjskiego piekła”. Antoni Czechow po lekturze *Świata wyrzutków* wysłał Jakubowiczowi swój *Sachalin* z przyjacielską dedykacją: „Петру Филипповичу Якубовичу от его почитателя, искреннего друга его симпатичной книги. Антон Чехов (21 XI 1896)”³. Po wyjściu drukiem *Zmartwychwstania* Tołstoja w 1899 roku porównywano obydwaj utwory, podkreślając, iż nestor literatury rosyjskiej w swej pracy nad partiami więziennymi powieści korzystał z lektury *Świata wyrzutków*. Krytycy dostrzegali analogie w częstym sięganiu przez obu pisarzy do chwytu antytezy przy ukazywaniu kontrastów społecznych, jak też we wprowadzaniu licznych dygresji do tkanki utworów w celu bezpośredniego wyrażenia swych poglądów. Najczęściej jednak porównywano *Świat wyrzutków* ze słynnymi wspomnieniami więziennymi Dostojewskiego, zwracając wszakże uwagę nie tylko na analogie, ale też na to, co różniło obu pisarzy w interpretacji tematyki zesłania i katorgi, zbrodni i kary, w przedstawianiu wygnańców, wskazywaniu motywów przestępczości. Podkreślano humanitarny, społeczny wydźwięk utworu Jakubowicza-Mielszyna, uczulanie czytelnika na socjalno-ekonomiczne podłoże pospolitej przestępczości kryminalnej, takie jak nędza, bezrobocie, nieudolne prawo, także i pokusa łatwego życia, wzbogacenia się, a mniejsze niż u Dostojewskiego zainteresowanie psychiką przestępców⁴.

Aniël Bogdanowicz w obszernym artykule z 1896 roku „*W świecie wyrzutków*” pana Mielszyna⁵ pisał, że zarysowane przez pisarza sceny, typu, jak i pejzaż nie są po prostu fotograficznym odbiciem rzeczywistości, lecz w pełni artystycznymi obrazami koszmarnego, nieludzkiego świata ciężkich robót i niewoli, które pod względem wyrazistości i śmiałości niewiele ustępują obrazom ze *Wspomnień z domu umarłych*. Bogdanowicz sporo miejsca poświęcił problemowi idealizowania przestępców w mentalności rosyjskiej, wprowadzonemu do literatury, w jego mniemaniu, przez autora *Wspomnień z domu umarłych*, a czego Jakubowicz starał się unikać w swym utworze. Większej niż u Dostojewskiego idealizacji więźnia i jego świata wewnętrznego, jego „występną duszę” – pisał Bogdanowicz – nie zna literatura rosyjska. Przypomnijmy opinię krytyka na ten temat, interesującą jeszcze i z tego względu, iż ciekawie ilustrował ją zaczerpniętymi ze *Wspomnień z domu umarłych* charakterystycznymi scenami z życia katorżników:

Громадный талант автора надолго покрыл розовым флером „преступную душу”, заставив всех преклониться пред нею, потому что и для автора, и для его читателей она, действительно, выступает, как лучшая представительница народной души. И зло, и добро в ней проявляются в грандиозных размерах, получают особую яркость, если можно так выразиться – жгучесть, благодаря окружающему аду, кладущему на все особый отпечаток мрачного отчаяния, сжимающего сердце. Кто не помнит, например, поразительной сцены в церкви, когда вся эта преступная толпа в неудержимом порыве покаяния падает на землю, гремя цепями, при возгласе священника: „но яко разбойника прими мя”. Или описание тюремного театра, отношения арестантов к тюремным животным, описания, в которых трудно усмотреть что-либо специфически-арестантское. Так оно заслонено общечеловеческим. В этом и состояла, быть

³ Zob.: Б. Двинянинов, «В мире отверженных». П. Якубович и его книга о каторге, http://az.lib.ru/j/jakubowich_p_f/text_0012.shtml [dostęp: 27 stycznia 2009].

⁴ Zob.: tamże.

⁵ Zob.: А. И. Богданович, «В мире отверженных» г. Мельшина, в: *Годы перелома (1895–1906), Сборник критических статей*, Санкт-Петербург 1908. Lib.ru/Классика: Богданович Анжел Иванович. „В мире отверженных” г. Мельшина, http://az.lib.ru/b/bogdanowich_a_i/text_0130oldorfo.shtml [dostęp: 16 listopada 2011].

может, великая заслуга автора, заставившего общество смотреть на арестанта, преступника, прежде всего как на человека⁶.

Mielszyn, jak przekonywał krytyk, „burzył stworzoną w chorobliwej wyobraźni Dostojewskiego legendę o przestępcy z ludu z jego niezwykłą duszą”.

Wydaje się, iż Bogdanowicz przeceniał wpływ książki Dostojewskiego na stosunek jego rodaków do katorżników. Wiadomo, z jakim współczuciem prosty, niepiśmienny lud rosyjski, który nie czytał przecież *Wspomnień z domu umarłych*, odnosił się do „nieszczęśników”, o czym wielokrotnie wspominali sami zesłańcy w swych pamiętnikach. Zwrócił na to uwagę m.in. także Tołstoj w *Zmartwychwstaniu*. Dodajmy też, że znacznie bardziej niż Dostojewski ubarwiał i poetyzował katorżników w swoich opowiadaniach oraz szkicach syberyjskich inny znany prozaik rosyjski, który również doświadczył smaku życia więziennego i kilkuletniego zesłania na Syberię, Włodzimierz Korolenko.

Podobnie narrator *Świata wyrzutek*, Iwan Mikołajewicz, przyznaje, że sam bardzo długo w drodze na zesłanie „okropnie idealizował” współwięźniów z transportu, bezwiednie ulegając sile, czarowi, muzyce, żywiołowej poezji dźwięków setek nóg zakutych w kajdany, jak i śpiewanych przez nich pieśni, ze świadomością, iż od wieków przysłuchiwała się im „mateľka-Wołga”:

Хорошо помню, что долгое время я страшно идеализировал уголовных арестантов, с их артельными нравами и обычаями. Они все рисовались моему воображению какими-то Стеньками Разинами, людьми беззаветной удали и какого-то веселого отчаяния... Среди маленькой кучки интеллигентов (więźniów politycznych – K. L.) кандальный звон раздавался как-то жидко и прозаично; но там, за парусинным брезентом, где двигались сотни ног, звон этот имел в себе что-то музыкальное, властное, чарующее... Целые века слышала этот звон матушка-Волга: в нем была передающаяся из рода в род поэзия стихийная, безыскусственная... Там страдают без гнева, без жалобы и надежды, страдают, потому что так и нужно, что иначе и невозможно [...]. Особенно такие чувства вызывали во мне эти неведомые арестантские массы, когда по вечерам собирался их могучий хор и далеко по Волге разносились, под музыку цепей, дикие напевы, где слышалась то бесконечная грусть, то вдруг опять бесшабашная отвага и удаль. („В предверии”)⁷

Czar ten jednak prysnął już przy pierwszej próbie bliższego zaznajomienia z nimi. Iwan Mikołajewicz pojął, iż ten świat, który wydawał mu się taki tajemniczy, niezwykły, poetycki, w rzeczywistości kryje w sobie istne piekło ciemnoty, niepotrzebnej złości i bezmyślnego okrucieństwa i na pewno jest mu całkowicie obcy:

Первая моя попытка подойти ближе к этому поэтическому миру едва не стоила мне, однако, – чего бы вы думали, читатели? – глаза!.. [...] это было мое первое разочарование в этих людях, среди которых предстояло мне столько лет жить, первое свидетельство того, какой кромешный ад тьмы и ненужной злости, бессмысленной жестокости представляет этот таинственный мир, как он чужд мне, и как много я должен буду выстрадать, живя с ними одной жизнью...⁸

⁶ Tamże.

⁷ Lib.ru./Классика: Якубович Петр Филиппович, *В мире отверженных*, t. 1, http://az.lib.ru/j/jakubowich_p_f/text_0012.shtml [dostęp: 27 stycznia 2009].

⁸ Tamże.

Przejmuje grozą pełen ekspresji opis bezwzględnej, toczonej w straszliwym zgiełku i wśród przekleństw walki więźniów o miejsca na pryzcach w przepelnionych pomieszczeniach więzienia etapowego. Narrator porównuje katorżników do rozwścieżonej hordy barbarzyńców:

Непривычный и слабонервный человек не мог бы, я думаю, испытать большего ужаса, как, стоя где-нибудь в углу коридора, в сторонке от дверей, ведущих в общие камеры, слышать постепенно приближающийся гул неистовых голосов, рева, брани и драки, бешеный звон кандалов, топот несущихся ног: точно громадная орда варваров идет на приступ, идет растерзать вас, разорвать в клочки, все разгромить и уничтожить! Все ближе и ближе... Вот ворвалась, наконец, в коридоры эта ужасная лавина: дикие лица, искаженные страстью и последним напряжением сил, сверкающие белки глаз, сжатые кулаки, оглушительное бряцанье цепей, яростная брань, – все это кажется, мчится прямо на вас... Зажмурьте глаза в страхе... Но вот бешеный поток толпы повернул направо, в дверь камеры, и слился в один глухой рев, в котором ничего нельзя разобрать. За первой волной несется вторая, третья и, наконец, почти уже шагом плетутся, с проклятиями и бранью, самые отсталые, отчаявшиеся захватить место наверху и принужденные лезть под нары. („В предверии”)

W pierwszej części tomu pierwszego *Świata wyrzutek*, zatytułowanej „W przedsionku” – piekła, jak czytelnik może sobie dopowiedzieć – narrator zajmuje pozycję obserwatora całkowicie nowego dlań świata. On sam bowiem jako „przestępca polityczny”, szlachcic, jechał na podwodzie i miał w drodze razem z innymi więźniami politycznymi oddzielne „szlacheckie” pomieszczenie na postojach – „póletapach” i „etapach”. W części tej w narracji przeważa opis uogólniający, przeplatany relacją unaoczniającą najbardziej dramatycznych scen z długiej drogi na katorgę. Kilka razy narrator przytacza pieśni i usłyszane rozmowy katorżników.

Iwan Mikołajewicz poinformował we wstępie do wspomnień, iż chciał podzielić się ze „światem”, jak niegdyś Dostojewski, swymi przerażającymi wrażeniami z katorgi. Najpierw jednak pragnął uzmysłowić czytelnikom, jak okrutną i wycieńczającą karą była już sama wędrówka skazańców po bezkresach Syberii, jedynie z krótkimi postojami na nocleg na „póletapach” i „etapach” w rozrzuconych co dwadzieścia, czterdzieści wiorst (wiorsta = 1066,8 m) więzieniach:

Прежде всего – что такое этапный путь? Представьте себе по всей линии бесконечного сибирского пути, который тянется от Томска до Сретенска (средоточия Нерчинской каторги), то есть на пространстве трех тысяч верст, разбросанные в двадцати – сорока верстах друг от друга огромные, мрачные здания с решетчатыми окнами, большую часть ветхие, осунувшиеся, веющие холодом, одиноко стоящие где-нибудь в поле или на краю села, в стороне от большой дороги. Это и есть так называемые этапы – дорожные тюрьмы, в которых отдыхают и ночуют утомленные партии.

Ogromne, szare, okratowane, zimne, ponure budynki więzień etapowych, rozrzucone wzdłuż trasy z dala od wsi, obojętnie przyjmujące wiele już pokoleń umęczonych, okaleczonych, nierzadko obłąkanych istot ludzkich, są przykuwającymi uwagę obserwatora, wymownymi znakami więziennej Syberii.

Narrator z bólem i goryczą opowiada o kobietach skazanych na katorgę, jak i tych żonach, siostrach, matkach i córkach, które dobrowolnie szły z partią katorżników, dzieląc z nimi wszystkie niewygody, narażając się na „ohydne”, „bezwstydne”, wykluczające minimum intymności warunki „na etapach”. Pozostawały bezbronne wobec zaczepek i gwałtu nie tylko ze strony katorżników, ale również konwojujących ich żołnierzy.

Pisarz pozwala czytelnikowi w pierwszej części *Świata wyrzutków* (pierwotnie zatytułowanej „Droga”) towarzyszyć partii więźniów w marszu, koncentrując całą uwagę na tych, izolowanych od reszty świata ludziach, strzeżonych przez uzbrojonych konwojentów, z rzadka odwracając od nich wzrok i kierując go na obcą ziemię, która nie dawała „wyrzutkom” zapomnieć o tym, że skazani są na bezdomność. Na początku narrator autorski postrzegał ich jako bezkształtny tłum („огромные массы”), z czasem zaczął stopniowo rozróżniać ich twarze, narodowość, imiona. Jako literata zadziwiały go niezwykle przydomki i przezwiska, zwłaszcza włóczęgów-recydywistów „nie pamiętających swego imienia”, którzy zresztą, jak się szybko zorientował, mieli przewagę liczebną wśród aresztantów:

В Тюмени я впервые увидел лицом к лицу огромную партию арестантов на переключках, происходивших во дворе тюрьмы. Боже! Каких только лиц тут не было – от самых симпатичных и мыслящих до самых отталкивающих и звероподобных; каких не было национальностей, каких имен! В особенности характерны были имена бродяг, составлявших почти половину всей партии. Иван Пострадавший, Петр Потерпевший, Семен Много горя видел, Хвостом на гору, Махнидралов, А я за ним, Непомнящий тридцати двух лет, и так далее, и так далее в том же роде. Любимыми также фамилиями были: Алмазов, Бриллиантов, Львов, Орлов, Соколов, Бурин, Ветров, Скобелев, Гурко и тому подобные громкие и гордые имена. („В предверии”)

Później, kiedy rozdzielono go z nieliczną grupą „inteligentów” (tak nazywa w swym opowiadaniu więźniów politycznych, ludzi wykształconych, w odróżnieniu od więźniów kryminalnych – „aresztantów”), wśród których było też kilka młodziutkich kobiet, jego obserwacje nad „światem wyrzutków” przybrały bardziej zindywidualizowany charakter. Zaczął wyodrębniać z owej bezkształtnej masy, mającej w jego oczach „jedną twarz, jeden charakter i wolę”, poszczególne jednostki („человечки”) i przypatrywać się im z ciekawością, słuchać ich opowiadań z zainteresowaniem, zaprawionym wszakże sceptycyzmem, bez cienia już – jak podkreśla – idealizacji czy też fascynacji. Jego obserwacje i uogólnione komentarze, dotyczące zwłaszcza „włóczęgów”, demitologizują, odzierają z poezji postać słynnego syberyjskiego „brodiagi” („бродяга”), opiewanego w literaturze⁹ i też w opowieściach oraz pieśniach samych katorżników:

Бродяги вообще являются сущим наказанием каждой партии. Это люди – по преимуществу испорченные, не имеющие за душой, что называется, *ni foi, ni loi*, но они цепко держатся один за другого и составляют в партии настоящее государство в государстве. [...] Бродяга, по их мнению, высший титул для арестанта, он означает человека, для которого дороже всего на свете воля, который ловок, умеет вернуться от всякой кары. В плутовских глазах бродяги так и написано, что какой, мол, он непомнящий! Он не раз, мол, бывал уже „за морем”, то есть за Байкалом, в каторге, да вот не захотел покориться – ушел! Впрочем, он и громко утверждает то же самое, в глаза самому начальству. („В предверии”)

Autor przekonuje czytelnika, że już droga na katorgę odzierała „nieszczęśnych” z resztek człowieczeństwa, zamieniając większość z nich w zatwardziałyh przestępców: „Каждый заботится о себе, боится, как бы самому не оплошать и не пасть жертвой в этой ужасной битве за жизнь, за сегодняшний день. Огрубело у каждого сердце, окаменело...” („В предверии”). Takich, po wielu miesiącach poniewierki, przyjmowały „milczące wrota katorgi”, przez które wstępowali do „świata wyrzutków”, „domu obłąkanych”, „domu

⁹ Por.: K. Lis, *Literackie portrety włóczęgów syberyjskich*, w: *tejże, Syberia w historii*, s. 123–134.

umarłych”, „ciemnej jamy”, „mrocznego świata”. Wszystkie te określenia wprowadził pisarz do części drugiej pierwszego tomu *Świata wyrzutków*, nazwanej „Szełańskie kopalnie” („Шелайский рудник”). Część ta składa się z osiemnastu rozdziałów, które autor opatrzył tytułami pozwalającymi zorientować się w ich zawartości. Przedstawiony w niej obraz więzienia i kopalni w Szełaju zawiera wiele szczegółowych informacji na temat funkcjonowania systemu katorgi na Zabajkalu, ale przede wszystkim oparty jest na własnych przeżyciach więziennych Jakubowicza w Karze i późniejszych (odkąd zlikwidowano latem 1893 roku ostatnie karskie więzienie) – w Akatuju w obwodzie Nerczyńskim.

W porównaniu z pierwszą częścią, opisującą transport więźniów w głąb Syberii, część druga posiada zdecydowanie mniej opisowy charakter; więcej w niej dialogów – rozmów katorżników, często pojawia się też forma udratyzowanego monologu wewnętrznego – rozmowy narratora z samym sobą. Opowiadanie nabiera szczególnej ekspresji w tych fragmentach, w których narrator daje upust fali bolesnych emocji, przywołanych bardzo jeszcze świeżymi wspomnieniami:

[...] горькие дни и черные ночи с мучительной бессонницей или кошмарными снами, – ах! и теперь еще, по прошествии стольких лет, я вздрагиваю – каждый раз, как вспомню обо всем этом... Сердце опять трепещет, опять полно ран и скорби... Тише, тише, непокорное! Победи свой порыв! Превратимся опять в беспристрастных летописцев хоть и ужасного, но все же пережитого прошлого. Будем рассказывать по порядку, что в нем было наиболее важного и любопытного: авось кому-нибудь пригодится! („Шелаевский рудник” – 7: „Тюремные будни”)

Iwan Mikołajewicz po przybyciu do Szełaja z konieczności próbował zbliżyć się do towarzyszy niedoli, w większości ciemnych, prymitywnych analfabetów, kryminalistów. Na katordze umieszczono go w jednej celi z pospolitymi przestępcami. W rozdziale „Pierwszy wieczór” („Первый вечер”) szczegółowo zrelacjonował nową dla niego sytuację, zrównując go na mocy przepisów administracyjnych ze wszystkimi katorżnikami, wyjaśniając, iż z konieczności, broniąc się przed szykanami i samotnością, musiał stać się „bratem, towarzyszem” dla tych wszystkich wyrzutków społecznych, na których wcześniej, w drodze, patrzył bardziej jak „turysta, pan, postronny obserwator”:

Вообще в этот вечер я впервые находился в такой тесной близости с арестантами. До сих пор я жил на этапах в отдельном помещении, в одиночестве или в обществе подобных мне интеллигентов; но теперь, совершенно отрезанный от всякого иного, высшего мира и сам подвергнутый полной нивелировке с этими отверженцами человеческого общества, теперь я поневоле должен был стать в другие отношения с ними, сделаться для них братом, товарищем. („Шелаевский рудник” – 2: „Первый вечер”)

Nie doszukamy się w szkicach Jakubowicza znamiennego dla Dostojewskiego, jak też i Tołstoja, postrzegania ludu rosyjskiego jako nosiciela czystych prawd wiary, ani też traktowania katorgi w kategoriach odkupienia grzechów i oczyszczenia duchowego. Wśród katorżników, „którym Bóg nie dał rozumu”, jak powiedział jeden z nich, których dusza jest „tyle, co trawa rosnąca w polu, obłok płynący po niebie i ulegający podmuchom pierwszego lepszego wiatru”, którzy, jak więzień Nogajcew, Bogarodzącę mylili z Trójcą Świętą, a Chrystusa z błogosławionym Mikołajem („он Богородицу смешивает с Пресвятой Троицей, Христа с Николаем-угодником и пр.” – „Шелайский рудник”, 6: „Подъем”), jedynie narrator autorski, po raz pierwszy od wielu lat, jak wyznaje, zwracał się do Boga słowami modlitwy, błagając o siłę i męstwo dla przetrwania i doczekania upragnionego dnia wolności:

Сон не шел. Душа болела и протестовала против чего-то. Против чего? Я и сам не отдавал себе в этом отчета. И в первый раз после многих лет уста невольно шептали молитву: „Боже, милостивый Боже! Дай мне силу и мужество без страха глядеть в лицо ожидающей меня доли; дай силу все вынести и дождаться вождельного дня свободы!” („Шелаевский рудник” – 2: „Первый вечер”)

Przerażała go obojętność, z jaką katorżnicy odnosili się do popełnionych zbrodni, mierzyły cyniczne przechwałki w wieczornych rozmowach, „upiększanie” swych dokonań, całkowity brak skruchy, a nawet przrzucanie winy na swoje ofiary. Zauważał jednak wielokrotnie, że do niego katorżnicy odnosili się z szacunkiem, jak do „szczególnego przestępcy”, nie takiego „łotra”, za jakiego każdy z nich się uważał. Nawet mu się kłaniali i pomagali w cięższych pracach (inaczej więc niż u Dostojewskiego, gdzie narrator-szlachcic wzbudzał pogardę i złość u współtowarzyszy z ludu). Widzieli, że Iwan Mikołajewicz jest „uczony” (istotnie, miał on wykształcenie uniwersyteckie), że ma książki i że „wszystko wie”. Poza tym miał pieniądze, które chętnie pożyczał, i zawsze tytoń. On sam zresztą, jak wyznaje, traktował ich uprzedzająco grzecznie, w sposób niedopuszczający jednak poufałości. Do wszystkich zwracał się *per pan* („вы”), był uprzejmy i usłużny, pomagał więźniom pisać listy do rodziny. Nie dostrzegał natomiast – poza solidarną niechęcią wobec władz więziennych – głębszych więzów koleżeńskich, a tym bardziej przyjaźni między katorżnikami, podzielonymi zresztą na swoiste kasty. Byli bowiem wśród nich uprzywilejowani samozwańczy „przywódcy” (najczęściej dożywotni i „wieczni” skazańcy oraz włóczędzy-recydywiści) i ich poplecznicy, którzy trzymali w posłuchu resztę współwięźniów – tzw. w slangu katorżnym kobyłkę, szarańczę („каторжная кобылка”). Iwana Mikołajewicza raziły ordynarne przekleństwa, bezwzględna walka o przetrwanie, zaobserwowane już wcześniej w drodze, „na etapach”¹⁰.

Nie ma tu więc mowy o odradzającej sile katorgi ani wiary, jak u Dostojewskiego czy Tołstoja. Mimo że przedstawiony w *Świecie wyrzutek* „Szełajski rudnik” traktowany był przez władze jako więzienie wzorcowe, tworzone na podobieństwo zagranicznych, katorżnikom nieustannie przypominano o tym, że są jedynie niewolnikami równymi bydłu. Celował w tym „światły” naczelnik więzienny Łuczezarow, o przezwisku Sześciooki, wiele razy cytowany w drugiej części utworu. Autor poświęcił mu odrębny rozdział trzynasty (13: „Лучезаров”), ale jego postać, a przynajmniej cień Sześciookiego, stale wyłania się ze wspomnień byłego katorżnika. Strach, żołnierski rygor oraz wszelkiego rodzaju kary były głównymi narzędziami resocjalizacji „wyrzutek”. Ani one, ani przymusowa katorżnicza praca, częstokroć niepotrzebna, bezsensowna, traktowana przez więźniów jak odrabianie rutynowej „lekcji państwowej”, z której nie było żadnego pożytku oprócz tego, że pozwalała uniknąć chłosty lub karceru, nie spełniały, w przekonaniu autora, zakładanej funkcji wychowawczej, a jedynie poniżały i deprawowały katorżników. Stosunek więźniów do przymusowych robót bez jakiegokolwiek zapłaty dobitnie wyjaśnił w rozmowie z narratorem jeden z nich, „wysoki, mocarnej postury z rudawo-siwymi bokobrodami” Gonczarow, współmieszkaniec z celi:

¹⁰ L. W. Freicheld, więzień polityczny, który odbywał katorgę razem z Jakubowiczem w Akatju, w swoich wspomnieniach podkreślał takie właśnie cechy charakteru pisarza – prawość, kryształową czystość, szlachetność, którymi obdarzył on narratorkę, Iwanę Mikołajewiczą: „Все товарищи, которым приходилось встречаться с Якубовичем, знали, что это был человек кристально чистый, целомудренный, приходивший в отчаяние от тех грубых выражений, которые не сходили с уст окружающих его соседей, от обнаженного цинизма и жестокости, которой бравировали многие арестанты”, „Хронос”, http://www.hrono.ru/biograf/bio_ya/yakubovich_pf.html [dostęp: 15 maja 2010].

На казенной работе, безо всякой, то есть, корысти, только чтобы розог аль карцера не заслужить, сами скажите – зачем стану я изо всех жил тянуться? Да наплевать мне на их работу! Я лучше так просижу на отвале али нарочно даже испорчу то, что другой уже сделал и сдал нарядчику. Сробил мало-мало что нужно, и сижу, трубку курю. („Шелаевский рудник” – 3: „Впечатления и знакомства первого дня”)

W rozdziale siódmym „Więzienna codzienność” („Тюремные будни”) narrator poczynił wiele istotnych, krytycznych refleksji na temat zaprowadzonego w więzieniu rygoru. Przekonywał „świat”, społeczeństwo, że „reglamentowane”, sformalizowane w każdej cząstce życia więźnia podporządkowane było całkowicie temu, aby „przemienić ludzi w istoty podobne do maszyny, żyjące nie inaczej niż na polecenie i zgodnie z instrukcją”. W rezultacie, jak stwierdził, nie było ani jednego przypadku reedukacji przestępcy:

Понятия о цели и смысле жизни, все взгляды на вещи оставались совершенно нетронутыми, и арестант, выходя в вольную команду или на поселение, начинал новую жизнь по тому же шаблону, по какому и раньше жил, с тою только разницею, что теперь старался вести дело „чище”, осторожнее, не оставляя по возможности следов и улик. („Шелаевский рудник” – 7: „Тюремные будни”)

Jedynie polityczni, „inteligenci”, korzystający jeszcze z pewnych przywilejów w czasie transportu, na katordze natomiast na równi z pozostałymi więźniami pozbawieni wszelkich praw, nie poddawali się, jak sugeruje autor, demoralizującej, zniewalającej sile Szełajskiego więzienia. Ci nieliczni, którzy nie utracili zdolności myślenia, refleksji, oceny swego położenia, na swoje nieszczęście, jak uzmysłowił sobie Iwan Mikołajewicz, zachowali dręczące poczucie życia, zwielokrotniające karę, jeszcze bardziej bowiem odczuwali swą samotność w świecie „zniewolonych współtowarzyszy”, „wyrzutków”, prymitywnych analfabetów, złodziejów i morderców, „żywych trupów”, w tej „śmierdzącej jamie, nad którą unoszą się opary deprawacji i zbrodni”.

Горе, горе! Как попал я в эту смрадную яму, над которой носится дыхание разврата и преступления? Что общего между мною, который порывался к светлым небесным высям, и миром низких невежд, корыстных убийц? Кровь, кровь кругом, разбитые вдребезги черепа, перерезанные горла, удушенные шеи, простреленные груди... И над всем этим ужасом витают тени погибших, отыскивая своих убийц, отравляя их сны черными видениями... („Одиночество” – 13: „Ночь”)

Powyższą refleksję narrator zawarł w ostatnim rozdziale tomu pierwszego. Poczucie dręczącego osamotnienia, szczególnie doskwierającego autorowi więziennych zapisek w bezsenne noce, jest motywem przewodnim trzeciej części utworu, nazwanej „Samotność”. Zawarte w niej wyraziste portrety katorżników, ich ponure historie życiowe, „przerażające, krwawe, cyniczne” opowieści w długie wieczory zimowe o przestępstwach, za które trafili na katorgę (przestępstwo – „качество” w języku więziennym), ubarwione dialektyzmami, wulgaryzmami, slangiem więziennym, błędami językowymi, przetykane dociekliwymi pytaniami i komentarzem światłego narratora, podkreślają przepaść między nim a kryminalistami.

Wspomniany już rozdział pt. „Noc” odsłania stan totalnej samotności Iwana Mikołajewicza pośród śpiących współwięźniów, wyrażającej się w natłoku mrocznych myśli, pragnieniu płaczu i krzyku, uczuciu paraliżującego lęku, w przerażających halucynacjach na pograniczu jawy i snu:

Однако... что за странная галлюцинация? Где я? Какие трупы лежат возле меня – и справа, и слева, и там, внизу, под ногами? Неужели я один живой среди мертвых? Нет! Кто-то пошевелился... Да, да, припоминаю... Стоит мне крикнуть, не совладав с ужасным кошмаром, – и трупы эти вскочат на ноги, зазвенят оковами, заговорят, задвигаются, и улетят прочь призраки ночи... Но зачем? Они ведь и живые мертвы для меня. К чему закрывать глаза на горькую правду? Я – один. Один, как челнок в океане, как былинка в пустыне, один, один! Мне нет здесь товарищей, как бы ни жалел я этих бедных людей, как бы ни хотел перелить в них часть своего духа; нет сердца, которое билось бы в такт моему сердцу, нет руки, на которую я доверчиво мог бы опереться „в минуту душевной невзгоды”. („Одиночество” – 13: „Ночь”)

Iwan Mikołajewicz pojął, iż potrzebna jest mozolna praca, ażeby oświecić mroki umysłów, poruszyć wrażliwość, sumienie „wyrzutków”. Nie tracił nadziei, że w najbardziej zepsutej duszy można obudzić godność ludzką. Utkwiły mu w pamięci gorzkie słowa jednego z nich, Sokolcewa: „Więźniowie, to też ludzie, chociaż zapomniani przez Boga”, a także innego, Godunowa, który powiedział podobnie: „Zesłaniec, to też człowiek”. Skrzętnie wyławiał i notował w swych zapiskach każdą iskrę człowieczeństwa w głosie, wyrazie oczu, uśmiechu, w gestach, zwłaszcza podczas robót w warsztatach, w kopalni, przekonując siebie, że wszyscy oni są złaknieni światła i prawdy. Założył więc dla katorżników osobiłą „szkołę” z nauką pisania i czytania, z lekcjami literatury, co – nie takiemu jak on idealistcie – mogło wydawać się pomysłem szalonym. O szkole tej, w której celowość sam zresztą niekiedy wątpił, widząc nikłe rezultaty swej pracy, a później znowu przekonywał siebie, że mimo wszystko warto podejmować żmudne wysiłki i uczyć, opowiada w kilku rozdziałach utworu: ósmym – „Początek mojej szkoły”, dziesiątym – „Moji uczniowie Burenkowowie”, jedenastym – „Siemionow”, dwunastym – „Czytanie Biblii. – Jaszka Torbagan. – Poeta-katorżnik” i piętnastym – „Wielcy poeci przed sądem katorżników”. Swoim uczniom czytał najpierw Biblię, a później Puszkina, Lermontowa, Gogola, Niekrasowa, a nawet Szekspira (książki przysłała mu matka, a naczelnik więzienia na pewien czas wspaniałomyślnie mu je oddał, uznając, że nie przyniosą ani szkody, ani pożytku). Oni zaś – oprócz tych, których już po godzinie morzył sen – słuchali zachłannie („с поглощающим интересом”), jak mu się wydawało, poddając się nastrojowi i czerpiąc z lektury wrażenia, jak każdy czytelnik czy słuchacz. Szczególnie spodobały się im *Bracia-rozbójnicy* Puszkina, *Demon*, *Pieśń o kupcu Kałasznikowie*, *Hiszpanie* Lermontowa, *Otello* Szekspira, ale ich bezsprzecznym „idolem” był Gogol. Sami też więźniowie znali różne legendy, bajki, śpiewali przyśpiewki ludowe, złodziejskie, z których wiele wprowadził autor do tekstu *Świata wyrzutków*. Był wśród nich nawet samorodny poeta – Władimirow, przewany Niedźwiedzim Uszkiem, a jeden z katorżników, Jegor Rakitin, marzył, ażeby nauczyć się na pamięć puszkiniowskich *Braci-rozbójników* – tej, jak powiadał, „przecudnej książki”.

Narrator z rzadka i jakby mimowolnie dostrzegał też inny świat, za murami więzienia – piękne, malownicze krajobrazy, w których tonęły mroczne jamy szybów i sztolni katorżniczych rudników. Wspomina, jak pewnego jesiennego ranka, w codziennej drodze pod górę do kopalni, straszliwie zadyszany przystanął i „mimo woli zachwyił się rozścielającym się przed nim widokiem”:

Стояло яркое осеннее утро; в воздухе было свежо, тихо и как-то радостно; по бледной небесной лазури не плыло ни одного облачка. Только что взошедшее солнце уже проливалось море блеска. Местами сопки сверкали ослепительно ярко, местами от них ложилась черная тень. Темно было также в ущелье, где находилась тюрьма. Зато выше ее, в противоположной от нас стороне, ландшафт был особенно живописен и величествен. Там поднимался целый

амфитеатр гор, громоздившихся одна на другую и наконец исчезающих в синевшем утреннем тумане. („Шелаявский рудник” – 4: „На шарманке”)

Nasycony oślepiającym światłem, blaskiem wschodzącego słońca, tchnący świeżością, ciszą, radością oraz majestatem obraz gór i nieba kontrastuje z mrokiem wąwozu, w którym wzniesiono więzienie, a także z ciemnościami „kamiennego grobu”, „granitowego kotła” – wydrążonymi w głębi ziemi korytarzami kopalni. Zauroczenie więźnia urodą przyrody syberyjskiej trwa zaledwie chwilę, zgaszone smutną myślą o tym, „jak wiele cierpienia, łez a nawet żywej ludzkiej krwi widziały owe bezdusznie piękne góry”. Autor *Świata wyrzutków* traktuje przyrodę, podobnie jak i budynki więzienne, w których osadzano katorżników na długie lata, a częstokroć do końca życia („вечная каторга”), jako nieczułego świadka cierpień ludzkich; system katorgi pozbawił ją bowiem czegoś niezmiernie cennego – nie mogła zapewnić schronienia skazanym na bezdomność „wyrzutkom”.

Pory roku wyraźnie zaznaczone są w opowieści byłego katorżnika: one wyznaczały rytm więziennego życia, przede wszystkim zadawanych „wyrzutkom” lekcji do odrobienia („упки от звонка до звонка”), czyli robót w kopalni albo na wolnym powietrzu – w kuźni, przy kopaniu rowów czy w więziennym „ogrodzie”, zawsze pod ścisłą strażą uzbrojonych żołnierzy. Lato z krótkim nocami i długim dniem roboczym szczególnie doskwierało więźniom:

Лето с его короткими ночами и увеличенным рабочим днем было всегда наиболее трудным периодом в жизни обитателей Шелайского рудника. Особенно тяжелы были работы на канаве, о которых я говорил выше. Мне лично пришлось испытать удовольствие огородничества. Со словом „огород” принято обыкновенно связывать представление о сравнительно легком и, главное, приятном труде на открытом воздухе, полезном для укрепления физических сил и возбуждения аппетита. Но пусть вообразит себе читатель, что его, не выпавшегося и усталого, подняли на ноги в три часа утра, „выгнали” па довольно холодный еще утренний воздух, окружили цепью вооруженных штыками солдат и заставили копать тупой железной лопатой твердую, подчас состоящую сплошь из камней, землю. Если вы недовольны необозримой величиной назначенного урока, то извольте копать „от звонка до звонка”, то есть до семи часов вечера. Уставшие арестанты хотят покурить, присаживаются отдохнуть. Проходит минуты две – и „стоявший над душой” надзиратель уже кричит, что пора приниматься, за работу. Одно-два слова возражения – и угроза карцером. („Одиночество” – 11: „Отбой”)

Narrator, wyczulony zarówno na zło, jak i dobro, brzydotę i piękno świata, w lirycznych partiach swego opowiadania wyraża ambiwalentne częstokroć uczucia, określające jego stosunek do otoczenia – ludzi, z którymi zmuszony był obcować przez długie lata, a także do przyrody syberyjskiej. Ona – wolna, latem radośnie rozkwitająca i triumfująca, „bezduszna piękność” „w obliczu wielkiego ludzkiego poniżenia i męki” budzi zachwyt gramolącego się „z dna ponurej studni” szybu kopalnianego więźnia i równocześnie wywołuje w duszy złość i oburzenie:

В шахтах было холодно, как в ледяном погребе; с обмерзлых лестниц и стен струилась повсюду вода, попадая бурильщикам за шею и обливая сапоги. Для бурения приходилось подкладывать под себя доски, но и те скоро заливались накопившейся постепенно водой. Тогда нужно было вылезать наверх, чтобы, выкачав несколько кибелей собравшейся воды, получить возможность бурить впредь до новой отливки. Мрак, холод, вода, онемевшие от усталости руки, дрожь во всем теле... Вылезешь, бывало, со dna угрюмого колодца на вольный свет, где столько вокруг лазури, тепла и солнечного блеска, где шумит и зеленеет поблизости душистый лиственничный лес, а дальше красивым полукругом возвышаются сопки, почти

сплошь одетые лиловым, будто кровавым цветом багульника, – и при виде этого великолепия торжествующей природы заходит в душе желчь, закипит негодование! Негодование против этой безответной, бездушной красавицы, способной только цвести и радоваться перед лицом великой человеческой скорби и муки, при живых воспоминаниях о пролитых тут же потоках слез, а быть может – и крови! („Одиночество” – 11: „Отбой”)

Każdego roku wiosenne odgłosy i wonie syberyjskiej tajgi – młodej, zielonej, pachnącej kusząco i słodko, niepokoiły więźnia, budząc w duszy kłujący ból, pragnienie życia, swobody i szczęścia. Tęsknota za wolnością nasiliła się po przybyciu do kopalni „towarzyszy”, zesłańców politycznych, pod wpływem rozmów z nimi, a także niekończących się wiosennych opowieści katorżników przy ognisku o ucieczkach, ich „szaleńczych” marzeń o uwolnieniu:

Я сам уже третью весну встречал в Шелайском руднике и каждый раз испытывал эту особенно сладкую, особенно щемящую боль. Однако в этот третий раз, когда опять зазеленели окрестные сопки и из глубины ожившей тайги понеслись в тюрьму живительные весенние звуки и запахи, в душе моей, долго дремавшей, а теперь разбуженной приездом товарищей и беседами с ними, с небывалой прежде силой проснулась жажда жизни, воли и счастья... В те дни, когда работы [...] в кузнице было совсем мало и я брал на себя обязанности бураноса в одной из шахт, там во время чаепития перед разведенным костром я с жадностью слушал бесконечные рассказы арестантов о побегах, в тайниках души сочувствуя этим безумным мечтам об освобождении. Внизу, под нашими ногами, расстилалась зеленая, пахучая тайга, полная своих чудных тайн и приманок, обольстительная, молодая, влекущая, а дорогу к ней преграждали расхаживавшие с ружьями в руках часовые-казаки. (*С товарищами* – 5: „Украденный манифест”)¹¹

Pochmurna, posępna jesień, niskie, nieprzyjazne niebo harmonizowały z ponurym budynkiem więzienia, z duszącą codziennością, czyniąc życie pod jego dachem jeszcze straszniejsze i bardziej przygniatające:

Было сумрачное осеннее утро перед самым началом зимы. Порывы холодного ветра стучали порой по оконным рамам крупными дождевыми каплями. Неприветливо висело низкое темное небо над неприветливым, мокрым зданием тюрьмы, делая его еще мрачнее обыкновенного, а жизнь, происходившую под его кровлей, еще страшней и удушливей. Вот резкими, точно отсыревшими звуками ударил звонок на обед; съжившиеся от холода камерные старосты пронесли из кухни баки с баландой, нагибаясь под их тяжестью. Суетливо пробежало за ними несколько праздно торчавших в кухне отошальных фигур. Тюремный день продолжал идти своей обычной колеей... (*С товарищами* – 10: „На прощание”)

Po ponad dwóch latach więziennego życia zjawili się w Szelaju, ku nieskrywanej radości Iwana Mikołajewicza, zlaknionego towarzystwa ludzi wykształconych i duchowo bliskich, dwaj zesłańcy polityczni – Dymitr Szeinhart, student medycyny i Walerian Baszurow, student prawa. Ich portrety, historie oraz pobyt na katordze i relacje ze współwięźniami przedstawił autor w drugim tomie *Świata wyrzutków*, składającym się z dziewiętnastu rozdziałów, zatytułowanym *Z towarzyszami* (*С товарищами*). Wraz z ich przybyciem życie Iwana Mikołajewicza, niezwykle wrażliwego, szlachetnego altruisty, nabrało nowego sensu. Skończyła się jego samotność. Odtąd czuł się potrzebny, swym doświadczeniem bowiem mógł wspierać delikatnych, niezahartowanych nowicjuszy:

¹¹ Lib.ru./Классика: Якубович Петр Филиппович, *В мире отверженных*, t. 2, http://az.lib.ru/j/jakubovich_p_f/text_0014.shtml [dostęp: 27 stycznia 2009].

Да, я ведь не одинок больше среди этого ужаса. Со мной товарищи... О, как я счастлив! Какая бодрящая сила разливается внезапно по всем жилам! Прочь сомнение и отчаяние! Теперь есть цель в жизни – облегчить страдания дорогих людей, только что начинающих тяжелое каторжное поприще, людей непривычных, слабых, не закаленных в испытаниях... (С *товарищами* – 4: „По-новому”)

Obaj nowo przybyli więźniowie polityczni po pewnym czasie, podobnie jak on, podjęli się nauczania analfabetów, zorganizowali też pomoc medyczną. Wszyscy trzej oddawali część przysyłanych im pieniędzy do kuchni więziennej „do wspólnego kotła” oraz na zakup tytoniu dla współwięźniów, co zresztą przyjmowane było na ogół „z chłodnym milczeniem i na pozór obojętnie”.

Jeden z rozdziałów (С *товарищами* – 3: „Рассказ Штейнгарта”) różni się wyraźnie od wcześniejszych „szkiców”. Zawiera bardzo osobistą i szczerą opowieść Szeinharta, o tym, jak został aresztowany pod koniec studiów i rozłączony z ukochaną, którą również zesłano na Syberię. Autor sięgnął tu po formę monologu konfesyjnego, czyniąc Iwana Mikołajewicza słuchaczem i powiernikiem towarzysza niedoli już na samym początku ich znajomości, podczas pierwszej nocy we wspólnej celi.

Zapiski katorżnika w tomie drugim stają się bardziej swobodne i refleksyjne. Iwan Mikołajewicz więcej w nich mówi o sobie, dystansując się wyraźniej od więźniów kryminalnych. Odkąd dołączyli do niego prawdziwi „towarzysze”, zaczęło się dlań „nowe” życie. Pojawiła się nadzieja, wreszcie mógł się z kimś podzielić swym doświadczeniem i przemyśleniami:

Темы наших разговоров были неисчерпаемы. Не успев досыта наговориться об одном предмете, мы уже бросались к другому, третьему и так далее до бесконечности”; „[...] моя одичалая и обледенелая душа тоже мало-помалу оттаивала и расправляла утомленные крылья... (С *товарищами* – 4: „По-новому”)

W kopalni zabrzmiały pieśni studenckie, a także więzienne o wydźwięku rewolucyjnym, jak zaintonowany nieoczekiwanie pod ziemią przez Baszurowa „hymn katorżników”.

Wrzaz z przybyciem „towarzyszy” zaznaczył się wyraźny podział na politycznych i popolitych kryminalistów. Zaczęły się nieporozumienia, które wkrótce przerodziły się w zastrzony konflikt, nieufność i niechęć wobec trójki przyjaciół. Iwan Mikołajewicz analizował przyczyny owej niespodziewanej i niezrozumiałej dlań wrogości współwięźniów, upatrując podłoże w „ich prostej a zarazem zagadkowej psychologii”. Rozmyślał ze smutkiem o tym, że nawet wspólne nieszczęście nie zmniejszało przepaści pomiędzy inteligencją a ciemnym ludem, wzajemnego niezrozumienia i wywodzących się z niego konfliktów, które na wolności mogły mieć przecież nieporównanie ostrzejsze formy i skutki.

Грустное настроение овладело мною, когда товарищи ушли в тюрьму, оставив меня одного. Мысленно перебирал я свои тюремные воспоминания, год за годом, месяц за месяцем стараясь отыскать там свои ошибки, промахи, вины против посланных судьбой сотоварищей, подобрать ключ к правильному пониманию их простой и вместе загадочной психологии, на почве которой создались между нами сначала недоразумения, а затем и вражда. Я думаю... И история этих мелких тюремных бурь наводила меня на мысль о более широких аналогиях и картинах: не возможны ли подобные же (только несравненно более грустные по своим огромным размерам и важным последствиям) конфликты и на воле между интеллигентными людьми и темными народными массами?... (С *товарищами* – 10: „На прощанье”)

Konflikt ten został wkrótce, dzięki mediacjom Iwana Mikołajewicza, zażegnany. Okazał się tylko kilkutygodniowym epizodem w życiu „wyrzutków”, niemniej narrator uznał go za „niepozbowiony głębszego znaczenia i typowy” dla relacji między politycznymi i kryminalnymi katorżnikami, dopełniający też w sposób zasadniczy obraz katorgi zawarty w pierwszym tomie jego szkiców więziennych, pełen niedopowiedzeń, a więc w jakimś stopniu przekłamanych:

[...] Этот короткий сравнительно период казался мне не лишенным своего значения и характерности; мне думалось, что отбрось я его, как нечто не типичное, мимолетное, ограничься картиной обычных отношений с арестантами, представленной в первой части очерков – и от записок моих, как от всего неполного и недосказанного, веяло бы в значительной степени неискренностью, своего рода ложным, приторно сладким сентиментализмом. (*С товарищами* – 10: „На прощанье”)

Iwan Mikołajewicz doprowadził swą opowieść o katordze do ostatniego dnia pobytu w więzieniu, odnotowując ze zdziwieniem, że nie odczuł wówczas ulgi ani radości, a raczej zmęczenie i gorycz, bo wyczekiwaną wolność przyszła zbyt późno:

Как сказочный колодник, привыкший к своим цепям, я с грустью думал о том, что скоро навсегда покину эту тюрьму, где столько пережил и выстрадал. Мне казалось, что в этих стенах я хороню свою молодость с ее одинокими, гордыми мечтами, а также и то, что радость свободы пришла ко мне слишком поздно, когда в душе появились уже усталость и надтреснутость... (*С товарищами* – 19: „Конец «образцовой» Шелаевской тюрьмы”)

Jakubowicz-Mielszyn dołączył do „wspomnień byłego katorżnika” jeszcze dwa odrębne szkice: *Kобылка в дродзе* (*Kобылка в нуму*) i *Pośród wzgórz* (*Среду конок*). W pierwszym przedstawił drogę niewielkiej partii byłych więźniów („обратная партия вольных”) w asyście konwoju wojskowego na przymusowe osiedlenie. Odstąpił tu od narracji pierwszoosobowej na rzecz bezosobowej narracji auktorialnej – sprawozdawczej, lakonicznej, neutralnej, eksponującej dialogi „wolnych”, jak też i „aresztantów”, prowadzonych na katorgę, mijających się na „etapach”. I znowu uwaga narratora skupia się na owych „nieszczęśnikach”, jakby jeszcze nie wszystko zostało powiedziane o „świecie wyrzutków”. Autor uznał, że trzeba jeszcze wspomnieć o rodzinach – małżeństwach i dzieciach, które szły na katorgę. Czytelnik ma okazję „posłuchać” ich rozmów w drodze od Sreteńska do Górnego Zerentuja i – w więzieniach etapowych, w niewyobrażalnej ciasnocie, duchocie i brudzie, albowiem:

Этапы между Сретенском и Зерентуем одни из самых убийственных... Теснота, грязь, холод имеют мало равных себе на протяжении всего великого сибирского „пути следования». (*Кобылка в пути*)

W drugim z dołączonych szkiców, *Pośród wzgórz*, znowu pojawia się postać Iwana Mikołajewicza, a wraz z nim narracja pierwszoosobowa. Były katorżnik w słoneczny listopadowy dzień jedzie jednokonną taratajką, razem z nadzorcą więziennym, do Kadai – miejsca przymusowego osiedlenia. Tam spędza kolejne lata swego życia. Jest to inna już opowieść, wychodząca poza ramy wspomnień katorżnych *Świata wyrzutków*, niemniej autor uznał za celowe dopisanie owego epilogu. Iwan Mikołajewicz nadal pozostaje więźniem Syberii. Perspektywa narracyjna poszerza się jednak i pogłębia w jego nowych obserwacjach i kontaktach z innymi „osiedleńcami”, jak też miejscowymi sybirakami. Starzy wiejszy osadnicy przechowali mglistą pamięć o wcześniejszych zesłańcach: powstańcach polskich, a także

o Mikołaju Czernyszewskim, o zmarłym tam poecie Michale Michajłowie, po którym Iwan Mikołajewicz „przejął” rozwalającą się chatę, i o innych wygnańcach „przesiedlonych” na Syberię. Wielu z nich pozostało tam do końca życia. Dwa ogromne krzyże, wzniesione na wysokiej skale pośród wzgórz, miały polskie napisy informujące, że spoczywają tam prochy „Wygnańca 1863 roku Wołoszyńskiego” i „Wygnańca polskiego 1831 roku Lityńskiego”. Zaginał natomiast krzyż na bezimiennej mogile Michajłowa, którą wskazali mu mieszkańcy Kadai.

Motywy wygnańczych mogił, rozsianych daleko od ojczyźnej ziemi i domu rodzinnego, w połączeniu z motywem niezapominajek („незабудки”), jak i cytowany przez Iwana Mikołajewicza jeden z wierszy syberyjskich Michajłowa, wprowadzają do jego opowiadania nastrój nostalgiczno-liryczny, poetycki, ale zamierzony, jak bowiem wyznał:

„Миром и поэзией веет от гордо уединенных могил, вырытых далеко от чуждых и враждебных взоров [...] и невольно вспоминаются стихи М. Л. Михайлова [...]”.

Wracając zaś do szkiców o katordze dodajmy jeszcze, iż we wspomnianym przez mnie wcześniej *Postscriptum*, napisanym w 1900 roku w odpowiedzi na różne zarzuty ze strony krytyki, między innymi narodnickiej, Jakubowicz wystąpił już bez maski, jako autor *Świata wyrzutków*, podejmując dialog z czytelnikiem. Wyjaśniał, że pisał swą książkę z gorącym pragnieniem, iżby „ta prawdziwa opowieść o życiu wyrzutków była przyjęta jako głos ich adwokata i przyjaciela”, mimo że nie ukrywał w niej „uczuć oburzenia i wzburzenia”, jakie niekiedy wzbudzali w nim jego bohaterowie. Za cel bowiem postawił sobie w miarę wszechstronne, bez upiększeń, bez fałszywej idealizacji, przedstawienie życia katorżników. Wierzył, że jedynie prawda może przysłużyć się „sprawie odrodzenia chorej i występnej duszy”, której nie utożsamiał jednak, jak się zastrzegął, z duszą ludu rosyjskiego, co zarzucali mu niektórzy krytycy, oskarżający go o sprzeniewierzenie ideom narodnickim. Już wcześniej, jak przypomina, w artykule *Przesłodka miłość do ludu* (*Переслащенное народолюбие*), zamieszczonym w piśmie „Русское богатство” pisał:

Народ русский – не то же самое, что сборище убийц, маньяков, воров, насильников и развратников. Пускай все эти люди из того же народа вышли, пусть многие из них лично совсем неповинны в том, что стали такими, каковы они есть; пусть еще многие найдут в себе силы вновь возродиться и опять войти в великое народное море, – пусть так... И, однако, преступная душа все-таки не душа народа русского! Всеми силами слова я протестую против такого отождествления¹².

Wyjaśniając zamysł ideowy napisanych dla świata „wspomnień katorżnika” podtrzymał opinię, posługując się cytatem z pierwszego tomu *Świata wyrzutków*, iż poznani przezeń więźniowie to w przeważającej części męty społeczne („подонки народного мира”), ciemni, zdeprawowani i okaleczeni, lecz pozostają oni nadal ludźmi:

[...] я надеялся, что мне действительно удалось показать, как „обитатели и этого ужасного мира, эти искалеченные, темные, порой безумные люди, подобно всем нам, способны не только ненавидеть, но и страстно и глубоко любить, падать, но и подниматься, жаждать света и правды и не меньше нас страдать от всего, что является преградой на пути к человеческому счастью¹³.

¹² Lib.ru/Классика, t. 2.

¹³ Тамże.

Kazimiera Lis (Kielce)

**Peter Yakubovich-Melshin's *A World of Outcasts*
(*The notes of ex-convict sentenced to hard labour*)**

Summary

Peter Yakubovich-Melshin's autobiography *A World of Outcasts* is analysed in this article. The Melshin's book with those like Fyodor Dostoyevsky's *House of Death*, Anton Chekhov's *Sakhalin Island* and Leo Tolstoy's *Resurrection* creates "Siberian text" in the history of 19th century Russian literature.

Key words: Russian literature, "Siberian text", autobiography, convict, hard labour.

Joanna Nowakowska-Ozdoba
Kielce

Tradycja gotycka w *Monasterce* Antoniego Pogorelskiego

Antoni Pogorelski (właściwe nazwisko Aleksiej Aleksiejewicz Pierowski) jest twórcą, który pomimo widocznego wkładu w rozwój prozy rosyjskiej pierwszej połowy XIX wieku, przez długie lata nie wzbudzał większego zainteresowania wśród historyków literatury. Poza kilkoma artykułami i nielicznymi omówieniami jego utworów zamieszczonymi w pracach poświęconych prozie rosyjskiej okresu romantyzmu, ukazała się do tej pory jedynie monografia autorstwa Józefa Smagi, przedstawiająca obszernie twórczość Pogorelskiego na tle epoki¹. Badacze skupiają się zwykle na fantastyce w utworach pisarza, ich związku z prozą Ernsta Theodora A. Hoffmanna, a także na tematyce ukraińskiej.

Opublikowana na początku lat trzydziestych powieść *Monasterka* (część pierwsza ukazała się w 1830 roku, druga, wraz ze wznowieniem całości, w 1833) uważana jest za najpoważniejsze osiągnięcie pisarza. Stanowi ona bowiem bardzo znaczącą pozycję nie tylko w rosyjskiej beletrystyce etnograficznej, ale i w dziedzinie twórczości obyczajowej. Pojawienie się *Monasterki* spotkało się z życzliwym przyjęciem czytelników i wywołało niezwykle przychylną reakcję ówczesnej krytyki. Podkreślano realizm utworu, dokumentalność obrazów obyczajowych, prawdziwe, sugestywne ukazanie życia rosyjskiej prowincji. Podobne opinie pojawiają się w wypowiedziach badaczy, uznających *Monasterkę* za utwór, który odegrał istotną rolę w formowaniu się realistycznego nurtu w prozie rosyjskiej. Obok niewątpliwie nowatorskich tendencji dostrzegli oni również w powieści Pogorelskiego wyraźne nawiązanie do tradycji romansu sentymentalno-dydaktycznego i rodzinnego, powieści przygodowej i awanturniczej.

Wśród wpływów literackich widoczna jest tu również inspiracja tradycją gotycką. Zwrócił na nią uwagę J. Smaga, ograniczając wszakże oddziaływanie powieści gotyckiej do efektownej, niesamowitej scenerii i atmosfery tajemniczości². O związku drugiej części *Monasterki* z utworami Ann Radcliffe wspomina Giörgij Fridlender, pisząc o rosyjskiej powieści obyczajowej lat trzydziestych XIX wieku³. Wiele zaczerpniętych z gotycyzmu elementów

¹ J. Smaga, *Antoni Pogorelski. Życie i twórczość na tle epoki*, Wrocław 1970.

² Zob.: J. Smaga, *Antoni Pogorelski*, s. 159–160.

³ Zob.: Г. М. Фридлиндер, *Нравоописательный роман: Жанр романа в творчестве романтиков 30-х годов*, w: *История русского романа*, Москва–Ленинград 1962, t. 1, s. 251 i n.

dostrzegł w *Monasterce* Wadim Wacuro. Wskazuje on też na bezpośrednie, jego zdaniem, nawiązania do gotyckich romansów angielskiej powieściopisarki⁴.

Powieść Pogorelskiego istotnie niejednokrotnie zbliża się do utworów powstałych w nurcie gotyckim. Podobieństwo zaznacza się już w konstrukcji fabuły *Monasterki* – schemat, według którego rozwijają się wydarzenia w drugiej części powieści, wykazuje analogię do budowy fabuły romansów grozy. Dla powieści gotyckich charakterystyczny był motyw prześladowania: tyran, gnębiiciel usiłował przemocą zdobyć czyjeś prawowite dziedzictwo bądź nastawał na cześć niewinnej dziewczyny. Podobna sytuacja pojawia się u Pogorelskiego: młodziutka sierota Aniuta znajduje się we władzy nienawidzących ją opiekunów, którzy próbując dla własnych korzyści udaremnić jej małżeństwo z ukochanym, izolują ją od krewnych i siłą przetrzymują w swoim domu. Rozwój wydarzeń w *Monasterce* przypomina zwłaszcza schemat *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe. Jej bohaterka, Emilia, zmuszona jest do rozłąki z bliskim jej sercu Valancourtem i wyjazdu do zamku w Apeninach wraz z państwem Montoni, którzy sprawują nad nią opiekę po śmierci rodziców. Mroczne zamczysko staje się dla Emilii więzieniem, którego nie może opuścić.

Inspiracje tradycją gotycką widoczne są również w kreacjach bohaterów. Dla utworów tego nurtu charakterystyczne było występowanie postaci tworzących trójkąt: prześladowca – ofiara – obrońca. Wyraźny ślad takiego związku między bohaterami znajdziemy w *Monasterce*. Ofiarą jest osierocona Aniuta Orlenko, wychowanka petersburskiego klasztoru, jej krzywdzicielami sprawujący formalną opiekę ziemianie Diundikowie, Klim Sidorowicz i Marfa Pietrowna, spieszącym zaś na ratunek obrońcą jest narzeczony dziewczyny, młody oficer Włodzimierz Blistowski. Do postaci z gotyckiego trójkąta zbliża bohaterów Pogorelskiego nie tylko charakterystyczny związek pomiędzy nimi, ale i pewne typowe dla takich postaci rysy.

Pozbawiona opieki rodziców, niedoświadczona i nieco naiwna Aniuta ma, podobnie jak dręczona piękności romansów gotyckich, wiele cech znamiennej dla bohaterki powieści sentimentalnej – skromność, niewinność, czułe serce, łagodność, słodycz, naturalną godność, dumę i opanowanie. W trudnych sytuacjach myśli racjonalnie, nie poddaje się i próbuje wpływać na swój los. Przypomina ona rozumne bohaterki powieści gotyckiej, którym dzięki opanowaniu i aktywności udaje się odzyskać wolność i doprowadzić do szczęśliwego zakończenia uczuciowych perypetii (przykładem mogą być Izabela z *Zamczyska Otranto* Horacego Walpole’a czy też Ellena z *Italczyka* i Emilia z *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe).

Narzeczony Aniuty, Blistowski, również ma cechy wspólne ze szlachetnymi wybawicielami prześladowanych gotyckich bohaterek. Jest stały w uczuciach, uczciwy i prawy. Przekonany o złych intencjach opiekunów próbuje chronić swą wybrankę przed nimi, a gdy ta znajduje się w niebezpieczeństwie, spieszy jej z pomocą.

Pewne asocjacje z postaciami gotyckimi widoczne są również w charakterze prześladowczyni Aniuty, Marfy Pietrowny. Dumna, wyniosła, pewna siebie, ma wśród poddanych opinię pani srogiej i bezwzględnej. W Aniucie widzi rywalkę swej córki, dlatego też żywi wobec niej niepohamowaną nienawiść, która rośnie z chwilą ich bezpośredniego spotkania: „gdy zobaczyła urodę Aniuty, zawiść jeszcze silniej w niej zakipsiała i zupełnie zaćmiła jej rozum”⁵. W chwili gniewu Marfa Pietrowna całkowicie traci nad sobą panowanie, „wpada

⁴ Zob.: В. Вацуро, *Готический роман в России*, Москва 2002, s. 422–430.

⁵ А. Погорельский, *Монастырка*, w: А. Погорельский, *Избранное*, Москва 1985, s. 273 (tłumaczenie autorki artykułu. Wszystkie cytaty z powieści zaczerpnięto z tego wydania).

w szal⁶, „dusi się ze złości”⁷, a jej krzyk napelnia przerażeniem domowników. Aby nie dopuścić do związku Aniuty z Włodzimierzem, Marfa Pietrowna chce zmusić ją do małżeństwa ze swym siostrzeńcem Pryżkowem. Unieszczęśliwiłaby w ten sposób zarówno znienawidzoną dziewczynę, jak i niedostrzegającego zalet jej córki Blistowskiego. Ten szatański plan przypomina intrygi niegodziwych bohaterek powieści gotyckich (analogię do konfliktu znajdziemy w *Romansie sycylijskim* Ann Radcliffe – markiza Madzini poprzez wymuszony ślub pragnie zemścić się na swej rywalce w staraniach o względy młodego hrabiego). Marfa Pietrowna, tak jak gotyccy nikczemnicy, ponosi klęskę i zostaje ukarana. Na wieść o ślubie Aniuty z Włodzimierzem nagle umiera: „она задохлась от гнева в точном смысле этого выражения. Прочитав письмо Анны Андреевны, она покраснела, потом посинела, кровь хлынула ей в голову, и она упала со стула”⁸.

Pomimo przytoczonych cech zbliżających Marfę Pietrowną do występnych gotyckich bohaterek, pozbawiona jest ona charakterystycznej dla nich demoniczności – nie posuwa się do zbrodni, jedynie intryguje i wywołuje skandal. Powodem jej działań jest bowiem nie tylko nienawiść do Aniuty, lecz także głupota, zadufanie w sobie i egoizm. Podobne pobudki kierują jej mężem. Klim Sidorowicz „był uniżony w stosunku do osób wyżej postawionych, zaś wyniosły i dumny wobec równych sobie i niższych, przy tym zły, mściwy, głupi i chępliwy”⁹. Diundik jest posłusznym narzędziem w rękach swej żony, choć niejednokrotnie jej decyzje budzą w nim wewnętrzny sprzeciw. W obrazie tej postaci znajdziemy też rysy humorystyczne, co zdecydowanie odróżnia Klimę Sidorowicza od gotyckich złoczyńców. Tak więc wśród krzywdzicieli Aniuty pewne podobieństwo do prześladowców z powieści gotyckich wykazuje jedynie Marfa Pietrowna.

Nawiązanie do tradycji gotyckiej można odnaleźć także w przestrzeni powieściowej *Monasterki*. Ciekawą transformacją gotyckiego motywu zamku jest dom Diundików. Wyniosły kamienny budynek otoczony wysokim ogrodzeniem wywołuje wśród mieszkańców wioski mimowolny respekt. Dom jest nieukończony, na piętrze znajdują się puste, niezamieszkałe pokoje, do których nikt nie zagląda. Jeden z nich stale pograżony jest w mroku, gdyż przez pomyłkę budowniczego został pozbawiony okien. Do tego domu zostaje przywieziona i podstępnie w nim zatrzymana Aniuta. Siedziba Diundików staje się dla niej więzieniem, podobnie jak ponure zamczyska dla gotyckich bohaterek. Sypialnia dziewczyny sąsiaduje z niezamieszkałą częścią budynku, a znajdujące się w niej wewnętrzne drzwi, będące jedynym wejściem do pustych pokoi, prowadzą wprost do owego ciemnego pomieszczenia. Sytuacja ta wywołuje skojarzenie z *Tajemnicami zamku Udolpho*, gdzie drzwi w komnacie Emilii otwierają się na schody wiodące do nieznannej części zamczyska. Gotyckie zamki budziły lęk, ponieważ były miejscem w niewielkim tylko stopniu „oswojonym”, skrywały jakąś straszliwą tajemnicę, tragiczną przeszłość, niewyjaśnioną mroczną zagadkę. Dom Diundików również jest swego rodzaju chronotopem, ale jego przeszłość nie zawiera tragicznych momentów, a nawet niekiedy ma komiczny charakter (obecny wygląd budynku jest wynikiem skąpstwa Klimy Sidorowicza i nieumiejętności architekta). Tak więc dom ten ma wprawdzie pewne cechy gotyckiego zamku, ale wyraźna jest ich trawestacja, przeniesienie w realia życia prowincjonalnego ziemiaństwa.

⁶ Tamże, s. 346.

⁷ Tamże, s. 178.

⁸ Tamże, s. 346.

⁹ Tamże, s. 178.

Skojarzenie z gotyckim zamkiem jako *locus terribilis* wywołuje należący do rodziny Diundików chutor Szendry. O istnieniu odosobnionego chutoru, położonego z dala od drogi, w gęstym, ciemnym lesie, wie niewiele osób. Miejsce, na którym go zbudowano, cieszy się złą sławą, ponieważ tu właśnie przed laty rozbójnik Harkusza zamordował kobietę z niemowlęciem. Sam właściciel uważa je za przeklęte, bo od tamtej pory widywano nocą w lesnej głuszy dziwne światelka i słyszano przejmujące jęki.

Do tego właśnie chutoru Diundikowie przywożą Aniutę, by ukryć ją przed Blistowskim. Złowieszcza wieczorna sceneria towarzysząca pierwszemu pojawieniu się chutoru w powieści zgodna jest z tradycją gotycką:

Густая тьма окружила их, когда въехали они в частый сосновый бор, куда не могли проникнуть слабеющие лучи вечернего солнца. Бессчетное множество ворон и галок, собираясь на ночлег, тесными стаями тянулись над ними и с пронзительным гарканьем опускались на высокие вершины деревьев. Усталые кони едва подвигались вперед по глубокому песку, и крик кучеров, их понуждающих, раздавался по лесу диким гулом¹⁰.

Sytuacja, w jakiej znalazła się Aniuta w leśnym „zamku” Klima Sidorowicza, rodzi obawę o jej bezpieczeństwo. Pokój dziewczyny nie ma połączenia z pomieszczeniami zajmowanymi przez pozostałych mieszkańców chutoru. Wyjście z niego prowadzi wprost w leśne zarośla, w których od czasu do czasu pojawia się tajemnicza istota obserwująca dom.

Nastroj niepokoju i niepewności otaczający Szendry narasta stopniowo, wywołując przerażenie w rodzinie Diundików. Pogorelski koncentruje atmosferę tajemniczości i lęku wokół prześladowców, a nie ich ofiary, jak to było w romansach grozy. Marfa Pietrowna i jej córki boją się nie tylko znanych z opowieści duchów i rozbójników. Strach budzą w nich dobiegające z lasu szelesty i świsty, przenikliwy krzyk puszczyka i różne dziwne, niekiedy niewiarygodne wręcz zdarzenia mające miejsce na terenie chutoru. Ich lęk podsycają krążące wśród służby przerażające opowieści, dotyczące niewyjaśnionych wypadków. Nie wywołują one natomiast niepokoju u Aniuty, która jest przekonana, że nie są wynikiem działania sił nadprzyrodzonych, lecz kogoś, kto chce jej pomóc i czeka w ukryciu na dogodną chwilę. Wszystkie tajemnicze zjawiska otrzymują w końcu, jak w powieściach Ann Radcliffe, racjonalistyczne wyjaśnienie – były one rezultatem poczynań mieszkającego w lesie Cygana Wasyla, który potajemnie sprzyjał Blistowskiemu i jego ukochanej.

Wpływ tradycji gotyckiej zaznaczył się dość wyraźnie również i w fabule *Monasterki*. Poza wspomnianym już schematem rozwoju wydarzeń w drugiej części powieści, pojawia się tu kilka scen i motywów, które wydają się być zainspirowane przez utwory tego nurtu. Takim typowym dla gotycyzmu był motyw zabobnych słuchów. W powieści Pogorelskiego związany jest on ściśle z przedstawionym wcześniej motywem przestrzennym zamku. Złowieszcza atmosfera otaczająca chutor Szendry powstała właśnie pod wpływem krążących wokół niego niesamowitych opowieści o duchach:

Бывало, мельник рассказывал, что в ночную пору часто около этого креста играли два огонька, один побольше, а другой поменьше: это, верно, были души убитых, и в то же время всегда в лесу слышен был такой стон, что у мельника на голове волосы подымались, как щетина!¹¹

¹⁰ Tamże, s. 310.

¹¹ Tamże, s. 312.

Wiara w duchy, zjawy, wilkołaki przybiera w powieści formy typowe dla ludowej demonologii. Ulegają jej nie tylko ludzie prości, ale i słabo wykształceni Diundikowie. Przekonanie o możliwości ingerencji istot z tamtego świata w życie człowieka buduje w utworze nastrój strachu.

Innym motywem o gotyckim rodowodzie jest motyw snu. Podczas pobytu w domu opiekuna Aniuta ma sen, odzwierciedlający jej sytuację: wędruje przez las wąską ścieżką wiodącą nad przepaścią. Widzi w oddali ciotkę i Włodzimierza, ale dotarcie do nich uniemożliwia jej Klim Sidorowicz. Szczęśliwe zakończenie snu – powrót do domu ciotki i zniknięcie rodziny Diundików – nadaje mu typowy dla gotycyzmu proroczy charakter, jest zapowiedzią pomyślnego zakończenia perypetii bohaterki.

Równie często jak motyw snu przepowiadającego przyszłość, występował w utworach gotyckich motyw przeczuc. Towarzyszyły one zwykle prześladowanej bohaterce, zwiększając jej niepokój i lęk przed nieznanym. Także i ten motyw pojawia się w powieści Pogorelskiego. Kuzynka Aniuty, Praskuta, próbuje ją powstrzymać przed wyjazdem do domu opiekuna, czując, że wizyta ta może być dla niej niebezpieczna.

W fabule *Monasterki* zwracają też uwagę sceny, których analogi można odnaleźć w romansach gotyckich. W pierwszej części powieści bezpośrednie skojarzenie z powieściami Ann Radcliffe nasuwa scena błądzenia Włodzimierza Blistowskiego po lesie. Bohater porzuca zepsuty powóz i pieszo dochodzi do boru. Kręta ścieżka prowadzi go w coraz większą gęstwinię, a zapadający zmrok uniemożliwia znalezienie z niej wyjścia. Wędrowce tej towarzyszy nastrój niepokoju:

[...] между тем наступила совершенная ночь, и Владимир уже шел ощупью [...] лес все не редел [...]. В густоте и мраке леса он потерял даже ту тесную тропинку, по которой шел дотол. Хворост хрустел под его ногами, удары от нависших сучьев учащались¹².

Posuwając się po omacku, Włodzimierz zobaczył między drzewami ogień i usłyszał rozmowę o zabitym poprzedniego dnia Waśce. Gdy przerażony próbował się wycofać, został dostrzeżony i pojmany, jak sądził przez bandę zbójów. Do tego momentu rozwój wydarzeń przypomina sceny z powieści Radcliffe. Jednakże zakończenie epizodu jest trawestacją gotyckiej sytuacji: wokół ogniska siedzą nie rozbójnicy, lecz znany bohaterowi Cygan Wasyl z rodziną, a Waśka nie jest ofiarą mordu, tylko zarzniętym przez właściciela kozłem, którego skórę Wasyl zmuszony był sprzedać.

Bezpośrednie skojarzenie z jednym z epizodów *Tajemnic zamku Udolpho* wywołuje rozmowa Aniuty z Klimem Sidorowiczem, w której stanowczo przeciwstawia się ona planom opiekuna, próbującego zmusić ją do małżeństwa z Pryżkowem. Dumna postawa dziewczyny i jej zdecydowanie przypominają zachowanie Emilii podczas sporu z Montonim, gdy nie chce ona zgodzić się na ślub wbrew swej woli z hrabią Morano.

W nastroju powieści grozy utrzymana jest scena tajemniczej nocnej wizyty w pokoju Aniuty. Dziewczynę budzi ze snu ciche stukanie w drzwi prowadzące do pustych pokoi domu Diundika. Bohaterka jest zaniepokojona, bo wie, że nikt nie mógł tam wejść niezauważony. Napięcie potęguje nocna sceneria – mrok rozjaśnia jedynie wpadające przez okno światło księżycy. Przez moment Aniucie wydaje się, że może to duch ojca przychodzi do niej: „na myśl o tym oblał ją zimny pot”¹³. Wadim Wacuro widzi w tej scenie odległą reminiscencję

¹² Tamże, s. 226.

¹³ Tamże, s. 295.

sceny z *Tajemnic zamku Udolpho*, kiedy to Emilia ma wrażenie, że zauważa w pokoju zjawę swego zmarłego ojca, St. Auberta¹⁴.

W powieści tej znajdziemy też inną scenę, o której Wacuro nie wspomina, a która może być analogiem sceny z *Monasterki*. Do komnaty, którą zajmowała Emilia w zamku Udolpho, zakradł się nocą, korzystając z drzwi łączących jej pokój z odległą częścią budowli, hrabia Morano, próbując uwolnić bohaterkę spod władzy Montoniego. W powieści Pogorelskiego tajemniczym nocnym gościem jest Cygan Wasyl, który przyniósł Aniucie kartkę z wiadomością od jej towarzyszkii, zmuszonej przez Diundika do opuszczenia jego domu. Klara Kaszparowna zawiadamia dziewczynę, że jedzie do majątku jej ciotki po pomoc. Z przeczytaniem zapiski Aniuta musi poczekać do rana, bo poświata księżycowa nie daje dostatecznej ilości światła. Niecierpliwe oczekiwanie świtu przypomina sytuację, w jakiej znalazła się bohaterka *Italczyka* Ann Radcliffe. Uwięziona w górskim klasztorze San Stefano Ellena otrzymuje zapiskę dotyczącą planu ucieczki. Nie może jej przeczytać, ponieważ w celi zgasa lampa. Podobnie jak Aniuta z niepokojem czeka nadejścia dnia.

Wyraźne gotyckie asocjacje zawiera scena ucieczki Aniuty z chutoru Szendry. Zgodnie ze wskazówkami, które otrzymała bohaterka w podrzuconym jej liście, wychodzi ona nocą na biegnącą obok chutoru leśną ścieżkę, mającą doprowadzić do karety, która odwiezie ją do ciotki. Ucieczka kończy się niepowodzeniem, w powozie bowiem, do którego wsadził ją rzekomy wysłannik Blistowskiego, czeka na nią przebrany za kobietę Pryżkow. Podobny przebieg ma ucieczka Adeliny, bohaterki *Lasu* Ann Radcliffe. W gęstniejącym mroku biegnie ona przez leśną gęstwinę, spiesząc na spotkanie z Piterem, służącym jej ukochanego La Motte'a. Tymczasem zamiast niego spotyka sługę markiza Montalta, który z rozkazu swego pana porywa ją do jego położonego za miastem domu. Jak słusznie zauważa Wadim Wacuro, obie sceny zbliża do siebie nie tylko rozwój wypadków, ale i bardzo bliskie podobieństwo pomiędzy postaciami Pryżkowa i Montalta. Sprawiają oni wrażenie pełnych oglady, pewnych siebie światowców, a w istocie są ludźmi pozbawionymi moralności i mocno zdeprawowanymi¹⁵.

Związek *Monasterki* z tradycją gotycką jest więc, jak widać z powyższych rozważań, dość duży. Pogorelskiego wyraźnie inspirowały romanse grozy Ann Radcliffe, o czym świadczą omówione bezpośrednio analogie do jej powieści. Pisarz, wprowadzając do swego utworu elementy przejęte z gotycyzmu, poddawał je dość daleko idącej transformacji. Nappełniał on wzorce gotyckie treścią zaczerpniętą z realiów życia prowincji rosyjskiej, co pozbawiało gotyckie atrybuty przerażających, budzących grozę cech. Z pewnością jednak nawiązanie do tak popularnych wśród rosyjskich czytelników powieści gotyckich, widoczne zarówno w fabule, przestrzeni, jak i kreacjach bohaterów *Monasterki*, w znacznym stopniu przyczyniło się do sukcesu wydawniczego tej powieści.

¹⁴ Zob.: В. Вацуро, *Готический роман в России*, s. 426.

¹⁵ Zob.: tamże, s. 428.

Joanna Nowakowska-Ozdoba (Kielce)

The Gothic tradition in *Monasterka* by Anthony Pogorelsky

Summary

This article presents the influence of the Gothic tradition on Pogorelsky's novel *Monasterka*. This influence manifests itself in the structure of the plot and Gothic elements of presented world. These are primarily some typical Gothic motifs (castle, confinement, misgiving, dream, superstitious rumours) and scenes (wandering around in the forest, night's escape, mysterious night's visit in the heroine's room). Gothic inspirations can also be noted in some characters (persecutor – Marfa Petrovna, victim – Aniuta, defender – Vladimir). Pogorelsky lends these Gothic models native Russian features.

Key words: Romanticism, novel, Gothic tradition, Gothic motifs.

Михаил Павловец
Москва

О смысле заглавия поэмы Генриха Сапгира *МКХ – мушиный след*

Поэма Генриха Сапгира *МКХ – мушиный след* впервые была опубликована в 1999 году во втором томе так и несостоявшегося четырехтомного собрания сочинений поэта¹ и имеет двойную датировку – 1981 и 1997 годов. Такая датировка неслучайна: как уже было замечено², данное произведение является более поздней переработкой поэмы 1981 года *Быть – может!*, опубликованной в издании 2003 года *Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире*³ (Поэма *Быть – может!* воспроизведена здесь репринтно с авторского экземпляра и будет даваться по этому изданию с указанием страницы машинописи). Оба произведения представляют собой образец авторского поэтического Апокалипсиса, фантазии на тему всемирной катастрофы и постапокалиптического будущего. Мы уже имели возможность изложить наши представления о том, как эта тема реализуется в обоих поэмах⁴, здесь же хотелось сосредоточить свое внимание на смысле заглавия второй из них – *МКХ – мушиный след*.

Первую попытку хотя бы объяснить заглавие мы находим в авторском послесловии к поэме *Быть – может! В конце МКХ – мушиный знак*⁵. Речь здесь идет о финальной, 4-й строфе XIX части поэмы:

Как духи в космосе – светила
Как звезды во вселенной – духи...
А всё что – мы, что есть и было –
Неужто просто – след от мухи? – МКХ

¹ Г. Сапгир, *Собрание сочинений в 4-х томах*, т. 2, Москва 1999, с. 107–114.

² Д. Суховой, *Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова*, <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/article2.html> [режим доступа: 5 декабря 2010].

³ *Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире*, сост. Т. Г. Михальская, Москва 2003, с. 13–62.

⁴ М. Павловец, *Поэмы Генриха Сапгира «Быть – может!» и «МКХ – мушиный след»: к вопросу об эсхатологии русского поэтического авангарда*, «Полилог» 2009, № 2, с. 59–70, http://polylogue.rolutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf [режим доступа: 5 декабря 2010].

⁵ *Великий Генрих*, с. 23.

связанного и с понятием «мушиный след» или «след от мухи» (о чем свидетельствует тире в заглавии и в финале второй поэмы, заменяющее авторское указание в Послесловии). Можно предположить, что мы имеем дело с образцом Сапгировской «зауми», щедро рассыпанной по страницам поэмы, а раз так, следует оставить надежду найти некоторое «генеральное» ее объяснение, ведь такое объяснение противоречило бы, по мысли Дж. Янчека, самой сути «заумного», поскольку «если обнаруживается решение или отгадка, тогда это не заумь. В зауми могут присутствовать разные возможные решения загадки, разные интерпретации, но они исключают друг друга и существуют параллельно»⁷. Нам видится три варианта возможного истолкования данного «мушиного знака»:

1. Как аббревиатуры.
2. Как собственно «зауми», своего рода заумной «экспрессемы».
3. Как еще одного проявления сапгировской поэтики «полуслова».

Разберем подробно каждый из вариантов.

1. Если отбросить попытки увидеть в МКХ случай окказиональной, авторской аббревиатуры и обратиться к истории данного сочетания букв, то нами выявлено всего два распространенных случая использования данной аббревиатуры – Московский комбинат хлебопродуктов и Московское коммунальное хозяйство. Вторая из них требует более пристального внимания, поскольку данная аббревиатура встречается в творчестве ряда отечественных литераторов, причем зачастую – в контексте, имеющем некоторое отношение к контекстам поэмы Г. Сапгира.

История МКХ началась с декабря 1919 года, когда Отдел Советских предприятий при Моссовете был переименован в Отдел коммунального хозяйства, а в 1920 году он стал называться Московским коммунальным хозяйством или просто МКХ. Одно из важнейших начинаний МКХ для современников, с тех пор плотно соединенное в их сознании с данной аббревиатурой – учреждение первого в стране действующего крематория. Так, еще в январе 1925 года в музее МКХ (Московского коммунального хозяйства) была открыта выставка, на которой можно было увидеть модели и фотографии крематориев, печей, познакомиться с последними достижениями в этой области; тогда же было создано Общество содействию кремации. Под первый советский крематорий, открываемый под эгидой МКХ, была переоборудована церковь Серафима Саровского и Анны Кашинской на новом кладбище в Донском монастыре, первая кремация в нем официально состоялась 12 января 1927 года⁸. Ясно, что выбор места обустройства крематория, как и сама идея его создания, были обусловлены причинами не только санитарно-гигиеническими, но и идеологическими: сжигание трупов противопоставлялось православной традиции погребения покойников в земле; уничтожение тела якобы исключало возможность воскресения умерших «во плоти», согласно христианским представлениям («Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему облечься в бессмертие» (1 Кор. 52-53)), вернее сказать – демонстративно игнорировало эти представления. Поэт-фельетонист Д'актиль писал в это время:

Картиных прошлого обломков
Не уважаю я... И впредь –

⁷ Дж. Янчек, *Современная заумь*, «Кредо», Тамбов 1993, № 3–4, с. 22.

⁸ См.: М. Зайцев, *Даю согласие гореть*, «Московская промышленная газета» 2003, 17–23 апреля, <http://www.knm.ru/news/75145/> [режим доступа: 5 декабря 2010].

ский характер, *Поэмы Конца* поэта-эго-футуриста Василиска Гнедова¹⁴. Напомним, завершается повесть сценой прощания с Олегом Евграфовичем Песковым в зале гражданских панихид больничного морга, причем финальная фраза повести – «Вот и все»¹⁵ обрывает повествование а вместе с ним и дальнейшую перспективу: как можно понять, тело героя сожгут, дело его жизни – поэму *Бесы* не опубликуют, ничего от него не останется, воскресение не состоится.

2. Возможна и иная трактовка сочетания «слова» МКХ – как «заумной» экспрессымы. В данном случае следует говорить о сапгировском словотворчестве по модели «произвольных» (если использовать футуристический лексикон) слов, то есть слов, созданных в пику известным деривационным моделям русского языка. В таком случае данное «слово» родственно словам знаменитого «пястишиша» А. Крученых «дыр бул щыл»: в нем отсутствуют гласные звуки, а кроме того, соседствуют звуки «к» и «х», что в исконном русском языке встречается, кажется, только в разговорном, образованном от звукоподражательного «кхе-кхе» слове «кхекать». В силу своего неблагозвучия асемантическое, обесмысленное «слово» МКХ заряжено негативной экспрессией, напоминая последний выдох человека перед смертью (см. цикл Г. Сапгира *Предшествование словам (Дыхание ангела)* из сборника *Тактильные инструменты*¹⁶).

3. Наконец, есть еще вариант трактовки «слова» МКХ как проявления сапгировской поэтики «полуслова». Правда, в таком случае мы должны будем более широко понимать его, нежели Д. Суховой, предлагающая под «полусловом» (понятие Г. Сапгира) понимать «графическое слово с утраченной (начальной или конечной или и начальной, и конечной) частью, находящееся в любом месте стихотворной строки»¹⁷. В таком случае, по-видимому, усечению в данном слове подверглись гласные звуки (о чем, возможно, свидетельствуют пробелы при написании «М К Х» в конце поэмы *МКХ – мушиный след*). Однако попытка восстановить эти пробелы дает лишь один осмысленный вариант, семантически связанный с поэмой, слова – «муках» (это слово слышится и при произнесении «МКХ» как цельного слова – «мькъх»). Интересно, что в таком случае «МКХ» рифмуется с предшествующим словом – «мухи», что демонстрирует связь между ними.

Д. Суховой, интерпретируя финальные строки поэмы, утверждает: «Рифма духи-мухи еще раз подчеркивает мотив исчезновения души (в момент смерти, или души и разума, ср. слово «душевнобольной» для обозначения человека, неадекватно видящего и понимающего реальность). В заключение напомним, что след от мухи – ее испражнения»¹⁸. Фонетический рисунок слова МКХ работает на эту концепцию: напоминая выдох, слово МКХ инструментирует мотив покидания душою – тела (в той же работе Д. Суховой напоминает о связи образа «мухи» с душой, а также о том, что «муха

¹⁴ См.: М. Павловец, «*Pars pro toto*»: Место „*Поэмы Конца (15)*” в структуре книги Василиска Гнедова „*Смерть искусству*” (1913), «Toronto Slavic Quarterly» 2009, № 27 (1), <http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml> [режим доступа: 5 декабря 2010].

¹⁵ Г. Сапгир, *Армагеддон*, с. 233.

¹⁶ Г. Сапгир, *Складень*, Москва 2008, с. 673–703.

¹⁷ Д. Суховой, *Рифма-умолчание (на материале поэмы Генриха Сапгира «МКХ – Мушиный след»)*, «НЛО» 2008, № 90, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/su18.html> [режим доступа: 5 декабря 2010].

¹⁸ Д. Суховой, *Рифма в поэме Генриха Сапгира «МКХ – Мушиный след»*, http://science.rggu.ru/article.html?id=51104#_ftn21 [режим доступа: 5 декабря 2010].

является мифологическим инвариантом того, что вылетает из рта человека в момент смерти»¹⁹).

Мы, со своей стороны, не оспаривая данной интерпретации, некогда предложили свою, опираясь на анализ ряда стихотворных произведений поэта:

[...] в творчестве самого Сапгира муха, по-видимому, паронимически связана с Музой, а через нее, метонимически – с самой поэзией [...]. Иначе говоря, выражения «след от мухи» или «мушиный след» можно понимать не только как «мушиные испражнения», но и как мертвые остатки поэзии, по-видимому, ставшей ненужной в мире «после конца»²⁰.

Среди произведений Г. Сапгира можно найти и такие, в которых обе интерпретации находят примирение – речь идет о двучастном стихотворении (или мини-цикле) *Муха* из цикла *Предшествование словам (Дыхание ангела)* (сборник *Тактильные инструменты*). В первой ее части изображается рождение мухи из выдоха «(выдох) – а / (выдох) – ха / (выдох) – уха / (выдох) – муха // рождение мухи», что корреспондирует с нашей гипотезой о «дыхательной» природе слова «МКХ». Во второй части стихотворения реализуется важнейший для поэм *Быть – может!* и *МКХ – мушиный след* мотив зеркала:

села на оконное стекло потирает лапку о лапку
чистится муха и призрак мухи

села на засиженное мухами зеркало –
ползет муха с обеих сторон реальности

настали холода – упала муха с потолка –
лежитверху лапками мумия

мушиный Египет²¹

По замечанию Ю. Левина

Непроницаемость зеркала (и разрушение его свойств при попытке нарушить ее), безмолвность и неосвязаемость изображения соотносят изображение со сновидениями, призраками и вообще с иным, потусторонним миром. В том же направлении работает и пространственная мена сторон в отражении²².

В данном небольшом стихотворении присутствует сразу три *иных*, по отношению к миру созерцающего (=лирического) субъекта, реальности: реальность внешнего, заоконного мира (видимо, погруженного во тьму и потому невидимого); зазеркалье; наконец, реальность смерти. Разница между ними в том, что *живая* муха отражается в уличном стекле и в зеркале в *перевернутом* виде, тогда как, умерев, она «лежитверху лапами» в мире, из которого она наблюдаема субъектом, из чего, видимо, следует,

¹⁹ Там же.

²⁰ М. Павловец, *Поэмы Генриха Сапгира*, с. 66.

²¹ Г. Сапгир, *Складень*, с. 696.

²² Ю. И. Левин, *Зеркало как потенциальный семиотический объект*, в: того же, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, Москва 1998, с. 561.

что свое подлинное бытие умершая муха обретает в *потустороннем* мире посмертия. Интересно, что отражение в уличном стекле утверждается как почти идентичное («чистится муха и призрак мухи»), созерцание мухи в зеркале – затруднено «мушиными следами» – следами жизнедеятельности мух, подлинное бытие же мухи в посмертии не видно с *этой* стороны реальности – видно только его «отражение» в виде мумии мухи.

Неслучайно и постапокалиптический пейзаж в поэме *МКХ – мушиный след* назван «безупречным зазеркальем»²³: этот мотив, как и мотив сна, реализуют в произведении эсхатологическую идею реверса времени, его обратного отсчета от «нуля» «конца света» в результате Апокалиптической катастрофы – идею, имеющую корни в историческом авангарде начала века, прежде всего в футуристической апокалиптике. В таком случае в слове «муха» (как и в сочетании «след от мухи») из финала поэмы актуализируется сема 'малости', 'ничтожности' человека по сравнению с глобальными процессами эсхатологического переустройства мироздания.

В заключение хотелось бы сопоставить финал поэмы Г. Сапгира еще с одним текстом, относящимся к эпохе «исторического авангарда». Речь идет о прозаическом фрагменте IV листа *Одиночество Досок судьбы* Велимира Хлебникова, озаглавленном *Война* (в 6-титомном собрании сочинений поэта-будетлянина этот фрагмент лишен заголовка и растворен в тексте *Одиночества*²⁴):

Война

Однажды я задумчиво сидел с пером в руке. Перо праздно висело в воздухе. Вдруг прилетела война, и, равная веселой мухе, села в чернильницу. Умирая, она поползла по книге, и это следы ее ног, когда она ползла, слипшимся комком, вся покрытая чернилами. Такова судьба войны. Война утонет в чернильнице писателя. Некогда грубое всегда можно заменить тонким. А война есть грубое решение очередного уравнения времени. Война – начертательное искусство, подобное древним доскам. Но ее числа пишутся не чернилами, а вещественно: количеством трупов, мертвых тел, сожженных столиц. Учение, что корни времен суть власти природы событий, как кол из будущего втыкается в современность. Одну и ту же задачу смены равновесия можно решить и путем войны, и путем чернил. Мертвые толпы числа войны во втором случае не нужны²⁵.

К сожалению, у нас нет никаких свидетельств о знакомстве Г. Сапгира с данным текстом: первая публикация фрагмента, по-видимому, состоялась лишь в 2000 году, до этого текст IV листа *Досок судьбы* был доступен лишь в архиве Хлебникова, хранящемся в РГАЛИ (ф. 527, оп. 72, л. 8). Тем не менее, поразительны пересечения обоих поэм Г. Сапгира с данным произведением В. Хлебникова. Начать с того, что оба произведения носят профетически-прогностический характер, заглядывают в будущее: в этом смысле *Доски судьбы* выстраиваются в ряд других произведений о будущем, «подключенных» к поэмам Г. Сапгира – *Откровением* Иоанна Богослова и *Посланием Нострадамуса Генриху II 27 июня 1557 года* (оба текста являются важнейшими источниками для поэм Г. Сапгира²⁶). Образцом метафорической интерпретации букв на бумаге как мушиных следов для В. Хлебникова (как и для Сапгира) можно предположить

²³ Г. Сапгир, *Собрание сочинений*, с. 111.

²⁴ См.: В. Хлебников, *Собрание сочинений в 6-и томах*, т. 2, Москва 2006, с. 44.

²⁵ В. Хлебников, *Доски Судьбы*, Москва 2000, с. 60.

²⁶ См.: М. Павловец, *Поэмы Генриха Сапгира*.

известное стихотворение И. Анненского *Мухи как мысли (памяти Апухтина)*, в свою очередь напрямую отсылающее к стихотворению А. Апухтина *Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покоя...*:

Мухи-мысли ползут, как во сне,
Вот бумагу покрыли, чернея...
О, как, мертвые, гадки оне...
Разорви их, сожги их скорее²⁷.

Если в стихотворении Апухтина «черные мысли» напрямую уподоблены назойливым мухам, желаемое избавление от которых мыслится только в ночи смерти, то Анненский усложняет метафору: в стихах поэт ищет избавление от «несносных мыслей» («Я хотел бы отравой стихов / Одурманить несносные мысли»²⁸), поскольку иррациональная природа поэзии враждебна разуму. Однако «мухи-мысли» проникают в стихотворные строки, что находит свое зримое воплощение в строках, напоминающих мушиные следы. Единственный выход для поэта – уничтожить написанное вместе с теми мыслями, что оно несет в себе, возможно – вовсе отказаться от творчества.

Хлебников, чье творчество принадлежит уже к постсимволистской художественной системе, не текст уподобляет миру (как Анненский), но, напротив, мир – тексту, реализуя в своем фрагменте метафору «мир как книга»²⁹: война оставляет такие же следы на страницах книги бытия, как и перо поэта – на листах его рукописи. Магические воззрения Хлебникова на природу творческого, поэтического слова воплощены здесь в уверенности поэта в том, что война может быть сублимирована в творчестве, решена на бумаге, а не в жизни («Война утонет в чернильнице писателя. Некогда грубое всегда можно заменить тонким»): магический ритуал творчества заменяет собой военный ритуал, упраздняя его за ненадобностью, в этом и состоит жизнетворческое, жизнестроительное начало искусства.

Однако и задача, которую ставил перед собой Г. Сапгир, шире попытки художественными средствами обрисовать будущее человечества, не случайно в Послесловии к поэме *Быть – может!* автор писал о заклинательной (= магической) сущности его произведения:

Поэма эта – скорее заклинание. Чтобы не произошло, о чем говорится. Назвать страшное, чтобы дом обошло. В деревнях матери детей своих так баюкали когда-то. «Бай да побай, хошь сегодня помри...». Хотели этой жуткой наоборотностью от дитяти беду отвести. Вот и мне пришло **это** на сердце, может быть, несказанную беду как-нибудь отведет. Хотя... пожалуй, мало сказать, наивно, по-детски.

И все же... «Будьте как дети». Хотя бы в кавычках. Забудьте всю свою серьезность, где-нибудь за углом оставьте весь свой багаж. [...] Вот когда мы почувствуем весь ужас, всю невозможность и фатальность нашего падения туда. Когда откроется нам ад до самых своих глубоких щелей. Прямое участие есть прямое участие³⁰.

²⁷ А. Н. Апухтин, *Стихотворения*, сост., вступ. ст., примечан. С.Ф. Дмитренко, Москва 1991, с. 127.

²⁸ И. Ф. Анненский, *Стихотворения и трагедии*, вступ. статья, сост. и подг. текста, примеч. А. В. Федорова, Ленинград 1990, с. 79.

²⁹ См.: И. П. Смирнов, *Метаистория. К исторической типологии культуры*, Москва 2000, с. 22–26.

³⁰ *Великий Генрих*, с. 22.

Даже почти точное отсутствие непосредственного воздействия текста В. Хлебникова на поэму Г. Сапгира не отменяет важности сходства установок двух больших поэтов, выявляя футуристические истоки творческого мировоззрения поэта II-й половины XX века. Более того, сопоставление произведений В. Хлебникова и Г. Сапгира позволяет увидеть и разность их позиций: если В. Хлебников серьезен в своем утверждении магического потенциала поэтического слова, то Г. Сапгир занимает здесь двойственную позицию: понимание «несерьезности» прокламируемых возможностей поэтического слова тем не менее не отменяет попытки реализовать эти возможности, подключив к своему опыту «заклинания» читателя. Ведь «Прямое участие есть прямое участие».

Mikhail Pavlovez (Moscow)

**On the meaning of the title of Genrikh Sapgir's long poem
*МКХ – a fly's trail (MKH – mushinyj sled)***

S u m m a r y

The article is dedicated to the analysis of the title of G. Sapgir's long poem *МКХ – a fly's trail*. The term “МКХ” is interpreted from three viewpoints: as an abbreviation, as a word belonging to a transrational language (“zaum”) and as an example of the “hint-based poetics” that was so characteristic of this author. A particular attention is given to the motif of cremation and to the image of a fly as it is presented in the above-mentioned long poem and in other works by Sapgir. Pavlovez examines poems by A. Apukhtin, I. Annensky and V. Khlebnikov as sources for this image and shows the connection between the title and the eschatological problematics of the poem taken within the context of Sapgir's entire body of works.

Key words: eschatological problematic, body of work, poetics, image.

Галина Романова
Москва

Художественный образ и мир произведения

Термин «художественный образ» – один из самых многозначных в литературоведении. В историко-литературных исследованиях и в работах по теоретической поэтике он применяется как обозначение:

- формы художественного произведения,
- предметного аспекта формы,
- персонажа,
- портрета, пейзажа и т.д.

Кроме того, термин «образ» используется и как обозначение фигур речи (*словесный образ*).

Наиболее широко термин употребляется для обозначения зрительной наглядности произведения искусства. «Поэзия есть говорящая живопись, а живопись – немая поэзия» (Симонид), – считали древние, констатируя тем самым, что почти все, изображенное словом, читатель может представить, вообразить. Соответственно, высоко оценивается преимущественно *зрительная наглядность* образа. Живописность картин, представленных поэтом, – один из важнейших критериев, предъявляемых русскими критиками к литературному произведению, начиная, по крайней мере, с XVIII века. Так, М. М. Херасков отмечал в *Лузьядах* Камюэнса «повествование, живою кистью писанное» и галерею «преизящных картин, непорядочно расставленных» (*Взгляд на эпические поэмы*, 1779). А. Ф. Мерзляков, разбирая произведения Г. Р. Державина, писал: «Державин – великий живописец. Краски его яркие и свежи...» (*О вернейшем способе разбирать и судить сочинения*, 1822). К. С. Аксаков указывал, что «поэма Гоголя представляет вам целую сферу жизни, целый мир, где опять, как у Гомера, свободно шумят и блещут воды, всходит солнце, красуется вся природа и живет человек, – мир, являющий нам глубокое целое...»¹. Сходные мысли высказывались В. Г. Белинским, Н. А. Добролюбовым, А. В. Дружининым, В. П. Боткиным, Ап. Григорьевым. Традиция продолжена и в работах XX века. В. Ф. Переверзев в исследовании о Ф. М. Достоевском (1914) ставит задачу проанализировать «мир образов и картин», данных писателем.

¹ К. С. Аксаков, *Несколько слов о поэме Н. В. Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души»*, в: К. С. Аксаков, И. С. Аксаков, *Литературная критика*, сост., вступит. статья и коммент. А. С. Курилова, Москва 1981, с. 142.

Эту «живописную» особенность литературного изображения подчеркивали исследователи закономерностей читательского восприятия, представители рецептивной эстетики². Советский ученый В. Ф. Асмус писал: «Герои последовательно вводятся автором в кадры повествования, а читателем – в кадры читательского восприятия. В каждый малый отрезок времени в поле зрения читателя находится или движется один отдельный кадр повествования»³. Почти через полвека современный литературовед основывается на той же идее зримости образа:

На уровне фокализации художественная реальность, как и любая другая, предстает в двух проекциях. В проекции текста – как *система кадров внутреннего зрения*, или, выражаясь точнее, как система «кадронесущих» микрофрагментов текста; в проекции смысла – как система мотивов⁴.

О стремлении уловить и передать в своих сочинениях «тончайшие соединения цвета и красок» (К. Г. Паустовский) признавались многие писатели. Именно это качество привлекало внимание критиков и литературоведов. Пластика изображения в творчестве Л. Толстого, Н. Лескова и др. классиков – актуальная и значимая тема в работах современных исследователей⁵.

Наиболее «явную» часть «живых картин» составляют, собственно *предметы* – то, что описывает литературоведческий термин «вещи». Вещи могут быть оригинальны, изобретены писателем или заимствованы из литературной традиции, представлять собой тематические мотивы, выполнять характерологическую функцию, приобретая символическое значение. В более широком смысле предметом изображения может быть событие или *ситуация, персонаж*. Но и то и другое – сложные образования, состоящие из разнообразных компонентов. Так, персонаж – это и внешность (портрет, костюм), жесты, мимика (поведение), его действия (вербальные и невербальные).

Однако живописные картины, зримость – важнейший, но не единственный аспект литературного изображения. Как показывает литературный опыт, писатели стремятся к воссозданию не только видимого мира, воспринимаемого «внутренним» зрением. Не менее важно изображение «невидимых» предметов (в широком смысле слова), т.е. умопостигаемых явлений, изображение гаммы ощущений и переживаний, связанных с другими, помимо зрения, органами чувств – всего того, что вызывает у читателей слуховые, обонятельные ассоциации. Например, в творчестве И. А. Бунина *запах* – такое же значимое качество предметов, как их зримые, звучащие и осязаемые свойства. Особую роль запахов в восприятии мира писатель (его автобиографический рассказчик) отчасти объяснил в повести *Суходол*: «И мы, выросшие в поле, чуткие к запахам, жадные до них не менее чем до песен, преданий, навсегда запомнили тот особый, приятный, конопляный какой-то запах, что ощущали, целуясь с суходольцами...»⁶ В результате создаются не только зримые, но и как бы осязаемые, переживаемые образы

² В 1940-е гг. об этом писал, в частности, Р. Ингарден (*Исследования по эстетике* / Пер. с пол. А. Ермилова, Б. Федорова, Москва 1962), в 1970-е гг. М. Науман (*Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте*, Москва 1978).

³ В. Ф. Асмус, *Чтение как труд и творчество*, «Вопросы литературы» 1961, № 2, с. 37.

⁴ В. И. Тюпа, *Анализ художественного текста*, Москва 2007, с. 58–59.

⁵ См.: В. Е. Хализев, *Ценностные ориентации русской классики*, Москва 2005.

⁶ И. А. Бунин, *Суходол*, собр. соч. в 9 томах, т. 3, Москва 1965.

вещей, вызывающие цепь ассоциаций и ностальгическое настроение. Бунин передает ароматы степного, лугового пространства, использует этот прием при описании жилья, в пейзажных зарисовках (например, в повести *Антоновские яблоки*). В русской литературе, например, в произведениях Гоголя и Достоевского, не менее значимо упоминание о дурном воздухе петербургских домов, углов, лестниц (где «чижики так и мрут», – *Бедные люди* Достоевского), вызывающее тягостное впечатление у читателей⁷.

Как показывают исследования, в литературе изображаются и *слуховые* представления. Например, музыка и музицирование, усиливающее звучание как возвышенных, поэтических, так и низменных струн человеческой души, часто встречается в произведениях русских классиков (И. А. Гончарова, Л. Толстого, А. Куприна и др.), где называются классические популярные музыкальные пьесы. Ольга Ильинская поет арию *Нормы* из оперы *Беллини* (Гончаров – *Обломов*), жена Позднышева репетирует со скрипачом *Крейцерову сонату* Бетховена (Толстой – *Крейцера соната*), Желтков просит исполнить медленную часть сонаты Бетховена №2 (Куприн – *Гранатовый браслет*) и т.д., что вызывает вполне определенные музыкальные представления у читателей. Особо значимо молчание⁸.

Таким образом, предметный мир литературного произведения включает изображение широкого спектра ощущений, в который включены, помимо зрительных, слуховые, тактильные, обонятельные переживания.

Помимо широкого спектра *чувственных представлений*, формирующихся у читателей под воздействием художественной образительности, значим и тот аспект произведения, к которому можно отнести и акты *мыслительной деятельности*, обобщаемые широким понятием «идеологическая позиция», включающие в себя изображение определенного типа сознания, логики мышления, представления о временных и причинно-следственных связях и т.д. Эта мысль, бывшая спорной всего двадцать лет назад⁹, закреплена теперь в учебниках и учебных пособиях¹⁰. С этой точки зрения, теория Раскольникова, умозаключения следователя Порфирия Петровича, легенда о великом инквизиторе, сочиненная Иваном Карамазовым, и проч. – *предметы* (в широком смысле слова) изображения в романах Достоевского *Преступление и наказание* и *Братья Карамазовы*.

Предметом изображения может быть сознание не только персонажа, но и первичного субъекта речи – *повествователя или рассказчика* – того, кто, согласно концепции Б. О. Кормана, «изображает и описывает»¹¹. Это явно в эпических произведениях, особенно тех, в которых реализуется, по слову М. М. Бахтина, «установка на чужую

⁷ См. А. Неминуемый, *Ароматоэтика в художественном мире Достоевского*//XIII Симпозиум Международного общества Достоевского «Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур», Будапешт 2008.

⁸ Р. Клейман, *Поэтика молчания в художественном мире Достоевского*//XIII Симпозиум Международного общества Достоевского «Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур», Будапешт 2008.

⁹ А. П. Чудаков, *Слово – вещь – мир. От Пушкина до Гоголя: Очерки поэтики русских классиков*, Москва 1992.

¹⁰ См. например: В. Е. Хализев, *Мир произведения*, в: того же, *Теория литературы*, Москва 1999; *Введение в литературоведение*, ред. Л. В. Чернец, Москва 1999; *Введение в литературоведение: Хрестоматия*, ред. П. А. Николаев, Москва 2006; Г. И. Романова, *Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема*, Москва 2008 и др.

¹¹ См. об этом: Б. О. Корман, *Изучение текста художественного произведения*, Москва 1972, с. 20.

речь»¹². Условность первичного субъекта речи (он является объектом авторского изображения), наделение его некоторыми чертами предметности («голосом», точкой зрения, логикой, модальностью речи), неоднозначность его функций по отношению к изображаемым событиям, обращенность к читателю, и в то же время его неощутимость персонажами – все это дает основания рассматривать мир произведения в целом как неоднородную структуру, с двумя условно выделяемыми в ходе анализа пластами: с тем слоем, который воспринимается героями, и тем, который им недоступен. Как пример более или менее наглядного разделения названных пластов, приведем творчество позднего Л. Толстого. Н. Гей пишет:

Толстой везде сознательно дуалистичен, и мир фактов (или событий), и мир мысли всегда существуют у него рядом, как две взаимосвязанные, необходимые и самостоятельные сферы, из противоречивого соотношения которых в произведении извлекается определенный содержательный эффект¹³.

«Живые картины», различные чувственные представления, акты мыслительной деятельности (а не только «кадры читательского восприятия») – единство, составляющее тот аспект формы, который, по мнению Е. Фарыно, являет собой «совокупность объектов и их свойств, которые встречаются в литературных текстах и которые существуют либо могут существовать во внеязыковой деятельности»¹⁴. Данный аспект литературного произведения на протяжении последнего столетия обозначался по-разному – «мир героя» (Бахтин), «непосредственное содержание» (Л. И. Тимофеев), «внутренний мир» (Д. С. Лихачев), «предметная изобразительность» (Г. Н. Пospelов), «мир произведения» (Л. В. Чернец, В. Е. Хализев). Общим является признание того, что это *метасловесный* аспект литературного произведения, который соотносится с первичной реальностью, при анализе формы его следует отличать от двух других ее аспектов – композиции и художественной речи. Следовательно, термин «мир произведения» охватывает *более узкое* явление, чем термин «художественный образ».

Для того чтобы более наглядно продемонстрировать относительную самостоятельность мира произведения, приведем такой пример:

Образованный молодой человек, бывший студент... убивает старуху процентщицу и ее сестру, похищает у этой старухи деньги и вещи, потом в продолжение нескольких недель томится и терзается сильнейшей душевной тревогой и, наконец, не находя себе покоя, сам на себя доносит, после чего, разумеется, отправляется в каторжную работу¹⁵.

Даже школьник узнает, что речь идет о романе Достоевского *Преступление и наказание*. Но не каждый сразу вспомнит, что процитированный здесь текст – фрагмент статьи Д. И. Писарева *Борьба за жизнь* (1867). Таким образом, в литературно-критическом тексте воссоздан мир (точнее, один из его основных элементов – сюжетная схема) художественного произведения. Действительно, когда мы говорим о персонажах, сюжете и сюжетных ситуациях, ярких значимых атрибутах литературных героев (черевички,

¹² М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972, с. 327.

¹³ Н. К. Гей, *Стиль как «внутренняя логика» литературного развития*, в: *Смена литературных стилей*, Москва 1974, с. 354.

¹⁴ J. Faryno, *Введение в литературоведение*, Katowice 1980, ч. 3, с. 7–9.

¹⁵ Д. И. Писарев, *Борьба за жизнь*, в: *Литературная критика*, в 3 томах, т. 2, Ленинград 1981.

шинель, халат и т.д.), нарушая композицию, используя другие выражения, нежели автор литературного произведения, остается нечто важное, что позволяет узнать оригинальное сочинение. Это специфическая «реальность» – результат «космологической работы автора» (по выражению У. Эко): события, совершенные некими персонажами в каком-то месте в определенный период времени. Это мир произведения, в котором, по словам Лихачева, свое пространство и время, свой «психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, создающие „психологическую среду“, в которой развертывается сюжет»; свое социальное устройство (которое надо отличать от взглядов автора на социальные вопросы). То, что требует изучения «в своей цельности и независимости»¹⁶. Кроме того, миру произведения свойственна особая эмоциональная атмосфера, *индивидуальная тональность*, производная от исторически устойчивых способов передачи чувства и эмоционального эффекта, вызываемого предметной и тематической конкретикой. Общие, устоявшиеся и теоретически четкие понятия (героика, трагизм, ирония, сентиментальность и т.д.), дополняются менее определенными, метафорическими обозначениями (мрачный, душный, ясный, безмятежный и т.д.), отражающими неповторимое своеобразие мира конкретного произведения, его специфическую чувственную «атмосферу». Это свойство мира, по-разному его обозначаая и относя к разным сторонам художественного произведения, особо выделяют критики. Так, В. В. Розанов отмечал:

[...] мы и в других произведениях Достоевского имеем все только этот же *колорит*; дышим все той же *атмосферой* душевного ужаса и мрака; среди него играют лучи ослепительного света, также ниоткуда еще нам неизвестной душевной чистоты и светлости¹⁷.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский пишет об эмоциональном настрое чеховских героев: «Чехов изучает не типы, например, ученого, или почтальона (*Почта*) и т.д., а тот душевный уклад, или тот *род самочувствия*, который можно назвать „хмуростью“»¹⁸. «Атмосфера» мира обусловлена чувственной природой художественного образа в целом. Читательское впечатление формируется под влиянием авторского настроения, проявляющегося в каждом компоненте изобразительности.

Относительная самостоятельность и самоценность мира произведения дает некоторые основания для применения термина «образ», в первую очередь, именно к предметному, «внесловесному» аспекту формы. Однако даже максимально широко понятая предметность далеко не исчерпывает явление, обозначаемое термином «художественный образ».

Эстетический компонент – назовем его пока образом – не есть ни понятие, ни слово, ни зрительное представление, а своеобразное эстетическое образование, осуществляемое в поэзии с помощью слова, в изобразительных искусствах – с помощью зрительно воспринимаемого материала, но нигде не совпадающее ни с материалом, ни с какой-либо материальной комбинацией¹⁹

¹⁶ Д. С. Лихачев, *Внутренний мир художественного произведения*, «Вопросы литературы» 1968, № 8, с. 76–77.

¹⁷ В. В. Розанов, *О Достоевском*, в: того же, *Сочинения*, Москва 1990, с. 175.

¹⁸ Д. Н. Овсяннико-Куликовский, *Весь А. П. Чехов*, <http://www.allchekhov.ru/theater/history/kritika/ovs-kulikovskiy.php> [режим доступа: 10 января 2012].

¹⁹ М. М. Бахтин, *Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве*, в: *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с. 71.

– утверждал Бахтин, последовательно развивая мысль Гегеля об образе как форме воплощения идеи.

Кроме того, мир произведения не является однородным. Основными его единицами являются сюжет и персонажи, представляющие собой также сложные образования. Например, в эпическом произведении персонаж составляют такие компоненты, как портрет, высказывания, поведение, поступки (вербальные и невербальные). Ко многим из них также часто применяют термин «образ». Например, в учебных изданиях иногда отождествляются значения терминов *образ* и *персонаж*²⁰. В практике анализа литературных произведений слово *образ* еще более сужает свое значение, сливаясь с однокоренным словом «изображение». Этим можно объяснить использование как синонимичных понятий *образ* и *персонаж*, *образ* и *портрет*, *образ* и *пейзаж* и т.д. – т.е. тех «живых картин», которые вызывает в воображении читателя литературное произведение.

Употребление данных терминов как синонимов представляется не совсем точным. Понятие образа шире одного из аспектов формы, даже такой важной единицы мира, как персонаж, оно охватывает всю совокупность компонентов предметного мира, их взаимосвязанность. Более того, говоря об образе (в отличие от персонажа), логично обозначать всю совокупность формальных аспектов (включив художественную речь и композицию). Понятие *персонаж* в данном случае, связанное (отчасти по традиции) только со зрительными ассоциациями, – упрощает и сужает явление, охватываемое термином «образ», используемым в теоретической поэтике.

Подводя итог всему вышеизложенному, отметим, что осмысление художественного образа предполагает анализ предметного аспекта изображения (включающего не только «живые картины», подвластные воображению, но и умопостигаемые особенности мышления; не только мир героев, но и представление о субъекте, ведущем речь об этом мире героев); наконец, учет специфики композиции и особенностей организации речи в анализируемом произведении.

²⁰ Так, например, О. И. Федотов пишет в своей книге *Основы теории литературы*: под персонажем «следует понимать в строгом смысле этого термина разновидность художественного образа действующего лица, наделенного внешней и внутренней индивидуальностью» (Москва 2003, ч. 1).

Galina Romanova (Moscow)

Image and fictional reality

S u m m a r y

Artistic image is the literary work form. It consists of the art world (fictional, artistic reality) a composition, art speech. The art world (an invented reality) is a complex unity of two layers: 1. picturesque image (not only visual), accessible to sensual perception; 2. logics of the narrator, which can be comprehended (intellectually speculative). The understanding of an author's position depends on:

1. correlations of the two named layers in the art world;
2. correlation of the artistic world with a composition and the artistic speech.

Such is the scheme of the analysis of the literary work form.

Key words: poetics, image, artistic reality, reception, sensory perception, personage, narrator.

Элеонора Шафранская
Москва

В защиту авторской циклизации текстов

Сборник рассказов современного прозаика Дины Рубиной *Несколько торопливых слов любви* опубликован в 2003 году. В него вошло 19 текстов, первоначально скомпонованных автором так: цикл *Несколько торопливых слов любви* из 13 рассказов (заглавие цикла вынесено на обложку), цикл *Ручная кладь* из 4 рассказов, а также отдельно, внециклово, две повести – однако вкуче все эти 19 текстов объединены общим, повторю, первоначальным замыслом под единым заглавием.

После первого издания, с 2003 по 2010 года, все тексты этой книги, будучи «рассыпанными», были опубликованы множество раз в сборниках с другими, не предусмотренными Д. Рубиной рассказами: издатели тасуют тексты писателя в разных составах, вынося на обложку заглавие то одного, то другого рассказа/повести – такова издательская политика, коммерческий проект – к литературоведческому анализу подобная циклизация отношения не имеет.

Интересным представляется анализ именно авторского замысла, лежащего в основе циклизации. Заглавие сборника – *Несколько торопливых слов любви* – многосмысленно, многозначно. Это, с одной стороны, указание на малые жанры прозы – «слов»; с другой – на истории о скоротечном чувстве любви – «торопливых»; истории о разной любви – трагической, светлой, греховной и проч.; истории о желании, но невозможности любить – таковы *слова* о любви любовного сборника Дины Рубиной.

Любовная тема при разговоре о прозе Рубиной не представляется главной в творчестве писателя: она не «певец любви», каковые прецеденты были и есть в истории литературы, хотя тема любви присутствует почти в каждом ее тексте, но все же не в виде самодовлеющей, а скорее, экзистенциальной. «Дело не в любви, бог с ней, с любовью, – она мимолетна, как и вся наша жизнь»¹. Потому сборник *Несколько торопливых слов любви* в хронологии произведений Рубиной выглядит как новая заявка писателя, педалирующего любовную составляющую своих текстов.

Анализировать здесь весь сборник *Несколько торопливых слов любви* как цикл не представляется возможным (рамки, заданные издателями сборника, несколько узки – предстояло бы рассмотреть подробно все 19 текстов, сводя их к одному знаменателю –

¹ Д. Рубина, *Несколько торопливых слов любви*, Санкт-Петербург 2003, с. 138.

циклу). Поэтому мы остановимся на цикле в цикле данного сборника – это микроцикл *Ручная кладь*.

Словосочетание, вынесенное в заглавие микроцикла, вызывает ассоциацию из набора трансферных услуг. Собственно, все четыре рассказа, включенные в *Ручную кладь* (*Альт перелетный*, *Джаз-банд на Карловом мосту*, *Еврейская невеста*, *Иерусалимцы*), так или иначе сопряжены с путешествием героини-рассказчицы. А «ручной кладью» выступают как предметы, за которыми тянется шлейф семейных анекдотов, историко-культурных реалий: музыкальный инструмент, приобретенные во время поездки книги, так и личности, впечатления; другими словами – «миг, день, сценка, разговор, сильное переживание, прошлогоднее цветение жимолости... то самое „остановись, мгновенье!“ ...у нас (писателей – Э. Ш.), помимо груза собственной жизни, есть еще „дополнительный вес“, разрешенный небесной таможней»².

Многочисленные миграционные кульбиты членов семьи рассказчицы в *Альте перелетном* объединены сопровождающим их предметом – музыкальным инструментом, альтом, купленным ради вложения капитала. Сделка по незнанию и неопытности, по невезению в «бизнесе» не принесла прибыли – по пословице: Не было у бабы печали, купила баба порося. Альт оказался неформатным, неуклюжим, все попытки купли-продажи срывались, дурацкий футляр с альтом, обвязанный бельевой резинкой, вызывал одновременно удивление и недоверие. Шли годы. Альт путешествовал через моря и океаны в надежде приобрести нового хозяина и обогатить прежних, которые со временем полюбили этого уродца и встречали его каждый раз как вернувшегося домой из дальних странствий близкого родственника. И читатель верит, что альт, хоть и «перелетный», когда-нибудь все же обретет свой окончательный дом и успокоится – дом своей постоянной хозяйки, нынешней (и постоянной) его владелицы. (Такова планида всех героев Рубиной, находящихся в поисках Дома и обретающих его).

Рассказ *Джаз-банд на Карловом мосту* – впечатления путешественника. Само заглавие, содержащее городской топоним, первое слово в повествовании *Прага* (как правило, одна из сильных позиций текста) – все первоначально как будто определяет главную тему сюжета: чешская столица, ее достопримечательности, ее дворцы и замки. Но, развиваясь, сюжет делает неожиданный кульбит: тема рассказа – это уничтоженное тысячелетнее европейское еврейство – одна из ярких тем всей прозы Рубиной. Однако в этом рассказе она представлена как метафизическое предчувствие катастрофы XX века, предчувствие писателя Франца Кафки, который становится главным персонажем как этого текста Рубиной, так и метатекста Праги.

Ручной кладью рассказчицы оказались две книжки о писателе: одна – его друга и биографа Макса Брода, вторая – Гаральда Салфеллнера, неумелый до комичности перевод о жизни писателя. Эта ручная кладь играет роль детали, вокруг которой строится сюжет рассказа. В экспозиции есть фраза о том, что Прага населена не только людьми: ангелы и святые, апостолы и мученики, короли, запечатленные в камне, парят в вышине города, на его крышах. Это видимая для туриста, поднявшего голову к небу, история города. Но есть и другая история, скрытая в земле, – это «мертвая толпа», «великая армия отмщения» на еврейском кладбище: «Кажется, что плиты не воткнуты

² Д. Рубина, *Больно только когда смеюсь*, Москва 2008, с. 46.

в землю, а, вспоров ее покровы, вкривь и вкось выросли из недр могил»³. Среди них – могила Франца Кафки.

«Кафка был Прага, и Прага была Кафка»⁴ – косно по форме, но точно по сути сказано в переводной книжке, одной из «ручной кладки».

Если первоначально джаз-банд на Карловом мосту, описанный Рубиной, воспринимается как яркая визитная карточка Праги, то по прочтении кафковских эпистолярных отрывков у читателя рождаются аллюзии с той, времен Кафки, Прагой. И джаз-банд отныне – это парафраз бродячего еврейского театра, который описан, не без пристрастия, Францем Кафкой в его дневнике.

У Рубиной: «На Карловом мосту вы пройдете за раз мимо пяти разноумелых ловцов, под музыку магнитофона ведущих в сетях нитей, свисающих с крестовины, *шутов, королей, хасидов, крестьян и барышень в шляпках, колдунов и ведьм на метлах...*»⁵.

У Кафки:

Если бы я пожелал рассказать о них кому-то... я увидел бы... их... людьми, которые вследствие их особенного положения как раз и находятся вблизи центра общинной жизни, вследствие своего бесполезного созерцательного бродяжничества знают множество песен... Они, кажется, из каждого делают дурака, смеются сразу после убийства благородного еврея, продаются любому отщепенцу, танцуют, в восторге хватаясь за пейсы... и все только потому, что они легки, как перышки... они чувствительны... они лишены малейшего собственного веса, а потому сразу взмывают вверх... Они постоянно во весь рост, а часто и на цыпочках, обеими ногами торчат в воздухе впереди на сцене и не снимают напряжения пьесы. А разрезают его⁶.

В многочисленных дневниковых записях Франца Кафки о бродячем еврейском театре актеры представлены словно те марионетки из рубинского повествования: их тела безмускульны, «привлекает манера выбрасывать кулак, вращать руку... прикладывать растопыренные пальцы к груди... [...] ...резкое выпрямление в полный рост»⁷. Кафка признается: «[...] я пишу о них (артистах) с неизменной любовью»⁸. Размышления Кафки о фольклорной культуре восточноевропейского еврейства – одна из ступеней его неспешной и противоречивой самоидентификации.

Да и *мост* как знаковый локус Праги тоже неслучаен в рубинском заглавии: мост в пространстве Франца Кафки – своего рода космогонический центр, не раз упоминаемый им в тех фрагментах дневниковых записей, которые можно считать экзистенциальными: «[...] мое положение в этом мире ужасно... дорога эта бессмысленна, не ведет ни к какой земной цели (к мосту? Почему именно туда? К тому же я не дошел до него)...»⁹.

Мы заговорили о Кафке, о том, что он сам и все его творчество – гигантская гипербола страха, космическое Предчувствие о том, что все родственники Кафки погибли в concentra-

³ Д. Рубина, *Несколько торопливых слов любви*, с. 126.

⁴ Там же, с. 128.

⁵ Там же, с. 124 (курсив мой – Э. Ш.).

⁶ Ф. Кафка, *Дневники*, пер. с нем. Е. А. Кацевой, Москва 2007, с. 48.

⁷ Там же, с. 68–69.

⁸ Там же, с. 69.

⁹ Там же, с. 397.

ционных лагерях, как и все эти немецкие интеллектуалы. Говорили о том, что не умри Кафка от туберкулеза, он погиб бы в лагере, как вся его семья, как Бруно Шульц, Януш Корчак, Фридрих Дикке-Брандайс, – десятки, сотни талантливых людей... Именно здесь, на бывшем немецком курорте, в центре Европы... в середине просвещенного века, в эпоху расцвета техники, кино, промышленности... одни люди из других людей варили мыло и мастерили абажуры и кошельки – в том числе и из немецкоязычных интеллектуалов...¹⁰.

Тема страха у Кафки, как в дневниках и письмах, так и в художественных текстах, одна из главных. По словам исследователей, тема страха преобладает и в иудаике, но там страх дифференцирован: «[...] есть страх порочный и страх возвышающий. [...] ...в Каббале страх в своих высших формах напрямую связан с присутствием Бога в мире»¹¹. Его присутствие и пытался обнаружить писатель, все более и более проявляя интерес к иудаистической картине мира.

Известны переводческие трактовки фамилии Кафка: галка или ворона – но непременно птица черного цвета. В каббалистическом трактате *Бахир* сказано: «Страх Божий – это высший страх. Он – в ладони Бога, И он является Его Силой. Эта ладонь (КАФ) называется чашей достоинств (КАФ ЗЕХУТ), потому что она склоняет мир к чаше достоинств»¹². Мистическое (или логическое?) совпадение: каббалистическая семантика корня писательской фамилии *каф* спроецировала и жизнь, и творчество земного человека – Франца Кафки.

Рассказ *Джаз-банд на Карловом мосту* как бы вложен в обертку под заглавием *Ручная кладь*, а уже этот «сверток» помещен в книжку под заглавием *Несколько торопливых слов любви* – и не случайно. Это еще один ракурс темы любви – той любви, которой болел Франц Кафка, которую он искал, обманывая самого себя, вынося себе приговор:

[...] я покинут вообще... и покинули меня люди, это было бы еще не самое ужасное, я мог бы, пока жив, бежать вслед за ними, но я сам покинул себя, оборвав связь с людьми, мои силы поддерживать связь с людьми покинули меня, я расположен к любящим, но я не могу любить, я слишком далек от всех, я изгнан...¹³.

Заглавие рассказа *Еврейская невеста* закавычено автором, потому что это название картины Рембрандта, по ходу сюжета представшей взору персонажей рассказа. Тем не менее смысл *Еврейской невесты* в контексте повествования много шире: для Йоськи, друга семьи рассказчицы, великовозрастного вечного жениха, поиск еврейской невесты – главный модератор во взаимоотношениях с миром. Каждая находка заканчивается одинаково: «Она хотела от меня только деньги. Я порвал с ней без единого слова»¹⁴.

Желание создать семью, найти свою любовь, именно еврейскую невесту, определило географию поисков Йоськи – переезд из Европы в Израиль. В конце концов Йоська смиряется – поиск невесты прекращен:

¹⁰ Д. Рубина, *Несколько торопливых слов любви*, с. 145.

¹¹ Е. Курганов, *О необходимости страха*, в: *Семантика страха: сб. статей*, сост. Н. Букс, Ф. Конт, Москва 2005, с. 36–37.

¹² Цит. по: там же, с. 41.

¹³ Ф. Кафка, *Дневники*, с. 397.

¹⁴ Д. Рубина, *Несколько торопливых слов любви*, с. 164.

Все напрасно... Я ловить воздух... Я искать дым... [...] Всякий мужчина ищет своя половина и находит. [...] У меня же просто нет половина... [...] ...она ушла в дым, эта девочка, когда я сидел в пальто и шапке в задней комнате у дяди Говарта и тети Анны... Наверно, ее превратили в пепел, как всех в моя семья... А я не понимал это и все искал и искал ее вся моя жизнь... Теперь хватит, *генук*...¹⁵.

Эта отметина – война, Холокост – не прошла со временем, она должна была отозваться в судьбе *еврейского жениха*, в его тревожном характере. Йоська был спасен в детстве от уничтожения счастливым случаем – добрыми людьми, голландскими крестьянами:

Буквально за неделю до вторжения нацистов в Бельгию старая кухарка их семьи забрала с собой мальчика погостить к своей бездетной сестре в деревню под Роттердамом. Четырехлетнему горожанину Йоське было обещано, что он впервые увидит близко «коровку, лошадей, уток...». И он действительно насмотрелся на живность вдосталь, так как всю оккупацию добряки крестьяне прятали мальчика в задней холодной комнате своего деревенского дома, одна стена которой была общей с хлевом. Он всегда был тепло одет на всякий случай – если немедленно придется бежать. Все остальные сорок девять человек огромной, разветвленной и блистательной семьи брюссельских профессоров музыки, врачей, докторов права, художников, канторов хоральной синагоги, ювелиров и фабрикантов были вывезены в вагонах для скота в один из лагерей смерти на территории Польши... Отец, известный бельгийский тенор, в это время гастролировал по Америке. Вернувшись после войны в Бельгию, из всех родственников он нашел только худенького, очень вытянувшегося мальчика в теплой шапке, надвинутой на глаза...¹⁶.

Используемый писателем «матрешечный» заголовочно-цикловый комплекс создает дополнительные смысловые акценты. Включенный в цикл *Ручная кладь*, рассказ *Еврейская невеста* декодирует заглавие: именно Йоська становится той *ручной кладью*, довеском, с которым приходится мириться, от которого никуда не деться – как самому герою («[...] пожилой Йоскеле, одинокий Адам, сотканный из дыма сожженных жизнью своего рода»¹⁷), так и другим («С первых же дней знакомства смешной чудак из Бельгии стал для нас просто родственником. Утомительным, надоедливым, неотъемлемым, родным»¹⁸, «Я испытывала тоскливое желание, чтобы он уехал как можно скорее»¹⁹).

Включенный в цикл *Несколько торопливых слов любви* (цикл в цикле), рассказ *Еврейская невеста* достигает верхушки смысловой иерархии – это сюжет о любви, точнее, о желании любви, но невозможности ее – это как род заболевания, когда все слишком запущено. «Когда я купил этот дом, она (пальма) совсем умирала... Она просила воды. Я дал ей много воды и вот она живет и радуется... Это как человек. Только человек надо много любви...»²⁰.

Йоськина судьба так сложилась не по его вине: он был приучен в детстве к строгому порядку (сидеть одетым, всегда готовым бежать, всегда обязанным молчать, та-

¹⁵ Там же, с. 174.

¹⁶ Там же, с. 154–155.

¹⁷ Там же, с. 170.

¹⁸ Там же, с. 157.

¹⁹ Там же, с. 170.

²⁰ Там же, с. 161.

иться), к невозможности жить эмоционально. Он не способен к любви, страсти, так выделенным им, – интенция этого желания символически выражена образом картины Рембрандта.

Эта вынужденная, судьбой сложившаяся двойственность героя подчеркнута в сюжете рассказа контрастом: европейский порядок – и библейские страсти, Йоська с его любовью к порядку – и неудача, да и невозможность обретения *еврейской невесты*.

В рассказе есть пассаж, когда взгляд путешествующих израильтян случайно выхватывает кусочек интерьера бюргерского дома, ничем не изменившегося, если сравнивать с полотнами голландской живописи XVII века:

Эта незыблемость мира старой Европы, ее домов, лестниц, каналов и парапетов, яхт на воде и мостов над водой, ее добротная сумрачная основательность так контрастировала с нашим ослепительным миром резкого прямого света, с бесслезным – до рези в глазах – пастушым небом, жестким небом оголенных библейских страстей...²¹.

Выделенная курсивом фраза перекликается с первым рассказом цикла (книги) – *Областью слепящего света*, в котором повествуется о страсти, внерациональности чувства. Не прямо – аллюзивно повествователь выносит таким образом свой приговор герою. (Подобная антитеза присутствует и в повести *Высокая вода венецианцев*, также входящей в книгу: «Странно отличается здешний (венецианский) колокольный звон от такового в Амстердаме. Там – устойчивость, могучая основательность бюргеров. Здесь – мираж, отражение в воде канала, вопрошающий гул рока...»²²).

Текст, названный *Иерусалимцы*, завершает микроцикл *Ручная кладь*. Подзаголовком к рассказу (а также авторским жанровым обозначением) стоит слово *четки*, выполняющее здесь роль метафоры. Четки – это бусинки, зерна, узелки, отсчитывающие молитвы. У рассказчицы Рубиной, с одной стороны, четки – это всегда сопровождающая ее деталь – память о людях, ею встреченных, та самая «ручная кладь»: «Потягиваю пиво, неторопливо перебираю, – как старый араб-торговец перебирает четки своими тусклыми сафьяновыми пальцами, – скользящие за спину густые, тягучие, сдобренные тмином, кардамоном, корицей и ванилью минут»²³.

С другой стороны – это непосредственно представленные в рассказе портреты иерусалимцев: безмянные горожане, не всегда адекватные, остроумные, ироничные к себе; одержимый писатель-миниатюрист; реальные медийные личности, в частности, афористичный Губерман; переодетая на новый год в дедов морозов группа «наших» велосипедистов; помимо *наших*, свои и пришлые иерусалимцы: сиделка – бывший борец то ли ушу, то ли джиу-джитсу, вяжущий крючком носки; водитель автобуса, марокканец, знающий музыку Малера; британский репатриант; репатриант-немец, мать которого в знак протеста Гитлеру приняла иудаизм; француженка-католичка, на которую так подействовала Библия, что она стала иерусалимкой – по факту и вере. Но *наших* (то есть бывших советских, русскоязычных) в *четках*, нишах памяти рассказчицы, значительно больше: «Что касается правоохранительных органов – в их коридорах можно встретить уже много наших. Причем как по эту, так и по ту сторону закона»²⁴.

²¹ Там же, с. 176 (курсив мой – Э. Ш.).

²² Там же, с. 274.

²³ Там же, с. 183.

²⁴ Там же, с. 185.

«Русские» уже заседают и в кнессете, в частности они пролоббировали закон по сохранению собак-поводырей для слепых-пенсионеров.

Иерусалим – это «царственный дервиш», «припыленный король городов», «миф сокровенный»²⁵. Город, «который пребудет вечно, даже если распахать его плугом – как это уже бывало, – вечно пребудет, ибо поставлен на скале»²⁶.

Метафора *дервиш*, мусульманская по происхождению, вполне органична для этого города, начала всех начал: и религий, и религиозных течений. Как дервиш постигает Бога в танце, веселье, так и Иерусалим – город вечного карнавала: «Если долго сидеть, то в какой-то момент начинает казаться, что ты присутствуешь на репетиции некой пьесы и придирчивый режиссер без конца гоняет то просцениуму одну и ту же массовку...»²⁷; «[...] общий карнавальный средиземноморский настрой...»²⁸; «Ежегодный парад в День Иерусалима всегда производит впечатление парада-алле на арене цирка»²⁹; «[...] толика безумия входит в духовную субстанцию этого места...»³⁰; «Дивная страна! Боже, какая страна – живи, пиши и никогда не испишешься!»³¹; «Могучее кровообращение еврейской истории, связь времен, замкнутость сюжетов, круги и магические узлы судеб...»³².

Рассказ *Иерусалимцы* совершенно органично находит свое место под обложкой с заглавием *Несколько торопливых слов любви*, потому что он – о любви к вечному городу: «[...] кроме всех других нелепых привязанностей, у меня здесь есть Иерусалим»³³.

Налицо еще одна особенность рубинской поэтики: по уже привычному алгоритму последние сцены – род апофеоза – многих произведений (в данном случае микроцикла *Ручная кладь*) посвящены Иерусалиму.

Четыре рассказа микроцикла *Ручная кладь* – о любви (как и все 19, входящих в цикл), во всех четырех любовная тема раскрывается, будучи привязанной к детали, сопровождающей путешествие:

- музыкальный инструмент, поначалу ставший «конвертируемой валютой», ненавидимый после, наконец, ставший любимым членом семьи, которая ждет его возвращения;
- книжка, купленная в путешествии по Праге и сосредоточившая рассказчика на одной из пражских сигнатур – Франце Кафке, чьи дневниковые записи вопиют о желании любить и – невозможности;
- «еврейская невеста» – это персонаж Йоська, который, как ручная кладь, мотается по жизни и странам в поисках любви;
- четки – персонажи Иерусалима, ставшие для рассказчика поводом признания в любви к городу.

Лишь напечатанные в соответствии с авторским замыслом циклизации, рассказы способны донести до читателя тот непрописанный, но присутствующий в метатексте

²⁵ Там же, с. 183.

²⁶ Там же, с. 213.

²⁷ Там же, с. 182.

²⁸ Там же, с. 189.

²⁹ Там же, с. 198.

³⁰ Там же, с. 199.

³¹ Там же, с. 203.

³² Там же, с. 204.

³³ Там же, с. 181.

композиции книги смысл. При ином раскладе (публикаторской деятельности) – потеря тех подсмыслов, заложенных собственно циклизацией. Кстати, самой же Диной Рубиной в романе *Белая голубка Кордовы* воспроизведена подобная ситуация: художник Кордовин ни за какие деньги не желает расстаться со своими картинами, образующими цикл *Иерусалимка*, так как предвидит: разлучат любимые типажи его винницкого детства. Финал, увы, трагичен, правда, в художественной реальности. Но важна сама мысль автора, витающая в контексте рубинского творчества: цикл – это святое.

Eleonora Shafranskaya (Moscow)

In defence of the author's texts cyclization

S u m m a r y

The article underlines the necessity of publishing texts conceived by a writer as a cycle according to the author's compilation, not separately, otherwise the originally intended metasense may be frustrated. As an example, a cycle of stories by modern writer Dina Rubina "Hand Luggage" is analyzed: "The Migratory Alto", "Jazz Band on Karlov Bridge", "The Jewish Bride", and "Ierusalimtsy".

Key words: Rubina, cycle, cyclization, love theme, "Hand Luggage".

Людмила Шевченко
Kielce

Автор / герой / читатель в постмодернистском романе-мифе Василия Аксенова *Редкие земли*

Особенностью многих произведений, написанных в эпоху постмодерна, является присущее им игровое начало. При этом характерным порождением наличествующего в них игрового принципа становится появление на страницах подобных текстов в качестве героя автора-творца (а точнее его двойника) и подчеркивание его относительного или полного тождества с биографическим автором. Благодаря этому приему иронически разрушается сама принципиальная возможность существования некоей мыслимой «рамки», отделяющей текст творимого автором мира от «текста действительности», сам же автор, вступая в контакты как с создаваемыми героями, так и с читателем, «режиссирует» полилог голосов и обретших с ним равноправие персонажей, и с ним же вступающим как бы в соавторство реципиентом. Примером здесь может служить роман Василия Аксенова *Редкие земли* (2007), в котором речь идет о «новых русских», в представлении автора – лучших выходцах из самораспустившегося в период перестройки комсомола и об их противостоянии «скрытно-большевистскому обществу».

Повествование начинается размышлениями о часто встречающихся во Франции, в Биаррице, тамарисках. Их корявые стволы и нежная «укропная» хвоя напоминают прозаику комсомол: «Ведь именно на корявых стволах уродливой идеологии произрастала в течение стольких десятилетий наша молодежь». Развивая это сравнение, В. Аксенов подчеркивает, что в период послесталинской «оттепели» именно комсомол начал «расширять границы не вполне формального творчества, открывать „молодежные кафе“, патронировать выставки авангарда и покровительствовать джазу. Вот на таких уродских стволах нарастал укроп, а то и трава-пастернак»¹. О таких молодых, расширяющих «круг свободы» людях писал в свое время, их романтизируя, и сам В. Аксенов. Поэтому обращение к ним – таким, какими они могли бы стать спустя десятилетия, в их субъективированном и дофантазированном представлении-осмыслении в данном произведении не случайно.

¹ В. Аксенов, *Редкие земли*, Москва 2007, с. 5–6. (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

В романе В. Аксенова *Редкие земли* грань между воссоздаваемой на страницах произведения реальностью, домыслом и вымыслом, как и грань между тем, что возможно в действительности, и фантастикой устранена. В. Аксенов рассказывает о том, что в 2004 году он приехал в Биарриц, чтобы «затянуть новую повесть». Тамарисковский Биарриц для В. Аксенова – рай, где рождаются новые замыслы. Одновременно это тот *рай*, в котором его литературному двойнику, писателю Окселотлу, из пены морской является Ник Оризон (он же Nick Horizont, а «по паспорту» – Никодим Стратов) – как бы мерещащийся на горизонте будущего сверхчеловек. Совершенный в своей красоте и способностях, зачатый в другом раю (где был якобы *истинный рай* – *Рай Земной*) – в Африке, среди залежей редких земель в кратере одного из потухших вулканов, – он уже в новом времени (*времени его произведения*) его первый герой. И именно в Биаррице, на берегу Атлантического океана, прозаик в «привызываемом» к данной местности художественном мире своего произведения выступает одновременно в трех ипостасях: *первоначального автора*, т.е. ведущего с читателем литературную игру собственно В. Аксенова, творящего весь мир-текст романа *Редкие земли* и в нем рассуждающего о его замысле, о писательском ремесле и о созданных им же других произведениях, *вторичного автора* – как бы двойника В. Аксенова писателя Окселотла, который в пространстве романа – в романной действительности – пишет *новый роман*, принимая участие в судьбах его персонажей, и – *творца* той *надтекстовой гиперреальности как абстракции*, прозреваемой изошренным читателем в им декодируемом тексте культуры, где сосуществуют в единстве сотворчества/соосмысления он и герои всех созданных В. Аксеновым ранее произведений. При этом каждая из заявленных в произведении авторских ипостасей в своих «контактах» с героями и читателем реализуется соответственно на трех разных и как бы накладывающихся друг на друга уровнях текста романа, а также в завершающих все повествование эпилоге и некоем стихотворном тексте-за-текстом, который всем главам и сообщает определенную ценностную инверсию. Эти уровни отличаются своей формально-субъектной и содержательно-субъектной организацией, особенностями используемых повествовательных техник и глоссализацией, а также спецификой временных и пространственных маркеров.

Особенностью данного произведения является то, что это – «роман самовыражения, в котором автор может осветиться как Окселотлом, так и Стратовыми, так и Пришельцем Максом, так и Высоколобым Бутылконосом [...]» (с. 405). При этом в нем эксплицитно акцентирована субъектная составляющая как первоначального автора, так и его двойника. Это проявляется в фокусировке внимания на активности обоих и в том типе структурирования в произведении всего «образа мира», который довольно условен и предполагает наличие его «устроителя». О том, что прозаик и прежде и писал «романы самовыражения» (с. 201), в тексте устами его и его двойника упоминается неоднократно. Аксенов признается, что «в недавние романы то и дело вводил и Старого Сочинителя, и Стаса Васкино, и Власа Ваксакова, и графа Рязанского, и Така Таковского, а вот теперь и Базза Окселотла – и все это не псевдонимы, а просто разные ипостаси» (с. 402). То же, что может служить импульсом к написанию подобных произведений и как оно происходит, читателю представляется с первых страниц *Редких земель*. В приводимых в начале произведения размышлениях о тамарисках и комсомольцах первоначальный автор заявлен в своем статусе средоточия главного смысла. Здесь он отъединен от своего двойника. Вместе с тем уже на последующих и отде-

ленных от этих размышлений пробелом страниц он обретает иное обличье и выступает под маской вторичного автора – писателя Окселотла, который находится одновременно и в плоскости, соотносимой с романной действительностью, – в плоскости более-менее реального Биаррица (как сам В. Аксенов, там сочиняющий роман *Редкие земли*), и в «плоскости вымысла» – в мире творимого самим Окселотлом уже на глазах у читателя нового произведения. В плоскости, соотносимой с реальным Биаррицем, Окселотл как «присвоивший» себе биографию В. Аксенова, – устроитель космогенеза им создаваемой новой мифологизируемой реальности. В «плоскости вымысла» Окселотлом творимого произведения, т.е. в уже создаваемой им же *вторичной* реальности, сам Окселотл лишь один из героев, не знающий о ее перспективах развития и ограниченный в праве влияния на поступки им создаваемых и обретающих автономность персонажей. Он и ее демиург, и герой, и одновременно тот, кто порой манифестирует постмодернистскую *смерть автора*.

Тот мир, который творит Базиль Пауль Окселотл – и отталкивается от романной действительности, в которой себя манифестирует первоначальный автор, и одновременно является воплощением вымысла. Это заявлено в разговоре Лерокка и Окселотла. Наивный старик предлагает Окселотлу взять «в персонажи» приехавшего в Биарриц на соревнования по серфингу чудо-подростка Ника, на что Окселотл отвечает, что тридцать три года назад в СССР он уже «написал детскую приключенческую повесть» (с. 23) с подобным героем. В признании Окселотла о том, что после выхода книги в свет он «попал, как всегда, под подозрение идеологических органов», так как насаждал «вредный для подрастающего поколения „ланиронизм”» (с. 24), – слышен явный намек на историю публикации одной из повестей В. Аксенова. Потом ему заказали вторую книгу, и он ее «накатал». «И снова – большой успех [...]; и снова нахмуренные идеологические брови. Третью книгу издательство уже не заказало [...]» (с. 24). Когда же Лярокк советует ему теперь написать третью книгу и ее действие перенести в Биарриц, тот говорит, что подобное уже невозможно: его «герою сейчас сорок три года», а на вопрос старика о том, был ли у его героя какой-нибудь прототип, он не отвечает потому, что уже сочиняет другой роман. На этот раз – роман-миф, в котором действительно присутствуют, но отнюдь не списанные с натуры, и тот же Лярокк, и Ник Оризон.

В произведении В. Аксенова *Редкие земли* образ первоначального автора и образ его двойника Окселотла накладываются друг на друга. Речевая доминанта в манифестирующем их тексте постоянно переходит от одного из них к другому или становится как бы принадлежащей одновременно обоим. Это осуществляется благодаря тому, что используемое прозаиком слово «входит одновременно в два пересекающихся контекста, в две речи»: речь первоначального автора и речь его двойника, т.е. происходит так называемая «речевая интерференция»². Подобная часто встречающаяся в прозе XX века новация, как отмечал в свое время М. Бахтин, «знаменует собой какой-то существенный поворот в социальных судьбах высказывания»³. В ней достигается «совершенно новое взаимоотношение между авторской и чужой речью»⁴. Анализируя похожие построения, С. Н. Бройтман подчеркивал, что в них на новом уровне воспроизводится та субъектная нерасчлененность, которая характерна

² В. Я. Волошинов (М. М. Бахтин), *Марксизм и философия языка*, Москва 1994, с. 148.

³ Там же, с. 173.

⁴ Там же, с. 155.

для самой архаической формы высказывания – пения. Но теперь голоса субъектов не только синкретичны, они еще и автономны, а потому могут стать выражением диалогических отношений [...]. Все эти речевые новации – отражение тех процессов, которые протекают в субъектной сфере и говорят о возникновении нетрадиционных, неклассических отношений между автором и героем⁵.

Написав триста двадцать одну страницу *Редких земель* на компьютере и вспоминая 70-е годы, свою детскую приключенческую дилогию, а также мелькнувшего на первых страницах романа Ника Оризона, прозаик, в своем произведении «осветившийся» как Окселотл, размышляет:

Минуло тридцать лет, и тому герою сейчас сорок два. Тот мальчик, что появился на начальных страницах, не он. Это его сын, а сам герой... что он делает через тридцать лет? Как что, он сидит в тюрьме. Происходит изменение имен: Геннадий становится Геном, Наташка Ашкой, смешные Стратофонтовы становятся суровыми Стратовыми; давние персонажи будут отдаленными прототипами. Рушится социалистическая империя. Самораспускается комсомол. С каждой страницей появляются новые лица, и вот наступает момент, когда автор отпускает вожжи. Он уже не в силах натягивать (с. 370–371).

Пространственно-временные границы уровня текста романа В. Аксенова *Редкие земли*, в котором присутствует первоначальный автор, обозначены довольно точными датами и топонимами. Это конец мая – лето 2004 года, Биарриц и Москва, в ретроспекциях – США (Вирджиния, 80-е годы) и Коктебель (Крым 70-х годов). Место и время действия всех тех событий, в которых участвует Окселотл и другие герои, соотносимы как с хронотопом, в котором манифестирует себя автор первоначальный, так и с пространственно-временными координатами действия 1) в им уже ранее созданных произведениях и 2) хронотопом мифологическим и условным, который творит на глазах у читателя в роли вторичного автора Окселотл. Главный герой произведения *Редкие земли* Ген Стратов – это повзрослевший и перекочевавший в новое время и в новый роман герой уже упоминаемой выше детской повести прозаика. Рядом с ним в «плоскости вымысла» мелькают Татьяна Лунина – героиня романа В. Аксенова *Остров Крым*, ныне якобы снимающаяся в роли одноименной героини фильма с таким же названием,

Игорек Велосипедов, полностью тощеватый и потому мальчиковый на вид (*Бумажный пейзаж*), преувеличенно раздутый, словно представитель французской шинной промышленности, Фил Фофановф (*Желток яйца*) и, наконец, умеренно под стать Стратову мускулистый и зевающий со сна в манере паяца Саша Корбах (*Новый сладостный стиль*) (с. 239),

а также «осветившийся» в одном из предыдущих произведений под именем Стаса Васкино как автор вторичный, теперь якобы читавший в университете «Пинкертон» Гену Стратову курс «Образы утопии» сам В. Аксенов. Таким образом, можно сказать, что читателю здесь представлен своего рода *retake* – обращение к персонажам, имевшим успех уже в других повествованиях, и рассказ о том, что произошло с ними после первого их приключения. Однако не все из «возрождаемых» на страницах *Редких земель* героев прежних произведений В. Аксенова наделены самостоятельной ролью

⁵ С. Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, в: *Теория литературы*, в 2 томах, ред. Н. Д. Тмарченко, т. 2, Москва 2004, с. 255.

и принимают участие в действии. Часть из них появляются в «плоскости вымысла» только в сцене освобождения Гена Стратова и всех сидящих в московской тюрьме Фортеция из заключения и служат для «освещения» прозаика в ипостаси уже творца той надтекстовой гиперреальности как абстракции, что прозревается в их именах-знаках, соотносимых с «мирами» им ранее созданных и осмысляемых изошренным читателем как единое целое произведений. Среди них – «физики-лирики, обитатели Золотой Железки» (*Золотая наша Железка*), затем – появляющиеся из тюремной секции «Ожог» герои произведения с таким же названием – «в составе 284 персонажей колонной, как и полагается в эпосе, прошло название трилогии» (с. 251), «герои итоговой книжки Стаса Ваксино» Наташа-Какаша, барон Фамю и другие (*Кесарево свечение*), «две красавицы из Сцен Пятидесятых, мать и дочь, Ариадна Рюрих и Глика Новотканная» (*Москва-ква-ква*), «курфюрстиночки XVIII столетия Фио и Клио, вкупе со своей маменькой Валентиной-Леопольдиной», другие герои романа *Вольтерьянцы и вольтерьянки*, – персонажи всех «25 романов» (с. 257) прозаика, а также над ними парящие «те демиургические образы, что не воплотились еще в телесность» (с. 249). Причем вся «толпа» этих созданных В. Аксеновым персонажей, сцена освобождения их из тюрьмы теми, среди которых есть и двойник прозаика Окселотл, служат также для перевода повествования в план размышлений первоначального автора над проблемами «деспотизм и свобода», «художник и власть», «судьбы русской интеллигенции и лучших из представителей молодежи».

Главного героя произведения не случайно зовут Ген, – в нем развит тот *ген* свободы самореализации во имя высших целей, который присущ романтическим героям как русской классики, так и литературы XX века и в том числе героям, созданным самим В. Аксеновым. Выросший в элитарной среде представителей русской интеллигенции, Ген, обеспокоенный тем, что даже «в Африке разрастается [...] социализм», поступает в МИМО, чтобы затем противодействовать этому. Имея за плечами «Колумбийку», защищенную в МИМО диссертацию, Ген, работая в ООН, выступает на заседаниях по вопросам региональных продовольственных кризисов и попадает за свои речи в опалу, а за разговоры с приятелем о штурме Лубянки начинает подвергаться преследованиям. Вместе с Ашкой и маленькой дочерью Пашкой, зачатой в одном из потухших вулканов в Габоне, Ген какое-то время скрывается в США. Там, посетив семинар по редкоземельным ископаемым, он понимает, что им «принадлежит колоссальное будущее в постиндустриальном обществе», и в этом смысле «Африка чревата колоссальными геологическими открытиями, особенно в зонах ее активных вулканов» (с. 90–91). С Африкой и с редкоземельными элементами он затем и связывает свою жизнь.

Читателю в объективированной манере от имени всезнающего (первоначального) автора сообщается, что в начале 80-х Ген Стратов «нашел мужество вернуться на родину, в самое пекло [...] событий» (с. 68–69). Сперва он активно занимается комсомольской работой, а затем, будучи секретарем ЦК ВЛКСМ, становится одним из тех, кто «подводит» комсомол к самороспуску и начинает идентифицировать себя уже не с ним, а «с новым Ком Со Молом, то есть с коммерческим союзом молодежи» (с. 75). На волне перестройки Ген «очень резко вошел в [...] зарождающийся бизнес». Летом 90-го Стратовы открыли свой первый оффшорный банковский счет, а когда доживающий свои последние месяцы Советский Союз вступил «в фазу разборки социализма», создали совместно с однокурсником Гена Гурамом Ясношвили корпорацию «Таблица-М». Владеющие золотом партии и заинтересованные в капитализации страны силы пред-

лагают герою, как и другим молодым начинающим бизнесменам из бывших работников ЦК ВЛКСМ, своеобразный «контракт» и серьезные инвестиции, в результате чего «Таблица-М» разрастается до колоссальной горнодобывающей и промышленной империи, занимающейся поиском и добычей на собственных приисках в Сибири и в Африке редкоземельных элементов и их внедрением в новые технологии. Ее президент Ген Стратов вскоре становится миллионером, а затем и миллиардером. Он не перестает беспокоиться о судьбе им любимой Африки – того континента, откуда пошло человечество, а его «Таблица-М» расширяет сеть НИИ и устраивает конференции, проникает в структуры власти,

в то же время не оставляя усилий в области филантропии, выразившихся в строительстве школ, больниц, в устройстве всевозможных фондов, в распространении компьютеров и Интернета, а также в покровительстве искусства, в покупке различных СМИ с целью распространения идей открытого общества... (с. 135–136).

Рассказ о Гене Стратове и его соратниках соотносим с действительно имевшими место в России в период перестройки случаями, когда бывшие лидеры комсомола шли в большой бизнес и затем делали многое для страны. Он помещен в том пласте текста романа, где прозаик манифестирован в роли первоначального автора. То же, что происходит с героем в дальнейшем, когда перестройка сменилась постперестройкой и Ген Стратов уже будучи миллиардером стал подвергаться преследованиям скрытно-большевиков, – вне его компетенции. Поэтому и рассказ о Гене как об идеализированном выходе из комсомола, «проекцию» его в недалекое будущее «развивает» уже Окселотл. Именно Окселотл через Гурама Ясношвили, с отцом которого он якобы дружил, сообщает Стратовым о наступлении новых времен и о том, что им всем пора навсегда уезжать из России, говоря: «Исторический контракт уничтожен [...]. Нарастает нацистская перестройка. Нас могут засунуть в какие-нибудь урановые шахты. Пока не поздно, надо сваливать куда-нибудь...» (с. 188–189).

Окселотл «живет» в мире им создаваемых же героев, и это по сути метафорическое утверждение в романе *Редкие земли* буквализируется. Участники «Таблицы-М» знают Окселотла «как фигуру, некогда противостоящую тоталитарному режиму [...]» (с. 140). Сам он и им сочиняемые герои находятся одновременно и в плоскости его же вымысла, и вне ее, им «созданы» и «автономны», и это – осознают. Окселотл объясняет им, что в его творчестве «все [...] переплелось, правда и вымысел перетекают одно в другое, или, если угодно, одно поджигает другое; уже не существуют друг без дружки. Благодаря этому, – говорит он. – я приближаюсь к тому, что на самом деле было; и наоборот, понимаете?» (с. 235). Обсуждая с героями им же творимой реальности ход дальнейших событий, Окселотл на вопрос жены Ясношвили, действительно ли им создается «роман о последышах комсомола», отвечает, что

[...] еще не определил, куда направить, условно говоря, перо: к историческим ли хроникам погубившего партию комсомола или к тамарисковым аллеям юго-запада Франции, в которых бродит молодежь современной Европы, а то, может быть, и расширить сеттинг романа до пространств Африки и Сибири, то есть придать ему [...] поистине планетарное или, скажем, онтологическое звучание (с. 232).

Окселотл представляет читателю не только эпико-фантастические сцены освобождения Ашкой и ее друзьями (среди которых он сам) схваченного скрытно-большевиками

Гена из застенков московской тюрьмы Фортеция, но и ту «ломку», которую переживает герой после выхода из заключения, а также позднее, уже после гибели его друга Макса и после того, как Ген узнал об изменах жены. Таким образом, Окселотл показывает, что идеализируемый им Ген Стратов даже в пространстве им создаваемого произведения, как и сын Гена Ник Оризон и как зачатый «в зоне космического излучения в Сибири на Подкаменной Тунгуске» (с. 304) владеющий необычным чутьем на редкоземельные элементы друг и соперник героя Пришелец (он же Максим Алмазов), – увы, не для этого несовершенного мира. Поэтому и в его повествовании о не столь отдаленном будущем Максим Алмазов гибнет от рук преследующих его скрытно-большевиков, юный Ник Оризон, не выдерживая предательства друга Вальехо Нагана, а также измены своей возлюбленной Дельфины Лакост, навсегда погружается в воды богатого редкоземельными элементами Океана и лишь иногда из его глубин посылает матери краткие сообщения. Сам же Ген, чудом спасшись от тех, кто желал ему смерти, после того, как узнал, что его Ашка уже навсегда улетела в Габон и там стала Ее Королевским Величеством Леди Эшкой Благосудрой, поручив руководство «Таблицей-М» ей и другим компаньонам, уходит в леса, чтобы там понять смысл своей жизни, потом занимается благотворительностью, и затем, отравленный недоброжелателями, «отчаливает» в небытие. Таким образом, читателю может показаться, что фантастическая мечта о появлении новых людей, как и нового общества, прорастающего из недр старого, вряд ли осуществима. Вместе с тем, на вопрос, мучающий Окселотла на протяжении написания им романа о Гене Стратове: «Удастся ли нам создать дерзновенное посттюремное посттоталитарное человечество» (с. 241), – в произведении однозначных ответов нет.

Развивая одну из версий судьбы Гена Стратова, Окселотл пишет о том, что его обретший автономность герой на какое-то время исчез из его поля зрения. В дальнейшем до него доходили только отрывочные сведения о нем. Окселотл признается: «Присовокупив к ним некоторую литературщину, я попытался представить себе его одиссею: как он жил и чем занимался на своем пути» (с. 426). И уже за этим следует данный в объективированной манере рассказ о том, как Ген Стратов, скрываясь под разными именами, перемещается по России и помогает нуждающимся. «Из газет его снимки давно уж исчезли, а в мире [...] возник какой-то смутный миф о бродячем Гаруне аль-Рашиде» (с. 427); причем «интересным было то, что ни разу в разговорах не выплыло имя Гена Стратова. Говорили то о Макаре Назаровиче, то о Денисе Андреевиче, то о Евстигнее Ефремовиче. Дескать, появляются то тот, то другой, то третий в разных Богом забытых местах, оказывают немедленную денежную помощь и отваливают» (с. 429). А началось все с того, что Ген, случайно узнав о бедственном положении одного из туберкулезных диспансеров, появился в нем и, представившись портфельным инвестором, выдал «на его поправку» двести тысяч долларов (с. 430–431). И «с тех пор так и пошло. В центральных губерниях бывшего СССР не часто, конечно, не каждый день, однако с некоторой регулярностью стали происходить простые человеческие, как у нас любят говорить, чудеса» (с. 431). Последним же из филантропических деяний Стратова, упоминаемых Окселотлом, становится передача им на завершение реставрации храма в Тамбове чека на миллион долларов в надежде на то, его примеру последуют местные богатеи. И здесь между окселотловских строк прочитывается мечта о том, что посттюремное посттоталитарное человечество сможет переродиться в таких, как Ген, Макс Алмазов и Ник.

Для Гена Стратова благотворительная деятельность не случайна. Еще сидя в тюрьме Фортеция, он думал: «[...] что теперь делать-то с этими миллиардами?» (с. 78). После освобождения из тюрьмы и до своего ухода в леса Ген начинает переосмысливать свою жизнь и думать о том, что «тщеславие и мегаломания, погоня за миллиардами и комсомольский нахрап украли» у него с Ашкой «подростковые годы Пашки и детство Никодимчика». Ген приходит к выводу, что ему «надо выйти из бизнеса и жить интересами своих детей» (с. 303). Более того, он размышляет о том, что ему «нужно окончательно уйти из комсомола и войти в церковь» (с. 303). Однако духовное становление Гена находится за пределами окселотловского повествования. В тексте содержится лишь упоминание о встрече героя с некой Аглаей. Полюбив ее, напоминающую одну из героинь Достоевского, Ген понимает, что «перешагнул какой-то порог» (с. 438), однако за этим порогом его ожидает уже только смерть.

Понимая, что все рассказанное читателем воспринимается как фантастика, Окселотл, в чем-то как бы соглашаясь с его предубеждениями относительно «новых русских» и с ним же «играя» и придавая повествованию порой легкую ироническую интонацию, «свой текст», где он действует наряду с Геном Стратовым и другими, выстраивает как неомиф, создаваемый в парадигме постмодернизма, и подключает к строительству его самого же читателя фразами типа: «ну и так далее; придумайте сами» (с. 407). На мифологизацию окселотловского повествования в романе *Редкие земли* «работают» образы духов и колдунов, охраняющих в Габоне резиденцию Стратовых, а также образ «уже почти легендарной самки по имени Шампань, которая когда-то угостила Ашку непрожеванной стрекозой» (с. 416), образ Ника Оризона – подростка, получившего в семилетнем возрасте степень бакалавра, могущего читать мысли, жить в воде, прозревать в обозримых пейзажах то, что на их месте существовало миллионы лет ранее, и себя ощущать тем, кто был «в них», когда начинала «вздвигаться земная кора» (с. 44), а также образы обладающих фантастическими способностями сестры Ника Пашки и друга семьи Стратовых Макса Алмазова, вызывающих в Сибири появления НЛЮ. Этой же цели служат ассоциируемые со сказочными атрибутами мифологических героев древности особые предметы, наделяющие их владельцев фантастическими возможностями. К ним относятся полуволшебный титано-неодимовый серфборд, позволяющий Нику держать связь с родными и Окселотлом с морских глубин, иллутовый браслет Леди Эшки (Наташки Стратовой), подсказывающей ей перед балом на вилле «Шато Стратосфер», «как нужно приветствовать приближающегося гостя» (с. 314), ее же «редкоземельный магнит», с помощью которого она может передвигать тяжелые вещи, а также «волшебная сеть» и другие орудия, которыми пользуются охранники Стратовых, сказочные протезы Гурама Ясношвили и др. Повествование Окселотла актуализирует миф о возникновении Вселенной, о происхождении человечества от Адама и Евы, миф о Герое и миф о Сверхчеловеке, а также ряд архаических мифов о хороможителях. В тексте присутствуют отсылки как к древнегреческой и древнеримской мифологии, так и к Библии. Ник сравнивается с Ахиллом; Ашка называет Гена Приапом, а она сама для него – «настоящая нимфа Калипсо, владычица Одиссея» (с. 106); применительно же ко всему руководству «Таблицы-М» употребляется слово «небожители». Время суток нередко определяется указанием на то, что «над отрогами Пиренеев проехал Феб в своей коляске» (с. 358), а в рассуждениях вторичного автора о судьбах героев и об их будущем мелькают фразы типа: «Вот так бывает даже в среде всесильных. Два-три щелчка Зевса – и рассыпаются все радужные планы [...]». Зевс,

впрочем, может в одночасье сменить гнев на милость» (с. 143). В тексте отмечается, что пещера в кратере потухшего вулкана, где Ген и Ашка зачинают своих детей, напоминает «ложе царя Соломона и Суламифи» (с. 103); в представлениях деяний Ашки содержатся аллюзии на библейские подвиги жен древности, а сам Окселотл, развезающий на осле по Биаррицу, ассоциируется с Иисусом Христом.

Находясь одновременно в плоскости, соотносимой с реальной действительностью, и в плоскости вымысла, вводя в свое повествование мифологические образы, мотивы, аллюзии и реминисценции, Окселотл создает своего рода мифологизированное предание о событиях, связанных с Геном Стратовым и его близкими, которое, будучи «вписанным» в текст первоначального автора и ассимилируя элементы как космогонии, так и антропологии, разрастается до своеобразного этиологического мифа о происхождении всех начал и о становлении Вселенной. Этому способствует понятие *редкие земли*, которое первоначальный автор использует как метафору, выносящую им в заглавие всего романа. В плоскости, соотносимой с ним и с романной действительностью, редкие земли – это те соединения, добычей которых и эксплуатацией занята «Таблица-М»; к «редкоземельным» людям относятся вышедшие из комсомола Ген и Наташка Стратовы, Алмазов и Ясношвили, у которых своя философия «Редкой земли» (с. 121). В повествовании же, ведущемся от имени Окселотла, понятие *редкие земли* становится неомифологемой и начинает «работать» как на его эпизацию, так и на создание неомифа о тех, кто в силу сложившихся обстоятельств (Ген Стратов, Наташка) или же по рождению (Ник Оризон, Макс Алмазов) с ними (в прямом и метафорическом смысле) имел и имеет какие-то отношения, шире – на построение неомифа о всей Земле и о человечестве как о Rare Earths Вселенной. Не случайно Макс Алмазов рассказывает Нику Оризону, чье полное имя Никодим созвучно с названием одного из Rare Earths *неодим*, о том, что раньше «в Таблице Менделеева было семнадцать пустых квадратов, которые потом стали заполняться так называемыми „лантанидами“, другими словами – редкоземельными элементами» (с. 342). Проясняя ему «метафизический смысл редких земель», он подчеркивает: само название Rare Earths «нам говорит, что Земля – это редчайшее явление в контексте Вселенной». Вспоминая песню на стихи Р. Рождественского *Притяжение земли*, которую когда-то пели комсомолцы, и строки в ней «Мы – дети Галактики, но самое главное, мы – дети твои, дорогая Земля!», он говорит, что в них заложено

[...] колоссальное сверхощущение планеты. [...] Возникает чувство колоссальной редкости, исключительности. Мы постоянно [...] пребываем в мире чудес и сами являемся чудом. Надолго ли? А главное – для чего? Задавая бесконечные безответные вопросы, мы начинаем понимать, что все земные твари, и в частности люди, [...] – это редкие земли Вселенной. Хорошо бы еще узнать, для какой тугоплавкости нас готовит Господь. [...] Среди редких земель есть еще редчайшие люди, обожженные космосом, вроде нас с тобой, Ник, [...]. Наше главное качество – это еще большая редкость, чем редкость других. Вот почему мы еще не знаем, для какого сплава себя приспособить. [...] Ты дитя Габонского вулкана [...]. А я, возможно, порождение Тунгусского метеорита [...]. Быть может, и редкие земли были занесены сюда из космоса. В древней Греции бытовал миф о многоотцовстве. Боги участвовали в зачатии вместе с людьми. Быть может, мы – смесь людского и редкоземельного; ты понял? (с. 345).

Эти слова Алмазова, сказанные им накануне ухода Ника навсегда в Океан, как бы проливают свет на эпилог романа, в котором действие переносится в условно-мифологическое пространство и время, а сами герои уже пребывают в вечности: «Был

ярко-серый день с равномерным накатом волн; [...] отсутствовало всяческое летоисчисление. Ген Стратов, если мы еще можем назвать его так, сидел на вершине дюны и сосредоточенно созерцал возникновение и исчезновение волн» (с. 439). Через какое-то время из пены морской к нему вышел и рядом сел Ник; они оба теперь не отбрасывали тени. Образы обоих героев в этом фрагменте более чем символичны, а способ повествования о них, вызывающий воспоминания о древних мифах, включает к тому же «снимающую» с них избыточную патетичность и как бы размывающую грань между «текстом творимого мира» и «текстом романной действительности» ироническую составную. Далее в эпилоге читаем:

«И вот появилась моя мать», – с некоторой высокопарностью, как в классической драме, провозгласил Никодимчик и сделал жест «извольте» в сторону еще зримого океана. Оттуда, из пены морской, возникла и вышла на берег девушка с оголенной грудью и округлившимся животом. Все еще в стиле «фабрики звезд» она помахала им рукой, то есть слева направо and back. «Да ведь это, кажется, не мать, а любовь твоя, Дельфина», – предположил отец. Но сын поправил его: «В этом вряд ли уловишь разницу. Так же трудно уловить разницу между мной и сыном в ее чреве, если не считать его ненавидящего взгляда. Пойдем к ней, отец». Они спустились с дюны и меж просохших бревен и коряг, смешанных до неразличимости с просохшими скелетами биосферы, прошли они к матери Дельфине, которая тут же без мук и без всяческих экссудатов, без плаценты и пуповины произвела мальчика, а тот тут же протянул ей руку и помог встать, и взгляд его был лучезарен, если только он сам не был лучезарным взглядом. «Теперь мы все вместе», – произнесла мать, и они отправились в необозримость, все четверо, [...] (с. 440–441).

Сама же *необозримость* представлена в завершающих эпилог стихах о лантанидах. В них «Редкие земли обретают ритм и поэтический слог» (с. 442). Они и дают представление о мире как о непрерывном, циклически обновляющемся космосе. Видение же его самого – прерогатива со-творчества чтения/доосмысления предполагаемого читателя, ему здесь даны все права.

Ludmila Shevchenko (Kielce)

Author / hero / reader in the post-modernist myth novel *The Rare Earths* by V. Aksionov

Summary

The article concludes that *The Rare Earths* by V. Aksionov is written as a post-modernist myth novel about the *New Russians*. Aksionov himself is seen in three guises; 1) as an initial author playing a literary game with the reader; 2) as a secondary author, a kind of his own double, writer Okselotl; 3) as a creator of supra-textual hyper-reality where the reader, the author and the heroes of all of his previous works coexist in the unity of co-authorship/common comprehension.

Key words: initial author, secondary author, creator, hyper-reality, reader, myth novel.

**JĘZYKOZNAWSTWO
I GLOTTODYDAKTYKA**

Martyna Król
Kielce

Омонимность versus полисемия – вопрос тождества слова (на примере лексемы «пройти»)

Введение

Проблема сущности слова как основной минимальной наделенной значением языковой единицы поднималась в лингвистике до сегодняшнего дня неоднократно. Уже на начальных этапах развития лингвистики появляется разведение в слове его двух сторон: плана выражения и плана содержания, которыми объяснялось двойное отношение слова – с одной стороны, с языком и его алгоритмами, с другой же – с картиной мира, главными единицами которой являются понятия. Как пишет В. Г. Гак в статье *Слово* в «Большом энциклопедическом словаре. Языкознание», «эти два аспекта слова постоянно и активно изучались при преобладании научного интереса к одному из них в отдельные периоды развития языкознания и в его отдельных направлениях»¹. Например

[...] в древнегреческой философии (Платон, Аристотель) основное внимание уделялось семантической стороне слова – его отношению к обозначаемому предмету и к идее о нем. [...] Морфологический аспект был объектом внимания Варрона и особенно александрийских грамматиков. [...] В эпоху средневековья в Европе исследовалась в основном семантическая сторона слова, его отношение к вещам и понятиям, тогда как арабские грамматисты детально анализировали его морфологическую структуру. [...] в 19 в. основное внимание уделялось анализу содержательной стороны слова. Большую роль в этом сыграла разработка понятия о внутренней форме слова (В. фон Гумбольдт, А. А. Потембин)².

Автор вышеназванной словарной статьи пишет, что в истории науки «было выдвинуто более 70 различных критериев определения слова, в основе которых лежали графические (орфографические), фонетические, структурные, грамматические, синтаксические, семантические, системные принципы»³.

¹ В. Г. Гак, *Слово*, в: *Большой энциклопедический словарь. Языкознание*, ред. В. Н. Ярцева, Москва 1998, с. 465.

² Там же.

³ Там же.

Как видно из указанного в словарной статье обзора подходов к проблеме слова, в языкознании существует много различных точек зрения по данному вопросу. Если говорить только о семантике, можно сказать, что в языкознании произошел раскол на два противоположных направления (в менее строгой форме его можно представить как дифференциацию семантических исследований на два раздела) – семасиологию и ономасиологию. Существенная разница между ними заключается в направлении исследования – от формы к значению в семасиологии и от значения к форме в ономасиологии. Семасиология занимается лексической семантикой, т.е. значениями слов и словосочетаний, которые используются в речи. Ономасиологию называют также теорией номинации, так как в ее рамках изучаются все единицы языка с точки зрения осуществления ими номинативной, или репрезентативной, функции. Принципы противопоставления ономасиологии семасиологии мы, вслед за А. Цаунером, с именем которого связано начало современной ономасиологии, определяем как разные пути исследования. В семасиологии это путь от звучания к содержанию, который связан с тем, что значит данное слово или словосочетание, в то время как ономасиологический анализ – это путь от содержания к выражению, сосредоточивающийся на поиске номинативных возможностей для выражения определенного содержания⁴.

Как пишет Н. В. Подольская, данное противопоставление «имеет и онтологические корни: переход от значения или смысла к формам его выражения соответствует деятельности говорящего, а переход от формы к значению – деятельности слушающего» и далее «В ономасиологии, идя от неких заданных значений, мы часто приступаем к поискам форм их объективации, которые связаны с восстановлением синхронной истории создания формы, а значит, с ее синтезом и динамическим процессом ее создания»⁵.

В связи с тем, что исходным моментом в ономасиологии является интенция, ономасиологический подход в исследованиях характеризуется прагматической установкой. Данная статья представляет собой ономасиологический анализ с упором на функциональный прагматизм, поскольку, помимо вышеназванных характеристик – ономасиологии и прагматизма – в нем преобладает функциональный подход. В частности, он проявляется в том, что язык рассматривается здесь как функция, т.е. отношение. Согласно мнению Фердинанда де Соссюра, в языке нет ничего кроме отношений⁶. Для Соссюра язык – это разновидность алгебры в том смысле, что в нем все основано на отношениях, а точнее – на отношениях отношений, и все явления, в том числе языковые, – это отношения между отношениями. К позиции этого выдающегося швейцарского лингвиста мы будем неоднократно апеллировать в данной статье.

Вопрос тождества слова

Для обоснования нашей точки зрения по вопросу тождества слова нам кажется необходимым отречься от трактовки языка как объективно существующего феномена,

⁴ Шире об этом можно прочесть в книге *Языковая номинация*, ред. Б. А. Серебrenников, А. А. Уфимцева, т. 1–2, Москва 1977.

⁵ Н. В. Подольская, *Ономасиология*, в: *Большой энциклопедический словарь*, с. 346.

⁶ F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 2004, с. 18.

сущности самой в себе. С нашей, функционально-прагматической точки зрения, язык является орудием для выражения определенных информационных интенций. Можно сказать, что собственно таким инструментом передачи информации является форма (в самом широком смысле, т.е. как совокупность всех языковых моделей), которую говорящий выбирает для наиболее адекватного выражения своей интенции. Целью этой процедуры выражения информации представляется появление у реципиента адекватной информации, которую он приобретает вследствие расшифровки сообщения, что возможно благодаря тому, что воспринимающий данную речь обладает аналогичным орудием (набором тех же языковых, когнитивных и коммуникативных моделей), что и говорящий. В этой связи самым важным моментом является заданная информация, т.е. значение, для которого выбирается определенная форма, созданная с опорой на существующие в языковой системе фонетические, морфологические, синтагматические, синтаксические и словообразовательные модели.

Мы отстаиваем также антропологическую точку зрения в отношении языка, поскольку, на наш взгляд, язык не существует иначе как только в сознании его носителей. Как писал Ф. де Соссюр «Слово не существует на самом деле и с определенной точки зрения, которой придерживаются, иначе, как только благодаря санкции, которую оно непрерывно получает от тех, кто им пользуется»⁷. Соссюр отмечает три самых популярных способа описания слова. Первый заключается в том, что из слова делают нечто существующее независимо от людей. При таком подходе слово считается чем-то бытующим в словаре, по крайней мере в аспекте письма. Тогда значение слова становится его (слова) собственностью, достоянием, но в то же самое время, чем-то совершенно от него отдельным (как отдельной от нас является всякая принадлежащая нам вещь). Эти два момента искусственно наделяются существованием, при этом они кажутся независимыми друг от друга и независимыми от человеческого их описания. Оба они становятся объективными независимыми сущностями. Второй способ заключается в том, чтобы считать, что слово само в себе остается вне нас, хотя его значение живет в нас. Это значит, что существует нечто материальное, физическое, чем и является слово, и существует нечто нематериальное, чем является его значение. Третий способ заключается в предположении, что слово, не больше чем его значение, существует вне понятия, которое о них создается или которое хочется в любой момент приобрести. Соссюр отрицал все эти подходы и говорил, что «самое уместное для слова место, сфера, в которой оно получает свою реальность, это ум человека, одновременно являющийся единственным местом, где оно обладает значением»⁸.

Мы, вслед за Соссюром, считаем, что слово является словом только тогда, когда оно, с одной стороны, выражает зафиксированную при помощи определенных языковых моделей в сознании говорящего информацию и, с другой стороны, предполагает наличие такой же информации в картине мира реципиента. Вне такого отношения трудно говорить о тождестве слова и невозможно говорить о нем в качестве единства его формы и значения, а именно такую позицию мы будем отстаивать в данной статье.

Проблема тождества слова, которой посвящена наша статья, по В. Г. Гаку, включает два аспекта, первым из которых является

⁷ Там же, с. 91.

⁸ Там же.

[...] вопрос о принадлежности разных грамматических форм одному слову и, в связи с этим, определение критерия отграничения словоизменения от словообразования. Выдвигается критерий предметной (референтной) соотнесенности слова. Если различные формы слова могут указывать на тот же объект (референт), то они образуют одно слово [что автор описывает как словоизменение – М. К.]. Если же референтивная отнесенность изменяется, данные формы принадлежат к разным словам [это автор определяет как словообразование – М. К.]⁹.

Если применять сказанное к рассматриваемой нами в качестве образца лексеме *пройти*, следует сделать прямой вывод, что словоформы *пройду, пройдешь, пройдет, пройдем, пройдете, пройдут; пройденный, пройденного* и т.д.; *пройденная, пройденной* и т.д.; *пройди, пройдите* – это одно и то же слово, равно как супплетивные формы *прохожу, проходишь, проходит* и т.д.; *прошел, прошла; прошедший, прошедшего* и т.д. – это одно и то же слово, поскольку данный супплетивизм следует считать словоизменительным (формообразующим), а не словообразовательным приемом. Это связано с тем, что все эти словоформы номинируют то же понятие и являются взаимодополняющими в формально-парадигматическом отношении.

Вторым аспектом, который следует принять во внимание при определении тождества слова, согласно В. Г. Гаку, является вопрос о «принадлежности разных употреблений одного звукового комплекса одному слову и, в связи с этим, определение критериев отграничения полисемии и омонимии. Решение этой проблемы связано с учетом этимологии и степени сохранения связи между различными лексическими значениями слова»¹⁰.

В данном месте автор словарной статьи приводит мнение А. А. Потебни, который считал отдельным словом каждое употребление слова в новом значении. Мы вполне разделяем его точку зрения, так как, на наш взгляд, в языке, в котором слово (как знак) и его значение образуют единое целое, невозможным кажется существование полисемии, т.е. способности одного слова обладать несколькими значениями. При этом мы считаем абсолютно верной теорию о существовании в языковой системе омонимии. На ее основе в свое время И. С. Торопцев предложил теорию о существовании в языке, наряду с омонимичными отношениями, отношений омонимодных, которые отличаются от первых тем, что омонимоды остаются в отношении друг друга в живой синхронной (мотивационной) связи.

В этом месте необходимо привести мнение разных ученых относительно теорий об омонимии и полисемии. В работе, нацеленной на выделение омонимов в лексикографической практике, автор делает обзор существующих в современном языкознании точек зрения по этому поводу. Р. Г. Мухаметдинова пишет, что

[...] из-за отсутствия обязательной «внешней выраженности» омонимии, т.е. отсутствия формальных оснований для разграничения между омонимией и полисемией, многие исследователи считают, что существенных различий между этими двумя явлениями нет. Так, Г. Пауль относит и омонимию и полисемию к одному и тому же языковому явлению – многозначности; К. О. Эрдман называет оба эти явления «амфиболией», А. Марти – «эквивокацией». На этой же точке зрения стоят фактически и авторы, рассматривающие омонимию как разновидность полисемии или наоборот, считающие случаи многозначности омонимией. Последний подход совпадает по существу с представлением о многозначности слова таких лингвистов

⁹ В. Г. Гак, *Слово*, с. 465.

¹⁰ Там же.

прошлого, как А. А. Потебня и Л. В. Щерба. Против такого подхода возражал в свое время А. И. Смирницкий, писавший, что, если отрицать полисемию и считать все случаи семантических различий омонимией, то в языке окажутся омонимы, связанные по значению, и омонимы, семантически не связанные, что приводит лишь к неоправданному изменению терминологии, так как затушевывает принципиальные различия между полисемией и омонимией, т.е. между типичностью семантических связей в первом случае и их случайным характером – во втором¹¹.

Нам необходимо прокомментировать приведенные взгляды ученых. Термины, появившиеся в выше процитированных фрагментах – *амфиболия* и *эквивокация* – не являются адекватными или точными по отношению к анализируемым явлениям. Амфиболия – это термин, перенесенный из логики, означающий двойственность или двусмысленность, получающуюся из-за того или иного расположения слов или от употребления их в различных смыслах, т.е. по сути дела, это смешение понятий. Эквивокация определяется как двусмысленность, недоразумение, возникающее вследствие употребления какого-нибудь слова или выражения в двояком значении. Ее можно считать логической ошибкой, заключающейся в том, что одно и то же слово используется в разных значениях в одном рассуждении. Как правило, это ведет к коммуникативному сбою и недоразумению. Поэтому, с нашей точки зрения, необходимым является принципиальное разведение не столько значений, которые ассоциируются с определенной формой (а точнее с парадигмой форм), сколько значений как отдельных языковых единиц, отдельных слов, которые объединены формальным совпадением и семантическими признаками. Кроме того, вышеприведенные понятия часто употребляются в качестве фигуры речи. Эти приемы очень активно используются в художественных произведениях, где при помощи языковой игры со сходными формами, наделенными различными значениями, автор эмоционально воздействует на реципиента, чтобы повысить эстетический эффект. Данные фигуры встречаются и в бытовой речи, в частности, в структуре фразеологизмов и прецедентных текстов.

В определенной степени мы разделяем мнение А. А. Потебни и Л. В. Щербы, которые считают случаи многозначности омонимией. На наш взгляд, омонимность может рассматриваться как омонимия, и к ней можно применить ту же классификацию, которая была разработана для омонимов, т.е. выделять полные (абсолютные) омонимиды в отличие от частичных, которые совпадают только в отдельных словоформах. Омонимиды с формой инфинитива *пройти* можно подвести под такую же классификацию. Те слова, которые совпадают во всей парадигме форм, т.е. обладают аналогичными парадигмами, можно считать полными омонимоидами, в отличие от частичных омонимов, в отношении которых не наблюдается полного соответствия парадигм. В случае со словами *пройти 1* ‘выпасть (об осадках)’ и *пройти 2* ‘иметь место’ по отношению ко всем остальным словам с формой инфинитива *пройти* можно говорить исключительно об омоформии, поскольку первые два слова в настоящем времени употребляются только в форме 3 лица.

Что касается мнения А. И. Смирницкого, то ученый не считает полезным рассматривать полисемию как разновидность омонимии, так как тогда следовало бы различать

¹¹ Р. Г. Мухаметдинова, *О методике выделения семантической омонимии в лексикографической практике (на материале английского и татарского языков)*, <http://globkazan.narod.ru/2004/b6.htm> [режим доступа: 4 июня 2010].

омонимы, связанные по значению, и омонимы, семантически не связанные. Это могло бы привести, по его мнению, к терминологической путанице из-за необходимости изменить существующие термины, что, по мнению Смирницкого, неоправданно. Ученый утверждает, что такая трактовка способствует нейтрализации различий между случайным формальным совпадением и таким совпадением, которое семантически обосновано. На наш взгляд, выделение омонимоидности в рамках омонимии, наоборот, могло бы упорядочить современную терминологическую путаницу. Если кто-либо задавался целью проанализировать способы семантического исследования слов, то, наверное, замечал, какой «эквилибристикой», какими сложными и изощренными синтаксическими конструкциями приходится пользоваться, чтобы объяснить то, какое значение данного слова имеется в виду и доказать при этом, что данное значение отличается от всех остальных, но при этом слово остается одним и тем же. Намного проще было бы говорить о совпадающих в формальном отношении, но выражающих разную информацию, и поэтому совершенно разных словах. Информация – это и есть значение. Значение делает слово словом, а значит слово не имеет значения, а является оформленным значением. Если говорящий хочет выразить некую информацию и реализует эту интенцию, используя модели языка, то его целью является то, чтобы у слушателя появилась та же информация. Учитывая данное положение, омонимоидность можно определять как разновидность омонимии, поскольку их объединяет формальное совпадение при различии значений.

Считая омонимоидность видом омонимии, мы, тем не менее, отстаиваем полезность разделения этих понятий и использования этого нового термина. Термин *омонимоид* отличает те формально совпадающие слова, которые остаются в живых мотивационных отношениях, от омонимов, формальное совпадение которых является случайным (или уже демотивированным).

Р. Г. Мухаметдинова поддерживает точку зрения тех ученых, которые считают, что, омонимия и полисемия – понятия разные. Но эти понятия имеют и общий признак – различие значений при тождестве формы, что позволяет объединить их в более широкое понятие неоднозначности. Согласно ее словам

[...] ряд ученых мотивирует такое объединение удобством описания, однако дело не в удобстве, а в объективном выделении понятия в системе формально-смысловых отношений между словами как член бинарной оппозиции, противостоящий понятию синонимии. В матрицах, предложенных разными авторами для описания этих отношений, неоднозначность (омонимия + полисемия) занимает клетки, диаметрально противоположные тем, которые занимают синонимия и смежные явления. Более правильным представляется подход М. П. Коцегана, который не рассматривает омонимию в одном ряду с полисемией, синонимией и антонимией, а объединяет омонимию и полисемию в понятие неоднозначности и предлагает проводить разграничение между ними уже на другом уровне¹².

Данный подход является для нас неприемлемым по той причине, что термин «неоднозначность» предполагает существование «однозначности», и следовательно разводит слово и его значение, как относящиеся к двум разным, независимым друг от друга формам бытия. Ф. де Соссюр уже в начале 20 века писал, что серьезную ошибку допускают те, кто считает, что существует «во-первых, какое-либо слово, например *voir* (видеть), как вещь сама в себе и, во-вторых, какое-либо значение, которое является

¹² Р. Г. Мухаметдинова, *О методике*.

чем-то присоединенным к этому слову»¹³. Ф. де Соссюр объясняет, что лучшим доказательством ошибочности данного подхода является тот факт, что в другом языке *vuur* могло бы обладать другим значением, а это значит, что

[...] не представляет собой никакой вещи самой в себе, и следовательно, является словом только в той мере, в какой вызывает определенное значение. Однако, после учета этой истины становится ясным, что у вас больше нет права на разрыв этого единства и на то, чтобы видеть с одной стороны слово, с другой же его значение. Это единое целое¹⁴.

На этот аспект мы хотели бы обратить особое внимание. Положение о том, что знак (слово как реализация всех языковых моделей) и значение образуют единое целое, является для наших рассуждений конститутивным. Если форма слова и его значение неразделимы, то каждое отдельное значение, также и то, которое выражено аналогичной парадигмой форм, это и есть другое слово. Данный взгляд метко уловил сам Ф. де Соссюр:

Языковая область мысли, которая становится понятием в знаке, или звуковая фигура, которая становится знаком в понятии, что является далеко не двумя разными вещами, но одной вещью, вопреки первой и основной ошибке, обычно допускаемой. Такой же истиной в буквальном смысле является изречение, что слово это знак понятия, как изречение, что понятие это знак слова; так и есть в каждый момент, поскольку без этого определить и материально выделить в предложении какое-либо слово кажется просто невозможным. Кто говорит *знак*, говорит *значение*, кто говорит *значение*, говорит *знак*; принять за основу (лишь только) *знак*, это не только неточность, но это совершенно ничего не значит, так как в момент, когда *знак* теряет свое значение, остается не больше чем только звуковой фигурой¹⁵.

И в другом месте: «Принято считать, что существуют двойные выражения, соединяющие форму, тело, фонетическое бытие со значением, понятием, бытием, духовной вещью. Мы скажем сначала, что форма это то же самое, что и значение»¹⁶.

Показательным для объяснения нашей позиции отрицания по отношению к полисемии является слово *пройти*. Согласно его лексикографической репрезентации, в него «вкладывают» до семнадцати значений. Так выглядит словарная статья *Пройти* по словарю русского языка Ушакова¹⁷. Такая же картина в «Толковом словаре русского языка» под редакцией С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой¹⁸.

В «Новом толково-словообразовательном словаре русского языка» Т. Ф. Ефремовой¹⁹ приводится пятнадцать единиц «пройти», причем осуществляется попытка

¹³ F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa*, с. 101.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, с. 58–59.

¹⁶ Там же, с. 56.

¹⁷ Д. Н. Ушаков, *Толковый словарь русского языка*, <http://slovari.yandex.ru/dict/ushakov/article/ushakov> [режим доступа: 2 июня 2010].

¹⁸ См.: *Пройти*, в: С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 1998.

¹⁹ См.: *Пройти*, в: Т. Ф. Ефремова, *Новый толково-словообразовательный словарь русского языка*, Москва 2000.

объединить разведенные в вышеназванных словарях единицы на основании наличия в вербализованных ими понятиях общих признаков.

Из анализа названных словарных статей видно, что нет единомыслия в отношении выделения отдельных т.н. значений. То, например, что в словаре Ефремовой сводится в одно значение, в словаре Ожегова и Шведовой разводится и наоборот (под цифрой 1 у Ефремовой обобщается семантический признак ‘перемещаться, продвигаться в пространстве’, который относится также к звукам и ощущениям тела; данный признак разводится в зависимости от субъекта действия и в словаре Ушакова, и в словаре Ожегова – цифры 1 и 4; признак движения, перемещения в ходьбе распространяется у Ожегова также на катер и тучу – примеры под цифрой 1–, у Ефремовой хотя бы происходит их разведение в отдельных подпунктах первого значения – подпункты а, б). Это свидетельствует о том, что вера в существование полисемии в языковой системе, делает невозможным правильное составление словарной статьи. Можно это сделать только с опорой на последовательное разведение омонимов и указание семантической сущности мотивационных связей, которые соединяют отдельные омонимовиды.

Омонимовиды *пройти* отличаются высокой частотностью использования. Частотность употребления данной лексики показывает результат работы поисковой системы Яндекс, где для запроса «пройдет» появилось 143 миллиона ответов. Чаще всего повторяются омонимовиды *пройти* ‘подвергнуться’ (*пройти тест, тестирование, собеседование, обучение, проверку, курс лечения, гостехосмотр*), *пройти* ‘состояться’ (*гей-парад прошел, голосование может пройти*) и *пройти* ‘в движении перемещаться, передвигаться’ (*пройти в сад, в библиотеку*). Первый омонимовид восходит к официально-деловому дискурсу, однако отсюда он перешел к публичному дискурсу и употребляется также в разговорном дискурсе. Второй свойствен публичному дискурсу, а третий – разговорному.

Умение пользоваться соответствующими дискурсивными омонимовидами (в лингвистических работах они определяются как межстилевые лексико-семантические варианты) свойственно практически каждому человеку. Как правило, каждый человек обладает несколькими социолингвистическими разновидностями языка, или, употребляя более современный термин, дискурсивными разновидностями языка. Это явление определяют как диглоссию или полиглоссию. Любой акт коммуникации, в свою очередь, характеризуется принадлежностью к какому-либо дискурсу, что детерминирует использование определенных языковых моделей и конкретной лексики. Однако следует всегда учитывать тот факт, что участники этого акта могут являться носителями других дискурсивных разновидностей того же языка, чем те, которыми владеет говорящий. Все зависит от вида осуществляемой человеком деятельности. Среди них могут оказаться и носители совершенно другой языковой картины мира, которая, в свою очередь, предвидит иные дискурсивные разновидности. Бывает и так, что иностранец пытается перенести в определенный тип дискурса в рамках одного языка принципы аналогичного дискурса из своего национального языкового опыта. А эти принципы определения дискурса в разных этнолингвистических и этнокультурных системах часто не соотносимы. В ситуации одного типа дискурса говорящий, как правило, употребляет те омонимовиды, которые относятся к данному типу дискурса. В случае с разговорным дискурсом невозможно даже подумать о том, что определенное слово в языковой системе может обладать и другими значениями. Поэтому, если вас спрашивают, как *пройти* к директору и вы отвечаете, что прямо по коридору, вы не задумываетесь

ваетесь, имел ли спрашивающий в виду ‘протечь, завершиться каким-нибудь образом’, ‘появиться и исчезнуть’ или может быть ‘в ходьбе, движении переместиться, передвигаться к какому-нибудь или по какому-нибудь месту’. Когда ваш ребенок скажет, что на следующей неделе он *проходит* собеседование или когда вы получите письмо, что конференция, на которую вы хотите поехать, *проходит* не в Москве, а в Варшаве, у вас не будет актуализоваться 17 значений, зафиксированных в словаре, из которых придется вам выбрать одно. В официально-деловом дискурсе встречаются омонимиды *пройти* ‘продвигаясь, достигая чего-нибудь, подвергнуться чему-нибудь, а также получить признание, утверждение’ и *пройти* ‘оказаться в числе принятых, зачисленных, утвержденных’ и часто слова из данного типа дискурса входят в публичный или разговорный дискурс. В рамках художественного дискурса следует иметь в виду то, что на сходстве формы часто строятся различные фигуры речи для создания художественного эффекта. Что касается научного дискурса, то общепринятым является положение о том, что научные термины – однозначны. Но следует учесть и то, что эти термины часто выходят за пределы одной научной дисциплины и приобретают новые черты, а что самое важное, начинают относиться к другим референтам. Они, таким образом, становятся другими словами.

Человек, владеющий несколькими дискурсивными разновидностями языка, легко перестраивается с одного дискурса на другой и четко различает слова, совпадающие друг с другом с формальной точки зрения, если они употребляются в разных дискурсах. Можно даже сказать, что дискурсивная принадлежность является дополнительной чертой данного слова, не позволяющей путать его с другими словами, обладающими такой же или сходной формой (парадигмой форм). Это возможно благодаря высокой автоматизированности употребления языковых моделей, которая вырабатывается путем закрепления определенных речевых конструкций за конкретными коммуникативными ситуациями. В связи с тем, что с конкретной коммуникативной обстановкой ассоциируется конкретная информация, одновременно появляется ассоциация с данным словом как носителем этой информации. Само собой разумеется, что у человека как носителя определенной языковой системы, не возникает ассоциативная связь конкретной формы (или даже полной парадигмы форм) со всеми возможными потенциальными значениями, но значение конкретизируется в отношении определенной информации.

Проблема появляется тогда, когда слушающий не обладает соответствующей дискурсивной разновидностью языка. В таком случае он пытается перенести на данное слово одного дискурса то, что он знает о его омонимиде или омонимоидах из других дискурсов. Понятно, что в такой ситуации исходным моментом является форма слова. Однако распространение положения о существовании в языке многозначности приводит к тому, что сходство формы или тождество формы является достаточным условием того, чтобы такие сходные или даже аналогичные формы считать одним словом, наделенным разными значениями. Отсюда попытки установить параллель между неизвестным значением известного с формальной точки зрения слова и известным его же значением. Если принять, что это два разных слова, тогда попытка найти объяснение неизвестному слову оказались бы плодотворнее.

Самым показательным для нас является тот случай, когда в общении принимают участие носители разных языковых картин мира. Во-первых, таким образом умножается количество дискурсивных разновидностей, которыми обладают отдельные носители этнолингвистических картин мира. Эти дискурсивные разновидности, как уже

было сказано выше, только в некоторой степени соответствуют друг другу в отдельных языках. Во-вторых, существует опасность, восходящая к интерференции, которая заключается в попытке перенести на систему иностранного языка всю систему семантических отношений формально сходных слов родного языка. Такое происходит тогда, когда иностранец не знает необходимого слова чужого языка, но знает совпадающее с ним по форме (т.е. его внутриязыковой омонимой) и пытается перевести это слово как известное ему слово. Это может случиться также в том случае, если в его родном языке существуют внутриязыковые омонимы и он пытается установить такие же словообразовательные отношения и в системе неродного языка²⁰.

Для иллюстрации того, что слова, которые считаются многозначными, на самом деле являются отдельными словами, связанными семантическими признаками (находящимися в живой синхронной связи, т.е. омонимоидами), мы приведем текст отчета, в котором встречается много омонимов *пройти*. Следует обратить внимание, что отдельные омонимы переводятся на другие языки при помощи разных языковых единиц. Это, на наш взгляд, является самым показательным доказательством того, что они и есть омонимы, т.е. это разные слова, а не разные значения одного слова.

12 июня младшие сотрудники нашего предприятия *п р о ш л и* (1) экзаменационное тестирование в связи с необходимостью повышения квалификации. Экзамен *п р о х о д и л* (2) в офисе нашей фирмы с 9 до 11 часов. Когда *п р о ш л о* (3) отведенное на экзамен время, все отдали свои работы.

П р о ш л о (3) уже две недели со дня экзамена и мы получили его результаты. Я хочу поздравить всех участников тестирования с тем, что они успешно *п р о ш л и* (4) проверку.

Для того, чтобы *п р о й т и* (5) всю процедуру отчета, мы должны сначала назвать фамилии *п р о ш е д ш и х* (1) тестирования и только затем привести конкретные результаты.

В этот момент заходит человек и спрашивает:

– Как *п р о й т и* (6) к директору?

Следует ответить:

– *П р о й д и т е* (7) до конца по коридору. Последняя дверь налево.

Ниже мы приведем эквиваленты данных омонимов в польском, английском и французском языках:

1. zostali poddani egzaminowi, were put the test (took the test), etait emis en examen;
2. egzamin odbył się, the exam took place, le examen a eu lieu;
3. minął czas, when they ran out of time (after time of), passé;
4. (pogratulować) zdania sprawdzianu, (congratulations) to on passing the exam, passer;
5. przejść (odbyć) procedurę, go through the procedure, passer le procedur
6. dostać się (dojść), get (to the director), y arriver;
7. proszę przejść korytarzem (dojść do końca korytarza), go down to the corridor, passé dans le couloir.

Как видно из проведенного анализа, отдельные русские омонимы переводятся совершенно по-разному в различных языках. Сложно считать приведенные формы од-

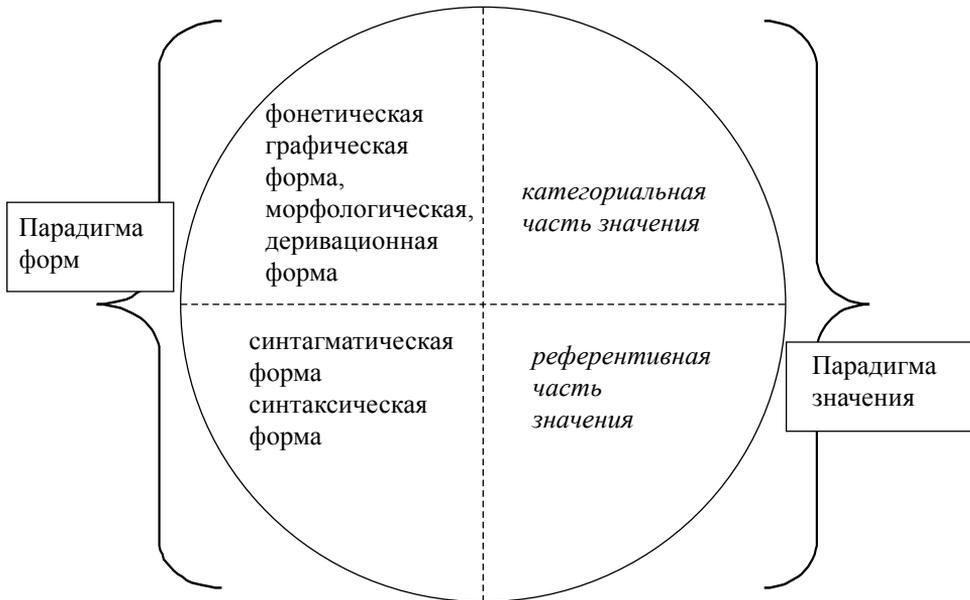
²⁰ Данный случай омонимности мы тщательно проанализировали в монографии: М. Król, *Польско-русская лексическая квазианалогия. Функционально-прагматический анализ*, Kielce 2009, с. 74–87.

ним словом, если все они обладают различной категоризацией и референцией, а в других языках им соответствуют различные языковые единицы, в то время как принципиальных разногласий на уровне понятий в когнитивных картинах мира носителей этих языков нет.

Выводы

В рамках одного типа дискурса (если это не художественный дискурс, где намеренно слова вводятся в необычные для них контексты) полисемия не существует, так как значение слова – это конкретная информация, которая должна быть однозначной для того, чтобы у реципиента появилась та же информация. Здесь можно говорить о системной (функциональной) омонимности, так как данное явление касается собственно функционирования системы языка.

В рамках коммуникации, совмещающей разные типы дискурса и объединяющей носителей разных дискурсивных разновидностей, вера в существование полисемии может только затруднять общение и, в ряде случаев, делать его невозможным. Так происходит в результате смешивания понятий, которые занимают разные места в когнитивной картине мира (категориальная разница), порождают иной ряд ассоциаций и коннотаций (референтивная разница), хотя для их номинации в языке существует та же или сходная парадигма форм. Появляющуюся в таких случаях омонимность можно определить как междискурсивную (прагматическую). Согласно концепции Ф. де Соссюра, тождество слова определяет отношение всей парадигмы форм и всей парадигмы значения. Под парадигмой форм мы понимаем не только парадигму в плане морфологии, но участие всех языковых моделей, которыми пользуется говорящий и слушающий в процессе кодификации-декодификации данной информации, включая сигнализационные (фонетические/графические, морфологические, деривационные модели, а также синтагматические и синтаксические модели, при помощи которых строятся языковые единицы высшего уровня). Под парадигмой значения подразумевается категориальная часть значения (определяющая класс, к которому относится данное понятие) и референтивная часть (относящаяся к полевой структуре ассоциаций, связанных с этим понятием, могущие быть только в некоторой степени аналогичными у разных людей). Можно это представить в виде следующей схемы:



Коммуникация, в которой участвуют носители разных этнолингвистических картин мира, представляет собой самое яркое доказательство того, что в языке не существует многозначности. Если то, что часто считается отдельными значениями того же слова, следует переводить на другой язык, используя совершенно разные, никак не сводимые к одной форме, слова, то какое у нас право подходить к этим значениям как к одному слову? Межъязыковую омонимичность можно определить как культурологическую.

Общий вывод данного исследования, проведенного на примере конкретной лексики, сводится к тому, что с ономаσιологической (а в некоторой степени и с семасиологической) точки зрения в языковой системе не существует полисемии как способности одного слова обладать несколькими значениями. Единственное, о чем можно говорить, – это омонимичность как разновидность омонимии, т.е. тождество или сходство формы (парадигмы форм) разных слов, между которыми наблюдается живая мотивационная связь.

Подытоживая сказанное, можно привести слова Ф. де Соссюра, которые могли бы служить хорошим послесловием для нашей статьи:

Во всех дисциплинах языкознания легко обнаружить ситуацию, что тогда, когда какой-либо вывод приобретает общие характеристики, он начинает выражать либо – что совершенно естественно – самую банальную истину, так, что высказывая его, мы чувствуем себя неловко, либо наиболее парадоксальную теорию, с которой будут слепо бороться те, кто еще минуту назад смеялся, увидев ту же истину, данную в более приемлемой форме²¹.

²¹ F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa*, с. 73.

Martyna Król (Kielce)

Homonimoidity or polysemy: the issue of word identity (as in the word *пpоўму*)

Summary

This paper is a suggestion of throwing a new look at the issues of homonymy and polysemy.

The author is trying to disprove theories of ambiguity, in which a word (sign) may have a number of meanings. After Toropcev, I. S., the concept of polysemy is being replaced here with the term ‘homonimoidity’. What differs homonimoidity from homonymy is that homonimoids are units of different meaning and identical (or similar) linguistic form being at the same time in relations of living synchronic (functional) mutual motivation, e.g. *остановка* as a process and *остановка* as a place, *школа* as an institution, *школа* as a building and *школа* as a group of people. A fairly widespread in traditional functional linguistics as well as in onomastics view is that one word may only have one meaning or, even more dramatically, that the meaning makes an acoustic-articulatory line a word and thus that a word **is** a meaning.

There are 3 aspects of carrying out the following analysis:

1. Homonimoids in one person’s lingual system (in this person’s idiolect) in one type of discourse.
2. Homonimoids in one person’s lingual system in different types of discourse (can be defined as diglottic homonimoids).
3. Homonimoids in lingual systems of two persons (representatives of different linguistic views of the world) in one type of discourse.

Key words: Homonimoidity, polysemy, homonymy, meaning, word identity.

Олег Лещак
Kielce

Деформации авторской языковой картины мира в польском переводе романа Андрея Платонова «Чевенгур» (методологические проблемы художественного перевода)

I Особенности художественного перевода

Как всякая форма языковой деятельности перевод обусловлен прагматическими и функциональными факторами, т.е. целью и особенностями того вида деятельности, в рамках которого он осуществляется. Ведь перевод никогда не бывает самоцелью и никогда не изолирован от функций семиотики основной формы опыта. Перевод бытового текста должен быть подчинен экзистенциальным задачам повседневного дискурса и создавать эффект естественности высказывания, в то время как в рефлексивных формах опыта перевод должен согласовываться с их задачами – задаче кооперации в экономическом дискурсе, убеждения в общественно-политическом, познавательной функции в научном и аксиологической функции в дискурсе философско-мировоззренческом. Точно так же в художественно-эстетическом дискурсе, в рамках которого функционирует (да и вообще бытует) художественный текст, перевод должен быть всецело поглощен задачей создания эстетического эффекта. Исключение составляют историко-культурные тексты, перевод которых может иметь целью обычное ознакомление представителя современной культуры с достижениями прошлых эпох. Но в этом случае выдвижение на первый план познавательной функции подчиняет перевод научной модели перевода. Такие тексты должны снабжаться ссылками, содержащими комментарии, разъяснения, исторические справки и под. Если же текст переводится в рамках эстетического дискурса, такого рода паратексты и метатексты должны быть сведены к необходимому минимуму. Основной задачей переводчика является передача нарративной (дескриптивной, демонстративной), авторской и, при необходимости, этнокультурной эстетической картины мира, реализованной в оригинальном произведении.

Было бы крайне безответственно игнорировать факт отражения в художественном произведении также общей когнитивной картины мира той общественно-культурной пространственно-временной среды, в которой воспитывался и формировался как личность автор произведения. Однако не стоит и переоценивать ее значения. Все зависит от

автора. Есть авторы-почвенники, для которых этот фактор – неотъемлемая и обязательная составляющая их художественной манеры, но есть и авторы-космополиты, нарочно игнорирующие национальный культурный колорит, пытающиеся погрузить семантику произведения в абстрактное поле реалий, минимально специфицированное в этнокультурном плане. Следовательно, прежде чем приступать к переводу, следует выяснить, какова роль этнокультурной когнитивной картины мира в поле художественных реалий переводимого произведения. Здесь особо следует сосредоточиться на трех аспектах – **временном** (имеет ли эстетическую или содержательную значимость время создания произведения или изображаемое в произведении время), **социально-идеологическом** (какова значимость этнокультурных, идеологических, социально-исторических реалий в семантической структуре и эстетической прагматике произведения) и **персональном** (насколько важны для понимания или эстетического восприятия произведения личность автора, факты его биографии или система его внехудожественных ценностей – бытовых, идеологических, мировоззренческих, экономических или познавательных). Все это относится к т.н. «внешним» факторам и представляет собой тот культурный фон, который переводчик должен учесть, приступая к переводу. «Должен учесть» – не значит «должен ввести в перевод». В переводе должны оказаться только те из перечисленных выше аспектов, которые релевантны для эстетической прагматики данного произведения.

Вторым – тоже «внешним», но гораздо более существенным – фактором, влияющим на качество перевода художественного текста, является учет общей эстетической картины мира, в рамках которой возникло произведение. Здесь также следует учитывать несколько аспектов, хотя их значимость обратна предыдущим. Прежде всего следует обратить внимание на эстетическую картину мира самого **писателя** (его представления об эстетике, его творческую манеру, характерные для него художественные приемы). Однако не менее важно оценить их место на фоне определенного **литературного течения** (к которому относил себя автор или к которому его можно отнести на основе литературоведческого анализа его творчества), а также на фоне **эстетики эпохи**, в которой жил и работал данный писатель (если, конечно, это как-то отразилось на его творчестве). Эту процедуру можно определить как эстетическую оценку возможности перевода. Понятно, что здесь также следует учитывать специфику автора. Произведения авторов, писавших/пишущих в стиле определенного направления (или определенной группы), или же в манере, характерной для данного времени, должны переводиться иначе, чем авторов, создавших собственный оригинальный и неповторимый стиль. В этом, последнем случае подготовительная работа переводчика становится особо важным этапом, предваряющим перевод.

Наконец, последним, завершающим этапом подготовки к переводу художественно-го произведения должна стать оценка релевантности художественной языковой картины мира, реализованной в тексте данного произведения. Одно литературоведческое анализа здесь мало. Нужна серьезная лингвотекстуальная работа. Переводчик должен внимательно разобраться в том, каков информационно-знаковый и модельный фонд данного текста (какие слова, клише, фразеологизмы, лексические прецеденты, а также какие семантические, синтагматические, деривативные или грамматические модели являются характерными и значимыми для текста) и как он соотносится, с одной стороны, с языком данного писателя, а с другой – с художественным языком эпохи создания произведения или творческой группы, в которой функционировал автор.

Может показаться, что здесь выдвинуты слишком серьезные и неисполнимые требования к переводчику. Ведь он должен быть одновременно хорошим культурологом, литературоведом (или шире – специалистом по эстетике), а также хорошим лингвистом текста. Знание языка я здесь опускаю, так как в случае с переводчиком это очевидно. Но подойдем к проблеме негативно. Что происходит, когда переводчик не отличает специфики писательской манеры от особенностей художественной манеры эпохи или, того хуже, от данного этнического литературного языка вообще?

Именно этому посвящена данная работа, основывающаяся на критическом анализе перевода на польский язык одного из наиболее самобытных произведений одного из наиболее «странных» (в смысле художественной формы) русских писателей. Речь о «Чевенгуре» Андрея Платонова. Книга вышла в 1996 году. Переводчиков двое. Поэтому персональная критическая оценка теряет свой смысл. Да и не это является задачей данной работы. Для меня гораздо важнее определить причины эстетической неудачи перевода и определение принципов художественного перевода как такового, особенно если речь идет о т.н. «чистой» литературе, т.е. литературе, в которой эстетика (как и положено) доминирует над информацией или идеологией. Чтобы объяснить, что я имею в виду, позволю себе вкратце очертить особенности эстетического мира произведений Андрея Платонова (прежде всего периода 20–30-х годов).

II Проблемы эстетической картины мира Андрея Платонова и, в частности, «Чевенгура»

Говоря о творческой манере и эстетической картине мира Платонова, стоит учитывать несколько важных факторов:

- самобытность типичности («все так писали» – «никто так не писал»);
Интересно, что способ сочетания лексических единиц, семантические сдвиги в номинациях, обилие канцеляризмов как на номинативном, так и на конструктивном уровне, смещение реификации абстракций с абстрагизацией предметных понятий, свойственные художественному языку Платонова, одновременно являются характерными чертами языка революции, вознесшей на «вершины» местной власти людей малограмотных не только политически, но и лингвистически. Брат Платонова – Семен Климентов – в личной беседе со мной сказал как-то – «Да тогда все так говорили». И действительно, в послереволюционной литературе можно встретить попытки стилизоваться под язык революции или попытки высмеять его. Однако никто, кроме Платонова, не сумел так своеобразно использовать эту общую тенденцию, «выжать» из нее экстракт и превратить в художественный язык собственных произведений.
- трагическая самоирония (путь от революционного поэта до «сволочи»);
Иногда (по моему мнению, ошибочно) романы Платонова «Чевенгур», «Котлован» и «Ювенильное» море, а также многие его повести и рассказы считают критикой советской власти или сатирой на послереволюционную действительность. Мне кажется, такая оценка унижает память Платонова и упрощает сложность его личности. Если Платонов и смеется над эпохой, то это смех сквозь слезы, если он и критикует ее, то это критика собственного молодежного задора в бытность революционным писателем, если у него и есть претензии, то это претензии к собствен-

ной юной наивности, если это и антиутопия, то нацелена она прежде всего против собственных утопических представлений о всеобщем счастье. Хотя и такая оценка мне кажется слишком поверхностной, т.к. герои Платонова и все, что с ними происходит, из другой реальности, в которой весьма конкретный человек живет в вечном и бесконечном мире, где господствуют глобальные законы бытия, а все войны, революции, коллективизации или убийства – это лишь малозначительные и преходящие эпизоды. Мне кажется, Сталин прекрасно осознал опасность такой маргинализации советской реальности, написав на полях «Впрок» свое известное «Сволочь!».

- совмещение макрокосма и микрокосма (глобализм + психологизация и физиологизация, гиперматериалистический космизм);

Первое собственно существенное замечание, относящееся к платоновской картине мира, должно касаться общего представления об устройстве мира его произведений. Это мир, в котором парадоксально совмещен натуралистический материализм жизненных деталей с глобальным пространственно-временным космизмом. С чисто типологической точки зрения такого рода философия ближе всего к даосизму, хотя сомнительно, чтобы Платонов был знаком с этой философией.

- гармоничная дисгармония систем и структур (каузально и телеологически оправданные тотальная атомизация и сепарирование мира, автономизация психических и физиологических состояний);

Второй существенной чертой мира художественных реалий платоновских произведений является полная атомизация. Создается впечатление, что весь платоновский мир состоит из зазоров, что все разобщено и расставлено – части от целого и друг от друга, свойства – от их носителей, действия – от их производителей, обстоятельства – от действий и событий. Таким же разобщенным является и человек – расчленено его тело, отстранены от него его мысли и слова, собственной жизнью живут его поступки и свойства. Вся эта разобщенность, расставленность (несколько напоминающая постмодернистскую идею *difference*), тем не менее, создает общее впечатление гармонии дисгармоничного мира. Происходит это за счет введения в мир разобщенных реалий двух сочинительных принципов – детерминизма и телеологии. Платоновские повествователи постоянно обращают внимание читателя на то, почему и зачем происходит именно так, а не иначе. В случае же с героями телеологический фактор доводится до крайности при помощи введения в их жизнь принципа тотальной сознательности. Мир расставленных реалий, таким образом, скрепляется этими «от» и «чтобы».

- смещение абстракции и конкретики (метонимия сдвига);

Наконец, третьей необходимой составляющей мира реалий в произведениях Платонова является совмещение двух обратно направленных процедур – конкретизации абстракций (вплоть до реификации свойств, атрибутов, временных понятий, родовых понятий, чувств и мыслительных процедур) и абстрагизации вещественно-предметных понятий. Платонов сдвигает предметы и вещества в область абстракций, а абстракции в это же время наделяет свойствами осязаемости.

В связи с вышесказанным на уровне эстетики словесного творчества у Платонова можно выделить следующие процедуры, возведенные им в ранг художественного приема:

- эстетизация смежных отношений (пропуск смежных звеньев ассоциативного ряда, нетипичное совмещение смыслов, разрыв типичной смежности);

- эстетизация категории пространства (установление локальных отношений там, где их в норме или узусе нет, сосредоточение внимания на пространственных отношениях там, где они несут фоновую нагрузку, насыщение текста пространственными номинатами, подчеркнутая дескриптивность повествования);
- эстетизация вещественности (метонимическая реификация одушевленности и абстракций, гиперонимическое абстрагирование конкретных предметов);
- эстетизация эмоциональных состояний (категория эмоции не только является ключевой в описании персонажей, но и метонимически распространяется на весь мир художественных реалий);
- эстетизация канцелярско-идеологического языка эпохи (в результате создается впечатление протоколирования событий и кибернетической организации мира повествователем и персонажами).

Неучет указанных особенностей эстетической картины мира приводит переводчиков к существенным просчетам, качественно влияющих на восприятие «Чевенгура» польским читателем. К таковым я отнес:

1. Игнорирование идиостиля (как на уровне словаря, так и на уровне моделей);
2. Тривиализация смысла (упрощение осложненного смысла, устранение остраний);
3. Деформация смысла.

Рассмотрим их подробнее на примерах.

III Просчеты перевода «Чевенгура» на польский язык

1. Игнорирование идиостиля

Понятие идиостиля, равно как и понятие всякого семиотического кода, необходимо должно включать в себя две составляющих – информационную базу (словарно-фразовый состав и набор прецедентных единиц) и внутреннюю форму (набор моделей номинации и предикации).

а) Номинативный состав

Статистический анализ номинативных знаков, используемых в «Чевенгуре» показал, что к наиболее частотным, и одновременно к наиболее значимым единицам лексикона относятся следующие слова-ключи (в порядке убывания частотности):

человек (люди), ()чувствовать¹ (чувство, чувствительный), тело, тихий (тихо, (*)тихнуть, потихоньку), место, одиночество (один, одинокий, одиноко), (*)скучать (скука, скучный, скучно), сила (сильный, сильно), (*)тосковать(*) (тоска, тоскливый, тоскливо), вещь (вещество), волновать(*) (волнение), природа (природный), сознавать (сознание, сознательный, сознательность, сознательно), огонь, слабый (слабость, (*)слабеть), навсегда, будущий, будущее, (все)общий, постоянный (постоянно), существовать (существование), внутри, пространство, сообщать (сообщение),*

¹ Знак (*) в препозиции означает возможность наличия приставки, а в постпозиции – возможность наличия постфикса.

наблюдать (наблюдение), хранить, предмет, вообразать (воображение), ()беседовать (беседа, собеседник, беседовать), тайный (тайна, тайный, тайно), задуматься (задумчиво, задумчивость, задумчивый), наружу, (*)беспокоить(*) (беспокойство, беспокойный, покойно), мелкий, (*)томить(*) (сочувствовать (сочувствие, сочувственный), ранний, существо, влага, заранее.*

Сразу же оговорюсь, что это не полный список концептов «Чевенгура», а лишь те лексические понятия, которые при переводе были упущены и заменены сходными и смежными понятиями, не являющимися характерными ни для данного произведения, ни для творчества Платонова в целом.

тоска – тосковать – тоскливый

Он *тосковал* о какой-то отвлеченной, успокоительной жизни
Marzył o jakimś niebywałym, spokojnym życiu

в сердце поднимался *тоскливый* страх
w sercu budził się bolesny strach

Покинутость, забвение и долгая *тоска* встретили его
technę opustoszeniem, zaniedbaniem, beznadzieją

Вечером он *затосковал*
wieczorem całkiem stracił humor

а там поглядим, о чем ты больше *тоскуешь*
a potem zobaczymy, do czego ci serce łąnie

немного понимая *тоску* отца
trochę rozumiejąc niepokój ojca

сидел ночью в обычной *тоске*
siedział jak zwykle pogrążony w zadumie

Лексическое понятие *тоска/тосковать* встречается в тексте романа более 90 раз. Это одно из наиболее частотных понятий, используемых Платоновым в ходе эстетизации эмоциональных состояний героев. Переводчик же пытается всякий раз по-иному перевести слова, номинирующие это состояние. Если сопоставить частотность русских аналогов вышеприведенных польских переводных единиц, то окажется, что только *беспокойство* и *задумчивость* входят в разряд ключевых концептов (частотность, соответственно – 27 и 30). Остальные встречаются всего несколько раз: *настроение* – 7, *мечта* – 4, *болезненный* – 3, *безнадежность* – 2, (*)*льнуть* – 1. Но и в тех двух случаях, когда речь идет о характерных для «Чевенгура» концептах, перевод искажает смысл эстетизируемого состояния. Тоска, беспокойство и задумчивость – это три совершенно различных состояния.

Аналогичны проблемы, возникающие при устранении из текста романа ключевых понятий *чувство* (показатель частотности – 224) и *скука* (115).

он слушал ставни и *чувствовал*: им тоже скучно! – и переставал *скучать*
nasłuchiwał ich skrzypienia i stwierdzał: one też się nudzą! i humor mu się poprawiał
он глядел на них и не *чувствовал* себя в их обществе
patrzył na nie i wydawały mu się zupełnie obce

не *чувствуя* больше уважения
straciwszy wszelki dla nich szacunek
 исчезнет в рабочем влекущее *чувство* к машине
 kiedy maszyna przestanie *ciekawić i pociągać*
poczuł udowolnienie быть умным человеком
zadowolony z przenikliwości swego umysłu
 Ему легче было никогда полностью *не чувствовать себя*:
 Jakoś łatwiej mu było *nie zagłębiać się w siebie*
 боялась одна оставаться в комнате и слишком *скучала*
 bała się przebywać sama w domu i bardzo *się jej przykryło*
 не могли рассеять его *скуки*
nie cieszyły go
 и было теперь Захару Павловичу *скучно* и стыдно
 ogarnęło go *zniechęcenie* i wstyd

Еще более разительны последствия устранения из переводного текста самого частотного платоновского концепта *человек (люди)* (показатель 967). Именно за его счет создается специфическая притчевость романа, его ключевой объект – «чувствующий человек в пространстве». Переводчики в некоторых случаях просто устраняют этот концепт, приняв его за своеобразное местоимение:

Любое изделие, от сковородки до будильника, не миновало на своем веку рук этого человека.

Nie ma takiej rzeczy, od patelni do budzika, której by się w swoim życiu nie tknął
 Подошел какой-то местный *человек*
 Podszedł *ktoś* z miejscowych
Неведомый одинокий *человек*
 Samotny nieznamy
 почувствовал удовольствие быть умным *человеком*
 zadowolony z przenikliwości swego umysłu

Однако иногда они конкретизируют его по полу:

долго шли двое *людей* до паровоза
 dwaj *mężczyźni* szli długo, zanim dotarli do lokomotywy
 А-а! – сказал *человек*
 Аha – mruknął *mężczyzna*
 подойти к тому *человеку* в шкаринском вокзале
 podszedł do tamtego *mężczyzny*

Но дело в том, что слово *мужчина* встречается в тексте романа всего 6 раз и всякий раз только в оппозиции «мужчина – женщина».

б) Конструкции (модели)

Второй составляющей идиостилевого кода является набор характерных для романа моделей слово- и речепроизводства. Здесь можно выделить два типа моделей – касающиеся формирования номината и относящиеся к формированию синтаксической конструкции. Оперирование первыми можно отнести к лексико-семантическим процедурам, вторых – к синтактико-семантическим.

- **лексико-семантические процедуры**

К наиболее характерным платоновским речевым приемам на номинативном уровне можно отнести **метонимическую субстантивацию атрибута** (атрибутивный метонимический сдвиг), **категоризацию**, **атрибутизацию субстанции** и **квзисинонимическую субституцию**. Первый прием состоит в том, что стандартная (нормативная или узуальная) единица (глагол, прилагательное, наречие) заменяется существительным с той же референцией, а стандартная конструкция, в которой исходная единица выступала в роли характеристора, преобразуется в конструкцию, где ее субстантивированный аналог является темой высказывания. Такой прием свойствен обычно книжной, в частности, канцелярской речи. Например, более «нормальной» в узуальном плане можно считать фразу *веря в то, что его грустная доля облеγχится*. Концепт *облеγχиться* в данной конструкции является сказуемым. При его субстантивации в форму *облегчение* появляется возможность сосредоточиться на данном концепте как на подлежащем или дополнении. Так и поступает Платонов: *веря в облегчение его грустной доли*. Ср. аналогичные формулы:

Умножение детей уменьшало в Прохоре Абрамовиче интерес к себе
на работе слесаря скучали и развлекались взаимным *осложнением* рабочих забот
после *успокоения* и *выяснения* мира
в нем поднималась *жалость* к нему
Видел ты *труд* птиц?
одолевать *долготу* рабочего дня
Он видел *жалобность* Прошки

Переводчики устраняют это авторское остранение, возвращая «исходную» грамматическую форму концепта:

Wierząc, że *ułożyła* jego smutnej doli
Bieda i *liczne* potomstwo sprawiły, że Prochor Abramowicz dawno zobojętniał
Ślusarze z nudów zabawiali się, *utrudniając* sobie nawzajem robotę
jak tylko na świecie wszystko się *uspokoi* i *wyjaśni*
robiło mu się go *żał*
Widziałeś kiedy, żeby ptaki *pracowały*?
urozmaicać sobie *dłużący* się czas pracy
miał przed oczyma *żałosną* postać Proszki

Второй разновидностью этой же модели является преобразование высказывания таким образом, что вместо узуального рематического акцента на субстанции логический центр высказывания смещается на ее атрибут. И в этих случаях переводчики «воз-

вращают» логические акценты на их «законное» место, что совершенно нивелирует авторский художественный замысел:

про *обширность* долгой земли
o rozległej, szerokiej *ziemi*
скрывался в *глуши* тьмы
znikał w głuchej *ciemności*
в самой *гуще* ночи
pośród najgłębszej *nosy*
шум их *скорости*
odgłos ich *pędu*

Несколько иной характер имеет следующий прием – категоризация понятий. Его суть состоит в том, что более узואльно приемлемый гипоним (видовое понятие) заменяется гиперонимом (родовым понятием), что создает эффект обобщения и глобальности происходящего события или описываемого объекта:

притронулся к щетинистой свежей щеке рыбака
dotknął ustami szczeniastego chłodnego policzka rybaka
Наблюдая живое пламя, Захар Павлович сам *жил*
Wpatrując się w żywy płomień Zachar Pawłowicz sam *ożywał*
дежурить около *больной женщины*
posadził więc chłopca *przy żonie*
шла по щекам грязная невольная *влага*
spływały po policzkach brudne *krople* nie dających się powstrzymać *łez*

Как видим, переводчики, «проявляя заботу» о читателе, «помогают» ему понять платоновский текст и упрощают конструкцию, конкретизируя слишком общее понятие, опуская его ниже по категориальной иерархии.

Третий прием – атрибутизация субстантивного понятия – заключается в окказиональном преобразовании существительного в прилагательное:

главное в нем не моча, а *ручная умелость*
główna w nim to nie mocz, ale *sprawność rąk*
продолжал тесать колья до полной *ночной усталости*
nadal więc ociosywał kołki *do późna w noc*, aż do całkowitego *zmęczenia*
эти *равномерные силы*
te *siły równowagi*

Наконец, четвертая модель касается случаев, когда «стандартное» понятие заменяется его мнимым синонимом, что порождает сильный эффект остранения. Переводчики и здесь пытаются «нормализовать» текст, возвращаясь к более логичному (привычному и понятному) исходному понятию:

что он *забыл* от утомления думать
że tamten ze zmęczenia *przestał* myśleć

Людям *остаток* жизни пришел
 Na ludzi przyszedł *koniec*
 лишенным сознания *остальной* жизни
 pozbawiony świadomości *dalszego* życia
 на *опушке* города
 na *skraju* miasta
 машины равномерно *знамениты*
 maszyny są jedna w drugą *wspaniałe*
Закругления валили с ног паровозную бригаду
Zakręty waliły z nóg załogę
 а остальные *отлучились* властвовать
 Pozostali *poszli* sprawować *władzę*

Нередко переводчики сразу нарушают несколько авторских замыслов. Так, например, при переводе фразы *залетела на уличное дерево*, где субстантивное обстоятельство *на улице* было окказионально адъективировано, в переводе находим конструкцию *frunęła na przydrożne drzewo*, что доказывает факт, что переводчики не заметили здесь модели атрибутизации субстанции и восприняли ее как модель квазисинонимической субституции, заменяя «неправильное» определение *уличное* – более «правильным» *придорожное*.

- **синтактико-семантические процедуры**

Вторая группа переводческих промахов касается семантических сдвигов в формировании синтаксических конструкций. Как и в предыдущем случае, переводчики принимают стратегию упрощения и объяснения авторских остраний, полагая, что так читателю будет проще понять, что «хотел сказать» писатель. Проблема однако в том, что художественное произведение состоит не в «том, что», в а «том, как». Упразднение остранения, тем более модельного для данного автора или произведения, является по существу упразднением художественности и идеостилевого своеобразия. В ходе анализа я выделил 4 наиболее характерные платоновские конструктивные модели остранения, которые оказались вне поля внимания переводчиков. Это модель **гиперлокализации** (установление пространственных отношений там, где они узуально или нормативно не предвидятся), **атрибутивной мультипликации** (образование ступенчатых атрибутивных конструкций), **семантической контракции** (редукция узуально или нормативно обязательных семантических звеньев) и **окказиональной аналитизации понятий** (вплоть до плеонастичности).

Одним из излюбленных приемов Платонова является установление отношений пространственной локализации везде, где это можно допустить, и даже там, где это недопустимо с нормативной точки зрения. В переводе слишком часто эти остранения убираются:

с голубыми глазами *на* моложавом *лице*
 z błękitnymi oczami *i* młodzieńczą *twarzą*
в такой *слабости* *ее* *тела* – *живет* тайная могучая прелесть
w jej *slabym* *ciele* – *bierze* się tajemniczy nieodparty *urok*

*в нем думала голова, чувствовало сердце
jego głowa myślała, serce czuło*

Но бобыль мокнул один *в темноте* ровно льющихся с неба *потоков* и тихо опухал.
Ale pod równo lejącymi z nieba potokami wody golec samotnie moknął w ciemności i powoli obrzmiewał

оно для него существовало лишь загадкой *в механизме* будильника
Czas istniał tylko jako zagadka zegarowego mechanizmu

*в нем поднималась жалость к нему
robilo mu się go żal*

переживал *в себе* любовь к нему
przeżywał swoją do niego miłość

Как видим, гиперлокализация не всегда касается только самого установления пространственных отношений (*глаза на лице, голова думала в нем, загадка в механизме, переживал любовь в себе*), но и окказионального характера этих отношений (*живет в слабости, мокнул в темноте потоков*).

Второй прием – каскадное умножение атрибутов – состоит либо в приписывании целого ряда неоднородных определений одному объекту, либо в разветвлении определений, при котором каждое следующее определение относится к предыдущему. Восприятие таких атрибутивных рядов весьма затрудняет понимание текста, но зато создает эффект отвлеченности и скрытости смысла. Переводчики зачастую разбивают эти ряды на составляющие, заменяя их более простыми и понятными конструкциями (при этом нередко упрощая также семантику номинатов согласно вышеописанным процедурам). При этом ряд, относившийся к одному объекту, оказывается разделенным на два ряда, а каскад взаимных определений реконструируется в предикативный ряд или упрощается:

*от какой-то неизвестной открывшейся в груди совести
Nie znane mu dotąd sumienie, które odezwało się w piersi*

*вечерний звучный воздух
powietrze pełne wieczornych odgłosów*

*с тихой угнетенной грустью
cicho, z przygnębieniem i smutkiem*

*от сокрушающих всеобщих тайн
zdruzgotany mnogością tajemnic*

*пространство непережитой жизни
oczekująca go przestrzeń*

*ради точности хода всеобщей жизни
by dowieść jak miarowy jest bieg życia*

*на свежем воздухе ранней осени
na jesiennym chłodzie*

Следующие две модели можно считать обратно пропорциональными, поскольку одна из них предполагает устранение привычного аналитизма путем редукции вспомогательных элементов (часто это предлоги или союзы), вторая же, напротив, предпо-

лагают избыточное расчленение синтетического номината на составляющие, причем нередко в результате такого анализа возникают плеоназмы.

В первом из описанных случаев просчет переводчиков заключается в том, что они пытаются объяснить читателю непонятное место либо путем возврата к полной, передуперированной конструкции, либо путем замены «непонятных» лексем более простыми квазисинонимами:

рыбак думал все об одном и том же – об *интересе смерти*
 rybak myślał wciąż o jednym i tym samym – o *zagadce śmierci*
 какие-то силы действовали *невозвратно*
 jakieś siły działały tam w *jednym tylko kierunku*
 тайно обучают их *непреложности* всеобщей гибельной судьбы
 uczyli ich *godzić się z myślą o tym, że nic nie oprze się sile niszczącego losu*
 дети легли в *ранние* могилы
 dzieci spoczęły *przedwcześnie* w mogiłach
Дальние собаки
 Gdzieś *daleko*... czekały psy
 капала на *мазутную* землю
 kapłała na *zalaną smarem* ziemię
 для *оправдания* своего ослабевшего *тела*
 co mogłoby *uzasadnić istnienie* jego osłabłego *ciała*
 грязная *невольная* влага
 brudne krople *niedających się powstrzymać* łez
 великое *удовольствие* дружбы и беседы с людьми
 to *zadowolenie, jakie mógł mieć z przyjaźni i rozmów* z ludźmi
 и *глухо, против* ночного ветра, сообщил
 i *zgluszonym przez wiatr głosem* powiedział

Во втором же – наоборот – упрощают аналитические конструкции, заменяя их более привычными словесными номинатами:

называли такое *забвенное состояние* Прохора Абрамовича ленью (= забвение)
 nazywali takie *odrętwienie* lenistwem
предавался загляденью на них (= загляделся)
 wrpatrijąc się w nie
 В *воскресные дни* (= воскресенья)
 Co *niedziela*
 Из-за одной *денежной платы* (= заработок)
 dla samego *zarobku*
инструментальные изделия (= инструменты)
 narzędzia
 ходил по селу *горбатый человек* (= горбатый)
 chodził po wsi *garbus*

рабочий человек (= рабочий)
robotnik

Захар Павлович начал расспрашивать *партийного человека* о революции (=партиец)

Zachar Pawłowicz zaczął wypytywać *partyjnego* o rewolucję

Одним из любимых приемов Платонова можно считать также введение избыточных с точки зрения узуса и нормы возвратных местоимений, которые переводчики устраняют из текста:

В *свое* жилище
Do *domu*
повредил *своим* кронштейном голову наставника
ta, padając, zraniła w głowę mechanika
желало *себе* утешения
pragnęło pociechy

Нередки у Платонова и обычные плеоназмы, которых не находим в переводном тексте:

и когда-нибудь *навсегда* умрут
i kiedyś *wreszcie* umrą
И этот *в воде* из любопытства утонет
Ten również utopi się z ciekawości
начал что-то *сосать губами*
zaczął *jakby coś ssać*
живи главной *жизнью*
żyj tym, co najważniejsze

Отдельного внимания заслуживает стилистический прием эстетизации канцеляризов. Зачастую конструктивно эти случаи покрываются с уже рассмотренными выше моделями, однако в отличие от окказиональных речевых ситуаций, созданных Платоновым по этим моделям данные примеры носят вполне нормативный характер. Проблема лишь в том, что все эти фразы и обороты совершенно неуместны в бытовом дискурсе малообразованных персонажей. Переводчики, скорее всего, это тоже почувствовали и решили стилистически «улучшить» текст «Чевенгура», заменяя канцеляризмы и книжные высокопарные фразы более простыми и «логичными» в данной дискурсивной ситуации:

От возбуждения *Захар Павлович перешел к растроганности*
Wzburzenie Zachara Pawłowicza stopniowo *przechodziło w rozczulenie*
без всяких *повреждений металла*
bez *jednego zadrapania*

жизнь прошла *без всякого отчета* и без остановки, *как сплошное увлечение*
życie przemknęło jednym ciągiem bez zatrzymania, *bez chwili na zastanowienie*

в избытке имевшиеся
ich *nie brakowało*

от болезни холеры
na *cholere*

обсуждал свое положение Захар Павлович
pytał sam siebie Zachar Pawłowicz

Там было еще *zapечатлено*
Widniało tam jeszcze

производил все звуки
naśladował wszystkie dźwięki

рассматривал ее с таким прилежным вниманием, *какого не имел по отношению к себе*
poświęcając jej znacznie więcej uwagi niż *sobie samemu*

А мы являться будем.
Będziemy *przychodzili*

увидишь, что *принципально* заблуждался
zobaczysz, że całkowicie się mylisz

которого вместе с отрядом глухо *уничтожили* зажиточные слобожане
którego wraz z oddziałem podstępnie *zamordowali* bogaci chłopci

потому что он умер *не в силу немоци*, а в силу своего любопытного *разума*.
bo umarł *nie z niemocy, lecz ze zbytnej dociekliwości*

Поезд робко *прекратил движение*
Pociąg zatrzymał się trwożnie

Одним из ключевых концептов «Чевенгура» (частотность 35) является книжное *наблюдать*, чуждое бытовому дискурсу. Его также переводчики всячески стараются устранить из текста:

Ребятишки *наблюдали* горизонты
Dzieciaki wpatrywały się w horyzont

Захар Павлович *наблюдал* реки
Zachar Pawłowicz przyglądał się rzekom

Наблюдая живое пламя
Wpatrując się w żywy płomień

2. Тривиализация смысла

Отдельную группу просчетов составляют довольно многочисленные разовые (немодельные) художественные осложнения семантики, призванные остранить, эстетически утруднить форму произведения. Всяческие попытки упразднить эти сложности ведут к элементарной тривиализации текста.

Эти фрагменты требуют особого внимания переводчика, т.к. они зачастую не сводятся к какому-то одному конструктивному или семантическому приему. Тем не менее текст Платонова испещрен такого рода оборотами и именно они создают эффект обманутого ожидания, столь необходимый в художественном произведении.

Попытаюсь представить примеры тривиализации остранений в группах, для которых можно предложить в качестве скрепляющего принципа некие глубинные смысловые модели художественного мировидения. Первой такой моделью можно считать модель реификации, инструментализации и технологизации мира (идеи – «мир как мастерская», «жизнь как ремесло», «человек как мастеровой», «вещи, чувства и мысли как физические предметы»):

Себе же он никогда *ничего не сделал* – ни семьи, ни жилища

Dla siebie natomiast nigdy niczego nie zrobił: *nie założył rodziny, nie zbudował domostwa*

рука его так и *не поднялась* ни на *женский брак*
nie odważył się ani na *ślub z kobietą*

но сам *прожил жизнь необорудованно*
tylko własnego życia urządzić nie potrafi

счастье – это *сложное изделие*
szczęście to rzecz trudna

Вторая группа – это обороты, заключающие в себе мысль о всеобщей осознанности, целенаправленности и управляемости всеми процессами (идея – «человек – демидург своей жизни и смерти, своего тела, мышления и чувств»):

закрыл глаза и *подержал их* в нежной тьме

Zamknął oczy i *pogrążył się* na chwilę w delikatnej ciemności

найдет то, *radu czego* он *своевольно утонул* (*не утонулся!!!*)

znajdzie to, *czego szukał*, z *własnej woli wybrał* śmierć w głębokiej toni

я теперь скоро *умру* к тебе

niedługo *umrę i przyjdę* do ciebie

без всякого слова, *выбил на скуле* старшего сына *бугор*

bez słowa z *rozmachem trzasnął* najstarszego syna w głowę

Третья когнитивная модель строится на автономизации свойств и партитивов (понятий составных частей) и антропоморфизации неодушевленных понятий:

У бобыля только *передвигалось удивление* с одной вещи на другую, но в сознание *ничего не превращалось*.

Zdumienie golca tylko *przenosiło się* z jednej rzeczy na drugą, ale w *rozumną myśl się nie przekształcało*

а *остальным телом гнил в прах* (о лапте)

a *rozpadającą się* resztą ciała

длинно *отросшими* руками

długachnymi rękami

Он разорвался недалеко, *светло показав жнивье*

Wybuchł niedaleko, *oświetlając na chwilę ściernisko*

Gород отускался за Двановым *из его оглядывающихся глаз* в свою долину,

Miasto pozostawało w tyle, powoli kryło się w dolinie i wkrótce *Dwanow stracił je* z oczu

Саша упал *с полопавшейся кожей под волосами*, сразу обмокшими чистой прохладной кровью.

Sasha upadł, z pokaleczonej skóry *popłynęła czysta, chłodna krew*, która *zmoczyła mu włosy*

все тело тихо *удовлетворялось*
całe ciało *wypełniała spokojna błogość*

он глядел на них и не *чувствовал себя в их обществе* (о болтах и гайках)
patrzył na nie i *wydawały mu się zupełnie obce*

К явной тривиализации формы можно отнести также упразднение оксюморонов, хотя их и не много у Платонова:

умирает от *слабости сил*
umiera z *utruty sił*

в своих *беспощадных любовных* руках
w swych *bezlitosnych, pamiętnych rękach*

В последнем случае переводчики даже подчеркнули однородность определений, поставив между ними запятую.

3. Деформация смысла

Последнее, на что следует обратить внимание в этой работе, это явные ошибки переводчиков, ведущие к искажению содержания текста или прагматики смысла произведения. Такие случаи еще менее подверженные системности и моделированию, тем не менее не являются совершенно случайными промахами. Их причины коренятся либо в отсутствии т.н. фоновых знаний, либо в непонимании каких-то языковых нюансов, либо в игнорировании собственно авторской картины мира.

Просчетов первого типа в анализируемом переводе немного:

– Я *отцовский*, я не круглая сирота. Вон те – все жулики, а меня отец *порол*.
Ojca i matki, nie jestem sierotą. O tamci to łobuzy, a mnie ojciec *bijał*

В патриархальной России роль отца была значительно больше и существеннее роли матери. Привнесение образа матери как аргумента сиротства совершенно избыточно (ср. слово *безотцовщина*).

Никто ничего серьезного *не знает* – *живое против ума прет...* (полное недоразумение).

Nikt już nic porządnie *nie potrafi zrobić*, *brzuch nad rozumem góruje*

В бытовой русской картине мира традиционно противопоставляется не лень и необразованность (как негативное начало) – умению и знаниям (как началу позитивному), а естественная стихия жизни (как положительный момент) искусственному Человеческому уму, т.е. натуральное – рациональному.

Встречаются в тексте перевода также недоразумения чисто языкового плана:

а ты о землю деревяшкой *касаясь неведомо* для чего
A ty ziemię patykiem *dźgasz*, *Bóg jeden wie* po co

Касаться – слегка дотрагиваться, ничего активно не делая. В этом действии сохраняется дистанция, отчуждение, благоговение или страх. Польское *dźgać* предполагает противоположные действия и коннотации.

На отшибе *съежилась* хатка без двора
Na uboczu *nastroszyła* się chatka bez obejścia

Съежиться явно спутано с *наежиться*.

пришла в *свой* бабий разум и осохла *свирым* лицом
wtócił jej babski rozum i obeschła *twarda* twarz
стараясь *накопить в себе* злобу
starając się *wykrzesać z siebie* złość

Слова *свирым* и *накопить* ни денотативно, ни коннотативно не покрываются с *twardy* или *wykrzesać*.

Еще чаще деформации смысла проявляют непонимание переводчиками психологии и мировоззрения повествователя, т.е. художественной картины мира произведения:

Затея и игра в свое тело, а не серьезное *внешнее существование*
Głupie igraszki z własnym ciałem, nie zaś poważne *prawdziwe życie*

В концепции романа многократно противопоставляется внешнее – общественно полезное и внутреннее – индивидуалистическое. Кроме того, конструкция *игра в тело* дополнительно должна служить фактором умаления значимости индивидуальной, частной жизни.

один *фальшью* какой-нибудь между всеми пропитается
jedno przy nich *byle czym* się pożywi

Здесь выражается та же коллективистская революционная идея ненужности индивидуалистической жизни за счет общества, «пропагандируемая» героями.

ничего не понимал, хотя чувствовал *происхождение* ветра точно.
niczego nie pojmował, chociaż dokładnie odczuwał *działanie* wiatru

В рамках концепции человека-мастерового, пытающегося проникнуть в смысл происходящего, идея происхождения ветра принципиально отличается от простого бытового воздействия ветра на человека.

Тупик должен быть!
Gdzieś powinien być *koniec!*
все дороги до *тупика* дойдут
wszystkie drogi dojdą do *kresu*

На фоне концепции мира-мастерской и места железнодорожной тематики в творчестве Платонова концепт тупика обретает особую значимость и опущение его существенно обедняет смысл данных фрагментов.

заставил *Zachara Павловича oзаботиться о бесконечности пространства*
skłonił *Zacharę do rozmyślań nad nieskończonością przestrzeni*

Ни разу повествователь не называет героя по имени. Лишь трижды в романе использована иная форма – *дядя Захар*, *дядя Захарка* – в речи детей и *Захарка* – как обращение к герою отца в детстве. В остальных случаях отношение повествователя к герою подчеркнуто уважительное – Захар Павлович. В переводе же дважды (с. 18 и 31) использовано фамильярное *Zachar*. Второй выделенный фрагмент показывает непонимание переводчиками гораздо большей важности чувства по сравнению с мышлением в когнитивной картине мира платоновских героев. Это не единственное место, где концепты чувства, эмоции заменяются концептами мышления.

Иногда просчет переводчика возникает из-за недооценки своеобразия творческого мышления Платонова и значимости пространственных отношений между объектами, которые Платонов эстетизирует с особым изыском:

а остальным телом *гнил в прах* и хранил тень *под* корешком будущего куста
a *rozpadającą się resztkę ciała utrzymywał cień nad* korzonkiem przyszłego krzaka

Лапоть, описываемый в данном фрагменте, пустил росток и готовился стать кустом, следовательно его сгнившая часть была под корешком куста, который из него вырастет. Тень, таким образом, находится не над, а под лаптем, корешок же будущего куста – это проросшая часть лаптя.

* * *

Подытоживая, можно сказать только одно – художественный перевод необходимо требует от переводчика существенной предварительной работы над языковой картиной мира данного текста, эстетической картиной мира его автора и этнокультурной картиной мира, в рамках которой данный текст функционирует в качестве художественного произведения. В противном случае ни текст, ни произведение, ни автор никогда не станут органичной частью языковой культуры, обслуживаемой переводчиком.

Oleg Leszczak (Kielce)

**Deformation of author's cognitive representation in Polish translation
of Andrei Platonov's „Chevengur”
(methodological problems of literary translation)**

S u m m a r y

The paper presents a critical analysis of Polish translation of Andrei Platonov's novel “Chevengur”. The author suggests that any translation should be preceded by a thorough conceptual analysis of esthetic language picture of the literary work, he determines the three types of misinterpretation at translation: ignoring idiomatics, trivialization, and distortion of the sense.

Key words: Platonov, translatology, literary translation, text, sense.

Kazimierz Luciński
Kielce

Globalizacja w świetle zapożyczeń językowych

Stosunek do zjawiska zapożyczania na przestrzeni stuleci ulegał modyfikacjom. Już od sporu pomiędzy zwolennikami Aleksandra Szyszkowa¹ z jednej strony oraz Nikołaja Karamzina² z drugiej, stało się jasne, że walka na słowa to walka o ideologię lub o to, co obecnie nazywane jest mentalnością, czyli zbiorem nastawień, które powodują określone działania. Zwolenników A. Szyszkowa niepokoiła myśl, że odzwierciedlona w języku zmiana poglądu na świat, kształtująca nowej generacji jego obraz może zburzyć to, co jest nie mniej cenne niż sam światopogląd – narodowe sposoby zachowania się, ochronę przed wszystkim, co „obce”. „Obce” może stawać się do tego stopnia atrakcyjne, że zmniejsza potęgę państwa, którego fundament stanowi opozycja swój – obcy. Do dziś aktualne jest pytanie, dlaczego słowiańskie narody, mające rozwinięte języki z ogromnymi możliwościami słowotwórczymi, wybierają jednak drogę zapożyczenia bezpośredniego i czy ten proces nie doprowadzi do zatracenia niezależności oraz deformowania samoświadomości narodowej. Problematyczne pozostaje również odniesienie się do hipotezy względności lingwistycznej, zgodnie z którą sposób naszego myślenia jest określony przez język, lub do idei Wilhelma Humboldta, który uważał, iż duch narodu zawiera się w jego języku. Czy potężny strumień zapożyczeń powinien oznaczać, że zaczniemy myśleć nieco inaczej niż poprzednicy oraz czy duch narodowy, z którego byliśmy dumni na przestrzeni stuleci, ulega przez to transformacji? Jednocześnie „możliwe jest nieco inne podejście do pytania o zapożyczeniach: przedostanie się słów innego języka poszerza granice mojego świata («Granice mojego języka wyznaczają granice mojego świata» – jest to znany cytat z L. Wittgensteina), dlatego nie powinniśmy się bać za-

¹ Aleksander Szyszkow – pisarz, członek Towarzystwa Miłośników Słowa Rosyjskiego, potocznie nazywanego „Biesiadą”, publicysta i urzędnik państwowy – wstąpił się jako obrońca archaicznego języka, stanowczo przeciwstawiając się jego przemianom w literaturze. Elementy ideologii konserwatywno-nacjonalistycznej w kwestii koncepcji narodu jako wspólnoty trwałej i niezmienniej, którą należy strzec i ochraniać, w późniejszym czasie zostały rozwinięte w teorii „oficjalnej narodowości”, <http://zbc.uz.zgora.pl/Content/906/Elek2a.htm> [dostęp: 5 lutego 2011].

² Nikołaj Michajłowicz Karamzin (1766–1826), historyk, pisarz – przedstawiciel rosyjskiego sentymentalizmu, a przede wszystkim autor dwunastotomowego dzieła *История государства Российского* – *Historia państwa rosyjskiego* (1816–1829), uważany był za najjętższy umysł rosyjskiego Oświecenia, <http://zbc.uz.zgora.pl/Content/906/Elek2a.htm> [dostęp: 5 lutego 2011].

pożyczonych wyrazów, tylko przyjmować z wdzięcznością możliwość poszerzania naszych horyzontów mentalnych³.

Zarówno lingwiści, jak i nielingwiści zgadzają się w tym, iż napływ zapożyczeń angielskich do języka rosyjskiego i polskiego rodzi wiele problemów. Rzeczywiście jedną z najbardziej aktualnych spraw współczesnej rusycystyki oraz polonistyki jest analiza zapożyczeń angielskich, ich semantyki i losów w języku i mowie, z obowiązkowym uwzględnieniem obszernego kontekstu kulturowego oraz historycznego, odpowiednich parametrów kulturowych i językowych obrazów świata, aż do cech szczególnych charakteru narodowego i nader aktualnych tendencji politycznych warunkujących te lub inne reakcje na nowe słowa⁴.

Upatrujemy przyczyn popularności pożyczek z języków zachodnich (głównie z angielskiego i francuskiego) w zmianach ustrojowych, które zaszły w Europie po 1989 roku, i w zniesieniu wyraźnych podziałów ideologicznych na świecie (upadek żelaznej kurtyny). Łatwość kontaktów międzykulturowych, emigracja zarobkowa, dostępność mediów (zwłaszcza rozpowszechnienie tzw. komunikacji zapośredniczonej) itd. sprawiają, że pożyczki, przede wszystkim angielskie (*lingua franca* sieci, podstawowy język terminologii komputerowej, język nauki itd.), upowszechniają się znacznie, wpływając jednocześnie na swoiste modelowanie ludzkiego oglądu świata.

Analiza danych językowych prowadzi do odkrycia mechanizmów ludzkiej konceptualizacji rzeczywistości. Głównym celem analizy jest próba ukazania takich form językowych, które pokazałyby, jak nowe nazwy (zapożyczenia) i zmiany zachodzące w rzeczywistości kształtują system wpływający na konceptualizację świata nosicieli języka docelowego. Przedmiotem badania wielu językoznawców stały się zapożyczenia pojawiające się w językach tych nacji, które łączy wspólna przeszłość polityczna, a więc przynależność do tzw. bloku wschodniego, a także wspólne doświadczanie zmian ideologicznych (przechodzenie od społeczeństwa ideologicznego do społeczeństwa konsumpcyjnego) i poddanie się procesom przystosowawczym do zasad gospodarki wolnorynkowej.

Badanie mentalności zbiorowości lingwokulturowej spowodowało, że oprócz słowników ważnym źródłem materiałowym stała się zawartość Internetu, przede wszystkim reklamy internetowej, wypowiedzi na forum i blogach itd. Dane te bez wątpienia w znacznie większym stopniu niż słowniki odzwierciedlają wyobrażenia nowego pokolenia o współczesnym świecie. Oparcie badania leksykologicznego na żywym materiale komunikacji internetowej jest ze wszech miar pożądane i odzwierciedla najnowsze tendencje w lingwistyce.

Analiza (baza językowa pochodzi z wybranych słowników i tekstów reklamowych zamieszczanych w Internecie)⁵ ukazuje kluczowe pojęcia współczesnej kultury przez pryzmat zapożyczanej leksyki, która jest odzwierciedleniem wpływu tzw. kultury globalnej na języki narodów poddanych w ostatnich latach różnorodnym zmianom ustrojowym, gospodarczym,

³ L. Vitgensztejn, *Логико-философский трактат*, w: L. Vitgensztejn, *Философские работы* (cz. 1), Moskwa 1994. s. 56.

⁴ W monografii K. Lucińskiego *Zapożyczenia językowe i mentalność: O wpływie pożyczek językowych na mentalność wspólnot lingwokulturowych. Na materiale rosyjskim w konfrontacji z polskim*, Kielce 2009, s. 192, przeanalizowane zostały najnowsze zapożyczenia angielskie okresu postkomunistycznego (oraz niektóre nieangielskie, bardzo aktywnie funkcjonujące w języku, jak np. zapożyczone z hiszpańskiego słowo *macho* oraz greckiego – *charyzma*).

⁵ Materiał rosyjski: *Шолоховый словарь рыского языка начала XXI века. Актуальная лексика*, red. G. N. Skljarijewskaja, Moskwa 2007; materiał polski: *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2000; J. Bralczyk, *Nowe słowa*, Warszawa 2007.

ekonomicznym itd. Zapożyczenia te są ściśle powiązane z określonym systemem wartości utrwalonym w świadomości nosicieli współczesnej kultury (kultury konsumpcyjnej, nazywanej shopping-kulturą), dla której charakterystyczne są następujące metafory konceptualne: „człowiek to artefakt”; „ciało to obiekt nieożywiony”; „twarz to maska”; „świat to supermarket”; „polityka to handel/marketing”. Analiza zapożyczeń systemowych odsłania dwie podstawowe tendencje współczesnej kultury – dehumanizację człowieka oraz uduchowienie rzeczy. Wykazuje regularność lingwokulturologiczną, polegającą na tym, iż zapożyczenia (zwłaszcza w dziedzinie życia społecznego) nigdy nie przenikają do języka w pojedynkę. Dlatego w badaniach proponuje się, oprócz tradycyjnej tematycznej systematyzacji, inny sposób – systematyzację na podstawie kształtowanych przez te zapożyczenia metafor konceptualnych. Owa metaforyzacja wywiera wpływ na wyobrażenie o świecie. Nawet tak blisko spokrewnione języki, jakimi są polski i rosyjski, mają różną zdolność do zapożyczania oraz różny stopień narodowego transformowania. Wiąże się to ze specyfiką narodowej psychologii, która kształtuje odpowiednie potrzeby wyrażania się. Język rosyjski jest, z jednej strony, bardziej podatny na zapożyczenia odzwierciedlające wartości społeczeństwa konsumpcyjnego niż polski – zapożyczenia w nim są wykorzystywane w większej liczbie różnych dyskursów (reklama, polityka, tender); z drugiej zaś – język rosyjski, w odróżnieniu od polskiego, istotnie transformuje treść zapożyczeń i w większym stopniu korzysta z pożyczek, które nie tylko służą wypełnieniu luk leksykalnych i zaspokojeniu potrzeb użytkowników języka, ale także poddawane są swoistej i dosyć charakterystycznej obróbce pojęciowej, mającej je „dostosować do przyjętych w kulturze rosyjskiej tradycji interpretowania rzeczywistości”⁶.

Zapożyczenia to czynnik wpływający na postrzeganie świata charakterystycznie dla danej nacji. Owo postrzeganie jest właściwe każdemu członkowi wspólnoty, związane z wytworzonym przez tę wspólnotę systemem wartości i funkcjonującym w jej obrębie językiem. Traktowanie mentalności w ramach terminologii metaforyki konceptualnej pozwala odróżnić dwa koncepty w ramach tradycyjnej kategorii mentalności – „mentalność” i „mentalitet”. Pierwszy (występujący na intuicyjnym poziomie psychiki) dotyczy przechowywania wiedzy w formie metafor konceptualnych, drugi zaś – będący fenomenem zracjonalizowanego poziomu psychiki – jest uogólnieniem czynnościowych konsekwencji tych metafor. Utożsamiamy pojęcie mentalności z obrazem świata (картина мира) i chociaż nie przywołujemy bezpośrednio wyników polskich badań nad językowym obrazem świata (JOS), przedstawiamy w swoich rozważaniach pogląd zbieżny z najbardziej znanymi w językoznawstwie polskim definicjami JOS jako: 1) struktury pojęciowej uwidaczniającej się w systemie i tekstach danego języka, poprzez język i teksty odkrywanej, a także 2) wyidealizowanego modelu rzeczywistości funkcjonującego jako składnik kompetencji językowej⁷.

Przyjmujemy, że językowym korelatem obrazu świata jest leksyka języka narodowego i jego gramatyka. Mentalność jest zaś zjawiskiem kształtującym się w ciągu wieków pod wpływem czynników biologicznych, geograficznych, historycznych, socjalnych itd., fenomenem, który nie tylko formuje się za pomocą języka, ale także odzwierciedla się w języku. Nie można też mówić o jednej mentalności nosicieli jednej lingwokultury, albowiem

⁶ K. Luciński, *Zapożyczenia językowe i mentalność*, Kielce 2009, s. 177.

⁷ Por. najbardziej znane, „klasyczne”, definicje JOS, np. J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, w: *Teoria tekstu*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1986, s. 72; R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, *Współczesny język polski*, Wrocław 1993, s. 358; J. Maćkiewicz, *Co to jest „językowy obraz świata”*, „Etnolingwistyka” 1999, t. 11, s. 10.

mentalność, będąca rezultatem wielostronnych relacji człowieka ze światem, ulega systematycznym zmianom, co poświadczono jest także w modyfikacji obrazu świata utrwalonego w leksyce. Przyczyną zmian w mentalności jest zmiana obrazu świata, która odzwierciedla się w słowniku. Pojawianie się nowych pojęć wymaga włączenia ich do kognitywnego systemu posiadaczy kultury, co prowadzi do potrzeby wypracowania określonego stosunku oraz dostosowania się do nich. Pojawia się pytanie: jaką rolę w zmianach mentalności odgrywają zapożyczenia, które trafiają do tekstów kultury, a zatem również do słownika języka narodowego? Przypuszczam, iż przy założeniu, że mentalność generacji wchodzącej do arealu językowego zależy od świadomości narodowej (zbioru tekstów w języku narodowym) oraz obrazu świata odzwierciedlonego w słowniku i gramatyce, musimy się zgodzić, że powstawanie, a (we współczesnych warunkach) raczej ekspansja nowej leksyki powoduje transformacje mentalne i zmianę orientacji wartościowych. Przykładem ostatniego może być pojawienie się w języku wyrazu *shopping*, który zastąpił rosyjskie wyrażenia *хождение по магазинам, делание покупок, покупки*, wykorzystywane wcześniej na określenie podobnych czynności. Sam zapożyczony wyraz w znacznym stopniu zmienił w świadomości współczesnych mówców uciążliwe zajęcie, które nie miało cech „legitymnej” wartości, w rodzaj przyjemnego spędzania czasu, które ma wartość oraz kojarzy się ze stylem życia społeczeństwa totalnego konsumpcjonizmu.

Metamorfozy rzeczywistości zewnętrznej w naturalny sposób wymuszają przewartościowanie systemu pojęciowego nosicieli danego języka i kultury. Podkreślamy, że mentalność formowana jest przez dwa typy mechanizmów: 1) akumulowane doświadczenia życiowe – bezpośrednio wynikające z relacji ze światem, 2) kulturę symboliczną, czyli przekazywany za pomocą symboli, przede wszystkim werbalnie, system wartości, norm, zasad i reguł postępowania. Jeżeli w pracach założycieli teorii metafory konceptualnej George’a Lakoffa i Marka Johnsona⁸ dotyczących metaforyczności ludzkiego myślenia o świecie i roli metafor w kształtowaniu ludzkiego systemu pojęciowego jednostka przechowywania doświadczenia ludzkiego jest rozpatrywana jako odzwierciedlenie doświadczenia w metaforze językowej, to my prezentujemy nieco odmienną ideę, iż metafory konceptualne mogą zostać ukształtowane przez język – w szczególności przez zapożyczenia, które wywołują wtórne wzbogacenie lub przekształcenie głębinowego poziomu mentalności. Metafory bowiem są zakorzenione w doświadczeniu człowieka, tworzą zorganizowane struktury pojęciowe warunkujące nasze postrzeganie i klasyfikowanie świata, a to z kolei uzewnętrznione jest i utrwalone w języku.

Na szczególne podkreślenie zasługują „obce” wyrazy, dotyczące najróżniejszych sfer życia, które w znacznym stopniu pokazują transformację kultury rosyjskiej w zestawieniu z polską oraz ilustrują, w jak różnorodny sposób dwa języki mogą przyswajając te same jednostki leksykalne, jak mogą je dostosowywać do charakterystycznych, sankcjonowanych tradycją, „wpisanych w daną kulturę” i utrwalonych językowo mechanizmów myślenia o świecie. Uwidacznia się związek między zapożyczeniami i zmianami zachodzącymi w mentalności nosicieli języków docelowych, związanymi z nowym typem kultury społeczeństwa konsumpcyjnego, które przewartościowało swój świat na tyle, że język musiał się wzbogacić w elementy, które oddawałyby inny sposób myślenia o człowieku (traktowanym wybitnie przedmiotowo: jego ciele, twarzy, sprawności fizycznej itd.) i świecie (jako miejscu transakcji różnego typu).

⁸ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1989.

Nasilenia opisanych tutaj zjawisk w ostatnim czasie należy upatrywać zarówno w lingwistycznych przyczynach pojawiania się zapożyczeń (związanych ze stanem języka odbiorcy, który nie ma własnych wyrazów dla nominacji pewnych realiów oraz pojęć funkcjonujących w innym kulturowo-cywilizacyjnym środowisku), jak i indywidualnych pozajęzykowych przyczynach posługiwania się „obcą” leksyką (moda na anglicyzmy, pragnienie samoidentyfikacji z określonym środowiskiem społecznym, próba upiększenia własnego wizerunku, potrzeba zwiększenia ekspresji stylu językowego i inne). Znacząca ilość zapożyczeń pojawia się w ciągu ostatnich dziesięcioleci nie tylko za pośrednictwem języka pisanego (tak jak to było w czasach rywalizacji dwóch systemów ideologicznych, kiedy zapożyczenia miały charakter przeważnie „książkowy”), ale też dzięki językowym kontaktom bezpośrednim, oglądaniu filmów, komunikacji na forach internetowych itd. Tego rodzaju leksyka zapożyczona trafia od razu nie tylko do tzw. „książkowego” czy zawodowego języka, ale również do mowy potocznej szerokich warstw społeczeństwa, uzupełniając niekodyfikowany język oraz dołączając do „metafor w których żyjemy”. Czynnikiem sprawczym tego wszystkiego są zmiany, którym zostały poddane społeczeństwa środkowo-wschodniej Europy po transformacji ustrojowej.

Kazimierz Luciński (Kielce)

Globalization in the light of linguistic borrowing

S u m m a r y

The paper presented is aimed at analysis of English borrowings in the Russian and Polish languages. The author has chosen the principle of linguistic relativity and the conception of the world as the methodological basis for research along with collective consciousness as a determinant to analyze changes in vocabulary development. The field of analysis were new loanwords from the English language acquired after 1989, which were taken into consideration from the viewpoint of meaning, semantic structure, and the reason for their borrowing.

Key words: borrowing, globalization, consciousness, changes in vocabulary.

Mirosława Małocha
Kielce

Категории пространства и времени в фитонимии восточных славян и поляков

Когнитивная лингвистика как одно из приоритетных направлений современного языкознания нацелена на онтологизацию и изучение формирования категорий действительности, отображаемых языковыми средствами. Особое внимание уделяется разработке и описанию основных концептов языковой картины мира – пространству и времени. Важным фактором является и общая направленность современной лингвистики на антропоцентрический подход к языковым явлениям, ибо эти категории отображаются при языковой номинации с точки зрения интересов именно человека.

Категории пространства и времени важны и при номинации ряда растений. В этой группе фитонимов особенно много терминов, призванных как можно более точно обозначать определенный денотат, чтобы не возникало двусмысленности при его восприятии. Принцип номинации, опирающийся на актуализацию места произрастания и времени цветения растения, довольно прагматичен. Несомненно, он удобен, прозрачен и позволяет легко ориентироваться при хозяйственных нуждах и различных потребностях человека. Однако большинство этих фитонимов лишено эмоционально-экспрессивных компонентов, модальности, выражающей отношение говорящего к называемому.

В зависимости от степени мотивированности данная группа официальных и народных названий растений содержит преимущественно наименования прозрачные, которые характеризуются и семантической, и структурной мотивированностью; только небольшая их часть мотивированы частично или опосредованно. Очевидно, в восточнославянской и польской традициях представлены наиболее характерные виды рельефа – вода (озеро, река, болото, криница), лес/бор, поле/луг. Большая часть фитонимов этой группы представлена двусловными субстантивными словосочетаниями, построенными по схеме: «относительное прилагательное + существительное». Прилагательные в составе таких сочетаний выражают пространственные и временные признаки.

Первое место по количеству и семантическому богатству моделей мотивации однозначно принадлежит группе растений, произрастающих на воде или в мокрых, заболоченных местах. Общий мотивировочный признак *мокрый* обусловил название мокру-

ша – ‘чистяк весенний *Ranunculus aquaticus L.*’, признак *водный* – водянка – ‘кувшинка *Nymphaea*’, водянка, поручейница водяная – *Catabrosa aquatica L.*; укр. водяні батожки – *Butomus umbellatus L.*; пол. lilia wodna – *Nymphaea alba*; miętka wodna, grzeżucha wodna. Русское наименование водяная чума – ‘элодея *Elodea canadensis Rich.*’ обозначает растение с мелкими, беловатыми лепестками. Научное название рода *Elodea* относится к греческому *elodis* – ‘болотный’, по местообитанию растения, и *canadensis*, что обозначает ‘канадская’, по месту происхождения растения. Обладает способностью очень быстро размножаться. Попав в какой-то водоем, она очень быстро глушит другую водную растительность, заполняет весь водоем, затрудняя рыбную ловлю, а временами даже и судоходство. Вследствие таких свойств растение и получило название «водяной чумы»¹.

Соотнесение растения с болотом очевидно как в однословных наименованиях типа болотина ‘трава, растущая на болоте’, болотина ‘клевер’, болотник ‘стрелолист стреловидный *Sagittaria sagittifolia L.*’, болотник обыкновенный – *Callitriche verna L.*, маленькое растение с тонкими стеблями, погруженное в воду, его верхние листья, плавающие по поверхности, собраны в розетку, так и более распространенных двусловных – укр. русин. болотне зілле. осока приболотна – декохт *Carex acutiformis Ehrh.* Единичны указания на криницу, ключ – укр. Криничник – ‘лютик золотистый *Ranunculus auricomus L.*’; вероника ключевая *Veronica anagallis L.*, которая произрастает по ручьям, канавам, берегам рек и прудов. Коробочка с семенами растения раскрывается только тогда, когда ее совсем промочит дождь. Высыпавшиеся семена уносятся дождевой водой и часто прилипают вместе с грязью к птицам и разносятся на большие расстояния².

Важно отметить, что подобные пространственные уточнения особенно часты в официальных, литературных наименованиях растений возникших под влиянием латинской ботанической номенклатуры³: чистец болотный – *Stachys palustris L.*, латинское слово *stachys* обозначает колос, *palustris* в переводе с латинского – болотный, скерда болотная – *Crepis paludosa Moench.* – растет по сырым лесам, кустарникам; *Paludosa* в переводе – болотная, дремлик болотный – *Epipactis palustris Crantz.*, звездчатка болотная – *Stellaria palustris Ehrh.*

В отдельных случаях прилагательное семантически дублирует значение утраченного этимона существительного. Так, пол. bagno, бел. багно, багун, багульник ‘багульник болотный *Ledum palustre L.*’; рус. багун, багульник (от багно ‘болото’) часто выступает с определением болотный: «Багун болотный сушим, от ревматизма хорошо»⁴. Латинское название багульника – *Ledum palustre L.* также актуализирует болото как место произрастания. *Palustris* – ‘болотный’, греческое *ledon* связано с *ladanum* – ‘смола’.

¹ М. И. Нейштадт, *Определитель растений*, Москва 1957, с. 70.

² Там же, с. 408.

³ В восемнадцатом веке шведский натуралист Карл Линней (1707–1778) предложил дать всем растениям два названия, которые бы однозначно идентифицировали их: первое слово – род, а второе – вид. Хотя и называемое латинским, название рода часто базируется на древнегреческом языке или имеет корни в классической мифологии. Названия видов часто выступают в роли прилагательных – наиболее характерных признаков растения. В русском и польском языках возможно как препозитивное, так и постпозитивное расположение компонентов атрибутивных словосочетаний, построенных по модели «прилагательное + существительное».

⁴ Н. И. Коновалова, *Народная фитонимия как фрагмент языковой картины мира*, Екатеринбург 2001, с. 43.

Аналогично: калужница – *Caltha palustris* L., растение с желтыми цветками, растущее по сырым местам, берегам рек, прудов, болотам, болотистым лугам, пол. knieć błotna, kaczeniec, рус. калужница болотная от калуга – ‘болото’, калужистый – ‘болотистый’, место, где много стоячей воды, укр. калужница, калюжница при укр. калюжа ‘лужа’.

На пространственную отнесенность растения могут указывать и иные компоненты, к примеру, названия животных, местом обитания избирающих влажные, заболоченные низменности. Так как показатель места произрастания растения активно используется атрибутив «жабий», он указывает на территории, которые и в самом деле предпочитают лягушки. Среди таких растений можно назвать лягушатник, лягушник – ‘калужница болотная, *Caltha palustris* L.’, с ярко-желтыми внутри, блестящими снаружи лепестками: «Лягушника у нас полно, таки листики широки, зелены, растет в болоте, цветы желтые, как шишки»⁵. Для разных видов калужницы болотной встречаются и такие диалектные названия лягушачий цветок, лягушачье мыло, лягушачьи слезы, лягушачья трава, лягушечник, лягуший цветок ‘травянистое растение’. См. здесь же пол. żabi kwiat ‘скерда двулетняя *Crepis biennis*’; бел. жабіна гядзуля ‘осока’; жабечы сітнік ‘осока с гладким длинным без листьев стеблем’.

Соотнесенность названий водных растений с лягушками отмечена даже на уровне латинских наименований. Водокрас, лягушечник – *Hydrocharis morsus ranae* L. – растение, плавающее на поверхности воды. Название рода *Hydrocharis* происходит от греческих слов *hydor* – вода и *charis* – радость, любовь. Видовое название происходит от латинских слов *mors* – ‘кусать, щипать’ и *rana* – ‘лягушка’.

На отнесение к группе «водных» растений указывают и такие компоненты названия, как прибрежный, приречный – укр. оситняг прибережний – тирлич, *Scirpus maritimus* L.; рус. приречный кубышечник – кубышка желтая, *Nuphar luteum*.

Эпитет-пространственное уточнение необходимо и для дифференцирования разных растений и видов одного растения. Так, кроме щавля обычного существует и щавель водяной – *Rumex aquaticus* L., (*aquaticus* – водяной); есть бодяк болотный *Cirsium palustre* Scop. и бодяк полевой *Cirsium arvense*; для фиалки в польской традиции зафиксировано даже пять разновидностей: *fiolatek mokradlowy* – *Viola stagnina* Kit; *fiolatek polny* – *Viola arvensis* Murray; *fiolatek błotny* – *Viola palustris* L.; *fiolatek torfowy* – *Viola epipsila* Ledeb.; *fiolatek leśny* – *Viola silvatica* Fr. См. также пол. marzanka polna – *Asperula arvensis* L. и marzanka pagórkowa *Asperula cynanchica*; бел. spireja lesnaja *Spirea filipendula* L., Spirej balotni *Spirea aruncus* L. Видовые названия незабудок, растущих на сухих и на влажных местах, получают соответственно определения: песчаная, мелкоцветковая *Myosotis arenaria* Schrad, *Myosotis micrantha* Pall.; незабудка полевая *Myosotis arvensis* Willd.; лесная *Myosotis silvatica* Hoffm; болотная *Myosotis Palustris* Hill.

Атрибутив полевой/польный, как и прочие пространственные характеристики, указывает на преимущественное произрастание того или иного растения – клевер луговой, красный, дятлина (видовое название *pratense* в переводе – луговой); клевер пашенный, котики (видовое название *arvense* в переводе – полевой), научное название рода происходит от слова *agros* – ‘поле’. Кроме того, этот эпитет может актуализировать окультуренность растения (в противоположность луговым травам), так и неокультуренность (в противоположность огородным растениям): бел. czasnyk poleny – *Allium oleraceum* L.; укр. лук польовий – цибуля гадюча, *Allium rotundum* L.; пол. gwoździki, ogrodne

⁵ Словарь русских говоров Коми-Пермяцкого округа, ред. И. А. Подюков, Пермь 2006, с. 185.

i polne – *Dianthus sp.* и gwoździki kramne – *Caryophyllus aromaticus*; polna miętka, miętka ogrodna и miętka domowa; pietruszka domowa и pietruszka polna. В свою очередь эпитет *ogородный* указывает не только на возможность выращивания данного растения, но и на существование «дикой» его версии: бел. *razchodnik harodni*, *Glechoma hederacea L.* и *razchodnik lesawy*, *Glechoma hederacea L.* Кроме того, эпитет *ogородный* указывает и на отнесение растения к сорнякам: осот огородный, бодяк огородный – *Cirsium oleraceum Scop.* и др., пол. *ogrodna miodunka*. То же касается и компонента *ржаной*: костер ржаной *Bromus secalinus L.* – одна из обременительных сорных трав. Название *secalinus* значит ржаной, так как часто попадает во ржи. Народные названия василька, который обычно встречается среди хлебов, следующие: синий цвет во ржи ‘василек’, ржаные синюшки, жытнички ‘василек синий *Centaurea cyanus L.*’. На уровне однословных «пространственных» наименований наиболее активен компонент луг: *луговка* ‘кровохлебка аптечная *Sanguisorba officinalis L.*’, *луговник* ‘цикорий’.

Составные фитонимы с компонентом *лесной* (реже *борово́й*) также именуют растения, растущие в лесах и имеющие своего полевого, огородного «родственника»: лесной хмель *Atragenc alpina L.*, сем. лютиковых, – княжик альпийский, лесной перец *Euphorbia virgata W. et K.*, сем. молочайных; пол. *leśny groch*, *leśna gruszka*, *leśna benedykta*, *leśny czosnek*, *leśna róża*, *gajowa miodunka*; бел. *kamwaleja lesawa*, *Goodyera repens R.* – уточнение в данном случае необходимо и по причине того, что именно этот подвид употреблялся для окуривания маленьких детей при кожных высыпаниях⁶; боровой прострел *Galanthus woronowii Lozinsk.*: «Боровой прострел растет на борах, с синенькими листочками и узенькими листьями, такие продолговатые. Помогает от всех болезней: от кишечника, головной боли»⁷. Метафорические наименования в этой группе единичны, см. копыцео лесное – медуница аптечная *Pulmonaria officinalis L.*

Подобная дифференциация подобных между собою растений на болотные, лесные и полевые важна, как на это указывают и данные этнографии, с точки зрения использования их в магической практике. Так, белорусы верили, что болотное растение вужова зелле (*Ophioglossum vulgatum L.*) помогает от укусов змей. Местное население различало три вида змей: болотные, лесные и полевые, и от укушения каждой из них помогает какое-то определенное зелье: вужоўнік балотны, лясны и палявы⁸.

Лесные травы при всем своем видовом разнообразии на уровне фитонимии представлены слабо. Из однословных можно отыскать только несколько: бел. *пралескі* ‘печеночница обыкновенная *Hepatica triloba Chaix*’, (пол. *przylaszczka*); бел. *дуброўка* ‘ветреница лесная *Anemone silvestris L.*’ – растет в дубравах.

Менее популярны названия, отражающие иные локусы: лядо: лядник ‘зубровка *Hierochloa*’ растет по пустошам (при *ляда*, *лядина* ‘пустошь, заросль, покинутая и заросшая лесом земля; низкая, мокрая и плохая почва’), *песчаник*: бел. *пяшчанка* ‘грыжник гладкий *Herniaria glabra L.*’ – растет по песчаным местам; *пожарище*: бел. *пажарнік* ‘клевер каштановый *Trifolium spadicum L.*’ – на лесных пожарищах, выгоревших местах, см. также горошек заборный *Vicia sepium L.*, растет по кустарникам,

⁶ M. Federowski, *Lud bialoruski na Rusi Litewskiej*, t. 1, *Wiara, wierzenia i przesady ludu z okolic Wolkowyska, Slonimia, Lidy i Sokolki*, Kraków 1897, с. 429.

⁷ *Словарь русских говоров*, с. 270.

⁸ M. Federowski, *Lud bialoruski*, с. 420.

полям, лугам, около ручьев, заборов. *Serium* в переводе с латинского – призаборный, по частому местообитанию.

Купена (*Polygonatum*) семейства лилейных, в псковских говорах купена-лупена, растет на возвышенных местах, пригорках: «Купена есть трава, а растет по горам и по буграм, а корень... яко клюка кривь; а на нем рубежки и видом бел и ядрень». Этимологически слово купена можно возвести к общеслав. – *kup или – *kura – куча, груда, холм, бгр. купа – густая заросль, группа растений, ср. псковское куп, купина, купянка – «кочка», купочек, купышек – «холмик, поросший травой», купь – «муравейник»⁹.

Пространственные «предпочтения» растения отразились в наименовании ромашек бабушками-задворенками: «Бабушки-задворенки ромашки у нас звали [...]. Они всё по дорогам растут да по дворам, бабушки-задворенки»¹⁰.

Травы, растущие вдоль дорог, также получают соответствующие названия. Особенно многочисленны и разнообразны такие фитонимы для подорожника: подорожник, дорожник, попутник (в большей части России), в диалектах подорожница, попутный лист, путник, тропинник, тропняк, путик, бел. дарожнік, припутник; кашуб. *prědrożnik*. Подорожник большой, средний, ланцетолистный *Plantago major L.*, *Plantago media*, *Plantago lanceolata L.* растет по полям, лугам, у дорог, по бесплодным и сорным местам. Совершенно не боится вытаптывания, противостоят которому помогают жилки-сосуды, которыми снабжены темно-зеленые листья продолговато-яйцевидной формы. Слизистая оболочка семян позволяет им прилипать к обуви человека, к копытам и лапам животных и таким образом переноситься на большие расстояния. Поскольку это растение почти всегда можно встретить вдоль дорог или тропинок, то его диалектные названия часто образованы от лексем *дорога* или *путь*.

Фитонимы сходной структуры отмечены и в других значениях: Падарожнік в белорусских говорах может означать грыжник, горец птичий, цикорий, опенок луговой и др., в польских: *podrożnik* – горец птичий, *podrożnik* – цикорий.

В. Б. Колосова, посвятившая подорожнику отдельный этноботанический очерк, обобщает, что во всех группах славянских языков отмечена такая характерная особенность подорожника, как произрастание вдоль дорог, которая реализуется с наибольшим разнообразием корней в русских говорах, причем также у всех групп наблюдается деэтимологизация фитонима при сближении с числительным *три*¹¹. Так, возможно, вследствие деэтимологизации фитонимов типа *трипутень* появились такие диалектные названия, как, напр., укр. *трипутень* – «в результате диссимилиации согласных и сближения первой части слова с *три-*, которое часто выступает компонентом составных названий растений».

Именно с деэтимологизированным фитонимом (сохраняющим, впрочем, семантику места произрастания) связана и белорусская этиологическая легенда:

⁹ Е. В. Пурицкая, *Купена-лупена: о некоторых названиях растений в псковских говорах*, в: *III межведомственная научная конференция аспирантов и студентов этнографического изучения северо-запада России (Итоги полевых исследований 1998 г. в Ленинградской, Псковской и Новгородской областях)*. Краткое содержание докладов, Санкт-Петербург 1998, с. 54.

¹⁰ *Словарь русских говоров Сибири*, ред. А. И. Федоров, сост. Н. Т. Бухарева, А. И. Федоров, т. 1, Новосибирск 1999, с. 25.

¹¹ В. Б. Колосова, *Лексика и символика славянской народной ботаники. Этнолингвистический аспект*, Москва 2009, с. 198–210.

Само название говорит о том, что выводится оно из мотива трех путей-дорожек, известного в сказках, балладах и пр. *Трыпутнік* – это воин, что остался один из всего войска, оказался на расхождении дорог, одна из которых золотом выбита, другая – серебром, третья „следом вытопанная, слезками вылитая” (до родителей, до роду, до жены). Воин понял, что выбранная им дорога к жене не принесет радости (жена может быть пленена, увезена, недаром же дорога полита слезами). Тогда он просит саблю снять его голову с плеч, зеленые кусты – пошуметь над ним, серую кукушку – покуковать над ним. На месте его гибели выросла трава, выносливая, целебная, сочувствующая людям, их боли¹².

Временные показатели в системе фитонимов привносят определенную долю экспрессии, иногда отсылают к мифологическим представлениям. Однако основной блок наименований максимально конкретен и прозрачен.

Прежде всего на уровне наименований оказалось отмечено время расцветания или продолжительность цветения растения. Время первого в году появления растений закрепились в фитонимах первоцвет (для разных растений), первоцветики, первоцвет ‘первоцвет коргузовидный *Primula cortusoides* L.’, первоенец, первоцвет, первоцветка ‘первоцвет Палласа *Primula pallasii* Lehm.’, пол. *piegwiosnka polna*, *piegwiosnka kluczzyki* ‘первоцвет истинный *Primula veris* L.’. Свое название растение *piegwiosnka* – *Primula officinalis* Jacq. получило благодаря тому, что с наступлением весны распускается одним из первых (с половины апреля по июнь). Оттуда же научное название рода – от латинского слова *primus* – ‘первый’.

«Весенние» мотивы отражены в наименованиях веснянка – *Erophila verna* Bess. Научное название рода происходит от греческих слов *er* – ‘весна’ и *phileo* – ‘люблю’. Это невысокое растение с мелкими листьями, цветет с половины апреля до половины мая; веснянки ‘подснежники’, веснянка ‘ветреница лютиковая *Anemone ranunculoides*’, весна (*Erophila berna*) – один из самых ранних, весенних цветов, майник – *Majanthemum bifolium* Schmidt. и в составных наименованиях – вероника весенняя *Veronica verna* L., пол. *piżmaczek wiosenny* – *Adoxa moschatellina* L. – мускусница, адокса, очень маленькое растение с желтыми цветками, с мускусным запахом, цветет в марте-апреле; пол. *milek wiosenny* *Adonis vernalis* L.

И даже «снежный» мотив в наименовании первых весенних цветов только подчеркивает то, что они первые: подснежник, пол. *śnieżyczka przebiśnieg* – *Galanthus nivalis* L. – цветет в феврале-апреле, единичный белый цветок; *śnieżyca wiosenna* – *Leucojum bernum* L. цветет в марте-апреле и растет в тенистых лиственных лесах, по мокрым лугам и прибрежным зарослям; пол. *śnieżyca letnia* – *Leucojum aestivum* L. – цветет в апреле-мае.

Соотнесенность с реальными сроками цветения растений очевидна в наименованиях: бел. раньнік ‘фиалка собачья *Viola canina* L.’, рус. зимоцвета ‘подснежник’, зимовик, осенний цвет; бархотка зимняя – колеус; зимовник, зимоцветка (*Pulsatilla pratensis*) цветет в конце зимы – начале весны; осенник, осенний цвет, безвременник осенний (*Colchicum autumnale*) – былина с яйцевидным утолщением, цветет осенью (август-сентябрь), цветы розово-лиловые, реже белые, опыляется осенью, а весной появляется короткий стебель с плодом, содержащим семена черно-бурого цвета, а также летнозеленые листья, кульбаба осенняя *Leontodon autumnalis* L., цветет с июня до

¹² Л. Салавей, *Трыпутнік*, в: *Беларуская мифалогія: Энцыклапед. Слоўнік*, ред. С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш, Мінск 2004, с. 508. Перевод на русский язык В. Б. Колосовой.

осени; укр. мороз, осінь, осінчак, осінчук ‘астра ромашковая *Aster amellus* L.’; пол. młeki letni *Adonis aestivalis* L., zimowit jesienny – *Colchicum autumnale* L. Многолетнее растение звездчатка Бунге *Stellaria Bungeana* Fenzl. получило название долголет. Отмечены и вечнозеленые растения: zimazielon (*Lysimachia nummularia* L. или *Veronica beccabunga* L.) сохраняющий свою зелень и зимо. Кашубский фитоним jim dleži tim lep’è ‘гвоздика картузианская *Dianthus Carthusianorum*’ (букв. «чем дольше, тем лучше») связан с длительным периодом цветения гвоздики¹³.

Не остался не замеченным и цветение в пределах суток: ночная фиалка, любка *Platanthera bifolia* Rchb., издает прелестный аромат, преимушественно в сумерки, когда в изобилии выделяет пахучие вещества; вечерница (*Viola mirabilis*) – фиалка, которая раскрывает крупные пахучие цветы только к вечеру; пол. wieczornik żałobny – *Hesperis tristis* L. См. здесь также жмурка – цветет при неярком свете: в пасмурную погоду и ночью¹⁴. Для фитонима *день-и-ночь* признак «время цветения» соединен с признаком «цвет растения», причем контекст подтверждает восприятие диалектоносителями оснований для образной номинации растения: для толкования значения используется развернутая сравнительная конструкция: «День-и-ночь на под вид фиалки. Когда солнце на луг приходит, лепестки раскрываются, они сверху голубеньки, светлы, как бы день, а когда закроются, снизу темны. будто ночь»¹⁵. Метафора как основа мотивации обусловила белорусское название дзень і ноч (*Melampyrum pratense*). Как сообщает Э. Ожешко в своем описании: «Это название точно соответствует внешнему виду растения, листья которого темно-зеленого цвета, а цветок очень красивый и имеет яркую бело-желтую окраску»¹⁶. Еще более яркая метафора – в белорусском названии бабіна лета (*Chamaenerion*): «Цветет осенью, цветок темно-синий. Имеет высокий стебель и потому за него цепляется осенняя паутинка – „бабіна прадзіва”»¹⁷.

Н. И. Коновалова обращает внимание на фитоним безвременник осенний – *Colchicum autumnale* L., который цветет осенью, с первыми морозами, на Урале его называют «безвременный цвет», «поздноцвет», так как он «цветет, когда уж ниче не цветет»¹⁸. Нарушение порядка появления органов у безвременника оценивается негативно: несчастливец – «Сам нешшасной, цветка ешшо нет, а плод уж вылез, и в дом нешшастья приносит»¹⁹. Цмин песчаный *Helichrysum arenarium* L. в силу своего позднего цветения (до октября) получил названия мороз трава, укр. безсмертники польові.

Как указывает Н. Осадча-Яната, названия, образованные от корня зор-, могут опираться на два мотивирующих признака: как ‘похожий на звездочку’, так и – чаще всего – ‘указывающий на время распускания»²⁰: зóрник – растение цикорий, раскрывающее цветы на заре; зóрька – название садового цветка; ночная красавица; нічна краса – лазорікі, *Mirabilis jalapa* L.

¹³ E. Rogowska, *Kaszubskie nazwy roślin uprawnych*, Gdańsk 1998, с. 54.

¹⁴ Н. И. Коновалова, *Народная фитонимия*, с. 83.

¹⁵ Там же, с. 90–91.

¹⁶ Э. Ажэшка, *Выбраныя творы*, уклад., прадм. і камент. В. Гапавай, Мінск 2000, с. 483.

¹⁷ Там же, с. 460.

¹⁸ Н. И. Коновалова, *Словарь народных названий растений Урала*, Екатеринбург 2000, с. 26, 162.

¹⁹ Там же, с. 144.

²⁰ Н. Осадча-Яната, *Українські народні назви рослин*, Нью-Йорк 1973, с. 61.

Широко распространены названия растений по календарным праздникам. Особенно в этом отношении повезло празднику Купалья, что объяснимо как с точки зрения пика вегетации, приходящейся на это время, так и в контексте мифологических представлений славян. В русской традиции это Аграфена-купальница – травянистое растение: «По старинке скажешь: „Аграфена-купальница расцвела, надо косить”». Высококоная, листочки маленькие, красным»²¹; Иван-купальник – купальница, *Dianthus superbus* L., семейства гвоздичных; гвоздика пышная, в белорусской – бел. *купальнік* ‘арніка горная *Arnica montana* L.’, *купалка* ‘мелколепестник едкий *Erigeron acer* L.’ цветет в период праздника Ивана Купалы; купалка, купальник: «Купалка – краска такая. Як бывала, купалак, а раней, казалі, купавак нашчыпаюць, нарвуць сколько́ душ і затыкаюць за абраз – і еслі разаяўюцца усе за ноч – усе будуць жывы, а як некотарая завяня – нехта памрэ»²².

Русские в Сибири называют купальницу купавой: «Сходят в лес, веник наломают, в баню идти, цветочки там в середину положат, купавы, желтенькие цветочки, парятся первым веником, и потом его через голову бросят на крышу-ту. Если вершиной падет, то в тот год заболеешь, комлем, дак ниче»²³. Любопытно, это же растение (*Trollius europaeus* L.) называют еще богомолки: «У нас много богомолки растет, еще купальницы называют»²⁴ или болтунья: «Балаболка – это по-вашему „купальница”, а также „болтунья”»²⁵.

Кроме Купалья, в системе фитонимов значительное внимание уделено и празднику в честь святого Юрия. *Юрьевой росой* в разных районах Урала именовались разные виды первых весенних трав. Это название связано с обычаем на Юрьев день (23 апреля) собирать росу с травы и протирать ею глаза и другие больные части тела, а также окроплять домашний скот. Считалось, что скот, поев травы с юрьевой росой, станет более тучен. С течением времени обряд сбора росы забывается, а название закрепляется за первыми весенними травами, затем переходит к конкретному растению, как правило, к наиболее сочной весенней кормовой траве²⁶. Ономасиологические структуры, заключающие в себе информацию о сакральных мотивах номинации, забвение которых приводит к реинтерпретации внутренней формы фитонима носителями языка (диалекта), сакральная оценка растения, заключенная во внутренней форме фитонима, обобщается и, как правило, сводится к профанному (утилитарному) восприятию свойств обозначаемого фитонимом объекта. Так, ономасиологическая структура фитонима *юрьева роса* изначально фиксирует сакральный мотив номинации растений, с которых собирали росу в день святого Георгия (Юрия), вследствие чего эта роса считалась целебной; по метонимическому принципу целебные свойства «юрьевой» росы переносятся на растения, получающие соответствующую номинацию. В сознании современных диалектоносителей фитоним *юрьева роса* соотносится с положительной утилитарной оценкой свойств весенней травы, идущей на корм скоту. Когнитивный

²¹ *Словарь русских говоров Сибири*, т. 1, с. 8.

²² *Слоўнік беларускіх гаворак Паўночна-Заходняй Беларусі і яе награнічча*, у 5-ці тамах, уклад. Ю. Ф. Мацкевіч, А. І. Грынавецкене, Я. М. Рамановіч і інш, рэд. Ю. Ф. Мацкевіч, т. 2 (Д–Л), Мінск 1980, с. 572.

²³ *Словарь русских говоров Коми-Пермяцкого округа*, с. 170.

²⁴ Там же, с. 59.

²⁵ Там же, с. 60.

²⁶ Н. И. Коновалова, *Словарь народных названий растений Урала*, с. 214.

процесс осмысления мотивации названия можно представить в виде связи признаков «трава, собираемая весной (в Юрьев день), – молодая, сочная, полезная для скота»; актуализация связи названия с лексическим мотиватором «Юрьев день» по причине забвения обряда сбора росы получает уже не сакральную, а хронологическую привязку, указывая на время появления первой весенней травы²⁷.

Сорная трава фролы, фролки, которая заглушает посеы – представляет собой образование от имени святого Фрола. День святых Флора и Лавра (18 августа) считался последним сроком озимого посева, после этого дня озимые могли быть заглушены сорняками, растущими быстрее хлебных злаков. Этот факт нашел отражение и в русских пословицах: После поры родятся одни *фролы*, Коли до Фрола не отсеешь *фролы* и родятся²⁸.

Таким образом, даже в самом рациональном блоке номинативных моделей образования фитонимов, отражающим пространственные и временные особенности произрастания, находится место не только объективным знаниям о реалии, но и этнокультурным стереотипам, закрепленным в языковом сознании.

Mirosława Malocha (Kielce)

The categories of space and time in plant names of East Slavs

Summary

The paper presents the categories of space and time as basic concepts according to the principle of linguistic relativity on the basis of a range of plant names. The analysis of such names shows an anthropocentric attitude towards linguistic phenomena because these categories are reflected by linguistic naming from the point of human himself. Semantic clarity (phytonims name the place of growing and flowering time for plants) and structural motivation are characteristic for such nomina, ethnocultural connotations are brought in by pointing at connection of flowering time with calendar holidays. However, in the whole, such plant names are pragmatic and deprived of emotional and expressive components or modality.

Key words: plant names, semantic motivation, space, time, ethnocultural connotations.

²⁷ Н. И. Коновалова, *Народная фитонимия*, с. 49–50.

²⁸ Там же, с. 36–37.

Irina Rolak
Kielce

Обучение польских учащихся средствам вербального выражения речевых интенций в деловом дискурсе

В данной статье предпринята попытка проанализировать обучение речевому взаимодействию в рамках деловой коммуникативной ситуации переговоров и определить трудности, связанные с вербальным выражением речевых интенций в деловом дискурсе польскими учащимися.

Мы рассматриваем такое обучение с позиций социопрагматического подхода к описанию общения, предполагающего рассмотрение речи как деятельности, которая, «как и любая другая деятельность, осуществляется при помощи определенного рода инструментов и нацелена на достижение конкретных практических целей: попросить, извиниться, предложить угощение, сообщить сведения, возразить и т.п.»¹.

При таком подходе выбор языковых средств, их стилистика, объем передаваемой информации, а также их смысл полностью определяется ситуацией общения, личностными, профессиональными и статусными характеристиками общающихся и многими другими дискурсивными факторами, среди которых характер коммуникативного кода, а также деятельностных установок и моделей, определяющих данную сферу опыта. Одно и то же высказывание в разных контекстах может иметь различный смысл, то есть служить средством достижения разных целей.

Формальное членение дискурсного потока определяется самим ходом речевого взаимодействия коммуникантов (смена субъектов речи: говорящий/слушающий).

Высказывание (реплика в диалоге) – минимальная единица дискурса, характеризующаяся сменой субъектов речи, завершенностью, жанровой оформленностью, связью с другими высказываниями диалога и целостностью. Высказывание, в первую очередь, связано с ответным высказыванием другого коммуниканта, собеседника. В связи с этим выделяется единица следующего уровня анализа дискурса – интеракция, трансакция или диалогическое единство»².

¹ Н. В. Кунаева, *Дискурсивное событие возражения как объект социопрагматического анализа*, в: *Язык, коммуникация и социальная среда*, Воронеж 2008, с. 55–62.

² См.: В. Б. Кашкин, *Сопоставительные исследования дискурса*, в: *Концептуальное пространство языка*, Тамбов 2005, с. 337–353.

Примерами диалогического единства могут служить пары вопрос/ответ, просьба/реакция и т.п.³

Совокупность всех коммуникативно значимых речевых и неречевых действий, направленных на достижение общей коммуникативной цели – слушающего и говорящего – называется дискурсивным событием⁴. Важно отметить, что в каждой языковой культуре имеются свои речевые конвенции и дискурсивные стратегии, принятые для осуществления того или иного дискурсивного события.

Рассмотрим дискурсивное событие, представляющее собой переговоры, которое представляющее собой переговоры, дается учащимся в виде диалога. Предлагается следующее задание:

Прочитайте про себя, а затем по ролям данный ниже сценарий переговоров, проводимых представителями польской фирмы «Янекс» и российской «Лайм». Переговоры проходят в офисе российской фирмы и касаются поставки в Россию партии мебели, производимой польской фирмой. На переговорах присутствуют: менеджер по сбыту компании «Янекс» Анджей Малевски и менеджер по логистике российской фирмы Николай Розанов. Один из учащихся выступает в роли переводчика.

Николай Розанов: Здравствуйте, господин Малевски. Мне очень приятно, что вы приняли наше приглашение и приехали к нам в офис.

Анджей Малевски: Здравствуйте, господин Розанов. Спасибо, я тоже очень рад, что вы приняли наше коммерческое предложение.

Данные высказывания представляют собой знакомство будущих партнеров по бизнесу и выражают приветствие и фразы, говорящие о возможном установлении деловых контактов. Поскольку это деловая встреча, по правилам делового этикета здесь употреблено обращение *господин...* По сравнению с польским языком здесь могут выступить некоторые различия, приводящие к интерференции. Так, в польском языке принято обращение *Pan, Pani* (господин, госпожа), причем, соответствием русского *Мне очень приятно, что вы приняли наше приглашение* будет *Milo mi, że Pan skorzystał z naszego zaproszenia*, что по-русски дословно было бы *Мне очень приятно, что господин принял наше...* т.е. обращение к собеседнику в третьем лице.

Николай Розанов: Проходите, садитесь. Желаете чаю или кофе?

Анджей Малевски: Спасибо, если можно – кофе.

Николай Розанов: Как вы доехали? Вы сразу нашли нас?

Анджей Малевски: Да, спасибо, все хорошо. Я в Москве не первый год, так что проблем нет.

Николай Розанов: Вот как? А как давно открыто ваше представительство в нашем городе? Я, к сожалению, недавно услышал о вас от моего партнера.

Данные реплики выражают вопросно-ответные реакции партнеров с целью установления контакта и принятого по правилам этикета угощения партнера. Удивление, высказанное г-ном Розановым, вряд ли можно считать искренним. Скорее интенцией

³ Т. В. Абрамова, *Диалогическое единство „просьба – реакция“ (на материале русского и английского языков)*, Воронеж 2003, с. 20.

⁴ Л. И. Гришаева, Л. В. Цурикова, *Введение в теорию межкультурной коммуникации*, Воронеж 2004. (Цит. по: Н. В. Кунаева, *Дискурсивное событие возражения как объект социопрагматического анализа*, в: *Язык, коммуникация и социальная среда*, Воронеж 2008, с. 55–62).

говорящего было подчеркивание того, что он не знал раньше о существовании этой фирмы и сожалеет об этом. Хотя скорее всего, собираясь установить контакты с новой фирмой, он очень подробно разузнал о ней из всех возможных источников. Что касается предложения что-нибудь выпить, по-польски это может выражаться следующим образом: *Czy napije się Pan czegoś?* (что приводит к ошибке: *Вы чего-нибудь напьетесь?*). Начало переговоров часто начинается именно с общей ситуации, включающей: разговоры о погоде, сообщениях прессы, последних событиях, и т.д. Такое начало, по мнению специалистов, способствует благоприятному началу разговора. Конечно, могут быть и варианты: «На меня произвела сильное впечатление отделка вашего холла, офиса», «Большое спасибо за схему маршрута, которую вы мне прислали» и т.д.⁵

Анджей Малевски: О, мы уже в Москве 5 лет. Наша фирма имеет многолетние традиции, мы установили деловые связи со многими партнерами за рубежом, а вот в России мы только 5 лет, это не так много, но и не мало. Занимаемся мы выпуском мебели, особенно же – мебели для отдыха, которая пользуется большой популярностью. Я привез вам, как вы просили, новейшие каталоги нашей мебели. Вот, ознакомьтесь, пожалуйста.

Николай Розанов: Да, спасибо. Я приблизительно знаком с вашей продукцией, видел ваши каталоги, но за новый – спасибо. Меня заинтересовала ваша мебель для гостиной комнаты, из светлой кожи. Мы хотели бы закупить у вас пробную партию, чтобы посмотреть, как мебель будет продаваться. Какую пробную партию вы могли бы предложить и какова ее цена?

В данных репликах будущие партнеры непосредственно переходят к делу. А. Малевски предлагает ознакомиться с новейшими каталогами их продукции, чем тактично переходит непосредственно к цели переговоров. И здесь высказывания не полностью выражают то, что подразумевает говорящий. Так, в реплике А. Малевского, предлагающего ознакомиться с их мебелью, имплицитно содержится надежда на то, что мебель понравится и ее купят. В то же время г-н Розанов, выражая заинтересованность мебелью, осторожно переходит к вопросу цены (здесь опять же имплицитно содержится опасение того, что понравившаяся мебель может быть слишком дорогой).

Анджей Малевски: Уверяю вас, что с продажей нашей мебели у вас не будет проблем. Наша мебель везде продается очень хорошо, несмотря на то, что цена ее достаточно высокая. Но это, как вы сами понимаете, эксклюзивная мебель, а за комфорт надо платить. Более того, поскольку у нас определенный круг клиентов – часто их привлекает именно высокая цена. Отвечая на ваш вопрос, – мы можем продать вам в качестве пробной партии 10 комплектов нашей мебели, вместе с комплектацией. Цена одного комплекта – 2000 долларов.

В данном высказывании выражено заверение в том, что мебель очень высокого качества, что подтверждают ее высокие продажи. Одновременно делается намек, на то, что цена высокая – *ее цена достаточно высокая* – хотя сама цена еще не называется. Более того, при помощи выражений *за комфорт надо платить, эксклюзивная мебель, определенный круг клиентов* – имплицитно выражена информация о том, что мебелью интересуются очень состоятельные и разборчивые клиенты, она не для широкого круга потребителей. Кроме того, партнер как бы подчеркивает осведомленность будущего покупателя в этом вопросе – *как вы сами понимаете...* Только после этого партнер отвечает на вопрос и называет цену. При объяснении иностранным учащимся такого

⁵ А. П. Панфилова, *Деловая коммуникация в профессиональной деятельности*, Санкт-Петербург 2004, с. 301.

типа интенций и способов их выражения учитывается еще и экстралингвистический фактор, а именно: В России есть определенные весьма состоятельные клиенты, которые, имея для выбора товар подороже или подешевле, приблизительно такого же качества, непременно выберут подороже, чтобы поднять или поддержать свой статус в глазах партнеров по бизнесу, клиентов и знакомых. Поэтому часто даже в рекламах (обычно эксклюзивной косметики или салонов красоты в женских журналах) можно прочесть: *Очень дорого!*. И это тоже способ привлечения клиентов.

Однако покупатель возражает:

Николай Розанов: Ого! Мне кажется, это слишком дорого, ведь нам надо продать эту мебель с выгодой для себя.

Данным высказыванием он аргументирует это скрытым выражением сомнения, что мебель продается с выгодой.

Какова же реакция партнера?

Анджей Малевски: Гарантирую, что вложенные вами деньги окупятся с лихвой, и в очень скором времени. Вот, посмотрите, каков объем продаж нашей мебели за этот год... Впечатляет? И хочу вам сказать, что наша мебель не залеживается на складах. Иногда мы просто не успеваем пополнять запасов наших заказчиков. Кроме того, в дальнейшем, когда вы закажете более крупную партию товара (а я не сомневаюсь, что так будет), мы сможем предложить вам значительные скидки; можем также согласовывать удобные вам условия поставки и транспортировки. Пробную партию мы поставляем на условиях франко-граница продавца, большегрузными автомобилями, платеж – только в форме безотзывного аккредитива. Срок поставки – в течение 2-х недель после подписания контракта. Вас это устраивает?

Здесь с целью убеждения партнера используются различные интенции и средства их языкового выражения: выражение гарантии выгодного приобретения товара (*Гарантирую, что деньги окупятся с лихвой и в очень скором времени*); аргументация (при помощи документов, подтверждающих объем продаж мебели); привлечение партнера на свою сторону путем вопроса – *Впечатляет?* (подразумевается, что иначе и быть не может); прогнозирование будущего (*в дальнейшем, когда вы закажете более крупную партию товара...*); убеждение в покупке товара (*а я не сомневаюсь, что так будет*); уступка (*мы сможем предложить вам значительные скидки и т.д.*).

Николай Розанов: Я бы все-таки хотел получить хоть какую-то скидку на ваш товар. Я знаю, что цены некоторых других поставщиков, ниже, чем ваши.

Анджей Малевски: А вы уверены, что их качество сравнимо с нашим? Хочу отметить, что на нашу мебель практически нет рекламаций, служит она долго и не теряет внешнего вида много лет. Ну и конечно, когда вы закажете большую партию – скидка вам гарантирована. Я уверен, что вы не пожалеете.

Николай Розанов: Ну хорошо. Вы меня убедили. Когда мы сможем встретиться, чтобы подписать контракт на поставку?

Интенцией Розанова является все-таки выторговать какую-то скидку (имплицитно выраженная просьба), он аргументирует это тем, что ему известно, что цены у других поставщиков ниже. Однако Малевски задает ему вопрос: *А вы уверены, что их качество сравнимо с нашим?* (естественно, подразумевается отрицательный ответ на

вопрос). Интенцией, содержащейся в вопросе, было подчеркнуть лучшее качество производимой мебели, что заключено также в продолжении его высказывания. Но, не желая полностью отказать партнеру в скидке, однако с выгодой для себя, он предлагает ему скидку при условии дальнейшего сотрудничества и заказа большей партии товара. Заканчивает высказывание уверенностью в том, что *вы не пожалеете*. Николай Розанов соглашается с партнером (*Вы меня убедили*).

Как мы видим, для адекватного речевого взаимодействия одной семантической интерпретации высказывания оказывается недостаточно. Чтобы понять, как следует реагировать на то или иное высказывание, необходимо определить, какое речевое действие осуществляет говорящий с помощью этого высказывания. Осуществить подобную прагматическую интерпретацию, нацеленную на установление коммуникативного смысла высказывания, нам помогают разного рода знания, в том числе знания непосредственного контекста употребления данного высказывания. Общая коммуникативная (дискурсивная) стратегия в данном примере объединяет цепочку коммуникативных тактических ходов, направленных на достижение глобальной цели речевого взаимодействия, которой в данном случае является выгодная покупка/продажа товара и дальнейшее сотрудничество. Кроме того, надо учитывать разницу, которая может возникнуть в связи с различиями языкового выражения в польском и русском языках.

Следует отметить также, что, как мы видим из примера, синтаксис делового разговора полностью отвечает условиям непринужденности и непосредственности речевого общения. Готовые речевые конструкции и штампы, знание правил этикета, знание интенций говорящего и способов их выражения, а также имплицитного смысла высказывания помогает конкретно и понятно выразить мысль, а также правильно понять собеседника. Отсюда, как пишет И. Н. Кузнецов, «установка на стандартизацию делового языка при отображении типовых ситуаций делового общения и сужение диапазона используемых речевых средств»⁶. Такая установка существенно облегчает ведение делового разговора, если в наличии имеется набор готовых клишированных фраз, по аналогии с которыми можно сформулировать нужную мысль. Конечно, нельзя при этом забывать о стратегии и тактике ведения переговоров, а также представлять себе схему их проведения. Здесь принимаются во внимание как коммуникативный, так и прагматический аспекты. Так, умение вести переговоры – очень важный фактор, влияющий на успех в бизнесе. Как отмечает А. П. Панфилова, «Переговоры – специфический вид деловой коммуникации, имеющий свои правила и закономерности, использующий разнообразные пути к достижению соглашения, совместный анализ проблем. Цель переговоров – найти взаимоприемлемое решение, избегая крайней формы проявления конфликта»⁷. Существует два подхода к переговорам: конфронтационный, т.е. противостояние сторон, которое нередко приводит к конфликту, а также партнерский подход, реализуемый путем совместного с партнером анализа проблем и поиска взаимоприемлемого решения, при котором выигрывают оба участника⁸. В нашем случае мы представили партнерский подход, которому, на наш взгляд, следует обучать иностранных специалистов. Это, конечно, не значит, что в таком случае переговоры проходят совершенно бесконфликтно и без споров, однако главное здесь – найти кон-

⁶ И. Н. Кузнецов, *Современная деловая риторика*, Москва 2008, с. 237.

⁷ А. П. Панфилова, *Деловая коммуникация*, с. 294.

⁸ Там же.

сенсус, принять взаимовыгодное решение. Предмет переговоров должен носить практический характер и учитывать разные ситуации, в которых, например, одна и та же цена, названная партнером может оцениваться по-разному: и как высокая, и как низкая, или же как в нашем случае – очень высокая, но для эксклюзивных товаров. Кроме того, следует знать стратегии и тактики ведения переговоров, идти на уступки, но только с выгодой для себя.

Среди конструктивных приемов ведения переговоров, ориентированных на консенсус, можно отметить: правильное задавание вопросов: *Что вы об этом думаете?*, *Какого вы мнения об этом?* и др.; констатация: *Это новый аспект вопроса для меня*; внимательное выслушивание собеседника: *Из вашего высказывания я заключаю, что...* аргументация: *Тем самым вы получаете гарантию...* и др. Иностранного специалиста, таким образом, следует обучить стратегиям взаимодействия, которые предполагают: умение включиться в обсуждение/разговор, используя для этого соответствующие речевые формулы; умение повернуть беседу в нужное для себя русло и закончить, используя соответствующие речевые формулы; умение давать ответные реплики, выражающие подтверждение, опровержение, согласие, несогласие и т.п.; уметь попросить собеседника разъяснить или уточнить сказанное⁹.

Таким образом, важно, чтобы иностранные учащиеся хорошо выражали свои интенции, использующиеся в переговорах, среди которых: сообщение, аргументация, уточнение, условие, предположение, заинтересованность, требование, претензия, согласие или несогласие, частичное согласие, отказ, предложение, убеждение и др.

С целью развития навыков правильного выражения интенций в деловой речи целесообразны следующие задания:

Найдите интенции, высказанные участниками переговоров и способы их языкового выражения. По образцу данного выше сценария переговоров составьте со своими собеседниками по группе полилог, добавив еще 1–2 действующих лица; изменяя профили компаний и должности собеседников. Используйте найденные вами интенции.

Таким образом, учащиеся учатся находить и правильно применять в дальнейшем необходимые для составления диалога (полилога) интенции при помощи ролевых игр.

Обобщая, можно сказать, что, коммуникативный смысл речевых высказываний зависит от таких дискурсивных факторов, как особенность ситуации общения, характер отношений между коммуникантами, намерения говорящего. Именно дискурсивные факторы оказываются решающими в определении цели/функции употребления тех или иных языковых средств в процессе речевого общения. Среди этих факторов следует выделить факторы языкового кода (владение русским языком бизнеса, а также необходимым набором языковых формул, типичных для различных жанров делового общения); типа деятельности (в данном случае – переговоры); социокультурный фактор [специфика русского поведения (в том числе языкового) и делового общения], а также

⁹ См.: О. А. Ускова, Л. Б. Трушина, *Русский язык делового общения. Бизнес. Коммерция. Лингводидактическое описание целей и содержания обучения. Русский язык как иностранный. Продвинутый сертификационный уровень*, Москва 2003, с. 58.

ситуации (учет момента и обстоятельств конкретных переговоров и конкретных партнеров, цели переговоров и соответствующих им стратегий и тактик их проведения).

Кроме информации о контексте, в число важных дискурсивных факторов входят знания о том, что принято делать или не делать в данном обществе и в данном типе деятельности и как это принято выражать. Этими знаниями, обеспечивающими адекватное порождение и восприятие речевых смыслов, обладают все носители языка. Приобретаются эти знания в процессе социализации. Без них общение между людьми было бы невозможно¹⁰.

Таким образом, с точки зрения социопрагматического подхода, общение представляет собой процесс социально обусловленного речевого взаимодействия. Этот процесс анализируется в терминах социально значимых действий и стратегий, выполняемых носителями/пользователями языка в рамках определенных, релевантных для данного общества и культуры, коммуникативных ситуаций¹¹.

Irina Rolak (Kielce)

Teaching sources of verbal expression of speech intentions in business discourse to Polish students

S u m m a r y

The paper is aimed at analysis of teaching speech interaction within business communication situation during negotiations and at determination of problems connected with verbal expression of speech intentions in business discourse by Polish students. This kind of teaching is taken into consideration from the sociopragmatic viewpoint on the description of communication, on the assumption that speech is activity. This approach presumes that the choice in linguistic means, its stylistics, the information passed on along with its content, and its meaning is totally predetermined by the speech situation, by personal, professional, and social characteristics of speakers, by many other discursive factors, among which we can underline the type of a communicative code along with intentions and models to determine this field of experience.

Key words: business discourse, discursive factors, communicative code, field of experience, teaching sources.

¹⁰ Н. В. Кунаева, *Дискурсивное событие*, с. 2.

¹¹ Л. В. Цурикова, *Проблема естественности дискурса в межкультурной коммуникации*, Воронеж 2002, с. 2.

Lidia Mazur-Mierzwa
Kielce

Специфика перевода детских стихов

В данной статье предпринимается попытка проанализировать русские переводы двух популярных стихотворений известного польского поэта Юлиана Тувима «Азбука» и «Паровоз» («Abecadło» и «Lokomotywa»). Эти стихи предназначены детям дошкольного возраста, и поэтому их перевод на русский язык специфичен, так как его читатели или слушатели являются весьма специфическими реципиентами.

В нашем исследовании мы исходим из верного по своей сути положения о неизбежности потерь при переводе. Мы понимаем, что в поэтическом переводе не всегда удается воссоздать всю систему образов и ассоциаций, лежащих в основе первоначального текста, также не всегда можно перевести поэтический текст размером подлинника – отметим что в польском стихосложении, в отличие от русского, для которого характерно чередование мужской и женской рифмы, существует только женская рифма, поскольку ударный слог всегда предпоследний. Таким образом не всегда возможно сохранить в переводе характер рифмовки оригинала, а изменение стихотворного размера при переводе текста может вызвать некоторые содержательные и формальные потери.

Рассмотрим сначала перевод первого стихотворения Ю. Тувима «Азбука», являющегося, как нам кажется, очень сложным для перевода, так как главные его герои – буквы латинского алфавита, имеющие символическое значение, и переводчику пришлось не только заменить их кириллицей, но и определенным образом трансформировать их образные характеристики в соответствии с их графикой.

«Восхищение буквами, их начертанием и символическим значением продолжается с самого начала нашей цивилизации»¹, – отмечают Александра и Ежи Пашек, рассматривая проблемы, связанные с переводом на польский язык символики русского слова «фетюк», образованного от греческой буквы theta (фита) – Θ, воспринимаемой как эмблематическое выражение женственности. А. и Е. Пашек упоминают также о русских фразеологизмах, в которых обыгрывается начертание буквы ф – ферт: «фертом стоять»

¹ A. Paszek, J. Paszek, *Szkarlatne litery. Alfabet ciała na warsztacie tłumacza*, в: *Topika erotyczna w przekładzie*, ред. P. Fast, Katowice 1994, с. 57.

(по польски: stać, wzięwszy się pod boki) и «фертом ходить» (puszyć się jak paw), и которые нельзя перевести с помощью буквы латинского алфавита².

Проблематикой перевода букв, в которых заключается символическое значение, занимается также Гизела Курпаник-Малиновска. Она описывает буквы арабского алфавита, вызывающие определенные ассоциации, и стратегию польской переводчицы «Книги любви» Мехмеда, применившей в тексте одновременно транскрипцию и объяснение.

Проанализируем, каким образом русский переводчик Сергей Михалков сделал перевод вышеупомянутого стихотворения «Азбука», где обыгрывается «внешний вид» букв-героев – их начертание. Сопоставим подлинный текст и его перевод на русский язык³:

Abecadło z pieca spadło,
O ziemię się hukło,
Rozsypało się po kątach,
Strasznie się potłukło:

I zgubiło kropeczkę,
H – złamało kładeczkę,
B – zbiło sobie brzuszki,
A – zwichnęło nóżki,
O – jak balon pękło,
aż się P przełękło,
T – daszek zgubiło,
L – do U wskoczyło,

R – prawą nogę złamało,
S się wyprostowało,
W – stanęło do góry dnem
i udaje, że jest M.

Что случилось? что случилось?
С печки азбука свалилась!

Больно вывихнула ножку
Прописная буква **М**.
Г ударилось немножко,
Ж рассыпалось совсем!

Потеряла буква **Ю**
Перекладинку свою!
Очутившись на полу,
Поломало хвостик **У**!

Ф, бедняжку так раздуло –
Не прочесть ее никак!
Букву **Р** перевернуло –
Превратило в мягкий знак!

Буква **С** совсем сомкнулась –
Превратилась в букву **О**.
Буква **А**, когда очнулась,
Не узнала никого!

Безусловно, главной причиной трудностей для переводчика были отличия между кириллицей и латинским алфавитом. Надо сказать, что в подлиннике выступает тринадцать букв-героев, тогда как в русской версии только десять, причем русский текст длиннее польского на две строки.

Русское **И** не соответствует по начертанию польскому **i** (или **I**), русское **Л** польскому **L**. Кроме того некоторые буквы, употребляемые Тувимом, имеют форму, которая может быть причиной ошибки у русского читателя. Имеются ввиду буквы: **Н** – графи-

² Там же, с. 57.

³ J. Tuwim, *Abecadło*, в: того же, *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1985; Ю. Тувим, *Азбука*, в: того же, *Детям. Стихи*, пер. С. Михалков, Москва 1964, с. 26.

ческий аналог русского **Н**, и **В** похоже, конечно, на букву **В** (**в**). Отметим, что польским согласным **h** и **b** соответствуют русские буквы **Х** и **Б**.

Одинаковыми графически и фонетически являются только буквы **А**, **О**, **М** и **Т**, но их начертания не вызывают одинаковых поэтических образов в обоих языковых версиях стихотворения.

Рассмотрим трансформации данных образов. Следует отметить, что перевод Михалкова отображает большинство приключений, в которых принимают участие польские буквы, хотя, учитывая графический критерий, он изменяет участников. Польские буквы теряют части (**i** – точечку, **T** – крышку), ломают или вывихивают конечности (**Н** сломало перекладинку, **А** вывихнуло ножки), они могут быть побитыми, как животики буквы **В**. Могут также лопнуть, как **О**, или наоборот встать прямо, как **S**. Перепуганные буквы могут вскочить одна в другую, что и было с буквами **L** и **U**, или же притворяться другой буквой, как **W**, изменившееся в **M**.

Задачи, вставшие перед переводчиком, были весьма сложными, поскольку он должен был заменить польские знаки таким образом, чтобы полностью передать ситуацию, представленную Тувимом, и использовать возможности, какие дает графическая форма отдельных знаков кириллицы. В русской версии встречаются также буквы, теряющие свои элементы (отсутствующее в латинском алфавите **Ю** теряет перекладинку), падающее **У** ломает хвостик, они могут быть побитыми, как **G**, и вывихнувшими ножку, как **M**. В переводном тексте мы вважды наблюдаем превращение одного знака в другой. Буква **C** почти замкнулась и превратилась в букву **O**, создавая образ антонимический польскому, в котором ведь **O** лопнуло.

Обратим внимание, что польское **П** превратилось в мягкий знак (отсутствующий, конечно, в польском языке), создавая оппозицию, подобную польским буквам **W** и **M**.

Русский переводчик вводит отсутствующую в польском тексте букву **Ф**, бедняжку, которую «так раздуло, что не прочесть ее никак!» В польской версии буква **A** вывихнула ножки, а в русском переводе *буква А*, «когда очнулась, не узнала никого!»

Следует отметить, что ни одна из букв, появляющихся в тексте С. Михалкова, не вскакивает в другую, как польское **L**, попавшее в **U**, ни одна буква не испугалась так, как польское **P**, зато появляется здесь трудное для идентификации на рисунке, совсем рассыпанное **Ж**.

Надо сказать, что в обоих текстах выступают буквы, поведение которых не имеет ничего общего с их начертанием, например, испуганное в польской версии **P**. В переводе на русский язык частичным функциональным эквивалентом этой буквы можно считать русское **A**, которое потеряло сознание и, когда очнулось, не узнало никого.

Несмотря на совершенно другой польский алфавит и все трудности, связанные с его «передачей на русский», С. Михалков отлично сохранил ритм и настроение данного стихотворения. Русская версия так же юмористична и легка и, как нам кажется, удачно соответствует русскому детскому читателю. Разумеется, не все буквы можно было образно интерпретировать так же, как в оригинальном тексте, поэтому переводчик был вынужден осуществить замену и ввести другие буквы в русский текст, сохраняя все-таки элементы комического в их описании.

Таким образом можно считать, что помимо отмеченных нами отличий в польской и русской версиях, русский текст настолько же интересен и привлекателен, как и текст Тувима. Он так же насыщен эмоциями и экспрессией, как и оригинал.

Другое исследуемое нами стихотворение Ю. Тувима «Паровоз» («Lokomotywa») и его перевод на русский язык, выполненный Эммой Мошковской, тоже предназначено маленьким детям, но его главным героем является паровоз и прицепленные к нему вагоны, переполненные различными вещами: роялями, диванами, ваннами, шкапами, толстяками, свиньями, слонами, лошадьми, бегемотом, жирафом и прочими. Данное стихотворение очень своеобразно и представляет собой юмористическое описание работы самого паровоза и всего состава. Очень важную роль, кроме смысла текста, играет здесь ритм и рифмовка стихотворения, а также используемые автором приемы аллитерации, передающие ускоряющийся ритм движения и стук колес отъезжающего поезда.

Рассмотрим подлинный текст и его русский перевод⁴:

Stoi na stacji lokomotywa	Стоит он, сопит он, вздыхает он тяжело,
Ciężka, ogromna i pot z niej spływa:	И потная взмокла от масла рубашка,
Tłusta oliwa.	И паром он пышет,
Stoi i sapie, dyszy i dmucha,	И жаром он дышит,
Żar z rozgrzanego jej brzucha bucha:	Идет кочегар и как будто не слышит,
Buch, jak gorąco!	Не слышит, не слышит,
Uch, jak gorąco!	Как тяжело он дышит!
Uff, jak gorąco!	И уголь бросает в огромное брюхо,
Wagony do niej podoczepiali	И уголь тяжелый там
Wielkie i ciężkie, z żelaza, stali,	И в брюхе горячем
I pełno ludzi w każdym wagonie,	Пылает так ярко!
A w jednym krowy, a w drugim konie,	Уфф, жарко,
A w trzecim siedzą same grubasy,	Пуфф, жарко,
Siedzą i jedzą tłuste kielbasy,	Ухх, жарко,
A czwarty wagon pełen bananów,	Пухх, жарко!
A w piątym stoi sześć fortepianów,	А вот и вагоны уже прицепили
W szóstym armata – o! jaka wielka!	И чем только, чем только их не набили!
Pod każdym kołem żelazna belka!	В один пятьдесят поросят посадили,
W siódmym dębowe stoły i szafy,	В другом преогромные свиньи ходили,
W ósmym słoń, niedźwiedz i dwie żyrafy,	А в третьем вагоне
W dziewiątym – same tuczone świnię,	Не свиньи, а кони,
W dziesiątym – kufry, paki i skrzynie,	И кони в четвертом,
A tych wagonów jest ze czterdzieści,	В четвертом вагоне.
Sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści.	А в пятом вагоне,
Lecz choćby przyszło tysiąc atletów	Вы думали, кони?

⁴ J. Tuwim, *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1985, пагинация отсутствует; Ю. Тувим, *Для маленьких*, Москва 1979, с. 12.

I każdy zjadłby tysiąc kotletów,
 I każdy nie wiem jak się wytężał,
 To nie udźwigną, taki to ciężar.
 Nagle – gwizd!
 Nagle – świst!
 Para – buch!

Koła – w ruch!
 Najpierw – powoli – jak zółw – ociężale,
 Ruszyła – maszyna – po szynach – ospale,

Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem,

I kręci się, kręci się koło za kołem,

I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej,
 I dudni, i stuka, łomoce i pędzi,
 A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
 Po torze, po torze, po torze, przez most,

Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las,
 I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas,
 Do taktu turkoce i puka, i stuka to:
 Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to.
 Gładko tak, lekko tak toczy się w dal,
 Jak gdyby to była piłeczka, nie stal,
 Nie ciężka maszyna, zziajana, zdyszana,
 Lecz fraszka, igraszka, zabawka blaszana.
 A skądże to, jakże to, czemu to gna?
 A co to to, co to to, kto to tak pcha,
 Że pędzi, że wali, że bucha buch, buch?
 To para gorąca wprawiła to w ruch,
 To para, co z kotła rurami do tłoków,
 A tłoki kołami ruszają z dwóch boków
 I gnają, i pchają, i pociąg się toczy,
 Bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy,
 I koła turkocą, i puka, i stuka to:
 Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!...

Одни толстяки в этом пятом вагоне!
 Сидят толстяки
 И жуют там колбасы,
 И вкусные бублики,
 И ананасы...

В шестой погрузили двенадцать
 роялей,
 Двенадцать роялей,
 Мы сами видали!
 В седьмом поместились большие
 диваны,
 В восьмом поместились диваны
 и ванны!
 В девятом – жираф, бегемот и
 телушка,
 В десятом вагоне –
 Огромная пушка!
 И сорок вагонов наполнены были,
 И что в тех вагонах, мы
 просто забыли!
 И если б явились
 Сто двадцать атлетов,
 И съели б атлеты
 Большие котлеты, –
 Они за любую большую награду
 Не сдвинули б с места
 Такую громаду
 Вдруг –
 Свист!
 Вдруг –
 Визг!
 И
 Вдруг –
 Пыххх!..
 Пухххх!..
 Едва,
 Понемногу,
 Сперва
 Понемногу,
 Да, да,
 Понемногу –
 В дорогу!
 В дорогу!
 Быстрее, быстрее
 колеса крутились,

И вот все вагоны
 вперед покатались,
 Как будто они –
 Не вагоны, а мячики!
 Так – чики,
 Так – чики,
 Так – чики!
 Так – чики!
 Поле проехали,
 Рощу и речку –
 И горы навстречу,
 И город навстречу!
 И катят, и катят вагоны все вместе
 И вовремя, вовремя
 Будут на месте!
 Но кто это, кто это,
 Кто их толкает,
 И где, у кого это
 Сила такая?

Такая силища
 У пара,
 У пара,
 Бежит он по трубам
 От страшного жара!
 Бежит из котла
 Он с водою бурлящей –
 Водюю
 Такою шипящей, кипящей!
 И пар из котла убегает поспешно,
 И всех на пути он толкает, конечно!
 Рыча и фырча,
 Навалился без спроса
 На два рычага,
 Рычаги – на колеса,
 И крутит, и крутит колеса рычаг..
 Да, так это,
 так это,
 так это, так!

Попытаемся рассмотреть стратегию перевода Э. Мошковской и произведенные ею трансформации в русской версии. Несомненно, читая перевод в сопоставлении с оригиналом, ловишь себя на мысли, что он очень точно передает сказанное или мыслимое Тувимом, тем не менее отметим некоторые замены и добавления, осуществленные русской переводчицей.

Прежде всего обратим внимание на структуру обоих текстов – во-первых, русский текст содержит больше строк, чем оригинал, во-вторых, между некоторыми строками

появляются отсутствующие в оригинале паузы, в-третьих, некоторые строки разделены на две части. Все это, по-видимому, можно объяснить стремлением переводчицы сохранить очень важные для передачи смысла данного стихотворения рифмовку и ритм.

В самом начале стихотворения переводчица производит операцию замены и вместо слова *паровоз* употребляет трижды местоимение *он*: «стоит он, сопит он, вздыхает он, тяжко», затем добавляет: «идет кочегар и как будто не слышит...».

Отметим, что в польском тексте девять строк в первой части стихотворения (до того, как стали вагоны прицеплять), тогда как в переводе пятнадцать. Переводчик интенсифицирует действие и расширяет смысл высказывания, добавляя: «И уголь бросает в / огромное брюхо, / И уголь тяжелый там / бухает глухо».

В следующих строках перевода также происходит операция добавления – в русский текст вводятся «преогромные свиньи» и «пятьдесят поросят», тогда как в оригинале идет речь о толстяках, которые, правда, появляются и в переводе, но в пятом вагоне (Тувим в пятом вагоне поместил рояли), и «жуют там колбасы и вкусные бублики». Бубликов вообще нет в оригинале, а введение этого слова можно объяснить не только потребностями рифмовки, но и тем, что они очень характерны для русской культуры и их любят есть.

И в польском, и в русском вариантах текста выступают атлеты, которые «за любую большую награду не сдвинули б с места такую громаду», хотя в оригинальной версии их тысяча, а в переводе сто двадцать. В данных строках Э. Мошковская не только изменила количество героев, но и осуществила операцию замены. Польское выражение – и каждый, как бы ни напрягся, не в состоянии сдвинуть с места эту тяжесть («I każdy nie wiem jak się wycęzał, / to nie udźwigną taki to ciężar») она передает, расширяя его смысл путем введения упоминания о награде. О ней в оригинале совсем нет речи. Конечно, в данном случае такая замена вполне понятна, ведь перевод поэзии – дело весьма сложное, и его суть не в дословной передаче смысла, а в сохранении климата, музыки стиха, рифмы и стилистической окрашенности высказывания. Учтем также отличие в ударении в польском и в русском языках, в польском ударный слог всегда предпоследний, в русском, как известно, оно подвижное. Этот факт значительно влияет на решения переводчика. Задача авторского замысла во всей полноте – вот задача поэтического перевода.

«Вопрос о том, можно ли для ритма вставлять или выбрасывать слова, можно ли добавлять или заменять метафоры, эпитеты, сравнения, сам по себе не имеет ответа, так как все эти технические приемы могут рассматриваться только как средство воссоздания образа, настроения, как средство достижения того же художественного воздействия на читателя перевода, которое испытывает на себе читатель оригинала»⁵.

Таким образом введенные переводчицей слова, отсутствующие в оригинале, напр., бублики, ананасы, большие диваны, ванны и другие, обуславливаются стремлением воссоздать образы и настроение подлинного текста при помощи средств языка перевода. Анализируемое нами стихотворение «Паровоз» является специфическим и потому, что оно адресовано детям дошкольного возраста, которые иначе, чем взрослые воспринимают текст, и для которых образы, создаваемые автором, должны быть ясными и понятными.

Обратим внимание на то, что некоторые строки совершенно пропущены в русском переводе, напр., «Najpierw – powoli – jak żółw – ociężałe / Ruszyła – maszyna – po

⁵ В. В. Сдобников, О. В. Петрова, *Теория перевода*, Москва 2006, с. 420.

szynach – ospale, / Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem, [...] I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej / I dudni, i stuka, łomoce i pędzi [...] Nie ciężka maszyna, zziąjana, zdyszana / Lecz fraszka, igraszka, zabawka blaszana [...]

Смысл, заключенный в вышеупомянутых строках, передается сокращенным образом: «Едва, понемногу, да, да, понемногу – в дорогу, в дорогу!...». В польской версии работа паровоза описана более детально и начало его работы сопоставляется Тувимом с черепахой, что пропадает в переводе.

Удачно передается сам конец произведения, напомним: I koła turkocą, i puka, i stuka to: /Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!... / И крутит, и крутит колеса рычаг... / Да, так это, так это, так это, так!...

Думается, что Э. Мошковской удалось найти закрепленные в языке перевода слова-образы, функционально эквивалентные тем, что содержатся в подлиннике, и тем самым вызвать у маленького читателя или слушателя соответствующее эмоциональное состояние и аналогичное художественное впечатление.

Наконец, следует отметить, что несмотря на произведенные трансформации в переводах исследуемых нами стихотворений, оба русских текста адаптированы к русскому читателю и общее поэтическое впечатление вполне передается, а это ведь важнее, чем дословное воспроизведение подлинника.

Lidia Mazur-Mierzwa (Kielce)

The specific character of poems translations for children

Summary

The subject of the research are translations from Polish to the Russian language of two well-known poems, namely Julian Tuwim's *Abecadło* and *Lokomotywa*. The author of this article focuses mainly on the modifications made both in the Russian text and in the manner of capturing the specific character of the original *Abecadło*, whose main characters are the Roman alphabet letters. Undoubtedly, the translator Sergiej Mhlakow had to deal with a tough task in transferring it into the Cyrillic.

The second poem is characterized by its unique rhythm as it imitates the actual train. It also humorously describes the content of each carriage (Emma Moszkowska's translation). What should be emphasized is the fact that despite a huge variety of linguistic operations done by the translators, both translations succeed in conveying the main concept and the initial atmosphere of the originals. In fact, this issue is of paramount importance for the poetry translations.

Key words: translation, poetry, poetic image, semantic fields, transformations.

Eugeniusz Zubkow
Kielce

Relacje psychiki jednostki a świadomości zbiorowej – czas jako wyznacznik świadomości

W badaniach nad relacjami psychiki jednostki i świadomości zbiorowej ważne jest określenie samego pojęcia świadomości. Zgodnie z podstawową definicją, ogólnie dostępną w „biblii naszych czasów”, Wikipedii:

Świadomość – stan psychiczny, w którym jednostka zdaje sobie sprawę ze zjawisk wewnętrznych, takich jak własne procesy myślowe, oraz zjawisk zachodzących w środowisku zewnętrznym i jest w stanie reagować na nie (somatycznie lub autonomicznie). Łaciński wyraz określający świadomość: *conscientia*, pochodzi od „con” – „z” i „scientia” – „wiedza”. *Conscientia* oznaczało wiedzę dzieloną z kimś, często wiedzę tajną, dzieloną pomiędzy konspiratorami, jednak w metaforycznym sensie oznaczać może „wiedzę dzieloną z samym sobą”, wskazując na intymny, dostępny jedynie dla doświadczającego, charakter świadomego doświadczenia. Z łacińskiej nazwy *conscientia* wywodzą się określenia świadomości w wielu językach europejskich, np. ang.: „consciousness”, fr. „conscience”, wł. „coscienza”). Przez pojęcie *świadomość* można rozumieć wiele stanów – od zdawania sobie sprawy z istnienia otoczenia, istnienia samego siebie, aż do świadomości istnienia swojego życia psychicznego. W tym pierwszym przypadku świadomość mają niektóre zwierzęta, a świadomość samego siebie posiadają ludzie i najprawdopodobniej szympansy. Nie jest jasne, czy samoświadomość ma tylko *Homo sapiens*. Świadomość otoczenia (czyli czujność) może być pewnego rodzaju odwzorowaniem cech środowiska w umyśle. Świadomość samego siebie to rodzaj reprezentacji swojego organizmu na tle reprezentacji środowiska. Taką świadomość stwierdzono u szympansov, po zaobserwowaniu faktu, że małpy te, gdy zaznaczono na ich twarzy plamę, starały się ją wytrzeć, gdy zobaczyły swe odbicie w lustrze. Podobną zdolność wykazują niemowlęta ludzkie około drugiego roku życia. Samoświadomość to z kolei wiedza o procesach, jakie zachodzą między odwzorowaniami czy też reprezentacjami umysłowymi¹.

Warto zaznaczyć, iż przytoczona wyżej definicja opiera się zaledwie na dwóch pozycjach książkowych, w wersji angielskojęzycznej, hasło *consciousness* wsparte jest zaś 73 publikacjami. Już tak skromna bibliografia pozwala na stwierdzenie, że definicja świadomości jest tu wielkim uproszczeniem.

¹ Hasło „świadomość”, <http://pl.wikipedia.org/wiki/> [dostęp: 24 lutego 2011].

Celem przedstawionego artykułu jest analiza relacji między psychiką jednostki a świadomością zbiorową, z zastosowaniem metodologii i koncepcji Nikołaja Jakowlewicza Grota oraz Karola Gustawa Junga. Biorąc pod uwagę złożoność badanego zjawiska, autor ogranicza się do przedstawienia eksperymentu asocjatywnego, przeprowadzonego na grupie studentek i studentów, oraz interpretacji jego wyników według ww. koncepcji.

N. J. Grot, rosyjski badacz, filozof i psycholog XIX stulecia, jest mało znany w ojczyźnie z powodu słynnego ojca, wybitnego językoznawcy, któremu nagminnie przypisywano utwory syna. Dla nas nie jest w tej chwili ważne, który z Grotów stworzył tę teorię, natomiast istotne jest to, jak może nam ona pomóc w badaniu psychiki jednostki, a przez to – badaniu samej świadomości zbiorowej.

Dla zrozumienia procesów życia jednostki niektórzy badacze proponowali podział na fizyczną i psychiczną interakcję żywego organizmu ze środowiskiem². Fizyczna interakcja przewiduje wymianę sił, interakcja psychiczna zaś wymianę wrażeń. W interakcji psychicznej N. J. Grot dopatruje się zewnętrznych momentów inicjatywnego działania albo działania jako odpowiedzi na bodźce oraz momentów wewnętrznych przetwarzania zewnętrznych działań zgodnie z potrzebami organizmu. W całkowitym obiegu procesu psychicznego autor ten wyszczególnia cztery fazy:

1. Obiektywna percepcja przetwarzania wrażeń zewnętrznych na organizm psychiczny (psychikę jednostki).
2. Subiektywna percepcja przetwarzania wrażeń zewnętrznych na wrażenia wewnętrzne.
3. Subiektywna działalność wywołana wrażeniami wewnętrznymi na skutek ruchów wewnętrznych (jeżeli wspomnieć o ówczesnym poziomie wiedzy lingwistycznej i psychologicznej, trzeba zaznaczyć, iż w tym wypadku autor mógł mieć na myśli takie niezbadane w XIX stuleciu zjawiska, jak na przykład *mowa wewnętrzna* albo *prawo względności językowej/obraz świata* (hipoteza Sapira/Whorfa albo koncepcja Leo Weisgerbera).
4. Obiektywna działalność jako ruch zewnętrzny organizmu w stronę przedmiotu³.

Trzeba zaznaczyć, że przedstawione cztery fazy obiegu procesu psychicznego teorii Grota różnią się istotnie od wcześniejszych teorii, gdyż do zasadniczych pojęć psychologicznych wprowadza on nowe pojęcie *d z i a ł a l n o ś ć* w podstawowym znaczeniu słowa, czyli przeciwstawia „wole” („wolna wola” jako dążenia, popędy) i „działalność” (ruchy, czyny). Wprowadza tetrychotomię zjawisk psychicznych, ich podział na cztery klasy. Można również zaznaczyć, że koncepcja „*o b r o t ó w p s y c h i c z n y c h*” wraz z koncepcją „*ś l a d ó w o b r o t ó w*” i dalszej ich komplikacji w trakcie funkcjonowania jednostki implikuje ich charakter cykliczny i zamknięty na środowisko, czyli w uproszczeniu, zgodnie z wiedzą współczesną opartą na *prawie względności językowej*, czy pozytywistycznym stwierdzeniu, iż otoczenie kształtuje świadomość, czyli psychikę jednostki.

Zgodnie z teorią Grota, procesy umysłowe są momentami wewnętrznymi „*o b r o t ó w*” psychiki, z których składa się działalność poznawcza. W każdym z nich można wyszczególnić „*r u c h y p e r y f e r y j n e*”, które dają jednostce materiał poznawczy, oraz „*r u c h y p i e r w o t n e*”, skierowane na wyrażenie nabytków umysłowych. Owe „*r u c h y p e r y f e r y j n e*” wchodzą w interakcje z „*r u c h a m i p i e r w o t n y m i*” i kształtują określone poziomy procesów umysłowych. Trzeba zaznaczyć że „proces rozwoju psychicznego jest nieprzerwany”⁴

² Н. Я. Грот, *Сновидения как предмет научного анализа / Dreams as an Object of Scientific Analysis. 1879–1880*, Харьков 2007 (tłumaczenie własne).

³ Tamże, s. 17.

⁴ Н. Я. Грот, *Сновидения как предмет*, s. 18.

– Grot wyszczególnia cztery stopnie procesu rozwoju psychicznego z dalszym podziałem każdego stopnia na trzy stadia, co daje razem dwanaście. Nie będziemy przytaczać definicji każdego z nich, ponieważ

wyższe stopnie stale przechodzą w niższe, i na odwrót, a każdy kolejny stopień jest etapem przygotowawczym dla następnego. Wszystkie stopnie koegzystują ze sobą, świadome, nieświadome, podświadome i samoświadome, i współdziałają w psychice rozwiniętej [...]. Wielokrotne powtórzenie „ruchów nieświadomych” jest podstawą dla dalszego rozwoju świadomych, początkowo odruchowych procesów umysłowych. Z kolei, wielokrotnemu powtórzeniu towarzyszą wewnętrzne wrażenia umysłowe, które prowadzą do świadomych ruchów i czynów⁵.

Najważniejsze w tej teorii dla celów badawczych pozostaje w z a j e m n e p r e j ś c i e c y k l i c z n e w s z y s t k i c h s t a d i ó w ś w i a d o m o ś c i o r a z w s p ó ł i s t n i e n i e w s z y s t k i c h s t o p n i p r o c e s u r o z w o j u p s y c h i c z n e g o p r z y „ruchach pierwotnych i peryferyjnych” z cyklem zamkniętym na środowisko, czyli otoczenie, a również pozostałości w postaci „śladów obrotów psychicznych”.

Obrót psychiczny według koncepcji N. J. Grota zostawia „ślady” kojarzone z elementami nowych obrotów, co z kolei czyni cały proces funkcjonowania jednostki bardziej złożonym. Owe „ślady” zostały ujęte i rozbudowane w teorii archetypów K. G. Junga:

„Archetyp to formuła symboliczna, która zaczyna funkcjonować wszędzie tam, gdzie albo nie występują żadne pojęcia świadome, albo w ogóle nie mogą one zaistnieć ze względu na powody natury wewnętrznej lub zewnętrznej. Treści nieświadomości zbiorowej reprezentowane są w świadomości przez wyraziste skłonności czy ujęcia. Indywiduum z reguły traktuje je jako uwarunkowane przez przedmiot – jest to mylne ujęcie, ponieważ pochodzą one z nieświadomej struktury **psyche**, tyle że zostają wyzwolone przez oddziaływanie przedmiotu. Te subiektywne skłonności i ujęcia są jednak silniejsze od wpływu przedmiotu, a ich wartość psychiczna jest wyższa, tak że narzucają się one wszystkim wrażeniom”. W psychologii pierwotne wyobrażenie i wzorzec zachowania, obejmujący także sferę myślową i niosący ze sobą znaczny ładunek emocjonalny, którego źródłem są utrwalone w psychice zapisy powtarzające się w doświadczeniach wielu pokoleń. Jest odbiciem instynktownych reakcji na określone sytuacje. Wraz z wzorcami zachowań popędowych (instynktami) archetypy mają stanowić strukturalne składniki **nieświadomości zbiorowej**, jej zasadniczą treść. Koncepcja nieświadomości zbiorowej nie znalazła potwierdzenia naukowego, choć ma interesującą kontynuację w postaci równie niepotwierdzonej, lecz wykraczającej poza psychologię koncepcji pól morfogenetycznych Sheldrake’a⁶.

Uwzględniając założenia funkcjonalizmu i koncepcji Durkheima oraz teorię „zwierza socjalnego” św. Tomasza z Akwinu i porównanie społeczeństwa do organizmu biologicznego, czyli jedność i złożoność istoty społeczeństwa, możemy zdefiniować **świadomość zbiorową jako uniwersalny paradygmat systemu wspólnego toku percepcji oparty na domniemanych faktach, które to swoim rzekomym bytem dają temu systemowi wydolność**. Takie wyobrażenie świadomości zbiorowej nie znajduje się w sprzeczności z postulatami Platona o istnieniu świata idei i świata materialnego oraz kategoriami analitycznymi Arystotelesa o świecie formy i świecie materii.

Współdziałanie ruchów pierwotnych i peryferyjnych oraz ich relacje ze śladami obrotów z punktu widzenia działalności jednostki można w sposób uproszczony wytłumaczyć na

⁵ Tamże, s. 18–19.

⁶ Hasło „archetyp”, <http://pl.wikipedia.org/wiki> [dostęp: 24 lutego 2011].

przykładzie talerza zupy. Ruch pierwotny – ręka się wyciąga, ruch peryferyjny – szuka narzędzi, wybór łyżki zamiast widelca – obrót psychiczny połączony z ruchem peryferyjnym, jeść powoli, bo zupa jest gorąca – ślady obrotów psychicznych, całokształt jedzenia zupy – działalność. Warto wspomnieć, iż podany przykład jest wielkim uproszczeniem rozpatrywanej koncepcji N. J. Grota.

Jeżeli rozpatrywać „ślady obrotów”, dokładnie cztery fazy interakcji psychicznych, w świetle poglądów K. G. Junga, to warto zwrócić uwagę na następujący cytat:

Jeżeli chodzi o psychikę, to jego działanie (realnego procesu indywidualizacji) doprowadza do powstania znanej chęci do **podziału całego na cztery części**, co zostało zaobserwowane w takich bezpośrednio niezwiązanych ze sobą dziedzinach, jak choroby psychiczne, gnostycyzm z cechującą go swoistością, i w końcu – alegorie chrześcijańskie [...]. Istnienie archetypów nie jest sprzeczne ze stwierdzeniem, iż nie istnieją wrodzone poglądy [...]⁷.

Jeżeli mówić o poglądach w odniesieniu do psychiki ludzkiej, to nie ulega wątpliwości, że ich istnienie albo przyswajanie według teorii Grota zawdzięczamy otoczeniu, czyli skierowanemu na środowisko (albo okoliczności życiowe, co czasami może znaczyć to samo) cyklowi „ruchów pierwotnych i peryferyjnych”, oraz „ślodom obrotów psychicznych” w świadomości jednostki. Na poparcie postawionej tezy można ponownie zacytować K. G. Junga:

Uwzględnienie indywidualnych cech psychiki pacjenta (w naszym przypadku jednostki) nie stwarza jakichkolwiek poważnych trudności. Powstawania trudności trzeba się spodziewać przy odchyleniu indywidualnego doświadczenia od szeroko uznanych prawd [...]. Z praktyki jest znanych dużo przypadków, kiedy cały kurs kuracji był z sukcesem oparty na historii życia i nie było potrzeby analizowania rozterek mentalnych, które świadczyłyby o istotnych sprzecznościach z ogólnie przyjętymi poglądami [...]⁸.

Zatem można przypuszczać, iż problem indywidualizacji psychiki jednostki występuje przy niewznawianiu o g ó l n i e przyjętych norm obyczajowych, zasad postępowania w określonych sytuacjach, relacji „jednostka – społeczeństwo” (dla niektórych – społeczność), zasad współżycia itd. Współczesne społeczeństwo reguluje owe prawdy w zależności od sytuacji życiowych, form relacji między jednostkami. Warto zaznaczyć, że w różnego rodzaju społeczeństwach, na przykład tradycyjnym i kapitalistycznym, relacje jednostek w niektórych sytuacjach mogą istotnie się różnić, natomiast budowane będą według obyczajowości każdego ze społeczeństw, a „wychylająca” się jednostka będzie miała problem z otoczeniem w określonych sytuacjach.

Tłumienie chęci zachowań indywidualnych, czyli niezgodnych z „szeroko uznanymi prawdami”, może doprowadzać do problemów, gdy mamy do czynienia z nadmierną indywidualizacją psychiki, nietłumienie zaś – do problemów z otoczeniem, nawet do izolacji jednostki w więzieniu czy szpitalu psychiatrycznym. Dziedziny relacji jednostek przechodzą jedna w drugą i są związane ze sobą jak stany psychiki jednostki. W życiu codziennym można obserwować stały ruch: od porannej kawy z papierosem w domu, do zakazu palenia w miejscach publicznych. Zmiana obrazów i wrażeń oraz ich odbicie się w świadomości jednostki jest procesem ciągłym i nieprzerwanym. Trzeba zaznaczyć, iż owe odzwierciedlanie odbywa się zgodnie z prawidłowościami nabytymi w nieprzerwanym cyklu „ruchów pierwotnych i peryferyjnych”. Łączy refleksy i najwyższy stopień świadomości jednostki.

⁷ K. Г. Юнг, *Бог и бессознательное*, Москва 1998, s. 26–27 (tłumaczenie własne).

⁸ Tamże, s. 28.

Warte uwagi, jeśli chodzi o relacje psychiki jednostki a świadomości zbiorowej, jest pytanie, czym jest przeszłość oraz jakie są różnice w jej postrzeganiu przez jednostkę i przez grupę. Autor przeprowadził znany i łatwy do powtórzenia eksperyment w grupie składającej się z 28 studentów i studentek I roku filologii angielskiej. Przywiązaniem sytuacyjnym było aspektualne wyrażenie kategorii dokonany/niedokonany polskiego czasownika w języku angielskim. Przez niektórych studentów było podważane zastąpienie czasownika niedokonanego przez czasownik dokonany w czasie przeszłym bez zmiany podstawowego znaczenia zdania. Na przykładzie języka polskiego została pokazana zamiana: „Kiedy on szedł do pubu, znalazł portfel” oraz „Kiedy on poszedł do pubu, znalazł portfel”. Jako wytłumaczenie możliwości takiego zastąpienia została podana teza, iż przeszłość jest tylko punktem, czarną dziurą, która może nabierać ciągłości i objętości za pomocą naszej wyobraźni. Świadomość jednostki zaś będzie, nawet czasowo, pokazywać istotne różnice w porównaniu ze świadomością pozostałych jednostek, nawet połączonych w czasie i przestrzeni. Jako hasło na tablicy zostało napisane słowo sylwester (sytuacja miała miejsce 16 stycznia). Autor zapytał grupę, co było pierwszym wspomnieniem dotyczącym tego „wydarzenia”. Dla każdego studenta było to coś innego, a wspomnienia owe zaczynały się o różnych godzinach i mieściły się w czasie od godziny 17 do 3 nad ranem. Każdy nadawał przeszłości objętość i ciągłość wstecz lub do przodu – w zależności od najbardziej barwnego wydarzenia w tym „dniu” (31 grudnia – 1 stycznia).

Jeżeli zbadamy dokładnie zakres czasowy słowa „dzień” (nawet w językach rosyjskim i niemieckim, albo użycie angielskiego „New Year’s Eve”, nie mówiąc o „Yule”), to możemy zauważyć brak logicznej synchronizacji w odniesieniu do czasu – przecież mówimy też o „wieczorze” i „nocy”. Można byłoby stwierdzić, iż pojęcia abstrakcyjne zawsze zawierają ów brak, dlatego nazywane są abstrakcjami. Natomiast dla jednostki, w zależności od sposobów postrzegania, przy inicjacji woli dla określenia i wyrażenia „śladów obrotów psychicznych” za pomocą „ruchów pierwotnych i peryferyjnych” w nieprzerwanym cyklu pojawia się *synchronizacja „w retrospektywie”*.

Ważnym elementem owej synchronizacji jest interakcja fizyczna, która w przypadku przeszłości występuje jako *pamięć ciała*. Termin ten jest używany przez sportowców i określa ruchy nieświadome w danej chwili, nabyte przez wieloletni trening, czyli powtórzenia określonych czynności „do upadłego”, na granicy świadomości – od samoświadomości po nieświadomość – pod wpływem woli. W tym wypadku można by było odseparować *wolę od działalności*, ale podobną separację można udowodnić nie na każdym poziomie faz psychiki, lecz tylko na poziomie *ruchów peryferyjnych przy interakcji fizycznej*. Wracając do przeszłości – można przypuszczać, iż przeszłość w przypadku interakcji fizycznej jest tylko subiektywnym odbiciem wrażeń, wyrażonym przy komunikacji w języku z ograniczoną opcjonalnością w celu bycia zrozumianym.

Dla uzyskania synchronizacji potrzebne są liczby, zapewniają one precyzję w sposób opisowy i niedwuznaczny za zgodą większości – „*W sylwestra o godzinie...*”. Jakakolwiek próba użyciu liczb w innym odniesieniu niż czasowe zakłóci synchronizację. Liczba w czystym odniesieniu do momentu przeszłości jest podstawą dla zrozumienia jednostki przez większość. Najlepszym „narzędziem” dla urzeczywistnienia przeszłości mogłyby się wydawać tzw. artefakty. W polskojęzycznej Wikipedii „artefakt (łac. *ars – sztuka, technika*) – przedmiot, zdarzenie itp., będące sztucznym wytworem, nieistniejące w naturze”⁹. Defini-

⁹ Hasło „artefakt”, <http://pl.wikipedia.org/wiki/> [dostęp: 28 lutego 2011].

cja artefaktu różni się w zależności od dziedziny – antropologii, histologii, radiologii, nawet fantastyki. Owa definicja może także nieco się różnić w poszczególnych językach. W niemieckim Artefakt – to coś sztucznego, zrobionego, jest używane dla określenia ludzkich osiągnięć i przeciwstawiane znalezionemu, już istniejącemu¹⁰. W angielskojęzycznej Wikipedii nie ma ogólnej definicji, a szczegółowe różnią się w zależności od dziedziny, jednak mają wspólną cechę – jest to coś wytworzonego przez człowieka¹¹. Język rosyjski pod tym względem też się nie wyróżnia, oprócz podania bardziej ogólnej definicji i uwzględnienia artefaktu jako procesu¹².

W przypadku opisywanego eksperymentu za zgodą większości czas staje się uniwersalnym naturalnym artefaktem, nawet nie mając postaci przedmiotu, lecz procesu, on jest wspólny dla wszystkich, jego odniesienie nie powinno być symboliczne w przypadku synchronizacji jakiegoś wydarzenia w świadomości zbiorowej. Język w tym wypadku pełni funkcję narzędzia. Jeżeli mówić o artefaktach w momencie zadawania pytania, to większość „sylwestrowych” artefaktów była już nierzeczywista, na przykład choinka. Niektóre nie istniały w tym określonym punkcie czasowym – rozbite kieliszki albo wypity szampan. W świadomości zbiorowej jednak miały one jakieś wspólne cechy i ich istnienie było niekwestionowane, lecz ich porównanie było niemożliwe bez podawania „współrzędnych”, czyli jakichś wspólnych cech – kolorów, materiału, kształtów itd. W tym ujęciu świadomość zbiorową można porównać z zasadą odbicia światła w mechanice kwantowej, czyli zasadą, iż impuls świetlny wraca po odbiciu zniekształcony do innego punktu. Psychika każdej jednostki, odtwarzając „sylwestrowe wydarzenia”, jest takim „odbiciem” według własnego cyklu „ruchów pierwotnych i peryferyjnych”.

Na podstawie powyższego przykładu można wysnuć wniosek, że „ruchy pierwotne i peryferyjne” u wszystkich mogły mieć dużo wspólnych cech, a „ślady obrotów” istotnie się różniły, były nacechowane emocjonalnie i zniekształcały przeszłość dla każdego w określony sposób. W kategoriach mechaniki kwantowej można przypuszczać, iż każda jednostka z punktu przeszłości, już nierzeczywistej czarnej dziury, jeszcze raz budowała swój „możliwy świat”, odmienny w postrzeganiu od świata pozostałych jednostek, dla niej jednak realny, bo „tak naprawdę było”. Natomiast to, jak było naprawdę, ustalają fakty, czyli świadomość zbiorowa większości. A jeżeli większość zostanie oszukana w ten lub inny sposób, czy świadomość zbiorowa uzna zjawisko, które nie wystąpiło, za „fakt dokonany”? Jeśli uzna, to zostanie stworzona równoległa przeszłość, bardzo realna dla większości, i owa przeszłość będzie nabierać kształtów i objętości według wyobrażenia konkretnej jednostki w odniesieniu do jej psychiki, czyli nieprzerwanego cyklu „ruchów pierwotnych i peryferyjnych” wraz z nacechowanymi emocjonalnie „śladami obrotów”. Sposób nabierania kształtów wspólny dla wszystkich będzie archetypem według koncepcji K. G. Junga.

Podobne pojmowanie różni się od koncepcji Dawida Hume’a tym, że badał on nie rzeczy, lecz przedstawienia o nich, stosował podział na pierwotne i pochodne; pierwsze nazywał wrażeniami, drugie ideami i głosił o przedstawieniach, że pochodzą z wrażeń. Wrażenia są pierwowzorami, idee zaś tylko ich kopiami, wytwarzanymi przez umysł. Wrażenia są właściwym środkiem poznania rzeczywistości i sprawdzianami prawdziwości idei; idee mają

¹⁰ Hasło „artefakt”, <http://de.wikipedia.org/wiki/> [dostęp: 28 lutego 2011].

¹¹ Hasło „artifact”, <http://en.wikipedia.org/wiki/> [dostęp: 28 lutego 2011].

¹² Hasło „артефакт”, <http://ru.wikipedia.org/wiki/> [dostęp: 3 stycznia 2011].

wartość dla poznania rzeczy tylko wtedy, gdy wiernie kopią wrażenia. Takie rozumowanie jest sprzeczne z tezą Arystotelesa o braku logiki idei. Podsumowując: jeżeli nic nie wiem o rzeczy, nie mam o niej przedstawienia albo wrażenia, to nie powinienem nazywać jej po imieniu. Można w tym wypadku wysunąć tezę o wpływie na Hume'a Starego Testamentu i archetypu o lęku przed imieniem Boga. Taki tok rozumowania przewidywałby świadomość subiektywności wiedzy oraz próby unikania jakichkolwiek własnych stwierdzeń, ponieważ są nieobiektywne i oparte na wrażeniach. Warto zaznaczyć, że w koncepcji Hume'a jest jeden istotny punkt poparty opisanym eksperymentem – odniesienie czasowe występuje według najbardziej barwnego wrażenia, czyli moment budowy możliwego świata i jego odbicie w języku pierwotnie może być oparte na wrażeniu, a wrażenie jest impulsem świetlnym, który zmusza do budowy według sposobu nabierania kształtów wspólnemu dla wszystkich (czyli archetypu).

W tym kontekście, w toku dalszej systematyzacji, można wspomnieć o poglądach Immanuela Kanta, który wysuwał dualistyczną teorię świata zmysłowego i umysłowego. Według niej świat zmysłowy jest tylko zjawiskiem, bo ujęty jest w formie czasu i przestrzeni, ale obok niego istnieje świat umysłowy, nieprzestrzenny i nieczasowy, który poznajemy pojęciami naszego umysłu. Posiadamy wiedzę aprioryczną zarówno w dziedzinie nauki, jak i metafizyki. Matematyka opiera się na wyobrażeniu czasu i przestrzeni, a metafizyka na pojęciach umysłu. Jeżeli rozważyć poglądy Kanta w świetle opisanego eksperymentu, to świat zmysłowy zaczyna przechodzić w świat umysłowy w momencie synchronizacji świadomości zbiorowej, czyli synchronizacji czasu.

Dla świadomości zbiorowej istotnymi będą kategorie „systematyzacji, referencji, generalizacji, kwalifikacji, atrybucji, modalności, wartościowania i semiotyzacji według pewnego kodu itd.”, lecz psychika jednostki każdą z owych kategorii będzie uwzględniać w swój własny sposób, opierając się na indywidualnym nieprzerwanym cyklu „ruchów pierwotnych i peryferyjnych”, nieprzestrzennym i nieczasowym, na indywidualnym łączeniu refleksów i najwyższego stopnia własnej świadomości jednostki.

Interesujące jest również pytanie, jakie będą relacje psychiki jednostki i jej świadomości oraz świadomości zbiorowej w kwestii przyszłych wydarzeń. Artefakty jeszcze nie istnieją, nie zostały stworzone, ich domeną jest przeszłość tworzenia albo terażniejszość interakcji fizycznej. Ciekawy w tym zagadnieniu jest tzw. historyczny czas terażniejszy, używany jako chwyt autorski w językach indoeuropejskich – polskim, niemieckim, angielskim, rosyjskim, ukraińskim itd. Oprócz czasu terażniejszego w niektórych wypadkach używa się historycznego czasu przyszłego – „W roku 1996 Pan... zostanie posłem i spróbuje...” z późniejszym przejściem na czas przeszły.

Istnienie takich form gramatycznych również świadczy o względności stanów psychiki zarówno jednostki, jak i świadomości zbiorowej w odniesieniu do czasu jako czarnej dziury, z której pod wpływem woli/działalności i nieprzerwanego cyklu „ruchów pierwotnych i peryferyjnych”, „śladów obrotów psychicznych” w wypadku jednostki i uniwersalnego paradygmatu systemu wspólnego toku percepcji (archetypu) tworzy się rzeczywistość, a język jest tylko narzędziem jej tworzenia.

Eugeniusz Zubkow (Kielce)

**Relations between individual psyche and collective consciousness
– time as a determinant of consciousness**

S u m m a r y

The paper presented is an attempt to show relations between individual and collective consciousness from the viewpoint of time on the basis of an associative experiment. The methodology of the research is based mainly on N. Grot's and Jung's theories. The field of research is restricted to the grammatical category of past tense along with its extrapolation on the synchronization of collective consciousness.

Key words: individual, collective, consciousness, time.