

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

17

FOLIA LITTERARIA
ROSSICA



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO



A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

17



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

17

redaktor tomu
Aleksandra Szymańska

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO


Member since 2019
JM14478

ŁÓDŹ 2024

REDAKCJA „FOLIA LITTERARIA ROSSICA”

dr *Ewa Sadzińska* – Uniwersytet Łódzki (redaktor naczelna)
prof. *Larysa Lapina* (redaktor językowy)
prof. dr hab. *Barbara Olaszek* – Uniwersytet Łódzki (redaktor tematyczny)
prof. *Elena Sozina* (redaktor tematyczny)
prof. *Olga Kupcowa* (redaktor tematyczny)
mgr *Piotr Baleja* – Uniwersytet Łódzki (redaktor techniczny)
dr *Aleksandra Szymańska* – Uniwersytet Łódzki (sekretarz)

RADA PROGRAMOWA

prof. *John Douglas Clayton* – Uniwersytet Ottawski (Ottawa, Kanada)
prof. *Deczka Czawdarowa* – Szumenski Uniwersytet im. Konstantyna Priesławskiego (Szumen, Bułgaria), prof. *Nikolaj Fortunatow*, prof. *Alexander Graf* – Uniwersytet im. Justusa-Liebiga (Giessen, Niemcy), prof. *Dina Magomedowa*
prof. dr hab. *Kazimierz Prus* – Uniwersytet Rzeszowski (Rzeszów), mgr *Wiera Sitnikowa*
dr hab. prof. nadzw. *Danuta Szymonik* – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny (Siedlce), prof. *Anatolij Sobiennikow*

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY Z REDAKCJĄ

prof. dr hab. *Anna Bednarczyk* – Uniwersytet Łódzki (Łódź), prof. dr hab. *Piotr Fast* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Galina Gumionnaja*, prof. *Natalia Kokowina*
prof. *Andriej Kunariow*, prof. dr hab. *Eliza Malek* – Uniwersytet Łódzki (Łódź)
prof. dr hab. *Halina Mazurek* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Michail Pawłowicz*
prof. *Wiaczesław Pozdiejew*, prof. *Tatiana Prochorowa*, prof. *Ildiko Regécz* – Uniwersytet Debreczyński (Debreczyn, Węgry), prof. *Irina Romanowa*, prof. *Elena Sozina*
dr *Aleksandr Stiepanow*, dr hab. *Tünde Szabó* – Uniwersytet w Pecz (Pecz, Węgry)
prof. dr hab. *Wasilij Szczukin* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Galina Szeloguruowa*
prof. *Marina Urtmincewa*, prof. *Siergiej Wasiljew*, prof. dr hab. *Halina Waszkielewicz* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Natalia Vesselova* – Uniwersytet Ottawski (Ottawa, Kanada), prof. dr hab. *Urszula Wójcicka* – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy (Bydgoszcz), prof. *Tatiana Żurczewa*

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY W ROKU 2024

dr hab. prof. UKW *Agnieszka Gołębiowska-Suchorska*, dr hab. *Tatiana Kananowicz*
dr hab. prof. UŁ *Monika Kujawska*, dr hab. prof. UŚ *Jolanta Lubocha-Kruglik*
dr hab. prof. UMCS *Edyta Manasterska-Wiącek*, dr *Svetlana Pogodina*, prof. dr hab. *Alicja Pstyga*, dr hab. prof. UKW *Iwona Rzepnikowska*, dr hab. *Tünde Szabó*, prof. *Irina Savkina*
dr *Natalja Śroma*, prof. dr hab. *Wasilij Szczukin*, prof. dr hab. *Dorota Urbanek*

KOREKTA I REDAGOWANIE STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM

prof. *J. Douglas Clayton*

ADRES REDAKCJI

Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, Instytut Rusycystyki UŁ
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
tel. (42) 665 53 25
e-mail: ewa.sadzinska@uni.lodz.pl, aleksandra.szymanska@uni.lodz.pl
www.rossicalitteraria.uni.lodz.pl

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENTS

Od redakcji / From the Editor	7
Anna Filipowicz , Relacje ludzi z drzewami nagrobnymi we wschodniosłowiańskim i polskim folklorze słownym (wybrane przykłady). Perspektywa antropologii więcej-niż-ludzkiej / Human Relationships with Grave Trees in Eastern Slavic and Polish Verbal Folklore (Selected Examples). The Perspective of a More-Than-Human Anthropology	9
Konstantin Rakhno , Социокультурная архаика былин в трудах писателя и историка Льва Прозорова / The Sociocultural Archaics of Bylinas in the Works of the Writer and Historian Lev Prozorov	35
Vera Sitnikova , Встречи на К<онногвардейск>ом бульваре (Достоевский vs Чернышевский) / Meetings on K<onnogvardeysk>y Boulevard (Dostoevsky vs Chernyshevsky)	53
Andrei Kunarev , Пушкин в рецепции Максима Горького (на материале драмы <i>На дне</i>) / Maksim Gorky's Reading of Aleksandr Pushkin (Based on the Drama <i>The Lower Depths</i>)	69
Ingrid Ots, Liubov Lankina , Леся Українка и тема женского освобождения в ее творчестве / Lesya Ukrainka and the Theme of Women's Liberation in her Literary Works	93
Kristina Vorontsova , Мифопоэтическое пространство балтийских городов в избранных рассказах Макса Фрая / The Mythopoetic Space of Baltic Cities in the Selected Short Stories by Max Frei	105
Anna Bednarczyk , Rusycystyczne problemy przekładu <i>CZE-KA-NIA-NA-SCHO-DACH</i> Joanny Ślósarskiej / Problems of Translating into Russian <i>CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH</i> by Joanna Ślósarska	119
Halszka Fryźlewicz , „Najpiękniej i najstaranniej tłumaczona książka”. Problematyka przekładu nazw własnych na przykładzie polskiego tłumaczenia <i>Obrazów Włoch</i> Pawła Muratowa / “A Most Delightfully and Carefully Translated Book”. Problems of Translating Proper Nouns on the Exaple of the Polish Translation of the <i>Evocations of Italy</i> by Pavel Muratov	137
Łlona Curkan-Dróżka , Gesty (emblematy) we wstępnej translatorskiej analizie tekstu literackiego / Gestures (Emblems) in the Preliminary Translational Analysis of a Literary Text	149
Recenzje / Reviews	
Ewa Sadzińska , Rytm i dialog. O pamięci literackiej i poezji Josifa Brodskiego / Rhythm and Dialogue. On the Literary Memory and Poetry of Josif Brodsky	161
Noty o Autorach / Notes about Contributors	169

OD REDAKCJI

Oddajemy w ręce czytelników siedemnasty numer czasopisma „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica”, w którym wyniki swoich badań opublikowali specjaliści z Polski, Ukrainy, Meksyku i Turcji. Artykuły są zróżnicowane pod względem tematycznym i metodologicznym oraz wpisują się w aktualny stan badań. Pierwsze dwa traktują o folklorze. Numer otwiera artykuł Anny Filipowicz poświęcony relacjom ludzi z drzewami nadgrobnymi we wschodniosłowiańskim i polskim folklorze słownym prezentujący nowe spojrzenie na przejawy animizmu słowiańskiego z perspektywy antropologii więcej-niż-ludzkiej. Konstantyn Rachno natomiast zaprezentował w swojej pracy sylwetkę pisarza i historyka Lwa Prozorowa, którego prace o bylinach, według autora, cechuje dogłębna, wszechstronna znajomość materiału, zrozumienie słowiańskiej tradycji etniczno-religijnej oraz kultury Rusi Kijowskiej.

Kolejne trzy artykuły traktują o rosyjskiej oraz ukraińskiej literaturze klasycznej. Wiera Sitnikowa, badając wzajemne relacje literatury klasycznej, analizuje wybrane aspekty polemiki Dostojewskiego z Czernyszewskim, która znalazła swoje odzwierciedlenie na kartach *Zbrodni i kary*. Publikacja Andrieja Kunariowa inicjuje serię artykułów autora poświęconych recepcji twórczości Puszkina przez Maksyma Gorkiego. Przedmiotem analizy w prezentowanym artykule stała się sztuka dramaturga *Na dniu*. Ingrid Ots i Lubow Lankina zwróciły się ku twórczości Łesi Ukrainki. Badaczki rozpatrzyły dwa teksty autorki (artystyczny i publicystyczny) w kontekście ukraińskiego ruchu feministycznego.

Z kolei twórczość współczesnej ukraińskiej pisarki *science fiction* tworzącej pod pseudonimem Maks Frei znalazła się w polu zainteresowania Krystyny Woroncowej. Problematyka jej artykułu nawiązuje do kilku aktualnych w literaturoznawstwie nurtów, a mianowicie badań nad czasoprzestrzenią, mitopoetyką, geopoetyką oraz tekstem miasta.

Ostatnie trzy artykuły dotyczą problematyki przekładu – różnych jego aspektów. Obiektem refleksji oraz analizy w artykule Anny Bednarczyk jest idiostyl Joanny Ślósarskiej – te jego elementy, które mogą sprawiać trudności tłumaczowi.

Halszka Fryźlewicz podejmuje rzadko badany temat, jakim jest analiza tłumaczenia eseju z zakresu historii sztuki. Autorka analizuje wyzwania związane z ekfrazą. Studium dotyczące przekładu *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa przez Pawła Hertza wpisuje się w niszę badawczą. Ełona Curkan-Dróźka natomiast podjęła rzadko analizowane zagadnienie emblematów, takich jak nośniki interakcji międzyludzkich, gesty, charakterystyczne dla danej kultury, w przekładzie.

Numer zamyka artykuł recenzyjny Ewy Sadzińskiej poświęcony monografii Aleksandra Stiepanowa – *Co słyszy poeta? Brodski i poetyka dialogu*.

Redakcja czasopisma żywi nadzieję, że zebrane artykuły zainteresują folklorystów, literaturoznawców oraz przekładoznawców z europejskich i pozaeuropejskich ośrodków slawistycznych.

Aleksandra Szymańska

ANNA FILIPOWICZ

 <https://orcid.org/0000-0002-6779-6643>
Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej
Zakład Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej
80-308 Gdańsk
ul. Wita Stwosza 55
anna.filipowicz@ug.edu.pl

**RELACJE LUDZI Z DRZEWAMI NAGROBNYMI
WE WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIM I POLSKIM
FOLKLORZE SŁOWNYM (WYBRANE PRZYKŁADY).
PERSPEKTYWA ANTROPOLOGII
WIĘCEJ-NIŻ-LUDZKIEJ**

**HUMAN RELATIONSHIPS WITH GRAVE TREES
IN EASTERN SLAVIC AND POLISH VERBAL FOLKLORE
(SELECTED EXAPLES). THE PERSPECTIVE
OF A MORE-THAN-HUMAN ANTHROPOLOGY**

The motif of the relationship between people and trees, often present in Eastern Slavic folk literature, although discussed many times, still seems to offer undiminished interpretive potential. In the light of contemporary – postcolonial and postsecular – social anthropology, it can be read as a representation of belief practices that implement assumptions close to indigenous approaches to natural reality. This is indicated in particular by the non-anthropocentric attitude to the tree, usually understood as a personal entity, demonstrating an ability to transform the world analogous to humans, and also having the ability to extend human life in a material, not just symbolic, way. This applies especially to trees growing or planted on graves, widespread in North Russian and Belarusian tradition, and artifacts made from their wood, such as musical instruments. They demonstrate a “resurrection potential” towards the dead, which corresponds to the understanding of continuity between humans and non-humans, characteristic of animistic indigenous cultures, as well as between existence during life and after death.



Received: 3.09.2024. Verified: 30.10.2024. Accepted: 16.12.2024.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Keywords: new animism, relational anthropology, more-than-human anthropology, tree, pipe, burial, grave

Artykuł jest próbą odczytania ludowego motywu relacji między ludźmi a drzewami w świetle postsekularnej i postkolonialnej antropologii społecznej Tima Ingolda. Autorka obejmuje uwagą zwłaszcza wschodniosłowiańskie nieantropocentryczne podejście do drzew nagrobnych, które rozumie się jako byty osobowe, sprawcze, mające zdolność transformacji ludzkiego życia nie tylko w symboliczny, lecz także w materialny sposób. Wykazują one wobec zmarłych „wskrzeszeniowy potencjał”, który odpowiada charakteryzującemu animistyczne rdzenne kultury rozumieniu ciągłości między ludźmi i nie-ludźmi, a także między istnieniem za życia oraz po śmierci.

Słowa kluczowe: nowy animizm, antropologia relacyjna, antropologia więcej-niż-ludzka, drzewo, piszczalka, pochówek, grób

Często obecny we wschodniosłowiańskich literaturach ludowych motyw relacji ludzi i drzew, choć wielokrotnie omawiany¹, wciąż wydaje się wykazywać niesłabnący interpretacyjny potencjał. W świetle współczesnej – postkolonialnej i postsekularnej – antropologii społecznej można go bowiem odczytywać jako reprezentację wierzeniowych praktyk, które realizują założenia bliskie indygenicznym podejściom do przyrodniczej rzeczywistości. Wskazuje na to szczególnie wyrażany w balladach i fabułach nieantropocentryczny stosunek do drzewa, rozumianego zazwyczaj jako byt osobowy, wykazujący analogiczną z człowiekiem zdolność do przeobrażania świata i dysponujący możliwością przedłużania ludzkiego życia również w materialny, nie zaś tylko symboliczny sposób. Dotyczy to zwłaszcza rozpowszechnionych w północnorosyjskiej i białoruskiej tradycji drzew rosnących lub sadzonych na grobach oraz artefaktów wykonywanych z ich drewna, na przykład instrumentów muzycznych². Wykazują one wobec zmarłych „wskrzeszeniowy potencjał”, który odpowiada charakteryzującemu animistyczne rdzenne kultury rozumieniu ciągłości między ludźmi i nie-ludźmi, a także między istnieniem za życia oraz po śmierci.

W analizowaniu relacji ludzi z drzewami nagrobnymi z perspektywy animistycznej przydatne jest także nowe rozumienie tego zjawiska, wypracowane przez antropologię we współpracy z rdzennymi społecznościami fennoskandynawskiej, rosyjskiej i alaskańskiej Północy. Postuluje się w nim zwłaszcza przededefiniowanie nacechowanych uprzedzeniami – rasowymi, etnicznymi i gatunkowymi – tradycyjnych ram interpretacyjnych, w które przez lata ujmowano indygeniczne kosmologie. Pozwala to postrzegać animizm nie jako wczesny etap rozwoju religii bądź przekonania o „duszy” przedmiotów, roślin czy zwierząt, lecz jako sposób funkcjonowania człowieka w świecie, w którym istnieje on i tworzy wiedzę w oparciu o bezpośrednie

¹ Do jednych z najważniejszych ostatnio wydanych monografii poświęconych drzewom w kulturze słowiańskiej należy monumentalna praca Tatjana Agapkiny. Zob. T. Агапкина, *Деревья в славянской народной традиции. Очерки*, Москва: Индрик 2019.

² Ibidem, s. 543.

związki ze środowiskiem. Takie podejście daje nadzieję na przywrócenia należnego miejsca w dyskursie zarówno rdzennym światopoglądom oraz reprezentującym je nacjom, jak też innym-niż-ludzkie osobom i ich perspektywom.

Celem niniejszego artykułu jest próba aplikacji nowoanimistycznych koncepcji szkockiego antropologa Tima Ingolda do badania motywu relacji ludzi i drzew nadgrobnych we wschodniosłowiańskim i polskim folklorze słownym. Proponowany przez Ingolda model antropologii więcej-niż-ludzkiej (*anthropology beyond humanity*)³ pozwoli mi przyjrzeć się bliżej obecnemu w niektórych baladach nieantropocentrycznemu rozumieniu roślin, a także sposobom włączania ich w społeczny dialog z człowiekiem, towarzyszący zwłaszcza okolicznościom związanym ze śmiercią.

I

Jak zauważa Ingold, w wielu rdzennych animistycznych kulturach postrzega się otaczający krajobraz jako nie w pełni ukształtowaną rzeczywistość, będącą w trakcie ciągłego stawania się. Znajdujące się w niej organizmy, rzeczy i elementy świata przyrody nie tyle istnieją jako już dane obiekty, ile podlegają nieustanemu formowaniu, o ich postaci przesądza natomiast całość tworzonych przez nie środowiskowych powiązań. Pod wpływem działania zjawisk atmosferycznych, wód powierzchniowych i gruntowych, zachodzących w glebie organicznych przeobrażeń, a także wszystkich – ożywionych i nie-ożywionych – istnień zmieniają się zatem atrybuty poszczególnych bytów oraz ich sposoby reagowania na otoczenie. Funkcjonowanie elementów krajobrazu, rzeczy, roślin, zwierząt i ludzi stanowi w ten sposób zarówno pochodną toczących się w środowisku interakcji, jak również składową nowych przeobrażeń; jest czynnikiem sprawczym dalszych oddziaływań czy filiacji – przecinających się lub biegnących równolegle z poprzednimi. Zdaniem Ingolda trwanie każdego bytu w otoczeniu przypomina najbardziej „linię ruchu”⁴ wplecioną w wiązkę innych ruchów, co upodabnia krajobraz do dynamicznej siatki współzależności, które rozwijają się w czasie. Owa synergia między całym istnieniem a nieustannie stającym się otoczeniem ma przy tym wyraźnie onto-epistemologiczny charakter – konstytuuje się w toku samego „zamieszkiwania świata”⁵ oraz jego przestrzenno-zmysłowego doświadczania. Życie zależnych

³ T. Ingold, *Anthropology beyond Humanity*, „Suomen Antropologii. Journal of the Finnish Anthropological Society” 2013, Vol. 38 (3), s. 5–23.

⁴ T. Ingold, *Rethinking Animate, Re-Animating Thought*, „Ethnos. Journal of Anthropology” 2006, № 71(1), s. 12–14.

⁵ T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London–New York: Routledge 2000, s. 172–188.

od środowiska ludzi i nie-ludzi wiąże się bowiem z rozpoznawaniem dokonujących się w nim przeobrażeń i nieustannym odnoszeniem się do nich – aby aktywnie włączać się w ich przebieg, a przez to zapewniać sobie dalsze trwanie.

Przykładem rezonującego z otoczeniem organizmu jest dla Ingolda drzewo, które nie tylko podlega zachodzącym w krajobrazie przekształceniom, lecz także samo „porusza się wraz ze światem”⁶. Nie może więc funkcjonować bez interakcji ze środowiskiem – z czerpaną z gleby wodą i związkami mineralnymi, światłem promieni słonecznych czy wiatrem, sprzyjającym rozsiewaniu się nasion oraz krążeniu pokarmów w roślinie. Przeobrażenia krajobrazu zapewniają mu wzrost i rozwój, dynamizują jego istnienie oraz wprawiają je w cykl różnokierunkowych metamorfoz. Przyjmuje to również dostępny ludzkiej percepcji wymiar, który przejawia się w reakcji drzewa na zachodzące w ziemi i powietrzu zjawiska – nieśpiesznym grubieniu pnia, rozbudowie korzeni, orientacji konarów w stronę słońca, dynamicznym kołysaniu się gałęzi, a także drzeniu i szumie liści. Zapewne dlatego animistyczne kultury postrzegają je zwykle w relacji z tym medium, z którym najsilniej reaguje ono ze środowiskiem, czyli jako drzewo poprzez-pogodę lub też na-wietrze. Jak zauważa Ingold, ów arborealny „ruch wraz ze światem” ma ponadto wymiar temporalny, łączący w sobie całą hierarchię rytmów czasowych, „począwszy od długiego cyklu kiełkowania, wzrostu i ostatecznego rozkładu, aż po krótki, roczny, cykl kwitnienia, owocowania i wypuszczania liści”⁷. Istnienie wy potencjał drzewa ujawnia się dzięki temu dopiero „po fakcie” i zawsze przez pryzmat aktualnych postrzeżeńiowych doświadczeń wchodzącego z nim w interakcję człowieka:

Z jednej strony, uobecnianej przez solidny pień, stoi ono [pozornie – A. F.] nieruchomo nad przemijanie pokoleń ludzkich, z drugiej, manifestującej się poprzez wypuszczanie pędów, rezonuje z żywymi cyklami owadów, sezonowymi migracjami ptaków, kalendarzem rolniczych prac człowieka⁸.

Od „poruszania się wraz ze światem” zależy również trwanie wszystkich zależnych od drzewa istnień – pokrywających go mchów, grzybów czy roślin, mieszkających i żerujących na zewnątrz i wewnątrz niego zwierząt oraz korzystających z jego owoców, gałęzi czy liści ludzi. Kształtuje więc ono przestrzeń życiową funkcjonujących w nim, z nim oraz przy nim organizmów, samo stając się dla nich otaczającym je środowiskiem; fragmentem większego przyrodniczego krajobrazu. Drzewo można więc uznać za punkt przecinania się „linii ruchu” innych będących w trakcie

⁶ Ibidem, s. 200.

⁷ Ibidem, s. 204.

⁸ Ibidem. Por. także, G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia” 1988, № 1/3, s. 221–237.

stawania się bytów, a także za „dynamiczne pole relacji”⁹, w którym i ludzie, i nie-ludzie generują swe trwanie poprzez ciągłe odnoszenie się do siebie nawzajem. Nie pozostaje to bez wpływu na heterogeniczny sposób arborealnego istnienia, które nie cechuje się ani jednostkowością, ani wewnętrzną spójnością, ani też jakąkolwiek odgórną organizującą je zasadą. Przez rozwijanie się w splocie relacji z otaczającymi je zjawiskami, przepływami, procesami, innymi bytami oraz w nakładających się na siebie planach czasowych sytuuje się ono „pomiędzy” przyjętymi w zachodniej kulturze kategoriami ontologicznymi.

W analizowanych przez Ingolda animistycznych sposobach percepcji środowiska tak rozumiane drzewo przypomina najbardziej kłacze, opisywane przez Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego w rozprawie *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia*¹⁰. Nie ma więc ono wiele wspólnego z greko-judeo-chrześcijańskim abstrakcyjnym modelem dendrologicznym, który dzieli je wzdłuż osi pionowej na piętrowe struktury-segmenty (koronę, pień i korzeń), zaś jego podziemną część czyni symetrycznym odbiciem tego, co nad ziemią. Rizomatyczne drzewo przywodzi bowiem na myśli żyjący, zanurzony w-środowisku organizm wyzbyty centrum, początku czy końca i stanowiący obszar krzyżowania się wielu dynamicznych „linii ruchu”. W miarę jego rozwijania się w czasie owe linie przenikają się nawzajem, wzmacniają się lub słabną, mogą być również zastępowane przez inne, a także zamierać na chwilę bądź na dłużej. Drzewo-organizm nie tworzy tym samym ze światem jakichkolwiek stabilnych powiązań, zaś te już istniejące odznaczają się nietrwałością, przypadkowością i nieprzewidywalnością. W jego pojmowanym jako „węzeł wejść i wyjść”¹¹ istnieniu ulegają ponadto zatarciu granice między „zamieszkującymi” je bytami, które funkcjonują ze sobą nawzajem w fuzjach, aliansach oraz splotach. Wyraźne stają się natomiast interakcje rośliny ze zjawiskami atmosferycznymi¹², które w największym stopniu odpowiadają za zmienność wszystkich warunkowanych przez nią środowiskowych relacji. Za przykład takiego funkcjonowania drzewa Ingold obiera wiszącą na nim pajęczą sieć, która staje się integralną częścią swego arborealnego otoczenia, ściśle zależną od oddziałujących na nie sił pogody, takich jak poruszający gałęziami wiatr czy przenikające przez liście krople deszczu. „Zamieszkujący” drzewo-organizm pająk w materialny sposób uobecnia bowiem możliwość łączenia ze sobą jego dowolnych części, snując swą nić zarówno w odnogach korony, jak też między konarami a liśćmi, pnieniem bądź też nadziemną częścią korzeni. I choć każde z mocowań tej sieci łatwo ulega zerwaniu, doprowadzając tym samym do naruszenia

⁹ T. Ingold, *Rethinking Animate...*, s. 12–14.

¹⁰ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 77–88.

¹¹ Ibidem, s. 145.

¹² Zob. H. Koczwarę, Z. Wróblewski, *Koncepcja percepcji środowiska w ujęciu Tima Ingolda*, „Studia Ecologiae et Bioethicae” 2019, № 1 (17), s. 68.

rizomatycznych pomostów, nie unieważnia to wcale sposobu funkcjonowania drzewa jako „przecinanego” różnokierunkowymi „liniami ruchu” bytu, z których każda może biec w poprzek, na ukos lub z dołu do góry konarów i pędów. Tym bardziej, że zniszczone pajęcze nitki zawsze mogą zostać odbudowane lub zastąpione przez kolejne mające podobny charakter powiązania – tworzone na przykład z oplatającym drzewo bluszczem lub obrastającymi je grzybami.

Wyjątkowa „sygnatura ruchowa”¹³ drzewa pozostaje w ten sposób nie tyle własnością danego gatunku roślin, ile rezultatem nieprzerwanego stawania się arborealnego bytu ze-światem. W łączności z glebą, wiatrem, deszczem, innymi organizmami – na przykład pająkiem, bluszczem czy grzybami – konstytuują się wzorce roślinnej aktywności, która polega na generowaniu i podtrzymywaniu życia w środowisku, a także doprowadzaniu do jego dalszych przeobrażeń. Drzewo uobecnia dzięki temu sposób sprawczość w działaniu – nadaje kształt i kierunek swemu otoczeniu, przyczynia się do rozwoju w nim nowych kształtów, atrybutów i stanów, inicjuje ważne dla ludzi i nie-ludzi procesy. Z tego powodu w wielu animistycznych kulturach uznaje się je za byt ożywiony, który dysponuje szczególnym, zbliżonym do ludzkiego, potencjałem do wprowadzania zmian w świecie, a niekiedy też statusem nie-ludzkiej osoby. Jak podkreśla Ingold, nie chodzi tu jednak wcale o antropomorfizację drzewa; projektowanie na nie przez człowieka jakichkolwiek własnych zdolności, lecz o specyficznie arborealne „bycie w świecie”, realizujące się w środowisku równorzędnie z tym ludzkim – w swym wytwarzaniu form, dyspozycji i możliwości¹⁴. Pozwala to antropologowi na zrewidowanie tradycyjnego pojmowania animizmu, w którym przypisywana nie-ludziom „dusza” miałyby ożywiać ich z założenia pasywne i poddające się formowaniu trwanie (Edward Burnett Taylor). W postsekularnym i nieantropocentrycznym rozpoznaniu badacza zyskiwanie życia pozostaje tymczasem nie cechą, lecz samym warunkiem każdego „bycia w świecie”, osiągalnym przez pozostawianie danego człowieka, zwierzęcia, rośliny lub rzeczy w polu relacji z innymi istnieniami¹⁵.

Zapewne dlatego ludzkie podejście do odznaczającego się osobowym statusem drzewa ma zwykle w animistycznych kulturach niehierarchiczny charakter¹⁶. Wynika

¹³ T. Ingold, *Rethinking Animate...*, s. 14.

¹⁴ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 107–108.

¹⁵ Ibidem, s. 97.

¹⁶ Należy podkreślić, że ów osobowy charakter nigdy nie dotyczy w animistycznych kulturach wszystkich gatunków drzew. Jak zauważają badacze, zależy on zwłaszcza od sprawczości danej (ważnej w danym regionie) rośliny, stopnia jej oddziaływania na środowisko, a także wywierania (pozytywnego bądź negatywnego) wpływu na rzeczywistość człowieka. Za mające status osoby uważa się na przykład te drzewa, które mają potencjał leczniczy lub wydzielają niebezpieczne substancje; te, których elementy służą do wyrobu kluczowych dla trwania danej wspólnoty narzędzi; te, których kora, liście, włókna, soki czy owoce pozwalają utrzymać się ludziom przy życiu. Tak rozumiane „człowieczeństwo” roślin podlega również znanym z ludzkich społeczności hierarchiom. Niepoddające się kontroli dziko rosnące drzewa funkcjonują zatem na podobieństwo groźnych i potężnych

to z przekonania o współuczestniczeniu obu bytów w przeobrażeniach otaczającego krajobrazu i analogicznej zdolności do tworzenia w nim rozległych środowiskowych powiązań. Jako sprawcze podmioty arborealne istnienia stanowią zatem dla człowieka równorzędnych partnerów interakcji, którzy przez swe „poruszanie się wraz ze światem” – rozwijanie się w aliansach z pogodą, ziemią, elementami krajobrazu, rzeczami, roślinami, zwierzętami i ludźmi – stają się źródłem wiedzy o dzielonej ze sobą rzeczywistości. Poddane wielozmysłowej percepcji drzewa uważa się bowiem często za dostarczycieli informacji o znajdującym się w trakcie stawania się otoczeniu, a ponadto za depozytariuszy pamięci o zachodzących w nim wcześniej zdarzeniach, zjawiskach, procesach czy przepływach. Uobecniają one w „zastygłej formie”¹⁷ siły kreatywności i ruchu wszystkich wchodzących z nimi dotąd w relacje bytów, zaś w ich w fakturze zaszyta jest historia przenikających je kiedykolwiek „linii życia”. W sam wygląd drzewa wpisane są więc ślady dotyczące właściwości otaczającego je krajobrazu (ukształtowania terenu, bliskości zbiorników i cieków wodnych, rodzaju gleby), panujących w nim zwykle warunków pogodowych (wiatrów, opadów, nasłonecznienia), długości i przebiegu pór roku, występowania katastrof naturalnych (powodzi, pożarów, susz), a także sąsiedztwa (lub czasu pojawiania się) konkretnych gatunków roślin i zwierząt¹⁸. Z ruchu arborealnego bytu w powietrzu (falowania gałęzi, wypuszczania pąków, zwijania i rozwijania się liści, wydzielania przez nie soków), skorelowanego z funkcjonowaniem zamieszkujących go istot (pająki, pszczoły, owady, ptaki), można z kolei wyczytać zapowiedź mających dopiero nadejść zjawisk atmosferycznych – opadów deszczu, mrozu, ochłodzenia lub ocieplenia. „Zamieszkiwanie świata” przez drzewo zyskuje w ten sposób materialny wymiar, odciskając się na jego żywym „ciele” w bardziej lub też mniej trwały sposób. Stanowi ono dla ludzi rozległą „mapę sytuacyjną”¹⁹, która ułatwia im przetrwanie w niedającej się w pełni przewidzieć ani kontrolować przyrodniczej rzeczywistości.

Jako depozytariusz pamięci o zachodzących w środowisku minionych już interakcjach drzewo jest ponadto sojusznikiem człowieka w przywoływaniu jego przeszłości oraz uobecnianiu zmarłych mu bliskich osób. Przez relację z rośliną można bowiem powrócić do wszystkich związanych z nią dawniej sytuacji, które budziły własne emocjonalne zaangażowanie; zaktualizować stany, których się wówczas doświadczało, a także ponownie uruchomić towarzyszące temu poprzednio myśli. Ów bezpośredni

„władców lasu”, możliwość wpływania na rozwój rośliny lub jej udomowienie pozwala z kolei zobaczyć w niej „dziecko” i objąć rodzicielską troską. Zob. P. Descola, *In the Society of Nature: a Native Ecology in Amazonia*, trans. N. Scott, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 221–257; G. H. Shepard Jr.; L. Daly, *Sensory Ecologies, Plant-Persons, and Multinatural Landscapes in Amazonia*, „Botany. An International Journal for Plant Biology” 2022, № 100 (2), s. 83–96.

¹⁷ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 141.

¹⁸ Por. M. Hall, *Talk among the Trees. Animist Plant Ontologies and Ethics*, [w:] *The Handbook of Contemporary Animism*, red. G. Harvey, London–New York: Routledge 2003, s. 394.

¹⁹ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 192.

kontakt z drzewem stanowi jednak zarazem okazję do rozumianego dosłownie podążania śladami nieżyjących już przyjaciół i krewnych, którzy pielęgowali je, uprawiali wokół niego ziemię, zbierali jego owoce, kwiatostany, pąki, gałęzie czy korę, siadali pod nim w poszukiwaniu cienia lub wyrokowali o zmianie pogody w oparciu o jego wygląd²⁰. Do oznak ciągłej obecności zmarłych należy zatem po części pokrój wyhodowanych ludzką ręką roślin, przerosty ich tkanek po cięciu konarów (kalusy), wreszcie dorodne lub słabe zbiory będące rezultatem wyboru miejsca sadzenia jabłoni, gruszy czy śliwy. W przypadku drzew leśnych bądź dziko rosnących takimi śladami mogą stać się natomiast bruzdy na pniach po usunięciu kory (żywicowanie), wydrążone w nich otwory służące pozyskiwaniu soku lub zakładaniu barci, a niekiedy również wyrte oznaczenia ludzkich ścieżek, obozowisk, punktów orientacyjnych lub mających miejsce w pobliżu ważnych wydarzeń (udane polowanie)²¹. Zapewne dlatego w wielu animistycznych kulturach drzewa dają człowiekowi poczucie ciągłości nie tylko z nim samym z wcześniejszych etapów egzystencji, lecz także z innymi nieżyjącymi już ludźmi, którzy, choć odeszli, nie przestali istnieć, lecz funkcjonują nadal w zapośredniczonej przez arborealny byt formie²². Dzięki jabłoni, dębowi, sośnie czy brzozie jest więc możliwa „regeneracja przeszłości”²³, a przez nią – doświadczanie niekończącego się nigdy życia w procesie, gdzie narodziny czy śmierć są wyłącznie punktami przejściowymi, gdyż zawsze istnieje możliwość powrotu z martwych²⁴.

Jabłko, żołądź, wierzbowa witka czy łyko brzozy ucieleśniają w ten sposób temu dzieje swojego powstania – rozwijania się w aliansie z całym środowiskiem przyrodniczym, w tym również z ludźmi jako jednym z wielu elementów arborealnego otoczenia. Dla animistycznych społeczności drzewa nie są więc wcale zewnętrznymi wobec nich bytami, lecz nie-ludzkimi osobami ontologicznie powiązanymi z człowiekiem oraz na stałe „wbudowanymi” w jego biografię – percepcję świata, pozyskiwanie wiedzy, konstytuowanie wspomnień o swoich zmarłych. Stąd właśnie bierze się przekonanie o potrzebie nawiązywania społecznych relacji z drzewnymi istnieniami, które zapewniają pożywienie, schronienie, zdrowie, poczucie ciągłości w czasie i przestrzeni²⁵, choć mają również zdolność odbierania życia, kiedy pod wpływem pioruna ulegają zapaleniu się lub zawaleniu²⁶. Jak

²⁰ Ibidem, s. 204.

²¹ M. Arukask, *The Personal Rituals of the Finnic Peoples with Forest Trees: (On the Basis of Two Examples)*, „Anthropology & Archeology of Eurasia” 2017, Vol. 56 (1–2), s. 180.

²² T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 143.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ T.-P. Lye, *Knowledge, Forest, and Hunter-Gatherer Government: the Batek of Pahang, Malaysia*, University of Hawaii 1997, s. 173, [źródło internetowe] https://www.academia.edu/45438803/Lye_Tuck_Po_1997_Knowledge_forest_and_hunter_gatherer_movement_the_Batek_of_Pahang_Malaysia_Ph_D_dissertation_Department_of_Anthropology_University_of_Hawaii_at_Manoa_Honolulu [20.08.2024].

²⁶ Ibidem, s. 150–151.

zauważa Nurit Bird-David, dla wielu rdzennych plemion stanowią one ważnych przodków, którzy przez swą obecność przyczyniają się do dobrobytu, bezpieczeństwa i tworzenia kulturowego dziedzictwa człowieka na takich samych zasadach, na jakich jest to udziałem jego ludzkich antenatów²⁷.

Drzewa stają się tym samym celem zróżnicowanych wierzeniowych praktyk, nie polegających jednak na czczeniu mających w nich przebywać duchów²⁸, lecz na ciągłym podtrzymywaniu arborealnej vitalności; dbaniu o to, aby nigdy nie „wyschła”²⁹. W animistycznych kulturach istotne jest bowiem nie tylko aktywne korzystanie ze sprawczości roślin, lecz także czynne opiekowanie się nimi poprzez „utrzymywanie w dobrym stanie ucieleśnianych przez nie relacji”³⁰, dążenie do tego, by mogły one nieprzerwanie „poruszać się wraz ze światem”. Osiąga się to poprzez otaczanie drzewa codzienną uwagą, dzielenie się wiedzą o jego znaczeniu dla ludzi i nie-ludzi, włączanie go we własne symboliczne porządki, wreszcie zaś – rozpoznawanie w jabłoni, wierzbie czy brzozie niezbywalnej części swojej materialnej i kulturowej egzystencji. Za Matthew Hallem można również przyrównać opiekę nad arborealnym bytem do pozostawania z nim w nieprzerwanym i bezpośrednim kontakcie:

Na terenach zamieszkiwanych przez lud Yanyuwa [jedno z plemion aborygeńskich – A. F.], kiedy ludzie kierują pieśni bezpośrednio do sagowców, nie oddają im czci, lecz śpiewają, aby utrzymać drzewa w zdrowiu oraz, być może, po to, by „utrzymać je w kontakcie” i z szacunkiem prosić, by nadal rodziły owoce [...]. Na północno zachodnim wybrzeżu Ameryki Północnej mieszkańcy Bella Coola [Kolumbia Brytyjska – A. F.] opowiadają historie o czasach, gdy ludzie i drzewa mogli swobodnie ze sobą rozmawiać. Chociaż ten wspólny język zaginął do naszych czasów, powiada się, że drzewa nadal rozumieją ludzką mowę i można do nich przemawiać oraz zwracać się za pomocą modlitwy [...]. Nie oddawanie czci, lecz komunikacja jest często sposobem wyrażenia wdzięczności wobec roślin za ich rolę w otrzymywaniu życia³¹.

²⁷ N. Bird-David, *The Giving Environment: Another Perspective on the Economic System of Gatherer-Hunters*. „Current Anthropology” 1990, № 31, s. 190; N. Bird-David, „Animism” Revisited. *Personhood, Environment, and Relational Epistemology*, „Current Anthropology” (supplement) 1999, № 40, s. 67–91.

²⁸ T-P. Lye, *Knowledge, Forest...*, s 158.

²⁹ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 149.

³⁰ Ibidem. Należy zaznaczyć, że dokonywane przez reprezentantów „nowego animizmu” różnienie na animizm i totemizm nie pokrywa się w pełni z ich kreślonymi przez klasyczną antropologię religii definicjami. Na przykład dla Tima Ingolda zasadniczą różnica między tymi typami mentalności tkwi w źródle sił krążących w środowisku, których dysponentami mogą być same byty (animizm) bądź ziemia, która pośredniczy w rozdziale tych potencjałów pomiędzy różne istnienia (totemizm). Dla reprezentantki aborygeńskiego plemienia relacja z drzewem byłaby w ten sposób podporządkowaniem obojga mocy ziemi jako ich wspólnej przodkini, a ludzko-roślinna więź – stosunkiem powinowactwa. Nie wpływa to jednak znacząco na sposób podtrzymywania kontaktu z rośliną przez człowieka. Zob. Ibidem, s. 112–115, 141–142.

³¹ M. Hall, *Talk among the Trees...*, s. 392. Na podobną sytuację zwraca również uwagę Graham Harvey, przytaczając rozmowę z Mabel MacKay, członkinią plemienia Pomo, którą zapytano o jej relację z roślinami leczniczymi: „– Rozmawiasz z nimi? Czy one rozmawiają z tobą? – Cóż, jeśli

II

Jak wskazuje Tim Ingold, a wraz z nim także Philippe Descola, Nurit Bird-David i Matthew Hall³², podobne rozumienie relacji ludzi i drzew cechuje po dziś dzień światopoglądy indygenicznych zbieracko-łowieckich oraz rolniczych społeczności Amazonii (lud Achuar i Boyacá), północnych regionów Ameryki Północnej (Odżibwejowie, Nuxálkowie), Afryki Zachodniej (Dogonowie), południowych części Azji (Nayaka), Australii i Oceanii (lud Melpa i Yanyuwa)³³. Pozostałości animistycznego myślenia można jednak odnaleźć również w wielu innych etnicznych kosmologiach, które ukształtowały się w oparciu o bezpośrednią zależność między człowiekiem a traktowanym przez niego jak „dynamiczne pole relacji” środowiskiem. Uwidaczniają się one zwłaszcza tam, gdzie utrzymał się jeszcze odziedziczony z przeszłości typ nieekstensywnego użytkowania lasów i hodowli drzew, wymagający ciągłego dostosowywania się ludzi do przyrodniczych właściwości krajobrazu oraz pozyskiwania terenowej wiedzy o nim. Jak zauważa Ingold, różnica między zbieractwem a rolnictwem często pozostaje w tych kulturach zatarta, wiążąc się nie tyle z różnym podejściem do nie-ludzkiego otoczenia, ile raczej z mniejszym lub większym „angażowaniem się w ustanawianie warunków jego wzrostu”³⁴. W tradycyjnych typach hodowli roślin tylko częściowo rozwijają się one na przewidywalnych przez człowieka zasadach, zaś rezultatu samej uprawy – uzależnionej od wielu kształtujących ją środowiskowych czynników – nigdy nie daje się w pełni zaplanować. Nie pozostaje to bez wpływu na brak jednoznacznego podziału na dzikie i udomowione rodzaje arborealnych bytów – towarzyszący ich pielęgnacji wysiłek decyduje bowiem zarówno o przekształcaniu roślinnego, jak też ludzkiego otoczenia (warunków życia, narzędzi, technik rolniczych, zwyczajów), które nieustannie dostosowują się do siebie nawzajem. Zapewne dlatego i drzewo, i człowieka postrzega się w tych kulturach jako współuczestników tego samego społecznego świata, którzy pozostają ze sobą w bliskim istnieniowym kontakcie oraz bezpośredniej komunikacji.

Ślady takiego podejścia do drzew zachowały się w ludowych wyobrażeniach środkowo-wschodniej Europy jeszcze u progu nowoczesności, zaś w porośniętych

mam z nich skorzystać, muszę rozmawiać, modlić się”. G. Harvey, *Animism. Respecting the Living World*, London: Wakefield Press 2005, s. 103.

³² Krytyczny stosunek badaczy do kanonicznego pojmowania animizmu owocuje również różnorodnością koncepcji, które składają się na jego nowe, postkolonialne i nieantropocentryczne, odczytanie. Prócz zwolenników „odnowionego” rozumienia animizmu (Bird-David, Descola, Ingold, Harvey), pojawiają się również propozycje postulujące bardziej radykalne zerwanie z tradycją, co wyrażałoby się w rezygnacji z dotychczasowej nazwy i zastąpienia jej bardziej adekwatną koncepcją perspektywizmu (Eduardo Viveiros de Castro).

³³ G. Harvey, *Animism...*, s. 10.

³⁴ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 86.

lasami regionach północno-zachodniej Rosji nawet u schyłku XX wieku (zwłaszcza wśród ludów ugrofińskich – Karelów, Wotów i Wepsów)³⁵. Był to między innymi rezultat wielowiekowych wpływów animizmu syberyjskiego, który docierał do tych obszarów za pośrednictwem przesiąkniętego nim prawosławia (bizantyjsko-kijowska część Wielkorusi)³⁶, bądź też pozostawał bezpośrednim dziedzictwem przedhistorycznej migracji plemion (historyczna Ruś Nowogrodzka)³⁷. Długiemu trwaniu bliskich relacji człowieka ze środowiskiem sprzyjały zwłaszcza czynniki geograficzne, demograficzne, ekonomiczne i społeczne – wysoki stopień zalesienia regionu, niski poziom jego zaludnienia oraz słabo rozwinięte rolnictwo, które ze względów na chłodny klimat często współwystępowało ze zbieractwem, petryfikując charakterystyczny dla świata Północy model życia³⁸. Las wciąż był więc tutaj ważnym partnerem międzybytowych interakcji – zaopatrywano się w nim w drewno budowlane i opałowe, wytwarzano smołę i dziegieć, zbierano grzyby oraz rośliny lecznicze i jadalne, a także łowiono ryby i polowano na drobne zwierzęta. Znajdowało to wyraz w niosących ślady animistycznego myślenia postawach wobec swego arborealnego otoczenia uważanego za darczyńcę i żywiciela dla wszystkich korzystających z jego dóbr bytów, które zazwyczaj sytuowały się wobec siebie w roli bliższych bądź dalszych krewnych.

Znaczącą rolę w tym względzie odgrywały również rosnące w pobliżu ludzkich siedzib drzewa, które, jak uważano, wyposażały człowieka w kluczowy dlań do przeżycia potencjał. Zapewniały mu one możliwość najedzenia się (drewno na ognisk i opalanych nim kuchni), ogrzania (drewno na opał i do budowy domu) oraz wyleczenia (pochodząca z drzew kora, soki, żywice, olejki, ogrzewane drewnem łaźnie parowe), wpływając bezpośrednio na jego zdolność do zachowania ciągłości istnienia³⁹. Z animistycznego punktu widzenia relacja z arborealnymi bytami przyczyniała się bowiem do zwiększenia zakresu ludzkiego „bycia żywym”⁴⁰ – drzewa nie tylko podtrzymywały angażowanie się danej osoby w otoczenie (przez zaspokajanie jej elementarnych bytowych potrzeb), lecz także przywracały lub rozszerzały umiejętności, dzięki którym realizowała on swój sposób funkcjonowania w świecie (przez niwelowanie swych psychofizycznych niedyspozycji bądź udoskonalenie percepcyjnych możliwości)⁴¹. Z bliskiego kontaktu

³⁵ Zob. M. Arukask, *The Personal Rituals...*

³⁶ J. H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przeł. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 16–17.

³⁷ V-P. Herva, A. Lahelma, *Northern Archeology and Cosmology. A Relational View*, London–New York: Routledge 2020, s. 66, 80; M. Arukask, *The Personal Rituals...*, s. 183.

³⁸ V-P. Herva, A. Lahelma, *Northern Archeology...*, s. 66.

³⁹ M. Arukask, *The Personal Rituals...*, s. 180.

⁴⁰ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 98.

⁴¹ Ibidem, s. 94; F. B. Freedman, *Shamanic Plants and Gender in the Healing Forest*, [w:] *Shamanic Plants and Gender in the Healing Forest*, red. S. Harris, F. B. Freedman, New York: Berghahn Books New York • Oxford 2010, s. 133.

z sosną czy brzozą brała się ponadto sposobność pogłębiania więzi z innymi „zamieszkującymi” je istotami, a przede wszystkim odnowienia interakcji z przodkami, którzy pozostawili ślady swej egzystencji na lub w pobliżu tych roślin. Jak zauważa badacz kultury wepsyjskiej Madis Arukask, właśnie z tego powodu owe najpowszechniejsze w północnorosyjskich lasach drzewa uznawano często za pośredników między żywymi a martwymi, a także tymi, którzy zaginęli bez wieści⁴². Uwidaczniają to także zarejestrowane przez antropologa zwyczaje, nadal praktykowane przez mieszkańców obwodu wołogodzkiego – składanie sośnie czy jodle ofiar, przemawianie do tych roślin z szacunkiem, śpiewanie im pieśni towarzyszących zwykle ludzkim tańcom w okręgu czy obejmowanie ich pni ramionami⁴³.

Między innymi na skutek długotrwałej wymiany kulturowej z rosyjską Północą podobne rozumienie środowiska wpisało się także mocno w ludową wyobraźnię sąsiadujących z nią Bałtów⁴⁴ oraz Słowian Wschodnich – Białorusinów i (w pewnym stopniu) Ukraińców – gdzie było częściowo fragmentaryzowane, częściowo zaś utrwalane przez prawosławie. Pozostałości animistycznego światopoglądu ulegały tu bowiem ciągłemu mieszanii się z nadchodzącymi z Zachodu wpływami dualistycznej rolniczej kultury⁴⁵, choć w splocie z oddolną ortodoksją zachowywały się jeszcze w związanych z lasem rytuałach, zwyczajach, powiedzeniach i przysłowiaach. Najsilniej uobecniły się one jednak w ludowych fabułach – opowieściach wierzeniowych, balladach czy bajkach, w których często można było odnaleźć próbę szerszego oddania odziedziczonych z przeszłości przekonań. Według Tatjana Agapkiny spośród bogactwa wschodniosłowiańskich narracji dotyczących relacji ludzi i drzew na osobną uwagę zasługują zwłaszcza te kojarzone z regeneracyjnym potencjałem arborealnych bytów oraz ich zdolnością do kontynuowania ludzkiego życia po śmierci. Folklorystyka wskazuje szczególnie na szereg motywów, w których brzoza, jawor, lipa czy wierzbą pełnią rolę komunikacyjnych partnerów człowieka, wzrastając na zwłokach zamordowanych osób, doprowadzając do pośmiertnego spotkania bliskich sobie dawniej ludzi lub uobecniając czyjaś historię w drewnianym przedmiocie – instrumencie muzycznym⁴⁶. I choć badaczka nie analizuje żadnej z omawianych fabuł

⁴² M. Arukask, *The Personal Rituals...*, s. 179.

⁴³ Ibidem, s. 174–175.

⁴⁴ Warto zauważyć, że poza hipotezą o wpływie ludów łowiecko-zbierackich znad Syberii oraz wschodniej Azji na populacje zamieszkujące od wschodu Morze Bałtyckie istnieje również inna, mówiąca o wykształceniu podobnego typu kultury również przez lokalne społeczności Bałtów. Zob. C. Posth, H. Yu, A. Ghalichi i in., *Palaeogenomics of Upper Palaeolithic to Neolithic European Hunter-Gatherers*, „Nature” 2023, № 615, s. 122; A. Mitnik, C. Wang, S. Pfrengle i in., *The Genetic Prehistory of the Baltic Sea Region*, „Nature Communications” 2018, № 442, s. 8.

⁴⁵ M. Arukask, *The Personal Rituals...*, s. 183.

⁴⁶ Zob. T. Агапкина, *Дерева в славянской народной традиции: Очерки*, Москва: Индрик 2019, s. 528–541.

w animistycznym kontekście, wydaje się, że właśnie w nich realizuje się najpełniej „kłaczkowy” charakter „poruszania się drzewa wraz ze światem” przez podtrzymywanie egzystencji zmarłych, łączenia ich z innymi ludzkimi i nie-ludzkimi bytami, pośredniczenia w ich kontaktach z żyjącymi. Dzięki takim właściwościom jest ono reprezentowane w utworach jako faktyczny, nie zaś jedynie symboliczny opiekun człowieka, który zapewnia mu ciągłą przynależność do witalnej wspólnoty, zarówno za życia, jak również po śmierci.

III

Znaczną część tych motywów można odnaleźć również w balladach ludowych zebranych na terenie dawnych obszarów I Rzeczypospolitej – na Podlasiu, Polesiu, Podolu, a także w Małopolsce. Należy doń choćby mająca białoruski rodowód fabuła „topoliny”, mówiąca o synowej, którą pod wpływem kłatwy nieprzychylniej jej teściowej zamienia się w rosnącą w polu topolę, brzozę lub jarzębinę, zaś w południowych, ukraińskich, wariantach przekazu – także w kalinę lub werbenę⁴⁷. Celem rzuconego na młodą kobietę czaru ma być nie tylko pozbycie się jej z gospodarstwa, lecz także doprowadzenie do tego, by zginęła ona z rąk męża, którego matka podstępem nakłania do ścięcia drzewa. W trakcie uderzeń siekierą „topolina” ujawnia jednak swój osobowy status – ocieka „krwią”, porusza lub szumi liśćmi⁴⁸, przemawia ludzkim głosem – co sprawia, że intryga teściowej zostaje ostatecznie wykryta, a jej syn rezygnuje ze swego zamiaru. W nadniemieńskiej wersji ballady zebranej i przełożonej przez Elizę Orzeszkową ludowy przekaz kończy typowa dla tego motywu skarga synowej-brzeziny, wskazująca zarazem na rozległy zakres kłatwy, która miała ją pozbawić domu, ludzkiej postaci, a przede wszystkim możliwości dalszego funkcjonowania wśród żywych:

[...]

„Ej, córko, córko, idź ty lnu narwij,
Gdy lnu nie narwiesz, nie wracaj do domu,
I gdy lnu narwiesz, nie wracaj do domu;
W nagiem polu stań się brzózka,
Której nie zegn timer najmocniejszy,
Której nie spali słońko najgorętsze”.

[...]

Oj, brzózkę raz uderzył, nie przemówiła,

⁴⁷ Ibidem, s. 530.

⁴⁸ Н. И. Толстой, *Невестка стала в поле тополем („тополей”),* [w:] *Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне*, Москва: Наука 1985, s. 41.

Uderzył drugi i krew pociekła,
Uderzył trzeci, brzoźka przemówiła;
„Oj, nie rąb ty mnie, ja żonka twoja,
Tak mi zrobiła matula twoja,
Zła twoja matka nas rozłączyła,
Młodego synka osierociła”⁴⁹.

Skierowany do męża monolog synowej-brzeziny wyraźnie dowodzi zatem nieskuteczności zamiarów teściowej stosującej wobec bohaterki formułę aż potrójnej dyrektywy magicznej – nakazu pójścia na pole (wyklęcia)⁵⁰, zamiany w drzewo (przeklęcia), a także przeobrażenia tej rośliny w obumarły byt (zaklęcia). Nie staje się tak jednak, jak chce Agapkina, dzięki witalnym możliwościom człowieka, który miałby „wchodzić” w brzozę „jak do swojej nowej skorupy, całą swą fizycznością”⁵¹, zaś jego „ciało i krew” pozostawałyby „zamknięte w drzewnej formie”. Przeciwnie, powodem niezupełnego ziszczenia się klątwy oraz utrzymania się synowej-brzeziny przy życiu jest raczej sam potencjał arbo-realnego istnienia, odnawiający i wzmacniający jej nieprzerwane trwanie. Inaczej niż bezbronna wobec słów teściowej młoda kobieta, drzewo nie poddaje się bowiem łatwo ludzkim próbom wpływania na swój sposób funkcjonowania w świecie. Zapewne dlatego bezskuteczny okazuje się w balladzie zamiar jego „unieruchomienia”; próba odcięcia go od ożywiających interakcji z otoczeniem oraz dynamizującego oddziaływania pogody („W nagiem polu stań się brzoźką, / Której nie zegnje wiatr najmocniejszy, / Której nie spali słońko najgorętsze”). Nawet pozbawiona wpływu wiatru czy słońca brzoza wciąż pozostaje zakorzeniona w glebie, gdzie może niezmiennie podlegać przepływowi krążącej w świecie materii, a, co za tym idzie, zachowywać swą zdolność do transformacji rzeczywistości. Wskazuje na to choćby znajdująca się w drzewie „krew” rośliny, która stanowi czytelne nawiązanie do soków wydobywających się zwykle z jej pnia po wydrążeniu otworu („Oj, brzoźkę raz uderzył, nie przemówiła, / Uderzył drugi i krew pociekła”). Dzięki przenikającym brzozę siłom ostatecznie dochodzi więc do przeobrażenia złączonej z nią istnieniowo młodej kobiety i zapewnienia ciągłości jej osłabionej przez słowa teściowej egzystencji. Za pośrednictwem drzewa synowa opiera się ryzyku osobowego nieistnienia, osadza po stronie żyjących i działających w świecie bytów, wreszcie powraca do dawnych społecznych ról. Dowodem na to jest jej finalne wskazanie na przyczynę swej krzywdy oraz upominanie się o sprawiedliwość („Oj, nie rąb ty mnie, ja żonka twoja, / Tak mi zrobiła matula twoja”).

⁴⁹ E. Orzeszkowa, *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wiśła” 1880, t. IV, s. 19.

⁵⁰ Zob. A. Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2000.

⁵¹ Ten cytat i następne T. Агапкина, *Деревьё в славянской...*, s. 533.

Dopiero metamorfoza synowej w drzewo pozwala bowiem w pełni uwidocznić skalę i zasięg tak symbolicznej, jak też realnej przemocy, jaka spotykała ją wcześniej od strony teściowej oraz własnego męża. Zobrazowany w balladzie społeczny kontekst przemiany w brzozę wskazuje dobitnie na obowiązujący w rodzinie kobiety patrylokalny model relacji społecznych – tradycję mieszkania żony z rodziną poślubionego zwykle „z rozsądku” mężczyzny oraz wspólnej z nią pracy w gospodarstwie (w przytaczanej przez Orzeszkową pieśni pojawia się jedynie sugestia aranżowanego związku: „Oj, matka syna ożeniła, / Synowej nie polubiła”, jednak w innych wersjach utworu, zebranych na przykład przez Zygmunta Glogera, mówi się o tym już wprost: „Ożeniła matka syna poniewoli, / I wzięła synowę nie dla upodoby”⁵²). W patriarchalnej chłopskiej kulturze prowadziło to zazwyczaj do licznych nadużyć, które wzmacniały zależność kobiety do męża i ustanawiały nad nią społeczną kontrolę jego krewnych, sprzyjając jej wyobcowaniu, marginalizacji oraz pozostawianiu na łasce i niełasce pozostałych członków rodzinnej wspólnoty. Wyrazem podobnych praktyk staje się w balladzie zarówno wykluczenie synowej przez teściową, jak również brak jakiegokolwiek wsparcia ze strony jej syna, który, wyruszając w daleką podróż, nie interesuje się zbytnio losem żony, narażonej na wyrafinowane formy prześladowania („Ej, córko, córko, idź ty lnu narwij, / Gdy lnu nie narwiesz, nie wracaj do domu, / I gdy lnu narwiesz, nie wracaj do domu”). Finalny monolog kobiety-brzeziny można na skutek tego rozumieć jako oddanie głosu osobie mającej najsłabszą pozycję w rodzinie, próbę nazwania i określenia rodzaju spotykającej ją krzywdy, zwrócenie uwagi na potrzebę przywrócenia utraconej godności. W niektórych wersjach ballady częściowo przychodzi temu w sukurs także wypowiedź męża, który dołącza do próby diagnozowania krzywdzącego również dla mężczyzn patriarchalnego porządku. Jego skardze na swe aranżowane małżeństwo towarzyszy jednak głównie niechęć do matki, która zabroniła mu wcześniej poślubić inną kobietę, nie zaś współczucie czy choćby zrozumienie dla żony:

– Bodaj mojej matce taka dola była,
Oj, jak mnie nie z lubą młodego żeniła.
Bodaj moja matka na świecie nie była,
Jak mnie młodziuchnego z pary rozłączyła⁵³.

Rosnąca na zagonie brzoza staje się w ten sposób w balladzie jedyną depozytariuszką pamięci o sytuacji prześladowanej i wyklętej synowej, której dendrosomatyczne przeobrażenia⁵⁴ można rozumieć również zupełnie niefantastycznie – jako

⁵² Z. Gloger, *Pieśni ludu (w latach 1961–1891)*, Kraków: Gebethner i Spółka s.g. 1892, s. 214.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Т. Агапкина, *Деревья в славянской...*, s. 531.

ślad po rzeczywistym uśmierceniu kobiety przez teściową. Krajobraz, w którym znajduje się drzewo, uobecniałby wówczas „zastygłą historię” okrutnej zbrodni, jakiej dopuszczono się w końcu na wygnanej z domu w „nagie pole” młodej żonie. Drzewny byt stanowiłby zatem materialne uobecnienie przeobrażonego rozkładem ciała kobiety, pogrzebanego tu potajemnie bądź, co bardziej prawdopodobne, pozostawionego samo sobie w oczekiwaniu na działanie siły przyrody. Rzucające się w oczy mężowi wyrastanie brzozy z zagonu dałoby się natomiast odczytać jako dowód dokonanego w tym miejscu zabójstwa, wskazujący zarazem na czasu zgonu zmarłej, która spoczywa tam tyle, ile wynosi wiek młodej, bo cienkopiennej jeszcze rośliny („Oj weź ty, synku, ostrą siekierkę, / Idź i zrąb w polu cienką brzezinkę”). Tak rozumiane drzewo pełniłoby ponadto funkcję żyjącego grobu synowej, który z jednej strony zastąpiłby jej niepowstałą nigdy w ludzkim świecie tradycyjną mogiłę, z drugiej zaś umożliwił dalsze trwanie bohaterki w relacjach z arborealnym bytem i pośród innych „zamieszkujących” go organizmów. Byłby to więc nie tylko sposób na upamiętnienie minionej egzystencji kobiety, lecz przede wszystkim przywrócenie jej do nowego istnienia przez wyposażenie w nieosiągalną za życia sprawczość i możliwości wpływania na otoczenie.

W relacji z brzozą zwłoki synowej zyskiwałyby dzięki temu szansę na kontynuację swego funkcjonowania w otoczeniu – przez otrzymywaną od rośliny zdolność do komunikowania się z innymi „zamieszkującymi” rzeczywistość bytami, „poruszania się wraz ze światem”, przechowywania pamięci o zdarzeniach z przeszłości. Pod wieloma względami byłoby to również funkcjonowanie bardziej inkluzywne, wiązałoby się bowiem z przynależnością do szerszej niż tylko ludzka zbiorowości, na którą składałyby się wszystkie związane z drzewem organizmy, elementy krajobrazu, zjawiska atmosferyczne czy procesy glebowe. Ich interakcje ze szczątkami synowej zyskiwałyby wówczas charakter wzajemnej wymiany materii, sił i potencjałów, a co za tym idzie – dzielenia się między sobą witalnością i pobudzaniem się do działania. To, co nie-ludzkie, stanowiłoby istotne wsparcie dla ciała zmarłej w realizacji jego sprawczych właściwości, w animistycznym świecie przysługujących wszystkim zdolnym do wpływania na innych bytom, choć urzeczywistnianym przez nie w różnej skali i w specyficzny dla każdego z nich sposób. To, co ludzkie, przyczyniałoby się natomiast do tworzenia warunków dla wzrostu brzozy – przez oddziaływanie na zachodzące w glebie organiczne przeobrażenia drzewa, i wzmacnianie na skutek tego jego „sygnatury ruchowej”. W rezultacie ów „kłączowy” alians szczątków człowieka oraz rozwijającej się na nich i z nimi rośliny umożliwiałby przezwyciężenie prowadzącego do śmierci wykluczenia synowej z kręgu rodziny, nadając jej zwłokom podmiotowy status oraz włączając ją w poczet rozległej, złożonej z nie-ludzkich osób społeczności.

Tak rozumiany regeneracyjny potencjał relacji człowieka z drzewem korespondowałby również z badanymi przez Ewę Domańską zarośniętymi roślinnością

miejscami współczesnych masowych zbrodni, zaplanowanymi jako przestrzenie separacji, a nawet gettoizacji zmarłych. Dzięki naturalnemu zmieszaniu ze składowymi środowiska przyrodniczego ich szczątki paradoksalnie okazują się jednak „obszarami inkluzji [...] i symbiotycznego trwania”⁵⁵, przez co zabici mogą na powrót zyskać swe społeczne istnienie, tym razem jako składowa zwierzęcej, roślinnej czy mykologicznej „diaspory”. Rozkład ich ciał w glebie lub na powietrzu, a także w bezpośrednim arborealnym sąsiedztwie, zatracą tym samym swój degradujący i odpodmiotawiający charakter, przyczyniając się do odzyskania przez zwłoki odebranej wcześniej ludziom zdolności do działania, komunikowania się, kształtowania otaczającej rzeczywistości. Zarówno w nawiązującej do animistycznych przekonań balladzie, jak też w posthumanistycznej recepcji krajobrazów Zagłady, drzewo podtrzymywałoby w ten sposób pośmiertne funkcjonowanie człowieka, dowodząc, za Grahamem Harvey’em, że życie nie ma końca, możliwa jest za to zmiana nadających się do funkcjonowania światów⁵⁶.

Zapewne dlatego i brzoza, i synowa pozostają względem siebie w balladzie ontologicznie równorzędne, funkcjonując jako ekwiwalentnie rozwijające się w świecie byty. Sok wydobywający się z pnia rośliny stanowi na przykład rzeczywisty odpowiednik ludzkiej krwi, zaś wydawane przez arborealny byt szumienie (liści), skrzypienie (kory), trzeszczenie (gałęzi) jest rodzajem roślinnego komunikowania się z otoczeniem, które użycza swojej ekspresji szczątkom zabitej synowej. Owa istnieniowa analogia nie-ludzkich i ludzkich bytów może się jednak także rozszerzać na inne dziedziny istnienia, co ma miejsce w tych białoruskich przekazach, w których pojawia się motyw splatających się ze sobą drzew – zmarłych małżonków. Uwidacznia go choćby zebrana przez Orzeszkową w ówczesnym powieście grodzieńskim (okolice wsi Hledowicze, Ponizany, Szczerbowicze) ballada o młodej parze otrutej przez matkę męża, niepokodzoną z ich zawartym z miłości związkiem, opartym na ekonomicznym mezaliansie. Chcąc podkreślić społeczne różnice między małżonkami, decyduje ona, by zwłoki każdego z nich zostały pochowane osobno – odpowiednio „w kościele pod ołtarzem” (syn) oraz „w rowie pod cmentarzem” (synowa). Bliska sobie para nawet po śmierci daje jednak wyraz swej nieprzerwanej obecności wśród żywych – trwając w nie-ludzkiej formie złączonych ze sobą jaworze i lipie:

[...]

Na mogiłce syna jawor posadziła,
A na mogiłce synowej cienką lipkę.
Lecz jawór mury kościelne przebija,

⁵⁵ Tan cytat i następny E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2017, s. 206.

⁵⁶ G. Harvey, *Animism. Respecting the Living World...*, s. 125.

Lipy dosięga i gałęźmi ją obejmuje.
A ludzie idą do kościoła modlić się,
Nie tyle modlić się, ile cud ten oglądać⁵⁷.

W znajdujących się nieopodal siebie drzewach, które wyrastają z ludzkich zwłok i dotykają się gałęziami, chłopska społeczność rozpoznaje oznaki nie tylko dawnego, lecz także aktualnego istnienia pary. Decyduje o tym zwłaszcza sam sposób funkcjonowania jaworu i lipy – ich przekraczające długość ludzkiego trwania życie, zdolność do przeobrażeń wraz ze zmieniającymi się porami roku, a przede wszystkim poruszanie się pod wpływem czynników środowiskowych – czyniące każdą roślinę swoistym „urządzeniem wskrzeszającym” (*vitalist device*)⁵⁸ dla spoczywającego w jej pobliżu człowieka. Motyw drzew-małżonków nasuwa zatem w balladzie skojarzenia z animistycznym/totemicznym wyobrażeniem regeneracji jako procesu, w trakcie którego ludzki byt rozpada się po śmierci na wiele elementów, odradzając się jednak za materialnym pośrednictwem nie-ludzkich osób, zazwyczaj zwierzęcych lub roślinnych⁵⁹. Rosnące na zwłokach jawor czy lipa wspomagają tym samym powrót do życia męża i żony, zaś poruszanie się obu drzew w-powietrzu otwiera to życie na dalsze, bardziej rozległe istnieniowe relacje. „Rozwijanie się arborealnych bytów wraz ze światem” umożliwia bowiem łączenie się każdego z małżonków nie tylko z „zamieszkującymi” daną roślinę nie-ludzkimi istnieniami, lecz również z innymi martwymi osobami, które – podobnie jak oni – trwają w zapośredniczonej przez drzewne organizmy formie.

Zapewne dlatego dotykające się na wietrze i – pod jego wpływem – chylące się ku sobie drzewa mogą się spotykać podobnie jak żyjący ludzie. Dzięki „kłączowemu” splotowi gałęzi ów kontakt ma również wielokrotniony, „interaktywny” wymiar, wyrażający się w równoczesnym dążeniu ku-sobie obu parterów interakcji oraz ich reagowaniu na siebie nawzajem. W ludowym przekazie możliwe staje się zatem ponowne „odnalezienie się” zmarłych małżonków, których szczątki zostały od siebie topograficznie oddzielone i umieszczone w utrudniających przenikanie się podłożach – „na ołtarzu” i cmentarzu. Łączenie się lipy z jaworem nie poprzez glebę i zachodzące w niej ruchy korzeni i materii, lecz poprzez kluczowe medium funkcjonowania drzewnych bytów – powietrze, pozwala z kolei na powrót nadać ich relacji literalnie materialny charakter. Obcujący ze sobą dawniej zmysłowo małżonkowie zespalają się bowiem po śmierci w „ciałach” drzew – w ich drzeniu liści, splataniu się gałęzi, przerywaniu ciągłości kory czy wrastaniu we własne

⁵⁷ E. Orzeszkowa, *Ludzie i kwiaty...*, s. 21.

⁵⁸ F. Fahlander, *Becoming Dead: Burial Assemblages as Vitalist Devices*, „Cambridge Archaeological Journal” 2020, t. 30, № 4, s. 555–569.

⁵⁹ D. Bird-Rose, *Death and Grief in a World of Kin*, [w:] *The Handbook...*, s. 143.

zdrewniałe tkanki. Tak rozumiana „więź” pary wpisuje się także w pełni w światopogląd mieszkańców wsi, przekonanych, jak się wydaje, o animistycznym charakterze otaczającej ich przyrodniczej rzeczywistości, który nie daje się zastąpić chrześcijańską obrzędowością, („A ludzie idą do kościoła modlić się, / Nie tyle modlić się, ile cud ten oglądać”). Balladę można dzięki temu uznać za ważny głos z przeszłości, będący zarazem ludowym „zdawaniem sprawy” z prób modyfikacji najstarszych modeli myślenia o świecie, jak też opowieścią o niesłabnącej potrzebie ich podtrzymywania.

W ludowych przekazach owo istnienie drzewa w-powietrzu może przełożyć się również na jego „drugie życie” jako drewna⁶⁰, będącego ontologicznie tym samym, co dynamiczny i rozwijający się w czasie arborealny organizm⁶¹. Z animistycznej perspektywy ścinany dąb, brzoza lub wierzba, nie stanowi bowiem wcale biernego przedmiotu niezdolnego do „poruszania się wraz ze światem”, lecz osiąga inny etap swej relacyjnej egzystencji. Uwidacznia to zwłaszcza zależne od warunków pogodowych pobieranie i oddawanie wilgoci przez drewno, powodujące zmiany w jego wymiarach czy kształcie, co często bywa porównywane do oddychania, mającego trwać aż do rozkładu tego materiału w glebie⁶². Takimi właściwościami odznaczają się choćby wykonane z niego domy, służące różnym rytuałom artefakty, ale również niektóre instrumenty muzyczne, takie jak gwizdki, piszczałki, flety czy fujarki. Do generowania brzmienia angażują one wddech i wydech człowieka, dzięki czemu gra na nich stanowi przykład wzajemnego zestrzajania się ze sobą tak arborealnego, jak też ludzkiego istnienia; rozwijania potencjału każdego z bytów w-otoczeniu; zwielokrotniania siły ich samodzielnego oddziaływania na rzeczywistość. Tym bardziej, że w animistycznym sposobie postrzegania środowiska między dźwiękiem a oddychaniem istnieje ścisła zbieżność – tak jedno, jak też drugie rozwija się w powietrzu, jest odbierane jako ruch przychodzenia i odchodzenia, przypomina ponadto podmuchy wiatru, który nigdy nie zatrzymuje się w miejscu. Jak podkreśla Ingold, i głos nucącego czy grającego człowieka, i brzmienie instrumentu rozchodzą się bowiem w powietrznych przepływach:

po nieregularnych, krętych ścieżkach, zaś przestrzenie, które nawiedzają, przypominają kształtem wiry utworzone przez ruch okrężny wokół, a nie stałą lokalizację⁶³.

⁶⁰ J. Knight, *The Second Life of Trees: Family Forestry in Upland Japan*, [w:] *The Social Life of Trees Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*, red. L. Rival, London: Laura Rival Queen Elizabeth House International Development Centre, University of Oxford 1998, s. 197–218.

⁶¹ F. Fahlander, *The Relational Life of Trees. Ontological Aspects of “Tree-Ness” in the Early Bronze Age of Northern Europe*, „Open Archaeology” 2018, № 4, s. 374.

⁶² J. Knight, *The Second Life of Trees...*

⁶³ T. Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London: Routledge 2011, s. 139

Tak rozumiane „drugie życie” drzewa zachowuje więc witalne właściwości tego „pierwszego”, zyskując zarazem dodatkowy ruchowy potencjał – za sprawą ludzkiej możliwości noszenia ze sobą wykonanej z drewna rzeczy. Oddzielona od miejsca wzrastania wierzby czy olchy sporządzona z ich kory piszczałka może więc nie tylko brzmieć-wędrować wraz z podmuchem wiatru, lecz także przemieszczać się tam, gdzie go nie ma – wraz z grajkiem, który wzbudza instrument własnym oddechem, a przez to uwalnia i jego, i własne istnieniowe aspekty⁶⁴. W przypadku materiału pozyskanego z rosnącego na ludzkim grobie drzewa gra na fujarce staje się natomiast okazją do uruchomienia życiowych sił z przeszłości, dostępnych teraz „zawsze i wszędzie”. Wierzbowy czy olchowy instrument stanowiłby dzięki temu medium służące z jednej strony podtrzymywaniu pośmiertnej egzystencji człowieka; z drugiej zaś rozszerzaniu jej o kolejne czasowe wymiary, o dalsze interakcje ze światem, o coraz to nowe spotkania z ludźmi i nie-ludźmi. Ma to na przykład miejsce w częstym również we wschodniosłowiańskich tradycjach motywie fujarki, którą wystrugano z wyrosłego na ludzkich szczątkach drzewa, a która wygrywa melodię mówiącą o losach zmarłej osoby. Taką sytuację odzwierciedla choćby fabuła ludowej gadki zebranej przez Stanisława Ciszewskiego w okolicach Sławkowa w Małopolsce podejmująca wątek wykonanego przez pasterza wierzbowego instrumentu odznaczającego się złożonymi witalnymi właściwościami. Zobrazowana tu piszczałka uobecnia egzystencję dziewczyny zamordowanej przez zazdrosną o jej towarzyskie atuty siostrę oraz staje się materialnym przedłużeniem ludzkiego głosu:

Jeden wójt miał dwie córki. Młodszą bardzo chłopcy lubili, na starszą zaś nikt nie chciał nawet patrzeć. Pewnego razu poszły obydwie do lasu na jagody. Kiedy weszły w gąszcz, starsza siostra przebiła młodszą nożem i zakopawszy ją pod wierzbą, powróciła do domu [...]. I mijały dnie i tygodnie, a córka jak nie wracała, tak nie wracała. Wójt rozpiśał po całym świecie, ale nigdzie nie mógł o niej zasięgnąć wiadomości. Aż pewnego razu przejeżdżał wójt przez las. Patrzy, ukręcił sobie pasterz piszczałkę z wierzby i zaczyna na niej grać. Ledwie zadął, a piszczałka sama śpiewa dalej:

„Graj pasterzu, graj,

Bóg ci pomagaj.

Starsza siostra mię zabiła,

I nóż we mnie utopiła,

Graj pasterzu, graj”⁶⁵.

Możliwości zobrazowanej w fabule wierzbowej piszczałki przywołują na myśl znamienne dla wielu animistycznych społeczności praktyki „budzenia zmarłych”,

⁶⁴ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 250–251.

⁶⁵ S. Ciszewski, *Lud rolniczo-górnicy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1887, t. II, s. 260.

w których istotną rolę odgrywa zabieganie o pośrednictwo wiatru⁶⁶. We wschodniosłowiańskich tradycjach jego przybyciu mają sprzyjać bądź to kierowane do niego lamentacyjne pieśni, bądź to właśnie brzmienie instrumentów⁶⁷, nie tyle nawet imitujące dźwięki wydawane przez wiry powietrza, ile będące samym ich przepływem⁶⁸. Zapośredniczona przez synergię oddechów drewnianej fujarki oraz dmącego weń pasterza melodia również funkcjonuje w gadce analogicznie do wiatru zdolnego kierować zachodzącymi w otoczeniu relacjami i intensyfikować międzybytowe interakcje. Przez ów zbieżny z potężnym ruchem powietrza potencjał gry na instrumencie, a także jego zdolność do dynamicznego rozwijania się w tym medium, piszczałka może jednak również samodzielnie realizować swe sprawcze funkcje i, raz uruchomiona, działać dalej nawet pomimo ludzkiej woli („Ledwie zadał, a piszczałka sama śpiewa dalej”). Na skutek tego przyczynia się nie tylko do materialnego podtrzymywania istnienia zamordowanej dziewczyny, lecz także pośredniczy w jej kontaktach z żyjącymi bliskimi poprzez zupełnie fizyczne angażowanie ich percepcji. Przez wzgląd na sensoryczne właściwości brzmienia, którego przepływ ma w animistycznych kulturach wielokierunkowy charakter – oralny, słuchowy, postrzeniowy i „dotykowy” (związany z napięciem mięśniowym)⁶⁹ – gra na fujarce wywiera bowiem wpływ niemal na wszystkie zmysły jej odbiorców i wywołuje złożone synestezyjne wrażenia. Zapewne dlatego słyszący dźwięki instrumentu ojciec zmarłej identyfikuje je od razu jako głos swojej córki, której ciągłego istnienia może doznawać także całkowicie realnie – w krzykliwo-płaczliwych tonach wydawanych przez przedmiot:

Zdziwiony wójt bierze piszczałkę od pasterza, a ona mu znów śpiewa:

„Graj tatuniu, graj,
Bóg ci pomagaj.
Starsza siostra mię zabiła,
I nóż we mnie utopiła,
Graj tatuniu graj”.

Wierzbowa fujarka nie tylko więc przypomina o losach zamordowanej dziewczyny, lecz –przez generowane przez siebie dźwięki – roztacza także nieoczekiwany dla swych odbiorców pejzaż akustyczny, rozumiany przez nich jako śpiew zmarłej. Wibracyjny potencjał instrumentu w połączeniu z jego onomatopiecznym brzmieniem staje się manifestacją naddanej doznaniowej rzeczywistości, która łatwo przywodzi na myśl

⁶⁶ M. Arukask, *Resurrection, Revenance, and Exhumation. The Problematics of the Dead Body in Songs and Laments*, „Scripta Instituti Donneriani Aboensis” 2011, № 23, s. 40.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 414.

⁶⁹ Ibidem, s. 266.

urzeczywistnienie się zaginionej. Oddychanie wierzbowego drewna fujarki przekłada się dzięki temu na skargę zamordowanej bohaterki, do której ciągłego trwania przyczyniają się również kolejni grający – począwszy od pasterza, przez ojca i matkę zmarłej, aż po jej siostrę-zabójczynię. Sama dziewczyna-piszczalka wpływa z kolei na ich poznanie, emocje czy pamięć, co można uznać w fabule za przejaw ludowej znajomości sposobów oddziaływania melodii na kluczowe sfery funkcjonowania człowieka. Powtarzane w gadce aż czterokrotnie śpiewanie fujarki ma tu na celu doprowadzenie do wyjaśnienia powodów zniknięcia bohaterki, wskazanie okoliczności jej śmierci oraz lokalizacji ciała (pasterz), ukojenia rozpaczyny najbliższych krewnych (ojciec i matka), wreszcie zaś spowodowanie przyznania się do winy sprawczyni całego zdarzenia (siostra). Dźwięk instrumentu pobudza również swych odbiorców do działania („Domyślił się wójt wszystkiego i kupiwszy piszczałkę od pasterza, powraca do domu. Zaledwie zszedł z wozu, daje piszczałkę żonie. Ta ledwo ją do ust przyłożyła, piszczałka zaczyna śpiewać”) oraz skłaniania ich do bezkompromisowego przywrócenia społecznego porządku, który zakłócił akt mordu na krewnej. Po wybrzmieniu kierowanej do zabójczyni melodii:

„Graj zbójnico, graj.
Tyści mnie to, ty zabiła,
I nóż we mnie utopiła,
Graj zbójnico, graj”.

zebrani nie mają nad nią bowiem litości i wymierzają siostrze zmarłej karę śmierci poprzez rozczłonkowanie jej ciała, a następnie rozwleczenie go konie rozpędzone w różne strony świata. Można to rozumieć w fabule jako odwrotność drzewnego pochówku, który integruje zmarłego ze swym otoczeniem i pozwala mu nadal trwać w wśród żyjących – „Nie było więc już wątpliwości, kto jest mordercą, i wójtówna przywiązana do końskich ogonów została rozerwana na ćwierci”.

IV

Omawiane powyżej ludowe fabuły można tym samym interpretować nie tylko przez wzgląd na ich liryczno-refleksyjny bądź dydaktyczny potencjał, lecz przede wszystkim jako przejawy animistycznej wrażliwości w jej bardziej lub mniej niezakłóconym kształcie. W takim porządku zyskują one postać bliską północno-rosyjskim i wschodniosłowiańskim „dialogom przy grobach”, które mają na celu zarówno udzielanie żywym wsparcia po stracie bliskich, jak też negocjowanie ze zmarłymi, traktowanymi jak wciąż działające w świecie byty⁷⁰. Jak zauważa badacz

⁷⁰ M. Arkukask, *Ressurrection...*, s. 28–54.

archaicznych zwyczajów grzebalnych europejskiej Północy, Frederik Fahlander, podobne praktyki miały dawniej na celu kontrolowanie sprawczości tych, którzy odeszli – poprzez wzmacnianie lub osłabienie ich potencjału do zmiany otaczającej rzeczywistości⁷¹. Wiązało się to z potrzebą zarządzania „niepokorną materialnością” ludzkiego ciała po śmierci, rozumianą przede wszystkim literalnie („martwi nie chodzą jak żywi ludzie, ale mimo to mają zdolność działania: ich brzuchy puchną, wydzielają substancje i przyciągają owady”⁷², przez co „żądadają oni uwagi”) i niekoniecznie wyzyskiwaną również symbolicznie („w celu uwiązania lub pomocy [...] konkretnej »duszy«”⁷³). Do tego zadania często używano pni drzew, których potencjał do „wytwarzania form, dyspozycji i możliwości”, miał za zadanie przyspieszać rozkład ludzkich szczątków. Z połączenia dębu czy sosny z chowanym w nich człowiekiem powstawał wówczas „zupełnie nowy, hybrydowy typ bytu”⁷⁴, rozszerzający arborealną witalność na zwłoki, by „uspokoić szczątki zmarłego” i „zabezpieczyć” jego dalsze trwanie w dobroczynnej dla żywych roślinie. Jej zdolność do transformacji warunkowała przekierowanie niebezpiecznej aktywności zwłok w drzewne istnienie, podtrzymujące życie w otoczeniu, co uwidaczniało się w drewnianych pochówkach trumiennych, sztuce naskalnej (petroglify ukazujące antropomorficzne drzewne byty), a także, jak można się domyślać, w rytuałach, obyczajach, opowieściach o łączących ludzi i owe rośliny relacjach. Na przestrzeni wieków ich ślady były utrwalane przez regionalne kultury ludowe, wpłatające je w towarzyszące pochówkom lamenty, pieśni żałobne czy formuły słowne, których domagająca się postsekularnej analizy skala, regionalne zróżnicowanie, wariantywność i modyfikacje (jak choćby południowosłowiańska tradycja grzebania zmarłych w sadach⁷⁵ czy znamienne dla polskiej tożsamości narodowej „drzewa-świadkowie” ważnych zdarzeń historycznych⁷⁶) znacznie przekracza jednak ramy niniejszego artykułu.

Tak rozumiane „dialogi przy grobach”, które traktują o komunikowaniu się z drzewami, bądź same są aktem owej komunikacji, można więc potraktować jako utrzymywanie społecznych relacji z arborealnymi bytami. W poświęconych brzozie, lipie, jaworowi czy wierzbie fabułach stanowią one niezbywalną część ludzkiej świadomości i tożsamości, element praktyk materialnych i duchowych, punkt odniesienia dla myślenia i mówienia o ważnych dla danej społeczności czy jednostki problemach. Owo włączanie drzew w porządku codziennej egzystencji człowieka,

⁷¹ F. Fahlander, *Becoming Dead...*, s. 555–569.

⁷² Ten cytat i następne ibidem, s. 558–559.

⁷³ Ibidem, s. 565.

⁷⁴ F. Fahlander, *The Relational Life...*, s. 382.

⁷⁵ Por. T. Агапкина, *Деревья в славянской...*, 542–558.

⁷⁶ Por. S. Szwarz-Bronikowski, *Świadkowie naszych dziejów*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2002; A. Barcz, *Drzewa i zakorzenie polskości*, [w:] *O jeden las za daleko*, red. J. Bednarek, P. Czapliński, Warszawa: Książka i Prasa 2019, s. 181.

a także w jego „życie pośmiertne” realizuje dzięki temu animistyczny postulat dbałości o arborealną witalność; jest zbliżone do praktykowanego przez rdzenne społeczności przemawiania do roślin lub mówienia o nich, będącym w istocie jednym i tym samym. Jak bowiem wskazuje Ingold, wśród wielu indygenicznych nacji panuje przekonanie, że w drzewnych bytach ukryty jest nie tylko potencjał do oddychania, lecz także do słyszenia poprzez ludzkie słyszenie (i analogicznego widzenia). Na przykład dla alaskańskiego ludu Koyukon „najważniejsze drzewa występujące w lesie, a mianowicie świerk i sosna [...] słyszą, ponieważ my słyszymy i widzimy, ponieważ my widzimy”⁷⁷, dlatego „ludzie znajdują się po ich nieustanną obserwacją” [i nasłuchem – A. F.].

Troska o to, by podtrzymać ożywiający potencjał drzewa nie wiąże się więc wcale z ich kultem, który nakładałby na alianse tych roślin z człowiekiem tworząc ontologiczny rozróżnienie sankcję. Nie polega tym bardziej na czynieniu z arborealnego bytu przedmiotu własnych estetycznych (sentymentalnych, nostalgicznych) doznań, dzięki którym, jak w romantycznym naturocentyzmie, można konstytuować się przez myślenie nad własną wizją świata przyrody – zawsze „na dystans” od niej samej. Otaczanie drzewa codzienną uwagą, niezbędną by wspomóc jego witalne możliwości, polega natomiast na widzeniu w nim integralnej części swej społecznej i osobistej rzeczywistości, ważnego partnera relacji, członka wspólnej z ludźmi międzybytowej zbiorowości. Pozwala to objąć je regułami interpersonalnych relacji oraz przyjętej w ludzkiej wspólnocie wymiany, narzucając na człowieka zobowiązanie do współistnienia z brzozą, lipą, jaworem czy wierzbą jako kimś, z kim można i trzeba współpracować bez antropocentrycznych nadużyć. Zapewne dlatego dające się dostrzec we wschodniosłowiańskich fabułach animistyczne zalecenie, by żyć z drzewami „dobrze, właściwie i odpowiednio”⁷⁸, w odpowiedzialny sposób, wybrzmiewa dziś – w dobie masowych wylesień i opartego na zysku „zarządzania” drzewami – z nową siłą.

References

- Agapkina, Tatyana. *Derevyia v slavyanskoi narodnoi traditsii. Ocherki*. Moskwa, 2019.
- Arukask, Madis. “The Personal Rituals of the Finnic Peoples with Forest Trees: (On the Basis of Two Examples)”. *Anthropology & Archeology of Eurasia*. Vol. 56 (1–2) (2017): 167–185.
- Arukask, Madis. “Resurrection, Revenance, and Exhumation. The Problematics of the Dead Body in Songs and Laments”. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*. No. 23 (2011): 28–54.
- Barcz, Anna. *Drzewa i zakorzenienie polskości*. In: *O jeden las za daleko*, ed. J. Bednarek, P. Czapliński. Warszawa, 2019.
- Billington, James Hadley. *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, transl. J. Hunia. Kraków: 2008.

⁷⁷ T. Ingold, *The Perception of the Environment...*, s. 277–278.

⁷⁸ D. Naveh, B. Bird-David, *How Persons Become Things: Shifts in Hunter-Gatherer Nayaka Relational Epistemology and Ontology with the Adoption of Agriculture and Animal Husbandry*. „Journal of the Royal Anthropological Institute” 2014, № 20, s. 75.

- Bird-David, Nurit. "Animism Revisited. Personhood, Environment, and Relational Epistemology". *Current Anthropology (supplement)*. No. 40 (1999): 67–91.
- Bird-David, Nurit. "The Giving Environment: Another Perspective on the Economic System of Gatherer-hunters". *Current Anthropology*. No. 31 (1990): 189–196.
- Bird-Rose, Deborah. *Death and Grief in a World of Kin*. In: *The Handbook of Contemporary Animism*, ed. G. Harvey. London–New York, 2003.
- Ciszewski, Stanisław. "Lud rolniczo-górnictwo z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim". *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej*. Vol. II (1887): 1–129.
- Descola, Philippe. *In the Society of Nature: a Native Ecology in Amazonia*, transl. N. Scott. Cambridge University Press: Cambridge, 1994.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. "Kłacze", transl. B. Banasiak. *Colloquia Communia*. No. 1/3 (1988): 221–238.
- Domańska, Ewa. *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa, 2017.
- Engelking, Anna. *Kłtwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Warszawa: 2000.
- Fahlander, Frederik. "Becoming Dead: Burial Assemblages as Vitalist Devices". *Cambridge Archaeological Journal*, Vol. 30. No. 4 (2020): 555–569.
- Fahlander, Frederik. "The Relational Life of Trees. Ontological Aspects of 'Tree-Ness' in the Early Bronze Age of Northern Europe". *Open Archaeology*. No. 4 (2018): 373–385.
- Freedman, Françoise Barbira. *Shamanic Plants and Gender in the Healing Forest*. In: *Shamanic Plants and Gender in the Healing Forest*, ed. S. Harris, F. B. Freedman. New York, 2010.
- Gloger, Zygmunt. *Pieśni ludu (w latach 1961–1891)*. Kraków, 1892.
- Hall, Matthew. *Talk Among the Trees. Animist Plant Ontologies and Ethics*. In: *The Handbook of Contemporary Animism*, ed. G. Harvey. London–New York, 2003.
- Harvey, Graham. *Animism. Respecting the Living World*. London, 2005.
- Herva, Vesa-Pekka; Lahelma, Antti. *Northern Archeology and Cosmology. A Relational View*. London–New York, 2020.
- Ingold, Tim. *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London, 2011.
- Ingold, Tim. "Rethinking Animate, Re-Animating thought". *Ethnos. Journal of Anthropology*. No. 71(1) (2006): 9–20.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London–New York, 2000.
- Knight, John. *The Second Life of Trees: Family Forestry in Upland Japan*. In: *The Social Life of Trees Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*, ed. L. Rival. London, 1998.
- Koczwara, Hanna; Wróblewski, Zbigniew. "Koncepcja percepcji środowiska w ujęciu Tima Ingolda". *Studia Ecologiae et Bioethicae*. No. 1 (17) (2019): 57–71.
- Lye, Tuck-Po. *Knowledge, Forest, and Hunter-Gatherer Movement: the Batek of Pahang, Malaysia*. University of Hawaii 1997, https://www.academia.edu/45438803/Lye_Tuck_Po_1997_Knowledge_forest_and_hunter_gatherer_movement_the_Batek_of_Pahang_Malaysia_Ph_D_dissertation_Department_of_Anthropology_University_of_Hawaii_at_Manua_Honolulu
- Mittnik, Alissa; Wang, Chuan-Chao; Pfrengle, Saskia. "The genetic prehistory of the Baltic Sea region". *Nature Communications*. No. 442 (2018): 1–11.
- Naveh, Danny; Bird-David, Nurit. "How Persons Become Things: Shifts in Hunter-Gatherer Nayaka Relational Epistemology and Ontology with the Adoption of Agriculture and Animal Husbandry". *Journal of the Royal Anthropological Institute*. No. 20 (2014): 74–92.
- Orzeszkowa, Eliza. "Ludzie i kwiaty nad Niemnem". *Wiśła*. Vol. IV (1880): 1–31.
- Posth, Cosimo; Yu, On; Ghalichi, Ayshin. "Palaeogenomics of Upper Palaeolithic to Neolithic European Hunter-Gatherers". *Nature*. No. 615 (2023): 117–126.
- Shepard Glenn H. Jr.; Daly, Lewis. "Sensory Ecologies, Plant-Persons, and Multinatural Landscapes in Amazonia". *Botany. An International Journal for Plant Biology*. No. 100(2) (2022): 83–96.
- Szwarc-Bronikowski, Stanisław. *Świadkowie naszych dziejów*. Warszawa, 2002.
- Tolstoy, Nikita. *Nevestka stała w pole toplem ("topolei")*. In: *Slavyanskii i balkanskii folklor. Dukhovnaya kultura Polesya na obshcheslavyanskom fone*. Moskva, 1986.

KONSTANTIN RAKHNO

 <https://orcid.org/0000-0002-0973-3919>

Национальный музей украинского гончарства в Опошном
ул. Василия Кричевского 102,
пос. Опошное
Полтавского района Полтавской области
38164 Украина
krakhno@ukr.net

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ АРХАИКА БЫЛИН В ТРУДАХ ПИСАТЕЛЯ И ИСТОРИКА ЛЬВА ПРОЗОРОВА

THE SOCIOCULTURAL ARCHAICS OF BYLINAS IN THE WORKS OF THE WRITER AND HISTORIAN LEV PROZOROV

In the study of Northern Russian folk epics (bylinas), modern folklore studies persistently seek new paths and re-examine many established views. Historian and writer Lev Prozorov (1972–2020) left a scientific legacy that will continue to cause controversy for a long time and serve as a guide for many modern researchers of the bylina. Prozorov is characterized not only by a thorough, comprehensive knowledge of the material, but also, which is much less common, by an understanding of the Slavic ethno-religious tradition, the culture of Kievan Rus and the peculiarities of the existence of Northern Russian epic tales. He outlined the contours of the historicism of the bylinas, approaching it through the study of their history, evolution, and transformation of the people's worldview and ethnic religiosity. A number of his articles and the book "Times of Russian Bogatyrs" (2006) are devoted to the problem of studying bylinas. His work is based on primary sources, including annals and chronicles concerning the history of Rus and other Slavic countries, to the analysis of which Prozorov himself made a great contribution. While basing his work on nativist positions, he also used data from Celtic, Germanic, and Indo-Aryan mythology, legends, and tales, as comparative material. This allowed him to discover reflexes of Indo-European and Old Slavic images and motifs in bylinas. His analysis of the lexical features of the bylinas enabled him to reveal in them numerous echoes of an archaic, pre-Christian worldview. Prozorov also drew attention to traces of social-cultural archaism in bylinas such as the polytheism of their creators, descriptions of ancient postestary institutions and social structures, and medieval military customs.

Keywords: Northern Russian epics, bylina, Lev Prozorov's work, historicism of the epics, socio-cultural archaism, Slavic paganism



Received: 9.10.2024. Verified: 30.10.2024. Accepted: 18.12.2024
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

В исследовании севернорусских былин современная фольклористика настойчиво ищет новые пути и заново пересматривает многие устоявшиеся взгляды. Историк и писатель Лев Рудольфович Прозоров (1972–2020) оставил научное наследие, которое еще долго будет вызывать споры и служить ориентиром для многих современных исследователей былинного эпоса. Для Прозорова характерно не только доскональное, комплексное знание материала, но и, что бывает значительно реже, понимание славянской этнорелигиозной традиции, культуры Киевской Руси и особенностей бытования севернорусских эпических сказаний. Он очертил контуры историзма былин, предложив исследовать его через изучение истории былин, их эволюции, трансформации народного мировоззрения и этнической религиозности. Проблеме изучения былин посвящены ряд его статей и книга *Времена русских богатырей* (2006). Исследование опирается на данные первоисточников, в том числе летописей и хроник, касающиеся истории Руси и других славянских земель, большой вклад в изучение которой внес сам Прозоров. Исходя из нативистских позиций, исследователь также привлёк в качестве сравнительного материала данные кельтской, германской, индоарийской мифологии, легенд и сказаний. Это позволило выявить в былинах рефлексy индоевропейских и древнеславянских образов и мотивов. Анализ лексических особенностей былинного эпоса помог обратить внимание на многочисленные отголоски архаического, ещё дохристианского мировосприятия, отразившиеся в них. Отслеживая социокультурную архаику в былинах, Лев Прозоров обратил внимание на ряд важных моментов, в том числе многочисленные следы политеизма их создателей, описания древних потестарных институтов и социального устройства, средневековых воинских обычаев.

Ключевые слова: севернорусские былины, творчество Льва Прозорова, историзм былин, социокультурная архаика, славянское язычество

Севернорусские былины всегда занимали значимое место в трудах ижевского историка и писателя Льва Рудольфовича Прозорова (1972–2020). Он неизменно отводил им важную роль в своих источниковедческих изысканиях, посвящённых истории Киевской Руси и славянской этнорелигиозной традиции. Обращение к эпосу Русского Севера при этом всегда основывалось на глубоком знании фольклорных сборников, методики работы с фольклором, умении находить параллели в мифологии, верованиях и сказаниях других индоевропейских народов, внимании к былинной лексике.

Уже первые статьи исследователя затрагивали вопросы былиноведения. В частности, в статье *Этническое и расовое самосознание в русском эпосе* (2000) Лев Прозоров коснулся процессов формирования элементов этнического самоопределения в былинах и балладах, в том числе эпические свидетельства того, как этнические отличия с ходом времени в благоприятных условиях консолидации государственных институтов становились факторами самосознания, упрочиваясь в процессе нарастающей этносоциальной изоляции от тюркских степняков, византийцев и финно-угорского мира¹. Публикация *Об исторической конкретике в былинах*

¹ Л. Р. Прозоров, *Этническое и расовое самосознание в русском эпосе*, [в:] Тезисы докладов Российской научно-практической конференции «Этнический фактор и политика. История и современность» 3–4 марта 2000, Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет»

(2001) предлагала новое толкование былинного змеборчества². Статья «Мужики» в былинах киевского цикла: историческая реальность фольклорного термина (2003) рассматривала эпические тексты с точки зрения репрезентации в них норм дружинного поведения и их конфликта с трудовым этосом свободных общинников³. Неоднократно переиздававшийся труд *Времена русских богатырей* (2006)⁴ собрал в себе наблюдения автора над генезисом и содержанием былинного эпоса, о многих из которых пойдёт речь ниже. А книгу *Язычники крещёной Руси (Повести чёрных лет)* (2006) Лев Прозоров дополнил очерком *Тайна Василия Буслаева, или Дело о пропавшем посаднике*, где сделал попытку воссоздать исторические коллизии, стоящие за лаконичным сообщением Никоновской летописи под 1171 годом о смерти в Новгороде посадника Васки Буслаева и былинами об одноимённом герое, возможно, имеющими отношение к событиям на южном берегу Балтийского моря⁵. В книге *Варяжская Русь* (2010) он указал на параллель в былине о Даниле Ловчанине сообщению Титмара Мерзебургского (VI.24) о поверье балтийских славян, согласно которому накануне смуты и междоусобицы из моря поднимается огромный вепрь⁶. В статье *Об одном восточнославянском мотиве в исландской «Саге о Боси и Херрауде»* (2018) Лев Прозоров подкрепил высказанные до него предположения о влиянии на скандинавскую сагу о Боси новгородских былин о Василии Буслаеве несколькими дополнительными параллелями со славянским фольклором⁷.

Книги Льва Прозорова выдержали не одно издание, ссылки на них, как и на его статьи, содержатся в работах профессиональных историков, которые дают им в целом положительную оценку при анализе современной историографии исследований былинного эпоса и раннесредневековой

2000, с. 35–39; Л. Прозоров, *Кавказский рубеж. На границе с Тматороканью*, Москва: Эксмо-Яуза 2006, с. 280–283.

² Л. Р. Прозоров, *Об исторической конкретике в былинах*, [в:] *Тезисы докладов 5-й Российской университетско-академической научно-практической конференции*, ч. 2, Ижевск: Типография Удмуртского университета 2001, с. 31–33.

³ Л. Р. Прозоров, «Мужики» в былинах киевского цикла: историческая реальность фольклорного термина, [в:] *Шестая российская университетско-академическая научно-практическая конференция: материалы докладов*, Ижевск: Изд-во УдГУ 2003, с. 64–65.

⁴ Л. Прозоров, *Богатырская Русь. Русские титаны и полубоги*, Москва: Яуза, Эксмо 2009.

⁵ Л. Прозоров, *Как утопили в крови Языческую Русь. Иго нового Бога*, Москва: Яуза-пресс 2016, с. 323–336.

⁶ Л. Прозоров, *Варяжская Русь: славянская Атлантида*, Москва: Яуза; Эксмо 2010, с. 115.

⁷ Л. Р. Прозоров, *Об одном восточнославянском мотиве в исландской «Саге о Боси и Херрауде»*, [в:] *Европа в Средние века и Новое время: Общество. Власть. Культура: материалы VI Всероссийской с международным участием научной конференции молодых ученых. Ижевск, 4–5 декабря 2018 г.*, Ижевск: Институт компьютерных исследований 2019, с. 85–89.

истории, например, в монографиях Игоря Лисюченко⁸, Константина Анисимова⁹, Андрея Дворниченко¹⁰, Александра Полякова¹¹, Максима Жиха¹². Выдвинутая Прозоровым версия генезиса эпоса рассматривается и отчасти оспаривается в научных дискуссиях об историзме былин¹³. Прозвучали также критические мнения в адрес историко-публицистических книг Прозорова, исходившие преимущественно от его земляков из Ижевска¹⁴. При ознакомлении с ними не покидает ощущение предвзятости и поверхностности суждений. С одной стороны, акцентируя на отдельных спорных и дискуссионных моментах в книгах Прозорова, критики попытались приписать ему нужные для них взгляды, но параллельно сами продемонстрировали слабое понимание особенностей эпоса, в частности, того, что враги Руси в былинах близки по восприятию к чудовищам и это прямо связано с рецепцией иноплеменников в архаических культурах, которые нередко оценивались как исчадие иного мира – потустороннего, страшного, злоеущего¹⁵. А с другой, содержание рецензируемых трудов ими было либо тоже понято частично, либо проигнорировано при работе над критическими отзывами, поэтому приходится констатировать их ярко выраженную тенденциозность и недостаточность для научной оценки вклада исследователя. Вместе с тем, Вадим Долгов в книге *Быт и нравы Древней Руси XI–XIII вв.* (2007), даже не соглашаясь с одним из тезисов Прозорова и настаивая на социальной мобильности в Киевской Руси, рассматривает его именно как коллегу-историка и находит одну из его книг «весьма интересной и неожиданной»¹⁶. Александр Поляков, в свою очередь, указывает, что историческая наука двигалась от понимания Киевской Руси как «общества равных возможностей» к представлению о замкнутости отдельных социальных групп

⁸ И. В. Лисюченко, *Бездейственный и фактический правители у восточных славян: монография*, Ставрополь: ООО «Ставропольбланкиздат» 2012, с. 6, 8, 11, 40.

⁹ К. А. Анисимов, *Веций Олег: каган всяя Руси*, Москва: Концептуал 2018, с. 147, 297–298, 322–323.

¹⁰ А. Ю. Дворниченко, *Российская история с древнейших времён до падения самодержавия. Учебное пособие*, Москва: Весь Мир 2010, с. 111, 164; А. Ю. Дворниченко, *Зеркала и химеры. О возникновении древнерусского государства*, Санкт-Петербург-Москва: Евразия; ИД Клио 2014, с. 17.

¹¹ А. Н. Поляков, *Киевская Русь как цивилизация: монография*, Оренбург: ООО ИПК «Университет» 2016, с. 236, 305–306, 361.

¹² М. И. Жих, *Восточные славяне накануне государственности*, Москва: Вече 2020, с. 208.

¹³ И. В. Лисюченко, *Князь Святослав Игоревич. Исторический портрет на фоне эпохи: монография*, Москва: Концептуал 2024, с. 85.

¹⁴ Н. А. Кутявин, *Неоязыческая социальная утопия в интерпретации фольклора Л. Р. Прозоровым*, «Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение» 2018, № 9 (42), с. 118–124.

¹⁵ И. В. Лисюченко, *Князь...*, с. 81–83.

¹⁶ В. В. Долгов, *Быт и нравы Древней Руси*, Москва: Яуза, Эксмо 2007, с. 211.

и, наконец – мнению о полном отсутствии вертикальной мобильности в древнерусском обществе, причём обе точки зрения имеют сейчас своих сторонников. Он отмечает, что в работах Прозорова есть «немало интересных наблюдений» и признаёт за ним право на постановку научных вопросов, решение которых пока только предстоит¹⁷. Вопреки прозвучавшей критике, Льва Прозорова невозможно упрекнуть в незнании историографии былиноведения, более того, он досконально изучил все основные имеющиеся сборники былинного эпоса, что является несомненным плюсом его работ. Поскольку они вызывают большой интерес и по-разному оцениваются, важной научной задачей является их верификация, рассмотрение их места в истории изучения былинного эпоса, оценка их научной новизны и значимости, плюсов и минусов авторского подхода.

В центре внимания Льва Прозорова, показавшего себя сторонником исторической школы в фольклористике, оказались отголоски в былинах разных социальных институтов, древних обрядов и обычаев, архаических религиозных систем. Ему была интересна аксиология былин, в частности, сопоставление ценностных кодов былинных и летописных сюжетов. При анализе фольклора он стоял на позициях нативизма, что позволяло привлекать для сравнения данные кельтской, скандинавской, индоарийской мифологии, легенд и сказаний. Для Льва Прозорова эпическая традиция, оформленная в виде былинных текстов, была в первую очередь автохтонной и представлялась естественным развитием праиндоевропейского наследия. Вполне очевидными для него были древнеславянские и индоевропейские корни севернорусской нарративной культуры. Рефлексы этих же образов, тем и мотивов, по его наблюдениям, прослеживались в былинах.

В частности, исследователь в своей книге обратил внимание на отчётливые следы самовосприятия создателями эпоса своей религии¹⁸. В сделанной в Варзуге записи былины о том, как Дунай и Добрыня добывали для Владимира стольнокиевского невесту, её отец, король Ляходимский, отвечает сватам-богатырям:

Не отдам я свой Опраксии да королевисьны

А за вашу-то веру поганую,

За поганую да за котельную¹⁹.

¹⁷ А. Н. Поляков, *Киевская...*, с. 306.

¹⁸ Л. Прозоров, *Богатырская Русь...*, с. 102–106.

¹⁹ *Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Часть вторая. Терский берег Белого моря*, Москва: т-во скоропечатни А. А. Левенсон 1908, с. 68.

Обыкновенно сказители многих народов мира простодушно заставляют иноверцев называть погаными самих себя и свою веру. Здесь так именуется вероисповедание тех, на чьей стороне симпатии сказителя. Но ещё любопытнее определение своей русской веры как «котельной». Котлы играли немаловажную роль в обрядности многих соседей Руси и славян. В частности, им приписывалось особое значение в мифологии кельтов. Именно волшебные котлы чаще всего добывали в ином мире кельтские герои, и этим котлам приписывались способности насыщения, определения героев, наделения мудростью, возрождения и возвращения жизни умершим. Такая символика перерождения и омоложения приписывалась котлу и в восточнославянской сказочной прозе²⁰.

Ряд былинных обычаев тоже заслуживают внимания как отголоски архаики. Средневековые источники указывают на охоту за головами у языческих русов, поморян и их балтских соседей, воспринимавших голову врага как важный и ценный трофей, очевидно, повышавший личную харизму воина, его престиж. Отмечен этот древний обычай и в былинах – в виде оград дворов и крепостей, усаженных «головушками молодецкими». Российские исследователи былин, не сверяясь с древними источниками, голословно заявляют, что так поступают в эпосе только отрицательные действующие лица²¹. Однако, как подметил Лев Прозоров²², головами усажена ограда не только у Маринки Кайдаловны и Соловья-разбойника, которые, следует заметить, тоже русичи, а не иноземцы, но и у Чурилы Пленковича, персонажа, в худшем случае нейтрального:

Двор был у него на семи вёрстах,
Около двора был булатный тын,
Вёрвейки были позолощены,
На всякой тычинке было по маковке,
По той ли по голове богатырские²³.

Это обстоятельство позже был вынужден признать и Степан Козловский²⁴. Впрочем, Илья и Олёша, привозящие на копье вражеские головы, – персонажи и вовсе положительные. В былинах вражескую голову (как особенно

²⁰ Л. Прозоров, *Богатырская Русь...*, с. 104–106.

²¹ В. В. Чердынцев, *Где, когда и как возникла былина?*, Москва: Эдиториал УРСС 1998, с. 33.

²² Л. Прозоров, *Богатырская Русь...*, с. 114.

²³ *Онежские быliny*, подбор былин и науч. ред. текстов Ю. М. Соколова; подгот. текстов к печати, примеч. и словарь В. Чичерова, Москва: Гос. лит. музей 1948, с. 812.

²⁴ С. В. Козловский, *Древняя Русь в зеркале былинной традиции. Гендер, сакральность и социальные практики в героическом эпосе*, Санкт-Петербург: издательство Олега Абышко 2017, с. 207.

отрубленную, так и еще находящуюся на плечах) сравнивают с пивным котлом. Интересно, что в типичном описании врага в южнославянском эпосе это сравнение – единственная черта, совпадающая с «образом врага» в былинах: *Глава имат колку един казан*²⁵. Само по себе сравнение, конечно, мало о чем говорит, вот только иногда былинные герои высказываются и откровеннее. Олёша в былине *Олёша Попович, Еким паробок и Тугарин*, записанной в селе Оксина на Печоре, привозит князю голову на копье:

Поддел-то Тугаринову буйну голову,
Поддел-то Олёша на востро копъё,
Повёз-то ко князю ко Владимиру,
Привёз-то ко гриденке ко светлой,
Да сам говорил-де таковы речи:
«Ты ой есь, Владимир стольнѣ-киевской!
Буди нет у тя нынь пивна котла,
Да вот-те Тугаринова буйна голова»²⁶.

Так же откровенен и Илья Муромец. Выезжая из заставы на поединок с врагом, которого не смогли остановить младшие богатыри, «старой козак» насмешливо замечает:

Не сварить вам без меня пивна котла,
Привезу вам голову, вам тотарскую²⁷.

Речь идет об изготовлении из вражеской головы сосуда для ритуального напитка – обычай, известный у многих народов мира, включая индоевропейцев²⁸. Здесь Илья Муромец выступает в роли позднейшего запорожского или черноморского пластуна-«старика», делая при молодых воинах то, что должны сделать они. Голову Арапина приносит в царский дворец и Ива Подгорица в черногорской песне. Так же поступает Милош в песнях сербов²⁹. Характерно, что былинный герой в аналогичном случае просит матушку сковать боевую палицу в полтора пудов:

²⁵ Б. Н. Путилов, *Русский и южнославянский героический эпос*, Ленинград: Наука 1971, с. 47.

²⁶ Н. Е. Ончуков, *Печорские былины*, Санкт-Петербург: типо-литография Н. Соколова и В. Пастора 1904, с. 337.

²⁷ *Былины Севера*, записи, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой, Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР 1938, т. 1: *Мезень и Печора*, с. 483.

²⁸ Л. Прозоров, *Богатырская Русь...*, с. 114–115.

²⁹ Б. Н. Путилов, *Русский и южнославянский...*, с. 53, 140.

Уж тогда-то я, матушка, буду со змеем воевать:
 Я зайду-то к нему в пещерички змеиные,
 Сниму ему буйну голову,
 Подниму его головушку на острый кол,
 Поднесу его головушку к твоему дворцу³⁰.

При исследовании былинных соответствий сообщению Ахмада ибн Фадлана о бездейственном сакральном «царе» русов, пребывающем в середине палаты, Лев Прозоров обратил внимание на кратность четырём окружения правителя – его наложниц и дружинников. Но и в былинах, вопреки привычному по иллюстрациям и экранизациям картине длинному помещению со столами, составленными «покоем», всегда говорится про входящего в княжий терем богатыря, что тот «поклонился на все четыре стороны, а князю с княгиней на особицу». Параллели такой организации пространства прослеживаются в индоевропейской традиции, в частности, у кельтов. Точно так же, на возвышении в центре квадратной залы, пировали короли древней Ирландии³¹.

Прослеживаются в былинах и другие параллели к описанию ибн Фадлана. В частности, в тех редчайших случаях, когда былинный Владимир пытается хоть как-то вмешаться в военные дела, как в былине *Камское побоище* из Нижней Зимней Золотицы на Печоре, он получает резкую отповедь Ильи Муромца:

А ты Владимир-князь да Святослаевич,
 Убирайсе ты ко своей княгини Апраксеньи-то,
 Апраксеньи да королевисьни,
 И ты ей же да всё распоряжайсе же,
 А до нас-то тебе да всё же дела нет³².

Как указывал Лев Прозоров, это отнюдь не грубость в адрес нелюбимого правителя, а простое подчеркивание его функций, его прямых обязанностей. И первойшей из них и ибн Фадлан, и былина считают брачное общение с женщиной – в арабском источнике одной из сорока безликих «наложниц», но в былинном эпосе обретающей лицо и имя королевичны

³⁰ В. Миллер, *Две сибирские былины из записей С. И. Гуляева*, [в:] *Живая старина*. Год XX. Выпуск III–IV, Санкт-Петербург 1911, с. 452.

³¹ Л. Прозоров, *Богатырская Русь...*, с. 150; А. Рис, Б. Рис, *Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе*, Москва: Энигма 1999, с. 148–149, 168.

³² *Былины Печоры и Зимнего берега. Новые записи*, издание подготовила А. М. Астахова, Москва–Ленинград: издательство АН СССР 1961, с. 279.

Апраксеи³³. Эти наблюдения были впоследствии поддержаны вышеупомянутыми историками Игорем Лисюченко³⁴ и Андреем Дворниченко³⁵.

Был приобщён былинный материал Львом Прозоровым и в историко-этнографическом исследовании знаменитой причёски великого князя Святослава, выступающей этнокультурным маркером, – *Внешность князя Святослава Игоревича как этноопределяющий признак* (2006)³⁶. Как известно, причёска эта, согласно описанию Льва Дьякона, лично видевшего князя, заключалась в длинной пряди волос на выбритой голове, полностью аналогичной более поздней казачьей чуприне-оселедцу. Следом за Фёдором Буслаевым³⁷, Прозоров указал на свидетельства былин. В записанной в Пудогге былине *Добрыня в отъезде* Добрыня Никитич после долгих скитаний возвращается в материнский дом, где его уже считают мёртвым. Когда он называет себя, то слышит в ответ:

У молодого Добрыни Никитича были кудри желтыя:
В три-ряд кудерка колечками вились вкруг верховища:
А у тебя, голь кабацкая, по плечам висят³⁸.

То есть именно длинные волосы были у русов признаком маргинала, бродяги. Воинская знать обривала волосы, кроме макушки, где их, наоборот, отращивали и, очевидно, обвивали в три ряда, что находит этнографические параллели у запорожцев. Запустившего себя, позволившего волосам отрасли Добрыню в буквальном смысле не узнала родная мать³⁹.

Незадолго до смерти Лев Прозоров также обратил внимание на былину *Про Ставра*, записанную в деревне Белощелье Лешуконского района, где именно бритая голова соответствует типичному внешнему облику мужчины, воина. Василиса Микулична велит:

Уж вы ой ей, слуги да слуги мои верныя,
Обревайте меня скоро по мужицкому...⁴⁰

³³ Л. Прозоров, *Богатырская Русь...*, с. 154.

³⁴ И. В. Лисюченко, *Бездеятельный...*, с. 6, 8, 11, 40.

³⁵ А. Ю. Дворниченко, *Российская...*, с. 111.

³⁶ Л. Прозоров, *Кавказский рубеж. На границе с Тмутороканью*, Москва: Эксмо-Яуза 2006, с. 253–278.

³⁷ Ф. Буслаев, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, Санкт-Петербург: типография товарищества «Общественная польза» 1861, т. 1: *Русская народная поэзия*, с. 142.

³⁸ П. Н. Рыбников, *Песни, собранные П. Н. Рыбниковым*: в 3 т., т. 2, Москва: Издание фирмы «Сотрудник школ» 1910, с. 181.

³⁹ Л. Прозоров, *Кавказский рубеж...*, с. 268–269, 277.

⁴⁰ *Былины Севера...*, с. 271.

Вполне оправданы и научные выводы Прозорова по поводу саги о Боси и Херрауде. Ещё германист Вениамин Брим указывал на имя названной матери главного героя – Бусла, которое не имело никакого значения в скандинавском и выглядит очевидным заимствованием, из Буслай, имени былинного отца Василия. Имя самого Боси тоже сопоставлялось им с именем Василий. Наконец, Брюнгильда, родная мать Боси, была дочерью короля Агнара из Ноатуна (Ноагарда), то есть Новгорода. Очень схожи описания героического бесчинства, когда герой во время забавы жестоко калечит дружинников короля. Поход Боси в Бьярмаланд тоже напоминает эпические странствия Василия Буслаева с дружиной в «Еросолим»⁴¹. Фольклористка Татьяна Новичкова обратила внимание на роль приёмной матери Буслы в спасении героя саги из тюрьмы. Она также поддержала рассмотрение путешествия Боси в страну бьярмов как отражение архаической версии былинного сюжета, не связанной с посещением христианских святынь Ближнего Востока. В частности, она сопоставляла «камень с надписями», встретившийся новгородскому богатырю, и волшебное яйцо огромной птицы с письменами, которое Боси добыл в Бьярмаланде⁴². Лев Прозоров дополнил эти сближения отказом Боси учиться волшебству, который вполне сродни дерзкому неверию в сверхъестественное былинного Василия Буслаева, и употреблённой героем саги метафорой соития «напоить жеребца в твоём ручье», которая совершенно неизвестна в скандинавской традиции, однако чрезвычайно широко употребляется в восточнославянском фольклоре⁴³. Можно добавить давние наблюдения Александра Веселовского, по которым параллели в севернорусских былинах находят также эпизоды, когда Боси является переодетым на брачный пир и исполняет особые наигрыши, воздействующие на собравшихся⁴⁴. А заключительная часть саги о Боси, в которой говорится, что из привезённого им яйца родился дракон, побеждённый впоследствии Рагнаром Лодброком, перекликается со славянскими поверьями о змее-деньгоносце, который рождается из птичьего яйца⁴⁵.

Даже оппоненты Прозорова были вынуждены согласиться с наличием обнаруженного им языческого пласта в эпическом мировосприятии

⁴¹ В. А. Брим, *Былина о Василии Буслаеве в исландской саге*, [в:] *Язык и литература*, т. 1, Ленинград 1926, с. 316–322.

⁴² Т. А. Новичкова, *Эпос и миф*, Санкт-Петербург: Наука 2001, с. 54–55.

⁴³ Л. Р. Прозоров, *Об одном...*, с. 85–89.

⁴⁴ А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, редакция, вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского, Ленинград: Художественная литература 1940, с. 333–334.

⁴⁵ М. Л. Серяков, *Битва у Варяжских столпов*, Москва: Вече 2015, с. 264–266; М. Л. Серяков, *Одиссея варяжской Руси*, Москва: Вече 2015, с. 261–263.

– с тем, что богатыри действительно часто грозятся посмотреть друг у друга «серцо с печенью», указывают понятие «боги» во множественном числе и т. д.⁴⁶. В посмертно опубликованной незаконченной научной статье *Об одном вероятном шаманском мотиве в русских былинах* (2020), разбирая былинку о Дюке Степановиче, Лев Прозоров дополнительно развил свои наблюдения о чертах дохристианского мировоззрения, в том числе собственно многобожия, которые довольно часто встречаются в былинах⁴⁷, например, *Илья Муромец и Кудреванко* из Больших Нисогор Лешуконского района:

Де ты пойдѣ-тко-сь во божью церковь
И ты молись-ка богам нашим могуциим⁴⁸.

Прозоров отмечал, что русской средневековой литературе знакомо обозначение языческого храма, как «церкви идольской»⁴⁹, например, в Великих Четьях-Минейх: «Старѣйшина волхвомъ введе я в церковь идолскую и понуди я отрещися Христа и поклонитися идоломъ»⁵⁰. В *Слове о злых женах* говорится: «І сей бысть шедъ въ церковь идольскую поклонися идоломъ и покади я»⁵¹. В обличении раскольников Василия Флорова «нудимъ же бѣ внити въ церковь идолскую и пожрети»⁵².

Тем временем Идол в былине *Гремит Манойлович, Идол Жидойлович и Анна, племянница князя Владимира*, записанной в селе Великая Виска на Печоре:

Да заходит нынь в полаты белокаменны,
Да проходит-то в новы нынѣ горницы,
Кабы русьским богам богу не молитця⁵³.

⁴⁶ С. В. Козловский, *Илья Муромец и его время: историография и перспективы изучения образа былинного героя*, [в:] *Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях: Альманах*, под ред. В. В. Милькова, П. И. Гайдено, Санкт-Петербург: Контраст 2016, с. 183.

⁴⁷ Л. Р. Прозоров, *Об одном вероятном шаманском мотиве в русских былинах*, послесловие д.и.н. К. Ю. Рахно, «Исторический формат» 2020, № 1, с. 13–14.

⁴⁸ *Былины Севера...*, с. 312.

⁴⁹ Л. Р. Прозоров, *Об одном...*, с. 13.

⁵⁰ Цит. по: *Словарь русского языка XI–XVII вв. (Володѣнье – Вяцѣтина)*, Москва: Наука 1976, с. 13; Н. А. Криничная, *Русская мифология, мир образов фольклора*, Москва: Академический проект; Гаудеамус 2004, с. 396.

⁵¹ *Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пытиным*, Санкт-Петербург: типография П. А. Кулиша 1862, с. 70.

⁵² В. Флоров, *Обличение на раскольников*, Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа 1894, с. 82.

⁵³ Н. Е. Ончуков, *Печорские былины...*, с. 294.

В былине *Два тура, два гнедых тура*, записанной в деревне Климовка Усть-Цилемского района, Скурло Смородович даёт приказ своему вассалу – Бурлинскому королю:

Пиши прямо князю Владимиру:
«Добром даст царьсво – мы добром возьмём.
Добром не даст царьсво – мы силой возьмём,
Поезжай ты в стольный Киев град,
Едь не путём не дорогою,
Заеждяй в город не воротами,
Станови коня к дубову столбу.
А не вежи коня к золоту кольцу,
Заходи в грини кнеженечески.
Ихним богам богу не кланейса,
Кнезю с кнегиной поклон не дай,
Меци ерлык эту грамотку на ременчат стул»⁵⁴.

Такое поведение посла не остаётся незамеченным киевскими богатырями старшего поколения, которые являются блюстителями обычаев:

И говорит старой козак Илья Муромец:
«Ох ты ой еси, солнышко батюшко Владимир-князь!
Какой это зашел болван нетёсаной,
Нетёсаной, нестроганой,
Нашим богам богу не молитца,
Челом не бьёт, кнезю с кнегиной поклон не даст»⁵⁵.

В былине *Василий Игнатъев*, записанной в деревне Коровий Ручей того же района, гонец от царя Скурлака

[...] несёт ерлык в стольне Киев град,
Ко тому ко солнышку Владимиру.
Не спрашивал у ворот приворотничков,
У дверей нынче придверничков,
Берёт он двери за скобу,
Отворяет он двери на пету,
Ихним богам он богу не молитца,
Челом не бьёт и головы не гнёт...⁵⁶

⁵⁴ *Былины Севера...*, с. 491.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же, с. 397.

В былине *Васька-пьяница и Курган-царь*, записанной на Кулое, Паниш-шо плещатое и татары

[...] прямо идут ко Владимёру,
А прямо идут во светлу гыню,
А во светлу они гыдню ко Владимёру.
Они нашим богам не моляцьсе
А нашим богам они не моляцьсе,
Да Владимёру кнезю не поклоняцьсе
А Владимёру кнезю не поклоняцьсе,
Да Опраксеи лебеди целом не бьёт⁵⁷.

В былине *Встреча и поездка Ильи Муромца со Святогором, смерть Святогора и освобождение Ильей Муромцем Киева от Издолища*, записанной в Малых Нисогорах на Мезени, калика объясняет Илье:

Ты не знаш, що нонь в Киеве у нас деицьсе?
Да приехало Издолищо проклятоё,
У кнегинушки Опраксни доржит руки в пазухи,
Ище князя-га Владимира он в замки сажил.
Запретило бы оно да просить милостину,
Запретило бы оно просить для фсех богоф:
Иде просят для поганого Издолища⁵⁸.

Соответственно в былине *Добрыня и Маринка* из Заболотья на Кенозере главный герой

Маринкиным богам да идет молится
Девке Маринке да челом-то бьёт⁵⁹.

⁵⁷ А. Д. Григорьев, *Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. С напевами, записанными посредством фонографа*, Прага: издание Чешской Академии наук и искусства 1939, т. 2: *Кулой. Со списком собственных имен в 1, 2 и 3 томах*, с. 240.

⁵⁸ А. Д. Григорьев, *Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. С напевами, записанными посредством фонографа*, Санкт-Петербург: типография Императорской Академии Наук 1910, т. 3: *Мезень. С картой распространения старин на Крайнем Севере Европейской России*, с. 620.

⁵⁹ А. Ф. Гильфердинг, *Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года*, Санкт-Петербург: типография Императорской Академии Наук 1873, с. 1250.

В записанном на Мезени в 1975 году прозаическом пересказе былины *Исцеление Ильи Муромца* Ильи, Добрыня и Алёша Попович угрожают богам, что и становится причиной их превращения в камень: «И вот едут, сами с собой разговаривают: „Была бы, – говорят, – лестница на небеса, мы сейчас в ту пору забрались, зашли бы туда и всех, значит, богов срыли оттуда, а сами руководить стали”»⁶⁰.

По наблюдению Льва Прозорова⁶¹, главный богатырь, взывая вроде бы к единому богу или богоматери, внезапно обращается к адресатам во множественном числе, например, в былине *Илья Муромец и Сокольник* из Усть-Цильмы:

Тогда взмолился старой Богу Господу:

«За что вы дали меня поганому татарину на поруганье»⁶².

То же самое наблюдается в былине *Про старого казака Илью Муромца* из деревни Боровской Усть-Цилемского района:

А-де упал старой да на сыру землю,

Где взмолился старой да Богородице:

«А я за вас стою, да я за вас борюсь»⁶³.

Под давлением этих и других фактов, обнаруженных и неоднократно постулируемых исследователем, фольклористы согласились с существованием многочисленных следов языческого понимания «русской веры» в былинном эпосе, а также с тем, что «Богородица» в былинах по своему значению приближается, а иногда и полностью сливается с «Матерью-сырой землей»⁶⁴. Противники героя, которые, как подметил Прозоров⁶⁵, могут выступать как инородцами, так и разбойниками, в былине *Илья Муромец на Соколе-корабле и турецкий хан* из Енисейского округа тоже:

Морскими струями заметались

И своим всем богам заклинались⁶⁶.

⁶⁰ *Былины*: в 25 т., Санкт-Петербург-Москва: Наука; Издательский центр Классика 2004, т. 5: *Былины Мезени*, с. 44.

⁶¹ Л. Р. Прозоров, *Об одном...*, с. 14.

⁶² *Былины Печоры...*, с. 140.

⁶³ Там же, с. 161.

⁶⁴ С. В. Козловский, *Древняя Русь...*, с. 248.

⁶⁵ Л. Р. Прозоров, *Об одном...*, с. 14.

⁶⁶ *Былины новой и недавней записи из разных местностей России*, под ред. В. Ф. Миллера, при ближайшем участии Е. Н. Елеонской и А. В. Маркова, Москва: Моск. высш. женские курсы 1908, с. 32.

В прозаическом пересказе былины *Про старого*, тоже записанном в Климовке Усть-Цилемского района, Илья Муромец, одолев Соловья Рахматовича, «заходил тогда в палаты ейны кнеженецкие поганые. Ихним богам богу не молитца, целом не бьёт и головы не гнёт»⁶⁷.

Эти наблюдения исследователя сложно переоценить. Стоит сравнить летописную формулу о язычниках: «и вся боги своя»⁶⁸. Данная формула «все боги» присутствует уже в ведических гимнах и хеттских ритуальных текстах⁶⁹. Её обнаружение в былинах – важное научное открытие Льва Прозорова, указывающее на архаичность эпических текстов и эпического языка. В дополнение к сказанному Прозоровым стоит отметить, что ряд сказителей, судя по всему, понимал, что речь идёт не об иконах, поэтому несколько модернизировал упомянутые выше эпизоды былин. Так, в беломорской былине Иван Годинович:

Заходил-то в полаты в королевския;
А не кстил-то он своего лица белого,
Не поклонялсэ он поганым идолам;
Тольке бьет целом королю во праву руку.
«Уж ты здравстуй-ко, король земли да Лёховиньския!»⁷⁰.

Так же поступает с «погаными идолами» у короля «земли Астрийския» Илья Муромец⁷¹. Тем не менее, в большинстве былинных текстов это именно «боги» – как у иноземцев, так и у стороны, с которой себя отождествляют носители эпоса. Представляют научный интерес и обнаруженные Львом Прозоровым довольно многочисленные упоминания в былинах и близких к ним севернорусских балладах о волхвах, жреческом сословии Руси⁷². С последним наблюдением тоже так или иначе согласились другие учёные. Прямое влияние его публикаций следует видеть и в закреплении в современном былиноведении вывода, что эпические образы богатырей намного древнее, чем предполагалось, и относятся к языческой эпохе существования киеворусского эпоса⁷³.

⁶⁷ *Былины Севера...*, с. 505.

⁶⁸ *Полное собрание русских летописей*, Санкт-Петербург: печатня В. Головина, т. II: *Летопись по Ипатскому списку. Издание Археографической комиссии 1871*, с. 556.

⁶⁹ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текста*, Москва: Наука 1974, с. 122.

⁷⁰ А. В. Марков, *Беломорские былины, записанные А. Марковым*, с предисловием В. Ф. Миллера, Москва: Т-во скоропечатни А. А. Левенсон 1901, с. 415.

⁷¹ Там же, с. 382.

⁷² Л. Р. Прозоров, *Об одном...*, с. 14.

⁷³ С. В. Козловский, *Древняя Русь...*, с. 249–250, 255.

Таким образом, в трудах преждевременно ушедшего историка, публициста и писателя Льва Прозорова, несмотря на дискуссионность ряда моментов и вопреки насаждаемому представлению о якобы некритичном и тенденциозном его отношении к фольклорному материалу, содержатся многочисленные важные наблюдения над былинным эпосом Русского Севера, хранящим древнейший, архаический социокультурный опыт. Внимательное изучение былинной лексики с учётом особенностей древнего, дохристианского миропонимания и устройства языческого общества, отражённых в источниках, как и привлечение кельтского, германского, индоарийского сравнительного материала, позволило обратить внимание на многие социокультурные доминанты, которые сохранились в эпических текстах благодаря консерватизму сказителей. Это институт сакрального правителя, наделённого харизмой и поддерживающего её, память о влиятельном жречестве, многочисленные следы многобожия, воинские обычаи и другие аспекты функционирования архаичных элементов в менталитете создателей эпоса.

References

- Anisimov, Konstantin. *Veshchii Oleg: kagan vseya Rusi*. Moskva: Kontseptual, 2018.
- Brim, Veniamin. *Bylina o Vasilii Buslaeve v islandskoi sage*. In: *Yazyk i literatura*. Vol. 1. Leningrad, 1926: 311–322.
- Buslaev, Fedor. *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva*. Vol. I: *Russkaya narodnaya poeziya*. Sankt-Peterburg: tipografiya tovarishchestva Obshchestvennaya polza, 1861.
- Byliny novoi i nedavnei zapisi iz raznykh mestnostei Rossii*, ed. V. F. Miller. Moskva: Mosk. vyssh. zhenskii kursy, 1908.
- Byliny Pechory i Zimnego berega. Novye zapisi*. Moskva-Leningrad: izdatelstvo AN SSSR, 1961.
- Byliny Severa*. Vol. 1: *Mezen i Pechora*. Moskva-Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1938.
- Byliny: v 25 t*. Vol. 5: *Byliny Mezeni*. Sankt-Peterburg–Moskva: Nauka; Izdatelskii tsentr Klassika, 2004.
- Cherdyntsev, Viktor. *Gde, kogda i kak vznikla bylina?* Moskva: Editorial URSS, 1998.
- Dolgov, Vadim. *Byt i nruvy Drevnei Rusi*. Moskva: Yauza–Eksmo, 2007.
- Dvornichenko, Andrei. *Rossiiskaya istoriya s drevneishikh vremen do padeniya samoderzhaviya. Uchebnoe posobie*. Moskva: Ves Mir, 2010.
- Dvornichenko, Andrei. *Zerkala i khimery. O vzniknovenii drevnerusskogo gosudarstva*. Sankt-Peterburg–Moskva: Evraziya; ID Klio, 2014.
- Florov, Vasilii. *Oblichenie na raskolnikov*. Moskva: Tipografiya E. Lissnera i Yu. Romana, 1894.
- Gilferding, Aleksandr. *Onezhskie byliny, zapisannye Aleksandrom Fedorovichem Gilferdingom letom 1871 goda*. Sankt-Peterburg: tipografiya Imperatorskoi Akademii Nauk, 1873.
- Grigorev, Aleksandr. *Arkhangelskie byliny i istoricheskie pesni, sobrannye A. D. Grigorevym v 1899–1901 gg. S napevami, zapisannymi posredstvom fonografa*, Vol. 2: *Kuloi. So spiskom sobstvennykh imen v 1, 2 i 3 tomakh*. Praga: izdanie Cheshskoi Akademii nauk i iskusstva, 1939.
- Grigorev, Aleksandr. *Arkhangelskiye byliny i istoricheskie pesni, sobrannye A. D. Grigorevym v 1899–1901 gg. S napevami, zapisannymi posredstvom fonografa*. Vol. 3: *Mezen. S kartoi rasprostraneniya starin na Krainem Severe Evropeyskoi Rossii*. Sankt-Peterburg: tipografiya Imperatorskoi Akademii Nauk, 1910.

- Ivanov, Vyacheslav; Toporov, Vladimir. *Issledovaniya v oblasti slavyanskikh drevnostei: Leksicheskie i frazeologicheskie voprosy rekonstruktsii teksta*. Moskva: Nauka, 1974.
- Kozlovskii, Stepan. *Drevnyaya Rus v zerkale bylinnoi traditsii. Gender, sakralnost i sotsialnye praktiki v geroicheskom epose*. Sankt-Peterburg: izdatelstvo Olega Abyshko, 2017.
- Kozlovskii, Stepan. *Ilya Muromets i ego vremya: istoriografiya i perspektivy izucheniya obraza bylin-nogo geroya*. In: *Drevnyaya Rus: vo vremeni, v lichnostyakh, v ideyakh: Almanakh*, ed. V. Milkov, P. I. Gaidenko. Sankt-Peterburg: Kontrast, 2016: 177–189.
- Krinichnaya, Neonila. *Russkaya mifologiya, mir obrazov folklora*. Moskva: Akademicheskii proekt; Gaudeamus, 2004.
- Kutyavin, Nikita. “Neoyazycheskaya sotsialnaya utopiya v interpretatsii folklora L. R. Prozorovym”. *Vestnik RGGU. Seriya “Istoriya. Filologiya. Kulturologiya. Vostokovedenie”*. No. 9 (42) (2018): 114–125.
- Lisyuchenko, Igor. *Bezdeyatelnii i fakticheskii praviteli u vostochnykh slavyan: monografiya*. Stavropol: OOO Stavropolblankizdat, 2012.
- Lisyuchenko, Igor. *Knyaz Svyatoslav Igorevich. Istoricheskii portret na fone epokhi: Monografiya*. Moskva: Kontseptual, 2024.
- Markov, Aleksei. *Belomorskie byliny, zapisannyya A. Markovym, s predislovиеm V. F. Millera*. Moskva: T-vo skoropechatni A. A. Levenson, 1901.
- Materialy, sobrannyye v Arkhangel'skoi gubernii letom 1901 goda* A. V. Markovym, A. L. Maslovym i B. A. Bogoslovskim. Vol. 2: *Terskii bereg Belogo morya*. Moskva: t-vo skoropechatni A. A. Levenson, 1908.
- Miller, Vsevolod. “Dve sibirskie byliny iz zapisei S. I. Gulyayeva”. *Zhivaya starina*. No. III–IV (1911): 445–452. Sankt-Peterburg 1911: 445–452.
- Novichkova, Tatiana. *Epos i mif*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2001.
- Onchukov, Nikolai. *Pechorskie byliny*. Sankt-Peterburg: tipo-litografiya N. Sokolova i V. Pastor, 1904.
- Onezhskie byliny*, ed. Yu. M. Sokolova. Moskva: Gos. lit. muzei, 1948.
- Pamyatniki starinnoi russkoi literatury, izdavayemye grafom Grigoriem Kushelevym-Bezborodko*. Vol. 3: *Lozhnye i otrechennyye knigi russkoi stariny, sobrannyye A. N. Pypinym*. Sankt-Peterburg: tipografiya P. A. Kulisha, 1862.
- Polnoe sobranie russkikh letopisei*. Vol. II: *Letopis po Ipatskomu spisku. Izdanie Arkheograficheskoi komissii*. Sankt-Peterburg: pechatnya V. Golovina, 1871.
- Polyakov, Aleksandr. *Kievskaya Rus kak tsivilizatsiya: monografiya*. Orenburg: OOO IPK “Universitet”, 2016.
- Prozorov, Lev. *Bogatyrskaya Rus. Russkie titany i polubogi*. Moskva: Yauza–Eksmo, 2009.
- Prozorov, Lev. *Etnicheskoe i rasovoe samosoznanie v russkom epose*. In: *Tezisy dokladov Rossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii “Etnicheskii faktor i politika. Istoriya i sovremennost” 3–4 marta 2000*. Izhevsk: Izdatelskii dom “Udmurtskii universitet”, 2000: 35–39.
- Prozorov, Lev. *Kak utopili v krovi Yazycheskuiu Rus. Igo novogo Boga*. Moskva: Yauza press, 2016.
- Prozorov, Lev. *Kavkazskii rubezh. Na granitse s Tmutorokanyu*. Moskva: Eksmo–Yauza, 2006.
- Prozorov, Lev. “Muzhiki” v bylinakh kievskogo tsikla: istoricheskaya realnost folklornogo termina. In: *Shestaya rossiyskaya universitetsko-akademicheskaya nauchno prakticheskaya konferentsiya: materialy dokladov*. Izhevsk: Izd-vo UdGU, 2003.
- Prozorov, Lev. *Ob istoricheskoi konkretike v bylinakh*. In: *Tezisy dokladov 5-i Rossiiskoi universitetsko-akademicheskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*. Izhevsk: Tipografiya Udmurtskogo universiteta, 2001: 31–33.
- Prozorov, Lev. “Ob odnom veroyatnom shamanskom motive v russkikh bylinakh. Posleslovie d.i.n. K. Yu. Rakhno”. *Istoricheskii format*. No. 1 (2020): 8–20.
- Prozorov, Lev. *Ob odnom vostochnoslavianskom motive v islandskoi “Sage o Bosi i Kherraude”*. In: *Evropa v Srednie veka i Novoe vremya: Obshchestvo. Vlast. Kultura: materialy VI Vse-rossiiskoi s mezhdunarodnym uchastiem nauchnoi konferentsii molodykh uchenykh*. Izhevsk, 4–5 dekabrya 2018 g. Izhevsk: Institut kompyuternykh issledovaniy, 2019: 80–91.

- Prozorov, Lev. *Varyazhskaya Rus: slavyanskaya Atlantida*. Moskva: Yauza–Eksmo, 2010.
- Putilov, Boris. *Russkii i yuzhnoslavyanskii geroicheskii epos*. Leningrad: Nauka, 1971.
- Ris, Alvin; Ris, Brinley. *Nasledie keltov. Drevnyaya traditsiya v Irlandii i Uelse*. Moskva: Enigma, 1999.
- Rybnikov, Pavel. *Pesni, sobrannye P. N. Rybnikovym: v 3 t. Vol. 2*. Moskva: Izdanie firmy Sotrudnik shkol, 1910.
- Seryakov, Mikhail. *Bitva u Varyazhskikh stolpov*. Moskva: Veche, 2015.
- Seryakov, Mikhail. *Odisseya varyazhskoi Rusi*. Moskva: Veche, 2015.
- Slovar russkogo yazyka XI–XVII vv. Vol. 3 (Volodene – Vyashchypina)*. Moskva: Nauka, 1976.
- Veselovskii, Aleksandr. *Istoricheskaya poetika*, ed. V. M. Zhirmunski. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1940.
- Zhikh, Maksim. *Vostochnye slavyane nakanune gosudarstvennosti*. Moskva: Veche, 2020.

VERA SITNIKOVA

 <https://orcid.org/0000-0002-1864-6219>

Аланья, Турция

variadis2004@yandex.ru

ВСТРЕЧИ НА К<ОННОГВАРДЕЙСК>ОМ БУЛЬВАРЕ (ДОСТОЕВСКИЙ VS ЧЕРНЫШЕВСКИЙ)

MEETINGS ON K<ONNOGVARDEYSK>Y BOULEVARD (DOSTOEVSKY VS CHERNYSHEVSKY)

This article examines some aspects of Dostoevsky's polemic with Chernyshevsky reflected in the novel *Crime and Punishment*. Chernyshevsky's philosophical concept, embodied in its most complete form in the novel *What Is to Be Done?*, was overshadowed by the authority of the author, who was subjected to repression. It attracted the generation formed in the era of radical changes by its simplicity, logic and seeming irrefutability. Dostoevsky's novel became a "retort" in which it was subjected to a comprehensive verification of its truth. This critical attitude greatly influenced the artistic originality of *Crime and Punishment*. A modern Dostoevsky reader cannot help but notice the similarities with Chernyshevsky's novel at the level of plot and key details, as well as direct references to stories about new people.

Keywords: a new man, a new word, an experiment/examination, a dialectic, "good evil"

В статье рассматриваются некоторые аспекты полемики Достоевского с Чернышевским, отразившейся на страницах *Преступления и наказания*. Философская концепция Чернышевского, в наиболее законченном виде воплощенная в романе *Что делать?*, осененная к тому же авторитетом автора, подвергнувшегося репрессиям, привлекала поколение, формировавшееся в эпоху радикальных перемен, своей простотой, логичностью и кажущейся неопровержимостью. Роман Достоевского стал «ретортой», в которой она была подвергнута всесторонней проверке на истинность. Эта установка во многом повлияла на художественное своеобразие *Преступления и наказания*. Современный Достоевскому читатель не мог не заметить переключек с романом Чернышевского на уровне сюжета и ключевых деталей, а также прямых отсылок к *рассказам о новых людях*.

Ключевые слова: новый человек, новое слово, проба, диалектика, «доброе зло»



Received: 28.10.2024. Verified: 31.10.2024. Accepted: 18.11.2024.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

И спрашивал его народ: что же нам делать?

Лк. 3: 10.

С двенадцати я буду сидеть
на Конногвардейском бульваре,
на последней скамье того конца, ко-
торый ближе к мосту¹... [...] вы сяди-
тесь на эту скамью и ждите [...]².

[...] он искал скамейку; проходил же
он тогда по К-му [Конногвардейскому.
– В. С.] бульвару. Скамейка виднелась
впереди, шагах во ста. [...] Выглядывая
скамейку, он заметил впереди себя, шагах
в двадцати, идущую женщину [...]³.

Насколько закономерно совпадение географических точек в произведениях разных авторов? Возможно, это чистая случайность: в конце концов и Чернышевский, и Достоевский повествуют о событиях, происходящих в одном городе – Петербурге, герои их принадлежат к одному социальному слою. Однако основания говорить о некоторой преднамеренности автора *Преступления и наказания*, думается, есть. Насколько они велики, нам и предстоит выяснить.

Но для начала сравним приведенные эпизоды.

В сцене свидания у Чернышевского «третьего» нет, однако он подразумевается – это, конечно, Сторешников. Кстати, безымянного господина Раскольников нарекает Свидригайловым, осуществляя таким образом подмену: Свидригайлов и Сторешников «мыслятся» присутствующими. Девушки – обе – нуждаются (Верочка – сознательно, другая – не сознавая того) в защите от посягательств сладострастников – говоря языком Чернышевского, в том, чтобы их «выпустили из подвала», что и пытаются сделать «студенты». Лопухов – сознательно («Очень нужно было бы мне выпускать тебя, если бы самому это не нравилось»⁴), Раскольников – безрассудно, бросаясь с кулаками на «Свидригайлова», способного справиться и с двумя такими, как Родион Романович. Столь же безрассудно отдает жалкие гроши...

Но мало ли случайностей в жизни, тем более у Достоевского, у которого все – вдрут!⁵ Действительно, время действия в обоих романах обозначено разное.

¹ Выделение жирным шрифтом везде мое – В. С.

² Н. Чернышевский, *Что делать? Из рассказов о новых людях*, Ленинград: Наука 1975, с. 80 (далее – Чернышевский, номер страницы).

³ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*: в 30 т., т. VI, Ленинград: Наука 1973, с. 39 (далее – Достоевский; номер тома и номер книги – римскими, номер страницы – арабскими цифрами, в скобках – год издания).

⁴ Чернышевский, с. 98.

⁵ По подсчетам В. Н. Топорова, слово «вдруг» встречается в *Преступлении и наказании* около 560 раз. В. Топоров, *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»)*, [в:] *Проблемы поэтики и истории литературы*, Саранск: ПО Мордов. гос. ун-т им. Н. П. Огарева 1973, с. 95.

Чернышевский относит начало *Что делать?* к 1852 году. Достоевский, не называя в тексте точной даты, тем не менее рядом деталей (например, «бульварный господин» делает вид, что сворачивает папироску – это было разрешено на улицах Петербурга в начале **июля 1865 года**) указывает на июль 1865-го⁶. Но почему Достоевский столь настойчив в указании года совершения преступления Раскольниковым?⁷ Только ли это «тоска по текучести» времени? Утверждать (как и отрицать) здесь довольно затруднительно, но вот поразительное совпадение, которое, кажется, пока не привлекало внимания исследователей. В последней главе *Что делать?*, символично названной *Перемена декораций*, главный акцент Чернышевский делает на времени этих перемен:

– [...] Вы начинаете рассказывать **о 1865** годе? [...] Да можно ли это, помилуйте!

– Почему же нельзя, если я знаю? [...] Если вам теперь не угодно слушать, я, разумеется, должен отложить продолжение моего рассказа до того времени, когда вам будет угодно слушать. Надеюсь, дождаться этого довольно скоро.

4 апреля 1863 года⁸.

Так заканчивается книга, «перепавшая» не одно поколение русских читателей. Достоевский, безусловно, сознавал значение *Что делать?* для современности и будущего России. Может быть даже, не только романа, но и его автора – властителя дум новейшего поколения «русских мальчиков», освященного ореолом мученика, страдальца за идею. Автор «рассказов о новых людях» «знал» то будущее, которое для Достоевского было **настоящим** и даже **прошлым**. «Встреча» двух писателей в одном – 1865 – году не могла быть случайностью.

Как известно, в *Преступлении и наказании* некоторые идеи, прозвучавшие в *Что делать?*, высказывает Лебезятников. Он разъясняет Соне

⁶ В. Данилов, *К вопросу о композиционных приемах в «Преступлении и наказании» Достоевского*, «Известия Академии наук СССР. Серия 7. Отделение общественных наук» 1933, № 3, с. 256. Любопытно, что арестованный М. В. Петрашевский предлагал правительству **разрешить курение на улицах**, что якобы увеличит продажу табаку и принесет казне доходу не менее 600 тысяч руб. «Из них 200 тысяч руб. Петрашевский перелagal передать французским фурыеристам для покупки земельного участка под Парижем и устройства общины, что будет способствовать улаживанию взаимоотношений между народами и уймёт волнения в Европе». (А. Ввозный, *Полицейский сыск и кружок петрашевцев*, Киев: Науч.-исслед. и ред.-изд. отдел КВШ МВД СССР 1976, с. 57–58). Если допустить, что в кружке Петрашевского дебатировался этот прожект и Достоевский об этом знал (или был участником обсуждений), то романная деталь приобретает дополнительную смысловую нагрузку: реализованный-таки прожект никак не способствует гармонизации человеческих взаимоотношений.

⁷ В письме к М. Н. Каткову (10–15 сентября 1865 г.; сохранился черновик) он подчеркивает: «Действие **современное в нынешнем году**» (Достоевский, XXVIII, кн. II (1985), с. 136).

⁸ Чернышевский, с. 344.

вопрос «о целовании рук»⁹, излагает Лужину точку зрения на взаимную свободу супругов в браке и т. д. В устах этого персонажа почти дословные цитаты из книги Чернышевского выглядят весьма комично. Свое отношение к Лебезятникову писатель выразил в говорящей фамилии: «лебезить», по Далю, – егозить, елозить, прислуживать, льстить, ластиться, ухаживать, увиваться, угождать (напомним: Достоевский называл нигилизм «лакейством мысли»¹⁰), подъезжать; пролазничать, сплетничать. Не исключено, что данная фамилия (как, впрочем, и носящий ее персонаж) создана с оглядкой на опыт «первооткрывателя» типа «нового человека» – Тургенева, высмеявшего Ситникова – одного из:

бесчисленного и различного легиона пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить все, чему они же иногда самым искренним образом служат¹¹.

Подобное предположение позволяет сделать не только единая словообразовательная модель, по которой созданы обе фамилии (Ситников/Лебезятников), но и семантическая близость. В. И. Даль приводит слово «лебезина» (с пометой *сиб.* – стало быть, Достоевский мог знать это слово) – «лакомое, но несытное кушанье», что соотносится с пословицей о «ситнике»: «хоть решетом, да каждый день, а **ситный не сытный**»¹².

⁹ Л. Ф. Достоевская вспоминала, что отец ее «никогда не хотел [...] следовать русской моде и целовать у женщины руку; он утверждал, что это целование унизительно для нее. „Мужчины, целующие женщине руку, считают ее рабыней и хотят ее утешить тем, что обращаются с ней, как с королевой, – говорил он обычно. – Если они позднее увидят в ней равную себе, они удовольствуются тем, что пожмут ей руку, как своему товарищу”» (Л. Ф. Достоевская, *Достоевский в изображении своей дочери*, Санкт-Петербург: Андреев и сыновья 1992, с. 178). Если это действительно так, то Лебезятников этим убеждением обязан не только Чернышевскому, но и Достоевскому, который, возможно, воспринял эту идею от автора *Что делать?*.

¹⁰ Достоевский, т. VII (1973), с. 202.

¹¹ Достоевский, т. VI (1973), с. 279.

¹² Этим, однако, смысловые возможности фамилии тургеневского персонажа не исчерпываются. В. И. Даль объединяет в одном корневом гнезде такие слова, как «ситник» – «болотная трава», «ситный цвет» – «волчья трава»; «ситовина» – «сухая дрябь в дереве, гниль, трухлявость». О том, что Тургенев «наградил» героев своего романа неслучайными фамилиями, говорит и то, что, например, по В. И. Далю, кукуш – дурно, неопрятно, неуклюже одетая женщина; а также шелуха, скорлупа, лузга, кожура на плодах, орехах, зернах и пр. Ср. портрет Кукшиной: «дама [...] несколько **растрепанная**, в шелковом, **не совсем опрятном**, платье, с **крупными** браслетами на **коротеньких** руках и кружевную косынку на голове» и пр. (И. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т.* Издание второе, исправленное и дополненное, Москва: Наука 1978–1986, т. 7 (1981), с. 62; далее – Тургенев). Эта портретная характеристика усугубляется и деталями обстановки: «**криво**

Стоит, однако, обратить внимание на два факта. Во-первых, Лебезятников по отчеству – **Семенович**: общее с Соней отчество – знак «видового» родства (не показатель ли это того, что – в определенном смысле, конечно, – тоской по обновлению, стремлением **переменить судьбу** «заболевают» в первую очередь **маленькие люди**, в том числе Лебезятников?). Во-вторых, этот персонаж играет важную роль в эпизоде разоблачения Лужина. Можно предположить, что отношение писателя к Лебезятникову сложнее, нежели кажется на первый взгляд. Более того, характеристика, данная Андрею Семеновичу при первом знакомстве с ним, корректируется автором на протяжении повествования. Лебезятников и пошл, и карикатурен, и жалок, но нельзя ему отказать и в человечности, даже — в благородстве (при всей его нелюбви к этому слову).

Не принимая идей Чернышевского, автор *Преступления и наказания*, кажется, не сомневался в его личной порядочности. Считая нигилистов «сумасшедшими», Достоевский признавал, что у них «своя логика, свое учение, свой кодекс, **свой Бог даже**»¹³. Это признание весьма показательно и дорогого стоит: люди, у которых есть пусть **свой**, но **Бог**, остаются **людьми**, а значит, остается надежда на возможность диалога, надежда на восстановление утраченных ценностей. Именно к ним, думается, в первую очередь и обращается со своей страстной проповедью автор *Преступления и наказания*.

Известен факт визита Достоевского к Чернышевскому летом 1862 года в связи с пожарами, полыхавшими в Петербурге, в возникновении которых почти официально обвиняли «нигилистов». Федор Михайлович умолял Чернышевского повлиять на молодых людей – поджигателей – с которыми, как считал Достоевский, был близок ведущий сотрудник «Современника», к голосу которого они не могут не прислушаться. Таким образом, в середине 1860-х гг. роман государственного преступника, вероятно, мог быть воспринят Достоевским как политическое завещание, программа действий, не реализованная по чистой случайности. **Пока** не реализованная.

прибитая визитная карточка», «груды бумаг, писем, журналов, которые **валялись** по **запыленным** столам [...] **разбросаны окурки**» (Тургенев, с. 62). Думается, семантически близка этим фамилиям и фамилия Колязин – от «каляга» – «лепень, мокрый снег, слякоть, хижанья, дрянь, мокредь, непогодь, дрягза»: довольно только вспомнить саркастическую характеристику, данную ему писателем: «он обыкновенно оставался в дураках и всякий несколько опытный чиновник садился на него верхом, в делах толку не знал, **ума не имел**, а умел вести свои собственные дела [...]» (Тургенев, с. 58). Как кажется, сарказм Тургенева типологически восходит к грибоедовскому шедевр: Матвей Ильич «выражался на том **великорусско-французском наречии**, над которым так смеются французы [...] сановник вдруг перестает понимать самые простые слова, **глухоту** на себя напускает [...]» (Тургенев, с. 59) (ср. образы глухих в *Горе от ума*; недаром Тургенев подчеркивает: Матвей Ильич «недалеко ушел от государственных мужей **Александровского времени**» – Тургенев, с. 47).

¹³ *Письмо К. П. Победоносцеву 19 мая 1879*, [в:] Достоевский, т. XXX, кн. I (1988), с. 67.

Для развенчания учения Чернышевского пародии было явно недостаточно – требовался предельно серьезный, аргументированный отпор – отпор, строящийся не по принципу нигилистического же неприятия (что в известном смысле характерно для антинигилистических романов Писемского, Крестовского, Лескова и др.), но доказательства их несостоятельности на практике – так сказать, опытным путем. Иначе говоря, писатель решил воспользоваться оружием и методами своих идейных противников: поставить **эксперимент**, обеспечив при этом максимально **чистые** (благоприятные) **условия** его проведения. Роман Достоевского должен был стать тем тиглем или «ретортой» (по слову Раскольникова), где основные идеи *Что делать?*, перекипев, могли либо уничтожиться, либо остаться в чистом виде, избавившись от случайных примесей, либо преобразиться, неузнаваемо изменив самую сущность. По этой причине всесторонняя проверка «новых веяний» не может осуществляться только на уровне Лебезятникова. Это, кстати, противоречило бы и принципу «двойничества», согласно которому герои, ситуации, значимые детали воспроизводятся многократно; мир как бы каждый раз поворачивается новой гранью.

Опошление идеи – не аргумент против нее. С идеей можно спорить только на равных, восприняв ее в максимально возможной силе ее, привлекательности и, если угодно, красоте. По-честному, без ерничества и передергиваний. Этим, как кажется, можно объяснить до сих пор не получивший сколько-нибудь вразумительного толкования феномен трансформации замысла романа от *Пьяненьких* до *Преступления и наказания*. В черновиках III (окончательной) редакции романа говорится о необходимости перерыть все вопросы. Свойство писателя «высказываться до конца» подмечено давно. Однако именно в *Преступлении и наказании* Достоевский делает первую попытку дать универсальный ответ на вопросы времени.

Думается, что в постановке Чернышевским проблемы **деяния** создателя *Преступления и наказания* прежде всего задел акцент на необходимости действия как такового в ущерб способам и качеству действия: **что** делать, но не **как** делать. С этой точки зрения уже само название романа Достоевского полемично по отношению к произведению Чернышевского. Слово «преступление» толкуется В. И. Далем как «**действие** по глаголу **преступать**, самое **дело**, проступок и грех, беззаконие, злодеяние; поступок, противный закону». «Новейшее» же поколение возводит «дельность» саму по себе в этическую категорию. Первым это подметил в своем герое И. С. Тургенев. Базаров, аттестуя немецких ученых как «**дельный** народ», постулирует: «Мне скажут **дело**, я соглашаюсь, вот и все»¹⁴.

¹⁴ Тургенев, с. 28.

Дельность, полезность (ср. базаровское: «Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным»¹⁵) становятся главным, если не единственным критерием чего бы то ни было, включая способ человеческого существования, да и самого человека. Частное – функция – оказывается выше, существеннее общего – личности. «Кто с дельною целью занимается каким-нибудь делом, – размышляют герои *Что делать?* – тот, какое бы ни было это дело и в каком бы платье ни ходил этот человек, в мужском или женском – этот человек просто человек, занимающийся своим делом и больше ничего»¹⁶. Можно и нужно сделать скидку на «эзопов» язык Чернышевского: смысл высказывания прочитывается безусловный: «дельная цель» – это то, что лапидарно выразил Павка Корчагин словами «освобождение человечества». Однако настораживает определение, употребленное со словом «дело» – **какое-нибудь**. Не предполагает ли оно бесчисленное множество конкретизаций, вплоть до самых неприемлемых с точки зрения морали? Самое дело оправдывается **дельной** же целью. Опасным кажется и то, что в логической цепочке «средство – цель» при подстановке конкретных, по Чернышевскому, величин, мы получим «дело – дельная цель». Следовательно, средства суть основное качество, наполнитель, содержимое цели. Но ведь с этой точки зрения любое дело получает индульгенцию «из рук» будущего, оправдание высокой целью – вседозволенности.

Есть и другая сторона: дельная цель освящает дело как таковое, дело приобретает самоценное значение, способность к деянию становится основным и единственным этическим критерием, сила – главным аргументом правомерности содеянного, ибо на первое место ставится зримость, наглядность, результативность – характеристики **количественного**, но не **качественного** ряда. «Мы **ломаем**, потому что мы **сила**»¹⁷, – любит себя собой Аркадий. «Наш брат **самоломанный**»¹⁸, – характеризует себя и себе подобных Базаров. Проведя ночь на гвоздях (тоже своеобразное **самоломание!**), Рахметов комментирует свой поступок: «**Проба. Нужно.** Неправдоподобно, конечно; однако же **на всякий случай нужно.** Вижу, **могу**»¹⁹. Спустя два года после того как были написаны эти слова, студент Раскольников отправится «делать **пробу** своему предприятию»²⁰, с тем чтобы чуть позже поставить над собой страшный эксперимент...

В наброске конца VII главы второй части *Преступления и наказания* читаем:

¹⁵ Тургенев, с. 49.

¹⁶ Чернышевский, с. 270.

¹⁷ Тургенев, с. 51.

¹⁸ Там же, с. 119.

¹⁹ Чернышевский, с. 212.

²⁰ Достоевский, т. VI (1973), с. 7.

Нет преступлений. [...] NB Но деятель может. – К какой деятельности? – **К какой бы то ни было. Всякая деятельность, даже и злая, полезна.** Провозвестник **какой-нибудь новой истины.** Пророк **какого-нибудь нового слова**²¹.

Нетрудно догадаться, что эти речи автор предполагал вложить в уста Родиона Романовича Раскольникова. В окончательном тексте Достоевский откажется от «лобового», так сказать, утрированного цитирования Чернышевского, однако рассуждения Раскольникова остаются тем не менее в русле концепции героев *Что делать?*.

Здесь мы, наверное, подошли к самому главному. Вчитаемся в столь знакомое название романа Чернышевского. Как он называется? *Что делать?*. Не совсем. Мы обычно забываем следующие за этим «проклятым» вопросом слова: *Из рассказов о новых людях*. Ясно, что это не только определение жанровой специфики книги Чернышевского. Автору важно подчеркнуть **дельность как основное имманентное** качество **новых людей**, нашедших ответ на вопрос, вынесенный в заглавие. Это недвусмысленно декларируется Чернышевским в *Предисловии* к роману:

Добрые и **сильные**, честные и **умеющие**, **недавно вы начали возникать, между нами**, но вас уже немало, и быстро становится все больше. Если бы вы были публика, мне уже не нужно было бы писать; если бы вас еще не было, мне еще не было можно писать. Но вы еще не публика, а уже вы есть между публикою, – потому мне еще нужно и уже можно писать²².

Стоит, однако, задаться и таким вопросом: а что, собственно говоря, значит это словосочетание – **новые люди**? Современный читатель скорее всего скажет, что это люди с новым отношением к жизни, человеческой личности, исповедующие принципы революционного обновления действительности и т. п., и будет прав. Безусловно, и Чернышевский придавал данному словосочетанию и этот смысл тоже, но не только. Дело в том, что у В. И. Даля словосочетание «новый человек» толкуется однозначно: «христианин, возрожденный, обновленный благодатию». Предположить, что автору *Что делать?* – сыну священника, бывшему семинаристу – не было известно приведенное значение, просто невозможно. Таким образом, **новые люди** Чернышевского – носители религиозного сознания (как бы писатель-рационалист ни относился к религии вообще), хотя их религия и включает Христа как объект поклонения, но принимает Его в том значении,

²¹ Достоевский, т. VII (1973), с. 209.

²² Чернышевский, с. 14.

что и Белинский, считая, что, будь Он в данное время жив, то оказался бы в рядах социалистов. Заметим, что в словах неистового Виссариона содержится непризнание чудесного Воскресения Сына человеческого – Он мыслится лишь как сугубо **исторический** персонаж. Вот красноречивая деталь:

Кирсанов по-французски выучился [...] по одной книге, без лексикона: Евангелие – книга очень знакомая; вот он достал Новый Завет в женевском переводе, да и прочел его восемь раз; на девятый уже все понимал [...] ²³.

Новый Завет тут всего лишь средство достижения сугубо утилитарной цели, форма – язык – заслоняет, нивелирует содержание. **НОВОЕ СЛОВО** – универсальное Слово Божественного Откровения – превращается во французское слово, новое именно и только по форме, а Евангелие – в книгу, одну из, «магазин» лексики и грамматических форм, полезное дидактическое пособие.

Характерно, что среди носителей **нового слова** – осчастлививших человечество «законодателей» (Кеплер, Ньютон, Ликург, Солон, Магомет, Наполеон) – Раскольников не упоминает Христа, и понятно почему: глашатай всепрощающей, жертвенной любви не смог бы переступить не то что через кровь, но даже через слезинку ребенка. Подобные идеи в середине XIX столетия, что называется, носились в воздухе. Так, Л. Толстой записал 4 марта 1855 в дневнике:

Разговор о божественном и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта – **основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической**, не обещающей будущее блаженство, но **дающей блаженство на земле** ²⁴.

Религия новых людей мыслится Чернышевским как следствие существовавших ранее религий (в IV сне Веры Павловны этот процесс символизируют четыре ипостаси богини любви – Астарты, Афродиты, Девы Непорочности и Равноправности), а потому настоятельно требует своеобразной переплавки мистерий и мифологии религии старой. Так, в Первом сне Веры Павловны своеобразно интерпретируются евангельские сказания о чудесных исцелениях расслабленных и о воскресении Лазаря:

²³ Чернышевский, с. 147.

²⁴ Л. Толстой, *Собрание сочинений*: в 22 т., т. 21, Москва: Художественная литература 1984, с. 139–140.

[...] вот подвал – в подвале взаперти девушки. Верочка притронулась к замку – замок слетел: „идите” – **они выходят**. Вот комната – в комнате лежат девушки, **разбитые параличом**: „вставайте” – они **встают, идут** [...]»²⁵.

Да и само имя главной героини – **Вера** – нельзя в этой связи не воспринимать вполне определенным образом...²⁶

Тема Воскресения связана и с одной из второстепенных героинь *Что делать?* – Настей Крюковой, бывшей проституткой (блудницей), преобразившейся под влиянием Кирсанова. Об этом говорит и ее имя – Анастасия, в переводе означающее **Воскресение**. Любопытно, что, рассказывая о последних днях жизни Крюковой, автор не говорит о ее смерти – даже не употребляет этого слова (или слов похожей семантики: скончалась, умерла и т. п.): «Заботы о Крюковой, потом **воспоминания** о ней обманули Кирсанова [...] грусть по ней в сущности очень скоро сгладилась...»²⁷. Понятийный ряд **смерти** как бы табуирован для Чернышевского: Крюкова вообще **единственный** персонаж романа, исчезающий из жизни и из ткани повествования по-настоящему, всерьез (не как Лопухов с фарсовой имитацией самоубийства или же «проницательный читатель», так и не изгнанный со страниц романа) и навсегда. Однако Крюкова именно **исчезает**.

Есть, однако, и еще одно толкование словосочетания **новый человек**, о котором Чернышевский не мог не знать. *Ното повус* (лат.) – так в Риме презрительно называли представителей незнатного рода, первыми в своем роду достигших консульства (к *homo novus* принадлежал, например, знаменитый Цицерон)²⁸. В таком случае **новый человек** – это еще и тот, кто, фигурально говоря, рвется к власти или только что дорвался до нее²⁹.

Думается, именно поэтому текст *Преступления и наказания* буквально пестрит словом «новый». Достаточно вспомнить в связи с этим и «теорию» Раскольникова, согласно которой провозвестникам «нового слова» дозволено переступить кровь, или Лужина, в облике которого

поражало как бы что-то **особенное**, а именно, нечто как бы оправдывавшее название «жениха». [...] Все платье его [...] было слишком **новое** и слишком обличало известную цель. [...]

²⁵ Чернышевский, с. 82.

²⁶ Об антропонимике *Что делать?* см.: А. Кунарев, *Вера Павловна и другие: антропонимы в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»*, «Русский язык в школе» 2001, № 3, с. 68–73.

²⁷ Чернышевский, с. 165.

²⁸ Ср. простосердечное признание Василия Ивановича Базарова: «[...] я ведь **плебей, homo novus – не из столбовых**, не то, что моя благоверная...» (Тургенев, с. 115).

²⁹ Неслучайно и в наши дни словосочетание «новый русский» «заряжено» негативной экспрессией и обозначает существо грубое, невежественное, агрессивное, больше похожее на животное, нежели на человека.

новехонькая, круглая шляпа об этой цели свидетельствовала [...]. [...] В одежде же Петра Петровича преобладали цвета **светлые** и **юношесственные**. На нем был хорошенький летний пиджак **светло**-коричневого оттенка, **светлые** легкие брюки, таковая же жилетка, только что купленное тонкое белье, батистовый самый **легкий** галстучек с **розовыми** полосками [...]. Лицо его, весьма **свежее** и даже красивое, и без того казалось **моложе** своих сорока пяти лет³⁰.

Заметим, что Достоевский педалирует здесь и мотив «жениховства», явно намекая на образ «Невесты своих женихов» из романа Чернышевского. Этот мотив связан со Свидригайловым, и, думается, опосредованно – с Дуней Раскольниковой и Сонечкой Мармеладовой, поневоле ставших «невестами» многих.

Нет ничего удивительного в том, что «новехонькой круглой» шляпе Лужина автор (да и сам Петр Петрович!) уделяет столько внимания: в сознании читателя сразу всплывает та «изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону»³¹ шляпа Раскольникова, вызвавшая в нем столько мучительных переживаний. В конечном счете она все-таки заменяется на каскетку. Символический смысл переодевания Раскольникова совершенно прозрачен: он надевает **новую старую** одежду – тот же мотив звучит в описании «светлого и юношесственного» костюма престарелого (по меркам XIX столетия) Лужина. При этом нельзя не вспомнить, что в комнате Сони Раскольников замечает «**Новый** завет в русском переводе» – книгу «**старую**, подержанную, в кожаном переплете»³². Именно по ней – «вечной книге» блудница читает убийце сказание о воскресении Лазаря. Трудно поверить, что Достоевский обратился к тому же евангельскому тексту, что и Чернышевский, исходя **только** из собственных художественных задач. Это становится особенно очевидно в последних строках романа:

[...] в этих больных и бледных лицах уже сияла заря **обновленного** будущего, **полного** **воскресения в новую жизнь**. [...] Он даже и не знал того, что **новая жизнь** не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее **великим, будущим подвигом** [...]. Но тут уж начинается **новая** история, история **постепенного обновления** человека, история **постепенного перерождения** его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с **новой**, доселе совершенно **неведомою** действительностью. Это могло бы составить тему **нового** рассказа [...]³³.

³⁰ Достоевский, т. VI (1973), с. 113–114. Выделенные лексемы соотносятся с концептом новизны. В том же ключе следует рассматривать и слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами **хорошенький** и **галстучек**.

³¹ Там же, с. 7.

³² Там же, с. 248.

³³ Там же, с. 422.

Носители «нового» – безрелигиозного – сознания оказываются в сложнейшей психологической ситуации: мир, людьми традиционного сознания принимаемый таковым, каким он представляется большинству, для нового человека подобен миру, который открылся первому человеку, и требует **немедленного** и всестороннего изучения. Каждое явление должно быть названо и введено в общую картину представлений. Все нуждается в тщательной проверке на прочность, точнее – на истинность. Мироздание становится колоссальным полигоном для проведения каких угодно экспериментов, гигантской лабораторией. Но столь же необходимой становится и система отсчета: без нее невозможен учет результатов. В непознанном внешнем мире искать ее бесполезно. Остается критерием истины сделать собственное «Я». Но «Я» это тоже нуждается в испытании на прочность. И являются окровавленный Рахметов и «самоломанный» Базаров, даже смерть свою превращающий в некий испытательный полигон: «Я не ожидал, что так скоро умру [...] – говорит он отцу, убедившись в неизлечимости болезни. – Вы оба с матерью должны теперь воспользоваться тем, что в вас религия сильна; вот вам случай **поставить ее на пробу** [...]»³⁴. «Пробует» себя и героиня *Что делать?*, решившая

испытать свои нервы, – может ли она *видеть кровь*, в состоянии ли будет заниматься анатомиею. При положении Кирсанова в гошпитале [...] не было никаких препятствий этому **испытанию**³⁵.

При этом все, что прочно, объявляется истинным, непрочное – ложным, а значит обреченным. Обилие же мелочей, заслоняющих величественно простую архитектонику мира, необходимо «устранить» как не соответствующую истине «Я». При таком миропонимании любое явление становится необходимым, жестко увязываясь в систему причинно-следственных отношений. Все получает свое объяснение как обусловленное суммой фактов, породивших данное явление, которое при этом теряет право на индивидуальность и неповторимость. То же относится, и едва ли не в первую очередь, к человеку. Базаров ничуть не шутит, уверяя, что «изучать отдельные личности не стоит труда. Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди, что деревья в лесу; ни один

³⁴ Тургенев, с. 177.

³⁵ Чернышевский, с. 265.

ботаник не станет заниматься каждой отдельной березой»³⁶. Показательны с этой точки зрения портретные характеристики Кирсанова и Лопухова:

У него [Кирсанова – В. С.], как и у Лопухова, были правильные, красивые черты лица. Одни находили, что красивее тот, другие – этот. У Лопухова, более смуглого, были темно-каштановые волосы, сверкающие карие глаза, казавшиеся почти черными, орлиный нос, толстые губы, лицо несколько овальное. У Кирсанова были русые волосы довольно темного оттенка, темно-голубые глаза, прямой греческий нос, маленький рот, лицо продолговатое, замечательной белизны. Оба они были люди довольно высокого роста, стройные, Лопухов несколько шире костью, Кирсанов несколько выше³⁷.

Удивительное дело: обилие внешних, дотошно зафиксированных автором деталей создает у читателя, однако, впечатление полного отсутствия различий между персонажами! Никакой тайны в человеке. Никакой тайны в жизни вообще. В этом смысл обращенной к читателю декларации: «[...] дальше не будет таинственности, ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения»³⁸. Да и есть ли место тайне, загадке в царстве целесообразности, там, где духом святым по имени «Прогресс»!

Но раз так, любое явление – как и любой же человек! – оценивается с точки зрения его полезности:

«Благороднее», «великодушнее» – все это вздор, нелепости, старые предрассудочные слова, которые я отрицаю! Все, что полезно человечеству, то и благородно! Я понимаю только одно слово: полезное! – провозглашает Лебезятников³⁹.

[...] пуще всего, тем ты грешница, – упрекает Раскольников Соню, – что понапрасну умертвила и предала себя. [...] Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и никого ни от чего не спасаешь!⁴⁰

С точки зрения «пользы» утверждается «нужность» Марьи Алексевны и необходимость «олухов» Ситниковых («не богам же горшки обжигать!»⁴¹).

«Невеста своих женихов, сестра своих сестер», она же впоследствии «Любовь ко всем людям», наставляет Веру Павловну:

³⁶ Тургенев, с. 78–79.

³⁷ Чернышевский, с. 150–151.

³⁸ Там же, с. 13.

³⁹ Достоевский, т. VI (1973), с. 285.

⁴⁰ Там же, с. 247.

⁴¹ Тургенев, с. 102.

[...] теперь **мне нельзя без таких злых**, которые были бы против других злых. Мои злые – злы, но под их злою рукою растет добро. [...] Видишь, у нее [Марьи Алексевны – В. С.] были дурные мысли, но из них выходила **польза** человеку [...]»⁴².

С подобной же ситуацией мы сталкиваемся и в предпоследней главе *Что делать?*:

- Ну что ж, однако, в результате: хорошо или дурно? [...]
- Более дурно, чем хорошо, – сказала Вера Павловна. [...]
- Во всяком случае, без этого жизнь не обходится, – сказал Бьюмонт.
- Вещь неизбежная, – подтвердил Кирсанов.
- Отлично дурно, следовательно, отлично, – решил спрашивающий⁴³.

Предмет обсуждения ясен – революция. Однако нельзя не обратить внимания на концовку разговора: этическая разница антонимической пары «хорошо» и «дурно» снимается лихим силлогизмом Никитина, заслужившим одобрение товарищей. Граница между добром и злом размывается, и зло не только признается необходимым, но и превращается в добро. То же самое внушает Базаров Аркадию Кирсанову: «Разве ты не знаешь, что на нашем наречии и для нашего брата „не ладно“ значит „ладно“?»⁴⁴. К этому ряду надо добавить «чистую грязь», о которой рассуждают Лопухов и Мерцалов во II сне Веры Павловны («на языке философии, которой мы с вами придерживаемся, эта чистая грязь называется реальная грязь»⁴⁵), из которой родится хорошая пшеница. Эта «реальная» грязь в мире *Преступления и наказания* трансформируется в «особую чистоту», которую должна «наблюдать» Соня, а следом за ней и Дунечка, – чистоту, о которой неотвязно думает Раскольников, мучимый вопросом о судьбе сестры:

А и выходит тогда, что опять, стало быть, «*чистоту наблюдать*» придется. Не так, что ли? Понимаете ли, понимаете ли вы, что значит сия чистота? Понимаете ли вы, что лужинская чистота все равно, что и Сонечкина чистота, а может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас, Дунечка, все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет! «Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!»⁴⁶.

⁴² Чернышевский, с. 128–129.

⁴³ Там же, с. 339.

⁴⁴ Тургенев, с. 72.

⁴⁵ Чернышевский, с. 123.

⁴⁶ Достоевский, т. VI (1973), с. 38.

Уместно тут вспомнить и размышления героя, вызванные насмешкой пьяного мужика «Эй ты, немецкий шляпник!»⁴⁷:

Вот эдакая какая-нибудь глупость, – бормочет Раскольников, – какая-нибудь пошлейшая мелочь, весь замысел может испортить! [...] Тут нужно быть как можно неприметнее... Мелочи, мелочи главное!.. Вот эти-то мелочи и губят всегда и все [...]»⁴⁸.

Нет никаких ориентиров – точь-в-точь как в последнем кошмаре Раскольникова: «Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, **что считать злом, что добром**. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать»⁴⁹: «мелочи главное», «отличное дурное», «ладное неладное», «чистая грязь», «грязная чистота», «доброе зло»... Почему же тогда не быть «злему добру»?⁵⁰ С точки зрения диалектики, такие перестановки не просто допустимы, но необходимы, ибо в этом суть диалектики! Все относительно, подвижно, зыбко, фантастично – никаких абсолютов, кроме самой диалектики! Кошмарная реальность: чистая, добрая, великодушная («[...] хоть мучайте ее, а она несправедливого не сделает!»⁵¹) Катерина Ивановна отправляет падчерицу на панель.

А вот реальность кошмара – вполне возможная, если бы доброй была Марья Алексевна Розальская:

Комната. У порога храпит пьяный, небритый, гадкий мужчина. [...] На кровати женщина, – да, это Марья Алексевна, только добрая! зато какая она бледная, дряхлая в свои 45 лет, какая изнуренная! У кровати девушка, лет 18-ти, да это я сама, Верочка; только какая же я оборванная. [...] у меня и цвет лица какой-то желтый; да и черты грубее, да и комната какая-то бедная! [...] Верочка на улице.

– Мамзель, а мамзель, – говорит какой-то пьяноватый юноша, – вы куда идете? Я вас провожу. – Верочка бежит к Неве⁵².

Если не знать, что это написано Чернышевским, можно было бы подумать, что это черновой набросок к *Преступлению и наказанию*. Недаром Раскольников, упрекая Соню в бесполезности ее жертвы, твердит в исступлении: «Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы **прямо головой в воду** и разом покончить!»⁵³.

⁴⁷ Достоевский, т. VI (1973), с. 7.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, с. 420.

⁵⁰ Прямое следствие подобных построений оруэлловские формулы «война – это мир» и «свобода – это рабство».

⁵¹ Достоевский, т. VI (1973), с. 243.

⁵² Чернышевский, с. 234.

⁵³ Достоевский, т. VI (1973), с. 352.

Оба романа – *Что делать?* и *Преступление и наказание* – в заключительной части содержат сны о грядущем: Чернышевский живописует земной рай, Достоевский – светопреставление. Кажется, что эти откровения – составные части одного Апокалипсиса, переписанного на современный лад. Более того, не восполняется ли пропущенная **седьмая** главка IV сна Веры Павловны – та, где речь должна была бы идти о путях достижения всемирного счастья, – сном Раскольникова? Недаром же место ему Достоевский отводит в эпилоге – **седьмой** же части *Преступления и наказания*.

Оба мыслителя мечтали о гармонии, о реальной красоте и чистоте. О свободе и человечности. Первый стремился убедить читателя путем силлогизмов и парадоксов в осуществимости царства добра и справедливости, бесполезности страданий и бессмысленности жертв: «Жертв не требуется, лишений не спрашивается – их не нужно. Желайте быть счастливыми – только, только это желание нужно»⁵⁴. «[...] страданье [...] великая вещь [...] в страдании есть идея»⁵⁵, – возражает ему второй. И, как это ни парадоксально, автор *Что делать?* увековечил эту мысль своего оппонента своим мученическим житием.

References

- Chernyshevskii, Nikolai. *Chto delat? Iz rasskazov o novykh lyudyakh*. Leningrad: Nauka, 1975.
- Danilov, Vladimir. "K voprosu o kompozitsionnykh priemakh v 'Prestuplenii i nakazanii' Dostoevskogo". *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya 7. Otdelenie obshchestvennykh nauk*. No. 3 (1933): 249–263.
- Dostoevskii, Fedor. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.* Leningrad: Nauka, 1972–1990. Vol. VI (1973). Vol. VII (1973). XXVIII, kn. II (1985). Vol. XXX, kn. I (1988).
- Dostoevskii v izobrazhenii svoei docheri. Sankt-Peterburg: Andreev i synovya, 1992.
- Kunarev, Andrei. "Vera Pavlovna i drugie: antroponimy v romane N. G. Chernyshevskogo 'Chto delat?'". *Russkii yazyk v shkole*. No. 3 (2001): 68–73.
- Tolstoi, Lev. *Sobranie sochinenii v 22 t.* Vol. 21. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1978–1985.
- Toporov, Vladimir. *Poetika Dostoevskogo i arkhaiskiye skhemy mifologicheskogo myshleniya ('Prestuplenie i nakazanie')*. In: *Problemy poetiki i istorii literatury*. Saransk: PO Mordovskii gosudarstvennyi universitet im. N. P. Ogareva, 1973.
- Turgenev, Ivan. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 30 t. Sochineniya v 12 t.* Vol. 7. Moskva: Nauka, 1978–1986.
- Vvoznii, Anatolii. *Politseiskii sysk i kruzhok petrashevtssev*. Kiev: Nauchno-issledovatel'skii i redaktionno-izdatelskii otdel KVSh MVD SSSR, 1976.

⁵⁴ Чернышевский, с. 127.

⁵⁵ Достоевский, т. VI (1973), с. 247.

ANDREI KUNAREV

 <https://orcid.org/0000-0002-9431-2616>

Аланья, Турция
angy7@yandex.ru

ПУШКИН В РЕЦЕПЦИИ МАКСИМА ГОРЬКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМЫ *НА ДНЕ*)

MAKSIM GORKY'S READING OF ALEKSANDR PUSHKIN (BASED ON THE DRAMA *THE LOWER DEPTHS*)

The significant influence of Pushkin on the formation of Maksim Gorky as an artist is an undeniable fact. Nevertheless, the problem of Gorky's reception of Pushkin's heritage has not been sufficiently investigated. The question of Pushkin's presence in the drama "The Lower Depths" has not been raised at all, although examination of the seemingly well-studied text of the play allows us not only to re-evaluate its originality, but also to reveal important semantic nuances. The subject of this publication, which opens a series of articles devoted to the study of the peculiarities of Gorky's mastering of Pushkin's work based on the drama "The Lower Depths", is the remark of the Actor, who, quoting Pushkin's ballad "The Drowned Man" (1828), attributes its authorship to Béranger. This article attempts to clarify some aspects of the study of the ballad "The Drowned Man" and the poem <Refutation of Mr. Béranger> (1827) by Pushkin.

Keywords: replica, authorship, Beranger, "The Drowned Man", <Refutation of Mr. Béranger>

Значительное влияние со стороны Пушкина на становление Горького как художника – факт неоспоримый. Тем не менее проблема рецепции М. Горьким пушкинского наследия исследована недостаточно. Вопрос о пушкинском следе в драме *На дне* не ставился вовсе, тогда как рассмотрение, казалось бы, хорошо изученного текста горьковской пьесы позволяет не только по-новому оценить ее своеобразие, но и раскрыть немаловажные смысловые нюансы. Предметом настоящей публикации, открывающей цикл статей, посвященный изучению особенностей освоения Горьким творчества Пушкина на материале драмы *На дне*, является реплика Актера, который, цитируя балладу Пушкина *Утопленник* (1828), приписывает ее авторство Беранже. Попутно сделаны попытки уточнить некоторые аспекты изучения баллады *Утопленник* и стихотворения <Рефутация Гна Беранжера> (1827) Пушкина.

Ключевые слова: реплика, авторство, Беранже, *Утопленник*, <Рефутация Гна Беранжера>



Received: 28.10.2024. Verified: 31.10.2024. Accepted: 18.11.2024.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Проблема рецепции Горьким творческого наследия Пушкина столь же не нова, сколь мало изучена. Тема «Горький и Пушкин» «остановилась фактически на стадии того типа исследования, которое было обозначено еще 1930-ми годами: сопоставление ранних романтических периодов у двух художников; высказывания Горького о Пушкине»¹, – замечает Л. Ф. Киселева, значительная часть монографии которой посвящена особенностям преломления «пушкинского „света“ в прозе Горького». Сосредоточившись в наибольшей степени на произведениях зрелого периода творчества писателя (1910-е–30-е гг.), исследователь сделала немало точных наблюдений, позволяющих не только по-новому оценить своеобразие художественного метода Горького, в становлении которого огромную роль сыграло освоение пушкинского наследия, но и раскрыть немаловажные смысловые нюансы, казалось бы, хорошо изученных текстов. Пьеса *На дне* (как и горьковская драматургия вообще) под данным углом зрения по понятным причинам осталась вне поля зрения Л. Ф. Киселевой. Так что стоит хотя бы в самых общих чертах восполнить этот пробел.

Горький открыл для себя Пушкина еще в детстве. Его «лошадиная» (по слову деда²) память хранила сотни пушкинских строчек, образов, мотивов и идей, ставших одним из важнейших ферментов созревания личности будущего автора *На дне*. Кроме того, знаменитая драма появилась на свет спустя три года после юбилейного 1899-го, когда, казалось бы, воздух был пропитан именем Пушкина. И так уж случилось, что местом создания *На дне* оказался Арзамас³, славный не только своим ужасом, но и тем, что дал свое имя веселому «обществу безвестных людей», принадлежностью к которому Пушкин дорожил всю жизнь. Веселились арзамасцы своеобразно – правя тризны по вполне здравствующим членам Российской Академии и Беседы любителей русского слова⁴.

Нет ни малейших оснований подозревать Горького в сознательной ориентации на макабрический аспект заседаний Нового Арзамаса, но то, что мрачный комизм пронизывает *На дне*, неоспоримо. Вот что Горький общал о премьере:

¹ Л. Ф. Киселева, *Пушкин в мире русской прозы XX века*, Москва: Наследие 1999.

² М. Горький, *Полное собрание сочинений. Художественные произведения*: в 25 т., Москва: Наука 1972, т. 15: *Повести. Наброски 1910–1915*, с. 69. Далее тексты художественных произведений М. Горького даются по этому изданию с пометой *Художественные...* с указанием номера тома латинскими (в скобках – год публикации) и страницы – арабскими цифрами.

³ Работа над драмой началась в конце 1901 г. в Крыму.

⁴ См. об этом: «Арзамас»: *Сборник. В 2-х кн.*, под общей ред. В. Э. Вацура и А. Л. Осповата. Кн. 1: *Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы*, вступ. статья В. Вацура, сост., подгот. текста и коммент. В. Вацура, А. Ильина-Томича, Л. Киселевой и др. Кн. 2: *Из литературного наследия «Арзамаса»*, Москва: Худож. лит. 1994.

Публика – ревет, хохочет. [...] несмотря на множество покойников в пьесе – **все четыре акта**⁵ в театре – **хохот**. Москвин⁶ [...] говорит: «Ах ты, сволочь!» – она ржет! – «Подлец ты!» – ржет еще сильнее, и вдруг – «удавился!». В театре – как в пустыне. Рожи вытягиваются, и – мне говорили несколько раз: «Не смеяться – невозможно, но Вы бьете за смех слишком больно. Это несправедливо, если Вы сами же вызываете его»⁷.

Хохот зрителей, конечно, сопровождал и восхитивший Чехова второй акт⁸, а реплика Актера: «Да... здесь – ага! Мертвец... „Наши сети притащили мертвеца“... стихотворение... Б-беранжера!»⁹ – точно должна была вызвать смех зрителей. Но этого не случилось: цензор ее вычеркнул¹⁰. Можно, однако, не сомневаться в том, что первые слушатели и читатели пьесы в этом месте не могли удержат улыбки. Кажется, даже многоточия служат здесь не только для того, чтобы выразить прерывистость и бессвязность пьяной речи, но и для того, чтобы дать время отсмеяться публике.

И это понятно: цитата из *Утопленника* (1828) в начале XX в. звучала примерно так же, как в наши дни «не плачь: не утонет в речке мяч» – «простонародная сказка»¹¹ к тому времени прочно вошла в корпус едва ли не обязательного детского чтения. С 1848 г. по конец XIX в. только в школьных хрестоматиях она вышла 29 раз, уступив в десятке самых частотных

⁵ Выделение жирным шрифтом везде мое – А. К.

⁶ В спектаклях МХТ И. М. Москвин исполнял роль Луки.

⁷ Письмо К. П. Пятницкому от 23 декабря 1902. М. Горький, *Полное собрание сочинений*: в 24 т., т. 3, Москва: Наука 1997, с. 126–127; далее тексты писем М. Горького даются по этому изданию с указанием номера тома латинскими (в скобках – год публикации и страницы – арабскими цифрами). Горький имеет в виду рассказ Луки о праведной земле в III действии: «И говорит он [искатель праведной земли] ученому: „Ах ты... сволочь эдакой! Подлец ты, а не ученый...“ Да в ухо ему – раз! Да еще!.. (Помолчав.) А после того пошел домой – и удавился!...». М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 157.

⁸ «Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия» (Чехов – Горькому 29 июля 1902; А. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 11, Москва: Наука 1974–1983, с. 12).

⁹ М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 149.

¹⁰ «В значительном сокращении, – писал в своем заключении цензор С. Трубачов, – нуждается **конец второго акта**, где следует опустить, из уважения к смерти чахоточной жены Клеца, грубые разговоры, происходящие после ее кончины» (М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 606). Почему цензор счел «грубой» цитату из пушкинской баллады, остается загадкой (М. Горький *Художественные...*, т. VII (1970), с. 608).

¹¹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., Ленинград: Наука 1977–1979, т. 3: *Стихотворения, 1827–1836*, с. 70 (далее тексты Пушкина даются по этому изданию с указанием номера тома латинскими, в скобках (год публикации) и страницы – арабскими цифрами). В первой публикации баллады в «Московском вестнике» (1829, часть 1) подзаголовок *Простонародная песня* (см.: А. Пушкин, т. III, с. 441).

пушкинских стихотворений лишь *Песни о вещем Олеге* (49/1829) и *Бесам* (36/1843)¹². В конце 1880-ых *Утопленник* попадает в песенники¹³.

К. Коровин вспоминал о беседах с Василием Беловым, помогавшим ему в работе над декорациями к *Руслану и Людмиле*, осенью 1907 г.¹⁴:

- А ты знаешь, что он [Пушкин] написал? [...]
- А как же... [...] Нас училка в деревне всех выучила.

Прибежали в избу дети,

Тятя, тятя, наши сети

Притащили мертвеца.

Эх, ловко это она научила¹⁵.

Подчеркну: в сознании крестьянина Пушкин ассоциируется именно с «простонародной сказкой», а не, скажем, с более чем популярными *Зимней дорогой*, *Зимним вечером*, *Черной шалью* и пр.¹⁶ Возможная причина этого феномена – в необычности ее бытования в крестьянской среде. В *Жизни Клим Самгина* (1925–1936) *Утопленника* поет «под гармонику и в ритм кадрили» стриженный «а la мужик» писатель Нестор Катин, веселящийся «с великим напряжением». «Это фарсовое веселье – **под пушкинские строки далеко не веселого содержания** – Варава метко окрестил „рыбьими плясками”», – комментирует эпизод исследователь¹⁷. В целом справедливая оценка нуждается в уточнении: мрачную балладу превратил в веселую кадриль не «мужиковствующий» писатель, а... сами мужики. Тот же Василий Белов свидетельствует: «под ее [песню¹⁸] все

¹² А. Вдовин, Р. Лейбов, *Пушкин в школе: curriculum и литературный канон в XIX в.*, [в:] *Лотмановский сборник. 4*, ред. Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева, Москва: ОГИ 2014, с. 253. В скобках дано число публикаций, через «слэш» – год первой.

¹³ Е. В. Кузьменкова, *Баллада Пушкина «Утопленник». Литературные и фольклорные параллели*, [в:] *Кабинет фольклора. Статьи, исследования и материалы*, под ред. В. К. Архангельской, Саратов: Издательство Саратовского университета 2003, с. 39.

¹⁴ Премьера оперы состоялась в Большом театре 27 ноября 1907 года (см.: *Комментарии, примеч. 434*, [в:] *Константин Коровин вспоминает...*, Москва: Изобразительное искусство 1990, с. 575).

¹⁵ *Константин Коровин...*, с. 376.

¹⁶ По данным опроса 1899 г. среди сельского населения и школ Ярославской губернии с целью выяснить, поются ли в народе песни на слова Пушкина, пятерка наиболее популярных выглядит так: *Зимняя дорога* (92 случая), *Зимний вечер* (80), *Черная шаль* (58), *Под вечер осенью ненастной* (57), *Талисман* (33). Н. П. Андреев, *Произведения Пушкина в фольклоре*, «Литературный критик» 1937, № 1, с. 152.

¹⁷ Л. Ф. Киселева, *Пушкин в мире...*, с. 134.

¹⁸ Пушкин для Белова – поэт-песенник. Его преждевременную смерть Белов объясняет так: «Он такие песни начал сочинять, прямо вот беда. А студенты, народ озорной, только дай им, сейчас запоют. Ну и вот его за это и шабаш...». (*Константин Коровин...*, с. 376). Любопытна здесь

теперь у нас, парни, девки, кадрили танцуют. „И в распухнувшее тело раки черные впились...” Ловко какво!»¹⁹.

Полагаю, кадрили воспринималась несколько иначе, нежели «обычная» песня, которую только поют: танец в определенной степени нивелирует смысл текста, важнее оказываются внешние характеристики: ритм, складность – содержание как бы отходит на второй план. Весьма показательна с этой точки зрения запись кадрили 1877 г., текст которой (представляющий собой значительно искаженный оригинал) содержит добавочные стихи плясовой украинской песни:

Не шумит, не гремит,
Дробен дождик идет;
Гуляй, гуляй, черноброва,
Я до дому доведу, –²⁰

которые «убеждают в том, что *Утопленник* пелся [...] только как плясовая песня»²¹.

переключка с реакцией Наташи на рассказ Насти о Рауле в начале III действия: «Ишь! Видно, правду говорят, что студенты – отчаянные...» (М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 150).

¹⁹ Константин Коровин..., с. 376. А. М. Новикова отметила 3 сообщения о том, что под *Утопленника* в деревнях танцуют кадрили: 1877 (ср. Поволжье), 1888 и 1899 (оба – Ярославская губ.). А. М. Новикова, *Русская поэзия XVIII – первой половины XIX в. и народная песня*, Москва: Просвещение 1982, с. 162–163.

²⁰ А. М. Новикова, *Русская поэзия...*, с. 163

²¹ Там же. Не избежала подобной участи и *Песнь о вещем Олеге*, которую в конце 1900-х перелицевали в марш с нарочито диссонирующим с пушкинским текстом припевом:

Так громче, музыка, играй победу!
Мы побеждаем/победили/одолели, и враг бежит [бежит, бежит], раз, два!
Так за Царя, за Родину/Русь, за [нашу] веру
Мы грянем громкое/ грозное ура, ура, ура!

В таком виде *Песнь* прозвучала с подмостков *Летучей мыши*, прославившейся пародиями, шаржами, комическими инсценировками и т. п. Трудно сказать, чем вдохновлялись авторы переделки. Может быть, лопахинским «Музыка, играй отчетливо!» и базаровским «у него [Пушкина] на каждой странице: на бой, на бой! за честь России!»? «На каждой странице», конечно, перебор, но Пушкин писал и такое:

Ты в каждом ратнике узришь богатыря,
Их цель иль победить, иль пасть в пылу сраженья
За Русь, за святость алтаря.

.....

[скальд России] **Греми на арфе золотой!**

«Воспоминания в Царском Селе» (1814)

Победа! сердцу сладкий час!

Россия! встань и возвышайся!

Греми, восторгов общий глас!..

«Бородинская годовщина» (1831)

Об источнике указанного эпизода романа можно только гадать. Писатель мог наблюдать такую пляску в детстве или во время странствий по Руси. Возможно, он прочитал или услышал об экстравагантной форме фольклоризации *Утопленника* (от того же К. Коровина, например). Думаю, писатель отнесся к подобной «порче» оригинала неодобрительно: Катин, подражающий псевдонародному образцу, профанирует миссию просветителя, носителя и распространителя ценностей культуры²².

Укажу на два горьковских текста второй половины 1890-х, переключки которых с пушкинским стихотворением довольно очевидна. В «волжской картинке» *Гость* (1895)²³ речь идет о госте, хоть и незваном, но принимаемом и провожаемом с подчеркнутым вниманием. Дело в том, что «гость» среди волжских матросов имеет то же значение, что и в пушкинском стихотворении, – «утопленник».

Формально сюжет баллады можно свести к превращению «мертвеца» в «гостя». В последовательности именовании и уподоблений²⁴ – **мертвеца** > **мертвец** > **мертвец** > **мертвый** > **труп** > **потопленное тело** > **мертвец** > **мёртвый** > **как живой** > **Каин** > **голый** > **гостя** **голового** > **гостя** > **утопленник**²⁵ – момент перехода очевиден: сравнение

Скорее всего авторы куплетов намекали на «успехи» в «маленькой победоносной войне» и были уверены в адекватном восприятии сарказма. Они могли бы пролепетать вслед за старой графиней: «Это была шутка!» Но массы, возразив сердито: «Этим нечего шутить...» – грянули громкое «ура» и, сурово сунув брови, распевая песню одоления по сей день с очень серьезными лицами.

²² Стоит отметить один любопытный факт. В рассказе *Букоёмов, Карп Иванович* (1905), действие которого происходит в пересыльной тюрьме, в камере малолетних поют:

Отца я зарезал,
Маму удушил...
Эх! Малую сестренку
В Волге утопил!

Мальчишки, комментирует повествователь, «считают особенным удальством петь эту песню на плясовой мотив». М. Горький, *Художественные...*, т. VI (1970), с. 119. Типологически эпизоды рассказа и романа идентичны.

²³ М. Горький, *Художественные...*, т. VI (1969), с. 338–341.

²⁴ Полуширным начертанием выделены лексемы, относящиеся к сфере сознания мужика.

²⁵ Лексема «утопленник» в языке Пушкина – большая редкость: оно встречается только еще раз – в *Пиковой даме* (1833–34): «Paul! [...] пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних. [...] То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было **утопленных тел**. Я ужасно боюсь **утопленников**! – Таких романов нынче нет». (А. Пушкин, т. VI (1978), с. 215). Томский несколько сгустил краски, но в его словах большая доля правды. В одном из прогремевших тогда романов – *Cinq-Mars, ou une Conjuration sous Louis XIII* (Сен-Мар, или *Заговор времён Людовика XIII*, 1826) **А. де Виньи** – **патентованный злодей** судья Лобардемон уморил племянницу, затем вероломно не подал руки тонущему сыну и приговорил заглавного героя к смерти. Кончина негодяя была ужасна: конкурент утопил его, бросив под колесо старой мельницы. В повести о петербургском свете аллюзия на «простонародную сказку» может показаться неуместной. Но лишь

как живой. Не дав несчастному последнего приюта – могилы и креста – и преступив все законы: и божеский, и человеческий, и естественный, – мужик как бы повторно убивает его, обрекая на *quasi*-бессмертие, вечную неприкаянность.

Подчеркну: «гостем» утопленника считает мужик, именно к нему «каждый год [...] в день урочный» навещается тот, кому он отказал в милосердии. С этой точки зрения горьковскую зарисовку можно условно рассматривать как продолжение пушкинского сюжета. При этом феномен индивидуального сознания становится феноменом сознания общественного, хотя и ограниченного рамками небольшой группы.

Стремление избавиться от «гостя» в «волжской картинке» обусловлено той же причиной, что и в пушкинской сказке, – нежеланием иметь дело с земными властями:

Утопленник

Суд наедет, отвечай-ка;
С ним я век не разберусь;
Делать нечего; хозяйка,
Дай кафтан: уж поплетусь...²⁶

Гость

– А коли подобьёт [«гостя» к барже]?
– Тогда, брат, *табак* – дело! *Сейчас*
полиция – как, откуда, да что?.. *Всю душу*
вымотают. Не дай ты, господи!²⁷

В обоих произведениях выдвигаются предположения о личности «гостя». Пушкин дает четыре варианта ответа:

Горемыка ли несчастный
Погубил свой грешный дух,
Рыболов ли взят волнами,
Али хмельный молодец,
Аль ограбленный ворами
Недогадливый купец?²⁸

Гадает рассказчик – хозяин сетей равнодушен к гаданиям, способным установить какую-то – пусть едва ощутимую – связь со страшной «добычей»: «Мужик какое дело?» – и, спеша избавиться от нее, казалось бы, окончательно отделяет мертвое от живого, но:

показаться: оба героя – мужик и Германн – действуют, «все предрассудки истребя», ради достижения сугубо эгоистических целей. Собственно, и мистика в обоих произведениях – признак больного, ущербного сознания.

²⁶ А. Пушкин, т. III (1977), с. 70.

²⁷ М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 340.

²⁸ А. Пушкин, т. III (1977), с. 70.

Долго мёртвый меж волнами
Плыл качаясь, как живой;
Проводив его глазами,
Наш мужик пошел домой²⁹.

Долгие проводы не прошли бесследно: плывущий показался живым – возникла связь! – и ночью предстал «Каином». В устах мужика «Каин» – самый наглый сорванец, отчаянная голова, готовая на все (В. И. Даль), в устах рассказчика – имя первого «братоубийцы», первого «скитальца» на земле. Это имя-бумеранг: бессознательно приписывая грех братоубийства занесенному к нему чортом бродяге³⁰, мужик раскрывает сущность содеянного им. Связь закреплена рифмой «Каин / хозяин». В эпизоде явления гостя звучит еще один библейский мотив:

Утопленник

Уж лучина догорела
В дымной хате мужика,
Дети спят, хозяйка дремлет,
На полотах муж лежит,
Буря воеет; вдруг он внемлет:
Кто-то там в окно стучит³¹.

Евангелие от Луки (11:5–11)

[...] положим, что кто-нибудь из вас, имея друга, придёт к нему в полночь и скажет ему: друг! дай мне займы три хлеба, ибо друг мой с дороги зашел ко мне, и мне нечего предложить ему; **а тот изнутри скажет ему в ответ: не беспокой меня, двери уже заперты, и дети мои со мною на постели; не могу встать и дать тебе.** [...] И Я скажу вам: [...] **стучите**, и отворят вам, ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и **стучащему отворят.**

Иисус рассказывает притчу сразу после того, как научил своих учеников молитве *Отче наш* – главной молитве религии любви и милосердия. Так что тексты представляют собой нечто целое – как лекарство и процедура его применения. Но в притче хозяин дома – метафора Господа³², в хозяине же дымной хаты ничего божественного – не потому, что он мужик, а потому, что поступил не «по-божески». И тем обрек себя на ежегодные явления «гостя».

В очерке Горького профессия утопшего практически не вызывает сомнений:

²⁹ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

³⁰ Апостол Иоанн утверждал, что Каин «был от лукавого» (1Ин. 3:12).

³¹ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

³² В Апокалипсисе стучащий в дверь – Христос: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3:20).

- В сапогах... [...]
- Чай, поди, **наш брат, матросик** [...].
- **Надо быть, так...**³³

Тема братского единства у Горького выведена на первый план – более того, ее манифестирует «гость»:

Покачиваясь на воде, «гость» подплывал под нацеленный в него багор вахты... Он плыл вверх лицом, и оно, очень белое на тёмном фоне воды, **покачивалось**, глядя в звёздное небо. Так **странно покачивалось**, точно было недовольно приёмом вахты барж и хотело сказать ей: «Ах вы, **братцы** мои! Как же вы это так? Нехорошо!»³⁴.

Подчеркнутое «**странное покачивание**» служит той же цели, что и в балладе, – придает мертвому свойство живого. Как и пушкинский мужик, матросы смотрят вслед «гостю», который **плыл, покачивался на волнах**, и белое лицо его всё смотрело в звёздное небо, как бы желая спросить его: „А что, далеко ещё мне, утопшему, плыть-то?“»³⁵. Этот вопрос соотносится с эпизодом «вторичного утопления»:

И мертвец вниз **поплыл снова**
За могилой и крестом³⁶.

У Пушкина маршрут неопределенен – когда-то тело вновь прибьет к берегу да и прибьет ли вообще? – матросы же довольно уверенно указывают конечный пункт следования:

[...] до мыска-то дойдёт, а там его отшибёт в фарватер. Выше как на двадцать вёрст от нас ему не пристать теперь. Да ещё, гляди, на тот берег перекинет.
– **Это бы ладно было!**..³⁷

В отличие от пушкинского мужика вахтенные матросы проявляют к «брату-матросику» искреннее сочувствие – истово крестятся, приговаривая: «Упокой, господи, душу раба твоего...». Но сочувствие не сказывается на их действиях: от «гостя» умело избавляются. Упрек утопшего «братцам» и жалобы на затянувшееся странствие не лишены комизма. Но тут нет

³³ М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 340.

³⁴ Там же, с. 340.

³⁵ Там же, с. 342.

³⁶ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

³⁷ М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 341.

и намек на неординарность, тем более таинственность события – «**гости**», конечно, наведываются не каждый день, но это не редкость³⁸. Но чем рациональнее «картинка», тем отчетливее иррациональность происходящего: отторгается «**такой же**» – наш, брат, свой – вопреки всем мыслимым установлениям и даже – почему нет? – желанию участников, знающих, как должно поступить по совести.

Гость лег в основу одного из эпизодов *Фомы Гордеева* (1899), где явление гостя дано через призму детского сознания. При этом сохраняются отмеченные выше сходства: объяснение уклонения от похорон нежеланием осложнений с властями; попытка угадать причину смерти; мертвец обращается к живому (человеческое лицо «плыло и покачивалось на воде [...] и точно оно [...] говорило: „Эх, мальчик, мальчик... хо-олодно!..”»³⁹).

Вот еще несколько переключек:

Утопленник

«Тятя! тятя! наши сети
Притащили мертвеца».

И мертвец вниз поплыл снова
За могилой и крестом.

И в распухнувшее тело
Раки черные впились⁴⁰.

Фома Гордеев

– Тятя! – закричал Фома. – Тя-ятя...

– Так он и поплывет?

– Так и поплывет... Где-нибудь
вынут – схоронят...

– А рыба его съест?

– Рыба не ест человеечье тело... Раки едят...⁴¹

Стоит отметить, что в *Фоме Гордееве* «утопление» оказалось довольно устойчивым мотивом, связанным с заглавным героем. Так, приказав отвя-зать плот, Фома раз чуть не утопил в Волге участников кутежа (напутствуя: «Кланяйтесь ракам!»)⁴², в другой – грозился покинуть с парохода собутыль-ников, дабы очистить «землю от дрянных людей» и тем самым «послужить отечеству»; в конце концов по его вине утонул матрос.

³⁸ У Пушкина явление «**гостя**» сопровождается бурей, у Горького пейзаж подчеркнута статичен: «На берегу **недвижно замерли** кусты лозняка [...] небо смотрит в **спокойную воду** [...] Ночь холодна, **тиха...** и **ясна**» (М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 340).

³⁹ М. Горький, *Художественные...*, т. IV (1969), с. 213.

⁴⁰ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

⁴¹ М. Горький, *Художественные...*, т. IV (1969), с. 214.

⁴² Идею этой дикой выходки подала Фоме содержанка Саша, предложив заскучавшему участнику кутежа утопиться; отказ следовать совету тот объясняет тем, что вода **холодна** (ср. эпизод явления «**гостя**»). (М. Горький, *Художественные...*, т. IV (1969), с. 331).

Но что, если указанные переключки – случайности, обусловленные свойствами объекта? Ведь утопленники плывут, покачиваясь на волнах, пока их не прибьет к берегу, тела распухают в воде, раки их едят; ребенок, увидев утопленника, бросится к взрослым с криками «тятя!», «мама!», «бадя!» и т. п.; отказ хоронить покойника из нежелания иметь дело с властями тоже подсказан жизнью... Пусть так, но тем очевиднее неслучайность появления цитаты из «простонародной сказки» в пьесе о **голых** человеках, обитателях **дна** – образно говоря, утопших и утопленных⁴³. Ноесли у Пушкина вопрос о прошлом несчастного (горемыка, т. е. самоубийца, рыболов, хмельный молодец, купец) остается без ответа, то каждый персонаж наделен своей судьбой, хотя зачастую сильно приукрашенной или целиком вымышленной. Но в «подвале, похожем на пещеру», линяют, стираются, смешиваются любые свойства: социальные, профессиональные, половые. Здесь человек едва отличим от зверя. Но куда страшнее внешних проявлений разлагающего, нивелирующего влияния «дна» (голового можно одеть, голодного – накормить) – его разрушительнее воздействие на сознание.

Бывший «могильщик» едва ли способен вспомнить сюжет «стихотворения Беранжера». За пределами его сознания будто бы и нравственная коллизия пушкинской баллады. Вне соотнесенности с целым цитата обречена на то, чтобы превратиться в надоевшие, потерявшие значение «слова, слова, слова». Но именно пушкинская строчка вызывает полный отчаяния и гнева вопль Сатина: «Мертвецы – не слышат! Мертвецы не чувствуют... Кричи... реви... мертвецы не слышат!..» – обращенный не столько к обитателям костылевского подвала, сколько к «верхнему» миру сытых – глухому, бесчувственному, бесчеловечному – мертвому.

Строчка пушкинская – для всех (по крайней мере для образованных босяков Сатина и Барона), но не для Актера: только что вспомнив любимое стихотворение – *Безумцев* (*Les Fous*) Беранже – он по инерции приписал Утопленника великому гоеттэ. Беранже не просто автор «любимого» – это любимый поэт⁴⁴. Актер цитирует еще *Гастрономов* (*Les Gourmands*, 1810)

⁴³ К слову сказать, тема утопленника (шире – самоубийства) намечена в экспозиции драмы – в «шекспировских» репликах Актера. Могильщики, одного из которых когда-то играл Актер, в момент своего появления в V акте *Гамлета* обсуждают законность похорон по христианскому обряду утопленницы – Офелии.

⁴⁴ Проследив изменения термина с семантикой «поэтическое слово» в речи Актера: **куплеты – стихи – из одного стихотворения – это стихотворение – любимое стихотворение – стихотворение Беранжера**, – легко заметить, что каждое следующее словоупотребление делает термин более ценностно весомым. Поэтому слово **стихотворение** необходимо влечет за собой имя Беранже – в устах Актера оно едва ли не изоморфно понятию **поэт**: если «наши сети притащили мертвеца» – стихотворение, то его автор – Беранже.

и *Старого бродягу* (*Le vieux vagabond*)⁴⁵. И это понятно: Беранже был любимым поэтом Горького с отроческих лет⁴⁶.

В повести *В людях* писатель рассказал, как Королева Марго дала ему «превосходное издание *Песен Беранже*», которые окончательно свели его с ума «странно тесною связью **едкого горя с буйным весельем**: «С **холодом в груди** я читал **горькие** слова *Старого нищего*⁴⁷[...] А вслед за этим я **до слез хохотал**, читая *Плачущего мужа*». Эхо детского переживания отчетливо звучит в «определении поэзии», данном Актером:

Актер. Идём, старик... я тебе продекламирую куплеты...

Лука. Чего это?

Актер. Стихи – понимаешь?

Лука. Стихи-и! А на что они мне, стихи-то?..

Актер. **Это – смешно... А иногда – грустно...**⁴⁸

В *людях* содержит еще одно любопытнейшее свидетельство: открытие поэзии состоялось именно благодаря чтению Беранже и Пушкина. В повести имена поэтов упоминаются, так сказать, в связке: сначала Королева Марго дает Алеше поэмы Пушкина, а затем – песни Беранже.⁴⁹ Более того, писатель создает ситуацию (ненамеренно?), знакомую по *На дне*:

Его стихи [Беранже – А. К.] я [...] с великим увлечением читал денщикам, забегая в кухни к ним на несколько минут.

Но скоро я должен был отказаться от этого, потому что строки:

⁴⁵ Возможно, называя Сатина Навухудоноссором, Актер имеет в виду не только библейского персонажа, но и одну из самых острых политических сатир Беранже (*Nabuchodonosor*, 1823).

⁴⁶ В библиотеке М. Горького в Москве имелись многочисленные издания переводов Беранже (в том числе собрание сочинений главного в XIX столетии его прелазгателя В. Курочкина). *Полное собрание песен Беранже*: в 2 т., издания 1934–1936 гг. [...] находилось в соответствующем разделе библиотеки «Academia», а также оставалось (другой экземпляр) в спальне Горького и то же (третий экземпляр) – на даче в Горках (*Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание в двух книгах*, книга I, Москва: Наука 1981, с. 4).

⁴⁷ В *На дне* и *В людях* Горький цитирует перевод В. С. Курочкина (1857), который публиковался под названиями *Старый бродяга* (точное соответствие оригиналу) и *Старый нищий*. *Le vieux vagabond* переводили также Ф. И. Тютчев (*Пришлось кончить жизнь в овраге...*, между 1833 и апрелем 1836) и М. Л. Михайлов (*Старик бродяга*, 1862–65). Под влиянием Беранже, очевидно, написан *Деревенский нищий* И. А. Бунина (1886).

⁴⁸ М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 135.

⁴⁹ Еще пример: «У меня ничего не было, кроме маленького томика *Беранже* и песен Гейне; хотелось приобрести **Пушкина**, но единственный букинист города [...] требовал за Пушкина слишком много». (М. Горький, *Художественные...*, т. XV (1970), с. 518).

А девушке в семнадцать лет
Какая шапка не пристанет! –
вызвали отвратительную беседу о девушках [...]»⁵⁰.

Обычный читатель **обязательно** примет пушкинские строки за «стихотворение Беранжера» – редко кто помнит наизусть *Руслана и Людмилу*.

Возможно, уже тогда, знакомясь с поэмами Пушкина, будущий писатель отметил, что фамилия французского поэта в русском изводе может выступать в двух ипостасях: Беранже и Беранжер, – но сам всегда использовал только первую⁵¹. Единственное исключение – речь Актера.

У Пушкина форма **Беранжера** встречается дважды: в *Графе Нулине* и *репутации Гна Беранжера* (1827, далее РГБ). Вне художественной сферы встречаем у него «родной» вариант *Béranger* (письмо П. А. Вяземскому, июль 1825 г.⁵²; письмо М. П. Погодину, 1-я пол. сент. 1832⁵³; «Французская Академия», 1836⁵⁴) или *Беранже* (<*Начало статьи о В. Гюго*>, 1832⁵⁵; *Французская Академия*, 1836⁵⁶). Статья *Французская Академия* весьма отличается от прочих только что упомянутых текстов тем, что имя французского поэта фигурирует в двух ипостасях: как *Беранже* и как *Béranger*. Русская транслитерация используется в переводе речи Скриба⁵⁷, тогда как оригинальное написание – в авторском комментарии к ней («хваленый *Béranger*»⁵⁸). Пушкин как бы дистанцируется и от панегириста, и от предмета его восторгов.

В XVIII – начале XIX вв. сохранение непроизносимого «-ег» как «-ер» было делом обычным. Так, например, «Московский телеграф» твердо держался

⁵⁰ М. Горький, *Художественные...*, XV (1970), с. 518.

⁵¹ И. Б. Галанту он писал: «Почему Вы пишете *Беранже* как *Беранжер*? Мне кажется, эта фамилия образована по тому же закону, как Бурже, Буланже, Верже и т. д.» (01.01.1929; М. Горький, *Письма*, т. XVIII, с. 169).

⁵² А. Пушкин, т. X (1979), с. 118. Цитируя это письмо, М. Н. Виролайнен передала фамилию французского поэта в кириллической транслитерации. М. Н. Виролайнен, *Две повести в стихах: Е. А. Баратынский «Бал», А. С. Пушкин «Граф Нулин»*, Санкт-Петербург: Наука 2012, с. 251. Для академического издания вольность недопустима.

⁵³ А. Пушкин, т. X (1979), с. 323.

⁵⁴ А. Пушкин, т. VII (1978), с. 264.

⁵⁵ Там же, с. 264. Название этого наброска, данное Б. В. Томашевским, не отражает его реального содержания и противоречит намерению поэта «уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней **французской литературы**» (письмо М. П. Погодину – Пушкин, т. X (1979), с. 323). Более убедительно – <*О современной французской поэзии*> – назвал фрагмент Ю. Г. Оксман (А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 6, Москва: ГИХЛ 1959–1962, с. 375).

⁵⁶ А. Пушкин, VII (1978), с. 260, 264.

⁵⁷ Там же, с. 260, 264.

⁵⁸ Там же, с. 264.

написания *Беранжер*⁵⁹. Но Пушкин такую транслитерацию использовал с целью выставить *un faiseur des chansons*⁶⁰ на посмешище. В конечном счете неприязнь вылилась в лапидарный вердикт «Béranger не поэт»⁶¹.

Но декларациями жизнь не исчерпывается: без «непоэтического» Беранже не было бы ни *Графа Нулина*⁶², ни *Моей родословной* (1830)⁶³. Вяземский имел основания утверждать, что «Пушкин в молодости создавал поэтические произведения на манер Беранже» и «попал за них хотя и не под замок одной из тюрем, но в деревню, куда он был сослан в изгнание»⁶⁴. Вопрос о степени и качестве влияния Беранже на раннюю поэзию Пушкина достаточно дискуссионный, а вот гонения, которым подверглись оба поэта, – факт. «Ссылочный невольник» знал, что «Сочинитель многих замысловатых Песень» был приговорен к трем месяцам тюрьмы и «500 фр[анков] пени и судебных издержек за напечатание Собрания Песень в числе 10 000 экземпляров, в коих он оскорбил нравственность и особу Короля»⁶⁵, – об этом сообщил «Сын отечества» в декабре 1821 г., умолчав еще о двух пунктах обвинения: оскорбление религии и призыв «стряхнуть пыль» со старого – трехцветного – знамени, запрещенного во Франции в период Реставрации⁶⁶. И. Виноцкий справедливо предполагает, что на «знаменитый процесс (известный как «*un proces pour des chansons*»⁶⁷) намекает Пушкин в письме брату из Михайловского от 20 декабря 1824 года, говоря о том, что опасается «попасть в крепость *pour des chansons*» за какую-то свою

⁵⁹ «... издание *Песен Беранжера* [...] остановлено правительством («Московский телеграф» 1825, ч. 3, № 9, с. 62–63)»; «[...] г-н Шаррен собрал старые песни Панара, Монкрифа, новую песенку Беранжера [...]» («Московский телеграф» 1825, ч. 3, № 10, с. 177; см. также: ч. 5, № 17, с. 59) (М. Виролайнен, *Две повести...*, с. 252–253).

⁶⁰ Составитель песен, (фр).

⁶¹ А. Пушкин, т. X (1979), с. 323.

⁶² См.: Н. Мазур, *Пушкин и Беранже: к источникам фабулы «Графа Нулина»*, [в:] *The Real Life of Pierre Delalande Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*, ред. David M. Bethea, Lazar Fleishman, Alexander Ospovat, Oakland: Stanford University 2007, с. 38–51.

⁶³ «„Жалоба Пушкина“ („Ваш дед портной, ваш дядя повар, / А вы, вы модный господин...“ 1823) по социальному настроению далека от Беранже, зато звучит очень в духе последнего», – замечает А. К. Гаврилов (А. Гаврилов, *Наши ответ бонапартистам («Рефутация г-на Беранжера»*), «Звезда» 2012, № 12, с. 212–229, [электронный ресурс] <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/12/nash-otvet-bonapartistam.html?ysclid=llp3lihv6vg290685304> [03.04.2024]).

⁶⁴ В. Нечаева, П. А. Вяземский как пропагандист творчества Пушкина во Франции, [в:] *Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, ред. А. М. Еголин, Москва: АН СССР 1952, с. 324.

⁶⁵ Цит. по: И. Виноцкий, *Фальшивый песнопевец. История одной поэтической ошибки Пушкина*, [в:] *Временник Пушкинской комиссии: сборник научных трудов*, вып. 38, Санкт-Петербург: Росток 2024, с. 145–146.

⁶⁶ Беранже отделался сравнительно легко: только оскорбление короля грозило тюремным заключением на срок от 6 месяцев до 5 лет и штрафом 500–10 000 франков.

⁶⁷ Процесс песен (фр.).

(или чужую) «„святочную песенку” (неизвестный ноэль)»⁶⁸. Практически по тем же пунктам, по которым осудили Беранже, за исключением «оскорбления государственного символа», говоря нынешним языком, обвиняли и Пушкина (дело о *Гавриилиаде*, написанной в том самом 1821-м, начнется несколько позже). Пушкин вполне мог бы назвать Беранже братом если не по музам, то по судьбам⁶⁹, но этого не случилось. Бывают странные отдаления...

Поэма о новом Тарквинии⁷⁰ и песня о «г.....м капитане» на протяжении короткого – всего в год – временного отрезка дважды стали, так сказать, достоянием общественного сознания (не могу найти более удачной формулировки). Первое из известных упоминаний *РГБ* содержится в письме Н. Языкова от 20 ноября 1827 г.⁷¹, а 10 декабря – в «Северных цветах» на 1828 год увидел свет *Граф Нулин*. Тогда же, в декабре, поэма была напечатана отдельным изданием, но в продажу не поступила⁷². Прошел почти год – 19 октября 1828 г. «на пепелище [...] Курнофеиуса Тыркова» *РГБ* распевает восьмеро скотобратцев, отмечавших 17-ю годовщину основания Лицея⁷³, а в середине декабря в продажу поступил конволют *Две повести в стихах*, одна из которых – *Нулин*. Впрочем, отмеченное обстоятельство скорее курьез.

В *Графе Нулине* «Беранжер» звучит иронично. Показательна правка стиха, в котором упомянут первый поэт Франции: **С последней песней**

⁶⁸ И. Виноцкий, *Фальшивый...*, с. 146.

⁶⁹ Некоторая разница все-таки есть. 1. Беранже был осужден за **опубликованные** произведения. 2. Судебный процесс имел состязательный характер. Пушкин был наказан без суда и следствия за **неопубликованные** стихи.

⁷⁰ Первоначальное название сохранилось в беловом автографе, датированном 13 декабря 1825 г.

⁷¹ *Языковский архив*, ред. Е. В. Петухов, Санкт-Петербург: Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук 1913, вып. 1: *Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829)*, с. 343. Отзыв Языкова о «солдат[ской] песне» (так поэт определил жанр пушкинского стихотворения) издатель и автор примечаний Е. В. Петухов оставил без комментария.

⁷² Об этом см.: Н. П. Смирнов-Сокольский, *Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина*, Москва: Издательство Всесоюзной книжной палаты 1962, с. 198–199.

⁷³ Насколько мне известно, вопрос о *РГБ* как **лицейском** тексте не ставился. Нет никаких сомнений, что песня писалась именно к ежегодной пирушке царскосельских однокорытников, иначе невозможно объяснить годичного держания под спудом хлестких куплетов, которые не могли не заслужить автору «славы дань» и шум всеобщего одобрения без кривых толков и брани. Вместе с тем *РГБ* кажется «девочкой чужой» в семье произведений, посвященных лицейским годовщинам, хотя бы потому, что в тексте нет даже намека на Лицей или лицейских. Рискну, однако, предложить объяснение этого феномена. Пушкин писал *РГБ* к сходке, намеченной на 19 октября 1827-го. А это 15-летие исключительно важного события, которое, конечно же горячо обсуждалось лицейскими не один день, – оставления Москвы французами. А пришлось оно на **19 октября 1822 года**. Но по новому стилю. Вполне допускаю, что кто-то из юношей обратил внимание на этот календарный казус.

> С последним томом (?) > С новейшей песней > С последней песнью. Эпитет **новейшей** не годится: он однозначно предполагает, что вслед за **новейшей** появятся другие песни – свидетельство творческого процесса. Определение же **последней** не лишено двусмысленности: **последняя по счету, финальная**, после которой песен не будет вообще (показателен тут поиск вариантов: **новейшей/последней** [песней]). Возможно, по той же причине забракован и **том**. Возможно, что объектом иронии здесь являются и говорящие на «смеси языков»⁷⁴ невзыскательные отечественные почитатели французских авторов⁷⁵. Это выразительная иллюстрация к пушкинской

⁷⁴ Особенно выразителен стих *Зато Потье, le grand Potier!* (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 173), в котором фамилия актера дана в двух языковых ипостасях. Возможно, «le grand Potier» – великий (высокий) Потье – каламбур: любимец парижан был очень высок. Отмечу «странное сближение», едва ли заметное читателю, не владеющему французским: potier – «горшечник», «гончар», «скудельник», и тогда «le grand Potier» буквально значит **великий Горшечник** etc. – именно «Он славу прежнюю в народе / Доныне **поддержал** один» (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 174). Это отчетливая аллюзия на св. писание, которое Пушкин штудировал в первой половине 1820-х. «Читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира [...]» – пишет он в марте 1824 г. Кюхельбекеру (?) (А. Пушкин, т. X (1979), с. 70). Писание и Шекспир неразрывно связаны в сознании поэта. Если Нулин – пародия на Шекспира, резонно предположить, что поэма содержит пародию и на библейские реалии (недавно увидела свет озорная *Гавриилиада*). Кажется, «случай Potier» именно таковой и является. В библии «горшечнику», «скудельнику» нередко уподобляется Творец (метафора, очевидно, восходит к Быт. 2: 7). Замечу: о театре и, соответственно, «le grand Potier» Нулин сообщает, предварительно побранив «Святую Русь» (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 173), в сравнении с которой Париж предстает землей обетованной, где народ поклоняется комедианту «Potier», характеристика которого представляет собой набор лексем, свойственный библейским текстам: **grand (великий), слава, народ (не парижане, публика, поклонники, зрители и т. п.), поддержал, один** (ср. книгу пр. Исаии).

Отметил ли автор Нулина это «странное сближение» четырьмя годами позже – сватаясь к Натали Гончаровой (Potier)? Вопрос не риторический, если учесть остроту поэтического слуха Пушкина. Ни в пушкинской переписке, ни в мемуаристике соответствующих свидетельств не имеется. А вот что касается художественных произведений, рискну предположить, что девичья фамилия избранницы поэта обыгрывается в *Мадоне* (1830).

В сонете Бог выступает не столько создателем всего сущего, сколько художником, **мастером** (тема задана упоминанием в самом начале **старинных мастеров** (А. Пушкин, т. III (1966), с. 173) – в черновике они были названы **отличными**), создателем шедевра – образцового произведения. Фамилия **Гончарова**, не названная – лишь подразумеваемая – своеобразное авторское клеймо, знак ее божественного происхождения (что подчеркнуто и глаголом **ниспослал**: в *Словаре Академии Российской, по азбучному порядку расположенному* (далее САР) толкование глагола **низпосылать** (посылать свыше – САР, Санкт-Петербург 1814, стлб. 1396) и однокоренных ему лексем сопровождается только примерами, так или иначе соотносящими действие с высшим началом). Ср.: «Не якоже ли брение **скудельника** вменится? еда речет **здание создавшему** е: не ты мя **создал** еси? или **творение сотворшему**: не разумно мя **сотворил** еси?» (Разве можно считать **горшечника**, как глину? Скажет ли **изделие о сделавшем** его: «не он **сделал** меня»? и скажет ли **произведение о художнике** своем: «он не разумеет»? – Исаия 29: 16).

⁷⁵ Перечисляя предметы, составивших, так сказать, «культурный багаж» Нулина, рассказчик как бы «поет с чужого голоса»: ясно, что **ужасной** «книжка Гизота» представляется

же констатации: «Нам просвещение не пристало / И нам досталось от него / Жеманство, – больше ничего»⁷⁶. Подчеркну: форма **Беранжер**, экспрессивно нейтральная, будучи включена в контекст, окрашенный иронией, как бы вбирает в себя насмешку.

Подчеркнуто саркастически звучит название стихотворения, написанного через полтора года после *Нулина*. Первый его элемент – **рефутация** (фр. *refutation*, опровержение) – основательно проанализировал А. К. Гаврилов. Исследователь считает, что в рефутации «для русского уха» отчетливо слышно **foutre** (*verbum futuendi*), которое напрямую реализуется в концовке на «*langue maternelle*» шестикратного рефрена и мотивом стиха 44 – **foutre** стало «сквозным мотивом песни начиная уже с названия»⁷⁷. О том, что слышно «русскому уху», поговорим чуть ниже, но нельзя не задаться вопросом: что слышали, скажем так, всякого рода европейские уши, если в 1820-е «французское слово *réfutation*, равно как и английское его соответствие, замелькали в европейской печати»?⁷⁸ Признаюсь, объяснения вроде: «для русского уха **foutre** еще отчетливее слышно в рефутации, чем в том же слове для француза (исторически между простым **foutre** и ученым *réfutation* нет ничего общего)»⁷⁹, – звучат малоубедительно, поскольку речь идет о звуках, а не об этимологии: француз слышит то же [фут], что и русский, финн или калмык.

Вместе с тем ученый убежден, что «невзирая на ст. 2 и 20, где обычно делаемое издателями сокращение “г.....” сдержанно указывает на простецкий

не ему – это сторонняя оценка. К слову, М. Н. Виролайнен предположила, что такой книжкой мог быть первый том парижского собрания сочинений Шекспира, на титульном листе которого стояло имя Гизо, чья статья *Vie de Shakspeare* открывала издание (М. Н. Виролайнен, *С ужасной книжкой Гизота...*, [в:] *Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова*, ред. М. Э. Маликова, Д. В. Токарев, Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома 2011, с. 83–84). При всей соблазнительности гипотеза выглядит не очень убедительно. Во-первых, книжка все-таки Шекспира, а не редактора и автора предисловия. Во-вторых, к концу 1825 года *Жизнь Шекспира* перестала быть новинкой, а Нулин везет с собой только «горяченькое». В-третьих, характер работы над этим стихом: новейший пасквиль > брошюра > листки Прадта и Гизота – свидетельствует скорее о политическом, а не филологическом/критическом содержании книжки. К тому же в перечне прослеживается логика от, так сказать, «низменного», временного (социального, политического) к «высокому», «вечному» (искусству): книжка > тетрадь карикатур > роман.

⁷⁶ Ср. диалог Натальи Павловны с графом:

«Какой писатель нынче в моде?»

– Всё d'Arlincourt и Ламартин.

– «У нас им также подражают».

– Нет? право? так у нас умы

Уж развиваться начинают.

Дай бог, чтоб просветились мы! (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 174).

⁷⁷ А. Гаврилов *Наши ответ...*

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

эпитет из уст русского солдата, видеть анально-скатологический намек в записи из пушкинского [писанного его рукой – А. К.] „Протокола” не стоит»⁸⁰. Речь идет о «Протоколе» лицейской сходки 1828 г., где под пунктом «d)» читаем: «пели рефутацию Гна Беранжера». Объяснение строчной буквы в **рефутации** тем, что «**название** тогда еще не установилось»⁸¹, ибо это не обязательно для куплетов», тем более не предназначавшихся для печати, допустимо (хотя оно, строго говоря, не установилось никогда), но как быть с прописной в **Гна**?

Сокращение *г[осподи]на* у Пушкина встречается только в названиях критических статей, но никогда – стихотворений. Довольно странно выглядит и использование русского титулования – не уместней ли **мусьё**, как в тексте?⁸² Использование **Гна** кажется факультативным: **рефутация Беранжера** кажется более энергичным и, так сказать, адресным – если, конечно, жало памфлета направлено в Беранже-бонапартиста, а не поэта. Для Пушкина **Гна**, очевидно, значимо⁸³ – иначе какой смысл писать его с заглавной буквы?

Далее. «Анально-скатологические намеки» и метафоры у Пушкина⁸⁴ не редкость и весьма часто манифестируют тему поэтического/интеллектуального творчества⁸⁵. Русскому же уху в **рефутации**, полагаю, слышалось не только *foutre* (совершенно по-французски изъяснялись, а значит, и могли оценить каламбур далеко не все⁸⁶), но и искаженное **репутация**. Тогда в **фу**, заменившем **пу**, легко различить традиционно-сказочную формулу «фу-фу! человечьим (русским) духом пахнет»⁸⁷. Но пахнет не беранжеровым/

⁸⁰ А. Гаврилов, *Наши ответ...*, сноска 26.

⁸¹ Название не установилось ни тогда, ни после. В дошедших до нас списках заголовков либо нет, либо они весьма далеки от принятого ныне: *Подражание Беранже, Пародия, На голос: Те souviens-tu?, Французская песня, Песня*. Как видим, только первое из приведенных едва напоминает **рефутацию Гна Беранжера**.

⁸² Пушкин так уже делал в V главе *Онегина* (**мосье** Трике), написанной за полтора года до *Рефутации*.

⁸³ Хотя бы в момент создания стихотворения и годом позже, когда *Рефутацию* распевали на лицейской сходке.

⁸⁴ И не только: традиция уподобления творческого (интеллектуального) процесса дефекации, а словесного произведения фекалиям насчитывает тысячи лет и здравствует донныне.

⁸⁵ Ср.: «В глуши, измучась жизнью постной...» (1825, А. Пушкин, т. II (1977), с. 283); «Я начал также подрывать; на днях испразнился сказкой в тысячу стихов; другая в брюхе бурчит» (письмо П. А. Вяземскому 03.09.1831; А. Пушкин, т. X (1979), с. 295); анекдот о споре Баркова с Сумароковым «о том, кто из них скорее напишет оду» (*Table-Talk*, 1830-е, А. Пушкин, т. VIII (1978), с. 77) и т. д.

⁸⁶ Незадолго до появления *Рефутации* Скалозуб похвалялся, что офицеры Первой армии «**даже** говорят, **иные**, по-французски».

⁸⁷ Кажется, с чем-то подобным мы имеем дело в <Возражении на статью «Атеня»> (1828), где Пушкин переименовывает название журнала: «В 4 книге *Афеня* напечатан разбор 4 и 5 главы *Онегина*» (А. Пушкин, т. VII (1978), с. 54). Цель такого переименования, возможно,

французским духом, не **Гном БеранжерОМ**, а **Гном БеранжерА**, его г...ной песней – личность «рефутуруется» опосредованно – через ее «продукт»⁸⁸. Поэтому «ответ бонапартистам» ритмически, структурно (более-менее) и количественно (48 стихов) воспроизводит оригинал – образно говоря, противник побивается на его территории, его оружием и по его же правилам.

Это не значит, что А. К. Гаврилов заблуждался: одно не только не исключает другого, но, напротив, дополняет, оттеняет, делая издевку рельефней. Подобную тактику Пушкин невольно использовал в словесной дуэли с Толстым-Американцем. 21 сентября 1821 г. в письме Н. И. Гречу, опубликовавшему послание *Чаадаеву* (1821), Пушкин замечает: «Там напечатано **глупца философа**; зачем глупца? стихи относятся к Американцу Толстому, который вовсе не глупец; но **лишняя брань не беда**». Именно так: какой бы смысл ни придал читатель заглавию: тот, другой или оба – цель поражена, враг посрамлен, ибо лишняя брань не беда. При этом *Беранжер* в пейоративном контексте резонирует в той же тональности.

Протокол 1828 года содержит важную деталь: в слове **Беранжера** буква «Б» переделана из «В» – в пушкинском сознании французский поэт существовал именно как **Béranger**. Так что русификация его имени проделана сознательно. Написание **Гна**⁸⁹, возможно, вызвано желанием

двойка. С одной стороны, щелкнуть по носу автора разбора да и редакцию в целом – людей, «выдающих себя за поборников старых грамматик», которые «должны были бы по крайней мере иметь школьные сведения о грамматиках и риториках» (А. Пушкин, т. VII (1978), с. 57), поскольку исказили имя античного ратора, взятое в качестве названия журнала. Позже Пушкин использовал его в заглавии перевода *Из Афenea* (1832). С другой стороны, *Афenea* явно созвучно с *ахиней*. В *Стихотворениях А. Пушкина* (1835) стихотворение напечатано без заглавия – возможно, во избежание нежелательной ассоциации. Любопытно, что Н. М. Языков в *Послании к А. Н. В[ульфу]* (1830) характеризует *Афeneй* (*sic*) как «журнал мудрено-философский, отступник Пушкина, злодей...». Напрямую сблизил «Атенея» с «Ахинеей» Булгарин в названии антипушкинского пасквиля «*Похвальное слово безграмотным, читанное Студентом безграмотности в Ахине (Атенею тож)...*» («Северная Пчела» № 183 от 18 августа 1831 г. – см.: Б. П. Городецкий, *К истории статьи Пушкина «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем*», «Известия Академии Наук СССР. Отделение литературы и языка» 1948, т. VII, вып. 4 июль – август, с. 335).

⁸⁸ П. А. Осипова, сообщая Пушкину, что послала сыну «стихи, написанные [...] в ответ Беранже (*en réponse à Béranger*)», не использует ни *refutation*, ни *monsieur/m-r* (господин(а)/г-н(а) (25.01.1832 г.; подл. по-фр.; цит. по: Л. Гроссман, *Письма женщин к Пушкину*, Подольск: Подольская фабрика офсетной печати 1994, с. 70), – суть она уловила абсолютно верно: пушкинское стихотворение – ответ **на стихи** Беранже! Спустя почти сто лет, работая над стихотворением *Сергею Есенину*, В. В. Маяковский руководствовался в целом теми же соображениями, что и Пушкин: «С этим стихом [В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей. – А. К.] можно и надо бороться стихом, и *только стихом*» (курсив авт. – А. К.; В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*: в 13 т., т. II (1959), Москва: Государственное издательство художественной литературы 1955–1961, с. 96).

⁸⁹ В *Гна* последняя буква переделана из «у»: Пушкин, возможно, переводил **refutation** в том числе и как «ответедь», «отпор» и т.п.

уравнять значимость элементов или даже сделать их взаимозаменяемыми⁹⁰. В свете сказанного в издательской практике, пожалуй, следует сохранить авторский вариант титула: [*Рефутация Гна Беранжера*].

Наконец, последний по порядку, но не по важности в свете анализируемой проблемы аспект: автор пародируемой РГБ песни «*Te souviens-tu*» («Ты помнишь ли?»)⁹¹, не Беранже, а его младший современник и ученик Поль-Эмиль Дебро (Paul-Emile Debraux). Пушкин же по ошибке **приписал** Беранже чужое стихотворение⁹² – то же самое спустя семь с половиной десятков лет сделает и спившийся служитель Мельпомены. Внешне схожие ситуации содержательно противоположны. Думаю, Пушкин, узнай он о своем промахе, посмеялся бы и, махнув рукой, сказал: «Быть так: одним ударом двух прибил (или «Тем хуже для Дебро»)). Для него Беранже – «фальшивый песнопевец», его младший собрат – вдвойне, поскольку подражает первому. Иными словами, пафос обесценивания («фальшивый песнопевец» = **не поэт**) в любом случае сохраняется.

Иное дело ситуация в *На дне*. Смысл ее можно прояснить, проследив изменения термина с семантикой «поэтическое слово» в речи Актера: **куплеты > стихи > из одного стихотворения > это стихотворение > любимое стихотворение > стихотворение Беранжера**. Нетрудно заметить, что каждое следующее словоупотребление наполняется бóльшим смыслом, делает термин более ценностно весомым. Собственно, слово **стихотворение** необходимо влечет за собой имя Беранже – в устах Актера оно едва ли не изоморфно понятию **поэт**: поскольку «наши сети притащили мертвеца» – стихотворение, то его автор – Беранже.

Приписывая «чью-то» строчку Беранже, Актер придает ей тем самым высший (разумеется, в его системе координат) ценностный статус. При

⁹⁰ По мнению Л. М. Аринштейна, **Беранжер** – это **Булгарин**, поскольку 1) Булгарин, капитан наполеоновской армии, участвовал в русском походе и 2) имя Беранже «по количеству букв, а также по начальной и последней букве в заглавии совпадало с именем Булгарина: *Рефутация г-на Беранжера* – Б...а, т. е. *Булгарина*» (Л. М. Аринштейн, *Пушкин: «Когда Потемкину в потемках...». По следам «Непричесанной биографии»*, Москва: Грифон 2012, с. 138). Такую «мелочь», как исправление **В** на **Б**, исследователь проигнорировал (фамилию издателя «Северной Пчелы» Пушкин никогда не писал латиницей). Не жалует Аринштейн и другие факты – в том числе историю взаимоотношений Пушкина и Булгарина, которые в 1827–1828 гг. были вполне безоблачными и испортились лишь в середине 1830 г.

⁹¹ Параллельно с этим существовали также названия *Le Capitaine* (*Капитан*) и *Le[s] souvenir[s] d'un [vieux] militaire* (*Воспоминания [старого] военного*).

⁹² И. Виноцкий убедительно доказал, что Пушкина (и многих его современников, в том числе и европейцев) ввели в заблуждение бельгийские книгоиздатели, наводнившие Европу контрафактными сборниками песен Беранже (30 000 экз.), в которые включили и *Souvenirs d'un militaire (de 1790 à 1821)* [*Воспоминания военного (с 1790 по 1821 [год])*] (И. Виноцкий, *Фальшивый..., с. 149–152*).

этом, уравнивая русского и французского поэтов, он как бы разрешает давнее недоразумение. Невольно вспоминается:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
(«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836)

Смысл этих строк прозрачен: поэт бессмертен, поскольку поэзия вечна, каждый истинный поэт – продолжение предшественников, его творчество оживляет, воскрешает их. Эпиграф *Exegi monumentum* отсылает читателя к «первооткрывателю» темы – Горацию и, возможно, первому прелагателю *Ad Melprotenen* на русский язык – Ломоносову, формально же пушкинская ода близка державинской, а в отдаленной перспективе – тот «хоть один пиит» (славянин, или финн, или тунгус, или калмык – не так уж и важно!), который «назовет» в своих творениях имя Поэта. Впрочем, «хоть один» – явная литота: без поэта нет языка, нет народа (ему «нечем кричать и разговаривать»), без поэзии – рода человеческого.

Связь с пушкинским стихотворением может показаться надуманной, но вспомним реакцию Луки на признание Актера в том, что он забыл **любимое** стихотворение: «Да уж чего хорошего, коли любимое забыл? **В любимом – вся душа...**». Трудно не увидеть здесь парафраза пушкинской формулы бессмертия:

[...] душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит [...]

Ли́ра – метафора поэзии, вдохновения и творчества, **стихотворение** – ее частный случай. Поэтические строки, казалось бы, навсегда исчезнувшие из памяти, все-таки не забылись и – пробудили, воскресили Актера⁹³. Он вновь

⁹³ Здесь своеобразно воспроизводится ситуация, знакомая по К *** («Я помню чудное мгновенье...», 1825). Автобиографизм послания, казалось бы, полностью исключает такую возможность. Однако рифмованные строки становятся поэзией, только когда субъективное переживание оказывается «магическим кристаллом», сквозь который прозревается всечеловеческий, универсальный смысл. Отметим, что в общих чертах структуру любовного признания Пушкин повторил годом позже – в *Пророке*: существование до временного небытия > временное небытие > возрождение. В первом случае, однако, речь идет о возврате в *status quo* (божество, вдохновенье, жизнь, слезы и любовь «воскресли **вновь**»), во втором же лирический герой обретает иное, отличное от прежних качество – пророка (вместо «сердца трепетного» «угль, пылающий огнем»). Но в обоих стихотворениях последняя фаза ассоциируется с божественным началом (в К *** оно реализуется через целый набор признаков, а не только прямым названием: божество, вдохновенье (ср.: «признак Бога – вдохновенье»), жизнь (ср.: «Я есть путь и истина и *жизнь*» – Ин. 14:6), любовь («Бог есть любовь» – Ин. 4:16).

обретает себя, вспоминая свое имя по сцене. Извлеченное из забвения, оно – звучит, оно – есть, а значит, есть ни на кого не похожая личность – Человек.

References

- Andreev, Nikolai. "Proizvedenia Pushkina v folklоре". *Literaturnyy kritik*. No. 1 (1937): 151–168.
- Arinshteyn Leonid. *Pushkin: "Kogda Potemkinu v potemkakh..."*. Po sledam "Neprichesannoy biografii". Moskva: Grifon, 2012.
- Arzamas. *Sbornik v 2 kn.*, ed. V. E. Vatsuro. Vol. 2. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1994.
- Chekhov, Anton. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*: v 30 tt. Moskva: Nauka, 1974–1983.
- Gavrilov, Aleksandr. "Nash otvet bonapartistam ('Refutatsiya g-na Beranzhera')". *Zvezda*. No. 12 (2012). <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/12/nash-otvetbonapartistam.html?ysclid=llp3lih-6vg290685304>
- Gorkii, Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii. Khudozhestvennye proizvedeniya*: v 25 t. Moskva: Nauka, 1968–1976.
- Gorkii, Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 24 t. Moskva: Nauka, 1997–2022.
- Gorodetskii, Boris. "K istorii stati Pushkina 'Neskolko slov o mizintse g. Bulgarina i o prochem'". *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka*. Vol. VII (1948): 329–340.
- Grossman, Leonid. *Pisma zhenshchin k Pushkinu*. Podolsk: Podolskaya fabrika ofsetnoi pechati, 1994.
- Kiseleva, Lyudmila. *Pushkin v mire russkoi prozy XX veka*. Moskva: Nasledie, 1999.
- Konstantin Korovin vspominaet..., ed. I. S. Zilbershteyn, V. A. Samkov. Moskva: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1990.
- Kuzmenkova, E. V. *Ballada Pushkina "Utoplennik"*. *Literaturnye i folklornye paralleli*. In: *Kabinet folklora. Stati, issledovaniya i materialy*, ed. V. K. Arkhangel'skaya. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 2003.
- Lichnaya biblioteka A. M. Gorkogo v Moskve. *Opisanie v dvukh knigakh*, kniga I. Moskva: Nauka, 1981.
- Mayakovskii, Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 13 t. Vol. II (1959). Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1955–1961.
- Mazur, Nataliya. *Pushkin i Beranzhe: k istochnikam fabuly "Graf Nulina"*. In: *The Real Life of Pierre Delalande Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*, ed. David M. Bethea, Lazar Fleishman, Alexander Ospovat. Oakland: Stanford University 2007: 38–51.
- Nechaeva, Vera. P. A. *Vyazemskii kak propagandist tvorchestva Pushkina vo Frantsii*. In: *Pushkin. Lermontov. Gogol*, ed. A. M. Egorin. Moskva: AN SSSR, 1952.
- Novikova, Anna. *Russkaya poeziya XVIII – pervoi poloviny XIX v. i narodnaya pesnya*. Moskva: Prosveshchenie, 1982.
- Pushkin, Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 10 t. Leningrad: Nauka, 1977–1979.
- Pushkin, Aleksandr. *Sobranie sochinenii v 10 t*. Moskva: Gos. Izdatel'stvo Khudozhestvennoi literatury, 1959, 1962.
- Slovar Akademii Rossiiskoi, po azbuchnomu poryadku raspolozhennyi*. Sankt-Peterburg, 1814.
- Smirnov-Sokolskii, Nikolai. *Rasskazy o prizhiznennykh izdaniyakh Pushkina*. Moskva: Izdatel'stvo Vsesoyuznoi knizhnoi palaty, 1962.
- Vdovin, Aleksandr; Leibov, Roman. *Pushkin v shkole: curriculum i literaturnyi kanon v XIX v*. In: *Lotmanovskii sbornik 4*, ed. L. N. Kiseleva, T. N. Stepanishcheva, Moskva: OGI, 2014.
- Vinit'skii, Ilya. *Falshivyy pesnopedets. Istoriya odnoi poeticheskoi oshibki Pushkina*. In: *Vremennik Pushkinskoi komissii: sbornik nauchnykh trudov*. Vol. 38. Sankt-Petersburg: Rostok, 2024.
- Virolainen, Mariya. *Dve povesti v stikhakh: E. A. Baratynskii "Bal", A. S. Pushkin "Graf Nulin"*. Sankt Peterburg: Nauka, 2012.

Virolainen, Mariya. *S uzhasnoi knizhkoyu Gizota...* In: *Zapadnyi sbornik: V chest 80-letiya P. R. Zaborova*, ed. M. E. Malikova, D. V. Tokarev. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Pushkinskogo Doma, 2011.

Yazykovskii arkhiv, ed. E. V. Petukhov. Sankt-Peterburg: Izd. Otd-niya rus. yaz. i slovesnosti Imp. Akad. Nauk, 1913.

INGRID OTS

 <https://orcid.org/0009-0000-5295-9924>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"
Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 208
ingrid.ots@gmail.com

LIUBOV LANKINA

 <https://orcid.org/0009-0002-2860-5231>
Instituto Cultural Marymount, México
Av. Estrella del Norte, 6, Cuernavaca, Morelos
lankina.liubov@gmail.com

ЛЕСЯ УКРАИНКА И ТЕМА ЖЕНСКОГО ОСВОБОЖДЕНИЯ В ЕЕ ТВОРЧЕСТВЕ

LESYA UKRAINKA AND THE THEME OF WOMEN'S LIBERATION IN HER LITERARY WORKS

This article examines the contribution of Lesya Ukrainka (1871–1913) to the development of feminist thought and the influence of the early 20th century Ukrainian social context on her work. Special attention is given to the theme of women's emancipation in Ukrainka's writings, analyzed through the lens of Alain Touraine's social theory, which views feminism as a cultural movement aimed at deep societal transformation, including the creation of new cultural codes.

The primary goal of the article is to show how Ukrainka used literature to advance feminist ideas, such as the expansion of women's rights. Two works are analyzed: the essay *New Perspectives and Old Shadows*, where Ukrainka critiques Western European literature for its superficial portrayal of women, and the poetic drama *The Forest Song*, which challenges traditional gender roles through the characters Mavka and Lukash. Ukrainka portrays women as active agents capable of independence, thereby questioning established patriarchal norms.

The authors emphasize the significance of Lesya Ukrainka's literary legacy in the development of Ukrainian feminism, especially in its connection with the national liberation movement. The struggle for women's autonomy in Ukraine was closely intertwined with the movement for national



Received: 21.10.2024. Verified: 30.10.2024. Accepted: 18.11.2024.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

sovereignty, giving Ukrainian feminism distinctive characteristics that can be seen through the analysis of the work of female writers.

Keywords: national context, Ukrainian literature, women's rights

В данной статье рассматривается вклад Леси Украинки (1871–1913) в развитие феминистской мысли и влияние на ее творчество украинского общественного контекста начала XX века. Особое внимание уделяется теме женской эмансипации в произведениях Украинки, анализируемых через призму социальной теории А. Турена, рассматривающего феминизм как культурное движение, направленное на глубокую трансформацию общества, в том числе через создание новых культурных кодов.

Основная цель статьи – показать, как Украинка использовала литературу для продвижения феминистских идей, таких как расширение прав женщин. Анализируются два произведения: эссе *Новые перспективы и старые тени*, где писательница критикует западноевропейскую литературу за поверхностное изображение женщин, и поэтическая драма *Лесная песня*, которая бросает вызов традиционным гендерным ролям, используя персонажи Мавки и Лукаша. Украинка представляет женщин как активных субъектов, способных к независимости, тем самым оспаривая устоявшиеся патриархальные нормы.

Авторы статьи подчеркивают важность литературного наследия Леси Украинки в развитии украинского феминизма, особенно в сочетании с национально-освободительным движением. Борьба за женскую автономию в Украине тесно переплеталась с движением за национальный суверенитет, что придавало украинскому феминизму специфические черты, которые можно обнаружить при анализе творчества женщин.

Ключевые слова: национальный контекст, украинская литература, права женщин

Леся Украинка (1871–1913) – выдающаяся украинская писательница, ставшая символом национального возрождения страны. В данной статье мы анализируем тему женской эмансипации в ее творчестве и связываем ее с историческим контекстом Украины начала XX века, прежде всего с интеллектуальной историей феминистского движения.

Цель нашей статьи – показать вклад ее авангардного видения и в то же время рассмотреть творчество Украинки как представительницы определенного поколения интеллектуалок и писательниц. В первой части работы мы уточняем нашу теоретико-методологическую перспективу, заостряя внимание на концепции женской эмансипации; далее мы помещаем литературное творчество Украинки в более широкий исторический контекст, чтобы затем сосредоточиться на анализе двух ее текстов – литературного очерка и поэтической драмы.

Академические работы, касающиеся женских социальных движений, весьма разнообразны. Мы взяли за основу парадигму Алена Турена¹, который изучал социальные движения как инструменты разрешения общественных конфликтов и, следовательно, движущие силы исторического

¹ A. Touraine, *An Introduction to the Study of Social Movements*, «Social Research» 1985, № 4, с. 749–787.

процесса. Феминистское движение, по мнению исследователя, определяется как культурная инициатива, сосредоточенная на критике общественного порядка и глубокой трансформации норм и ценностей общества. С этой точки зрения социальные движения понимаются не только через анализ их организационных структур или политических действий в публичной сфере, но и через интимные коммуникации, жизненный опыт акторов и творческие интерпретации реальности, которые способствуют созданию новых культурных кодов. Другими словами, наряду с публичным измерением движений существует латентное измерение, и оба имеют решающее значение для их развития.

На протяжении XIX века, в период раннего феминизма литературная практика позволяла европейским женщинам создавать и распространять произведения со свежими идеями о трансформации социального положения их сообществ. Хотя женщины, как правило, не выражали их в политических памфлетах и научных монографиях, они обращались к различным литературным жанрам – эссе, поэме, драме, чтобы представить себе миры, основанные на большей свободе, автономии и равенстве². Выражение этих идеалов было связано с конкретным активизмом, который касался актуальных проблем того времени, таких как борьба за доступ к образованию, как базовому, так и высшему, избирательное право, улучшение условий труда и прав, контроль над сексуальным и репродуктивным здоровьем.

Таким образом, мы можем говорить об эмансипации женщин как об утопической конструкции социального и культурного женского движения, а также о стремлении к своей собственной экономической, интеллектуальной и эмоциональной автономии. Как создатели литературы женщины играли центральную роль в создании как национальных, так и общеевропейских движений, объясняя причины дискриминации в отношении женщин и намечая пути ее преодоления в качестве независимых субъектов.

Феминистские идеи пришли в украинское общество как из Европы, так и из просветительских центров Российской империи. При этом, национальное освобождение и суверенитет были основными осями украинского феминизма с момента его зарождения.³

Первые женские кружки появились в Украине во второй половине XIX века. С целью пропаганды права женщин на образование в 1878 году в Киеве и в 1880 году в Харькове были созданы Высшие женские курсы, которые возглавила историк Елена Доброграева. Среднее образование она получила в Смольном институте благородных девиц, который был одним

² S. Dijkstra, *Flora Tristan: Feminism in the Age of George Sand*, London: Verso 2019.

³ Н. Зборовська, *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*, Київ: Видавництво Літопис 1999, с. 113.

из первых женских институтов в Российской империи. Сближение с имперской системой высшего образования побудило Доброграеву создать вышеупомянутые курсы⁴.

В последующие годы в Киеве и Харькове были основаны «Киевское женское общество» и «Общество защиты прав трудящихся». Женщины начали активно принимать участие в развитии культуры и образования страны, а также в политической сфере. В 1884 году в западных регионах Украины, в частности в Станиславове (сейчас Ивано-Франковск), писательница Наталья Кобринская выступила основательницей «Общества русских женщин», название которого отсылало к женщинам славянских народов Киевской Руси: русским, белорускам и украинкам. Эта инициатива привела к появлению различных женских организаций, таких как «Клуб русинок», «Общество женщин» и «Круг украинок». Такие объединения сочетали распространение идей феминизма с национализмом. В это же время появились некоторые религиозные и благотворительные организации для женщин, такие как «Общество марианских дам» во Львове (1904) и «Общество православных женщин» в Черновцах (1908). В 1887 году писательницы Наталья Кобринская и Елена Пчилка (мать Леси Украинки), совместно издали первый женский альманах «Первая гроздь». В 1890-х годах Кобринская отредактировала три выпуска литературно-публицистического сборника «Наша судьба».

Следуя примеру поколения украинок, которые вывели права женщин и самовыражение на первый план интеллектуальной повестки дня, Леся Украинка стала поистине выдающейся фигурой украинского национального феминизма и была признана современниками как «феминистка интеллектуального характера»⁵. Леся Украинка – это псевдоним Ларисы Петровны Косач, родившейся в 1871 году в семье дворянского происхождения. Как мы уже упоминали, ее мать, Ольга Драгоманова-Косач (1849–1930), которая выступила под псевдонимом Елена Пчилка, была украинской писательницей, этнографом и публицистом, активной участницей женского движения⁶. Взросление Леси совпало с идеологическим кризисом женского движения в Российской империи, которое традиционно направляло свои усилия на благотворительность и социальную помощь маргинализированным группам, при этом благодаря общей деятельности женщины также формировали круги единомышленниц⁷.

⁴ О. Задорожна, *Жінка в літературі і феміністичний рух в Україні*, Київ: КНУ імені Тараса Шевченка 2014, с. 468.

⁵ Там же, с. 469.

⁶ І. Гончарова, *Тіло і сексуальність у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки*, Харків: Видавництво Вовчанського коледжу Харківського національного технічного університету імені Петра Василенка 2019, с. 63.

⁷ И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности*, Москва: Алетея 2007, с. 184, 190.

Эмансипаторная феминистская идеология противостояла популистским доктринам коллективизма, важности соборности и православному идеалу женского жертвоприношения, но часто игнорировала структурное неравенство, делающее личную автономию недостижимой для большинства женщин. Чувствительное к этим противоречиям, новое поколение женщин обратилось к социализму как к прогрессивной, структурированной и инклюзивной идеологии, которая также связывала их интересы с интересами народа. В то время, как в метрополии Российской империи феминистское движение развивалось в тесной связи с либеральным движением, так на периферии, и в частности в Украине, феминизм все больше переплетался с национализмом⁸. Формирование женского движения также было следствием кризиса модернизации общества: однако, в Украине мобилизация экономически ущемленных и высокообразованных социальных групп (в том числе, женщин, преимущественно дворянского происхождения)⁹ шла параллельно с ростом национальных настроений. Феминизм в украинском контексте приобрел специфические черты. Он взаимодействовал с местными сообществами, выходя за рамки борьбы за всеобщие права, вместо того, чтобы критиковать институт семьи, он воспринимал его как очаг сопротивления внешним угрозам. Наконец, сама идеология феминизма привлекала женщин обещанием их более активного участия в общественной сфере, а не сексуального освобождения и радикализма¹⁰.

Критический и одновременно сочувствующий взгляд Леси на феминизм очевиден в ее литературном очерке *Новые перспективы и старые тени*¹¹, опубликованном на русском языке в журнале «Жизнь» в 1900 году в Санкт-Петербурге. В этом тексте Украинка прослеживает тему «новой женщины» во французской, английской, немецкой, скандинавской, итальянской и русской беллетристике на протяжении XIX века. В первую очередь ее волнует Франция, поскольку она занимала доминирующее положение на литературном рынке того времени и, следовательно, была создательницей идеологических мод.

«Искусственный свет»¹² французской моды, отмечает Украинка, вновь осветил женский вопрос, который раньше, казалось бы, был превзойден

⁸ M. K. Kebalo, *Exploring Continuities and Reconciling Ruptures: Nationalism, Feminism, and the Ukrainian Women's Movement*, «Aspasia» 2007, № 1, с. 36–60.

⁹ И. Юкина, *Русский феминизм как вызов...*, с. 460.

¹⁰ M. Bohachevsky-Chomiak, *Feminists Despite Themselves: Women in Ukrainian Community Life, 1884–1939*, Edmonton: University of Alberta Press 1988.

¹¹ Л. Украинка, *Новые перспективы и старые тени*. «Новая женщина» в западноевропейском беллетристике, [в:] *Полное собрание сочинения*, т. 8, Киев: Научное мнение 1977, с. 76–99.

¹² Там же, с. 77.

и почти забыт. И это несмотря на то, что отношение французских писателей к женщине, по мнению Украинки, отсталое и двойственное: они возводят ее на пьедестал или объявляют грязной, льстят ей или делают объектом насмешек или проклятий. В литературе, как и в жизни, отмечает Украинка, «всякая независимая и оригинальная женщина подозревается в „нечестности“ или всякая просто распутная женщина окружена ореолом оригинальности»¹³. Женщина-работница, простая женщина, почти не занимает места среди литературных героев Франции: выделяются прелюбодейки, певицы, женщины, окутанные флером экзотики (например, цыганки), и исключительные женщины, механизмом эмансипации которых является их выдающийся талант.

Критика Украинки не консервативна. Хотя объектом ее анализа является литература, она переплетает его с замечаниями о социальных условиях того времени и отмечает, что, учитывая правовую и моральную несправедливость, в которой находятся массы, только театр, сцена или литература обеспечивают профессию для женщин, где их доход равен доходу их коллег – мужчин. Точно так же романтическая идея «свободной любви» затрудняется отсутствием у женщин экономической автономии. Избирательное право или доступ к образованию также не имеют практического значения для обычных женщин из-за высоких затрат и переписи голосов. Нигде, утверждает писательница, женщины не образуют «касту», скорее «они разделены имущественным и другим неравенством»¹⁴. Несомненно, Украинка написала этот очерк под влиянием социализма, с движением которого в Украине она была очень тесно связана¹⁵. Согласно некоторым данным, она даже переводила на украинский тексты Карла Маркса.

Большой интерес представляет соображение писательницы о том, что женщины в Российской империи пользуются гораздо большей материальной и моральной независимостью, чем в Западной Европе, и что «женский вопрос» в Империи преодолен, по крайней мере теоретически. Он завершает очерк, отмечая с оттенком иронии, что «французский ум склонен делать усредненные выводы из крайних данных, что очень привлекательно для рядового читателя: изложение данных производит впечатление большой смелости. «и заключение создает примирительную атмосферу»¹⁶.

Драма-феерия в трёх актах *Лісова пісня* (рус. *Лесная песня*) занимает значимое место в славянских литературах, так как обладает неповторимыми

¹³ Там же, с. 78.

¹⁴ Там же, с. 96.

¹⁵ А. Дибя, *Сподвижники: Леся Українка у колі соціал-демократів*, Київ: Видавництво «Основні цінності» 2003, с. 58.

¹⁶ Л. Украинка, *Новые перспективы и старые тени...*, с. 99.

образами и символами. Основной темой произведения является гармония между природой и человеком, важность любви и семьи, а также взаимосвязь духовной и материальной сторон жизни. *Лісова пісня* была написана в июле 1911 года, когда Леся Украинка пребывала на Кавказе на лечении. Это произведение широко известно сложностью взаимоотношений между его главными героями – Лукашем и Мавкой. Писательница не только раскрыла связь между реальным и сверхъестественным в своём произведении, но и сумела изобразить проблему гендерного равноправия таким образом, что *Лісова пісня* стала известна в кругах украинских читателей как настоящий вызов устоям того времени.

Мавка и Лукаш представляют собой два, казалось бы, противоположных полюса не только по своей природе (она – лесное существо, он – человек), но и по своим взаимоотношениям на эмоциональном и физическом уровнях. С самого начала пьесы между их действиями и решениями наблюдается резкий контраст. Мавка изображается как существо, не чувствующее себя ограниченным нормами этикета или приличия, принятыми в обществе начала XX века. Ее открытость и жажда жизни выходят за рамки традиционной дихотомии между духовным и физическим. В этом контексте можно интерпретировать Мавку как целостную жизненную силу, внутри которой биологическое и духовное не являются противоречивыми элементами, а гранями одного и того же существования.

Это единство духовного и телесного, выраженное в поведении Мавки, противоречит мироощущению Лукаша. Застенчивый и сдержанный характер молодого человека олицетворяет подчинение дерзости главной героини. Важно подчеркнуть, что в рамках взаимоотношений между персонажами, Мавка берёт на себя инициативу не только в развитии их отношений, но и в физическом сближении между ними. Именно Мавка решается первой выразить желание физической близости:

Хто не зріс між вами,
не зрозуміє вас! Ну, що се значить
«накинулась»? Що я тебе кохаю?
Що перша се сказала? Чи ж то ганьба,
що маю серце некупє, що скарбів
воно своїх не криє, тільки гойно
коханого обдарувало ними,
не дожидаючи вперед застави?¹⁷

¹⁷ Л. Українка, *Лісова пісня*, Київ: Видавництво Веселка 2007, с. 68.

Модернистская и символистская литература конца XIX – начала XX века, как в Российской империи, так и за её пределами, активно исследовала вопросы деконструкции гендерных иерархий, предлагая новые интерпретации женской субъективности и пересматривая традиционные гендерные роли. В творчестве Леси Украинки стремление к освобождению женщин от патриархальных ожиданий выражено через символический язык, мифопоэтические мотивы и переосмысление историко-культурных архетипов. Смена гендерных ролей, предложенная Украинкой, ставит под сомнение доминирующую роль мужчины. Реакция Лукаша на инициативу Мавки является неординарной как с психологической, так и с литературной точки зрения. Молодой человек, от которого общество ожидает доминирующего положения в отношениях, ведёт себя нерешительно и даже напуган силой природы, которую олицетворяет Мавка. Вместо того, чтобы утвердиться в своих решениях, Лукаш уклоняется от ответа, прикрываясь расплывчатыми фразами и жестами. Данный отрывок драмы бросает вызов общепринятой парадигме личностных взаимоотношений, которая стереотипно ассоциирует мужское начало с контролем и инициативой, а женское начало с бездействием и подчинением. *Лісова пісня* выделяется среди поэтических произведений Леси Украинки сложностью, с которой выстраиваются отношения между ее героями. На протяжении всей пьесы напряжение между обоими персонажами является ответом не только на их онтологические различия (человеческое и мифическое), но и на смену принятых обществом гендерных ролей. То, что для Мавки является свободой, Лукаша наоборот сковывает ещё больше.

Исходя из этого предлагается трактовать Мавку как персонаж, который способен стирать границы между понятиями природы и культуры общества. Леси Украинке в драме-феерии *Лісова пісня* удалось изобразить более гибкое и сложное видение не только мужской и женской, но также физической и духовной сфер жизни человека.

Также в поэме представлена тема рода и преемственности поколений. Мавка – существо неотделимое от природы, но, к сожалению, влюбившись в молодого человека Лукаша, она выбирает жить вместе с ним и его матерью, отдельно от лесного рода. Это решение Мавки в последствии приводит к гибели обоих главных героев.

Лесовик, которого Мавка именует своим отцом и дедом, пытается образумить её и напоминает Мавке, какой счастливой она была в начале её любви к Лукашу:

Згадай, якою ти була в ту ніч,
коли твоє кохання розцвілося:

була ти наче лісова царівна
у зорянім вінку на темних косах,-
тоді жадібно руки простягало
до тебе щастя і несло дари!¹⁸

Впоследствии Мавка просит помощи Лесовика в возвращении ей прежней энергии и силы. Лесовик помогает ей: он меняет её одеяние на осеннее, согласно времени года, в котором они пребывают, но Мавка всё так же бледна и слаба от переживаний, которые она испытала из-за Лукаша и своей свекрови. Несмотря на помощь Лесовика, Мавка осознаёт, что именно она должна распоряжаться своей судьбой. К сожалению, разлука с лесным родом угнетает Мавку и она становится бессильной перед коварными планами матери Лукаша и Килины, его новой возлюбленной. Килина и мать Лукаша, сплотившись воедино, влияли на него, что побуждает его изменить Мавке.

В *Лесной песне* во взаимоотношениях между матерью Лукаша и Мавкой постоянно возникали неурядицы, связанные с неприятием свекровью своей невестки. Мавка, будучи лесным, сказочным созданием не могла выполнять дела по хозяйству с такой же ловкостью, как свекровь. Мать Лукаша, в свою очередь, ожидала вместе с невесткой приобрести новую помощницу, а вскоре и полноценную прислугу для своего дома. Килина, безответно влюблённая в Лукаша, воспользовалась бытовыми конфликтами между свекровью и невесткой в свою пользу: на показ перед всеми, она начала «рьяно жать сено», «широкими шагами она подошла к Лукашу» и стала меряться с ним в шутку силой. Вот как описывает Килину Леся Украинка:

Від озера наближається мати, а з нею молода повновида молодиця в червоній хустці з торочками, в бурячковій спідниці, дрібно та рівно зафалдованій; так само зафалдований і зелений фартух з нашитими на ньому білими, червоними та жовтими стяжками, сорочка густо натикана червоним та синім, намисто дзвонить дукачами на білій пухкій шії, міцна крайка тісно перетягає стан, і від того кругла, заживна постать здається ще розкішнішою. Молодиця йде замашистою ходою, аж стара ледве поспіває за нею¹⁹.

Автор демонстрирует как женщина может использовать физическую выносливость и обман для своей выгоды, но, как читатель узнает позже, настоящая сила женщин состоит не в этом. Впоследствии, Килина и мать

¹⁸ Там же, с. 146.

¹⁹ Там же, с. 72.

Лукаша становятся союзницами. Их сближает желание манипулировать Лукашем, но это единственная причина их сплочения. В конце драмы-феерии женщины обзывают друг друга «ведьмами» и ссорятся, потому что им не удаётся разделить внимание Лукаша между собой поровну. Несмотря на то, что Килина и мать Лукаша являются настойчивыми, упрямыми и сильными духом героинями, им не хватает солидарности (между собой и по отношению к Мавке), а также уважения к Лукашу. Именно эти качества помогли бы матери превратить помыкание Лукашем в плодотворное сосуществование с сыном и его возлюбленной, а Килине, возможно, удалось бы построить семью с кем-то более подходящим по духу, нежели с Лукашем.

Подводя итоги сказанному, мы хотим еще раз подчеркнуть, что на протяжении своего литературного пути Леся Украинка выражала в своих текстах идеи в пользу прав женщин, а также описывала возможности, пусть даже и принадлежащие художественному миру, свободы и автономии жен, Глубоко эрудированная в философских и литературных теориях своего времени, Украинка развивала актуальные феминистские аргументы, используя свои тексты и персонажей и продолжая таким образом традицию, заложенную предыдущими поколениями женщин, в том числе ее матерью. В ее текстах можно проследить игру с традиционными гендерными иерархиями и динамикой власти: Украинка предлагает своим героиням большую инициативу и рисует их как независимых личностей, способных бросить вызов общественным догмам. Интеллектуальное наследие Украинки оказало неизмеримое влияние на движение за эмансипацию украинских женщин.

References

- Bohachevsky-Chomiak, Martha. *Feminists Despite Themselves: Women in Ukrainian Community Life, 1884–1939*. Edmonton: University of Alberta Press, 1988.
- Diba, Alla. *Spodvizhniki: Lesya Ukraïнка u koli sotsial-demokrativ*. Kiïv: Vidavnistvo “Osnovni tsinnosti”, 2003.
- Dijkstra, Sandra. *Flora Tristan: Feminism in the Age of George Sand*. London: Verso, 2019.
- Goncharova, Irina. *Tilo i seksualnist u dramy-feerii “Lisova pisnya” Lesi Ukraïнки*. Kharkiv: Vidavnistvo Vovchanskogo koledzhu Kharkivskogo natsionalnogo tekhnichnogo universitetu imeni Petra Vasilenka, 2019.
- Kebalo, Mariya K. “Exploring Continuities and Reconciling Ruptures: Nationalism, Feminism, and the Ukrainian Women’s Movement”. *Aspasia*. No. 1 (2007): 36–60.
- Touraine, Alain. “An Introduction to the Study of Social Movements”. *Social Research*. No. 4 (1985): 749–787.
- Ukraïнка, Lesya. *Lisova pisnya*. Kiïv: Vidavnistvo Veselka, 2007.
- Ukrainka, Lesya. *Novyye perspektivy i staryye teni*. “Novaya zhenshchina”. In: *Polnoe sobranie sochinenii*. Vol. 8. Kiev: Nauchnoe mnenie, 1977: 76–99.

Yukina, Irina. *Russkii feminizm kak vyzov sovremennosti*. Moskva: Aletya, 2007.

Zadorozhna, Olena. *Zhinka v literaturi i feministichnii rukh v Ukraïni*. Kïv: KNU imeni Tarasa Shevchenka, 2014.

Zborovska, Nila. *Feministichni rozdumi. Na karnavali mertvikh potsilunkiv*. Kïv: Vidavnitstvo Litopis, 1999.

KRISTINA VORONTSOVA

 <https://orcid.org/0000-0001-9230-1043>

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Filologiczny

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej

Katedra Literaturoznawstwa Rosyjskiego

30-060 Kraków

ul. Romana Ingardena 3

kristina.vorontsova@uj.edu.pl

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО БАЛТИЙСКИХ ГОРОДОВ В ИЗБРАННЫХ РАССКАЗАХ МАКСА ФРАЯ

THE MYTHOPOETIC SPACE OF BALTIC CITIES IN THE SELECTED SHORT STORIES BY MAX FREI

This article attempts to analyze the mythopoetic space of the capitals of the Baltic states in selected stories by Russian-speaking fantasy author Svetlana Martynchik (born in Odesa in 1965, pseudonym – Max Frei), published during a time of global upheaval for European culture, namely after 2022. The Lithuanian capital, especially in comparison with Riga and Tallinn, emerges as a liminal space where characters find it most convenient to transition between the world of wonders and everyday reality. The vivid geography of Vilnius includes real topography imbued with stereotypical connotations, as well as established loci tied to urban practices (courtyard, avenue, supermarket), transforming into a functional field for constructing the author's urban myths and reproducing pre-existing cultural ones. Special attention is given to a group of Scandinavian myths in the context of the coronavirus pandemic, which the author perceives as yet another, and this time ultimate, decline of Europe and civilization as a whole. Mythopoetic Vilnius, forming a unified northern cultural space together with Riga and Tallinn, becomes a realm of escapism, acquiring features of Eden and an anti-Babylon.

Keywords: Vilnius, Riga, Tallin, mythopoeia, urban space, fantasy, pandemic

В данной статье предпринимается попытка проанализировать мифопоэтическое пространство столиц Балтийский государств в избранных рассказах русскоязычной писательницы фэнтези Светланы Мартынчик (род. в Одессе в 1965 году, псевдоним – Макс Фрай),



Received: 8.07.2024. Verified: 30.10.2024. Accepted: 16.12.2024.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

появившихся во времена глобальных потрясений для европейской культуры, то есть после 2022 года. Литовская столица, особенно в сравнении с Ригой и Таллином, становится лиминальным пространством, в котором персонажам наиболее удобно переходить между миром чудес и повседневной реальностью. Яркая география города включает в себя реальную топографию, насыщенную стереотипными коннотациями, а также устоявшиеся локусы, связанные с городскими практиками (двор, проспект, супермаркет), превращаясь в функциональное поле для конструирования авторских городских мифов и воспроизведения уже существующих ранее в культуре. Особое внимание уделяется группе скандинавских мифов в контексте пандемии коронавирусной инфекции, которую автор рассматривает как очередной, и на этот раз окончательный, упадок Европы и всей цивилизации. Мифопоэтический Вильнюс, составляющий вместе с Ригой и Таллином единое северное культурное пространство, становится пространством эскапизма, приобретая черты Эдема и анти-Вавилона.

Ключевые слова: Вильнюс, Рига, Таллин, городское пространство, фэнтези, пандемия

Макс Фрай – творческий псевдоним русскоязычной писательницы и художницы Светланы Мартынчик (род. в 1965 году в Одессе), проживающей с 2004 года в Вильнюсе, одном из самых литературогенных городов Европы. Известность автору и её мужу Игорю Степину (1967–2018), художнику-акционисту, в соавторстве с которым долгое время создавались литературные и художественные произведения, принес пластилиновый проект *Мир Хомана* и цикл фэнтези повестей *Лабиринты Эхо* (первый роман *Чужак* написан в 1996 году). К настоящему моменту вышло более ста произведений, подписанных псевдонимом Макс Фрай, а также антологий русскоязычной сетературы, издаваемых в серии ФРАМ.

Анализируя геопоэтику художественной вселенной Макса Фрая, трудно заметить, что особенным местом действия в ней всегда выступают европейские города, на улицах которых, кажется, самое подходящее место для встречи с чудесным¹. По сути, Шенгенская зона Европы становится для персонажей (отметим, что большая часть из них – это выходцы из бывшего СССР, то есть в каком-то смысле «попаданцы» в фантастический мир), благодаря проницаемости границ, главным мифопоэтическим пространством, в котором протагонист может успешно пройти инициацию, найти свой путь, переосознать себя. При этом, подобное с ним может произойти и в лабиринте магического средневекового Кракова², и на набережной не столь популярного в литературе итальянского

¹ Подробнее о функциях урбанистического пространства в жанре городского фэнтези см.: О. Наумчик, *Пространственно-временные модели фэнтези*, [в:] *Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.*, ред. Т. Шарыпина, И. Полуяхтова, М. Меньщикова, Нижний Новгород: Издательство ННГУ им. Н. И. Лобачевского 2019, с. 356–363.

² См.: К. Воронцова, *Мифопоэтика Кракова в романе Макса Фрая «Ключ из желтого металла»*, «Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований» 2017, № 2, с. 18–26.

Бриндизи³, и даже вполне себе в захолустных польских Бялобжегах. Бытие внутри европейских границ автоматически наделяет любое урбанистическое пространство инаковостью, принадлежностью к сокровищам мировой культуры и городским легендам.

Цель данной статьи – проанализировать мифопоэтическую структуру (образы, символы, мотивы и так далее) урбанистического пространства Вильнюса и сравнить – по возможности – с художественным пространством других столиц стран Балтии на ментальной карте рассказов Макса Фрая, опубликованных в 2022 году и отразивших кризисное состояние мира реального. Сама Мартынич в личной переписке с автором данной статьи упоминает, что ей неинтересно использовать существующие в мировой культуре мифологемы такими, какие они есть, она предпочитает смешивать их, пресотворять и воссоздавать на новой почве⁴, в связи с чем невозможно выбрать только одну традицию, анализируя художественные тексты, подписанные псевдонимом Макс Фрай. Как утверждает писательница на официальной странице: «Обитатели одного мифа не могут не быть похожи на обитателей других мифов»⁵. Вслед за анализируемым автором, «иллюстратором мифов», на важность предшествующей литературной традиции и переделанных и переосмысленных мифов, из которых конструируются тексты, иногда чрезвычайно далекие от оригинала, обращают внимание и многочисленные исследователи⁶. В данной статье мифопоэтика будет пониматься как влияние разнородных мифологических мотивов на поэтику избранных рассказов Макса Фрая и генезис урбанистического пространства в них, а также авторские мифы, сконструированные на основе уже существующих. Именно Балтийские страны во многих произведениях Мартынич выступают своеобразными перекрестками культур, Европой в миниатюре и семиотически насыщенными пространственными моделями, для которых синтез дохристианских и христианских мифов, а также мифов, воссозданных в литературе, и художественных текстов, понимаемых писательницей как инвариант Мифа, выглядит органично.

³ См.: K. Vorontsova, *Bohater w drodze. Poszukiwania inności w podróży przez Europę w książce Maksy Freia „Wielki Wóz”*, [в:] *Bohater utworu literackiego jako Inny w literaturze europejskiej po 1989 roku*, ред. L. Mnich, O. Blashkiv, W. Krupowicz, Wydawnictwo Siedlce: Naukowe UPH 2023, s. 189–203.

⁴ Переписка от 14.10.2016.

⁵ М. Фрай, *Никогда не знаешь, где тебе повезет*, [электронный ресурс] <http://max-frei.net/author/> [11.12.2024].

⁶ См.: Н. Герасименко, *Хронотоп нереального в художественном тексте*, «Вестник Московского государственного областного университета. Серия: русская филология» 2013, № 6, с. 15–18; Т. Ускова *Эсхатологический миф в романе Макса Фрая «Мой Рагнарек»*, [в:] *Народная культура сегодня и проблема ее изучения. Афанасьевский сборник: материалы и исследования*, Воронеж: Воронежский государственный университет 2012, с. 227–235; Ю. Устина, А. Косицин, *Интерпретация скандинавских мифов в современных произведениях («Мой Рагнарек» М. Фрая, комиксы вселенной Marvel и др.)*, [в:] *XIII Королевские чтения*, Самара: Самарский государственный аэрокосмический университет 2015, с. 241 и др.

Неудивительно, что одним из самых «текстогенных» и часто изображаемых неизменно остается город, в котором уже 20 лет проживает сама Мартынчик, фиксируя наблюдения в своих соцсетях и блогах в ЖЖ и Телеграме, и который считает городом ожившего мифа – Вильнюс. При этом образы столиц других Балтийских государств сохраняют с ним глубинные семотические связи и представляется органичным и даже необходимым – рассматривать пространство Вильнюса вместе с Ригой и Таллином там, где это возможно. Для контекста необходимо упомянуть, что за период с 2012 по 2018 год вышли 7 томов *Сказок Старого Вильнюса*, в которых каждой улице Старого Города литовской столицы соответствовала своя короткая история, предельно конкретно локализованная в пространстве и времени. Вильнюс снова и снова возникает как функциональное поле в романах, подписанных псевдонимом Макс Фрай (См.: *Ключ из желтого металла*, 2009), но отдельного интереса в контексте урбанистического пространства литовской столицы заслуживает книга рассказов, существующая только в электронном виде – *Неполный каталог незапертых дворов города Вильнюса* (2022), где автор так же топографически точна, как в ранее упомянутых сборниках рассказов, но переносит действие с открытого пространства улиц – в замкнутое (хоть и не до конца, на что указывает эпитет «неполный» в заглавии) пространство дворов. Созданный вместе с художницей Ренатой Магзумовой на основе историй *Сто сорок девять дворов*, *Хаос и Маргарита* и *Дурацкие зеркала* из *Сказок Старого Вильнюса*, *Каталог...* концептуально представляет собой что-то вроде путеводителя по волшебным местам. Более того, книга формально подражает внутренней мифопоэтической структуре пространства литовской столицы. Как утверждает автор, «перечень вывернутых наизнанку виленских дворов всегда будет оставаться неполным, сколько ни напиши, потому что мир в целом изменчив, и наш город изменчив, и мы с художником, и обстоятельства, и читатели – все»⁷.

В контексте перманентной изменчивости города примечательно, что одним из главных интертекстов мифопоэтики Вильнюса сама писательница считает *Солярис* Станислава Лема, живое разумное пространство Океана из книги польского фантаста, которое безжалостно проводило эксперименты над людьми, выуживая значимые воспоминания о травматическом опыте во снах:

В силу своей природы (текста и сновидения), Вильнюс отзывчив, пластичен и открыт к диалогу; иными словами, он всегда готов к трансформации под влиянием сказанного ему, в нём, о нём. Многие гости города, ошеломлённые скоростью исполнения их желаний

⁷ М. Фрай, *Неполный каталог незапертых дворов города Вильнюса*, Москва: Аст 2022, с. 4.

(и наоборот, осуществлением страхов, бывает и так), не сговариваясь, называли Вильнюс Солярисом. Это довольно близко к правде, только в отличие от фантастического Соляриса Вильнюс всё-таки человеческий город. Поэтому человеку с ним гораздо проще договориться, есть неплохие шансы друг друга понять⁸.

Города в культуре нередко наделяются человеческими качествами, как, например, пламенеющий город Дит в *Божественной комедии* Данте, в котором царит вечная скорбь и в котором покоятся еретики и лжеучителя, сами обреченные пылать в своих гробницах, либо Вавилон – символ хаоса, равоенности и алчности, Афины были связаны с богиней мудрости Афиной и ассоциировались с ней. Макса Фрая же с самых первых книг интересуют позитивные примеры концепции «думающего» города: Ехо из серии о сэре Максе, Ирали из *Кому снится Ирали*⁹, добродушный Краков из *Ключа из желтого металла* и, конечно, Вильнюс как высшая точка поисков идеального пространства, Эдема на земле, заботливого божества, анти-Вавилона. Как замечает Татьяна Савельева, «кризис западной модели цивилизации принес [...] мечту об идеальном городе, где комфорт жителей основан не на достижениях научно-технического прогресса, а на том, что сам город оказывается живым организмом, который имеет душу, разум, чувствует человека и его потребности»¹⁰. Макс Фрай, как можно увидеть далее, создает произведения в эпицентре «заката Европы», мирового цивилизационного кризиса, отмеченного войнами, психическим и физическим насилием над личностью, пандемией. Неудивительно, что персонажи ищут идеальное место для эскапизма и находят его в Вильнюсе, при этом, интересно, что другие балтийские города, несмотря на географическую и культурную близость, не наделяются сознанием и доброй волей. Что касается литературоцентричности, Вильнюс – это идеальный город, вписывающийся в представления Владимира Топорова¹¹ и других исследователей локальных свертхтекстов. Топографическое пространство реального города изменяется, как и в Петербурге, под воздействием литературы о нем. Таким образом, Макс Фрай, традиционно использующий мифы как любимейший инструмент поэтики, занимается мифотворчеством и сочинением историй,

⁸ Там же.

⁹ Подробный анализ этого рассказа см.: K. Vorontsova, *Spotkania z Innością w cyklu opowiadań Maxa Freia «Bajki Nowego Helheimu»*, [в:] *Dominanty tematyczne Inności w dyskursach literackich i kulturowych po 1989 roku*, ред. L. Mnich, O. Blashkiv, W. Krupowies, Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH 2024, с. 113–124.

¹⁰ Т. Савельева, *Идеальный город в фольклорно-литературной традиции*, «Горизонты цивилизации» 2015, № 6, с. 138.

¹¹ См.: В. Топоров, *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»*, [в:] *Петербургский текст русской литературы*, Санкт-Петербург: Искусство СПб 2003, с. 7–118.

которые имеют (в силу природы города) все шансы овеществиться в той или иной форме в реальности. Как уже было отмечено ранее, автор осознанно избегает уже устоявшихся в культуре мифологем, чаще предпочитая конструировать собственные. В случае Вильнюса основополагающим остается миф об онейрической природе урбанистического пространства (город приснился князю Гедиминесу в образе огромного волка) и на него уже наслаиваются авторские мифологемы, поэтому, к слову, множество историй о литовской столице в разных книгах происходят во сне или в момент трансгрессии из мира иллюзий в реальность. Сон, как уже было сказано, является средством связи Океана и исследователей Соляриса, аналогия очевидна, меняется только настроение сущности, которая общается с человеком, а значит, и сны становятся приятными и визионерскими, как будет показано далее.

Важно отметить, что разные балтийские города сами по себе регулярно появляются на страницах книг рассказов Макса Фрая и в авторском блоге. Так, 26 июля 2022 года была опубликована запись *78 городов*, содержащая заметки о Европе, написанные с 2006 по 2013 год, когда по признанию Мартынич, Европа еще была живым и человеческим миром до пандемии и войн, с «шансами на интересное продолжение»¹². Интересно проследить, какие именно сигнатуры отмечает творческое воображение в интересующих нас городах. В случае литовской столицы в который раз это основополагающий космогонический миф о сотворении города князем-демиургом и онейрической природе данного художественного пространства:

Жители города Вильнюса уже много веков снятся своему мертвому князю и по его милости вечно ходят по колено в тумане, носят цветные одежды, танцуют на улицах и почти ничего не весят, сколько бы ни выпили пива, закусывая свинными ушами и холодным борщом. Долгими зимними вечерами жители Вильнюса сидят в своих светлых студеньих домах, мастерят задумчивых кукол, говорят: «Пусть хоть что-то здесь будет взаправду», – но и сами понимают, что куклы не в счет¹³.

В случае Риги, лишенной в авторской вселенной Макса Фрая такой всем известной «первоосновы», как у Вильнюса, мифогенной становится вполне привычная для европейцев ситуация с велосипедами, заполняющими городскую среду. Авторское сознание пресотворяет обыденность в то, что вполне может стать городской легендой, то есть перед читателем настоящее мифотворчество по горячим следам: «Жителям Риги порой приходится воевать с атакующими город ордами хищных желтых велосипедов. Храбрые

¹² *78 городов*, [электронный ресурс] <https://chingizid.livejournal.com/2409078.html> [07.07.2024].

¹³ Там же.

рижане неизменно побеждают, а изувеченные трупы врагов приковывают железными цепями к заборам и телеграфным столбам – для устрашения прочих захватчиков»¹⁴. Классически в фэнтезийном урбанистическом хронотопе «любое явление оказывается двойственным»¹⁵ благодаря мотиву двоемирия, даже прокатные велосипеды.

Таллин же в этом ряду является идеальным воплощением фэнтезийного двоемирия, сочетанием узнаваемой реальности и надстроек чудесного: «Жители Таллинна едят сладкий жареный миндаль и морскую селедку, бойко торгуют на улицах запахом, временем и огнем. Летом они копят свечи, чтобы свет хранился до самой зимы, не испортившись от сырости и городского шума»¹⁶. Действительно, жареный миндаль и очень специфический вкусный воздух исторического центра эстонской столицы – это то, что на долгое время остается в памяти туристов. При этом, северная природа и климат формируют дальнейшее направление творческой мысли автора при мифотворчестве.

Очевидно, что Макс Фрай смотрит на Вильнюс с позиции «своего», местного жителя, которому открыто чуть больше сокровенного знания об урбанистическом пространстве и его мифологической изнанке, в случае Риги и Таллина – это взгляд туриста, Иного, путешественника, часто филистера. Новые мифы конструируются на основании сравнительно быстрого и поверхностного исследования топографии столиц Латвии и Эстонии.

Проследим, как знакомое урбанистическое пространство видоизменяется в избранных рассказах из книги *Сказки нового Хельхейма* (2021–2022), само название которой является самоцитацией и аллюзией на *Сказки Старого Вильнюса*, однако это *Сказки...* в изменившемся постпандемическом мире, поэтому вместо Вильнюса – Хельхейм, один из миров мёртвых в германо-скандинавской мифологии. Только в отличие от Вальхаллы, здесь обитают духи тех, кто пал не достойной смертью воинов, а умер от старости, болезни или в результате самоубийства¹⁷. Некогда любимая автором Европа, а если принимать во внимание самоцитацию, то и любимый Вильнюс, превращаются в жалкое подобие себя прежних, так называемый «новый мир мёртвых», из-за ограничений, вызванных коронавирусом. Если читать блог автора за 2020–2021 год, то совершенно очевидна ее позиция отрицателя опасности нового вируса и целесообразности жестких мер, локдауна и масок. Хельхеймом Европа

¹⁴ Там же.

¹⁵ Е. Сафрон, *Поэтика городского фэнтези*, Петрозаводск: Издательство ПетрГУ 2020, с. 18.

¹⁶ 78 городов...

¹⁷ См.: E. Hilda, *The Road to Hel: A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature*, Cambridge: University Press 1943.

представляется именно в силу того, что все истории книги без исключения разворачиваются на фоне глобальной катастрофы, по сути, это мир после конца света (иногда сугубо персонального), с Чумой и Войной, а балтийские города в силу культурной и географической близости к Скандинавии становятся адекватным функциональным полем для мифотворчества на основе германо-скандинавской мифологии.

Книга состоит из 12 рассказов и действие большей части из них происходит либо не в реальном мире, либо в абстрактных европейских городах, поэтому тем важнее и значимее оказывается в данном контексте упоминание реальных топонимов. Это всегда максимально семотически насыщенные урбанистические пространства и, само собой, Вильнюс как наиболее «одомашненное» автором пространство появляется чаще и рельефнее других. Царство мертвых, заявленное в названии книги, в прямом и не страшном смысле, проницаемость городского пространства для человеческих душ становится основным объектом художественного интереса в небольшом рассказе *Сторож*, главный герой которого Себастьян-Сева Штехнер (депортированный в подростковом возрасте из Польши в Казахстан) со своей женой Иреной (тоже полькой) переезжают, когда это становится возможным, в Вильнюс, где «у Ирены была родня»¹⁸ и поселяются в Старом городе. Старый, как и город, Штехнер, как называют его соседи, – мастер на все руки, умеющий все починить и поправить, прекрасно вписывается в пространство исторического центра, поддерживая порядок и превращая хаос в космос: «Старый Город есть Старый Город, в смысле, почти все дома здесь понятно в каком состоянии, вечно что-то ломается, в том числе, и проводка, а старожилы знали номер его домашнего телефона»¹⁹.

Пространство даже не вильнюсского дома, а типичного виленского двора с палисадником, как в упомянутом ранее *Каталоге...*, становится идиллическим для персонажей, влюбленных друг в друга и поругавшихся только два раза за всю жизнь. Как и любой сад в европейской культуре – это своеобразная копия Эдема, где Себастьян и Ирена сажают подснежники, принесенные в центр города из леса, «снегуоле, как их в Литве называют, галантусы по-научному»²⁰. Флориография толкует этот флористический образ в разных культурах как символ надежды и утешения²¹, что, конечно,

¹⁸ М. Фрай, *Сказки нового Хельгейма...*, с. 125.

¹⁹ Там же, с. 127.

²⁰ Там же, с. 126.

²¹ См.: R. Folkard, *Plant Lore, Legends, and Lyrics. Embracing the Myths, Traditions, Superstitions, and Folklore of the Plant Kingdom*, London: Sampson Low, Marston and Company 1892, с. 185–188; Э. Басманова, *Старинный цветочный этикет. Цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII – начала XX века*, Москва: Белый город 2011, с. 153.

находит свое отражение в дальнейшем. Ирена умирает, Себастьян тоскует по ней, а затем узнает от призрака деда Аркадия, который ранее жил в том же дворе, сошел с ума, но охранял подснежники Штехнеров, что тот является так называемым сторожем, который должен проводить умершего человека в иной мир по хорошей дороге. Аркадию как раз удалось отправить Ирену по самому лучшему пути: она прямо из вильнюсского домашнего Эдема попадает в не менее прекрасный загробный мир. Это, конечно, утешает Штехнера. После этого дед Аркадий уговаривает главного героя самому стать сторожем. И впервые нарратив выходит за пределы двора и топография города расширяется, когда призрак объясняет, что сторожей на Вильнюс не хватает, поэтому именно сейчас умерших часто не успевают повернуть на хорошую дорогу: «А, к примеру, на всю огромную Новую Вильню одна Элоиза, которой уже девяносто четыре, чудом как-им-то до сих пор жива. И новостройки сторожить некому, с ними совсем беда. Но то дело такое. Не моя ответственность. Сколько нас есть, столько есть. А свой квартал я пустым не оставлю»²². Интересен здесь выбор топонимов, традиционно лишенных какого-либо мифопоэтического значения и связанных с ними городских легенд: Новая Вильня – один из самых больших районов Вильнюса, до 1957 года бывший отдельным городом, застройка в основном малоэтажная, однако одной Элоизы на район площадь в почти 40 квадратных километров явно недостаточно. То же касается новостроек, у которых еще нет не только сторожа, но и какой-либо магической предыстории. Как видно из этого фрагмента, фэнтезийное двоемирие в книгах Макса Фрая о Вильнюсе затрагивает даже наиболее прозаичные, на первый взгляд, локации.

Другой рассказ, композиция которого строится вокруг – опять же! – вильнюсского двора в Старом Городе, являющегося своеобразным пространством для «своих», «избранных», – *Увертюра*. Художница Джини, Жень, во время очередного локдауна снимает сказочно дешевую квартиру в самом центре города и с чудесными соседями у братьев с фамилией Дьявайтис, что в литовской мифологии означает сыновей верховного бога Диеваса (Дейвса), который обычно «пассивен и стоит вне мифологических сюжетов»²³. Примечательно, что в рассказе отец тоже не появляется и протагонистке приходится иметь дело только с его детьми, что иронично, совершенно не похожими друг на друга в противовес оригинальному близнечному мифу. При этом героиня отмечает, что «сейчас за эти деньги можно найти нормальную просторную квартиру со всеми удобствами разве что в старой

²² М. Фрай, *Сказки...*, с. 134.

²³ В. Топоров, *Балтийская мифология*, [в:] *Мифы народов мира*, ред. С. Токарева, т. 1, Москва: Советская энциклопедия 1980, с. 154.

советской панельке где-нибудь в Северном Городке – отличное место, чтобы уже к февралю скоропостижно повеситься там от тоски»²⁴. Собственно, Вильнюс во время локдаунов сам становится для Джини Хельхеймом с недостойными воинов смертями, и его населяют, по мнению писательницы и ее персонажа, прежде всего, живые еще люди, но с уже мертвыми душами, застрявшие в трансгрессии между мирами. Интересен в этом контексте выбор топонимов, иносказательно отсылающий к скандинавской мифологии: как худшее пространство из возможных назван именно Северный городок – один из микрорайонов с типовой застройкой, существующий в реальности и тоже далеко не мифопоэтическое пространство Старого Вильнюса, больше подходящего художнице, тяжело переживающей самоизоляцию и новую нормальность ковидного времени. Упомянуты и самоубийства, хоть и иронически, как самая прямая дорога оттуда в Хельхейм.

Другие города, кроме опустылевшего вместе со всем миром Вильнюса, появляются только в воспоминаниях Джини о мире до пандемии и являются частью исчезнувшего навсегда идиллического хронотопа, то есть художница живет в мире после конца света, где мир живых существует только в прошлом. Симптоматично, что среди возможных направлений путешествий героини в доковидные времена всегда оказывалась Рига: «на этой неделе – Вена, Рига и Будапешт, выбирать между вечеринкой в Берлине и свиданием в Барселоне, говорить старинному другу: надоел мне твой Питер, давай уже дуй ко мне. И вдруг внезапно все оказались заперты в клетках, каждый в своей»²⁵.

Мобильность и мир Европы без границ – то, что традиционно высоко ценят персонажи Макса Фрая. Свобода передвижения в данном случае сродни свободе выбора собственной судьбы. Немудрено, что Джини, оказавшись в городе, даже любимом, но без привычной возможности путешествовать и без друзей, ощущает себя в тюрьме духа. Второй раз столица Латвии появляется в рассказах героини о прошлом в контексте потерянной работы, которая тоже является частью идентичности Джини и тоже связана с возможностью свободно перемещаться:

У меня был отличный бизнес, дело жизни и, ну правда, воплотившаяся мечта! Художественная студия для взрослых, где подготовительные занятия проводятся в интернете, но самая главная часть, ради которой всё затевается – экскурсии-пленэры по Вильнюсу для маленьких групп от пяти до пятнадцати, как получится, человек. Мои ученики сюда приезжали, я их принимала, организовывала жильё, водила по городу, иногда возила в Тракай, они рисовали, я помогала, поправляла, хвалила, все были счастливы,

²⁴ М. Фрай, *Сказки...*, с. 162.

²⁵ Там же, с. 178.

причём в первую очередь – я сама. Дела шли отлично, я добавила к Вильнюсу Ригу, у меня там подруга живёт, помогла. И как раз собиралась ещё увеличить число локаций, несколько раз съездила в Краков и Будапешт, придумала нам маршруты прогулок, разузнала, как там с жильём; в мае двадцатого у меня как раз намечался первый тур в Краков, группа уже собралась, но... сами знаете. Жизнь закончилась. И какая-то хрень началась²⁶.

Обращает на себя внимание упоминание Тракая, а также Кракова и Будапешта, без сомнения, крайне живописных мест, однако Рига в этом списке выделяется как дружеское пространство, более освоенное и присвоенное, явно родственное Вильнюсу. Кажется, что по Риге, которая в локдауне одновременно и близко, и далеко, Джини скучает сильнее всего: это не «дом», но «дом друзей».

Таллин как будто бы эксплицитно в *Увертюре* не присутствует, однако, когда Джини удастся попасть в альтернативную версию Вильнюса своей необычной соседки Тома, оказывается, что литовской столице для того, чтобы стать идеальным городом, не хватало именно того, что есть у Таллина – моря²⁷. На балтийское взморье с типичными дюнами и соснами, растущими на песке, героиня доезжает на такси, попутно отмечая, чем идеальный Вильнюс отличается от реального:

Тем временем проехали мимо Кафедры и дальше через Майронё, свернули в Старый Город, по Субачюс к Рагуше, оттуда по Стиклю и Швенто Казимеро в сторону Пилимо, понятный маршрут, но вместо Пилимо вдруг почему-то оказались в Ужуписе, который на самом деле совсем в другой стороне. При этом Ужупис был точно таким, каким его помнила Джини, даже лавки и кафе те же самые, куда она иногда заходила. По Полоцко, мимо Бернардинского кладбища выехали на кольцо, оттуда свернули на съезд в направлении парка Бельмонтас, где водяные мельницы, водопады и чёрные лебеди в пруду у ресторана живут круглый год. Джини раньше часто возила туда учеников, поэтому хорошо знала окрестности и дорогу. И вот тут-то различия проявились в полную силу. Никакого тебе Бельмонтаса, просто очень зелёный, а сейчас золотой район, красивые малоэтажные новостройки постепенно сменились частными домами, роскошными и ветхими, вперемешку; Джини смотрела во все глаза²⁸.

²⁶ Там же, с. 193.

²⁷ И Таллин, и Рига, таким образом, становятся также пространством «райским», как и Вильнюс, но дополняют его характеристиками, которых у литовской столицы нет и которые она обретет в *Увертюре* поистине с божественной помощью: пространство дома друзей и пространство моря. О концепции города-Эдема в творчестве Макса Фрая см.: Е. Сафрон, *Мир Echo Макса Фрая: мифологема города в литературе фэнтези*, «Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского» 2018, № 4, с. 230–234.

²⁸ Там же, с. 239–240.

Елена Медведева отмечает, что это вымышленное море незримо присутствует в ландшафте города во многих *Сказках*...²⁹ В *Увертюре* оно просто наконец-то воплощается физически. Что еще более важно, в этом Вильнюсе нет пандемии и запретов, а в том месте, где Старый Вильнюс заканчивается, вместо улицы Пилимо находится Республика Ужупис как пространство, неизменно дорогое всем художникам и символизирующее бесконечную свободу. Если проследить передвижения такси с Джини по карте, то оказывается, побережье, расположенное на месте парка Бельмонтас, – это восточная окраина города, то есть море подходит к нему где-то со стороны Латвии. Возможно, это стоит интерпретировать как раз в контексте сказанного ранее о дружеском и домашнем статусе Латвии, ведь именно встреча с морем для художницы становится поворотным моментом на пути из пандемической депрессии, когда она не могла рисовать. При этом некоторые сигнатуры города оказываются узнаваемыми всегда, своеобразными якорями восприятия, возвращающими героиню в реальность, как, например, главная улица города, названная в честь князя-демиурга этого вильнюсского макрокосма: «Она и проспект Гедиминаса сперва не узнала, удивилась, когда водитель остановился и сказал: Ну вот, привёз обратно, как обещал. Но потом всё узнала, конечно, Гедимино он и есть Гедимино, чего тут не узнавать»³⁰. Сновидческая природа Вильнюса, приснившегося своему создателю, позволяет Джини проникать между реальностями

Из основных отличий идеализированного Вильнюса, помимо моря, обращает на себя внимание насыщенность этого урбанистического пространства культурными кодами и языками, что, само по себе, является, с одной стороны, проявлением фантастической природы мифопоэтического Вильнюса, а с другой – доказательством его бесконечного дружелюбия и открытости:

Супермаркет, почему-то по-русски написано, в прошлый раз не обратила внимания, а ведь чудо похлеще кленовых листьев, не бывает здесь так. Но внутри названия отделов по-литовски. А ценники – вообще на четырёх языках, русский, литовский, польский, английский. И чтобы мало не показалось, над дверью за кассой написано по-немецки: Ausgang³¹.

Многоязычие города отсылает к разным периодам его исторического развития, которые в этой идиллии сосуществуют без конфликтов на радость

²⁹ Е. Медведева, *Вильнюсский текст Макса Фрая: способы, средства и результаты объективации городского пространства*, «Вестник Московского университета» 2023, № 1, с. 163.

³⁰ Там же, с. 242.

³¹ Там же, с. 209.

обитателям, и является еще одним доказательством его райской натуры анти-Вавилона со своим своеобразным вариантом мифа о Вавилонской башне.

Другое принципиальное отличие – это город остановившегося времени, вечной золотой осени. Тома, проводник в этот мир, объясняет, что каждое урбанистическое пространство связано со своей идеальной погодой и сезоном: «В Вильнюсе всегда должен быть октябрь. Для других времён года есть другие города. Говорят, в тамошней Барселоне всегда декабрь, плюс восемнадцать и дожди по утрам. В Берлине вечное лето. А в Киеве – май»³². Иными словами, идиллический Вильнюс в *Увертюре* – это, по сути, квинтэссенция хронотопа Михаила Бахтина, то есть «художественно-зримое» время, которое раскрывается в «интенсифицированном» пространстве³³. Здесь же читателям дается намек на то, что остальные города так же имеют свои «улучшенные» хронологические версии, скорее всего являющиеся иконическими, как с открытки, представлениями Тома, которая является демиургом, то есть своеобразным Гедмино, этого странного и прекрасного, тоже похожего на сон, мира, так как все утроено именно так, как нравится ей.

Таким образом, нами была предпринята попытка кратко проанализировать мифопоэтическое пространство балтийских городов в городском фэнтези Макса Фрая в рассказах, опубликованных в последние два года. В связи с геобиографией автора основным урбанистическим пространством, наиболее освоенным и одомашненным, является Вильнюс. При этом сюжет, как правило, строится вокруг Старого города литовской столицы (и в частности, дворики в этом районе) как наиболее насыщенного городскими легендами пространства и, соответственно, обладающим большим текстогенным потенциалом. Вильнюс изображается наиболее детально, топографически достоверно, но даже в самых, казалось бы, обыденных локациях находится место фэнтезийному двоимирию. Рига в этом списке помещается на позицию дружеского города, в то время как Таллин показан либо имплицитно, либо с позиции туриста, как идеальное сочетание города и моря.

Вильнюс как балтийская столица неизменно вписывается в мифопоэтическое пространство Северной Европы с германо-скандинавским пантеоном богов и структурой мира, важное значение играют также и более древние и универсальные космогонические и близнечные мифы, но каждый раз мы имеем дело с авторским, часто даже ироническим, переосмыслением функционирующих в культуре мифологем и надстройкой новых окказиональных на благотворной литературоцентричной почве. В то же время

³² Там же, с. 235.

³³ М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: Художественная литература 1975, с. 234.

именно Вильнюс, пусть и «доработанный» добрыми демиургами, оказывается идеальным пространством для эскапизма от личных проблем и мировой пандемии с ее ограничениями.

References

- 78 gorodov, <https://chingizid.livejournal.com/2409078.html>
- Basmanova, Elia. *Starinnyi tsvetochnyi etiket. Tsvetochnye traditsii i tsvetochnyi etiket v chastnoi i obshchestvennoi zhizni Rossii XVIII – nachala XX veka*. Moskva: Belyi gorod, 2011.
- Bakhtin, Mikhail. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetike*. In: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1975: 234–407.
- Ellis, Hilda. *The Road to Hel: A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature*. Cambridge: University Press, 1943.
- Folkard, Richard. *Plant Lore, Legends, and Lyrics. Embracing the Myths, Traditions, Superstitions, and Folklore of the Plant Kingdom*. London: Sampson Low, Marston and Company, 1892.
- Gerasimenko, Natalya. “Khronotop nerealnogo v khudozhestvennom tekste”. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: russkaya filologiya*. No. 6 (2013): 15–18.
- Medvedeva, Elena. “Vilnyusskii tekst Maksa Fraya: sposoby, sredstva i rezultaty obektivatsii gorodskogo prostranstva”. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. No. 1 (2023): 160–169.
- Naumchik, Olga. *Prostranstvenno-vremennye modeli fentezi*. In: *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX–XXI vv*. Nizhnii Novgorod: Izdvo NNGU im. N. I. Lobachevskogo, 2019: 356–363.
- Frai, Maks. *Nepolnyy katalog nezapetykh dvorov goroda Vilnyusa*. 2022.
- Frai, Maks. *Nikогда не знаешь, где тебе povezet*. <http://max-frei.net/author/>
- Frai, Maks. *Skazki novogo Khelkheyma*. Vilnyus, 2022.
- Safron, Elena. “Mir Yekho Maksa Fraya: mifologema goroda v literature fentezi”. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. No. 4 (2018): 230–234.
- Safron, Elena. *Poetika gorodskogo fentezi*. Petrozavodsk: Izdatelstvo PetrGU, 2020.
- Saveleva, Tatyana. “Idealnyi gorod v folkloro-literaturnoy traditsii”. *Gorizonty tsivilizatsii*. No. 6 (2015): 132–144.
- Toporov, Vladimir. *Baltiyskaya mifologiya*. In: *Mify narodov mira: Entsiklopediya*. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1980: 153–158.
- Toporov, Vladimir. *Peterburg i “Peterburgskii tekst russkoi literatury”*. In: *Peterburgskii tekst russkoi literatury*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo SPb, 2003: 7–118.
- Uskova, Tatiana. *Eskhatologicheskii mif v romane Maksa Fraya “Moi Ragnarek”*. In: *Narodnaya kultura segodnya i problema ee izucheniya. Afanasevskii sbornik: materialy i issledovaniya*. Voronezh: Voronezhskii gosudarstvennyi universitet, 2012: 227–235.
- Ustina, Yuliya; Kositsin, Aleksandr. *Interpretatsiya skandinavskikh mifov v sovremennykh proizvedeniyakh (“Moi Ragnarek” M. Fraya, komiksy vselennoi Marvel i dr.)*. In: *XIII Korolevskie chteniya*. Samara: Samarskii gosudarstvennyi aerokosmicheskii universitet, 2015.
- Vorontsova, Kristina. *Bohater w drodze. Poszukiwania inności w podróży przez Europę w książce Maksa Freia Wielki Wóz*. In: *Bohater utworu literackiego jako Inny w literaturze europejskiej po 1989 roku*. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH, 2023: 189–203.
- Vorontsova, Kristina. “Mifopoetika Krakova v romane Maksa Fraya ‘Kluch iz zheltogo metalla’”. *Labirint. Zhurnal sotsialno-gumanitarnykh issledovanii*. No. 2 (2017): 18–26.
- Vorontsova, Kristina. *Spotkania z Innością w cyklu opowiadań Maxa Freia “Bajki Nowego Helheima”*. In: *Dominanty tematyczne Inności w dyskursach literackich i kulturowych po 1989 roku*. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH, 2024: 113–124.

ANNA BEDNARCZYK

 <https://orcid.org/0000-0003-2761-8647>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Przekładu i Dydaktyki
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
anna.bednarczyk@uni.lodz.pl

Pamięci Joanny Ślósarskiej

RUSYCYSTYCZNE PROBLEMY PRZEKŁADU

CZE

KA

NIA

NA

SCHO

DACH

JOANNY ŚLÓSARSKIEJ



Received: 27.10.2024. Verified: 31.10.2024. Accepted: 8.12.2024.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

PROBLEMS OF TRANSLATING INTO RUSSIAN

CZE

KA

NIE

NA

SCHO

DACH

BY JOANNA ŚLÓRSARSKA

This article examines the problems of translating into Russian the volume *CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH* by Joanna Ślósarska, as well as the titular poem from this collection. The source material is treated as a cycle, which influences both the choice of translational dominant and subsequent decisions regarding translation methods and techniques used by the translator. The article addresses the issue of translating a polysemiotic text, which, in this case, combines verbal text and graphics. Starting from an analysis of the volume, highlighting the general difficulties of translation related to elements in the poems characteristic of Ślósarska, the author turns to a specific poem and discusses it in the context of the entire cycle. This analysis leads to the conclusion that translating free verse does not pose fewer challenges for the translator than translating verse based on a metrical system. The most significant translational challenge is shown to be the differences in language structures and intertextual references. On the other hand, similarities in literary systems are also noted, which facilitate the translation process.

Keywords: Joanna Ślósarska, "Waiting on the stairs", translation, poetry, cycle

W artykule rozpatrzone zostały problemy przekładu na język rosyjski tomu *CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH* autorstwa Joanny Ślósarskiej oraz tytułowego wiersza z tego zbioru. Materiał wyjściowy potraktowany został jako cykl, co wpływa zarówno na wybór dominanty translatorskiej, jak i na późniejsze decyzje dotyczące sposobów przekładu oraz chwytów zastosowanych przez tłumacza. Ponadto zwrócono uwagę na zagadnienie translacji tekstu polisemiotycznego, w danym wypadku łączącego tekst słowny i grafikę. Wychodząc od analizy tomu i wyróżniając ogólne trudności translacji związane z wprowadzonymi do tekstów wierszy elementami, charakterystycznymi dla Ślósarskiej, autorka dochodzi do konkretnego wiersza i rozpatruje go we wskazanym kontekście całości cyklu. Analiza to prowadzi do konstatacji, że przekład wiersza wolnego nie sprawia tłumaczowi mniej trudności niż tłumaczenie wiersza opartego o system metryczny. Za największy problem translatorski wypada uznać różnice struktur językowych oraz odniesień intertekstualnych. Z drugiej strony zauważone zostały podobieństwa systemów literackich, co wspomaga translację.

Słowa kluczowe: Joanna Ślósarska, *Czekanie na schodach*, tłumaczenie, poezja, cykl

I. Deklaracja wstępna

1. Nie jestem literaturoznawcą, tylko przekładoznawcą, co od czasu do czasu wytykają mi niektórzy „prawdziwi literaturoznawcy”, cokolwiek by to znaczyło;
2. Nie jestem językoznawcą, choć niektórzy tak o mnie myślą, póki nie przekonają się, że nie jest to prawdą;
3. Nie jestem polonist(k)ą ani teoretykiem(czk)ą literatury – jestem rusycyst(k)ą;
4. Nie lubię żeńskich form rzeczownikowych, co nie przeszkadza mi popierać feminizm na płaszczyznach innych niż lingwistyczna;
5. Nie we wszystkim zgadzałam się z Joanną Ślósarską, ale zawsze ceniłam jej prace, w tym poezję;
6. Nie jestem poetką, choć opublikowałam swego czasu jeden tomik wierszy, który spodobał się Joannie – wtedy przeszliśmy na ty;
7. Nie znam się na malarstwie, więc o nim nie piszę, choć Joanna malowała.

Zastanawiałam się, czy powyższa siedmiopunktowa deklaracja (7 to przecież cyfra magiczna) pozwala mi na wypowiedź o twórczości Joanny Ślósarskiej i wciąż nie jestem pewna, mam jednak nadzieję, że tak. Postanowiłam więc przyrzec się jednemu ze zbiorów jej wierszy pod kątem potencjalnego przekładu na rosyjski, co niweluje trzy pierwsze deklaratywne wątpliwości – jestem rusycystą i przekładoznawcą, a pisać chcę o tłumaczeniu. Włącza to w obszar badań zarówno perspektywę literaturoznawczą, jak i językoznawczą. Ponadto językiem potencjalnego przekładu jest rosyjski. Punkt 4 jest w tym kontekście niezwykle ważny, ponieważ najpoważniejsze poetki rosyjskie protestowały przeciwko nazywaniu ich „poetkami” (*поэтесса*) i uważały się za poetów (*поэт*). Najlepszym przykładem jest Anna Achmatowa. Trzy pozostałe stwierdzenia prezentują mój sposób postrzegania świata poetyckiego rozpatrywanego autora, z jednej strony poprzez pryzmat sympatii (pkt. 6 – dlatego piszę ten tekst), z drugiej w kontekście własnych możliwości (pkt. 7 – dlatego nie o wszystkim mogę dyskutować) i po trzecie, wracając do pkt. 5, ukazują one starania o rzetelność analizy i powstrzymanie się od nadinterpretacji, co ma szczególne znaczenie dla perspektywy przekładoznawczej.

II. Tomik Joanny Ślósarskiej jako cykl przekładowy

Z mojego punktu widzenia każdy tomik poetycki jest rodzajem cyklu, z czym niekoniecznie trzeba się zgadzać, niemniej, jeśli tak go potraktujemy, będziemy mogli określić charakterystyczne, łączące ów cykl elementy, co z kolei pozwoli wyznaczyć dominanty i określić problemy stojące przed ewentualnym tłumaczem. Takie

spojrzenie na tomik *CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH*¹ pozwala wyznaczyć pierwszą dominantę translatorską², a zarazem pierwszy z problemów tłumacza. Idzie o taki przekład tytułu tomu, który z jednej strony można będzie „rozbić” na sylaby, odwzorowując oryginał, a z drugiej – użyć jako tytułu jednego z zamieszczonych w zbiorze wierszy – *Czekanie na schodach* (s. 34)³. Dosłowne tłumaczenie na język rosyjski: *Ожидание на лестнице* znacznie wydłużyłoby tytuł – z 6 do 9 sylab, czyniąc go mniej dynamicznym. Trzeba przy tym zauważyć, że tytuł oryginału można odczytać jako złożenie dwóch amfibrachów (*cze-ka-nie* / na *scho-dach*), co sprawia, iż wydaje się on właśnie dynamiczny, bardziej ekspresyjny, szczególnie w połączeniu z rysunkiem schodów, na które można wejść, ale z których można też spaść. Prezentowany niżej rosyjski przekład nie do końca pozwala na takie skojarzenia. Można go wprowadzić rozpisać podobnie jak oryginał Ślósarskiej:

О
 ЖИ
 ДА
 НИ
 Е
 НА
 ЛЕСТ
 НИ
 ЦЕ

Schody będą w tym wariantcie wyższe i bardziej strome, ale też bardziej „rozwlekłe” i nieregularne, a upadek z nich karkołomny. Wypada przy tym pamiętać, że dla rosyjskiej tradycji literackiej schodki nie są niczym nowym – już na początku XX w. posługiwał się nimi Włodzimierz Majakowski.

W kontekście dynamiki tekstu warto jeszcze przyrzeć się akcentom wyrazowym tak przełożonego tytułu. Nie są one regularne i nie kojarzą się z żadną stopą metryczną. Wypadają na trzeciej i siódmej sylabie ewentualnego tytułu: *Ожида[́]ние на [́]лестнице*. Poza tym rozciągnięcie tematu słowa *ожида[́]ние* o dźwięk [i] skojarzone z wydłużającą ten wyraz końcówką *-e* (*-ue*), która następuje po akcentowanej samogłosce [a] „spowalnia wypowiedź”. Z mojego punktu widzenia wszystko to wymusza na tłumaczu poszukiwanie innego tytułu – bardziej dynamicznego,

¹ J. Ślósarska, *CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH*, Łódź: Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego 1999. Zgodny z nazwą tomiku zapis tytułu (schodki utworzone z kolejnych sylab) nie jest możliwy, zastąpiłam go więc sylabami połączonymi myślnikiem (także przy łączeniu kolejnych wyrazów), co pozwala ukazać niekonwencjonalność grafii Ślósarskiej.

² Zgodnie z koncepcją proponowaną przez autorkę niniejszego artykułu: A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2008.

³ J. Ślósarska, *Czekanie na schodach*, [w:] *taż*, *CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH*, *ibidem*, s. 34.

krótszego i dającego się zastosować i dla całego tomu, i jako nazwy konkretnego wiersza. W zbiorze znajduje się przecież wiersz o tym samym tytule. Można by zastosować w tym miejscu oboczną formę rosyjskiego słowa oznaczającego oczekiwanie – *ожиданье*, ale to forma przestarzała, współcześnie nieużywana, tym samym sugerująca historyczność wypowiedzi. Można też zrezygnować z rzeczownika *ожидание* (czekanie) na rzecz czasownika *ожидать* (czekać), lub imiesłowu *ожидая* (czekając). To ostatnie wydaje się najbardziej produktywnie – krótsze, dynamiczne, z akcentem paroksytonicznym, bez spowolniającego wypowiedź *-ие*, a dodatkowo pozwala uzyskać w miarę regularny akcent w tytule *Ожидая на лестнице*, co można potraktować jako dwa anapesty z podwojoną hiperkatelekzą. Wiersze Ślósarskiej nie są oczywiście sylabotonicami, a pisząc o metrum, rozpatruję jedynie problem translatorski związany z odtworzeniem dynamiki oryginału. Niemniej, warto poświęcić kilka słów formie omawianych tekstów, które wszystkie zostały napisane wierszem wolnym, białym, co w tłumaczeniu nie powinno ulegać zmianom, często obserwowanym w przekładach poezji polskiej na rosyjski. Próby zrytmizowania i wprowadzenia rymów do przełożonych wierszy są rezultatem wciąż utrzymującej się w rosyjskim systemie literackim tradycji poezji sylabotonicznej oraz operowania rymami dokładnymi. To niezależne od coraz częstszych współcześnie prób odejścia od tej tradycji, stanowiącej jedyną (mentalną) przeszkodę dla odwzorowania wiersza wolnego. Piszę o przeszkodzie mentalnej, ponieważ w Rosji zdarzają się próby podważania poetyckiego talentu ze względu na odejście od tradycji pisanie sylabotonicznie. Przykładem może być wypowiedź Stanisława Żołotcewa, który swego czasu sugerował, że Josif Brodski „nie nauczył się budować wersów o regularnym metrum”, a poetów awangardowych nazywał czcicielami zachodu⁴.

Wracając do interesującego mnie zbioru, muszę również wspomnieć o interpunkcji Ślósarskiej, z jednej strony o braku wielkich liter rozpoczynających wersy, a z drugiej o niezwykle oszczędnym stosowaniu przez poetkę znaków interpunkcyjnych. W rosyjskiej poezji to rzadkość, choć znane są przypadki odchodzenia rosyjskich poetów od normatywnej interpunkcji. Tu znowu wypada przypomnieć Majakowskiego, który rzadko używał przecinków.

Problemy przekładu dotyczą jednak nie tylko struktury wierszy. Rozpatrując tom poetycki jako cykl, wypada przyrzeć się również innym elementom, przede wszystkim środkom wyrazu artystycznego, które charakteryzują zawarte w nim utwory traktowane jako składowe poetyckiej całości – cyklu.

Dokonując próby łącznej interpretacji *CZE-KA-NIA...*, można uznać, że wszystkie te składowe w jakimś stopniu wyrażają tytułowe oczekiwanie. Może ono być różnego rodzaju, może być oczekiwaniem miłości, Boga czy też miłości Boga.

⁴ Ст. А. Золотцев, *Боязнь забыть слово*, «Сибирские огни» 2001, № 2, с. 200.

Przy tym zawsze związane jest z niepokojem, w moim przekonaniu obrazowanym przez schody, które stają się symbolem oczekiwania na to co upragnione, na to co wysokie, co w górze, a zarazem metaforą niepokoju, obawy by nie spaść.

Jak już wspominałam, rozpatrując możliwość przekładu cyklu jako całości, trzeba określić jego wyróżniki, a więc to co łączy poszczególne wiersze w całość. Zdaję sobie przy tym sprawę z różnorodności cykli, a więc z konieczności przykładania do nich indywidualnej miary translatorskiej, niemniej w niniejszych rozważaniach interesują mnie cechy wspólne kolejnych ogniw konkretnego cyklu poetyckiego Ślósarskiej. Dlatego pytanie, które stawiam przed sobą nie brzmi: Jakie są wyróżniki poezji czy też konkretnego zbioru wierszy Joanny Ślósarskiej? Takich prób już dokonywano, na przykład Justyna Lewandowska⁵ odnosiła się do kategorii percepcyjnych w twórczości poetki, Dorota Korwin-Piotrowska opublikowała rozważania o jej „poetykach nieoczywistych”⁶, a o *Czekaniu na schodach* pisali Magdalena Rabizo-Birek⁷, a także Henryk Pustkowski⁸. Pytanie, jakie stawiam przed sobą brzmi więc: Jakie cechy wierszy, które wchodzi w skład rozpatrywanego zbioru powinien uwzględnić jego ewentualny tłumacz?

Według mnie są nimi przede wszystkim znamionujące cały tom powtórzenia obecne na różnych płaszczyznach tekstu. Są to powtarzające się konstrukcje, słowa i dźwięki. To również wyliczenia, antonimiczne zestawienia słów i obrazów, a także kolorystyka w większości tekstów utrzymana w opozycyjnych barwach czerni i bieli. Ponadto, są to nieoczekiwane obrazy, neologizmy, do których zaliczam też nietypowe (świadomie niepoprawne formy zapisu). Wszystkie te zjawiska poetyckie tworzą wspomniany wcześniej obraz oczekiwania pełnego niepokoju i nadziei.

Postaram się spojrzeć na nie z punktu widzenia tłumacza, wskazując problemy, jakie mogą sprawić przy przekładzie na język rosyjski. Pierwsze, do czego chciałabym się odnieść, to powtórzenia, których jest najwięcej. Pojawiają się one na przestrzeni całego tomu i na różnych płaszczyznach tekstu, jednak najczęściej dotyczą konstrukcji syntaktycznych. Są to na przykład wersy powtarzające się z niewielkimi tylko zmianami. Ślósarska wykorzystuje przy tym częściową synonimię, jak w wierszu o incipicie *każda miłość przeraża...*, którego ostatnie słowa brzmią: „nic nie jest pewne / nic nie jest znane” (s. 5)⁹. Wydawałoby się, że odwzorowanie wskazanych powtórzeń nie powinno sprawić tłumaczowi kłopotu,

⁵ J. Lewandowska, *Kategorie percepcyjne w twórczości Joanny Ślósarskiej*, „Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze” 2007, t. 1, s. 61–78.

⁶ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyki nieoczywiste Joanny Ślósarskiej*, „Fraza” 2016, № 4, s. 71–80.

⁷ M. Rabizo-Birek, *Krematorium liryki*, „Twórczość” 2000, z. 12, s. 112–114.

⁸ H. Pustkowski, *Usiąść na schodach*, „Fraza” 2001, № 4, s. 258–259.

⁹ J. Ślósarska, *każda miłość przeraża...*, [w:] *taż, CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH...*, s. 5. Przy kolejnych cytatach, pochodzących z omawianego zbioru podaję strony w nawiasach.

a jednak o ile sformułowanie „nic nie jest znane” można prawie dosłownie przełożyć jako *ничто неизвестно*, o tyle konstrukcja „nic nie jest pewne” nie posiada słownikowego odpowiednika w języku rosyjskim. Warto więc rozważyć możliwość przekładu słów „nic nie jest pewne” jako *ничто неопределено* (dosłownie), bądź antonimicznie jako *все неопределенно* – wszystko jest niepewne. W takim wypadku trzeba jednak odejść od słownikowego wariantu drugiego z przytoczonych wersów i przetłumaczyć go adekwatnie do potencjalnego tłumaczenia pierwszego z nich, a więc *все неизвестно* (*все неизвестно / все неопределенно*).

Z kolei, przekładając tekst rozpoczynający się od słów *olmeckie bóstwo...*, w którym czytamy: „nie nadszedł świt / nie nadejdzie dzień” (s. 6) tłumacz nie napotyka na żadne problemy i może wykorzystać istniejące odpowiedniki polskich wypowiedzi (np. *не наступило утро / не наступит день*)¹⁰.

W niektórych wypadkach obecne w tekstach Ślósarskiej powtórzenia łączą się z wyliczeniem konkretnych cech, jak w wierszu o incipicie *przefrunęły / wrona i śmierć*. Mam tu na myśli słowa: „obie w czarnych sukienkach / obie z płatkami śniegu na / skrzydłach” (s. 9), które tworzą kontrastowy obraz zbudowany na opozycji czerni i bieli, a ponadto prowadzą do wzmocnienia emocjonalności tekstu. Przykładem jest obraz przelatującej wrony, który zmienia się w obraz śmierci. W rozpatrywanym tekście pojawia się jeszcze opozycyjna w stosunku do czerni biała sukienka podmiotu lirycznego (w białej sukience). Powtarza ona biel śniegu oraz skojarzone z tą bielą płatki śniegu. Tu również nie napotkamy problemów translatorskich, nawet jeśli biel, podobnie jak czerń będzie się kojarzyła z żałobą.

Powiązane z powtórzeniami wyliczenia stopniowo wzmacniające emocjonalność wypowiedzi napotykałyśmy również w wierszu o incipicie *gdzie są moje przyziemne słowa...*:

chcę zawołać
poziomkę...
chcę zawołać srebrne kaktusy gwiazd...
różę Boga
chcę opowiedzieć
chcę jeszcze raz to opowiedzieć (s. 26),

gdzie, poza powtarzającym się pragnieniem wołania i opowiadania, podmiot liryczny przechodzi od realnej i przyziemnej poziomej do metaforycznych „kaktusów gwiazd” i, wreszcie, do „róży Boga”. Tu jednak problemu nie stanowi wielokrotne powtórzenie słowa „chcę”, ale staje się nim pierwszy wers wiersza: „gdzie są moje **przyziemne** słowa” z wyraźnie neologicznym zapisem przez łącznik. Język

¹⁰ „Наступить” to jeden z możliwych wariantów, można też zastosować czasownik „прийти”.

rosyjski oferuje wprawdzie słownikowy odpowiednik słowa „przyziemny”, ale wyraz *пошлый*, którego pole semantyczne mieści w sobie znaczenia: banalny, tandetny, pospolity, płaski, trywialny, a nawet wulgarny odczuwany jest jako obraźliwy, a brzmienie słowa *пошлый* w żadnym razie nie kojarzy się z ziemią. Co więc zrobić z „przy-ziemnością”, ale też z tytułem zamieszczonego w zbiorze wiersza *Przyziemność*? W utworze tym w którym pojawiły się powtarzane wielokrotnie aliteracje bazujące na spółgłoskach szczelinowych i zwarto-szczelinowych, często następujących bezpośrednio po sobie: [wsz], [s], [ch], [prz], [z], [st], [rz]:

ze wszystkich przyziemnych
przystrumiennych przykorzennych słów (s. 27).

Nie potrafię jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Wydaje się, że można rozważać przynajmniej trzy podejścia translatorskie. Po pierwsze, tłumacz może wykorzystać w słowo *приземлиться*, które współgra fonicznie z wyrazem *земляника*, czyli poziomka, oznacza jednak „wylądować”. Niemniej, trudno będzie uzyskać obecne u Ślósarskiej potrójnie przedrostka przy-. Jeśli natomiast uznamy, że przekładowym odpowiednikiem polskiego „przyziemny” stanie się w wersji przekładowej czasownik *приземлиться*, wtedy odpowiednikiem przystrumiennego okaże się *приручейный*, a „przykorzennego” – *прикорневой*, co wprawdzie może kojarzyć się z korzeniami, ale także kosmetyką włosów i chorobą (zapalenie płuc, zapalenie oskrzeli). W tekście docelowym zabraknie też fonicznych skojarzeń z poziomką. Pomijam tu różnicę między przyziemnością, a lądowaniem, a nawet przyłgnięciem do ziemi. Po drugie – można zastosować w przekładzie słowo *приземистый*, które oznacza kogoś niskiego. Znaczenie wypowiedzi ulegnie zmianie, ale brzmienie przypominać będzie wariant oryginalny. Pozostałe określenia mogą wtedy pozostać takie, jak w wypadku czasownika *приземлиться*. Co jednak z przy-ziemnymi słowami? Staną się niskie (bliskie ziemi). Możliwe, że taka semantyka jest do przyjęcia, ale czy na pewno? Po trzecie – można zrezygnować z przedrostka i wykorzystać słowa: *земной* – ziemski, *ручейный* – strumieniowy, rzeczny, *корневой* – korzenny. Tłumaczenie zyskuje przy tym dodatkową asocjację: słowo *земной* jako opozycja do tego, co wyższe, stanie się czymś przyziemnym (ziemskie słowa), tym bardziej że posiada ono przestarzałą nieco konotację – przykuty do ziemi. Tłumacz musi dokonać wyboru. W pierwszym z cytowanych wierszy można wprawdzie zastosować słowo *при-земной*, trzeba jednak wziąć pod uwagę, że kojarzy się ono z pogodą i atmosferą (np. ozon przyziemny).

Powtórzenia stopniowo wzmacniające emocjonalność wypowiedzi napotykamy również w *Rosmary's Baby* (s. 14), gdzie pojawiły się: „ta pani w czarnej walcie”, „ta pani w czarnych sandałkach” skojarzone z odłożonymi na później garścią piasku i chryzantemą, co łącznie nawiązuje do pogrzebu. Ciekawe, że podobnie

(żałobnie) kojarzy się również koronkowa suknia, zapewne dlatego, że pojawiła się „między” woalką a sandałkami. Innym skojarzeniem z pogrzebem, ale także z filmem Romana Polańskiego jest trzykrotne „powolne kołysanie” („powolne kołysanie”, „powolne kołysanie niemowlęcia śmierci”, „powolne kołysanie”).

Wypada wspomnieć, że motyw śmierci i czerń pojawiają się w tomie wielokrotnie, choćby w *Czarnym obłoku*, gdzie mowa jest wprost o niepokoju: „czarny jedwabny obłok / jezioro odbija błękit”, „czarny jedwabny obłok / czuję niepokój” (s. 16), ale również w wierszu o incipicie *w koronkowej koronce...*, w którym czytamy:

w koronkowej koronce
w kryształowych kryształach
śpi śpiąca
czarnaczerń (s. 13)

Trzeba przy tym zwrócić uwagę nie tylko na czerń, ale przede wszystkim na neologiczne połączenie „czarnaczerń”, jak również na płaszczyznę foniczną ze zwielokrotnionymi lustrami i towarzyszącymi im dźwiękami (sonorne [l] i [r] powiązane ze zgłoskami szczelinowymi i zwarto-szczelinowymi: [zst]; [strz]; [str]; [ch]) oraz na aliteracyjne: „**p**pełno **p**oranionych nieto**p**erzy”, jak również na powtórzenia słów i rdzeni wyrazowych:

w **koronkowej koronce**
w **kryształowych kryształach**
śpi śpiąca
czarnaczerń
roztawiam **lustrzane lustra**
w **lustrach**
ppełno **p**oranionych nieto**p**erzy (s. 13)

Powtórzenia takie odnaleźć można również w kolejnych wersach: sen (krawędzie snu), śpię (ja nie śpię).

Rozpatrując ewentualne tłumaczenie trzeba wziąć pod uwagę te charakterystyki wiersza i starać się przynajmniej częściowo je odtworzyć. W niektórych wypadkach nie jest to problemem. Na przykład „koronka” to po rosyjsku *кружева*, „koronkowa koronka” może więc otrzymać formę *кружевное кружево*, zmieni się tylko rodzaj rzeczownika – z żeńskiego na nijaki. Z kolei „kryształ” tłumaczy się jako *хрусталь*, zatem drugi wers wiersza może brzmieć *хрустальные хрустали*, trzeci, natomiast: *спит спящая*, ponieważ „spać” tłumaczy się jako *спать*. Problemu nie sprawią też „lustrzane lustra”. Zmieni się wprowadzie ich brzmienie, ale powtórzenie jest możliwe – *зеркальные зеркала*. Tłumacz napotka jednak

trudność przy wyrażeniu „czarnaczerń”, a to ze względu na znaczne wydłużenie słowa czern w języku rosyjskim, w którym brzmi ono *чернота*. Dosłowne odwzorowanie polskiego określenia brzmiałoby więc *чернаячернота*, co ze względu na poszerzenie z trzech do sześciu sylab i otwartość ostatniej sylaby prowadzi do spowolnienia wypowiedzi oraz zatarcia jej dynamiki. Trzeba przy tym odnotować, że wzmacniające podwojenia typu „*черным черна*” nie są w języku rosyjskim rzadkością, przeciwnie, często stosowane są na przykład w folklorze. Zastanawiając się nad rozwiązaniem, dochodzę do wniosku, że czern – ciemność można zastąpić czernią – pospółstwem, co pozwoliłoby wykorzystać słowo *чернь* i wprowadzić do tekstu sformułowanie *чернаячернь*, może nawet z wykorzystaniem krótkiej formy przymiotnika: *черначернь*. Trzeba jednak mieć świadomość zmiany, jaka zajdzie w płaszczyźnie asocjacyjno-semantycznej wypowiedzi.

Wreszcie, ostatni wers wiersza, który w tłumaczeniu dosłownym brzmi po rosyjsku *множество раненных летучих мышей*. Taki przekład nie tylko nie odzwierciedla warstwy fonicznej oryginału, ale wątpliwości budzi też długa fraza będąca wynikiem dwuczłonowego odpowiednika nazwy gatunkowej „nietoperz” w języku rosyjskim (*летучая мышь*). Z mojego punktu widzenia warto w tym przypadku zastąpić słowo „nietoperz” nazwą jednego z rodzajów tych ssaków jakim jest *нотопырь* (polsk. karlik).

Kolejny, wspomniany już charakterystyczny dla zbioru Ślósarskiej zabieg poetycki, to wyliczenia łączące się w niektórych wierszach z konkretnymi cechami opisywanego podmiotu, jak w wierszu rozpoczynającym się słowami: „przefrunęły / wrona i śmierć”. Idzie tu o sformułowania: „obie w czarnych sukienkach / obie z płatkami śniegu na / skrzydłach” (s. 9), które tworzą kontrastowy obraz oparty na przeciwstawieniu czerni i bieli. W tekście tym pojawiają się jeszcze dwa powtórzenia, a mianowicie biała sukienka podmiotu lirycznego („w białej sukience”), która powtarza biel śniegu oraz skojarzone z bielą śnieżynki (płatki śniegu). Podobnie jak w cytowanych już tekstach wzmacniają one emocjonalność obrazu. Zjawisko to obserwujemy też w wierszu o incipicie *tej nocy...*: „zabrakło powietrza / zabrakło wszystkiego” (s. 15) czy *olmeckie bóstwo...*: „nie nadszedł świt / nie nadejdzie dzień” (s. 6). Niemniej, przytoczone przeze mnie wyliczenia, a zarazem wzmocnienia emocji nie sprawiają tłumaczowi kłopotu.

Przyjrzyjmy się jeszcze wspomnianej na wstępie antonimii obrazów, w tym opozycji czerni i bieli. Przeciwiństwa takie odnaleźć można w wielu wierszach z omawianego zbioru. Pojawiają się one w tytułach, czego przykładem jest *Słońce i kamień* (s. 21), *Drobnowidło i Wielkowidło* (s. 30), jak również w tekście rozpatrywanych wierszy. W wierszu *Słońce i kamień* jest to góra, a zarazem Syzyf („Syzyf / wtaczał słońce na górę”; „wtacza na górę kamień”) i podziemia Hadesu z Orfeuszem („w podziemiach Hadesu / Orfeusz / grał”), jak również dzień i noc (s. 21). Inne opozycje to choćby „aniołowie” i „szczury” czy „kamień” i „chleb”

z *Prośby do kogokolwiek* (s. 33), czarna noc i biały śnieg z wiersza *Święty Franciszek przechadza się o świcie w przedwigilijnym lesie i dziwi się* (s. 38), ale też kojarzona z czernią noc, czarne futro i domyślnie czarne wilczki w białych kapeluszach z *noc zawinęła się w czarne futro* (s. 8) oraz „wydawało mi się” i „nie mogłam uwierzyć” z *Palimpsestu pierwszego* (s. 41).

Podobnie jak wyliczenia większość z nich wprowadza czytelnika w nastrój niepokoju, niespokojnego oczekiwania, w związku z czym należy je odtworzyć w przekładzie, ale w większości wypadków nie stanowią one problemu translatorskiego. Takim problemem są natomiast przestarzałe „drobnowidło” i neologiczne „wielkowidło”. W języku rosyjskim nie ma, niestety, żadnego stylistycznego odpowiednika „drobnowidła”, dlatego tłumacz musi samodzielnie wykreować opozycyjną parę, która kojarzy się z mikroskopem. Moim zdaniem można przy tym skorzystać z przekręconego przez bohatera opowiadania *Mańkut* Nikołaja Leskova słowa „mikroskop” (ros. *микроскоп*) w polskim przekładzie Juliana Tuwima. W utworze Leskova otrzymało ono formę *миклоскоп*, co Tuwim tłumaczył jako „nikłoskop”. W opozycji do owego „nikłoskopu” do rosyjskiego tekstu docelowego można wprowadzić neologiczne *многоскоп* [mnogoskop], stosowane w niektórych współczesnych rosyjskich tekstach w znaczeniu przyrządu powiększającego (okularu)¹¹.

Wyraźnie widać, że największy kłopot sprawiają tłumaczowi wszelkiego rodzaju formy nieoczekiwane, neologiczne, przestarzałe, które nie posiadają słownikowych odpowiedników w języku przekładu, bądź ze względu na różnice języków nie mogą zostać w tłumaczeniu zbudowane w podobny sposób jak uczyniła to autorka wariantu pierwotnego. Dobrym tego przykładem jest neologiczny zapis w opozycji „znikąd / do / nikąd” (s. 38) z wiersza *Święty Franciszek przechadza się o świcie w przedwigilijnym lesie i dziwi się*. Wymaga on wprowadzenia podobnej manipulacji do przekładu. Słownikowe (normatywne) tłumaczenie brzmiałoby w tym wypadku *из ниоткуда / в / нукыда*. Aby uzyskać niepoprawną formę trzeba zdeformować jedno z określeń wchodzących w skład powyższej wypowiedzi. Wydaje się, że można w tym wypadku zastosować niepoprawną łączną pisownię *вникуда*, redukując tym samym jeden z wersów wiersza, lub napisać łącznie *изниоткуда*. Można też wprowadzić zapis *из ни /откуда / вникуда*. Wszelkie warianty są dozwolone, byleby nie można ich było uznać za poprawne.

Trzeba przy tym zauważyć, że Ślósarska często łączy ze sobą dwa słowa, tworząc takie „zlepki” jak „**złodziejakomstwo** w kurniku” z tego samego tekstu (s. 39), „**Bóg** [...] przedstawia o kilkaset **kilkametrów**” z *Asymetrii* (s. 31) czy też

¹¹ Zob. np.: Г. Ярцев, *Хроники Каторги: Цой жив*, [электронный ресурс] https://www.google.pl/books/edition/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8_%D0%A6%D0%BE%D0%B9_%D0%B6/Y92CDwAAQBAJ?hl=pl&gbpv=1&dq=%D0%BC%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BF&pg=PT13&printsec=frontcover [16.08.2021].

„puszystoczarna przebiegłość” w wierszu *Noc sowa i kot* (s. 12). Jest to również łączenie czerni i złota bez użycia łącznika: „czarno**z**łote słońce” z wiersza *Dru-gie Słońce* (s. 24), czarno**z**łota / rozjarzona gwiazda z *na zewnątrz jest noc i mgła* (s. 18), ale też podwojenie czerni w cytowanym już tekście o incipicie *w koronko-wej koronce...*, w którym pojawiła się omawiana „czarnaczerń” (s. 13). Pierwsze z tych – nowotworów językowych – „złodziejakomstwo” można, jak się zdaje, od-tworzyć prawie dosłownie jako *воролакомство* (połączenie złodzieja – *вор* i łakomstwa *лакомство*), bądź jako *ворожорство* – nie tyle złodziejskie łakomstwo, ile złodziejskie obżarstwo (*обжорство*). „Kilkametry” najprościej jest zastąpić pi-sanymi razem słowami „kilka” i „metr” w dopełniaczu, a więc *несколькометров*, a określenie „puszystoczarna przebiegłość” przełożyć dosłownie – *пушисточер-ная хитпость*, choć zginą przy tym powtarzające się w oryginale dźwięki. Z kolei połączenia czerni i złościwości w języku rosyjskim wyglądają podobnie jak w pol-skim, zapis *чернозолотое солнце* i *чернозолотая звезда* pozwoli więc odwzoro-wać polską deformację językową.

Wypada przy tym zaznaczyć, że w zbioru prócz bieli, czerni i złota pojawiają się także inne kolory: niebieski (błękitny), jasnoróżowy, szary, zielony, nie budzą one jednak wątpliwości związanych z procesem przekładu.

Rozpatrując problematykę ewentualnego przekładu tomiku wierszy Ślósar-skiej nie można również pominąć nasycenia jej utworów elementami intertek-stualnymi, co sygnalizowane jest w tytułach, wyraża się w cytatach oraz w bar-dziej, lub mniej bezpośrednim nawiązywaniu do innych tekstów, bądź realiów. To przede wszystkim odniesienia do wiary, stąd „przedwigilijny las”, „Ogród Oliwny”, ale też postaci świętych: Franciszka, Augustyna, Łukasza, Marii Magdaleny. To również przepowiednia chleba, którą nabrzmiały kłosa i „wezwanie Ojca” z *Jesz-cze raz* (s. 19), a także kojarzący się z Księgą Rodzaju *Dzień Trzeci* (s. 39) oraz odwołanie do słów setnika z Kafarnaum¹².

O ile w czasach istnienia ZSRR tłumaczenia elementów kojarzonych z re-ligią mogłaby zakazać cenzura, obecnie nie ma mowy o takim procederze. Dla-tego w większości wypadków wystarczy odnaleźć w *Biblii* odpowiedni ekwi-walent konkretnego intertekstualnego odniesienia. Zauważę jednak, że pewną trudność może sprawić tłumaczowi określenie „przedwigilijny las”, ponieważ w tradycji rosyjskiej do słowa „wigilia” – *сочельник* nie można dołączyć żadne-go odpowiednika polskiego przedrostka przed- (ros. *пред-*, *перед-*, *до-*). Może więc warto zastanowić się nad zastąpieniem wigilii Bożym Narodzeniem, wtedy możliwe byłoby wprowadzenie do rosyjskiego tekstu określenia *дорождествен-ский лес*.

¹² *Ewangelia wg. św. Mateusza* 8, 8, [w:] *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testa-mentu*, [źródło internetowe] <https://biblia.deon.pl/> [27.10.2024].

Innym ciekawym przypadkiem jest też *Dzień Trzeci*, ponieważ autorka zmienia w nim kolejność biblijnych wydarzeń – zgodnie z *Księgą Rodzaju* zwierzęta, w tym dzikie koty, a więc i pojawiające się w wierszu: „jaguary i oceloty / pantery lwy i tygrysy” (s. 39), zostały stworzone nie trzeciego, jak powiedziano w wierszu, ale szóstego dnia:

Bóg uczynił różne rodzaje dzikich zwierząt, bydła i wszelkich zwierząt pełzających po ziemi¹³
[...] I tak upłynął wieczór i poranek – dzień szósty¹⁴.

И создал Бог зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их¹⁵ [...] И был вечер, и было утро: день шестой¹⁶.

Jednak dla przekładu nie ma to znaczenia, ważne jest jedynie, by dzikie koty pozostały dzikimi kotami, jak również odwzorowanie tytułu *Dzień Trzeci*, aby kojarzył się z *Księgą Rodzaju* i odpowiadał zapisowi Ślósarskiej, na przykład *День третий*.

Elementy intertekstualne, to również cytaty i odwołania, jak w przypadku *Palimpsestu drugiego*, w którym dwukrotnie odnajdujemy zmodyfikowane słowa setnika z Kafarnaum: „Panie, nie jestem godzien, abyś wszedł pod dach mój, ale powiedz tylko słowo, a mój sługa odzyska zdrowie¹⁷”, a raczej słowa z modlitwy odmawianej w kościele katolickim wraz z wiernymi: „Panie, nie jestem godzien, abyś przyszedł do mnie, ale powiedz tylko słowo, a będzie uzdrowiona dusza moja”. W wydaniu poetki brzmią one:

ale powiedz tylko słowo
a będzie zbawiona dusza moja (42),

powtarzając się trzykrotnie, z modyfikacją przy ostatniej powtórcie. Różnica ta wymusza też zmianę „skojarzeniowego obrazu”¹⁸ wizualizowanego w świadomości adresata:

ale powiedz tylko słowo
kochany (42),

¹³ *Księga Rodzaju* 1:25, [w:] ibidem.

¹⁴ *Księga Rodzaju* 1:31, [w:] ibidem.

¹⁵ *Книга Бытия* 1:25, [w:] *Библия. Синодальный перевод*, [электронный ресурс] <https://bible.by/syn/1/1/> [27.10.2024].

¹⁶ *Книга Бытия* 1:31, [w:] ibidem.

¹⁷ *Евангелия* wg. św. Mateusza 8:5–17, [w:] *Библия Тисячлетия...*

¹⁸ Nazywam tak obraz wywoływany w świadomości czytelnika poprzez wykorzystanie cytatu biblijnego, a następnie przez wprowadzenie do tekstu słowa „kochany”, co kieruje skojarzenie w stronę ukochanego człowieka.

co bez wątpienia wymaga odtworzenia w wersji docelowej. Rosyjski wariant odpowiedniego fragmentu *Ewangelii wg. Św. Mateusza* cytuję poniżej w wersji tłumaczenia synodalnego oraz w wariacie proponowanym we współczesnym przekładzie *Biblii*¹⁹:

Сотник же, отвечая, сказал: Господи! я недостоин, чтобы Ты вошел под кров мой, но скажи только слово, и выздоровеет слуга мой (przekład synodalny)²⁰;

В ответ центурион сказал: „Господи, я не достоин того, чтобы Ты пришёл ко мне в дом. Ты только прикажи, и слуга мой будет исцелён (przekład współczesny)²¹.

Jednak modlitwa, którą trawestowała Ślósarska odmawiana jest wyłącznie w Kościele rzymskokatolickim, dlatego odbiorca rosyjski zapewne nie skojarzy słów wiersza dokładnie tak jak adresat źródłowy, choć modlitwa, o której mowa posiada tłumaczenie na język rosyjski: „Господи, я не достоин, чтобы Ты вошел под кров мой, но скажи только слово и исцелится душа моя”. Przekładając utwór Ślósarskiej trzeba to uwzględnić. Niemniej, wydaje się, że nawet odniesienie do tekstu biblijnego (nie poprzez modlitwę) pozwoli odbiorcy rosyjskiemu odczuć intertekstualny charakter wiersza. Biorąc pod uwagę nałożenie się z jednej strony słów: *но скажи только слово* (lecz powiedz tylko słowo) z *Pisma Świętego* z przekładu synodalnego i z rosyjskiego tłumaczenia katolickiej modlitwy, a z drugiej strony: *исцелён* (uzdrowiony) z wypowiedzi setnika oraz *исцелится* (uzdrowić się) z rosyjskiego wariantu modlitwy, proponowałabym wykorzystanie obu cytowanych rosyjskojęzycznych wersji *Ewangelii wg. Św. Mateusza*. Pozwoli to stworzyć następujące przekładowe warianty poetyckie:

ale powiedz tylko słowo	но скажи только слово
a będzie zbawiona dusza moja	и исцелится душа моя
ale powiedz tylko słowo	но скажи только слово
kochany	любимый

Oprócz odwołania do tekstów religijnych w zbiorze pojawia się również tekst poświęcony Blaise'owi Pascalowi, a w nim nawiązanie do wspomnianych już palimpsestów (*Palimpsest pierwszy*, *Palimpsest drugi*), a może też do *Palimpsestów*

¹⁹ Istnieją też inne rosyjskie przekłady.

²⁰ *Евангеле от Матвея* 8:8, [w:] *Библия. Синодальный перевод*, [электронный ресурс] <https://www.bible.com/ru/bible/400/MAT.8.8-12.SYNO> [27.10.2024].

²¹ *Евангеле от Матвея* 8:8, [w:] *Библия. Современный перевод WBTC*, [электронный ресурс] <https://bible.by/wbtc/40/8/#8> [27.10.2024].

Gérarda Genette'a²², co sygnalizowane jest już w tytułach, które wskazują zarówno na rękopisy nadpisane na wcześniejszych tekstach, jak i na tłumaczoną na rosyjski pracę francuskiego badacza (*Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*). Pozwala to wykorzystać w przekładzie słowo *палимпсест* i spodziewać się uzyskania podobnej reakcji czytelników oryginału i tłumaczenia.

Takim nawiązaniem jest też wspomniany wcześniej tytuł wiersza *Rosmary's Baby*. W tym wypadku tłumacz musi podjąć decyzję dotyczącą pozostawienia tytułu w wersji oryginalnej (anglojęzycznej), bądź jego zastąpienia rosyjskim tytułem filmu Polańskiego *Ребёнок Розмари*.

Ponadto w wierszach pojawiają się Syzyf, Orfeusz czy też Olmekowie (olmekie bóstwo). Jako powszechnie znane (przynajmniej teoretycznie) antroponimy te nie sprawiają tłumaczowi kłopotu.

Prezentowane wyżej miejsca trudne oraz charakterystyka wierszy z tomiku CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH pozwalają mówić o konieczności podejmowania decyzji translatorskich i wyborów między różnymi potencjalnymi odpowiednikami danej jednostki przekładowej, a także o niezbędnych poszukiwaniach w obrębie literatury oraz realiów, przede wszystkim związanych z wiarą i religijnością. Trudne miejsca kierują te poszukiwania także w stronę odnajdowania synonimów, kreowania gry słów i neologizmów na bazie innego języka, jak również odwzorowania powtórzeń obserwowanych na płaszczyźnie fonicznej.

III. Przykład – *Czekanie na schodach*

W tym miejscu spróbuję odnieść się do możliwości przekładu tytułowego utworu z omawianego zbioru, a więc do wiersza *Czekanie na schodach* (s. 34), który zawiera niektóre prezentowane wyżej i wpływające na przekład zabiegi artystyczne. Niewątpliwie wypada wymienić w tym miejscu opozycje, takie choćby jak ludzka miłość, która z jednej strony „nie jest silniejsza niż śmierć”, a z drugiej – wystarczy poczekać „na schodach”, by wystarczyła „do życia”. Upadek w śmierć nie jest więc silniejszy od miłości. Z kolei ostatnie słowa wiersza zawierają zadane owej miłości pytanie, czy mogłaby rozrzucić przed człowiekiem abstrakcyjne „kosztowności świata”, takie jak: „przyśpieszony rytm serca / łzy / śmiech / kilka słów), ale też „kosztowności” realne (ziemskie), jakimi są „łowienie pstrągów” (choć na metaforyczną „przynętę gwiazd”) czy wykradanie słońcu owoców mango. Puente nie daje więc odpowiedzi, jest równie niepokojąca i niejednoznaczna jak schody, z których można przecież upaść w śmierć.

²² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2014.

Z punktu widzenia tłumacza pojawia się tu pytanie o dominanty translatorskie i o trudności przekładu oraz sposoby ich pokonania, bądź też o uświadamianie sobie straty.

W warstwie leksykalno-semantycznej wiersza trzeba tu mówić zarówno o kolejnych przeciwstawieniach, czego przykładem są opozycyjne pary obrazów: miłość – śmierć, łzy – śmiech, do jutra – do widzenia, ale też charakterystyczne wyliczenia: „rytm serca – łzy – śmiech – kilka słów” oraz powtórzenia leksykalne: „wystarczy że będzie – wystarczy do życia”, „mogłaby oczywiście – mogłaby też – mogłabyś”. To właśnie te zabiegi artystyczne z punktu widzenia tłumacza należy odtworzyć w przekładzie, aby zapewnić podobieństwo reakcji czytelnika źródłowego i docelowego tekstu, co jako pierwszy postulował swego czasu Olgierd Wojtasiewicz²³, ale również po to, by zachować indywidualny styl poetyckiej wypowiedzi Ślósarskiej.

Kolejne pytanie dotyczy więc możliwości utrzymania się w stylistyce poetki w innym, w danym przypadku rosyjskim języku i kulturze. Wydawałoby się, że przy wierszu wolnym nie stanowi to żadnego problemu. Okazuje się jednak, że trudne miejsce napotykamy już w pierwszym wersie – co bowiem zrobić z ludzką miłością (dosłownie: *человеческая*, bądź *человечья любовь*). Pierwsze z tych określeń jest używane częściej, ale drugie jest krótsze i dynamizuje wypowiedź, pozwala też odtworzyć obserwowane w wierszu Ślósarskiej naprzemiennie krótkie (najczęściej cztero- i sześciosylabowe) i dłuższe wersy (dochodzące nawet do 11 zgłoszek). Można by więc przełożyć pierwsze dwa wersy wiersza: *человечья любовь / не сильнее смерти*, choć może lepiej wybrzmiałaby wypowiedź antonimiczna skojarzona z inwersją: *смерть сильнее / человеческой любви*. Po tych słowach pojawia się konstatacja „i co z tego”, którą należałoby zastąpić o wiele krótszym *и что*. Następujące kolejno wyliczenia tego, co wystarczające nie sprawiają tłumaczowi problemu, podobnie jak gra słowna „do jutra” – „do widzenia”, którą można zastąpić odpowiednikami *завтра – до свидания*. Większą trudność sprawi mu poszukiwanie odpowiednika wyrażenia „bez umiaru”. Wprawdzie w języku rosyjskim istnieje kilka podobnych określeń, jednak konieczny jest wybór między: *бесшабашно*, *без удержу*, *несдержанно*, *неистово*, przy czym w danym kontekście dwie pierwsze możliwości wydają się najcelniejsze. Podobnie, dokonania wyboru wymagają rosyjskie potencjalne odpowiedniki słowa „zaklinać”. W tym wypadku najbliższe polskiego znaczenia wydają się być *колдовать*, bądź *заклинать*. Pierwsze kojarzy się bardziej z rzucaniem czarów, drugie z prośbą. Tłumacz musi zdecydować wyborze spośród tych możliwości.

Największy problem translatorski stanowi jednak inny jeszcze zabieg poetycki, który pojawił się w wierszu, a mianowicie wspomniane już wcześniej powtórzenie

²³ O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa: Tępis 1992, s. 27.

leksykalne oparte na jednym z obocznych tematów czasownika „móc” – *mog-*, uzupełnione jeszcze wieńczącą wiersz aliteracją: „może” – „mogłabyś” – „miłości”. Polskiemu „mogłaby” odpowiada rosyjskie *могла бы* (*могла бы, конечно, как ребенок; могла бы в горных ручьях; может быть ты могла бы*), polskiemu „może” rosyjskie *может*, natomiast translatem słowa „miłość” jest w języku rosyjskim *любовь*, co nie pozwala na wprowadzenie do rosyjskiego tekstu obserwowanego w oryginale zwielokrotnienia zgłoski [m]. Przekład odtworzy więc warstwę semantyczno-leksykalną oryginału, ale nie odwzoruje jego płaszczyzny fonicznej.

IV. Przekładalność Ślósarskiej

Jako rusycysta, a przede wszystkim teoretyk i praktyk przekładu dochodzę do kilku wniosków dotyczących potencjalności tłumaczenia rozpatrywanych wierszy.

Pierwszy z nich odnosi się do przekładalności wiersza wolnego, co niezaprzeczalnie jest możliwe, ale też nie sprawia przekładowcy mniej trudności niż wiersz budowany w oparciu o regularny schemat metryczny. Kolejny dotyczy zabiegów poetyckich stosowanych przez Ślósarską, które w moim przekonaniu zbliżone są do deklarowanych na początku XX w. przez Igora Siewierianina zasad poezji ego-futurystycznej. Idzie mi przede wszystkim o nasycenie tekstu nieoczekiwanymi obrazami, elementami intertekstualnymi i neologizmami, ale też o zauważaną u rosyjskiego poety grą przeciwieństwami i brzmieniem. Podobieństwo to ułatwia pracę tłumacza Ślósarskiej, ponieważ może się on odwołać do pamięci asocjacyjnej prognozowanego odbiorcy przekładu. Wreszcie, rozpatrując płaszczyznę semantyczną potencjalnie tłumaczonych tekstów, trzeba przyznać, że jej odwzorowanie jest możliwe, choć z pewnymi nieuniknionymi stratami.

Ponadto z pewnością można się pokusić o odwzorowanie w tłumaczeniu nastroju niepokoju, który towarzyszy czekaniu, ale też o umiejscowienie tego czekania na schodach. Tym bardziej, że schody wywołują u adresata rosyjskiego skojarzenia podobne do wywoływanych u odbiorcy polskiego.

Dla ewentualnego tłumacza największy problem stanowić będzie zachowanie warstwy fonicznej i konstruktów neologicznych, co wynika przede wszystkim z różnic struktur obu języków biorących udział w procesie przekładu. Jednak pokonanie tych przeszkód nie jest niemożliwe. Podobne wnioski dotyczą odniesień intertekstualnych, choć w tym wypadku różnice dotyczą nie tyle języków, ile tradycji kulturowych.

Kończąc już niniejszą wypowiedź, pozwolę sobie na jedną jeszcze drobną refleksję. Jakiś czas temu w położonym w górzystym terenie bułgarskim mieście Wielkie Tyrnowo powiedziano mi, że są w nim tylko trzy rodzaje dróg: w górę,

w dół i po schodach. Słowa te dotyczyły poruszania się po mieście, ale myśl taka może również charakteryzować przyjętą filozofię życiową. Niezależnie od sytuacji schody nie są najlepszym miejscem do czekania na cokolwiek, ponieważ zawsze wzbudzają niepokój, który trzeba przekazać odbiorcy danego tekstu. Zarówno odbiorcy oryginału, jak i temu, który należy do innej kultury i operuje innym językiem. Wysiłki tłumacza są ograniczane różnicami tych kultur i języków, ale mogą je wspomóc podobieństwa między nimi. Tak właśnie, wykorzystując wszelkie podobieństwa, na przykład do poezji rosyjskiego srebrnego wieku, proponowałabym postąpić w wypadku tłumaczenia *CZE-KA-NIA-NA-SCHO-DACH* dla odbiorcy pochodzącego z rosyjskiego kręgu kulturowego.

Bibliografia

- Bednarczyk, Anna. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. <https://biblia.deon.pl/>
- Bibliya. Sinodalnyi perevod*. <https://www.bible.com/ru/bible/400/MAT.8.8-12.SYNO>
- Bibliya. Sovremennyyi perevod WBTC*. <https://bible.by/wbtc/40/8/#8> [27.10.2024].
- Genette, Gérard. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Korwin-Piotrowska, Dorota. „Poetyki nieoczywiste Joanny Ślósarskiej”. *Fraza*, nr 4 (2016): 71–80.
- Lewandowska, Justyna. „Kategorie percepcyjne w twórczości Joanny Ślósarskiej”. *Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze*, nr 1 (2007): 61–78.
- Pustkowski, Henryk. „Usiąść na schodach”. *Fraza*, nr 4 (2001): 258–259.
- Rabizo-Birek, Magdalena. „Kreatorium liryki”. *Twórczość*, nr 12 (2000): 112–114.
- Ślósarska, Joanna. *CZE-KA-NIE-NA-SCHO-DACH*. Łódź: Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego, 1999.
- Wojtasiewicz, Olgierd. *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa: Tepis, 1992.
- Yartsev, Grigorii. *Khroniki Katorgi: Tsoi zhiv*.
https://www.google.pl/books/edition/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8_%D0%A6%D0%BE%D0%B9_%D0%B6/Y92CDwAAQBAJ?hl=pl&gbpv=1&dq=%D0%BC%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BF&pg=PT13&printsec=frontcover
- Zolottsev, Stanislav. „Boyazn zabyt slovo”. *Sibirskie ogni*, nr 2 (2001): 193–213.

HALSZKA FRYŻLEWICZ

 <https://orcid.org/0009-0008-4785-1941>

absolwentka

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Historyczny

Instytut Historii Sztuki

31-001 Kraków

ul. Grodzka 53

halszka.fryzlewicz@interia.pl

**„NAJPIĘKNIEJ I NAJSTARANNIEJ TŁUMACZONA
KSIĄŻKA”. PROBLEMATYKA PRZEKŁADU NAZW
WŁASNYCH NA PRZYKŁADZIE POLSKIEGO
TŁUMACZENIA *OBRAZÓW WŁOCH*
PAWŁA MURATOWA¹**

**“A MOST DELIGHTFULLY AND CAREFULLY TRANSLATED
BOOK”. PROBLEMS OF TRANSLATING PROPER NOUNS
ON THE EXAMPLE OF THE POLISH TRANSLATION
OF *EVOCATIONS OF ITALY* BY PAVEL MURATOV**

This article deals with the little researched topic of the translation of an art history essay. The Polish translation by Paweł Hertz of Pavel Muratov's "Evocations of Italy" served as the material for analysis. The context of the work's publication in Poland is presented at the outset. In the following part of the article the basic translation problems related to the translation of ekphrasis are listed: translation of terms from the fine arts, calque, and loanwords. Most of all, however, paper focuses on the problem of translating proper nouns, especially titles of works of art, defined by the term

¹ Fragment pracy magisterskiej pt. „*Obrazy Włoch*” Pawła Muratowa w polskim tłumaczeniu Pawła Hertza. *Problematyka przekładu ekfrazy* napisanej pod kierunkiem profesora doktora habilitowanego Wasilija Szczukina na kierunku język rosyjski w tłumaczeniach specjalistycznych w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego i obronionej 26 września 2023 roku.



„artionym”. On the basis of selected examples, it was concluded that this is an important translation problem, requiring the translator to be familiar with the literature on the subject, as individual works may have many different titles.

Keywords: Pavel Muratov, Paweł Hertz, “Evocations of Italy”, ekphrasis in translation, artionym

Niniejszy artykuł dotyczy zbadanej w niewielkim stopniu tematyki przekładu eseju związanego z historią sztuki. Materiałem analizy posłużyło polskie tłumaczenie *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa dokonane przez Pawła Hertza. Na początku przedstawiono kontekst wydania dzieła w Polsce. W dalszej części artykułu wymieniono podstawowe problemy translatorskie, związane z przekładem ekfrazy: tłumaczenie terminów sztuk pięknych, kalki i zapożyczenia z innych języków. Najbardziej skupiono się jednak na problemie przekładu nazw własnych, a zwłaszcza tytułów dzieł sztuki, określanych terminem „artionim”. Na podstawie wybranych przykładów sformułowano wniosek, że jest to ważny problem translatorski, wymagający od tłumacza znajomości literatury przedmiotu, gdyż poszczególne dzieła mogą mieć wiele różnych tytułów.

Słowa kluczowe: Paweł Muratow, Paweł Hertz, *Obrazy Włoch*, przekład ekfrazy, artionim

„Czy historyk sztuki może być literatem?” – to pytanie zadane przez Jana Białostockiego, jednego z najsłynniejszych polskich badaczy sztuki. Jego zdaniem odpowiedź na tę wątpliwość będzie raczej pozytywna:

Mało jest zapewne ludzi piszących a tematy humanistyczne, którzy nie chcieliby czynić tego dobrze, to znaczy prawdziwie, użytecznie i pięknie. A już szczególnie ci, którzy piszą o sztuce i nieustannie odczuwają nieadekwatność słów wobec obrazów i idei. Jeśli spotykają się z uznaniem czytelnika, jest to dla nich radością, gdyż spełnia się zamierzony w dziele proces transmisji pomiędzy piszącym i adresatem; ale jeśli ich akceptują ci, których specjalnością jest prawdziwe i piękne słowo, stanowi to jedną z najwyższych satysfakcji, jakiej humanista może oczekiwać².

Postacią, której twórczość i działalność naukowa dobitnie udowadniają, że historyk sztuki może być także literatem, bez wątpienia jest Paweł Muratow (1881–1950). W swojej pracy naukowej skupiał się przede wszystkim na malarstwie ikonowym; był autorem chociażby rozprawy na temat malarstwa rosyjskiego do połowy XVII w., włączonej do szóstego tomu *Historii sztuki rosyjskiej* pod redakcją Igora Grabaria. Najbardziej znanym jego dziełem są jednak trzytomowe *Obrazy Włoch* (*Образы Италии*) wydane po raz pierwszy w Berlinie w latach 1911, 1913, 1924. Zawierają one relację z podróży, której celem był literacki opis zabytków Włoch i arcydzieł sztuki tego kraju. Moim zdaniem jest to dzieło niezwykle, napisane wspaniałym, pięknym językiem, przybliżające czytelnikowi zarówno wielką wiedzę na temat sztuki, jak i miłość jego autora do tej dziedziny.

² J. Białostocki, *Czy historykowi sztuki wolno być literatem?*, [w:] jegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa: PWN 1987, s. 229.

Sądzę, że właśnie ten sposób opisywania dzieła sztuki miał na myśli J. Białostocki poprzez cytowane już wcześniej słowa: „prawdziwie, użytecznie i pięknie”.

Jest kwestią absolutnie zdumiewającą i zasmucającą, że jak dotąd nie powstał przekład *Obrazów Włoch* na język angielski ani na niemiecki. Tłumaczenie włoskie pierwszego tomu ukazało się dopiero w roku 2019³. Na tym tle przekład Pawła Hertza, wydany w 1972 roku, staje się tekstem absolutnie wyjątkowym. Co zatem sprawiło, że przez długi czas polskie tłumaczenie było jedynym na świecie przekładem arcydzieła Muratowa?

Okazuje się, że była to wyłączna inicjatywa tłumacza, który zapoznał się z *Obrazami Włoch* w Samarkandzie w latach czterdziestych. W latach sześćdziesiątych zdobył on przedwojenne, trzutomowe wydanie dzieła. W tym czasie na polskim rynku można było zaobserwować pewną liberalizację polityki wydawniczej, więc Hertz zwrócił się do jednego z partyjnych dyrektorów Państwowego Instytutu Wydawniczego, by ten zapytał o pozwolenie na tłumaczenie przedrewolucyjnej książki o sztuce Włoch przy okazji wizyty w Moskwie⁴. Nikt się temu nie sprzeciwił.

Przyjrzyć zatem możemy się niezrównanemu tłumaczeniu Pawła Hertza jako przykładowi niezwykłego talentu, ale także miłości tłumacza do tekstu; sam zresztą skomentował, że „*Obrazy Włoch* to najstaranniej i najpiękniej przetłumaczona przeze mnie książka”⁵. To właśnie owa miłość sprawiła, że Polakom dane jest poznać niezwykle dzieło Muratowa poprzez jego doskonałe tłumaczenie.

Tłumaczenie eseju dotyczącego historii sztuki może stanowić wyzwanie translatorskie ze względu na dwie funkcje, jakie on spełnia: przede wszystkim głównym celem takiego eseju jest przekazanie konkretnej wiedzy na temat danego dzieła sztuki, ale również pewnego rodzaju unaocznienie owego dzieła, przekazanie jego swoistej aury. W związku w szkicu mimo wszystko literackim pojawiają się pewne elementy dyskursu naukowego, czyli terminy oraz nazwy własne, które mogą stanowić wyzwanie dla tłumacza.

Należy podkreślić, występujące w *Obrazach Włoch* nazwy własne nie są w większości dziełem fikcji literackiej. Wymienić tutaj należy antroponimy, czyli w przypadku *Obrazów Włoch* imiona postaci historycznych, w tym w szczególności imiona artystów oraz toponimy, czyli nazwy geograficzne. Mają one stałe ekwiwalenty; obecnie tłumacz zobowiązany jest sprawdzić tłumaczenie konkretnej nazwy w *Urzędowym wykazie polskich nazw geograficznych świata*. Również postaci historyczne mają ustalone odpowiedniki. Warto tutaj podkreślić, że w omawianym utworze są to głównie nazwy włoskie, zapisywane w alfabecie łacińskim,

³ P. Muratov, *Immagini dell'Italia*, t. I, tłum. A. Romano, Milano: Adelphi 2019.

⁴ W. Karpiński, *Promieniowanie Muratowa*, „Zeszyty Literackie” 2009, № 2 (106), s. 72.

⁵ P. Hertz, *O Muratowie*, [w:] *Paweł Muratow: w 110. rocznicę pierwszego wydania „Obrazów Włoch”*. W 50. rocznicę polskiego przekładu, oprac. M. Zagańczyk, Warszawa: Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską 2022, s. 19.

więc to wyrazy obce zarówno w rosyjskim oryginale, jak i polskim przekładzie. Trudność w przekładzie rzeczywistych antroponimów i toponimów nie polega zatem na poszukiwaniu kreatywnych rozwiązań translatorskich, a na zachowaniu poprawnych, ustalonych ekwiwalentów.

Ewa Wolnicz-Pawłowska wyróżniła w języku polskim trzy stopnie przyswajania nazw obcych: cytat, w którym zapis jest taki sam jak w języku oryginału, a wymowa w miarę zbliżona; adaptację do podstawowego zasobu polskich głosek i liter, z pominięciem np. w piśmie znaków diakrytycznych, ale zachowaniem typowych cech fonetycznych oraz całkowitą adaptację do polskiego systemu językowego, łącznie z tłumaczeniem znaczenia leksykalnego⁶. W przypadku *Obrazów Włoch* spostrzec można cytaty, na przykład Lucca, Perugia, Ravello, oraz adaptację całkowitą: Rzym, Mediolan, Asyż. Podobne tendencje ujawniają się w przekładzie antroponimów historycznych: niektóre imiona postaci historycznych są zastępowane odpowiednikiem w języku docelowym⁷. W pełni zaadaptowany został Michelangelo Buonarroti jako Michał Anioł, czy Francesco d'Assisi jako Franciszek z Asyżu, ale imiona innych postaci pozostają w swoim włoskim brzmieniu, na przykład Piero della Francesca czy Giovanni Battista Piranesi. Wynika to z pewnego przyzwyczajenia językowego, które cechuje się dużą niekonsekwencją.

W tekście rosyjskim zaś kwestia ta przedstawia się nieco inaczej, gdyż język włoski i rosyjski mają inne alfabety. W związku z tym najczęściej przyjętą praktyką jest transkrypcja – „передача звуков иноязычного слова (обычно собственного имени, географического названия, научного термина) при помощи букв русского алфавита”⁸. Reguły transkrypcji z języka włoskiego na język rosyjski należy sprawdzić między innymi w publikacji pod tytułem *Инструкция по русской передаче географических названий Италии*⁹ bądź sprawdzać właściwe odpowiedniki przy użyciu mapy. Podobnie jak w języku polskim pojawiają się pełne adaptacje, czyli Рим czy Венеция.

Bardziej problematycznymi mogą się okazać ideonimy, czyli nazwy utworów ludzkiego umysłu (głównie tytuły dzieł sztuki i tytułach tekstów np. naukowych)¹⁰; W *Obrazach Włoch* przewijają się liczne tytuły dzieł literackich i z oczywistych powodów nazwy budynków, rzeźb, obrazów, dlatego też trzeba też poruszyć zagadnienie ich przekładu. W rosyjskich badaniach nad onomastyką pojawił się termin węższy,

⁶ E. Wolnicz-Pawłowska, *Standaryzacja nazw geograficznych poza granicami Polski: problematyka językowa*, „Prace Językoznawcze” 2006, t. 8, s. 91.

⁷ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu: przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*, Katowice: „Śląsk” 2016, s. 153.

⁸ С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Москва: „Международные отношения” 1980, s. 208.

⁹ И. П. Литвин, *Инструкция по русской передаче географических названий Италии*, red. А. 3. Скрипниченко, Москва: Наука 1977.

¹⁰ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu...*, s. 135.

ściśle zarezerwowany dla nazw dzieł sztuki i utworów muzycznych: *артионим* (ang. *artionym*), lecz nie jest on szczególnie rozpowszechniony¹¹. W polskich badaniach nad onomastyką nie jest on spotykany.

Jelena Burmistrowa w swojej pracy doktorskiej szczegółowo rozważyła artionimy na przykładzie malarstwa rosyjskiego. Zwróciła uwagę, że i w nich pojawiają się terminy związane z teorią sztuki wskazujące na przynależność gatunkową dzieła (na przykład autoportret, martwa natura i tym podobne)¹². Określiła również ich funkcje:

Связь артионима с объектом наименования происходит на трех уровнях: номинативном, идентификационном и дифференциальном. Основное назначение номинативного уровня – обозначать объект, служить его именем; идентификационного – отождествлять имя с объектом номинации; дифференциального – различать однородные предметы, лица, явления действительности¹³.

Dokonała również klasyfikacji konceptualnej artionimów; według niej dzielą się one na następujące kręgi tematyczne: człowiek (portrety), czas (tytuły dzieł sztuki, w których pojawia się określenie czasu – konkretnej daty, bądź pory roku), miasto, przyroda, wydarzenia. Oczywiście owe koncepty mogą się łączyć w rozmaitych konfiguracjach¹⁴.

Kwestią nie poruszoną w wyżej cytowanych pracach, a dla niniejszego artykułu bardzo istotną, jest pytanie, czy artionimem może być nazwa dzieła architektonicznego. Architektura to przecież także dziedzina badana przez historię sztuki, choć wyłącznie w aspekcie jej zewnętrznej formy. Nazwa budowli jest przypadkiem specyficznym, gdyż to dzieło sztuki, do którego można dosłownie wejść: jest konkretnym miejscem na planie miasta. Pojawia się zatem wątpliwość, czy nazwa budynku to toponim czy artionim. W moim przekonaniu jest to zależne kontekstu – gdy obiekt architektoniczny jest opisywany w kontekście jego położenia czy jako miejsce akcji, jego nazwę można uznać za toponim. Gdy zaś rozważany jest jako dzieło sztuki, wtedy staje się ona artionimem. Warto też dodać, że nazwy niektórych dzieł architektonicznych z Włoch funkcjonują w polskiej literaturze w dwóch wersjach: jako cytat oraz jako tłumaczenie; przykładem posłużyć może Basilica (Papale di San Paolo) fuori le Mura znana

¹¹ Zob.: Ю. В. Менжинская, *Артионимия как раздел ономастики: подходы, терминологический аппарат, отличительные свойства*, „Ономастика в Смоленске и Витебске: проблемы и перспективы исследования” 2017, № 5, s. 125–127.

¹² Е. А. Бурмистрова, *Названия произведений искусства как объект ономастики, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Волгоградский государственный педагогический университет, Волгоград 2006, s. 6 (praca niepublikowana).

¹³ Ibidem, s. 7.

¹⁴ Ibidem, s. 10.

w polskiej literaturze jako Bazylika św. Pawła za Murami. Pokazuje to pewną specyfikę artionimu architektonicznego.

Trzeba zaznaczyć, że tytuł dzieła sztuki także jest jego istotnym elementem, gdyż wpływa na jego wydźwięk; można by nazwać artionim werbalnym mostem między odbiorcą a wizualnym dziełem sztuki. Czasami był on nadawany przez samego artystę, który w ten sposób proponował odbiorcy samodzielnie konkretną interpretację. Zdarzało się również, że dzieło sztuki otrzymywało nazwę później. Wiele obrazów funkcjonuje w literaturze (a zatem w świadomości kulturowej) pod różnymi tytułami. Prowadzić może to do pewnego zmylenia odbiorcy, w związku z czym tłumacz powinien wybrać wariant, który jest najbardziej rozpowszechniony. Tytuł dzieła sztuki sprawia, że jest ono rozpoznawalne, dlatego „переводчик должен быть очень внимательным при переводе артионима, чтобы сделать его таким же звучным и значимым, как оригинал”, jak pisała Natalia Muchamietgariejewa¹⁵.

W przypadku *Obrazów Włoch* pojawiła się jeszcze jedna, bardzo specyficzna trudność: artionimy, podobnie jak toponimy i antroponimy, pochodzą w większości z języka włoskiego, gdyż w dziele jest mowa głównie o włoskich artystach; w samym więc rosyjskim oryginale występują one jako tłumaczenia, dlatego w polskim tekście mamy do czynienia poniekąd z tłumaczeniem pośrednim bądź wyborem ekwiwalentów zakorzenionych w polskiej literaturze naukowej. Hertz lakonicznie stwierdził, że wybierał nazwy tradycyjnie przyjęte, jeśli było to możliwe, odwołując się do nomenklatury podawanej w dotyczących poszczególnych twórców artykułach *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN* lub w nowszej polskiej literaturze przedmiotu¹⁶.

Podstawowym problemem, z jakim musiał zmierzyć się Paweł Hertz, było oczywiście oddanie literackiego piękna utworu, co miało służyć głównemu celowi ekfrazy, czyli unaocznieniu konkretnych dzieł sztuki. Drugą funkcją dzieła Muratowa było również przekazanie konkretnej wiedzy z zakresu historii sztuki, co sprawia, że pojawiają się w nim konkretne terminy, nazwy własne, a w szczególności artionimy, odwołania do literatury naukowej oraz źródeł literackich. Kwestiom związanym z przekładem nazw własnych przyjrzymy się na przykładzie kilku konkretnych esejów; ze względu na obfitość materiału nie sposób tutaj przedstawić absolutnie wszystkich przykładów nazw własnych pojawiających się na kratach *Obrazów Włoch*. W związku z tym omówione przykłady artionimów

¹⁵ Н. М. Мухаметгареева, Артионим во французском и русском искусствоведческих дискурсах: лингвокультурологический аспект перевода, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа 2017, s. 58 (praca niepublikowana).

¹⁶ P. Hertz, *Od tłumacza*, [w:] P. Muratow, *Obrazy Włoch*, t. 2, przeł. P. Hertz, Warszawa: PIW 1972, s. 376.

i antroponimów z esejów *Пленный дух*, *Барокко* oraz *Путями Пьеро делла Франческа*. Dotyczą one kolejno rzeźby, architektury oraz malarstwa, dzięki czemu można porównać, jak tłumaczone są nazwy własne w obrębie różnych rodzajów sztuk plastycznych.

Szkic pod tytułem *Пленный дух*¹⁷ został poświęcony rzeźbie. Jego głównym bohaterem jest Michał Anioł i rzeźby z grobowców z tzw. Nowej Zakrystii San Lorenzo we Florencji. Warto tutaj zwrócić już na samym początku na tłumaczenie imienia tego wybitnego artysty, którego patronem był Archanioł Michał: Michelangelo Buonarroti w języku polskim funkcjonuje jako Michał Anioł, co jest kalką; rosyjscy historycy sztuki znają go zaś jako Микеланджело, czyli pod oryginalnym imieniem w transkrypcji. Co ciekawe, to samo imię nosił inny artysta – Michelangelo Merisi da Caravaggio; nigdy jednak nie spotkamy go w polskiej literaturze przedmiotu jako „Michała Anioła Merisiego z Caravaggio”, bo tak należałoby dosłownie przetłumaczyć. To, że w historii sztuki znanej Polakom pojawił się tylko jeden Michał Anioł, podkreśla wyjątkowość Buonarrotiego.

Artionimów w tymże szkicu pojawia się zaledwie kilka. Pierwszym z nich jest nazwa kościoła *Сан-Лоренцо*, w tłumaczeniu Hertza *San Lorenzo*; w obu przypadkach jest to bezpośrednie przeniesienie oryginału: w rosyjskim poprzez transkrypcję, po polsku poprzez cytat. Dopuszczalną nazwą tej budowli w języku polskim jest również kościół św. Wawrzyńca we Florencji¹⁸. Następnie zostają wymienione tradycyjne nazwy figur z grobowców: *Утро*, *Вечер*, *День* i *Ночь*. Polskie odpowiedniki to *Poranek*, *Wieczór*, *Dzień* i *Noc*. Zarówno w języku rosyjskim, jak i polskim są to dosłowne tłumaczenia włoskiego oryginału, ustalone w literaturze przedmiotu¹⁹. Wynika to z faktu, że Michał Anioł jest powszechnie znany, więc przekłady tytułów jego dzieł nie budzą szczególnych wątpliwości. Warto też dodać, że owe rzeźby to personifikacje zjawisk; nie odnoszą się one do mitologii greckiej.

Michał Anioł jest uznawany za prekursora baroku; Muratow wspomniał o tym w eseju poświęconym głównym założeniom tego stylu w sztuce. Nie zaskakuje zatem czytelnika tytuł: *Барокко* (ОИ, s. 374–394). Tekst podzielony jest

¹⁷ П. Муратов, *Образы Италии*, Санкт-Петербург: Азбука 2019, s. 189–194. Wszystkie cytaty w języku rosyjskim na podstawie tego wydania. Numery stron podaję w nawiasie po cytacie ze skrótem ОИ; P. Muratow, *Образы Влох*, t. 1, przeł. P. Hertz, Warszawa: PIW 1972, s. 198–203. Wszystkie cytaty w języku polskim na podstawie tego wydania. Numery stron podaję w nawiasie po cytacie ze skrótem OW.

¹⁸ A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 1, Warszawa, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1985, s. 268. Dla ścisłości dodam, że pierwsze wydanie tej pracy ukazało się w 1970 roku, czyli dwa lata przed wydaniem *Образов Влох*. Mogła być zatem znana Hertzowi jako podstawowe kompendium dotyczące sztuki renesansu i baroku. Do tej pory publikacja ta służy studentom historii sztuki jako główna lektura na egzamin z historii sztuki nowożytnej.

¹⁹ Por.: A. Bochnak, *Historia sztuki...*, s. 169 oraz М. В. Алпатов, *Всеобщая история искусств*, Москва-Ленинград: Искусство 1949, t. 2: *Искусство эпохи возрождения и нового времени*, s. 63.

na dwie części, co tworzy pewnego rodzaju dyptyk: pierwsza część dotyczy cech barokowych w architekturze Rzymu, a w drugiej, przedstawiono zostały losy Krynstyny Aleksandry, królowej szwedzkiej jako przykładowi barokowej damy. Miało to na celu ukazanie nie tylko baroku jako stylu w sztuce, ale również jako epoki ze specyficzną obyczajowością. Z oczywistych względów przyjrzymy się tutaj fragmentowi o architekturze.

Pojawiają tutaj nazwy kościołów i willi, co do których można mieć wątpliwości, czy są one toponimami czy artionimami. Są one rozważane tutaj jako dzieła sztuki, więc skłaniam się do uznania ich za artionimy, jak proponowałam wcześniej. Muratow wymienił wiele budynków:

Такова площадь перед Собором св. Петра с колоннадами Бернини и фонтанами Мадерны. Таковы Квиринал и фонтан Треви, и таково, наконец, Корсо с церквами Джезу Мария, Сан-Марчелло и Санта-Мария ин Виа Лата, с дворцами Русполи, Киджи, Шарпра и Дория (ОИ, s. 376).

Taki jest plac przed bazyliką Św. Piotra z kolumnadami Berniniego i fontanną Maderny. Taki jest Kwirynał i fontanna di Trevi, a wreszcie Corso z kościołami Gesù e Maria, San Marcello i Santa Maria in Via Lata oraz z pałacami Ruspoli, Chigi, Sciarra i Doria (OW, t. 1, s. 374).

W zacytowanym fragmencie można zauważyć transkrypcje włoskich nazw, co raczej nie zaskakuje, gdyż jak już wspomniałam, jest to typowym rozwiązaniem (podobnie jak cytaty w polskiej wersji). Warto jednak zwrócić na drobne różnice w transkrypcji: w nazwach kościołów między Сан и Санта (po włosku San – skrót od Santo oraz Santa – Święta) oraz imieniem patrona świątyni konsekwentnie pojawia się dywiz, którego we włoskim oryginale nie ma. W nazwie fontanny di Trevi pominięto przyimek di (фонтан Треви zamiast „фонтан ди Треви”). Oprócz tego zarówno w rosyjskim, jak i polskim tekście mamy do czynienia z całkowitymi adaptacjami: Квиринал oraz Kwirynał (wł. Quirinale), czyli najwyższe wzgórze Rzymu, a także Собор св. Петра i bazylika Św. Piotra – najsłynniejsza chyba świątynia katolicka. Podkreśla to znaczenie tych miejsc, które prawdopodobnie są znane ze słyszenia każdemu człowiekowi na świecie: wiadomo, że mówiąc bazylika świętego Piotra każdy ma na myśli jedną konkretną budowlę w Rzymie.

W przypadku nazwisk artystów także zastosowana została transkrypcja w wersji rosyjskiej, a w polskiej cytat:

В последнюю четверть XVI в., в годы твердого и решительного папы Сикста V, мы находим новый стиль вполне конституированным в церквах и дворцах, построенных Джакомо делла Порта, Карло Мадерна, Доменико Фонтана, Лунги-старшим и Фламинио Понцио (ОИ, s. 377).

W ostatniej ćwierci wieku XVI, za pontyfikatu surowego i energicznego papieża Sykstusa V, napotkamy nowy styl, ostatecznie okrzepły w kościołach i pałacach, które wznosili Giacomo della Porta, Carlo Maderna, Domenico Fontana, Longhi Starszy i Flaminio Ponzio (OW, t.1, s. 376).

Zwraca na siebie uwagę tutaj nazwisko Longhi z przydomkiem Starszy, co w obu wariantach jest dosłownym tłumaczeniem włoskiego przydomka *il vecchio*, który został mu nadany dla odróżnienia od wnuka, który także nosił imię Martino. Powyżsi artyści są znani raczej specjalistom, stąd zachowanie ich oryginalnych nazw. Oprócz tego imię papieża, brzmiące po łacinie Xystus zostało zamienione na odpowiedniki funkcjonalne, co jest pewnego rodzaju tradycją, gdyż przybrane imiona papieża są tłumaczone. Dotyczy to również współczesnych biskupów Rzymu: Jan Paweł II jest przecież znany Rosjanom jako Иоанн Павел II, a osobom anglojęzycznym jako John Paul II.

W szkicu *Путями Пьеро делла Франческа* Muratow opisuje między innymi cykl fresków renesansowego malarza Piero della Francesca *Legenda Krzyża Świętego* w bazylice San Francesco w Arezzo. Muratow zwrócił szczególną uwagę na trzy freski z całego zespołu: *Król Salomon przyjmuje królową Saby*, *Zwycięstwo Konstantyna nad Maksencjuszem* oraz *Zwycięstwo Herakliusza nad Chosroesem*. Same artionimy nie padają w oryginale; tytuły podane są tutaj według przypisu Hertza (OW, przypis 12, t. 2, s. 179). Warto dodać, że nie są one ustalone i w opracowaniu Bochnaka brzmią one *Podróż królowej Saby do Jerozolimy*, *Bitwa Herakliusza z Chosroesem* oraz *Bitwa Konstantyna i Maksencjusza na Moście Mulwiskim*²⁰. Udowadnia to moją wcześniejszą tezę o pewnej niestałości i umowności tytułów dzieł sztuki.

Две битвы заканчивают внизу обе стены. Над ними, видимо, более всего потрудился Пьеро делла Франческа. Движение, натиск, страсти борьбы не удались, быть может, художнику, слишком созерцательному и ясному, слишком процессиональному и торжественному. Победу Константина, поражение Хозроя видел он лишь как радость сияющих воздухом красок – белых коней, голубого неба, отражающегося в чудесной зелено-голубой реке, серебристых лат, веронезовых и алых камзолов, копий, предвосхищающих «Las Lanzas» Веласкеса, знамен, рыжего с черным орлом и красного с зеленым драконом. Фигуру за фигурой, краску за краской должны были бы мы изучать в битве Хозроя, где искусство Пьеро достигло последней сложности (ОИ, s. 597).

U doły na obu ścianach widnieją freski przedstawiające dwie bitwy. Wydaje się, że im właśnie Piero della Francesca poświęcił najwięcej wysiłku. Malarz, który nade wszystko odznaczał się zamiłowaniem do refleksji oraz jasności i najchętniej przedstawiał orszaki i uroczystości, tu niezbyt udatnie ukazał ruch, napór i namiętności bitewne. Zwycięstwo Konstantyna i klęskę

²⁰ A. Bochnak, *Historia sztuki...*, s. 141.

Chosroesa widział jedynie jako radosny blask barw prześwieconych powietrzem – białych rumaków i błękitnego nieba odbijającego się w cudownej zielonobłękitnej rzece, srebrzystych zbroi, kamizel o odcieniach szkarłatu i *vert Véronèse*, spis zapowiadających *Las Lanzas* Velázqueza, sztandarów, rudego z czarnym orłem i czerwonego z zielonym smokiem. Patrząc na ową bitwę z Chosroesem, gdzie malarstwo osiągnęło niezwykle wprost kunszt, należałoby właściwie studiować postać za postacią i barwę za barwą (OW, t. 2, s. 169).

Wśród przymiotników opisujących rozmaite barwy użyte przez artystę pojawił się jeden szczególnie intrygujący: *веронезовый*. W wersji Hertza brzmi on *vert Véronèse*. Intuicja miłośnika malarstwa nie zawiedzie nas, jeśli skojarzymy to wyrażenie z Paolo Caliari zwanym Veronese, czyli malarzem włoskim żyjącym w latach 1528–1588. Jego przydomek oznacza dosłownie „weroński”, gdyż pochodził z Weron²¹. Samo zaś tajemnicze wyrażenie pochodzi z języka francuskiego i oznacza *zieleń Veronese’a* – w takiej wersji znajdziemy je chociażby na puszcze zielonej farby. Jest to nazwa pigmentu, jak przeczytać można w Słowniku Terminologicznym Sztuk Pięknych: „zieleń szwajnfurcka (Veronese’a), octanoarsenin miedzi, wyprodukowany w 1814 w Schweinfurcie, o ostrym, zimnym błękitnawym tonie, jako silnie trująca wyszła z użycia”²². Użycie przez Muratowa takiego przymiotnika jest zatem anachronizmem (Piero della Francesca tworzył przecież około stu lat przed Veronensem), który jednak wydaje się na miejscu, jako przejaw myśli, że historia sztuki jest pewnego rodzaju przenikającą się siecią. Zastosowanie przez Hertza wersji francuskiej sprawia jednak, że określenie stało się nieco niezrozumiałe i wymagało poszukiwań. Brakuje więc tutaj przypisu, który objaśniłby czytelnikowi znaczenie francuskiego wyrażenia. Samo określenie barwy nie jest nazwą własną, ale odnosi się do konkretnego artysty, dlatego warto było go tutaj przytoczyć.

W zacytowanym fragmencie zauważyć można dwa imiona postaci historycznych – zwycięskiego cesarza Konstantyna oraz szacha Chosroesa II. Pierwszy władca jest raczej powszechnie znany, gdyż to on uczynił chrześcijaństwo oficjalną religią Rzymu; w związku z tym, że jest to postać historyczna silnie zakorzeniona w ogólnej świadomości jej imię istnieje w języku rosyjskim i polskim jako odpowiedniki funkcjonalne: Konstantyn i Константин (łac. Constantinus). Kim zaś był drugi władca, zostało wyjaśnione w przypisie Hertza (przypis 16, OW, t. 2, s. 181). W obu wersjach *Obrazów Włoch* jego imię pojawiło się jako adaptacja: Хозрој i Chosroes. Warto dodać, że we współczesnej polskiej i rosyjskiej literaturze naukowej monarcha funkcjonuje pod imionami Chosrow II i Хосров II Парвиз²³.

²¹ Ibidem, s. 284.

²² *Pigment*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Biel-ska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996, s. 314.

²³ Zob. np. *Kanony Szkoły w Nisibis*, przeł. A. Izdebski, „U schyłku starożytności. Studia źródłoznawcze” 2014, № XIII, s. 115–132 oraz E. A. Мехамадиев, *Арабоязычные историки IX*

Oprócz tego pojawiło się odniesienie do obrazu hiszpańskiego malarza Diego Velázqueza. Jego tytuł w obu wersjach tekstu został podany w po hiszpańsku (*Las Lanzas*); w rosyjskiej łacinką, co warto zaznaczyć, z przypisem autora tłumaczącym dosłownie tytuł (*Конья*). W polskim przekładzie przypis jest znacznie obszerniejszy: podano datę powstania oraz miejsce przeznaczenia obrazu. Tłumaczenie tytułu dzieła jest jednak niedosłowne: *Poddanie Bredy*. W polskiej literaturze przedmiotu nie występuje literalny przekład artionimu – zawsze jest to oryginał *Las Lanzas* bądź *Poddanie Bredy*²⁴. W rosyjskich badaniach także można spotkać tytuł *Сдача Бреды*²⁵. Ponownie okazuje się zatem, że dzieło sztuki może funkcjonować pod wieloma tytułami, nawet jeśli wykonał jej jeden z tak zwanych „wielkich mistrzów”.

Okazuje się zatem, że przekład tekstu związanego ze sztuką bywa wyzwaniem, wymagającym dogłębnej wiedzy faktograficznej, erudycji, wrażliwości i dokładności terminologicznej. Esej dotyczący sztuki łączy w sobie literackie piękno, ale również pewne elementy tekstu specjalistycznego, co sprawia, że tłumaczenie takiego utworu może być w dwójnasób trudnym zadaniem. Ukazane wyżej zestawienie nazw własnych pokazuje pewnego rodzaju niekonsekwencję. Nazwy postaci historycznych zazwyczaj funkcjonują jako adaptacje, gdy dotyczą one osób szczególnie znanych, takich jak Michał Anioł czy Konstantyn Wielki. W przypadku mniej oczywistych postaci występują głównie cytaty. Cytatami posługujemy się także w przypadku większości budowli (kościół San Marcello i Santa Maria in Via Lata). Najbardziej skomplikowaną kwestią okazują się nazwy rzeźb i obrazów. Mogą one funkcjonować pod różnymi tytułami, w szczególności, jeśli są one opisowe, jak w przypadku fresków Piera della Francesca.

„Wiedziałem, gdzie mam szukać tego, czego nie wiem, słowem, uważałem, że jestem dobrze przygotowany do tej pracy”²⁶ – tak skrótowo tłumacz skomentował swój niezwykle trud, pozostając w cieniu autora przekładanej książki. Należy pamiętać, że użycie niewłaściwego tytułu dzieła sztuki może być poważnym przekłamaniem wprowadzającym czytelnika w błąd. W związku z tym trzeba być szczególnie uważnym w przypadku tłumaczenia artionimów; wymaga to sprawdzenia w literaturze przedmiotu, pod jakim tytułem najczęściej funkcjonuje dany obraz, rzeźba bądź budynek.

– начала X в. Ад-Динавари и Ат Табари об армянских войсках на службе в византийской армии в 590–591 гг.: к вопросу о роли армянской родовой знати (Нахараров), „Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates” 2020, t. 6, № 3 (23), s. 105–117.

²⁴ A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 2, Warszawa 1985, s. 345.

²⁵ М. Алпатов, *Всеобщая истори...*, s. 177.

²⁶ P. Hertz, *O Muratowie...*, s. 18.

References

- Alpatov, Mikhail. *Vseobshchaya istoriya iskusstv*. Vol. 2: *Iskusstvo epokhi vrozozhdeniya i novogo vremeni*. Moskva-Leningrad, 1949.
- Białostocki, Jan. *Czy historykowi sztuki wolno być literatem?* In: *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*. Warszawa, 1987: 225–230.
- Bochnak, Adam. *Historia sztuki nowożytnej*. Vol. 1–2. Warszawa, 1985.
- Burmistrova, Elena. *Nazvaniya proizvedenii iskusstva kak obekt onomastyki. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Volgograd, 2006.
- Hejwowski, Krzysztof. *Iluzja przekładu: przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Katowice, 2016.
- Hertz, Paweł. *O Muratowie*. In: *Paweł Muratow: w 110. rocznicę pierwszego wydania "Obrazów Włoch"*. W 50. rocznicę polskiego przekładu. Warszawa, 2022: 17–19.
- Hertz, Paweł. *Od tłumacza*. In: *P. Muratow. Obrazy Włoch*, transl. P. Hertz. Vol. 2. Warszawa 1972: 373–376.
- "Kanony Szkoły w Nisibis", transl. A. Izdebski. *U schyłku starożytności. Studia źródłoznawcze*. No. 13 (2014): 115–132.
- Karpiński, Wojciech. "Promieniowanie Muratowa". *Zeszyty Literackie*. No. 2 (106) (2009): 68–74.
- Litvin, Ivan. *Instruksiya po russkoi peredache geograficheskikh nazvanii Italii*, ed. A. Z. Skripnichenko. Moskva, 1977.
- Mekhamadiev Evgenii. "Araboyazychnye istoriki IX – nachala X v. Ad-Dinavari i At-Tabari ob armyanskikh voyskakh na sluzhbe v vizantiskoi armii v 590–591 gg.: k voprosu o roli armyanskoi rodovoi znati (Nakhararov)". *Vestnik Tumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. Vol. 6. No. 3 (23) (2020): 105–117.
- Menzhinskaya, Yuliya. "Artionimiya kak razdel onomastiki: podkhody, terminologicheskii apparat, otlichitelnye svoistva". *Onomastika v Smolenske i Vitebske: problemy i perspektivy issledovaniya*. No. 5 (2017): 125–127.
- Mukhametgareeva, Natalya. *Artionim vo frantsuzskom i russkom iskusstvovedcheskikh diskursakh: lingvokulturologicheskii aspekt perevoda. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Ufa, 2017.
- Muratow, Pavel. *Obrazy Italii*. Sankt-Peterburg, 2019.
- Muratow, Paweł. *Obrazy Włoch*, ed. P. Hertz. Vol. 1–2. Warszawa, 1972.
- Pigment*. In: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, ed. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota. Warszawa, 1996.
- Vlakhov, Sergej; Florin, Sider. *Neperevodimoe v perevode*. Moskva, 1980.
- Wolnicz-Pawłowska, Ewa. "Standaryzacja nazw geograficznych poza granicami Polski: problematyka językowa". *Prace Językoznawcze*. Vol. 8 (2006): 79–93.

EŁONA CURKAN-DRÓŻKA

 <http://orcid.org/0000-0002-5256-433X>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Przekładu i Dydaktyki
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
elona.curkan@uni.lodz.pl

GESTY (EMBLEMATY) WE WSTĘPNEJ TRANSLATORSKIEJ ANALIZIE TEKSTU LITERACKIEGO

GESTURES (EMBLEMS) IN THE PRELIMINARY TRANSLATIONAL ANALYSIS OF A LITERARY TEXT

This paper deals with the interpretation of the elements of non-verbal communication in the process of translation-oriented text analysis. The discussion focuses on the reasons why these elements are often omitted during the analysis of literary texts by novice researchers. The author invokes issues related to the perception of the components of non-verbal communication, citing sources from the fields of anthropology, literature, and culture and focusing on the perception of gestures, their role in the creation of literary characters as well as their close connection to the culture of the source text. Attention is paid to the perpetuation in literature of certain norms of social behavior in a given historical period and to the influence of authorial creation on the characteristic features of non-verbal communication of individual characters. Thus, non-verbal communication behavior is shown to be a rich source of information, significantly deepening not only the portrayal of characters, but also the depiction of the realities of everyday life. In order to properly interpret non-verbal sources of information such as visuals, their origin, and semantics, the translator should pay due attention to them during the analysis of the literary text. Emblems are distinguished by their greatest cultural significance among the other gesture types. The author describes the most important functions of gestures in the text and their significance for the socio-psychological portrait of characters.

Keywords: gestures in literary works, analysis of a literary text, cultural background, translation oriented



Received: 30.11.2024. Verified: 2.12.2024. Accepted: 8.12.2024.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

W artykule został poruszony temat interpretacji elementów komunikacji niewerbalnej w procesie wstępnej translatorskiej analizy tekstu zorientowanej na przekład. Rozważania będą skoncentrowane wokół powodów częstego pomijania danych elementów podczas analizy tekstów literackich przez początkujących badaczy. Autorka podejmuje próbę odnalezienia odpowiedzi na pytania związane z percepcją komponentów komunikacji niewerbalnej (powołując się na źródła z dziedziny antropologii, literatury i kultury), koncentrując się na odbiorze gestów, ich roli w kreowaniu postaci literackich jak również ścisłym powiązaniu z kulturą oryginału. W tekście została zwrócona uwaga na utrwalenie w literaturze pewnych norm zachowań społecznych w wybranym okresie historycznym, jak również wpływ autorskiej kreacji na charakterystyczne cechy komunikacji niewerbalnej poszczególnych bohaterów. W związku z czym zachowania z zakresu komunikacji pozasłownej zostały uznane za bogate źródło informacji w znaczący sposób pogłębiające nie tylko charakterystykę postaci, ale również wiedzę na temat realiów życia codziennego. Dla właściwej interpretacji niewerbalnych nośników informacji duży wpływ ma poświęcenie im należytej uwagi podczas analizy tekstu literackiego (z uwzględnieniem wizualizacji) oraz podjęcie próby ustalenia pochodzenia i semantyki.

Szczególna uwaga została poświęcona emblematom, które wyróżnia największe nacechowanie kulturowe wśród pozostałych typów gestów. Autorka prezentuje najważniejsze funkcje gestów w tekście oraz ich znaczenie dla interpretacji nakreślenia portretu społeczno-psychologicznego postaci.

Słowa kluczowe: gesty w utworach literackich, analiza tekstu literackiego, tło kulturowe, orientacja na przekład

Głównym celem zajęć ze *Wstępnej translatorskiej analizy tekstu* (które są zajęciami obowiązkowymi w programie studiów magisterskich dla studentów pierwszego roku¹) jest opanowanie umiejętności pogłębionej, zorientowanej na przekład analizy tekstu literackiego. Po ukończeniu zajęć studenci powinni być przygotowani do przeprowadzenia samodzielnej analizy utworu, która umożliwiłaby im przystąpienie do tłumaczenia danego tekstu. Do analizy na zajęciach są wybierane prozatorskie utwory literackie o kilkustronicowej objętości, napisane w języku rosyjskim.

Wstępna translatorska analiza tekstu przebiega zgodnie z ustalonymi krokami i składa się z: wyszukiwania informacji o autorze, ustalenia tła historycznego (zarówno tekstu, jak i czasów, w których powstał), identyfikacji odbiorcy, uważnego czytania oraz próby pogłębionego zrozumienia tekstu, polegającej m.in. na wyodrębnieniu cech szczególnych utworu oraz stylu autorskiego wraz ze wskazaniem dominanty tekstu i proponowanej dominanty przekładu². Dane kroki prowadzą do baczego przyjrzenia się następującym płaszczyznom tekstu: językowej, semantycznej, artystycznej i kulturowej.

¹ Spostrzeżenia, na które powołuje się autorka tekstu, są oparte na wieloletnim doświadczeniu wynikającym z prowadzenia zajęć ze *Wstępnej translatorskiej analizy tekstu* na studiach magisterskich realizowanych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego na kierunku Filologia rosyjska. Zajęcia specjalistyczne (w wymiarze 20 godzin akademickich) odbywają się w pierwszym semestrze studiów na specjalności *Przekładoznawstwo i języki specjalistyczne*.

² A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2008.

Ważnym etapem pracy z tekstem jest również wizualizacja, ponieważ zaangażowanie wyobraźni w procesie interpretacji i analizy tekstu znacznie ułatwia dalszą pracę z utworem i prowadzi do głębszej refleksji. Podczas tego procesu studenci starają się wyobrazić otoczenie, w jakim są osadzeni bohaterzy, wygląd zewnętrzny postaci, ich stroje, sposób poruszania się i „sposób bycia”, mimikę towarzyszącą poszczególnym sytuacjom oraz jakie gesty są przez nich wykonywane. Zaangażowanie wyobraźni ułatwia próbę nakreślenia portretu emocjonalno-psychologicznego poszczególnych bohaterów (elementami którego są również zachowania niewerbalne) w celu pogłębionego zrozumienia natury wykreowanych przez autora postaci.

W procesie wizualizacji niektórych fragmentów tekstu, oprócz zmysłu wzroku, studenci angażują także pozostałe zmysły: zapach, smak, a czasami nawet dotyk. Percepcja tekstu na poziomie zmysłowym sprzyja nie tylko przybliżeniu zasad funkcjonowania bohaterów, ale i odczytaniu zakodowanych informacji kulturowych. Dany proces jest czasochłonny, wymaga dużej uwagi i wrażliwości, w związku z czym przebiega wolno, zmuszając odbiorców do zwracania uwagi na detale. Niewątpliwą wartością zaangażowania wyobraźni i zmysłów podczas wstępnej translatorskiej analizy tekstu stanowi wypracowanie umiejętności spojrzenia na tekst oczami „drugiego autora”, którym staje się tłumacz. W znacznym uproszczeniu, oznacza to, że tekst oryginału na początku trzeba sobie wytłumaczyć.

W kontekście poszukiwania i wyobrażenia detali największym wyzwaniem dla studentów jest najpierw zauważenie, a następnie ustalenie znaczenia elementów kultury – są to „[...] elementy tekstu, które w szczególny sposób łączą się z kulturą danego kraju [...] są charakterystyczne wyłącznie dla kultury wyjściowej, lub lepiej znane w kulturze wyjściowej”³. Poszukiwania semantyczne są pracą żmudną, ponieważ prowadzą do coraz głębszych poziomów kultury oryginału, ukazując szerokie powiązania z realiami życia poszczególnych warstw społecznych w czasach (często) oddalonych od teraźniejszości. W celu zrozumienia znaczenia elementów kultury, które niosą w sobie duże pokłady zakodowanych przekazów, należy sięgnąć po informacje związane z odległą codziennością, uwzględniając odmienne (od kultury przekładu) modele zachowania. Jak trafnie zauważa M. Brocki, cytując N. Rapport, która „określa antropologię i literaturę jako analogiczne i powiązane ze sobą sposoby zapisu rzeczywistości społecznej, nie negując przy tym ich autonomii”⁴ – teksty literackie są pewnego rodzaju świadectwem norm społecznych właściwych dla danej kultury.

³ K. Hejnowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2006, s. 71.

⁴ Cyt. za M. Brocki, *Antropologia. Literatura-Dialog-Przekład*, Wrocław: Wydawnictwo Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej 2008, s. 70.

Do literatury jako źródła systemów zachowań niewerbalnych (w tym przypadku proksemicznych) sięgał również wybitny antropolog E. T. Hall (uważany za ojca proksemiki) podkreślając, że: „W świetle tego, czego dokonano z językiem, wydawało się prawdopodobne, że badania nad literaturą mogą dostarczyć takich danych o percepcji przestrzeni, które mógłbym skonfrontować z informacjami otrzymanymi z innych źródeł”⁵. Zgodnie z rozważaniami wymienionych wyżej badaczy, autorzy tekstów literackich (czerpiąc inspiracje z otaczającej ich kultury) utrwalają, za pomocą szerokiego wachlarza środków artystycznych, typowe (dla swojej epoki oraz różnych warstw społecznych) sposoby zachowania, które dla odbiorców innej kultury mogą stanowić zapis „obcej” rzeczywistości.

Niewątpliwie jedną z grup realiów, która prowadzi do głębszego zrozumienia kultury oryginału i daje możliwość szerszych interpretacji, są elementy komunikacji niewerbalnej. W związku z tym, że gesty, mimika, *paralanguage*⁶ (śmiech, westchnienia, potakiwania typu „uh”, „um” itd.), sposób poruszania się bohaterów, zachowania haptyczne, zachowania proksemiczne utrwalone w tekstach literackich, są ściśle powiązane z normami przyjętymi w kulturze oryginału. Poświęcenie im niewystarczającej uwagi w procesie analizy utworu literackiego może prowadzić do powierzchownej interpretacji, i dalej (przy założeniu powstania tłumaczenia) stać się przyczyną nieprzejrzystości lub nawet niezrozumienia przez tłumacza (a w konsekwencji również przez odbiorcę przekładu) tekstu (bądź poszczególnych jego scen).

Swoje rozważania nad analizą elementów niewerbalnych w tekście literackim chciałabym skoncentrować na gestach (poświęcając więcej uwagi emblematom). Z moich obserwacji, zgromadzonych podczas prowadzenia zajęć ze studentami, wynika, że w procesie interpretacji najczęściej pomijana jest właśnie ta grupa.

Od osób przystępujących do wstępnej translatorskiej analizy tekstu integracja różnych wyznaczników interakcji międzyludzkich wymaga dużego nakładu uwagi i wyobraźni. Jednak mimo uważnego czytania, gesty często pozostają poza świadomym odbiorem początkujących badaczy, w związku z czym bywają pomijane w procesie analizy. Dzieje się tak bynajmniej nie z powodu braku wystarczającej uwagi poświęconej tekstowi. Moim zdaniem przyczyną pomijania tej grupy elementów przy analizie może być kilka. Jedną z nich jest ściśle związana z naszą umiejętnością odczytywania sygnałów pozasłownych. Poszukiwania źródła tej przyczyny doprowadziły mnie do poszukiwania odpowiedzi na temat odbioru elementów niewerbalnych w tekście literackim. Odpowiedzi szukałam w literaturze naukowej poświęconej danemu zagadnieniu,

⁵ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa: PIW 1978, s. 133.

⁶ E. Głazewska, U. Kusio, *Komunikacja niewerbalna. Płeć i kultura. Wybrane zagadnienia*, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2012, s. 69.

m.in. w pracach antropologów i językoznawców⁷. Zwróciłam się również do prac poświęconych kulturze, literaturze i filozofii⁸ oraz do badań dotyczących roli gestykulacji w twórczości poszczególnych autorów⁹.

Pierwsze zagadnienie, które wymagało zgłębienia, dotyczyło różnic w odbiorze komunikacji niewerbalnej odbywającej się w sytuacji bezpośredniej komunikacji od komunikacji utrwalonej w tekście literackim.

Jeśli przyjrzyć się odbieraniu elementów pozasłownych w komunikacji interpersonalnej, to pominięcie przez odbiorcę komunikatu ruchów twarzy i ciała, które towarzyszą wypowiedzi słowom (lub mogą występować samodzielnie, gdy nadawca się nie komunikuje), jest praktycznie niemożliwe, ponieważ: „Kiedy ludzie spotykają się z ludźmi [...] wszyscy nieustannie odczytują zewnętrzne zachowania partnerów i kontrolują własne”¹⁰. Jednak, według obserwacji naukowców, prowadzących badania nad komunikacją niewerbalną, proces odbierania tych komunikatów może przebiegać (i często przebiega) na poziomie nieświadomym¹¹ – czyli odbiorca nie wie, że wie (odbiera ruchy ciała). Jeśli nie wypracowaliśmy jeszcze świadomości na temat złożoności procesów komunikacyjnych, nie wykluczone jest, że w tekście literackim gesty (i w ogóle sygnały niewerbalne) mogą zostać przez nas odebrane na poziomie nieświadomości, jako tło poszczególnych fragmentów scen. Stąd można przypuszczać, że jedną z przyczyn pomijania w analizie utworu elementów pozasłownych (lub części z nich), mimo nadania im formy werbalnej, może być odbieranie ich na poziomie nieświadomości.

⁷ E. T. Hall, *Ukryty wymiar...*; M. Brocki, *Antropologia...*; J. Antas, *Semantyczność ciała. Gesty jako znaki myślenia*, Łódź: Primum Verbum 2013; A. Załazińska, *Niewerbalna struktura dialogu*, Kraków: Universitas 2006; A. Załazińska, *Obraz. Słowo. Gest*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2016; A. Załazińska, *Schematy myśli wyrażane w gestach*, Kraków: Universitas 2001.

⁸ *Mowa ciała i jej funkcje w kulturze. Materiały z konferencji naukowej*, pod red. M. Jasińskiej, J. Kuć, Siedlce: Wydawnictwo Akademii Podlaskiej 2002; М. Эпштейн, *Философия тела*, Г. Тульчинский, *Тело свободы*, Санкт-Петербург: Алтейя 2006; *Тело в русской культуре*, pod red. Н. А. Алпатовой, Москва: Новое литературное обозрение 2005; Е. Фарино, *Введение в литературоведение. Учебное пособие*, Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена 2004.

⁹ И. С. Баженова, *Обозначения эмоций в художественном тексте: прагматический аспект*, Москва 2004 (na правах рукописi); О. Ю. Клаутова, *Жест в древнерусской литературе и иконописи XI–XIII вв. К постановке вопроса*, [w:] *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. XLVI, pod red. Д. Лихачева, Санкт-Петербург: РАН, «Дмитрий Буланин» 1993, s. 256–269; И. З. Белобровцева, *Мимика и жест у Достоевского*, [w:] *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 3, pod red. Г. М. Фридлендера, Ленинград: «Наука» 1978, s. 195–204.

¹⁰ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2024, 495, cyt. za: A. Załazińska, *Obraz...*, s. 42.

¹¹ A. Załazińska w swojej monografii *Obraz. Słowo. Gest* w celu poparcia danego spostrzeżenia przytacza argument z dziedziny neurofizjologii „mówiący o nieświadomych stanach mózgu, które w konsekwencji wpływają na ostateczne interpretacje świata zewnętrznego. Można zatem nie wiedzieć, że się wie”, s. 42.

Kolejną z przyczyn pomijania gestów w analizie tekstu literackiego bywa błędne założenie, że gesty nie niosą w sobie zbyt wiele informacji, ponieważ najczęściej towarzyszą słowom, które przejęły cały ciężar informacyjny. Takie podejście znacząco zubaża rozumienie procesu komunikacji (a co za tym idzie również analizę wypowiedzi) i zawęża jej interpretację, ponieważ słowa i gesty są nierozdzielalną całością „i tylko wspólna analiza zdarzeń mowno-gestualnych pozwala odpowiedzieć na pytania [...] dotyczące natury i struktury myśli”¹². Przytoczone spostrzeżenie odnosi się do interpretacji bezpośrednich aktów komunikacji, jednak odbiór zachowania pozasłownego bohaterów literackich również można interpretować zgodnie z tą zasadą, która sprzyja szerszemu zrozumieniu replik poszczególnych postaci.

Warto podkreślić, że gestykulacja w utworze literackim prezentuje się nieco inaczej, niż w rozmowie toczącej się na żywo. Przede wszystkim tekst literacki jest pewnego rodzaju symulacją autentycznych rozmów, ograniczoną do narracji jednoosobowej (autorskiej), wybranej i przetworzonej (stworzonej) na potrzeby artystycznej kreacji świata. W związku z czym, gesty uchwycone i utrwalone w tekście nie są przypadkowe (bowiem zostały „wyselekcjonowane” przez autora), a skoro znalazły się w kręgu autorskiej uwagi nie jest wykluczone, że ich semantyka jest pogłębiona i może ilustrować charakterystyczne cechy wykreowanej postaci.

Odnotujmy również, że niewerbalne zachowania bohaterów często pozostają w ścisłym związku ze sceną. Autorzy czasami dopełniają opis elementów niewerbalnych wyrażeniami tłumaczącymi semantykę gestu. Jednak nie ma reguły na wprowadzenie przez autora słów objaśniających gest, w związku z czym, interpretacja sceny dialogowej z pominięciem znaczenia elementów pozasłownych staje się automatycznie niepełna lub nie do końca zrozumiała. Warto również podkreślić, że gesty mogą być wyrażone za pomocą frazy lub pełnej (a nierzadko również rozbudowanej) konstrukcji syntaktycznej.

Zaznaczmy, że autor może celowo personalizować, poddawać nacechowaniu lub wyróżniać gestykulację poszczególnych bohaterów. W przypadkach niektórych autorów można mówić nawet o indywidualnym systemie gestycznym, stworzonym na potrzeby danego utworu, lub będącym cechą wyróżniającą styl autorski (zazwyczaj w tym przypadku elementy pozasłowne wyróżniają się zwiększonym ładunkiem artystycznym i pogłębioną ekspresją). Dzieje się tak, na przykład, w twórczości F. Dostojewskiego, badacze podkreślają „szczególne” / „inne” / „niestandardowe” zachowanie motoryczne bohaterów jego powieści i opowiadań¹³.

¹² A. Załazińska, *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*, Kraków: Universitas 2001, s. 7.

¹³ И. З. Белобровцева, *Мимика и жест...*; В. И. Габдуллина, *Семиотика жеста в поэтической системе Достоевского: сакральное и профанное*, „Сибирский филологический журнал” 2008, № 3, s. 46–51.

Według obserwacji I. Bielowrowcewej w utworach F. Dostojewskiego: „Движение, мимика становятся критерием, определяющим личность героя, мерилом его ценности [...]”¹⁴. Autorka podkreśla też, że zachowania motoryczne i mimika postaci Dostojewskiego często odbiegają od naturalnych, odruchowych zachowań ludzkich, przybierając cechę charakterystyczną formy komunikacji wykreowanej przez autora postaci.

Natomiast, według K. Otewej, analizującej poetykę gestu w opowiadaniu *Łagodna* F. Dostojewskiego, dominacja milczenia w sferze komunikacji niewerbalnej, pozbawionej innych form kontaktu – dotyku, skracania dystansu, zróżnicowanych form wokalizacji, wręcz domaga się osobnej interpretacji¹⁵. Przedłużające się milczenie w kontaktach małżeńskich, odznaczające się różnym ładunkiem emocjonalnym, w połączeniu z brakiem innych kontaktów w sferze niewerbalnej, staje się wymownym sygnałem patologicznej relacji pomiędzy bohaterami.

Następnym błędnym założeniem wśród początkujących badaczy jest przekonanie, że elementy pozasłowne nie są nacechowane kulturowo (lub są tylko w niewielkim stopniu), a znaczne różnice w gestykulacji dotyczą przeważnie systemów porozumiewania się należących do odległych kultur. Być może nie do końca ukształtowana świadomość różnic kulturowych często prowadzi do chybionych przekonań, że w sferze komunikacji niewerbalnej niewiele może nas zaskoczyć, bowiem w obrębie kultur (szczególnie bliskich), gesty są wykonywane podobnie i mają zbliżoną semantykę¹⁶. Innego zdania na ten temat jest J. Faryno, który podkreśla, że:

Противоположность этого типа поведения и жестов [неконтролируемых – Э. Ц.-Д.] являют собой жесты и поведение контролируемые, которые образуют своеобразный «поведенческий язык», выработанный и санкционированный данным обществом. Такой „язык” или манеры, или этикет, тоже предполагают целый набор поведений, выражающих спонтанные реакции, но, заметим, такая спонтанность спонтанна только для носителей данного этикета, но она чисто условна и вовсе не спонтанна для внешнего наблюдателя. Так, например, отчаяние может выражаться вырыванием волос или раздиранием одежды. Для отчаявшегося, несомненно, это наиболее спонтанное и наименее контролируемое поведение. Но для носителей иной культуры, иного репертуара жестов и поведений это будет всего лишь условное выражение отчаяния: в одних

¹⁴ И. З. Белобровцева, *Мимика и жест...*, s. 197.

¹⁵ К. Отева, *Поэтика жеста в рассказе Ф. Достоевского „Кроткая”*, „Studia Rossica Gedanensia” 2019, № 6, s. 117–124.

¹⁶ Te błędne przekonania mogą być owocem luk w programach nauczania, w których bardzo niewiele uwagi poświęca się zagadnieniu komunikacji niewerbalnej lub odbywa się to wrywkowo, bez kompleksowego podejścia do tematu. Niestety ma to również miejsce na kierunkach neofilologicznych. Dany problem został naświetlony przez autorów I. Kraśnicką i J. Pstrągą, *Komunikacja niewerbalna w dydaktyce akademickiej*, [w:] *Zagadnienia lingwistyczne w dydaktyce szkolnej i uniwersyteckiej*, red. T. Kurdyła, B. Ziajka, Kraków: Wydawnictwo Libron 2023, s. 137–158.

культурах отчаяние невозможно выразить при помощи вырывания волос, а в других, наоборот, невозможно быть подлинно отчаянным без такого вырывания¹⁷.

Biorąc pod uwagę wszystkie przytoczone rozważania jeszcze raz warto zaznaczyć, że zachowania gestyczne będące częścią tożsamości kulturowej, powinny być interpretowane jako integralna część sposobu wyrażania myśli przez przedstawicieli danej kultury.

Ze wszystkich rodzajów gestów, najbardziej powiązane z kulturą są emblematy, zgodnie z przyjętą klasyfikacją są to „gesty, które mają stałą określoną formę i pewne cechy językowe. Są znakami kulturowo skonwencjonalizowanymi, które często mają swój odpowiednik językowy [...]”¹⁸. W celu zaznaczenia powiązania emblematów z kulturą oryginału posłużę się jeszcze jedną definicją:

Gesty emblematyczne (czyli symboliczne lub kulturowe) to arbitralne i konwencjonalne znaki o ustalonej formie, używane świadomie, zastępujące dane słowa i frazy oraz wykazujące cechy językowe. Emblematy są powszechnie rozumiane przez rodzimych użytkowników języka, często posiadają własną nazwę i bywa znana ich historia użycia w danej kulturze. To pełnowartościowe akty komunikacji, których znajomość może być wyznacznikiem poziomu znajomości języka i kultury [...]”¹⁹.

Dalej chciałabym zaprezentować dwa przykłady występowania emblematów w tekście literackim.

Pierwszy z nich dotyczy gestu, który funkcjonował w kulturze rosyjskiej w latach 50.–60. Obrazował on poszukiwania trzeciej²⁰ „brakującej” osoby, która chciałaby dołączyć do dwóch pozostałych w celu wspólnego wypicia alkoholu poza domem, czyli w przestrzeni publicznej, ale ukrytej przed zasięgiem wzroku (najczęściej na klatce schodowej, w bramie, na strychu lub za garażem), ponieważ dany sposób spożycia wysokoprocentowych trunków nie był dobrze odbierany przez społeczeństwo. Poszukiwania chętnego (ten gest funkcjonował wyłącznie wśród mężczyzn) odbywały się w różnych miejscach, czasem w pobliżu sklepów

¹⁷ Е. Фарино, *Введение в литературоведение...*, s. 260–261.

¹⁸ J. Antas, I. Kraśnicka-Wilk, *Funkcje emblematów w strukturze dialogu*, „LingVaria” 2013, t. VIII, № 2 (16), s. 17. Dana definicja opiera się na dobrze znanej klasyfikacji P. Ekmana i W. Friesena.

¹⁹ A. Szczepaniak-Olejniczak, *Gesty magiczne i rytualne. Przykłady gestów emblematycznych używanych w wybranych krajach Europy*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, № 13, s. 305.

²⁰ „Третий человек нужен потому, что бутылка примерно соответствует трем стаканам, и каждый выпивает тем самым поровну; к тому же когда-то цена бутылки распиваемой водки ‘хорошо делилась на три’ – то, что называлось раньше в просторечии ‘сложимся по рублику’”, *Словарь языка русских жестов*, сост. С. Григорьева, Н. Григорьев, Г. Крейдлин, Москва-Вена: Язык, Семиотика. Культура 2001, s. 212.

spożywczych. W słowniku gestów rosyjskich²¹ – emblemat „szukamy trzeciego„ (ищем третьего) jest opisany jako gest wykonywany za pomocą palców dłoni – wskazującego i środkowego – ułożonych w charakterystyczny sposób przypominający nożyce, pozostałe palce są schowane pod ubraniem. Dany emblemat, zastępujący propozycję słowną, pojawia się w tekście literackim W. Aksionowa *Пана, сложи!* (1962). Scena prezentuje obserwację ojca (byłego piłkarza), który wybrał się ze swoją sześcioletnią córeczką na spacer po dzielnicy, niedaleko stadionu piłkarskiego:

Возле гастронома стояли два «ханурика» из дома No 16, молчаливые и спокойные. Они заложили руки за борта пиджаков и перебирали высунутыми наружу двумя пальцами. Искали, стало быть, третьего в свою капеллу²².

W danym fragmencie można zauważyć, że autor opisuje i częściowo tłumaczy gest, ale robi to w sposób metaforyczny, porównując poszukiwania „trzeciego chętnego” do poszukiwań brakującego członka do zespołu muzycznego. Dany gest jest nieznany polskiemu odbiorcy²³, ponieważ nie występuje w kulturze polskiej oraz nie można go zastąpić innym gestem o zbliżonej semantyce, w związku z czym bez wiedzy o realiach kulturowych i dokładnego wytłumaczenia semantyki gestu zrozumienie przytoczonego fragmentu będzie zaburzone, a opisana scena straci logiczne wytłumaczenie²⁴. Poza tym warto podkreślić, że wykorzystany przez autora w tekście emblemat bezpośrednio odsyła do sytuacji społecznej minionej epoki

²¹ Ibidem, s. 211–212.

²² В. Аксенов, *Пана, сложи!*, [w:] jegoż, *Капеллульта. Рассказы и повести*, Москва: Советский писатель 1964, s. 112.

²³ „Dotychczas nie zdołano wyodrębnić żadnych gestów niezależnych od mowy, które miałyby identyczne znaczenie w każdej kulturze. Nie można jednak wykluczyć takiej możliwości”. M. L. Knapp, J. A. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Wrocław: Astrum 1997, s. 322. Warto jednak odnotować, że część gestów emblematycznych, które można odczytać z komunikacji przedstawicieli słowiańskiego kręgu kulturowego, może cechować pewna zbieżność w semantyce lub wykonywaniu. Należą do tej grupy gesty rytualne, symboliczne, magiczne, powitania, pożegnania, gesty ochronne – np. plucie trzy razy przed siebie (w znaczeniu: Wypluj te słowa!, tfu, tfu, tfu) lub przez lewe ramię (w celu ochrony przed nieszczęściem), trzykrotne ucałowanie. Cyt. za: A. Szczepaniak-Olejniczak, *Gesty magiczne i rytualne. Przykłady gestów emblematycznych używanych w wybranych krajach Europy*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, № 13. Niestety pewne podobieństwa występujących w danej grupie gestów, często prowadzą do omyłkowej interpretacji lub do założenia, że większość gestów w obrębie kultur słowiańskich posiada zbliżoną semantykę, co jest dalekie od prawdy, ponieważ tylko wymienione wyżej grupy cechuje pewna zbieżność.

²⁴ Tematowi wyzwań, jakie stawia tłumaczenie realiów (do których należą również gesty – w danym tekście został wykorzystany przytoczony przykład) autorka przyjrzała się w artykule *Особенности перевода средств невербальной коммуникации в художественных текстах*, który ukazał się w zbiorze pokonferencyjnym *Современные тенденции в изучении русского языка, культуры и истории*, pod red. А. Панчева, С. Георгиева i innych, Sofia: ИЗДАТЕЛСКИ КОМПЛЕКС – УНСС 2020, s. 219–228.

i stanowi ważny element interpretacyjny, który pomoże odtworzyć tło kulturowe funkcjonowania rosyjskiego społeczeństwa, i dzięki temu lepiej zrozumieć realia życia na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia.

Następny przykład ilustruje gest, który pochodzi z obniżonego rejestru językowego, ponieważ najprawdopodobniej wywodzi się z żargonu więziennego. Gdy nadawca przysięga, że mówi prawdę²⁵, pomijając ujęcie tego faktu w słowa – może zastąpić komunikat słowny gestem (lub użyć nazwy gestu). Opis danego emblematu (зуб даю) jest następujący: „Zahaczenie na moment czubkiem kciuka zamkniętej dłoni o przedni ząb górnej szczęki, a następnie energiczne zsunięcie kciuka z zęba [...]”²⁶. Przez znanego rosyjskiego autora S. Dowłatowa został on wykorzystany w opowiadaniu *Солдаты на Невском* (1980)²⁷ w scenie dialogu dwóch wojskowych (starszych szeregowych). Jeden z nich – Riabow – jest wiejskiego pochodzenia, drugi zaś – Gajenko – pochodzi z dużego miasta, gdzie należał do światka wyrostków z szemranej okolicy (o czym dowiadujemy się już na początku opowiadania²⁸). W przytoczonej poniżej scenie Gajenko zapewnia Riabowa, że spodobał się studentce, którą odwiedzili będąc na przepustce:

Некоторое время друзья шли молча.

– А ты ей, видать, понравился, – осторожно начал Гаенко.

Рябов недоверчиво взглянул на него и промолчал.

– Зуб даю, – поклялся Гаенко, – знаешь, как она на тебя смотрела?

Он выпучил глаза, изобразив всем своим видом женский трепет.

W danym fragmencie gest nie jest opisany, została przywołana jego nazwa (зуб даю) poparta czasownikiem – przysięgł. Użycie akurat tej nazwy gestu zmienia charakter „zwykłego” zapewnienie o swojej prawdomówności na rodzaj przysięgi, bezpośrednio odsyłającej do żargonu więziennego. Warto podkreślić, że wykorzystanie emblematu przez daną postać uzupełnia jej charakterystykę nie tylko w sferze komunikacji słownej (w której często pojawiają się żargonizmy), lecz również w komunikacji na poziomie gestycznym (choć do końca nie wiemy, czy gest został również wykonany, czy została użyta tylko jego nazwa), co sprawia, że portret bohatera jest budowany konsekwentnie i staje się spójny w odbiorze. Poprawne

²⁵ *Словарь языка русских...*, s. 15, 23.

²⁶ K. Jarząbek, *Znaki kinetyczne wspomagające komunikację mowną i ich miejsce w nauczaniu języków obcych (na przykładzie komunikacji Polaków i Rosjan – ujęcie konfrontatywne)*, Katowice: Uniwersytet Śląski 1989, s. 128.

²⁷ С. Довлатов, *Солдаты на Невском*, „Новый американец” 1980, № 44, «Литературное приложение» № 3, Нью-Йорк, [źródło internetowe] http://www.sergeidovlatov.com/books/sold_nev.html [20.11.2024].

²⁸ „Ефрейтор Гаенко вырос среди пермской шпаны, где и приобрел сомнительный жизненный опыт, истерическую смелость и витиеватый блатной оттенок в разговоре”, tam же.

rozpoznanie znaczenia i obniżonego rejestru emblematu będzie miało wpływ na zrozumienie zachowania bohatera, jak również pogłębi jego portret społeczno-psychologiczny. Natomiast bez sięgnięcia po te informacje znaczenie sceny może być odebrane niewłaściwie oraz pozbawić odbiorcę wychwycenia aluzji autora do portera wojskowego, która ujawnia się w sposobie gestykulacji.

Jakie zatem funkcje pełnią gesty w tekście literackim²⁹? Za pomocą mowy ciała (lub dzięki niej) autor przede wszystkim przekazuje istotne dla interpretacji danej sceny informacje o stanie emocjonalnym bohaterów, ich pozycji społecznej oraz pochodzeniu, buduje nastrój wypowiedzi, podkreśla te momenty narracji, na których chce skupić uwagę odbiorcy. Mowa ciała może wyprzedzać przekaz werbalny lub znacząco go uzupełniać, dając czujnemu odbiorcy możliwość zauważenia całego spektrum dodatkowych sensów, uwypuklając zabarwienie emocjonalne mającej nastąpić reakcji słownej. Gesty niewątpliwie są integralną częścią portretu bohatera literackiego. Niezwykle interesujące w autorskiej kreacji postaci staje się zaznaczenie spójności w zachowaniach werbalnych i pozawerbalnych. W związku z powyższym pogłębiona percepcja zmysłowa obejmująca wszystkie płaszczyzny tekstu literackiego stanowi nieodłączny element pogłębionej wstępnej translatorskiej analizy tekstów literackich.

Literatura naukowa, po którą sięgnęłam, szukając odpowiedzi na pytanie dotyczące interpretacji, a właściwie pominięcia w procesie interpretacji gestykulacji, doprowadziła mnie do następujących konkluzji. Bez wyrobienia świadomości w odbiorze elementów komunikacji niewerbalnej ich zauważenie w tekstach literackich może stanowić duże wyzwanie. Wiedząc, że komunikacja gestyczna jest równie ważnym nośnikiem informacji co słowa, w procesie interpretacji warto poświęcić jej szczególną uwagę. Ścisłe powiązanie zachowań gestycznych z kulturą oryginału nadaje tekstom literackim rolę świadectw przyjętych norm właściwych dla danej epoki / społeczności, a zadaniem uważnego odbiorcy staje się wydobywanie ukrytych znaczeń z elementów komunikacji niewerbalnej.

References

- Aksenov, Valerii. *Papa, slozhi!* In: *Katapulta. Rasskazy i povesti*. Moskva: Sovetskii pisatel, 1964: 100–116.
- Antas, Joanna; Kraśnicka-Wilk, Izabela. "Funkcje emblematów w strukturze dialogu". *LingVaria*. Vol. VIII. No. 2 (16) (2013): 15–42.

²⁹ „Жест, как и поведение, может иметь свое собственное, символическое значение (тогда он становится моделирующей категорией) или факультативное (тогда он выражает внутреннее состояние героя, свидетельствует о его переживаниях). В некоторых случаях жест используется вместо комментария, выясняющего моделирующий смысл какого-нибудь другого компонента мира произведения”, Е. Фарино, *Введение...*, s. 259.

- Antas, Joanna. *Semantyczność ciała. Gesty jako znaki myślenia*. Łódź: Primum Verbum, 2013.
- Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2024.
- Bazhenova, Irina. *Oboznacheniya emotsii v khudozhestvennom tekste: pragmaticheskii aspekt*. Moskva, 2004 (na pravakh rukopisi).
- Bednarczyk, Anna. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Belobrovtsseva, Irina. *Mimika i zhest u Dostoevskogo*. In: *Dostoevskii. Materialy i issledovaniya*, ed. G. M. Fridlender. Vol. 3. Leningrad: Nauka, 1978: 195–204.
- Brocki, Marcin. *Antropologia. Literatura-Dialog-Przekład*. Wrocław: Wydawnictwo Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej, 2008.
- Dovlatov, Sergei. "Soldaty na Nevskom". *Novyi amerikanets*. No. 44 (1980). *Literaturnoe prilozhenie*. No. 3. Nyu Iork. http://www.sergeidovlatov.com/books/sold_nev.html
- Epshtein, Mikhail. *Filosofija tela*. Tulchinskii, Grigorii. *Telo svobody*. Sankt-Peterburg: Alteiya, 2006.
- Farino, Ezhi. *Vvedenie v literaturovedenie, Uchebnoe posobie*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo RGPU im. A. I. Gercena, 2004.
- Gabdullina, Valentina. "Semiotika zhesta v poeticheskoi sisteme Dostoevskogo: sakralnoe i profanno". *Sibirskii filologicheskii zhurnal*. No. 3 (2008): 46–51.
- Głazewska, Ewa; Kusio, Urszula. *Komunikacja niewerbalna. Płeć i kultura. Wybrane zagadnienia*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2012.
- Hall, Edvard. *Ukryty wymiar*, transl. T. Hołówka. Warszawa: PIW, 1978.
- Hejwowski, Krzysztof. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Jarząbek, Krystyna. *Znaki kinetyczne wspomagające komunikację mowną i ich miejsce w nauczaniu języków obcych (na przykładzie komunikacji Polaków i Rosjan – ujęcie konfrontatywne)*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1989.
- Klautova, Olga. *Zhest v drevnerusskoi literature i ikonopisi XI–XIII vv. K postanovke voprosa*. In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, ed. O. Bolobrova, D. Lihachev. Vol. XLVI. Sankt-Peterburg: RAN, «Dmitrii Bulanin», 1993: 256–269.
- Knapp, Mark; Hall, Judith. *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*. Wrocław: Astrum, 1997.
- Kraśnicka, Izabela; Pstrąg, Jakub. *Komunikacja niewerbalna w dydaktyce akademickiej*. In: *Zagadnienia lingwistyczne w dydaktyce szkolnej i uniwersyteckiej*, ed. T. Kurdyła, B. Ziajka. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2023: 137–158.
- Mowa ciała i jej funkcje w kulturze. Materiały z konferencji naukowej*, ed. M. Jasińska, J. Kuć. Siedlce: Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, 2002.
- Otewa, Ksenia. "Poetika zhesta v rasskaze F. Dostoyevskogo Krotkaya". *Studia Rossica Gedanensia*. No. 6 (2019): 117–124.
- Szczepaniak-Olejniczak, Agnieszka. "Gesty magiczne i rytualne. Przykłady gestów emblematycznych używanych w wybranych krajach Europy". *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*. No. 13 (2021): 303–337.
- Telo v russkoi culture*, ed. N. A. Alpatova. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
- Załaźńska, Aneta. *Niewerbalna struktura dialogu*. Kraków: Universitas, 2006.
- Załaźńska, Aneta. *Obraz. Słowo. Gest*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Załaźńska, Aneta. *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*. Kraków: Universitas, 2001.

EWA SADZIŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-2045-8310>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
ewa.sadzinska@uni.lodz.pl



RYTM I DIALOG. O PAMIĘCI LITERACKIEJ I POEZJI JOSIFA BRODSKIEGO

RHYTHM AND DIALOGUE. ON THE LITERARY MEMORY AND POETRY OF JOSIF BRODSKY

(А. Г. СТЕПАНОВ, ЧТО СЛЫШИТ ПОЭТ? БРОДСКИЙ
И ПОЭТИКА ПЕРЕКЛИЧЕК, МОСКВА: ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ДОМ ЯСК 2022, 280 С.)

Aleksander Kuszner (ur. 1936) – współczesny poeta rosyjski, eseista, rówieśnik i jeden z przyjaciół Josifa Brodskiego, podkreśla, że dialog między poprzednikami i współczesnymi autorami jest zjawiskiem naturalnym i nieuniknionym¹. W obszernym esej pt. *Dialog (Перекличка)* autor zaprezentował różne jego rodzaje, ilustrując licznymi przykładami z poezji rosyjskiej. Zdaniem Kusznera, dialog poetów nie umniejsza ani wartości, ani oryginalności ich twórczości, wręcz przeciwnie – dowodzi, że nowatorstwo i indywidualny styl autora wymaga

¹ Zob.: A. С. Кушнер, *Перекличка*, [w:] jegoż, *О поэтах и поэзии: Статьи и стихи*, Санкт-Петербург: СПБ ОО „Союз писателей Санкт-Петербурга” / „Геликон Плюс” 2018, s. 89.



zanurzenia się w tradycji literackiej². Potwierdzeniem tej tezy jest niewątpliwie twórczość Josifa Brodskiego, która stanowi wyjątkowy przykład poezji dialogu – między tradycją a nowoczesnością, formą a treścią, jednostką a kulturą. Dzięki liczным intertekstom, eksperymentalnemu podejściu do formy i uniwersalnym tematom, rosyjski poeta pozostaje jednym z najważniejszych głosów literackich XX wieku, który po dziś dzień rezonuje w dyskursie literackim.

Poetyka dialogu stała się głównym kryterium badawczym w monografii Aleksandra Stiepanowa pt. *Co słyszy poeta? Brodski i poetyka dialogu*³ (Что слышит поэт? Бродский и поэтика перекличек) wydanej w 2022 roku w Moskwie nakładem wydawnictwa Izdatielskij Dom Yask w ramach serii *Studia Poetica*. Składają się na nią artykuły autora powstałe na przestrzeni ponad dwudziestu lat – uzupełnione i bardziej lub mniej zredagowane. Połączenie wcześniejszych prac w jedną publikację nadaje jej cechy syntetycznego opracowania.

W nowej książce Stiepanow stawia sobie za cel analizę rytmicznych i metrycznych struktur wierszy Brodskiego jako formy pamięci literackiej. Autor ukazuje, jak konkretne układy rytmiczne i stroficzne w twórczości Brodskiego stają się świadomym lub nieświadomym dialogiem z tradycją literacką, obejmującą swoim zasięgiem zarówno klasykę rosyjską, jak i światową.

Jednym z głównych wyróżników ujęcia Stiepanowa jest, jak już wspomniano, wykorzystanie bachtinowskiej kategorii poetyki dialogu („поэтика перекличек”). Polega ono na analizie wielowarstwowego dialogu wierszy Brodskiego z tekstami innych poetów – poprzedników, współczesnych i następców. Stiepanow podkreśla, że dialog ten u Brodskiego często odbywa się na poziomie formy, rytmu czy struktury stroficznej, co jest bardziej subtelnym i ukrytym nawiązaniem, niż typowe aluzje i cytaty. Pozwala to spojrzeć na twórczość Brodskiego jako przestrzeń dialogu z przeszłością. Stiepanow nie sprowadza jednak poezji Brodskiego do prostych nawiązań, a podkreśla ich złożoność oraz wielowarstwowość. Jego poezja jest świadectwem aktywnej i kreatywnej recepcji tradycji literackiej, którą przekształcał i rozwijał w nowych kontekstach.

Metodologiczną bazę stanowią dla autora – poza fundamentalnymi pracami Michaiła Bachtina na temat teorii dialogiczności – opracowania z zakresu wersyfikacji (Michaiła Gasparowa, S. Bobrowa i in.) i semiotyki (Jurija Łotmana). Połączenie różnych metod badawczych świadczy o interdyscyplinarnym charakterze badań, co niewątpliwie wyróżnia monografię Stiepanowa na tle innych opracowań dotyczących twórczości Brodskiego.

Publikacja *Co słyszy poeta?..* składa się z czterech rozdziałów zasadniczych, zakończenia, bibliografii, indeksu utworów Brodskiego i nazwisk. W rozdziale pierwszym

² Ibidem, s. 104.

³ Tłumaczenie tytułu i rozdziałów monografii – moje E. S.

– *Brodski i poprzednicy* (*Бродский и предшественники*) – Stiepanow analizuje związki intertekstualne poety z klasykami – rosyjskimi (Marina Cwietajewa, Borys Pasternak i in.) i angielskimi (Robert Southey). Rozdział drugi, zatytułowany *Pośród współczesnych* (*Среди современников*), poświęcony został oddziaływaniom Brodskiego na poezję współczesnych mu poetów (m. in. Sergieja Czudakowa, Olega Ochapkina, Jewgenija Rejna). Kolejny rozdział – „*Poeta dla naszych czasów*” (*Поэт для нашего времени*) – traktuje o wpływie twórczości Brodskiego na współczesną poezję. W ostatnim rozdziale – *Pamięć formy* (*Память формы*) autor zaprezentował teoretyczne rozważania nad rytmem i strukturą jako nośnikami pamięci literackiej. Przyjrzyjmy się bliżej zawartości poszczególnych rozdziałów.

Dialog z poprzednikami: rytm i tradycja

Rozdział pierwszy, jak już wspomniano, prezentuje wyniki badań autora na temat dialogu Brodskiego z klasykami literatury, którzy wywarli wpływ na jego twórczość. Otwiera go podrozdział pt. „*Пауку*” *P. Саути* i „*Муха*” *И. Бродского: о механизмах творческой памяти*. W nim Stiepanow kontynuuje i rozwija swoje rozważania na temat pewnego modelu stroficznego (strofa saficka) Brodskiego zaprezentowane we wcześniejszym artykule *Об одной строфической модели у И. Бродского: „Муха”*⁴. Tym razem uzupełnia je o wpływ angielskiego „poety jezior” Roberta Southey’a.

Autor porównuje wiersz Brodskiego *Муха* z utworem *To a Spider* Roberta Southeya, wskazując zarówno na podobieństwa formalne, jak i semantyczne. Wiersze analizowane są na kilku płaszczyznach: graficznej (oba prezentują typ tzw. *carmen figuratum*⁵), rytmicznej, intertekstualnej, semantycznej (obraz muchy jako symbolu egzystencji) oraz kulturowej (rozwój obrazów muchy i pająka i ich produktywność w literaturze rosyjskiej i angielskiej). Stiepanow pokazuje mechanizmy świadomych i nieświadomych nawiązań Brodskiego do angielskiej tradycji literackiej. W zakończeniu autor konkluduje, że wiersz Southey’a o pająku można rozpatrywać jako literacki prototyp *Muchy* Brodskiego. Zdaniem autora, mamy tu do czynienia z interesującym przykładem nieświadomego zapożyczenia – por: „бессознательного действия творческой памяти, художественного ‘заражения’ [...]” (s. 31) – by posłużyć się określeniem Wiktora Żyrmuńskiego⁶.

⁴ Пор.: А. Г. Степанов, *Об одной строфической модели у И. Бродского: „Муха”*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования*, Тверь 1999, вып. 5, s. 153–163.

⁵ Zob. również interesujący artykuł Stiepanowa na temat wierszy figuralnych/obrazkowych w poezji J. Brodskiego: А. Г. Степанов, *Типология фигурных стихов и поэтика Бродского*, [w:] *Поэтика Иосифа Бродского: сборник научных трудов*, red. В. П. Палухина, И. В. Фоменко, А. Г. Степанов, Тверь 2003, s. 242–341.

⁶ Zob.: В. М. Жирмунский, Анна Ахматова и Александр Блок, [w:] *егож, Теория литературы. Поэтика, Стилистика*, Ленинград: Издательство „Наука” 1977, s. 339.

Podobny mechanizm pamięci twórczej analizuje Stiepanow w drugim podrozdziale – *Две „Горы”: И. Бродский и М. Цветаева*. Zaprezentowano w nim materiał na temat wpływu poetki na twórczość Brodskiego. W centrum zainteresowania autora znalazła się analiza porównawcza poematu Cwietajewej *Поэма Горы* (1924; 1939) i większego utworu wierszowanego poety *В зорях* (1984). Stiepanow dogłębnie analizuje różne poziomy tekstów – wskazuje na podobieństwa w zakresie tematyki, sytuacji lirycznej, bohaterów lirycznych, motywów, emocjonalności wypowiedzi. Szczególną uwagę poświęca stronie formalnej i akcentuje różnice w zakresie objętości utworów, segmentacji, metrum (poemat Cwietajewej jest heterometryczny, liryk Brodskiego – izometryczny). W zakresie kształtu metrycznego Brodski, zdaniem Stiepanowa, wzorował się na utworze angielskiego poety Wystana Hugh Audena poświęconego śmierci irlandzkiego poety i dramaturga Williama Butera Yeats’a, osuwając w ten sposób jego potencjał semantyczny (s. 36). Również kluczowy obraz góry wyróżnia się inną semantyką w analizowanych utworach. Pomimo wskazanych różnic Stiepanow podkreśla podobne mechanizmy kreowania semantyki obrazów, a mianowicie doprecyzowanie, charakterystyczne dla dojrzałej twórczości poetki (s. 38). Zdaniem badacza, Brodski podejmuje dialog z Cwietajewą, reinterpreting jej symbolikę w sposób bardziej pragmatyczny; pokazuje, jak poeta przełamuje patos typowy dla Cwietajewej (góra u niej jest symbolem duchowego wysiłku, dążeniem do niemożliwego do osiągnięcia ideału), zastępując go refleksją nad codziennością (s. 40).

W kolejnej części – *Духи в облаках: об одной ритмической перекличке между И. Бродским и Б. Пастернаком* – Stiepanow analizuje związki rytmiczne i tematyczne między poezją Brodskiego a twórczością Borysa Pasternaka. Przedmiotem szczegółowej analizy jest wiersz poety *Облака* (1989) i fragment (chór duchów) dramatu Goethego *Faust* w tłumaczeniu Borysa Pasternaka⁷, w której wykazano podobieństwa w odniesieniu do wzorca metrycznego (dwustopowiec daktyliczny, choć u Brodskiego z odstępami od kanonicznego wzorca), rymów, intonacji, warstwy formalnej (wyliczenia, elipsy), jak również semantycznej (oddzielne leksemy i obrazy, np. obraz chmur, mgły). Warte odnotowania są również interesujące końcowe konstatacje na temat produktywności dwustopowca daktylicznego w literaturze rosyjskiej, plasujące oba utwory w określonej tradycji poetyckiej.

Rozdział pierwszy kończy podrozdział poświęcony refleksjom autora na temat wiersza *В альбом Натальи Скавронской (О двух возможных претекстах „В альбом Натальи Скавронской”, 1967)* i jego możliwych źródłach inspiracji. Podobnie jak w poprzednich przypadkach utwór rozpatrywany jest z uwzględnieniem szerokiego kontekstu poezji rosyjskiej. W toku analizy Stiepanow wykazuje

⁷ *Faust* w tłumaczeniu B. Pasternaka na j. rosyjski ukazał się w 1953 r. Zob.: И. В. Гере, *Фауст*, Москва: Гослитиздат 1953.

następujące źródła: *Стихи в честь Натальи* (1939) Pawła Wasiljewa i poezję Borysa Pasternaka⁸ (widoczne są zwłaszcza odwołania do wierszy *Сестра моя – жизнь* oraz *Темы и вариации*). O ile wiersz Wasiljewa okazał wpływ na kształt stroficzny (sekstyna) analizowanego liryku Brodskiego, to nawiązania do Pasternaka ewokowane są na poziomie obrazów, motywów i emocjonalnego typu wypowiedzi. Zdaniem Stiepanowa, *В альбом Натальи Скавронской* prezentuje przykład nieświadomego zapożyczenia w zakresie strofiki. Brodski odtworzył dany model, zamieniając rymy żeńskie na męskie (i odwrotnie), a także styl wypowiedzi (burzliwe wyznanie miłosne zastąpił elegijnym pożegnaniem z daczą – miejscem pamięci kulturowej). W ten sposób indywidualny styl poetycki Brodskiego znalazł odzwierciedlenie w „cudzej” formie i „cudzych: obrazach (s. 61).

Wpływ na współczesnych: dialog formy i poetyki

W rozdziale drugim zaprezentowano rozważania na temat dialogu Brodskiego ze współczesnymi mu poetami. Autor bada różnorodne jego formy – od bezpośrednich aluzji i dedykacji, po subtelne nawiązania rytmiczne i tematyczne. Składa się on z pięciu podrozdziałów, poświęconych analizie porównawczej wybranych utworów Brodskiego, które rezonują z wierszami jego poetów-rówieśników. W pierwszym z nich (*„Черный блин патефона” / „Граммофон за стеной”: С. Чудаков и И. Бродский*) Stiepanow bada związki międzytekstowe między wierszem *Строфы* („На прощанье – ни звука...”) Brodskiego (1968) i utworami Siergieja Czudakowa *„Отцвели георгины...”* (1956) i *„Я тебя не ревную...”* (lata 60.). Podobieństwa między pierwszym wierszem Czudakowa są bardziej eksplicytne. Zwraca uwagę zbieżność w zakresie metrum (dwustopowiec anapestyczny), rodzaju rymów, tematyki (rozłąka ukochanych), oddzielnych obrazów i motywów (śpiewu, ciszy, czerni, gramofonu). Pomimo wskazanych podobieństw i paraleli autor odnotowuje różnice w realizacji tematyki i oddzielnych obrazów. O ile w wierszu Czudakowa przeżycia podmiotu lirycznego motywowane są zmianą pór roku i niestałością ukochanej, to u Brodskiego rozłąka ma charakter uniwersalny, egzystencjalny. Niemożność ponownego spotkania podkreśla również poczucie winy podmiotu lirycznego. Związki intertekstualne z drugim wierszem Czudakowa widoczne są na płaszczyźnie formalnej.

W drugim podrozdziale (*„Поэма осени” Р. Дарио в переводе Г. Шмакова и „Пьянца Маттеу” И. Бродского: проблема влияния*) Stiepanow bada wpływ utworu nikaraguańskiego pisarza, ojca modernizmu w literaturze iberoamerykańskiej

⁸ W latach 60., jak słusznie konstatuje Stiepanow, wyszły trzy zbiorki Pasternaka, które niewątpliwie wpłynęły na Brodskiego (s. 54).

Rubéna Dario w przekładzie Gennadija Szmakowa na wiersz Brodskiego *Пьянца Маммёу* (1981). Oba utwory zbliża, zdaniem badacza, wzorec rytmiczny (czterostopowiec jambiczny), podobne motywy, atmosfera radości życia z elementami hedonizmu, mitologiczna semantyka obrazów (s. 87).

Pozostałe podrozdziały traktują o interakcji między poetami z petersburskiego (leningradzkiego) kręgu literackiego, z którego pochodził Brodski. Tak, w końcu lat 60. i początku 70. pod silnym wpływem wielkiego poety znajdował się Oleg Ochapkin. Jak zauważa autor, łączyły ich nie tylko więzy przyjaźni, ale i relacje uczeń – nauczyciel. Starszy o cztery lata Brodski był dla Ochapkina guru w dziedzinie poezji, nie dziwią więc liczne nawiązania i zapożyczenia formalno-semantyczne z jego utworów w wierszach Ochapkina. Dogłębnie analizuje je Stiepanow w podrozdziale zatytułowanym *Стихотворения О. Охепкина и И. Бродского конца 1960-х: поэтика взаимодействия*.

Nie mniejszy wpływ okazała poezja Brodskiego na twórczość innego poety leningradzkiego – Gennadija Grigorjewa, mimo jawnej niesympatii ostatniego do laureata Literackiej Nagrody Nobla. W podrozdziale *О перекличках у ленинградских поэтов 1970-х: Г. Григорьев и И. Бродский* analizie poddane zostały trzy wiersze Grigorjewa, które nawiązują zarówno pod względem metrycznym (pięciostopowiec jambiczny), jak i semantycznym (obraz Petersburga jako znaczącej przestrzeni kulturowej) do trzech tekstów poetyckich Brodskiego z lat 60. Szczegółowa analiza związków międzytekstowych wzbogacona została o kontekst biograficzny, który rzuca nowe światło na ich interpretację.

Rozdział drugi zamykają przemyślenia Stiepanowa na temat dialogu poetyckiego Brodskiego i Jewgenija Rejna („Мой лучший адресат...”. *Из поэтического диалога Е. Рейна с И. Бродским*). Jako materiał analityczny posłużyły dwa wiersze Rejna *Эпитафия-2* (1994) i *Ночь на Сан-Марко* (2011). Pierwszy z nich wykazuje związki z utworem Brodskiego *На смерть друга* („Имяреку тебе...”, 1973) poświęconym (rzekomej, jak się później okazało) śmierci Sergieja Czudakowa. Widoczne są w tytule, metrum, jawnych cytatach. Drugi – *Ночь на Сан-Марко* – z gatunku *in memoriam* dedykowany jest Brodskiemu, pochowanemu w Wenecji na cmentarzu na wyspie San Michele. Budową metryczną i pewnymi zbieżnościami na poziomie leksyki nawiązuje on do ody-epitafium Brodskiego *На смерть Жукова* (1994).

Recepcja Brodskiego we współczesnej poezji

W rozdziale trzecim autor bada wpływ twórczości Brodskiego na młodsze pokolenie poetów końca XX i początku XXI wieku – tych bardziej i mniej profesjonalnych. Spośród profesjonalnych i bardziej znanych autor wybrał Dmitrija Bykowa

(ur. 1967) – poeetę, pisarza, publicystę, historyka i krytyka literackiego. W podrzdziale *О генетических связях между „Черной речкой” Д. Быкова и „Полднем в комнате” И. Бродского*, otwierającym tę część monografii, Stiepanow analizuje wpływ wiersza Brodskiego *Полдень в комнате* (1974–75) na dwa utwory Bykowa *Черная речка* i *Военный переворот (тринадцать)* (1993–95). Świadome i zamierzone nawiązania do pre-tekstu widoczne są w drugim wierszu (motto w postaci cytatu z utworu Brodskiego ze wskazaniem nazwiska, cytaty, metrum – poczwórny i potrójny dolnik)⁹. Implicitne – w pierwszym. I te bardziej interesują Stiepanowa. Badacz odnajduje je w warstwie formalnej obu utworów. O ile nie są one związane tematycznie, to podobieństwo formalne (rytm, metrum) wpływa na zbieżność ich poetyk. W poemacie Bykowa, podobnie jak u Brodskiego, mamy do czynienia z planem retrospekcji, który związany jest z topografią Petersburga. Oba utwory zbliża również organizacja trzyczęściowej płaszczyzny czasowej, a także reminiscencje z innych wierszy Brodskiego.

Niezwykle interesujące – z teoretycznego i praktycznego punktu widzenia – są rozważania Stiepanowa na temat przerzutni – ulubionego rozwiązania poetyckiego poety rosyjskiego i jego wpływu na poezję XXI wieku zawarte w podrzdziale drugim pt. *Enjambement И. Бродского в поэзии начала XXI века*. Wynika z nich, że Brodski był nie tylko mistrzem słowa, ale również formalnym innowatorem, który wpłynął na kształt współczesnej poezji. *Enjambement* w jego twórczości wykracza poza technikę formalną i staje się integralnym elementem refleksji filozoficznej. Na licznych przykładach z twórczości bardziej (Timur Kibirov, Aleksiej Purin, Oleg Czuchonцев) i mniej znanych, debiutujących poetów Stiepanow dowodzi, że wpływ Brodskiego jest widoczny w poezji XXI wieku, a jego dziedzictwo nadal inspiruje poetów do twórczych eksperymentów i eksploatacji nowych wymiarów ekspresji literackiej.

W kolejnym podrzdziale (*Страсть влияния: о стихах из книги А. Драгунова „Monologica”, 2002*) autor bardziej szczegółowo ilustruje wpływ „cudzej” poetyki i formy w wierszach poety-amatora Andrieja Dragunowa, opisując mechanizmy ich przyswajania i osvajania. Zdaniem Stiepanowa, stały się one jedynym i uniwersalnym sposobem poetyckiej wypowiedzi Dragunowa, zachowującymi cechy wzorca estetycznego i szablonu stylistycznego.

Na zakończenie rozdziału (*О подражаниях двум императивным стихотворениям Бродского*) Stiepanow prezentuje przykłady imitacji i reinterpretacji wierszy Brodskiego o charakterze imperatywnym. Jednym z nich jest utwór „Не выходит из комнаты...” (1970), który okazał się niezwykle produktywny

⁹ Warto zaznaczyć, że z czasem Bykow usunął wszelkie elementy wskazujące na literacki i metryczny prototyp jego wiersza. W wydaniu swoich utworów 2012 r. poeta zrezygnował z motta i zmienił kształt graficzny wiersza. Miało to związek, jak zaznacza Stiepanow, ze zmianą stosunku do poety-poprzednika (s. 134–135).

w przestrzeni kultury masowej w Rosji w 2020 roku w czasie pandemii koronawirusa, podczas kwarantanny i izolacji. Zarówno incipit wiersza, jak i finałowy lekiem „wirus” („вирус”) wyzwoliły falę naśladowań wśród amatorów i wierszokle-tów, którzy zamieszczały swe próby poetyckie na portalu literackim Стихи.ру. Autorzy tych mniej lub bardziej udolnych wierszy próbowali z większym lub mniejszym powodzeniem imitować również warstwę formalną tekstu źródłowego. Takie teksty Stiepanow nazywa wtórnymi, okolicznościowymi, które nie dialogują z pierwowzorem. Inny rodzaj – twórczego dialogu z poprzednikiem prezentuje wiersz moskiewskiej poetki Marii Watutinej (ur. 1968) „С чужими не разговаривай...” (2016), który rezonuje z innym utworem Brodskiego o intonacji imperatywnej *Назидание* (1987) na różnych płaszczyznach – rytmicznej, gramatycznej, idei i obrazów.

Pamięć formy: rytm jako nośnik tradycji literackiej

Czwarty rozdział książki, jak podkreśla autor, ma charakter uogólniający i zawiera materiał poświęcony semantyce form wierszowych. Stiepanow koncentruje się na szczegółowej analizie rytmicznych i stroficznych struktur w poezji Josifa Brodskiego oraz ich powiązań intertekstualnych z twórczością innych rosyjskich i zagranicznych poetów. Stiepanow bada nie tylko techniczne aspekty rytmiki, ale również to, jak te struktury funkcjonują jako nośniki pamięci kulturowej i literackiej.

Rozdział składa się z czterech podrozdziałów, które omawiają różne aspekty modeli stroficznych i ich semantykę oraz znaczenie w tradycji poetyckiej. Tak, w pierwszym (*Об одной ритмической структуре: И. Бродский, Л. Костюков, М. Фрейдкин*) autor śledzi produktywność poczwórnego dolnika o układzie rymów męskich parzystych aabb, w drugim (*Четверть века, Марина, тому... Б. Ахмадулиной и „Памяти Геннадия Шмакова” И. Бродского: из истории строфической модели АнЗаБаБ*) – trójstopowca anapestycznego, trzecim (*Строфа памяти и память строфы (ЯбаБаБ)*) – sześciostopowca jambicznego i w ostatnim – dwustopowca jambicznego (*О ритмических контекстах „Испанской танцовщицы”*).

Monografia *Co słyszy poeta?*... stanowi istotny wkład w badania nad twórczością Josifa Brodskiego. Wyróżnia się interdyscyplinarnym podejściem, dogłębną analizą formalną i szerokim spojrzeniem porównawczym. Autor wykazał się niezwykłą starannością, erudycją oraz znakomitą orientacją nie tylko w tajnikach wersologii, ale i historii literatury rosyjskiej i światowej. Skierowana jest raczej do wąskiego kręgu odbiorców – przede wszystkim literaturoznawców i badaczy poetyki, choć niewątpliwie zainteresuje też wszystkich, którzy będą chcieli zgłębić mechanizmy pamięci literackiej i dialogu między tekstami.

NOTY O AUTORACH

Bednarczyk Anna – profesor гуманитарных наук, переводовед, литературовед, работает на кафедре перевода и дидактики Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: теория, критика и практика перевода, мелический перевод, культурные аспекты перевода, современная русская поэзия. Автор книг: *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Łódź: Wyd. UŁ 1995; *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź: Wyd. UŁ 1999; *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Katowice: Wyd. „Śląsk” 2002; *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa: PWN 2008; *Поэзия Сибири на переломе эпох (очерки о романтике и политике)*, Łódź: Wyd. UŁ 2012; *Poezja Syberii na przełomie epok (szkice o romantyce i polityce)*, Łódź: Wyd. UŁ 2014; *Zmagania z przekładem w prze-strzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji*, Gdańsk: Wyd. UG 2016; *Analiza pretranslatorska tekstu jako pierwszy etap tłumaczenia poetyckiego*, Łódź: Wyd. UŁ 2019; *Предпереводческий анализ текста как первый этап поэтического перевода*, Łódź: Wyd. UŁ 2019; „Medaliony” Igora Siewierianina. *Wydanie krytyczno-translatologiczne*. Łódź: Wyd. UŁ 2021. Из недавних публикаций: *Tłumaczenie poezji w perspektywie tłumaczenia specjalistycznego*, «Między Oryginałem a Przekładem» 2023, № 1(59), с. 39–61; „Dwa часа в резервуаре” Iosifa Brodskiego vs. wariant Wiktora Woroszyńskiego „Dwie godziny w zbiorniku” jako przykład tłumaczenia elementów intertekstualnych i „intertekstualizowanego” tekstu, «Świat i Słowo» 2023, № 41/42, с. 35–49; *O przekładzie dygresji i intertekstu na tle „wyrw nieenroicznych”*, «Przekłady Literatur Słowiańskich» 2024, t. 14, с. 1–15.

Curkan-Dróżka Ełona – кандидат филологических наук, адъюнкт на кафедре перевода и дидактики Института русистики Лодзинского университета (Польша). Научные интересы: перевод и проблемы перевода литературных текстов, литература и культура, дидактика перевода и практики русской речи, невербальная коммуникация. Автор монографии: *Метафора в творчестве Сергея Есенина и ее перевод на польский язык*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2018. Из недавних публикаций: *Особенности перевода средств невербальной коммуникации в художественных текстах*, [в:] *Современные тенденции в изучении русского языка, культуры истории*: коллективная

монография, София: Издательский комплекс – УНСС 2020, с. 240–249; *Роль невербальной коммуникации в развитии межкультурной компетентности студентов-филологов и будущих переводчиков*, [в:] *Вопросы семантики и стилистики текста: лингвистический дискурс*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2021, с. 203–210; *Ольфакторий С. Есенина и особенности его воспроизведения в переводах на польский язык (на примере избранных произведений)*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2022, № 15, с. 85–100; *Невербальная коммуникация в формировании межкультурной компетентности* (соавтор З. Куца), «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litnguistica Rossica» 2023, № 22, с. 121–136.

Filipowicz Anna – профессор Гданьского университета, работает на кафедре теории литературы и художественной критики Института польской филологии. Научные интересы: современная польская литература, прочитанная с точки зрения философии постгуманизма и исследований животных, а также постсекулярная рецепция отечественной народной литературы. Автор книг: *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2013; *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego 2017. Из недавних публикаций: *Wilki i ludzie w polsko-ruskińskich bajkach ludowych. Ujęcie perspektywistyczne*, «Literatura Ludowa» 2024, № 68 (3), с. 45–62; *Różewiczowski „zwrot ku rzeczom”? O bu-tach poety z utworu „Álederrida”*, «Litteraria Copernicana» [online] 6 wrzesień 2023, т. 46, № 2, с. 67–85; *Słowiański „nowy animizm”. Wokół badań terenowych polskiego romantyzmu*, «Czas Kultury» 2020, № 2 (205), с. 115–121.

Fryźlewicz Halszka – двойной магистр по специальностям русский язык в аспекте специализированного перевода и история искусств (Ягеллонский университет, Краков, Польша). Научные интересы: экфрасис, искусствоведческий дискурс в переводе, готическая живопись в Польше и творчество Павла Муратова. Свои исследования, связанные с польским переводом *Образов Италии*, представила на международной конференции «IV Муратовские чтения. Павел Муратов, архаист и новатор» (Рим, Университет La Sapienza, 11–12 июня 2024).

Kunarev Andrei (Кунарёв Андрей Александрович) – кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: история и поэтика русской литературы XVIII–XXI веков, интерпретация художественного текста, анализ лирического произведения. Из недавних публикаций: *А был ли мальчик? (из комментариев к V главе «Евгения Онегина»)*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2014, № 7, с. 27–46; *Громкоголосый граф*,

«Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2017, № 10, с. 39–46; *Зарецкий, Гораций и капуста (о VII строфе главы 6 «Евгения Онегина»)*, [в:] *Опыты медленного чтения: коллективная монография*, Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация» 2021, с. 68–121; *Smooglaya muza. Степная дуэль*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2021, № 14, с. 39–57; *Smooglaya muza (окончание): орудие индивидуального поражения*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2022, № 15, с. 221–234.

Lankina Liubov (Ланкина Любовь Викторовна) – филолог-испанист (Киевский национальный лингвистический университет, Украина), магистр преподавания иностранных языков (Universidad Internacional, Мексика). Научные интересы: литература эпохи Романтизма, теория литературы и семиотика. Из недавних публикаций: *Origen de la mitología eslava: tradición histórica y la realidad contemporánea*, [в:] *Descubriendo Ucrania: su gente, su historia y su cultura*, Buenos Aires: Poliedro Editorial de la Universidad San Isidro 2022, с. 160–166.

Ots Ingrid – кандидат социологических наук в Институте социальных и гуманитарных наук „Alfonso Vélaz Pliego” Автономного университета Пуэблы (BUAP, Мексика). Научные интересы: гендерные исследования, советская история, постсоциализм, социология семьи, образовательная политика. Из недавних публикаций: *Feminismo estatal en Ucrania soviética y la educación de mujeres en México posrevolucionario*, «Revista Mexicana de la Historia de la Educación» 2024, № 12, с. 41–57; *Políticas de género en la URSS y la Ucrania independiente: del control estatal a los discursos neoliberales*, [в:] *Descubriendo Ucrania: su gente, su historia y su cultura*, под ред. О. Palko и М. Ferez, Buenos Aires: Poliedro Editorial de la Universidad San Isidro 2022 с. 179–189. В настоящее время работает над исследовательским проектом *Эмансипация женщин в социалистических проектах сельского образования в 1920–1940 гг.: сравнительное исследование советской Украины и Мексики* (при поддержке Национального совета гуманитарных и точных наук и технологий Мексики).

Rakhno Konstantin (Рахно Константин Юрьевич) – доктор исторических наук, старший исследователь, ведущий научный сотрудник Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опoшном (с. Опoшное, Украина). Научные интересы: славянская мифология, этнология, историческая этнография, культурология, эпосоведение, медиєвистика. Автор книг: *Перунове полум'я: Мифологія та обрядовість слов'янських гончарів*, Полтава: ТОВ «АСМІ» 2012; *Свистопляска і Ренкавка (глиняні вироби в традиційно-побутовій культурі як джерело формування національної ідентичності слов'янських народів)*,

Полтава: Ibidem 2013; *Крик кажана. Гончарство у фольклорній спадщині українців*, Опішне: Українське Народнознавство 2020. Из недавних публикаций: *Літописні звістки про волхвів у кельтській порівняльній перспективі. Частина I*, [в:] *Філософські дискурсії = Philosophical Discoursions: збірник наукових праць*, вип. 1 (3), Івано-Франківськ: Філософська комісія ІФО НТШ 2024, с. 155–191; *Літописні звістки про волхвів у кельтській порівняльній перспективі. Частина II*, [в:] *Філософські дискурсії = Philosophical Discoursions: збірник наукових праць*, вип. 2 (4), Івано-Франківськ: Філософська комісія ІФО НТШ 2024, с. 77–116; *Viy in Nikolai Gogol's Novella and Related Mythological Creatures in Ukrainian Folklore*, [в:] *Religions. Vol. 15. Special Issue. Slavic Paganism(s): Past and Present* 2024, с. 1–13; *Стежками слов'янського братерства (рефлексії на книгу: Каляндрук Тарас. Козаки. Слов'яни проти Орди. – Львів: ЛА «Піраміда», 2017. – 496 с.), «Лісова Пісня: літературно-мистецький альманах»* 2024, № 2, с. 512–592.

Sadzińska Ewa – кандидат филологических наук, кафедра русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: интертекстуальность, экфрасис, русская литература первой половины XIX в., современная поэзия (творчество А. Кушнера), рецепция классики в современной русской литературе, геопоэтика, городские тексты, поэтика пространства. Автор монографии *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk*, Łódź: PRIMUM VERBUM 2011. Статьи последних лет посвящены в основном лирике А. Кушнера. Из недавних публикаций: *Поэт перед статуей (о примере скульптурного экфрасиса у А. Кушнера)*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2020, № 13, с. 131–140; [совместно с Witold Sadziński] *Über eine Ekphrasis von Alexander Kushner. Zur Frage der Rezeption der Antike in der russischen Lyrik des 21. Jahrhunderts*, «Philologia Classica» 2020, т. 15, № 2, с. 354–370; *Образ осенней дачи в лирике Александра Кушнера*, [в:] *A Русский язык и культура в эпохе глобализации című nemzetközi konferencia tanulmánykötete*, Végvári Valentyina, Wolosz, Robert (szerk.), Pécs, Magyarország: Pécsi Tudományegyetem BTK Szlav Filológia Tanszék 2020, с. 113–121; *Из наблюдений над образом сада в лирике Александра Кушнера*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2022, № 15, с. 33–46; [совместно с Aleksandra Szymańska] *Čehov v »zrcalih« Luka Percevala (na osnovi analize igre 3STRS)*, «Slavistična revija» 2023, № 71(3), с. 277–287.

Sitnikova Vera (Ситникова Вера Георгиевна) – ст. преподаватель, методист. Научные интересы: методика преподавания литературы и русского языка, анализ художественного текста, экранизации хрестоматийных литературных произведений. Последние публикации: *Интертекстуальность и игровые технологии в экранизациях нового времени*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria

Rossica» 2016, № 9, с. 119–126; *Феномен Гузели Яхиной (к восприятию романа «Зулейха открывает глаза»)*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2019, № 12, с. 228–240.

Vorontsova Kristina – доктор филологических наук, профессор кафедры русского литературоведения Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета (г. Краков, Польша). Научные интересы: русскоязычная поэзия XX–XXI веков, мифопоэтика, геопоэтика, образ Польши в различных геокультурах, урбанистические пространства, литература фэнтези, массовая культура и сравнительное литературоведение. Монографии: *«Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...»: Польский текст русской культуры в поэзии второй половины XX века (1945–1991)*, Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH 2020; *Пространство-Время – андрогин: модели пространства в поэзии Елены Шварц*, Kraków: Wydawnictwo UJ 2016. Из недавних публикаций: *Polish Cities as a Space of History in Boris Khersonsky's «Family archive»*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2024, № 49/1, с. 55–70; *Молчание в творчестве Елены Шварц*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2023, № 16, с. 115–129; *Эволюция концепта скуки в творчестве Елены Шварц*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2023, № 48/1, с. 97–110; *«И махнуть из Риги в Краков...»: (не)традиционный Польский текст в цикле стихотворений Сергея Морейно «Краковский трубач»*, «Acta Baltico-Slavica» 2022, № 46, с. 1–21.

Spis treści

Folia Litteraria Rossica 16/2023

From the Editors

От редакторов

Диалогизм в русской литературе / Dialogism in Russian Literature

Wasilij Szczukin, Четыре пути к достижению свободы. О героях русской литературы / Four Ways to Achieve Freedom. About the Heroes of Russian Literature

Weronika Jeleńska, Русская женская литература XVIII–XIX веков в историко-критической перспективе / Russian Women's Literature of the 18th–19th Centuries in a Historical and Critical Perspective

Межкультурный диалог / Intercultural Dialogue

Олег Проскурин, *Подражание италиянскому* Александра Пушкина и *Удавленник* Николая Маркевича / *An Imitation of the Italian* by Alexander Pushkin and *The Hangman* by Nikolai Markevich

Anna Boginskaya, Transcultural Film Adaptations as Cross Cultural Dialogue / Диалог культур в транскультурных экранизациях

Элина Свенцицкая, Русскоязычная поэзия Украины: специфика, авторы и современные вызовы / Russian-Language Poetry in Ukraine: Specificity, Authors and Modern Challenges

Татьяна Пахарева, Двуязычие поэзии Леонида Киселева в диалогическом аспекте / The Bilingual Poetry of Leonid Kiselev in the Dialogical Aspect

Ewa Sadzińska, Aleksandra Szymańska, Спектакль 3STRS Люка Персеваля. Опыт прочтения / 3STRS by Luke Perceval. Reading Experience

Диалог или молчание в одном тексте / Dialogue or Silence in a Single Text

Олег Лекманов, Диалог – монолог – молчание в ранней любовной лирике Осипа Мандельштама / Dialogue – Monologue – Silence in Early Love Lyrics of Osip Mandelstam

Kristina Vorontsova, Молчание в творчестве Елены Шварц / Silence in Elena Shvarts's Creative Work

John Douglas Clayton, Молчание автора и тишина в *Стени* и *Чайке* Антона Чехова / Author Silence in Anton Chekhov's *Steppe* and *Seagull*

Константин Рахно, Диалог в обряде опахивания в повести Сергея Есенина *Яр* и его мифологические коннотации / Dialogue in the Plowing Ritual in Sergei Yesenin's Story *Yar* and its Mithological Connotations

Anna Stępiak, Pożegnanie radzieckiego człowieka. Rozważania o reportażu *Czasy secondhand* Swietłany Aleksijewicz / Goodbye, *homo sovieticus*: Considerations about the Svetlana Alexievich's Documentary Novel *Secondhand time*

Tünde Szabó, Диалог с культурной традицией: контекстуализация страха в романе Людмилы Улицкой *Зеленый шатер* / Dialogue with Cultural Tradition: Contextualizing Fear in Lyudmila Ulitskaya's Novel *The Big Green Tent*

Patrik Lekeš, Женщина как жертва манипуляции: на примере литературного персонажа Федора Достоевского (Неточка Незванова) / Woman as Victim of Manipulation. The Exemple of Fyodor Dostoevsky's Netochka Nezvanova

Recenzje i omówienia / Reviews and Discussions

Urszula Cierniak, Anna Stępiak, *Gatunkowe i stylistyczne wyznaczniki listów miłosnych Borysa Pasternaka*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020, 304 ss.

Noty o Autorach / Notes about Contributors

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak, efectoro.pl agencja komunikacji marketingowej

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Lodz 2024

© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2024

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.11626.24.0.Z

Ark. druk. 11,125

ISSN 1427-9681
e-ISSN 2353-4834

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

Anna Filipowicz, Relacje ludzi z drzewami nagrobnymi we wschodniosłowiańskim i polskim folklorze słownym (wybrane przykłady). Perspektywa antropologii więcej-niż-ludzkiej

Konstantin Rakhno, Социокультурная архаика былин в трудах писателя и историка Льва Прозорова

Vera Sitnikova, Встречи на К<онногвардейск>ом бульваре (Достоевский vs Чернышевский)

Andrei Kunarev, Пушкин в рецепции Максима Горького (на материале драмы *На дне*)

Ingrid Ots, Liubov Lankina, Леся Українка и тема женского освобождения в ее творчестве

Kristina Vorontsova, Мифопоэтическое пространство балтийских городов в избранных рассказах Макса Фрая

Anna Bednarczyk, Rusycystyczne problem przekładu *CZE-KA-NIA-NA-SCHO-DACH*
Joanny Ślósarskiej

Halszka Fryźlewicz, „Najpiękniej i najstaranniej tłumaczona książka”. Problematyka przekładu nazw własnych na przykładzie polskiego tłumaczenia *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa

Elona Curkan-Drózka, Gesty (emblematy) we wstępnej translatorskiej analizie tekstu literackiego

RECENZJE / REVIEWS

Ewa Sadzińska, Rytm i dialog. O pamięci literackiej i poezji Josifa Brodskiego

FO
LI
A
L
I
T
T
E
R
A
R
I
A
R
O
S
S
I
C
A

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl

 ksiegarnia@uni.lodz.pl

 (42) 635 55 77

ISSN 1427-9681



9 771427 968303

1.7