

UNIwersytet WarMińsko-Mazurski w Olsztynie
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta Neophilologica

XI



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu WarMińsko-Mazurskiego
OLSZTYN 2009

Rada Programowa

Franciszek Apanowicz, Anna Bednarczyk, Józef Darski, Władimir Griesznych,
Aleksander Kiklewicz, Joanna Kokot, Jurij Kowbasenko,
Jolanta Miturska-Bojanowska, Ewa Nikadem-Malinowska,
Grzegorz Ojcewicz (przewodniczący), Heinrich Pfandl, Stanisław Puppel,
Klaus Steinke, Ewa Żebrowska, Aleksander Żółkowski, Bogusław Żyłko

Recenzenci

Franciszek Apanowicz, Artur Blaim, Jan Czykwin, Roman Kalisz,
Zoja Nowożenowa, Jarosław Poliszczuk, Bogusław Żyłko

Sekretarz redakcji

Joanna Orzechowska
e-mail: joanaorzech@gmail.com

Adres redakcji

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Instytut Neofilologii
ul. Kurta Obitza 1, 10-725 Olsztyn,
tel. fax (0-89) 527 58 47, (0-89) 524 63 69
<http://human.uwm.edu.pl/slowianie/actaa.htm>

Projekt okładki

Barbara Lis-Romańczukowa

Redakcja wydawnicza

Małgorzata Kubacka

ISSN 1509-1619

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2009

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. (0-89) 523 36 61, fax (0-89) 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Nakład 130 egz. Ark. wyd. 12,9; ark. druk. 11
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 538

SPIS TREŚCI

Językoznawstwo i glottodydaktyka

Joanna Orzechowska, <i>Орнаментика книг Войновского монастыря. К вопросу о времени и месте издания</i>	5
Marta Bogusławska-Tafelska, <i>The Language of Medicine: Some Remarks on the Communicative Intention Violation</i>	21
Joanna Nawacka, <i>Derywaty czasownikowe określające miłość, erotykę i seks we współczesnym rosyjskim żargonie młodzieżowym</i>	27
Monika Piotrowska-Mazurowska, <i>Derywaty rzeczownikowe we współczesnym rosyjskim żargonie narkomanów</i>	35

Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo

Юрій Ковбасенко, <i>Література постмодернізму: імпульси до пошуків</i>	45
Grzegorz Ojcewicz, <i>W woskowym wianku Borysa Popławskiego. Analiza statystyczna i interpretacja</i>	69
Ewa Nikadem-Malinowska, <i>Образование одиночества в стихах Юзифа Бродского Новые стансы к Августе в уjęciu kognitywnym</i>	97
Ewa Kujawska-Lis, <i>G.K. Chesterton's Games with Identities</i>	107
Darius Langhoff, <i>The Fall of the House of Usher – Schizophrenia</i>	119
Аэлита Базилевская, <i>Психология любви в „таинственных повестях” И.С. Тургенева</i>	129
Юлия Чернявская, <i>Этничность: сущность и структура</i>	151
Beata Gojło, <i>Borys Popławski i Władimir Nabokow: dwa światy i dwie poetyki</i>	165

„Acta Neophilologica” 1999–2009

Z okazji dziesięciolecia rocznika naukowego „Acta Neophilologica” Rada Programowa pisma składa serdeczne podziękowania wszystkim jego Autorom i Recenzentom, którzy przyczynili się do propagowania treści neofilologicznych w Polsce i poza jej granicami. Współpracownikom „Acta Neophilologica” życzymy dużo zdrowia i wielu sukcesów na niwie naukowej.

JĘZYKOZNAWSTWO I GLOTTODYDAKTYKA

Joanna Orzechowska

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ОРНАМЕНТИКА КНИГ ВОЙНОВСКОГО МОНАСТЫРЯ. К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ И МЕСТЕ ИЗДАНИЯ

Key words: Old Believers, the monastery in Wojnowo, liturgical volumes, ornaments, Grebnev's printing house

В половине XIX в. в селе Войново, при поддержке московской общины федосеевцев – Преображенского кладбища, был основан мужской старообрядческий монастырь. Наибольшего расцвета он достиг при игумене Павле Прусском (1852–1867). Когда Павел изменил федосеевским воззрениям на брак и уехал в Москву с большинством своих учеников, здание монастыря купила Анастасия Соколова, настоятельница сгоревшего жеского монастыря на Майдане. Благодаря московским федосеевцам организовала здесь женский старообрядческий монастырь¹.

После Второй мировой войны начинается упадок монастыря. В 1978 году, после смерти последней настоятельницы – Прасковии Вавиловой (1898–15.01.1978), последней инокини из России², монастырь стал собственностью двух белиц – Фимы (Afimii Kuszmierz) (1916–2005) и Лены (Heleny Stopki) (1912–2006), а также не связанного со старообрядчеством Леона Людвиковского из Миколаск. После кончины монахинь часть монастырских принадлежностей (иконы, книги а также одежда) была перевезена в Музей Вармии и Мазур в Ольштыне.

В настоящее время бывший монастырь находится в частных руках, не выполняет сакральных функций и приобрёл статус музея.

¹ Z. Jaroszewicz-Piersławcew, *Starowiercy w Polsce i ich księgi*, Olsztyn, OBN w Olsztynie 1995, c. 43–46.

² E. Iwaniec, *Pamiętnik Antoniny Kondratiewej (1914–1916). Przyczynek do dziejów żeńskiego klasztoru staroobrzędowego w Wojnowie na Mazurach*, Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1982, № 2–4 (98–100), c. 244.

Книги и иконы, сохранившиеся в Войновском монастыре, до сих пор не исследованы. Во время пребывания в монастыре инокинь и послушниц доступ к церковным книгам изобиловал разного рода препятствиями из-за религиозного, культурного и социального изоляционизма и вытекавшего из него недоверия к иноверным. Только после смерти последней белицы, благодаря благожелательности нынешних частных владельцев монастыря, преподаватели и студенты Варминско-Мазурского университета получили возможность фотографировать и описывать сохранившиеся книги.

Во время научных экспедиций Студенческого кружка славистов (летом 2006 и 2007 гг.), под руководством доктора Елены Потехиной и при участии автора настоящей статьи, в сундуке книжницы, в помещении находящемся рядом с моленной, было обнаружено несколько литургических печатных книг. С большой уверенностью можно предполагать их общее происхождение из-за наличия общих заставок и одинакового шрифта. Выходные сведения трех из них – *Чина погребения*, *Синодика* и *Святцев* – в колофоне указывают Почаев, как место издания:

Напечѣтаѡ. въ тѣпографѣи почѣвской.

Четвертая книга – *Правилник* – содержит следующие данные:

Напечѣтаѡ. въ тѣпографѣи Хрѣтіѡнѣ, Головіцкаѡ ѿ Старопоѡрѣкаѡ Почѡмѣтѡ ?

Под точкой, заканчивающей последнюю строку, поставлен вопросительный знак.

В статье *Старообрядческий Войновский Синодик. Время и место издания*³ предполагаем и пытаемся доказать, что эти сведения не могут быть подлинными.

Исследуя печатную продукцию старообрядцев, следует учитывать то, что за исключением коротких периодов, она была нелегальной. Чтобы не раскрывать местонахождения типографии печатники не помещали в книгах выходные данные или помещали ложные сведения. Кроме того, подпольная издательская деятельность часто заканчивалась утратой многих экземпляров из-за конфискации книг, а также изъятием и утратой типографических принадлежностей. В настоящее время эти факторы осложняют описание сохранившихся книг старообрядцев из-за отсутствия подлинных данных и сопоставительного материала. Поэтому до сих пор недостаточно исследована вторая половина XIX – начало XX вв., и только в последние годы появилась литература, касающаяся издательской деятельности этого периода⁴. В вышеупомянутой статье⁵ мы

³ J. Orzechowska, *Старообрядческий Войновский Синодик. Время и место издания*, *Slavia Orientalis* 2008, LVII, № 2, с. 203–210.

⁴ А.В. Вознесенский, П.И. Мангилев, И.В. Починская, *Книгоиздательская деятельность старообрядцев (1701–1918). Материалы к словарю*, Екатеринбург 1996, с. 3–7.

⁵ J. Orzechowska, *op. cit.*, с. 203–210.

попытались опровергнуть подлинность выходных сведений четырех книг и выдвинули гипотезу, что книги были напечатаны в типографии Л.А. Гребнева в селе Дергачи Вятской губернии⁶, действующей в 1899–1905 годы, так как именно для этой типографии были характерны цитированные ложные выходные сведения.

Наличие ложных данных в книгах, изданных нелегально, вынуждают исследователей обращаться к другим характерным приметам типографий для правильного определения места и времени издания книги.

Наши предположения о дергачевском происхождении литургических книг, обнаруженных в монастыре, подтверждает их система сигнатур и фoliaции⁷. Нумерация листов и тетрадей, представляет собой единую систему, характерную для старообрядческих изданий второй половины XIX – начала XX веков⁸, т.е. времени работы Гребневской типографии.

Несомненно, наиболее выразительной приметой каждой типографии является ее орнаментика.

В настоящее время в Кировском областном краеведческом музее, в создании которого принимал участие сам Гребнев, находится *Альбом* с оттисками заставок (клише), рамок и буквиз, употребляемых в типографии Гребнева (КОКМ № 26761). Тот же *Альбом*, дополненный орнаментикой, выявленной в изданиях печатника из фондов Лаборатории археографических исследований Уральского государственного университета, опубликован И.В. Починской в Интернете⁹.

Орнаменты, представленные в *Альбоме*, употреблены в книгах из коллекции монастыря.

На листах *Чина погребения*, *Синодика*, *Святцев*, *Правилника* отмечаем орнаменты, имеющие свои образцы в *Альбоме*: 10 разных заставок (№ 8, № 9, № 10, № 11, № 13, № 14, № 28, № 34, № 35, № 36), две концовки (№ 91, № 92) и две рамки для маргиналий (№ 58, № 62). В Таблице № 1 представлены обнаруженные соответствия из рассматриваемых книг с указанием их местонахождения (указывается номер листа или его оборот, согласно нумерации листов существующей в книгах).

⁶ А.В. Вознесенский, П.И. Мангилев, И.В. Починская, *op. cit.*, с. 27–32.

⁷ J. Orzechowska, *К вопросу о месте и времени издания богослужебных книг старообрядческого монастыря в Войново. Система сигнатур и фoliaции*, *Przegląd Rusycystyczny* 2009, № 1 (125), с. 5–12.

⁸ А.В. Вознесенский, *Старообрядческие издания XVIII – начала XIX века: Введение в изучение*, СПб, Издательство С.-Петербургского университета 1996, с. 51–53.

⁹ [Online] <<http://www.eunnet.net/books/olddb3/chapter2/album.html>>, *dostęp*: 31.05.2008.

Таблица № 1

<i>Альбом</i>	<i>Синодик</i>	<i>Чин погребения</i>	<i>Святцы</i>	<i>Правильник</i>
Заставка № 8	6			1
Заставка № 9		49		
Заставка № 10	1 об.			
Заставка № 11		1, 23, 91 об., 107, 110 об., 121, 131 об.		65
Заставка № 13	19 об., 28 об.			15 об., 48, 65
Заставка № 14	12, 24	8 об., 57, 90, 103 об., 132		5, 39, 56 об., 68 об.
Заставка № 28			15 об., 35, 46 об., 61, 173 об., 188	
Заставка № 34			66 об., 92 об., 103 об., 129 об., 142 об., 151 об.	
Заставка № 35			74, 96 об., 102 об., 140 об., 146 об.	
Заставка № 36			1, 23, 192, 222	
Концовка № 91		131	15, 34 об., 187 об., 207 об.	15
Концовка № 92				63
Рамка для маргиналий № 58				1
Рамка для маргиналий № 62	8 об., 11, 14 об., 32			

В Таблицах № 2-14 представлены образцы орнаментов, помещенных в *Альбоме* и соответствующий орнамент из рассматриваемых книг.

Таблица № 2

	Заставка № 8
<i>Альбом</i>	
<i>Синодик Правильник</i>	

Таблица № 3

	Заставка № 9
Альбом	
Чин погребения	

Таблица № 4

	Заставка № 10
Альбом	
Синодик	

Таблица № 5

	Заставка № 11
<i>Альбом</i>	
<i>Правильник Чин погребения</i>	

Таблица № 6

	Заставка № 13
<i>Альбом</i>	
<i>Синодик Правильник</i>	

Таблица № 7

	Заставка № 14
<i>Альбом</i>	
<i>Синодик Чин погребения Святы</i>	

Таблица № 8

	Заставка № 34
<i>Альбом</i>	
<i>Святы</i>	

Таблица № 9

	Заставка № 35
<i>Альбом</i>	
<i>Святыцы</i>	

Таблица № 10

	Заставка № 36
<i>Альбом</i>	
<i>Святыцы</i>	

Таблица № 11

	Концовка № 91
<i>Альбом</i>	
<i>Чин погребения Святцы Правильник</i>	

Таблица № 12

	Концовка № 92
<i>Альбом</i>	
<i>Правильник</i>	

Таблица № 13

	<i>Альбом</i>	<i>Правильник</i>
Рамка для маргиналий № 58		

Таблица № 14

	<i>Альбом</i>	<i>Синодик</i>
Рамка для маргиналий № 62		

Две из зафиксированных заставок в Войновских книгах (№ 13, № 36) прилагаются в качестве иллюстраций (снимков) отдельных листов из книг гребневских изданий к статьям *Гребнев* и *Тип. Гребнева* в *Материалах к словарю*¹⁰.

Благодаря орнаментике удалось окончательно подтвердить ранее выдвинутую гипотезу о месте издания четырех книг из собрания старообрядческого монастыря в Войново. Рисунок заставок, концовок, рамок для маргиналий указывает на их происхождение из типографии Л.А. Гребнева.

¹⁰ А .В. Вознесенский, П.И. Мангилев, И.В. Починская, *op. cit.*, с. 30, 31.

Таблица № 15

Орнаменты	Синодик	Чин погребения	Святцы	Правильник
1	2	3	4	5
 Концовка	5 об.	22 об., 48 об., 89 об., 91, 106 об.	60 об., 76 об., 152 об., 173, 179 об., 191 об., 196 об., 211 об.	64 об., 74
 Заставка	35 об.		8 об., 85 об., 197	
 Заставка			29, 40, 52 об., 77, 153, 180, 208	

1	2	3	4	5
 Рамка для маргиналий	6			

В рассматриваемых книгах отмечаем другие орнаменты, не имеющие аналогов в *Альбоме*. Их отсутствие следует объяснить изъятием части типографических принадлежностей в 1918 году. Естественно, утраченные клише орнаментов не попали в *Альбом*, приготовленный самим печатником для музея в 1921 году¹¹. В настоящее время снимки этих гребневских орнаментов могли бы пополнить *Альбом*. Их образцы с указанием их местонахождения представлены в Таблице № 15.

Summary

The Ornaments in the Volumes of the Old Believers' Monastery in Wojnowo. The Time and Place of Publication

The article is a review of four volumes from the remaining collection of volumes in the Old Believers' monastery in Wojnowo. The author established their place of publication on the basis of the analysis of ornaments, primarily book ends, as well as comparing them with the *Catalogue of ornaments* from L. Grebnev's printing house published on the Internet.

¹¹ Ibidem, с. 27.

Marta Bogusławska-Tafelska

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

THE LANGUAGE OF MEDICINE: SOME REMARKS ON THE COMMUNICATIVE INTENTION VIOLATION

Key words: the language of medicine, communicative intention violation, psycholinguistic awareness, frame structures, prevention

This concise study will serve one general goal which, contrary to what may be inferred from the title with the reference to medical arts, will be specifically of psycholinguistic rather than medical character. The objective is to trace the possible cognitive outcome consequent on the language and conversational style typical of the medical expertise today. It will be shown how the stylistic and lexical convention can alter the process of treatment or even the pre-treatment phase, when prevention is pointed as the best medicine.

The inspiration to examine the language of medicine and its role in the process of the medical treatment came from a short written announcement I spotted on the board in one of the local shops of my homeplace. The note read:

The health centre in D. organises free of charge examination including:

- testing bones in the direction of osteoporosis;
- testing the lungs in the direction of asthma.

If you are interested, you are invited...

[translation – M. B.-T.]

Far behind us is the time when language was treated as an abstract system of sounds, words and sentences, functioning in isolation to the biological, mental and cultural contexts in which human activity is embedded. In order to understand the genuine effects of any linguistic activity one has to bear in mind a number of psycholinguistic mechanisms – intrapersonal and interpersonal in character – that organise communication. Today, the psycholinguistic perspective which has found its faithful

advocates among researchers in the language studies, accounts for such subtleties as the speaker's and listener's mental structures, updated continually and dynamic in nature, while analysing the speech acts; other essential aspects contextualising any linguistic exchange are the systemic parameters describing the language as being applied for the communication goals of the communication dyad participants. Among these systemic values there are: the conversational style and the lexical choice.

The psycholinguistic analysis of linguistic behaviour requires one more level of the analysis to be introduced. Namely, in the current stage of evolution of the human organism, cognitive activity of humans is controlled by both: the rational mind and the emotional mind; as language is a mental process, the two ways of processing the data: cognitive and emotional, apply to the linguistic data processing as well. Furthermore, apart from the emotional code, different situational or cultural contexts pre-mark the ultimate conversational effect as well. They can shed a totally new light on and may bring totally 'new readings' to even identical linguistic utterances. Consequently, the process of both language production and language reception, being dynamic and subjective, are of creative nature. Towards this kind of explanation is the below study of the language of medicine oriented.

1. The communicative intention violated

All that one is trying to accomplish with one's language is referred to as his/her communicative intention [Dirven 1998: 162,163]. When one wants to put his/her thoughts or opinions into words, one aims to evoke some result; the intention may be to inform, to release the emotions, or to manipulate the receiver. Regardless the goal, a healthy person – in the sense of the general cognitive abilities being within the norm – is equipped cognitively to adjust the linguistic means to the awaited and intended communicative outcome. Simultaneously, the receiver of the message is able to decode the intended information in the intended way, that is activate the required frame of communication. The cognitive scenario of a successful communication involves the encoding and decoding processes based on the stylistic and lexical cues which, in turn, activate proper cognitive frames [Kiklewicz 2007]. In other words, the cognitive function of the style and lexical decision which orchestrate the linguistic performance consists in the activation of mental information structures in the cognitive system of the message receiver. Any defects in this process of identifying and locating a given message within a proper conversational frame are characteristic of various cognitive syndromes, schizophrenia being one of them [Kiklewicz 2007]. In such conversational situations, the defectively functioning language processor of the message receiver cannot decide on a mental frame to switch on and apply in the linguistic comprehension process.

Usually, however, healthy users of language hold the opinion that they are able to adjust the linguistic device to the metalinguistic aim in their linguistic activity, which is, unfortunately, not always the case. People with low psycholinguistics awareness are hardly ever aware of the consequences of their linguistic choices. The case discussed

in the current study exemplifies the incompetent language use, which leads to an unsuccessful communicative exchange. The primary intention of the author of the note in question must have been to inform the reader about the unique offer put forth by the local health centre. Free tests, checking the condition of the bone structure and functioning the lungs, constitute the opportunity that cannot be missed these days; after all, normally, the state-guaranteed specialist help in Poland requires a lot of patience on the part of the patient who has to take into account a considerable time period of waiting in the queue to the specialist, along with other needy patients. However, the underlying suggestion included in the text under discussion seems to include the incentive to take care of one's physical condition, for which is still some time. The author of the announcement aimed to attract **healthy people** who would like to keep their wellness up. However, the two adverbial phrases: 'in the direction of osteoporosis' and 'in the direction of asthma' spoiled the effect and, while violating the communicative intention of the author on the one hand, turned the offer into an invitation for already osteoporosis-suffering or asthma-suffering patients; on the other hand, made those not diagnosed, the cases already classified. The most probable result brought by the announcement was that the volunteers for the tests comprised mostly asthmatics, osteoporosis-suffering people or those who were convinced or in fear of having contracted either of the two disorders.

2. Psycholinguistic considerations

Humans understand the stimuli they receive from the external environment provided that their cognitive representations contain proper information, that is, the keys to the cognitive package brought by the stimuli. The reformulated semantic theory proposed by George Mandler seems to be the happiest postulate since the time when semantics of the portion of language was equated with the sum of the composing lexemes. Mandler proposes a holistic vision on the linguistic meaning. The scholar notices that 'meaning equates (cognitive) structure' [Mandler 1984: 51]. If some information is to be comprehended (or even received into one's awareness), a mental counterpart or symbolic representative has to be activated in the mental vision of the world. Humans collect these 'mental keys' throughout their lifetimes; new data which enter the cognitive apparatus push away old data, modify them, or help to generate generalisations. In this sense, it is always possible to 'teach the old mind new tricks'. Moreover, the cognitive mechanism of forming and updating the cognitive map is based on two complementary ways of handling the input: the cognitive/declarative/procedural processing and the emotional processing. There are cognitivists who assume the existence of two distinct 'minds' within one cognitive system; these minds may have their neurobiological unfolding in the dichotomy of the right and the left hemispheres. The biology of cognition has it that the two cerebral hemispheres are simultaneously involved in any mental operation, preferring their own, specific strategies of dealing with this input [Springer and Deutsch 1998].

2.1. The frame analysis

The mental representation, otherwise referred to as ‘the mind’, divides itself into the mental mechanisms and data, the later being portions of information encoded and continually updated in the mind, termed concepts, scripts, frames, schemata and other. These chunks of information when activated form one’s awareness [Mandler 1984: 70]. As it has been already assumed, the stylistic and lexical parameters of the message have a cognitive consequence in the receiver’s mind, activating proper cognitive frames. According to Barsalou, a frame is an attribute – value set, where its attributes are the constant, abstract features of an object, and the values are its concrete realisations. If one considers A MEDICAL TEST as an attribute of a frame, constituting A MEDICAL CONSULTATION in general, two values come into play and fall into a complementary relation, which are tests to name the illness in case of some symptoms, implying a given disorder; or tests which are to acknowledge the health and strength of the organism, when the organism is, generally speaking, in a good condition. The cognitive system when confronted with the notion ‘a medical test’ will search through the received message for more data to determine one value or the other. The obvious choice the reader of the note under the current discussion is going to make will be the former value, which composes a frame of a medical consultation for determining a disorder. The clue comes from the two adverbial phrases: ‘in the direction of asthma’ and ‘in the direction of osteoporosis’. The cognition of the reader of the message will be quite literally directed towards these values.

3. Disorder-directed modelling

Similarly to the unique relationship between the parent and the child, based on the expert behaviour on the part of the parent and the pupil role of the child, the doctor and his/her patient enter a communication dyad being based on the relation between a suffering person and the care-taker or help-giver [Puppel 2000: 129–141]. The parallel analysis can go further, the patient seeks help and advise, hence his/her cognition is ready and open to receive and internalise the guidelines how to cope with the problem. One can assume that a patient seeking the doctor’s advice has prepared his/her mental structures for reshuffle, having given inner consent and having built a necessary motivation to loosen the cognitive structures and immerse into the mental phase of the epistemic openness [Maruszewski, Ścigała 1998; translation of the Polish term – M. B-T]. The doctor, acting as an expert, is expected to provide the professional advice; in a sense, the doctor models his/her patient and implies the role the patient is to play as... a patient. The way in which the formal notice in question is written awakes in the potential patient’s mind the scene of any lungs’ ailments being somehow linked with asthma; and any bones disorder being due to osteoporosis. On the one hand, the notice refers to the knowledge of lungs or bones disorders, already stored in the mental representation of the potential patient; on the other hand, the notice builds

up a new mental scene which will, in the future, get activated every time any problem with the bones or the lungs occurs.

One of the first linguists to mention the psycholinguistic consequences of careless language in medicine was Alfred Korzybski [Steinberg 1998: 166]. Korzybski believed that improper language damages the brain and contributes to susceptibility to various diseases; only by transforming the language is one able to retrain the cell pathways in the brain. Although Danny Steinberg, in his monograph on psycholinguistics presented Korzybski's ideas as far-fetched, one cannot escape the impression that Steinberg's irony¹ was pre-emptive [Steinberg 1998: 165–166]. It is not my intention in this paper to discuss the freshest discoveries within neuropsychology but, to counterargument Steinberg, one needs to realise that the human mind is characterised by its life-long maturational and reshuffle potential; thus by means of proper therapeutic techniques or self-work (language being the most widely used and effectively potent tool in modern psychotherapy) one can alter the neural circuits in the brain, which equates correcting one's chosen cognitive reactions.

4. Conclusions

This brief analysis of the medical announcement constituted an inspiration to consider the inevitability and two-directionality of the dyad: mind – language. The mind generates language, but the language sent and received has the potential to (re)model the mind. The immediate psycholinguistic conclusion is that not only linguistic but any professional expertise today requires this psycholinguistic awareness of the cognitive effects of the stylistic and lexical choices of the language communication participants. The above presented brief discussion points to the necessity of more conscious linguistic choices on the part of people working in the health care sector, which appears to be equally vital as proper choices of drugs. Prevention is the best cure, and it refers, above all, to the psycholinguistic modelling of healthy people who are potential patients, so that they will consider disorders as marginal life episodes. Doctors are able to refocus patients 'in the direction of health'; when confronting an illness, such patients will visualise the problem as a temporary obstacle towards good psychophysical condition, while patients oriented 'in the direction of an illness' are likely to strive to notice new signals confirming their fate to be ill.

¹ At that stage of neurobiological and psycholinguistic research into the human brain and nervous system, Korzybski's ideas must have been perceived as very original, if not shocking. From the contemporary perspective, however, his analyses can be regarded as pioneering contemporary proposals of psychoneuroimmunology.

Bibliography

- Barsalou, L. W. (1992). *Frames, Concepts and Conceptual Fields*. In: E. Feder, A. Lehrer (ed.) *Frames, Fields and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organisation*. New Jersey, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers.
- Bogusławska-Tafelska, M. (2006). *Self-education as a Strategy of Life. The Psycholinguistic Profile of the Polish Student of English*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Dirven, R., Verspoor, M. (1998). *Cognitive Exploration of Language and Linguistics*. Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Kiklewicz, A. (2007). *O funkcji stylistycznej wypowiedzenia*. Acta Neophilologica IX.
- Mandler, G. (1984). *Mind and Body*. New York, WW Norton and Company.
- Maruszewski, T., Ścigała, E. (1998). *Emocje – aleksytymia – poznanie*. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Puppel, S., Dziubalska-Kołaczyk, K. (2000). *Multis Vocibus De Lingua*. Poznań, Dziekan Wydziału Neofilologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza.
- Springer, S.P., Deutsch, G. (1998). *Lewy mózg, prawy mózg*. Warszawa, Prószyński i S-ka.
- Steinberg, D. (1998). *An Introduction to Psycholinguistics*. London–New York, Longman.

Summary

The Language of Medicine: Some Remarks on the Communicative Intention Violation

The paper constitutes a psychodynamic analysis of the language as used in the medical expertise today. Particularly, low psycholinguistic and stylistic awareness on the part of medicine practitioners is discussed, which contributes to the communication intention violation, ultimately to communication failure between the doctor and the patient being two participants in the communication dyad. This preliminary discussion points to the necessity of more conscious linguistic choices on the part of people working in the health care sector, who can model their patients 'in the direction of health', and start prevention programs based on psycholinguistic modeling via language used in communication with the patient.

Joanna Nawacka

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

DERYWATY CZASOWNIKOWE OKREŚLAJĄCE MIŁOŚĆ, EROITYKĘ I SEKS WE WSPÓŁCZESNYM ROSYJSKIM ŻARGONIE MŁODZIEŻOWYM

Key words: jargon, verbal derivatives, prefixal, suffixal, paradigmatic, postfixal and complex formants suffixation, prefixation, contamination

Przedmiotem analizy strukturalnej są czasownikowe nominacje określające miłość, erotykę i seks, wyekscerpowane z następujących słowników żargonowych: *Большой словарь русского жаргона* W.M. Mokijenki i T.G. Nikitiny¹, *Словарь московского арга* W.S. Jelistratowa², *Словарь русского арга (материалы 1980–1990-х гг.)* W.S. Jelistratowa³, *Словарь русского сленга* I. Juganowa i F. Juganowej⁴, *Так говорит молодёжь. Словарь молодёжного сленга* T.G. Nikitiny⁵, *Молодёжный сленг. Толковый словарь* T.G. Nikitiny⁶. Z wymienionych słowników żargonowych wynotowano 400 czasowników.

Derywaty czasownikowe są motywowane przez czasowniki, przymiotniki i rzeczowniki. Derywaty od zaimków, liczebników, przysłówków i wykrzykników należą do wyjątków⁷. Wykładnikami derywacji czasownikowej są formanty prefiksalne i charakterystyczne dla formacji odczasownikowych formanty sufiksalne, paradygmatacyjne, postfiksalne i złożone.

Derywacja **czasowników odczasownikowych**, odmiennie od derywacji rzeczowników, opiera się przede wszystkim na prefiksacji. Stosowanie formantów prefiksalnych

¹ В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина, *Большой словарь русского жаргона*, Санкт-Петербург 2000.

² В.С. Елистратов, *Словарь московского арга*, Москва 1994.

³ В.С. Елистратов, *Словарь русского арга (материалы 1980–1990-х гг.)*, Москва 2000.

⁴ И. Юганов, Ф. Юганова, *Словарь русского сленга*, Москва 1997.

⁵ Т.Г. Никитина, *Так говорит молодёжь. Словарь молодёжного сленга*, Санкт-Петербург 1998.

⁶ Т.Г. Никитина, *Молодёжный сленг. Толковый словарь*, Москва 2003.

⁷ Рог. А.Н. Гвоздев, *Современный русский литературный язык*, cz. 1, Москва 1967, s. 359.

jest bardzo rozbudowane i stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech słowotwórstwa czasowników rosyjskich⁸. Analizowany materiał badawczy zawiera odczasownikowe formacje prefiksalne derywowane za pomocą prefiksów:

в-: *ударить* (←*дарить*) ‘pozalecać się’, *влунить* (←*лунить*), *впарить* (←*парить*), *впереть* (←*переть*) ‘odbyć stosunek płciowy’;

вы-: *выпилиться* (←*пилиться*), *выхарить* (←*харить*) ‘odbyć stosunek płciowy’;

за-: *забалдеть* (←*балдеть*) ‘odczuć silne emocje’, *завафлить* (←*вафлить*), *задрючить* (←*дрючить*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *закадрить* (←*кадрить*) ‘zapoznać się’, *закорефаниваться* (←*корефаниваться*), *закорешиваться* (←*корешиваться*) ‘zaprzyjaźnić się’, *замарьяжить* (←*марьяжить*) ‘nakłonić do małżeństwa’, *запетушить* (←*петушить*) ‘zmusić do odbycia stosunku homoseksualnego’, *засандалить* (←*сандалить*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *застэндовать* (←*стэндовать*) ‘odczuć erekcję’, *затоптать* (←*топтать*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *заторчать* (←*торчать*) ‘polubić’, *затряхнуться* (←*тряхнуться*) ‘zdziwić się’, *зафигеть* (←*фигеть*), *зафонареть* (←*фонареть*) ‘odczuć silne emocje’, *зашизеть* (←*шизеть*) ‘zdziwić się’;

на-: *надинамить* (←*динамить*) ‘poflirtować’, *надрючить* (←*дрючить*), *напулять* (←*пулять*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *нашпаклевать* (←*шпаклевать*), *нашпаклеваться* (←*шпаклеваться*), *нашпатлевать* (←*шпатлевать*), *нашпатлеваться* (←*шпатлеваться*), *наштукатурить* (←*штукатурить*), *наштукатуриться* (←*штукатуриться*) ‘upiększyć się, ładnie wyglądać’;

о-: *опетушить* (←*петушить*), *опидарасить* (←*пидарасить*), *опидорасить* (←*пидорасить*) ‘odbyć homoseksualny stosunek płciowy’, *офигеть* (←*фигеть*), *офонареть* (←*фонареть*) ‘wpaść w skrajnie emocjonalny stan’;

от-: *отдуплить* (←*дуплить*) ‘odbyć analny stosunek płciowy’, *отпидарасить* (←*пидарасить*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *отпетуть* (←*петуть*), *отпетушить* (←*петушить*) ‘odbyć homoseksualny stosunek płciowy’, *отстебать* (←*стебать*), *оттарабанить* (←*тарабанить*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *отторчать* (←*торчать*) ‘doznać zadowolenia’, *оттрахать* (←*трахать*), *отфачить* (←*фачить*), *отхарить* (←*харить*), *отыметь* (←*иметь*) ‘odbyć stosunek płciowy’;

пере-: *перепихнуться* (←*пихнуться*) ‘odbyć stosunek płciowy’;

под-: *подвафлить* (←*вафлить*) ‘odbyć oralny stosunek płciowy’, *подзаклеить* (←*заклеить*), *подкадрить* (←*кадрить*), *подкадриться* (←*кадриться*), *поднять* (←*снять*) ‘zapoznać się’, *подфакнуться* (←*факнуться*) ‘odbyć stosunek płciowy’;

по-: *покайфовать* (←*кайфовать*) ‘doznać zadowolenia’, *поматросить* (←*матросить*) ‘pozalecać się’, *попариться* (←*париться*), *попилиться* (←*пилиться*), *попялиться* (←*пялиться*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *пососаться* (←*сосаться*) ‘pocałować się’, *посунуть* (←*сунуть*), *потрахать*

⁸ Пор. Е.А. Земская, *op. cit.*, s. XXIV.

(←*трахаться*), *потулить* (←*тулить*), *потулиться* (←*тулиться*), *пофакать* (←*факать*), *почикаться* (←*чикаться*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *пошакалить* (←*шакалить*) ‘poszaleć’;

при-: *прибалдеть* (←*балдеть*) ‘odczuć zadowolenie’, *прикадрить* (←*кадрить*) ‘zapoznać się’, *прикайфовать* (←*кайфовать*) ‘odczuć zadowolenie’, *присунуть* (←*сунуть*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *приторчать* (←*торчать*) ‘odczuć zadowolenie’, *прифигеть* (←*фигеть*) ‘zachwycić się’, *пришнуриться* (←*шнуриться*) ‘zalecać się’;

про-: *продинамить* (←*продинамить*) ‘poflirtować’;

раз-: *раздрючить* (←*дрючить*) ‘zmusić do odbycia stosunku płciowego’;

с-: *сдрючить* (←*дрючить*) ‘zmusić do odbycia stosunku płciowego’, *скадриться* (←*кадриться*) ‘zapoznać się’, *скантоваться* (←*кантоваться*), *скарефаниться* (←*карефаниться*), *скентоваться* (←*кентоваться*), *скорефаниться* (←*корефаниться*), *скорифаниться* (←*корифаниться*), *скорешились* (←*корешиться*) ‘zaprzyjaźnić się’, *смитингнуться* (←*митингнуться*), *смитинговаться* (←*митинговаться*), *стусоваться* (←*тусоваться*) ‘spotkać się’. Prefiksy jako semantyczne modyfikatory najczęściej są wieloznaczne, to jest wyrażają kilka różnorodnych znaczeń, odcieni znaczeniowych. Wymienione prefiksy należą do najczęściej używanych w rosyjskim prefiksальnym słowotwórstwie czasowników.

Drugi rodzaj formantów stosowanych w derywatach odczasownikowych to formanty sufiksalne, które pełnią funkcję modyfikującą, czyli wnoszą znaczenie jednokrotności lub wielokrotności czy też zmieniają aspekt czasownika. Żargonizmy nazywające czynności związane z miłością, erotyką i seksem są derywowane następującymi sufiksami:

-а/-я-: *вдарять* (←*ударить*) ‘zalecać się’, *шарашишь* (←*шарахать*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *шлëndить* (←*шлëndать*), *шлëndрать* (←*шлëndрить*), *шлындать* (←*шлындить*), *шлындрать* (←*шлындрить*) ‘zajmować się prostytutką’;

-ива/-ыва-: *впаривать* (←*впарить*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *затряхиваться* (←*затряхнуться*) ‘zachwycać się’, *надрючивать* (←*надрючить*), *нарезывать* (←*нарезать*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *наштукатуривать* (←*наштукатурить*) ‘upiększać się’, *обпрудониваться* (←*обпрудониться*) ‘wpadać w skrajnie emocjonalny stan’, *обсикиваться* (←*обсикаться*) ‘reagować emocjonalnie’, *обспускиваться* (←*обспускаться*) ‘odczuwać silne emocje’, *остопыриваться* (←*остопыриться*) ‘wpadać w skrajnie emocjonalny stan’, *отстёбывать* (←*отстебать*), *отфигачивать* (←*отфигачить*), *отхреначивать* (←*отхреначить*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *охмуряживать* (←*охмуряжить*) ‘zmuszać do zakochania się’, *приармяниваться* (←*приармяниться*), *пригрузиниваться* (←*пригрузиниться*) ‘zalecać się’, *путанировать* (←*путанить*) ‘zajmować się prostytutką’, *скадроваться* (←*скадриться*) ‘zapoznawać się’, *уссываться* (←*уссаться*) ‘odczuwać silne emocje’;

- ова**–/–**ева**–: *опуневать* (←*опунеть*) ‘odczuwać silne emocje’, *офигевать* (←*офигеть*) ‘wpaść w skrajnie emocjonalny stan’, *прифигевать* (←*прифигеть*) ‘reagować emocjonalnie’;
- (а)ну**–: *втюкнуться* (←*втюкаться*), *втюркнуться* (←*втюркаться*), *втюхнуться* (←*втюхаться*) ‘zakochać się’, *долбануть* (←*долбать*), *дрюкнуть* (←*дрюкать*), *пильнуть* (←*пилить*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *рокирнуться* (←*рокироваться*) ‘zamienić się partnerami’, *скорешнуться* (←*скорешиться*) ‘zaprzyjaźnić się’, *стебануться* (←*стебаться*), *тирануть* (←*тереть*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *трухнуть* (←*трухать*) ‘zająć się onanizmem’, *факануть* (←*факать*), *факнуть* (←*факать*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *цепнуть* (←*цеплять*) ‘zapoznać się’, *чпокнуть* (←*чпокать*), *шинкануть* (←*шинковать*), *шпокнуть* (←*шпокать*) ‘odbyć stosunek płciowy’;
- ёвыва**–: *нашпаклёвывать* (←*нашпаклевать*), *нашпатлёвывать* (←*нашпатлевать*) ‘upiększać się’.

Trzeci sposób derywacji czasowników odczasownikowych to postfiksacja, tj. dodanie postfiksów –**ся** do czasownika nierefleksywnego w tzw. derywatach pseudozwrotnych: *бараться* (←*барать*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *вклепаться* (←*вклепать*) ‘zapoznać się’, *дрочиться* (←*дрочить*) ‘zajmować się onanizmem’, *дуплиться* (←*дуплить*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *зарубаться* (←*зарубать*) ‘zainteresować się’, *кадриться* (←*кадрить*) ‘zalecać się’, *кайфануться* (←*кайфануть*) ‘odczuć zadowolenie’, *кентоваться* (←*кентовать*) ‘przyjaźnić się’, *кисаться* (←*кисать*) ‘całować się’, *корёфаниваться* (←*корёфанить*), *корешиться* (←*корешить*) ‘przyjaźnić się’, *лататься* (←*латать*), *марьяжиться* (←*марьяжить*) ‘zalecać się’, *махаться* (←*махать*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *нашпаклёвываться* (←*нашпаклёвывать*), *нашпатлёвываться* (←*нашпатлёвывать*), *наштукатуриваться* (←*наштукатуривать*) ‘upiększać się’, *окольцеваться* (←*окольцевать*) ‘żenić się’, *опетиться* (←*опетить*), *опетухаться* (←*опетухать*), *опетушиться* (←*опетушить*), *опетушиться* (←*опетушить*) ‘zostać homoseksualistą’, *париться* (←*парить*), *пилиться* (←*пилить*), *пильнуться* (←*пильнуть*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *прикалываться* (←*прикалывать*), *приколоться* (←*приколоть*) ‘odczuć zadowolenie’, *пультнуться* (←*пультнуть*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *пыряться* (←*пырять*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *раскоблиться* (←*раскоблить*) ‘stać się osobą heteroseksualną’, *сарафаниваться* (←*сарафанить*) ‘kokietować’, *словиться* (←*словить*) ‘spotkać się’, *сосаться* (←*сосать*) ‘całować się’, *тереться* (←*тереть*), *тирануться* (←*тирануть*), *факаться* (←*факать*), *факнуться* (←*факнуть*), *фаловаться* (←*фаловать*), *фачиться* (←*фачить*), *хариться* (←*харить*), *чебурашиться* (←*чебурашить*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *чехлиться* (←*чехлить*) ‘korzystać z prezerwatywy’, *чикаться* (←*чикать*), *чикнуться* (←*чикнуть*), *чпокаться* (←*чпокать*), *чпокнуться* (←*чпокнуть*), *шпилиться* (←*шпилить*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *шалавиться* (←*шалавить*) ‘zajmować się prostytutką’.

Ostatnia grupa derywatów motywowanych czasownikiem to przykłady derywacji złożonej. Czasowniki powstały za pomocą formantów, w skład których wchodzi jednocześnie:

prefiks i postfiks: *обвафлиться* (←*вафлить*) ‘o polucji’, *обпрудониться* (←*прудонить*) ‘wpaść w skrajnie emocjonalny stan’, *обсикаться* (←*сикать*) ‘zareagować emocjonalnie’, *обспускаться* (←*спускать*) ‘odczuć silne emocje’, *спидараситься* (←*пидарасить*) ‘zostać homoseksualistą’, *укайфоваться* (←*кайфовать*) ‘doznać przyjemności’, *уссаться* (←*ссать*) ‘odczuć silne emocje’;

prefiks i sufiks: *попихивать* (←*пихать*), *попхнуть* (←*пихать*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *прифакиваться* (←*факаться*) ‘zalecać się’, *уколбашиваться* (←*колбаситься*) ‘zachwycać się’;

sufiks i postfiks: *лавнуться* (←*лавить*) ‘podobać się’, *чухнуться* (←*чухать*) ‘odbyć stosunek płciowy’.

Oddzielną grupę stanowią czasowniki derywowane od czasowników za pomocą formantu alternacyjnego, opartego na alternacji ilościowej dodatkowo: *скребстись* (←*скрестись*), *барахтаться* (←*бараться*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *цепануть* (←*цепнуть*) ‘zapoznawać się’, *кисаться* (←*кисаться*) ‘całować się’, lub na alternacji ilościowej ujemnej: *тулиться* (←*притулиться*) ‘zajmować się miłością’, czy też na alternacji jakościowej: *втюхаться* (←*втюкаться*) ‘zakochiwać się’, *чвакнуться* (←*чмокнуться*) ‘pocałować się’, *запендюрить* (←*запиндюрить*), *шпокать* (←*чпокать*) ‘odbywać stosunek płciowy’.

Czasownikowe derywaty odprzymiotnikowe występujące w analizowanych nominacjach zostały utworzone z użyciem formantów paradygmatycznych. Przymiotnikowe końcówki fleksyjne zostały odrzucone, a na ich miejsce do tematów przymiotnikowych zostały dodane czasownikowe sufiksy **-ить** i **-ать**. Tak powstały formacje procesualne *медовать* (←*медовый*) ‘spędzać miesiąc miodowy’, *голубиться* (←*голубой*) ‘być homoseksualistą’ (z postfiksem *-ся*) i formacja kauzatywna *дырять* (←*дырявый*) ‘odbywać stosunek płciowy’.

Czasowniki odrzeczownikowe derywowane są za pomocą formantów sufiksalnych i prefiksально-sufiksalnych z możliwością towarzyszenia alternacji morfonologicznych i postfiks *-ся*. W analizowanym materiale badawczym wysegmentowano następujące formanty sufiksalne:

-ить: *бублить* (←*бубль*) ‘zajmować się prostytutką’, *вафлить* (←*вафля*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *динамить* (←*динамо*) ‘flirtować’, *дулнить* (←*дупло*) ‘odbywać homoseksualny stosunek płciowy’, *кадрить* (←*кадра*) ‘zalecać się’, *климатить* (←*климат*) ‘podobać się’, *контачить* (←*контакт*) ‘podtrzymywać przyjacielskie stosunki’, *корёфани́ть* (←*корёфан*), *корешить* (←*кореш*) ‘przyjaźnić się’, *кумарить* (←*кумар*) ‘zalecać się’, *лавить* (←*лав*) ‘kochać’, *маньячить* (←*маньяк*) ‘interesować się’, *матросить* (←*матрос*) ‘prowadzić rozwiązłe życie’, *охмуряжить* (←*охмуряж*) ‘zmusić do zakochania się’, *петрушить* (←*петрушка*) ‘odbywać stosunek płciowy’, *петыушить* (←*петыушка*), *пидарасить* (←*педераст*) ‘odbywać homoseksualny stosunek

- пłciowy', *путанить* (←*путана*) 'zajmować się prostytutką', *сарафанить* (←*сарафан*) 'kokietować', *тараканить* (←*таракан*), *телефонить* (←*телефон*), *фачить* (←*фак*) 'odbywać stosunek płciowy', *хамрить* (←*хам*) 'pieścić organy płciowe', *харить* (←*хер*), *чебурашить* (←*чебурашка*) 'odbywać stosunek płciowy', *чехлить* (←*чехол*) 'korzystać z prezerwatywy', *черепашить* (←*черепаха*) 'odbywać stosunek płciowy', *шакалить* (←*шакал*) 'często zmieniać dziewczynę', *шалавить* (←*шалава*) 'zajmować się prostytutką', *шмарить* (←*шмара*), *юдачить* (←*юлдак*) 'odbywać stosunek płciowy';
- н**ться: *вьюжиться* (←*вьюга*) 'flirtować', *колбаситься* (←*колбаса*) 'być w dobrym nastroju', *королиться* (←*король*) 'zachowywać się wyzywająco', *лесбиться* (←*лесба*) 'całować się', *мандиться* (←*манда*) 'flirtować', *маникюриться* (←*маникюр*) 'kokietować', *марафетиться* (←*марафет*) 'upiększać się', *инуриться* (←*инурок*) 'natarczywie zalecać się';
- а**ть: *верзохать* (←*верзоха*) 'odbywać analny stosunek płciowy', *кисать* (←*кис*) 'całować się', *клыкать* (←*клык*) 'odbywać stosunek płciowy', *лэкать* (←*лэк*) 'lizać organy płciowe', *чпокать* (←*чпок*), *чухать* (←*чуха*) 'odbywać stosunek płciowy';
- а**ться: *стебаться* (←*стёб*) 'odbywać stosunek płciowy';
- е**ть: *фанатеть* (←*фанат*), *фигеть* (←*фиг*) 'zachwycać się', *фонареть* (←*фонарь*), *хренеть* (←*хрен*) 'odczuwać silne emocje';
- и**ровать: *альфонсировать* (←*альфонс*) 'zalecać się';
- и**уться: *митингнуться* (←*митинг*) 'spotkać się', *шизануться* (←*шиза*) 'doznać silnego wstrząsu';
- и**чать: *лесбийничать* (←*лесбия*), *лесбиянничать* (←*лесбия*) 'zajmować się lesbijską miłością', *прихехешничать* (←*прихехешница*) 'nawiązywać romans', *финтифлюшничать* (←*финтифлюшка*) 'kokietować';
- о**вать: *кайфовать* (←*кайф*) 'odczuwać zadowolenie', *кентовать* (←*кент*) 'przyjaźnić się', *стэндовать* (←*стэнд*) 'mieć erekcję', *факернуться* (←*факер*) 'odbywać stosunek płciowy', *фаловать* (←*фал*) 'namawiać do odbycia stosunku płciowego', *фрэндовать* (←*фрэнд*) 'przyjaźnić się', *цирковать* (←*цирк*) 'godzić się na uczestnictwo w grupowym seksie';
- о**ваться: *митинговаться* (←*митинг*) 'spotykać się', *понтоваться* (←*понт*), *пупковаться* (←*пупок*) 'zachowywać się wyzywająco', *сексоваться* (←*секс*) 'odbywać stosunek płciowy';
- у**ться: *нирвануться* (←*нирвана*) 'odczuć zadowolenie'.

Jak sygnalizowano wyżej, wśród czasowników odrzeczownikowych występują także formacje prefiksalnie-sufiksalne. Zostały one utworzone za pomocą następujących formantów:

- за-** + **-и**ть: *забрючить* (←*брючина*) 'odbyć stosunek płciowy', *замарьянить* (←*Марьяна*) 'zapoznać się', *засигарить* (←*сигара*) 'odbyć stosunek płciowy';
- за-** + **-е**ть: *закайфеть* (←*кайф*) 'odczuć zadowolenie';
- о-** + **-е**ть: *окозлеть* (←*козёл*) 'zostać homoseksualistą', *опунеть* (←*пун*) 'odczuć silne emocje', *ошизеть* (←*шиза*) 'wpaść w skrajnie emocjonalny stan';

- о-** + **-ить**: *опарафинить* (←*парафин*), *опедерасить* (←*педераст*), *онетить* (←*нетя*) ‘odbyć homoseksualny stosunek płciowy’;
- о-** + **-ать**: *онетухать* (←*нетух*) ‘odbyć homoseksualny stosunek płciowy’;
- от-** + **-ачить**: *отфигачить* (←*фиг*), *отхреначить* (←*хрен*) ‘odbyć stosunek płciowy’;
- от-** + **-ить**: *отишампурить* (←*шампур*) ‘odbyć stosunek płciowy’;
- при-** + **-ить**: *прищелить* (←*щель*) ‘zmusić do małżeństwa’;
- рас-** + **-ить**: *раскоблить* (←*кобла*) ‘zrobić z lesbijki heteroseksualną kobietę’;
- вз-** + **-уться**: *взбращнуться* (←*брак*) ‘zawrzeć małżeństwo’;
- вы-** + **-иваться**: *выйогиваться* (←*йога*) ‘zachowywać się wyzywająco’;
- за-** + **-иться**: *зарезиниться* (←*резинка*) ‘kupić prezerwatywę’;
- по-** + **-иться**: *побатониться* (←*батон*) ‘przyjemnie spędzić czas zajmując się seksem’, *поудачиться* (←*удача*) ‘odbyć stosunek płciowy’;
- при-** + **-иться**: *приармяниться* (←*армянин*), *пригрузиниться* (←*грузин*) ‘natarczywie pozalecać się’;
- раз-** + **-иться**: *размагнититься* (←*магнит*) ‘odbyć stosunek płciowy’, *размедузиться* (←*медуза*) ‘rozkoszować się’;
- с-** + **-иться**: *сдружбаниться* (←*дружбан*) ‘zaprzyjaźnić się’, *склещиться* (←*клещ*) ‘odbyć stosunek płciowy’;
- с-** + **-оваться**: *сблатоваться* (←*блат*) ‘zaprzyjaźnić się’.

Część badanych derywatów czasownikowych powstała w wyniku kontaminacji⁹: *остопыриться* ‘wpaść w skrajnie emocjonalny stan’ – poprzez skrzyżowanie wyrazu z języka normatywnego *растопыриться* i wyrazów dialektycznych *остопыниться*, *остофыниться*, *остофыриться*, mających znaczenie ‘osłupieć’; *харекрийничать* ‘uczestniczyć w grupowym seksie’ – poprzez nałożenie się rzeczownika żargonowego *харёк* i nazwy ruchu religijnego Hare Kriszna.

Współczesny rosyjski żargon młodzieżowy mieści się w całości we współczesnym systemie językowym i podporządkowuje się jego fundamentalnym prawom. Przedstawiona analiza strukturalna materiału badawczego dowodzi wysokiej produktywności morfemowego sposobu tworzenia słów¹⁰. Derywacja czasowników odczasownikowych opiera się przede wszystkim na prefiksacji; stosowanie formantów prefiksalnych jest mocno rozbudowane i stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech słowotwórstwa socjolektycznych czasowników rosyjskich. Sufiksacja natomiast jest charakterystyczna dla derywatów czasownikowych odprzymiotnikowych i odrzeczownikowych. Nielicznie reprezentowane są w badanej grupie żargonizmów kontaminacje.

⁹ Рог. Б. Тошович, *Семантическая структура жаргонных глаголов*, w: *Русский язык сегодня 1*, red. Л.П. Крысин, Москва 2000, s. 447–448.

¹⁰ Patrz: С. Тот, *К вопросу о приемах образования русских жаргонных слов (исторический аспект)*, *Studia Russica* XVI, red. Б. Татар, Будапешт 1997, s. 72–73.

Summary

Verbal Derivatives Referring to Love, Eroticism and Sex in the Modern Jargon of Russian Youth

The article focuses on the structural analysis of 400 verbal nominations referring to love, eroticism and sex excerpted from modern Russian dictionaries.

Modern Russian youth jargon remains within the language system and is subjected to its fundamental rules. The structural analysis of research material presented in the article confirms high productivity of the morphemic word formation process. Derivation of verbs from verbal roots is based primarily on prefixation. Application of prefixal formants is highly developed and constitutes one of the most characteristic features of the word formation process of sociolectal Russian verbs. Suffixation, in turn, is characteristic of verbs derived from nominal and adjectival roots. Among all the analyzed examples of jargonisms contaminations are infrequent.

Monika Piotrowska-Mazurowska

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

DERYWATY RZECZOWNIKOWE WE WSPÓŁCZESNYM ROSYJSKIM ŻARGONIE NARKOMANÓW

Key words: jargon, sociolect, nominal derivatives, suffixal derivation, paradigmatic derivation

Przedmiotem poniższej analizy są derywaty rzeczownikowe określające narkomanów, substancje odurzające, czynności i stany związane z ich zażywaniem, a także przedmioty służące do intoksykacji. Materiał analityczny wyekscerpowano z następujących publikacji leksykograficznych: *Большой словарь русского жаргона* W.M. Mokijenki i T.G. Nikitiny [Мокиенко, Никитина 2000], *Слова, с которыми мы все встречались. Толковый словарь русского общего жаргона* O.P. Jermakowej, J.A. Ziemskiej i R.I. Roziny [Ермакова, Земская, Розина 1999], *Словарь московского арго* W.S. Jelistratowa [Елистратов 1994], *Словарь русского сленга (сленговые слова и выражения 60-90-х годов)* I. Juganowa i F. Juganowej [Юганов, Юганова 1997], *Так говорит молодёжь. Словарь молодёжного сленга* T.G. Nikitiny [Никитина 1998].

We współczesnym żargonie narkomanów najbardziej rozwija się morfologiczny sposób tworzenia rzeczowników (393 formacje) i w tej grupie najszerzej przedstawia się sufiksacja (237 formacji – ponad 60% wszystkich morfologicznych derywatów rzeczownikowych). Okazuje się, że w zakresie derywacji wyrazów socjolekt wykorzystuje środki słowotwórcze właściwe językowi ogólnemu. Wszystkie formacje tworzone są według tych modeli słowotwórczych, jakie były produktywne wcześniej: „В апро мы встречаемся со всеми видами морфологического и неморфологического словообразования, наиболее характерными из которых являются усечение, суффиксация и сложение” [Елистратов 1993: 85].

W żargonie narkomanów aktywne jest tworzenie **rzeczowników od podstaw rzeczownikowych** za pomocą sufiksacji. Do odrzeczownikowych nazw wykonawców czynności wchodzi przede wszystkim nominacje narkomanów, przy tworzeniu których wysoka produktywnością charakteryzuje się przyrostek **-ист**, zajmujący pierwsze

miejsce w rosyjskim systemie słowotwórczym wśród formantów obcojęzycznych [por. Pstyga 1994: 74; Pstyga 1991: 23]: *анашист* (←*анаши* ‘marihuana’) ‘palący marihuane’, *кукнарист* (←*кукнар* ‘wywar ze zmielonych główek maku, który koncentruje się poprzez odparowanie i wprowadza dożylnie’) ‘narkoman przygotowujący narkotyki domowym sposobem’, *моментист* (←*„Момент”* ‘nazwa kleju, który wachają narkomani’) ‘toksykoman wachający klej „Момент”’, *ханжист* (←*ханжа* ‘opium’) ‘narkoman zażywający opium’, *цифурист* (←*цифур* ‘napar bardzo mocnej herbaty’) ‘narkoman używający jako środka odurzającego naparu bardzo mocnej herbaty’, *эфедринист* (←*эфедрин* ‘efedryna’) ‘człowiek wykorzystujący efedrynę jako środek narkotyczny’.

Derywaty nazywające narkomanów powstają także dzięki innym produktywnym sufiksom:

-ник: *бээфник* (←*БЭЭФ* ‘środek narkotyczny otrzymywany z kleju „БФ”’) ‘człowiek używający kleju „БФ” jako środka narkotycznego’, *кислотник* (←*кислота* ‘LSD’) ‘człowiek nadmiernie skłonny do zażywania LSD’, *таблеточник* (←*таблетка* ‘tabletki’) ‘narkoman zażywający tabletki narkotyczne’, *торчикожник* (←*торчикоз* ‘narkotyk’) ‘narkoman’;

-щик: *гумалищик* (←*гумалин* ‘pasta do butów’) ‘toksykoman używający w celu upojenia składników pasty do obuwia’, *одеколонищик* (←*одеколон* ‘woda kolońska’) ‘toksykoman’, *стимуляторщик* (←*стимулятор* ‘stymulator’) ‘narkoman’, *циклодольщик* (←*циклодол* ‘cyklodol’) ‘człowiek przyjmujący cyklodol jako środek narkotyczny’, *эфедринщик* (←*эфедрин* ‘efedryna’) ‘człowiek wykorzystujący efedrynę jako środek narkotyczny’;

są także tworzone za pomocą stosunkowo mało aktywnych formantów:

-ан: *глухан* (←*глухой* ‘chroniczny, zatwardziały narkoman’) ‘stary narkoman’;

-арик, -арник: *драпарик, драпарник* (←*дран* ‘marihuana, haszysz’) ‘narkoman’;

-ик: *винтовик* (←*винтовой*) ‘narkoman zażywający „винт” jako podstawowy preparat narkotyczny’;

-ил(а), -илк(а): *тащила* (←*тащ* ‘stan euforii narkotycznej’) ‘narkoman’, *торчила, торчилка* (←*торч*) ‘narkoman’;

-н-: *барбитурный* (←*барбитура* ‘barbiturany’) ‘stary narkoman’;

-ов-: *игловой* (←*игла* ‘dożylnie zażywanie narkotyków’) ‘narkoman’, *плановой* (←*план* ‘narkotyk, najczęściej marihuana lub haszysz’) ‘narkoman, palacz marihuany, haszyszu’, *чумовой* (←*чума* ‘kokaina’) ‘narkoman zażywający kokainę’, *шмаровой* (←*шмара* ‘haszysz’) ‘narkoman, palacz haszyszu’;

-ок: *торчок* (←*торч*) ‘narkoman’;

-от(а): *наркота* (←*наркоман*) ‘narkomani’;

-ош(а): *наркоша* (←*нарк* ‘narkoman’) ‘narkoman, narkomanka’;

-ошник, -ушник: *крезошник* (←*креза* ‘szpital psychiatryczny’) ‘człowiek przebywający w szpitalu psychiatrycznym lub poradni narkologicznej’, *чернушник* (←*черный* ‘opium’) ‘narkoman zażywający opium’;

-уш(а): *наркуша* (←*нарк* ‘narkoman’) ‘narkoman’;

- хор: *анаишхор* (←*анаиша* ‘marihuana’) ‘pałac marihuanę’;
- чик, -чиц(а): *марафетчик* (←*марафет* ‘narkotyki’) ‘narkoman’, *марафетчица* (←*марафет*) ‘narkomanka’;
- як: *изляк* (←*изля* ‘dożyłne zażywanie narkotyków’) ‘narkoman regularnie wprowadzający sobie narkotyki dożyłnie’.

Na wzmiankę zasługuje żartobliwe użycie sufiksu **-лог** (element -лог interpretuje się także jako komponent podstawowy [por. *Русская грамматика* 1982: 245]) w wyrazach oznaczających specjalistę w danym zakresie. W żargonie narkomanów za pomocą tego przyrostka określa się narkomana specjalistę w zażywaniu tabletek narkotycznych: *таблетолог* (←*таблетка*).

Nazwy środków czynności to przede wszystkim nazwy substancji odurzających oraz przedmiotów służących do intoksykacji. Są to przeważnie nazwy modyfikacyjne. Do bardziej produktywnych przyrostków w urabianiu odrzeczownikowych nazw narkotyków należą:

- к(а): *бензолка* (←*бензол*) ‘kodeina i podobne leki zawierające narkotyki’, *мастырка* (←*мастыра*) ‘papieros napełniony substancją narkotyczną’, *морфушка* (←*морфуша*) ‘morfina’;
- ик: *кокстик* (←*кокс*) ‘kokaina’, *кропалик* (←*кропаль*) ‘doza, porcja haszyszu’, *сопливчик* (←*сопливка*) ‘efedryna’;
- овк(а), -евк(а), -ивк(а): *ангидридовка* (←*ангидрид*) ‘surowe opium’, *сопливка* (←*сопли* ‘smarki’) ‘efedryna’, *ширевка* (←*ширево*) ‘narkotyki wprowadzane dożyłnie’;
- ух(а): *косуха* (←*косая*) ‘skręt z marihuaną’, *марфуха* (←*Марфа*) ‘morfina’, *опиуха* (←*опий*) ‘opium’, *циклуха* (←*цикл*) ‘cyklodol’, *чернуха* (←*черный*) ‘opium, surowe opium’;
- ушк(а): *кикушка* (←*кик*) ‘kokaina’, *кислушка* (←*кислота*) ‘syntetyczny narkotyk LSD, wywołujący halucynacje’;
- яшк(а): *беляшка* (←*белый*) ‘kokaina’, *мастяшка* (←*масть*) ‘substancja narkotyczna do palenia’.

Pozostałe formanty służące derywowaniu nazw środków czynności są stosunkowo mało aktywne:

- ал(о): *торчал* (←*торч*) ‘narkotyk’;
- в(а): *шалва* (←*шала*) ‘lekki narkotyk z konopi, marihuana’;
- ев-: *кашлевая* (←*кашель*) ‘tabletki od kaszlu, która po obróbce chemicznej jest wykorzystywana przez narkomanów’;
- енок: *крабенок* (←*краб*) ‘sidnokarb (psychostymulator, narkotyk halucynogenny)’;
- ец: *крабец* (←*краб*) ‘sidnokarb’;
- ечк(а), -ичк(а): *галечка* (←*галька*), *галичка* (←*галька*) ‘porcja narkotyku’;
- ин(а): *дымина* (←*дым*) ‘tytoń, papierosy’;
- икоз: *торчи́коз* (←*торч*) ‘narkotyk, najczęściej marihuana’;
- иш(е): *молочище* (←*молоко*) ‘lekki narkotyk przygotowywany z konopi na mleku skondensowanym’;
- ник: *венник* (←*вена*) ‘żyła’;

- овик**: *кубовик* (←*куб*) ‘strzykawka o pojemności jednego centymetra sześciennego’;
- ов(о), -ев(о)**: *ныхово* (←*ных*) ‘coś do palenia (często o narkotyku)’, *ширево* (←*ширь*) ‘narkotyki wprowadzane dożylnie’;
- ок**: *вторячок* (←*вторяк*) ‘powtórnie zaparzona herbata’, *косячок* (←*косяк*) ‘papieros z substancją narkotyczną’, *обручок* (←*обруч*) ‘strzykawka do iniekcji narkotyków’, *шмиток* (←*шмит*) ‘narkotyk typu amfetaminy’;
- очк(а)**: *пяточка* (←*пятка*) ‘niedopałek papierosa z marihuaną (zazwyczaj skręcony, żeby nie wysypała się „trawa”)', *ханочка* (←*ханка*) ‘opium’;
- ул(я)**: *пятуля* (←*пятка*) ‘niedopałek papierosa z marihuaną (zazwyczaj skręcony, żeby nie wysypała się „trawa”)';
- ух(а)**: *чекуха* (←*чек*) ‘podrobiona recepta na lekarstwo zawierające narkotyk’;
- уш(а)**: *морфуша* (←*морфин*) ‘morfina’;
- ц(а), -ц(ы)**: *дряницы* (←*дрянь*) ‘haszysz bardzo niskiej jakości’, *дурца* (←*дурь*) ‘marihuana’;
- чик**: *планчик* (←*план*) ‘haszysz’;
- ј(е), -овј(е)**: *мачье* (←*мак*) ‘główki makowe’, *шировье* (←*ширь*) ‘narkotyki dożylnie’;
- ыч**: *герыч* (←*героин*) ‘heroina’;
- яг(а)**: *черняга* (←*черный*) ‘opium’;
- як**: *ампуляк* (←*ампула*) ‘ampułka z narkotykiem’, *цикляк* (←*цикл*) ‘tabletki cyklo-dolu’;
- ярник**: *ампулярник* (←*ампула*) ‘substancje narkotyczne znajdujące się w ampułkach’.

Wyraz *ленеха* (←*ленешка*), oznaczający tabletkę zawierającą substancję narkotyczną, to przykład derywacji alternacyjnej. Formalnym wykładnikiem alternacji jest tu wymiana fonemów *ш* : *х*, przy czym wyraz z fonemem *х* w miejscu poprzedniego fonemu *ш* zyskuje ujemną wartość emocjonalną [por. Grabias 1981: 112–115].

Wśród nazw środków czynności nieliczne nazwy utworzone zostały za pomocą formantów egzotycznych [por. Елистратов 1994: 658–663]: *ганджубас* (←*ганджа*) ‘haszysz’, *дурдецело*, *дурдицелла* (←*дурь*) ‘haszysz’, *манагуа* (←*манага*) ‘napój przygotowywany z dojrzałych konopi na bazie mleka’, *ханоби* (←*ханка*) ‘haszysz’.

Odrzeczownikowe nazwy czynności i stanów tworzy się najczęściej za pomocą przyrostków:

- к(а)**: *волокушка* (←*волокуша*) ‘stan silnego upojenia narkotycznego’, *откидка* (←*откид*) ‘krańcowy stan emocjonalny, obojętność, ospałość, senność, każdy stan nieświadomości’, *отключка* (←*отключ*) ‘ciężki stan fizyczny po zażyciu dużej dawki narkotyku’;
- няк**: *отходняк* (←*отход*) ‘syndrom abstynencyjny’, *передозняк* (←*передоз*) ‘przekroczenie normy przy zażyciu narkotyku’, *приходняк* (←*приход*) ‘euforia narkotyczna’.

Inne formanty występujące w tej grupie słów to:

- ак**: *стремак* (←*стрем*) ‘stan podejrzliwości, strachu (w tym wywołany przez narkotyki)’;

- ал(о):** *глюкало* (←*глюк*) ‘obiekt kontemplowany po przyjęciu halucynogenu’;
-в(а): *глюква* (←*глюк*) ‘halucynacja’;
-ик/-ик(и), -ник *паровозик* (←*паровоз*) ‘sposób palenia haszyszu lub marihuany, przy którym jeden narkoman bierze papieros w usta (gorącym końcem do wewnątrz) i puszcza dym do ust drugiemu narkomanowi’, *тошнотики* (←*тошнота*) ‘mdłości, nudności; zły nastrój, nieprzyjemne doznania’, *депрессушник* (←*депрессуха*) ‘depresja’;
-овин(а): *глюковина* (←*глюк*) ‘obiekt kontemplowany po przyjęciu halucynogenu’;
-ух(а): *депрессуха* (←*депрессия*), *депрессуха* (←*депрессия*) ‘depresja’;
-он: *откидон* (←*откид*) ‘stan upojenia narkotycznego’, *отрубон* (←*отруб*) ‘stan nieświadomości’.

Nazwy miejsc realizowane są tylko w kilku derywatach fundowanych przez rzeczowniki. Są to formacje utworzone za pomocą przyrostków:

- ик:** *огородик* (←*огород*) ‘plantacja konopi lub maku opiumowego’;
-южник/-ючник/-юшник: *гадюжник* (←*гадость* ‘narkotyk’), *гадючник* (←*гадость*), *гадюшник* (←*гадость*) ‘melina narkomanów’;
-ечн-: *калечная* (←*калики* ‘tabletki narkotyczne’) ‘apteka’;
-южн-: *калюжная* (←*калики*) ‘pokój lekarski, gabinet zabiegowy, miejsce w szpitalu, gdzie chorym wydaje się lekarstwa’.

Produktywnym typem słowotwórczym (wysegmentowano 61 wyrazów należących do tego typu derywatów) w obrębie odrzeczownikowych nominacji narkotycznych jest uszczuplenie wyrazu podstawowego o elementy niefleksyjne. Ucięciom mogą ulegać morfemy słowotwórcze wyrazu fundującego lub elementy niebędące morfemami [por. Grabias 1981: 109–110]. W wyniku tego rodzaju zabiegów słowotwórczych powstają formacje modyfikacyjne: *барбитура* (←*барбитураны*) ‘barbiturany’, *гандж* (←*ганджа*) ‘haszysz’, *кок* (←*кокаин*) ‘kokaina’, *нарк* (←*наркоман*) ‘narkoman’, *нарком* (←*наркоман*) ‘narkoman’, *наркот* (←*наркота*) ‘narkoman’, *нокс* (←*ноксирон*) ‘tabletki noksyronu’, *нарфюм* (←*нарфюмерия*) ‘środek owadobójczy wykorzystywany jako narkotyk’, *пента* (←*пенталгин*) ‘pentalgin’, *передоз* (←*передозировка*) ‘przekroczenie normy przy zażyciu narkotyku’, *пласт* (←*пластилин*) ‘żywica z pyłkiem, zbierana z kwiatostanów konopi’, *пром* (←*промедол*) ‘promedol’, *сед* (←*седуксен*) ‘seduksen’, *сульфа* (←*сульфазин*) ‘sulfazin’, *токсик* (←*токсикоман*) ‘toksykoman’, *транк* (←*транквилизатор*), *транквилик* (←*транквилизатор*) ‘trankwilizator’, *фен* (←*фенамин*) ‘fenamina’, *цикл* (←*циклодол*) ‘cyklodol’.

Do uciętych form wyrazów wyjściowych mogą być dodane sufiksy lub elementy fleksyjne występujące w roli formantu słowotwórczego [por. Laskowski, Wróbel 1964; Grzegorzczukowa, Laskowski, Wróbel 1998: 424]: *абстыг*, *абстык* (←*абстиненция*) ‘abstynencja, syndrom abstynencyjny’, *глюка* (←*глюк*) ‘halucynacja’, *гера* (←*героин*) ‘heroína’, *герфа* (←*герфонал*) ‘gerfonal’, *джа* (←*джейн*) ‘haszysz’, *кода* (←*кодеин*) ‘kodeina’, *краба* (←*краб*) ‘sidnokarb’, *нарик* (←*наркоман*) ‘narkoman’, *нокса* (←*ноксирон*) ‘noksyron’, *нарик* (←*паровоз*) ‘sposób palenia haszyszu lub marihuany, przy którym jeden narkoman bierze papieros w usta (gorącym końcem do wewnątrz)

i puszcza dym do ust drugiemu narkomanowi', *нарфа* (←*парфюмерия*) 'środek narkotyczny, przygotowywany z artykułów perfumeryjnych', *релаха* (←*реланиум*) 'relanium', *сидней* (←*сиднокарб*) 'sidnokarb', *феня* (←*фен*) 'fenamina', *хани* (←*ханка*) 'narkomanka', *цикла* (←*цикл*) 'cyklodol'.

Przy uszczupleniu form wyrazowych możliwe są nieregularne przekształcenia głoskowe tematu bazowego: *галюн* (←*галюцинация*) 'halucynacja', *глюк* (←*галюцинация*) 'halucynacja', *демич*, *демик* (←*деמידыч*) 'dimedrol', *коки* (←*кокаин*) 'kokaina', *этил* (←*этаминал*) 'etaminal'.

Żargon młodzieżowy przepełniający fonetyczne zabawy słowne [por. Зайковская 1993: 41]. Są to zjawiska różnego typu, jak metateza (przestawienie kolejności głosek), substytucja (wymiana głoski właściwej na inną) czy nazwa pierwszej litery. Najczęściej zmiany te zachodzą w rzeczownikach fundowanych przez rzeczowniki w kategorii nazw narkotyków: *к* [*ка*] (←*кокаин*) 'kokaina', *з* [*зэ*] (←*героин*) 'heroina', *эс* (←*ang. cocaine*) 'kokaina', *дж* (←*джейн*) 'marihuana', *дряп* (←*дран*) 'haszysz', *кефан* (←*кенаф*) 'haszysz', *киф* (←*кеф*) 'dawka, porcja haszyszu', *кокиш* (←*кокс*) 'kokaina', *накс* (←*нокс*) 'tabletki noksyronu', *плантчик* (←*планчик*) 'haszysz, narkotyki'; w mniejszym stopniu dotyczą innych określeń: *махил* (←*макил*) 'handlarz narkotyków', *видла* (←*вилла*) 'melina narkomanów', *абручок* (←*обручок*) 'strykawka do iniekcji narkotyków', *крубовик* (←*кубовик*) 'strykawka o pojemności jednego centymetra sześciennego'.

Na wzmiankę zasługuje również związane z gramami słownymi zjawisko imitacji nazwisk: *Балдашкин* 'narkotyk, zwykle marihuana', *Демидыч* 'dimedrol', *Кузьмич* 'naleśnik, placek z marihuaną', *Соплевич* 'efedryna', *Ханкин* 'narkoman zażywający opium'.

Rzeczowniki motywowane przymiotnikami to przede wszystkim nazwy narkotyków tworzone za pomocą przyrostków:

- к(а)**: *беспонтовка* (←*беспонтовый*) 'narkotyk niskiej jakości', *краснодарка* (←*краснодарский*) 'gatunek marihuany', *чуйка* (←*чуйский*) 'gatunek marihuany';
- т(а)**: *сухта* (←*сухой*) 'odparowany ekstrakt opium';
- як**: *сонняк* (←*сонный*) 'tranquilizator, środek nasenny', *чистяк* (←*чистый*) 'wysokogatunkowy narkotyk'.

Wśród rzeczowników deadiektywnych poza nazwami narkotyków występuje jeden rzeczownik osobowy. Jest nim wyraz *тухляк* (←*тухлый*), oznaczający nieudolnego narkomana i zawierający sufiks **-як**.

Za pomocą sufiksów **-як**, **-няк** tworzone są również nazwy stanów występujących po zażyciu narkotyków: *свиная* (←*свиной*) 'stan charakteryzujący się silnym apetytem', *тупняк* (←*тупой*) 'stan głodu narkotycznego'.

Jeden rzeczownik odprzymiotnikowy powstał za pomocą derywacji wstecznej: *астрал* (←*астральный*) 'dziwny, niezwykły stan (najczęściej przyjemny); stan upojenia'.

Wśród nominacji narkotycznych wyodrębniono trzy przypadki **rzeczowników utworzonych od liczebnika** za pomocą przedrostków **-як** i **-няк**: *первяк* (←*первый*), *вторяк*, *вторняк* (←*второй*) 'bardzo mocny napar herbaty'.

W żargonie związanym ze środowiskiem narkomanów licznie reprezentowane są **rzeczowniki odczasownikowe**. Derywacja dewerbalna odbywa się tu drogą sufiksálną lub paradygmatyczną. Od podstaw czasownikowych tworzy się nazwy wykonawców czynności za pomocą następujących przyrostków:

- арь:** *глотарь* (←*глотать*) ‘narkoman zażywający tabletki z substancją narkotyczną’;
- ач:** *нюхач* (←*нюхать*) ‘toksykoman’;
- ов-:** *втыковой* (←*втыкать*) ‘kokainista’, *шуровой* (←*шурять*) ‘narkoman wprowadzający narkotyki przy pomocy iniekcji’;
- анн-, -енн-:** *заныуханный* (←*заныухать*) ‘człowiek zażywający kokainę, znajdujący się pod wpływem narkotyku’, *нокишенный* (←*ноксить*) ‘narkoman, który zażył tabletki noksyronu’;
- щик, -льщик:** *жильщик* (←*житься*) ‘narkoman robiący dożylny zastrzyk z narkotyku’, *пыхальщик* (←*пыхать*) ‘narkoman palacz; człowiek nadużywający marihuany’;
- ук:** *пыхнук* (←*пыхнуть*) ‘przypalający papierosy z narkotykiem’;
- ун:** *лизун* (←*лизать*) ‘narkoman przyjmujący substancje narkotyczne poprzez układ pokarmowy’.

Rzeczowniki odczasownikowe tworzone za pomocą sufiksów oznaczają również procesy, stany i środki czynności. Są to nazwy zawierające następujące przyrostki:

- еж:** *балдеж* (←*балдеть*) ‘stan upojenia narkotycznego’;
- ежк(а):** *долбежка* (←*долбиться*) ‘stan abstynencji narkotycznej’;
- к(а):** *зацепка* (←*зацепить*) ‘początek działania narkotyku’, *мостырка* (←*мостырить*) ‘narkotyk’, *чифанка* (←*чифанить*) ‘mocny roztwór herbaty, używany jako narkotyk’;
- ни(е):** *обдолбание* (←*обдолбаться*) ‘przyjęcie zbyt dużej dozy narkotyków’, *шуряние* (←*шурять*) ‘zażywanie narkotyków dożylnych’;
- б(а):** *кольба* (←*колоться*) ‘proces iniekcji narkotyków’;
- як:** *тошняк* (←*тошнить*) ‘mdłości, nudności, też zły nastrój, nieprzyjemne doznania’;
- ех(а):** *куреха* (←*курить*) ‘substancja do palenia’;
- ок:** *курюк* (←*курить*) ‘przerwa na zapalenie papierosa lub zaciągnięcie się papierosem’;
- ар(а):** *нюхара* (←*нюхать*) ‘kokaina’;
- т(а):** *нюхта* (←*нюхать*) ‘kokaina’;
- ев(о):** *палево* (←*палить*) ‘takie zachowanie, po którym otoczenie poznaje, że człowiek znajduje się w stanie upojenia narkotycznego’;
- ач:** *пахтач* (←*пахнуть*) ‘haszysz’;
- ец:** *труханец* (←*трухануть*) ‘gorączka z silnymi dreszczami, wywołana dożylnym wprowadzeniem preparatów narkotycznych własnej produkcji z domieszkami’;
- он:** *расслабон* (←*расслабиться*) ‘przyjemny stan fizyczny, brak trosk i trudności’;
- ух(а):** *расслабуха* (←*расслабиться*) ‘przyjemny stan fizyczny, brak trosk i trudności’.

Na szczególną uwagę zasługuje aktywne tworzenie rzeczowników odczasownikowych z przyrostkiem **-лов(о)**, gdyż formant ten jest wyjątkowo rzadki w systemie rosyjskich afiksów [Бергевская 1996: 34]: *глюкалово* (←*глюкать*) ‘sytuacja doznawania halucynacji’, *отрубалово* (←*отрубаться*) ‘silne zmęczenie, znużenie, mocny sen, stan nieświadomości’, *ныхалово* (←*ныхать*) ‘palenie narkotyków lub narkotyki do palenia’, *торчалово* (←*торчать*) ‘stan euforii wywołany działaniem środków psychotropowych’, *ширялово* (←*ширять*) ‘narkotyki wprowadzane dożylnie’.

Formacje powstałe w wyniku derywacji paradygmatycznej są rzeczownikami rodzaju męskiego lub żeńskiego. Należą do nich:

- nazwy narkotyków: *грев* (←*греться*) ‘narkotyki’, *дран* (←*дранануть*) ‘haszysz’, *кашкар* (←*кашкарить*) ‘zażywanie narkotyków’, *шан* (←*шанить*) ‘narkotyk, najczęściej haszysz lub marihuana’, *ширь* (←*ширять*) ‘narkotyki dożylnie’;
- nazwy osobowe: *задвига* (←*задвигаться*) ‘narkomanka wprowadzająca narkotyki dożylnie’, *шмыга* (←*шмыгать*) ‘narkoman wprowadzający narkotyki dożylnie’, *стун* (←*стунать*) ‘agent specjalny do inwigilacji narkomanów’;
- nazwy stanów emocjonalnych i fizycznych: *заморока* (←*заморочить*) ‘dziwne zachowanie, zwykle w stanie upojenia narkotycznego lub alkoholowego’, *кочум* (←*кочумать*) ‘stan euforii wywołany działaniem środków psychotropowych’, *отключ* (←*отключаться*) ‘ciężki stan fizyczny (po dużej dawce narkotyku)’, *оттяг* (←*оттягиваться*) ‘zadowolenie, przyjemność’, *раскумар* (←*раскумариться*) ‘wyjście ze stanu syndromu abstynencyjnego za pomocą niewielkiej dozy narkotyku’;
- inne: *запых* (←*запыхаться*) ‘zaciągnięcie się papierosem z haszyszem’, *попил* (←*попили*) ‘blizna, która pozostała po podcięciu żyły’, *мастыра* (←*мастырить*) ‘papieros napełniony substancją narkotyczną’.

W socjolekcie narkomanów reprezentowane są również **rzeczowniki złożone**. Tworzą one niewielką grupę wyrazów (13 jednostek). Wśród nich przeważają nominacje będące wynikiem zespolenia komponentów na zasadzie tzw. czystego złożenia [por. *Русская грамматика* 1982: 242; Zmarzer 1987: 135]: *дурмашина* (←*дурь* + *машина*) ‘strzykawka’, *кайф-базар* (←*кайф* + *базар*) ‘melina narkomanów’, *калики-моргалики* (←*калики* + *моргалики*) ‘tabletki o działaniu narkotycznym’, *нюхалонос* (←*нюхало* + *нос*) ‘toksykoman lub narkoman zażywający kokainę’, *таска-волокуха* (←*таска* + *волокуха*) ‘nieprzyjemne doznania wywołane działaniem środków psychotropowych’, *чифирбак*, *чифир-бак* (←*чифир* + *бак*) ‘naczynie, pojemnik do przygotowywania naparu bardzo mocnej herbaty’, oraz nominacje z tematem związanym obcego pochodzenia w pierwszym członie [por. *Русская грамматика* 1982: 244–246]: *минимундус* (←*мини* + *мундус* <łac. *mundus* ‘świat, wszechświat, niebo’>) ‘stan upojenia narkotycznego’, lub z interfiksem -o- i elementem związanym obcego pochodzenia w roli komponentu podstawowego: *бензоман* (←*бензин* + *ман*) ‘toksykoman wachający benzynę’ (w tym przypadku zachodzi ucięcie pierwszego tematu złożenia), *глюкоген* (←*глюк* + *ген*) ‘substancja narkotyczna (środek psychotropowy) wywołująca halucynacje’, *стремопатия* (←*стрем* + *патия* <gr. *pathos* ‘cierpienie’>) ‘chroniczny strach, fobia’.

Pozostałe z trzynastu kompozytów rzeczownikowych to złożenia z tematem czasownika w roli komponentu podstawowego, posiadające sufiks zerowy i interfiks *-o-*: *глюколов* (*←глюк + ловить*) ‘narkoman’, *планоход* (*план + ходитъ*) ‘środek transportu, prowadzony przez kierowcę, który palił marihuanę’.

Przedstawiona wyżej analiza morfologicznych derywatów rzeczownikowych pozwala na sformułowanie następujących wniosków:

1. Wśród tego typu formacji zdecydowanie dominują derywaty proste – sufiksalne i paradygmaticzne. W sumie tworzą one grupę 380 nazw, w której wyraźnie przeważają nazwy sufiksalne utworzone za pomocą 85 sufiksów. Derywaty złożone (*composita*) reprezentowane są łącznie przez 13 formacji.

2. Morfologiczne derywaty rzeczownikowe tworzone są od różnych kategorialnie podstaw słowotwórczych. W charakterze tych podstaw występują tematy rzeczowników, przmiotników i czasowników, oraz – sporadycznie – tematy liczebnikowe. Formacje sufiksalne są najczęściej oparte na tematach rzeczownikowych, zaś formacje paradygmaticzne – na tematach czasownikowych.

3. Stosowane w żargonie narkomanów modele słowotwórcze zasadniczo odpowiadają produktywnym modelom słowotwórczym języka ogólnego – zarówno jego neutralnych, jak i potocznych warstw stylistycznych. Do typowo żargonowych sposobów słowotwórczych można zaliczyć sposób fonetyczny; obejmuje on głównie takie zjawiska, jak metateza (przestawienie kolejności głosek), substytucja (wymiana głoski właściwej na inną) czy nazwa pierwszej litery.

Bibliografia

- Береговская Э.М. (1996). *Молодёжный сленг: формирование и функционирование*. Вопросы языкознания 3.
- Елистратов В.С. (1994). *Арго и культура*. В: *Словарь московского арго*. Москва.
- Елистратов В.С. (1994). *Словарь московского арго*. Москва.
- Елистратов В.С. (1993). *Наблюдения над современным городским арго*. Вестник московского ун-та. Сер. 9. Филология 1.
- Ермакова О.П., Земская Е.А., Розина Р.И. (1999). *Слова, с которыми мы все встречались*. Толковый словарь русского общего жаргона. Москва.
- Зайковская Т.В. (1993). *Можно мозжечокнуть? Сабо самой! Молодежный жаргон*. Русская речь 6.
- Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. (2000). *Большой словарь русского жаргона*. Санкт-Петербург.
- Никитина Т.Г. (1998). *Так говорит молодёжь. Словарь молодёжного сленга*. Санкт-Петербург.
- Русская грамматика*. (1982). Т. I. Москва.
- Юганов И., Юганова Ф. (1997). *Словарь русского сленга (сленговые слова и выражения 60-90-х годов)*. Москва.
- Grabias S. (1981). *O ekspresywności języka*. Lublin.
- Grzegorzczukowa R., Laskowski R., Wróbel H. (red). (1998). *Gramatyka współczesnego języka polskiego*. Warszawa.
- Laskowski R., Wróbel H. (1964). *Użycie paradygmatu w funkcji formantu słowotwórczego we współczesnej polszczyźnie*. Język Polski 44.

- Pstyga A. (1994). *Nowe słownictwo rosyjskie, struktura formalna i semantyczna rzeczownika*. Gdańsk.
- Pstyga A. (1991). *Иноязычные суффиксальные элемент в словообразовательной системе русского языка (на примере имен существительных)*. Russistik 1.
- Zmarzer W. (1987). *Leksyka. Słowotwórstwo*. Seria: A. Bartoszewicz, J. Wawrzyńczyk (red.). Gramatyka opisowa współczesnego języka rosyjskiego, 2. Warszawa.

Summary

Nominal Derivatives in the Modern Jargon of Russian Narcotics Addicts

The article concerns nominal derivatives referring to narcotics addicts, psychoactive substances, activities and conditions related to using them as well as objects used to get under their influence. Word formation models used in the jargon of narcotics addicts generally function similarly to the productive word formation models of the common language. Among the number of nominal morphological derivatives, simple derivatives – suffixal and paradigmatic – are most common. There are not many complex derivatives (composite). The phonetic manner of forming new words can be considered a typical jargon word formation procedure. This manner includes the following phenomena: metathesis (transposition of sounds), substitution (replacement of the right sound by another one) or using the first letter instead of the word.

LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

Юрій КовбасенкоГуманітарний інститут Київського міського педагогічного університету
ім. Б.Д. ГрінченкаЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ШТРИХИ
ДО ПОРТРЕТУ**Key words:** postmodernism, palimpsest, intertextuality, ironism, *The Death of the Author*, *Homo Ludens*, simulacror, lowbrow highbrow & highbrow lowbrow, virtual historicismСкриптор іде на зміну Авторіві... Народження читача
доводиться оплачувати смертю Автора.Ролан Барт, *Смерть Автора*С тех пор она, чтоб избежать ошибки, всем стала раздавать
свои улыбки.Мопассан, *Сельская Венера***1. Ситуація з постмодернізмом...**

Космос виникає з хаосу. Бо йому просто ні з чого більше виникнути. Літературний же процес багатьом його сучасникам тією або іншою мірою видається хаосом. Це стосується будь-якої літературної доби: скажімо, романтизм видавався хаосом на межі XVIII–XIX століть, так само як модернізм – на межі століть XIX–XX. Тож не випадково зараз, на початку XXI століття, до певної міри хаотичною видається література постмодернізму. Публікацій про неї вистачає, кількісно вони вже перевершили саму цю літературу, але...

Звичайно, кожен із літературознавців пропонує свою „модель” або „дорожню карту” постмодерністського космосу. Але часто це робиться не лише обережно (щодо нового матеріалу обережність якраз доречна), а якось розгублено (відчайдушний наскок – одна з форм вияву тієї-таки розгубленості). В одних випадках – за туманом філософічного ракурсу осмислення цього явища і майже

без розгляду поетики конкретних художніх творів. В інших – з акцентом саме на їхній поетиці, але часто шляхом простої каталогізації певних ознак постмодернізму, без виявлення домінант і тенденцій, магістральних силових ліній, без будь-яких прогнозів, а переважно за принципом „а ось іще про оце”. Мабуть, небажанням брати на себе відповідальність за запропоновані „моделі космосу” (неспромогою їх створити?) обумовлене те, що постмодернізм часто називають не художнім і/або ідейним явищем, і навіть не добою культури, а ... „ситуацією” або й „духовним станом”¹. Але те, що дозволено теоретикам і письменникам, не можуть собі дозволити викладачі, чий обов’язок – пояснювати (букв. ‘робити ясным, зрозумілим’). Уявімо ситуацію, коли учні чи студенти вивчали б, скажімо, „ситуацію реалізму” або „ситуацію Просвітництва”.

Єдине виправдання такого стану – той-таки хаос, невідстояність мистецьких явищ і їхніх оцінок. Звичайно, стан цей тимчасовий, але ж і всі ми тимчасові, іншого часу на життя в нас не буде, тож треба розбиратися в цій ситуації з постмодернізмом (творити з хаосу космос) уже зараз. Звичайно, помилки неминучі, та іншого шляху немає.

Будь-яке явище можна досліджувати двома шляхами: екстенсивним (шляхом вичерпування матеріалу) чи інтенсивним (шляхом визначення і характеристики найважливіших і найрепрезентативніших фактів, ознак, віх, – тобто домінант). Щодо літератури постмодернізму вважаю доречнішим другий шлях, адже матеріал ще не „відстоявся”, і в деталях його дослідити поки що неможливо, та й, мабуть, нині недоцільно. Тож піду саме шляхом розгляду **найхарактерніших рис, штрихів до портрету літератури постмодернізму**.

2. Скриптор замість автора

На роль головної специфічної ознаки літератури постмодернізму претендує її **гіперрецептивність**² – яскраво виражена схильність до рецепції будь-яких фактів із культурно-історичного дискурсу всього людства; передовсім і найактивніше – із авторитетних творів світової літератури різних елементів їхньої форми і/або змісту: сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо (т. зв. інтертекстуальність).

¹ Напр. параметри **постмодернистской ситуации**: М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург, Издательство Уральского государственного университета 1997, с. 108–121. Схожий термін вживає і Еко: „Я впевнений, що постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а певний **духовний стан**” (У. Еко, *Нотатки на берегах „Імені троянди”* [далі: Еко], в: У. Еко, *Имя розы*, СПб, Симпозиум 2000, с. 635). Далі посилання на текст роману, а також на статтю Ю. Лотмана *Вихід із лабіринту* даю за цим виданням. (Тут і далі в цитатах, окрім спеціально зазначених випадків, виділення мов – Ю. К.).

² Від. гр. *hyper* – ‘над, понад (міру)’ + латин. *receptio* – ‘сприйняття, запозичення’ (гадаю, така контамінація грецького і латинського коренів корелює з іманентно еkleктичною сутністю самого постмодернізму).

Зазвичай постмодерністи запозичують усе згадане незалежно від того, до якого літературного напрямку, течії, стилю, методу, доби тощо належить текст-донор. Недаремно дослідники підкреслюють нон-селекцію (відсутність відсіву, добору) і нон-ієрархію (зняття традиційного розмежування центру/периферії, головного/маргінального, центрального/периферійного) в естетиці постмодернізму. Тому феномен гіперрецептивності, яку, безумовно, помічають дослідники, у їхніх роботах часто позначається гастрономічним, але правильним по суті словом – „усеїдність”³.

У постмодерністських творах зазвичай немає характерної для літератури попередніх діб оригінальної, самобутньої естетичної і/або ідейної програми. А відтак – немає поділу попередників і сучасників на „своїх/чужих”. Скажімо, для Ренесансу і класицизму „естетичним донором” була передовсім Античність, для романтизму – Середньовіччя і бароко, натомість для постмодернізму – увесь світовий культурний (передовсім, літературний) процес. Постмодерністи вже не закликають скидати будь-кого „з пароплаву сучасності”, як це робили російські футуристи в 1910-х рр., а, навпаки, готові підібрати на його палубу всіх і все, що трапляється на шляху. Щоправда, їхня принципова відмова від оригінальності поширюється і на саму цю позицію: скажімо, на межі XIX–XX ст. відома російська малярка-футуристка Наталя Гончарова вже проголошувала принцип „всечества” („все, что было до меня, то мое” – тобто всеприйняття щонайрізноманітніших явищ світової культури), дуже схожий на гіперрецептивність мистецтва постмодернізму межі XX–XXI ст.

Зазвичай постмодерністи абсолютно толерантно ставляться як до традиції, так і до новаторства, як до реалізму, так і до модернізму (авангарду)⁴, як до міметичності, так і до нестримної фантазії, як до елітарної, так і до масової культури, як до утопії, так і до антиутопії тощо. Взяти хоча б останню опозицію, один з компонентів якої іноді тлумачиться як атрибутивна ознака культури постмодернізму („Повсюди поширилася культура принципово антиутопічна. Це і є постмодернізм»⁵). Проте опозиція „утопія – антиутопія” для літератури

³ До речі, з суто методичної точки зору, література постмодернізму, з одного боку, дає викладачеві чудову можливість для перевірки, закріплення, повторення і систематизації літературного матеріалу, вивченого протягом усіх років навчання (адже у постмодерністських творах є ремінісценції та алюзії фактично з усіх літературних епох і напрямів), але, з другого боку, вимагає від словесника як ґрунтовної філологічної підготовки, так і поглибленої роботи зі студентами/учнями на усіх без винятку етапах навчання.

⁴ Важко погодитися з думкою, що „постмодернізм не відрізняється ні від чого, окрім як від модернізму, який безпосередньо йому передував” (Д.В. Затонський, *Постмодернизм в историческом интерьере*, Вопросы литературы 1996, № 3), оскільки він готовий до рецепції модернізму тією самою мірою, як і будь-якого іншого художнього явища. Інша річ, що, за формулою Ю. Тинянова, онук швидше запозичить щось у діда або небіж у дядька, ніж син у батька: так і постмодернізм є значно активнішим реципієнтом, скажімо, романтизму (в лоні якого виникли історичний роман (В. Скотт) і детектив (Е. По), що їх дуже любляють постмодерністи), аніж модернізму. Та сама тенденція і щодо „історичного антуражу” постмодерністських творів: ним значно частіше бувають Античність або Середньовіччя, аніж Нові часи.

⁵ Але дослідник фактично спростовує свою ж думку: „Ледь не кожна утопія отримувала своє антагоністичне відображення. І нещодавно твори Т. Мора, Т. Кампанелли, К.А. Сен-Сімона,

постмодернізму неактуальна точно такою ж мірою, як і будь-яка інша опозиція, протиставлення у принципі. Адже „митці і філософи останніх десятиріч /XX/ ст. часто мріють про вільного інтелектуала без коріння і прив'язок, про веселого спостерігача, про екстаз всезагальної причетності без жодної відповідальності, про чисту насолоду чистого сприйняття без морального суду або раціональної оцінки. Неважко побачити, що всі ці проекти нового мистецтва (і, ширше, нової людини і нової, постгуманної цивілізації) побудовані за моделлю наркотизованої свідомості, уперше відкрито проголошеного О. Гакслі в середині XX ст. (і провіщеного Ніцше у його гарячкових картинах «веселої науки»)»⁶. А „веселий спостерігач“, „коментатор життя“ абсолютно й апіорі індиферентний як до утопії, так і до антиутопії. Це наче кохання-ненависть поміж людей, але ж, разом узяті, кохання і ненависть можуть бути просто розчавлені скелею байдужості й іронії (див. нижче про іронічність літератури постмодернізму).

Таким чином, характерне для допостмодерністського часу протиставлення „або – або“ замінюється на формулу „всеїдності“, всеприйняття, гіперрецептивності – „і – і“. Саме тому глобальною і глибинно-сутнісною вербальною емблемою постмодернізму як такого можна вважати формулу щойно згаданого Ніцше – „по той бік...“. По той бік абсолютно усього: того, що було; того, що є; того, що буде. Якщо буде, звичайно.

У цім зв'язку зовсім не випадковим уявляється те, що однією з ґрунтовних підвалин теорії і практики постмодернізму є донедавна досить популярне на Заході вчення французького філософа Жака Дерріди про т.зв. „деконструкцію“, одним з найхарактерніших прийомів якої є руйнація усталених опозицій („або – або“ – це опозиція, „і – і“ – її руйнація): „чоловік – жінка“, „мова – мовлення“ тощо. Так, якщо ми зазвичай кажемо „всі люди – брати“, то деконструктивіст переверне цей вислів (опозицію „брат – сестра“, де ліва складова європейцем підсвідомо сприймається як домінанта, а права – як підлеглий компонент), замінивши його на парадоксальний – „всі люди – сестри“.

Звичайно, не всі фахівці на Заході поділяють погляди деконструктивістів. Так, професор Дж.Р. Серль у своїй нищівній рецензії на роботу одного з послідовників Дерріди, цікавого літературознавця Джонатана Куллера, пише: „Згідно з Куллером, «ефект деконструктивного аналізу... – це знання і відчуття засвоєння». Але це твердження натикається на перепону: воно вимагає наявності якогось способу розрізнити справжнє знання від підробки і обґрунтоване відчуття засвоєння від простого ентузіазму, породженого претензійним слововиверженням. Усі приклади, наведені Куллером і Дерріда, як мінімум, не надто переконливі: «присутність є певним типом відсутності» (с. 106); «істина

Ш. Фур'є і Ми Є. Замятіна, *О чудовий новий світ* О. Гакслі, 1984 Дж. Орвелла твердо стояли з різних боків вісі світоглядних координат. А нині всі вони певним чином уже «один бік...» (Д.В. Затонский, *Постмодернизм: Гипотезы возникновения*, Иностранная литература 1996, № 2). Чому? А тому що постмодернізм – „по той бік“ утопій і антиутопій, по той бік усіх „різних боків“.

⁶ А.К. Якимович, *Культура XX века*, в: *Культурология. XX век: Словарь*, СПб., Университетская книга 1997 [далі: К], с. 22.

є різновидом вигадки» (с. 181); «психічне здоров'я є своєрідним неврозом» (с. 160), а «мужчина є різновидом жінки» (с. 171). ...Такий список викликає почуття не стільки засвоєння, скільки одноманітності... Анатомам, поза сумнівом, цікаво буде дізнатися, що «те, що ми сприймаємо як найвнутрішніші місця і порожнини тіла – піхва, шлунок, кишечник, – все це насправді кишені зовнішнього, вивернуті всередину» (с. 198)... У деконструктивістської філософії є (ще глибші) джерела привабливості. Мабуть, декому, хто професійно займається белетристичними текстами, до вподоби, коли їм кажуть, що насправді усі тексти є белетристичними, а твердження про те, що белетристика докорінно відрізняється від науки і філософії, можна деконструювати як логоцентристський забобон; і мабуть вони відчують приємне збудження, почувши, що те, що ми називаємо «дійсністю», – це ще один текст. Крім того, життя таких людей відчутно полегшується, ... бо їм тепер не потрібно ані враховувати авторського задуму, ані перейматися дистинкцією між метафоричним і буквальним у тексті, або дистинкцією між текстами і світом, адже все на світі є лише грою знаків. Вершиною цього «відчуття засвоєння», що його дає деконструкція, і... його *reductio ad absurdum* є твердження Джеффрі Хартмана, буцімто головна творча роль перейшла зараз від письменника-митця до критика-літературознавця⁷.

Увага: остання фраза вельми показова. Якщо дійсно так, якщо *Автор помер*, і головним у діалозі „літературний твір – читач” стає не творець, а інтерпретатор тексту (критик, літературознавець), то, значить, геть усілякі комплекси щодо пріоритету Творчості, Оригінальності *etc.*, які легко можна замінити Компіляцією⁸, монтажем запозичених із текстів-донорів цитат, думок тощо⁹. Одним словом, Скриптор іде на зміну Авторіві, Флобера відтісняють Буварі і Пекюше, оригінальний твір поступається палімсесту, центону, пастишу, колажу *etc.*, а найголовніше те – що це не аномалія, а норма.

Крім того, популярні останнім часом думки й вислови про те, що „все вже сказане”, „нічого нового не вигадась” тощо (а їхніми авторами є аж ніяк не дилетанти чи безталанні люди, а визнані метри – Р. Барт, С. Аверінцев та ін.) зокрема свідчать про глибоку кризу сучасної культури. Можливо, ми живемо зараз у часи, які пізніше отримають назву „темної доби” літератури і культури, щось на кшталт відомого періоду із доби раннього Середньовіччя¹⁰. Адже добре відомо, що література – це не прогрес, а процес.

Але ось що втішає: так само на те, що „все вже сказано еллінами, і після них нічого нового не вигадась”, а римському комедіографові тільки й залишається,

⁷ Дж.Р. Серль, *Перевернуте слово* (рец. на кн.: J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, 307 сс.).

⁸ Пор. назву передмови до повісті П. Зюскінда *Запах, або Історія одного вбивці*: Н. Білоцерківцев, *Геніальна компіляція*, Всесвіт 1993, № 11–12 [далі: Зюскінд].

⁹ Хоча ця думка теж не нова: ще в 1910-х рр. ідею „мистецтва без творчості” став утілювати авангардист Марсель Дюшан, який брав побутові речі (сушилку для пляшок, пісуар тощо), ставив на них чиясь ім'я і експонував на мистецьких виставках.

¹⁰ Еко висунув цікаву концепцію (*Середні віки вже почалися*, 1973), де порівнював наші часи з добою Середньовіччя.

що брати початок твору в Арістофана, а кінець – у Менандра, скаржилися римляни Плавт і Теренцій¹¹ у III–II ст. до н.е. Але, дякувати Богам, після них у літературі кілька нових слів таки з'явилося. Хотілося б вірити, що ситуація повториться, і культура знову опиниться на злеті.

А поки що „постмодерністський індивід відкритий для до всього, але сприймає все як знакову поверхню, навіть не прагнучи проникнути у глибину речей, у значення знаків. Постмодернізм – культура легких та швидких дотиків, на відміну від модернізму, де діяла фігура буріння, проникнення в середину, ламання поверхні... Усе сприймається як цитата, як умовність, за якою не можна відшукати жодних витоків, начал, походження”¹², а постмодерністи замість справжньої новизни часто пропонують зняття розмежування „старе – нове”/„моє – чуже” у літературі, що й стимулює згадану вже гіперрецептивність їхніх творів (перемогу Скрипотора над Автором?). Сподіваюся, Барт не перебере на себе фатальної ролі Касандри, і його похмурий прогноз про „смерть Автора” (див. епіграф) залишиться лише гостро відточеною стилістичною фігурою.

3. Вперед-назад, до палімсесту?

Найпродуктивнішою формою реалізації гіперрецептивності літератури постмодернізму є **інтертекстуальність**¹³. Її класичне визначення належить видатному французькому філологу й семіологові XX ст. Роланові Барту: „Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти оточуючої культури. Кожен текст становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – усі вони поглинені текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до або навколо тексту існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів, вона становить собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок”¹⁴. Барта продовжують сучасні культурологи: „У культурі постмодернізму інтертекстуальність стала обов'язковою частиною культурного дискурсу і одним із основних художніх прийомів, оскільки принципова еклектичність і цитування є домінуючими рисами сучасної культурної ситуації” [К, 153].

¹¹ А Теренцій, один із найталановитіших драматургів Риму, був навіть співчутливо названий Юлієм Цезарем „напів-Менандром” (*dimidiatus Menander*).

¹² М. Епштейн, *Інформаційний вибух і травма постмодерну*, Література плюс 1998, № 2 [далі: Л+], с. 8.

¹³ Поняття інтертекстуальності (принаймні, в рос. літературознавстві) увів Михайло Бахтін у 1924 р. (М. Бахтин, *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, в: М. Бахтин, *Работы 1920-х годов*, К., Next 1994), а сам термін – французька постструктуралістка Юлія Крістева (1967).

¹⁴ *Современное зарубежное литературоведение*, М., Прогресс 1996, с. 3.

Постмодерністські твори чимось нагадують палімсест, з-під нового шару якого то тут, то там проступає шар старий, тобто текст, що вже деś колись кимсь писався. Так, у одному з найвідоміших постмодерністських творів – романі У. Еко *Ім'я троянди* – явно відчутна рецепція з оповідань Артура Конан Дойла про Шерлока Холмса. Головним героєм твору італійця є учений францисканець Вільгельм Баскервільський (пор.: *Собака Баскервілів*), а його супутником – Адсон (пор.: доктор Ватсон). У оповіданнях Дойла, як і в романі Еко, оповідачами є „молодші” (за віком і статусом) члени „класичних детективних дуєтів” – відповідно Ватсон і Адсон. Крім того, з тексту читач дізнається, що «в Англії та Італії Вільгельм провів як інквізитор кілька процесів, прославившись проникливістю» [Еко, 36]. Слово ж „інквізитор” походить від латин. *inquisitio* – „розслідування”, а, відтак, якби Холмс жив не у Великій Британії XIX ст., у а середньовічній Західній Європі, його б називали не слідчим, а саме інквізитором, як і Вільгельма. Обидва детектива, Холмс і Вільгельм, ведуть справи приватно, але майстерністю значно перевершують офіційних слідчих (відповідно детектива Лестрейда зі Скотленд-Ярду й папського інквізитора Барнарда Гі). Крім того, Холмс був англійцем, а отже земляком Баскервільського, який народився в Ірландії¹⁵. Перелік можна продовжити.

Як справедливо зауважив видатний російський філолог Ю. Лотман, „вже перші сцени, де відбувається знайомство з Вільгельмом Баскервільським, здаються пародійними цитатами з епосу про Шерлока Холмса: монах безпомилково описує коня, який утік і якого він жодного разу не бачив, і так само точно «вираховує», де його шукати, а згодом відтворює картину вбивства – першого з тих, що відбулися в стінах фатального монастиря, де розгортається сюжет роману, – хоча також не був його свідком” [Лотман, 651]. Отже, в описі зовнішності й звичок Баскервільського не лише не приховані, а й спеціально підкреслені паралелі з образом Холмса.

Гіперрецептивність постмодерністської літератури поширюється не лише на власне літературні факти, а й на **реальний „життєвий матеріал”**, тобто може реалізуватися як шляхом „інтертекстуального цитування”, так і іншими шляхами.

Так, головного опонента Вільгельма Баскервільського звати Хорхе із Бургоса, це хранитель монастирської бібліотеки, родом з Іспанії (відтак – іспаномовний), що осліп „років у сорок”. Цей образ прямо пов'язаний як із особою, так і з творами видатного аргентинського (іспаномовного ж) письменника Хорхе Луїса Борхеса (1899–1986), котрий, осліпнувши в другій половині життя, працював директором Аргентинської Національної бібліотеки, і чия творчість відчутно вплинула на італійця, який зізнався: „Усі в мене питають, чому мій Хорхе і зовнішністю, й ім'ям викапаний Борхес, і чому Борхес у мене такий поганий. А я й сам не знаю. Мені потрібен був сліпий для охорони

¹⁵ „Потрібен був слідчий. Краще за все – англієць (інтертекстуальна цитация)” [Еко, 612]. Ця цитата цікава ще й тим, що підкреслює запланованість (а не спонтанність) „інтертекстуального цитування” в літературі постмодернізму.

бібліотеки. Я вважав це виграшною романною ситуацією. Але бібліотека плюс сліпий як не крути дорівнює Борхес. Зокрема тому, що борги треба повертати” [Н, 613].

Що мав на увазі Еко, говорячи про свої „борги” перед Борхесом? Тільки те, що скористався його ім’ям в *Імені троянди*? Можливо, хоча вплив Борхеса на Еко цим аж ніяк не обмежується: творчість аргентинця визначила конкретні риси й навіть ключові фрагменти архітекτονіки творів італійця (іноді романи Еко називають розгорнутими новелами Борхеса).

Зокрема, в Борхеса є знаковий для постмодернізму образ-модель лабіринту, який став компонентом цікавого символічного трикутника (Лабіринт $\leftrightarrow$ Всесвіт $\leftrightarrow$ Бібліотека), що його згодом використав Еко. Так, мінотавр Астеріон, головний герой новели Борхеса *Дім Астеріона* (дім Астеріона = Лабіринт), заявляє: „Мій дім – як Усесвіт, власне, Всесвітом він і є”¹⁶. Схожу метафору знаходимо у *Вавилонській бібліотеці*: „Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами”¹⁷. Як це схоже на опис бібліотеки абатства в *Імені троянди*, де метафора лабіринту теж є наскрізним символом: „Только библиотечарь имеет право двигаться по книжным лабиринтам... Лабиринт духовный – это и вещественный лабиринт. Войдя, вы можете не выйти из библиотеки” [*Имя розы*, 46–47] або: „Я в библиотеку никогда не ходил. Там лабиринт... – Библиотека помещается в лабиринте? – Се лабиринт величайший, знак лабиринта земного...” [*Имя розы*, 182–183].

Та й сама модель пошуку забороненої (захованої) книги, яку використав в своєму романі Еко, збігається з такою, наприклад, формулою письменника-бібліотекаря Х.Л. Борхеса: „Кем-то был предложен регрессивный метод: чтобы обнаружить книгу А, следует предварительно обратиться к книге В, которая укажет место А; чтобы разыскать книгу В, следует предварительно справиться в книге С, и так до бесконечности”¹⁸ [*Вавилонская библиотека*, 84]. До речі, ті-таки пошуки неіснуючої книги – *Хозарського словника* – є рушійною силою сюжету однойменного роману Милорада Павича, один із героїв якого, доктор Муавія, „відкриває” існування втрачених *Хозарських проповідей* Св. Кирила приблизно таким же чином, як Баскервільський „відкриває” існування втраченої частини *Поетики* Арістотеля.

Крім того, абатська церква [*Имя розы*, 49] напрочуд схожа на Собор Паризької Богоматері, а конфлікт світоглядних систем Середньовіччя і Ренесансу (зокрема, ставлення до книг Хорхе із Бургоса і Клода Фролло) поєднує романи

¹⁶ Х.Л. Борхес, *Дім Астеріона*, Всесвіт 2000, № 1–2, с. 23.

¹⁷ Idem, *Вавилонская библиотека*, в: Х.Л. Борхес, *Проза разных лет*, М., Радуга 1984, с. 80.

¹⁸ Нескінченність – характерна ознака лабіринту і особливо його осучасненого різновиду – різомі (специфічної сітки, що немає початку/кінця, центру/периферії, входу/виходу) – емблематичних фігур філософії і естетики постмодернізму.

У. Еко *Ім'я троянди* і В. Гюго *Собор Паризької Богоматері*. Перелік прикладів постмодерністської гіперрецептивності можна продовжувати і продовжувати.

Гіперрецептивністю ж (а відтак – „паліместністю”) позначена також повість Патріка Зюскінда *Запах, або Історія одного вбивці*: „Читаць, гадаю, помітив подібність згаданих [роману Еко і повісті Зюскінда. – Ю. К.] мистецьких явищ... Баварський молодик перебував під безпосереднім впливом італійця, коли брався до своєї повісті з часів епохи Просвітництва, резонно побачивши в подібному описі життя середньовічного монастиря приклад фахового оволодіння читацьким інтересом та методику цього оволодіння... Інтертекстуальні відсилання то до Діккенса (герой – байстрюк-сирота, дитинство в притулку, знуцання в підмайстрах тощо), то до французького реалізму Бальзака й Золя (скажімо, в описі парфумерної крамнички Бальдіні чи міазмуючого паризького Цвинтаря Невинних); в'їдлива пародія на Дідро й Руссо (образ маркіза де ла Тайар-Еспінаса), а водночас і на сучасні «теорії вітальності»; пародія (цього разу через натяки на Флобера – *Спокуса святого Антонія* та Манна – *Самітник*) високих тем «затворництва» і «єднання з природою»; натяк на Достоевського з його «тварь дрожащая или право имею?»; відгомін реакції німецької літератури на нацизм (*Доктор Фаустус*, *Брати Лаутензак* тощо) і відповідь на новітні філософські теорії тоталітаризму, не кажучи вже про майже наукові викладки зі сфери парфумерії¹⁹, – ось іще й не повний перелік компонентів захоплюючої гри в яку не менш інтенсивно втягується й далекий від структуралізму та інших інтелектуальних забав «масовий» читаць, захоплений просто детективним сюжетом, історикоподібною хронікальною манерою й проникливим шармом нестаріючого німецького романтизму... Згадаємо нарешті Гофмана. Герой *Запахів* – це новий «малюк Цахес», людина, хоч зовні й не така казково потворна, але морально теж огидна й нікчемна. Щоправда, в Зюскінда це не так однозначно, як у його великого попередника: часами ми відчуваємо навіть щось схоже на симпатію до нашого «парфумера»: адже владою навіювати людям любов до себе малюка Цахеса наділила фея Рожа-Гожа, вся його сила в нікчемних трьох волосинках серед пишно зачесаних кучерів, тимчасом як Гренуй досягнув могутності без фей, взагалі без будь-чєї підтримки й уваги, він сам зробив себе улюбленим, Богом, володарем душ... і не втішився, як Цахес, а жажнувся, побачивши, чого варта любов усіх тих нормальних, звичайних, милих, людських, слухняних перед законом людей... Поза сумнівом, «мотив» чи «схема Цахеса» є вирішальними в постмодерністській системі *Запахів*. Автор нагадує про це навіть такими вторинними, здавалося б, паралелями, як образ батечка Тер'є (пастор у Гофмана) чи власниці сирітського пансіону мадам Гайар (фея-патро-

¹⁹ Здатність і прагнення не лише до ремінісценцій з інших художніх творів або запозичення з „нарколітературного” дискурсу, а й до рецепції не власне белетристичного (в цій випадку – „парфумерно-технологічного”) матеріалу, теж відрізняє гіперрецептивність постмодернізму від традиційної для літературного процесу інтертекстуальності. Тож, семантично близькі поняття „гіперрецептивність” і „інтертекстуальність” (спільна сема – ‘запозичення’) співвідносяться одне з одним десь так, як поняття „бриз” і „шквал” (спільна сема – ‘рух повітря’).

неса подібного притулку в *Малюку Цахесі*) тощо. За ними, втім, простежується взагалі паралель між гофманівським князівством Керепес, де, ніби віспу «сільським телепням», повсюди прищеплено дух освіти й порядку, та добою Просвітництва, яку обирає тлом для свого героя Патрік Зюскінд. І «гумористична смерть» (вислів Гофмана) малюка Цахеса переливається в ритуально-моторошну, а проте й комічну сцену розривання і поїдання Бога-Гренуя злочинцями-бомжами на Цвинтарі Невинних» [Зюскінд].

Не з усім погоджуючись (так, сцену смерті Гренуя за найсильнішого бажання комічною б не назвав), я дозволив собі цю „затяжну” цитату передовсім через повноту в ній інформації про гіперрецептивність повісті Зюскінда. Щоправда, і ця повнота відносна, бо, наприклад, важко погодитися також із тим, що „наскрізна метафора *Запаху* – геніальна індивідуальна знахідка цього великого компілятора” [Зюскінд], адже вона явно нагадує розгорнуту метафору гри в бісер у відомому однойменному романі Германа Гессе (мабуть, треба вродитися педантичними скрупульозними німцями, щоб не втомитися і не облишити метафор довжиною в сотні сторінок). А трохи далі на видноколі – твори-метафори німецькомовного єврея Кафки.

Отже, гіперрецептивність – це не традиційне літературне запозичення, а властива саме постмодернізму навмисно, підкреслено акцентована, неприхована активна рецепція, і найголовнішим (хоч і не єдиним) шляхом її реалізації є „інтертекстуальне цитування” (У. Еко), „цитування без лапок” (Р. Барт), яке й призводить до яскраво вираженої „палімсестності” постмодерністських творів.

4. Втеча в несерйозність?

Наступною характерною рисою літератури постмодернізму є її **іронічність**. Після проголошення її У. Еко важливою конститутивною ознакою культури постмодернізму рідко зустрінеш роботу, де б не розглядалися або, принаймні, не згадувалися поняття на кшталт „іронія/самоіронія”, „пародійність”, „карнавальність”, „шаржування” тощо. Якщо спробувати позначити усі перелічені поняття одним узагальнюючим словом, то ним виявиться лексема „несерйозність”.

Ось дотепний (іронічний?) паралелізм У. Еко з приводу постмодерністської іронічності: „Постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення може призвести до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності. Постмодерністська позиція нагадує мені положення чоловіка, закоханого в надзвичайно освічену жінку. Він розуміє, що не може сказати їй «я кохаю тебе до нестями», бо розуміє, що вона розуміє (а вона розуміє, що він розуміє), що подібні репліки – прерогатива Ліала²⁰. Втім вихід є.

²⁰ Ліалá – псевдонім італійської письменниці Ліани Негретті (1897–1995), популярної в 30–40-ві роки.

Він мусить сказати: «Як сказала б Ліала – я кохаю тебе до нестями»... Якщо жінка готова грати в ту саму гру, вона зрозуміє, що освічення в коханні залишилося освіченням у коханні» [Еко, 636].

Як бачимо, один із загальноновизнаних лідерів літератури постмодернізму вельми переймається тим, аби не здатися комусь „наївним”, і відтак пропонує своєрідний „запасний аеродром” – іронію. Тому я назвав би (можливо, дещо загострено, але це необхідно задля „оголення прийому” (В. Шкловський) цю інтенцію постмодерністської літератури „втечею в несерйозність”.

Письменники попередніх діб (навіть щось/когось висміюючи, пародіюючи, травестуючи тощо) здебільшого щиро й серйозно („наївно”?) вірили, що можна створити щось оригінальне, сказати своє, нове слово, вирішити певну проблему, вплинути на буття людини і людства. Постмодерністи ж „подорослішали”, відкинули „дитячу наївність” своїх попередників: все в них просякнуте іронією, скепсисом, сарказмом, пародійністю, знижене авгурівською посмішкою: немає художнього образу – є симулакр²¹, немає оригінальності – є „палімсестність”, немає автора – є скриптор-компілятор.

Якщо наведений вище вислів Барта про те, що „кожен текст становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат”, витлумачити буквально, якщо й насправді розмивається межа між самим протиставленням автора і скриптора-компілятора²², тоді найкращий спосіб останньому „зберегти обличчя” – це зробити вигляд, що він компілює несерйозно, жартома, іронічно. І хто б що не казав, далеко не всім митцям хочеться опинитися на місці двох кумедних героїв Флобера: „Письменник нагадує Буvara і Пекуше, цих вічних переписувачів, великих і смішних водночас, глибинна комічність яких якраз і знаменує собою істину письма; він може лише наслідувати те, що написано раніше і само писалося не вперше; він може лише змішувати різні види письма, змішувати їх один з одним, не спираючись цілком на жоден з них”²³. Відомий герой Бомарше заявив, що поспішає засміятися, щоб не довелося заплакати. Перефразую його: постмодерніст поспішає посміятися над собою першим, аби випередити інших, адже найкращий засіб уникнути чужої іронії – вжити самоіронію.

²¹ „Симулакр (фр. – стереотип, псевдоріч, порожня форма) – одне з ключових понять постмодерністської естетики, яке займає в ній місце, що в класичних естетичних системах належить художньому образу. С. – образ відсутньої дійсності, правдоподібна копія, позбавлена оригіналу, поверхневий, гіперреалістичний об’єкт, за яким немає жодної реальності... Естетика С. знаменує собою триумф ілюзії над метафорою, небезпечний ентропією культурної енергії. Шизоїдний, істерично параноїдальний стереотипи раннього постмодернізму змінюються на естетичну меланхолію і іпохондрію. Порівнюючи культуру кінця ХХ ст. із сонною осінньою мухою, Бодрійяр вказує на ризик деградації, виснаження, «сходження зі сцени», які причаїлися в естетиці С.» [К, 423].

²² Якось один із письменників ХІХ ст. страшенно образив свого колегу, назвавши його ганебно-принизливим прізвиськом „клей і ножиці”. Раніше за таке прізвисько можна було накласти головою на дуелі, зараз же це – відкрито декларований провідний принцип мистецтва, адже без клею і ножиць важко робити колаж або кліп.

²³ Р. Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, М., Прогресс 1989, с. 388.

На роль наступної ланки у ланцюжку «іронія ? самоіронія ?...» претендує пародія, яка є наскрізь „постмодерністською”, бо містить: а) експліцитне і/або імпліцитне цитування, опертя на чийсь твір-донор (див. „гіперрецептивність” і „інтертекстуальність”); б) сміх (іронію, сарказм і т.п.). У наскрізь іронічному постмодерністському літературному дискурсі пародійну і непародійну рецепцію чужого матеріалу важко розмежувати. А, може, уся література постмодернізму це не що інше, як пародія на літературу?

Звичайно, пародія не є відкриттям доби постмодернізму, а існувала стільки ж, скільки існує сама „серйозна” література (тексти-донори). Так, геніальний епос Гомера (VIII ст. до н.е.) миттєво „наздогнала” не менш геніальна *Батрахоміомакія*, яку іноді приписують... самому Гомерові (sic!). То, може, Еко, заявивши, що „«постмодернізм» – термін, придатний *a tout faire* [для будь-якого випадку (фр.)]” і „с скоро категорія постмодернізму охопить Гомера”, був недалеко від істини, адже „в усіх книгах мова йде про інші книги, ...будь-яка історія переповідає історію вже розказану. Це знав Гомер, це знав Аріосто, не кажучи про Рабле або Сервантеса” [Еко, 608]. І, гадаю, у цій репліці Еко зовсім не випадково згадане ім’я одного з найвидатніших пародистів світу – Сервантеса, якого „легше легкого покласти до ложа найновішої постмодерністської поетики”.

... Мопассан у вірші *Сільська Венера* зобразив красиву селянку, яка спочатку закохалась була, але швидко розчарувалася в хлопцеві. Відтак, аби уникнути нових розчарувань, вона почала не обділяти увагою усіх представників сильної статі. Вірш закінчується рядками, які можуть вказати на деякі з причин постмодерністської іронічності: „С тех пор она, чтоб избежать ошибки, всем стала раздавать свои улыбки”. Чи не стали й постмодерністи, аби уникнути помилок – звинувачень у симпатії чи антипатії, у занадто серйозному ставленні до якогось конкретного культурного явища – „роздавати свої посмішки” усьому без винятку естетичному доробкові людства. Звичайно ж, посмішки іронічні, виключно іронічні.

5. „Високоброва низькобровість” і „низькоброва високобровість”, або Міф про повернення масового читача до літератури?

Наступною характерною ознакою літератури постмодернізму і однією з її важливих інтенцій є **прагнення повернути собі масового читача**, а не слугувати виключно купці „обраних”, як це було характерним, скажімо, для багатьох представників світового модернізму і авангарду. Цю інтенцію визнаний метр постмодерністської культури сформулював по-письменницькому метафорично: „[Слід] знести стіну, що відділяє мистецтво від розваги” і далі: „дійти до широкої публіки – в цьому і полягає авангард по-сьогоднішньому” [Еко, 638]. В унісон лунає також голос Джона Барта²⁴, знакової для західної постмодерністської

²⁴ J. Bart, *The Literature of Replenishment*, Atlantic Monthly, January 1980, cc. 65–71.

культури постаті: „Ідеальний письменник постмодернізму... повинен сподіватися, що зуміє зацікавити і захопити (бодай коли-небудь) певне коло публіки – ширше, ніж коло тих, кого Манн звав першохристиянами, тобто коло професійних служителів високого мистецтва... Ідеальний роман постмодернізму мусить якимось чином опинитися над двобоєм реалізму з ірреалізмом, формалізму зі «змістовізмом», чистого мистецтва з заангажованим, прози елітної – з масовою... На мою думку, тут доречне порівняння з гарним джазом або класичною музикою. Слухаючи повторно..., помічаєш те, що першого разу залишилося поза увагою. Але цей перший раз повинен бути таким приголомшливим – і не лише на думку фахівців, – щоб захотілося повторити»²⁵.

Про те, що таке прагнення постмодерністів є не випадковим, а програмовим, свідчить філософського-естетичне підґрунтя усієї парадигми постмодерністської культури, де „компоненти елітарної культури і масової культури використовуються в однаковій мірі як амбівалентний ігровий матеріал, а смислова межа між масовою і елітарною культурою виявляється принципово розмитою або знятою; в цім випадку розмежування елітарної культури і культури масової практично втрачає сенс” і тому „відбувається елітаризація масової культури і водночас – омасовлення елітарності, що дало підстави класику сучасного постмодерну У. Еко схарактеризувати поп-арт як «низькоброву високобровість», або, навпаки, як «високоброву низькобровість» (англ.: Lowbrow Highbrow, or Highbrow Lowbrow)” [К, 559–560].

Звичайно, „високоброва еліта” найчастіше шукає в літературному творі зовсім не того, що в ньому знаходить „низькоброва маса”. То як же поєднати в тому самому тексті непокінченні речі, „волну и камень, стихи и прозу, лед и пламень”? Дуже „просто”: треба зробити так, щоб один текст сприймався як різні твори, тобто „закодувати” його на різні рівні прочитання залежно від „горизонтів очікування” або й „горизонтів читацьких спроможностей” вже згаданих реципієнтів.

Ось що пише Юрій Лотман, відомий семіолог (фахівець у царині саме кодів, знакових систем) і друг Умберто Еко, про різні рівні сприйняття *Імені троянди*: „Можна уявити собі цілу галерею читачів, які, прочитавши роман і зустрівшись на своєрідній «читацькій конференції», здивовано дізнаються, що читали зовсім різні книги” [Лотман, 650]. А в листі до автора цієї статті він висловився ще радикальніше: „Художественный текст постоянно остается собой, никогда не будучи равен сам себе”.

Найефектніше ж думку про множинність прочитань того самого тексту різними читачами втілює у яскраву метафору французький літературознавець Цветан Тодоров: „Текст – це пікнік, на який автор приносить слова, а читачі – сенс”²⁶.

²⁵ Схожі тенденції простежуються не лише в літературі: „Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній стиль, відмінний від неоавангарду поверненням до краси як до реальності, розповідності, сюжету, мелодії, гармонії” [К, 349].

²⁶ Ts. Todorov, *Viaggio nella critica americana*, Lettera 1987, № 4, с. 12. Еко назвав цю метафору Тодорова „злостивою”, а я б відзначив іншу її рису – влучність.

Проте подібне «кодування» теж не є винаходом доби постмодернізму. Скажімо, на Сході віддавна існувала могутня суфійська містична традиція, яка, втілюючись найяскравіше у поезії, виробила свої культурні „коди”, „шифри”: „троянда і соловей” – ‘закохані’, „вино й вода” – відповідно ‘життєві шляхи суфія/втаємниченого і профана’ тощо. Та й на українських літературних теренах деякі шедеври могли задовольняти водночас як вишуканий смак гурманів від літератури, так і запити її невибагливих „масових” споживачів. Скажімо, *Енеїду* Котляревського російська інтелігенція XIX ст. сприйняла як комічну „малороську екзотику” [код 1]; українська (лояльна до Москви чи політично індіферентна) – як комічну енциклопедію українських старожитностей, приправлених гострим народним слівцем (на кшталт „Та зла Юнона, суча дочка, розкудкудахталась, як квочка...” [код 2]; радикально ж налаштована „самостійницька” частина української інтелігенції (як, до речі, й польської) – як шифрограму для втаємничених, своєрідне провіщення майбутньої самостійності України, виконане „езоповою мовою”²⁷ [код 3].

Роль „кодування” зростає саме у літературі постмодернізму, адже вона, як зазначалося, прагне повернути собі масового читача. Скажімо, фінал роману *Запах* пересічний масовий читач сприйме як огидний факт канібалізму [код 1]; для кліриків – це ще й святотатство, жахлива пародія на обряд християнського причастя (куштування „святих дарів” – хліба й вина, що символізують плоть і кров Христа), адже натовп з’їв самого „бога-Гренуя”, та ще й ... „із любові” (sic!) [код 2]; а для інтелектуалів, крім наведених вище значень, це ще й алюзія і на еллінські свята на честь Діоніса, якого, як і Гренуя, роздирали й з’їдали²⁸ [код 3], і на розривання Орфея вакханками, і т.д. [код 4 → ∞]: „[Гренуй] вилив на себе вміст цієї пляшечки і нараз засяяв неземною красою. На мить вони, наче від вогню, сахнулись од нього з побожністю... Але тієї ж миті відчули, що відсахнулись тільки для того, аби накинутися на нього, що їхня побожність перетворилась у пристрасть, а здивування – в захоплення. Вони відчули непереборну тягу до цієї людини-янгола. Янгол випромінював нестримне тяжіння, якому жодна людина не могла чинити опір, тим паче що ніхто не хотів опиратись, бо те тяжіння було їхнім неприхованим бажанням: туди, швидше до нього!.. Люди оточили Гренуя, двадцятєро, тридцятєро людей, і звужували це коло дедалі дужче. Та ось обруч уже не вмiщав усіх, вони почали тиснути, відпихати, виштовхувати одне одного, кожен хотів дотягтися до середини... Вони кинулись на янгола, навалилися на нього, збили з ніг. Кожен хотів доторкнутися до нього, урвати собі бодай шматочок від нього, хоч крильце, хоч пір’їнку..., іскрину його дивовижного вогню. Вони позривали з нього одяг, повидирали волосся, здерли шкіру з тіла, обскубли його, вп’яли кігті й зуби в його м’ясо,

²⁷ С. Козак, *Проблема національних традицій романтизму в „Енеїді” Котляревського*, Славія орієнталіс 1970, № 2 (цит. за кн.: М. Ткачук, *Художній світ „Енеїди” Котляревського*, Тернопіль 1994).

²⁸ Власне, роздирали і з’їдали живого цапа, який на цих культових святах „заміщав” собою Діоніса.

напавши на нього, мов гієни... Ось блиснув ніж, другий ніж, посипались удари, батуючи тіло, задзвеніли сокири, з тріском розрубуючи суглоби та кістки. В найкоротший час янгола було розкладено на тридцятєро, і кожен член цієї зграї, вхопивши собі шмат, забирався подалі, гнаний хтивою жаждою, і пожирав його. За півгодини Жан-Батіст Гренуй до останньої кісточки зник з лику земного. Коли канібали, закінчивши трапезу, знову зібралися біля вогнища, ніхто не промовив жодного слова... Вбивство чи інший нікчемний злочин кожен з них, будь то чоловік чи жінка, вже учинив за своє життя. Але зжертї людину?.. Вони думали, що на таке страхіття не будуть спроможні ніколи й нізачо. Й дивувалися, як легко це їм далось, і що при всій незручності вони не відчували навіть натяку на нечисте сумління. Навпаки! В животі, правда, було трохи важкувато, зате зовсім легко на серці. В їхніх похмурих душах раптом заворушилося щось приємно-світле. А на обличчях з'явився дівочий, ніжний відблиск щастя. ... Вони надзвичайно пишалися собою. Вони вперше зробили щось із любові" [Зюскінд, *Запахи, або Історія одного вбивці*].

Отже, здавалося б, усі літературні твори гіперрецептивного постмодернізму, та ще й з його орієнтацією на масового читача²⁹, повинні добре сприйматися щонайширшим загалом. Але реально чимало постмодерністських художніх текстів «у своїй глибині» навряд доступні багатьом його реципієнтам, а є колом читання передовсім нечисленних інтелектуалів, зокрема – професіоналів-літературознавців. Тобто і постмодернізм, що прийшов на зміну модернізмові, нічого не зміг вдіяти проти загальної тенденції „збільшення дистанції між культурами експертів і широкого загалу” (Ю. Хабермас)³⁰, між елітарним і масовим читачем.

Щоправда, література постмодерну – поняття далеко не однорідне як у концептуальному, так і в естетичному сенсі. У ній, зокрема, помітні „прозорий” і „темний” стилі (як свого часу в провансальських трубадурів, прибічників „ясної” [*trobar leu*] і „замкненої” [*trobar clus*] манер творчості). Ось, наприклад, перелік жанрових різновидів творів М. Павича (який, гадаю, тяжіє передовсім до „темного стилю”, „замкненої манери”, на відміну від тих самих У. Еко або П. Зюскінда): „*Хозарський словник* – це роман-лексикон, *Остання любов у Царєграді* – роман-посібник для гадання на картах таро, *Внутрішня сторона вітру* – роман-клепсидра, *Пейзаж, намальований часом* – це роман-кросворд, збірка *Скляний равлик* – це оповідання з мережі Інтернет...”³¹. Нещодавно

²⁹ Пор.: „Постмодерністські принципи філософії маргіналізму, описовості, безоціночності ведуть до дестабілізації класичної системи естетичних цінностей. Постмодернізм відмовляється від дидактично-профетичних оцінок мистецтва. Аксиологічний зсув у бік більшої толерантності ... пов'язаний із новим ставленням до масової культури, а також до тих естетичних феноменів, які раніше вважалися периферійними. Антитеза високе – масове мистецтво... не сприймається естетикою постмодернізму як актуальна” [К, 350].

³⁰ Детальніше про погляди одного з провідних західних культурологів на сучасний стан культури див.: J. Habermas, *Modernity. An Incomplete Project*, в: *The Anti-Aesthetics. Essays on Post-modern Culture*, Port Townsend/Wash. 1986.

³¹ *Перший письменник Третього тисячоліття*, Л+, с. 1.

з'явився черговий твір письменника – *Зоряна мантія*, який теж отримав несподіване жанрове визначення – „роман-астрологічний довідник”. Тому закономірно виникло питання: „Пане Павичу, а ви самі не вважаєте, що придумуєте книги, занадто складні для звичайного читача...?” І хоча майстер слова за словом у кишеню не поліз: „Мої книги дуже популярні – їх уже прочитали близько п'яти мільйонів людей. Це відкидає думку про те, що книги Милорада Павича є занадто складними” [Л+, с. 13], читаючи його твори, думаєш трохи інакше.

Гадаю, Павич дещо помиляється або лукавить: передовсім, навіть якщо ці підрахунки правильні, то чи порівнював він накладі своїх книг із тиражами нині модних детективів, „фентезі” або жіночих романів? Або з накладом самого лише *Імені троянди* – 10 млн. прим.?

Інша річ, що читати Павича цікаво. Адже „гімнастика розуму” – один із різновидів інтелектуальної насолоди: чи то під час зіставлення „чоловічої” і „жіночої” версій *Хозарського словника*, чи то під час спостереження „переливання” думки автора й читача в „клепсидри” роману *Внутрішня сторона вітру. Роман про Геро й Леандра*, що його потрібно читати з обох кінців. Згоден також, що зараз деякі інтелектуали презирливо кривлять губи навіть при вживанні словосполучення „лінійне письмо”. Але мова йде саме про інтелектуалів (як мінімум – квазіінтелектуалів), а не про масового читача.

Тож вважаю, що „загальнодоступність” літератури постмодернізму – це один із міфів, можливо, інтенція деяких письменників, але аж ніяк не її абсолютна реалізація. Крім того, Інтернет літературі в естетичному сенсі поки що³² не конкурент, тож чутки про її смерть занадто перебільшені.

6. Автор-читач-текст: „пікнік у складчину”

Наступна риса літератури постмодернізму – **схильність до гри з текстом і читачем**, яка має, як мінімум, два вже згадані джерела: іронічність („несерйозність”) і прагнення повернути літературі масового читача, боротьбу за нього.

Чому несерйозність? Можливо, тому, що легкість запозичення провокує таку саму легкість віддавання (easy come – easy go)? Або так: якщо автор перетворюється на скриптора, а твір – на палімсест, то чому б не запросити й читача пограти в схожі ігри, стати співавтором письменника, віддавши і йому частину „текстотворчих” функцій (див. нижче про інтерактивну літературу)?

³² Пор.: „Павича називають першим письменником Третього тисячоліття, але сам він тягнеться не в майбутнє, а в минуле, до рапсодів, аедів, Гомера, до тієї літератури, що була до книг, а значить зможе вижити в постгутенбергівському світі, коли – і якщо – їх знову не буде” [Л+, с. 13]. До речі, в Еко є робота з промовистою назвою – *Від Інтернету до Гуттенберга*.

Чому боротьба за масового читача? Бо нині пересічну людину часто треба садити за книгу буквально силоміць. Формула одного з російських „андерграундових” поетів „о них не складено былин, зато остались анекдоты”, за усієї постмодерністської іронічності, є вельми показовою щодо позначення зміни літературних смаків. Якщо письменник не враховуватиме (хай і вульгарних, але реальних) смаків сучасної читацької публіки, її, прихильності, образно кажучи, „до анекдотів, а не до билин”, – він ризикує загинути як письменник. За висловом одного дослідника, якби хтось надумав писати *Улісса* зараз, він би здійснив своє „літературне харакірі” – його б просто ніхто не читав. Завдання дуже непросте: елітарна література, з одного боку, повинна дечого навчитися в літератури масової, з другого ж – не „загратися”, перетворившись на дешевий ерзац.

У письменника завжди є проблема вибору одного з двох шляхів: або орієнтуватися на читача „який він є” (ризикуючи впасти в ересь популізму), або формувати, виховувати свого читача (ризикувати залишитися письменником купки прихильників). Тому постмодерністи, часто прагнучи зробити „своїм” як елітарного, так і масового читача (бо ці читачі вже є), водночас „живуть надією – яку не надто приховують, – що саме їхнім книжкам призначено породити, і рясно, новий тип ідеального читача” [Еко, 625], І, можливо, гра з текстом і читачем є спробою, тримаючи синицю в одній жмені, спробувати вільною рукою схопити журавля в небі.

Зокрема помічено, що постмодерністи у тлумаченні своїх творів охоче віддають ініціативу читачам. Гадаю, в цій зв’язку зовсім не випадково у романі М. Павича *Хазарський словник* з’явилася така думка: „Не я змішую фарби, а твій погляд... , я лиш кладу їх на стіну одну за одною в природному порядку, а той, хто дивиться, сам змішує їх у своєму оці, наче кашу. Тут і є таємниця. Хто краще зварить кашу, той буде мати кращий малюнок, але нікому не зварити доброї каші з поганої гречки. Важливішою є, отже, віра споглядання, слухання й читання [тобто діяльність реципієнта – Ю. К.], аніж віра малювання, співу чи писання... Я працюю з чимось таким, як словник фарб..., а споглядач сам складає з того словника речення й книги, тобто малюнки. Так міг би робити й ти, коли пишеш. Чому б комусь не скласти словника слів, які утворять одну книгу, й дозволити читачеві самому з’єднати ці слова в єдине ціле”³³.

Павич і сам охоче реалізує щойно продекларований принцип, про що свідчить як назва (*Хазарський словник*), так і жанр (роман-лексикон) його знакового для літератури постмодернізму твору. Напрочуд схожу думку висловив і У. Еко, давши визначення ідеального гіпертексту (улюблений термін постмодернізму) – „ідеальний гіпертекст – це такий гіпертекст, у якому можна комбінувати всі слова всіх категорій (подібно до побудови енциклопедії)”³⁴.

³³ М. Павич, *Хазарський словник. Роман-лексикон на 100 000 слів*, Львів, Класика 1998, с. 71–72.

³⁴ М. Зубрицька, *Дискурс обмеженої і необмеженої інтерпретації: Дискусії довкола роману Умберто Еко „Маятник Фуко”*, в: У. Еко, *Маятник Фуко*, Львів, Літопис 1998, с. 630.

Слід також зауважити, що Павич, названий „першим письменником Третього тисячоліття”, дає для „читацької каші дуже гарну гречку”... Його схильність до постійної гри з читачем дослідники відзначають постійно: „Павич, даючи читачеві... практично необмежену владу над своїм текстом, відмовляється від монопольного права автора на істину” [Л+, с. 13]. Як же конкретно Павич „дозволяє читачеві самому з’єднати ці слова в єдине ціле”?

Один із шляхів залучення читача до співтворчості – запрошення його до трансформації і/або творення художнього тексту (особливо в електронно-інтернетному його варіанті): дописування фіналу, початку, фрагменту, розвиток ліній персонажів тощо. Це називається „інтерактивним читанням” („інтерактивною літературою”).

Милорад Павич займається класичною літературою фахово, тож гра з читачем – його свідомий вибір: „Усе своє життя я вивчав класичну літературу і дуже її люблю. Проте думаю, що класичний спосіб прочитання книг уже вичерпав себе, прийшов час змінити його – передовсім, коли йдеться про художню прозу. Я стараюся дати читачеві більшу свободу; він разом зі мною несе відповідальність за розвиток сюжету книги. Я намагаюсь надати читачеві можливість самому вирішувати, де починається і де завершується роман, яка зав’язка і розв’язка, якою буде доля головних героїв. Це можна назвати інтерактивною літературою – літературою, що рівняє читача з письменником. Нещодавно вийшла версія *Хозарського словника* на компакт-диску..., до послуг читача два з половиною мільйони способів прочитання роману. Кожна людина може вибрати свою фазу читання, створити власну мапу цієї книги” [Л+, с. 1].

Якщо раніше кодування відбувалося на основі зафіксованого (канонічного) тексту, який створював і правив виключно сам автор, часто не дозволяючи цього робити навіть редакторів³⁵, то зараз трансформація художнього твору „не-автором” часто не лише дозволена, а й заохочується. Так що блискучу метафору Ц. Тодорова можна продовжити: останнім часом на літературний пікнік читач, на запрошення автора, приносить із собою не лише сенс, а й слова, тобто власне текст.

Не можна забувати й про третього учасника „літературного пікніка у складчину” – сам художній текст. Письменники зізнаються: «Ніщо так не тішить автора, як нові прочитання, про які він не думав і які виникають у читача», адже «текст... породжує свої власні сенси» [Еко, 598]. На підтвердження він наводить конкретні факти нових прочитань *Імені троянди*, коли читачі знаходили в тексті те, про що він, автор, навіть гадки не мав. Схожі думки висловив і Павич, порівнявши свої твори з дітьми, що вирости і вже „бігають швидше за нього самого”.

Правда, така „поведінка” художнього тексту теж не є атрибутом виключно постмодернізму. Так, мабуть, ніхто ніколи не дізнається, що Вергілій мав на увазі

³⁵ Так, Ш. Бодлер обурювався, коли в його творах видавець міняв без погодження з ним одну-єдину кому.

насправді, коли у відомій четвертій еклозі описав народження якогось хлопчика, „золотої дитини”, яке християнські богослови згодом витлумачили як пророцтво майбутнього народження Ісуса Христа, оголосивши самого Вергілія „християнином до Христа” (що й спонукало згодом Данте в *Божественній комедії* зробити геніального поганина своїм провідником по християнському „потойбіччю”).

У добу розквіту семіотики (1970-х рр.), яка приблизно збіглася з добою зародження літератури постмодернізму, була значно глибше осмислена роль художнього тексту як відносно автономної сенсотворчої структури. Не забуваймо також, що багаторівневе кодування літературних творів є програмовою настановою постмодерністів. До того ж, один із батьків літератури постмодернізму Умберто Еко – вчений-семіолог світового рівня, а його твори вважаються „перекладом семіотичних і культурологічних ідей... на мову художнього тексту. Це й дає підстави по-різному читати *Ім'я троянди* [а також інші твори Еко, й не лише його твори – Ю. К.]” [Лотман, 651] і навіть сильніше: „роман Еко – поза сумнівом, витвір сьогоднішньої думки і не міг би бути створений навіть чверть століття тому” [Лотман, 664].

Тож у сучасному літературному „підніжжі на трьох” художній текст є одним із рівноправних учасників. Можливо, саме тому Еко й кинув на перший погляд парадоксальну репліку: „Авторові треба було б померти, закінчивши книгу. Щоб не ставати на шляху в текст” [Еко, 600].

А вичерпав чи не вичерпав себе „класичний спосіб прочитання книг” – майбутнє покаже... Та поки що не можна не відзначити винахідливості постмодерністів, які роблять усе від них залежне, щоб літературні твори бодай якимось способом, але читалися.

7. Віртуози віртуальності

Як справедливо зауважив один із українських літературознавців, „багато постмодерністських романів виростає на історичній ниві. І водночас вони не історичні: античні міста, монастирі й замки – лише декорації спектаклів, що випали з часу. Можуть заперечити, що таке бувало й раніше: *Березневі іди* Торнтон Уайлдера, *Справи пана Юлія Цезаря* Бертольта Брехта, *Лже-Нерон* Ліона Фейхтвангера, – хіба усе це не найактуальніша сучасність, ряджена в тоги? Так, але *Ім'я троянди* Умберто Еко (1980), або *Райські пси* аргентинця Абея Поссе (1983), або *Останній світ* австрійця Крістофа Рансмайра (1988) – це щось зовсім інше: не переодягнена задля висміювання оточуюча дійсність і не відроджена романтичним замилюванням старовина...” [Затонский, Иностранная литература]. Виникає запитання: а як же позначити оце – „це щось зовсім інше”?

Поза сумнівом, історичне тло постмодерністи полюбують. Але чому? Чи не тому, що в культурній парадигмі постмодернізму „туга за історією, втілена в тім числі й у естетичному ставленні до неї, зміщує центр інтересів з теми «естетика

і політика» на проблему «естетика і історія?» [К, 349]. Чи не тому, зрештою, що зараз увесь світ живе під знаком ідеї „кінця історії”, найкраще сформульованої американським японцем Френсісом Фукуямою³⁶? А, якщо нема Майбутнього (адже Історії – кінець), то чом не звернутися до Минулого? Така собі реалізація парадоксальної (але дійсної щодо постмодернізму) метафори Р. Швентера: „Майбутнє – це пролонговане на безкінечність минуле”. Отож і опановують постмодерністи свої „улюблені епохи”: Умберто Еко – Середньовіччя (*Ім'я троянди*, *Маятник Фуко*); Милорад Павич – Середньовіччя, Бароко і, меншою мірою, Античність (*Хазарський словник*, *Остання любов у Константинополі*, *Внутрішня сторона вітру. Роман про Геро й Леандра*); Крістофер Рансмайр – Античність (*Останній світ*); Мілан Кундера – Середньовіччя (*Некваліфікований*); Патрік Зюскінд – Просвітництво (*Запах, або Історія одного вбивці*) і т.д.

Але ж історією цікавилися також представники інших літературних напрямів: по-своєму її осмислювали, скажімо, митці доби Ренесансу або Класицизму, зовсім по-іншому – романтики або реалісти. То **в чому ж полягають особливості історизму творів літератури постмодернізму?**

Не можна не погодитися з Д. Затонським, що історизм творів літератури постмодернізму зовсім не схожий на „романтичне замилювання”, „кульор локаль” романтиків. Це й не квазіісторизм героїчного епосу, де події минулого часто комбінувалися найнесподіванішим чином: то маркграфа Бретані Хруотланда раптом убивають маври-мусульмани, а не баски-християни, як це було насправді 778 року в Ронсельванській ущелині (*Пісня про Роланда*); то гроза Європи Атілла раптом „перетворювався” на куртуазно-зманіженого бургундського короля Етцеля, в той час як насправді бургундське королівство було вщент зруйноване гунами (436) під проводом того ж Атілли (*Пісня про нібелунгів*).

Але ж у Хазарському каганаті дійсно відбувалася полеміка щодо прийняття віросповідання³⁷, як, до речі, і в Київській Русі (князі якої час від часу збиралися „отмстити неразумным хазарам”), а отже вчений-медієвіст академік Милорад Павич у *Хазарському словникові* нічого не наплутав і історичні факти відтворив точно.

Та й „історичний момент, на тлі якого розгортається дія *Імені троянди*, визначений в романі точно. За словами Адсона, «за декілька місяців до подій, які будуть зображені, Людовік, уклавши з розбитим Фредеріком союз, вступив до Італії». Людовік Баварський, проголошений імператором, вступив до Італії в 1327 році...” [Лотман, 652]. Відтак не помилився у викладі історичних фактів і другий учений-медієвіст, академік Умберто Еко.

³⁶ У його статті *Кінець історії?* (1989), яка наробила галасу в Західному світі, йшлося про те, що людство в своєму поступі зупинилося, визнавши західну демократію найдовершенішим (а отже – останнім) типом суспільного устрою. Правда, Фукуяма закінчив статтю не так уже й песимістично (правда, знову, як і в заголовкові, про всяк випадок сховавшись за знак питання): „Можливо, ... перспектива багатовікової нудьги примусить історію стартувати знову?”.

³⁷ Див., наприклад, роботи М. Артамонова *История хазар* (на яку, до речі, посилається сам Павич у *Хазарському словнику*), Л. Гумільова *Древняя Русь и Великая степь* та ін.

Хай П. Зюскінд не професор і не академік, але чоловік високоінтелектуальний і глибокоосвічений, тож і він правильно відтворив дух доби Просвітництва (XVIII ст.) у Франції: „Все стало не так, все має бути інакше. Усклянци води повинні плавати останнім часом якісь малюсінькі тваринки, яких раніше не бачили; сифіліс має стати цілком нормальною хворобою, а ніякою не Божою карою; Бог начебто створював світ вже не протягом семи днів, а мільйони років, якщо взагалі це був він; дикуни – такі самі люди, як і ми; наших дітей ми виховуємо неправильно; і Земля вже не кругла, як досі, а приплюснута зверху та знизу, наче диня, нібито від того щось зміниться! В кожній галузі допитуються, свердлять, досліджують, винохують, експериментують без упину. Вже не досить сказати, що є і як є, – треба все довести, найкраще зі свідками, та цифрами, та кумедними дослідями. Ці Дідро, та д’Аламбери, та Вольтери, та Руссо і як там всіх тих писак звати – навіть духовні пани теж там, і пани дворяни! – їм, справді, вдалося розповсюдити на все суспільство їхній власний підлий неспокій, постійне почуття невдоволення та ненаситності, коротше – безмежний хаос, що панує в їхніх головах!“. Отже, історизм постмодернізму – не квазіісторизм. Тоді, можливо, історизм реалізму?

Ні, тим більше – це не міметично-аналітичний історизм реалізму, адже все тут „обманки“, і навіть реальні дати й топоніми є симулакрами. Але щодо фактичної точності, то вона не просто витримана, а й часто підтверджена документально³⁸ (якщо, звичайно, автор свідомо не хоче „трансформувати“ історію). Залишається одне – схарактеризувати історичну фактуальну точність постмодернізму як гіперреалізм.

Постмодерністський історизм не є й суто декоративним (як було, наприклад, у „історичних“ лицарських романах, скажімо, про Олександра Македонського або Клеопатру, увесь „історизм“ яких часто полягав у вживанні цих популярних від часів античності імен). Яскравий приклад сучасного використання „декоративного історизму“ – вельми популярний і касовий голлівудівський фільм *Гладіатор*.

Крім декоративної, історизм постмодерністських творів виконує сюжето- та концептотворчу функції. Скажімо, думка сліпого бібліотекаря Хорхе (*Ім'я троянди*) про те, що до знань можна допускати не всіх, відчутно поглиблюється, коли її розглянути у брехтівському ключі: хто сотворив ядерний апокаліпсис Хіросіми або клонує людину, хіба не ті, кого свого часу допустили до бібліотечних лабіринтів-ризм? Або імпліцитна інформація про дуже сумну долю

³⁸ „Я розбудив у собі медієвіста від зимової сплячки і відправив копатися у власному архіві. Монографія 1956 року із середньовічної естетики, сотня сторінок 1969 року на ту ж тему, заняття середньовічною культурою в 1962 році, у зв'язку з Джойсом; нарешті, в 1972 році – велике дослідження про Апокаліпсис і про ілюстрації до тлумачення Апокаліпсису Беата Лієбанського: одним словом, моє середньовіччя підтримувалось у бойовій готовності. Я вигріб купу матеріалів – конспектів, ксерокопій, витягів. Усе це добиралося починаючи з 1952 року...“ [Еко, 604]. Отже письменник Еко „позичив“ у медієвіста Еко понад 30-річний науковий стаж і доробок. Ось тобі й „ігрова“, „іронічна“ поетика постмодернізму! Та тут кожен експромт – „рояль у кушах“.

домінуючої нації, хозар, у їхньому ж рідному нині зниклому Хозарському каганаті (Павич серб, а серби у нині зниклій Югославії теж були етнічною більшістю). Яка жовчна іронія: колишня хазарська принцеса Атех має ізраїльський паспорт (стала єврейкою? Юдейкою?) і працює офіціанткою у Царгороді, який уже давно (і Павич знає про це, як ніхто) є не православним Царгородом, і навіть не грецьким Константинополем, а – турецьким мусульманським Стамбулом. Ця іронія суголосна гіркому одкровенню письменника: „Я – найвідоміший автор найненависнішого у світі народу” [Л+, с. 13]...

Отже, функцією „декорації спектаклів, що випали з часу”, історизм творів постмодерністської літератури аж ніяк не обмежується. Повторюю, це не „декоративний історизм”, хоча самі „декорації” розкішні і до того ж дозволяють авторові миттєво сховатися у сцене і схопити будь-яку маску: „стати” чи то середньовічним монахом (У. Еко, *Ім'я троянди*, 1980), чи то хозарським каганом (М. Павич, *Хозарський словник*, 1984), чи то паризьким парфумером (П. Зюскінд, *Запахи, або Історія одного вбивці*, 1985), чи то античним Язоном, що припливає у фатальні для Овідія Томи на списаному військовому фрегаті з симулякровою назвою „Арго” (К. Рансмайр, *Останній світ*, 1988). Тут є ще одна суттєва для літератури постмодернізму функція: історизм сприяє вже згаданий грі з текстом і читачем, дозволяє робити стилізації³⁹, „передбачати” минуле⁴⁰ тощо.

Тоді як же визначити такий тип історизму? Це – емблематичний для літератури постмодернізму **віртуальний історизм**. Ще раз перелічу його характерні риси: гіперреалізм, майже наукова фактуальна точність; сюжето-і концептотворчий характер; імітація, гра симулякрів, чужих цитат тощо (див. про інтертекстуальність), і це попри згаданий гіперреалізм; сприяння постмодерністській грі з читачем і текстом.

Постмодерністи створюють „палімсестну історію” (К. Брук-Роуз), віртуальну реальність, а для цього потрібно бути віртуозами.

8. Post scriptum...

Якось Вольтер справедливо зауважив, що немає жанрів поганих або гарних, а є твори нудні або цікаві. Повною мірою цю формулу можна застосувати до літератури постмодернізму. Її найкращі твори просто цікаво читати. І слава Богу: значить, ще не вмерла Література.

А як сприйматиметься на межі, скажімо, ХХІ–ХХІІ або ХХІІ–ХХІІІ століть постмодерністський літературний центон: як *mauvais ton* чи як *bon ton*, як

³⁹ Пор.: „Я сів перелічувати середньовічні хроніки. Вчитися ритмові, наївності” [Н, 608].

⁴⁰ Цей прийом уже апробований світовим письменством, починаючи чи не з Вергілія (пророцтво Анхіза в *Енеїді*).

мистецький „секонд хенд” чи як нове слово в світовому літературному процесі⁴¹, – зараз не вгадає ніхто. Та й не треба, адже Його Величність Час – не помиляється, і з Хаосу таки виникає Космос.

Summary

Postmodernism Literature: Features to a Portrait

The article by Yu.I. Kovbasenko (Ukraine, Kyiv) deals with the main aesthetic and semantic parameters of postmodernism literature, among which a great attention is paid to its hyperreceptiveness (first of all intertextuality), palimpsestnity, ironism, orientation on the elite and mass reader simultaneously, taking into consideration „the play with the text and the reader” and also virtual historicism as a local and temporal areal of many postmodernism works.

The main theoretical positions and conclusions are illustrated the wide cited material from the world literature.

⁴¹ Пор. промовисту назву статті В. Агеевої: *Чи буде постмодерн золотим віком класики?*, Л+, с. 4–5.

Grzegorz Ojcewicz

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

W WOSKOWYM WIANKU BORYSA POPLAWSKIEGO. ANALIZA STATYSTYCZNA I INTERPRETACJA *

Key words: Boris Poplavsky, Russian emigree literature, Parisian note, Russian surrealism, Russian modernism

Metoda ilościowo-jakościowej analizy tekstu opiera się na statystyce jednostek i wychodzi z tradycyjnego założenia, że elementy znaczące w tekście występują częściej od innych. Na podstawie częstości występowania poszczególnych elementów tekstu można budować listy rangowe w dowolnych układach zaprojektowanych przez badacza. Jednostki, które zajmują czołowe lokaty na listach rangowych, wiążą się bezpośrednio ze stylem indywidualnym twórcy i potwierdzają nasze spostrzeżenia co do tego, które elementy utworu są w nim istotne i jakie znaczenia wyrazów odgrywają w idiolekcie twórcy główną rolę.

Prezentowana poniżej ilościowo-jakościowa metoda analizy tekstu może być z powodzeniem stosowana zarówno do badania struktury utworu poetyckiego, dramatycznego, jak i prozatorskiego; w tym tkwi jej rodzajowy uniwersalizm. Z punktu widzenia ekonomii czasu najszybciej docieramy do wyników analizy wówczas, gdy mamy do czynienia z tekstami krótkimi. Tekstem krótkim jest pojedynczy wiersz, dłuższym – na przykład poemat, a jeszcze dłuższym układem formalnym – zbiorek poetycki. Każda część dramatu lub powieści również może być poddana rozbirowi pod kątem jej zawartości formalnej, jeśli akt lub rozdział jest tym właśnie fragmentem, który analizujemy pod określonym kątem.

W tym sensie metoda ilościowo-jakościowej analizy tekstu jest tożsama z prawem sformułowanym w pierwszej połowie ubiegłego wieku przez amerykańskiego lingwistę George'a Kingsley'a Zipfa (1902–1950) i możliwa do wykonania przez każdego

* Pełny obraz metody i uzyskanych wyników znajduje się w przygotowywanej przeze mnie do druku monografii o życiu i poezji Borysa Popławskiego.

filologa. Przypomnijmy, że zarówno w prawie Zipfa, jak i tutaj przez częstość (frekwencję) słowa rozumie się liczbę jego wystąpień w tekście, a przez rangę słowa – liczbę porządkową danego słowa na liście rangowej. Słowo najczęstsze ma zatem rangę równą 1, drugie co do częstości – rangę równą 2, trzecie – rangę równą 3 i tak aż do końca. Zgodnie z prawem Zipfa, jeśli słowo w_1 ma rangę 10 razy większą niż słowo w_2 , to słowo w_1 ma częstość 10 razy mniejszą niż słowo w_2 . Częstość słowa jest więc odwrotnie proporcjonalna do jego rangi.

Uzyskane w toku operacji statystycznych wyniki umożliwiają przeprowadzenie „czystej” interpretacji, tj. takiej, do jakiej upoważniają zestawienia częstości i rang poszczególnych jednostek. Dane te wskazują jednak tylko na aspekty matematyczne analizowanego tekstu i w żaden sposób nie odsłaniają pełnej kompozycji materii poetyckiej. Są jednak wielce pomocne w przeprowadzaniu wszelkich dowodów wprost, które potwierdzają lub zaprzeczają spostrzeżeniom badaczy opartym wyłącznie na wrażeniu ogólnym czy intuicji, a odnoszącym się do parametrów leksykalnych obecnych w utworach poetyckich.

Na użytek niniejszej pracy do analizy ilościowo-jakościowej tekstu wybrano tomik poetycki Borysa Popławskiego *W woskowym wianku* (*В венке из воска*), ponieważ zawiera on najwcześniejsze utwory poety, pochodzące z okresu 1922–1930, chociaż został wydany pośmiertnie w Paryżu w 1938 roku, po *Flagach* (*Флаги*) i *Śnieżnej godzinie* (*Снежный час*). Wybór tego właśnie utworu jako punktu wyjścia pozwala na prześledzenie ewolucji stylistycznej Popławskiego od tekstu najwcześniejszego do najpóźniejszego i odnalezienie w jego utworze parametrów wyjściowych istotnych z punktu widzenia ewolucji idiolektu pisarza. Innymi słowy, dzięki ustaleniom poczynionym na podstawie list rangowych opartych na zbiorze *W woskowym wianku*, jesteśmy w stanie zweryfikować, które spośród wyodrębnionych jednostek są obecne nie tylko w analizowanym tomiku poetyckim, lecz także we wszystkich pozostałych, jak *Flagi* (1931), zawierające wiersze z okresu 1923–1930, *Sterowiec donikąd* (*Дирижабль неизвестного направления*, 1965), z wierszami z okresu 1924–1935, *Śnieżna godzina* (1936), z wierszami z okresu 1931–1935, czy odnalezione w archiwum poety w 1998 roku *Automatyczne wiersze* (*Автоматические стихи*), zbiór przygotowany przez Popławskiego do druku w 1934 roku i zawierający wiersze z okresu 1930–1933¹.

1. Metoda

Metoda ilościowo-jakościowej analizy tekstu składa się z pięciu podstawowych etapów, mających na celu:

- 1) podział tekstu,
- 2) wyodrębnienie poszczególnych części mowy,

¹ Zob.: Б. Поплавский, *Флаги. Стихи*, Париж 1931; idem, *Снежный час: стихи, 1931–1935*, Париж 1936; idem, *В венке из воска*, Париж 1938; idem, *Дирижабль неизвестного направления. Стихи*, предисловие Н. Татищева, Париж 1965.

- 3) stworzenie list frekwencyjnych,
- 4) stworzenie listy rangowej,
- 5) umożliwienie zestawiania otrzymanych wyników.

Każdy etap analizy kończy się sporządzeniem odpowiedniej listy w porządku alfabetycznym (listy od 1 do 7) lub w porządku malejącym (listy od 8 do 12) oraz listy rangowej dla wybranych części mowy (lista 13).

1.1. Podział tekstu

Cały analizowany tekst dzieli się na samodzielne graficznie elementy z zachowaniem ich oryginalnej postaci gramatycznej. Pomija się jednak tytuł tekstu, tj. tytuł zbioru poetyckiego, tytuły poszczególnych wierszy (jeśli są) oraz zawartość tytułów zamieszczonych w spisie treści. Pomija się także wszystkie znaki interpunkcyjne. Rzeczowniki złożone typu *δemu-υαпу* rozdziela się na składniki niezależne, tj. *δemu* i *υαпу*. Przymiotników typu *мѣмно-сунуѣ* się nie rozdziela. Zachowuje się pisownię oryginalną wyrazów, nawet jeśli jest sprzeczna ze współczesną ortografią. Podobnie uwzględnia się użycia dialektalne lub okazjonalne. Po dokonaniu podziału tekstu otrzymujemy **Listę nr 1. Zawartość tekstu** oraz liczbę wszystkich użyć danych elementów składowych tekstu.

1.2. Wyodrębnianie części mowy

W tej fazie analizy na podstawie Listy nr 1 dokonuje się separacji poszczególnych części mowy – głównych oraz pomocniczych, a następnie określa ich parametry wedle przyjętej przez badacza koncepcji. Na potrzeby tej pracy wyodrębniano poszczególne części mowy w następującej kolejności:

- a) rzeczowniki,
- b) przymiotniki,
- c) czasowniki i imiesłowy,
- d) przysłówki,
- e) zaimki,
- f) pozostałe części mowy (liczebniki, spójniki, przyimki, partykuły, predykaty).

Parametrami istotnymi w analizie rzeczowników jest ich frekwencja, wielkość procentowa użyć w stosunku do wszystkich wyodrębnionych elementów analizowanego tekstu, występowanie w liczbie pojedynczej i/lub mnogiej. Tak powstaje w układzie alfabetycznym **Lista nr 2. Rzeczowniki**.

Parametrami istotnymi w analizie przymiotników jest określenie ich frekwencji oraz wielkości procentowej użyć w stosunku do wszystkich wyodrębnionych elementów analizowanego tekstu. Przymiotniki podaje się według zasady leksykograficznej, tj. w mianowniku liczby pojedynczej rodzaju męskiego. Jeśli przymiotnik występuje

w tekście w stopniu wyższym lub najwyższym, to na liście alfabetycznej jest podawany w postaci równej. Wszystkie formy krótkie przymiotnika rozwija się do postaci pełnej. Tak powstaje w układzie alfabetycznym **Lista nr 3. Przymiotniki**.

Parametrami istotnymi w analizie czasowników jest określenie ich frekwencji oraz wielkości procentowej użyc w stosunku do wszystkich wyodrębnionych elementów analizowanego tekstu, a także ich występowania w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym z zaznaczeniem osoby w liczbie pojedynczej i/lub mnogiej. Występowanie formy osobowej w liczbie pojedynczej jest oznaczane literą „p”, a w liczbie mnogiej – literą „m”. Sumaryczna częstość wystąpień danego czasownika w określonym czasie jest podawana przed nawiasem zwykłym, a rozkład poszczególnych częstości – w nawiasie zwykłym przed wskazaniem na formę osobową. Na przykład podany poniżej zapis w odniesieniu do czasownika „być” (tabela 1) informuje nas o tym, że na ogólną frekwencję (F) wynoszącą 20 na czas przeszły przypada 11 użyc, 4 użycia na czas przyszły, a 5 użyc jest w postaci bezokolicznika. W tym: w czasie przeszłym 10 użyc jest w 3 osobie liczby pojedynczej (10-3p) oraz jedno w 3 osobie liczby mnogiej (3m):

Tabela 1

Parametry istotne w analizie czasownika na przykładzie czasownika „być” (*быть*)

Lp.	Czasownik	F	%	Czas			Bezokolicznik	Tryb rozkazujący
				przeszły	teraźniejszy	przyszły		
1.	быть	20	0,48	11(10-3p, 3m)	–	4(3-3p, 3m)	5	–

Na liście zaznacza się także występowanie jednostki w postaci bezokolicznika oraz w formie trybu rozkazującego, jeśli takie postacie występują przy danym czasowniku.

Z kolei parametrami istotnymi w analizie imiesłowów jest określenie ich frekwencji i wielkości procentowej użyc w stosunku do wszystkich wyodrębnionych elementów analizowanego tekstu. Tak powstaje w układzie alfabetycznym **Lista nr 4. Czasowniki i imiesłowy**.

Parametrami istotnymi w analizie przysłówków jest określenie ich frekwencji oraz wielkości procentowej użyc w stosunku do wszystkich wyodrębnionych elementów analizowanego tekstu. Każdy przysówek podaje się w postaci wyjściowej, jeśli nawet występuje w stopniu wyższym lub najwyższym w tekście. Tak powstaje w układzie alfabetycznym **Lista nr 5. Przysłówki**.

Parametrami istotnymi w analizie zaimków jest określenie ich frekwencji i wielkości procentowej użyc w stosunku do wszystkich wyodrębnionych elementów analizowanego tekstu z zaznaczeniem pełnionej przez zaimek funkcji. Tak powstaje w układzie alfabetycznym **Lista nr 6. Zaimki**.

W odniesieniu do pozostałych części – liczebników, spójników, partykuł, przymików i predykatów – podaje się ich frekwencję oraz wielkość procentową użyć w stosunku do wszystkich wyodrębnionych elementów analizowanego tekstu. Tak powstaje w układzie alfabetycznym **Lista nr 7. Pozostałe części mowy**.

1.3. Tworzenie list frekwencyjnych

Na podstawie sporządzonych list (nr 2–7) tworzy się hierarchiczne listy frekwencyjne dla poszczególnych części mowy, rozpoczynając od frekwencji maksymalnej, a na minimalnej kończąc, w kolejności jak w punkcie 1.2, czyli dla:

- a) rzeczowników,
- b) przymiotników,
- c) czasowników i imiesłówów,
- d) przysłówków,
- e) zaimków.

Efektom powyższych prac są kolejne listy w porządku malejącym:

- a) **Lista nr 8. Frekwencja: rzeczowniki,**
- b) **Lista nr 9. Frekwencja: przymiotniki,**
- c) **Lista nr 10. Frekwencja: czasowniki i imiesłowy,**
- d) **Lista nr 11. Frekwencja: przysłówki,**
- e) **Lista nr 12. Frekwencja: zaimki.**

Nie sporządza się listy frekwencyjnej dla pozostałych części mowy. W homografach reprezentujących tę samą kategorię gramatyczną zaznacza się akcent (np. *замок*, *рассыпаться*).

1.4. Tworzenie listy rangowej

Lista rangowa jest to zestawienie czterech podstawowych części mowy (rzeczowników, przymiotników, czasowników oraz przysłówków), których frekwencja nie jest niższa od 5. W ten sposób powstaje **Lista nr 13. Parametry idiolektu**.

1.5. Zestawianie danych

Na podstawie poszczególnych list można tworzyć dowolne porównania mające na celu badanie współzależności pomiędzy analizowanymi składnikami tekstu. Lista nr 13 sporządzana dla każdego zbioru poetyckiego Borysa Popławskiego oddzielnie jest na pewno pomocna w budowaniu modelu idiolektu pisarza.

2. Wyniki

Wszystkie wyniki ilościowo-jakościowej analizy tekstu zebrano w postaci tabelarycznej, tworząc 13 autonomicznych zestawień elementów składających się na tomik *W woskowym wianku* (ich fragmenty zawierają tabele 2–15). Każda lista dostarcza określonych informacji o składnikach utworu, czyli zarówno o samodzielnych, jak i niesamodzielnych częściach mowy. Dane procentowe użycie poszczególnych jednostek tekstu podawano w zaokrągleniu, podobnie jak wynik podsumowujący właściwą kolumnę. Oto fragment Listy nr 1. Zawartość tekstu, obejmujący na przykład jednostki od 26 do 36:

26. А	32. Ад
27. Абсолютный	33. Актер
28. Авель	34. Алая
29. Автомобиль	35. Алел
30. Ад	36. Алой
31. Ад	

Tabela 2

Fragment Listy nr 2. Rzeczowniki

Lp.	Rzeczownik	Frekwencja	% w tekście	Liczba pojedyncza	Liczba mnoga
1.	Авель	1	0,02	1	—
2.	автомобиль	1	0,02	1	—
3.	ад	3	0,07	3	—
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
677.	яма	1	0,02	1	—
678.	яркость	1	0,02	1	—
679.	ящик	1	0,02	1	—
Razem		1446	~ 35	1153	293

Tabela 3

Fragment Listy nr 3. Przymiotniki

Lp.	Przymiotnik	Frekwencja	% w tekście
1.	абсолютный	1	0,02
2.	алый	5	0,12
3.	алюминьевый	1	0,02
(...)	(...)	(...)	(...)
283.	яркий	2	0,04
284.	ярко-желтый	1	0,02
285.	ясный	3	0,07
Razem		518	~ 12

Tabela 4

Fragment Listy nr 4. Czasowniki i imiesłowy

A. Czasowniki

Lp.	Czasownik	F	%	Czas			Bezokolicznik	Tryb rozkazujący
				przeszły	teraźniejszy	przyszły		
1.	алеть	1	0,02	1(3p)	–	–	–	–
2.	бедствовать	1	0,02	–	1(3p)	–	–	–
3.	бежать	2	0,04	1(3m)	1(3p)	–	–	–
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
350.	шутить	1	0,02	–	1(3p)	–	–	–
351.	щебетать	1	0,02	1(3m)	–	–	–	–
352.	являться	1	0,02	1(3p)	–	–	–	–
Razem		621	~15	177	317	43	50	34

Tabela 5

Fragment Listy nr 4. Czasowniki i imiesłowy

B. Imiesłowy

Lp.	Imiesłów	Frekwencja	% w tekście
1.	бренча	1	0,02
2.	ведая	1	0,02
3.	вернувшийся	1	0,02
(...)	(...)	(...)	(...)
72.	шелохнув	1	0,02
73.	шепча	1	0,02
74.	являя	1	0,02
Razem		81	~2

Tabela 6

Fragment Listy nr 5. Przysłówki

Lp.	Imiesłów	Frekwencja	% w tekście
1.	беззаботно	1	0,02
2.	безупречно	2	0,04
3.	бесконечно	1	0,02
(...)	(...)	(...)	(...)
124.	чуть	1	0,02
125.	широко	1	0,02
126.	ясно	1	0,02
Razem		253	~6

Tabela 7

Fragment Listy nr 6. Zaimki

Lp.	Zaimek	Frekwencja	%	Ze względu na pełnioną funkcję:							
				dzierżawczy	nieokreślony	osobowy	pytający	przeczący	upowszechniający	wskazujący	zwrotny
1.	ваш	1	0,02	1	–	–	–	–	–	–	–
2.	весь	29	0,70	–	–	–	–	–	29	–	–
3.	всякий	1	0,02	–	–	–	–	–	1	–	–
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
24.	что-то	1	0,02	–	1	–	–	–	–	–	–
25.	этот	13	0,31	–	–	–	–	–	–	13	–
26.	я	56	1,35	–	–	56	–	–	–	–	–
Razem		290	~7	48	2	167	12	1	30	23	7

Tabela 8

Fragment Listy nr 7. Pozostałe części mowy

Lp.	Pozostałe części mowy	Frekwencja	% w tekście
1.	а	26	0,63
2.	ах	4	0,09
3.	без	7	0,17
(...)	(...)	(...)	(...)
65.	что	24	0,58
66.	чтоб	1	0,02
67.	чтобы	1	0,02
Razem		949	~ 23

Tabela 9

Fragment Listy nr 8. Frekwencja: rzeczowniki

Lp.	Rzeczownik	Frekwencja	% w tekście	Liczba pojedyncza	Liczba mnoga
1.	душа	30	0,72	23	7
2.	мир	21	0,50	18	3
3.	небо	21	0,50	15	6
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
677.	яма	1	0,02	1	—
678.	яркость	1	0,02	1	—
679.	ящик	1	0,02	1	—

Tabela 10

Fragment Listy nr 9. Frekwencja: przymiotniki

Lp.	Przymiotnik	Frekwencja	% w tekście
1.	белый	15	0,36
2.	черный	13	0,31
3.	розовый	11	0,26
(...)	(...)	(...)	(...)
283.	чуждый	1	0,02
284.	эпический	1	0,02
285.	ярко-желтый	1	0,02

Tabela 11

Fragment Listy nr 10. Frekwencja: czasowniki i imiesłowy

A. Frekwencja: czasowniki

Lp.	Czasownik	F	%	Czas			Bezokolicznik	Tryb rozkazujący
				przeszły	teraźniejszy	przyszły		
1.	быть	20	0,48	11(10-3p, 3m)	–	4(3-3p, 3m)	5	–
2.	спать	20	0,48	2(3p, 3m)	17(2-1p, 2p, 12-3p, 2-3m)	–	–	1(2m)
3.	петь	17	0,41	3(2-3p, 3m)	12(10-3p, 2-2m)	–	2	–
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
350.	шутить	1	0,02	–	1(3p)	–	–	–
351.	щебетать	1	0,02	1(3m)	–	–	–	–
352.	являться	1	0,02	1(3p)	–	–	50	34

Tabela 12

Fragment Listy nr 10. Frekwencja: czasowniki i imiesłowy

B. Frekwencja: imiesłowy

Lp.	Imiesłów	Frekwencja	% w tekście
1.	смеясь	4	0,09
2.	улыбаясь	3	0,07
3.	веселящийся	2	0,04
(...)	(...)	(...)	(...)
72.	шелохнув	1	0,02
73.	шепча	1	0,02
74.	являя	1	0,02

Tabela 13

Fragment Listy nr 11. Frekwencja: przysłówki

Lp.	Przysłówek	Frekwencja	% w tekście
1.	где	23	0,55
2.	там	13	0,31
3.	когда	9	0,22
(...)	(...)	(...)	(...)
124.	чуть	1	0,02
125.	широко	1	0,02
126.	ясно	1	0,02

Tabela 14

Fragment Listy nr 12. Frekwencja: zaimki

Lp.	Zaimek	Frekwencja	% w tekście	Ze względu na pełnioną funkcję:							
				dzierżawczy	nieokreślony	osobowy	pytający	przeczący	upowszechniający	wskazujący	zwrotny
1.	я	56	1,35	–	–	56	–	–	–	–	–
2.	мы	32	0,77	–	–	32	–	–	–	–	–
3.	весь	29	0,70	–	–	–	–	–	26	–	–
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
24.	самый	1	0,02	–	–	–	–	–	–	1	–
25.	такой	1	0,02	–	–	–	–	–	–	1	–
26.	что-то	1	0,02	–	1	–	–	–	–	–	–

Tabela 15

Fragment Listy nr 13. Parametry idiolektu

Pozycja ran- gowa	Rzeczownik	F	Przymiotnik	F	Czasownik	F	Przysłówek	F	Zaimek	F
I	душа	30	белый	14	быть спать	20	где	23	я	56
II	мир небо	21	черный	13	петь	17	там	13	мы	32
III	день рука	20	розовый	11	смотреть	12	когда медленно	9	весь	29

3. Interpretacje

Zaprezentowana poniżej interpretacja zbioru poetyckiego *W woskowym wianku* jest przykładową próbą spojrzenia na tekst literacki z punktu widzenia statystyki wyrazów, odzwierciedlającej semantyczne i stylistyczne preferencje twórcy. Skutkiem owych preferencji jest częstsze w porównaniu z pozostałymi elementami tekstu występowanie określonych jednostek utworu nacechowanych znaczeniowo i stylistycznie, mających przekazywać szczególne sygnały o idiolektie pisarza.

Pierwszym etapem analizy ilościowo-jakościowej tekstu był formalny podział tekstu, drugi zaś polegał na wyodrębnieniu poszczególnych części mowy. Dlatego też interpretacja rozpoczyna się właśnie od komentarza otrzymanych wyników. W *W woskowym wianku* na ogólną liczbę wszystkich użyć jednostek tekstu, wynoszącą 4158 (100%), rzeczowniki pojawiają się 1446 razy (35%), czasowniki – 621 (15%), przymiotniki – 518 (12%), zaimki – 290 (7%), przysłówki – 253 (6%), imiesłowy 81 – (2%), a pozostałe części mowy – 949 (23%).

Liczba użyć poszczególnych jednostek (aspekt frekwencyjny) nie pokrywa się zwykle z liczbą jednostek budujących dany tekst, dlatego też należy podać bezwzględne wartości liczbowe, które wskazują, z ilu i jakich elementów powstał analizowany utwór. I tak, tomik *W woskowym wianku* składa się z 1609 jednostek (100%), w tym z 679 rzeczowników (42%), 352 czasowników (22%), 285 przymiotników (17%), 126 przysłówków (8%), 74 imiesłów (5%), 26 zaimków (2%). Dane te zbiera tabela 16:

Tabela 16

Budowa tekstu: frekwencja i elementy składowe

Element tekstu	Liczba użyć	%	Liczba jednostek	%
Rzeczownik	1446	35	679	42
Przymiotnik	518	12	285	17
Czasownik	621	15	352	22
Imiesłów	81	2	74	5
Przysłówek	253	6	126	8
Zaimek	290	7	26	2
Pozostałe części mowy	949	23	67	4
Razem	4158	100	1609	100

Kolejne tabele (17 i 18) przedstawiają powyższe dane w porządku malejącym:

Tabela 17

Budowa tekstu: frekwencja

Element tekstu	Liczba użyć	%
Rzeczownik	1446	35
Czasownik	621	15
Przymiotnik	518	12
Zaimek	290	7
Przysłówek	253	6
Imiesłów	81	2

Tabela 18

Budowa tekstu: elementy składowe

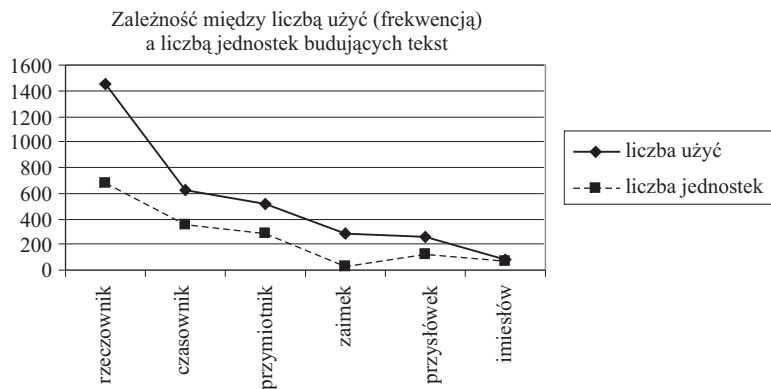
Element tekstu	Liczba jednostek	%
Rzeczownik	679	42
Czasownik	352	22
Przymiotnik	285	17
Przysłówek	126	8
Imiesłów	74	5
Zaimek	26	2

Z przywołanych zestawień (tabele 16–18) wynika, że zarówno w aspekcie frekwencyjnym, jak i bezwzględny trzy pierwsze części mowy, tj. rzeczownik, czasownik i przymiotnik, zajmują te same pozycje i zachowują zbliżone relacje pomiędzy danymi procentowymi: wśród rzeczowników $35:42 = 0,8$; wśród czasowników $15:22 = 0,7$;

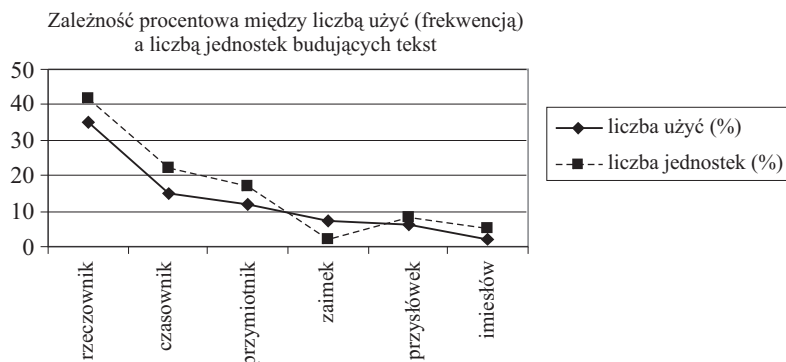
wśród przymiotników $12:15 = 0,7$; wśród przysłówków $6:8 = 0,8$. Istotna różnica zaznacza się jedynie w odniesieniu do zaimków: $7:2 = 3,5$, co sygnalizuje dysproporcję między liczbą zaimków w tekście jako jego składowymi a ich frekwencją, czyli użyciami; innymi słowy, zaledwie 26 zaimków występuje aż 290 razy, przewyższając tym samym frekwencyjnie przysłówki i imiesłowy i podkreślając te cechy stylu indywidualnego pisarza, które kryją się w rzeczownikach i przymiotnikach.

Trzeci etap ilościowo-jakościowej analizy tekstu wiązał się ze sporządzeniem list frekwencyjnych. Demonstrowany poniżej wykres 1 zwraca naszą uwagę na zależności między liczbą użyć (frekwencją) a liczbą jednostek budujących tekst i dostarcza dowodów na słuszność prawa Zipfa. Ponadto równoległe przebiegi krzywych (liczby użyć i liczby jednostek) potwierdzają poprawność spostrzeżeń o wzajemnych relacjach pomiędzy danymi liczbowymi oraz danymi procentowymi wśród wyodrębnionych części mowy (wykres 2).

Wykres 1



Wykres 2



Z wykresu 2 bez trudu da się także wyczytać informację o zaimku, którego liczba użyć wyrażona w procentach jest trzy i pół raza wyższa od procentowo wyrażonej liczby jednostek ($7:2 = 3,5$). W tym miejscu na wykresie krzywa liczby jednostek układa się poniżej krzywej użyć.

I wreszcie etap zasadniczy interpretacji, który opiera się na ostatniej z list sporządzonych wcześniej, tj. na Liście nr 13. Parametry idiolektu. Etap ten inicjuje przyjrzenie się poszczególnym częściom mowy, czyli rzeczownikom, przymiotnikom, czasownikom, przysłówkom oraz zaimkom, w których wyodrębniano kryteria pomocne w analizie poetyki Borysa Popławskiego:

A. Rzeczowniki

Przypomnijmy, w *W woskowym wianku* na ogólną liczbę wszystkich użyć jednostek tekstu, wynoszącą 4158 (100%), rzeczownik wystąpił 1446 razy, co daje 35% wszystkich wyodrębnionych form. W ilościowo-jakościowej analizie tekstu przyjęto, że dla poetyki dowolnego twórcy istotne jest dokonanie rozpoznania co do postrzegania świata, tj. jego składowych, jako elementów występujących jedno- lub wielokrotnie. Gramatycznie relacja ta wyrażałaby się w posługiwaniu się przez piszącego liczbą pojedynczą lub mnogą rzeczownika, dlatego też w Liście nr 2. Rzeczowniki zaznaczono te właśnie opcje, by prześledzić sposób rejestracji rzeczywistości przez Popławskiego.

Dane z przywołanej listy świadczą o tym, że w słowniku poety zdecydowanie przeważają użycia rzeczownika w liczbie pojedynczej: 1153 zastosowania, co daje aż 80% w stosunku do 1446 form rzeczownikowych w całym utworze, i tylko 293 zastosowania w liczbie mnogiej, co stanowi zaledwie 20% w stosunku do całego bloku substantywnego. Zależności te przedstawia tabela 19:

Tabela 19

Rzeczowniki użyte w liczbie pojedynczej i mnogiej w *W woskowym wianku*

Rzeczownik	Frekwencja	%	Liczba pojedyncza	Liczba mnoga
Razem	1446	100	1153	293
			80%	20%

W dalszej kolejności warto dokonać klasyfikacji rzeczowników ze względu na typ desygnatów. Najważniejszy podział przebiega tradycyjnie zgodnie z kryterium, według którego rzeczowniki dzieli się na pospolite i własne. Preferowanie przez pisarza nazw własnych oznaczałoby, że w jego poetyce najważniejsze są indywidualne przedmioty stanowiące niepowtarzalne fragmenty rzeczywistości. Innymi słowy, w słowniku pisarza dominowałyby antroponimy, nazwy geograficzne czy nazwy produktów. Z analizy tomiku *W woskowym wianku* wiemy, że to nie nazwy własne są bazą leksykalną poety, lecz nazwy pospolite, a więc takie, które oznaczają przedmiot jako przedstawiciela klasy obiektów jednorodnych wyrażającego tylko cechy danej klasy.

W zbiorze *W woskowym wianku* na 4158 wyodrębnionych form mamy zaledwie 22 rzeczowniki własne. Są to: *Авель, Англия, англичанин, Африка, Бафомет, Блок,*

Бог, Ватерлоо, Гамлет, Геспериды, Гулливер, Далия, Иисус, Мерлэн, Назарет, Орест, Орфей, Париж, Рим, Тютчев, Эфес, Эшер. Jednostki te, pogrupowane według pewnych kryteriów, tworzą określone pola tematyczne, wśród których na pierwszym miejscu plasuje się plan religijny. Towarzyszą mu inne, na przykład: geograficzny, literacki, historyczny, filozoficzny czy mitologiczny. Z faktu tak znikomej frekwencji nazw własnych w analizowanym utworze poetyckim Popławskiego, i nie tylko zresztą w nim, nie należy wyciągać zbyt pochopnych wniosków o nieistotności danych elementów w poetyce twórcy i ich nieprzydatności w celach interpretacyjnych. Przeciwnie, nazwy własne niosą bardzo duży ładunek informacyjny, lecz zostaje on w pełni wydobyty dopiero podczas klasycznego badania tekstu literackiego, w którym przywołuje się wszystkie możliwe konteksty, w jakich występują dane rzeczowniki. W ujęciach statystycznych najczęściej nazwy własne nie zajmują czołowych pozycji na listach rangowych, co widać także na przykładzie rozbioru analizowanego tomiku.

Równie ważny podział, służący budowaniu modelu idiolektu pisarza, przebiega według kryterium dzielącego desygnaty na konkretne i abstrakcyjne, żywotne i nieżywotne, osobowe i nieosobowe oraz jednostkowe i zbiorowe. Nie staramy się przy tym rozstrzygać sporów językoznawczych o naturze poszczególnych desygnatów, które trudno czasami jednoznacznie zakwalifikować do konkretnych albo abstrakcyjnych czy żywotnych albo nieżywotnych. Decydując się zatem na pewne nawet uproszczenia teoretyczne, ograniczamy się w tym miejscu do zaprezentowania wyników obejmujących jedynie rzeczowniki, które zostały odnotowane na Liście nr 13. Parametry idiolektu, co ilustruje fragment tabeli 20:

Tabela 20

Klasyfikacja rzeczowników ze względu na typ desygnatów składających się na idiolekt twórcy

Lp.	Rzeczowniki	Pospolite	Własne	Konkretne	Abstrakcyjne	Żywotne	Nieżywotne	Osobowe	Nieosobowe	Jednostkowe	Zbiorowe
1.	башня	+	–	+	–	–	+	–	+	+	–
2.	весна	+	–	–	+	–	+	–	+	+	–
3.	вечер	+	–	–	+	–	+	–	+	+	–
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
57.	тъма	+	–	–	+	–	+	–	+	+	–
58.	цвет	+	–	+	–	–	+	–	+	+	–
59.	час	+	–	–	+	–	+	–	+	+	–
Razem		59	–	38	21	4	55	1	58	59	–

Naturalnym, ale koniecznym uzupełnieniem powyższego zestawienia jest komentarz ujawniający rzeczywiste relacje hierarchiczne wśród wymienionych rzeczowników, które mają istotny wpływ na wiedzę o idiolekcie pisarza. Łącząc desygnaty w grupy według pewnych kryteriów, otrzymujemy na przykład następujące pola tematyczne:

- 1) przyroda:
 - a) pory roku i ich atrybuty: *зима, весна, лето, осень, снег*;
 - b) pory dnia: *вечер, день, ночь, тьма*;
 - c) flora: *лист, роза, сирень, цвет*;
 - d) fauna: *птица, соловей*;
 - e) woda i jej skupiska: *вода, море, река*;
 - f) ciała niebieskie i elementy nieba: *воздух, звезда, луна, небо, солнце*;
 - g) zjawiska świetlne: *заря, луч, свет*;
 - h) ukształtowanie terenu: *гора, дно, земля, песок*;
 - i) ogień i efekty spalania: *дым, огонь*;
- 2) przestrzeń i jej zabudowa: *башня, город, дом, мир, окно*;
- 3) czas: *год, час*;
- 4) człowiek i części ciała: *голова, лицо, нога, рука, сердце, скелет, солдат*;
- 5) zjawiska akustyczne: *голос*;
- 6) elementy otoczenia: *корабль, труба*;
- 7) uczucia: *любовь, печаль, счастье*;
- 8) stany egzystencji i świadomości: *жизнь, смерть, сон*;
- 9) elementy religijne: *душа*;
- 10) elementy abstrakcyjne: *судьба*.

Z podanego powyżej zestawienia wynika, że w świecie poetyckim autora *W wiosnowym wianku* zasadniczą rolę odgrywa przyroda. To w jej obecności bohater liryczny wyraża swój stosunek do wszechświata. Żadna z pór roku nie została pominięta, lecz zima i jej główny atrybut, jakim jest śnieg, zajmuje w tym piśarstwie miejsce szczególne. Z zimą tradycyjnie asocjuje chłód, smutek, tendencja do zamierania wszelkiej aktywności ludzkiej i zwierzęcej. Na zasadzie kontrastu wiosna oznacza budzenie się natury do życia, ożywanie nadziei na szczęście i miłość. Wieczorne oraz nocne pejzaże zamieniają się we wrażenia, których źródłem staje się dzień, światło, wiosenna flora i fauna. Wiosną i latem bohater liryczny wierszy Popławskiego chętniej spogląda w niebo, dostrzegając na nim ciała niebieskie i zjawiska świetlne. Rozglądając się też stosunkowo częściej dookoła, zwraca uwagę na skupiska i ciekły wodny, jak też zabudowę przestrzeni; w tej – wyróżnia wieżę. W ukształtowaniu terenu nie do pominięcia są zwłaszcza góry i ich wysokościowe przeciwieństwo, czyli dna zbiorników wodnych oraz otchłanie. Tekst wypełniają refleksje o życiu i śmierci, zwierając tym samym dwie zasadnicze jakości ludzkiej egzystencji. Istotne miejsce w niej zajmuje powstrzymywanie czasu przez odwoływanie się do poetyki snu.

Jeśli przyjmiemy, że najwyższy statystycznie rzeczownik, tj. rzeczownik charakteryzujący się najwyższą frekwencją w całym analizowanym tomiku poetyckim, jest

jednocześnie głównym nośnikiem informacji o preferencjach leksykalnych pisarza, to w konsekwencji będzie on swego rodzaju semantycznym znakiem rozpoznawczym, pozwalającym natychmiast odróżnić dany utwór od pozostałych tekstów z nim porównywanych. Takim znaczeniowym *signum* w odniesieniu do zbioru *W woskowym wianku* jest słowo „dusza” (*dyua*). Wiedza o tym fakcie już teraz, w wymiarze statystycznym, ustawia interpretację całego tomiku w kierunku spraw duchowych i religijnych.

B. Przymiotniki

W *W woskowym wianku* na ogólną liczbę wszystkich użyć jednostek tekstu, wynoszącą 4158 (100%), przymiotnik wystąpił 518 razy, co stanowi ponad 12% wszystkich wyodrębnionych w tym utworze form. Oznacza to, że w aspekcie statystycznym na każde trzy rzeczowniki wypada jeden przymiotnik; innymi słowy, nie każdy rzeczownik ma przy sobie określający go przymiotnik. A zatem w poetyce Popławskiego nie obserwujemy zagęszczenia leksykalnego tak typowego na przykład dla stylu Iwana Bunina². Lecz z Buninem łączy Popławskiego sensoryka, która u jednego i drugiego twórcy odgrywa niepoślednią rolę, nadając wrażeniom wzrokowym rangę szczególną, uprzywilejowaną. Obaj są wzrokowcami i obaj eksponują kolorystykę, a nawet czynią tę samą barwę dominującą: Bunin w całej twórczości poetyckiej, Popławski w analizowanym tomiku. Tę barwę wyraża epitet „biały” (*белый*). U Bunina towarzyszą mu następujące przymiotniki kolorystyczne: *тёмный, чёрный, синий, золотой*, że ograniczymy się tylko do pięciu pierwszych, podobnie u Popławskiego: zaraz po barwie białej pojawia się kolor czarny, po nim różowy, złoty, niebieski, zielony, purpurowy. Bunina, mimo że barwa czarna jest bardzo aktywna w poetyce pisarza, nie nazwiemy twórcą mrocznym; w odniesieniu do Popławskiego obserwacja ta nabiera niejednokrotnie waloru sądu obiektywnego.

Sensoryka odnosi się do zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku, węchu i smaku, ale także równowagi, temperatury i kinezy. Zarówno Bunin, jak i Popławski wykraczają poza czystą sensorykę i notują procesy rejestrowane przez różne analizatory jednocześnie. Dlatego w ich tekstach odnajdujemy informacje o figurach i tłach, głębi i pierwszym planie, ruchu i zamieraniu, wyrażone za pomocą przymiotników. Otrzymujemy w ten sposób obrazy wielokształtne i wielowymiarowe, podkreślające wielopostaciowość przyrody oraz niepowtarzalność indywidualnego stylu twórcy.

W sensoryce Popławskiego najważniejsze są wrażenia wzrokowe, a wśród nich kolorystyka. Barwy znajdują się na Liście nr 13. Parametry idiolektu na pozycjach rangowych od I do VIII: ranga I – *белый*, ranga II – *чёрный*, ranga III – *розовый*, w randze V – *голубой, золотой, синий*, w randze VIII – *алый*. W celu otrzymania pełnego obrazu preferencji kolorystycznych Popławskiego podaną listę należałoby uzupełnić o pozostałe barwy występujące w analizowanym zbiorze, które zostały wyrażone przez przymiotniki relacyjne lub wskazujące na intensywność koloru, jak: *алюминьевый, бронзовый, золочёный, жёлтый, красный, лиловый, млечный*,

² Piszę o tym w mojej monografii *Epitet jako cecha idiolektu pisarza. Studium literaturoznawczo-leksykograficzne o twórczości poetyckiej Iwana Bunina*, Katowice 2002.

молочный, оранжевый, светло-зелёный, серый, серебряный, сиреневый, стальной, темно-лиловый, темно-синий, тёмный, яркий, ярко-жёлтый, ясный. Analiza barw musi się jednak w tym miejscu ograniczyć do wskazania koloru przewodniego, będącego znakiem rozpoznawczym tomiku. Słowem-kluczem wśród barw jest przymiotnik „biały”³.

Oprócz kolorystyki wśród wrażeń sensorycznych obecnych na Liście nr 13 odnajdujemy inne przymiotniki, wskazujące bezpośrednio na rejestrację pory roku i dnia (*весенний, ночной*), odbiór sygnałów od receptorów cieplnych (*тёплый, холодный*), a także będące wynikiem oceny tego, co dzieje się w człowieku i poza nim (*больной, святой, счастливый; готовый; прекрасный, страшный; огромный, последний, пустой*). Wszystko to jako fragment wszechświata logicznie się wiąże z dominantami leksykalnymi w odniesieniu do najaktywniejszych rzeczowników w analizowanym utworze, wśród których przyroda, jeśli chodzi o pola tematyczne, znajduje się na pierwszym miejscu.

Przyjrzyjmy się jeszcze podziałowi przymiotników na jakościowe i relacyjne, by sprawdzić, jakie są pomiędzy nimi zależności statystyczne i na tej podstawie wnioskować o sposobach nazywania właściwości przedmiotów przez Popławskiego. Oto fragment odpowiedniej tabeli (tabela 21):

Tabela 21

Przymiotniki jakościowe i relacyjne w *W wioskowym wianku*

Lp.	Przymiotnik:	Jakościowy	Relacyjny
1.	абсолютный	+	–
2.	алый	+	–
3.	алюминьевый	–	+
(...)	(...)	(...)	(...)
283.	яркий	+	–
284.	ярко-желтый	+	–
285.	ясный	+	–
Razem		124	161

W analizowanym tomiku przymiotniki relacyjne przeważają nad jakościowymi. Przymiotniki relacyjne nazywają właściwości względne przedmiotów, które wynikają ze stosunków pomiędzy poszczególnymi przedmiotami: 1) z porównania z innymi przedmiotami oraz 2) z przedstawienia relacji między danym przedmiotem a określoną

³ Również w tym znaczeniu, jakie słowom-kluczom nadał Kazimierz Wyka. Zob. np. K. Wyka, *Słowa-klucze*, w: K. Wyka, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*, Warszawa 1969, s. 198–234.

czynnością lub stanem. Pierwsze zostały utworzone od podstaw rzeczownikowych, a drugie – czasownikowych. Warto przy okazji zwrócić uwagę na aspekt morfologiczny przymiotników: autor preferuje przymiotniki tworzone za pomocą przedrostka *без-/бес-* (np. *безоружный, безумный, безыскусственный, бескрайный, бесполезный, беспочвенный*) oraz morfemu *не-* dodawanego do postaci wyjściowej przymiotnika (np. *неземной, неловкий, неширокий*).

Wszystko to razem wzięte, czyli przewaga przymiotników relacyjnych oraz budowa gramatyczna przymiotników, może wskazywać na istotne znaczenie w idiolekcie pisarza asocjacji sensorycznych, kojarzenie bowiem cechy z przedmiotem lub postacią wyjściową przymiotnika podwaja niejako jego semantykę, kierując uwagę odbiorcy ku podstawom słowotwórczym – rzeczownikom lub czasownikom oraz ku obiektom i czynnościom.

C. Czasowniki

W *W woskowym wianku* na ogólną liczbę wszystkich użyć jednostek tekstu, wynoszącą 4158 (100%), odnotowujemy 621 form czasownika, co stanowi 15% wszystkich użyć wyrazów. Jest to o 3 punkty procentowe więcej w stosunku do frekwencji przymiotnika (12%) i o 20 punktów procentowych mniej w stosunku do rzeczownika (35%). A zatem, podobnie jak w przypadku przymiotnika, w aspekcie statystycznym nie przy każdym rzeczowniku stoi inny czasownik. Czasowniki w analizowanym tekście poetyckim odnoszą się zatem do grupy rzeczowników, co sugeruje, że autor miał tendencję do przedstawiania opisów, w których grupie substantywnej przyporządkowywał wspólną jej formę czasownikową.

Do celów analizy wyodrębniono trzy formy gramatyczne czasu – czas przeszły, teraźniejszy oraz przyszły, wychodząc z założenia, że w formach tych ukrywa się istotny parametr poetyki pisarza. Na podstawie wyodrębnionych form można bowiem wnioskować o nastawieniu percepcyjnym autora: jego opcji retrospektywnej, przywołującej wydarzenia z przeszłości i ich ocenę, opcji reporterskiej, czyli rejestrującej sprawy bieżące, a także opcji futurystycznej, która przez odpowiednie końcówki gramatyczne projektuje rzeczywistość.

Na podstawie dokonanego rozbioru materiału można zauważyć, że Popławski preferuje formy czasu teraźniejszego. Stanowią one ponad połowę użyć w stosunku do wszystkich osobowych form czasownikowych odnotowanych w omawianym tomiku: 317 zastosowań (51%). Porównywalnie zanotowano 177 użyć (28,5%) w czasie przeszłym oraz 43 użycia (7%) w czasie przyszłym.

Formy osobowe czasownika ujawniają sprawcę czynności, podobnie jak ma to miejsce w formach osobowych trybu rozkazującego, gdy wskazujemy na drugą osobę liczby pojedynczej lub mnogiej, pierwszą osobę liczby mnogiej albo trzecią osobę liczby pojedynczej lub mnogiej. W analizowanym tekście występują wyłącznie formy trybu rozkazującego w drugiej osobie liczby pojedynczej i mnogiej. Formy trybu rozkazującego w drugiej osobie liczby pojedynczej nie tylko charakteryzują się większą ekspresywnością, lecz także zmniejszają granicę między nadawcą komunikatu lirycznego i jego odbiorcą. W całym tomiku odnotowano 34 formy trybu rozkazującego, co

stanowi zaledwie 5,5% wśród wszystkich wyodrębnionych form czasownika w utworze, przy czym obserwujemy zdecydowaną przewagę użyć trybu rozkazującego w liczbie pojedynczej – 26 przypadków, wobec 8 przypadków w liczbie mnogiej. Fakt ten wyraźnie świadczy o rezygnacji poety z apelatywnej funkcji swojego tekstu jako całości.

W *W woskowym wianku* równie skąpo jak tryb rozkazujący pisarz stosuje bezokoliczniki, które nie wskazują wprost na sprawcę czynności, lecz na samą jakość działania się. Na 621 wystąpień czasownika zaledwie 50 razy pojawił się bezokolicznik, co daje 8% w stosunku do całości występowania form czasownikowych. Można stąd wysnuć wniosek, że poeta zdecydowanie preferował wskazywanie na podmiot wszelkiej akcji zarejestrowanej w swoim utworze i łączył go głównie z tym, co miało miejsce w czasie teraźniejszym. Powyższe ustalenia zbiera i ilustruje tabela 22:

Tabela 22

Frekwencja czasowników w *W woskowym wianku* z podziałem na kategorie

Czasownik	F	%	Czas			Bezokolicznik	Tryb rozkazujący
			przeszły	teraźniejszy	przyszły		
			177	317	43	50	34
Razem	621	100	28,5%	51%	7%	8%	5,5%

W świecie Popławskiego najważniejsze czynności należą do obszaru egzystencji. Czasowniki „być” (*быть*) i „spać” (*спать*) mają najwyższą rangę i eksponują to, na co zwraca uwagę podmiot liryczny. Sen to specyficzny stan, coś pośredniego między życiem i śmiercią. Czas snu jest potencjalnie bardzo niebezpieczny, albowiem wiąże się z realną możliwością przejścia ku innej jakości, czyli śmierci, jeśli nie zostanie w odpowiedniej chwili przerwany. Sen i śnienie zajmują szczególne miejsce w idiolekcie Popławskiego, co znalazło statystyczne potwierdzenie w niniejszej analizie ilościowo-jakościowej tekstu.

Obok śnienia równie ważne są dla poety wrażenia sensoryczne, których źródło stanowi dźwięk oraz bodźce wzrokowe. Czasownik „śpiewać” (*петь*) zajmuje bowiem drugie miejsce na liście rangowej czasowników, a zaraz za nim lokuje się czasownik „patrzeć” (*смотреть*), któremu towarzyszy bezokolicznik „świecić, jaśnieć, lśnić, błyszczeć” (*сиять*) i nieco dalej „palić się, płonąć” (*гореть*)⁴. Z czasownikiem „śpiewać” jako jednostką wskazującą na wrażenia słuchowe wiążą się bezpośrednio inne aktywne czasowniki akustyczne odnotowane na Liście nr 13, jak „śmiać się” (*смеяться*) czy „milczeć” (*молчать*); ten ostatni reprezentuje brzmieniowe zero.

Czasownikami prezentującymi opozycję ruch/bezruch są w analizowanym tomiku następujące jednostki, nacechowane aspektem dokonaności lub niedokonaności: „powrócić” (*вернуться*); „obracać się, kręcić” (*вращаться*); „iść” (*идти*), „przejsć”

⁴ Tu i dalej podaję wyłącznie przykładowe znaczenia polskie, mając świadomość, że w większości przypadków czasowniki rosyjskie są wieloznaczne.

(*пройти*), „przechodzić” (*проходить*); „oddalać się, odchodzić” (*уходить*); „lecieć” (*лететь*); „tańczyć” (*танцевать*); „leżeć” (*лежать*); „stać” (*стоять*). Z bezruchem kojarzy się czasownik „czekać” (*ждать*), natomiast dwie inne jednostki, „móc” (*мочь*) oraz „chcieć” (*хотеть*), zawierają w sobie potencję działania oraz wyrażenie woli. Brak pewności co do określonego stanu rzeczy konotuje czasownik „wydawać się” (*казаться*). Na tym samym poziomie frekwencyjnym co ostatni przykład znajdują się czasowniki „żyć” (*жить*) oraz „śnić się” (*сниться*), stosunkowo odległe od postaci „być” oraz „spać”, zajmujących pierwsze miejsce na liście najbardziej aktywnych czasowników w analizowanym tomiku Popławskiego. Fakt ten potwierdza spostrzeżenia badaczy na temat preferowania przez twórcę przedstawiania stanów związanych z „usypianiem aktywności” osób i przedmiotów. Sztuka umierania, tak wyraźnie obecna w poezji autora *W woskowym wianku*, z latami się nasilała, a kolejne tomiki poetyckie dobitnie ilustrowały tę cechę indywidualnego stylu pisarza⁵.

D. Przysłówki

W *W woskowym wianku* na ogólną liczbę wszystkich użyć jednostek tekstu, wynoszącą 4158 (100%), odnotowujemy 253 formy przysłówka, co stanowi zaledwie 6% wszystkich użyć wyrazów. Najaktywniejszą jednostką wśród przysłówków jest „gdzie” (*где*). Przysówek „gdzie” występuje także w funkcji spójnika, łącząc zdania podrzędne: okolicznikowe miejsca, przydawkowe, wyjaśniające, przyzwalające. Bezpośrednio ze wskazywaniem na miejsce, które może znajdować się bliżej lub dalej, po tej lub tamtej stronie przedmiotu, korespondują dwa następne przysłówki, zajmujące czołowe pozycje na liście rangowej przysłówków: „tam” (*там*) oraz „daleko” (*далеко*). Są to bardzo ważne sygnały o preferencjach pisarza, który za pomocą przysłówków „rozciąga” przestrzeń i lokalizuje przedmioty oraz czynności w bliżej nieokreślonych miejscach. To rozciąganie przestrzeni odbywa się nie tylko w jednym kierunku, lecz dookoła, co wyraża inny przysówek o wysokiej frekwencji: „dookoła”/„wokół” (*вокруг*).

Z punktu widzenia rejestracji szybkości ruchu poeta zdecydowanie wybiera przysłówki „powoli” (*медленно*), pozornie wydłużając w ten sposób, po przestrzeni, również czas. W warstwie sensorycznej najczęściej pojawia się jednostka „cicho”/„po cichu” (*тихо*), przydając wypowiedzi lirycznej spokoju i łącząc się logicznie z patrzeniem w dal. W skali ocen przysłówki „przepięknie” wyraża stosunek podmiotu do przedstawianej w utworze rzeczywistości i – również zgodnie z wewnętrznym impulsem autorskim umieszczonym w rzeczowniku „dusza” – podkreśla więź między pięknem i sprawami duchowymi. Oto fragment odpowiedniej tabeli (tabela 23):

⁵ Zob. np.: Н. Берберова, Б. Поплавский. „В венке из воска”, w: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников, составление Л. Аллена и О. Гриз, предисловие Л. Аллена, СПб.–Дюссельдорф 1993, s. 149–150; E. Korpała-Kirszak, Borys Popławski. Próba przypomnienia (w czterdziestą piątą rocznicę urodzin), Studia Rossica 2000, nr X, s. 153–158; L. Livak, Boris Poplavskii's Art of Life and Death, Comparative Literature Studies 2001, vol. 38, nr 2, s. 118–141.

Tabela 23

Przysłówki w *W woskowym wianku*

Lp.	Przysłówek	Ze względu na właściwości formalno-funkcjonalne		Ze względu na cechy znaczeniowe			
		jakościowe	okolicznościowe	miejsca	czasu	sposobu	stopnia i miary
1.	беззаботно	+	–	–	–	+	–
2.	безупречно	+	–	–	–	+	–
3.	бесконечно	+	–	–	–	–	+
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)
124.	чуть	–	+	–	–	–	+
125.	широко	+	–	–	–	+	–
126.	ясно	+	–	–	–	+	–
	Razem	65	61	22	15	83	6

Z analizy tabeli 23 wynika, że w aspekcie statystycznym przysłówki jakościowe tylko nieznacznie przeważają nad przysłówkami okolicznościowymi: odpowiednio 65 użyć wobec 61 użyć. Przysłówki jakościowe odnoszą się do właściwości czynności (procesów, stanów) lub właściwości cech nazywanych przez określany czasownik, przymiotnik czy przysłówek.

Cenniejszych informacji z punktu widzenia poetyki pisarza dostarcza tradycyjny podział przysłówek ze względu na cechy znaczeniowe, wskazuje bowiem na preferencje indywidualne piszącego przez akcentowanie aspektu lokalizacyjnego (przysłówki miejsca), chronologicznego (przysłówki czasu), technicznego (przysłówki sposobu) czy intensywności (przysłówki stopnia i miary). Tu rozkład frekwencyjny przysłówek wygląda następująco: na pierwszym miejscu lokują się przysłówki sposobu – 83 użycia (66% w stosunku do 126), na drugim – przysłówki miejsca (22 użycia, 17%), na trzecim – przysłówki czasu (15 użycie, 12%) i na czwartym – przysłówki stopnia i miary (6 użycie, 5%).

Przysłówki odsłaniają kolejne istotne elementy indywidualnego stylu twórczości poetyckiej Popławskiego i wpisują się logicznie w zarysowany już przez rzeczowniki, przymiotniki i czasowniki obraz idiolektu pisarza. Wyrażna przewaga przysłówek sposobu nad pozostałymi wskazuje na znaczenie, jakie przydawał autor analizowanego tomiku technicznemu aspektowi czynności, procesów i stanów.

E. Zaimki

W *W woskowym wianku* na ogólną liczbę wszystkich użyć jednostek tekstu, wynoszącą 4158 (100%), odnotowujemy 290 form zaimka, co stanowi 7% wszystkich użyć wyrazów. Jest to pięciokrotnie mniej w stosunku do użyć rzeczownika (35%)

i w przybliżeniu dwukrotnie mniej w porównaniu z użyciami przymiotnika (12%) oraz czasownika (15%), a prawie tyle samo, ile użyć przysłówka (6%).

Zaimki to wyrazy, które funkcjonują jako równoważniki samodzielnych części mowy: rzeczowników, przymiotników, liczebników i przysłówków. Należy odnotować, że w omawianym tekście poetyckim zaimek jest jedyną niesamodzielną częścią mowy, w przypadku której wystąpiła jaskrawa dysproporcja: liczba zaimków w tekście wynosi 26, a liczba ich użyć – 290. Stosunek 290 do 26 wynosi niewiele ponad 11 i zdecydowanie odbiega od proporcji pomiędzy rzeczownikami (~2), przymiotnikami (~2), czasownikami (~2) czy przysłówkami (~2). Fakt ten świadczy wymownie o cechach warsztatu pisarskiego Popławskiego, w którym unika się powtórzeń nazw desygnatów przez oferowanie nazw wskazujących na desygnat. Jest to głównie zabieg stylistyczny, niepozbawiony wszakże znamion semantycznych, jeśli uwzględni się typy najbardziej aktywnych zaimków w analizowanym zbiorze poetyckim.

W *W woskowym wianku* prym wiodą zaimki osobowe (167 użyć). Za nimi lokują się zaimki dzierżawcze (48), na trzecim miejscu znajdują się zaimki upowszechniające (30), na czwartym – wskazujące (23), na piątym – pytające (12), na szóstym – zwrotne (7), na siódmym – zaimek przeczący (1). Taki rozkład zaimków wyraźnie eksponuje miejsce i rolę zaimków osobowych w analizowanym utworze. Wśród nich największą frekwencją odznacza się jednostka „ja” (я) – 56 użyć, po niej – „my” (мы) – 32 użycia, następnie „ty” (ты) i „on” (он) – po 22 użycia, „ona” (она) – 18 użyć, „oni” (они) – 11 użyć i „ono” (оно) – 6 użyć, co z kolei przemawia za preferowaniem przez autora pierwszej osoby, tj. bohatera lirycznego jako postaci skupiającej na sobie uwagę odbiorcy. „Ja” – i jego formy odmiany przez przypadki – góruje tutaj wyraźnie nad pozostałymi desygnatami, ukrywającymi się pod postacią drugiej i trzeciej osoby liczby pojedynczej lub pierwszej i trzeciej osoby liczby mnogiej. Warto przy okazji zauważyć, że w analizowanym tekście nie ma zaimka „wy” (вы) ani jego form deklinacyjnych. Wypływa stąd wniosek o szczególnej roli zaimka osobowego „ja” w pisarstwie Popławskiego. „Ja” jest swego rodzaju zaimkiem egocentrycznym i przoduującym, wyraźnie bowiem dystansuje się w stosunku do pozostałych zaimków, zyskując zdecydowaną przewagę statystyczną i podkreślając obecność nadawcy komunikatu jako kreatora poetyckiej rzeczywistości.

Zaimek „ja” jest nie tylko najaktywniejszą jednostką wśród zaimków osobowych, lecz również zajmuje pierwsze miejsce na liście rang w tej kategorii wyrazów. Zaraz za nim lokuje się inny zaimek osobowy, „my”, a po nich – zaimek upowszechniający „wszystek”/„cały” (всех). Ta właśnie cecha wydaje się ważna dla idiolektu pisarza, albowiem skłonność do generalizowania swoich wrażeń wpisuje się bezpośrednio w sprawy duchowe i egzystencjalne reprezentowane przez najaktywniejsze rzeczowniki („dusza”, „świat”, „niebo”, „dzień”) oraz czasowniki („być”, „spać”, „śpiewać”, „patrzeć”) i przymiotniki („biały”, „czarny”, „różowy”).

Skupianiu uwagi na sobie służą także formy zaimków dzierżawczych: „mój” (мой), „swoj” (свой), „twój” (твой), „nasz” (наш), które minimalizują odległość pomiędzy przedmiotami w zakresie ich przynależności do nadawcy komunikatu. Z kolei zaimki wskazujące bliższe („ten”) i dalsze („tamten”) z uwagi na ich rangę statystyczną

mają szczególne zadanie rozpoznawcze, polegające na wyodrębnianiu w przestrzeni określonych desygnatów spośród wszystkich desygnatów znajdujących się w mniejszej lub większej odległości od bohatera lirycznego.

Wnioski końcowe

1. Świat poetycki Borysa Popławskiego zawarty w tomiku *W woskowym wianku* to struktura substantywna, rzeczownikowa, o czym świadczy główna pozycja tej części mowy – rzeczowników – nad pozostałymi, zarówno w wymiarze ich użyc, jak i w wymiarze bezwzględny. W świecie tym dominują przedmioty reprezentowane przez jednostkowe egzemplarze, przy czym zdecydowanie przeważają rzeczowniki pospolite nad własnymi, konkretne nad abstrakcyjnymi, nieżywotne nad żywotnymi, nieosobowe nad osobowymi.

2. Nieodczowną i istotną częścią świata poetyckiego Popławskiego jest oznaczanie właściwości przedmiotów. Najważniejszą rolę w tym oznaczaniu odgrywa u poety sensoryka. Twórca zdecydowanie preferuje wrażenia wzrokowe i kolorystykę, czyniąc z przymiotnika „biały” (*белый*) i z barwy białej słowo-klucz.

3. Substantywnemu widzeniu świata towarzyszy w poezji Popławskiego wielokierunkowe i zróżnicowane jakościowo przekazywanie informacji o procesach zachodzących tu i teraz. Czasowniki wyrażone w czasie teraźniejszym są nośnikami ponad połowy informacji o aktywności osób oraz przedmiotów, co świadczy o tym, że podmiot liryczny przyjmuje przede wszystkim optykę sprawozdawcy bieżących wydarzeń, posiłkując się w znacznie mniejszym stopniu optyką reminiscencyjną i zupełnie sporadycznie – futurystyczną. Znikoma liczba użyc czasownika w formie bezokolicznika eksponuje pozycję bohatera lirycznego jako aktywnego uczestnika tego wszystkiego, co dzieje się (lub działa) we wszechświecie, i wnikliwego obserwatora zjawisk zachodzących w przyrodzie. Z uwagi na niewielką, niższą nawet od frekwencji bezokolicznika liczbę użyc form trybu rozkazującego poezja Popławskiego nie jest apelatywna, nie narzuca odbiorcy punktów widzenia bohatera lirycznego przez wielokrotne odwoływanie się do świadomości czytelnika.

4. Przysłówki w poezji Popławskiego odsłaniają upodobania autora do ukazywania sposobu przebiegu czynności, procesów i stanów. Te najbardziej aktywne „rozciągają” czas i przestrzeń, ruch czynią powolnym i cichym, a przedstawianą rzeczywistość oceniają głównie w kategoriach estetycznych.

5. W pisarstwie Popławskiego szczególną rolę odgrywa zaimek osobowy „ja”, będący świadectwem egocentryzmu twórcy.

Przeprowadzona w taki przykładowo podany powyżej sposób ilościowo-jakościowa analiza wszystkich zbiorów poetyckich Popławskiego powinna ostatecznie zaowocować powstaniem zestawienia będącego swego rodzaju mapą idiolektu, zbudowaną, jak w tabeli 24, na podstawie frekwencji użyc samodzielnych i niesamodzielnych części mowy zawartych w jego utworach. To zestawienie mogłoby zostać ujęte w następujące ramy i już częściowo wypełnione:

Tabela 24

Mapa parametrów idiolektu poetyckiego Borysa Popławskiego

Część mowy	Cecha	<i>W woskowym wianku</i> (1922–1930)	<i>Flagi</i> (1923–1930)	<i>Sterowiec donikąd</i> (1924–1935)	<i>Automatyczne wiersze</i> (1930–1933)	<i>Śnieżna godzina</i> (1931–1935)
Rzeczownik	najaktywniejsze jednostki (ranga I–III)	<i>душа, мир, небо, день, рука</i>				
	przewaga form gramatycznych	w liczbie pojedynczej				
	charakterystyka desygatów	pospolite, konkretne, nieożywione, nicosobowe, jednostkowe				
	najaktywniejsze pole tematyczne	przyroda				
Przymiotnik	najaktywniejsze jednostki (ranga I–III)	<i>белый, чёрный, розовый</i>				
	najważniejsze pole sensoryczne	wrażenia wzrokowe				
	najważniejsza jakość wśród wrażeń wzrokowych	kolorystyka				
	najaktywniejsze jednostki (ranga I–III)	<i>быть, спать, неть, смотреть</i>				
Czasownik	najaktywniejszy gramatycznie czas	teraźniejszy				
	podstawowa perspektywa podmiotu lirycznego	opcja reporterska, zdawanie sprawy z wydarzeń bieżących				
	najaktywniejsze jednostki (ranga I–III)	<i>где, там, когда, медленно</i>				
	główne zadanie poetyckie	wydłużanie i poszerzanie przestrzeni (<i>там, далеко</i>)				
Przysłówek	główna cecha sensoryczna	cisza (<i>тихо</i>)				
	główna cecha estetyczna	piękno (<i>прекрасно</i>)				
	główna cecha dynamiki	powolność (<i>медленно</i>)				
	najaktywniejsze jednostki (ranga I–III)	<i>я, мы, есть</i>				
Zaimek	cecha dominującego zaimka	egocentryzm (<i>я</i>)				

Na tym ilościowo-jakościowa analiza tekstu i jego interpretacja według zaproponowanej metody się kończy. Warto może jeszcze dodać, że z jej wyników, zwłaszcza zaś z danych zawartych w całościowo wypełnionej mapie idiolektu pisarza, mogą skorzystać w szlachetnych celach nie tylko badacze dorobku Borysa Popławskiego, lecz również – w celach zwykle, niestety, niezbyt szlachetnych – wszelcy utalentowani mistyfikatory, zdolni do stworzenia tekstu naśladowującego poetykę danego twórcy. Co prawda, Popławski nie zajmuje tak eksponowanego miejsca w literaturze rosyjskiej, jak Aleksander Puszkina, ale relatywnie równoległe, był bowiem głównym dźwiękiem „nuty paryskiej” – i tę pozycję, jako istotną w historii emigracji rosyjskiej pierwszej fali, można potencjalnie zaatakować z dobrym skutkiem⁶.

Summary

V venke iz voska by Boris Poplavsky. Statistic Analysis and Interpretation

The presented interpretation of the poetry collection *V venke iz voska* (*In the Wax Wreath*) by Boris Poplavsky, based on a known George Kingsley Zipf's law, is an example approach to a literary text from the point of view of words statistics, which reflects Poplavsky's semantic and stylistic preferences. Thanks to the applied method, the following thesis concerning the poet's idiolect were formulated: 1) Boris Poplavsky's poetic world is of a definitely substantive structure; 2) the most important role in the specification of the presented world is played by senses – visual impressions and colours; 3) the lyrical subject acts mainly as a reporter of current events; 4) the used adverbs reveal the poet's inclination to "stretching" time and space; 5) high frequency of the "I" pronoun testifies significant egocentrism of Poplavsky's.

⁶ Toczący się do dzisiaj spór o autentyczność *Tajnych notatek z lat 1836–1837* Aleksandra Puszkina i podejrzenia o świetną mistyfikację, której autorem może być Michaił Armaliński, dobitnie świadczą o obecności podróbek literackich w postmodernizmie i ich wpływie na ustalony wizerunek kultowego poety Rosji. Zob. np. Л. Димитров, *Эго, альтер-его, Он-егин. Рассуждения о „Тайных записках” А.С. Пушкина*, Studia Rossica 2006, nr XVII, s. 47–53.

Ewa Nikadem-Malinowska

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

OBRAZOWANIE SAMOTNOŚCI W WIERSZU JOSIFA BRODSKIEGO *НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ* W UJĘCIU KOGNITYWNYM

Key words: Russian literature, cognitive poetics, Josif Brodsky

Świat poezji Josifa Brodskiego od kilkudziesięciu lat jest przedmiotem zainteresowania i nieustannych badań krytyków, kulturoznawców i literaturoznawców. Jeden z nich, Jakow Gordin, który poświęcił Brodskiemu książkę¹, różnorodność tego świata nazwał oszałamiającą paradoksalnością, która od najwcześniejszych utworów począwszy łączy w sobie elementy niełatwe do połączenia:

Поэтический мир Иосифа Бродского – мир трагический и мужественный, зловеще загадочный и простодушно просветленный, жестокий по отношению к человеку и исполненный сочувствия к нему, глубоко зашифрованный по смыслу многих вещей, соседствующих с кристально ясными текстами².

Przedmiotem naszych badań będzie wiersz *Новые стансы к Августе*, pochodzący ze zbioru pod tym samym tytułem. Studium samotności, przeprowadzone w nim przez Brodskiego, dzięki kognitywnemu ujęciu podkreśla wspomnianą różnorodność. Ewa Sławkowa, badająca styl francuskiego przekładu *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, zastanawia się:

Jeśli zgodnie z teorią kognitywną wyrażenia językowe powiązane są z przetransponowanym i metaforycznie zinterpretowanym przez ludzki umysł doświadczeniem, zagadnienie stylu nie może być dłużej rozpatrywane jedynie jako przejaw indywidualnej i twórczej kreacji,

¹ Я. Гордин, *Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники*, Санкт-Петербург 2000.

² Idem, *Вступительная статья*, w: *Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность*, Санкт-Петербург 2000, s. 5.

a należałoby go może rozpatrywać w kontekście tego, co Langacker nazywa „obrazowaniem”³

Odpowiedź twierdząca opiera się na „odmienności doświadczenia i przeżywania świata”⁴, przejawiającej się w operacji obrazowania za pomocą konkretnych struktur językowych. Jeżeli przyjąć przez analogię, że czytelnik w stosunku do tekstu jest kimś w rodzaju tłumacza, to zgodnie z założeniami E. Sławkowej zobrazuje on sobie każdą sytuację inaczej niż autor i w konsekwencji może inaczej niż on konstruować poszczególne sceny. Różnice mają charakter językowo-kulturowo-literacki i, szczególnie w poezji, mogą wychodzić poza ramy kontekstowe czytanej lektury⁵. Autorka niniejszych rozważań skupi się głównie na układzie figura – tło, który jest uważany przez Petera Stockwella za kategorię językoznawstwa kognitywnego szczególnie przydatną przy interpretacji zagadnień literaturoznawczych⁶. Jako że wiąże się on z pojęciem pierwszoplanowości, służy przede wszystkim do hierarchizacji elementów tekstu literackiego, a pośrednio określa twórczą ekspresję.

Jak słusznie podkreśla Elena Łozinskaja, zgodnie z poetyką Reuvena Tsur’a literaturę należy traktować jak zespół zjawisk językowych, mających kognitywną podstawę⁷. Skupiający się w swych badaniach na wzajemnym stosunku emocjonalnych i konceptualnych aspektów świadomości R. Tsur sugeruje, że emocjonalność w poezji może się rozplątać w strukturze utworu i połączyć z nią, stwarzając trudną do określenia i umykającą kategoryzacji atmosferę⁸, z czym nie zgadza się Alona Kincel, twierdząc, że nie ma tekstów nieemocjonalnych⁹. W pewnym sensie każdy z wymienionych badaczy ma rację, o ile nie będziemy generalizować ich założeń, przyjmując, że możemy mieć do czynienia z tekstami o różnym poziomie emocjonalności, niejednolicie połączonej z materią utworu.

Zbiór *Новые стансы к Августе* został opublikowany w 1983 roku przez wydawnictwo Ardis (USA)¹⁰. Obejmuje wiersze napisane w latach 1962–1982 i zadedykowane osobie ukrytej pod inicjałami M. B. Życie osobiste, a zwłaszcza intymne Brodskiego nigdy nie stało się dla jego twórczości źródłem tematów, będąc w niej obecne jedynie na poziomie konceptualno-emocjonalnym. Tragiczna młodzięcza miłość poety do Mariny Basmanowej przetrwała ich krótki burzliwy związek i została zapisana w wierszach w formie refleksji.

Jak zgodnie podają autorzy wszelkich źródeł zbliżeni do poety, jego miłość do M. Basmanowej była wielka i namiętna, a intryga, której dziewczyna stała się częścią,

³ E. Sławkowa, *Styl francuskiego przekładu Sonetów krymskich – perspektywa kognitywna*, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska i J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 112.

⁴ Ibidem, s. 115.

⁵ Por. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 218–222.

⁶ Ibidem, s. 17–22.

⁷ Por. E. Łозинская, *Литература как мышление. Когнитивное литературоведение на рубеже XX – XXI веков*, Москва 2007, s. 108.

⁸ Por. R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam 1992, s. 5–6.

⁹ Por. A. Кинцель, *Психолингвистическое исследование эмоционально-смысловой доминанты как текстообразующего фактора*, Барнаул 2000, s. 30–42.

¹⁰ И. Бродский, *Новые стансы к Августе*, Ardis Publishing Company (USA) 1983.

na zawsze zmieniła losy Brodskiego. Poeta i jego wybranka spróbowali wprawdzie odbudować swój związek, czego efektem było narodzenie się syna, ale rozpad okazał się trwały. W 1972 roku Brodski opuścił na zawsze Związek Radziecki. Wiersze dedykowane M. B. pojawiały się do końca lat 80., czyli do momentu, kiedy to w życiu poety pojawiła się nowa miłość, Maria Sozzani – która wychodząc za niego, stała się nową M. B.

Wyboru wierszy do zbioru *Новые стансы к Августе* dokonał sam Brodski. Jak podkreśla Snieżana Kryłowa, wymyślna architektonika zbioru nie pozwala na chronologiczne prześledzenie uczuć poety, który w 1983, czyli w roku wydania zbioru, albo nie był pewny swych uczuć do Basmanowej, albo też uczucia te nie były stałe¹¹. Tylko część utworów to liryka w ścisłym znaczeniu miłosna. Pozostałe nawiązują do miłości, samotności, cierpienia i wszystkiego tego, co się z nimi wiąże.

Zbiór otwiera wiersz z 1962 roku *Я обнял эти плечи и взглянул...*, podniósł i metafizyczny w formie i treści, w którym autor bawi się czasem i przestrzenią widzianymi w lustrze metafory, a zamyka napisany w 1981 *Я был только тем, чего...*, również uroczysty, ale już pozbawiony metafizyczności, za to wypełniony realnym cierpieniem i samotnością.

W samym środku zbioru, jako trzydziesty z sześćdziesięciu dwóch utworów, znajduje się wiersz, który dał tytuł całemu przedsięwzięciu, czyli *Новые стансы к Августе*¹². Tytuł w sposób bezpośredni nawiązuje do utworu Georga Byrona *Stanzas to Augusta* (1816). Gatunkiem *stanza* (wł.) lub *stanze* (fr.) określano XVIII–XIX-wieczne krótkie, najczęściej czterowersowe utwory o zamkniętej kompozycji i charakterze elegijnym, rzadko poświęcone tematyce miłosnej. Poezja rosyjska przypisała im dodatkowo jako cechy charakterystyczne czterostopowy jamb i rymy krzyżowe. Brodski do formy gatunkowej odniósł się w tym przypadku bardzo swobodnie. Dwanaście strof zawiera od siedmiu do osiemnastu wersów z trudnym do przewidzenia schematem rymów. Tylko pierwsza zwrotka spełnia w jakiejś mierze wymagania formalne, będąc układem ośmiu wersów (dwa razy po cztery), z których każdy jest zamkniętą myślą (zakończony kropką lub przecinkiem). Chociaż w latach 60. Brodski był zdeklarowanym zwolennikiem klasycyzmu (*Одной поэмесце*), to tu wyraźnie chodzi o innego rodzaju aluzję niż wpływ formalny.

Stanzas to Augusta Byrona zostały napisane trzy miesiące po opuszczeniu przez poetę Anglii i poświęcone (w pierwszej wersji nie było imienia) przyrodniej siostrze, z którą poeta miał romans i, najprawdopodobniej, dziecko. Związek z Augustą Leigh był dla Byrona powodem wielu nieprzyjemności (rozwód z żoną, niechęć Anglików), ale wzajemna miłość, która go zbudowała, została utrwalona w twórczości poety jako niezwykle uczucie (*Stanzas to Augusta, Epistle to Augusta*). Nie ma logicznego odniesienia między Augustą Byrona i Brodskiego, gdyż nie można obu realnych związków i ich konsekwencji porównać. *Новые стансы к Августе* Brodskiego z założenia są

¹¹ С. Крылова, *Образ «разжалованной» музы в поздней лирике И. Бродского*, w: «Чернеть на белом, покуда белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского: Сборник статей, Томск 2006, s. 53–54.

¹² И. Бродский, *Новые стансы к Августе*, Санкт-Петербург 2000, s. 43–47. Ponieważ cały wiersz mieści się na czterech stronach, odsyłać do kolejnych cytatów nie będą podawane.

nowe, a więc aktualne lub inne, ale na pewno stoją w opozycji do starych, Bajronowskich. W ten sposób Brodski z jednej strony wskazuje konkretnie na Byrona jako źródło inspiracji, z drugiej świadomie się od niego oddala.

Ponieważ związki między twórczością Byrona i Brodskiego nie stanowią przedmiotu niniejszych rozważań, a jedynie, przede wszystkim ze względu na aluzyjnie bliskie tytuły wierszy, określają początkową ramę kontekstową, (która i tak będzie musiała zostać zmontowana na nowo), należy zauważyć, że nieprzygotowany czytelnik może nie być w stanie dokonać reinterpretacji kontekstu. *Stanzas to Augusta* Byrona i *Новые стансы к Августе* Brodskiego różnią się bowiem nie tylko czasoprzestrzenią i bohaterami, ale i autorską motywacją i emocjami, co może być mylące dla ogólnej interpretacji utworu Brodskiego. Wykorzystanie układu figura – tło w schemacie wyobrażeniowym zaprowadza łąd w odbiorze tekstu.

Jak już było wspomniane, utwór składa się z dwunastu nieregularnych strof. Każda z nich stanowi zamkniętą całość. Tematyczne powroty (zwrotka I: „Во вторник начался сентябрь” i zwrotka X: „Сентябрь. Ночь. Все общество свеча”; zwrotka II: „Тут, захароненный живьем” i zwrotka VIII: „Да, здесь как будто вправду нет меня”; zwrotka III: „Стучи и хлюпай, пузырись, шурши” i zwrotka VI: „Стучи и хлюпай. Жуй подгнивший мост”) sprawiają wrażenie ruchu odbywającego się po kole w zamkniętej czasoprzestrzeni, tworzą atmosferę bez wyjścia, dominującą w całym utworze.

Pierwsza zwrotka jako jedyna zawiera konkretną informację potrzebną do budowy ramy kontekstowej:

Во вторник начался сентябрь.
Дождь лил всю ночь.
Все птицы улетели прочь.
Лишь я так одинок и храбр,
что даже не смотрел им вслед.
Холодный небосвод разрушен.
Дождь стягивает просвет.
Мне юг не нужен.

Czas został określony konkretnie, we wtorek był pierwszy września. Jeżeli dodać do tego informację z następnej zwrotki, „бушует надо мной четверг,” mamy trzeci dzień września. Miejsce jest domyślne – jest to geograficzna północ jako opozycja do południa – na południe odleciały wszystkie ptaki, tak wcześniej odlatują z zimnych (północnych) terenów, pogoda jest charakterystyczna dla późnej jesieni (a jest dopiero początek września); we wcześniejszych wydaniach nieboskłon określany jest słowem „пустынный”, co kładzie nacisk na samotność w scenie, ale określenie „холодный” jeszcze bardziej wzmacnia ramę kontekstową („пустынный” zdecydowanie kojarzy się z południem), „ja” deklaruje swą opozycyjność w stosunku do południa. W zwrotce nie ma ani jednej, tak charakterystycznej dla stylu Brodskiego, przerzutni. Informacja podana jest skrajnie lakonicznie, wszystkie czynności wyrażone są czasem przeszłym, tylko deszcz leje z dziurawego nieba w czasie teraźniejszym, zdominowując

scenę. Mimo podanych konkretnych cech fizycznych, rozgrywa się ona w zasadzie na poziomie mentalnym. Wydzielenie figury i tła jest problematyczne.

Zgodnie z poetyką kognitywną P. Stockwella, figurą staje się ta część pola widzenia lub pola tekstu, która posiada takie właściwości stylistyczne, które nadają jej wyrazistość, dzięki czemu wyróżniają ją z tła¹³. Sposób podawania informacji w pierwszej zwrotce sugeruje nową figurę w każdym nowym zdaniu (сентябрь, дождь, птицы, я, небосвод, дождь, я), co powoduje szybką zmianę obiektu, na który czytelnik kieruje uwagę, szybkie przerzucanie uwagi, ale i brak wyraźnej hierarchii figur, co odpowiada stanowi ducha podmiotu. Miejsce, jakie zajmuje pośród figur figura „ja”, ze względu na ascetyczność wypowiedzi nie sugeruje jeszcze jej wyobcowania.

Druga zwrotka różni się od pierwszej dynamiką. Wprawdzie zaczyna się ona od figury „tu”, ale błyskawicznie zmienia ją figura „ja”:

Тут, захороненный живьем,
я в сумерках брожу жнивьем.
Сапог мой разрывает поле,
бушует надо мной четверг,
но срезанные стебли лезут вверх,
почти не ощущая боли.
И прутья верб,
вонзая розоватый мыс
в болото, где снята охрана,
бормочут, опрокидывая вниз
гнездо жулана.

W latach 60–70. Brodski często używał liczby dwa, ewentualnie podwajał podmiot lub przedmioty w swoich wierszach. Tu mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – zastosowanie metonimii (a właściwie jej odmiany, synekdochy) w stosunku do przedmiotów występujących zawsze w parach (сапоги, подошвы) podkreśla ich wyrazistość jako figury. Zachowana jest opozycyjność między statycznym określeniem stanu – „захороненный живьем” – a dynamicznymi czynnościami: „разрывает”, „бушует”, „лезут”, „вонзая”, „опрокидывая”. W tej zwrotce nie ma problemu z wydzieleniem figury z tła. Poruszają się one wyraźnie wobec niego lub wchodzą z nim w relacje. Stosunek figury do tła wyraża kumulujące się emocje.

Trzecia zwrotka ma jedną figurę, którą jest podmiot mówiący. Tłem staje się jedna z poprzednich figur – woda, występująca pod postaciami deszczu i strumyka:

Стучи и хлюпай, пузырись, шурши.
Я шаг свой не убыстряю.
Известную тебе лишь искру
гаси, туши.
Замерзшую ладонь прижав к бедру,

¹³ Por. P. Stockwell, op. cit., s. 20.

бреду я от бугра к бугру,
без памяти, с одним каким-то звуком,
подошвой по камням стучу.
Склоняясь к темному ручью,
гляжу с испугом.

Trudno nie zauważyć nagromadzenia słów z dźwiękiem [b], który akustycznie wzmacnia kontrast między figurą a tłem. Bezpośredni zwrot figury do tła wskazuje na zależność między nimi. Z podobną sceną i takim samym zwrotem spotykamy się w zwrotce szóstej. Różnica polega na zmianie tła w figurę, którą staje się woda. Poprzednia figura („ja”), nadal domyślna, prowadzi z tłem (wodą) mentalną walkę. Przenosi się ona do kolejnej, czwartej zwrotki, w której powraca podmiot jako figura na tle wody, wilgoci, i w starciu z nową figurą – chłodem. Jej pojawienie się wskazuje na osłabienie podmiotu, który powoli traci siły:

Что ж, пусть легла бессмысленности тень
в моих глазах, и пусть впиталась сырость
мне в бороду, и кепка – набекрень –
венчая этот сумрак, отразилась
как та черта, которую душе
не перейти –
я не стремлюсь уже
за козырек, за пуговку, за ворот,
за свой сапог, за свой рукав.
Лишь сердце вдруг забьется, отыскав,
что где-то я пропорот: холод
трясет его, мне в грудь попав.

Każda kolejna scena buduje częściowy obraz pogłębiającej się samotności „ja”. Stając się raz figurą, raz częścią tła, a czasem w ogóle znikając z ramy kontekstowej, figura utrzymuje zainteresowanie czytelnika. Do tej pory „ja” jest jedyną figurą przedstawiającą osobę, pozostałe są personifikowane. Stwarza to złudzenie dialogu między figurami, w efekcie zaś podkreśla samotność podmiotu, który od pierwszej do piątej zwrotki przeszedł znaczącą ewolucję emocjonalno-wolicjonalną. Redukując podmiot do części ciała (pot) lub grymasu (кривой смех), Brodski podporządkowuje go ilości. Dominujące figury wody i chłodu wpływają na modyfikację ramy – podmiot pozostaje z nami tylko w wersji audio, pojawia się obraz-zjawy, będący sobowtórem „ja” i zamienia się z nim miejscem w ramie:

Бормочет предо мной вода,
и тянется мороз в прореху рта.
Иначе и не вымолвить: чем может
быть не лицо, а место, где обрыв
произошел?
И смех мой крив
и сумрачную гать тревожит.

И крошит темноту дождя порыв.
И образ мой второй, как человек,
бежит от красноватых век,
подскакивает на волне
под соснами, потом под ивняками,
мешается с другими двойниками,
как никогда не затеряться мне.

Pojawienie się sobowtóra nie oznacza towarzystwa dla podmiotu. Wspomniana już cyfra dwa, charakterystyczna dla wczesnej twórczości poety, jest raczej objawem dzielenia, rozpadania się podmiotu, gdyż figurę „ja” zastępuje figura sobowtóra i „ja” wypada z ramy kontekstowej.

Zwrotka siódma wyróżnia się dynamiką. Wszystkie czynności odbywają się w czasie teraźniejszym, a anaforyczne „i” podkreśla ich jednoczesność:

Здесь на холмах, среди пустых небес,
среди дорог, ведущих только в лес,
жизнь отступает от самой себя
и смотрит с изумлением на формы,
шумящие вокруг. И корни
вцепляются в сапог, сопя,
и гаснут все огни в селе.
И вот бреду я по ничьей земле
и у Небытия прошу аренду,
и ветер рвет из рук моих тепло,
и плещет надо мной водой душло,
и скручивает грязь тропинки ленту.

Na tle pustego krajobrazu, wśród dróg prowadzących donikąd, zdumione życie cofa się przed samym sobą. Scena po raz kolejny potęguje wrażenie beznadziejności – korzenie zatrzymują, przytwierdzają podmiot, wokół gasną światła. Figury rozkładają się równomiernie wokół centralnej figury „ja”. Brodski sprawia tutaj wrażenie autora mającego problem z hierarchią wartości. Nie jest to jednak przypadek. Życie bez życia, korzenie-kotwice i gasnące światła jako figury poprzedzające „ja”, a za nimi kolejne trzy – wiatr, ulewa i blocko, wymierzone w podmiot jednoczesnym atakiem. Kiedy figura „ja” dochodzi do głosu, znajdujemy ją mającą na tle ziemi niczyjej, błagającą Niebyt o dzierżawę. *Образование samotności* przybiera tu aktywną formę – figura „ja” jest zdominowana i przez inne figury, i przez tło.

Ósmą zwrotkę rozpoczyna scena z „ja” będącym tłem. W ramie kontekstowej dominują figury związane z przyrodą i naturalnym pojęciem sprawiedliwości. W tym świecie figura „ja” ma niewiele do powiedzenia:

Да, здесь как будто вправду нет меня,
я где-то в стороне, за бортом.
Топорщится и лезет вверх стерня,
как волосы на теле мертвом,

и над гнездом, в траве простертом,
 вскипает муравьев возня.
 Природа расправляется с былым,
 как водится. Но лик ее при этом,
 пусть залитый закатным светом,
 невольно делается злым.
 И всею пятернею чувств – пятью
 отталкиваюсь я от леса:
 нет, Господи! в глазах завеса,
 и я не превращусь в судью.
 А если на беду свою
 я все-таки с собой не слажу,
 ты, Боже, отруби ладонь мою,
 как финн за кражу.

Dominujące pod koniec sceny „ja” odcina się od występującego już w zwrotce poprzedniej lasu. I tam, i tu jest ono tłem, ale słabnące, osamotnione „ja” nie jest w stanie walczyć, może się jedynie opierać i prosić o pomoc. Jest to wyraźna aluzja do sądowego wątku w biografii Brodskiego.

Określenie „за бортом” wydaje się być jedynie frazeologizmem, aż do zapoznania się ze zwrotką następną:

Друг Полидевк, тут все слилось в пятно.
 Из уст моих не вырвется стенанье.
 Вот я стою в распахнутом пальто,
 и мир течет в глаза сквозь решето,
 сквозь решето непониманья.
 Я глуховат. Я, Боже, слеповат.
 Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт
 горит луна. Пусть так. По небесам
 я курс не проложу меж звезд и капель.
 Пусть эхо тут разносит по лесам
 не песнь, а кашель.

Przywołanie przez podmiot Polideukesa i burta statku sugerują mityczną ramę kontekstową. Jeżeli podmiot („ja”) razem z Dioskurami i pięćdziesięcioma innymi Argonautami płynął statkiem, a teraz znalazł się za burta, to „ja” jest wcieleniem Orfeusza. Podmiot-poeta nie rozumie swojej sytuacji, sugeruje to figura „wszystko” („все”). Głuchy i ślepy wobec nierozumianego świata, który jest dominującą figurą w scenie, nie może wypełniać roli poety-pilota, jaką Orfeusz pełnił na Argo. Specyficznie ukazana jest w tej scenie figura podmiotu – najpierw zredukowana do milczących ust, potem poddająca się okolicznościom („Вот я стою в распахнутом пальто...”). Polideukes jest jedyną figurą, którą podmiot nazywa przyjacielem, w dodatku jego wołanie pozostaje bez odpowiedzi, zaś okoliczności, w których podmiot się znalazł, zdecydowanie nie sprzyjają poezji („Пусть эхо тут разносит по лесам / не песнь, а кашель”).

Rama kontekstowa dziesiątej zwrotki sugeruje, że podmiot („ja”), którego wprowadzie w ramie nie ma, zaakceptował tło. Jego miejsce zajmuje figura cienia podmiotu, który próbuje kontynuować jego przerwana walkę, czyli w poezji odnaleźć zerwane korzenie:

Сентябрь. Ночь. Все общество – свеча.
Но тень еще глядит из-за плеча
в мои листы и роется в корнях
оборванных. И призрак твой в сенях
шуршит и булькает водою
и улыбается звездой
в распахнутых рывком дверях.

Mamy do czynienia z kolejną modyfikacją ramy, do której wchodzi następna zjawą. Pojawia się ona w sposób gwałtowny, ale jest przyjazna. Jest to jednak tylko zjawą, która bardzo szybko znika ze sceny, pozostając w ramie pod postacią marzenia. Figura wyrwywającego się serca dominuje w kolejnej zwrotce. Scena jest monologiem podmiotu nie tylko osamotnionego, zranionego i oszukanego, ale i świadomego swojej fatalnej sytuacji:

Темнеет надо мною свет.
Вода затягивает след.
Да, сердце рвется все сильнее к тебе,
и оттого оно – все дальше.
И в голосе моем все больше фальши.
Но ты ее сочти за долг судьбе,
за долг судьбе, не требующей крови
и ранящей иглой тупой.
А если ты улыбку ждешь – постой!
Я улыбнусь. Улыбка над собой
могильной долговечней кровли
и легче дыма над печной трубой.

W ostatniej zwrotce znowu występuje odwołanie do mitologii. Zarażony klasycyzmem poeta przywołuje dwie muzy – na początku sceny Euterpe, na końcu Kaliope. Pierwsza, zwana Radosną, jest muzą poezji lirycznej, druga epickiej, ale to druga przynosi natchnienie. Zwrot do Euterpe z pytaniem: „Куда зашел я, а?” nie jest przypadkowy, oznacza koniec pewnej epoki w życiu podmiotu:

Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?
И что здесь подо мной: вода, трава,
отросток лиры вересковой,
изогнутый такой подковой,
что счастье чудится, –
такой, что, может быть,
как перейти на иноходь с галопа
так быстро и дыхания не сбить,
не ведаешь ни ты, ни Каллиопа.

Nierozpoznane przez figurę „ja” tło jest również symptomem zmian – bezmiar wody zamieniony na bezmiar trawy. Na stawiane przez podmiot pytania nikt nie daje odpowiedzi. Rama kontekstowa ostatniej zwrotki nie zawiera takiej możliwości.

Wyodrębnienie figur i tła w analizowanym wierszu i ukazanie ich wzajemnych stosunków pozwala na dość precyzyjne prześledzenie obrazowania pogrążania się w samotności podmiotu w wierszu Brodskiego *Новые стансы к Августе*. Elementy biografii poety, tak jak i tytułowe odwołanie do Byrona, pozostają na poziomie aluzji. Postać M. B. i uczucia Brodskiego do niej (a jest to nie tylko miłość) nie osiągają nawet tego poziomu, pozostając w sferze emocji, które wprawdzie łączą się z materią wiersza (R. Tsur), ale nie zostają w nim rozmyte (A. Kincel). Narzędzie, nazwane przez Stockwella układem figura – tło, pozwala je w miarę precyzyjnie wydobyć.

Summary

Visualisation of Loneliness in the Joseph Brodsky's Poem *Новые стансы к Августе* in the Cognitive Perspective

Joseph Brodsky's poetry has been an object of interests and constant reflection of literates for many years. The subject matter of this research will be a poem *Новые стансы к Августе* from the collection of the same title. Thanks to cognitive methods, the analysis of loneliness that is carrying out in it by Brodsky underlines paradoxical variety of his poetry. According to Reuven Tsur literature should be treated as a set of linguistic phenomena that has cognitive basis. The authoress of the present research is focusing on the figure-ground organization which is considered by Peter Stockwell to be notably useful for interpretation of the issues of literary criticism.

Ewa Kujawska-Lis
Instytut Neofilologii
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

G.K. CHESTERTON'S GAMES WITH IDENTITIES

Key words: detective story, Chesterton, identity, intertextuality, Catholicism

Gilbert Keith Chesterton, the author of detective stories featuring a Catholic priest, Father Brown, frequently creates situations where a double identity is a key element either in the crime itself or in the solution of the crime. This writer appears to be fascinated with the ideas of having different identities, changing them, creating alternative worlds as well as misconceptions that mislead the human mind and eye. This fascination takes divergent forms in his stories and is manifested through various devices, thus making the double identity one of the recurring motifs. This article aims to investigate how and for what purposes Chesterton uses various identities in selected stories of the Father Brown cycle.

In the first story of the cycle, *The Blue Cross*, published in the volume *The Innocence of Father Brown* (1911), Chesterton introduces his two main characters: Father Brown, a Catholic priest – amateur detective and Flambeau, a thief, later to emerge as a detective. Immediately, a reader is arrested by the fact that, unlike in other stories typical of the genre, the protagonist is not a professional detective, and actually his vocation as a priest is as important to him and as pronounced in the stories as his position as a detective. Father Brown stands out significantly in a long gallery of fictional detectives, including C. Augustine Dupin created by Edgar Allan Poe, Sherlock Holmes by Sir Arthur Conan Doyle or Hercule Poirot by Agatha Christie, to name the more important ones. If the others are amateurs, like Dupin, their actual occupations are unimportant (in *The Murders in the Rue Morgue* Dupin investigates a crime to prove the innocence of an accused man and solely for his own satisfaction; only later does he do such work for financial gain). If they are professional detectives, like Holmes or Poirot, the focus in the stories is highlighted on this particular sleuthing activity. Father Brown is conspicuous in this respect since he evidently acts in both capacities in the majority of the stories: as priest and detective. This, of course, influ-

ences his intentions and aims: not only is he interested in solving the criminal puzzle, but also, or actually predominately so, in saving yet another soul.

The two identities of Father Brown are thus openly emphasised throughout the stories and become a constructive element; each having a specific function, whereas their combination introduces a novelty to this genre. Unlike other detectives, whose main functions are to solve crimes and who use logical reasoning to do so, Father Brown resorts to both logic and illumination. In addition to pursuing a criminal, he generally wants to initiate some positive change in the wrongdoer's conduct and system of beliefs. He is concerned with saving the culprit from punishment in moral terms consistent with the Catholic creed rather than as regards the secular legal system. Consequently, unlike other fictional detectives, he is not interested in financial gain, but in disseminating Catholicism by showing its elemental truths. Thus in the opening story he provokes the thief using the Seventh Commandment "'Thou shalt not steal'" [*The Blue Cross*, 12]; in *The Secret Garden* rather than interrogating Valentin, the suspected murderer, as a detective might have done to prove his suspicions, he "must ask him to confess, and all that" [*The Secret Garden*, 30]; whereas in *The Queer Feet* answering Colonel Pound's question whether he caught the criminal, he confirms "I caught him, with an unseen hook and an invisible line which is long enough to let him wander to the ends of the world, and still to bring him back with a twitch upon the thread" [*The Queer Feet*, 42]. The Colonel, thinking rationally, is anxious to confine the villain physically, whereas what is important for the priest is creating the spiritual bond with Catholicism which would prevent the thief from any misconduct in the future. Thus for him the law of God takes precedence over the physical incarceration and any human-made laws as evidenced in another story: "'Shall I stop him?'" asked Flambeau [...]. "No; let him pass", said Father Brown [...]. "Let Cain pass by, for he belongs to God'" [*The Eye of Apollo*, 134]. Such an approach is, of course, not to be found in other detective stories where once the crime is solved, it is only natural to accuse, try, convict and imprison the felon, if possible.

The notions of confession, sin and repentance are omnipresent in Chesterton's stories. Father Brown does not camouflage his doctrine; he refers to it explicitly: "Even the most murderous blunders don't poison life like sins" [*The Three Tools of Death*, 160] which can be treated as a motto for his actions and his internal driving force. What he sets his heart by and consequently his actions on is the very act of confession, and so he explains to John Boulnois: "The little sins are sometimes harder to confess than the big ones – but that's why it's so important to confess them" [*The Strange Crime of John Boulnois*, 112]. In another story he urges the suspect: "Go on – in God's name, go on. The foulest crime the fiends ever prompted feels lighter after confession; and I implore you to confess" [*The Eye of Apollo*, 134]. Occasionally, however, Chesterton plays with language and he introduces the idea of confession humorously. Father Brown says for instance: "I've got to go back to the Deaf School" [*The Three Tools of Death*, 160], which he uses as an excuse for being unable to stay for the official inquiry. It is not the case of his disregarding legal order; it is just a different hierarchy of priorities that he epitomizes. Since he is not a representative

of the official line of investigation, he does not consider it important for him to be involved in it. At the same time, by using metonymy he shows his peculiar sense of humour and distance to himself and the way people use language. Additionally, confession is also used as a means to enable Father Brown to understand humanity with all its beautiful, noble, ugly, and selfish behaviours. It gives him some advantage over culprits. Discussing freely some tricks used by criminals with Flambeau, himself a thief at this point, the priest and his knowledge actually shock Flambeau: “‘How in blazes do you know all these horrors?’” cried Flambeau. [...] “Oh, by being a celibate simpleton, I suppose,” he [Father Brown] said. “Has it never struck you that a man who does next to nothing but hear men’s real sins is not likely to be wholly unaware of human evil?”” [*The Blue Cross*, 15].

Moreover, the notions of confession and repentance allow the priest to influence the identities of others. Consistently with his creed, he never renounces a human being; rather he attempts to guide one to become a better person. He says to Flambeau: “I want you to give up this life. There is still youth and honour and humour in you; don’t fancy they will last in that trade. Men may keep a sort of level of good, but no man has ever been able to keep on one level of evil” [*The Flying Stars*, 55]. The motif of changing identities is thus represented at the level of the entire cycle by Flambeau. It is not a type of Dr Jekyll – Mr Hyde metamorphosis. Flambeau does not represent the goodness and evil separately in different impersonations and he does not change them as he pleases. Rather he has traces of both, just like any human being, and Father Brown’s intention is not to erase this duality of human nature but to show that it is possible to self-control one’s actions. He wants human beings to be conscious of the outcomes of their activities and to be able to suppress negative patterns of behaviour. Flambeau epitomizes the moral conversion. In the first story of the cycle he is introduced as a cunning criminal whose actions were reported in daily papers since “he had escaped the consequences of one extraordinary crime by committing another” [*The Blue Cross*, 1]. Yet the narrator hints that there may be a change involved since he refers to Flambeau as a “colossus of crime” [*The Blue Cross*, 1]. The metaphor functions here as a foreshadowing of what is to happen in other stories of the cycle. It not only hints at the extraordinary height of Flambeau but, more importantly, at his fate as a criminal. The Colossus of Rhodes was destroyed by a natural force and so will be the doom of any wrongdoer. Sooner or later the natural law, that is the internal law of one’s own conscience, will destroy one who follows the wrong path. “That road goes down and down”, says Father Brown [*The Flying Stars*, 55]. Yet the priest saves Flambeau by destroying him as a criminal in order to allow him to be resurrected as a detective. Consequently, in later stories of the cycle Flambeau takes up a new identity as Father Brown’s friend, thus following the pattern of other stories in this genre, where a detective is generally accompanied by a friend who facilitates his reconstruction of the crime. Chesterton again is innovative, as he creates a pair of detectives, rather than a detective and a layman.

The very motif of a double identity reworked variously in Father Brown stories is also initiated in the plot of the first one. Flambeau the criminal attempts to steal

a silver cross with sapphires carried by Father Brown by pretending to be a priest himself. This is, of course, a typical trick. After all, thieves do not go around announcing that they are stealers. They do generally resort to some sort of game intended to hide their true identity and intentions. Yet in Father Brown stories this type of deception is not a monotonous device. It is shown in many variations. Even Father Brown himself pretends to be someone else. Although, as he admits, he suspected Flambeau from their first encounter, throughout their trip he simulates being a totally ignorant simpleton and, at the same time, slightly unstable emotionally. Thus he misleads the thief by making him believe the priest is someone who can be easily manipulated. This game based on cheating each other is represented in the story also physically at the level of objects. Thus Valentin, the policeman, finds salt in the sugar bowl in a restaurant and misplaced placards at the greengrocer's (both are the result of Father Brown's actions). Also the brown parcel (the colour of the packing paper is not necessarily coincidental – it definitely corresponds with the priest's name) with the cross is switched twice, once by the fake priest attempting to steal it and then by the real priest who wants to keep it safe. This clever usage of the misplaced objects only strengthens the conceptual level of the stories. Truth is always safe; thus, the true brown parcel is safely deposited with the police and the true priest Brown exposes the impostor. The key to solving the puzzle is Father Brown's knowledge of humanity as well as the sham of the lie. The impersonator is unable to trick the priest by pretending to be one himself since he is simply too ignorant: "You attacked reason [...] It's bad theology", explains Father Brown to the surprised Flambeau [*The Blue Cross*, 15]. Consequently, the opening of the cycle at various levels introduces the leading motif of playing with identities.

A mirror image of Flambeau's conversion is the change of the policeman into a lawbreaker. Chesterton is not one-sided. His intention is to demonstrate that the duality of human nature is indeed destructive if one follows the wrong path. The Valentin who is featured in the first story as "the head of the Paris police and the most famous investigator of the world" who had "one of the most powerful intellects in Europe" [*The Blue Cross*, 1] is turned into a murderer and a suicide in *The Secret Garden*, the second story of the cycle. Valentin has a double identity as a lawful policeman and as mad antagonist of Catholicism. The hatred of the Cross takes precedence over the life as a guardian of the order and so he breaks the law himself. Chesterton investigates a number of issues in this story. First and foremost, one who fights Catholicism must inevitably lose, which seems to impose a preaching function upon the story. But he also shows the tragedy of an honest man whose secret hatred is inflamed daily and who finally snaps, thus providing some psychological motivation for the crime. Following the brutal murder, its concealment and a futile effort of escaping its consequences, Valentin must face the truth, knowing his opponent to be Father Brown. Either out of fear of confronting the horrors of his sin or out of repentance following his deeds, he kills himself. Chesterton is not interested here in a stream of character culminating in a tragic hero. Rather he emphasises the negative attitude to Catholicism as being the driving force in creating a destructive double identity. By implication, anybody who rebels against, it seems, the only true religion is doomed.

Similarly, anybody who is a follower of a different religion must also be ill-fated. This issue is investigated in *The Eye of Apollo* where Kalon is the Prophet of the cult of the sun and a swindler. His double identity is foreshadowed by the catch phrase attached to him when he is introduced in the story: "a fellow calling himself Kalon (I don't know what his name is, except that it can't be that)" [*The Eye of Apollo*, 125] and later repeated as "the man called Kalon" [*The Eye of Apollo*, 128]. "Kalon" in Greek means "the beautiful" or "noble" and so is not to be treated as a real name, which by implication signifies the false nature of the man himself. Typically for Chesterton, the character is given a telling name. In this case it represents the opposite of the true nature of the character which is to be deciphered only on the basis of the hermeneutic analysis of the entire text. A leader of a false religion is a sinner in terms of Catholicism. Yet being the son of Apollo (the beautiful) is just a cover for a swindler whose real objective is to trick Miss Stacey out of her money (reversal of "the noble"). Chesterton here skilfully combines the criticism of pagan rituals as inconsistent with Catholicism and the role-playing of most wrongdoers as a vehicle for committing a crime.

However, the double identity of Chesterton's characters does not operate only on a criminal axis. On numerous occasions the author investigates the outcomes of hiding some secret feature, either physical or emotional, which allows the character to form different identities. Pauline Stacey in *The Eye of Apollo* is seemingly a strong, emancipated woman of "spit-fire self-dependence" who does not need the assistance of boy, man or any "props and plasters the doctors sell" [*The Eye of Apollo*, 127]. She creates the air of someone entirely self-reliant. However, she has a secret which she hides from almost everyone. The truth is that she is blind and this turns her into a helpless creature totally dependent on others and their plans. This hidden identity of someone quite fragile is taken advantage of by the two persons who know her secret and who eventually turn into criminals – her younger sister and Kalon, acting independently. The outcome is tragic – Pauline dies because of her own impairment. She falls into Kalon's trap, i.e., stepping into an empty lift shaft. There seems again to be some moral teaching involved here. Concealing one's impairment or imperfection is destructive; thus, consistent with Catholic preaching, one should accept one's failings rather than constructing an alternative identity for oneself based on a denial of the truth. Secrets are never safe and denying one's problems always leads to graver ones. It is as if Pauline is being punished for her own sin. Living a secret life equates to living a lie and lying is always treated as a sin.

Chesterton, in his literary craft, draws the readers' attention to Pauline Stacey's secret at the lexical level. Whenever her description appears, there is always some attention given to her eyes: "She had eyes of startling brilliancy, but it was the brilliancy of steel rather than of diamonds", "this bright-eyed falcon of a girl", "Her bright black eyes blazed with abstract anger", "She asked if she was expected to wear wooden legs or false hair or glass eyes; and as she spoke her eyes sparkled like the terrible crystal", "The sun is not my master, and I will open my eyes and stare at him whenever I choose" [*The Eye of Apollo*, 126–127]. In each description a hint is given, yet the

reader is able to decipher all the clues only after Father Brown's explanation of the manner in which the crime was committed. Thus in the first example the key noun is "steel", which unlike diamond, would not let any light-ray pass through the eye, making the light reflect from the eyes as if from a steel surface, which suggests blindness. In the second phrase, a conceptual paradox is introduced: Falcons are renowned for their exceptional vision; yet, Pauline's vision is heavily impaired. Falcons are also birds of prey, whereas it is Pauline who becomes the prey of human predators. The reader is able to grasp these semantic interrelationships only in connection with Father Brown's explanations at the end of the story. Initially, the metaphor is actually misleading as if suggesting a perfect sense of vision and sharpness on the part of this character. In the third example, the clue is the adjective "abstract" which hints at the inability of Pauline's eyes to focus on anything, and the attention of the reader is forcefully drawn to the eyes by the double alliteration in the phrase. Next, there is a direct reference to artificial eyes, following the action of stamping upon her sister's eyeglasses. Yet again the hint is blurred by the addition of other objects of assistance. Finally, her proud statement that she could easily stare at the sun who is not her master sums up Pauline's attitude and condition. Only someone who lives in the dark because of being blind can unflinchingly stare at a powerful source of light without fear of losing sight. Pauline's darkness is of a dual nature: It is the physical darkness and the emotional emptiness which force her into the arms of the trickster, the New Priest of Apollo. The theory which he disseminates is: "that if a man were really healthy he could stare at the sun" and that his new religion "can cure all physical diseases" [*The Eye of Apollo*, 125, 126]. Father Brown sums it all up, matter-of-factly: "If a man were really healthy [...] he would not bother to stare at it" [*The Eye of Apollo*, 125], thus emphasising, at the very beginning of the story, that anyone who falls prey to the prophet must suffer from some kind of ailment.

The motif of an internal, rather than physical, ailment which leads to the creation of a double identity is investigated in *The Three Tools of Death*. Sir Aaron Armstrong an "entirely entertaining" figure, "was entertaining to the point of being comic; and popular in such a manner as to be almost legendary" [*The Three Tools of Death*, 151]. He was an incurable optimist, or at least this is what he made the world believe. Thus his outward face was that of a smiling cherub with sparkling spectacles. However, for all his external gaiety, his true identity was quite the opposite. The happiness, smiles and extraverted behaviour, that is "the Religion of Cheerfulness" [*The Three Tools of Death*, 160] were only a cover, for he was actually a depressed man who suffered from a suicidal mania, nobody knew of. He lived a double life: putting up a merry mask in public and sinking into his depression privately. The consequence of the internal struggle was a successful suicide.

Initially it is believed that Sir Aaron Armstrong was murdered and the violence of the act is compared to "hearing that Sunny Jim had hanged himself; or that Mr. Pickwick had died in Hanwell" [*The Three Tools of Death*, 151]. The reader is provided with intertextual and extratextual clues rather than metaphorical ones. Sunny Jim

was a comic cartoon character created in 1902 to promote Force cereal. One of the rhymes that accompanied the picture was as follows:

Jim Dumps was a most unfriendly man,
Who lived his life on the hermit plan;
In his gloomy way he'd gone through life,
And made the most of woe and strife;
Till Force one day was served to him
Since then they've called him "Sunny Jim".

Sir Aaron Armstrong, when introduced to the readers is the converted "Sunny Jim", yet what is hidden both from the readers and other characters in the story is the fact that the traces of the gloomy Jim Dumps are very vivid and heavily influence the quality of life of the optimist and philanthropist. Actually, Sir Aaron Armstrong is Sunny Jim on the outside but still Jim Dumps inside. Moreover, one cannot miss a Chestertonian sense of humour. Sir Aaron Armstrong apparently used to have "a Drink problem". Yet in his depressed condition "he fell back on that dram-drinking he had abandoned long ago" [*The Three Tools of Death*, 160]. It is almost inevitable to associate the name of the advertised cereal with drinking. Once he serves Force, that is whiskey, to himself he becomes acutely aware of his problems: "But there is this horror about alcoholism in a sincere teetotaller: that he pictures and expects that psychological inferno from which he has warned others" [*The Three Tools of Death*, 160]. The Force is thus all but sham.

The second intertextual reference compares the absurdity of Sir Aaron Armstrong's death to the would-be death of one of the most famous characters in English literature. The suggestion that Mr Pickwick might die in Hanwell, that is in the asylum, seems to be totally unthinkable. Yet Mr Pickwick, for all his cheerfulness, is not free from other feelings. As evidenced in the chapters dealing with his experience in the Fleet, he actually becomes depressed by the foul prison life. In order to survive there and not become corrupt as other prisoners have, Mr Pickwick consciously escapes from prison-life mentally, which is treated as "the definitive act of withdrawal" [Miller 1958: 30]. Not only does he retreat to his cell and then refuses any contact with the prison environment, but he also, by necessity, withdraws emotionally. Dickens introduces the idea of double imprisonment, or prison within prison: "The psychological imprisonment, shutting oneself in one's world of morals, is the only way to defend oneself from the literal imprisonment and its influence" [Kujawska-Lis 2004: 135]. Had Mr Pickwick been unable to protect himself in this way, had his faith in humanity been not genuine, he might have ended up in Hanwell.

Chesterton shows a different face of depression and self-imprisonment. While Mr Pickwick is on the whole cheerful and gets depressed by particularly inhumane circumstances, Sir Aaron Armstrong is actually permanently depressed and only takes up a pose as a cheerful man. Thus what was a virtue of the Dickensian character, leads to the doom of the Chestertonian one because it is false. The public mask of cheerfulness does not allow Sir Aaron Armstrong to fully express his emotions, fears and doubts

and so he resorts to alcohol which only exacerbates them and facilitates his nervous breakdown.

Characteristically, Chesterton also provides this character with a telling name, which points to his double identity. Armstrong explicitly suggests a strong personality, whereas this character's strength is evidenced only as the fake public identity. In fact, he is quite the reverse – his true identity can be only referred to with the antonym of his surname, i.e. weak. Also his first name is somewhat indicative of this double identity. The Biblical Aaron, the brother of Moses, performed miracles just like Sir Aaron in his public life. Nevertheless, it was Aaron who sinned against his God by worshipping a golden calf, thus he was both the highest priest and the condemned sinner. The phrase "the House of Aaron" has become synonymous with the priest's house. Chestertonian Aaron has created his own religion, "the Religion of Cheerfulness", of which he was the unbeatable highest priest. But, as Father Brown explains, "behind that merry mask was the empty mind of the atheist" [*The Three Tools of Death*, 160]. Sir Aaron Armstrong did not believe in his own religion, hence his two irreconcilable identities. The tension between them drove him to take his own life.

If in the previously discussed stories the double identity is only hinted at, there are also those in which the narrative involves theatrical performances or quasi-performances, during which characters take up various identities in order to commit the crime. In *The Strange Crime of John Boulnois* both types of presentations are evident. The eponymous crime pivots on John Boulnois's quasi-performance. Choosing his privacy rather than keeping his appointment with Calhoun Kidd, a journalist, John Boulnois takes up a false identity of his own butler. Thus he successfully disposes of the interviewer in order to spend an evening with his book. The act of pretending to be someone else is treated as a crime because it is purposeful, yet Father Brown shows his full understanding: "I know it was a strange crime [...] Your crime is committed by every fashionable hostess six times a week". Nevertheless, the priest is intent on the philosopher's confession as this is the only way to show one's regret: "The little sins are sometimes harder to confess than the big ones – but that's why it's so important to confess them" [*The Strange Crime of John Boulnois*, 112].

The more serious crime, the true crime in the story, is that of John's antagonist, Sir Claude Champion. He commits suicide, but before his death he accuses John Boulnois of murdering him: "Boulnois . . . with my own sword . . . he threw it . . ." [*The Strange Crime of John Boulnois*, 107]. In this case Chesterton resorts to a different way of introducing the recurring motif. It is an explicitly assumed identity in a theatrical performance. There is also an internal flaw involved – it is Sir Champion's hatred of John Boulnois that pushes him to set a trap for his former friend; nevertheless, it is the play that makes the cunning plan possible. In Pendragon Park, an open-air show of *Romeo and Juliet* is to be performed, with Sir Claude Champion playing Romeo and Mrs Boulnois, a professional actress, playing Juliet. The choice of the play is, of course, not accidental. Sir Champion desires to be Mrs Boulnois's lover; though whether he truly loves her is questionable. Perhaps his sole motivation is envy rather than affection. Though rich and popular, he seems to be deeply unhappy and is intent

on destroying John Boulnois's life and marriage. Thus he unsuccessfully attempts to win Mrs Boulnois's affection by expensive gifts and flowers, yet she remains faithful to her relatively poor husband. Finally, maddened by his hatred he decides to kill himself during the staging of *Romeo and Juliet* only to accuse John of the murder¹.

Becoming Romeo is the only way for Sir Champion to fulfil his desires. At least for one moment he can become the lover of a woman he obsessively wants. In his story, Chesterton reverses the situation of Romeo and Juliet. Shakespeare shows a tragedy of two people genuinely in love who die because of misunderstanding. In Chesterton's story the true love of the Boulnoises survives and none of the true lovers gets hurt. The original Romeo poisons himself because he believes his beloved to be dead, and it is Juliet who kills herself with a dagger, again motivated by grief over the death of her beloved. In the story, it is the false Romeo who commits suicide by stabbing himself to death and, of course, his motivation is quite different. Thus every element of the intertextual reference is reversed; the play staged in Pendragon Park is the antithesis of the original mixture of love and tragedy. The tragedy that Chesterton portrays is one in which a person's life is driven by uncontrollable hatred of another human being – obviously a sin.

The consequences, consistent with Catholic doctrine, are predictable. The sinner is punished; the innocent ones are saved. Chesterton again toys with the reader by giving his character a telling name. Sir Champion is far from being victorious. He is the only loser since not only is he unable to win the affection of Mrs Boulnois, but he also takes his own life in vain because his attempt to incriminate John is totally unsuccessful. Chesterton shows here some of the Ten Commandments at work. The most pronounced one is, of course, the tenth: "Thou shall not covet thy neighbour's wife"; but also the eighth: "Thou shall not bear false witness against thy neighbour". Although the Biblical "neighbour" is metaphorical, embracing all people, Chesterton presents a singularly literal interpretation of it. Equally important is the fifth commandment: "Thou shall not kill": in Roman Catholic creed suicide is treated as a form of murder. For all these sins Sir Champion must be punished. Paradoxically, what ruins his plan is the minor sin of lying, i.e. impersonating a butler by John Boulnois, which reflects the sin of Sir Champion, yet on a smaller scale. Chesterton presents an attitude toward sinners exercised by Catholicism. John Boulnois lies and assumes a false identity because he needs some peace of mind. He truly repents this and so Father Brown, having listened to his confession, says: "I shan't inflict any penance" [*The Strange Crime of John Boulnois*, 112]. Sir Champion, on the contrary, has no chance to confess his sins, and his final words are those of slander. Thus there is no saving grace for him. Chesterton pinpoints yet another issue, that is, the fact that identifica-

¹ Sir Champion and his actions are compared to those of Haroun Alraschid of *The Arabian Nights* (as refers showing off his wealth to win Mrs Boulnois's attention) and the Biblical Haman (with reference to his hatred of John Boulnois). A more extensive analysis of these intertextual references and relationships is to be found in my article *Translation of Biblical References in Literary and Non-literary Texts*, published in *Acta Neophilologica* in 2008.

tion with a given religion does not automatically make one a virtuous person. Upon the fake Romeo's death it is pronounced that a priest must be fetched because "All these Champions are papists" [*The Strange Crime of John Boulnois*, 108]. Yet as Father Brown emphasises "Anybody can be wicked – as wicked as he chooses" [*The Strange Crime of John Boulnois*, 109] so it does not matter which religion one follows. What matters is that "We can direct our moral wills" [*The Strange Crime of John Boulnois*, 109], that is, the human being is endowed with free will and this can become our best friend or worst enemy.

The motif of identity is also connected in Chesterton's stories with the notion of invisibility. The author is particularly interested in the ability of a human being to be invisible to others while being in their presence, which often stems from a pre-established stereotypical categorisation of men. The two stories which investigate the motif of invisibility within the visually accessible are: *The Invisible Man* and *The Queer Feet*. The evocative title of the former draws the readers' attention to it. Chesterton shows how people may be deceived by appearances. Four people, guarding the entrance to the building: the chestnut seller, the policeman, the commissioner and the man in shirt sleeves, all swear that they did not see anybody enter or leave the building. Yet the murder has been committed and, even worse, the body of the victim has disappeared. Laura Hope swears she is haunted by the voice of a man she has refused to marry; yet, she has never seen him around since the day she refused him. There seems to be some supernatural power involved. Yet, Father Brown, with his typical simplicity, proves that all of these people are misled and blinded by their own stereotypical thinking. The fact is that we do not notice others who are perhaps inferior to us, as exemplified by a story he tells to make his point:

"Suppose one lady says to another in a country house, 'Is anybody staying with you?' the lady doesn't answer 'Yes; the butler, the three footmen, the parlourmaid, and so on,' though the parlourmaid may be in the room, or the butler behind her chair. She says 'There is nobody staying with us,' meaning nobody of the sort you mean. But suppose a doctor inquiring into an epidemic asks, 'Who is staying in the house?' then the lady will remember the butler, the parlourmaid, and the rest" [*The Invisible Man*, 68].

Father Brown analyses this situation in terms of human communication. People tend to provide the answer which is expected of them: "All language is used like that; you never get a question answered literally, even when you get it answered truly" [*The Invisible Man*, 68]. Yet at the same time, it is clear that for some representatives of society others are as if non-existent. They are unnoticeable because they are unobtrusive: they fit where they should. Thus a lady does not notice the presence of her servants if they do what they are supposed to do; the four watchers and Miss Hope do not notice the presence of a postman because apparently he only does his job. Even the policeman is deceived as easily as the others, although he states emphatically that he "had had experience of crooks of all kinds, in top hats and in rags; he wasn't so green as to expect suspicious characters to look suspicious; he looked out for anybody, and, so help him, there had been nobody" [*The Invisible Man*, 65–66]. A human being cannot be invisible; if he is, it is only because others do not take notice of him. Thus,

the moral seems to be that everyone counts; the appearances are misleading. The murderer takes advantage of this categorisation of people into important, i.e. visible, and less important, i.e. invisible, and assumes the identity of a postman in order to haunt his beloved as well as to destroy his rival.

The same motif is used as a tool to commit a crime in *The Queer Feet*. The thief assumes two different identities simultaneously: that of a waiter and that of a gentleman. What makes it possible is the similar evening dress of gentlemen and the professional outfit of waiters. The outward appearance is the same so the thief is "invisible" as such to the gentlemen when he pretends to be a waiter, and his true identity remains invisible to the waiters when he impersonates a gentleman. The difference lies in the manner of walking and in the behaviour of the two social groups: gentlemen walk slowly and with the air of self-assuredness, whereas waiters run quickly in a subservient posture. Thus the thief, while keeping the same appearance, changes the manner of movement and this is sufficient to mislead others. He creates invisibility within visibility and proves how insignificant, apparently, is the difference between various social groups [Kujawska-Lis 2007: 243–244]. Naturally, the social distance between the two described groups is vast; nevertheless, Chesterton again makes readers aware of the misleading path of stereotypical thinking. If a waiter can be mistaken for a gentleman, then one needs to look beyond appearance to plumb the true meaning of things. Any form of superficiality leads to self-deception.

Chesterton's games with different identities is far from monotonous. A criminal rarely enters a scene explicitly pronouncing himself to be an assassin, a thief or a swindler. Detective fiction seems to necessitate the assumption of some identity to cover the true identity of the wrongdoer; yet in Chesterton's stories the play with identities is not only necessitated by the genre conventions but also proves amusing and intriguing. Moreover, there is always some moral teaching to be mined. The writer uses different levels at which the changes take place and their various forms. The transition can refer to one character in a single story, or it may involve the metamorphosis of the character within the cycle (Flambeau, Valentin). It refers to assuming a false identity in order to commit a crime, or shows the duality of human nature where the suppressed, hidden identity finally surfaces. There seems to be a pattern where those characters who hide their true selves are generally driven to suicide or provoked suicide (Pauline Stacey, Sir Aaron Armstrong, Sir Claude Champion) as if they are being punished for living a life of lies. Being true to oneself, accepting one's failings on equal terms with one's successes, seems to be one of the teachings that permeate the stories.

The models of the fictional world created in the stories, and in the cycle as such, rest on the essential duality of the human being encompassing both good and evil. Any person is capable of misconduct and then he assumes the 'evil personality', or at least he allows its performance. Even a wrongdoer is capable of goodness; yet, the essential element in the conversion is, of course, repentance. Any stereotypical evaluation of a human being leads one astray. An optimist may in fact be suicidal, a thief may become a detective, a policeman may turn into a murderer, a religious leader may in truth be a swindler, and a paragon of independence may be totally emotionally and physically handicapped. Nothing is as it seems to be.

Bibliography

- Chesterton, G.K. (1911; 2001). *The Innocence of Father Brown*. USA: Quiet Vision Publishing.
- Chesterton, G.K. (1914; 2001). *The Wisdom of Father Brown*. USA: Quiet Vision Publishing.
- Kujawska-Lis, E. (2004). *A Tale of Two Visions. The Individual and Victorian Public Institutions in the Novels of Charles Dickens*. Olsztyn: Wydawnictwo UWM.
- Kujawska-Lis, E. (2007). *Translator's Nightmare: G.K. Chesterton's "The Queer Feet" and its Cultural References*. In: A. Blaim, J. Kokot (ed.) *Texts in/of Texts*. Lublin: Maria Skłodowska-Curie University Press.
- Miller, J.H. (1958). *Charles Dickens. The World of His Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Summary

G.K. Chesterton's Games with Identities

Gilbert Keith Chesterton, the author of, amongst others, the Father Brown detective stories is generally analysed, with some exceptions, by Polish criticism in terms of ideology and Catholicism. His literary technique is treated with less attention, though his artistic output as such is perhaps valued even more in Poland than in England. This article attempts to fill in the gap by examining the ways in which Chesterton structures some of his stories and the way he introduces and inserts elements of Catholic doctrine into them. This article investigates the recurring motif of various identities for the same character both in selected stories and within the framework of the whole Father Brown cycle. Chesterton's characters epitomise the dichotomy of human nature: one and the same character may transition from an honest person into a criminal and vice versa. The author also shows the implications of leading a double life and, of course, employs the notion of a double identity as a vehicle for committing a crime.

Darius Langhoff

Nauczycielskie Kolegium Języków Obcych
Wodzisław Śląski

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER – SCHIZOPHRENIA

Key words: modern psychiatric reinterpretation, schizophrenia, hypochondriasis, melancholia, architectural representation of a mental state and change

[...] the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zig-zag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.¹

This is how the narrator of the story describes the external appearance of Roderick Usher's house, focusing attention on a flaw visible on the front facade. A fissure, split, division, which separates into fragments, which destroys the unity of things and heralds the disintegration of wholeness. It could be understood as a rather technical account of the dilapidated condition of an old mansion, but in Poe's story, rich in texture and meaning, the fissure stands for much more than a crack in the wall. For what is the building itself?

It is not a mere place of someone's abode. The house is an outward projection of Roderick's afflicted personality, it is a microcosmic edifice, which his ailing mind raised and with which he has now merged. Every state of his spirit or body manifests itself as a peculiar feature on the house's exterior. The fissure in the wall is therefore equivalent with a fissure of Roderick's mind. From the story we learn many details which make up the clinical picture of his illness. The same, probably, disease has ruined his sister Madeline's mental health. This is less certain though, as Poe's description of her symptoms is vague. To understand the characters' mental as well as physi-

¹ E.A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, in: *The Complete Illustrated Stories and Poems*, London, Chancellor Press 1994, p. 51. Future citations from this edition will be included parenthetically in the text.

cal condition better, the reader should realize that the sciences of psychiatry and psychology have progressed and changed a great deal since Poe's time. In connection with this, the meaning of several medical terms has also been modified. Therefore it is advisable to evaluate the protagonists' behaviors and psychic statuses judging by their actions rather than by Poe's arbitrary terms. The syndrome which Roderick suffers is symbolically represented by the fissure in the wall, and denotes a fissure of his mind. In other words "split mind" or "split personality". And this is the most concise definition of schizophrenia. Comparing the medical background with the literary description of the heroes of *The Fall of the House of Usher* we should find enough evidence to justify such a diagnosis.

"Schizophrenia is the most serious unsolved disease in world society", stated *Medical Research: A Mid-century Survey* (1956). The same conclusion is valid today, and certainly it was a disease beyond any effective management in Poe's time. Moreover, in the first half of the 19th century this disorder had not been yet recognized as such. Present views of the disease we now call schizophrenia originated with Emil Kraepelin, a Munich psychiatrist, who first clearly separated it from manic-depressive psychosis in the 1890s [Kraepelin, 1919]. For this reason Poe must not be blamed for sometimes confusing usage of such terms like mania², monomania, obsession³, melancholia⁴ – but the profound reader ought to be aware that these names have acquired more crystallized, occasionally different, meanings, and some of them have become obsolete. Kraepelin originally called the disorder *dementia praecox* to refer to a deterioration of mental function at an early age. Early in the 20th century, the Swiss psychiatrist Eugen Bleuler substituted the term schizophrenia for *dementia praecox*. By the "splitting" of psychic functions he meant the lack of correspondence between ideation and emotions – the inappropriateness of the patient's affect in relation to his ideas and behavior. Bleuler, adhering to the concept promulgated by Kraepelin, described schizophrenia as a psychosis "whose course is at times chronic, at times marked by intermittent attacks, and which can stop and retrograde at any stage, but does not permit a full *restitutio ad integrum* (i.e. recovery). The disease is characterized by

² **Mania** (or the manic state) is the mirror opposite of the depressed state (depression), being characterized by a flight of ideas, hyperactivity, and an increased appetite and sex urge. After a minimum sleep, the patient awakes with enthusiasm and excitement. The manic individual appears to possess great drive and confidence, yet lacks the ability to carry out his plans. Headstrong, impulsive, socially intrusive behavior is characteristic. Judgment may be so impaired that the patient may make reckless investments and spend fortunes in gambling or shopping sprees.

³ **Obsession(s)** may be defined as imperative and distressing thoughts and impulses that persist in the patient's mind despite a desire to get rid of them. The most common are intellectual obsessions, in which phrases, rhymes, ideas, or vivid images (these are often absurd, blasphemous, obscene, and sometimes frightening) constantly intrude into consciousness. Every effort at distraction fails to rid the patient of the obsessive thought. It engulfs the mind, rendering the person miserable and inefficient.

⁴ **Melancholia** (endogenous depression) may evolve within a few days, or it may emerge gradually with vague prodromal symptoms that had been present for months. The patient expresses feelings of sadness, unhappiness, discouragement, hopelessness, and despondency. Reduced energy for mental and physical activity is universally present, to the point of catatonia in the most severe cases. There is heightened irritability, as well as a lack of interest in all activities that formerly were pleasurable.

a specific type of alteration of thinking, feeling, and relation to the external world [...]. The fundamental symptoms consist of disturbances of association and affectivity, the predilection for fantasy as against reality, and the inclination to divorce oneself from reality (autism)” [Breuler, 1950]. Hallucinations and delusions are secondary symptoms. Auditory hallucinations are frequent; they consist of voices that are usually accusatory or threatening. The voices may or may not be recognized; they come from outside the patient or from within, and in the latter case cannot be distinguished from the patient’s own thoughts [Adams, Victor, 1993].

Although there is no universal agreement as to the cause of the disease, an increasing weight of evidence favors a genetic factor. The studies of Kallmann showed that the expectancy rate for schizophrenia in 5000 siblings of schizophrenic parents was 11 per cent, in contrast to 1 per cent in the general population. In sets of fraternal twins, one of whom had the disease, the incidence of schizophrenia in the other twin was also 11 percent. In monozygotic twins the incidence in the second twin was 68 per cent [Kallmann, 1946: 309]. In other words, the closer the relatedness of a family member to a schizophrenic, the greater the risk of schizophrenia. Body habitus was also linked in some way to schizophrenia. Slender (leptosomic) individuals are said to be more susceptible to the disease.

Roderick and his twin sister Madeline are the last of “the Usher race.” They are both suffering from, as it seems to the narrator, rather strange illnesses which may be attributed to the intermarriage in the family:

the stem of the Usher race [...] had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, [...] the entire family lay in the direct line of descent, and had always [...] so lain. [52]

This passage supports the possible genetic cause of the illness. Manifestations of schizophrenia may comprise disturbances of thinking as reflected by the experience that one’s thoughts are influenced by some outside agency. Is this instance not illustrated with glaring obviousness by these narrator’s words?

He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years he had never ventured forth – in regard to an influence [...] which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion had [...] obtained over his spirit. [54]

The house not only mirrors his soul but is also the external agency by which Roderick feels he is influenced. His long-lasting inclination to live in the realm of fantasy, completely separated from reality is expressed in many passages of the story. Here is one of them:

Our books – the books which, for years, had formed no small portion of the mental existence of the invalid – were, as might be supposed, in strict keeping with this character of phantasm. [61]

There are traits of pathological introversion in Roderick's character since his childhood, which frequently is a stage preceding actual autism⁵:

Although as boys, we had been even intimate associates, yet I really knew little of my friend. His reserve had been always excessive and habitual. [52]

Finally, as the story approaches its climax and the tension rises to an excruciating degree, Roderick begins to hallucinate, first visually:

«And you have not seen it?» he said abruptly, after having stared about him for some moments in silence – «you have not then seen it? – but, stay! you shall». [63]

His companion, the narrator, soberly replies:

These appearances, which bewilder you, are merely electrical phenomena not uncommon. [63]

A few nights after Roderick and his friend placed Madeline in the vault a fierce storm rages outside. Neither of them is able to sleep. Roderick enters his friend's chamber more restless and agitated than before. The narrator tries to pacify his nerves by reading from the *Mad Trist* by Sir Launcelot Canning. As he reads, he becomes aware of a strange sound coming from somewhere in the building:

there came, indistinctly to my ears, what might have been [...] the echo of [a] very cracking and ripping sound. [64]

A brief while later, when the sound grows loud, "metallic and clangorous", petrified Roderick says:

I hear it, and have heard it. Long – long – long – many minutes, many hours, many days [...] yet I dared not speak! We have put her living in the tomb! [66]

This might be interpreted as an auditory hallucination if it were not for the narrator who hears the noise too. And then Madeline enters which makes the final

⁵ The term **autism**, introduced by Kanner in 1943, refers to a remarkable disharmony of development wherein children, despite excellent motor skill and retentive memory, fail to mature socially, i.e., to form any emotional bonds with parents and other individuals and, often, to learn to speak. It is the discrepancy between their excellent motor skill and response to all sensory stimuli on the one hand and the global asociality, lack of or restricted communicative speech, and certain other eccentricities of behavior on the other that sets them apart from the more common mental retardates. Autistic children exhibit a striking disregard for other persons; they make no eye contact and are no more interested in another person than in an article of furniture. The outcome of childhood autism is discouraging. One third of the patients never speak, another third acquire a rudimentary language devoid of communicative value; in the remainder does a colorless speech develop. As many as a third of all such patients as they grow older, begin to manifest other visuoperceptive and auditory defects. The basis of childhood autism is as much a mystery today as it was when Kanner described it.

scene totally unrealistic and eluding any one sided interpretation. The lid of her coffin had been bolted, so how – even if she really had been put inside alive – did she manage to get out? Putting this unsolvable mystery aside, there is other, much more accessible aspect of Madeline’s condition which deserves closer investigation.

Her disease Poe presents as “a settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character”. She is Roderick’s twin sister which significantly increases the probability of the same disease concurrence. And catalepsy is one of secondary symptoms of schizophrenia. Poe does not explicitly say what “affections of a partially cataleptical character” are. In medical jargon catalepsy is manifested by vacant facial expression, the lips are pursed, the person lies supine without motion or sits for hours with hands on knees and head bowed. A pinprick or pinch induces no reaction. It is not unthinkable that a century ago an individual in a severe cataleptic state might have been considered dead and even buried alive. Yet these persons may be fully aware of what is said to them or happening around them.

Three times the narrator of *The Fall of the House of Usher* refers to Roderick as a “hypochondriac”. It seems odd that he should do so, since he never expresses the slightest doubt that Roderick is really sick: on greeting Usher the narrator is shaken by his old-time friend’s “terribly altered” appearance. The apparent contradiction is explained, however, when we realize that the narrator, who lays claim to some knowledge of “the history of mental disorder” is using this term in its medical rather than popular sense. And medically speaking, a hypochondriac is a person who is morbidly preoccupied with bodily functions or physical signs and sensations, which lead to the fear or belief of having serious disease [Adams, Victor, 1993]. Typically, hypochondriacal symptoms occur in association with other psychiatric syndromes, such as depression, schizophrenia, and the neuroses. Having already identified Roderick as a schizophrenia sufferer, the narrator’s use of the term hypochondriac seems to be explicable. David W. Butler in his essay *Usher’s Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe’s Gothic Tales* writes: “[the narrator] has correctly diagnosed Roderick’s peculiar combination of physical and mental complaints as symptomatic of hypochondriasis, a melancholic disorder [...] which was widely discussed among physicians in Poe’s own time” [Butler, 1972]. In the light of what so far has been stated in this dissertation such a diagnosis is defensible as long we regard hypochondriasis⁶ as a disorder caused by and accompanying schizophrenia. The issue is of more than a passing interest, since the failure of modern readers to identify Usher’s illness correctly makes it impossible to appreciate the parallels which Poe’s

⁶ **Hypochondriasis** (hypochondriacal neurosis) is the morbid preoccupation with bodily functions or physical signs and sensations, leading to the fear or belief of having serious disease. Hallmarks of this condition are the failure of repeated examinations to disclose any physical basis for the patient’s symptoms and the failure of reassurance to affect either the patient’s symptoms or his conviction of being sick. Typically, hypochondriacal symptoms occur in association with depression, schizophrenia, and the neuroses.

tale develops between medical theories about schizophrenia (called simply madness or insanity in his day) and romantic theories about the growth of the mind's perceptive powers.

The doctors in Poe's time saw a connection between the imaginative power which characterizes romantics like Usher and actual insanity. It was commonly thought that mental illnesses could increase artistic ability. Benjamin Rush (a doctor, one of the signers of the Declaration of Independence) cited the case of a woman who acquired talent as a lyricist and singer as her disease reached more advanced stages, and also claims knowledge of two cases in which an aptitude for drawing was similarly evolved from psychosis [Rush, 1812: 63–64]. Today we know that many diagnosed schizophrenics reveal (or develop) artistic, quite spectacular at times, talents. This observation is particularly reminiscent of Roderick's "wild improvisations" on his "speaking guitar". J.G. Spurzheim speaks of an insane professor of music, whose facilities for composition improved and his ideas performed on violin were wonderfully striking and original, although on other subjects he reasoned absurdly [Spurzheim, 1817: 148].

But while they recognized relationship between the power of the creative imagination and insanity, Poe's medical contemporaries denied that the mad artist might actually achieve authentic private visions of a transcendent order. Complete insanity, that is advanced schizophrenia, was thought to depend on faith in the reality of hallucination, or erroneous perception. John Conolly, another famous physician, sums up this typical view of madness (i.e. schizophrenia in modern terminology): "In numerous instances the hallucination of the sensorium arises from an imagination previously over-excited; that over-excitement is disease, but not insanity; it produces an hallucination, but if the hallucination is known to be a hallucination, still there is no insanity; if it is mistaken for reality, then the man is insane" [Connolly, 1830: 307].

Roderick is a madman whose imaginative powers may actually increase as his mind sickens; and those powers are seemingly confirmed by supernatural events reaching their climax at the end of the tale and involving the apparent rebirth of a woman to whom the schizophreniac has been closely allied. Nowhere else does Poe so effectively demonstrate the close similarity between contemporary romantics and medieval thought.

Having been thought to involve the interaction of mind and body, hypochondriasis offered a medical analogy to the romantic's concern with the connections between the internal, subjective and the external, objective world of physical objects. The value of an illness as a parallel to the romantic theory of the intimate relationship between mind and matter was further reinforced by the agreement of contemporary physicians on the seat of the disorder in their attempts to explain its psychosomatic symptoms. In 1827 Dr. James Johnson wrote that the ailment affects the digestive tract and through that influences the mind. But as he observes, localizing the disorder was as difficult in his times as it had been for the medics of previous eras. Dr. Ralph Fletcher, studying a few years later the effects of the mind on the body, asserts that hypochondriasis may occasionally be centered in the intellect, and the physical manifestations are the outcomes and not the causes of psychic perturbation [Fletcher, 1833: 68]. Johnson himself

says that the primary causes of the abdominal distress are probably mental, or, as he expresses it, “of a moral rather than a physical nature, as losses in business, crosses in love, disappointed ambition, or a thousand other mental afflictions”. He continues and claims that sometimes “the original train of corporal disorders in the digestive organs is masked, or almost entirely disappears, under the complicated sympathetic affections of remote parts. These sympathetic affections are of a mixed character, corporeal and mental. In proportion as the causes were of a physical nature, so will be the predominance of the sympathies: – And, on the other hand, in proportion as they were of a moral nature, so will the sympathetic disorders be of a predominant intellectual character. In general, however, they are mixed” [Johnson, 1827: 63–74].

By suggesting both bodily and psychic causative factors for Roderick’s hypochondria, Poe precisely mirrors the medical controversy and the obscure link between the mind and the body. The narrator tells us that the Ushers’ malady is “a constitutional and family evil”. It harmonizes with the contemporary, and recognized widely by physicians, belief that nervous illnesses were hereditary. The educated reader would have comprehended that in Usher’s case a family predisposition must have been especially probable, since he is a direct descendant from a family noted “time out of mind” for its aberrant temperament. Soon after coming up with this physiological pathogenesis of the sickness, Usher adds that much of the morbidity which accompanies the illness, and which is reflected in his fear of the evil workings of the family mansion on him, stems from the “long-continued illness” and approaching “dissolution” of the beloved Madeline. This passage is medically correct. Schizophrenia, and its side-symptom hypochondria, may be triggered by grief.

The mansion interacts not only with its inhabitants but also with the external world. The storm that rises seems to be engendered by the house and is complementary with the action within. The windy vortex corresponds with the commotion in Usher himself and heralds the revivification of Lady Madeline. The signs of oncoming upheaval are at first limited to Usher alone. The narrator says: “an observable change came over the features of the mental disorder of my friend” [62]. The storm makes the change external, encircling, enveloping. The gaseous twister, announcing the extinction of Ushers, wreaks havoc as it spins and revolves around the house:

A whirlwind had apparently collected its force in our vicinity; [...] the exceeding density of the clouds [...] did not prevent our perceiving the life-like velocity with which they flew careering from all points against each other [...]. The under surfaces of the huge masses of agitated vapor, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a [...] gaseous exhalation which [...] enshrouded the mansion. [63]

A high wind has a great destructive power; it tears structures asunder and inspires people with fear. As Conrad puts it in *Typhoon*: “This is the disintegrating power of a great wind: it isolates one from one’s own kind. An earthquake, a landslip, an avalanche, overtakes a man incidentally, as it were – without passion. A furious gale attacks him like a personal enemy, tries to grasp his limbs, fastens upon his mind, seeks to rout

his very spirit out of him”⁷. Usher’s storm fits this description perfectly. Noteworthy is Roderick’s attitude towards his nearing decease. He does not want his fate to simply catch up with him. He will face it and take a step forward. For that reason he refuses to be passive and so sits up in front of the door from behind which death will come. However, any active deed, which would stop the closing in doom, is beyond his power.

The raging gale prefigures the return of Madeline. Roderick becomes aware of her live presence in the vault:

I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them. [...] And now [...] the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault! [66]

Soon he can hear her “footstep on the stair” and “horrible beating of her heart”. These sensory experiences are different from the hearing of the murderer in *The Tell-Tale Heart*, who misinterprets his own heart-beat, or the sound of a pocket watch, or just hallucinates. Usher’s hearing is incredibly acute, but not delusional. This makes it possible for him to identify Madeline standing without the door.

The climactic collapse which ends the story has two ingredients. The first is the simultaneous death of the brother and sister in each other’s arms. The syntactic technique which Poe used to compose this paragraph does not permit to recognize which sibling dies first:

For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold – then [...] fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated. [66]

The narrator flees the house, thereby confirming that everything he saw was real. Under no circumstances could he stay. Brother and sister fell “inward” on each other, also inward the house, initiating automatically its irrevocable decay. The two deaths created a kind of a cosmic black hole inside the mansion, which will now mercilessly suck in the whole edifice. The second final phase is the fall of the house itself. The narrator observes the crack in the wall that “rapidly widened” starting the process of ultimate destruction. The submerging collapse of the structure perfectly follows the downward movement of dying Roderick and Madeline. The fateful atmosphere of the climax is enhanced by terror-generating effects: kinetics, rapidity, ominous sounds, etc. The narrator says that his brain “reeled”, just like Madeline reeled a brief while ago. The fall of the mansion is for him a termination and disintegration. For the Ushers it is a re-union and return to primary source of existence. The narrator, being an alien in Usher’s house, could only transiently co-habit the same space as Roderick and Madeline. At the end of the day, there is just one thing for him to do. Like the narrator of *Ligeia*, he has to name the nucleus and focus of the tale: the House of Usher. In this way he transforms the opening title into a closing coda.

⁷ J. Conrad, *Typhoon and Other Stories*, London: Penguin Books 1977, p. 50.

Bibliography

- Adams, D., Victor, M. (1993). *Principles of Neurology*. New York: McGraw-Hill.
- American Foundation (1956). *Medical Research: A Mid-century Survey*. Boston: Little, Brown.
- Bleuler, E. (1950). *Dementia Praecox or the Group of Schizophrenias*. Trans. Zinkin. New York: International University Press.
- Butler, W.D. (1972). *Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales*. Frankfort: University of Kentucky.
- Conolly, J. (1830). *An Inquiry Concerning the Indications of Insanity*. London.
- Fletcher, R. (1833). *Sketches from the Case Book, to Illustrate the Influence of the Mind on the Body with the Treatment of Some of the More Important Brain & Nervous Disturbances Which Arise from this Influence*. London.
- Johnson, J. (1827). *An Essay on Morbid Sensitivity of the Stomach and Bowels as the Proximate Cause, or Characteristic Condition of Indigestion, Nervous Irritability, Mental Despondency, etc., etc.* London.
- Kallmann, F.J. (1946). *The Genetic Theory of Schizophrenia: An Analysis of 691 Twin Index Families*. American Journal of Psychiatry 103.
- Kreapelin, E. (1919). *Dementia Praecox and Paraphrenia*. Trans. R. Barclay. Edinburgh: E&S Livingstone.
- Rush, B. (1812). *Medical Inquiries and Observations Upon the Diseases of the Mind*. Philadelphia.
- Spurzheim, J.G. (1817). *Observations on Deranged Manifestations of Mind, or Insanity*.

Summary

The Fall of the House of Usher – Schizophrenia

E.A. Poe's tale *The Fall of the House of Usher* features twins Roderick and Madeline who suffer from serious physical and nervous maladies. Manifestations of their mental disorders are juxtaposed in the article with the discoveries of modern psychiatry and neurology, revealing surprisingly many parallels with the clinical symptoms of schizophrenia and other related illnesses. The author of the story himself makes an impressive comparison between the characters' split minds and the cleft in their mansion's wall, which disrupts the architectural harmony and continuity of the edifice.

Аэлита Базилевская

Московский областной педагогический университет

ПСИХОЛОГИЯ ЛЮБВИ В „ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ” И.С. ТУРГЕНЕВА

Key words: personality, secret psychology, tragic sense of love, laws of love, mystery, supersensual, Turgenyev, Goethe, *Faust*

Последние годы жизни И.С. Тургенева отмечены его повышенным интересом к проблеме таинственного в действительности в целом и в человеке особенно. Образно-философское мышление Тургенева включало в себя поиск ответа на вопросы о законах, управляющих миром. Так было во все годы творческой деятельности писателя, но в 1870–1880-е годы – в наибольшей степени. Тогда многообразные варианты темы неуловимого, непознанного, непознаваемого не только отразились в произведениях писателя, но определили их жанровую форму. Появились „таинственные повести”: *Стук!... Стук!.. Стук!*, *Сон*, *Песнь торжествующей любви*, *После смерти* (Клара Милич).

Тургенев называл эти повести фантастическими или полуфантастическими. Сфера вымысла ограничена лишь убеждением автора в неосуществимости мечты, в иллюзорности и тщете бытия (согласно любимому Тургеневым Кальдерону, „жизнь есть сон”). Таинственное и фантастическое – понятия близкие. Также – и способы их выражения и обнаружения. Во всех повестях на первом плане в сюжете и в целом в содержании – тайна любви, ее законы, проявления, типичная и нетипичная ее судьба. Психологизм – ключ к раскрытию тайны – сказывается в поэтике повестей, в стиле, в способах создания характеров.

Вспомним о реакции на „таинственные повести” современников Тургенева и позднейших читателей-исследователей.

Вот суждения Д.Н. Овсяннико-Куликовского. Ученый рассматривает повесть *Фауст* на фоне трагедии Гёте. Его более всего интересует психологическое содержание характеров, „душевное наследие”, которое досталось главной героине. Он находит, что в ней „устои души совершенно иррациональны”,

а потому „если б Тургенев вместо намеков и краткого указания на симптомы, вдался в психологический анализ, он не дал бы художественно-правдивой картины душевного состояния Веры” [Овсяннико-Куликовский 1923: 139]. Наблюдения Овсяннико-Куликовского стали достоянием многих исследователей, которые, в частности, увлечены „загадочными женскими образами” Тургенева.

Одним из оригинальных толкователей таких образов был И.Ф. Анненский. Он писал о Кларе Милич: „Клара ни разу не является к нам будничной. Она поет, она любит, она убивает себя от любви, хотя и боится смерти”. У Аратова сердце „восковое”, а сам он „вроде Фауста”, Клара же любит солнце, облака и звезды, а „когда она уходит, то после нее остается в воздухе чистый тонкий аромат, грудь расширяется и хочется сказать: «Да, стоит жить и страдать, если этим покупается возможность думать о Кларе»” [Анненский 1988: 418, 421].

Н.И. Пиксанов спорит с теми, кто упрекал Тургенева в том, что образы *Призраков* „не поражают ни страшностью, ни таинственностью, ни ужасом, ни прелестью”. Он говорит об Эллис, героине повести, что в ней „нет символического значения, это условная фантастика”, а по художественным поискам *Призраки* могут быть сближены с *Поездкой в Полесье*, где дана „философема жизни” (имеются в виду мысли Тургенева о законах жизни и человеческого существования, представленные в повести с их таинственной стороны) [Пиксанов 1923: 165, 166, 168].

Г.А. Бялый [Бялый 1962] показывает, как мысль о „трагическом значении любви” (доверенная у Тургенева Рудину) развита содержанием многих произведений. Любовь представляется Тургеневу „вовсе не чувством”, а болезнью, родом власти человека над человеком, силой непреодолимой, возникающей внезапно, по таинственным законам. Исходя из того, что Тургенев „был равнодушен к мистицизму теологическому, но в «таинственных повестях» он отдал дань мистицизму эмпирическому” [Бялый 1962: 3, 221], исследователь, хотя и кратко, но коснулся самых существенных сторон повестей „старой тургеньской темы любовного рабства”.

С.Е. Шаталов утверждает, что в „таинственных повестях” „обнаруживается сдвиг в понимании человеческой психики”, стремление освоить непознанное [Шаталов 1979: 294]. Однако более всего его интересуют широкие обобщения. Он решает вопрос о методе („Тургенев остался реалистом”) и отгораживает автора от героев: („уступка идеализму вовлекает Аратова в процесс неотвратимого сближения с защитниками религии”). Подобные этикетки, конечно, не способствуют пониманию повестей.

А.Б. Муратов [Муратов 1985] обращает внимание на двойные мотивировки в „таинственных повестях”, на неизменность иронического ввода „прозаизмов”, когда „повествование начинает приобретать особенно «загадочный» характер”. Он справедливо считает, что „идея власти любви трансформируется в поздних повестях Тургенева в идею-символ о красоте любовного чувства и страдания во имя его” [Муратов 1985: 100].

Л.Н. Осмакова [Осмакова 1987] в общих чертах характеризует поэтику цикла, но так как общее давно и в достаточной степени выявлено, на долю новизны в анализе осталось немного. Можно заметить новое в указании на то, что Тургенев „шел к проникновению в реальность психического процесса, к неустойчивым, распыленным состояниям внутреннего мира человека, которые [...] накладываются на восприятие мира внешнего, эмоционально окрашивая его”. Положение не разъяснено, но оно соответствует психологическому строю героев повестей. То же можно сказать о взгляде на „нетаинственность таинственного” у позднего Тургенева.

В.А. Чалмаев [Чалмаев 1986] полагает, что *Призраки* не имеют той направленности на изображение „трагедии глухоты, неверия скудного духом человека в присутствие в мире добрых к нему таинственных сил”, какое есть в повести *После смерти*.

В исследовательской литературе, при внимании к многим сторонам содержания „таинственных повестей” 1870–80-х годов, в том числе к общим принципам тургеневского психологизма, психологический анализ не был подвергнут подробному рассмотрению. Есть необходимость более конкретно проанализировать принципы психологического раскрытия и осмысления образов. Думается, это позволит обнаружить кое-что, ранее не замеченное.

Проблема необъяснимого, сверхъестественного, странного появилась в творчестве Тургенева задолго до создания „таинственных повестей”. Уже в 1850–60-е годы писателю представлялись непостижимыми душевные движения человека, их законы, природа их развития, проявления. Тайные силы руководили судьбой героев *Фауста*. Фантастическое, совмещенное с реальным, находилось в поле внимания автора *Призраков*. Эти произведения, предвещающие позднюю прозу Тургенева, могут рассматриваться как ее творческие источники.

Писатель задумывался над процессами воздействия бессознательных сил на поведение, настроения человека, стремился проанализировать природу эмоций страха, столкновения с неведомым, странным, тревожным. Вместе с тем хотел обнаружить „коренные”, вечные человеческие чувства и найти управляющие ими законы. Более всего, как всегда у Тургенева, это касалось чувства любви, ее сути, значения в жизни человека, отдельного и в сообществе с другими людьми, связи ее законов с законами жизни вообще.

Автор „таинственных повестей” считал, что художественное изучение жизни должно вести к пониманию путей, „по которым она движется и которые не всегда выступают наружу”. Многое, по его мнению, скрыто, находится под покровом „тайны”, но нужно „сквозь игру случайностей” пробиться к уяснению глубинных сил, руководящих жизнью и людьми. Освободиться от случайностей, неясностей, неопределенностей предлагалось и при создании художественных образов. Необходимо улавливать „типы, а не случайные явления”, – требовал Тургенев. Он шел от ощущения многоликости „тайны” в жизни и в человеке к попыткам познать непознанное и ответить на вопрос: есть ли непознаваемое.

Примечательно, что ряд повестей Тургенева 1850–60-х годов открывался упоминанием о таинственном, сверхъестественном как о проблеме, которая давала толчок дальнейшему развитию сюжета. Вот начало *Призраков*: „Я долго не мог заснуть. [...] Черт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! – подумал я, – только нервы расстраивать...”. Эпиграф к повести-фантазии взят у А. Фета: „Миг один... и нет волшебной сказки. – И душа опять полна возможным”. Нет подобного ввода в повесть *Фауст* (1856). „Реальный”, бытовой план изображения поначалу превалирует, однако затем уступает место раскрытию таинства любви, ее „трагического значения”, которое стремится определить Тургенев. Появление повести подготовлено тургеневскими размышлениями о трагедии *Фауст*. Здесь нашло развитие немало положений статьи Тургенева 40-х годов „*Фауст*, трагедия. Соч. Гете...” [Тургенев 1955–1956: 11], – прежде всего утверждение общей значимости трагедии, силы ее художественного воздействия.

Сопоставим восприятие шедевра Гёте героем-рассказчиком тургеневского *Фауста* и самим Тургеневым в его статье. Из письма Павла Александровича Б.: „Было время, я знал *Фауста* наизусть [...], я не мог начитаться им... Но другие дни – другие сны, и в течение последних девяти лет мне едва ли пришлось взять Гете в руки”. В обобщающей форме то же умонастроение передано в статье: „В жизни каждого из нас есть эпоха, когда *Фауст* нам является самым замечательным созданием человеческого ума”. Это эпоха молодости – „эпоха гениальности”, „восторженной самонадеянности”, веры в силу „своей натуры” и преклонения перед природой, время „жизни сердцем”, мечтаний, „романтизма как апофеоза личности”.

Герой повести ощутил восторг перед творением Гете в молодости, обрисованной в романтических красках. Он вновь испытал этот восторг, когда вернулся к „жизни сердца”. Более всего на него подействовала „вся великолепная первая сцена! Появление Духа Земли, его слова”. Эти слова возбудили „неизведанный трепет и холод восторга”. Чтение Гете вернуло героя молодость – не реальную, нет, она предстала перед ним „как призрак: огнем, отравой побежала она по жилам, сердце расширилось и не хотело сжаться, что-то рвануло по его струнам, и закипели желания...”. Неопределенные, туманные мечтания, предчувствия „чего-то” важного, значительного впереди, овладело героем: „Есть еще что-то такое на свете [...], чего я не испытал, и это «что-то» – чуть ли не самое важное”. Появились намеки на „призраки”, на „что-то”, что не поддается определению. Так автор повести готовит читателя к восприятию ее „таинственного” колорита.

Интересно, что Тургенев в статье оценил начало первой сцены сочинения Гете с той же восторженной горячностью („величавое появление Духа Земли”). И тут же – проекция в проблему таинственного: „Мефистофель страшен только потому, что до сих пор его почитают страшным”. А через несколько страниц – „протестация человека против сверхъестественности”, притом именем Гете, который видится Тургеневу как „враг всего ложно-идеального и сверхъестественного”

и „защитник всего человеческого, земного“, защитник естественных прав человека. Прежде всего – „возможности быть счастливым“, так как в человеке „таится несокрушимая сила“, и он может жить „без всякой внешней опоры“. „Гете, – уверен Тургенев, – владел природой и человеком“.

То основное, что Тургенев увидел у Гете, он заложил в конфликт и действие первой „таинственной“ повести. Человек и сверхъестественное – в каком соотношении они находятся? Нуждается ли человек в поддержке внешней, особенно „тайной“ силы? Насколько он зависим от нее? Что она собой представляет? Что в самом человеке от тайного и явного? Эти и другие вопросы, поставленные при обдумывании гетевской трагедии, Тургенев пытается художественно разрешить в повести, рисуя характеры-типы, близкие героям Гете. Не только чертами характера, но и линией судьбы.

Вера Николаевна Ельцова, в восприятии рассказчика, „отличалась ясностью невинной души“. Ее облик не изменился со временем. Во всяком возрасте „голос у ней звенел, как у семилетней девочки“, „ни одной морщинки на лбу, точно она все беды пролежала где-нибудь в снегу“. Детскость Веры, ее „неопытность ребенка“, а отсюда – способность верить и веровать, перекликается с отмеченной Тургеневым „стыдливой прелестью невинности и молодости“ Гретхен. Он пишет о силе ее чувств, о том, что „Гретхен в него (Фауста) влюбляется тотчас“, а в результате „удостаивается трагической кончины“. Упомянуты разговоры Гретхен и Фауста о религии. В повести этому соответствует фраза: „Вера попросила меня прочесть вслух ту сцену Фауста с Гретхен, где она спрашивает его, верит ли он в Бога“. Просьба Веры непосредственно предваряет ее объяснение в любви, ее восклицание „Что вы со мной сделали!“ – начало движения к гибели.

Знаменательно: вопрос о Боге, вере в него появляется в решительную минуту жизни героев и свидетельствует о включении Тургеневым образа божества в понятие „тайны“ мира. Этот образ несет в себе свет, как сама Вера („она тихо светится вся“). Свет исходит из ее дома: „Это обитель мира!“ „В этом доме точно поселился мирный ангел...“ В „тайну“ характера Веры Тургенев вписывает естественное знание правды, потребность в доброте, которыми „она дышит“. И здесь он прибегает к словам Гете: „Добрый человек в неясном своем стремлении всегда чувствует, где настоящая дорога“. Неясное по истокам, но ясное по цели чувство руководит героиней. Это сообщает ей спокойствие и душевную тишину, которой неизменно удивляется Павел Александрович: „Она смотрела на меня своим спокойным взором. Птицы так смотрят, когда не боятся“. Вот суть образа героини: „Постоянное стремление к правде, к высокому, и понимание всего, даже порочного, даже смешного – и над всем этим, как белые крылья ангела, тихая женская прелесть“.

Такая тишина, идущая от глубины душевной, от „коренного“ примирительного начала в ней, по мнению Тургенева, непостижимым образом соединяется в Вере со страстностью натуры (слова ее матери: „Ты как лёд: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется“), с тем, что „сама она такая

чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него”. „Странно!” – замечает Павел Александрович по поводу ее веры в привидения. Он же пытается разгадать, объяснить природу призраков, говоря о силе воображения, ссылаясь на собственный опыт, когда, постоянно думая о чем-либо, он рисовал в своем сознании „целую картину, которую мог [...], по желанию, вызвать перед собою”.

Тенденцию к реальному объяснению странного, необыкновенного в характере и судьбе Веры продолжают, точнее – начинают в движении сюжета – страницы повести, говорящие о тайнах истории рода Ельцовых, где одно за другим следуют неожиданные трагические события, однако совершающиеся по воле людей („тайные увозы”, убийства, попытки колдовства, сношения с духами). История семьи пронизана „фанатизмом и суевериями ее представителей”. Окончательное признание произносит мать Веры Николаевны: „Я боюсь жизни”. „И точно, – замечает рассказчик, – она ее боялась, боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыграются!”

С этим последним суждением горячо, казалось бы, спорят рассказчик и автор повести. Однако опровержение „тайного” для них не безусловно. Есть „тайная игра судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем”, – пишет в заключительном письме Павел Александрович. „Кто скажет, какой таинственной цепью связана судьба человека с судьбой его детей [...]? Мы все должны смириться и преклонить головы перед неведомым”, – так мыслит герой. А его создатель? Трагическим исходом событий он выразил согласие с героем. Мало того, уже эпиграфом из *Фауста* – „отказывай себе, смирай свои желанья” – он сказал свое слово, которое адекватно убеждению, вынесенному из опыта жизни Павла Александровича: „Жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, – исполнение долга”.

Но в чем долг? И есть ли в его исполнении неизбежность неведомого, непредсказуемого? Гетевского Фауста Тургенев судит, отправляясь от убеждения: „краеугольный камень человека не есть он сам, [...] но человечество, общество, имеющее свои вечные, неизблемые законы”. По Тургеневу, „отпечаток эгоизма и исключительности”, свойственный Фаусту, сближает его с Мефистофелем: „Сам Фауст – не тот же ли Мефистофель [...] Да и сам Мефистофель часто – не есть ли смело выговоренный Фауст?” Тургенев многократно повторяет, что Фауст „заботится о себе”, „спасает себя”, „занят собственными сомнениями и недоумениями”. Но вместе с тем в нем есть то, что говорит о „неразрешимых сомнениях”, есть „тайная борьба с самим собой” во имя „неразрушимого, неистребимого: нашего человеческого я”.

В повести рассказчик-автор писем оказывается в позиции Фауста: его „я” проявляется вовсе не в исполнении долга перед другими. Он чужд этого, хотя в конце концов приходит к осознанию себя преступником по отношению

к женщине, которая его полюбила и погибла: „Мне следовало бежать, как только я почувствовал, что люблю ее, люблю замужнюю женщину”. Но раньше он наслаждался „тайным чувством насмешливого торжества”, радовался, что разбудил ее душу, дав ей в руки „запрещенную” матерью книгу. Правда, он и сам увлекся – сначала книгой, а затем тою, кого она так пленила. Более того, Павел ощущает в себе Мефистофеля, с его „иронической жилкой”. Веру Мефистофель „пугает” не как черт, а как „что-то такое, что в каждом человеке может быть”. Он же толкует ей, что это „что-то” называется рефлексией. Он, как Фауст, рефлексиирует, предаваясь „борьбе с самим собой”, будучи человеком, „который без веры в счастье стремится к нему”.

По убеждению Тургенева, „Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия”. Значит – Вера Николаевна права в своем испуге. Ей знаком страх перед сомнениями, возникающим неверием в, казалось бы, проверенные жизнью истины. Именно на этом построен психологический анализ внутреннего облика героини. „Нет ничего только внутреннего! Нет ничего только внешнего! Потому что внутреннее является одновременно и внешним”, – приводит в статье о Гете его слова Тургенев. В повести иллюстрацией этого положения служат портретные, они же психологические, характеристики героини.

„Меня с первого раза поразило в ней удивительное спокойствие всех ее движений и речей”, – пишет Павел Александрович. Выражение ее лица, однако, „несколько холодно и однообразно” – это в эпоху чуждости „выдуманным сочинениям”. Но все переменилось – и шум листьев, внезапно поколебленных ветром, заставляет ее вздрогнуть, а далекая молния „таинственно отражается на ее неподвижном лице”. В разговоре о поэзии она – „бледная почти до прозрачности [...], внутренне расстроенная – и все-таки ясная, как небо”. Здесь, как и в других повестях 50-х годов, „неподвижность” воплощает скрытую тайну (этой чертой Тургенев наделит многих героев и своих поздних повестей).

Возникшая любовь воспринимается поначалу как „что-то странное”, это читается во взгляде Веры: „в нем и задумчивость, и внимание, и какая-то строгость”. „Что-то”, „странность”, „какая-то” – слова, указывающие на неуловимость рождения чувства и загадочность мира души. „Ни она сама, ни другой кто на свете не знает еще всего, что таится в ней”, – комментирует рассказчик, почти так, как говорил Тургенев, объясняя свой метод „тайной психологии”. Но Вера, решительная Вера прибегает и к прямому слову – она призналась в любви, а потом „казалась спокойной”, только „как будто недоумевала”.

В кульминации любовного сюжета подчеркивается стихийность, произвольность действий героя и героини: „Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее – ко мне”. Безотчетный порыв, сопровождаемый „улыбкой самозабвения и неги”, сменяется у Веры „выражением ужаса”. Она увидела призрак матери, той, которой до этой поры так долго верила, под портретом которой любила сидеть, убежденная, что уберется от любой беды.

Рассказчик анализирует свое состояние и исповедуется другу. Его письма – по существу, развернутые внутренние монологи – отражают колебания в мыслях и чувствах, часто – недоумение от непонимания происходящего, отчаяние из-за невозможности постигнуть смысл своей судьбы и судьбы любимой женщины. Как закономерность обнаруживается движение от чувства к мысли, к слову. Характерное: „Я сам чувствую себя смутным. Мне не по себе. Я не знаю, что со мной”. Это в одном куске текста. А в другом: „Как мне тяжело! Как я ее люблю! [...] С каким горьким содроганием пишу я это роковое слово”. „Роковое” – так как „любовь все-таки эгоизм” и „тяжело стыдиться слез своих, скрывать их!” Есть и предчувствие трагедии.

Павел Александрович испытывает „душевную тишь”, „какое-то дремотное бремя”, – и все это неожиданно для себя, необъяснимо, как тот случай, когда он „неожиданно заплакал”. „Страшная перемена” произошла с ним во время болезни Веры: „Я начал ощущать какую-то тайную, грызущую тоску, какое-то глубокое внутреннее беспокойство [...], становилось жутко и томно [...], чувство тоски во мне росло и росло [...], почудилось, что кто-то зовет меня умоляющим голосом”. То, что таилось в подсознании, вышло наружу и обострило до чрезвычайности боль о любимой: „Жалобный крик примчался издалека и прильнул, слабо дребезжа, к черным стеклам окон [...]. Явственный стон ворвался в комнату [...]. Я отвечал криком на злоеший звук”. Картина, созданная способом психологического гротеска, соотносится с ощущением ужаса, который испытала Вера, а то и другое – с представлением Тургенева о „трагическом значении любви”.

Другое малое произведение 1850–60-х годов, предварившее появление позднейших „таинственных повестей”, – *Призраки* (1863). Сам Тургенев определил его жанр как „фантазию”. И действительно, это фантазия, где любовь раскрывается через постижение „тайны” ее возникновения в глубинах души человеческой. Носителем тайны и ее аналитиком является герой, он же рассказчик, и Эллис – его видение, воплощенная потребность души, реализованная, хотя и не по земным законам, его мечта. В ней отражено и страшное, мистическое начало, а не только начало любви, как, кстати, в содержании повести в целом – не только проблема любви, а ряд других проблем, в том числе социальных и политических, неизменно привлекавших внимание автора.

Тургенев склонен был объяснять двуаспектность *Призраков* желанием сказать о многом, нарисовать „ряд картин, связанных между собой довольно поверхностно”, просил „не искать в предлагаемой «фантазии» никакой аллегории или скрытого значения”. Так он писал в „извинительном предисловии” к журнальному варианту повести. Автор статьи об истории создания *Призраков* объясняет его появление тем, что Тургенев стремился загодя „смягчить горечь предполагаемых порицаний”, предпочел сам „опорочить свое произведение” [Пиксанов 1923: 178, 183], так как знал о неблагоприятных отзывах на него, исходивших даже от друзей.

А отзывы были довольно разноречивы. Одни были недовольны фантастикой, другие хотели бы видеть ее в большем объеме и с большим мистическим колоритом. Достоевский, например, в чьем журнале была опубликована повесть, писал Тургеневу (23 декабря 1863 г.): „По-моему, в *Призраках* слишком много реального. Это реальное – тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время”. Звучит как оправдание Тургенева в его интересе к „текущей действительности”. А вместе с тем: „Если что в *Призраках* и можно покритиковать, так это то, что они не вполне фантастичны, еще бы больше надо”. Уже по реакции Достоевского возможно судить о наличии в повести двух взаимодействующих планов. Безусловно, реальное и фантастическое находятся здесь на равных правах, не тесня друг друга, однако фантастика все же зависит от действительного, достоверно объясненного (в начальном абзаце текста: „Дремота начала, наконец, одолевать меня”).

Тургенев признавался Фету (письмо от 1 октября 1863 г.): „Вещь не имеет никакого человеческого смысла, даже эпиграф взят у вас. [...] Это замечательное произведение очнувшейся фантазии”. Шуткой Тургенев явно прикрывал свой интерес к таинственному, чудесному, даже сказочному. Его произведение имело прежде всего „человеческий смысл”, так как трактовало более всего не вопросы цивилизации, истории, судеб человечества (которые иллюстрировались картинками-„призраками”), а проблемы индивидуального счастья, любви, жизни и смерти. Они художественно осмысливались в повествовании о ночных полетах.

Герой-рассказчик дает понять реальную основу полетов с Эллис: „Меня поймет всякий, кому случалось летать во сне”. Полеты во сне, предполагает Тургенев, знакомы многим. И он рассчитывает на понимание читателем „таких неправдоподобных событий”. Тургенев имел, вероятно, в виду и собственный опыт. Полеты с Эллис и их отнесение к сновидениям возможно сблизить, как указывал Н.И. Пиксанов, с переживаниями Тургенева, испытанными им однажды (о чем он писал Полине Виардо 13 августа 1849 г.): „Этой ночью мне приснился очень странный сон. [...] Вдруг я вижу, на меня идет какая-то высокая белая фигура и делает мне знак следовать за нею. [...] Не могу передать вам тот трепет счастья, который я почувствовал, когда, развернув широкие крылья, я взмахнул ими кверху против ветра. [...] Море было огромное, бурное [...]. Я ощутил таинственный ужас: вдруг я вижу, что море белеет [...], вокруг меня распространяется розовый отблеск [...], это встает солнце, говорю я себе, – «скорее бежим, оно всё сожжет». [...] Меня охватывает невыносимая тревога и – я просыпаюсь”.

Поразительно сходство в передаче переживаний Тургенева с тем, как подобное воплотилось в его повести! Повторились даже этапы в развитии переживаний. Но в „вымышленном сочинении” (применим слова Веры Ельцовой) все же остается, как в *Фаусте*, место необъяснимому, неведомому, и именно в силу того – притягательному, чарующему. Эллис напоминала „фигуры на алебастровой, изнутри освещенной вазе”, „она казалась вся как бы соткана из полупрозрачного молочного тумана”, „голос ее отвечает подобно шелесту

листов”, „неподвижные глаза на неподвижном лице – и взор исполнен печали”. „Таинственный призрак”, „сквозя как туман, неподвижно стоит эта белая женщина” – женщина не только из сновидения Тургенева, но отчасти и Вера Ельцова, с ее внутренним светом, ее „неподвижностью” – спокойствием, невозмутимостью, которую нарушило то, что ею было внезапно выражено: „Я тебя люблю”.

Эллис явилась с теми же словами, а после полетов с любимым все в ней „вспыхнуло телесным, теплым цветом; в темных глазах дрогнули живые искры; усмешка тайной неги шевельнула покрасневшие губы...”. „Прелестная женщина внезапно возникла передо мною”, – восклицает ее спутник. В Эллис есть признаки человеческого существа. Тургенев наделяет ее чувством ревности, рисует ее ужас перед видением смерти. Кончину Веры сопровождал „жалобный звук”. Такой же звук, который „походил на человеческий отчаянный вопль”, издала при виде смерти Эллис. Однако Эллис – существо мифическое. В ней есть что-то от вампира. „В меня впились губы, теплые, влажные, с кровавым запахом”, – так чувствует себя с нею герой повести. Но тут же: „Мягкие руки обвилились крепко вокруг моей шеи, горячая, полная грудь судорожно прижалась к моей”. Страсть живой женщины пьянит и берет душу ею любимого в полон. Но ненадолго. Он видит ее в последний раз: „Все последующие ночи я ждал – и, признаюсь, не без страха, появления моего призрака”, „много и долго размышлял я об этом непонятном, почти бестолковом казусе... Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир, наконец?” Ответа нет. Но вот что важно: подсознательное, интуитивное чувство подсказывает: „Иногда мне опять казалось, что Эллис – женщина, которую я когда-то знал, – и я делал страшные усилия, чтобы припомнить, где я ее видел. [...] Куда! Всё опять расплывалось, как сон”.

Сон и явь по значимости сменились местами: герой ищет в яви то, что обрел во сне. Боясь „прослыть за сумасшедшего”, не решается поведать о своей тайне людям, но продолжает слышать „пронзительно чистые и острые звуки”. В его сознании они звучат как напоминание об ужасе потери той, к кому тянулась его душа. Мотив необъяснимого страха входит в повесть как психологический лейтмотив. Пластически вырисована картина ужаса: „Кому случалось увидеть на лице другого внезапное выражение глубокого ужаса, причину которого он не подозревает, – тот меня поймет. Ужас кривил, искажал бледные, почти стертые черты Эллис”. „Замирающий страх”, когда „кровь застывает”, человек испытывает не только по отношению к смерти. Страшит „весь земной шар с его населением, мгновенным, немощным, подавленным нуждою, горем, болезнями [...], эти люди – мухи в тысячу раз ничтожнее мух”, жизнь их – „больная ночь, больной день, больной город”.

Тяжко жить с такими мыслями. Недаром Эллис предупреждает: „Перестань, а то я тебя не снесу. Ты тяжел становишься”. Это обращение Эллис к спутнику. А может быть, и обращение создателя фантазии к читателю? Во многом разделяя безотрадный взгляд героя на действительность, Тургенев, однако, не щадит его,

заставляет „мучительно содрогаться“ при мысли о ничтожестве жизни, наказывает отсутствием мыслей („Я, наконец, бросил все свои размышления“) и даже подорванным здоровьем („Все тело сохнет. Лицо желтое, как у мертвеца“).

Но может быть, писатель и сочувствует этому „мертвецу“, солидарен с ним? Скорее всего, так. Подобным образом расценил повесть Достоевский в цитированном письме: „Я уже слишком основательно понял тоску и прекрасную форму, в которой она вылилась, то есть брожением по всей действительности без всякого облегчения. И тон хорош, тон какой-то нежной грусти, без особой злости“. И там же: „Это «струна звенит в тумане» и хорошо делает, что звенит. *Призраки* похожи на музыку“. Музыка поэзии сердца, „потрясающее зрелище молодого, спокойного, светлого счастья“, – вот что представлялось автору *Призраков* огромными жизненными ценностями. Ради утверждения этих ценностей писалась фантазия и разрушалась слепая вера в призраки.

Ряд произведений 1870–80-х годов с таинственным колоритом, повествующих о необыкновенных случаях, о страстной влюбленности и связанных с ней трагических событиях, открывает повесть-„студия“ *Стук!.. Стук!..* (1870). В письме к С.К. Брюловой (16 января 1877 г.) Тургенев писал: „Я считаю эту вещь – не то чтоб удавшейся – исполнена, быть может, недостаточно и слабо, – но одной из самых серьезных, которые я когда-либо написал. Это студия самоубийства [...], вещь дельная; потому что она прибавляет один документ к разработке человеческой физиономии“. В рассказе о самоубийстве офицера Теглева Тургенев стремился представить один из типов „человеческой физиономии“, что на его языке означало – психологии.

В эти годы писатель настойчиво указывал на право и „уместность“ в литературе „разработки чисто психических (не политических и не социальных) вопросов“. Одним из „психических“ вопросов был для Тургенева вопрос об ответственности в любви, о неизбежности наказания человека, предавшего любовь. По сути, об этом речь в рассказе: здесь причина трагического финала жизни Теглева. Трагически завершилась и жизнь его возлюбленной, которую он отказался признать своей невестой.

Психологическим ключом к развитию событий служит убеждение Теглева: „Загубил я ее жизнь – и теперь надо будет долг выплатить“. Это ключ ко всем невероятным, но достоверным, с точки зрения героя, происшествиям, случившимся с ним. В избе вдруг неизвестно откуда раздаются стуки и призывный шепот. Теглев верит, что это зовет его умершая Маша: „Она звала меня туда... за собою... я узнал ее голос... Что ж! Один конец!“ А голос принадлежал совсем другой, живой и чужой девушке, стук исходил не из потустороннего мира, имел вполне реальные причины.

Особость этого рассказа в том, что всё загадочное подвергается даже не сомнению, а опровержению. Но вот, к примеру, слова рассказчика: „Я погрузился в философические рассуждения, которые я, впрочем, вам навязывать не стану, ибо никому не намерен мешать верить в судьбу, предопределение и прочие

фатальности”. Отказ от полного отрицания веры в „фатальности” идет от чувства погрешимости человеческих знаний. Человек может ошибаться, не дойти до правды в объяснении явлений. Значит, следует воздержаться от порицания тех, кто во все названное верит.

Примечательно в этой связи одно из мест рассказа, где повествователь останавливает сам себя и заводит речь о тайне психологии, о том, как надо быть „осторожнее в своих суждениях и гораздо меньше доверять собственным впечатлениям”. Слышится голос самого Тургенева, действительно осторожного в суждениях о человеке, его вере, неверии, сокровенных переживаниях. Приводится случай дамы, потерявшей сына. Она делилась своим горем с преувеличенным, на посторонний взгляд, „пафосом” – „напыщенным языком, с [...] театральными жестами, с [...] мелодраматическим трясением головы и закатыванием глаз”. И можно было подумать: „как эта барыня врет и ломается! Она своего сына вовсе не любила!” Но ее истинное состояние обнаружится позже: „Я узнал, что бедная женщина действительно сошла с ума”.

В художественной манере Тургенева сдержанность в суждении о человеке постоянна. Автор *Дворянского гнезда* говорил о переживаниях своих героев: „Что подумали? Что почувствовали оба? На это можно было только указать и пройти мимо”. Однако он никогда не пренебрегал деталями в объяснении характеров. Так писатель психологически „расшифровал” и натуру легковерного, на посторонний взгляд, Теглева и зачислил его в ряд „фатальных типов”, при этом подчеркнув, что герой по наружности „нисколько не походил на лермонтовского «фаталиста»”. Подробно описав наружность Теглева, писатель остановился на его глазах („во всем лице необыкновенны были только глаза”), на его „физиономии” („выражала неудовольствие с примесью недоумения”) и многом другом. Но более всего сказано о „тревожных волнениях его мелкого самолюбия”, о натянутости отношений с окружающими, диковатости в общении с другими людьми. Что же соответствовало в Теглеве „фаталистическому типу” и что отличало от него?

По основам своего характера Теглев – тип не печоринский, а, скорее, напоминающий Грушницкого. Много в нем от позы, показного, а значит, и фальшивого, внушенного самому себе: то и дело упоминается его „искусственная неподвижность”, хвастовство „железной волей” и то, что он „ухватился за репутацию” „таинственного, фатального человека”. „При небольшом его уме, незначительных познаниях и громадном самолюбии – такая репутация приходилась ему как раз под руку”.

Вместе с тем раскрывается нешуточная вера Теглева „в предчувствия, предсказания, приметы, встречи, в счастливые и несчастные дни, в преследование или благоволение судьбы, в значительность жизни, одним словом”. Последним замечанием – „в значительность жизни” – рассказчик неожиданно снимает иронический оттенок начальных суждений, словно уравновешивая плюсы и минусы в оценке фатализма Теглева. Рассказчик и сам Тургенев оставляют за читателем право судить о возможности или невозможности предчувствий, предсказаний и тому подобного. Они направляют

его мысль в противоположные стороны, когда повествуют о реальной судьбе героя, погибшего от легковёрности своей, и утверждают вместе с тем: „казалось, что, помимо его напускной фатальности, над ним действительно тяготеет трагическая судьба, которой он сам не подозревает”.

Многое в рассказе поддерживает ощущение неразгаданности тайн жизни. К примеру, описание пейзажа в туманную предночную пору: „Мы словно перенеслись в сказочное царство, в царство бело-золотистой мглы, тишины глубокой, чуткого сна... И как таинственно, какими серебристыми искорками сквозили сверху звезды! [...] Фантастический облик этой ночи подействовал на нас: он настроил нас на фантастическое”. Такая установка сказалась и в других произведениях Тургенева поздней поры. В них также рядом, параллельно, дается реальное объяснение описываемых событий. Предполагается, конечно, разная степень их вероятности, зависимость от характера „загадочности”.

Рассказ *Сон* (1876) сюжетно развивает мотив сновидений, их места в жизни человека, трактует о подсознании и интуиции. Рассказ отличается густым фантастическим и таинственным колоритом, хотя действие происходит как будто в рамках реальных явлений. Обыденно существование матери и сына, которые не знают до времени, кто он, тот человек, когда-то ставший, путем насилия, отцом ребенка. Правда, на признаки необъяснимого, угрожающе-тревожного в душе матери указано уже в начале повествования: „Бывали минуты, когда она меня отталкивала, когда мое присутствие было тягостным, невыносимым”. Так судит сын о матери, а одновременно и о себе – о порывах „злых и преступных чувств, которые изредка поднимались во мне”.

Возможное и невозможное, скрытое и явное сближаются в начальной характеристике героя и его матери. „Я пуще всего любил читать, гулять наедине – и мечтать, мечтать!” – это о том, что вынес сын из дома матери, из ее воспитания. Он не удовлетворяется мечтаниями, его тянет посмотреть, какие „неведомые тайны” скрываются за „полуоткрытой дверью жизни”. Поэтому сны так важны для него – им он „придавал значение, считал их предсказаниями, стараясь разгадать их тайный смысл”. Странное, необъяснимое он читает и в глазах матери: „Нет! Тут еще что-то таилось, чего я не понимал, но что я чувствовал, чувствовал смутно и сильно, как только [...] взглядывал на эти тихие и неподвижные глаза, на эти прекрасные, тоже неподвижные [...] губы”. Таким образом, загадки характеров, их психологическое содержание подготавливают в рассказе поток событий чрезвычайных, предсказанных сном героя. Сном, который связан с прошлым этой семьи, с разгадкой тайны рождения сына и с тем, что происходит в настоящем. Возникают связи необъяснимые и необъясненные, но явно не отрицаемые ни героем-рассказчиком, ни автором.

„Жуткие и страшные происшествия” сопровождаются зримыми картинками: портретные зарисовки, пейзажи неизменно передают этот ужас. Вот портрет как бы ожившего „ночного” отца: „мне не нравилось выражение его глаз, когда он словно вонзал их в меня... В них было что-то хищное и покровительственное... что-то жуткое”. Описание бури: „Ветер выл и рвался неистово, [...] в воздухе

носились отчаянные визги и стоны, точно что-то там, наверху, разрывалось и с бешеным плачем пролетало над потрясенными домами”. А вот состояние героя в финале: „И чудится до сих пор – во сне, что я слышу какие-то далекие вопли, какие-то несмолкаемые, заунывные жалобы; звучат они где-то за высокой стеной, через которую перелезть невозможно, надрывают они мне сердце [...], и я просыпаюсь с тоской и ужасом в душе”.

Тургенев, как и ранее в повестях, устанавливает родовые связи. На основе психологических примет объединяет мать и сына с отцом. Они ощущают в себе внезапные порывы злобы, отвращения, даже ненависти к людям: „То злое, то преступное [...] душили меня. Ага! думалось мне: вот отчего я такой... Вот когда сказывается крови!” – над трупом отца судит себя его сын. Рассказ завершается сумрачным психологическим аккордом – душевными стенаниями человека, разгадавшего, себе на беду, тайну своего сна. Сон тот несет воспоминание, до поры не осознанное, а потому и не сразу побудившее его – рождённого вне любви – к „отысканию” отца.

Иным настроением напоена и переполнена *Песнь торжествующей любви* (1881). И в ней немало страниц, говорящих о мрачных неразгаданных тайнах. Но уже эпиграф из Шиллера предупреждает о необходимости трезво-спокойного отношения к ним, поощряет к их смелому раскрытию: „Дерзай заблуждаться и мечтать!”. В *Вешних водах* Тургенев писал о любви, что это „та же революция”, где „молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя – и чтобы там впереди ее ни ждало – смерть или новая жизнь – всему она шлет свой восторженный привет”. Восторг перед силой любви, ее поэзией передает и „песнь” о любви „торжествующей” – гимн не только любви, но и молодости, творческим силам человека. В легендах Флобера, которому Тургенев посвятил свой труд, он обнаруживал „переданную прозой поэму”. Такой он замыслил и исполнил и свою поэму в прозе.

Но проза предполагает анализ, размышления, а в разработке характеров – психологические мотивы. Поэтической же стороне более соответствует недосказанность, неуловимость, неопределенность, то есть то, что в *Песни* передается как сокровенные помыслы, чрезвычайные события, таинственные действия персонажей. Тургенев отказывается от рассказа от первого лица – психологический анализ передоверен повествователю-автору. Тем во многом сохраняется в неизменности манера Тургенева – творца стиля „тайной психологии”, для которого так важен портрет. В *Песни* он живописен и психологичен.

Характеры разведены уже по внешним признакам. Фабий и Муций „не походили друг на друга”, – открывает рассказ Тургенев, – „Фабий был выше ростом, был лицом и волосом рус – а глаза имел голубые; Муций, напротив, имел лицо смуглое, волосы черные”. Это еще только внешние приметы. Но тут же – психологические. О Муции: „В темно-карих глазах его не было того веселого блеска, на губах той приветливой улыбки, как у Фабия”. Таковы же по стилю внешние характеристики Валерии: „Скромна была ее осанка, так мало, казалось,

сознавала она сама всю силу своих прелестей”. Строго говоря, пока это лишь намеки на особенности характера. Переживания передает динамика портретных зарисовок. Например, Фабий „читает” на лице своей жены волнение, связанное с появлением Муция после многолетних странствий. Он, художник, не может теперь писать ее портрет с атрибутами святой Цецилии: нет больше в ее смятенном лице „того чистого святого выражения, которое так ему в нем нравилось”. О Муции сказано: „Выражение лица стало другое, [...] оно не оживлялось даже тогда, когда он упоминал об опасностях”. Это от изменений в характере Муция, ставшего отстраненно-закрытым. А вот переживание от исполнения восточной песни „счастливой, удовлетворенной любви”: „Муций, с наклоненной, прижатой к скрипке головою, с побледневшими щеками, с бровями, сдвинутыми в одну черту, казался еще сосредоточенней и важней”.

Внутреннее передано через внешнее, что способствует впечатлению „тайны”. Этот прием использован в *Песни* широко и многократно и всякий раз выявляет „нечто чуждое и небывалое” для обыденных представлений. Но ощущение „небывалого” есть и в авторском описании внутреннего томления Валерии и наблюдающего за ней Фабия. Вот Валерия видит Муция необычно возбужденным, даже веселым, и „страшно ей стало от этого довольного, веселого лица, от этих пронзительных и любопытных глаз”. „Стоя от ужаса”, „дрожь пробегает по всему ее телу”, – такие фразы сопровождают рассказ о переживаниях Валерии. Или: „содрогаясь”, она видит мужа, у которого лицо „бледно, как у мертвеца, [...] печальнее мертвого лица”. Не случайно в эпиграфе звучало имя Шиллера. Романтическая фразеология уместна здесь, где речь идет о необычных движениях души, страстных порывах, неукротимых, хотя и неосознанных желаниях.

Неосознанные желания сказались в снах героев. Правда, автор дает понять, что идентичность сновидений Валерии и Муция – результат действия магии, которой овладел Муций. Но, видимо, Тургеневу важно и другое – подчеркнуть всевластие чувства любви, пробивающего себе дорогу через все зримые и незримые преграды, – не той спокойной и уравновешенной любви, которая объединяла Валерию и Фабия, а любви-страсти. Именно о ней пела скрипка Муция, именно ее славил и поэтизировал его песнь: „страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь [...], и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабия, и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выступили на глазах...”.

Слово „жутко” не несет в себе того смысла, который Тургенев вкладывал в понятие „ужас” в других повестях. „Жутко” от ощущения „тайны” радости – такое чувство испытывают герои повести, где многое – от загадочного, неведомого, даже, казалось бы, трагического (смерть, затем странное исцеление Муция, невольное соединение Валерии с Муцием), однако это не меняет общего светлого тона повествования. Знаменательна, с точки зрения психологии любви, заключительная сцена. Валерия вновь в облике святой Цецилии перед органом: „Пальцы ее бродили по клавишам. Внезапно, помимо ее воли, под ее руками

заввучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций, – и в тот же миг [...] она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни”. Торжествующая любовь и зарождающаяся жизнь – то внезапное единение, которое достойно песни, – и глубоки его сердечные истоки, часто неведомые человеку. Так, думается, к концу повести Тургенев предлагает осмыслить эпиграф, призывающий к дерзости познания. Светлый колорит *Песни торжествующей любви* отличает ее и от предшествующей повести *Сон*, и от последующей, *После смерти*.

Последняя из „таинственных повестей” Тургенева – *После смерти* (Клара Милич) (1882) также говорит о страстных мечтаниях и тягостных заблуждениях любви. Писатель кратко передал содержание повести так: „Дело идет о молодом человеке, который влюбился в женщину, после того, как она умерла, – это психологический этюд” [Тургенев 1955–1956: 8, 589]. Замыслу дали толчок факты: провинциальная актриса приняла яд во время спектакля, где играла главную роль, а лишь однажды видевший ее „магистр зоологии” влюбился в нее и болезненно переживал эту любовь после ее смерти. „Биография Клары мною вымышлена, – писал Тургенев, – а также и отношение ее к Аратову”. Что же привлекло писателя в нагумевшей истории? Прежде всего психологическая сторона „посмертной влюбленности”. Редактор неудачно изменил название повести: имя оттеснило проблему, первоначально подчеркнутую, – любовь „после смерти”. Ведь художник-психолог отдал важнейшую долю своего внимания главному лицу – Аратову, и прежде всего – противоречивому развитию чувств героя, а образу Клары не склонен был приписывать большого значения („она тут олицетворение второстепенное”).

В этой повести Тургенев пренебрег своим излюбленным методом „тайной психологии”. Взамен явился анализ деталей душевных движений героя, динамики его психологических состояний. В способах раскрытия внутреннего мира Тургенев сближается с Толстым и Достоевским. Он фиксирует противоречия и не однажды – „голоса” в сознании героя, их несогласие, неслиянность между собой, широко использует внутренние монологи, а то и диалоги, дает психологический комментарий к словам героя. Однако ощущение собственно тургеневского начала не пропадает: осуществляется намерение писателя создать повесть по проблематике и стилю – „таинственную”.

В начале повести раскрыты наследственные особенности характера героя. Отец его, „склонный к всему таинственному, мистическому”, слыл чудачком, чернокнижником. Сын во многом походил на отца, даже „лицо носило отпечаток отцовского выражения”. Он, „подобно отцу, верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда подозревать, но постигнуть – невозможно; верил в присутствие некоторых сил и веяний, [...] и верил также в науку”. Фигура Аратова знакома читателю предыдущих повестей. В нем отмечены черты „идеальности”, отшельничества, „тайные” его пристрастия, аскетизм и ко всему – по преимуществу минорное настроение (любил брать на пианино „аккорды с уменьшенной септимой”).

Автор-повествователь пристально следит за изменениями в его поведении, мыслях, чувствах. Исследуется, в духе Толстого, „диалектика души“, ее приемы помогают увидеть переходы от одной мысли к другой, иногда противоположной, от одного чувства – к иному. Тургенев приоткрывает „работу души“, как говорил Толстой: повествователь в формах несобственно-прямой речи посвящает читателя в настроение героя. Так, раздражение Аратова, связанное с неудовольствием, что его вырвали из стен дома, из приятного одиночества, пригласив на благотворительный концерт, окрашивает в определенные тона описание самого концерта: „прогремел“, „пробарабанил“ пианист, „пропиликали“ скрипки, „проплевал“ флейтист, а толстый человек „вообразил“ себя комиком. Толстовские герои часто по-своему видят происходящее, автор „подстраивается“ под их стиль, говорит их слогом. Здесь подобное.

„Толстовское“ в манере обнаружения затаенного, скрываемого от себя есть и в сцене ухода Аратова с вечера, где он впервые увидел Клару. Герой уносит в душе „смутное и тяжелое впечатление, сквозь которое, однако, пробивалось нечто ему самому непонятное – но значительное и даже тревожное“. То же – в предчувствии Аратова и его стремлении уяснить, что с ним происходит: „Какая-то закорючка засела ему в душу. Он все что-то припоминал, сам не зная хорошенько, что именно“.

Наблюдение над героем начинается с того, что выявляется иррациональное в его душе: „странные, ему самому неясные ощущения волновали его [...]. Он не мог себе отдать отчета, [...] что они значат?“ Но догадывался, что все это – результат встречи со „странный“ женщиной. Досаду от непонимания себя Аратов выражает в неприязни к покойной. Портретная зарисовка Клары, данная от лица героя, несет двойную нагрузку: сообщает ее внешние приметы и характеризует „нравственное состояние“ (так в тексте) Аратова. Дается типичный для Тургенева развернутый живописный портрет: „Это была девушка лет девятнадцати, высокая, несколько широкоплечая“, – и далее о цвете лица, глазах, бровях, лбе, ушах, косе – и всё без оценки. Но вдруг затем – психологически-оценочное: „натура страстная, своевольная – и едва ли добрая, едва ли очень умная – но даровитая“. Это уже явно от героя, который вскоре подумает о Кларе: „Душа! С таким неподвижным лицом!“.

В связи с анализом других повестей говорилось, что означает для Тургенева „неподвижность“ в облике человека. Аратов не уловил в Кларе внутреннего напряжения и притом – сдержанности, владения собой. Во внутреннем монологе резкость его оценки нарастает: „А эта черномазая, смуглая, с грубыми волосами, с усиками на губе, она наверно не добрая, взбалмошная... «Цыганка» (Аратов не мог придумать худшего выражения), – что она ему?“ Последний вопрос потому и задал он себе, что начал сознавать: он „не в силах был выкинуть из головы эту черномазую цыганку [...] он недоумевал, он сердился на себя“. Такой была пора зарождения любви в душе Аратова, когда он слепо, но сопротивлялся возникшему чувству, неосознанно, но ограждал себя от его власти. Недаром ему

все чаще „мерещились ее глаза [...] и эти неподвижные черты с их властительным выражением”.

Свидание Аратова и Клары написано в духе прежних тургеневских любовных сцен, где главную партию ведет женщина, герой не на высоте, а финал драматичен. Но есть здесь и то, что придает сцене более светлую окраску и вместе с тем делает ее чрезвычайно сложной по психологическому рисунку. „Физиологические” подробности несут психологическую нагрузку и отпечаток „таинственности”: „Ему почудилось, что кто-то подошел близко и стал позади его... чем-то теплым повеяло оттуда”; „нервное беспокойство начинало овладевать им, он стал зябнуть – не извне, а изнутри”.

Теплоту всей сцене придало неожиданно новое восприятие Клары Аратовым: „Он увидел такое глубокое опечаленное лицо, с такими светлыми большими слезами на глазах, с таким горестным выражением вокруг раскрытых губ – и так было это лицо прекрасно”. Именно таким будет видеться герою лицо Клары, когда он поймет, что любит и любим. А пока ее лицо „внезапно приняло злое и дерзкое выражение”, и он в мыслях своих назвал ее „актеркой”, которая „ломает комедию”. Тургенев сталкивает их в диалоге, где они не щадят друг друга. Завершается сцена внутренним монологом Аратова, идущим то в пересказе автора, то в формах прямой речи. Психологический его смысл – все в том же: „Он снова сердился... и на нее... и на себя”, ибо еще не дано было ему угадать, отчего „сердце его билось, билось”.

Продолжение данного монолога – монолог Аратова, когда тетка назвала его „растрепанным человеком”, а повествователь напомнил о „возвратных припадках”, неизбежных у людей с „растрепанными” чувствами. Аратов постоянно возвращался к мыслям о „трогательном лице” и „неотразимом голосе” Клары, но в то же время „возбуждал в себе чуть не отвращение к ней”. Мысли и чувства его бились в противоречиях. Он задавал себе вопросы и сам же, не отвечая, снимал их.

Смерть Клары потрясла Аратова: он ощутил, как „что-то разом толкнуло его в грудь и голову и медленно поплыло потом по всем его членам”. За физическим проявлением горя идет длительное наблюдение, завершенное словами автора, в которых читаются мысли героя: „Что вызвало эти слезы? Жалость? Раскаяние? Или просто нервы не выдержали внезапного потрясения? Ведь она для него была ничем? Не так ли?” Вопросы провоцируют дальнейшие раздумья. Герою дана возможность выполнить замысел автора – проанализировать причины ухода Клары из жизни: „Ему казалось, что эта странная девушка интересовала его с психологической точки зрения, как нечто вроде загадки, над разрешением которой стоило бы поломать голову”. И он „ломает голову” в пространном внутреннем диалоге (удивительном у Тургенева), где перебои в мыслях сопровождает самоосуждение, которое передается разительной сменой интонаций, вопросно-ответной структурой фраз. Главное здесь – „мысль разрешить”, почти как у Достоевского в поисках истины его героями (хотя бы в *Кроткой*): „Но я тут ни при чем... Я не виноват! Было бы даже смешно думать,

что я виноват”; а ранее: „она верно сказала, что я ее не понял”. Говоря словами Достоевского, Аратову не удалось „собрать мысли в точку”, но ему, как сказано в повести, „приятен был психологический анализ, которому он предавался”.

Сон, как всегда в „таинственных повестях”, и теперь сообщает дальнейшее движение событиям. Он подсказал Аратову необходимость поездки в дом Клары. Там герой продолжил свой „психологический анализ”. Он во многом разобрался, многое понял в Кларе, как и в своем отношении к ней. И все больше чувствовал, что „он во власти... в ее власти... он не принадлежит сам себе”. Повествователь стремится вместе с героем разяснить: он не влюблен, а „именно во власти”, и это настигло его значительно ранее смерти Клары.

Примечательна сцена, где вырывается наружу страстное желание Аратова разгадать „тайну” этой власти. Сестра Клары показывает ему дневник девушки. Аратов „так и обрушился на колени перед Анной”, „замиравшим голосом” умоляя дать ему дневник. „В его мольбе, в искаженных чертах его лица было что-то до того отчаянное, что оно походило даже на злобу, на страдание [...]. Он словно сам не мог предвидеть, что над ним стрясется такая беда, – и раздраженно молил о пощаде, спасении...”. По описанию это почти „надрыв” героев Достоевского с характерными сочетаниями, казалось бы, несочетаемого: злобы и страдания, раздражения и мольбы о пощаде. О Достоевском напоминает экспрессивный авторский пересказ и внутренний монолог-диалог, передающий тревожные мысли Аратова о власти одного человека над другим, о власти мертвого над живым (и о возможности объяснения – бессмертия души, подтверждаемом искусством и священными книгами).

Поток вопросов, не ответов, во внутренних монологах все нарастает, Аратова все сильнее волнует мысль, „что есть другой мир, что душа бессмертна”. Он ищет доказательств этому, его влечет иной мир, где он мог бы встретиться с Кларой. Ведь, по христианским представлениям, – у Бога все живы... Аратов уже верит в „шиллеровский мир духов” настолько, что в привидившемся ему „необычайном, угрожающем сне” слышит: „Это ничего! Это смерть! Счастливого пути!”. Во сне „вдруг налетает черный, вьющий вихрь”, чей-то голос кричит, что это трагедия. Но по „логике противоречий”, как говорит автор повести, Аратов ощущает счастье. Счастье от „власти” Клары, власти, которая поначалу так угнетала его. Тогда видение Клары казалось ему результатом галлюцинаций слуха и зрения. Теперь „ощущение ее присутствия стало таким явственным, таким несомненным”, что Аратов заговаривает с ней: „Возьми же меня! Ведь я твой – и ты моя!”

Завершаются духовные метания Аратова. Он уже имеет „вид человека, который узнал великую, для него очень приятную тайну”. Его оставили тревожные мысли, „изумляться, недоумевать он перестал; он не сомневался в том, что вступил в сообщение с Кларой, что они любят друг друга...”. Течение мыслей и чувств в последнем монологе спокойное – всё уравновешено убеждением, что „любовь сильнее смерти”. В предсмертном бреде герой

называет себя Ромео и кончает жизнь призывом Иоанна Златоуста: „Смерть! Смерть, где жало твое?”.

В „таинственных повестях” Тургенева перипетии развивающейся любовной темы сопряжены со сверхчувственным, иррациональным в психике героев, с их наследственными связями, невольной виной, трагическими предчувствиями и прозрениями. Через многие повести проходит лейтмотив кошмарного сна наяву, пластически прорисованная картина воздействия ужасного на человека. В психологических описаниях, нередко созданных методом гротеска, конкретизированы представления писателя о таинственных силах, подчиняющих себе личность, о „трагическом значении любви”.

В поздних „таинственных повестях” усилен психологический рисунок поступков и судеб героев. Углубляется интерес автора к неисчерпаемому внутреннему миру человека. Трагизм соприкосновения с непостижимым нарастает, но без прямолинейной последовательности. Проблема любви входит во все более широкий круг рассуждений и со все большим вниманием воплощается в психологическом раскрытии характеров и судеб. События становятся лишь отвлеченными символами.

От повести к повести Тургенев показывает процесс зарождения и развития любовного чувства, не минуя почти ни одну из стадий. Детальное прочтение повестей свидетельствует: скрытое и явное, сознательное и неосознанное в человеке все чаще передается не способом „тайной психологии”, а художественными средствами, близкими манере Толстого и Достоевского: через внутренний монолог, развитый внутренний диалог, портретную динамику. Все тоньше разработан характер героя, представленный во многих противоречивых его гранях.

Объектом художественного исследования последней повести взят человек сложного характера, неординарной натуры, которая таит в себе много неясного. Не всё писатель считает возможным разгадать, объяснить. В отличие от героя, он не перестает „изумляться, недоумевать”. Но в одном он уверен твердо: „Не привидение страшно, а страшно ничтожество нашей жизни”. И еще – очень важное: „любовь сильнее смерти”. Этой верой Тургенев стремится заразить читателя не только „таинственных повестей”, но и всех своих произведений.

Библиография

- Анненский И. (1988). *Умиравший Тургенев. „Клара Милич”*. В: И. Анненский. *Избранные произведения*. Л.
- Курляндская Г. (1967). *Метод и стиль Тургенева-романиста*. Тула.
- Муратов А.Б. (1985). *Тургенев-новеллист: 1870–1880-е годы*. Л.
- Овсянко-Куликовский Д.Н. (1923). *Собр. соч.* Т. 3: И.С. Тургенев. Пг.
- Осмакова Л.Н. (1987). *О поэтике „таинственных повестей” Тургенева*. В: И.С. Тургенев *в современном мире*. М.
- Пиксанов Н.И. (1923). *История „Призраков”*. В: *Тургенев и его время*. М., Пг.

- Трофимов И.Т. (1967). „Клара Милич”, „Песнь торжествующей любви”: Статьи А. Миллюкова о произведениях Тургенева. В: Тургеневский сборник. Вып. 3. Л.
- Тургенев И.С. (1955–1956). *Собр. соч. в 12 тт.* Т. 6, 7, 8, 11. М.
- Чалмаев В.А. (1986). *Иван Тургенев.* М.
- Шаталов С.Е. (1979). *Художественный мир И.С. Тургенева.* М.

Summary

Psychology of Love in the “Mysterious Stories” by Turgenev

Last years of I.S. Turgenev’s life are marked by his increased interest in problem of the inexplicable, supernatural, strange. Mystery of love and laws of love are on the foreground of his “mysterious stories” written in 1870–1880-ies. Peripetias of love feeling are conjugated to activity of the supersensual, irrational within mentality of heroes, to their hereditary links, unintentional faults, misgivings and insights. The concealed and obvious, conscious and unconscious in human more often are conveyed not in traditional Turgenevian way of “secret psychology”, but in artistic means similar to the style of Tolstoy and Dostoyevsky: through inner monologue, developed inner dialogue and portrait dynamics. In the psychological descriptions which not seldom are grotesque the writer’s notions of mysterious powers subjugating the personality, of “tragic sense of love” are concretized.

Юлия Чернявская

Białoruski Państwowy Uniwersytet Kultury

ЭТНИЧНОСТЬ: СУЩНОСТЬ И СТРУКТУРА

Key words: soft constructivism, the structure of ethnicity, ethnic borders, stereotypes, ethnic images, ethnic identity

1. Этничность с позиции „мягкого конструктивизма”

Со второй половины XX в. концепт этничности¹ стал одним из центральных в гуманитаристике. Его дефиниции можно условно разделить на семь групп. Этничность понимается: 1) как межгрупповое сравнение с точки зрения оппозиции „мы–они” (К. Гирц, Э. Френсис, Э. Хобсбаум, В. Хотинец и др.), 2) как психосоциальная принадлежность к группе (Ю. Бромлей, Т. Стефаненко, Т. Парсонс и др.), 3) как квинтэссенция „национального характера” (Н. Джандильдин, К. Касьянова, А. Мельникова, Л.С. Кустова, В.В. Кочетков и др.), 4) как культурная память и традиционное содержание культуры (С. Энлоу, У. Альтермат и др.), 5) как фактор мобилизации меньшинств в полиэтничном социуме (Н. Глезер и Д. Мойнихен, Л. Уорнер, П. Лунт, Д. Рисмен и мн. др.), 6) как символическая категория, используемая в целях дифференциации (Дж. Де Вос, Л. Романуччи-Росс, В. Соллорс), 7) как содержания культуры, участвующие в оформлении „культурных границ” (Ф. Барт, В. Тишков, В. Малахов и др.). Наиболее верным представляется последнее определение: оно вмещает все феномены, указанные в предыдущих дефинициях, – в той мере, в какой им придается дифференцирующе-интегрирующее значение. Ведь маркером этничности может стать любой, в том числе, и бытовой элемент культуры, отличающий ее феномены от инокультурных образцов (например, узкие подушки или настенные фризy в домах представителей азиатских этносов в СССР,

¹ В советской и постсоветской традиции более распространено иное наименование этого феномена – этническое самосознание. Здесь мы будем использовать наиболее современный и научно корректный термин „этничность”.

являющиеся маркерами отличия народов-автохтонов от русских; конфедератка как символ сплоченности поляков в эмиграции в XIX в.). Однако этничность – не просто факт наличия этноконсолидирующих и этнодифференцирующих содержаний; это своеобразная концептуальная структура, отражающаяся в этих содержаниях. В этом случае перед нами встает вопрос: индивидуальным или коллективным феноменом она является? Мы полагаем, этничность – не сложившийся факт, а процесс постоянной циркуляции ценностей, идей, символов, идеалов, образцов и т.д. с коллективного уровня на индивидуальный и обратно. Этот механизм обеспечивается текстами культуры как резервуарами этнокультурной информации. В этом понимании этничность включает три обязательных компонента: 1) корпус текстов культуры, создающих ее особое „лицо”, 2) эмоционально-ценностное отношение этнофора к этим текстам, 3) идентификацию человеком себя как представителя культуры на основе этнокультурной компетентности, позволяющей понимать и принимать эти тексты как „свои”. В этом случае основной критерий этничности – принадлежность к смысловому полю культуры. Можно предположить, что она возникает как информационно-коммуникативный, текстуально представленный ресурс, компенсирующий отсутствие природных оснований для сплоченного бытия людей.

Нашу исследовательскую позицию мы назовем „мягким конструктивизмом”. В отличие от примордиалистской точки зрения (этничность как фактическое или метафизическое родство) мы понимаем этничность как продукт конструирования. Однако оно изначально предпринимается не со стороны элит, как полагают инструменталисты и последователи некоторых версий конструктивизма, а со стороны масс. Сознательное конструирование со стороны элит продуктивно, лишь если опирается на первичный, повседневностный тип конструирования. Подход мягкого конструктивизма дает возможность конкретизировать понимание этничности и дать ее дефиницию как динамически обновляющейся, текстуально представленной концепции особого места этнической общности в кругу других этносов (и одновременно – места этнофора в общности), возникающей на основе личностных и групповых идентификаций. Таким образом, воспроизводство этничности есть повседневное, во многом имплицитное конструирование этнической реальности, в результате которого она приобретает самоочевидный и однородный для людей и групп характер. Благодаря этому возможна интеграция людей и групп в целое, воспринимаемое как „естественное” – в этнос: мы солидарны с П. Бурдые в том, что группы объективно существуют благодаря воспроизводству веры людей в их реальность².

² П. Бурдые, *Социология социального пространства*, Санкт-Петербург 2005, с. 92.

2. Структура этничности

Исследователи выделяют когнитивный и аффективный (эмоциональный) компоненты этничности (Т. Стефаненко, В. Мухина и мн. др.), а иногда добавляют к нему и поведенческий (Л. Дробижева, Ю. Арутюнян, А. Сусоколов, Н. Лебедева и др.). На наш взгляд, речь здесь идет не о компонентах, а об аспектах: когнитивный, эмоциональный, поведенческий аспекты свойственны каждому из компонентов этнокультурного самосознания. В свою очередь, основные компоненты этничности:

- 1) комплиментарность,
- 2) этноним,
- 3) „мифомотор”,
- 4) этнический хронотоп,
- 5) экспектации и стереотипы,
- 6) этнический самообраз и гетерообразы,
- 7) спектр идентичностей, порождающий этнические Мы- и Я-концепции.

Они представлены в текстах, благодаря которым осуществляется трансляция этничности. В самосознании этнофоров они предстают во всех указанных аспектах, потому можно говорить о том, что каждый из них имеет: а) круг когний, б) круг эмоций, в) круг действий и моделей поведения.

2.1. Комплиментарность и этнические границы

Комплиментарность – термин Л.Н. Гумилева. Он означает синтез двух эмоций: 1) аффилиацию с Мы-этнотом и 2) отталкивание от „чужих”. Общепринято положение, что образ „Мы” возникает позже, чем „Они”, а „Я” – позже, чем „Мы” (Ж.-П. Сартр, Х. Ортега-и-Гассет, школа Б.Ф. Поршнева и др.). Представляется правомерным и тезис о том, что в архаике соотношение „Мы – Они” противопоставительно („люди – нелюди”) и лишь много позже принимает черты сопоставления. Причину этого указывал Г. Зиммель: в архаике война была единственной формой коммуникации с другой группой³. Можно предположить, что на протоэтнической стадии антитеза „люди – нелюди” соответствует оппозиции „Космос – Хаос”, и лишь в процессе развития этноса и культуры в него включаются иные системы позиционирования своей и чужой общностей. Так, еще в архаике проявляется порог коммуникации (термин К. Леви-Строса), препятствующий проникновению чужаков в „мы-культуру”. Отрицательная комплиментарность сочетается с чувством превосходства: поэтому эллины и римляне считали другие народы „варварами”. Традиционные варианты взаимодействия с ними – устранение, ассимиляция, или самоизоляция. Однако восприятие „варваров” амбивалентно: помимо чувства превосходства оно

³ Г. Зиммель, *Человек как враг*, в: Г. Зиммель, *Избранное*, Т. 2, Москва 1996, с. 504.

жиждется на страхе перед тем, что вторжение „Они” может привести к разрушению „мы-общности” и в целом к нарушению космической упорядоченности. В этом контексте идея Ф. Римана о том, что история народов – попытка обуздания страха, правомерна⁴. По мере развития межэтнических интеракций страх перед „чужими” амортизируется и появляются новые формы взаимоотношений (обмен, дар), противопоставление сменяется сопоставлением. Но на всех этапах чертой комплиментарности остается чувство „инакости”, определяющее и этничность, и культуру в целом. Потому именно комплиментарность – отправная точка для создания этнических границ (Ф. Барт) – границ культурных смыслов, которыми общность самоочерчивается ввиду отличий от других. Этническими маркерами, обозначающими эту границу, могут быть любые феномены культуры, отличающие этнос от других: язык, артефакты, обычаи, жесто-мимические комплексы, элементы одежды и интерьера и др. Потому если наиболее явные маркеры – язык, территориальная локализация и т.д. – стираются, повышается значение иных, казалось бы, менее существенных маркеров: австрийцы акцентируют особенности графики письма; жители Азии с европейским костюмом носят традиционные головные уборы и т.д. Отсюда вывод: дифференцирующая функция этнических маркеров неотрывна от функции сигнификации, отличающей этносы на уровне семиотических систем и кодов. Другие их функции – фильтрация заимствованных содержаний с точки зрения соответствия культуре и их адаптация к этническим реалиям. Так, когда часть японцев перешла в христианство, оно стало модифицироваться на уровне культа (популярны обряды венчания и крещения – при пренебрежении другими) и на уровне материальной культуры: так, Токийский Воскресенский Собор – плод эклектики синтоистского и православного храмов.

2.2. Этноним (этническое самоназвание)

Наличие самоназвания указывает на то, что этнофоры осознают себя устойчивой и отличной от других общностью. Этноним – не только сигнификативный феномен: он выполняет и идеологическую функцию, часто становясь политонимом или конфессионимом („русский” как „гражданин России”; униатство как „белорусская вера”). При этом: а) один этноним может употребляться для наименования разных этносов (понимание выходцев из СССР за рубежом как „русских”); части этноса могут звать себя по-разному (юпигыт и эскимосы); в) этнонимы используются в зависимости от контекста: так, семаи зовут себя то „наш народ”, то „рабы”⁵). Потому говорить о том, что этнос

⁴ Ф. Рима́н, *Основные формы страха. Исследование в области глубинной психологии*, Москва 1998, с. 11.

⁵ В.А. Шнирельман, *О первобытной этнической непрерывности*, в: *Расы и народы*, Москва 1989, с. 33–34.

состоялся, можно даже если этнонимов несколько. Конкретизируются и экзоэтнонимы: факт, что иное племя поименовано, свидетельствует о том, что его члены воспринимаются уже не как „нелюди”, а как „люди”. Вероятно, архаический страх перед чужими по мере категоризации мира в этнонимах амортизируется: формируется представление об иных вариантах Космоса, а понятие Хаоса отодвигается во внечеловеческий мир. На протяжении истории этноним сохраняет значение бесспорного этнического маркера (пример – возвращение, а порой и конструирование этнонимов и даже политонимов после развала СССР), порождая представление об особом характере и историческом пути этноса.

2.3. Мифомотор

Мы будем понимать миф в известной трактовке А.Ф. Лосева – как наиболее полной и яркой действительности. Мы не разделяем мысли Э. Кассирера о том, что миф лишен „связи и смысла”⁶: напротив, он задает схемы осмысления, категоризации и сигнификации явлений и соответствующие практики. На наш взгляд, сама возможность этнокультурной памяти закодирована в универсальных мифологических структурах (К.-Г. Юнг, В. Пропп, М. Элиаде и др.) как в своего рода матрице, в которую укладываются этнические содержания. Этническая конкретика (история, окружающая среда и т.д.) приводит к модификации этой матрицы и к возможности „осовременивания” ее содержаний. Однако выявить ее вряд ли возможно, т.к. она принадлежит к сфере коллективного бессознательного. Возможно лишь предположить некие ее контрапункты. Плодотворной представляется идея, что первичную роль в культуре играет метаструктура „рай перевозданный – рай потерянный – рай обретенный”⁷. Прилагая ее к этническому мифу, можно выявить, что она реализуется в мифе о золотом веке, в мифе о борьбе со злом (например, змееборческом) и в эсхатологическом мифе. Вероятно, эта структура лежит в основании этнических мифомоторов.

Мифомотор (Дж. Армстронг) – движущий и легитимирующий миф общности⁸, который: 1) связывает мифы этноса между собой, 2) увязывает этничность с формой социальной организации. Тем самым его основная функция – удержание этнических границ. Можно попытаться выявить ряд компонентов мифомотора: а) миф о золотом веке: этногенетическое предание, представления о родстве этнофоров, территории этноса, о его величии и культуртрегерской деятельности (мифологема „рай перевозданный”); б) нарративы о трагедии этноса, нарушившей золотой век, о культурных героях и жертвах („рай потерянный”); в) нарративы о грядущем „золотом веке” как идеале („рай обретенный”).

⁶ Э. Кассирер, *Избранное: Опыт о человеке*, Москва 1998, с. 524.

⁷ А. Пелипенко, И. Яковенко, *Культура как система*, Москва 1998, с. 36.

⁸ J. Armstrong, *Nations Before Nationalism*, Chapel Hill 1982, с. 8–9.

Почему именно миф является столь значимым компонентом этничности? Вероятно, архетипическая заданность мифа приводит к „впаянности” мифомоделей в коллективное сознание. Кроме того, миф есть первая попытка самоописания (метанарратива) общности: и потому он обуславливает другие модели. В свете этого неудивительно, что современные нации зачастую видят свою историю в зеркале мифа (идея великого Турана как прародины турок в идеологии М. Кемалю; эфиопианизм в Кении, Конго и государствах Южной Африки и т.д.). Значимо и то, что сфера мифа – повседневность, основанная на имплицитных структурах сознания и культуры. И наконец, миф коллективен: это парадигматическая модель, а не ряд опытов индивида⁹. Поскольку первая и самая большая группа, с которой сталкивается человек, – этнос, то именно эта модель метаописания лучше всего подходит к объяснению коллективной судьбы. Если практики приятия мифа обусловлены этими характеристиками, то тезис о его намеренном конструировании элитами популистичен: принятие мифа массами было бы невозможно, если бы „новый” мифомотор не накладывался на привычный. Можно предположить, что функция мифомоторов – сплочение этнофоров, базирующееся на: 1) соответствии мифомотора хронологу этноса, 2) образе утраченного и грядущего „золотого века”, 3) наличии мифологически коннотируемых этносов („Они”), чья экспансия понимается как причина национальной трагедии, 4) образах культурных героев как прототипов идентичности. Условие такого сплочения – наличие прецедентных текстов, легитимирующих и транслирующих эти представления.

2.4. Этнический хронолог

Этнический хронолог – это взаимосвязь временных и пространственных отношений в повседневном восприятии этнофоров.

2.4.1. Этническое время

Этническое время – разновидность социального времени. Оно перцептуально и принадлежит к культурным универсалиям. Темпоральные аспекты времени, значимые для этничности, таковы:

А. Внешнее время – внутреннее время. „Внешнее” время как темпоральный план социокультурной организации имеет стандартный характер и определяет стандартные типы субъективности (время арктических народов отлично от времени индейцев). „Внутреннее” время строится на отношении людей к внешнему и сообщает ему эмоциональную окраску (сакральное время молитвы, праздника).

⁹ М. Элиаде, *Аспекты мифа*, Москва 1996, с. 143.

Б. Полихронность – монокронность. С этой точки зрения время понимается как смысловая целостность, по-разному преломленная в разных этносах. По Э. Холлу¹⁰, полихронные культуры (Латинская Америка, Восток, Африка, Россия) направлены на достижение одновременно нескольких целей, а монокронные (Запад) – одной.

В. Линейность – цикличность. Предполагается, что полихронные культуры цикличны, а монокронные – линейны. Однако это преувеличение: идея прогресса всегда строится на мифотеме „золотого века“, а миллениаризм циклического времени предполагает достижение „золотого века“ в будущем.

Г. Континуальность – дискретность. Считается, что полихронные культуры воспринимают время как континуум, а монокронные делят его на дискретные „ячейки“¹¹. Часто эти качества соответственно приписываются традиционному этносу и современной нации. Это неверно: континуальность есть атрибут повседневности как таковой – и в этносе, и в нации.

Структурное содержание этнического времени то же, что и в целом социального: прошлое, настоящее, будущее: не случайно Дж. Де-Вос вводит эти соответствующие ориентации в качестве приоритетных для этничности¹². Традиционно-культурную (а не политическую и/или социальную), а значит, более значимую для этничности подоплеку, по Де-Восу, имеет ориентация на прошлое (культурная память)¹³. Тезис об обладании этносом культурной памятью мы понимаем метафорически, в первую очередь, в аспекте текстуальной экспликации „воспоминаний“ (в артефактах, языке, фольклоре, литературе, историографии) и их последующей циркуляции в социуме. Вследствие этого культурная память мобильна и зависит от категорий „сегодня“ и „завтра“, вследствие чего возможно говорить о ее конструировании со стороны членов этноса. Мотивирующая тенденция, лежащая в ее основе – „позитивизация“ культурного опыта: конструирование положительного прошлого – условие положительной самооценки¹⁴. Однако память этноса включает не только победы, но и поражения. Здесь вероятны три причины: 1) предшествующее сопротивление (например, варшавское гетто для евреев), 2) объяснительный характер поражений в случае ассимиляции (характерный для бывших колоний), 3) поражение, ставшее победой (популярный в Швеции дискурс о позитивной роли поражения под Полтавой, переориентировавший шведов от экспансии к совершенствованию своего культурного пространства).

Чрезвычайно важный компонент культурной памяти и в целом этнического времени – личностная биография этнофоров, вписанная в структуры истории

¹⁰ E. Hall, M. Hall, *Hidden Differences. Studies in International Communication. How to Communicate with Germans*, Hamburg 1983, с. 13.

¹¹ Ю. Чернявская, *Этническое время в хронотопе народа*, Человек 2006, № 1, с. 80.

¹² Дж. Де-Вос, *Этнический плюрализм: конфликт и адаптация*, в: *Личность, культура, этнос*, ред. А.А. Белик, Москва 2001, с. 244–248.

¹³ Ibidem, с. 245–247.

¹⁴ Д. Майерс, *Социальная психология*, Санкт-Петербург 2005, с. 135.

народа. Можно сказать, что коллективная память „оживает” в индивидуальной. Поскольку коллективные образы прошлого конвенциональны, они схематизированы. В то же время биография человека содержит эмоциональный пласт, который в определенных точках разделяется с другими этнофорами и формирует историческую эмоциональность. Тем самым автобиографические нарративы (мемуары, рассказы) воспроизводят этничность.

2.4.2. Этническое пространство

В качестве этнического маркера пространство выступает как Родина. Этнический образ пространства трехпланов: Большая Родина, малая родина и метафизическая Родина¹⁵.

А. Большая Родина – пространство с четкими государственными границами. Здесь мы можем говорить о совпадении этнических и территориальных границ. Если границы этноса аморфны, образ Большой Родины перемещается в память этноса (метафизическая Родина). Поэтому границы Великой Болгарии, Великого Турана и т.д. шире, чем рубежи стран-преемниц: Большая Родина должна отличаться величию, хотя бы в прошлом. Яркие выражения Большой Родины – пространственные локусы и связанные с ними прототипы идентичности – образы героев, просветителей и др. В самосознании этнофоров эти локусы оформлены как семиотические центры, обладающие сакральным наполнением (даже в секулярном СССР места битв, города-герои считались „священными”). Эмоциональная реакция этнофоров по отношению к Большой Родине – чувство гордости. Потому ее образ ложится в основание национальной идеи. Он актуализируется в кризисные моменты, часто смещаясь в область „метафизической родины” как идеального отечества (образы Великой Молдавии, Великого Азербайджана возникли в период перестройки; Великого Турана – в пору кемалистских реформ и т.д.). Он может сдвигаться и в сторону „малой родины”: так, в 90-е гг. XX в. национальные идеи республик бывшего СССР апеллировали и к великим державам прошлого, и к образам „родной стороны”, дающим человеку ощущение поддержки.

Б. На обыденном уровне общественного сознания этническое пространство воспринимается как „моя земля” („малая родина”). Этому образу свойственны постоянство и традиционность. „Малая родина” – самый древний компонент этнического топоса, принадлежность к ней воспринимается как „прирожденная”, „природная”. Она связана с идеей „корней” и соотносится с местной идентификацией. Негативное следствие этого состоит в том, что в период этнической мобилизации этот образ может привести к разобщению по принципу узко-местнических отличий, особенно в полиэтнической общности. Потому функциональными являются тексты культуры, совмещающие идеал великого

¹⁵ Ю.В. Чернявская, *Тоска по пространству*, Человек 2006, № 4, с. 33–34.

Отечества и связанный с ним круг инновативных идей, с одной стороны, и идеологему „матери-земли” (в белорусской культуре яркий пример – *Каласы пад сярпом тваім* В.С. Короткевича). Но поскольку между инновативным и традиционными компонентами этничности существуют противоречия и даже конфликт, такое совмещение часто основано на перемещении этнического топоса в сферу „метафизической Родины”.

В. Метафизическая Родина – наиболее абстрактный и разноплановый образ этнического пространства. Ее компоненты можно определить как „родину-в-Родине” и „Родину-над-родиной”. В первом случае модель Родины обладает чертами государственно-пространственного дискурса. Однако она более дискретна, чем образ большой Родины. Она может включать эмоционально насыщенные участки родного города или села – кластеры пространства (термин В.А. Тишкова), впечатления от поездок по стране и т.д. Сюда же входят сведения из книг и прессы. Одни компоненты этого топоса более конкретны, другие – размыты, однако это представление способно охватить все этническое пространство в настоящем времени. Во втором случае понятие Родины сливается с представлениями о Земле Обетованной. Они разворачиваются не только в пространстве (Израиль для евреев диаспоры, Франция как „отечество свободы” для интеллектуалов Европы), но и во времени, часто прошлом (Великая Молдова для современных молдаван). Образ метафизического Отечества в структуре этнического пространства является цементирующим: он объединяет личностный, групповой и общетнический уровни этничности; разворачивается и в прошлом, и в будущем, и в настоящем; связывает образы Большой и малой Родины; в силу направленности на будущее внутри него и формируется национальный идеал.

2.5. Стереотипы, экспектации, роли

Как мы уже говорили, этничность реализуется в текстах культуры. Однако их содержание на уровне повседневности часто предстает в „свернутом” виде – стереотипов, экспектаций и ролей.

Этнический стереотип – набор схематизированных черт своего или чужого этноса, распространяемый на всех его представителей. Основания стереотипизирования и соответствующие функции стереотипов таковы: 1) невозможность целостного охвата реальности сознанием человека (функция реконструкции событий с помощью социокультурных клише), 2) принцип экономии усилий, на основе которого происходит процесс категоризации (функция вписывания новых содержаний в этническую картину мира), 3) потребность в контроле над реальностью (функция упрощения, „подведения различного под тождественное”¹⁶), 4) ценностно-нормативный характер культуры: отсюда близость

¹⁶ Т.В. Адорно, М. Хоркхаймер, *Психоанализ антисемитизма*, в: *Психология национальной нетерпимости*, Минск 1998, с. 133.

автостереотипа и нормы (функции утверждения ценностей этноса и нормирования поведения), 5) потребность в позитивной этнической самооценке (функция оправдания этнических моделей действия и поведения). В совокупности все они исполняют мегафункцию ориентации этнофоров в социальной действительности.

В свете сказанного выше основными свойствами этнического стереотипа являются: устойчивость, эмоциональная окрашенность, внерефлексивность, согласованность. Можно говорить о начальной стереотипизирующей интенции, которая возникает уже в архаике и включает в себя: 1) восприятие элементов своей культуры как „естественных”, 2) рассмотрение обычаев своей группы как универсально-человеческих (ср.: образы „чужих” как „не-людей”), 3) оценка норм и ценностей своей группы как неоспоримо верных, 4) групповой фаворитизм, когда лояльность к группе „Мы” связана с обесцениванием группы „Они”. Отсюда различия авто- и гетеростереотипов. Цель автостереотипа – позитивная самоидентификация, а используемые приемы – поиск божественных предков; стремление отодвинуть происхождение этноса вглубь истории; актуализация прототипов идентичности и др. Гетеростереотип – мерило для сравнения с автостереотипом в смысле подтверждения последним своего позитивного содержания. Однако исследователи, выводящие межэтнические конфликты из наличия гетеростереотипов, упрощают этот феномен: между повседневным действием стереотипа и конфликтом существует несколько стадий (возникновение предубеждения, предрассудка, их идеологизация, рост негативных экспектаций, конструирование „образа врага” и, наконец, эскалация конфликта на его основе). Если эти стадии не формируются, гетеростереотип не приведет к конфликту.

Со стереотипами связаны этнические экспектации. Они возникают на основе „взаимности перспектив” (Х. Плеснер) или „ты-ориентации” (А. Шютц). Эта ориентация хронотопична, и не случайно Шютц выделяет такие сферы ее действия, как „лицом-к-лицу”, „мир современников” и „мир предшественников”¹⁷. Можно говорить и о „мире потомков”: отсюда необходимость постоянной легитимации культурных достижений и институций как оснований поколенческого единства этнофоров. Этнические экспектации существуют не только в темпоральном плане, но и в сфере социальных интеракций людей и групп и в области социальных ролей, а также в виде отношения к ландшафту, традиции, визуальным чертам культуры – и в целом – к текстам и образам, т.е. к смысловому пространству культуры.

И стереотипы, и экспектации связаны с этническими ролями. Роль – нормативный комплекс, свойственный человеку в зависимости от его статуса. Этническая роль предполагает распределение норм и статусов среди индивидов и групп внутри общества. Мы полагаем, что процесс распределения ролей по

¹⁷ А. Шютц, *Смысловая структура социального мира*, Москва 2003, с. 122–161.

принципу значимости мотивирован направленностью и силой этничности (наиболее важные роли в формировании и развитии социума играют люди и группы, являющиеся прототипами идентичности); сложившееся этнокультурное самосознание распределяется в зависимости от ролей и статусов. Этнические роли основываются на этнокультурной компетентности, и человек в качестве этнофора принимается значимыми другими постольку, поскольку он ее демонстрирует и поскольку соответствует этническим ожиданиям. При отходе от этнической роли индивид перестает приниматься соответствующим сегментом социума: в белорусских сказках критерием такого отлучения является отход от крестьянского трудового кодекса (лакей, богач и др.). Таким образом, существуют: 1) универсально-этническая роль „Я как этнофор” (производимая на основе внешнего разграничения „Мы” и „Они”), 2) другие роли, возникающие как результат социального действия и мобильности и приобретающие этническую окраску. Так, статусные (профессиональные, гендерные) роли индивида могут восприниматься как этнические: например, статус „мужика-крестьянина” в белорусском фольклоре проявляется как роль наиболее полноправного представителя этноса.

2.6. Этнический самообраз

Мы полагаем, что фактором, определяющим единство этничности разных поколений является этнический самообраз как синтетический образ представителя данной культуры, отраженный в ее текстах и способный к самосохранению и самовоспроизведению на новых витках развития этноса. Этнический самообраз возникает в текстах культуры в качестве образа и потому: а) обладает художественной убедительностью и эмоциональной силой, б) по мере знакомства с текстами подспудно интериоризируется людьми. Исходя из него, человек конструирует свой этнический облик. Условия долговечности и продуктивности самообраза – коллективное приятие и соответствие установкам культуры.

Для того чтобы этнос мог развиваться, самообраз должен содержать три взаимодополняющих грани: константную, идеальную и самокритическую. Константный самообраз – это совокупность действительных качеств этноса. Он диктуется стремлением этнофоров осознать свою сущность. Идеальный вырастает из потребности этноса предугадать свои возможности, свое предназначение и выстроить будущее в соответствии с этим проектом. Третья грань возникает на основе соотнесения идеального образа с константным. Она сосредоточена на качествах членов этноса, нежелательных в свете идеала. При этом самокритичный образ, как правило, оптимистичен: он исходит из веры в посильность преодоления недостатков. Вкупе три типа самообраза создают единый образ „Мы” („Мы- образ”). Важнейший компонент самообраза – образы Другого и Чужого как отправные точки для сопоставления с „Мы”. В целом

самообраз представляет собой текстуальное выражение концепции „Мы” (через сопоставление с концепцией „Они”), а потому наиболее выразительно проводит внутренние и внешние этнические границы и является самым ярким из этнических маркеров.

2.7. Этническая идентичность и этническая Я-концепция личности

С точки зрения мягкого конструктивизма, мы понимаем этническую идентичность как самовыделение на основе сопоставления, благодаря которому фиксируются элементы сходства и различия, и обобщение результатов этой операции, создающее у этнофора ощущение своего сопричастия данному этносу, т.е. как ядро этничности. Ее функция – производимая этнофором процедура соотнесения себя с этносом. В психологии личности и социальной психологии создано много теорий Я-концепции (У. Джеймс, З. Фрейд, Ч. Кули, Т. Шибутани, К. Роджерс, Р. Бернс, М. Кун, Р. Лэнг, И.С. Кон и др.). Мы остановимся лишь на гипотезе Р. Бернса, наиболее отвечающей задачам нашей статьи. Модальности Я-концепции, по Р. Бернсу: а) реальное Я, т.е. „представления [индивида] о том, каков он на самом деле”, б) „зеркальное”, или социальное Я (установки, связанные с тем, как его видят другие), в) идеальное Я¹⁸. Первый компонент мы назовем Self-идентичностью (индивидуально-личностная сторона). Второй складывается в результате внутригрупповых интеракций. Его содержание – идентичность человека ввиду его статуса в группе и в целом системы статусов, диспозиций и ролей (Статус-идентичность). Третий, по нашему представлению, соотносится с коллективной Мы-идентичностью: во-первых, Бернс указывает на то, что идеальное Я связано с усвоением общекультурных идеалов и норм поведения¹⁹; во-вторых, антропологи солидарны в том, что этнос воспринимается индивидом как не только самое большое, но и самое позитивное „Мы” из всех возможных.

Главное условие формирования Мы-идентичности – солидарность в оценках истории, современности, психокультурных характеристик и в целом культуры своего и чужих этносов. Она с необходимостью символична, т.к.: а) представляет собой подвижный консенсус групповых и личностных идентификаций, б) всегда содержит аспект воображения вследствие невозможности этнофоров „знать большинство своих собратьев по этносу, встречаться с ними или даже слышать о них”²⁰, а значит, базируется на этнических экспектациях.

В отличие от нее Self-идентичность „опирается на естественную явленность телесного субстрата”²¹. Она связана с событиями личной жизни этнофоров

¹⁸ Р. Бернс, *Что такое Я-концепция*, в: *Психология самосознания*, Самара 2000, с. 364.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Б. Андерсон, *Воображаемые сообщества*, Москва 2001, с. 31.

²¹ Я. Ассман, *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, Москва 2004, с. 141.

и с субъективно-эмоциональной, а значит, меняющейся оценкой людей и событий. Вследствие этого Мы-идентичность стабильнее, чем Self-идентичность. Поскольку история и представления об этническом менталитете зафиксированы в текстах, постольку они более унифицированы и более стабилизированы, чем содержания Self-идентичности, базирующейся на этнических эмоциях. Потому границы Мы-идентичности при трансформациях общности более устойчивы.

Действие Статус- идентичности латентно: оно заключается в придании социокультурным идентичностям (статусам, ролям и т.д.) этнического компонента: так, в разные периоды истинными носителями русской культуры считались община, интеллигенция, священничество и т.д. Можно условно определить Статус-идентичность как надстройку над другими идентичностями, придающую им особую этническую окраску. В то же время трудно преувеличить важность системы статусов для этничности в целом: последняя более выражена в социумах, где система статусов строго определена (так, идентичности китайца как жителя Поднебесной служила развернутая система рангов и соответствующих ролей).

3. Выводы

В целом на основании нашего подхода (мягкого конструктивизма) мы можем понимать этничность не как самодовлеющую фактичность, аналогичную „року народа” (М. Хайдеггер), а как подвижный структурный феномен, запечатленный в текстах культуры. На каждом витке развития этноса этничность обогащается новыми содержаниями, поскольку является категорией, медирующей уровни групп, индивидов и всего этноса в целом. Однако в своих границах этничность стабильна: этому способствует ее структурный характер. Понимая этничность с этой точки зрения, мы можем преодолеть конфликт примордиалистской и конструктивистской интерпретаций. Этничность понимается нами как результат конструирования (отсюда ее динамизм), но этот процесс изначально исходит не от элит или государства, а является следствием „живого творчества масс” (И. Абдиралович), а потому носит не намеренный, а органичный характер.

Summary

Ethnicity: Its Essence and Structure

The paper is devoted to essence of ethnicity and its structure. It is written from the point of view of the “soft constructivism”. Ethnicity is designed not by elites in the mobilization purposes, it is broad by masses in a daily life, from this research position. The structure of ethnicity includes such components as: ethnic borders, ethnonimes, myths, ethnic time and territory, stereotypes, expectations, roles, an ethnic image and three types of ethnic identity. Owing to such structure ethnicity is a dynamical phenomenon.

Beata Gajło
Olsztyn

BORYS POPŁAWSKI I WŁADIMIR NABOKOW: DWA ŚWIATY I DWIE POETYKI

Key words: Poplavsky's poetry, Nabokov's poetry, review of *Flags*, Russian avant-garde, Russian first emigration poetry

W jednym z autobiograficznych wątków *Tamtych brzegów (Другие берега)*¹ Władimir Nabokow (1899–1977), pełen wyrzutów sumienia z powodu ostrego skrytykowania pierwszego tomiku wierszy Borysa Popławskiego (1903–1935) *Flagi (Флаги)*², wydane w Paryżu w 1931 roku, w ten oto sposób wypowiedział się na temat twórczości debiutującego przed laty pisarza:

Я не встречался с Поплавским, который умер в молодых годах. Он был далёкой скрипкой среди балалаек. Я никогда не забуду его заунывных звуков, так же как я никогда себе не прощу той злобной рецензии, в которой я напал на него за ничтожные погрешности в ещё неоперившихся стихах³.

Powyższy cytat zapisał się w dziejach rosyjskiej literatury jako symbol niezwyklej i zarazem bardzo szczególnej metamorfozy obu ponadprzeciętnych osobowości pierwszej fali rosyjskiej emigracji początku XX wieku, gdyż przemiana wizerunku pierwszego z nich – Borysa Popławskiego, wybitnie uzdolnionego, wspaniale zapowiadającego się talentu pisarskiego, wielkiej indywidualności twórczej – była w zasadzie tylko pozorną przemianą. Dokonała się bowiem w oczach drugiego pisarza – cieszącego się powszechnym uznaniem na całym świecie klasyka literatury Władimira Nabokowa – na skutek jego wewnętrznego duchowego przeobrażenia, spowodowanego kolejami

¹ В. Набоков, *Другие берега*, w: В. Набоков, *Собр. соч. в 4-х тт.*, т. 4, Москва 1990.

² Б. Поплавский, *Собрание сочинений. Том I. Флаги. Издание второе, исправленное*, ред. С. Карлинский, А. Олкотт, *Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts*, vol. 6, Berkeley 1980.

³ В. Набоков, op. cit. Zob. także: *Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*, предисловие Л. Аллена, ред. Л. Аллена, О. Гриз, Спб.–Дюссельдорф 1993; [online] <<http://www.litera.ru/stixiya/articles/277.html>>, dostęp: 4.04.2008.

losu oraz doświadczeniem życiowym. Dalej we wspomnieniach autor *Tamtych brzegów* świadomie przyznał się do zaszłej w jego życiu i twórczości metamorfozy. Pisał o sobie tak:

Но автором, который меня естественно интересовал, был Сирин⁴ – человек моего поколения. Начиная с появления его первого романа в 1925 году и в течение последующих пятнадцати лет, когда он также странно исчезнул, как появился, он вызвал острый и нездоровый интерес у критики, ощущавшей неловкость из-за отсутствия в нём религиозного понимания и моральной озабоченности⁵.

Aleksander Bachrach na stronach *Portretów literackich* (*Литературных портретов*) w rozdziale poświęconym Nabokowowi podsumował tę odmianę jednym zdaniem: „если я шапочно знал Набокова, превратившегося в Сирина, то едва ли знал Набокова от Сирина отказавшегося”⁶.

W swojej recenzji Nabokow bardzo jednoznacznie ustosunkował się do wierszy Borysa Popławskiego. Nazwał go złym poetą, a jego poezję – nieznosną mieszkanką Igora Siewierianina, Aleksandra Wertyńskiego i Borysa Pasternaka – tego „gorszego”, oczywiście, która trąci okropnym prowincjonalizmem. Krytyk stawiał ostre zarzuty młodemu artyście. Jasno wyrażając dezaprobatę, mówił:

Что тут скрывать – Поплавский дурной поэт, его стихи – нестерпимая смесь Северянина, Вертинского и Пастернака (худшего Пастернака), и всё это ещё приправлено каким-то ужасным провинциализмом, словно человек живёт безвыездно в том эстонском городке, где отпечатана – и прескверно отпечатана – его книга⁷.

Ponadto cieszący się już wówczas powszechnym uznaniem poeta i prozaik obwinił debiutanta o brak poetyckości w wierszach, wytykał niedoskonałości języka, krytykował wyrwane z kontekstu fragmenty, które, zasadniczo, jako samodzielne wersy mogły nie mieć większego znaczenia. Poza tym wyrażał się niepochlebnie na temat zarówno problematyki utworów Popławskiego, jak i sposobu jej wyrazu poprzez dobór specyficznej leksyki:

Все эти сусальные ангелочки Поплавского, голубые мальчики, розовые девочки, зайчики, карлики, пароходики, пассажирики, юнцы – не менее живо напоминают приторную дребедень пресловутых „песенок” о „юнце жантильном” и о том, как на „слепых лошадях колыхались плюмажики, старый попик прилежно кадиллом махал”⁸.

Zarzucał mu pospolitość, pisząc: „Поплавский не избежал поветрия модных образов: мореходства и роз у него хоть отбавляй”⁹. Nabokow w swojej opinii po-

.eudonim artystyczny, którym Władimir Nabokow podpisywał swoje utwory do 1940 roku.

⁵ В. Набоков, op. cit. Zob. też: А. Бахрах, *Литературные портреты. От Сирина к Набокову*, Париж 1980, s. 102.

⁶ А. Бахрах, op. cit., s. 99.

⁷ В. Набоков, *Флаги*, Руль 1931, wyd. z 11 marca, s. 5.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

dzał Popławskiego również o skrajnie powierzchowną znajomość składni języka rosyjskiego, ubogi zasób słów oraz zwrotów, a jeszcze o zamiłowanie do niemodnych archaizmów, nieumiejętność stawiania akcentów i brak wyczucia językowego¹⁰. Na koniec określił dorobek młodego twórcy jako nic nieznaczącą zabawę, po czym ironicznie zasugerował mu zrezygnowanie z poezji i wypróbowanie sił w prozie:

В виду всего этого, трудно относиться к стихам Поплавского серьезно: особенно неприятно, когда он начинает их расцвечивать ангельскими эпитетами, — получается какой-то крашенный марципан или цветная фотографическая открытка с перламутровыми блестками. Является даже мысль, не пустая ли всё это забава, не лучше ли Поплавскому попытаться свои силы в области прозы? Советовать не берюсь — всякий чистосердечный совет такого рода воспринимается обыкновенно как бестактность¹¹.

W tej krytycznej wypowiedzi Nabokow nie zostawił na Popławskim praktycznie przysłowiowej suchej nitki. Zdecydowanie negatywnie oceniając zbiór wierszy *Flagi*, dostrzegł w twórczości startującego Borysa zaledwie pewne elementy poetyckości. Jakie? — trudno mu było nawet stwierdzić i podać odpowiednie przykłady. Przychylnie wyraził się, chociaż nie do końca, o wierszu *Morella (Морелла)*¹², nadmieniając o swoim uznaniu dla muzykalności tego utworu, a właściwie uważając za melodyjny tylko jeden jego wers:

„О Морелла, усни, как ужасны орлиные жизни...”. Вот звучит это — ничего не поделаешь, звучит — а ведь какая бессмыслица...¹³.

Po ukazaniu się tak druzgocącej opinii niejednemu początkującemu artyście opadłyby skrzydła¹⁴. Szczególnie kiedy w ślad za Nabokowem uderzyli w Popławskiego jeszcze inni znakomici literaci przebywający na wygnaniu, np. Marina Cwietajewa, która w ogóle nie uważała go za poetę, czy Gleb Struve. Ten ostatni zakwalifikował tomik *Flagi* do literatury patologicznej¹⁵. Nietrudno zauważyć, że i Nabokow nie wykazał nawet najmniejszej inicjatywy, by spróbować doszukać się autorskiego przesłania, jakie mogłoby nieść z sobą słowo Popławskiego. Usprawiedliwiające z jednej strony może być jednak to, że faktycznie zdecydowana większość kręgu rosyjskich odbiorców nie potrafiła należycie do końca pojąć idei twórczości tego artysty. Popławski stanowił jedyny przykład poety pierwszej fali emigracji, który odważnie prezentował swoją poezją indywidualną reakcję na zachodzące zjawiska w ówczesnej sztuce

¹⁰ Z tego powodu recenzent pisał o błędach słuchowych w wersyfikacji wierszy ocenianego artysty. Por. И. Каспэ, *Иллюминация в имерфекте*, w: Б. Поплавский, *Сочинения*, przedmowa i oprac. С.А. Иванова, СПб. 1999, s. 448.

¹¹ В. Набоков, *Флаги*.

¹² Б. Поплавский, *Морелла*, w: *Собрание сочинений. Том I. Флаги...*

¹³ В. Набоков, *Флаги*.

¹⁴ Należy mieć na uwadze, że Nabokow wykazywał tendencję do ostrej krytyki nawet najznakomitszych pisarzy na świecie. Nie wahał się nieprzychylnie skomentować choćby takich gigantów literatury, jak Dostojewski, Stendhal, Balzac czy Zola. Zob. np. А. Бахрах, *Литературные портреты...*, s. 101.

¹⁵ Por. Р. Гальцева, *Они его за муки любили*, Новый мир 1997, nr 7, s. 213–221.

francuskiej¹⁶. Co więcej, dużo eksperymentował z formą, pisząc na przekór tradycjonalistycznej rosyjskiej poezji wiersze surrealistyczne oraz poddając się wpływowi dadaizmu¹⁷. Poza tym przeplatająca się w liryce Popławskiego wielość kulturowych obrazów i odczytanie artysty wręcz zdumiewały grono jego odbiorców. Świadczą o tym choćby tytuły wierszy, odzwierciedlające krąg zainteresowań kulturą oraz priorytetów poety.

W twórczości Popławskiego odnajdujemy nawiązania do antyku (*Римское утро, Стоицизм, Орфей, Клио*), filozofii i mitologii Wschodu (*Комната во дворце далай-ламы, Учитель, Танец Индры*). Poeta przywoływał także czasy zachodnioeuropejskiego średniowiecza (*Мистическое рондо I, Розы Граала*), renesansu (*Дон-Кихот, Гамлет, Детство Гамлета*), odwoływał się do świata rosyjskiej kultury (*Подражание Жуковскому, Эктения, В духов день, Успение*), amerykańskiej i francuskiej literatury XIX wieku (*Морелла I, Морелла II, Серафима I, Серафима II, Артуру Рембо*), jak również do współczesnej mu poezji europejskiej (*Земба*, z tomiku *Автоматические стихи*)¹⁸. Oprócz tego na literacki dorobek Popławskiego złożyło się wiele różnych gatunków, jak np. pamiętniki, listy, medytacje filozoficzno-religijne, artykuły o malarstwie, eseje na temat sportu, recenzje, autoportret, a nawet testament¹⁹. Słynny rosyjski filozof Nikołaj Bierdiajew stwierdził, że Borys Popławski daleko wyprzedzał swoją twórczą innowacją epokę, w której żył, i większość Rosjan po prostu nie wiedziała, jak się odnieść do jego twórczości, gdzie go zakwalifikować²⁰. Geоргий Adamowicz również uważał Popławskiego za nadzwyczaj utalentowanego artystę. O wierszach Borysa pisał, że są zbyt dobre, wyjątkowe i jedyne w swoim rodzaju, nie na miarę „Современных записков”, gazety literackiej, w której publikowali swoje utwory znaczący pisarze na emigracji²¹. Nie bez powodu nazywano Popławskiego „Orfeuszem Montparnasse’u”, „rosyjskim Baudelaire’em”, czy „nowym Błokiem”.

Warto przyjrzeć się jeszcze opinii innych znawców literatury tamtego okresu. Jak się okazuje, pomimo ostrych krytyk, Popławski był wysoko cenionym artystą w wąskim kręgu odbiorców i miał wielu silnych sprzymierzeńców. Wśród nich można wymienić m.in. Dmitrija Mierieżkowskiego, poetę, prozaika i dramaturga, który widział w Popławskim gwaranta pomyślnego rozwoju literatury rosyjskiej za granicą. Ilję Zdaniewicza, przedstawiającego przyjaciela jako wybitnie utalentowanego poetę, czy

¹⁶ W latach 20. XX wieku w Europie Zachodniej dały wyraźnie o sobie znać takie kierunki, które odrzucały zarówno symbolizm, jak i siebie wzajemnie (akmeizm, egofuturyzm, futuryzm).

¹⁷ Wedle innych źródeł, na przekór poprzednikom i jemu współczesnym, Popławski eksperymentował nie tyle nawet ze słowem, ile z samym sobą. Zob. np. И. Каспэ, op. cit.

¹⁸ Por. Н.Б. Лапева, *Мир „высокой” культуры в лирике Б. Поплавского*, [online] <<http://diaghilev.perm.ru/conference/s3/newpage12.html>>, dostęp: 4.04.2008.

¹⁹ Por. И. Каспэ, op. cit. Zob. też Р. Гальцева, op. cit., s. 213.

²⁰ Por. С. Карлинский, *Чужестранная комета*, w: Б. Поплавский, *Собрание сочинений. Том I. Флаги...*, р. ix–xii; [online] <<http://poplavski.narod.ru/karlinsky.html>>, dostęp: 4.04.2008.

²¹ Popławski publikował swoje wiersze w takich czasopismach, jak: „Вся Россия”, „Звено”, „Числа” oraz w zbiorce *Союз молодых писателей* (wydanym w Paryżu). Por. Борис Поплавский в оценках...

Gieorgija Iwanowa, który był pełen podziwu i zachwytu dla unikatowego talentu pisarza. Wyszczególnić należy również Gieorgija Adamowicza, poetę, reprezentanta akmeizmu, uznającego Popławskiego za najsilniejszy głos wygnańczej poezji, a także Konstantina Moczułskiego, który widział w autorze *Flag* najbardziej dojrzałego artystę młodego pokolenia pierwszej fali emigracji rosyjskiej²².

Można by rzec, że drobne niedoskonałości, na których tak bardzo skoncentrował się w swojej ocenie Nabokow, przesłoniły mu jakże wyrazisty zarys kunsztu rodzącej się znakomitości – człowieka, wobec twórczości którego nie sposób było przejść obojętnie, a przy tym prekursora sztuki słowa i nowego typu wyobraźni poetyckiej²³. Popławski całe życie był przecież awangardystą, co oznaczało w jego przypadku ciągle odkrywanie nowych możliwości wypowiedzi w poezji i prozie. Ulubieniec muz, aktywnie poszukiwał wolności w słowie gorzkim, pełnym rozpacz i ironii. Jego teksty cechowała prostota, surowość, a jednocześnie dziecięca niepoprawność, np. w stosowaniu rytmów, co z pasją skrytykował Nabokow w swojej recenzji. Zarówno „kulawa” gramatyka, jak i błędy syntaktyczne, ortograficzne czy stylistyczne tak naprawdę nie zaprzętały uwagi Popławskiego, który próbował rozluźnić więzy języka. To samo odnosi się do często używanych słowianizmów i galicyzmów, które – jako element autorskiej strategii – są równie cenne, co przeplatające się między strofami imiona średnio-wiecznych mistyków i mędrców Wschodu.

W tym miejscu nasuwa się dość przewrotne pytanie: czy Nabokow, wytrawny znawca literatury, nie był w stanie rozpoznać talentu Popławskiego? I czy słowa krytyki Nabokowa mogły mieć negatywny wpływ na dalsze losy dopiero co rozbłyskującej gwiazdy wielkiego innowatora?

Odmienny bieg wydarzeń w życiu obu pisarzy był uzależniony od wielu istotnych czynników zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych. Wystarczy przyjrzeć się ich biografiiom, aby stwierdzić, że mimo iż obaj należeli do pierwszej fali emigrantów rosyjskich, tzw. pokolenia dzieci, charakterologicznie stanowili dwa przeciwległe bieguny. Co prawda obaj poddali się w pewnym okresie swojego życia wpływowi symbolizmu – kiedy za rewolucję i utratę ojczyzny winą obarczano ojców, nie chcąc przy tym naśladować ich ideałów²⁴. Z tego powodu reprezentanci młodych emigrantów przyjęli nowy kierunek poszukiwań religijnych, a duchowe wzorce odnaleźli daleko za

²² Zob. np. Борис Поплавский в оценках... . Zob. także: И. Кукулин, Борис Поплавский. Покушение с негодными средствами: Неизвестные стихотворения. Письма к И.М. Зданевичу. Покушение продолжается, подсудимый оживает, Журнальный зал, Знамя 1998, nr 5; [online] <<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/5/rec2.html>>, dostęp: 4.04.2008; Р. Гальцева, op. cit., s. 215; А. Лири, Страницы в чёрных очках. Мистическое путешествие Бориса Поплавского, [online] <<http://www.kastopravda.ru/kastalog/poplavski.htm>>, dostęp: 4.04.2008.

²³ Popławski był ceniony nie tyle za pojedyncze wiersze, ile za dotyczące całej jego twórczości apokaliptyczne widzenie świata. Zob. np. Е. Горный, Поэзия как эмиграция: Борис Поплавский, Alma Mater (Тарту), nr 3 (5), styczeń 1991.

²⁴ Według Popławskiego to prawosławie stanowiło przyczynę słabości starszego pokolenia. „Добротолубье – полевой устав / Известен нам. / Но в караульной службе / Стояли мы, и ан легли, устав, / Нас выдало врагам / Безумье дружбы” – pisze poeta w 1925 r. w wierszu *Армейские стансы* (Б. Поплавский, Собрание сочинений. Том I. Флаги...).

granicami odwiecznej wiary swoich rodziców. Stąd też w twórczości obu poetów daje się zauważyć w owym okresie zainteresowanie chrześcijaństwem, lecz na tym kończą się już cechy wspólne, a zaczynają różnice, gdyż każdy z nich podchodził do kwestii wiary na swój indywidualny sposób. Dlatego też, aby wyjaśnić przyczyny ukazania się tak bezwzględnie surowej recenzji Nabokowa na temat twórczości Popławskiego, warto najpierw przyjrzeć się ideom, które leżały u podstaw twórczości obydwu pisarzy, oraz odmiennym typom wyobraźni.

Popławskiego i Nabokowa dzieli bardzo wiele istotnych szczegółów, mających swoje źródło w ich biografiach: w pochodzeniu, domu rodzinnym, sposobie życia poza granicami kraju rodzinnego, zatrzymanych obrazach z lat dzieciennych, pielęgnowanych wspomnieniach, a także późniejszych doświadczeniach życiowych. Dla jednego los był łaskawy, dla drugiego mniej, stąd być może brak zrozumienia u Nabokowa dla świata Popławskiego. Podczas gdy Nabokow wzrastał w dobrze sytuowanej rodzinie, a jego dom był pełen ciepła i miłości²⁵, Popławski przeżywał tragedię rozpadu rodziny, braku środków do życia i możliwości poczucia jakiegokolwiek stabilizacji. Kiedy przed Nabokowem drzwi kręgu intelektualistów i środowiska pisarskiego stały otworem, miał dobrze płatną, ambitną pracę, cieszył się powszechnym uznaniem wśród znajomych, mógł liczyć w chwilach trudnych na bliskich²⁶, Popławski wciąż napotykał przeszkody na swojej drodze kariery literackiej, prowadząc przy tym żebraćce prawie, biedne, samotne życie. Mimo chronicznego niedostatku nigdy nie przywiązywał jednak nadmiernej wagi do pieniędzy. Nie stronił też – z konieczności – od dorywczej ciężkiej pracy fizycznej, choć był człowiekiem wykształconym; także dla pieniędzy boksował na ulicach. Popławski czuł się wyobcowany, nie znajdując zrozumienia wśród bliskich i obcych:

„Он всегда казался иностранцем, куда бы ни попал. Он всегда был точно возвращающимся из фантастического путешествия, точно входящим в комнату из недописанного романа Эдгара По”, – говорил о нём другой крупный писатель эмиграции, автор *Вечера у Клэр* Гайто Газданов²⁷.

Popławski z maksymalną wyrazistością przedstawiał sobą typ poety emigranta. Świadczy o tym nie tylko sam pobyt na emigracji, lecz również jego prace, które nie były przeznaczone dla masowego odbiorcy²⁸. Poeta doświadczył także nieszczęśliwej miłości, która jeszcze bardziej pogрузzyła go w osamotnienie i rozpacz. Nabokow po prostu nie znał bardzo ubożego życia, chociaż nie zawsze opływał w luksusy. Autor *Lolity* świadomie aranżował własną biografię, podkreślając oryginalność swej osobowości i pisarskiego stylu, Popławski natomiast wszystko postawił na jedną kartę – kartę twórczości, która powinna była dowieść jego wyjątkowości w dziedzinie sztuki słowa.

²⁵ Zob. Л.Н. Целкова, В.В. Набоков в жизни и творчестве. Учебное пособие для школ, гимназий. Лицеев и колледжей, Москва 2002, s. 7–19.

²⁶ Ibidem.

²⁷ А. Лири, op. cit.

²⁸ Zob. Е. Горный, op. cit.

W latach, kiedy swój rozkwit przeżywała francuska awangarda, a w sztuce aktywnie działali i rozwijali się surrealiści oraz dadaści, poetom było znacznie trudniej utrzymać się z twórczości literackiej, gdyż wydawnictwa na emigracji zdecydowanie obstawały przy formie literatury przedrewolucyjnej²⁹, a co za tym idzie, starsze pokolenie emigrantów (ojcowie) decydowało o polityce wydawniczej i ostrożnie podchodziło do nowatorów. Tak więc zarówno Popławski, jak i Nabokow musieli się liczyć z ograniczeniami edytorskimi, jeśli proponowane przez nich prace z różnych powodów nie znajdowały uznania w oczach emigracyjnych decydentów:

Но чем же мог покорить поэт старшее поколение эмигрантской, что называется, творческой интеллигенции, с вывезенными из России критериями словесности, – тонких критиков и крупных поэтов, да и молодых, но уже успевших нажать на родине кой-какой творческий багаж, по крайней мере получивших, по выражению эмигрантского историка и романиста Н. Ульянова, „литературную зарядку в старой писательской среде Петербурга и Москвы?”³⁰.

Wydanie za życia jedyne go tomiku poezji *Flagi* Popławski zawdzięczał hojności pewnej wdowy po bogatym przedsiębiorcy. Niewykluczone, że specyficzna, eksperymentatorska poetyka Popławskiego odstraszała emigracyjnych wydawców, nastawionych raczej na finansowy zysk, a nie straty. Tacy jak on stale cierpieli z powodu ekonomicznego niedostatku, uniemożliwiającego prezentowanie własnej twórczości. Swoją emigracyjną frustrację młody skandalista ujawnił w dzienniku, stanowiącym dziś przejmujące źródło wiedzy o wewnętrznym piekle, które przeżywał opuszczony przez wszystkich. Pisał rozgoryczony: „Я по-прежнему киплю под страшным давлением, без темы, без аудитории, без жены, без страны, без друзей...”³¹. Po tragicznej śmierci poety trochę się zmieniło, opublikowano bowiem pośmiertnie dzięki staraniom przyjaciół wcześniejsze jego tomiki, jak chociażby *Снежная година: стихи, 1931–1935* (Снежный час: стихи, 1931–1935, Париж 1936) czy nieco później *В восковом вянку* (В венке из воска, Париж 1938). Inne dzieła musiały czekać kilka dziesięcioleci na swój edytorski debiut. Na przykład *Sterowiec donikąd* ukazał się drukiem dopiero w 1965 roku, a *Автоматические стихи* (Автоматическая дадафония) dopiero w 1999 roku³².

W Stanach Zjednoczonych wyszedł w latach 80. ubiegłego wieku trzytomowy zbiór poezji Popławskiego³³, a w Rosji od lat 90. XX stulecia drukuje się co pewien

²⁹ И. Кукулин, *op. cit.*

³⁰ Л. Гальцева, *op. cit.*

³¹ А. Бахрах, *op. cit.*, s. 154.

³² Tłumaczenie na język polski nazwy tomiku *Дирижабль неизвестного направления. Стихи* (przedysłowie Н. Татищев, Париж 1965) jako *Sterowiec donikąd* zapożyczyłam od Grzegorza Ojcewicza. Zob. także: Б. Поплавский, *Автоматические стихи*, Москва 1999; Б. Поплавский, *Дадафония. Неизвестные стихотворения 1924–27*, Москва 1999.

³³ Б. Поплавский, *Собрание сочинений. Том I. Флаги...*; Б. Поплавский, *Собрание сочинений. Том II. Снежный час. Издание второе, исправленное*, ред. С. Карлинский, Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, vol. 8, Berkeley 1981; Б. Поплавский, *Собрание сочинений. Том III. В венке из воска. Дирижабль неизвестного направления*, ред. С. Карлинский, Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, vol. 9, Berkeley 1981.

czas jego teksty poetyckie i prozatorskie. Tak naprawdę dopiero teraz stworzono dobrą okazję, by poznać i ocenić twórczość największej nadziei pierwszej fali rosyjskiej emigracji. Popławski, jak każdy prawdziwy awangardowy twórca, niewątpliwie wyprzedzał swoją epokę i nie znalazł pełnego zrozumienia dla swoich nowatorskich propozycji. Czytelnik na emigracji nie był jeszcze gotowy do odbioru tekstów, które nie pasowały do utrwalonego profilu komunikacyjnego. Wolał zapoznawać się z oswojonymi poetykami, bardziej dla niego czytelnymi, niż z eksperymentami w zakresie formy i słowa zaproponowanymi przez autora *Flag*. Co innego po latach, gdy na Zachodzie nastąpiło przełamanie kulturowe i zmieniły się trendy literackie, a takie na przykład kierunki obecne w poezji Popławskiego jak francuski surrealizm, neoromantyzm, indyjski i katolicki mistycyzm, undergroundowa drag-kultura lat 20. XX wieku³⁴ znów nabrały znaczenia i swoją tajemniczością przyciągają odbiorców. Tym między innymi faktem można tłumaczyć odradzające się zainteresowanie twórczością Popławskiego i Nabokowa.

Przyjrzyjmy się z kolei przyczynom natury osobistej, które mogą pomóc w wyjaśnieniu źródeł tak surowej oceny twórczości Popławskiego wystawionej przez Nabokowa. Kluczową kwestią wydaje się być przyjęcie założenia, że obydwaj twórcy prezentowali dwa odmienne sposoby patrzenia na życie; w ich liryce trudno raczej doszukać się podobnego spojrzenia na świat. Podczas gdy u Popławskiego wciąż przewijał się motyw dążenia do nicości oraz temat niebytu i strachu przed karmą i kolejną reinkarnacją³⁵, Nabokow, w początkowym okresie swojej twórczości, przyjmował życie jako dar Boży i odrzucał jednocześnie jego tragizm³⁶. Niewątpliwie tak różne odczuwanie świata przez Popławskiego i Nabokowa, różna percepcja rzeczywistości była rezultatem ciężkiego losu wygnańców. Popławski wyraźnie zaznaczał w swojej twórczości egzystencjalne podejście do świata i skłonność do wychwalania *ars moriendi*. „Страшно жить...” – to myśl przewodnia jego poezji, w której nieprzerwanie wspominał i przeżywał od nowa najtrudniejsze osobiste doświadczenia. Nabokow zaś zupełnie odwrotnie podchodził do życia: nie rozpamiętywał bolesnej przeszłości, nie rozdrapywał pamięci, uznając mnożenie przeżyć traumatycznych za zbyteczne³⁷. Głównym motywem liryki Sirina była wiara, że przeznaczeniem człowieka nie jest refleksyjne nawiązywanie do najciemniejszych etapów własnego życia czy odkrywanie niedoskonałości świata zewnętrznego, lecz szukanie Boga w świecie już stworzonym i potrzeba błogosławienia daru życia.

³⁴ Popławski eksperymentował z różnego rodzaju narkotykami w dorosłym życiu; celowo też pisał pod ich wpływem.

³⁵ Popławski początkowo był głęboko wierzącym człowiekiem, z czasem jednak stał się gorącym zwolennikiem teozofii; teorie, które wyznawał, zaczerpnął z buddyzmu.

³⁶ Patrzeć na świat „przez różowe okulary” stało się charakterystyczne dla pierwszego etapu twórczości Władimira Nabokowa, który występował wówczas pod pseudonimem Sirin.

³⁷ Nie przestał jednak tęsknić za krajem lat dziecińczych i cicho marzyć o powrocie do ukochanego Petersburga. Zawsze miał nadzieję na powrót do rodzinnych stron, a w życiu po śmierci – na Bożą łaskę. Symboliczne odzwierciedlenie tych uczuć odnajdziemy np. w słynnym utworze *Maszeńka* (Машенька), zob. В. Набоков, *Машенька*, Берлин 1926.

Inną charakterystyczną cechą, różniącą obydwu pisarzy, była ich postawa wobec panujących wówczas kierunków literackich. Nabokow niejednokrotnie podkreślał swoją niezależność od wzorców, szkół, prądów czy ugrupowań, prezentując tzw. twórczy arystokratyzm. Niezachwiana pewność siebie, nietypowa dla narodowej kultury pisarza, jak również jawna nieskromność były znamienne dla wzbudzającej zachwyt prozy Nabokowa. W wielu jego wczesnych utworach daje się wyczuć nawet pewna nieszkodliwa pyszałkowatość, która mimo wszystko nie sprawiała negatywnego wrażenia, przeciwnie – zyskiwała poklask czytelników i spotykała się z powszechnym uznaniem. U Popławskiego pasjonowanie się teozofią, zachłyśnięcie się poezją Aleksandra Błoka oraz dorobkiem takich „przeklętych francuskich poetów”, jak Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire spowodowało, że przez całą jego twórczość przeplata się motyw nieistnienia w życiu i dążenia do słodkiej śmierci, rozwiązującej problemy bólu istnienia. Popławskiego prześladowało przekonanie o karmie i nieuchronności kary za złe postępowanie za życia. Poeta upatrywał szczęścia w całkowitym oczyszczeniu się z wszelkiej nadziei. Świat Popławskiego nie skrzyświecistymi barwami jak wczesna liryka Nabokowa, gdzie rozmyślaniami o życiu i ostatniej godzinie towarzyszy pogodny nastrój. Nie, świat Popławskiego jest dziwny, surowy, chwilami brutalny i zachłanny.

Poeta, będąc żarliwym wyznawcą teozofii, nie widział sprzeczności w jednoczesnym wyborze drogi świętości, męczennika i chrześcijańskiego ascety. Temat ten dość często pojawia się w pamiętnikach Popławskiego, poświęconych mistycznym rozważaniom. Autor nie rozróżniał dobra i zła, logicznie to uzasadniając i odwołując się do wyznawanego przez siebie systemu gnostycyzmu. Pisał: „Я никогда не сомневался в существовании Бога, но сколько раз я сомневался в моральном характере его любви”³⁸. Inaczej natomiast przedstawia się kwestia życia i śmierci u Sirina. Pogodne, świetlane przyjmowanie świata ziemskiego skłaniało młodego Nabokowa do całkowitego ignorowania tematu żalu za grzechy, nigdy też pisarz nie wspominał o istnieniu piekła i nie miał wątpliwości, że po śmierci czeka na niego miejsce w Raju, stanowiącym powtórkę ziemskiej pełni życia. W poezji Popławskiego było inaczej: życie okazywało się snem, byt ziemski łączył się z motywem ucieczki od życia³⁹. Większość wierszy zawartych w tomiku *Flagi* jest przepełniona apokaliptycznymi obrazami, dźwięczy w nich zachwyt nad końcem życia, jak np. w wierszu *Wiosna w piekle* (*Весна в аду*), gdzie odczucia Popławskiego zostały przeniesione na wrażenia jego pokolenia: „В тот вечер, в тот вечер описанный в книгах / Нам было не страшно галдеть на ветре”⁴⁰.

Odmienne spojrzenia na świat istotnie mogły być źródłem niezrozumienia Popławskiego przez Nabokowa, a może raczej usilnego obstawania autora *Lolity* przy własnym wyobrażeniu o roli i miejscu sztuki oraz celowego ignorowania innego sposobu

³⁸ А. Бахрах, *op. cit.*, s. 154.

³⁹ Рог. А.М. Ваховская, *Поэтические вариации христианских мотивов в лирике Владимира Набокова и Бориса Поплавского*, [online] <<http://www.5ballov.ru>>, dostęp: 4.04.2008.

⁴⁰ Б. Поплавский, *Весна в аду*, w: Б. Поплавский, *Собрание сочинений. Том I. Флаги...*

myślenia czy braku otwartości na eksperyment twórczy. Większość pisarzy pierwszej fali emigracji kierowała się w swoim pisarstwie zasadami wyniesionymi z kraju. Kontynuacja i pielęgnowanie dorobku kulturowego za granicą było dla nich czymś niezwykle ważnym. Nabokow należał do tego grona, toteż rygorystycznie przestrzegał pewnych norm, stąd zapewne brała się jego krytyka dotycząca języka poetyckiego Popławskiego. Czy wobec powyższego można się pokusić o jeszcze jeden osąd Sirina i zarzucić mu działania pod wpływem naturalnego poczucia zagrożenia własnej pozycji literackiej na skutek rosnącej konkurencji w osobie krytykowanego poety? Niewykluczone, że Nabokow nie był w stanie w pełni pojąć tego wszystkiego, o czym i w jaki sposób pisał Popławski, nie mógł więc również zdać sobie całkowicie sprawy z geniuszu rówieśnika. Aleksander Bachrach rzuca nieco światła na tę sprawę:

Он [тj. Nabokow – В. Г.] был тогда ещё под влиянием символистов, прельщался „багряными тучами” и „лазурными скалами”, но всё же в его наивной незрелости были какие-то черты, указывающие на его поэтическое дарование⁴¹.

Na korzyść Nabokowa zdecydowanie przemawia ten fakt, że w końcu publicznie przyznał się do fatalnej pomyłki w ocenie Popławskiego, szkoda jednak, że dokonał tego stosunkowo późno, bo dopiero po dwudziestu latach.

Źródeł niepocholebnej opinii autorstwa Sirina doszukamy się także w jego przeszłości. Ze wspomnień Bachrach wynika, że Nabokow również nie miał zbyt udanego startu literackiego, gdy debiutował w wieku 17 lat tomikiem poezji *Гроздь* (1916):

Смутно вспоминаю теперь, что о его первом сборнике *Гроздь* мне тогда же довелось сочинить довольно кислую рецензию. *Гроздь* был одним из тех сборников, которые на свой счёт слишком рано издают молодые поэты и потом об этом полжизни сожалеют⁴².

Sirin po wydaniu niefortunnego tomiku poezji szybko przeszedł na pisanie prozą i dopiero wtedy zaczął w zadziwiającym tempie rozwijać skrzydła, toteż jego doświadczenia mogły mieć związek z krytyczną recenzją tomiku *Flagi*, w której wystąpił z propozycją, by Popławski spróbował swoich sił w prozie. Pomysł Sirina nie pozostał odosobniony, podzielił go bowiem także literaturoznawca Gleb Struve. Uważał on, że jedynym sposobem wyjścia Popławskiego z „zaczarowanego lirycznego kręgu” byłoby zajęcie się prozą, dziedziną, w której mógłby się odnaleźć, gdyby żył⁴³.

Wyjątkowość poezji Popławskiego polega nie na tym, że źródłem natchnienia była dla niego pamięć o utraconej Rosji, lecz wyłącznie doświadczenia zdobyte na emigracji. Poetycka twórczość nieprzeciętnego artysty stała się symbolem rozdartego wewnętrznie, nieznającego spokoju duchowego człowieka, poety samotnika i wiecznego tułacza. Sirin wyrażał swoją liryką wdzięczność Bogu i zachwyt nad jego

⁴¹ А. Бахрах, *op. cit.*, s. 99.

⁴² Ibidem.

⁴³ Пор. Борис Поплавский в оценках... .

wszechobecnością oraz wszechmocą⁴⁴. Popławski natomiast, udręczony ciągłymi poszukiwaniami Stwórcy, w poetyckich tekstach i pamiątkach z ostatnich lat życia (1928–1935)⁴⁵ nieprzerwanie rzucał Bogu wyzwania, obwiniał Go o emocjonalne rozdarcie, prowadził z Nim odważny, chwilami bluźnierczy dialog. Do końca swoich dni dociekał sensu życia i śmierci.

Dziecięca wiara – naiwna i bezkrytyczna – doprowadziła Nabokowa w późniejszych latach do wielkiego rozczarowania darami losu. Optimizm i radość życia zostały pogubione po tułacznej drodze, wśród doświadczeń, jakie niosły z sobą historyczne katastrofy: druga wojna światowa, faszyzm, wszechogarniające Europę zło, rozpad wartości. Spadły różowe okulary. Pisarz zaczął wyznawać zupełnie inną filozofię – stał się ateistą, osiągając w ten sposób dojrzałość duchową na miarę nosiciela „czarnych okularów”, Popławskiego. Uznawszy geniusz „Orfeusza Montparnasse’u”, potwierdził tym samym swoją wartość człowieka uczciwego.

Summary

Boris Poplavsky and Vladimir Nabokov: Two Different Worlds and Two Different Poetic Styles

Vladimir Nabokov's unfavourable review of Boris Poplavsky's volume of poetry *Flags* becomes a starting point of presenting different ways of perceiving the world by the two artists. Their poetry reflects the vision of the world of each author. The article not only explains reasons of differences in perceiving the world, which result from the authors' youthful experiences and vicissitudes, but also states why Vladimir Nabokov, after 20 years, changed his opinion about artistic works of Boris Poplavsky.

⁴⁴ Stąd przydomek Sirin – od wyznawanej teorii wszechmocy Boga.

⁴⁵ Б. Поплавский, *Из дневников. 1928–1935*, Париж 1938.

