

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
(W)KOŁO ROSJI**

NR 1/2019

Redaktor naukowy tomu:
dr hab. Władimir Miakiszew

Redaktor naczelny:
Michał Kózka

Redakcja:
Karolina Stawiarz

Okładka:
Szymon Drobnik

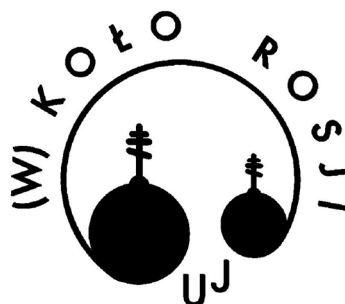
Nakład:
100 egzemplarzy

Skład i druk:
AT Wydawnictwo / AT Group
www.atwydawnictwo.pl

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane
przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych UJ

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy
ISSN 1898-4444

Adres redakcji:
Koło Naukowe Studentów Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ
„(W)Koło Rosji”
ul. Ingardena 3, 30-060 Kraków
<http://wkolorosji.wordpress.com/>
e-mail: zeszytynaukowe@gmail.com



SPIS TREŚCI

I. Dział językoznawczy

Наталья Делия

Состав и синтагматические особенности степенных определителей, воплощающих образ семьи 7

II. Dział translologiczny

Jakub Barański

Антропонимикон пьесы «Korzenie» Станислава Лема и возможности его передачи в переводе 19

III. Dział literaturoznawczy

Daria Wojciechowska

Folklor rosyjski jako inspiracja w poezji M. Niekrasowa «Мороз, Красный нос» 31

Anna Sajewicz

В плену совести 39

Karolina Stawiarz

Czacki – typ czy charakter? 53

IV. Dział kulturoznawczy

Karolina Turek

Pozycja kobiety w Rosji przed i po pierwszych próbach emancypacji 65

I. Dział językoznawczy

Наталья Делия

студентка 1-го курса магистратуры Самарского национального
исследовательского университета им. академика С.П. Королёва (Rosja)

СОСТАВ И СИНТАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТЕПЕННЫХ ОПРЕДЕЛИТЕЛЕЙ, ВОПЛОЩАЮЩИХ ОБРАЗ СЕМЬИ

Лексическая семантика богата оттенками значений, позволяющими более точно выразить мысль субъекта речи. Для реализации смысловых оттенков необходимы специальные средства, в числе которых выделяются степенные определители, которые, в частности, В.В. Виноградов рассматривал как наречия степени, реализующие значение интенсивности¹. В данной статье будет рассмотрена группа степенных определителей, раскрывающих образ семьи. Материалом исследовательской работы послужили примеры из Национального корпуса русского языка. На первом этапе исследования необходимо изучить существующие классификации рассматриваемых наречий степени и определить в них место интенсификаторов, метафорически воплощающих образ семьи. Во время изучения литературы по указанной теме обнаружилось немалое количество работ, классифицирующих степенные определители. Основные классификации опираются на функции наречий степени и особенности их значений. Так, В.М. Шаталова выделяет следующие группы наречий степени:

1. Исконно-количественные наречия (*очень, весьма, слишком, слегка*).
2. Количественно-качественные наречия:
 - a. наречия, обозначающие предельную степень качества (*совершенно, сугубо, чрезвычайно* и т.д.);
 - b. наречия, выражающие различные эмоциональные оттенки (*удивительно, замечательно, ослепительно* и т.д.);
 - c. наречия, показывающие психологическую реакцию субъекта на проявление качества (*ужасно, чертовски, дико* и т.д.);
 - d. наречия, показывающие исключительную развитость качества (*невыразимо, небывало, невиданно* и т.д.);

1 В. В. Виноградов, *Современный русский язык. Морфология*, Москва 1972, с. 31.

е. наречия, обозначающие качества, которые не имеют границ своего проявления (*бесконечно, безгранично, безмерно* и т.д.)².

Как видим, исследователь выделяет степенные определители, выражающие только значение интенсивности (исконно-количественные) и имеющие помимо интенсификационной семантики дополнительные значения (количественно-качественные). Определители, раскрывающие образ семьи, относятся ко второй группе, поскольку совмещают в себе количественное значение усиления признака или качества, выраженного опорным словом, и качественную семантику, реализуемую в общем значении 'свойственный родственнику'. Соответственно классификация степенных определителей, которые реализуют образ семьи, должна основываться на анализе качественных значений. Чтобы выявить особенности семантики качественно-количественных наречий, необходимо применить семный анализ и выделить в значении слова семы, определяемые Л.А. Новиковым как „минимальные предельные составные части элементарного значения”².

Традиционно иерархия сем представляется следующим образом:

1. архисемы, которые содержат ядро значения;
2. дифференциальные семы, которые различают значения видового уровня;
3. потенциальные семы, которые отражают не обязательные, но сильновероятностные признаки и нередко проявляются в конкретном тексте.

В представленной иерархии при анализе степенных определителей нас особенно будут интересовать дифференциальные и потенциальные семы, являющиеся средствами описания различий единиц семантического поля³. Для изучения реализации степенных определителей в текстовых корпусах необходимо рассмотреть особенности их синтагматических отношений с другими единицами языка, которые представляются как отношения между знаками языка, „возникающие между последовательно расположенными его единицами при их непосредственном сочетании друг с другом в реальном потоке речи или в тексте”⁴. Итак, анализ степенных определителей, связанных с образом семьи, будет осуществляться через определение особенностей их семантики и синтагматики.

Человек осознаёт себя через отождествление с определёнными социальными группами, в которых есть возможность для самореализации. Одной из самых очевидных таких групп становится семья, поэтому степенные определители со значением родственных отношений, будучи продуктивными в русской языковой картине мира, позволяют раскрыть осмысление характеристик людей, состоящих в разных родственных отношениях. Данную группу возможно разделить на несколько подгрупп в соответствии с типами родства:

2 Л.А. Новиков, *Семантика русского языка*. Москва 1982, с. 94.

3 Ю.Д. Апресян, *Лексическая семантика. Синонимические средства языка*. Москва 1995, с. 437.

4 Е.С. Кубрякова, *Синтагматика*, [в:] *Большой энциклопедический словарь*, под ред. В.Н. Ярцевой, Москва 1998, с. 447.

1. кровное родство (*матерински, по-матерински, отечески, по-отечески отцовски, братски, сестрински, по-сестрински, по-сыновьи, родительски, по-родительски*);
2. родство по крещению (*по-кумовски*);
3. общее значение родства (*по-родному, по-родственному, по-свойски, семейно*).

Остальные типы родства (*по крещению, по браку*) для создания степенных определителей, по нашим наблюдениям, в русском языке не реализуются, чему способствуют две причины: во-первых, многие названия родственных отношений являются в настоящее время не актуальными (*уй [вуй], стрья, примак, ястровка* и т.д.); во-вторых, потенциальные степенные определители, которые могут образоваться по установленным моделям (приставка *по-* + суффикс *-ски*), будут обладать неблагозвучностью из-за сочетания нескольких согласных. Группа степенных определителей со значением кровного родства является самой обширной по количеству языковых единиц, поскольку их значения являются наиболее актуальными для носителей языка.

Отнесение указанных наречий к степенным определителям обосновывается их количественным значением, основывающимся на усилении признака, выраженного главным словом. Тем самым степенные определители становятся способом выражения категории интенсивности: „Для категории интенсивности важнейшим становится прагматический аспект – субъективная значимость для участников ситуации данного увеличения количества признака”⁵. В этом плане наречия меры и степени со значением родственных отношений семантически схожи с собственно-количественными наречиями, имеющими в своём значении только усиление качеств, обозначаемых главным словом (*очень, слишком, весьма* и т.д.). Примечательно, что изучаемые интенсификаторы характеризуют несемейные межличностные отношения – при сравнении их с особенностями родственного общения, а также с типичными характеристиками, проявляемыми человеком, состоящим в том или ином родстве.

Одним из самых распространённых интенсификаторов являются наречия *матерински* и *по-матерински*, которые, наряду с семантикой интенсивности, реализуют разнообразные оттенки значений, характеризующих определяемое свойство. В представленной подборке степенные определители *матерински* и *по-матерински* раскрывают внутренние и внешние особенности образа матери. Характерологические характеристики чаще всего представляются через сочетание наречий с качественными именами прилагательными, которые обозначают черты характера. Наиболее распространённым является значение положительного отношения к другому лицу: *Он постоянный посетитель салона графини Бенкендорф, урожденной Шува-*

5 С.Е. Родионова, *Семантика интенсивности и её выражение в современном русском языке*, [в:] *Проблемы функциональной грамматики. Полевые структуры*, под ред. А. В. Бондарко, Санкт-Петербург 2005, с. 152.

ловой, которая матерински ласкова с ним; научил ее молчать в обществе и снисходительно, порою матерински нежно смотреть на его галантные похождения, впрочем, тщательно им скрываемые; кормилица была матерински нежна с Джульеттой; земля казалась доброй, матерински мягко лелеющей человека⁶. Как видим, мягкость, участливость выделяются как наиболее характерные признаки матери в русской языковой картине мира.

Данный степенной определитель проявляет широкую синтагматику, сочетаясь с полными и краткими формами качественных имён прилагательных, обозначающих черты характера, а также с наречиями образа действия, поведения. Однако в представленном значении нами выявлено тяготение к опорным словам со значением 'мягкость', 'нежность, заботливость'. Ближким к указанному значению является 'спокойствие': *и сквозь ее (природы) лик проступал, ощущался и очаровывал образ сурово-нежной, матерински-благостной, великой и могучей России; уступчивость ее, какая-то разумная, матерински-спокойная, встревожила Соустина больше, чем слова*. Примечательно, что при реализации данной семы наблюдается наиболее тесная смысловая связь с главным словом, которая отражается в орфографическом представлении сочетания как сложного слова (написание через дефис).

Значение 'спокойствие', 'компромиссность' выражено не так часто и наблюдается в текстах XIX-го – середины XX веков: *настороженный к опасности пращур наш... повсюду видел недвижные лики... то угрюмые и жаждущие его гибели, то милостивые и матерински кроткие*.

Степенной определитель матерински может менять значение определяемого слова. Например, в предложении *Олег (...) рассматривал крепкую, но узкую, влажно-холодную Танину ладонь, всегда целебно-матерински холодную, и холод этот (...) сырой холод этот на его лице веял каким-то необычайным успокоением* – интенсификатор матерински придаёт положительную окраску слову *холодную*, которое традиционно обладает негативной семантикой. Сочетаясь с определяемым словом, реализующим значение 'строгость', 'жестокость', наречие матерински при употреблении с отрицательной частицей не представляет смысловую оппозицию: *Конечно, можно сделать скидку на не по-матерински суровые прошедшие времена*. Обозначенные семы обладают положительной коннотацией по отношению к образу матери, однако есть и противоположные им смысловые оттенки. Так, встречается употребление наречий матерински и по-матерински в значении 'холод' и 'чопорность' в противопоставлении 'развязности': *в любви одни были матерински скучны, другие холодно распущенны*.

Выше были проанализированы случаи реализации степенным определителем матерински и по-матерински внутренних характеристик, однако данные наречия могут раскрывать внешние особенности образа матери. Приво-

6 Здесь и ниже: все приводимые контекстуальные примеры взяты из одного источника: Национальный корпус русского языка, <http://www.ruscorpora.ru/> (режим доступа: 12.02.2019).

димые ниже примеры раскрывают внешнюю многоликость женщин-матерей и, следовательно, отсутствие строгого внешнего эталона женщины-матери: *кондукторша, матерински-бокастая, как булка (дома куча ребят), добродушно приглядывала за пассажиром»; а сколько людей унесли память об этой простой, русской, по-матерински неприглядной и чем-то щемящей душу берёзе.*

Образ отца представляется через степенные определители *по-отцовски, отечески* и *по-отечески*, раскрывающие особенности отношения отца к своим детям. Указанные наречия имеют значения:

1. любви: (...) *а он, Резо, не был с ней по-особому, отечески ласков; И, помолчав за притихшим столом, спросил по-отечески ласково...; То самое лицо, которое минутой раньше было по-отцовски ласковым и добрым, теперь буквально лучилось бесшабашным весельем;*
2. благосклонного отношения: *Фамусов...наставляет Чацкого, вначале по-отцовски радиво, щадя, потом все более грозно; (...) по-отечески теплый, но суровый голос генерала; Как бы размякнув от такого отечески-доверительного обращения, Булдаков жалостливо повествовал о себе;*
3. заботливости: *Ничего не оставалось, как вернуться в Аллахабад, где, отечески озабоченный, его ждал Витаркананде; (...) по-отечески заботливо прокричал ей вслед Олег Владимирович; Здесь Ленин Платонова не только политический деятель, наделенный большими правами, не только мудрый человек, по-отцовски чуткий и внимательный.* Указанные примеры показывают, что степенные определители могут сочетаться как с именами прилагательными, так и с наречиями.

Интенсификаторы *отечески* и *по-отечески* сходны в выражении смыслов 'радушие', 'приветливость', которые реализуются преимущественно через сочетание с наречиями образа действия: *Леденев улыбнулся отечески добро; Как по-отечески благожелательно удалось держаться с русским Севастьяновым.* Степенные определители *по-отцовски* и *отечески* в числе общих имеют семы 'покровительство': (...) *атаман с видом бравым, молодецким, генерал – с видом отечески-начальственным; Рациональное и по-отцовски покровительственное, оно несет в себе черты душевной усталости и 'беспристрастность': Сын слушал внимательно, по-отцовски строго; Все (...) дружно „обожали” батюшку, относившегося равно отечески-справедливо ко всему классу.* Примечательно, что первое значение раскрывается преимущественно через сочетание с относительными именами прилагательными, а второе – через сочетание с наречиями образа действия. Большая часть слов, от которых зависят степенные определители, дает характеристики межличностных отношений.

После указания на общие значения следует остановиться на случаях отражения качеств и поведения отдельно взятого человека, выступающего в роли отца. У наречия *по-отцовски* таким является значение 'схожесть с отцом', которое представляется в различных семах (от внешности до характе-

ра), и соответственно – в различных синтагматических отношениях: *Дочь его оказалась красавицей, похожа на мать ... но мне предъявили фотографию спортивного, по-отцовски насмешливого; По-отцовски зоркий и расчетливый, Генрих заметил, что у брата мало лучников.*

Степенной определитель *по-отечески* имеет собственные значения прямолинейности и правдивости: (...) *этак, вроде бы, миролюбиво, по-отечески прямо, участливо, вразумлять нас, таких-сяких, напроказивших*; а также терпимости: *сказал по-отечески снисходительно, и трубка повешена*. Как видно из указанных примеров, представленные значения проявляются через сочетаемость интенсификатора с наречиями образа действия.

Наречие *отечески* раскрывает значения строгости (*вдруг тоном отечески-суровым, с торжественностью*), спокойствия (... *но это решение он высказывал таким отечески спокойным и вежливым тоном, что этим устранилась всякая обида*), склонности к поучениям (... *отечески вразумительно он сказал мальчику*). Реализация разных смыслов накладывает отпечаток и на сочетаемость: степенной определитель может зависеть как от имени прилагательного, так и от наречия. Примечательно, что, реализуя индивидуальные значения, интенсификаторы сочетаются со словами, раскрывающими особенности человеческого характера.

Наречия *матерински, по-матерински, отцовски, по-отцовски, отечески* в функции степенных определителей, раскрывающих значения родственных отношений, в количественном соотношении более распространены нежели другие интенсификаторы, представляющие образ семьи.

Общей семантикой образа родителя обладают интенсификаторы *родительски* и *по-родительски*. Наречие *родительски* имеет значение 'лояльность': ... *пикнет прощально, родительски снисходительно*. Лексема *по-родительски* реализует смысл 'рассудительность': *Игру устроил так по-родительски грамотно, что один из сыновей был тотчас выбран спикером школьного парламента, а второй успешно борется за место лидера оппозиции*. Оба представленных слова примыкают к наречиям, выражающим отношения между людьми, выражаемое с положительной коннотацией.

Указанные выше степенные определители реализуют особенности образа родителя в его многообразии. Характеристику ребёнку в семье даёт интенсификатор *по-сыновьи*, имеющий значения нежности: *Он взял мать под руку, взял крепко по-мужски и нежно по-сыновьи*.

Степенной определитель *братски* реализует в своём употреблении несколько значений. Одним из самых распространённых является смысл внешнего сходства: *Как чудно, братски похожа эта толпа рождённых мамами некрасивых людей*. Указанный интенсификатор может раскрывать значения открытости в отношениях: *Суждения их были братски искренни, довольно суровы и, как теперь понимаю, справедливы*. Близко к предыдущему значению участливости: *Понятно, что их отношения, особенно поначалу, не могли не принять характера почти восторженной влюблённости, с од-*

ной стороны, и братски внимательного, предупредительного и почти балующего покровительства, с другой. В противопоставлении указанным семам в одном из текстов было выявлено значение взаимопонимания и поддержки: *О, я в этот момент был ему так благодарен за то, что он не сказал эти слова с презрением, с насмешкой, а с доброй, снисходительной и братски лукавой улыбкой.* Степенной определитель *братски* сочетается с качественными именами прилагательными, обозначающими черты характера и (реже) с причастиями со значением внешнего сходства.

Степенные определители *сестрински* и *по-сестрински* не так часты в употреблении (обнаружено всего лишь два примера), но они точно раскрывают значение образа сестры, предполагающего, в числе прочего, наличие значения доверия и открытости: *Я оттолкнула от себя чьи-то по-сестрински открытые руки и побежала к дверям.* Семантика любви, выражающаяся степенным определителем *сестрински*, реализуется через сему близости родственных отношений и отсутствия страсти: *Ты не подумай, я ведь даже люблю его, он все-таки отец моего ребенка, и он мне дорог — но сестрински.* Указанные наречия сочетаются с качественными именами прилагательными, выражающими качества характера и отношение.

Степенные определители группы родства по крови передают отношение принятия другого человека вне зависимости от его особенностей, но вместе с тем сохраняя значение непредвзятости – тем самым выражаются типичные отношения между близкими родственниками. Также следует отметить преобладание положительной эмоциональной окраски в употреблении степенных определителей.

Родство по крещению обозначает интенсификатор *по-кумовски*, набирающий популярность в современных текстах: так, все выявленные примеры относятся к 2010-м годам и найдены на форумах. Сема 'близкие, хотя и не кровнородственные отношения, дающие основания для личного доверия в совместной деятельности' фиксируется как наиболее популярная при характеристике поведения близких знакомых в личных интересах: *Это по-кумовски пригретое шакальё антинародное; Как итог он назначает вместо себя не Кэрна или Волджина, а по-кумовски рандомного орка с Дренора.* Также было обнаружено значение 'личное знание другого лица, с которым субъекты действия не состоят в родственных отношениях': *А под конец концерта создавалось впечатление, что все зрители были уже по-кумовски знакомы.*

Общее значение родства выражают степенные определители *по-родному*, *по-свойски*, *семейно*. Наречие *по-родному* в значении степенного определителя регистрируется немногочисленно. Чаще всего оно воплощает сему близости, узнаваемости: *... все это было так стародавне, так по-родному знакомо; Что особенно понятно и по-родному близко нашему Союзу.* Указанное значение реализуется через сочетание с краткими прилагательными, обозначающими отношения между людьми. В текстах М.И. Цветаевой встречается употребление интенсификатора *по-родному* в нестандартном

значении страха и ужаса: *Но самое любимое из страшных, самое по-родному страшное и по-страшному родное были – „Бесы”*. Выявленное значение вытекает из осмысления всего представленного контекста: если знать кого-то или что-то хорошо, можно увидеть не самые лучшие черты субъекта или объекта. Данная сема проявляется при сочетании степенного определителя с качественными именами прилагательными со значением оценки явления.

Наречие *по-свойски* в функции степенного определителя имеет значения ‘раскрепощённости поведения’: *Маленький человек Енгибарова, казалось бы, так народно, по-свойски смешон; по-свойски просто ответил Торсон, удобства: И было по-свойски уютно – как обычно на маленькой кухне осенним вечерочком* и ‘хорошего знания другого человека’: *кричал он знакомому по-свойски капитану на мостик*. Интенсификатор может сочетаться и с именами прилагательными в функции сказуемого или определения, и с наречиями образа действия. Степенные определители *по-родному* и *по-свойски* не обозначают точную степень родства, при этом указывая на несомненную близость.

Степенной определитель *по-родственному* обозначает особенности отношения между людьми любой степени родства. Одним из самых частотных является значение ‘забота’: *по-родственному внимательный Глеб посоветовал племяннику идти по его стопам на экономический факультет*. Представленная сема проявляется через сочетание интенсификатора с качественным прилагательным (наиболее часто примыкает к прилагательному *внимательный*) Другое распространённое значение наречия *по-родственному* – это ‘любовь’: *... впервые, неотстранившееся тело, так же, как и впервые, по-родственному теплое и бесполое*. В найденных примерах также было выявлено тяготение степенного определителя к сочетаемости с качественными прилагательными, самым частым из которых стало *тёплый*. Близкой к обозначенным выше семе является ‘важность’: *как ни старайся журналист рассказывать объективно о тех, кто ему по-родственному дорог, все равно какая-то доля приукрашивания в его повествовании неизбежно появится*. Наречие *по-родственному* также реализует значение внешне-го сходства: *Сестры, очень по-родственному схожие, отличались друг от друга выражением лица*. В значении эмоционального состояния степенной определитель раскрывает смысл ‘веселье’: *По-родственному... весело, с душевным сочувствием воспевают он коробейников*. Примечателен пример, зафиксированный у Салтыкова-Щедрина: здесь наблюдается сопоставление температурных характеристик, выраженных при помощи наречия *по-родственному*, с особенностями межличностных отношений: *По-родственному жаркий июльский полдень*. В выявленных выдержках также отмечена сочетаемость степенного определителя с качественными именами прилагательными, обозначающими черты характера. Следовательно, у слов, к которым примыкает степенной определитель, актуализировано значение положительного отношения к другому человеку.

Интенсификатор *семейно* имеет значения ‘спокойствие’, ‘умиротворённость’: *Все „женские” шедевры России из Третьяковки и других отечественных собраний, включая Кремль, Русский музей и частные коллекции, можно увидеть на выставке „Искусство женского рода”: и семейно идиллическое и ‘властность’: ... в идеале анархического государственно, но деспотического семейно).*

Таким образом, как мы старались показать, степенные определители со значением родственных отношений, относясь к качественно-количественным определителям, оказываются достаточно частотными в речи. Их синтагматические особенности раскрываются через сочетаемость с качественными прилагательными, обозначающими состояние человека, его внешние и характерологические характеристики, а также с причастиями и наречиями образа действия. Основными значениями степенных определителей является характеристика взаимоотношений, характерных для родственников той или иной степени родства, а также типичное поведение людей, состоящих в родственных отношениях. Примечательно, что в большинстве случаев степенные определители обслуживают сферу действительности, не связанную с родственными отношениями, и проводят аналогию межличностных отношений с особенностями общения между родственниками. Эти наречия могут вступать в синонимические связи как между собой, так и со степенными определителями других смысловых групп, что может стать перспективой изучения темы.

Использованная литература

- Апресян Ю. Д., *Лексическая семантика. Синонимические средства языка*, Москва 1995.
 Виноградов В. В., *Современный русский язык. Морфология*, Москва 1972.
 Кубрякова Е. С., *Синтагматика*, [в:] *Большой энциклопедический словарь*, под ред. В.Н. Ярцевой, Москва 1998, с. 447.
Национальный корпус русского языка, <http://www.ruscorpora.ru/> (режим доступа: 12.02.2019).
 Новиков Л. А., *Семантика русского языка*, Москва 1982.
 Родионова С. Е., *Семантика интенсивности и её выражение в современном русском языке*, [в:] *Проблемы функциональной грамматики. Полевые структуры*, под ред. А. В. Бондарко, Санкт-Петербург 2005, с. 150–166.
 Шаталова В. М., *О лексико-синтаксическом выражении степени качества у имён прилагательных*, „Русский язык в школе” 1967, № 1, с. 76–80.

II. Dział translologiczny

Jakub Barański

student II roku Filologii Rosyjskiej UJ

АНТРОПОНИМИКОН ПЬЕСЫ «KORZENIE» СТАНИСЛАВА ЛЕМА И ВОЗМОЖНОСТИ ЕГО ПЕРЕДАЧИ В ПЕРЕВОДЕ

Хотя имена собственные в качестве почти обязательного элемента художественного текста используются в художественной литературе испокон веков, объектом специального научного внимания они стали относительно недавно. Одним из первых исследователей таких антропонимов на материале русской литературы был Альфред Бем, который в 1933 году в одной из своих публикаций поставил вопрос о функции имени в художественном творчестве, выразив его словами „... есть ли особая поэтика личного имени?“¹. На этот вопрос, кажется, очень верно ответил литературный критик В. В. Вейдле, который определил специфику имен собственных в литературе следующим образом: „Именам собственным присуще устройство смысла, которого не являют никакие другие элементы языка“².

Таким образом на грани литературоведения и лингвистики родилась дисциплина, получившая название литературная ономастика. Одним из основных принципов методики ее анализа является поиск в биографии и творчестве писателя данных, способных помочь открыть его ономастическую лабораторию – в дневниках, письмах и очерках самого творца, воспоминаниях его современников и даже совсем апосредованных источниках. Это позволяет обнаружить очень важный с позиций литературной ономастики прототип того или иного персонажа либо мотивы рождения отраженного в тексте имени.

Произведенные за последние десятилетия исследования позволили установить, что со времен А. С. Пушкина выбор имен собственных в российской литературе был обусловлен такими факторами:

1 А. Бем, *Личные имена у Достоевского*, [в:] *Сборник в честь на проф. Л. Милетичъ*, София 1933, с. 410.

2 В. В. Вейдле, *Эмбриология поэзии*, Москва 2002, с. 41.

1. авторским сознанием, авторским выбором, даже если автор не всегда осознает свой выбор;
2. системностью имени в самом произведении;
3. системностью хронотопа, то есть примет времени и места, выражаемых онимами;
4. социальностью системы имени. Имена в художественном тексте называют представителей социума – либо единство социальных слоев, либо их различие³.

Как видим, для объяснения того, что стоит за авторским выбором имени конкретного героя, привлекается широкая база знаний биографического, исторического и культуроведческого характера.

Вместе с тем в числе имен персонажей художественного произведения нередко находится категория именованных, не требующих серьезной и длительной разработки. Логика их происхождения видна невооруженным глазом. Это „говорящие” имена и фамилии. Их появление в тексте диктуется желанием автора сразу же при представлении дать главную характеристику персонажу.

Примером одного из ранних в русской литературе обращений к „говорящим именам” служит комедия Дениса Фонвизина „Недоросль” (1778). Однако деление здесь героев на „демонстративно” положительных (что акцентируют имена *Милон*, *Правдин*, *Стародум*) и отрицательных (*Скотинин*, *Простаков* и *Вральман*) не являлось для современников Фонвизина чем-то уж очень новым.

Дело в том, что за 14 лет до появления фонвизинского „Недоросля” Владимир Лукин написал комедию „Мот, любовь исправленный”, в которой вывел на русскую сцену персонажей с весьма характерными именами. Один, светлый, пласт этого произведения составляют *Добросерддов* и *Правдолюбов*. Другой пласт был резко противопоставлен указанным персонажам – это *Злорадов*, *Докукин*, *Безотвязный*, *Пролазин*. Кроме того, задолго до этих произведений на русской сцене появлялись герои народного театра с не менее говорящими именами типа *Зарез-Головорез*, *Преклонский* и *Безобразов*.

Традиция использования „говорящих” имен в художественных произведениях присуща, конечно же, не только русской литературе. Практику обращения к именам-характеристикам попробуем проиллюстрировать на малоизвестном произведении Станислава Лема.

Этот автор считается одним наиболее известных польских писателей фантастов. Его книги, переведенные на сорок с лишним языков, разошлись тиражом свыше 30 миллионов экземпляров. А еще Лем известен как философ, футуролог, юморист и сатирик.

Юмор и сатира считаются неперенными атрибутом творчества польского писателя. Не меньше половины его произведений написаны в жанре сатирической фантастики: „Рукопись, найденная в ванне” (1961), „Сказки

3 См.: Г. Ф. Ковалев, *Аспекты изучения имен собственных в художественных произведениях*, [в:] его же, *Избранное. Литературная ономастика*, Воронеж 2017, с. 10–11.

Роботов” (1964), „Кибериада” (1965), „Осмотр на месте” (1982), „Мир на Земле” (1987). Не случайно сам автор этих произведений говорил: „Я ... не позолоченный юморист. Скорее я из тех, кто приходит к читателю с огромным шприцем, наполненным синильной кислотой”.

Одна из лучших сатирических работ Станислава Лема – книга „Звёздные дневники”, сборник новелл о путешествиях фантастически глупого космонавта Йона Тихого, где за абсурдом прячется острая политическая сатира, в том числе и на тоталитарный режим. В „Тринадцатом путешествии” Тихий прибывает на планету, где тоталитаризм доведён до абсолюта, уничтожены все различия между людьми, а значит, и сама человеческая личность: „Кто же я такой, я сам, вне сегодняшней должности? Фамилия, имя? У меня их нет. Лицо? Благодаря биологическим операциям, которые столетия назад проделаны у нас, лицо мое точно такое же, как и у всех. Должность? Она изменится в полночь”⁴.

Наверное, в той или иной степени всем ведущим писателям-фантастам присуще чувство юмора. Но если политическая сатира в сайнс-фикшн присутствует по определению, то „в этом – по словам Андрей Светенко – Станислав Лем превзошел всех, «Звездные дневники Йона Тихого» – это своего рода человеческая комедия космического масштаба”⁵.

Действие тоталитаризма и насилие над личностью Лем мог видеть не только с позиции стороннего наблюдателя окружающей действительности. Писателю в свое время досталось от властей – его ранние произведения с трудом пробивались сквозь коммунистическую цензуру, приходилось хитрить, пользоваться эзоповым языком.

А началось все в 40-е годы, когда уроженец Львова Станислав, единственный в своей большой еврейской семье, кто избежал депортации и концлагеря, приехал в Краков и поступил на медицинский факультет Ягеллонского университета. По окончании учебы Лем отказался служить военным врачом и остался недипломированным специалистом. Долгое время сидел без работы, и писать начал в перерывах между случайными заработками. Дорога к успеху и всеобщему читательскому признанию, которое пришло только в Оттепель, то есть в середине 50-х, была перед Лемом долгой. А в самом начале творческого пути – в 1948-м году – Лем умудрился ухудшить свое и без того сложное положение. По недосмотру редакторов он опубликовал статью, в которой раскритиковал могущественного тогда советского академика Лысенко⁶.

Как оказалось гораздо позже, это была отнюдь не самая ранняя нападка Лема на Лысенко, не самый первый и не самый острый негативный показ будущего писателя окружающей социалистической действительности.

4 Цит. по: А. Кузечкин, *Станислав Лем*, <http://book-hall.ru/event/1263> [режим доступа: 15.03.2019].

5 А. Светенко, *Лем сохранил чувство вопреки всем ударам судьбы*, <https://radiovesti.ru/brand/60935/episode/1348518/> [режим доступа: 15.03.2019].

6 См.: там же.

В конце сороковых годов студент Ягеллонского университета Станислав Лем написал самое антисталинское свое прозаическое произведение – что-то вроде оперы о светлом будущем коммунизма и гении Иосифа Сталина – „Korzenie. Drrama wieloaktowe”. В пьесе действуют бескомпромиссный энкавэдешник *Анихвили Тэгонерадзе* (*Anichwili Tegonieradze*), советский шпион *Дементий Психов Бартулыхтимушенко* (*Diementij Psichow Bartułychtimuszenko*), утративший глаз при попытке подсматривать империалистов через дырку от ключа; идейная коммунистка *Авдотья Недоногина-Праксивичихина* (*Awdotia Niedonogina-Praksywicichina*); писатель *Варфаламотвей Недорозвойкин* (*Warfałatomtwej Niedorozwojkin*); гениальный ученый *Тризад Друмлишин-Мичуренко*, ученик *Лысюрина* (*Tryzad Drumliszyn-Miczurenko*, uczeń *Łysiuirina*)⁷, рабочий *Вазелинарий Купов* (*Wazelinary Kupow*), а также, а, может, и прежде всего *Сталин* – как всегда „сверхчеловечески добрый, нечеловечески приветливый, гениально улыбающийся”⁸.

Понятно, что произведение предназначалось для узкого круга друзей (писатель сам играл все роли в их присутствии). Публичная демонстрация непременно вызвала бы скандал и обернулась для автора большими неприятностями. Среди небольшого круга людей, оказавшихся в числе избранных, была студентка медицины *Барбара Лещняк*, ставшая впоследствии женой Лема. Позже она вспоминала:

Po raz pierwszy usłyszałam ten utwór na pewno jeszcze w czasach kawalerskich Staszka, chyba około roku 1949 – wspomina Barbara Lem. – Staszek sam wcielał się we wszystkie postacie, najlepszy był w roli kobiecej. Wykonywał to tak długo, jak długo Stalin żył – najwyraźniej potrzebował takiego odreagowania⁹.

Хранить рукопись дома было опасно. По этой причине Лем как-то прятал пьесу и забыл о месте сокрытия. Пропавший текст писатель искал на протяжении 50 лет, но все безуспешно. О своих поисках Лем говорил в нескольких интервью: „Перевернули мы с женой весь дом. Постоянно мне кажется, что (рукопись) где-то выплывет”¹⁰.

На протяжении многих лет разыскивал текст пьесы также *Войцэх Зэмэк*, секретарь писателя:

Co jakiś czas pan Lem mnie pytał, czy już to gdzieś znalazłem, a ja wciąż z żalem odpowiadałem, że nie. A przecież teczkę, w której spoczywał ten utwór, miałem wielokrotnie w rękach.

7 В этом перечне имена воспроизводим в транскрибированной версии, которая в ряде случаев отличается от вариантов, представленных в официальном переводе пьесы на русский язык.

8 W. Orliński, *Odkryto niepublikowane utwory Stanisława Lema!*, „Gazeta Wyborcza”, 12 października 2008, s. 25.

9 Там же.

10 Там же. Перевод – мой (Я. Б.), в оригинале: „Przewróciliśmy z żoną do góry cały dom. Ciągle mi się wydaje, że to gdzieś wypłynie”.

Teczka – szara, tekturowa, zawiązana na wstążkę – podpisana była „Sknocony kryminał” i zawierała niedokończoną powieść kryminalną, którą Lem zaczął pisać w połowie lat 50. Okazało się, że posłużył się tym maszynopisem do sporządzenia schowka tak genialnego, że tekst przypadł na pięć dekad – po prostu ukrył swoją operę o Stalinie w innym maszynopisie.

– Zawsze wiedziałem, że każdy utwór Lema ma jakieś drugie dno – nawet sknocony kryminał może ukrywać operę o Stalinie! – skomentował to Zemek¹¹.

Рукопись счастливо удалось найти через два года после смерти Лема – в 2008 году. Текст был спрятан внутри картонной папки, в которой находился машинописный вариант иного – неоконченного – произведения писателя. Впервые в печати „Korzenie...” увидели свет и стали доступны читательской публике 12 октября 2008 года в публикации ежедневника „Gazeta Wyborcza”¹². В 2009-м году текст пьесы был перепечатан в шестнадцатом томе избранных сочинений Лема¹³. В 2012 году произведение было переведено на русский язык белорусским переводчиком Виктором Иосифовичем Язневичем¹⁴. Русскоязычная версия названия пьесы – *Низкопоклонство* – должна подчеркивать преклонение по отношению к властям и Западу.

Пьеса рассказывает о ситуации, якобы имевшей место в фабрике соды, где все работники в поте лица трудятся на благо социализма, однако же некоторые из них, включая директора, начинают засматриваться на достижения „гнилого” Запада.

Объектом нашего исследовательского внимания есть имена действующих лиц пьесы. Каждое из них – за исключением главного объекта сатиры (Иосифа Виссарионовича) – может трактоваться не только как „говорящее”, то есть несущее в себе характеристику носителя, но и игровое, поскольку выражает, а точнее сказать, прячет в себе подтексты. Постараемся выявить эти укрытые смыслы в тексте оригинала пьесы и показать, насколько удачно они отражены в переводе.

Рассматривая имена персонажей, будем учитывать, что нынешнее их восприятие может быть неполным, адресаты пьесы с опорой на тогдашнюю действительность могли увидеть в камуфляже больше, чем доступно нам сегодня. Ведь, как постараемся показать, игра с именами ведется сатириком

11 Там же.

12 Stanisław Lem: *Korzenie – drama wieloaktowe*, „Gazeta Wyborcza”, 12 października 2008, s. 25.

13 St. Lem, *Korzenie. Drama wieloaktowe*, [w:] tegoż, *Sknocony kryminał*, Warszawa 2009.

14 С. И. Язневич (род. 1957) увлекся творчеством Станислава Лема в студенческие годы. С 1999 г. начал переводить на русский язык статьи Станислава Лема, посвященные компьютерам и информационным технологиям, а впоследствии – и работы на философские, литературные, публицистические и другие темы, а также рассказы. Переводы были опубликованы в книгах-сборниках издательства АСТ (Москва), журналах „Новый мир”, „Реальность фантастики”, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, „Film” и многих газетах. О лемовском творчестве В. Язневич опубликовал более 30 статей в Беларуси, России, Польше, Украине и Болгарии (см.: Виктор Иосифович Язневич, <https://www.nlb.by/content/uslugi/sotsiokulturnye-uslugi/vystavki/knizhnye-vystavki-2007-2017-/vystavki-2011-goda/pisateli-yubilyary-2011/viktor-iosifovich-yaznevich/> [режим доступа: 15.03.2019]).

не только на языковом уровне, но в ряде примеров базируется на привлечении знаний о окружающем обывателя раннего ПНР мире.

Итак, в пьесе действуют:

Dementij Psichow Bartułychtimuszenko (в переводе С. Язневича: *Дементий Психов Бартулыхтимушенко*) 42 года, директор завода по производству газированной соды, большевик с уклоном. Имя персонажа *Dementij* для польского уха ассоциируется со словом „demencja” ‘болезнь головного мозга, приводящая к отупению’ или переносно ‘утрата разума’, что, конечно же, служит характеристикой героя, а может также свидетельствовать о том, что директор забыл о идеалах революции, за которые прежде боролся, и пришел к низкопоклонству перед Западом. Совершенно прозрачной в своей этимологической трактовке является первая часть двухчленной фамилия Дементия: лежащее в ее основе слово *psych* служит очередным подтверждением выявленных в имени проблем героя с собственной психикой. Вторая часть фамилии героя с характерным для украинского языка окончанием *-ko* указывает на украинское происхождение директора, однако в смысловом отношении оно не очень понятно (во всяком случае нам не удалось выяснить мотивацию это именования: здесь просматриваются два корня – в первом видим польское имя *Bartuła*, возможно, переведенное в форму с суффиксом *-ych[a]*¹⁵; во втором украинскую фамилию *Timuszenko*).

Awdotia Niedonogina-Praksywcichina (*Авдотья Недоногина-Праксивтихина*), его жена. Имя героини относится в число патриархальных, распространенных скорее в русской деревне. Первая часть фамилии указывает на физический недостаток носительницы – у нее что-то не так с ногами. Еще больше о героине говорит второе фамильное именование – *Praksywcichina*. Усматриваем здесь словосложение из элементов *praksja* (z gr. *práksis* ‘действие’ – этот термин, как известно, используется в психологии и медицине и означает „способность выполнять комплексы движений, целенаправленных действий по выработанному плану”) и *cicha* ‘тихая’, что вместе взятое характеризует Авдотью как особу с замедленными решениями и действиями.

Jegor Niedowłazow (*Егор Недовлазов*), 49 лет, продавец холодильников. Единственный из персонажей пьесы ничего не произносит на сцене, только однажды появляется, заноса холодильник для директора Психова. Эта неполнота его сценического присутствия, по всей видимости, и отражена в фамилии – он не до конца *włazi* (влезает) в действие.

Warfałamotwiej Niedorozwojkin (*Варфаламотвей Недоразвиткин*), 25 лет, литератор. Имя представляет собой соединение двух имен *Варфоломей* и *Матвей*, переданных с фонетическим искажением. Фамилия персонажа, конечно же, указывает на недостатки в умственном развитии, заметным, впрочем,

15 В этом случае перед нами вариант „nazwy istot płci żeńskiej z nacechowaniem ekspresywnym rubaszno-niechętnym lub żartobliwym” (R. Kucharczyk, *Użycie nazwisk żeńskich z sufiksem -icha/-ycha jako przykład dialektyzacji antroponimów (na przykładzie nazwisk kobiet ze świata polityki)*), „Onomastyka” LXI/2 2017, s. 278.

во время разговора с директором фабрики. Его инфантильный рассказ о посещении Парижа чем-то напоминает манеру изъяснения фантазирующего гоголевского Хлестакова:

– Oj, bracie.. ja sam byłem w Paryżu... Oj ta Moulin Rouge, oj, te kobiety sprzedajne, oj kochany gnijący kapitalizm, kapcio, pipcio, talcio, złoty mój imperialuncio, a my, co?

Tryzad Drumliszyn-Miczurenko (*Тризад Друмлишин-Мичуренко*), советский биолог, ученик *Лысюрина*. Имя этого героя может указывать на его полноту (*tryzad* – три задницы), но лучше усматривать здесь намек на приспособленчество носителя – стремление сидеть даже не на двух, а на трех стульях; при желании можно увидеть в этом именовании переключку с украинском символом – *Триzubом*. В первой части фамилии в качестве основы просматривается *drumla* (друмля – польский примитивный музыкальный инструмент азиатского происхождения в виде подковы с эластичной пружинкой в середине¹⁶). Вторая часть фамилии биолога ассоциируется с Иваном Мичуринным, известным советским ботаником, прославившимся скрещиванием растений. Дополнительное указание на верность такой трактовки является авторская подсказка при представлении героя как „ученика Лысюрина” – за этой искаженной фамилией кроется Трофим Лысенко, видный лжеученый той поры, известный своими шарлатанскими и противоречащими науке теориями так наз. мичуринской агроботаники¹⁷. Впрочем, оригинальные прототипы лемовских героев в фамилиях персонажей пьесы также воспроизводятся: надо только соединить начало первой фамилии со второй и наоборот: *Miczur-enko* – *Lys-[iur]-in*. Лем не упускает возможности впрямую сказать о нелепости занятий Мичуренко, в уста героя вкладывается фраза: „Я вывел новый вид кактуса, скрещенный с коровой, у которого соски вместо шипов. Сейчас его доят здесь у ворот”. Заметим также, что Иван Мичурин является автором крылатого выражения: „Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее – вот наша задача”¹⁸ – именно такое насильственное отношение к натуральным процессам демонстрируется героями всей пьесы Лема.

Wazelinary Kurow (*Вазелинарий Куров*), настоящий рабочий. Имя персонажа ассоциируется со словом *wazelina* ‘вазелин’, что в переносном значении применимо к подхалиму, чрезмерно услужливому человеку по отношению к другому, чаще стоящему выше по социальному положению. Эта характеристика героя, который по ходу пьесы вполне подтверждает свое имя, усиливается фамилией, образованной от польского слова *kura*, что значит ‘куча’. Таким образом носитель именованья предстает как ‘куча вазелина’.

16 „... dźwięki się wydobywa przez przyłożenie instrumentu do ust, wciągnięcie powietrza i jednocześnie poruszenie palcem sprężynki” (*Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978, s. 460).

17 См.: *Lysenko Trofim Denisowicz*, [w:] G. Przebinda, J. Smaga, *Leksykon: Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000, s. 171–172.

18 Ю. П. Князев, *Словарь живых крылатых выражений русского языка*, Москва 2010, с. 360.

Anichwili Tegonieradze (*Вамья Этонесоветидзе*), секретарь партийной организации завода по производству соды. Имя и фамилия героя является компрессией целой фразы „ani chwili tego nie radzę”, означающей „категорически вам этого не советую”. Такое высказывание, имеющее в речи авторитарный характер, характеризует и самого героя, вызывающего у окружающих беспокойство и даже страх, которому подвержен сам директор фабрики Психов. *Tegonieradze* – с учетом своего положения – может „пособствовать” увольнению с работы каждого – как это имело место в отношении к заместителю Психова, обвиненного (якобы) во вредительстве. Следует обратить внимание на тот факт, что имя и фамилия партийного секретаря имитируют модель грузинского именования, а в этом можно увидеть намек на самого Сталина, который и без того – собственной персоной – присутствует в пьесе как *Josif Wissarionowicz*.

Говоря о работе с именами героев переводчика, сосредоточимся на выявлении приемов передачи рассмотренных именованных.

В большинстве случаев для воспроизведения заложенного автором эффекта (подчеркивания „говорящего” характера имен и их камуфляжного характера) переводчику достаточно было обратиться к такому традиционному приему „перевода” антропонимов как транскрипция: *Dementij Psichow Bartułychtimuszenko* – *Дементий Психов Бартулыхтимушенко*, *Awdotia Niedonogina-Praksywcichina* – *Авдотья Недоногина-Праксивтихина*, *Jegor Niedowlazow* – *Егор Недовлазов*, *Tryzad Drumliszyn-Miczurenko* – *Тризад Друмлишин-Мичуренко*. В представленных параллелях можно усмотреть также использование переводчиком иного приема – привычного для передачи „говорящих” имен калькирования. Калькирование не сопряженное с транслитированием видим в передаче фамилии *Varfalomotweja: Niedorozwojkin* – *Недоразвиткин*. В одном, однако, случае обращение к транскрипции не дало желаемого результата: *Wazelinary Kipow* – *Вазелинарий Купов*. Предложенная переводчиком версия фамилии не содержит сниженного характера, отчетливо распознаваемого целевым польским адресатом.

Гораздо большую свободу переводческой инициативы видим в параллелях: *Anichwili Tegonieradze* – *Вамья Этонесоветидзе* и *Josif Wissarionowicz* – *Сталин*. Обращение в первом случае обращение к приему целостного переосмысления представляется вполне оправданным, тем более что переводчику вполне удалось воспроизвести авторскую игру слов – имитировать грузинское имя и фамилию и одновременно охарактеризовать героя. Использование же приема смыслового развития при передаче фамилии генсека вместо его имени и отчества представляется нам излишним – следование авторскому слову и без дополнительного пояснения делало бы героя распознаваемым.

При подведении итогов нашего исследования отметим, что в таком, казалось бы, незначительном проявлении художественного текста как подбор имен собственных Станислав Лем следует своему кредо: его именованья изобилуют интеллектуальным юмором, игрой слов и всевозможными ал-

люзиями. Заложеного в антропони́мы подтекста оказалось так много, что переводчик пьесы на русский язык сумел увидеть и передать своим читателям далеко не все.

Использованная литература

- Бем А., *Личные имена у Достоевского*, [в:] *Сборникъ въ честь на проф. Л. Милетичъ*, София 1933, с. 409–433.
- Вейдле В. В., *Эмбриология поэзии*, Москва 2002.
- Князев Ю. П., *Словарь живых крылатых выражений русского языка*, Москва 2010.
- Kucharczyk R., *Użycie nazwisk żeńskich z sufiksem -icha/-ycha jako przykład dialektyzacji antropimów (na przykładzie nazwisk kobiet ze świata polityki)*, „Onomastyka” LXI/2 2017, s. 277–287.
- Lysenko Trofim Denisowicz, [w:] G. Przebinda, J. Smaga, *Leksykon: Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000, s. 171–172.
- Orliński W., *Odkryto niepublikowane utwory Stanisława Lema!*, „Gazeta Wyborcza”, 12 października 2008, s. 25.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978
- Stanisław Lem: Korzenie – drama wieloaktowe*, „Gazeta Wyborcza”, 12 października 2008, s. 25.
- St. Lem, *Korzenie. Drama wieloaktowe*, [w:] tegoż, *Skończy kryminał*, Warszawa 2009.

Интернет-ресурсы

- Виктор Иосифович Язневич, <https://www.nlb.by/content/uslugi/sotsiokulturnye-uslugi/vystavki/knizhnye-vystavki-2007-2017-/vystavki-2011-goda/pisатели-yubilyary-2011/viktor-iosifovich-yaznevich/> [режим доступа: 15.03.2019].
- Кузечкин А., *Станислав Лем*, <http://book-hall.ru/event/1263> [режим доступа: 15.03.2019].
- Светенко А., *Лем сохранил чувство вопреки всем ударам судьбы*, <https://radiovesti.ru/brand/60935/episode/1348518/> [режим доступа: 15.03.2019].

III. Dział literaturoznawczy

Daria Wojciechowska

studentka II roku Filologii Rosyjskiej UJ

FOLKLOR ROSYJSKI JAKO INSPIRACJA W POEMACIE M. NIEKRASOWA «МОРОЗ, КРАСНЫЙ НОС»

Od czasów epoki preromantycznej folklor zajmuje stałe miejsce w literaturze. Służył on za inspirację wielu artystom, między innymi Mikołajowi Niekrasowowi, który wykorzystując go stworzył wiele dzieł o obyczajach, życiu czy problemach ludu. W niniejszej pracy analizie poddano jedno z najstynniejszych dzieł Niekrasowa – *Мороз, Красный нос* pod względem obecności elementów i wpływów rosyjskiego folkloru. Przede wszystkim, zacząć należy od wyjaśnienia kluczowego terminu, który stanowił będzie punkt wyjścia do dalszych rozważań. Podręczny słownik terminów literackich podaje następującą definicję *folkloru*:

folklor – całość kultury określonego kręgu społecznego, przede wszystkim chłopstwa, różniąca się w sposób zasadniczy od kultury uważanej w danym czasie za oficjalną, reprezentowaną przez wykształcone warstwy społeczeństwa. Na folklor składają się zarówno zwyczaje i obrzędy, żywotne w danym kręgu, jak i wytwory artystyczne¹.

Analizując poemat należy pamiętać, że w 1861 roku została wprowadzona ustawa o reformie chłopskiej, która nadawała chłopom wolność osobistą. Dzięki niej poddani nie musieli prosić pana o zezwolenie na zawieranie małżeństwa, nie mogli być sprzedawani ani kupowani, mogli się kształcić, zajmować przemysłem czy handlem, zawierać umowy, które posiadały moc prawną. Taka była teoria, jednak praktyka wyglądała nieco inaczej. Oczywiście wolność osobistą chłop otrzymywał od razu, jednak nie bez ograniczeń wynikających z tak zwanego okresu przejściowego. Ludzie reprezentujący dotychczas najniższy status społeczny, dostawali nadziały ziemi. Następnie sami jednak musieli ją wykupić, a narzucone ceny obliczano w sposób bardzo niekorzystny. Często również chłopci musieli zabiegać o dodatkowe dzierżawy i przyjmować je na podyktowanych z góry warunkach, takich jak pełnienie robót na gruntach obszarniczych².

1 J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1994, s. 73.

2 Zob.: L. Bazyłow, P. Wieczorkiewicz, *Historia Rosji*, Wrocław 2005, s. 244, 245, 247.

Kwestia nadal wykorzystywanej, najniższej klasy społecznej, zainteresowała Mikołaja Niekrasowa, który – ze względu na tematykę pisanych utworów – uznany został za jednego z poetów rewolucyjno-demokratycznych. Dzieło *Мороз, Красный нос* autor *Kolei żelaznej* napisał w 1863 roku, a więc dwa lata po przeprowadzonych reformach chłopskich. Ta długo oczekiwana ustawa przyniosła mu tylko rozczarowanie, gdyż wcale nie odmieniła losu chłopów.

Niekrasow chciał pokazać, jak tragiczne jest położenie mas chłopskich, które pomimo uwłaszczenia, nadal pozostawały najbiedniejszą klasą społeczną Rosji, dlatego do swoich dzieł wprowadził bohaterów z ludu³.

W poemacie *Мороз, Красный нос* opowiedziana jest tragiczna historia pewnej rodziny chłopskiej. Przedstawienie tej sytuacji z punktu widzenia rodzinnych relacji, pozwoliło na zarysowanie obrazu trudnych warunków życia, w których znalazła się ta grupa społeczna po reformie z 1861 roku. Ponadto, sportretowane zostały ludowe wierzenia, psychika, obyczaje, obrzędy czy prozaiczna walka o byt.

Dzieło składa się ze wstępu, który jednocześnie jest dedykacją dla siostry Niekrasowa oraz z dwóch rozdziałów o budowie stroficznej. Pierwsza część to *Смерть крестьянина*, natomiast druga to *Мороз, Красный нос*. Poemat jest pełen retrospekcji, wspomnień, pojawiają się również czarne wizje przyszłości. W tekście odnajdujemy też dużo symboli, które podobnie jak hiperbole, paralelizmy, epitety stałe są jedną z cech twórczości folklorystycznej⁴.

Utwór czerpie z twórczości ludowej. Przykładem może być zabawa „sianie maku”, polegająca na tym, że w środku koła w pozycji embrionalnej znajduje się piękna dziewczyna, która pod koniec zostaje podrzucona do góry, co ma przedstawiać przesiewanie maku. Makiem bywa również prosty chłopiec, któremu przy podrzucaniu dostaje się niemało kuksańców⁵:

Станут качать,
Кверху бросать,
Маковкой звать,
Мак отряхать!⁶ (60).

Kolejnym wyznacznikiem folkloru jest lament, który przedstawia Prokła na wzór bohaterów z bylin jako dobrego, prostego, pracowitego człowieka, podkreśla jego cnoty. Bohater nie miał równych w sile oraz wzroście, pomagał swoim starym rodzicom, jak przystało na żywiciela rodziny, pracował w polu. Ponadto dowiadujemy się, iż był gościnny oraz kochał swoją żonę i dzieci. Ten fragment zaczyna się od zdrobnienia, porównania bohatera pozytywnego do gołąbka, które jest określeniem typowym dla ludowych płaczów⁷. Nie ma mowy tu wprost

3 M. Jakóbiec, *Historia literatury rosyjskiej*, t. 2, Warszawa 1976, s. 135, 151.

4 F. Sielicki, *Русский фольклор*, Wrocław 1977, s. 5.

5 Н.А. Некрасов, *Мороз, красный нос*, [w:] tegoż, *Поэмы*, Москва 1970, s. 60. Wszystkie cytaty z poematu podaję na podstawie tego wydania. Numer strony po cytacie w nawiasie.

6 Ibidem, s. 60.

7 В.Е. Евгеньев-Максимов, *Творческий путь Н.А. Некрасова*, Ленинград 1953, s. 153.

o śmierci, tego przykładowego ojca i syna. Metaforycznie jednak stawia się pytanie: „dokąd odleciał”?. Symboliczne znaczenie gołębi to m.in. czystość, niewinność oraz oznaczenie duszy zmarłego⁸. Opisywany lament, płacz jest pełen rytmu i melodyjności. Niekrasow doskonale władał językiem ludowym i wydaje się, że to dzięki temu arcyciekawie i żywo oddano realia chłopskiego życia⁹.

W drugiej części poematu, wspomnienia Darii – jednej z lirycznych bohaterek utworu, o zmarłym mężu i rozmyślenia o swojej niedoli, – również przybierają formę tradycyjnego ludowego płaczu¹⁰, w którym ukazuje trud chłopskiego życia:

Некому бабью работу поправить!
Некому бабу на разум наставить... (61);

Жать теперь буду одна я.
Стану без милого жать, (63,64)/

Dowiadujemy się, że Daria tęskni za mężem, woła go, roni za nim łzy. Przedtem w rodzinie obowiązywał podział obowiązków, teraz bohaterka została z tym wszystkim sama. Brakuje jej oparcia, jak również rąk do pracy. Oprócz swoich prac domowych, będzie musiała sama zbierać żniwa. Zdaje sobie sprawę, że kobieta bez męzczyzny nie da rady, gdyż jest od niego całkowicie zależna.

Prokoł zachorował przy pracy w czasie mroźnej zimy. Mieszkańcy wsi wierzyli w miejscowe wierzenia, dlatego postanowili leczyć go ludowymi sposobami, które zamiast pomagać choremu, pogarszały jego stan:

Старуха его окатила
Водой с девяти веретен
И в жаркую баню сводила,

Спускали родимого в пролубь,
Под куричий клали насест...

Еще положить под медведя,
Чтоб тот ему кости размял (55).

Na przykładzie tego fragmentu możemy dowiedzieć się jakimi sposobami próbowano leczyć męża Darii, jak już wiemy, bezskutecznie. Na początku został polany wodą z dziewięciu różnych studni, gdyż woda ta ma moc oczyszczającą oraz uzdrawiającą¹¹. Liczba dziewięć symbolizuje również początek i koniec życia ludzkiego, a więc narodziny i śmierć¹². Wierzono też w lecznicze właściwości

8 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 92.

9 А. Дубинская, Н.А. Некрасов, Москва 1954, s. 229.

10 И.М. Колесницкая, *Крестьянская тема и народное творчество в поэзии Некрасова 60-х годов*, [w:] *Некрасовский Сборник*, т. II, под ред. В.Е. Евгеньева-Максимова, Ленинград 1956, s. 45.

11 W. Kopaliński, op. cit., s. 408.

12 Ibidem, s. 77.

wody, która symbolizuje między innymi uleczenie¹³. Następnie Prokła wykąpano w bani, trzy razy przeciągnięto pod przeпоconym chomątem, wykąpano w przerebli, położono pod kurzą grzędą. Kolejnym pomysłem było to, aby ułożyć Prokła pod skórą niedźwiedzia, gdyż niedźwiedź jest symbolem siły i witalności¹⁴. Jednak żona chorego, zrozumiała nieskuteczność leczenia metodami ludowymi i postanowiła udać się po ikonę do klasztoru. W lesie w mroku nocy wydawało jej się, że gdzieś niedaleko znajdują się nieczyste siły. Niekrasow przywodzi w dziele wiele ludowych zabobonów, w które wierzy Daria. Przykładem może być zajęc, przebiegający drogę. Według przesądów ludowych oznacza niepowodzenie w drodze¹⁵:

Заинька, стой! не посмей
 Перебежать мне дорогу!
 В лес укатил, слава богу... (66).

Według wierzeń, spadająca gwiazda spełnia życzenia, o których pomyśli człowiek w trakcie jej spadania. Daria z przestachem przypomina sobie, że w tamtym momencie pomyślała o śmierci męża¹⁶:

Думала я, вспоминала —
 Что было в мыслях тогда,
 Как покати́лась звезда?
 Вспомнила! ноженьки стали,
 Силюсь идти, а нейдю!
 Думала я, что едва ли
 Прокла в живых я найду...(67)

Bohaterka słyszy rzenie konia, wycie wilka. Koń może symbolizować nieszczęście¹⁷, natomiast wilk to oznaka ciemności, demonów¹⁸. Gdy dociera do klasztornych murów, spostrzega siedzącego na krzyżu kruka, który jest symbolem choroby oraz śmierci¹⁹. Daria oddaje wszystkie pieniądze, aby uzyskać zgodę mniszek na zabranie ze sobą ikony. Niestety w klasztorze natrafiła na obrzędy pogrzebowe, gdyż jedna z sióstr zmarła – był to kolejny omen. Po powrocie Darii z ikoną, jej mąż umarł. Wyprawa bohaterki po ikonę ukazuje, jak lud wierzył w siłę magicznych oraz religijnych przedmiotów, a także jaką wiarę pokładał w Bogu i liczył że cudowna, boska ikona, uleczy ciężko chorego czy umierającego człowieka.

Cechy tradycyjnej ludowej poetyki można odnaleźć w opisie Prokła, przedstawionego jako pracowitego człowieka, którego w życiu spotkało wiele trudu²⁰. Do-

13 Ibidem, s. 475.

14 Ibidem, s. 252.

15 И.М. Колесницкая, op. cit., s. 49.

16 Ibidem, s. 50.

17 W. Kopaliński, op. cit., s. 159.

18 Ibidem, s. 462.

19 Ibidem, s. 171.

20 И.М. Колесницкая, op. cit., s. 54.

wiadujemy się, że zmarły ma duże ręce, pokryte odciskami, co jest oznaką dużego wysiłku. Jest to kolejnym podkreśleniem ile pracy wkładał w utrzymanie rodziny. Pomimo tego przemęczenia, miał piękną twarz, co może dowodzić temu, iż praca uszlachetnia. Posiadał również długą brodę, która symbolizuje mądrość.

Zostają również opisane zwyczaje chłopskie takie jak czuwanie, pożegnanie zmarłego oraz pogrzeb. Przed pochówkiem nieboszczyk leży w domu na białym sosnowym stole, z palącą się świecą przy głowie, na znak pamięci o zmarłym oraz jej zadaniem było odganianie złych duchów²¹, biel zaś oznacza czystość i odrodzenie²², natomiast sosna symbolizuje długowieczność oraz raj²³:

Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе,
С горящей свечой в головах, (51)

Cała wioska żegna zmarłego, a na pogrzebie przemawia tak ważna osobistość jak starosta. Wszyscy żałują Prokła, gdyż zdają sobie sprawę, w jak ciężkim położeniu znaleźli się jego rodzice, dzieci i brzemienna żona. Trudne dni czekają Darię, która sama będzie musiała utrzymać rodzinę. Poznajemy historię konia – Sawraski (jest to popularne imię, które nadawano jasnogniadym koniom), który także ciężko pracował na byt całej rodziny wraz ze swym panem.

Motywy męża jako opoki rodziny, ciężko pracującego, aby zapewnić rodzinie byt, pojawiają się we wspomnieniach Darii. Podobnie jak w ludowych płaczach, myśli o ukochanym związane są z nadejściem wiosny²⁴:

Любо весной человеку,
Солнышко ярко горит.
Поле сохи запрсило,
Травушки просят косы,
В поле одной-то надсадно,
В поле одной неповадно,
Стану я милого звать! (61).

Niekrasow relacjonuje wydarzenia z perspektywy bohaterów ludowych, ta metoda otworzyła przed nim wiele możliwości w wyzyskiwaniu rodzimego folkloru oraz środków stylistycznych²⁵. Źródłem inspiracji dla autora są pieśni ludowe, przykładem jest poniższy fragment, w którym uroda dziewczyny zostaje porównana do kwiatu maku. Porównanie poeta zaczerpnął z ludowej pieśni *Будто маков цвет*²⁶:

21 W. Kopaliński, op. cit., s. 420.

22 Ibidem, s. 14.

23 Ibidem, s. 394.

24 И.М. Колесницкая, op. cit., s. 56.

25 М. Jakóbiec, op. cit., s. 151.

26 И.М. Колесницкая, op. cit., s. 59.

Вся раскраснеется наша
Маковым цветиком Маша (61).

Także przy pomocy tradycyjnych paralelizmów pieśni weselnych, Niekrasow rysuje w wyobraźni Darii obraz wesela jej syna i jego narzeczonej. Pojawia się tutaj epitet typowy dla ludowej twórczości jak „krew z mlekiem” który, oznacza jasną cerę oraz rumiane policzki²⁷:

Кровь с молоком наш сынок-первенец,
Кровь с молоком и невеста...

Пава-невеста, соколик-жених! (64).

Zostaje również przedstawiony jeden ze zwyczajów weselnych, jakim jest ob-sypywanie pary młodej ziarnami zboża oraz chmielu, co ma przynieść w przyszłości bogactwo:

Сыпь на них хлебные зерна,
Хмелем осыпь молодых! (65).

Aby podkreślić ludowy koloryt, Niekrasow stosuje słowa, wyrażenia, które od-syłają do tradycji folkloru. W dziele znajduje się wiele metafor i porównań, które odnoszą się do otaczającego lud świata, czyli przede wszystkim do przyrody, na przykład *пава невеста, соколик-жених. Как дождь, зарядивший надолго, Не-громко рыдает она, И солнце, кругло и бездушно, Как желтое око совы*. Poeta zastosował epitety, często pojawiające się w mowie ludu jak: *крупные зерна, звез-да золотая, сизокрылый, колоса ржанные, горячая слеза*. Jest to język emocjo-nalny, czuły, pełen zdrobnień jak: *Дарьюшка, Саврасушка* czy *зимушка*. Autor czerpie również inspirację z ludowych płaczków, pieśni oraz bajek²⁸.

Przez bajki przenika marzenie narodu o sile, o przewyciężeniu chorób, śmierci, ale przede wszystkim o szczęściu. W bajkach dzieje się to, co nie może się stać w prawdziwym życiu²⁹. Właśnie we śnie Darii, Niekrasow ukazuje narodowe ma-rzenie o szczęściu. Jednak to pragnienie było dalekie od spełnienia – stąd też sen³⁰. Akcja utworu rozgrywa się w zimie, w pierwszej części dzieła ta mroźna pora roku zostaje ukazana jako, surowa siła przyrody, która przyczynia się do śmierci Prokła. Natomiast w drugiej części mróz ulega personifikacji, zostaje przedstawiony jako potężny wojewoda, władca. Jest to postać fantastyczna, zaczerpnięta z ludowej bajki *Mrózko (Морозко)*. Już tytuł *Мороз, Красный нос* odsyła do tej bajki. Mróz występuje w bajce jako bogacz, czarodziej, który pokorną dziewczynę wysłaną do lasu na śmierć, obdarowuje i nie pozwala jej umrzeć z zimna. W przeciwieństwie

27 Ibidem, s. 21, 59.

28 И.М. Колесницкая, op. cit., s. 63–67.

29 F. Sielicki, *Русский фольклор*, Wrocław 1977, s. 15.

30 А. Дубинская, Н.А. Некрасов, Москва 1954, с. 231.

do bajki Mróz w dziele Niekrasowa nie ratuje Darii życia, choć odpowiedziała ona na pytania Mrozu tak, jak Marfusza z bajki *Mrózko*. Bohaterka w lesie drży z zimna, próbuje się opierać Mrozowi, ale nie ma siły. Kiedy ta fantastyczna postać przyjmuje postać jej zmarłego męża i całuje ją, wdowa poddaje się.

– Тепло ли тебе, молодица? –
С высокой сосны ей кричит.
„Тепло!” – отвечает вдовица,
Сама холодеет, дрожит.

Морозко спустился пониже,
Опять помахал булавой
И шепчет ей ласковой, тише:
– Тепло ли?.. – „Тепло, золотой!”

Тепло — а сама коченеет.

И вот перед ней опустился!
– Тепло ли? – промолвив опять,
И в Проклушку вдруг обратился,
И стал он ее целовать (72).

Dla porównania przytoczę teraz fragment bajki ze zbioru Afanasjewa:

„Ciepło ci to, dziewczyno?” – „Ciepło, ciepło, dziadku Mrózko”. Mrózko zaczął opuszczać się niżej, jeszcze bardziej trzeszczeć i skrzypieć, a potem znowu zapytał dziewczynę: „Ciepło ci, dziewczyno? Ciepło ci, ślicznotko?” Dziewczyna ledwie dyszy, ale jeszcze powiada: „Oj ciepło, Mrózko, oj, ciepłutko, dziadku!” A Mrózko silniej jeszcze zatrzeszczał i jeszcze mocniej zaskrzypiał, i powiada do dziewczyny: „Ciepło ci, serdeńko?” Dziewczyna prawie skostniała, i ledwie odrzekła: „Oj, ciepło, kochany!” Wtenczas Mrózko ulitował się nad nią, okrył dziewczynę szubami i opatulił kocami³¹.

Zamiast szczodrego narzeczonego, Mróz przybiera postać zmarłego męża Darii. Część elementów opowiadania Niekrasow zaczerpnął z bajki. Obie bohaterki, zarówno Daria i Marfusza, znajdowały się w zimnym lesie, były kobietami, zamarzały pod sosnami i spotkał je potężny Mróz. Niekrasow posługuje się emocjonalnym tonem bajki³². Los Darii, całe nieszczęście, które ją spotkało, wzbudza w nas smutek. Mróz, podobnie jak Mrózko, lituje się nad bohaterką, ale zamiast bogactwa pozwala jej umrzeć i w agonii śnić piękny sen, który się już nie spełni.

Podsumowując, folklor w dziele Niekrasowa *Мороз, Красный нос* odgrywa istotną rolę. Autor wykorzystuje ludowe formy artystyczne jak płacz, pieśni czy bajka, aby wzbogacić swoje dzieło. Przybliży życie ludu, jego zwyczaje pogrzebowe, jak żegnali się ze zmarłym, jakie były ludowe sposoby leczenia chorego. Uka-

31 *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, pod. red. L. Suchanka, Kraków 2001, s. 74–76.

32 Т. С. Колосова, *Традиции народной сказки в поэме Некрасова „Мороз, Красный нос”*, [w:] *Некрасовский Сборник*, т. II, под ред. В.Е. Евгеньева-Максимова, Ленинград 1956, s. 197.

zuje, jak prości i pracowici byli chłopci, jak wierzyli w Boga, magiczne przedmioty, a przede wszystkim jak ważną funkcję w ich życiu pełniły ludowe wierzenia. Poeta posługuje się w dziele językiem ludu, przytacza wyrażenia, które odsyłają do tradycji folkloru, korzysta ze zdrobnień, porównań odnoszących się do przyrody. Niekrasow na przykładzie jednej chłopskiej rodziny, pokazuje jak trudne i ciężkie jest życie chłopca oraz, że uwłaszczenie chłopów nic nie zmienia.

Bibliografia:

- Bazyłow L., Wiczorkiewicz P., *Historia Rosji*, Wrocław 2005.
Jakóbiec M., *Historia literatury rosyjskiej*, t. 2, Warszawa 1976.
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
Sielicki F., *Русский фольклор*, Wrocław 1977.
Sławiński J., *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1994.
Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa, pod. red. L. Suchanka, Kraków 2001.
Некрасов Н.А., *Мороз, Красный нос*, [w:] tegoż, *Поэмы*, Москва 1970.
Дубинская А., *Н.А. Некрасов*, Москва 1954.
Евгеньев-Максимов В.Е., *Творческий путь Н.А. Некрасова*, Ленинград 1953.
Колесницкая И.М., *Крестьянская тема и народное творчество в поэзии Некрасова 60-х годов*, [w:] *Некрасовский Сборник*, т. II, под ред. В.Е. Евгеньева-Максимова, Ленинград 1956, с. 15–69.
Колосова Т. С., *Традиции народной сказки в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос»*, [w:] *Некрасовский Сборник*, т. II, под ред. В.Е. Евгеньева-Максимова, Ленинград 1956, с. 197–210.

Anna Sajewicz

doktorantka Wydziału Filologicznego UJ

В ПЛЕНУ СОВЕСТИ

Сегодня кино пользуется самой большой популярностью среди остальных видов искусства. Господство визуальных искусств в современной культуре связано с ускорением темпов жизни и технологическим прогрессом. Мировоззрение современного человека формируют Интернет, телевидение и кино – зеркало, в котором отражается наша жизнь, жизнь отчужденных, равнодушных, потерянных людей XXI века. Первоначально кино несло исключительно развлекательную функцию, но постепенно стало документом эпохи. Оно никогда не проходило мимо событий, которые оставляли след в жизни и памяти народа. А русскому народу пришлось страдать много.

Российское кино заговорило о войне в Чечне уже в 1996 году, когда еще шли боевые действия. *Кавказский пленник* Сергея Бодрова представляется единственной картиной, в которой кавказский гордиев узел показан как столкновение противоположных цивилизаций. Всего на эту тему было снято свыше двадцати художественных фильмов и большое количество документальных. Не все, разумеется, найдут свое место в мировой истории кино, но все они очень своеобразно передают образ войны как страшнейшего испытания.

В августе 2008 года информационные агентства мира сообщили о беспорядках в Южной Осетии. Восьмого августа Россия официально объявила об участии в осетино-грузинском конфликте. В воздухе повисла угроза новой войны. Тогда-то кино в очередной раз заговорило языком мира. Вернулось в еще не забытое прошлое, чтобы напомнить, что с человеком делает война. Петербургский режиссер Алексей Учитель снял фильм *Пленный*.

Алексей Учитель – фигура в киносреде знаменитая. Трудно назвать черты его авторского стиля – он всегда старается, чтобы ни одна картина не напоминала предыдущей. Но при этом всегда руководствуется принципом, что фильм „должен быть рассказом о герое, который находится на грани, который должен выбрать совершенно новый, особый для себя путь”¹.

1 Известный российский режиссер Алексей Учитель отмечает юбилей, <http://www.1tv.ru/news/culture/183987> (режим доступа: 25.03.2008).

В 2005 году Учитель прочел рассказ Владимира Маканина *Кавказский пленный* и решил снять фильм по его мотивам. Маканин, по образованию математик, закончивший также Высшие курсы сценаристов и режиссеров, дебютировал в 1965 году романом *Прямая линия*. Он является автором более 20 книг. В 1993 году был удостоен престижной премии „Русский Букер” за повесть *Стол, покрытый сукном, с графином посередине*. Широкую популярность принесла ему книга *Андеграунд, или Герой нашего времени* (1999). В 2008 году был издан роман *Асан* – книга о чеченской войне, подчеркивающая то обстоятельство, что деньги бывают важнее человеческой жизни. Как охарактеризовал произведение Вольфганг Казак: „для Маканина в первую очередь важно психологическое проникновение в души героев, спорящих с самими собой и с окружением. Он проявляет меньше интереса (и дарования) к сюжетосложению”². Рассказ *Кавказский пленный* Маканин опубликовал в 1995 году, когда шла Первая чеченская война, но текст был написан еще до ее начала. Поскольку у Маканина имеется образование сценариста, Учитель предложил ему стать соавтором сценария.

Вкратце напомним сюжет. Несколько русских военных грузовиков едет по горным дорогам. Начинается обстрел. Часть автомобилей не успевает выбраться и застревает в горах. В одном из уцелевших БТРов едут двое солдат: Рубахин (Вячеслав Киркунов) и Вовка (Петр Логачев). Приехав на базу, солдаты решаются вернуться за товарищами, застрявшими в ущелье. Они обращаются за помощью к полковнику Гурову, но тот не хочет дать им своих подчиненных на подмогу, и вообще у него нет времени заниматься такими делами. Полковник занят обсуждением с чеченцем Алибековым условий обмена оружия на еду для солдат. Гуров советует Рубахину и Вовке взять пленного, который знает все тропы и поможет выбраться из ущелья. Во время операции по разоружению боевиков Рубахину удается поймать молодого чеченского бойца Джамала (грузин Ираклий Мсхалаи³). Двое солдат и их пленник отправляются в горы. В совместном времяпрепровождении взаимоотношения между Рубахиным и чеченским юношей неожиданно становятся более теплыми, хотя это все-таки скрывается за типичной мужской грубостью. Солдат развязывает пленному руки, отдает ему свои шерстяные носки. В одном из чеченских аулов они замечают взятого в плен русского солдата, над которым издеваются чеченские малыши. К сожалению, они не в состоянии ему помочь, так как везде прячутся чеченские боевики. Это оказывается предвестием трагедии: вскоре в лесу солдаты натываются на два отряда боевиков, от которых их отделяет только тонкая полоса кустов. Боясь, что чеченский пленный выдаст их, Рубахин убивает Джамала. Солдаты возвращаются на базу на БТРах. Камера надолго задерживается на лице Рубахина.

2 В. Казак, *Владимир Маканин*, <http://www.people.su/68840> (режим доступа: 25.03.2008).

3 Интересно, что молодой человек сказал, что если бы Учитель не убрал из фильма „сюжетную гомосексуальную линию”, он бы сниматься не стал.

Учитель никогда не был равнодушен к военной теме. Он сам служил в армии в рембате, где ремонтировали танки, и свои впечатления зафиксировал в документальной короткометражке. Кроме того, отец режиссера, Ефим Юльевич Учитель – советский режиссер и оператор документального кино, снявший знаменитый фильм *Ленинград в борьбе*, в котором запечатлены все 900 дней блокады. Снять фильм о событиях в Ленинграде мечтает и Учитель-младший:

в моем детстве часто вспоминали блокаду. А когда ты соприкасаешься практически живую с какими-то вещами, становишься сопричастным им. Но не только поэтому. Еще и потому, что Великая Отечественная – это одна из немногих страниц в биографии нашей страны, достойная поклонения⁴.

Опыт документалиста позволяет ему видеть в каждом человеке, выхваченном из толпы, героя какой-то неповторимой истории: „все дело в том, какими глазами смотреть – на людей, на дома, на что угодно...”⁵ – замечает Учитель. И актеров он искал, как героев для документальной картины – с самой обычной внешностью, сумевших придать фильму естественность.

Характеры главных героев четко и умело очерчены. Они противоположны друг другу. Рубахин выше по рангу, чем Вовка-стрелок, ответственнее, умнее. Он более сдержанный, замкнутый и надежнее Вовки. Фамилия Рубахин и кличка „Рубаха” ассоциируется с выражением „рубаха-парень”, то есть открытым человеком. Но он уединен, не пьет с остальными и, пока Вовка соблазняет молодую женщину в сушильне, спокойно обедает. Вовка-стрелок на вид хитрый, веселый парнишка, немного себе на уме. Во многих военных фильмах, несмотря на давящий хаос и бессмысленность, товарищество и дружба всегда признается высшей ценностью, а основные человеческие ценности не уничтожаются войной. Учитель в какой-то степени подвергает это сомнению. Рубахин и Вовка – это „странная парочка” противоположных героев, которые не то что не дополняют друг друга, но скорее даже отталкивают. У них разные желания и разные способы их удовлетворения, на что намекает сцена любовных приключений Вовки. Во время их совместного путешествия они оказываются неспособными построить настоящую дружбу: старший Рубахин постоянно ругает Вовку за его безрассудное поведение, тем более что младший солдат более жестоко обращается с пленным. И хотя Рубахин несмело ухаживает за Джамалом, стараясь облегчить ему путь, именно он, этот чуткий и гуманный солдат, убивает чеченца, когда его собственная жизнь находится под угрозой. Каждый человек в конце концов обречен на одинокую борьбу за выживание во враждебном мире⁶.

4 А. Учитель, *Интервью*, „Российская газета” – Федеральный выпуск № 4614, <http://www.rg.ru/2008/03/18/kino.html> (режим доступа: 25.03.2008).

5 Там же.

6 J. Andrew, *Aleksei Uchitel: The Captive*, <http://www.kinokultura.com/2009/24r-plenny.shtml> (режим доступа: 25.03.2008).

Взаимоотношения Рубахина и чеченского парня Джамала в повести Маканина очерчены гораздо интереснее. Он очень тонко описывает растущее притяжение между мужчинами. Когда русский солдат берет в плен Джамала, он сразу замечает необыкновенную красоту юноши:

Он глянул на пойманного: лицо удивило. Во-первых, молодостью, хотя такие юнцы, лет шестнадцати-семнадцати, среди боевиков бывали нередко. Правильные черты, нежная кожа. Чем-то еще поразило его лицо кавказца, но чем? Он не успел понять...⁷

Их совместное странствование рождает незнакомые чувства, которых Рубахин не понимает. В повести много замечательных моментов, когда в суровый солдатский мир начинает проникать красота, которую излучает молодой Джамал (кстати, его имя по-чеченски означает именно 'красивый'). Вот они остановились возле ручья, чтобы попить воды. Пленный со связанными руками пьет воду стоя на коленях, склонившись к воде. Рубахин замечает нависшие на его лице капли и оттирает ладонью воду на подбородке Джамала. Рука солдата дрогнула – кожа юноши оказалась нежной, как у девушки: „Глаза их встретились, и Рубахин тут же отвел взгляд, смутившись вдруг скользнувших и не слишком хороших мыслей”⁸. Ночью они сидят плечо к плечу, пытаются уснуть. Мужчина борется с внезапно охватившей его страстью, вызванной прикосновением молодого и красивого тела чеченца. Эти совершенно неожиданные ощущения смущают и озадачивают солдата. Рубахин постепенно начинает относиться к нему не как плененному врагу, но нежно и бережно, „как к девушке”.

Рубахин осознает неправильность и иррациональность своих чувств и, испугавшись, пытается вытеснить их, что приводит к трагедии. Евгений Гусятинский считает, что

мотив убийства так и остается загадкой. То ли Рубахин душит пленного наперекор собственным чувствам — он боится, что тот вырвется и позовет на помощь спускающихся с гор чеченцев, то есть боится за собственную жизнь. То ли он бессознательно хочет присвоить себе поразившую его красоту юноши. То ли это вообще непредумышленное убийство, а герой всего лишь слишком сильно зажал пленнику рот: жертва задыхается, а Рубахин принимает это за попытку крика⁹.

По моему мнению, на эту ситуацию можно смотреть сквозь призму классической военной схемы: либо погибает ты, либо он. Однако невозможно лишить это убийство символического смысла. Рубахин убивает свой „смутный объект желания”, и этот поступок приобретает черты защитного механизма – отрицания. Маканин придает сцене убийства некий сексуальный контекст:

7 Д. Маканин, *Кавказский пленный*, <http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/makanin.txt> (режим доступа: 25.03.2008).

8 Там же.

9 Е. Гусятинский, *Конвой, „Пленный”, „Искусство кино”, № 9, сентябрь 2008*, <http://kinoart.ru/2008/n9-article11.html> (режим доступа: 25.03.2008).

Медленно Рубахин притягивал юношу к себе ближе (...) Юноша не сопротивлялся Рубахину. Обнимая за плечо, Рубахин развернул его к себе. Юноша (он был пониже) уже сам потянулся к нему, прижался, ткнувшись губами ниже его небритого подбородка, в сонную артерию. Юноша дрожал, не понимая. „Н-н...“ слабо выдохнул он, совсем как женщина, сказав свое „нет“ не как отказ, как робость¹⁰.

И при этом здесь важна именно „сексуальность“, а не „гомосексуализм“, на который намекали критики. Как объясняет режиссер:

Я никогда не стал бы снимать картину, если бы в истории Маканина был некий гомосексуальный оттенок, как это пытаются подать некоторые журналисты, говоря, что я снимаю наш ответ „Горбатой горе“¹¹. То, что испытывает Рубахин по отношению к чеченскому мальчику, – это не влюбленность одного парня в другого. Все гораздо сложнее, тоньше¹².

Дело в том, что Учитель почти полностью снял эмоциональную насыщенность, проявляющуюся в эротическом притяжении между двумя героями. В фильме Учителя их взаимоотношения похожи скорее на схему „старший и младший братья“ или „отец и сын“. Хотя обвинять режиссера не в чем – ведь сценарий писал сам Маканин. Рассказ написан в октябре 1994 года, когда Чечня находилась на грани войны. Но войны как таковой еще не было. *Кавказский пленный* – это повесть о состоянии плена вообще на фоне русско-кавказских отношений, и только Учитель придал ему злободневный смысл.

Представляется, что особую трактовку оригинала можно объяснить еще и тем, что в 2007 году, когда снимался *Пленный*, Первая и Вторая чеченская уже поставили клеймо на судьбах людей. Поэтому трогать возвышенную память о войне двусмысленными рассказами о любви Учитель и Маканин не стали. Намек в фильме настолько тонок, что почти неуловим. Режиссер утверждает, что для него важным было именно, то, что его лента, „в отличие от информационных новостей с Кавказа, дает возможность почувствовать эмоциональную составляющую войны и сделать свои собственные выводы“¹³.

Алексей Учитель в интервью для „Новой газеты“ подчеркнул, что плен в его фильме можно воспринимать не только в буквальном смысле:

Для меня пленным был не только чеченский парень, а все герои фильма, включая наших солдат. Более того, все мы пленники обстоятельств, условий, политиков, правил, режимов¹⁴... Думаю, что однозначной свободы нет ни у кого. Это ощущение

10 Д. Маканин, *op. cit.*, с. 89.

11 Имеется в виду фильм Энга Ли *Горбатая гора* (анг. *Brokeback mountain*) – история запрещенной любви помощника владельца ранчо и ковбоя родео.

12 А. Учитель, *Интервью...*

13 Алексей Учитель считает, что фильм «Пленный» поднимет престиж России, РИА Новости, <http://ria.ru/culture/20080819/150490917.html> (режим доступа: 18.03.2008).

14 А. Учитель, *Все мы пленники* (интервью), „Труд“, № 147, 2008, http://www.trud.ru/article/11-08-2008/132052_aleksej_uchitel_vse_my_plenniki/print (режим доступа: 11.08.2008)

тотального внешнего и внутреннего пленения мне хотелось передать на атмосферном уровне¹⁵.

Режиссер называет свою работу не военным фильмом, а скорее рассказом об отношениях между людьми, попавшими в экстремальную ситуацию.

Мне нравится делать фильмы, герои которых находятся или в критической ситуации, или в так называемой пограничной. Интересно проследить, как человек сумеет выйти из кризиса, сохранит ли он свое лицо¹⁶.

Герои Учителя пытаются найти выход из собственного плена, но это им, к сожалению, не удается.

В плену погибает молодой чеченец, застрывший в смертельных объятиях солдата, пытающийся в последнюю секунду своей жизни „обойти глаза Рубахина и через воздух и небо увидеть своих“¹⁷, а русские солдаты, убив чеченского юношу, остаются нравственными заложниками войны¹⁸.

Если исходить из структуры, рассказ оказывается сетью параллельных линий – аллегорий плена, заключения. Два грузовика, влипшие в горное ущелье, становятся толчком к поискам и захвату пленного – гаранту успешного вывода машин из капкана. В широком контексте это определяет тогдашнее состояние России – застрявшей в переменах на пути между советской и постсоветской эпохами, в промежутке времени. Но это намек и на ситуацию в Чечне: российские войска застряли там в мертвой точке. Избавиться от этого состояния – это значит поддаться волне изменений, а может быть, даже возродиться. Однако ни то, ни другое еще невозможно. Кавказ с какой-то безумной силой держит Россию в своих объятиях, будто хочет отомстить за долгие годы междоусобной брани. За чаем звучат горькие слова:

„И чего ты упрямисься, Алибек!.. Ты ж, если со стороны глянуть, пленный. Все ж таки не забывай, где ты находишься. Ты у меня сидишь.“ [...] Алибек смеется. “Какой я пленный... Это ты здесь пленный! [...] Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат пленный! [...] А я как раз не пленный”¹⁹.

Двое солдат возвращаются без пленного и без надежды на помощь. И хотя им удалось вывести зажатую в горах колонну, они не испытывают чувства победы. Ничего не изменилось, несмотря на трагические события²⁰. Находясь в состоянии приостановленного времени, в тревоге ожидания, ге-

15 А. Учитель, *Мы – пленные обстоятельств* (интервью), „Новая газета”, № 52, 2008, <http://novgaz.ru/data/2008/52/20.html?print=201119070520> (режим доступа: 21.07.2008).

16 А. Учитель, *Все мы пленники...*

17 Там же, с. 12.

18 А. Учитель, *Мы – пленные обстоятельств...*

19 В. Маканин, *op.cit.*, с. 12.

20 К. Olofsson, *Who is the prisoner of the Caucasus? Vladimir Makanin, The Prisoner of the Caucasus, Academic Archive online*, www.diva-portal.org (режим доступа: 18.08.2008).

рои застревают в настоящем. Но от прошлого, к сожалению, тоже не уйти – оно „не отойдет в сторонку и забудет нас”²¹. И только устало безнадежные глаза Рубахина, смотрящие в упор в пустоту, напоминают о пережитом. С жестокой иронией отдается эхо слов Вовки: „А так всегда в жизни: поболит, поболит и перестанет”²².

Маканин использует приемы, которые в гендерной расшифровке создают очень непростую картину мира, где живут люди, подавленные обстоятельствами. Военная обстановка сама распределяет роли – те, которые являются захватчиками, те, которые побеждают, находятся в оппозиции к подавленным. С одной стороны – сила и доминирование, с другой – слабость и подчиненность. Власть всегда связана с доминированием и управлением кем-либо. Мишель Фуко осуждал властвование как отношения, основанные на отсутствии свободы, подчинении личности и полном одобрении авторитета²³. Плен – это, несомненно, самая очевидная форма доминирования. Рубахин олицетворяет власть – он сам поймал пленного. Из толпы обезоруженных боевиков он с легкостью вылавливает свой трофей: „Этот мой”²⁴, – говорит он. Не только внешняя красота становится причиной особого отношения к пойманному юноше. Ассоциация этого персонажа с женщиной является феминизацией молодого мужчины в связи с его позицией – унижения и подчиненности. Он не защитил себя так же, как не сумел защитить свою родину. Он символически лишен мужественности, что делает из героя субъект доминирования. Он исключен из мира крепких и безбоязненных мужчин. В повести это выражено почти буквально: Маканин делает главным достоинством Дхамала его сходство с женщиной, которое так сильно пугает и притягивает Рубахина. В фильме Учителя взаимоотношения героев определяются скорее доминированием силы вооруженного солдата-победителя над беззащитным мальчиком, который все-таки горд и непоколебим, что производит на солдата некое впечатление. Дхамал сознательно или подсознательно отвечает на интерес Рубахина взаимностью:

И вот тут, как бы согласившись, что надо подремать, пленный юноша медленно склонил свою голову вправо, на плечо Рубахину. Ничего особенного: так и растягивают свой недолгий сон солдаты, привалившись друг к другу. Но вот тепло тела, а с ним и ток чувственности (тоже отдельными волнами) стали пробиваться, перетекая волна за волной через прислоненное плечо юноши в плечо Рубахина²⁵.

В фильме эта картина выглядит немного по-другому – они спят на земле, то есть видеобраз слабее по эмоциональной насыщенности. Еще одна сцена,

21 В. Маканин, *Гражданин убегающий*, <http://knigosite.ru/library/read/17733> (режим доступа: 18.08.2008).

22 *Пленный*, 2008 г.

23 См.: М. Foucault, *Historia seksualności*, Gdańsk 2010.

24 В. Маканин, *op. cit.*, с. 7.

25 Там же, с. 10.

которой нет в повести: солдаты и пленный поднимаются по скользкой от воды и грязи горе в струях ливня. Непривыкшие русские остаются сзади, а молодой чеченец ловко продвигается вперед и быстро исчезает из их поля зрения. Кажется, что он убежит... Но он остается, ждет наверху. Он мог бы спасти свою жизнь, но, возможно, его удерживает какая-то странная привязанность к Рубахину.

Заканчивается эта несбывшаяся любовная история далеко неоднозначно. С одной стороны, Рубахин наказывает себя за это чувство, уничтожая единственного человека, который мог бы это чувство удовлетворить, и заодно убивая единственного свидетеля того, что с ним произошло. Можно рискнуть и сказать, что это напоминает преступление ревнивого любовника, который скорее убьет объект своей страсти, чем отдаст его сопернику. С другой стороны, он наказывает юношу за то, что тот вызвал в нем эти странные чувства. И поскольку самым очевидным поводом является желание спасти себя и Вовку, страх – то ли перед врагом, то ли перед самим собой – оказывается более сильной мотивацией. Как писал Пьер Бурдьё, то, что называем мужской смелостью, часто вырастает на почве трусости²⁶. „Двусмысленности и неизвестности добавляет то обстоятельство, что в сцене удушения мы видим лишь лицо жертвы, а вот то, что происходит в этот момент с Рубахиным, остается за кадром”²⁷, – подчеркивает кинокритик Гусятинский.

Как в повести, так и в фильме раскрывается гуманистический смысл человеческих отношений: „Какие мы враги, мы свои люди. Ведь были же друзья! Разве нет? Я такой же человек, как ты. А ты такой же, как я. Зачем нам воевать?”²⁸ – жалуется Рубахин. Они как люди, возможно, нашли бы общий язык, но война заставляет их действовать согласно своим законам, на войне нет места человеческим отношениям. Как подчеркивает сам Учитель: „все три наших героя вроде бы замечательные люди. Вне войны. Когда тебя подпирают обстоятельства, выбор – убей или умри”²⁹.

Спасет ли мир красота? – таким вопросом задается Маканин с самого начала рассказа. Приводя слова своего великого соотечественника Ф. М. Достоевского, писатель задумывается над смыслом красоты вообще – и речь не только о красоте пространства и природы, но и человека. В романе *Идиот* Достоевский создал портрет „положительно прекрасного человека”³⁰ – князя Мышкина, обладающего такими духовными качествами, как доброта, человеколюбие, кротость³¹. Достоевский в своем понимании красоты превосходит

26 П. Бурдьё, *Мужское доминирование*, http://www.labrys.ru/files/ domination_0.pdf (режим доступа: 18.08.2008).

27 Е. Гусятинский, *Конвой, „Пленный”...*

28 Там же.

29 А. Учитель, *Мы — пленные обстоятельства...*

30 Ф. Достоевский, *Идиот*, <http://www.md.spb.ru/texts/Idiot/> (режим доступа: 18.08.2008)

31 В словах князя Мышкина „красота – загадка” отражаются взгляды Достоевского на красоту. Для него она является тайной, которая не несет с собой гармонии и мира. Красота – это не роскошь, она является первой и естественной потребностью человека. Он тоскует

чистую эстетику и приближается к метафизике. В этом он близок к Аристотелю, для которого красота трагедии имеет характер катарсиса. Но не всегда. Как говорил Дмитрий Карамазов: „красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей”³².

Чтобы красота могла спасти, она должна действовать вместе с этикой. Своими поступками человек придает красоте нравственные качества. Красота не спасает сама по себе, „механически”... Она может сделать это только через человека, который совершает хорошие поступки, так как ему было приказано обладать землей³³. Понимание Достоевским красоты берет свое начало в философии Платона, в диалоге *Пир*, который представляет собой его учение о любви. Любовь в понимании Платона – это стремление к достижению добра и обладанию им. Первым предметом любви являются реальные предметы, например, красивое тело. Только со временем в душе человека рождается понимание того, что красота души важнее телесной. Тогда предметом любви становятся красивые мысли и поступки, душа, то есть духовная красота. Только тогда человек способен понять идею вечной красоты³⁴.

В рассказе Маканина и фильме Учителя красота мир не спасла – ведь солдаты не знали про это³⁵. Рубахин совершает убийство, в его душе красота не воцарилась. Согласно пониманию Достоевского, только Иисус Христос отражает полноту красоты. Красота в человеке, отождествленная с добром, напоминает о присутствии Христа в душе. Поступок Рубахин уничтожает спасительную силу добра. Режиссер в своем фильме исследует случай, когда обыденное событие оборачивается драмой.

И здесь мне было важно понять, где проходит та грань, когда обычные мальчишки, абсолютно не испытывая друг к другу вражды, могут оказаться способны на убийство. Когда наступает тот страшный момент истины и надо выбирать – либо спасти свою жизнь, отняв ее у другого, либо спасти его жизнь ценой своей. Меня интересует психология этого выбора. Сам по себе факт убийства символический, ведь в наших солдатах тоже что-то уничтожилось – душевное³⁶,

– говорит Учитель. Рубахин в состоянии замечать и ценить красоту, но не в состоянии ее понять. Такая позиция, к сожалению, не ведет его к нравственным высотам, а наоборот – приводит к убийству, уничтожению того,

по ней, он жаждет ее все больше и больше (Ks. D. Jastrząb, *Dostojewski o pięknie*, „Życie duchowe”, № 35/2003, <http://www.zycie-duchowe.pl/?0335,artykul,dostojewski> [режим доступа: 18.08.2008]).

32 Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, http://az.lib.ru/d/dostojewskij_f_m/text_0100.shtml (режим доступа: 18.08.2008)

33 Ks. D. Jastrząb, *op.cit.*

34 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, т. I, Warszawa 1999, с. 86–102.

35 Рассказ Маканина начинается со слов „Солдаты, скорее всего, не знали про то, что красота спасет мир, но что такое красота, оба они, в общем, знали”.

36 А. Учитель, *Интервью...*

что пугало его своей силой. Сосредоточенность на внешней красоте является контрапунктом к страшной военной действительности и еще сильнее подчеркивает трагический характер поступка Рубахина.

Учителю и Маканиу хотелось, чтобы в фильме *Пленный* понятие физической красоты касалось не только удивительно притягательного чеченского юноши, но обозначало нечто особое. Как замечает Гусятинский:

в фильме она стала еще более абстрактной — это красота символического Другого, которая приводит в замешательство — пленяет. Но и заставляет сделать все, чтобы вырваться из плена. В этом смысле пленным в большей степени является Рубахин, нежели его жертва³⁷.

Подходы режиссера и писателя отличаются тем, что для Маканина война – это территория чувственности и пугающей красоты, которая не спасает, но убивает, а Учитель в большей степени сосредоточен на подчеркивании отсутствия благородства в человеческих отношениях во время войны³⁸.

Сохранив „от Маканина” фабулу, Учитель создал для себя свободное творческое пространство. На самом деле в фильме нигде прямо не сказано, что действие происходит в Чечне. Мы можем только догадываться об этом – по папахе Алибекова, по грозным лицам боевиков, где-то в разговоре появляется Шатойский район. Учителю важнее было передать атмосферу горячей точки:

Горячая точка для меня – пограничная ситуация. Люди вынуждены переступить некую грань. Обстоятельства подталкивают. Каждый человек обладает какими-то инстинктами — здесь они прорываются. Сумеешь их сдержать – нет? Пограничная грань, провоцирующая драматические ситуации, опасна и притягательна³⁹,

– говорит режиссер. Ценность фильма Учителя во многом исходит из того, что картина „ни за кого”, в ней нет псевдопатриотического бреда и мифологизирования военного подвига. Ничто не приукрашено. Замечательна речь командира при подготовке к обезоруживанию – жесткая, насыщенная матом, грязная. Потрясает сцена, когда малыш избивает собаку палкой, в то время как его мать занимается любовью с солдатом. Таким и является мир во время войны.

Благодаря великолепной операторской работе авторам удалось передать враждебность этой реальности – чужой земли, непонятной, пугающей, злой. Действие фильма происходит поздней осенью, что очень важно для визуальной стороны картины. Пейзажи соответствуют эмоциональной насыщенности фильма. Сцена в осеннем лесу, когда солдаты „охотятся” за боевиками, снята в документальной манере – трясущейся камерой, в расфоку-

37 Е. Гусятинский, *Конвой*, „Пленный”...

38 Там же.

39 А. Учитель, *Мы — пленные обстоятельства...*

се, вокруг ворчат собаки, мелькают только стволы сухих деревьев, шуршат листья. Все вместе создает эффект присутствия. Вторая очень изысканная – с позиций эстетики и поэтики картины – сцена, когда странники поднимаются на болотистую гору. Оператор Юрий Клименко, постоянный соавтор Учителя, он же оператор картины Сергея Параджанова *Легенда о Сурамской крепости*, снял эту сцену на длинном общем плане под сильным ливнем. Взгляд его камеры – наблюдательный, аскетичный, холодный. Естественное темное освещение, серая цветовая гамма. Люди карабкаются по скользкой, почти вертикальной поверхности, деревья кажутся маленькими пятнами. Забравшись наверх, они сидят молча, смертельно уставшие. Эти сцены замечательно передают экзистенциальную бессмысленность их действий, полную абсурдность этой войны⁴⁰.

Учителю удалось создать атмосферу безвыходности, от которой нигде не спрятаться. Граница между двумя мирами – войны и обычной жизни, плена и свободы – видна, но для героев фильма недостижима. Они постоянно пребывают на „не той стороне” и не могут оттуда выбраться. Интересны две сцены, которые демонстрируют немощность человека, находившегося „в шаге от...”. Вот плененный русский солдат Боярков. Рубахин и Вовка, спрятавшись в кустах, наблюдают за ним через оптический прицел. Он сидит с перевязанной из-за отрезанного уха головой, на старой сломанной кровати во дворе чеченского дома. Его лицо не выражает никаких эмоций, отчаянные глаза умирающего от страха и бессилия человека еле-еле следят за происходящим. Чеченские ребята прибегают к нему и начинают издеваться. Старший из них заставляет Бояркина зарезать барашка: „Режь барашка, режь!! Зарежешь – отпустим!”⁴¹ – настаивает юноша. Здесь очень важен культурологический фактор. Ребята заставляют Бояркина делать то, что в культуре кавказских народов является совершенно нормальным: баранина – это традиционное блюдо, а ритуальные убийства баранов являются частью исламской традиции, в память принятия Аллахом жертвы Авраама. Хотя человек на войне убивает, вне военных действий он оказывается неспособен на это. Пользуясь этим культурным диссонансом, Учитель обнаруживает, как легко унижить и уничтожить человека на войне. Как написал Юрий Гладильщик в „Newsweek”:

война (увы, любая война, даже т. н. Справедливая) – это не твое насилие над другими, а твое насилие над самим собой. Заставляют ли тебя убить домашнее животное, а ты их всегда любил, или ты сам заставляешь себя убить нечто любившееся. Тогда ты наконец-то вдруг осознаешь, что война – антибожий промысел. Что война – истинный грех⁴².

40 J. Andrew, op. cit.

41 Фильм *Пленный*, 2008.

42 Ю. Гладильщик, *Горбатая нога*, <https://stengazeta.net/?p=10005233> (режим доступа: 18.08.2008).

Боярков в отчаянии убивает барашка. Дети хлопают его по плечу, радуются: Боярков – молодец! И отпускают его. Толкают, дергают: „Не умеешь танцевать!? Пошел вон отсюда! Иди в свою Москву!”⁴³ – кричат они. Боярков, шатаясь, неуверенно, в испуге пытается бежать. Но в ту же минуту на крыльце дома появляется бородатый боевик с оружием и стреляет в солдата. Боярков падает на землю, но оказывается, что он не ранен, а просто испугался, потому что чеченец пошутил. Смеющиеся дети тянут его обратно к койке. А ведь он почти уже был на „той” стороне, там где „свой”. Жестокость этой игры „детей взрослого возраста” указывает на потерю моральных ценностей в мире, где человеческая жизнь и чувства становятся игрушкой. А старые игрушки надоедают, поэтому мишка с оторванной лапой или солдат с отрезанным ухом могут быстро оказаться в мусорном ящике. Как умирает от жажды странник у родника в пустыне, так будет умирать Боярков в чеченском ауле, где до свободы, кажется, рукой подать, но, к сожалению, она на расстоянии выстрела из оружия.

Все события фильма происходят на фоне невероятно красивой природы. Она молчаливо присматривается к людям, таинственная, неизменная на протяжении тысячелетий. Холодная земля впитывает кровь и русских, и чеченцев. Имеющий „кавказский” опыт работы с Параджановым, Клименко в своих кадрах мастерски передал захватывающую красоту гор. Она таит в себе некую опасность, пленяет. Как писал Джон Китс:

Прекрасное пленяет навсегда.
К нему не остываешь. Никогда
Не власть ему в ничтожество⁴⁴.

Эта красота убивает. Для русских горные вершины Кавказа никогда не станут надежным прибежищем. Она гипнотизирует, как может привлекать только что-то незнакомое и грозное.

Серые замшелые ущелья. Бедные и грязноватые домишки горцев, слепившиеся, как птичьи гнезда. Но все-таки горы?! Там и тут теснятся их желтые от солнца вершины. Горы. Горы. Горы. Который год берedit ему сердце их величавость, немая торжественность, но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?⁴⁵

– задумывается Маканин. В конце фильма Учителя еще раз возникает эта ослепительная красота, которая так и не спасла мир. Как верно замечает Лариса Малюкова, „это проигрыш Человеческого. Финальные живописные пейзажи вытесняют лицо солдата из предыдущего кадра. Солдата, толь-

43 Там же.

44 Д. Китс, из поэмы *Эндимион*, http://lib.ru/POEZIQ/KITS/keats1_3.txt (режим доступа: 18.08.2008).

45 В. Маканин, *Кавказский пленный...*

ко что убившего человека”⁴⁶. На фоне неподвижных, полных достоинства вершин звучит раздирающая душу песня – это чеченская мать оплакивает своего сына. Она воплощает всех матерей, потерявших своих детей во всех войнах этого мира. Очередной раз звучит сумасшедший крик: „Почему?“. Слова самого режиссера лучше всего передадут смысл его фильма:

Почему возникают непримиримость и ненависть? Если задать себе такой вопрос — надо что-то делать. А это уже и экономика, и политика, и общественное сознание... Но не задавать себе *подобных вопросов нельзя*⁴⁷.

Говорят, что тот, кто не прошел войну, не ощутил ее в себе, не должен снимать про нее кино. Режиссеры, снимающие про Чечню, военного опыта не имеют, но они чувствуют, что такое искусство и какова его роль. Можно сказать, что в некоторой степени им удалось приблизиться даже не к самой войне, но к ее последствиям, отраженным в состоянии российского общества, к социальным проблемам, связанным с конфликтом на Кавказе. Очень радует то, что в условиях государственной политики сокрытия истины нашлись люди, доказавшие, что есть еще в России самостоятельно мыслящее, рефлектирующее, цивилизованное общество. И если, как доказал Маканин, красота не спасет мир, спасет его кино.

Использованная литература

Foucault M., *Historia seksualności*, Gdańsk, 2010.
Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1999.

Интернет-ресурсы

Гладильщиков Ю., *Горбатая пора*, <https://stengazeta.net/?p=10005233> (режим доступа: 21.07.2008).
Гусятинский Е., *Конвой, „Пленный“*, „Искусство кино”, № 9, сентябрь 2008, <http://kinoart.ru/2008/n9-article11.html> (режим доступа: 25.03.2008).
Достоевский Ф., *Братья Карамазовы*, http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0100.shtml (режим доступа: 18.03.2008).
Известный российский режиссер Алексей Учитель отмечает юбилей, <http://www.1tv.ru/news/culture/183987> (режим доступа: 18.03.2008).
Казак В., *Владимир М.*, <http://www.people.su/68840> (режим доступа: 18.03.2008).
Китс Д., *Из поэмы Эндимион*, http://lib.ru/POEZIQ/KITS/keats1_3.txt (режим доступа: 18.03.2008).
Маканин В., *Гражданин убегающий*, <http://knigosite.ru/library/read/17733> (режим доступа: 18.08.2008).
Маканин В., *Кавказский пленный*, <http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/makanin.txt> (режим доступа: 18.03.2008).
Малюкова Л., *Братец Иванушка и Shoot с ним*, http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=14:-shoot-&catid=8:--&Itemid=33 (режим доступа: 18.08.2008).

46 Л. Малюкова, *Братец Иванушка и Shoot с ним*, http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=14:-shoot-&catid=8:--&Itemid=33 (режим доступа: 18.08.2008).

47 Там же.

- Учитель А., *Все мы пленники*, „Труд”, № 147, http://www.trud.ru/article/11-08-2008/132052_aleksej_uchitel_vse_my_plenniki/print (режим доступа: 11.08.2008)
- Учитель А., *Мы — пленные обстоятельств*, „Новая газета”, № 52, <http://novgaz.ru/data/2008/52/20.html?print=201119070520> (режим доступа: 21.07.2008).
- Учитель А., *Интервью*, „Российская газета” – Федеральный выпуск, № 4614, <http://www.rg.ru/2008/03/18/kino.html> (режим доступа: 18.03.2008).
- Jastrzab D., *Dostojewski o pięknie*, „Życie duchowe”, № 35/2003, <http://www.zycie-duchowe.pl/?0335,artykul,dostojewski> (режим доступа: 18.08.2008).
- Joe A., Uchitel' A., *The Captive*, <http://www.kinokultura.com/2009/24r-plenny.shtml> (режим доступа: 18.03.2008).
- Olofsson K., *Who is the prisoner of the Caucasus? Vladimir Makanin, The Prisoner of the Caucasus, Academic Archive online*, www.diva-portal.org (режим доступа: 21.07.2008).

Karolina Stawiarz

doktorantka Wydziału Filologicznego UJ

CZACKI – TYP CZY CHARAKTER?

Горе от ума to prawdopodobnie najpopularniejszy utwór Aleksandra Siergiejewicza Gribojedowa. Jest to komedia wierszem w czterech aktach, napisana w 1824 roku¹. Jej głównym bohaterem jest Aleksander Andriejewicz Czacki. Postać ta, to człowiek młody, przystojny ale i wymowny, bystry; szlachcic. Przez długi okres swej młodości mieszkał w moskiewskim domu naczelnika urzędu – Pawła Famusowa, jako syn jego zmarłego przyjaciela. Tam, podobnie jak inni młodzi ludzie wyższych klas XIX wieku, został wychowany, uzyskał podstawowe wykształcenie i przeżył pierwszą miłość zakochując się w pięknej córce naczelnika – Zofii. Czacki jednak nagle porzucił Moskwę i wyjechał za granicę, na Zachód. Po przeżyciu trzech lat na obczyźnie, gdzie niewątpliwie nadal się kształcił, powrócił do ojczyzny. Widząc świat swoimi oczami, a nie według cudzych słów, Czacki jasno pojmował swoją drogę życiową, czym odznaczał się na tle innych. Czy to zdecydowało o jego typowości? A może raczej spowodowało, że stał się wybitnym charakterem? Odpowiedź na te pytania są przedmiotem niniejszej pracy.

Czacki już na pierwszych stronach utworu jest przedstawiany jako marzyciel, człowiek pozytywnie myślący, który nie tylko jest przekonany o trwałości uczuć swej ukochanej, ale i pełen wiary w naukę, światłość i postęp, co było niezwykle charakterystyczne dla ludzi epoki autora. Prawdziwie wierzył on w możliwość wychowania społeczeństwa poprzez wytłumaczenie, objaśnienie pewnych norm, poglądów i zasad². Aleksander Andriejewicz kocha swoją ojczyznę, ale nie biurokratyczną i pańską, a prostą, „świętą Rosję” i lud, tak bezbronny i uciskany. W swoich wypowiedziach jest bezpośredni. Każde jego słowo jest pełne szczerości i sądu:

А тетушка? все девушкой, Минервой?
Все фрейлиной Екатерины Первой?
Воспитанниц и мосек полон дом?³

1 W tłumaczeniu na język polski autorstwa Juliana Tuwima z 1950 roku utwór nosi tytuł *Mądrymu biada*.

2 W. Jakubowski, *Aleksander Gribojedow*, [w:] *Literatura rosyjska*, t. I, Warszawa 1970, s. 433–434.

3 A. С. Грибоедов, *Горе от ума*, Москва 2006, s. 23.

Przez to jednak, gdy tylko Czacki styka się ze wszechobecnym zacofaniem szlachty rosyjskiej, natychmiast wybucha swymi tyradami, monologami, wygłaszając je w obecności osób, które pragnie oświecić. Próbuje on w ten sposób obudzić w nich honor obywatelski, a co za tym idzie, świadomość służby publicznej, walki z ustrojem pańszczyźnianym i dbałości o oblicze narodowe Rosji⁴. Niestety efekt jaki uzyskał był zupełnie przeciwny.

Środowisko moskiewskie, w jakim przyszło przebywać Czackiemu po powrocie do Rosji, okazało się być dla niego trudne, rozczarowało go. Widzimy to nie tylko w jego zachowaniu, ale przede wszystkim w wypowiedziach:

Дома новы, но предрассудки стары.
Порадуйтесь, не истреблять
Ни годы их, ни мод, ни пожары⁵.

Aleksander Czacki na każdym kroku wytykał wszystkim błędy i zacofanie, które sam zauważał dzięki przeprowadzonym na Zachodzie obserwacjom. Niestety tego ostatniego brakowało jego interlokutorom, co miało bardzo duży wpływ na sposób odbierania go przez społeczność. Czacki szybko został okrzyknięty szaleńcem. Jego względy nie zostały docenione, a wręcz odrzucone. Jako człowiek „nowy”, niosący ze sobą świadomość krzywdy społecznej uciskanych mas, bogactwo myśli, wiedzę i żywą reakcję na otaczające go zjawiska, nie został zaakceptowany przez wysokie sfery towarzyskie Moskwy, których stanowi całkowicie zaprzeczenie⁶. Przez swą odmienność i inny światopogląd jest on praktycznie prześladowany. Pozostaje sam i cierpi. W ciągu jednego dnia na jego los wpływa mnóstwo czynników, które znacznie zmieniają postrzeganie Czackiego w towarzystwie. Szybko okazuje się, że znajduje się on w domu zbudowanym na fałszu i obłudzie, gdzie wszyscy sprzysięgli się przeciwko niemu. Ten młody, pełen zapału człowiek, gdy tylko powrócił do swej ukochanej ojczyzny, okazał się być w niej sam. Samotny, nie mający szczerego wsparcia z niczyjej strony Czacki próbował w pewien sposób walczyć z obcym mu ideowo społeczeństwem. Jednak nie starał się do niego zbliżyć. Wręcz przeciwnie: stawiał siebie ponad innych.

Nie jest to przykład postaci klasycystycznej. Czacki przerasta sztywne reguły kreowania tego typu bohatera. Jego postać nawiązuje już do epoki preromantyzmu, jednak jeszcze daleka jest od typowej postaci bajronicznej, pogardzającej innymi. Stanowi on prototyp późniejszego „zbędnego człowieka” (лишний человек⁷) charakterystycznego dla literatury rosyjskiej lat 40. i 50. XIX wieku.

W postaci tego bohatera widać pewne podobieństwa charakteru i osobowości do bohaterów innych utworów początku XIX wieku. Wielu badaczy, m.in. krytyk Michaił Dmitrijew i wybitny historyk literatury XIX wieku Aleksandr Wiesielow-

4 W. Jakubowski, *Wstęp*, [w:] Aleksander Gribojedow, *Mądrym biada*, Ossolineum 1960, s. LXII.

5 A. С. Грибоедов, *Горе от ума*, Москва 2006, s. 43.

6 W. Komorowska, *Antologia dramatu rosyjskiego*, t. I, Warszawa 1952, S. 61–62.

7 Ю. В. Манн, *Лишний человек*, [w:] *Краткая литературная энциклопедия*, red. А. А. Сурков, t. 4, Москва 1967, s. 400–402.

ski, zauważa wpływy i powiązanie Czackiego z Alcestem z dramatu Moliera pt. *Mizantrop*⁸. Powiązania tego typu są niewątpliwe, gdyż obaj bohaterzy przedstawiają naturę rewolucyjną. Nie świadczą one jednak o ułomności twórczej Gribojedowa, a wskazują na przynależność dzieł do tej samej epoki literackiej oraz na wspólną znajomość teatru francuskiego przez rosyjskiego pisarza. Ponadto, mimo braku jasnych wskazań na związki komedii Gribojedowa z twórczością angielskiego dramaturga Wiliama Shakespeare'a, zauważa się pewne podobieństwo w kreśleniu postaci przez tych dwóch twórców. Na wyjątkowy sposób tworzenia bohaterów przez Shakespeare'a zwrócił uwagę już Aleksander Siergijewicz Puszkina, mówiąc, że

Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры⁹.

Podobnie też jest przedstawiony Czacki w utworze *Горе от ума*. Nie jest on idealny, schematyczny, a zainspirowany życiem. Postać ta przewyższa sztywno nakreślone zasady kreowania bohatera klasycystycznego. Ma on charakter złożony, łączy w sobie różne konwencje literackie.

Analizując postać Czackiego badacze literatury już w drugiej połowie XIX wieku skojarzyli go z Shakespeare'owskim Hamletem. Początkowo jedynie na zasadzie kontrastów¹⁰. Jednak już niewiele później zaczęto doszukiwać się związków łączących obie te postaci. W kwestii tej wypowiedali się tacy uznani badacze jak Iwan Aleksandrowicz Gonczarow, Aleksej Siergijewicz Suworin czy Michaił Osipowicz Mienszykow. Na ogół zauważali oni, iż obaj ci bohaterzy znaleźli się w wyznaczonym miejscu, jednak ono samo okazało się być inne, niż się spodziewali. Tematykę tę poruszają również bardziej współcześni badacze, jak np. Abram Szejn czy Grigorij Kozincew¹¹. Jednak ich wywody sprowadzają się do cech wspólnych dla danego gatunku literackiego w danym okresie czasu, a nie porównywaniu bohaterów. Tymczasem postaci te mają podobny wydźwięk w wielu aspektach, jak np. rozczarowanie środowiskiem, niemoc działania, czy też okrzyknięcie ich szaleńcami. Obu charakteryzuje tak zwany hamletyzm. Trwają oni w wewnętrznym konflikcie między myślą a pragnieniem czynu. Dominują w nich refleksje, a nie działanie¹². Nieodzwonnie łączy się to z wyobcowaniem obu bohaterów, poczuciem niezrozumienia ich tragizmu. Nie oznacza to jednak, że są to osobistości

8 W. Jakubowski, *Wstęp*, s. LXV.

9 A. С. Пушкин, *История Пугачева, Исторические статьи и материалы, Воспоминания и дневники*, [w:] *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 7, ред. Д. Д. Благо, С. М. Бонди, В. В. Виноградов, Ю. Г. Оксман Москва 1962, s. 210.

10 Ю. Ф. Флоринская, *Чацкий и Гамлет*, [w:] A. С. Грибоедов. *Творчество. Биография. Традиции*, ред. С. А. Фомичев, Ленинград 1977, s. 30.

11 Ibidem, s. 30–31.

12 J. Kott, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 75–81.

jednego pokroju. Czackiego przede wszystkim wyróżnia tzw. „rosyjska dusza”¹³, chęć czynienia dobra i miłość do narodu. A Hamlet, podobnie jak bohaterzy innych utworów, w których można się dopatrzeć wspólnych cech z Czackim, mógł być jedynie inspiracją dla twórcy. Ponadto, tak dogłębna znajomość utworów zagranicznych świadczy jedynie o dobrym odczytaniu samego Gribojedowa.

Nie są to jednak jedyne czynniki, które składają się na postać Czackiego. Zawiera on w sobie pewnego rodzaju historyzm, odniesienie do nastrojów dekabrystowskich, które były powszechne w czasach powstania dzieła. Dekabrystami nazywa się młodych rewolucjonistów początku XIX wieku, którzy wywodzili się ze szlachty. W większości byli to oficerowie w początkowej fazie służby, którzy na ogół wcześniej ją porzucali, nie będąc w stanie podporządkować się niepoprawnym stosunkom jakie panowały wtedy w armii. Dążyli oni do zniesienia monarchii i stworzenia nowych, bardziej demokratycznych rządów w Rosji, w oparciu o konstytucję¹⁴. Jednolitość światopoglądu Aleksandra Andriejewicza z programem dekabrystów jest wręcz jawna. Zauważył to już w drugiej połowie XIX wieku Aleksandr Iwanowicz Hercen¹⁵. Czacki, podobnie jak i inni dekabryści, porzucił służbę i wyjechał za granicę. Charakter jego przekonań, które objawia w utworze podczas rozmów z Famusowem, czy na balu, w chwili wymiany zdań z różnymi osobistościami tylko to podkreśla. Czacki wyraża w nich swoje niezadowolenie ze stosunków jakie panują w armii i rządzie, gdzie ważniejsze są osoby, a nie sprawy państwa. W rozmowie z Famusowem mówi: „Служить бы рад, прислуживаться тошно”¹⁶. Potępia on też nieludzkich gospodarzy, którzy wyzyskują bezprawnych chłopów, wrogość narodu do edukacji i ogólnego zacofania w społeczeństwie. W jednym ze swych monologów wybuchą:

А судьи кто? – За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен Очаковских и покоренья Крыма;
Всегда готовые к журьбе,
Поют всё песнь одну и ту же,
Не замечая об себе:
Что старее, то хуже¹⁷.

Czacki, a poprzez niego sam autor, wręcz wprost wyśmiewa szlachtę rosyjską, żyjącą nadal niczym u schyłku XVIII wieku, czerpiącą swą wiedzę z zapomnianych już, starych gazet. Szczepnie mówi również o panach feudalnych, którzy sprzedają lub zamieniają ludzi na psy. Bardzo dobrze jest tu ukazany obraz szlachty i jej stosunek do chłopstwa, które pracowało na życie i reputację swych panów.

13 *Rosyjska dusza*, [w:] *Mentalność rosyjska. Słownik*, red. A. de Lazari, Katowice 1995, s. 76.

14 B. Mucha, *Dekabryści*, Warszawa 1979, s. 33.

15 W. Jakubowski, *Wstęp*, s. LVIII.

16 A. C. Грибоедов, op. cit., s. 31.

17 Ibidem, s. 43.

Где, укажите нам, отечества отцы,
 Которых мы должны принять за образцы?
 Не эти ли, грабительством богаты?
 Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
 Великолепные соорудя палаты,
 Где разливаются в пирах и мотовстве
 И где не воскресят клиенты-иностранцы
 Прошедшего житья подлейшие черты.
 Да и кому в Москве не зажимали рты
 Обеды, ужины и танцы?¹⁸

Jak mówi sam bohater, on „не торопится вписываться в полк шутов¹⁹”. Na pewien związek Czackiego z ludźmi o nastrojach rewolucyjnych tamtego okresu wskazuje również jego zachowanie, reagowanie na pewne zjawiska jak np. rosnąca liczba galomanów, którzy ślepo wielbią wszystko to, co zagraniczne. Czacki w jednej ze swych tyrad wybucha:

В той комнате незначаящая встреча:
 Французик из Бордо, надсаживая грудь,
 Собрал вокруг себя род вечя
 И сказывал, как снаряжался в путь
 В Россию, к варварам, со страхом и слезами;
 Приехал – и нашел, что ласкам нет конца;
 Ни звука русского, ни русского лица
 Не встретил: будто бы в отечестве, с друзьями;
 Своя провинция. – Посмотришь, вечерком
 Он чувствует себя здесь маленьким царьком;
 Такой же толк у дам, такие же наряды...
 Он рад, но мы не рады²⁰.

Nie rozumie on, co we Francji jest piękniejszego niż w Rosji. Przecież to swój kraj powinno się kochać i wielbić, a nie cudzy. Zapatrując się na innych, zamiast troszczyć się o siebie i własną kulturę, naród rosyjski będzie jedynie odbierany jako śmieszny, a nie poważny. Tę, jakże wielką, miłość Czackiego do ojczyzny widać praktycznie w każdej z jego wypowiedzi, kiedy to używa liczby mnogiej, a nie pojedynczej.

Где, укажите н а м, отечества отцы,
 Которых мы должны принять за образцы?²¹

„Nam” czyli narodowi, ludziom, którzy mają swoją kulturę, a niepotrzebnie zapatrują się na inną. Czacki bardzo krytykuje ślepe naśladowanie wzorców zachodnich. Mówi:

18 A. C. Грибоедов, op. cit., s. 44.

19 Ibidem, s. 33.

20 Ibidem, s. 95–96.

21 Ibidem, s. 44.

Воскреснем ли когда от чужеземных мод?
 Чтоб умный, добрый наш народ,
 Хотя по языку нас не считал за немцев²².

Boli go ciemnota środowiska rosyjskich salonów. Zdaje sobie sprawę, że przez te trzy lata jego nieobecności w państwie bardzo dużo się zmieniło. Sam zauważa: „Нет, нынче свет уж не таков²³”. Chciałby coś zmienić, jednak nie potrafi działać. W pewien sposób uosabia on cały ruch rewolucyjny roku 1825. Jest to człowiek mądry, młody, który przebywał kilka lat za granicą, dzięki czemu zyskał pewną wiedzę ogólną, co jest dobrze postrzegane. Jednak on sam nie widzi w tym niczego zachwycającego. Nie liczy się dla niego znajomość kultury zachodniej, a rodzimej. Irytuje go też rozmowy w języku francuskim. Czacki cieszy się poważaniem w środowisku moskiewskich salonów ale tylko i wyłącznie dzięki swemu majątkowi. Nikt z tamtejszego środowiska nie podziela jego poglądów. On natomiast pragnie ich oświecić. Niestety nie potrafi działać stopniowo, więc wybucha swoimi tyradami, które w pewien sposób przypominają rewolucję. Jednakże nie jest to dobry sposób. Jego zachowanie odstrasza ludzi, a on sam bardzo szybko zostaje okrzyknięty szaleńcem i nikt nie traktuje go poważnie. Wynika to z tego, że Czacki tak naprawdę nie potrafi działać. Pragnie zmian, kocha swą ojczyznę i chce aby dobrze funkcjonowała, lecz nie zna sposobu, za pomocą którego, mógłby tego dokonać. Jest on bardzo inteligentny i tak naprawdę dużo potrafi, ale w jakimś stopniu jest egoistą i czasem pokazuje też swoją arogancję. Ostatecznie doprowadza go to do zguby. Postać Czackiego niewątpliwie przedstawia nastroje dekabrystowskie, jednak jest to model biernego dekabrysty.

W postaci Czackiego ewidentnie widać, że Gribojedow tworząc tę osobowość był natchniony otoczeniem. Na bohatera tego składa się kilka ważnych dla autora osobistości, z którymi był związany. Między innymi z osobą Aleksandra Andriejewicza kojarzono Piotra Czaadajewa, który był przyjacielem Gribojedowa, jeszcze z czasów studiów na uniwersytecie Moskiewskim. Łączy ich nie tylko podobieństwo nazwisk ale i życiorys. Czacki, tak samo jak Czaadajew, zrezygnował ze służby w armii, nie godząc się na panujące tam bezprawie. Ponadto, obie postaci charakteryzuje dar krasomówstwa, co niestety doprowadziło ich obu do okrzyknięcia szaleńcami.

Przypadki przypisywania pomieszania zmysłów u ludzi niepożądanych przez władzę były dość częstą praktyką za czasów panowania cara Aleksandra I. Podobny los miał zresztą spotkać na moskiewskich salonach samego Gribojedowa²⁴. W kwestii światopoglądu Czackiego zauważa się też powiązania z poglądami innych osobistości kręgu dekabrystów, jak poeci Paweł Katienin, Michaił Orłow czy Mikołaj Turgieniew²⁵. Aleksander Andriejewicz, podobnie jak i wszystkie wymienione wyżej osoby, pragnął zmian w swym państwie. Uważał, że tylko w ten spo-

22 A. С. Грибоедов, op. cit., s. 97.

23 Ibidem, s. 33.

24 W. Jakubowski, *Wstęp*, s. LXV.

25 Ibidem, s. LXXII-LXXIII.

sób można coś wskórać aby ten polityczny organizm mógł lepiej funkcjonować. Czacki jednak chciał tego dokonać poprzez swe tyrady, monologi i pouczenia. Oczywiście nie miało to absolutnie żadnego zastosowanie wśród społeczeństwa.

Na postać Czackiego w dużej mierze wpłynął też przyjaciel Gribojedowa i dekabrysta w jednej osobie – Wilhelm Küchelbecker, który głośno głosił swe rewolucyjne poglądy, a Gribojedow najprawdopodobniej w milczeniu podzielał²⁶. Identyczne zachowanie możemy zaobserwować właśnie u Aleksandra Andriejewicza, który przed każdym człowiekiem jawnie ogłasza swą postawę. Ma on jasno nakreślony punkt widzenia i nie ma najmniejszego zamiaru go zmieniać dla jakichkolwiek korzyści materialnych czy towarzyskich.

Tak więc Gribojedow, zawierając w głównym bohaterze swego utworu głosy, zdania i światopoglądy bliskich mu osób, chciał unaocznić główny problem polityczno-oświeceniowy swego okresu. Czacki jest tu głosem dekabrystów i poniekąd samego Gribojedowa. Stworzenie tej postaci przez autora było pewnego rodzaju działaniem rewolucyjnym. W wypowiedziach Czackiego zawarł on również swe przemyślenia i poglądy.

Czy Czacki to postać innowatorska? Na to pytanie nie da się odpowiedzieć prostym tak lub nie. Niewątpliwie postawa rewolucyjna nie była obca Gribojedowi podczas pisania *Горе от ума*. Jak już wcześniej zauważyłam, doskonale orientował się on w literaturze zachodnioeuropejskiej początku XIX wieku, a co za tym idzie, problematyce rewolucyjnej. Los chciał, że te zachodnie poglądy społeczno-polityczne dotknęły również państwa rosyjskiego. W wyniku tego Gribojedow, jako pisarz i człowiek światły, odczuł potrzebę działania. Rezultatem, jak już zaznaczyłam powyżej, jest utwór *Горе от ума*. Dlatego też nie można powiedzieć, iż to właśnie on jest twórcą, prekursorem tematyki rewolucyjnej w literaturze ani światowej, ani też rosyjskiej. To nie Gribojedow jako pierwszy stworzył typ bohatera rewolucyjnego. Niewątpliwie zaczerpnął to z literatury zachodniej i zaadaptował na potrzeby gruntu rosyjskiego. Ale czy można zatem powiedzieć, że Czacki to postać powielona? Tego stwierdzić również nie można, gdyż niewątpliwie odznacza się on swą indywidualnością. Jego zachowanie, wypowiedzi i reakcje świadczą właśnie o jego odmienności. Są czerpane z otoczenia, literatury, a nawet zawierają przemyślenia samego autora, jednakże nie powielają żadnej innej postaci literackiej. Czackiego odznacza przede wszystkim tzw. „rosyjska dusza”. Usiłuje on oświecić Rosjan. Chce aby rosyjska inteligencja nie odbiegała od zachodnioeuropejskiej, jednak nie oznacza to zatracenia się w zachodnich zwyczajach. Podróże nie spowodowały, że rosyjskość w Czackim umarła. Wręcz przeciwnie. Pragnie on ją podtrzymać nie tylko w sobie, ale i w całym narodzie. Problem jednak w osiągnięciu tego celu stanowi brak umiejętności działania. Jest to zachowanie typowe dla postaci już romantycznej. Trudno stwierdzić, czy Czacki to postać innowatorska bądź powielona. Jest to postać zaczerpnięta z życia, ze środowiska szlachty, tak dobrze znanego Gribojedowi.

²⁶ Ibidem, s. LXXIII.

Próbując zreasumować zawarte powyżej rozważania należy zastanowić się nad odpowiedzią na tytułowe zagadnienie: kim jest Czacki? Czy jest to typ? Czy raczej charakter? W poprzednim akapicie już nadmieniłam, że to nie Gribojedow stworzył typ bohatera rewolucjonisty, co skłania mnie do określenia Czackiego jako typu, a nie charakteru. Czy rzeczywiście tak jest? Jak podaje słownik języka polskiego, charakter to „zespół cech właściwych danemu przedmiotowi lub zjawisku, odróżniających je od innych przedmiotów i zjawisk tego samego rodzaju²⁷”. A Czacki przecież się wyróżnia na tle społeczeństwa, wśród którego przyszło mu żyć. Poglądy, które reprezentuje są odmienne od tych, za którymi opowiada się reszta szlachty. Pragnie od życia czegoś zupełnie innego niż pozostali. Ma swoje zdanie i nie chce powielać cudzych idei. Jest inny i przez to też odrzucony przez społeczeństwo. Pełen refleksji Czacki nie znajduje wspólnego języka z bywalcami moskiewskich salonów. Pomimo tego skupia on w sobie znamienne cechy charakteru i usposobienia, które wynikają z jego przynależności do grupy rewolucjonistów. Chce zmian, reform w państwie. Nie zgadza się na panujący w Rosji despotyzm i szerzącą się frankofilię. To ostatnie jednak świadczy o jego typowości. O przynależności do konkretnego ruchu rewolucyjnego, jakim w tym czasie była organizacja dekabrystów. Czacki ewidentnie przynależy do tego obozu, przeciwstawionego leniwej szlachcie, która myśli tylko i wyłącznie o rozrywkach i uciechach życiowych.

Przedstawiona analiza prowadzi do następującej konkluzji: Czacki, pomimo swej odmienności na tle większości moskiewskiej arystokracji nie przedstawia charakteru. Mimo, iż cechuje go specyficzność postawy, to jest ona charakterystyczna dla całego stowarzyszenia dekabrystów. Wyróżnienie to zaznacza się w wyniku liczebności osób w poszczególnych obozach. Nie stanowi ona jednak indywidualności. Aleksander Andriejewicz Czacki to niewątpliwy typ człowieka rewolucjonisty. Nie jest to działacz polityczny, buntownik czy też powstaniec. Przedstawia człowieka, który chciałby wiele zmienić wśród społeczności rosyjskiej. Marzy o tym, aby cała szlachta, z której sam się wywodzi, podzielała jego światopogląd. Jednak zachowanie Czackiego jest bierne. Nie potrafi działać. Zbyt mało skupiony jest na refleksjach dotyczących różnic świata, który zastał, a którego się spodziewał. Jest to typ porwanego entuzjazmem propagandy, który walczy o ludzi wygłaszając gorące oracje w moskiewskich salonach, klubach czy też na zebraniach, jednak nie przekonując w ten sposób do siebie nikogo.

Bibliografia:

- Jakubowski W., *Aleksander Gribojedow*, [w:] *Literatura rosyjska*, t. I, Warszawa 1970.
 Jakubowski W., *Wstęp*, [w:] Aleksander Gribojedow, *Mądremu biada*, Ossolineum 1960, s. LXVIII.
 Komorowska W., *Antologia dramatu rosyjskiego*, t. I, Warszawa 1952.
 Kott J., *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.
Mentalność rosyjska. Słownik, red. A. de Lazari, Katowice 1995.

²⁷ *Charakter*, [w:] *Słownik Języka Polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/charakter;2447806.html> [dostęp 16.03.2019r.]

Mucha B., *Dekabryści*, Warszawa 1979.

Грибоедов А. С., *Горе от ума*, Москва 2006.

Манн Ю. В., *Лишний человек*, [w:] *Краткая литературная энциклопедия*, red. А. А. Сурков, t. 4, Москва 1967, s. 400–402.

Пушкин А. С., *История Пугачева, Исторические статьи и материалы, Воспоминания и дневники*, [w:] *Собрание сочинений в десяти томах*, t. 7, red. Д. Д. Благо, С. М. Бонди, В. В. Виноградов, Ю. Г. Оксман Москва 1962.

Флоринская Ю. Ф., *Чацкий и Гамлет*, [w:] А. С. Грибоедов. *Творчество. Биография. Традиции*, red. С. А. Фомичев, Ленинград 1977, s. 28–45.

Интернет-ресурсы:

Charakter, [w:] *Słownik Języka Polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/charakter;2447806.html> [dostęp 16.03.2019r.]

IV. Dział kulturoznawczy

Karolina Turek

student II roku SUM Filologii Rosyjskiej UJ

POZYCJA KOBIETY W ROSJI PRZED I PO PIERWSZYCH PRÓBACH EMANCYPACJI

Do lat 60. XIX wieku życie człowieka w Rosji podporządkowane było przynależności klasowej – oficjalnie, mniej oficjalnie zaś – również przynależności płciowej. Obie kategoryzacje ograniczały funkcjonowanie kobiety w zdecydowanie większym stopniu niż funkcjonowanie mężczyzny. Tym sposobem przez wiele dziesięcioleci kobieta w Rosji praktycznie niewiele miała wspólnego z człowiekiem, zdecydowanie więcej – z przedmiotem. Sama Rosja zaś do końca XVIII stulecia była cywilizacją mężczyzn. Ten stan rzeczy był konsekwencją przestarzałego, krzywdzącego dla kobiet, a korzystnego dla mężczyzn sposobu myślenia, utrwalanego na Rusi już od zarania dziejów w sposób nieformalny, w formalny zaś od wieku XVI, czego dowodem może być *Domostroj*¹ – tekst będący jednocześnie od owego momentu swoistym *Dekalogiem* regulującym życie ówczesnych Rosjan w niemal każdym możliwym jego aspekcie – w tym również w kwestii stosunków pomiędzy przedstawicielami obojga płci.

W *Domostroju* – kodeksie regulującym sposób zachowania się właściwy dla poszczególnych jednostek – po raz pierwszy połączono zasady religijne z zasadami świeckimi w celu efektywnej organizacji gospodarstwa domowego. Całość zasad była zaś odzwierciedleniem ówczesnej kultury, która charakteryzowała się ostrym rozgraniczeniem pomiędzy funkcjami służenia a zarządzania. Jak słusznie zauważa B. Pietrow-Enker, „под влиянием церкви общественная иерархия была узаконена метафизически: царь служил Богу, дворянин – царю, крестьянин – своему господину, а жена – мужу”². *Domostroj* w kwestii regulacji

1 *Domostroj* (ros. *Домострой*) – zabytek literatury okresu Rusi Moskiewskiej powstały najprawdopodobniej ok. wieku XVI w Nowogrodzie. Składa się z trzech części, z których pierwsza mówi o obowiązkach człowieka wobec Boga i cara, druga poświęcona jest regulacjom stosunku głowy rodziny wobec żony, dzieci i domowników oraz podaje przepisy życia codziennego wzorowane na regułach zakonnych, trzecia zaś wylicza zalecenia i porady dotyczące prowadzenia gospodarstwa.

2 Б. Пиетров-Эннер, „Новые люди” России. Развитие женского движения от истоков до Октябрьской революции, Москва 2005, s. 77.

stosunków rodzinnych promował surowy patriarchyzm, czego efektem była silna dominacja mężczyzny w rosyjskich domach, spychająca kobietę do roli członka rodziny drugiej kategorii. Rodzina zaś jawiła się wówczas podstawową komórką społeczną, a jej posiadanie – priorytetem każdej społecznej jednostki³.

W kwestii kontaktów z otaczającym je społeczeństwem kobiety w owym czasie były ograniczone – mogły obracać się jedynie w wąskim kręgu znajomych – na ogół innych kobiet – przy czym trzeba zaznaczyć, iż na ogół społeczeństwo poświęcało im bardzo mało uwagi. Kobiety bez względu na swój status społeczny były przywiązane do domu swojego ojca lub męża, w którym zamknięte w czterech ścianach żyły w bólu, smutku i upokorzeniu⁴. Ponadto były one zmuszone być w pełni posłuszne mężom i wykonywać rutynowe prace domowe. Ich pragnienia i wola nigdy nie były przez ojców i mężów brane pod uwagę, i w żaden sposób nie wpływały na ich własny los. Nie wpływały również na los ogółu społeczeństwa, ponieważ zarówno w życiu państwowym, jak i szeroko pojętej sferze służbowej, funkcjonowali wyłącznie mężczyźni⁵. Kobiety mogły co najwyżej występować w charakterze zastępcy mężów podczas ich nieobecności, jednak nie było to często spotykaną praktyką. Mężczyźni ponadto mieli stanowić centrum kobiecego świata. Do ich kompanii kurczyło się też poślubne towarzyskie życie kobiet, a ślubu niemal nie sposób im było uniknąć.

Podobnie jak w Europie Zachodniej, w Rosji przez długie dziesięciolecia ślub zawierany był na ogół na zasadzie biznesowego kontraktu, jako konsekwencja decyzji rodziców młodej pary. Było to rezultatem tego, iż małżeństwo rozpatrywano wówczas w kategoriach zawieranego przez rodzinę układu, dzięki któremu nabywała ona nowych spadkobierców i sojuszników, i z tego też powodu na ich wybór starała się ona wpływać⁶. Już w XVI wieku Cerkiew, widząc w tym zwyczaju nieszczęście młodych – zwłaszcza kobiet, które wydać za mąż można było już po ukończeniu przez nie dwunastego roku życia – próbowała doprowadzić do zaprzestania tego rodzaju praktyk, jednak bez skutku. Jak kontynuuje B. Pietrow-Enker, „только в конце XVII в. ей удалось узаконить свои стремления, но на практике продолжали применяться нормы обычного права. Эти нормы тоже дают представление о силе патриархальности в лоне семьи”⁷.

Wydanie kobiety za mąż nie było przedsięwzięciem skomplikowanym. Wystarczyło mężczyźnie wspomnieć w rozmowie o tego rodzaju zamiarach, by działania w tym kierunku zostały podjęte. Kandydatka na żonę w ówczesnym społeczeństwie powinna była charakteryzować się odpowiednimi cechami. Idealną kobietę wyobrażano sobie wówczas jako osobę skromną i pokorną, łagodną i posłuszną,

3 Ibidem, s. 85–86.

4 М. Еремина, *Русские женщины середины XIX веков «Описании России» Ат-Тантави*, „Вестник СПбГУ” 2013, nr 2, <http://cyberleninka.ru/article/n/russkie-zhenshchiny-serediny-xix-veka-v-opisanii-rossii-at-tantavi>, (01.02.2017).

5 Б. Пиетров-Эннкер, „Новые люди” *России...* s. 83.

6 Ibidem, s. 79–80.

7 Ibidem, s. 80.

skłoną do samopoświęceń i bez słowa sprzeciwu poddającą się mężowi, co było tym łatwiejsze dla niego do osiągnięcia, im młodsza była wybranka mężczyzny.

Wraz z zawarciem małżeństwa mężczyzna przejmował władzę nad kobietą na niemal wszystkich życiowych płaszczyznach. Mógł rozporządzać jej posagiem, ciałem, do roku 1914 sprawował również kontrolę nad jej możliwościami międzynarodowego przemieszczania się. Jediną sferą podległą wyłącznie władaniu kobiety i niezależną od wpływu mężczyzny było wychowywanie córek.

Według B. Pietrow-Enker, *Domostroj* ogromne znaczenie przypisywał temu, by człowiek już od najmłodszych lat przyswajał sobie hierarchiczny sposób myślenia oraz wzorce patriarchalnego zachowania, o czym świadczą mogą rozdzielić poświęcone wychowaniu dzieci⁸. Zgodnie z nimi ojciec był odpowiedzialny za wychowanie synów, matka zaś – za wychowanie córek. Podczas gdy chłopcy wychowywani byli w duchu służenia państwu, wiary w autorytety i samodzielne myślenie, dziewczynki przygotowywano wyłącznie do roli żony i matki. Dziewczynka miała być gotowa przede wszystkim do działalności służebnej, zajmowania się domem i rodzenia dzieci. Należy przy tym zauważyć, iż zbyt wysokie wykształcenie dziewczynek nie było mile widziane na rynku matrymonialnym – bardzo często zaniżało nawet ich szansę na odpowiednie zamążpójście. Ponadto nadmierna aktywność intelektualna ze strony kobiet była w oczach mężczyzn karygodna. A kary bywały surowe.

Jednym z najpoważniejszych problemów ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego było „насилие над личностями, более слабыми в социальном и физическом смысле, а значит, и над женщинами”⁹. Zjawisko to było w owym czasie zdecydowanie szerzej rozpowszechnione w Rosji niż na Zachodzie. Mimo licznych przedsięwziętych starań, działania Cerkwi mające na celu zapobiegnięcie tego typu wypadkom, nie przynosiły oczekiwanych rezultatów. Zdarzały się wówczas i rodzinne tragedie – pobicia kobiet tak dotkliwe, że śmiertelne w skutkach. Należy przy tym zauważyć, iż kobiety ponosiły śmierć nie zawsze z rąk męża. Wiele było bowiem przypadków samobójstw. Przyczyny tragedii, jak i samego problemu, zakorzenione były w pijaństwie i sadyzmie mężczyzn. Dodatkowo młody wiek nowożeńców – zwłaszcza pań młodych – sprzyjał zaostrzeniu problemu. Młode kobiety nie zawsze były bowiem w stanie obronić siebie czy to psychicznie czy też fizycznie¹⁰. Bywało również tak, iż bezpośrednim ciemżycielem okazywał się nie mąż, a inny członek rodziny – młode żony często padały ofiarami gwałtów ze strony teściów. Gwałty były w ówczesnej Rosji problemem powszechnym. Nawet pracujące w klasztorach kobiety nie mogły czuć się pod tym względem bezpieczne. W zasadzie żadna rosyjska kobieta nie mogła mieć wówczas pewności, że nie zostanie w ten sposób skrzywdzona.

W razie pogwałcenia nietykalności cielesnej kobieta teoretycznie miała możliwość złożenia zażalenia do sądu. W praktyce jednak sąd dbał przede wszystkim o dobro mężczyzny. Podstawowymi formami obrony kobiet przed przemocą ze

8 Ibidem, s. 79.

9 Ibidem, s. 82.

10 Ibidem.

strony współmałżonka stały się zatem ucieczka i rozwód, z czego ostatnie było znacznie trudniejsze do uzyskania, a przy pomyślnym przeprowadzeniu procedury było kolejnym dowodem na podwójność standardów stosowanych wobec kobiet i mężczyzn: „разведшийся мужчина мог немедленно вступать в новый брак, женщине же предписывалось ждать в течение года, чтобы в случае беременности можно было однозначно определить отца ребёнка”¹¹.

Jak pokazują wyżej przedstawione informacje, sytuacja niektórych rosyjskich kobiet do XVIII wieku malowała się raczej tragicznie. Położenie kobiety w społeczeństwie zaczęło się stopniowo poprawiać dopiero na początku XVIII stulecia – na skutek dojścia do władzy cara Piotra I i podjętych przez niego działań.

Wyżej opisane standardy normujące funkcjonowanie kobiet i mężczyzn nie mogły mieć racji bytu w świecie modernizowanym na wzór modeli zachodnich. Dlatego też poddane zostały one reorganizacji, która zaowocowała pierwszymi próbami choćby częściowego wyemancypowania kobiet. Jak pisze A. Uliura, prowadzona przez Piotra I emancypacja rozpoczęła się od balów, wyjazdów i zebrań politycznych.

Приятно было женскому полу, бывшему почти до сего невольницами в домах своих (...) пользоваться всеми удовольствиями общества, украшать себя одеяниями и уборами, умножающими красоту лица их и указывающими их хороший стан... жены до того не чувствующие свои красоты, начали силу её познавать, стали стараться умножать её пристойными одеяниями, и более предков своих распростерли роскошь в украшении¹².

W ten sposób najbardziej znamienitym przejawem kobiecej emancypacji w Rosji czasów Piotra I stała się zmiana zewnętrznego oblicza kobiety, jej zbliżenie do typu zachodnioeuropejskiej świeckiej damy. Tak jak sztucznie w owym czasie wytwarzano nowy styl życia, tak sztucznie wytwarzane było również nowe wyobrażenie o kobiecie. Ta zaś z coraz większą pieczołowitością i dbałością zaczęła interesować się modą. Nieodłącznymi elementami codziennej toalety kobiet stały się wówczas pudrowane peruki, suknie zupełnie nowych, dotąd niespotykanych fasonów czy też robione z tafty bądź aksamitu muszki, które przylepiano sobie na twarz, a których nieprzypadkowe umiejscowienie w połączeniu ze szczególnymi ruchami kobiecych wachlarzy składały się na nowo powstały swoisty „język kokieterii”¹³. Całość zaś okraszona była niezwykle wyrazistym makijażem, będącym zwieńczeniem całej charakterystycznej wówczas dla kobiet powierzchownej sztuczności. Wykwintność w modzie powiodła z kolei za sobą wyszukaność w zachowaniu, sposobie bycia. Wszystkie te zmiany w dużym stopniu inspirowane były wpływami Francji. Należy bowiem zauważyć, iż we Francji końca XVII początku XVIII wieku znacząco zwiększyła się rola kobiety w sferze kulturowej i po-

11 Ibidem, s. 83

12 A. Улиура, *Век восемнадцатый: „новое издание русской женщины, несколько дополненное и исправленное...”*, <http://anthropology.ru/ru/text/ulyura-aa/vek-vosemnadcatyy-novoe-izdanie-russkoy-zhenshchiny-neskolko-dopolnennoe-i> (01.02.2017).

13 J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX wieku*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2010, s. 56.

litycznej. Z kolei „русская женщина XVIII века активно впитывает всё новое, легко входит в европеизированную атмосферу галантного века, но при всём при этом сохраняет в себе то лучшее, что было присуще её предшественнице из допетровской эпохи”¹⁴.

W niemalże niezmienionej formie zachowała się również kwestia wykształcenia kobiet. Jak pisze J. Łotman, „«ogólne» wykształcenie w XVIII wieku praktycznie było jeszcze wykształceniem męskim i idea włączenia dziewcząt do «męskiego wykształcenia» zawsze oznaczała ograniczenie dla nich jego dostępności”¹⁵. W dalszym ciągu wystrzegano się bowiem zrównania pozycji kobiet i mężczyzn – w tym przypadku zwłaszcza w kontekście zdolności intelektualnych. Zakładano, że nie wszystkie kobiety mogą równać się w tym względzie z mężczyznami, a istnieją pośród nich jedynie nieliczne wyjątki ponadprzeciętnie utalentowanych kobiet mogących dostąpić tego zaszczytu. W konsekwencji owych założeń pretendowanie kobiety do poważnej pozycji w dziedzinie kultury i nauki postrzegane było jako przyswajanie sobie przez nią części ról męskich¹⁶. W zasadzie więc „całe stulecie było nacechowane walką kobiety o to, by – wywalczywszy sobie prawo do miejsca w kulturze – nie utracić prawa do bycia kobietą”¹⁷. Sama kwestia kobiecej edukacji – jej konieczność oraz charakter – były więc wówczas tematem szeroko dyskutowanym. Jej problematyczność była tym większa, że jej wprowadzenie związane było nieodłącznie z ogólną rewizją powszechnie propagowanego wzorcowego obrazu życia. Rewizję tę wspierał swoimi staraniami Piotr I. Mimo jego zaleceń, wyrażających się niekiedy w szczególnych formach takich jak. np. warunkowanie zamążpójścia kobiety poziomem jej edukacji, podstawowe wykształcenie, jakie w większości przypadków oferowano dziewczynom, nadal jednak było na nie najlepszym poziomie. Skupiało się ono w najlepszym wypadku na wysiłkach guwernantki, by przekazać dziecku podstawowe wiadomości na temat niektórych dziedzin nauki i sztuki, i co najważniejsze – na tym, by nauczyć je języka francuskiego i eleganckich manier. Ponadto w dalszym ciągu kobieta w wieku dwunastu-trzynastu lat uważana była za wystarczająco dojrzałą i gotową do małżeństwa. Już nawet ośmioletnie dziewczynki brały udział w zebraniach towarzyskich na równi z dorosłymi. Z tego powodu wychowanie dziewcząt niemal od najmłodszych lat było ukierunkowane na wytwarzanie w nich sztucznej dojrzałości, przy czym należy zauważyć, iż w wyższych sferach zarówno dziewczynki, jak i chłopcy nie byli przedmiotem nadmiernego zainteresowania swych matek, tak jak centrum życia owych wysoko urodzonych kobiet stały się wówczas: kokieteria, bale, tańce, śpiew, a nierzadko również kochankowie¹⁸. Wspomnianą fałszywą dojrzałość dziewczynek próbowano osiągnąć w różny sposób m.in. odpowiednim ubiorem – „тенденция, которая нашла отражение в особенностях

14 A. Улюра, *Век восемнадцатый...*

15 J. Łotman, *Rosja i znaki...*, s. 85.

16 Ibidem, s. 83.

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 56.

детской одежды первой половины XVIII века, максимально приближалась ко взрослым образцам и отличалась от них лишь размером, да иногда и роскошью”¹⁹. Samo zaś wychowanie przez cały wiek XVIII miało charakter powierzchowny i często ograniczało się do wpajania dziecku haseł: „блистать, пленять и нравиться”²⁰.

Jedyną dziedziną sztuki, do której kobieta miała dostęp w sposób niemal nieograniczony była literatura. Innowacje epoki Piotra I wprowadziły kobietę w tajniki piśmiennictwa, kształtując jednocześnie nowy typ kobiety – typ kobiety-czytelniczki. Pod koniec XVIII wieku pojawiło się nawet w Rosji zupełnie nowe, dotąd niespotykane pojęcie – «женская библиотека», odnoszące się do literatury fabularnej jak do nieszkodliwej zabawy. „Zabawa” ta była wręcz pożyteczna – nabywane tym sposobem przez kobietę wykształcenie było jedną z możliwości uniknięcia przeobrażenia się w świecką wydmuszkę. Idea ta była stosunkowo rozpowszechniona wśród młodych kobiet. Podobnie doceniano wartość swobody. „Пути обречения её были различны: от выгодного и желаемого брака, самостоятельного выбора спутника жизни до страстного желания внедриться в интеллектуальные и духовные сферы”²¹ Najczęściej jednak „подлинную свободу женщины XVIII века могла вкусить, пожалуй, только в двух сферах своей жизни – актёрской игре (będącej coraz bardziej popularnym zajęciem wśród kobiet epoki Piotra I – K.T.) и управлении домашним хозяйством. (...) В рамках домашнего, весьма сложного и обширного, помещичьего хозяйства русская женщина искони веков уверенно чувствовала себя полновластной госпожой”²². Było to konsekwencją zakorzenionego w rosyjskim społeczeństwie systemu patriarchalnego, o którym nie zapomniano również w okresie reform Piotra I.

O tym, iż tradycje propagowane w *Domostroju* pielęgnowane były również w wieku XVIII świadczyć mogą inne zabytki piśmiennictwa rosyjskiego. Za przykład może posłużyć dokument pochodzący z 1773 roku – *Духовная* autorstwa W. Tatiszczewa, który pokazuje, iż tradycje zawarte w XVI-wiecznym zabytku nadal funkcjonowały w społeczeństwie rosyjskim, choć w niektórych przypadkach w nieco złagodzonej formie. O relacjach współmałżonków autor pisze w ten sposób:

Имей то в памяти, что жена тебе не раба, но товарищ, помощница во всем и другом должна быть нелицемерным; так и тебе к ней должно быть, в воспитании детей обще с нею прилежать и, рассмотря твердое её состояние, дом ей в правление поручить, а затем и самому неленостно смотреть²³.

19 А. Улюра, *Век восемнадцатый...*

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Сут. за: Т. Герасимова, *Социальные проблемы женщин в России в исторической ретроспективе последней трети XVIII-XIX вв.*, „Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена” 2013, nr 161, <http://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-problemy-zhenschin-v-rossii-v-istoricheskoy-retrospektive-posledney-treti-xviii-xix-vv> (01.02.2017).

W połączeniu więc zupełnie nowego spojrzenia na kobietę jako na pełnoprawną gospodynię domu występuje tu kontynuacja jej podporządkowania wobec osoby męża. Zgodnie z tradycjami *Domostroju* Tatiszczew w swoim dokumencie nie uwzględnia również żadnej aktywności społecznej ze strony kobiet, co jest odzwierciedleniem poglądów przedstawicieli francuskiego oświecenia – w tym poglądów J. J. Rousseau. Przekonanie to jest utrzymywane także w książce pt. *Должности женского пола* z 1765 roku. Autor zwraca się w niej do kobiety słowami:

не мешайся в государственные дела, оставь разумным мужам и судиям учреждение и исправление законов. Дом твой есть царство твое, и неусыпное смотрение за собственною своею фамилиею составляет твое правление²⁴.

Zaznajomić się z oficjalnym punktem widzenia na rolę kobiety w XVIII-wiecznej rodzinie pozwala natomiast *Устав благополучия* wydany w 1782 roku. Zgodnie z nim kobiecie przynależy „пребывать в почтении любви и послушании к своему мужу, и оказывать ему всякое угождение и привязанность аки хозяйка”²⁵. Ponadto, w zgodzie z tekstem książki pt. *Фемида, или Начертание прав, преимуществ и обязанностей женского пола в России на основании существующих законов*, „жена обязана во всём супругу своему повиноваться, любить его, почитать и оказывать ему всякое угождение и привязанность, как хозяйка дома”²⁶.

Przytoczone powyżej cytaty wskazują zatem wyraźnie, iż pierwsza próba emancypacji kobiet w historii Rosji nie do końca się powiodła. Być może mógł na to wpłynąć fakt, iż próba ta została przeprowadzona odgórnie – staraniami władzy. Osłabić mógł ją brak zdecydowanych inicjatyw oddolnych – inicjatyw samych kobiet. Na nie jednak również przyszedł czas. Stało się to w połowie wieku XIX i było związane z powstaniem tzw. *nowego człowieka*, będącego rezultatem zupełnie nowego spojrzenia na jednostkę.

Ukształtowane w drugiej połowie XIX wieku wyobrażenie o wartości jednostki w mentalności rosyjskiej inteligencji wyrażone zostało również w zupełnie nowym podejściu do kategorii płci. W zupełnie nowy sposób zaczęto patrzeć przede wszystkim na postać kobiety. Zaczęto rozpatrywać ją w kontekście już nie domowego niewolnika czy sługi, lecz jako odrębną jednostkę, mającą swoje odrębne przekonania i zainteresowania, nie związane zupełnie z wypełnianymi przez nią dotychczas rolami żony i matki. Mimo iż sam koncept nowej kobiety przynależał autorsko przedstawicielom płci męskiej, same kobiety – w odróżnieniu od sytuacji mającej miejsce na początku wieku XVIII – okazały się być najbardziej aktywnymi uczestnikami zainicjowanego ruchu społecznego. Transformacja, której chciały dokonać w swoim położeniu, wyrażała się przede wszystkim w przejściu od całkowitej zależności do samodzielności w myśleniu i postępowaniu. Dążenie

24 Cyt. za: Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

do owej zmiany wymagało od kobiet zdecydowanie większych starań i wysiłku niż miało to miejsce w przypadku mężczyzn. Mimo to częstokroć prześcigały one ich w podejmowanych przez siebie aktywnościach. Odrzucały nie tylko wiążące je klasowe i płciowe ograniczenia, ale również przynależne im na tej samej podstawie prawa – odwracały się one od rodziny oraz wiążącej się z nią pomocy materialnej i ewentualnego dziedzictwa. W dążeniu do wolności kobiety próbowały wystąpić poza granice wszelkich ograniczających je praw, były gotowe tak do poświęceń, jak i – w razie potrzeby – do przestępstw.

Podstawowym powodem leżącym u podstaw porzucenia przez kobiety swych rodzin leżała potrzeba zdobycia wykształcenia, które było jedyną wówczas możliwością pozyskania społecznego szacunku i niezawisłości. W tym czasie wyższe wykształcenie w Rosji było dla kobiet praktycznie niedostępne, dlatego też wiele z nich ratowało się podróżami za granicę w celu jego zdobycia. W latach 60. w Rosji sytuacja ta zaczęła się zmieniać – zaczęły powstawać kółka kobiece i stowarzyszenia pracownicze, z których kobiety mogły czerpać nowe wiadomości. Z kolei w latach 70. władza zezwoliła ostatecznie na zorganizowanie dla kobiet dostępu do wykształcenia wyższego. Z nowo powstałych w tym celu instytucji największą popularnością cieszyły się organizowane w Petersburgu *Бестужевские курсы*. Cena, jaką owym postępowym kobietom przyszło w zamian za wykształcenie zapłacić, była jednak wysoka. Zerwanie z klasą i rodziną było dla kobiet przedsięwzięciem szczególnie dotkliwym, prowadzącym do radykalnej zmiany sposobu ich życia. Funkcjonowanie kobiet aż do lat 60. XVIII wieku nie związane było bowiem w żaden sposób z żadną bezpośrednią przynależnością do określonej warstwy społecznej. Pozycja kobiety pod tym względem była jedynie odzwierciedleniem tożsamości jej męża (lub ojca – gdy kobieta znajdowała się jeszcze w wieku panińskim). Z tego też powodu odwrócenie się od nieskonkretyzowanej klasy społecznej było przyczynkiem do wywołania powszechnego konfliktu i wstąpienia na wojenną stopę z całym społeczeństwem naraz²⁷.

Mimo przyzwolenia władzy pierwsze kobiety, które zdecydowały się wstąpić na uniwersytet nie cieszyły się więc w społeczeństwie pozytywną opinią. Cały precedens postrzegany był przez większość ówczesnych Rosjan jako kuriozalny. Położenia owych kobiet w oczach im współczesnych nie poprawiało również drugie narzędzie obok wykształcenia, jakim posłużyły się dla zaakcentowania swojej nowo wypracowanej postawy. Był nim wygląd zewnętrzny.

Najważniejszym symbolem kobiecej emancypacji stało się odrzucenie przez nowe kobiety wszelkich zewnętrznych przejawów klasowej lub płciowej przynależności. Ich wygląd zewnętrzny cechowały: krótko ostrzyżone włosy, proste, pozbawione zbędnych ozdób i utrzymane w ciemnych barwach ubrania, odrzucone przez ówczesne społeczeństwo okulary, męskie obuwie, a także zwracanie się

27 А. Вознесенская, *Образ женщины-нигилистки как отражение смены ценностной парадигмы в культуре России XIX в.*, „Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)” 2012, nr 2, <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zhenschiny-nigilistki-kak-otrazhenie-smeny-tsennostnoy-paradigmy-v-kulture-rossii-xix-v> (13.11.2016).

owych kobiet do siebie nawzajem określeniem *товарищи*²⁸. Nowe kobiety próbowały w ten sposób przezwyciężyć typową symbolikę swojej płci i osiągnąć równość z mężczyznami, często zapożyczając od nich właśnie cechy zewnętrznego stylu bycia. Popularnym ubiorem wśród kobiet stała się również tzw. *гарибальдийка* – koszula koloru czerwonego, z małym kołnierzykiem i długimi rękawami²⁹, historycznie związana z postacią dziewiętnastowiecznego lidera rewolucyjnego ruchu na rzecz zjednoczenia Włoch o imieniu Giuseppe Garibaldi. Ponadto wszystkie ubrania wykonane miały być z tkanin dość tanich i oscylować miały wokół fasonów prostych i praktycznych. Miało to być podkreśleniem rzeczowości, wykształcenia, samodzielności i niezależności owych kobiet. Ponadto wszystkie te zmiany miały być wyrazem wartości rodzącej się wówczas inteligencji rosyjskiej – przekonania o wolności jednostki oraz dążenia do szeroko pojętej równości, dyskredytującej funkcjonujące wówczas podziały oparte na kryteriach dóbr materialnych czy też świeckiej etykiety³⁰. Mimo najlepszych chęci tak ubrane kobiety wzbudzały w środowisku sensację, niektórych nawet przerażały. „Такой женщине не было прохода от презрительных взглядов и насмешек, сопровождаемых кличкой «нигилистка»”³¹.

W środowisku nowych ludzi stosunek wobec kobiety i jej położenia nierozdzielnie związany był z niechęcią do fałszu i założeniem szczerości, a zatem odrzuceniem „warunkowego kłamstwa” kulturalnej sfery życia³². Zasada ta znajdowała swoje odzwierciedlenie w przekonaniu, iż ślub z rozsądku, a bez miłości oraz życie małżeńskie nieoparte na przyjaźni są z gruntu złe i praktyk tych powinno się zaprzestać. Nowe kobiety w przeciwieństwie do kobiet typu „tradycyjnego” wołały porzucić dom i rodzinę, aniżeli stać się częściami tego rodzaju społecznego teatru. Nowa kobieta, znalazłszy się w sytuacji, w której małżeństwo przestawało być dla niej satysfakcjonujące, odważnie kończyła ograniczając ją relację i odchodziła, wyżej ceniąc życie w mniej komfortowych – a niekiedy wręcz bardzo trudnych warunkach – od życia w niezgodzie z samą sobą tj. życia wiecznym kłamstwem³³.

Jedną z ważniejszych podejmowanych przez nowe kobiety działalności była działalność propagandowa. Polegała ona na zakładaniu kółek towarzyskich przeznaczonych dla progresywnych kobiet, w których dążono do samorozwoju czytając i omawiając dzieła natury przede wszystkim filozoficznej i politycznej. Sieć tego rodzaju towarzystw została zapoczątkowana przez córkę petersburskiego gubernatora wojennego – Sofię Pierowską. Sieć ta do końca roku 1874 pokryła ponad połowę terytorium Rosji.

Mimo iż pierwotnie niechętny, z biegiem czasu stosunek społeczeństwa rosyjskiego wobec nowych kobiet stał się niejednoznaczny: „Наряду с критическим

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Ibidem.

и ироническим отношением, осуждением, или даже просто испугом родителей, что дочь может стать нигилисткой, в обществе наблюдалось сочувственное отношение к их делу как к борьбе за свободу и достоинство личности³⁴. Dlatego też równie wielu obywateli rosyjskich okazywało nowym kobietom krytykę, jak i współczucie, pomoc i wsparcie.

Mimo niewątpliwych sukcesów osiągniętych na skutek działań kobiet emancypujących się w latach 60. XIX wieku kobiet, radykalne dążenie do wolności w dużej mierze odniosło również skutki negatywne – całkiem przeciwne do tych wstępnie zamierzonych. Bezgraniczne rozszerzenie kobiecej wolności pociągnęło bowiem za sobą również bezgraniczne poszerzenie zakresu obowiązków i społecznej odpowiedzialności. Nowa kobieta podążała przeciwko wyznaczonemu przez społeczeństwo życiowemu schematowi. Jednakowoż w żaden sposób nie była w stanie w pełni wydobyć się spod narzuconego przez nie modelu ślub-gospodarstwo-dzieci. „Ей приходилось нести двойную ответственность – как за традиционно мужской труд, так и за семью и домашнее хозяйство. Единственным и действительно важным приобретением в этой борьбе стало обретение свободы самостоятельного жизненного выбора³⁵”.

Trud, z jakim przyszło się zmagać nowym kobietom na drodze do emancypacji w wielu oczach uczynił z nich swego rodzaju bohaterki. Ich starania natomiast uwiecznione zostały w wielu zabytkach historii Rosji, zarówno w kontekście nauki, jak i sztuki.

Bibliografia

- Łotman J., *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX wieku*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2010.
- Пиетров-Эннкер Б., „Новые люди” России. Развитие женского движения от истоков до Октябрьской революции, Москва 2005.
- Вознесенская А., *Образ женщины-нигилистки как отражение смены ценностной парадигмы в культуре России XIX в.*, „Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)” 2012, nr 2, <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zhenschiny-nigilistki-kak-otrazhenie-smeny-tsennostnoy-paradigmy-v-kulture-rossii-xix-v> (13.11.2016).
- Герасимова Т., *Социальные проблемы женщин в России в исторической ретроспективе последней трети XVIII-XIX вв.*, „Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена” 2013, nr 161, <http://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-problemy-zhenschin-v-rossii-v-istoricheskoy-retrospektive-posledney-treti-xviii-xix-vv> (01.02.2017).
- Еремина М., *Русские женщины середины XIX веков «Описании России» Ат-Тантави*, „Вестник СПбГУ” 2013, nr 2, <http://cyberleninka.ru/article/n/russkie-zhenschiny-serediny-xix-veka-v-opisanii-rossii-at-tantavi> (01.02.2017).
- Улюра А., *Век восемнадцатый: „новое издание русской женщины, несколько дополненное и исправленное...”*, <http://anthropology.ru/ru/text/ulyura-aa/vek-vosemnadcatyy-novoe-izdanie-russkoy-zhenschiny-neskolko-dopolnennoe-i> (01.02.2017).

34 Ibidem.

35 Ibidem.

