

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie

# **Inskrypcje**

## **Półrocznik**

Czasopismo naukowe  
poświęcone literaturze i kulturze

R. VIII, 2020, z. 1 (14)

[i] WN  
WYDAWNICTWO NAUKOWE IKR[i]BL

Siedlce 2020

### **Kolegium redakcyjne**

Проф. Марина Ларионова (ИСЭГИ ЮНЦ РАН, ИФЖМК ЮФУ,  
Ростов-на-Дону, Rosja),  
Prof. Thiago Borges de Aguiar (Methodist University of Piracicaba, Brazylia),  
Dr Manfred Richter (Deutsche Comenius-Gesellschaft, Niemcy),  
Dr Thomas Richter (RWTH Aachen University, Niemcy),  
Dr Ioana Fillion-Quibel (University of Picardie Jules Verne, Francja),  
Em. Doc. PhDr. František Všetíčka Csc. (Palacký University, Czechy),  
Doc. dr Oleg Radchenko (Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, Ukraina),  
Doc. dr Юлія Вишницька (Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraina),  
Асп. Лариса Грицук (УО, Брестский государственный университет,  
Брест, Беларусь, Białoruś)  
Dr hab. Andrzej Borkowski (UPH, IKRiBL redaktor naczelny),  
Dr Marek Jastrzębski (IKRiBL, zastępca redaktora naczelnego),  
Dr Ewa Borkowska (UPH, IKRiBL, redaktor merytoryczny),  
Mgr Maria Długolecka-Pietrzak (IKRiBL, redaktor techniczny)

### **Recenzenci**

Dr hab. Roman Bobryk  
Dr hab. Danuta Szymonik

### **Korekta**

Redakcja

### **Na okładce**

Zdjęcie (pixabay)

### **Redakcja techniczna, skład i łamanie**

Maria Długolecka-Pietrzak

### **Wydawca**

[i]WN Wydawnictwo Naukowe  
Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
im. Franciszka Karpińskiego.  
Stowarzyszenie  
ul. M. Asłanowicza 2, 08-110 Siedlce

*„Inskrypcje” 2020, z. 1 (14) prezentują wyniki, które prowadzone są w ramach  
Międzynarodowego Projektu Naukowego „Чехов в музе” nr I/2018 (IKRiBL – РАН).  
Projekt wspierany przez Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UPH  
Kierownik projektu: dr Ewa Borkowska*

*Dotychczas w ramach badań realizowanych w projekcie  
ukazały się dwa numery monograficzne czasopisma:  
2018, z. 1(10), 2019, z. 1(12).*

**e-mail:** [ikribl@wp.pl](mailto:ikribl@wp.pl)

**ISSN: 2300-3243**

Licencja CC BY-SA 4.0



© Copyright by IKRiBL

## Spis treści

<b>OD REDAKCJI .....</b>	<b>5</b>
<b>I/ CZYTANIE CZECHOWA</b>	
<b>Marina Larionova: A.P. CHEKHOV WORKS AND FOLK CULTURE .....</b>	<b>9</b>
<b>Вера Зубарева: ПОЗИЦИОННЫЙ СТИЛЬ ЧЕХОВА И ШКОЛА ЗА-ХАРЬИНА .....</b>	<b>15</b>
<b>Мария Лоскутникова: СИСТЕМА МОТИВОВ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «БАБЬЕ ЦАРСТВО» (В КОНТЕКСТЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖЕНСКИХ ХАРАКТЕРОВ В ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1880-Х – НАЧАЛА 1900-Х ГОДОВ) .....</b>	<b>21</b>
<b>Елена Иваньшина: ОБ ОПТИКЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «ЧЕРНЫЙ МОНАХ» .....</b>	<b>33</b>
<b>Гоар Григорян: «КЛАРА МИЛИЧ» И. С. ТУРГЕНЕВА И «ЧЕРНЫЙ МОНАХ» А. П. ЧЕХОВА: ИНТЕРЕСНЫЕ СБЛИЖЕНИЯ .....</b>	<b>43</b>
<b>Александр Кубасов: ИБСЕН И ЧЕХОВ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В «РАССКАЗЕ СТАРШЕГО САДОВНИКА» А.П.ЧЕХОВА .....</b>	<b>49</b>
<b>Маргарита Одесская: ОБ АРХИТЕКТОНИКЕ СЮЖЕТА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «НА ПУТИ» .....</b>	<b>63</b>
<b>Viktoriya Kondratyeva: IMAGES OF WATER AND LAKE IN A.P. CHEKHOV'S PLAY "THE SEAGULL": SYMBOLIC AND MYTHOLOGICAL ASPECT .....</b>	<b>71</b>
<b>Наталья Новикова: ПОВЕСТЬ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» (ИЗ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ А.П. СКАФТЫМОВА) .....</b>	<b>77</b>
<b>Наталия Няголова: РАССКАЗ „ЖЕНА” А.П. ЧЕХОВА И ФИЛЬМ „ЗИМНЯЯ СПЯЧКА” НУРИ БИЛЬГЕ ДЖЕЙЛАНА: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА .....</b>	<b>93</b>
<b>Эдгар Манукян: СЕМАНТИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ СЛОВА ‘БОГ’ В РЕЧИ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА .....</b>	<b>101</b>

## II/ LITERATURA – KULTURA – TEKST

<b>Joanna Marszk:</b> ŚWIĘTY JACEK, PRZYBRANY SYN MARYI W POLSKICH KAZANIACH SIEDEMNASTOWIECZNYCH .....	109
<b>Ольга Богданова, Елизавета Власова:</b> AUTOINTERTEXT IN THE NOVEL <i>The Outpost</i> .....	123
<b>Magdalena Bryła:</b> SZTUKA ULICY JAKO BUNT WOBEC ZASTANEJ RZECZYWISTOŚCI – ANARCHISTYCZNA WALKA Z SYSTEMEM NA PRZYKŁADZIE POLSKI .....	139
<b>Ангелика Молнар:</b> МУЗЫКА, ЖЕНЩИНА, АВТОМАТ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ КНИГИ ЕЖИ СОСНОВСКОГО «АПОКРИФ АГЛАИ» .....	149

## III/ W KRĘGU HISTORII

<b>Andrzej A. Wawryniuk:</b> WSCHODNIA GRANICA RZECZYPOSPOLITEJ Z SOWIECKĄ ROSJĄ I UKRAINĄ PO ROKU 1921 .....	159
--	-----

## IV/ MATERIAŁY I NOTATKI

<b>Rafał Kozak:</b> EINIGE BEMERKUNGEN ZUR FEHLERKLASSIFIKATION VON SCHRIFTLICHEN ARBEITEN DER GERMANISTIKSTUDENTEN DER UNIVERSITÄT IN SIEDLCE TEIL I .....	181
---	-----

## V/ RECENZJE I SPRAWOZDANIA

<b>Ewa Borkowska, Andrzej Borkowski:</b> O INTERDYSCYPLINARNEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ „ACH TE MUCHI!” OWADY W LITERATURZE, KULTURZE, JĘZYKU I MEDIACH .....	191
---	-----

## VI/ EKSPOZYCJE LITERACKIE

<b>Violetta Machnicka:</b> FRASZKOPODOBNE .....	195
<b>Contents</b> .....	199

## OD REDAKCJI

2020 год войдет в историю вооруженными конфликтами, политическими противостояниями и мировой эпидемией. Физики бы сказали, что в мире нарастает энтропия – процессы разрушения, информационной неопределенности. Что можно противопоставить хаосу? Космос – ответил бы физику философ. Гармонию и духовность. И этим космосом для нас, филологов, и для читателей является творчество Антона Павловича Чехова, к которому мы принимаем как к живительному источнику. «В человеке все должно быть прекрасно: и душа, и одежда, и лицо, и мысли» – вот идея, которая позволяет не утратить веру в людей и в высший смысл их бытия.

Настоящий выпуск журнала продолжает нашу «чеховиану». Он, как и прежние, объединяет ученых из разных стран, позволяет им говорить на одном языке. Сложился коллектив авторов, который в этом году существенно пополнился молодыми исследователями. Разнообразна тематика статей: от выявления элементов народной традиции в произведениях писателя до самых современных форм их рецепции другими художниками и другими видами искусства.

Мы адресуем этот выпуск профессиональным филологам, аспирантам, студентам, любителям литературы – и всем людям мира и доброй воли.

Siedlce, w czerwcu 2020.



## II

# CZYTANIE CZECHOWA





## A.P. CHEKHOV WORKS AND FOLK CULTURE

**Marina Larionova**  
Russia, Rostov-on-Don  
larionova@ssc-ras.ru

(Translated by Elizaveta Kondratyeva)

*The publication was prepared within the framework of the SA SSC RAS,  
№ project's AAAA-A19-119011190182-8*

**Abstract.** What makes Chekhov a real Russian writer? Apart from depicting social and historical Russian realities we can talk about universals of Russian culture, which have found realization in Chekhov's works, and also about what is the basis for his national identity – his connections with centuries-old traditions and folk culture. The folk culture is presented explicitly and implicitly in Chekhov's works. In the first case, the realities of folk culture are named and define the plot, character's features, etc. In the second case, the elements of folk culture are situated on different text levels and require a specific ethnocultural comment.

**Keywords:** Chekhov, folk culture, national identity.

## ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА

**Марина Ченгаровна Ларионова**  
Россия, Ростов-на-Дону  
larionova@ssc-ras.ru

(Перевод Елизаветы Кондратьевой)

**Аннотация.** Что делает Чехова именно русским писателем? Помимо изображения социально-исторических российских реалий, речь может идти об универсалиях русской культуры, нашедших воплощение в чеховском творчестве, о том, что составляет основу его национальной самобытности, – о его связях с многовековой традицией, с народной культурой. В творчестве Чехова народная культура представлена эксплицитно и имплицитно. В первом случае реалии народной культуры названы и определяют сюжет, характеристики героев и т.д. Во втором случае элементы народной культуры располагаются на разных уровнях текста и требуют специального этнокультурного комментария.

**Ключевые слова:** Чехов, народная культура, национальная самобытность.

*Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта AAAA-A19-119011190182-8*

Now in philological science we can face widely spread opinion that Chekhov touched upon problems common to all mankind and reflected all variety of human nature in his works. But what makes Chekhov a real Russian writer? It seems that apart from depicting social and historical Russian

realities we can talk about universals of Russian culture, which have found realization in Chekhov's works, and also about what is the basis for his national identity – his connections with centuries-old traditions and folk culture.

Folk culture is a stratum of national culture, which exists predominantly in oral form, reflects traditional world view, i.e. ideas about nature, world order and society order, "right" and "wrong" behaviour, relationships between human and supernatural world, etc. These ideas are realized in texts of different symbolic nature: feature texts (fairy tales, songs, Russian epic (bylina), etc.) and non-feature texts (superstitions, omens); verbal and non-verbal (efficient, mental). Tradition is both the content and the way of folk culture performance. In habitual understanding folklore is a verbal feature part of a folk culture, its symbolic system. The connection between the writer and folklore can be proved by his familiarity with folklore texts, although these texts exist only in oral form and vary a lot. His connection with a folk culture doesn't need any specific confirmations, as folk culture is fixed in everyday and "festive" phenomena, calendar, games, things and language.

On the turn of previous and current centuries ethnolinguistics has recently become widely spread. It studies language through human consciousness, way of thinking, common and rite behaviour, mythological ideas and mythopoetic works. Ethnolinguists brought the concept "cultural terminology" into use: a specific group of "words", which simultaneously belong both to a language and to a culture, and give a notion about "the picture of the world", traditional world view of the society [Tolstaya 1989; Tolstoy 1995]. "Cultural term" or "cultural word" can also perform on literature, if we perceive a work as a detailed utterance. It means that with the help of cultural terms it is possible to reconstruct personal picture of the world created by a writer as a representative of a specific cultural tradition, as every human which speaks its native language reproduces combination of "reductive" meanings, which contain cultural "words".

How did Chekhov get acquainted with this cultural language? Firstly, it happened naturally while he was living in a small provincial town with its customs, festivals, Little Russian and Russian songs, superstitious stories, peculiarities of speech, which remained with Chekhov for some time in Moscow; thorough the communication with nanny and grandmother, which believed in Domovoy (house-spirit); through Moscow impressions fixed in Nikolay Chekhov's pictures, etc. It is an urban, mostly the petty bourgeoisie culture, on which Chekhov usually sneers at, but which he knows rather well.

Secondly, through studying this subject on purpose. Out of 121 resources to which Chekhov referred this or that way during the process of preparation to the thesis "Medical Practice in Russia", there were 38 resources about traditional medicine, superstitions, traditions and folklore,

and some of them were in several volumes. In writer's personal library there were books about folklore and ethnography [Larionova 2016].

The folk culture is presented explicitly and implicitly in Chekhov works. In first case realities of folk culture are named and define the plot, character's features, etc. For example, some stories take place during folk holidays ("At Christmas night", "Petrov's day", "The 29<sup>th</sup> of June"); proverbs, sayings, omens, elements of legends are used ("The Talk of the Drunk with Sober Devil", legends about treasure in "The Steppe"), songs ("Luchinushka" in "Ionych"), etc. Some of his stories are totally based on the material about traditional culture, as, for instance, "Shrovetide" story "Blini", or "wedding" – "Before the Wedding" and "The Cook is Getting Married".

The stories "The Fish" ("The Burbot"), "The Tutor", "The Death of a Government Clerk", etc. have cumulative structure just like in folk cumulative fairy-tale. One the hand, it helps to create a comic effect, on the other – helps to show Chekhov's laconism. According to I.N. Sukhih, who was the first to notice their similarity with a folk fairy-tale, "the paradox of Chekhov's laconism can be formed as following; conciseness and brevity of Chekhov's narration appears due to repetitions and interrelationships of different text elements" [Sukhih 1987, p. 67], i.e. cumulation. Cumulative plots in contrast to others do not leave any possibility for unpredictable plot development. They are unambiguous and clearly reflect author's position. More than that, there is practically no satire in a cumulative fairy tale. Chekhov uses this method also as a satiric one.

Chekhov's folk culture is not ornamental, but it is always functional. Its usage allows the author to realize the most recognizable life situations with a help of folklore conventional typification, to destroy expectations of a reader, who grew up in a traditional environment, it creates comic effect, mocks popular and well-known folklore models, introduces folk laugh culture to the story.

In the second case elements of folk culture are situated on different text levels and require a specific ethnocultural comment. For example, we have already shown that Egorushka's image in "The Steppe" has structural connections not with "image of St. George", as some scientists suppose [Zubarev 2017; Senderovich 1994], but with the folklore image of "George of spring", or "Yury zeleniy (green)", the central character of the Yury's Day (patron of initiational rites), which rides a horse across the fields. This image is extremely popular in Southern Russia [Arkhipenko, Larionova 2011].

There is another example, it is well-known that I. Bunin said about the play "The Cherry Orchard", that there were no cherry orchards in Russia. It is not that important that actually there were cherry orchards in Russia (manufacturing ones). What is really important is that there cherry has a specific symbolism, also actual in rites (even now people put a cherry twig into a wedding korovai and tell the fortune by a flourishing cherry twig) and in songs, there is even a motif of selling the orchard (a girl asks her father to sell the cherry orchard and buy her a dress: for the folklore scientist it is

obvious that it is a wedding song and it is not about literal selling the orchard, it is about changing of girl's status, about her marriage – cherry symbolizes girlhood). Such understanding of the main symbol in the play allows to choose the side in an argument among Chekhov scholars about the play's final – is it a complete end or nonetheless the beginning of a new period in life? Semantics of revival, which is contained in the image of cherry in traditional culture, makes us to choose the second point of view.

Chekhov's symbols are not artificially constructed, they arise from the everyday life. They have connections not with the mysticism, but with the reality, and this is a kind of symbol that we can find in traditional culture. Not by a chance E. Faryno said that Chekhov's motifs are more "mythologems of a folk culture, than real common details" [Faryno 1999]. So, how do readers (and viewers) "recognize" symbols in general things and phenomena? Obviously, they see some other sense in these common things in addition to direct real or plot senses, and this sense occurs from the dialog between what the author suggests and the cultural matrix, which exists only in reader or viewers' minds. And the matrix is formed by the whole previous tradition, starting from myth and the earliest forms of folklore. That is why in the play "Three sisters" Natasha prefers flowers to elks, she is totally in the bounds of the traditional culture in its urban, petite bourgeois kind. These flowers become the symbol of the productive expansion, Natasha's "femininity" in the context of this culture. As well as elks, which in folk culture are related to infertility and death, extrapolate this symbolism on the sisters.

However, connection of Chekhov's works with the folk culture is not direct. Sometimes Chekhov changes the canonical tradition beyond recognition. In folklore the process of saving a structure of a phenomenon with changing its sense to the opposite one was called by V.Y. Propp "conversion". It is interesting to notice that in Chekhov's works we come across the same mechanism in terms of folk culture in its different manifestations. In the short story "The Fish" ("The Burbot") characters try to pull the fish out of the river with their hands, just like in a fairy tale "The Gigantic Turnip": Lubim pulls Gerasim, Efim pulls Lubim, shepherd Vasily pulls Efim, landlord Andrey Andreevich pulls Vasily. They are pulling... However, they didn't manage to do it. The whole structure of the fairy tale broke up and turned out to be fruitless. In the short story "On the Way" the structure of Christmas is accurately reproduced in terms of ethnography and folklore. It seems that the holiday has been realized, as well as all rites, even house-to-house carol singing. However, in the story they are shown in a ridiculous way, with an opposite sense. There is no revival either of the world or a man. There can appear love between Ilovayskaya and Likharev, but it doesn't. Also, Likharev's spiritual revival can be started, but it doesn't. An occasional meeting can turn out into a family, relations, finding a home, ending of wandering, but it doesn't. Christmas took place as a calendar event, but not as a transcendent one. It is difficult to agree with A.S. Sobennikov that Chekhov, "while referring to Christmas and Yule symbolism, talks about onto-

logical unity of the world where opposite characteristics... are taken away with the Christmas night miracle” [Sobennikov 1998, p. 141–142]. And in Chekhov’s story there is no miracle of this kind. Characters were expelled from the cyclical time and natural course of events. Chekhov “converses” and transforms not only the Yule rite, but also literary tradition of “Christmas short stories” with a happy end.

S.Y. Nekludov wrote about relationships between literature and folk culture: “any bearer of a cultural tradition owns ‘folklore’ knowledge to a much greater extent than it is generally considered to be (and than the bearer himself thinks)”. He gets it from books for children, everyday speech, which are flooded with set phrases and proverbial forms, from oral texts, which everyone will inevitably find. Getting into these powerful fields of religious and mythological tradition or literary fantasy, this “semantic dust” in favourable conditions can crystallize in semiotic cultural texts [Nekludov 2009, p.31]. This approach is related to Chekhov’s works to the full extent, he considers culture as a tool and a material.

### Literature

- Arkhipenko N.A., Larionova M.C. Ethnocultural commentary A.P. Chekhov’s story “The Steppe”: structure, content and perspectives // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2011. №2. Pp. 32–41.
- Zubarev V. Egorushka’s present and future: “The Steppe” from the point of view of positional style // Ten steps along “The Steppe”. Idyllwild, 2017. Pp. 6–33.
- Larionova M.C. Folklore and ethnography in books from A.P. Chekhov’s private library // A.P. Chekhov’s private library: literary surrounding and the epoc. Rostov-on-Don, 2016. Pp. 6–16.
- Nekludov S.Y. Traditions of oral and written culture // Oral word and written word. M., 2009. Pp. 15–40.
- Senderovich S. Chekhov – eye-to-eye. The story of one A.P. Chekhov’s possession. An experience of work’s phenomenology. SPb., 1994. 286 p.
- Sobennikov A.S. Fate and chance in Russian literature: from “The Blizzard” by A.S. Pushkin to A.P. Chekhov’s story “On the Way” // Chekhoviana: Chekhov and Pushkin. M., 1998. Pp. 137–144.
- Sukhih I.N. Problems of A.P. Chekhov’s poetics. L., 1987. 184 p.
- Tolstaya S.M. Terminology of rites and beliefs as a source for reconstructions of an ancient spiritual culture // Slavic and Baltic folklore: Reconstruction of ancient Slavic spiritual culture: sources and methods. M., 1989. Pp. 215–230.
- Tolstoy N.I. A language and a folk culture. Essays on Slavic mythology and ethnolinguistics. M., 1995. Pp. 15–27.
- Faryno E. About unclaimed mythologem in Chekhov’s “A Hoursey Name” // Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Gdansk, 1999. S. 28–38.

### Литература

- Архипенко Н.А., Ларионова М.Ч. Этнокультурный комментарий к повести А.П. Чехова «Степь»: структура, содержание и перспективы // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 2. С. 32–41.
- Зубарева В. Настоящее и будущее Егорушки: «Степь» в свете позиционного стиля // Десять шагов по «Степи» (Ten steps along the “Steppe”). Idyllwild, 2017. С. 6–33

- Ларионова М.Ч. Фольклор и этнография в книгах личной библиотеки А.П. Чехова // Личная библиотека А.П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Ростов н/Д, 2016. С. 6–16.
- Неклюдов С.Ю. Традиции устной и книжной культуры // Слово устное и слово книжное. М., 2009. С. 15–40.
- Сендерович С. Чехов – с глазу на глаз. История одной одержимости А.П. Чехова. Опыт феноменологии творчества. СПб., 1994. 286 с.
- Собенников А.С. Судьба и случай в русской литературе: от «Метели» А. С. Пушкина рассказу А. П. Чехова «На пути» // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 137–144.
- Сухих И.Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. 184 с.
- Толстая С.М. Терминология обрядов и верований как источник реконструкции древней духовной культуры // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М., 1989. С. 215–230.
- Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 15–27.
- Фарыно Е. К невостробованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Gdansk, 1999. S. 28–38.

**Ларионова Марина Ченгаровна** – доктор филологических наук, заведующий лабораторией филологии, Южный научный центр Российской академии наук.

**Larionova Marina** – doctor of philology, head of laboratory of philology of the Southern scientific center of the Russian Academy of Sciences.

*Dane kontaktowe / Contact details:*

*Ларионова Марина Ченгаровна – Южный научный центр Российской академии наук 344006. Россия. Ростов-на-Дону, пр. Чехова, 41.*

*Larionova Marina Chengarovna – Southern scientific center of Russian Academy of Sciences, 344 006. Russia. Rostov-on-Don, Chekhova Ave, 41.*

## ПОЗИЦИОННЫЙ СТИЛЬ ЧЕХОВА И ШКОЛА ЗАХАРЬИНА

Вера Кимовна Зубарева  
США, Филадельфия  
vera.zubarev@gmail.com

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности чеховского стиля, его связь с ведущим стилем в шахматной игре и школой Захарьина. Позиционный стиль в шахматах связан с формированием позиции. Позиционный стиль в литературе связан с формированием художественной позиции. Основы позиционного мышления Чехов постиг не из шахмат, а из медицины, будучи приверженцем школы своего учителя Захарьина. Но пояснить суть, этого стиля, его функциональность можно только, обратившись к истории шахмат, где аналогичный стиль, возникший в то же время, что и чеховское «аморфное», «затянутое» повествование, был досконально изучен и концептуально осмыслен.

**Ключевые слова:** Захарьин, «Степь», Чехов, шахматы, медицина

### CHEKHOV: A POSITIONAL STYLE IN LIGHT OF DR. ZAKHARIN'S DIAGNOSTIC METHOD

Vera Zubarev,  
USA, Philadelphia  
vera.zubarev@gmail.com

**Abstract.** The article focuses on the analysis of Chekhov's style as related to the mainstream style in the game of chess as well as on the connection between the positional thinking and a medical approach offered by Chekhov's favorite doctor, Zakhar'in. The positional style in the game of chess is associated with the formation of the position on the chess board. The positional style in literature is associated with the formation of an artistic position in a literary work. Chekhov comprehended the basics of the positional thinking not from chess, but from medicine, being a follower of his teacher, Zakharyin. Nevertheless, the essence of this style, its functionality can be explained only by turning to the history of chess, where a similar style that arose at the same time as the Chekhovian "amorphous", "drawn-out" narrative was thoroughly studied and conceptually understood.

**Keywords:** Zakhar'in, Steppe, chess, medicine

Термин «позиционный стиль» пришёл в литературу из шахмат. В шахматной игре различают два основных стиля – позиционный и комбинационный. Первый направлен на развитие позиции с возможной комбинацией, при этом комбинация не рассчитывается заранее, а медленно вызревает из складывающейся позиции. Второй базируется на комбинации, которую игрок рассчитывает заранее, отталкиваясь не от позиции, а от «идеи», от «сюжета», включающего завязку, кульминацию и развязку. Сравнение шахматных стилей со стилем художественного произведения было впервые сделано известным драматургом и театральным критиком В. М. Волькенштейном (1883 –



1974). В своей книге по эстетике он ассоциировал комбинационный стиль в шахматах с драмой, говоря об острых коллизиях, перипетиях и неожиданных поворотах, издревле являющихся предметом восхищения и сенсаций в шахматном мире. [Волькенштейн 1931: 45–46]

В художественной литературе комбинационный стиль свойствен остросюжетному роману, жанровым произведениям, выстроенным по определённой схеме. Напротив, позиционный стиль чуждается каких бы то ни было схем. Он отмечен размытым сюжетом, наличием отступлений, описаний, деталей, эпизодов и героев, не связанных прямо с сюжетом и конфликтом. Этот стиль принято называть описательным, но термин «описательность» не отражает сути, и даже наоборот – затуманивает ее, не давая представления о том, какой конкретно смысл кроется за «излишними» деталями и персонажами. Никто не может однозначно сказать, что такое треплевская пьеса или чеховская «Чайка», но каждый может ответить на вопрос, что такое «мышеловка» Гамлета – всего лишь рассчитанный от начала до конца трюк, способ разоблачения «злодеев».

Позиционный стиль в литературе связан с формированием художественной позиции. [Зубарева 2015] Описания, лирические отступления и прочие «излишества» направлены именно на это. Чеховские затянутые диалоги, пьесы, не имеющие чёткого сюжета, «Степь», «Скучная история» и другие произведения, не понятые и не принятые критикой его времени и не имеющие чёткого объяснения в ортодоксальном литературоведении, произрастают именно из этого стиля. Чехова и до сих пор укоряют в излишних деталях, ненужных побочных линиях, размывающих суть. Морис Валенсис писал, что в «Чайке» все побочные линии, включая роман Дорна и Полины Андреевны, а также влюбленность Маши в Треплева «создают ненужную запутанность, затуманивающую повествование, и звучат отголоском французской школы, которую отличает переплетение сюжетных линий». [Valency 1966: 158; перевод мой. – В. З.] Это всего лишь один из многочисленных примеров того, как сказывается отсутствие теоретического мышления на интерпретациях, когда к большому автору подходят с позиций общепринятых представлений, а не концептуального осмысления.

Позиционный стиль в шахматах был продиктован необходимостью понять, как строить стратегию и тактику в условиях неопределённого будущего. Существовавший веками комбинационный стиль не мог ответить на этот вопрос.

Вопрос о будущем стоит практически в каждом чеховском произведении. Он ставится и опосредованно – за счёт открытой концовки, и непосредственно, как, например, в «Трёх сёстрах» или «Даме с собачкой» или в «Степи». Завершающим аккордом «Степи» звучит вопрос о будущем Егорушки: «Какова-то будет эта жизнь?». Вопрос заставляет вернуться к началу повести и детально исследовать все, свя-



занное с предрасположенностью не только самого Егорушки, но и его окружения.

Весь ход повести – это типичное формирование позиции главного героя на основе деталей и описаний, формирование медленное, постепенное, но не бесцельное. Все отступления не описательного толка. Это не «панорама жизни» во имя панорамы жизни и не прогулка «по дороге не знамо куда и не знамо зачем». Вопрос, который Чехов ставит в конце «Степи», поставлен им для себя в начале, причём поставлен не интуитивно, а рационально, и он решает его на протяжении всего повествования. Сам Чехов определяет писательский метод так: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компоует – уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос...». Чехов выбирает и компоует, исходя из вопроса, с которого начинается работа над произведением. Дело в том, что комбинационный стиль не давал ответа на вопрос о том, как действовать в рамках неопределенности, когда будущее «не дано предугадать». (П. III, 45; курсив мой. – В. З.).

Чехов был основателем позиционного стиля в литературе, но пришел он к пониманию его основ не из шахмат, а из медицины, в которой в то время наметилось два основных подхода к больному и болезни, напоминающих комбинационный и позиционный стили. Первый был представлен школой Боткина, а второй – школой Захарьина. Школу Захарьина отличал метод индивидуализации, о котором писал В. Б. Катаев в книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации». Катаев пишет о Захарьине: «Чтобы предотвратить впадение в рутину, – учил он, – врач должен указывать на все особенности встречающихся случаев – индивидуализировать» [Катаев 1979: 91].

Термин «особенность» является для нас ключевым, поскольку метод предрасположенностей работает с особенностями, тогда как статистический отсекает особенное, сводя картину к прошлому опыту. Говоря о положении медицины в XIX веке, Катаев приводит такой любопытный факт: «Знаменитый терапевт Э. Э. Эйхвальд замечал, что врачу какой-нибудь сотней медикаментов приходилось лечить огромное число болезненных процессов, своеобразие которых еще увеличивается индивидуальными особенностями организмов». [Катаев 1979: 90] Иными словами, в медицине мы сталкиваемся с той же проблемой, когда ситуация, как в шахматах, «практически детерминистская», но «фактически индетерминистская». Просчитать количество комбинаций лекарственных препаратов, побочных эффектов, болезненных процессов и особенностей каждого больного хоть и возможно, но не операционально. Какое же решение проблемы предлагает Захарьин? Прежде всего, отказаться от шаблонных методов лечения «на основании готовых книжных симптомокомплексов». Захарьин отвергает «книжный» способ как малоэффективный. «Пример подобного подхода, – пишет Катаев, – Чехов описывает в последней главе “Припадка”». [Катаев 1979: 90]

Катаев отмечает, что научные принципы, разработанные Захарьиным, «оказали мощное влияние на формирование писательского метода Чехова в целом» [Катаев 1979: 92]. И это не случайно, ибо сам Захарьин сравнивал врача с художником: «Врач должен быть независим не только как поэт, как художник, но выше этого, как деятель, которому доверяют самое дорогое – здоровье и жизнь» [Ивашкин: URL]. Чеховский принцип независимости в искусстве и жизни имеет общие корни с высказыванием Захарьина.

Чехов не только отразил принципы Захарьина в своих героях-врачах и их отношении к пациенту, но и перенес кропотливую технику захарьинского анамнеза на способ изложения, связанный с формированием позиции и предрасположенностей своих героев. Именно на выяснение предрасположенности больного и был направлен анамнез, разработанный Захарьиным. Вот что пишет об этом академик РАМН, профессор В. Т. Ивашкин:

Г. А. Захарьин начинал исследование (examen) с рассказа больного о его «главных страданиях» (например, одышки, болей, слабости и т. п.) и их давности (неделя, месяц и т. д.) и затем расспрашивал «сам по порядку», объясняя предварительно больному необходимость давать точные ответы, «в-1-х утверждать или отрицать лишь то, что ему твердо известно, твердо памятно,.. а во-2-х, отвечать лишь о том, что спрашивается». Далее шел расспрос о «...настоящем, ...о важнейших условиях, в которых живет больной, и об образе жизни». Такой расспрос включал 12 пунктов: местность, жилое помещение, обмывание больного, одежда, перечисление *pervina* (табак, чай, кофе, вино, водка, пиво), питье, пища, семейное положение, характер и продолжительность сна, деятельность умственная и телесная, отдых, размеры ежедневного пребывания в помещении и на вольном воздухе». Далее шел расспрос о состоянии больного по «однажды принятому порядку», включавшему 21 пункт: аппетит и жажда, язык, зубы, полость рта и глотка, желудок; кишки; задний проход; опорожнение мочевого пузыря; мужские половые органы, женские половые органы, «живот вообще»; «грудь вообще», а также органы движения и кровообращения; сон; душевное состояние; головная боль; головокружения; боли в шее, спине и конечностях; парестезии и анестезии; нервно-мышечный аппарат; зрение и слух; «общие покровы». Каждому пункту следовало подробное пояснение о способах получения достоверной информации. Анамнез (*anamnesis*, воспоминание, припоминание) включал расспрос об истории «происхождения, течения и... лечения тех отклонений от нормы, наличие которых оказывается из расспроса о настоящем состоянии». Распознавание (*diagnosis*) по Г. А. Захарьину не есть «чисто механическое занятие, сбор сведений по известному порядку, напротив... последнее есть весьма деятельное, пытливое душевное состояние...» [Там же].

Как видим, анамнез Захарьина был далек от механической описательности. Чеховский «анамнез» героев проистекает из той же функции захарьинского метода. Зачастую его рассказы и пьесы начинаются с разговора о «главных страданиях» героя, будь то Егорушка, Войницкий или Рагин, давности этих страданий, а за этим следует пошаговое исследование всех мельчайших подробностей, но не меха-

ническое и отстраненное (отстраненность часто приписывалась Чехову, с чем я не согласна в корне), а именно «деятельное» и «пытливое».

Чехов – не холодный наблюдатель, и объективность не синонимична равнодушию «к добру и злу» (П. IV, 54). Он вовлечен в судьбу своих героев, но вовлеченность эта проявляется не в оправдании их образа жизни, а в деятельном желании помочь им путем «анамнеза» и правильно поставленного «диагноза» («мое дело показать только, какие они есть» [П. IV, 54]). «Г. А. Захарьин, – пишет В. Т. Ивашкин, – распознавал главную болезнь (*diagnosis morbi*) и второстепенные расстройства (*diagnosis aegri*). Если “*diagnosis* есть заключение о настоящем, то *prognosis* – основывающееся на диагнозе предположение о будущем: о том, как пойдет болезнь...”» [Ивашкин: URL]. Чехов поясняет почти в тех же терминах свою писательскую задачу: «Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от не важных» (П. II, 280). В расстановке акцентов и сказывается субъективность оценки интерпретатора. Более талантливый расставит акценты так, менее – иначе. А жизнь верифицирует, кто оказался более прозорливым.

Что же касается чеховских героев, то чеховский врач также распознает «главную болезнь», связанную, как правило, с ленным образом жизни пациентов. На этом основании Дорн советует Сорину принять валериановых капель, говоря: «Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие» (С. XIII, 24). Ирония, однако, в том, что врач – не критик, у него другие задачи и обязанности. Он все-таки должен лечить, а не обличать, а иначе он вырождается как врач. Задача распознавания «главной болезни» принадлежит как раз читателю на основе той предрасположенности, которую создает художник. Чехов так и пишет о своем литературном герое: «делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели» (П. II, 281).

Катаев показывает, что «Чехов, ставивший Захарьина в медицине наравне с Толстым в литературе (П. IV, 362), усвоил от своего учителя именно “метод”, умение “мыслить по-медицински” (П. III, 37) и стремился развить его дальше. Известно, что Чехов одно время намеревался читать курс в университете, ставя себе задачей “возможно глубже вовлекать свою аудиторию в область субъективных ощущений пациента”, то есть сопоставлять объективные данные о болезни с субъективным анамнезом» [Катаев 1979: 92].

В противовес С. П. Боткину Захарьин не признавал лабораторных тестов и не был приверженцем объективного исследования. Он делал упор не только на индивидуализацию каждого отдельного случая, но и на роль субъективности в его оценке. Захарьин пишет следующее о врачах клинической школы:

...набирает такой врач массу мелочных и ненужных данных (...напоминаю печальной памяти повальное «титрование») и не знает, что с ними делать;

истратит свое время и внимание на сбор этих данных и, не пройдя правильной клинической школы, не замечает простых, очевидных и вместе важнейших фактов или замечает, но не умеет пользоваться ими, оставаясь таким образом надолго (пока не научится тяжелым опытом), если не навсегда, – мелочным семиотиком и жалким диагностом, а следовательно и немощным терапевтом. Такой врач полагает всю «научность» своего образа действий в приложении «тонких» и конечно последних, новейших методов исследования, не понимая, что наука, – высшее здравомыслие, – не может противоречить простому здравому смыслу, который предписывает брать из массы данных лишь нужные, – прибегать лишь к тем методам исследования, которые действительно необходимы [Ивашкин: URL].

Однако вопрос о том, что «действительно необходимо», также решается субъективно. Ни для кого не секрет, что значимость того или иного симптома воспринимается по-разному разными терапевтами, и лечение будет зависеть от того, какой вес врач придаст тому или иному симптому.

### **Литература**

- Волькенштейн В. М. Опыт современной эстетики. М.; Л., 1931.
- Зубарева В.К. Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа. Статьи и эссе. Idylwild, CA, 2015.
- Ивашкин В. Т. Г. А. Захарьин – введение в теорию и практику диагноза. URL: <http://www.internist.ru/files/articles/medhistory/zaharyin2.pdf>
- Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
- Valency Maurice. The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov. New York, 1966.

**Зубарева Вера** – Ph.D. Пенсильванского университета.

**Zubarewa Wera** – Ph.D. from the University of Pennsylvania

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Зубарева Вера Кимовна – 255 S. 36th Street Philadelphia PA, 19104, USA*

# **СИСТЕМА МОТИВОВ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «БАБЬЕ ЦАРСТВО» (В КОНТЕКСТЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖЕНСКИХ ХАРАКТЕРОВ В ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСА- ТЕЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1880-Х – НАЧАЛА 1900-Х ГОДОВ)**

**Мария Борисовна Лоскутникова**

Россия, Москва

maria.loskutnikova@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассмотрены мотивные комплексы в прозе Чехова второй половины 1880-х – начала 1900-х годов. Мотивный комплекс – телеологически выверенная автором совокупность значимых для него тем, как правило, лексически маркированных. Наиболее актуальны в мотивной систематике чеховских произведений с укрупненными женскими характерами мотивы выбора героинями жизненного пути (или стремления к этому) и их потребности в «другой жизни». Особенностью чеховских мотивных комплексов является их окрашенность разнооттеночной драматической иронией. Всё это присуще и рассказу «Бабье царство».

**Ключевые слова:** мотив, сюжет, деталь, ирония, Другой.

## **SYSTEM OF MOTIVES IN A.P. CHEKHOV'S STORY "WOMEN'S KINGDOM" (IN THE CONTEXT OF THE IMAGE OF FEMALE CHARACTERS IN THE WRITER'S PROSAIC WORKS OF THE SECOND HALF OF THE 1880s – THE BEGINNING OF THE 1900s)**

**Loskutnikova Maria**

Russia, Moscow

maria.loskutnikova@mail.ru

**Abstract.** The article discusses the motive complexes in Chekhov's prose of the second half of the 1880s – the beginning of the 1900s. A motive complex is a summation of significant topics verified teleologically by the author, and they are usually labelled lexically. The most relevant in the systematics of motives in Chekhov's works with enlargement of female characters are the motives for the heroines to choose a life path (or aim for it) and needs for "another life". Specialty of Chekhov's motive complexes is their coloring with different-toned dramatic irony. These features are inherent in the story "Women's Kingdom".

**Keywords:** motive, plot, detail, irony, an Other.

Одним из объектов пристального наблюдения А.П. Чехова на протяжении всего его творчества были представители интеллигенции – выходцы из разных социальных сред: дворянского сословия, городских кругов (купечества, мещан и др.), духовенства. Центром внимания писателя оказывается *человек работающий* [см.: Лоскутникова 2019], поскольку, по закономерному-справедливому убеждению писателя, полнота

человеческой жизни создается прежде всего реалиями ежедневного существования. Отсюда фабульная основа чеховских повестей и рассказов: род занятий, сфера деятельности героев, со свойственными определенной сфере коллизиями, профессионально-органичными для нее. Такая творческая установка характеризует уже раннюю прозу писателя. К 1890-м годам она становится безусловной.

Однако сказанное детерминирует практически только жизнь героев-мужчин [1]. Жизнь женщины складывается иначе.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы рассмотреть рассказ Чехова «Бабье царство» (написанный в 1894 году и в том же году опубликованный). Анализ предполагает изучение данного произведения в широком контексте изображения женских характеров, созданных писателем в прозе периода второй половины 1880-х – начала 1900-х годов. Призмой изучения указанного рассказа станет система мотивов, телеологически заложенная в него автором. Под мотивом понимается значимая тема произведения, как правило – лексически маркированная, способствующая достижению задачи художника в развитии сюжета.

### **1. Мотивные основы в разработке Чеховым женских характеров (1886 – начало 1900-х годов)**

В своих ранних рассказах Чехов был прежде всего сосредоточен на желании рассмешить читателя. Поэтому характеры, в т. ч. женские, часто могли быть лишь контурно очерченными, психологически неразработанными, присутствующими в произведении скорее как знаки.

Со второй половины 1880-х годов картина меняется – вследствие изменений творческих установок писателя.

Современная Чехову жизнь женщины необходимо требовала от нее замужнего статуса. Часто в силу разных причин женщина или не могла его обрести, или, будучи в браке, в т. ч. с точки зрения окружающих счастливым, все равно мечтала о «другой» жизни и подчас вступала на путь ее поисков. В последнем писатель видел как стремление женщин избавиться от своего (и/или членов семьи) бездуховного и бездеятельного существования, так и настойчивое желание бежать от скуки, гнетущей и всеразрушающей. При этом, как правило, такого рода героини живут в достатке, и их материальное положение не требует зарабатывания денег. Чехова последовательно интересуют те, кто недоволен своей жизнью, подчас вне зависимости от того, насколько это недовольство истинно или ошибочно.

Стремление уважать мужа, признавать его авторитет, рассматривать его деятельность как значимую и поддерживать его в этом заложено в образе Анны Сергеевны («Дама с собачкой», 1899), и не вина героини, что муж оказался совсем не таким, каким она хотела его видеть: «Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей! Я не знаю, что он делает там, как служит, а знаю только, что он



лакей» [С X, 132]. Героиней движет не жажда сексуальных приключений, а внутренняя ориентация на «другую жизнь» [С X, 132], не унижающую человеческое достоинство, лишённую заискиваний перед властью предрержащими, освещённую добром и справедливостью, наполненную осмысленной и полезной работой. Этот мотив мечтаний о «другой жизни», о чем говорит Анна Сергеевна, актуален и для рассказа «Невеста» (1903): поиски «другой жизни» томят Надю Шумину, «страстно» мечтавшую о замужестве [С X, 202], но разочаровавшуюся в избраннике, по счастью, еще до вступления в брак (в отличие от героини рассказа «Дама с собачкой»). «Другой день», указанием на который завершается рассказ «Невеста», становится для Нади не просто очередным днем ее жизни, а началом нового пути [С X, 220] [2].

Чехов не оспаривал того, что бытие женщины связано с замужеством как с делом строительства семьи, рождением и воспитанием детей, ведением хозяйства. Женское стремление вступить в брак – естественный порыв и социально приветствуемый акт. Но радость в семье даруется только при взаимной близости супругов. Так, судьбы двух сестер Шелестовых («Учитель словесности», 1886) первоначально даны автором по фабульной кальке романа «Евгений Онегин»: замуж выходит младшая, Манюся, а ее старшая сестра Варя страдает из-за несостоявшегося союза со штабс-капитаном Полянским. Однако дальнейшее чеховское развитие сюжетного действия расходится с пушкинским: мысль автора сосредоточена прежде всего на семье Манюси. Манюся счастлива в браке, хотя и не догадывается, что кто-то, в т. ч. и ее муж, не готов жить по обывательским нормам, царящим у Шелестовых. Всё, что связано с Шелестовыми, дано автором с едкой иронией. Так, по наблюдению В.И. Тюпы, Шелестовы наделены чертами «резкими до анекдотической карикатурности» [Тюпа 1989]. В результате семья хозяйственной Манюси и всё отдаляющегося от нее мужа Сергея Никитина оказывается формальностью и превращается в фикцию.

Иная природа авторской иронии в рассказе «Душечка» (1899). Смысл существования Ольги Семеновны Племянниковой – страстное желание, чтобы любовь «захватила бы всё ее существо» [С X, 110]. Героиня показана как абсолют безусловного растворения в супруге, а в отсутствии последнего – как носительница всепоглощающего бескорыстного служения *Другому*: близкому и дорогому человеку. Однако грустная ирония автора связана с тем, что «душечка» Оленька – только бледная тень того, кто рядом: ее самой как будто и нет.

Среди героинь Чехова есть и те, кто в стремлении к «другой жизни» вообще не ставит перед собой цели выйти замуж. Так, Катерина Ивановна Туркина («Ионыч», 1898) мечтает состояться как пианистка – и идет навстречу своей мечте, отвергая то, что считает обыденностью и рутинной, хотя в результате оказывается, что, оставшись ни с чем, Котик переоценивала не столько свое упорство, сколько музыкальные способности, – и несомненно сожалеет об утерянных чувствах

доктора Старцева. Жизнь другой героини – учительницы земской школы Лиды Волчаниновой («Дом с мезонином», 1896) – также сформирована ею согласно собственным убеждениям, в данном случае социально-идейным, хотя на деле эта молодая и, как подчеркивает повествователь, «очень красивая» девушка [С IX, 175] вряд ли способна завоевать людские симпатии и души детей в силу своего догматизма.

В обоих последних произведениях Чехова интересовал тип человека, который в целом – технически – владеет избранным ремеслом, но не умеет и/или не желает вкладывать в осуществляемое свои душевные движения. К этому типу следует отнести и домашнюю учительницу Алису Осиповну Анкет, преподающую родной для нее французский язык («Дорогие уроки», 1887). «М-лле Анкет» зарабатывает деньги и живет без каких-либо высоких мечтаний или мысли о служении. В ее задачи не входит профессиональный рост и заботы об усвоении ее уроков учениками, в т. ч. работодателями. Сквозным мотивом в рассказе, акцентно маркированным лексически, станет отторжение героиней *Другого*, к жизни и успехам которого она совершенно равнодушна: «Выражение лица у нее [героини] было холодное, деловое»; она говорит «с холодным, деловым выражением» лица; произносит, прощаясь, «сухое, холодное “au revoir, monsieur”»; только при виде конверта с деньгами «холодное, деловое выражение» ее лица «исчезло»; в дальнейшем она продолжает держать себя «холодно, деловито»; в т. ч. при случайной встрече с героем и ее нанимателем в театре она лишь «холодно кивнула»; итогом становится констатация повествователя: лицо героини «не переставало быть холодным» [С IV, 388, 389, 391, 392, 393]. В результате не имеющие смысла уроки м-ль Анкет обходятся герою, стесняющемуся отказать ей по причине профнепригодности, очень дорого, что жестко-иронически означено в названии произведения.

В спектре женских характеров Чехова оказываются и героини, беспредельно далекие даже от представлений о верности мужу / любовнику, не говоря уже о принципиальном нахождении этих дам вне каких-либо мыслей о труде. Это героини, начиная с ранних коротких рассказов (например, «молодая дамочка» Наталья Михайловна из раннего рассказа «Длинный язык», 1886 [С V, 313]) и завершая центральными образами поздних шедевров, в т. ч. с указанием в названии произведения имен этих героинь («Ариадна», 1895; «Анна на шее», 1895). Для создания подобных характеров Чехов использовал иные нюансы сюжетосложения, создавал произведения в системе иных (или инаправленных) мотивов и окрашивал свою иронию в различные оттенки комического, включая беспощадный сарказм. Сквозной темой в такого рода произведениях становится жизнь в свое удовольствие, вне учета интересов и жизненных обстоятельств *Другого*. (В силу последнего к данному типу женских характеров можно причислить, хотя и с определенной коррекцией, и героиню рассказа «Попрыгунья», 1892.)



Таким образом, женские характеры, создаваемые Чеховым начиная со второй половины 1880-х годов, обретают всё большую психологическую полноту и достоверность. Сквозная тема необходимого замужества многоярусно наращивается мотивами радости / страданий с *Другим* или, как минимум, бегства от скуки и пошлости. Будучи замужем за представителями интеллигенции (юристами, врачами, деятелями искусства и др.) или стремясь к браку с такими людьми, многие героини хотят, как правило, видеть в своих избранниках уважаемых членов общества, служащих делу, и готовы подстроить свою жизнь под интересы этого *Другого*. Одновременно Чехов внимательно следит и за теми, кто планирует самостоятельно встать на ноги или, напротив, вынужден это делать. Наконец, показаны и те, кто в безудержном эгоизме, отринув общепринятые правила поведения, сводит свою жизнь к удовлетворению прихотей.

Мотив выбора героинями пути определен писателем как разновекторный – служащий как для достойной самореализации, так и для откровенного, вплоть до цинизма, паразитического образа жизни. В прозе писателя активно представлены бинарные мотивы – самоотдачи и эгоизма; душевных порывов и равнодушия; осмысленной (равно как и неосмысленной) щедрости и узости расчетов. Чеховским произведениям свойственно сложное переплетение мотивов, в результате чего практически нет характеров, созданных с помощью одной краски и средств одного модуса. Вместе с тем письму Чехова второй половины 1880-х – 1900-х годов, в т. ч. при создании произведений с укрупненными женскими характерами, присуща разнооттеночная ирония.

Объединяет женские образы, созданные зрелым Чеховым, стремление героинь к «другой жизни». Это их настроение может быть как переходяще-временным, так и всеопределяющим. В результате в творческой систематике Чехова возникает последовательно освещаемый мотивный комплекс: жажда «другой жизни» и поиски путей для переустройства будней.

## **2. Мечта о «другой жизни» как мотивно-архитектонический фокус изображения героини в рассказе «Бабье царство»**

Главной героиней рассказа является 25-летняя Анна Акимовна Глаголева, владелица большого предприятия, на котором трудится около 2.000 рабочих, – «миллионерша» [С VIII, 258]. Будучи хозяйкой большого предприятия, она много занимается благотворительностью.

Повествователь констатирует: это «изящная, воспитанная гувернантками и учителями девушка» (что на языке злобной приживалки по прозвищу Жужелица определяется следующим образом: «Девка ты красивая, здоровая, крепкая») [С VIII, 273, 291]. Сама Анна Акимовна видит себя глазами окружающих – со стороны и признает: она «красивая, полная, здоровая, еще молодая и свежая» [С VIII, 270].

Анна Акимовна достаточно хорошо знает литературу и с пониманием ее проблематики участвует в разговоре о Тургеневе, Мопассане, Жюле Верне. Она с удовольствием музицирует – любит вальсы, которые исполняет один за другим, поет романсы. В обыденной жизни она любит и ценит комфорт – теплую постель, новое «прекрасное», «роскошное» платье, «запах свежих духов»; любит свои «великолепные часики» и др. [С VIII, 269, 270, 273].

Словом, казалось бы, в жизни Анны Акимовны есть всё, чтобы быть счастливой и довольной жизнью. Однако она – глубоко несчастный, одинокий человек.

Жизнь героини автор рассматривает сквозь призму мотивного комплекса «не любит и боится», который организует повесть ритмически: она «не любила и боялась» всего, что связано с фабричным производством и управлением им; «не любила и боялась» «темных, угрюмых корпусов, складов и бараков, где жили рабочие»; не могла оказать помощь рабочим своей фабрики, потому что «сама боялась» директора предприятия Назарыча – человека жестокого, двуличного, к тому же взяточника [С VIII, 258, 260, 275]. Работа машин в цехах для нее – «страшное движение», «ад», и при посещении цехов «Анну Акимовну тошнило от этого шума, и казалось, что у нее сверлят в ушах» [С VIII, 260-261]. Ей «жутко и неловко» [С VIII, 258] даже при получении денег от выигранного в суде дела, которые ей прислал Назарыч. Среди прочего, Анна Акимовна постоянно вынуждена думать о том, как ее, девушку, родившуюся в семье простого рабочего, воспринимают окружающие – от рабочих до чиновников, служащего у нее адвоката, учителя в фабричной школе и др., поскольку «всегда боялась», что рабочие сочтут ее «гордой», а прочие – «выскочкой», «вороной в павлиньих перьях» [С VIII, 273]. В результате ей в равной мере «чужды» как «эти чиновники, доктора и дамы, благотворящие на ее счет, лстящие ей и презирующие ее втайне за низкое происхождение», так и рабочие и служащие ее фабрики, для которых она «уже чужая», «непонятная» [С VIII, 262, 273].

Героиня признает: «Я же ничего не знаю и делаю одни глупости», в результате чего «падает миллионное дело» [С VIII, 261]. А она не хочет «делать глупости и обманывать свою совесть» [С VIII, 261]. В несобственно-прямой речи героини пульсируют откровения: «Ей бы рабочей быть, а не хозяйкой!», она не хочет быть «виноватой» [С VIII, 261, 262]. В слиянном голосе повествователя и внутренней речи героини звучит сокровенное: «от завода избавиться бы...» – мечтала она, воображая, как с ее совести сваливаются все эти тяжелые корпуса, бараки, школа...» [С VIII, 277]. Кульминационной точкой повести становится монолог героини: «у меня на руках громадное дело, две тысячи рабочих, за которых я должна ответить перед богом. Люди, которые работают на меня, слепнут и глохнут. Мне страшно жить, страшно! [...] Я не могу больше так жить, [...] не могу!» [С VIII, 282].

Будучи человеком глубоко совестливым, Анна Акимовна задается вопросом, что же ей делать, как изменить сложившийся порядок. Установившиеся формы благотворительности для нее неприемлемы – уже на том основании, что это, «как говорят служащие, кормление зверей» [С VIII, 259]. Однако за циничной формулировкой служащих стоят не только просители из простых людей – им она выделяла «кому три рубля, кому пять», а «звери» и «животные» действительно крупные: это и действительный статский советник Крылин, похожий «лицом на рысь», не отказавшийся от 300 рублей, и адвокат Лысевич, этакий «застоявшийся избалованный конь», ни за что получающий на фабрике годовое жалованье в 12.000 рублей, который вынудил Анну Акимовну передать ему еще одну, и огромную, сумму в 1.500 рублей [С VIII, 259, 278, 279].

Мотив совестливости в отношении к *Другому*, конфузливости, связанный в первую очередь с образом героини, очевидно выражен в эпизоде с ранее неизвестным Анне Акимовне просителем – чиновником Чаликовым, оказавшимся горьким пьяницей, демагогом и семейным тираном, претендующим даже на деньги, которые Анна Акимовна передает для больной жены Чаликова и их пятерых детей. Уже в начале общения с Чаликовым Глаголевой, сразу распознавшей конкретику ситуации, «стало совестно и досадно»; затем «совестно» за то, что, очевидно, «деньги пойдут не на лечение» жены чиновника; наконец, она «skonфузилась», «еще больше skonфузилась» от всего происходящего [С VIII, 264, 265, 266]. В разговоре с симпатичным ей и достойным уважения высококвалифицированным рабочим Пименовым Анна Акимовна делится своими мыслями: «Творим мы добрые дела и в праздники, и в будни, а все толку нет. Мне кажется, что помогать таким людям, как этот Чаликов, бесполезно», – и Пименов с нею соглашается [С VIII, 267]. Анна Акимовна просит у Пименова совета: «Да, надо сознаться, наша филантропия бесполезна, скучна и смешна. Но [...] нельзя сидеть сложа руки, надо делать что-нибудь. Например, что делать с Чаликовыми?» [С VIII, 268]. Глаголева наблюдает за реакцией Пименова на ее слова и вместе с повествователем делает заключение: «Очевидно, он [Пименов] знал, что делать с Чаликовыми, но это было так грубо и нечеловечно, что он не решался даже сказать» [С VIII, 268].

По мере сюжетного развития действия Чехов все активнее вписывает в мотивно-архитектоническую «решетку» художественного целого мотив одиночества героини. Даже в родном доме ее начинает «томить одиночество» – и «одиночество ее вполне естественно, так как она не вышла замуж и никогда не выйдет» [С VIII, 276, 277]. Эта мысль героини, произносимая ею и вслух («Я одинока, одинока, как месяц на небе»), в несобственно-прямой речи героини в финале произведения обретает законченность: она «одинока», потому что «ей не с кем поговорить, посоветоваться» [С VIII, 281, 295].

Современный исследователь подчеркивает: «В народной традиции “баба” – это состоявшаяся женщина, то есть вышедшая замуж и уже родившая ребенка. Однако у Чехова возникает парадокс: во главе “бабьего царства” стоит героиня, которая еще не вышла замуж и не рожала ребенка» [Кондратьева 2018, 26]. Мечты о возможной «другой жизни» Анна Акимовна действительно связывает с семьей и появлением в ее жизни близкого человека: «Для себя лично я не понимаю любви без семьи», и свое одиночество она, по собственному убеждению, может «восполнить только любовью в обыкновенном смысле» [С VIII, 281]. В разговоре с провоцирующим ее Лысевичем героиня откровенно заявляет: «Я хочу от любви мира моей душе, покоя, хочу подальше от мускуса и всех там спиритизмов и fin de siècle... одним словом [...] – муж и дети» [С VIII, 281-282]. Она бы рада «сиять от счастья», будучи замужем хоть и за рабочим человеком [С VIII, 282]. Минуты спустя, уже говоря с самой собой, Анна Акимовна признается: «полжизни и все состояние отдала бы, только знать бы, что [...] есть человек, который для нее ближе всех на свете, что он крепко любит ее и скучает по ней» [С VIII, 290]. В эти минуты Анна Акимовна верит: с хорошим человеком, пусть и не ее теперешнего круга, таким как Пименов, «станет на душе легко, радостно, наступит свободная и, быть может, счастливая жизнь» [С VIII, 294].

Однако в сознании героини живет другое: «ее красота, здоровье, богатство – один лишь обман, так как она лишняя на этом свете, никому она не нужна, никто ее не любит», да и брак с простым рабочим – «вздор, глупость и самодурство» [С VIII, 276, 295]. Допущение о браке с рабочим, озвученное ею в «бабьем царстве», обостряет в героине страх и стыд – уже за свою слабость, на которую она, как сама Анна Акимовна небезосновательно думает, не имеет права («стыд за свои мысли и поступки, и страх, что она, быть может, сказала сегодня что-нибудь лишнее» [С VIII, 296]). Глаголева отчетливо осознает: в ее положении хозяйки большого дела следует помнить, что окружение – увы – «дурное и пошлое», но и гипотетический брак с Пименовым – «фальшивое место» в ее картине мира [С VIII, 296].

Таким образом, центральное место в системе мотивов рассказа «Бабье царство» занимает мотивный комплекс стыда и страха, к которому по мере развития сюжетного действия автор присовокупляет мотив совести. **Мотивный комплекс представляет собой телеологически выверенную автором совокупность значимых для него тем, маркированную, как правило, лексическими средствами.** В указанном рассказе он векторно направлен в первую очередь на изображение жизни и судьбы главной героини. Однако своими «боковыми» сегментами этот мотивный комплекс распространяется, и уже жестко-иронически, на образы ряда второстепенных, эпизодических и внесценических персонажей (таких как адвокат Лысевич, чиновники Крылин и Чаликов, многочисленные «доктора и да-

мы» и прочие просители). По мере развития этой сокровенной для автора системы ценностной оценки лексическим полем указанного мотивного комплекса становятся звучащие как из уст повествователя, так и из уст героини суждения об ответственности за дело и о вине, о требованиях общественной пользы, о горечи личного одиночества и др. Путей для организации «другой жизни» и вхождения в нее героиня не видит.

### **3. Принципы и приемы поэтики на службе авторской телеологии при создании мотивного комплекса в рассказе «Бабы царство»**

Композиция сюжета в рассказе блистательно выверена автором. Сведя художественное время к периоду немногим более одних суток – к вечеру перед Рождеством и дню самого этого праздника, Чехов распределил действие по четырем одинаковым по объему главам: I – «Накануне», II – «Утро», III – «Обед», IV – «Вечер». У этого, казалось бы, неприятязательного строения – классическое решение: в главе I даны завязка, формирующая систему конфликтов, и экспозиция, рассказывающая предысторию героини и доставшегося ей наследства; в главе II представлены картины как праздника, так и будней «бабьего царства»; в главе III выявлено текущее положение Анны Акимовны и ее дела – полное лжи, безрадостное и тягостное, и звучит кульминационный монолог героини; наконец в главе IV освещена мечта героини о свободе от пут производственных зависимостей и одиночества – и итоговое признание в невозможности обрести эту свободу «другой жизни».

Действительно, Анна Акимовна – «раба своего положения» [Альбов 2002, 386]. В таком же качестве в творчестве Чехова предстают не только герои-мужчины (например, Алексей Лаптев из повести «Три года», 1895), но и героини. Примером последнего может служить рассказ «Случай из практики» (1898), в котором показано, как врач, ординатор Королев, едет к больной дочери владелицы текстильной фабрики – и болезни не находит. Такая сюжетная и характерологическая перекличка свойственна творческой манере Чехова и неоднократно отмечалась в чеховедении [Катаев 2018, 115, 119]. При этом, наряду со сквозными мотивами всего творчества писателя (такими как скука, разочарованность, пошлость и др.), мотивное наполнение каждого произведения и модусная окраска мотивов никогда не имеют полного совпадения.

При организации повествовательного строя в тексте рассказа «Бабы царство» Чехов активно использует один из самых любимых своих приемов – введение несобственно-прямой речи героя, когда в речь повествователя включаются духовно-психологические и эмоционально-оценочные, подчас сокровенные, суждения героя. Исследуя идиостиль Чехова, Н.А. Кожевникова справедливо указывала: «Слитность повествования, описания и рассуждения, которую исследователи считают

специфической чертой Чехова, создается не только их неразграниченностью в рамках единого синтаксического целого, но и особым характером несобственно-прямой речи» [Кожевникова 2011, 88].

Характерна для Чехова и предметная детализация, т. е. «подсвечивание» образов героев и персонажей с помощью указания на рукотворную сферу бытия, – «изображенная мысль в чеховской прозе всегда оправлена в вещную оболочку» [Чудаков 2016, 171]. Это конструктивно-действенный инструмент Чехова в работе над образом. Так, рассказ «Бабье царство» начинается с фразы: «Вот толстый денежный пакет» – он приготовлен для раздачи денег просителям в честь праздника Рождества [С VIII, 258], – и завершается произведение тем, что Анна Акимовна, уже в который раз, поступает бездарно и бессмысленно: отдает пакет с полутора тысячами рублей циничному краснобаю Лысевичу. Частица «вот», свидетельствующая о наложении субъектного сознания на речь повествователя, сразу же вновь возникает в завязке: «Вот в сторонке лежит пачка прочитанных и уже отложенных писем» от просителей [С VIII, 258]. Если пакет с деньгами исчезает из рук Анны Акимовны, то пачка писем так и остается на ее столе. В данном случае это прием формирования глубокой авторской иронии.

Сама оценка – «иронически» – прямо маркирована в завязке рассказа, как выражение отношения многих рабочих к «кормлению зверей» [С VIII, 259]. Последней фразой произведения – репликой Анны Акимовны «Дуры мы! Ах, какие мы дуры!» [С VIII, 296], в которой знаковое слово произносится в многопланово-обобщенном множественном числе, – автор иронически завершает развитие своей мысли о ценностной природе «бабьего царства».

Таким образом, указав лишь на важнейшие принципы и приемы в трудах Чехова по формированию мотивной системы произведения, можно свидетельствовать о последовательно достигаемой классически-гармоничной телеологии писателя.

\* \* \*

Судьбы женщин-современниц были значимы для Чехова – художника и гражданина. В прозе писателя второй половины 1880-х – начала 1900-х годов актуальны мотивы выбора героинями своего пути (или стремления к этому) и жажды ими «другой жизни» (в т. ч. часто – общественно-полезной и важной для *Другого*). В произведениях с укрупненными женскими характерами Чехов создает мотивные комплексы, отличающиеся наиболее последовательной систематикой, охватывающей не только центральные образы, но и периферию изображения жизни. Основой этой систематики являются вопросы духовно-нравственного бытия как отдельного человека, так и общества в целом. При этом мотивные комплексы окрашены, как правило, разнооттеночной драматической иронией.



## Примечания

1. Исключением является показ работающих женщин, главным образом врачей и акушеров («Хорошие люди», 1886; «Необыкновенный», 1886; «У знакомых», 1898 и др.).
2. По свидетельству комментаторов ПССиП Чехова, слова о «другой жизни», адресованные Наде, произносил Саша: «вы увидите другую жизнь, кое-что поймете, кое-что откроется вам», хотя в беловую рукопись рассказа эти слова не вошли [С X, 468].

## Литература

- Альбов В.П. Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова (Критический очерк) // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 368-402.
- Катаев В.Б. К пониманию Чехова. М., 2018.
- Кожевникова Н.А. Стиль Чехова. М., 2011.
- Кондратьева В.В. Оппозиция *свой / чужой* в рассказе А.П. Чехова «Бабье царство»: семантико-функциональный аспект // Inskrypcje. Półrocznik: Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze. Siedlce, 2018. R. VI. № 1 (10). P. 23-30.
- Лоскутникова М.Б. Телеологические принципы художественного целого и композиционно-архитектоническая организация рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья» // Inskrypcje. Półrocznik: Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze. Siedlce, 2019. R. VII. № 1 (12). P. 45-55.
- Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. URL: <https://www.bsu.by/Cache/pdf/204643.pdf>
- Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016.

**Лоскутникова Мария Борисовна** – кандидат филологических наук, доцент, Московский городской педагогический университет, Москва.

**Loskutnikova Maria Borisovna** – Candidate of Philology, Docent, Moscow City University, Moscow.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Лоскутникова Мария Борисовна  
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, 4*





## ОБ ОПТИКЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

Елена Александровна Иваньшина

Россия, Воронеж  
sergiencou@yandex.ru

**Аннотация.** В статье говорится об интертекстуальной поэтике рассказа А. Чехова «Черный монах», сюжет которого интерпретируется как переход героя из области реальности в область иллюзии. Особое внимание уделяется структуре хронотопа, который воспроизводит структуру мистериального театра, и оптическим деформациям. Сад Песочного актуализируется как оптическая машина памяти, деформирующая зрение Коврина, образ монаха — как порождение сада, воплощение тревожащего, феномен репрезентативности (и интертекстуальности). Песочный, Коврин и монах рассматриваются как двойники. В интертекстуальном поле «Черного монаха» актуализируются «Песочный человек» и «Вий», а также рассказ Чехова «Студент».

**Ключевые слова:** интертекст, репрезентативность, театральность, пародийность, иллюзия, память, двойник.

## ABOUT OPTICS OF THE SHORT STORY “THE BLACK MONK” BY A.P. CHEKHOV

Elena Ivanshina

Russia Voronezh  
sergiencou@yandex.ru

**Abstract.** The article discusses the intertextual poetics of A. Czechov's short story “The Black Monk”, which is interpreted as the hero's transition from the area of reality to the area of illusion. Particular attention is paid to the chronotope, which reproduces the mystical theater and optical deformation. Pesotsky's garden is being updated as an optical memory machine, distorting Kovrin's vision, the image of a monk as a product of the garden, the embodiment of the disturbing, the phenomenon of representativeness (and intertextuality). Pesotsky, Kovrin and the monk are considered as doubles. In the intertextual field of the Black Monk, Sandman and Viy are updated, as well as Chekhov's story "The Student".

**Keywords:** intertext, representativeness, theatricality, parody, illusion, memory, double.

В литературоведческих работах, посвященных интерпретации «Черного монаха», актуализировано немало интертекстуальных отсылок. Стало общим местом интерпретировать рассказ как пародию на «Сильфиду» В. Ф. Одоевского. Определяя сюжет «Сильфиды» как историю добровольного безумия, Р. Г. Назиров прослеживает историческое развитие этого сюжета в русской литературе, показывая, как постепенно разрушается романтическая система ценностей, в частности, ценность безумия. В «Черном монахе» Назиров видит художественную полемику против «Сильфиды» и связанной с ней традиции. Противопоставляя гениальность как форму безумия (Ч. Ломброзо) животной стороне человека, его физическому здоровью, Чехов, по словам Р. Назирова,

тончайшим образом пародирует традицию, дискредитируя тему романтического ухода в безумие [Назирова 2005: 42-57].

В «Черном монахе» много более или менее явных интертекстуальных отсылок, помимо «Евгения Онегина» и «Полтавы» (эти тексты цитируют персонажи рассказа). Как верно отмечает Т. Зайцева, сама фабульная ситуация (приезд героя в семью давно знакомую, в которой его, рано потерявшего отца и мать, принимали как родного) обращает читателя к «Горю от ума» [Зайцева 2015: 121-122]. Она же актуализирует в чеховском рассказе отсылки к лермонтовскому контексту, причем не только к литературному (стихотворение «Ангел», лермонтовский перевод баллады Байрона «Черный монах»), но и биографическому (воспоминания Песочного о матери Коврина вызывают ассоциации с судьбой и личностью Лермонтова) [Зайцева 2015: 122]. По мнению Т. Зайцевой, черный монах вкупе с музыкальным фоном рассказа и размышлениями об избранниках божьих, о «вечной правде» невольно рождает ассоциации и с пушкинской «маленькой трагедией» «Моцарт и Сальери» (Черный монах – Черный человек Коврина).

Сфокусировав интертекстуальные отражения, Т. Зайцева приходит к выводу, что под чеховский пародийный прицел в «Черном монахе» попадает не только романтическая традиция, а искусство вообще и что «в образе Коврина запечатлен духовный опыт самого Чехова-писателя, для которого святость искусства и избранность художника всегда оставались под большим вопросом» [Зайцева 2015: 132]. «Может быть, образ Коврина был для Чехова своеобразным способом оградить самого себя от высокой романтической «мании величия», то есть от соблазна поверить в себя как в «магистра», – служителя «высшему началу», учителя и наставника многих людей, а также избавиться самому и избавить других от иллюзии чудотворной, спасительной и чуть ли не религиозной миссии искусства» [Зайцева 2015: 132].

Как отмечает Г. Ибатуллина, фабула легенды о черном монахе у Чехова – это фантастический вымысел о бесконечных отражениях [Ибатуллина 2015: 105]. Интерпретируя рассказ как модель рефлексивного сознания, она актуализирует уже не интертекстуальную, а жанровую полифонию «Черного монаха» и видит в самом монахе обобщенный образ мистериального героя [Ибатуллина 2015: 112]. Сад Песочного в интерпретации Ибатуллиной – не рай, а его образ в марионеточном мистериальном театре [Ибатуллина 2015: 114]. Это тонкое наблюдение о мистериальности и репрезентативности сада, на наш взгляд, можно развить.

Сама поездка Коврина к Песочным похожа на посещение театра. Получив приглашение, он выжидает какое-то время и только потом едет к своим старым знакомым: «Сначала – это было в апреле – он поехал к себе, в свою родовую Ковринку, и здесь прожил в уединении три недели; потом, дождавшись хорошей дороги, отправился на лошадях к своему бывшему опекуну и воспитателю Песочному, известному

в России садоводу» (С VIII, 226). Приехав к Песочким «вечером, в десятом часу», он попадает в атмосферу беспокойства по поводу сада и проводит в саду часть ночи после полуночи с Таней, а потом еще до восхода солнца с Егором Семеновичем («Пока они ходили, взошло солнце и ярко осветило сад» (С VIII, 226)). Прогулка по саду приходится на то время, когда Коврин должен был бы спать, но разговоры о саде вытесняют сон и приводят Коврина в состояние, описанное подобно катарсису. Самое интересное в этом описании – размыкание временной перспективы: «Предчувствуя ясный, веселый, длинный день, Коврин вспомнил, что ведь это еще только начало мая и что еще впереди целое лето, такое же ясное, веселое, длинное, и вдруг в груди его шевельнулось радостное, молодое чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду <...> Прекрасное настоящее и просыпавшиеся в нем впечатления прошлого сливались вместе; от них в душе был тесно, но хорошо» (С VIII, 231-232).

Угодья Песочких включают несколько жанровых проекций: балладный парк и разнородный сад, в котором есть хозяйственная часть, приносящая доход, и сказочная декоративная, в которой собраны причуды, изысканные уродства и издевательства над природой. Эта декоративная часть сада выполнена в эстетике барокко: «Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песочкий впервые занялся садоводством. Попадались тут и красивые стройные деревца с прямыми и крепкими, как у пальм, стволами, и, только пристально всмотревшись, можно было узнать в этих деревцах крыжовник или смородину» (С VIII, 227).

Декоративная зона является переходной и напоминает кулисы, в театре барокко отделяющие реальное пространство от пространства иллюзионного. Её можно сравнить с зоной деформаций, выполненных в технике *trompe l'oeil* («обман зрения»), так как назначение растений здесь – обманывать глаз, казаться не тем, что они есть на самом деле. Но и коммерческая часть сада, утопающая в дыму, напоминает театр, потому что функция дыма здесь та же, что и у театральных машин, изображающих облака – обмануть [утренние заморозки] («Дым заменяет облака, когда их нет... <...> В пасмурную и облачную погоду не бывает утренников» (С VIII, 228)). В саду Песочких растения как бы перестают быть растениями, создают архитектурный эффект и собственными деформациями деформируют зрение смотрящего.

Смысл барочных деформаций в том, «чтобы передать ощущение взлета, подъема души к высшему видению». Так пишет М. Ямпольский о фресках Корреджо, предвосхитивших искусство барокко, отмечая, что «самое важное у Корреджо – это установка на театральное использование иллюзий и восторженное применение техники *trompe l'oeil*» [Ямпольский 2007: 130]. Говоря о связи живописи Корреджо

с театральными машинами, Ямпольский описывает устройство «двухъярусного» мистериального театра, поясняя смысл такой конструкции, которая противопоставляла «два мира как миры, подчиненные разным физическим законам (мир тяжести и мир невесомости, например), и тем самым обнаруживала взаимную условность правил, царствующую в каждом из этих миров. <...> Каждый из параллельных миров лишает иной мир реальности, подчеркивает его условность и «дематериализует» его. Пьер Франкастель писал о том, что художники Кватроченто использовали в своих полотнах здания, утратившие свойственную им функцию и абстрагированные до такой степени, чтобы обнаруживать чисто воображаемую форму. Эти странные гибриды создавали, по мнению Франкастеля, «опосредующую зону реальности. <...> Сама необходимость перехода ставила перед театром задачу разрушения границы между областью реального и областью иллюзии. И *trompe l'oeil* играл тут принципиальную роль. Он как бы продолжал мир материальной реальности в мир иллюзии таким образом, чтобы между ними не было разрыва. Так поступает и Корреджо, соединяя небеса и реальное пространство собора зоной архитектурного *trompe l'oeil*, в котором полностью стираются границы здания и росписи. Это совершенно театральная по своему существу техника» [Ямпольский 2007: 132].

Такой опосредующей оптической зоной и является сад Песочных, попадание в который влечет за собой переход Коврина из реального мира в мир видений, репрезентаций, где он сначала примеряет к себе образ Онегина, а затем и образ гения. Неопределенный статус этого мира «выражен в безостановочном переходе из сферы видения в сферу действительности и назад, из мира конечного в мир бесконечный», из внутреннего пространства во внешнее [Ямпольский 2007: 133]. Следует обратить внимание на движение, которое наблюдает в саду Коврин: «Но что больше всего веселило в саду и придавало ему оживленный вид, так это постоянное движение. От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и клумбах, как муравьи, копошились люди с тачками, мотыгами, лейками» (С VIII, 227). Это движение внутри сада придает садовому пространству динамику, которая коррелирует с тревогой Коврина, чередованиями его состояний (возбуждение, вызванное отсутствием сна, и сонная усталость), сменой настроений Тани и Егора Семеновича и вечным движением монаха.

Другими словами, как и в мистериальном театре, в «Черном монахе» воплощается идея перехода [из области реальности в область иллюзии], развернутая в форме театрального представления. Сад – область репрезентации; свойство репрезентации как особой формы представления реальности – представление отсутствующего как присутствующего. «Область репрезентации – это область неопределенного, как неопределен онтологический статус присутствия, одновременно являющегося отсутствием»; «моделью для такого рода представления реальности является сновидение, греза или видение. Его

символом оказывается призрак» [Ямпольский 2007: 5]. Сад Песоцких подобен театру и является оптической машиной производства симулякров. В этой функции он подобен космораме (см. одноименную повесть В. Одоевского). Будучи экстраполяцией зрения Песоцкого, сад вовлекает Коврина внутрь себя и деформирует его зрение, как визуальный аттракцион.

Дальнейшая деформация зрения Коврина происходит под влиянием монаха. Или же монах является результатом деформации (что осознает и сам Коврин). Сад и монах не составляют антитезы, о которой пишут те литературоведы, которые видят в противопоставлении Песоцкого и Коврина конфликт жизни и здоровья, с одной стороны, и иллюзии и болезни, с другой. Скорее наоборот, монах – одна из «причуд» или «изысканных уродств», которые являются порождением и продолжением сада. Песоцкий здесь подобен сотнику из «Вия», который заманивает сироту Коврина в свои владения, заботясь об одном своем детище (саде) ценой двух других детей; в связи с этим вспомним интересное замечание Е. Яблокова об инцестуозном элементе брака Коврина с Таней, отношения которых, заложенные с детства, закономерно носят братско-сестринский, кровосмесительный характер [Яблоков 2010: 14, 17]. Своими агрономическими пристрастиями, связью с землей и растениями он напоминает архаического предка (имя Егор – имя деда Чехова по отцовской линии), настраивающего Коврина на повтор, воспроизводство архетипов, то есть на подражание образцам и ритуальное «поддержание» памяти о «начале времени» (это начало обозначено цифрой 1862). План Песоцкого относительно сада подразумевает как бы неизменность последнего, его онтологизацию, как бы непрекращаемость золотого века; он испытывает тот «ужас перед историей», о котором пишет М. Элиаде в контексте мифа о вечном возвращении [Элиаде 1998]. Для Песоцкого этот ужас связан с представлением о приходе чужого человека.

Сад Песоцкого – символ начального времени, а мечта Песоцкого – версия мифа о вечном возвращении. Неслучайно, попадая в сад, Коврин выпадает из реального времени и попадает во время своего детства. Навстречу ему из тысячелетней давности неумолимо приближается призрак монаха – балладный образ, в котором воплощено легендарное, мифологическое время, которое открывается именно Коврину как свидетелю конца космического цикла. Пройдя тысячелетний круг, это время открывается Коврину как вновь воплощенная (точнее, недоовоплощенная) реальность.

У Чехова сад – мистическое место памяти и возвращения [Ямпольский 1996: 152]. Вновь оказавшись в саду, Коврин вспоминает, что видел здесь пять лет назад и ещё раньше, в детстве. Егор Семёнович тоже живёт памятью о прошлом и воображает, как создаст свою копию – внука, который будет после него возделывать всё тот же сад. Надежда на повторение возлагается на Таню и Коврина. По сути Коврин, попав

к Песоцким, оказывается пленником сада, своего прошлого и Егора Семёновича, который видит в Коврине его покойную мать. Коврин – двойник Песоцкого (в этом мы согласны с Л. Горницкой [Горницкая 2010: 44]): оба фанатично занимаются любимым делом и что-то пишут (Егор Семёнович – статьи по садоводству, Коврин – диссертацию), оба любили мать Коврина. Песоцкий – образ, в котором соединились гофмановский Песочник и гоголевский сотник (о соотносительности гоголевского сюжета с гофмановским и о связи их с кастрационным комплексом пишет Н. Друбек-Майер [Друбек-Майер 1993]). К «Песочному человеку» здесь отсылает не только фамилия садовода, но и сочетание оптических мотивов с возвращающимися детскими воспоминаниями (как и Натанаэль, Коврин застревает в воспоминаниях).

Сад втягивает Коврина в свои глубины, которые кажутся ему высотами. Коврин видит монаха благодаря Песоцким и их саду, который втягивает его как воронка. Воронкообразным, подобным смерчу, представлено и приближение монаха: «На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контуры у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался со страшною быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился все меньше и яснее» (С VIII, 234). Конус или пирамида, по мнению Делеза, представляют пространственную модель барокко (в ней мир, с одной стороны, свернут в точку вершины, а с другой – разворачивается в бесконечность) [Ямпольский 2005: 134]. Коническую структуру имеет и разработанная Бергсоном модель памяти, которая «лежит в настоящем острием конуса, всегда готового актуализировать в своем бесконечно расширяющемся пространстве мнемонические образы прошлого» [Ямпольский 2005: 136]. Тот факт, что при приближении монаха уменьшается, а не увеличивается, свидетельствует об обратной перспективе, при которой «точкой схода» становится Коврин. Введение такой перспективы должно свидетельствовать о переходе Коврина в символическую реальность, которая с момента появления монаха (его «стыковки» с переходным локусом пространства – полем) вытесняет все остальное.

Чёрный монах – персонификация тревожащего, которое «в действительности не имеет в себе ничего нового или чужого, но лишь знакомое и давно устоявшееся в уме, только отчуждённое процессом вытеснения» [Ямпольский 1996: 145]. Наиболее полным выражением тревожащего Фрейд считал возвращающегося мертвеца, призрака, который связан с пробивающимися в сознание подавленными комплексами [Ямпольский 1996: 152]. Этот подавленный комплекс скорее всего связан с умершей матерью. Позднее, уже порвав с Таней, Коврин живёт с женщиной, которая ухаживает за ним как за ребенком. Выбор, который делает Коврин, напоминает выбор Обломовым Агафьи, а не Ольги. Это еще одно сближение чеховского и гончаровского сюжетов, которые



соотносит С. Ларин [Ларин 2004]. К слову, следует отметить и сад, который играет важную роль в обоих сюжетах: в «Обломове» это Обломовка, которая, в отличие от сада Песоцкого, лишена и курьезной, и хозяйственной функции; сходство двух садов – в идее сохранности прошлого.

Коврин называет монаха оптической несообразностью, но эта оптическая несообразность – отражение самого Коврина в трансформирующем зеркале сада, то есть в глазах Песоцкого. В «Песочном человеке» двойником героя становится кукла Олимпия, глаза для которой взяты у Натанаэля; двойником Коврина, помимо Песоцкого, является монах, в котором воплощен взгляд на Коврина Песоцкого и Тани, который становится взглядом Коврина на самого себя. Возвращение «приобретает все черты имитации себя самого, увиденного другими» [Ямпольский 1996: 145]. Монах – чеховское воплощение страха кастрации, только страх здесь оборачивается наслаждением. Гофмановский сюжет подвергается пародийной инверсии. Сходство гофмановского, гоголевского и чеховского сюжетов подкрепляется и статусами персонажей (студент у Гофмана, бурсак у Гоголя и магистр у Чехова). Во всех трех сюжетах имеет место ситуация перетягивания героя из бессознательного в реальное (эта ситуация системна для романтических повестей, в том числе и для «Сильфиды»).

Фамилия Коврина, если считать ее производной от слова «ковер», имеет отношение к символике ткачества как переплетения нитей. Эта символика применима к традиционному писанию (к тексту, осмысляемому как книга или ткань), а также используется для того, «чтобы репрезентировать мир, точнее, совокупность миров – т. е. состояний или уровней в их безграничном множестве, – составляющих Экзистенцию» [Генон 2008: 94-96]. М. Ямпольский идентифицирует с фигурой ткача материальный аспект творчества, тогда как идеальный аспект идентифицируется им с фигурой визионера [Ямпольский 2007: 7]. Поверивший в свое визионерство, Коврин на самом деле сам подобен даже не ткачу (ткачу подобен садовод Песоцкий), а тексту (ср. с ковром), который находится под влиянием других текстов (Песоцкий и монах), которые он отражает и в которых отражается сам.

Принцип бесконечных отражений лежит не только в основе поэтики повести, но в значительной мере – и всей поэтики Чехова [Ибатуллина 2015:105]. Можно предположить, что монах в рассказе – навязчивый знак повтора, который может иметь отношение как к мифу о вечном возвращении, так и к пародии. Б. Ямпольский говорит о пародийности как характерном признаке репрезентативности, отмечая, что в пародии силен элемент театра [Ямпольский 2007: 19]. Монах – феномен репрезентативности как неопределенности по отношению к реальности и иллюзии, промежуточности между внутренним и внешним. Если говорить о репрезентативности текста, то монах – феномен интертекстуальности (призрак интертекста?).

Что касается магистерского статуса Коврина, то он – следующая ступень после студенческого. И в связи с этим здесь нельзя не соотнести рассказ «Черный монах» (1893) с рассказом «Студент» (1894), причем в той его иронической интерпретации, которую предлагает О. Богданова [Богданова 2019]. Мотивы, развернутые в сюжете «Черного монаха», здесь перераспределяются, подвергаются инверсии, но их «комплект» образует вобщем сходную смысловую конфигурацию. Оба сюжета связаны с идеей перехода. В «Черном монахе» монах появляется впервые, когда Коврин, гуляя, оказывается возле реки: «Перед ним теперь лежало широкое поле, покрытое молодою, еще не цветущею рожью» (С VIII, 234). В рассказе «Студент» поле становится частью фамилии героя, как и мания величия, которая диагностируется у Коврина. Коврин идет по тропинке, и ему кажется, что «весь мир смотрит» на него. Подобным образом путь Ивана Великопольского, возвращающегося с тяги домой, пролегает через вдовьи огороды. Как театральное пространство эти огороды коррелируют с садом и парком Песочного: они становятся местом театрального дебюта студента, через монолог которого преобразуются в топос Страстной Пятницы. Как и магистру, студенту в определенный момент начинает казаться, что мир (здесь представленный двумя вдовами) смотрит на него. Если в «Черном монахе» мир ждет понимания от Коврина, то в «Студенте» мир заинтересован в какой-то правде, которую откроет ему сам Великопольский. К героям обоих рассказов приходит осознание связи прошлого с настоящим; символами этой связи становятся монах и святой Петр (роль Петра примеряет на себя студент, пока рассказывает вдовам эпизод Страстной Пятницы). И студент, и магистр подвергаются соблазну самолюбования, чувствуют себя звеньями, связующими прошлое и настоящее и испытывают радость открытия правды и красоты. И студента, и магистра автор оставляет в этом ощущении радости, но оставляет в разных жизненных фазах: студент в финале рассказа возвращается домой (поднимается в гору, переправившись через реку), а Коврин, дожив до почтенной должности заведующего кафедрой, умирает в Крыму, на морском побережье (внизу), вблизи бухты, глядящей на него «множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз» (С VIII, 256) и манящих к себе. Студент – это Коврин в начальной стадии болезни, еще не сознающий себя заболевающим манией величия и потому счастливый.

### Литература

- Богданова О. В. Рассказ А. П. Чехова «Студент» (новая интерпретация) // Inskrypcje. Półrocznik, R. VII 2019, z. 1 (12), pp. 32-43.
- Генон Р. Символика креста. М., 2008. Горницкая Л. И. «Черный монах А. Чехова как интертекст рассказа Г. Газданова «Воспоминание» // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону, 2010. С. 42-49.



- Друбек-Майер Н. От песочного человека Гофмана к «Вию» Гоголя. К психологии зрения в романтизме // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 54-56.
- Зайцева Т. Б. Художественная антропология А. П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор). Диссертация ... доктора филологических наук. Магнитогорск, 2015.
- Ибатуллина Г. М. Человек в параллельных мирах: художественная рефлексия в поэтике чеховской прозы. М.–Берлин, 2015.
- Ларин С. А. HISTORIA MORBI: «Обломов» И. А. Гончарова - «Чёрный монах» А. П. Чехова // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004. № 2. С. 36-39.
- Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005.
- Элиаде М. Миф о вечном возвращении. С-Пб., 1998.
- Яблоков Е. А. «...Засел у меня в голове этот рассказ» («Черный монах» в творчестве М.А. Булгакова) // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону, 2010. с. 5-20.
- Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис. М., 1996.
- Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

**Иваньшина Елена Александровна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета

**Ivanshina E. A.** – doctor of philology, associate professor, professor of the Department of theory, history and method of studying Russian and Literature Voronezh State Pedagogical University

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Voronezh State Pedagogical University*

*Ivanshina E. A., 394068, Russia, Voronezh, Moskovskiy prospekt, 100, ap. 255.*

*Иваньшина Елена Александровна, 394068, Россия, г. Воронеж, Московский проспект, д. 100, кв. 255.*



## «КЛАРА МИЛИЧ» И. С. ТУРГЕНЕВА И «ЧЕРНЫЙ МОНАХ» А. П. ЧЕХОВА: ИНТЕРЕСНЫЕ СБЛИЖЕНИЯ

Гоар Артуровна Григорян  
Россия, Москва  
go\_xx@inbox.ru

**Аннотация.** К литературным параллелям творчества Тургенева и Чехова исследователи обращались многократно, однако многое в контексте этой проблемы до сих пор остается не проясненным. В числе таких вопросов стоит отметить след «таинственных повестей» Тургенева, а именно «Клары Милич», в одном из самых мистически-загадочных творений Чехова — в «Черном монахе». Сопоставительный анализ указанных произведений дает ряд интересных сближений, которые являются новым словом в творческом диалоге писателей.

**Ключевые слова:** Чехов, Тургенев, «Черный монах», «Клара Милич».

## I.S. TURGENEV'S "CLARA MILICH" AND A.P. CHEKHOV'S "BLACK MONK": INTERESTING CONTINGENCES

Goar Grigorian  
Russia, Moscow  
go\_xx@inbox.ru

**Abstract.** The problem of literary parallels between Turgenev's and Chekhov's creative works has been in the center of researchers' attention for awhile now, but there are still some aspects to be discussed. Among such issues the trail of the so-called Turgenev's "mystical stories", namely "Clara Milich", in one the most mysterious Chekhov's work "Black Monk" is still of great interest. The comparative analysis of these two works shows some interesting contingences between them, that help to better understand the creative dialogue between Turgenev and Chekhov.

**Keywords:** Chekhov, Turgenev, "Black Monk", "Clara Milich".

Тургенев — один из наиболее упоминаемых писателей в чеховском эпистолярии и в его художественных текстах. Прямыми и скрытыми отсылками к писателю — предшественнику пронизаны как ранние, так и поздние произведения Чехова. В центре его внимания были разные аспекты творчества Тургенева, которые зачастую получали полемическое звучание. Своеобразный цикл «таинственных» повестей и рассказов Тургенева также не стал исключением. Можно назвать несколько произведений, проблематика, сюжетная канва, творческая история которых дают возможность рассматривать их как художественный отклик Чехова: рассказы «Страх» и «Страхи», пьеса «Татьяна Репина» и одна из самых мистических повестей Чехова — «Черный монах».

Если в первых трёх указанных произведениях в художественном решении проблемы «таинственного» Чехов полемизирует с предшественником, лишая эту тему романтически-мистического ореола, максимально приближая к жизненному материалу, не нарушая «законов» своей писательской программы, то в случае с «Черным монахом» он сближается с Тургеневым – автором «Клары Милич».

Е.П. Кадмина, ставшая прототипом героини тургеневской повести «Клара Милич», – необычайно талантливая оперная певица и актриса, пользовавшаяся большим и заслуженным успехом у зрителей. Зимой 1881 г. в Харьковском драматическом театре шла драма А.Н. Островского «Василиса Мелентьева», где Кадмина играла главную роль. Во время спектакля актриса приняла яд и скончалась в тяжелых мучениях. Поводом к этому послужила несчастная любовь к некому офицеру, который после продолжительного романа разошелся с Кадминой, поскольку считал брак с актрисой неравным.

Трагической жизненной истории Е.П. Кадминой посвящены многие произведения русской литературы: «Последний дебют» А.И. Куприна, рассказ «Муж певицы» В. Кунецкого, драма Н. Соловцова «Евфалия Рамина», комедия А.С. Суворина «Татьяна Репина» и др. Однако, по нашему мнению, именно тургеневская повесть была в центре внимания Чехова, о чем свидетельствуют многочисленные сближения «Клары Милич» с «Черным монахом».

Тургенев не раз подчеркивал в своих письмах, что в сюжетную основу «Клары Милич» легла реальная жизненная история. Так, Ж.А. Полонской он в 1881 г. писал: «Презамечательный, психологический факт – сообщенная Вами посмертная влюбленность Аленицына! Из этого можно бы сделать полуфантастический рассказ в роде Эдгара По. Я, помнится, видел раз эту Кадмину на сцене (когда она еще была оперной певицей; у ней было очень выразительное лицо)» [Тургенев 1968: 168]. Однако лично Кадмину Тургенев не знал, а вот с В.Д. Аленицыным – магистром зоологии – Тургенев встречался в семье Полонских. Впоследствии той же Ж.А. Полонской писатель признавался, что сюжет его повести «Клара Милич» возник после ее рассказов о Е.П. Кадминой и В.Д. Аленицыне.

А в «Черном монахе» Чехова нашли место некоторые события мелиховской жизни. М.П. Чехов в мемуарной книге «Вокруг Чехова» поделился обстоятельствами, отразившимися в этой повести: «В Мелихове у Антона Павловича, вероятно, от переутомления расходились нервы – он почти совсем не спал. Стоило только ему начать забываться сном, как его “дергало”. Он вдруг в ужасе пробуждался, какая-то странная сила подбрасывала его на постели, внутри у него что-то обрывалось “с корнем”, он вскакивал и уже долго не мог уснуть» [Чехов 1964: 257]. И однажды, в один из таких дней, Чехову, по его собственному признанию, приснился «страшный сон», в котором ему привиделся черный монах. «Впечатление черного монаха, – отмечает М. П. Чехов, – было

настолько сильное, что брат Антон еще долго не мог успокоиться и долго потом говорил о монахе, пока, наконец, не написал о нем свой известный рассказ» [Чехов 1964: 260].

Вот, что писал сам автор в письме к А.С. Суворину о творческом замысле своей повести: «“Черного монаха” я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись утром, рассказал о нем Мише» (П V, 265). Неслучайно Коврин, пытаясь понять, откуда взялся таинственный мираж, задается вопросом: «быть может, черный монах снился мне?» (С VIII, 233).

Таким образом, сюжетные истории этих повестей основаны на реальных жизненных событиях, не лишенных некоторых мистических составляющих. Кроме того, прототип тургеневского Аратова – Аленицын – магистр зоологии, а герой Чехова – Коврин – магистр философии; в обоих произведениях имеются отсылки к «Евгению Онегину», оба призрака появляются из вихря. Кроме того, после расставания Татьяна вспоминалась Коврину как та, «которая ... обратилась в ходячие живые мощи, и в которой, как кажется, всё уже умерло, кроме больших, пристально вглядывающихся, умных глаз...» (С VIII, 254), что отсылает к другому «таинственному» тургеневскому образу, к образу Лукерьи из рассказа «Живые мощи».

И, наконец, самое примечательное – финальные предложения в обоих произведениях почти дословно повторяются.

У Тургенева в «Кларе Милич»: «И опять на лице умирающего засияла та блаженная улыбка, от которой так жутко становилось бедной старухе» [Тургенев 1982: 117].

У Чехова в «Черном монахе»: «Когда Варвара Николаевна проснулась и вышла из-за ширм, Коврин был уже мертв, и на лице его застыла блаженная улыбка» (С VIII, 257).

На это совпадение финальных предложений в работе о Чехове и Тургеневе в свое время обратил внимание З.С. Паперный. Однако скупое указание учёного: «... при всем настороженном отношении Чехова к мотивам таинственного и потустороннего у Тургенева мы обнаруживаем свидетельства того, что и здесь опыт предшественника не прошел для него бесследно» [Паперный 1987: 134] – кажется недостаточным.

Здесь встает закономерный вопрос: в каком ключе интерпретировать схожесть концовок? Это результат чеховского безотчетного припоминания отдельных цитат из Тургенева или намеренное заимствование у предшественника, целенаправленная реминисценция? Разрешить эту загадку в какой-то мере могут эпистолярные заметки Чехова. Так, в письме к А.С. Суворину от 18 ноября 1888 г. Чехов писал: «...я всюду слоняюсь и жалуюсь, что нет оригинальных, бешеных женщин...<...> И все мне в один голос говорят: “Вот Кадмина, батюшка, вам бы понравилась!” И я мало-помалу изучаю Кадмину и, прислушиваясь к разговорам,

нахожу, что она в самом деле была недюжинной натурой» (П III, 74). В цитированном письме, кажется, содержится некий ответ на вопрос относительно переключки финалов.

Повесть Тургенева «Клара Милич» вышла в свет в 1882 г., а письмо к А.С. Суворину относится к концу 1888 г., и слово «изучаю» подтверждает, что Чехов, несомненно, был знаком с биографией и обстоятельствами трагической смерти Е.П. Кадминой и, разумеется, с тургеневской повестью. Поэтому мы полагаем, что в «Черном монахе» заключительное предложение правомерно рассматривать как осознанное заимствование Чеховым у Тургенева, стимулирующее к перепро чтению обоих произведений. «Черный монах» стал своего рода творческим ответом Чехова автору «Клары Милич».

Здесь необходимо обратить внимание еще на одну особенность чеховского подхода. Как известно, в разные периоды литературной работы Чехов по-разному оценивал сочинения Тургенева, подчас весьма критически, однако тургеневские романские финалы казались ему совершенными и, надо полагать, образцовыми.

Показательно в этом отношении известное письмо к А.С. Суворину от 24 февраля 1893 г., в котором он пишет: «Боже мой! Что за роскошь “Отцы и дети”! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? <...> Это чёрт знает как сделано. Просто гениально. “Накануне” мне не нравится всё, кроме отца Елены и финала. Финал этот полон трагизма. <...> “Дворянское гнездо” слабее “Отцов и детей”, но финал тоже похож на чудо» (П V, 174).

Почему именно тургеневские романские финалы удостоились наивысшей оценки Чехова? На наш взгляд, это связано с тем, что в них, несмотря на формальную завершенность, есть «открытость», недосказанность, художественная перспектива, некая обращенность в будущее. Все то, что особенно было созвучно творчеству Чехова, и то, как он видел решение концовок.

По Чехову, именно в финале должно быть сосредоточено основное впечатление от прочитанного, главное смысловое зерно произведения. Кроме того, как отмечал Чехов, для художника является обязательным «правильная постановка вопроса» (П III, 46), а решают пусть читатели «каждый на свой вкус» (П III, 46). Все это применимо и к финалу «Клары Милич», ведь до сих пор читатели гадают: благо или зло происходит с тургеневским героем. То же можно наблюдать и в «Черном монахе» Чехова.

Думается, Чехову здесь было близко ощущение сверхъестественного, таинственного, мистического, свойственное Тургеневу, когда оно не противопоставляется реальному, а является одной из его граней. Как отметила Н.А. Дмитриева, благодаря особенному свойству чеховского реализма – присутствию естественной мотивировки происходящего – «повесть о черном монахе кажется более таинственной

и мистической, чем “таинственные повести” Тургенева (“Клара Милич”, “Призраки” и некоторые другие)» [Дмитриева 2007: 258]. Однако эта естественная мотивировка происходящего присутствует и у Тургенева.

Отсылки к Тургеневу призваны у Чехова в «Черном монахе» не столько напомнить читателю о «Кларе Милич», сколько обозначить ключ, предложив тональность разговора. Сама смерть у Чехова здесь представлена в тургеневском ключе, когда физическая смерть не означает конец жизни. Неслучайно и Аратов, и Коврин умирают с «блаженными улыбками». «Черный монах» вообще оказывается очень тургеневским текстом Чехова. И очевидно, что сам Чехов включает свой текст в ряд «таинственных», обладающих особой поэтикой, сочинений Тургенева, что предлагает новое прочтение этой чеховской повести.

### Литература

- Дмитриева Н. А. Послание Чехова. М., 2007.
- Паперный З. С. Творчество Тургенева в восприятии Чехова // И. С. Тургенев в современном мире: Сб. ст. М., 1987. С. 127–136.
- Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1982.
- Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 13. Кн. 1.
- Чехов М. П. Вокруг Чехова: встречи и впечатления. М., 1964.

**Григорян Гоар Артуровна** — кандидат филологических наук, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.

**Grigorian Goar** — candidate of philology, Moscow State University named after M. V. Lomonosov.

*Dane kontaktowe / Contact details:*

*Григорян Гоар Артуровна — Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова 119991, Москва, Ленинские Горы, 1, стр. 51.*





## **ИБСЕН И ЧЕХОВ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В «РАССКАЗЕ СТАРШЕГО САДОВНИКА» А.П.ЧЕХОВА**

**Александр Васильевич Кубасов**

Россия, Екатеринбург

kubas2002@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме полемики Чехова с норвежским драматургом Генриком Ибсеном. Чехов обычно полемизировал с писателями не прямо и открыто, а в форме художественного произведения, с помощью интертекста. В таком виде полемика неизбежно приобретала имплицитный характер. Вне полемического контекста некоторые произведения Чехова представляются «таинственными» или «странными». Один из них – «Рассказ старшего садовника». Некоторые исследователи склонны трактовать отдельные высказывания главного героя этого рассказа как прямое выражение авторской позиции. Однако повествование в этом рождественском рассказе от первого лица имеет ироническую модальность. Чехов вступает в полемику с Ибсеном в 1894 году, когда в периодической печати активно обсуждалось творчество модного норвежского драматурга. Автор рассказа солидарен с теми, кто отмечал априорную заданность образов и идей в произведениях Ибсена, его дидактизм. Центральной проблемой рассказа является гносеология веры. Чехов считает, что важен не столько предмет веры, сколько путь ее обретения. Человек должен быть внутренне свободен в поиске веры – «один на один со своей совестью». Именно совесть и ответственность являются для личности опорой, а не церковь, не публицистика или критика, не общее народное мнение.

**Ключевые слова:** интертекст, имплицитная полемика, ирония, А.П. Чехов, Г. Ибсен, «Рассказ старшего садовника», «Бранд», смысловая инверсия

## **IBSEN AND CHEKHOV: INTERTEXTUAL COMMUNICATIONS IN "STORY OF THE HEAD GARDEN" BY A.P. CHEKHOV**

**Alexander Kubasov**

Russia, Yekaterinburg

**Abstract.** The article is devoted to the problem of Chekhov's polemic with the Norwegian playwright Henryk Ibsen. Chekhov usually controverted with writers not directly and openly but in the form of a work of art, with the help of intertext. In this form, the controversy inevitably acquired an implicit character. Out of the polemic context, some of Chekhov's works seem "mysterious" or "strange". One of them is "The Story of a Head Gardener". Some researchers tend to interpret individual statements of the protagonist of this story as a direct expression of the author's position. However, the narrative in the first-person story has an ironic modality. The author's position in this case is much more complicated. The irony is common to all of Chekhov's Christmas stories, including "The Story of a Head Gardener". Chekhov entered into a polemic with Ibsen in 1894, when the work of the fashionable Norwegian playwright was actively discussed in the periodical press. The author of the story is in solidarity with those who noted the a priori preset of images and ideas in the works of Ibsen, his didacticism. The central problem of the story is the epistemology of faith. Chekhov believes that the important thing is not so much the subject of faith as the path to its attainment. A person should be internally free in the search for faith –

"one on one with his conscience". It is conscience and responsibility that are the basis for the individual, and not the church, not journalism or criticism, not the general popular opinion.

**Keywords:** intertext, implicit polemic, irony, A. P. Chekhov, G. Ibsen, "The Tale of the Senior Gardener", "Brand", semantic inversion

Широко известны «Таинственные повести» И. С. Тургенева («Стук... Стук... Стук!...», «Часы», «Сон» и др.). У Чехова есть свои «таинственные» повести и рассказы, таинство которых связано с трудностью улавливания какого-то ускользающего потаенного смысла в них, объяснения их содержательной «странности». Одним из таких произведений, безусловно, следует признать «Рассказ старшего садовника» (1894). Зачастую его трактуют как форму участия Чехова в философской дискуссии конца века о смертной казни, как протест автора против нее и жизнеутверждающий гимн человеку. Произведение приобретает в такой трактовке интерпретаторов «силу декларации» [Гурвич 1970: 100], а само содержание рассказа сводится к развернутой иллюстрации призыва Михаила Карловича «уверовать» в человека. В итоге Чехов «подтягивается» к Толстому. «После этого рассказа, пожалуй, особенно трудно отказать Чехову в проповедническом пафосе Толстого», – замечает один из исследователей Чехова [Schneider 1990: 427]. Оба писателя в таком случае уподобляются одному из героев рассказа и предстают дидактиками, поучающими свою паству в весьма упрощенном виде.

«Рассказ старшего садовника», однако, вовсе не является декларативным, с открыто и прямо выраженной точкой зрения автора. Более убедительным представляется подход тех исследователей, которые отмечают в нем условное начало [Полоцкая 1979: 56; Сухих 1987: 107]. Авторская позиция в произведении с очевидной условностью не столь проста, как подчас представляется. Следует согласиться и с мнением В. Б. Катаева, что «произведения Чехова не служат выражению "специальной" позиции по "специальным" проблемам – ни утверждению, ни опровержению благотворности оправдательных приговоров. Авторский пафос, обобщение обнаруживаются в принципиально иной плоскости» [Катаев 1979: 156]. Понять этот пафос и нащупать «принципиально иную плоскость», в которой раскрывается смысл произведения, возможно, на наш взгляд, при условии опознания диалогизирующего фона в рассказе и особенностей преломленного слова, которое доминирует в нем.

История выхода в свет «Рассказа старшего садовника» сходна с историей публикации рассказа «Володя большой и Володя маленький» (1893): редакция газеты «Русские ведомости» в обоих случаях из-за страха цензуры выпустила из рассказов «опасные», по ее мнению, фрагменты (С. VIII, 486, 515). В анализируемом рассказе это были кажущиеся ключевыми в смысловом отношении слова о необходимости уверовать в человека. Чехов не поспешил восстановить фрагмент, со-

кращенный издателями газеты, при переиздании произведения. Выпущенные слова появились лишь во втором издании собрания сочинений А.Ф. Маркса (С. VIII, 515), что можно расценить как косвенное доказательство относительной неважности их для понимания рассказа. Содержание произведения, очевидно, сложнее, чем прямолинейная и простая иллюстрация тезиса одного из героев.

Показательно и другое. И. И. Горбунов-Посадов обратился к Чехову с просьбой разрешить перепечатать «Рассказ старшего садовника» в народном издании «Посредник» и при этом изменить «некоторые совсем непонятные для народа слова» (С. VIII, 516). В ответном письме Чехов замечал, что рассказ «не подходит для народного издания, и замена одних слов другими не сделает его понятным» (П. V, 350). Вряд ли читатели «Посредника» были столь уж недалеки, чтобы не понять суть спора о наказании и вере в человека, сводись весь рассказ только лишь к этой проблеме. Чехов ясно дает понять, что сложность его произведения связана не с «непонятными» словами, а с чем-то иным, более глубоким, что не было утрачено даже в урезанном варианте «Русских ведомостей».

Это сущностное начало связано, по всей вероятности, с неявной стилизаторской природой рассказа и, как следствие, его имплицитной полемичностью.

Вначале остановимся на главных персонажах рассказа и их речевых манерах. Героев немного: кроме садовника Михаила Карловича, это рассказчик, его «сосед-помещик» и «молодой купец, торгующий лесом» (С. VIII, 342). Все они встретились на распродаже цветов из оранжереи «графов N» и беседуют «о том, о сем» (там же).

Разговор заводит помещик. Он рассказывает о работнике «со смуглым цыганским лицом», которого осудили за грабеж, но затем оправдали, так как признали душевнобольным, хотя тот и не являлся таковым на самом деле. От частной истории «молодчика» помещик переходит к широким обобщениям: «В последнее время в России уж очень часто оправдывают негодяев, объясняя все болезненным состоянием и аффектами, между тем эти оправдательные приговоры, это очевидное послабление и потворство к добру не ведут. Они деморализуют массу, чувство справедливости притупилось у всех, так как привыкли уже видеть порок безнаказанным...» (С. VIII, 342-343).

Речь помещика не соотносится с его социальным статусом. По своему тону и «вкусу» она для него чужая, откуда-то заимствованная. Больше всего она похожа на обличительные газетные передовицы. Гневная филиппика героя может быть заключена в кавычки как вариация на вычитанные из периодики рассуждения о преступлении и наказании. Заканчивается монолог открытой чужой речью, помещик цитирует строчки из «Гамлета»: «В наш злой, развратный век и добродетель должна просить прощенье у порока» (там же). Фраза шекспировского героя в контексте рассказа приобретает новые обертоны: она

воспринимается как стародавний шаблон («злой, развратный век», «добродетель» и «порок»), не являясь таковым в произведении, источнике цитаты. Сам помещик не привносит в свою «прокурорскую» речь ни грана иронии. Для него все сказанное вполне серьезно и убедительно.

В основе сюжетно-ролевой схемы рассказа лежит травестированная модель суда. В соответствии с нею у каждого из героев оказывается своя «роль», очевидная лишь для вненаходимого автора, создающего игровой образ судебного заседания. Персонажи не чувствуют в своем поведении и словах игрового, «актерского» начала. С точки зрения самосознания, они вполне органичны и не выходят за рамки своей социально-профессиональной идентичности.

Показательно, что в бытовой жизни Чехова был опыт разыгрывания шуточных «судебных процессов». В письме Ф. О. Шехтелю летом 1886 года из Бабкина сообщается о готовящемся деле «купца Левитана», который обвинялся «а) в уклонении от воинской повинности; б) в тайном винокурении <...>; в) в содержании тайной кассы ссуд; г) в безнравственности и проч.» (П. I, 249). Роли, по свидетельству М. П. Чехова, распределялись так: «Киселев был председателем суда, брат Антон – прокурором, специально для чего гримировался. Оба одевались в шитые золотом мундиры, уцелевшие у самого Киселева и у Бегичева. А Антон говорил обвинительную речь, которая заставляла всех помирать от хохота» [Чехов 1981: 99].

Герои «Рассказа старшего садовника», хотя и не надевают «шитых золотом мундиров» и не накладывают на свое лицо грим, тем не менее незаметно для себя участвуют в своеобразном «театрализованном» действе.

После того, как помещик-«прокурор» зачитал свой обвинительный акт «развратному веку», как и положено в судебном процессе, слово предоставляется «свидетелю», гражданскому истцу. Роль его играет безымянный купец. Он поддерживает точку зрения помещика, но упрощает ее и переводит с газетно-журнального дискурса на другой, более близкий и понятный ему язык: «Это верно, верно, – согласился купец. – Оттого, что оправдывают в судах, убийств и поджогов стало гораздо больше. Спросите-ка у мужиков» (С. VIII, 343). Если для «прокурорствующего» помещика авторитетно слово газеты, то для купца – слово толпы, «глас народа», vox populi.

Рассуждения о пагубности оправдательных приговоров, – общее место, многократно обыгранное Чеховым как беллетристическая банальность. В раннем рассказе «Случае из судебной практики» (1883) сказано, что плохие романы заканчиваются «полным оправданием героя и аплодисментами публики» (С. II, 86). Интрига этого рассказа-сценки держится на казусе, связанным с «психологией» толпы. Адвокат в своей речи доказывает невиновность подсудимого Сидора Шельмецова: «Язык его заиграл на нервах, как на балалайке... После первых же двух-трех фраз его кто-то из публики громко ахнул и вынесли из

залы заседания какую-то бледную даму» (там же). Поначалу действие на процессе Шельмецова развивается по канонам «плохого романа». Но адвокат немного переборщил с «психологией», и его подзащитный, не выдержав, поддался общему настроению. Как и все, он расчувствовался, заплакал и... признал свою вину. Так происходит разрушение и переосмысление дурной романной «психологии».

Интересную параллель «Рассказу старшего садовника» может составить сценка «Мачеха» (1883) – произведение, автором которого с большой долей вероятности признается Чехов (в академическом собрании сочинений оно отнесено к разделу Dubia). Герой читает свой роман старухе-мачехе. «Старушенция» с кислым выражением лица – добровольный и придирчивый слушатель опусов своего пасынка-поэта, «молодого человека приятной наружности» (С. XVIII, 42). Рассказ обыгрывает достаточно прозрачную персонификацию: цензура – придирчивая «мачеха» пасынков-поэтов, вершащая суд над их творениями.

Начинается роман пасынка в «Мачехе» абсолютно трафаретно: «Было прелестное майское утро. Мой герой лежал на берегу моря, глядел на пенистые, болтливые волны и мыслил...» (там же). Не менее «оригинален» конец романа: «...Старшина присяжных заседателей, – оканчивает поэт, – произносит дрожащим голосом: «Нет, не виновны». Публика аплодирует приговору» (С. XVIII, 43). И без того кислая реакция мачехи, слушающей роман, переходит в негодование:

«Старушенция вскакивает. Глаза ее полны ужаса. Чепчик сполз в сторону и обнаружил плохенькие, старушечьи косички.

– Ты с ума сошел? Ты оправдываешь негодяев?!

– Да так же и следует! (по канону «плохого романа» – А. К.).

Ведь они не виноваты, мачеха!

– Не виноваты?! Да ты с ума сошел! За одно то, что они не слушаются старших, грубят товарищу прокурора и позволяют себе умничать на суде, их следует выпороть! Да разве ты не знаешь, что оправдательный приговор деморализует человека? Он портит! Он говорит, что преступления могут оставаться безнаказанными! Изволь заменить!

Поэт зачеркивает «нет, не виновны» и пишет: «...Василия Кленского сослать в каторжные работы, в рудниках, без срока. Жену его, Марию, сослать в каторжные работы, на заводах, на 14 лет...»

Фразу «публика аплодирует приговору» старуха не велит зачеркивать.

– Теперь твой роман годится, – говорит мачеха. – Можешь давать его читать кому угодно.

Поэт целует костлявую руку старушенции и уходит» (С. XVIII, 43-44).

Убеждение «старушенции-цензуры» – суть не что иное, как общее мнение о пагубности оправдательных приговоров. Вариации такого взгляда можно найти и у героев других рассказов Чехова. Об Ариадне, например, сказано, что «она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали» (С. IX, 128). «Когда Старцев пробовал заговаривать даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед

и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни (газетно-журнальное заимствование Старцева – А. К.), то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво и спрашивал: «Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?» (С. X, 35).

Тема «преступления и наказания», оправдательного приговора и отношения к нему массы, которая является якобы центральной для «Рассказа старшего садовника», на самом деле далеко не нова. Беседа, которую «в теплое апрельское утро» ведут в саду четыре героя, давно стала беллетристической банальностью и публицистической рутинной. Чехов ломился бы в открытые двери, прямо настаивая на том, что необходима вера в человека, предлагая в качестве иллюстрации свой рассказ. Притчи Чехова отличны от привычных образцов этого жанра тем, что написаны не в серьезной, а в иронической модальности. Задаётся эта модальность не в последнюю очередь жанровой спецификой рассказа и временем его публикации. «Рассказ старшего садовника» – рождественский рассказ, опубликованный 25 декабря, то есть в рождественском номере газеты. Травестия и связанная с нею внутренняя ирония в высшей степени характерны для всех подобных произведений Чехова. Нельзя забывать и о нарративной сложности рассказа. Современный исследователь справедливо отмечает неоднозначность интерпретаторских моделей, заданных в тексте: «Трехчастность повествовательной структуры (легенда – ее интерпретация Михаилом Карловичем – пояснения нарратора) создает стереоскопический эффект: проходя через призму каждой точки зрения, свет смысла преломляется и в результате перед читателем открывается три различные перспективы интерпретации» [Коренькова 2015: 452]. Не забудем, однако, и о главной интерпретации – авторской, которая воплощена не в каком-то отдельном фрагменте, а в целом тексте и в организации голосов персонажей.

Естественно задаться вопросом, есть ли элемент шаблона в образах героев «Рассказа старшего садовника» и прежде всего в Михаиле Карловиче? Если его речь в кругозоре автора считать однозначно серьезной, то тогда герой будет выступать пресловутым рупором авторских идей, если же наличествует сознательный шаблон и связанная с этим ирония, то все будет обстоять существенно сложнее.

Образ старшего садовника, безусловно, отмечен печатью клише и стереотипности. Явно иронично подано стремление Михаила Карловича к «старшинству»: «...он называл себя старшим садовником, хотя младших не было» (С. VIII, 342). В рассказе «Пустой случай» некто Гронтовский представляется как «главный конторщик экономии госпожи Кандуриной» (С. V, 300). В «Анне на шее» Модест Алексеич обращается к Анюте накануне бала: «Я тебя осчастливил, а сегодня ты можешь осчастливить меня. Прошу тебя, представься супруге его сиятельства! Ради бога! Через нее я могу получить место старшего докладчика!» (С. IX, 168). «Главный конторщик», «старший докладчик»,



«старший садовник» – все эти «титулы» не что иное, как мнимые средства самовозвышения героев, подсвеченные скрытой иронией автора.

Подобно персонажам других рассказов, Михаил Карлович портретно близок к внешности реального человека. Чехов зачастую «гримирует» своих персонажей под известных писателей. Так, в рассказе «Убийство» (1895) главные герои портретно похожи на Толстого и Достоевского. [Кубасов 2017: 368-381]. На кого похож заглавный герой «Рассказа старшего садовника»? Подсказку для ответа на этот вопрос дают две детали, как бы мимоходом оброненные рассказчиком.

Говоря о происхождении садовника, он сообщает о нем: «Все почему-то считали его немцем, хотя по отцу он был швед, по матери русский и ходил в православную церковь. Он знал по-русски, по-шведски и по-немецки, много читал на этих языках, и нельзя было доставить ему большего удовольствия, как дать почитать какую-нибудь новую книжку или поговорить с ним, например, об Ибсене» (С. VIII, 342). Во-вторых, обратим внимание на эскизный портрет героя – «почтенный старик с полным бритым лицом» (там же). Связав последнее замечание с упоминанием об Ибсене, можно предположить, что Михаил Карлович «загримирован» автором под любимого им писателя. Одним из доказательств этого может служить описание врача из «Острова Сахалина» – «старик без усов и с седыми бакенами, похожий лицом на драматурга Ибсена» (С. XIV- XV, 53). Заметка свидетельствует о том, что лицо норвежского драматурга в начале девяностых годов было знакомо Чехову по портретам в тогдашней периодике. См., например, портрет писателя в одном из номеров журнала «Исторический вестник» за 1894 год [Сементковский 1894: 797].

Дело не только во внешнем сходстве эпизодического героя из «Острова Сахалина» с заглавным героем рождественского рассказа. Доктор, «похожий лицом на драматурга Ибсена», имеет и другие точки соприкосновения со «старшим садовником».

В очерковой книге дана сцена спора, свидетелем которой явился автор:

«Когда приблизительно идет здесь последний снег? – спросил я.

– В мае, – ответил Л.

– Неправда, в июне, – сказал доктор, похожий на Ибсена.

– Я знаю поселенца, – сказал Л., – у которого калифорнийская пшеница дала сам-22.

И опять возражение со стороны доктора:

– Неправда. Ничего ваш Сахалин не дает. Проклятая земля.

– Позвольте, однако, – сказал один из чиновников, – в 82 году пшеница уродилась сам-40. Я это отлично знаю.

– Не верьте, – сказал мне доктор. – Это вам очки втирают»

(С. XIV- XV, 59).

Спор островитян являет собой «глухой» диалог «пессимиста» доктора с оптимистично настроенными оппонентами. В «Рассказе

старшего садовника» обратная ситуация: обладающий ибсенистской внешностью Михаил Карлович – «оптимист», а сосед-помещик и купец – «пессимисты». Это проявление иронической инверсивности, одного из главных качеств художественной системы Чехова-стилизатора.

Упоминание Ибсена может наметить иной подход к пониманию смысла рассказа. В записной книжке Чехова есть фраза: «Чтобы изучить Ибсена, выучился по-шведски, потратил массу времени, труда и вдруг понял, что Ибсен неважный писатель; и никак не мог понять, что ему теперь делать со шведским языком» (С. XVII, 94). В заметке Чехова есть существенная неточность: Ибсен – не шведский, а норвежский писатель. В анализируемом рассказе есть отголосок этой неточности – все «почему-то считали его немцем, хотя по отцу он был швед, по матери русский». Еще один смысловой нюанс, который можно вынести из соотношения заметки и рассказа, заключается оценке цели и пути ее достижения. Обычно в русской литературе были благая цель и неадекватные средства ее достижения. Самый яркий и очевидный пример – «Преступление и наказание» Достоевского. У Чехова же сама цель оказывается ложной, не стоящей тех усилий, которые потрачены на ее достижение. Это опять-таки одна из форм инверсивной поэтики писателя. Обоснование оценки Ибсена как «неважного писателя» отражено и в разговоре Чехова со К. С. Станиславским: «Послушайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает» [Чехов и театр 1961: 200]. Миропредставление Михаила Карловича, как и Ибсена, идеалистично, отвлечено от житейской пошлости. «Пошлость, по Чехову, плоха, но и Генрик Ибсен недостаточно хорош, потому что у него нет пошлости», – замечает исследователь [Зингерман 1979: 81].

Любящий поговорить об Ибсене Михаил Карлович, подобно его любимому писателю, тоже «не знает жизни», и рассказанная им история, по логике вещей, должна быть в той или иной мере выдержана в манере норвежского драматурга, сделана «а la Ибсен», используемое автором рассказа преломленное слово как раз и обуславливает ироническую «подсветку» речи героя. Недаром, подготавливая слушателей к своему монологу, заглавный герой как бы между прочим роняет: «Очень милая легенда, – сказал садовник и улыбнулся» (С. VIII, 343). Это надо расценивать как сигнал читателю о следующей затем травестии.

Садовник рассказывает свою историю «у входа в оранжерею», которая является знаком искусственности. Ср. в «Ариадне» упоминание курортного парка, в котором «прозябает тропическая и оранжерейная флора, не ароматная, не красивая, жесткая...» (С. IX, 390). Легенда Михаила Карловича соотносится с «оранжерейной флорой» своей «неароматностью» и «жесткостью».

Далеко от оригинальности и вступление к легенде: «Он, очень довольный, медленно закурил трубочку, сердито посмотрел на рабочих и начал...» (С. VIII, 343). Фраза варьирует рутинный зачин, который не



раз иронически освещался Чеховым. Ср. в юмореске «Страшная ночь»: «Иван Петрович побледнел, притушил лампу и начал взволнованным голосом...» (С. III, 139). Другой шаблонный вариант в рассказе «То была она»: «Расскажите нам что-нибудь, Иван Петрович! – сказали девицы. Полковник покрутил свой седой ус, крикнул и начал...» (С. V, 482). Шаблонное введение не может предшествовать нешаблонному повествованию. Все сказанное заставляет ожидать от Михаила Карловича чего-то давно знакомого и избитого.

Понять героя помогает и та «роль», которую он играет в происходящем «процессе по делу о человеке». Михаил Карлович выступает в роли «адвоката», а рассказ его выдержан в духе защитной речи. Язык адвокатов, по Чехову, обычно отличается ненатуральность, особого рода искусственность. В рассказе «Первый дебют» (1886), обсуждая первую речь на суде молодого защитника, гражданский истец Семечкин говорит: «Лет через пять хорошим адвокатом будет... Есть у мальчика манера... Еще на губах молоко не обсохло, а уж говорит с завитушками и любит фейерверки пускать...» (С. IV, 310). Михаил Карлович следует канонам адвокатской речи, уснащая свою легенду «завитушками» и «фейерверками».

Можно нащупать в рассказе и еще один потаенный канон, связанный с образом адвоката. Когда-то в письме В. В. Билибину Чехов заметил: «В моей зале сию минуту некий юрист поет: "Я вас любил... любовь еще, быть может, во мне угасла не совсем". Поет тенором. У адвокатов преимущественно тенор...» (П. I, 226). Так как тенор у Чехова – примета идеалиста, то логично напрашивается вывод, что адвокаты – «преимущественно» идеалисты. И Михаил Карлович вполне соответствует этому неписанному правилу. Его легенда образцово идеалистична, чего не скрывает и сам герой: «Что же касается меня, господа, то я всегда с восторгом встречаю оправдательные приговоры (канон «плохого романа» – А. К.). Я не боюсь за нравственность и за справедливость, когда говорят «невиновен», а, напротив, чувствую удовольствие. Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные совершили ошибку, то и тогда я торжествую» (С. VIII, 343).

Старший садовник свою адвокатскую «защитную речь» произносит вроде бы в пику соседу-помещику и купцу («прокурору» и «истцу»), но вместе с тем похож на них тем, что тоже говорит на «чужом» языке. Герой прямо ссылается на то, что слышал рассказываемую историю от своей покойной бабушки по отцу, «отличной старухи» (ср. со старушечьей-цензурой из «Мачехи»). Михаил Карлович замечает, что рассказывала она ее «по-шведски» (С. VIII, 343), то есть на языке, который в чеховской записной книжке признан ибсеновским. История Михаила Карловича претерпевает при пересказе некую условную трансформацию, ей можно было бы предпослать подзаголовок – «перевод со шведского». Он созвучен подзаголовкам ранних рассказов писателя: «"Жены артистов" (Перевод... с португальского)» (1880) или «"Грешник из

Толедо" (Перевод с испанского)» (1881). Несмотря на большую временную дистанцию, отделяющую эти произведения от «Рассказа старшего садовника», их роднит тип использованного в них слова, двуинтонационного слова пародийной стилизации.

Рассказ «Грешник из Толедо» следует упомянуть еще и потому, что в нем использован мотив, варьирующийся в «Рассказе старшего садовника»: «Мария знала Августина... Она многое слышала о нем от родителей... Она знала его как ревностнейшего истребителя ведьм и как автора одной ученой книги. В этой книге он проклинал женщин и ненавидел мужчин за то, что тот родился от женщины, и хвалился любовью ко Христу. Но может ли, не раз думала Мария, любить тот Христ, кто не любит человека?» (С. I, 11). Сравнивая слова о любви к людям в двух произведениях, можно сделать вывод о том, что кажущиеся едва ли не центральными слова о вере в человека, оказываются для автора в определенной степени профанными, что вполне допустимо для жанра рождественского рассказа. «Грешник из Толедо», как и «Рассказ старшего садовника», тоже опубликован в канун Рождества. Так что главный тезис из речи Михаила Карловича Чехов пародировал уже в двадцатилетнем возрасте, в самых первых своих произведениях. Рассказанная «старшим садовником» легенда лишена каких-либо пространственных и временных привязок. Михаил Карлович даже отказывается от точного обозначения своего героя, называя его «Томпсон или Вильсон». Легенда отнесена им к условному прошлому, к той поре, «когда ученые не были похожи на обыкновенных людей» (С. VIII, 344). Рассказывая о судьбе странного и необыкновенного ученого, Михаил Карлович подчеркивает не только его всезнание, но и безграничную любовь ко всем. Истовая идеалистичная вера в человека оказывается губительной для доктора: его убивают. Существование в мире зла неожиданно для «Томпсона-Вильсона». Рассказчик-садовник акцентирует последнюю деталь: «Да, не ужас, а удивление застыло на его лице, когда он увидел перед собою убийцу» (С. VIII, 345).

Одним из литературных прототипов, от которых отталкивался Чехов, создавая свой рассказ, был, возможно, Бранд из одноименной драмы Ибсена. Первые русские переводы пьес Ибсена появились в России в 1887-1889 гг. В 1891-1892 вышло первое собрание сочинений Ибсена [Шарыпкин 1980: 277-278, 300]. «Бранд» полностью будет переведен лишь в 1897 году, отрывки же из пьесы были известны уже в 1892 году, в переводе Константина Бальмонта [Йегер 1892]. «"Бранд" дает ключи к уяснению всего Ибсена», – писал в том же 1892 году Николай Минский [Минский 1892: 87]. Особое место драмы в творчестве норвежского драматурга, возможно, объясняет внимание к ней и Чехова.

Между главными героями пьесы Ибсена и рассказа Чехова есть явные совпадения. «Томпсон-Вильсон» был «схимником», и Бранд похож на него. Герой легенды Михаила Карловича лечил людей, но при этом «денег не брал»: «В груди этого ученого человека билось чуд-

ное, ангельское сердце» (С. VIII, 344). Бранд, будучи пастором, врачевал души людей тоже не за деньги. Доктор из рассказа был «великодушен», в отличие от него, Бранд бескомпромиссен, жестко относится абсолютно ко всем, не делая исключения ни для близких, ни для себя. Главное сходство обоих героев – в их безоглядном идеализме. Характер личности Бранда хорошо выразил в своем стихотворении, «навеянном непосредственным изучением этого произведения», Бальмонт. Последние строчки его стихотворения звучат именно как декларация героем своего призвания: «Иду я в мир избранником небес, / Иду подъять печали общей бремя, / Пробить тропу чрез темный дикий лес!» [Йегер 1892: 287].

Другой критик Ибсена попытался «суть тенденции» «Бранда» выразить одной фразой: «Не нужно из-за идеальных требований портить действительную жизнь» [Поссе 1891: 36]. «Ибсенистская» легенда Михаила Карловича саморазоблачительна: доказательством тезиса о необходимости любви к людям служит нелепая смерть героя, что по меньшей мере странно. Заглавному герою драмы Ибсена недоставало любви к человеку, он погибает, удивленный существованием Бога милосердного, а не карающего. Доктор из легенды старшего садовника тоже погибает, но удивлен он уже иным, чем Бранд: тем, что жизнь оказалась сложнее его умозрительных представлений о ней. «Томпсон-Вильсон», подобно множеству других чеховских идеалистов, фигура не трагическая, а трагифарсовая. Если, подражая давнему критику Ибсена, попытаться изложить «суть тенденции» нетенденциозного рассказа Чехова в одной фразе, то можно сказать примерно следующее: «Опасно смотреть на жизнь сквозь очки шаблона и бытующих расхожих представлений о ней».

В начале 1890-х годов российские журналы наперебой печатали статьи о все более входившем в моду Ибсене, которые, наверняка, были известны и Чехову и могли косвенно отразиться на содержании и тональности «шведской легенды» его героя. Критика подвергала сомнению в первую очередь открытую тенденциозность норвежского драматурга – качество, решительно претившее Чехову-художнику. «Ибсен всегда пишет по замыслу, известная идея господствует над его фантазией и часто врывается в действие пьесы и конечные результаты», – замечал рецензент журнала «Артист» [Иванов 1892: 157]. Аналогичным было мнение Н. Минского: «Почти во всех драмах Ибсена идея преобладает над образным содержанием, рисунок над колоритом... <...> Взятые сами по себе, идеи Ибсена оказываются довольно азбучными парадоксами, более интересными для публики, чем для философа» [Минский 1892: 80]. Изначальная заданность и «азбучная парадоксальность» отличают и рассказ Михаила Карловича.

Повышенная мера условности доктора из легенды старшего садовника позволяет не ограничивать второй план ее только лишь заглавным героем «Бранда». Идеалистичный «Томпсон-Вильсон» может

быть связан и с главным героем пьесы Ибсена «Враг народа», которая была в год написания Чеховым рассказа в репертуаре театра Корша. При всем отличии от Бранда, доктор Штокман («враг народа») похож на него той же умозрительностью, тенденциозностью, оранжерейной «жесткостью» и «неароматностью». По мнению Н. Минского, это «не живое лицо, не тип и не характер, а фикция, математическая величина, предположение» [Минский 1892: 95]. Созвучной была оценка другого автора: «С чисто эстетической точки зрения, Бранд – не реальная личность, а создание фантазии» [Йегер 1892: 117]. Если «Врага народа» рассматривать как одну из возможных преломляющих сред для рассказа Чехова, то заглавие пьесы в перевернутом, инверсивном виде проецируется на легенду: к тому, о чем поведал Михаил Карлович, вполне подходит заглавие «Друг народа». И «враг народа», и «друг народа» – оба терпят крах, их философия и житейская практика не выдерживают испытания. Для Ибсена объяснение неудачи замысла доктора Штокмана связано с нравами и ценностями буржуазного общества, которому в пьесе вынесен обвинительный приговор. Для Чехова же это еще одна «скучная история» внутренне несвободного человека, приведшая его к гибели.

Помимо ближнего диалогизирующего фона, в «Рассказе старшего садовника» есть и дальний. Он связан с профанацией сакрального, что вполне допустимо для Рождества. По мнению Михаила Карловича, его герой является одним из немногих, «кто понимает и чувствует Христа» (С. VIII, 342). Доктор во многом следует за Спасителем. Он похож на него тем, что «любит всех». Жителей города он «любил, как детей, и не жалел для них даже своей жизни» (С. VIII, 344). Близок доктор к Христу и своей аскетичностью, тем, что «пренебрегал зноем и холодом, презирал голод и жажду». Но новоявленный Мессия не может совершать чудес: «...когда у него умирал пациент, то он шел вместе с родственниками за гробом и плакал» (С. VIII, 344). Да и сам доктор страдает чахоткой, так что ему вполне подходит библейское: «Врачу, исцелися сам».

В легенде Михаила Карловича два смысловых центра: один связан с «Томпсоном-Вильсоном», другой – с приговором «шалопая», убившему доктора, и реакцией на него жителей города.

Вторая часть рассказа пародийно стилизует манеру уголовных романов, серьезно описывающих казуистические уловки судей. Вердикт служителей Фемиды действительно странен: «Здесь мы имеем все признаки убийства, но так как нет на свете такого человека, который мог бы убить нашего доктора, то, очевидно, убийства тут нет и совокупность признаков является только простою случайностью. Нужно предположить, что доктор в потемках сам упал в овраг и ушибся до смерти» (С. VIII, 345). Более того, даже и тогда, когда обнаруживаются явные улики виновности «шалопая» в гибели доктора, все равно судья не может произнести обвинительного приговора. Утерев «холодный

пот», он в исступлении кричит: «Я не допускаю мысли, чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора!» (С. VIII, 346). В результате убийцу отпускают на свободу. Логика судей, в сущности, та же, что была у героя одного из самых первых рассказов Чехова: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» (С. I, 14). Если герой с известной долей шаблонности рассказывает историю, которой предпослано банальное вступление, сама история пересказана со слов «бабушки», излагавшей ее не иначе, как «по-шведски», при этом допущена масса банальностей и несообразностей, то надо ли говорить о том, что смысл рассказа вовсе не сводится к утверждению автором необходимости «веры в человека» и не имеет «силы декларации». Автор и его герой отнюдь не единомышленники, даже предметы их размышления различны. Смерть доктора производит впечатление полуанекдотической, нестрашной, профанной. Легенда Михаила Карловича саморазоблачительна. Он призывает уверовать в человека, но, помимо воли, доказывает нечто иное: тот, кто слепо следует этому правилу, оказывается жертвой своей «веры». Противоречивость оттеняется тем, что в начале рассказа сказано, что садовник «не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» (С. VIII, 342). Это своеобразный «антипример» для читателя, который не должен уподобляться любимому типу собеседника Михаила Карловича.

При всей своей анекдотичности «Томпсон-Вильсон» не однозначная личность. У этого полукомического образа есть своя серьезная сторона, связанная с житейским прототипом. Весьма убедительной представляется гипотеза, по которой образ ученого доктора из «Рассказа старшего садовника» связывают с фигурой тюремного врача Ф. П. Гааза, прозванного «святым доктором» [Полоцкая 1979: 139]. Как и в ряде других случаев, ирония касается героя, одним из прообразов которого является глубоко уважаемый Чеховым человек, чья «чудесная жизнь протекла и кончилась совершенно благополучно» (П. VII, 168). Смех, ирония, элементы пародии и трагедии у Чехова и здесь служат, используя выражение М. М. Бахтина, «положительному отрицанию» [Бахтин 1990: 446], то есть амбивалентному по своей природе, умерщвляющему старое и рождающему новое.

Одной из важнейших в рассказе следует признать проблему гносеологии веры, не отвергая при этом онтологического аспекта. Автора в меньшей степени интересует предмет веры и в гораздо большей мере – путь ее обретения. Личностный подход к человеку предполагает его право на одинокий свободный поиск веры, не искаженный влиянием никаких авторитетов: ни церковным словом, ни газетно-журнальными передовицами, ни общим народным мнением. Серьезная проблема воплощена в «Рассказе старшего садовника» средствами иронической художественности, с помощью преломленного слова. Тот смысл, который Чехов передавал с помощью художественного дискурса, он

выражал и прямо. Уместно вспомнить его слова из письма В.С. Миролубову: «Нужно веровать в бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью...» (П. X, 142). По Чехову, вера в Бога необходима человеку, и служить она должна внутреннему освобождению личности.

### Литература

- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Гурвич И. А. Проза Чехова (Человек и действительность). М., 1970.
- Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
- Иванов Ив. Театр Корша. «Враг человечества», драма Генриха Ибсена // Артист. 1892. № 24. С. 156-164.
- Йегер Г. Генрик Ибсен (1828-1888). Биография и характеристика. Пер. К. Бальмонта. М., 1892.
- Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
- Коренькова Т. В. «Шведская дилемма»: «Рассказ старшего садовника» в преддверии XX века // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово, 2015. С. 449-460.
- Кубасов А. В. Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой в «зазеркалье» рассказа А. П. Чехова «Убийство» // Чехов и Достоевский. По материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений. М., 2017. С. 368–381.
- Минский Н. Генрик Ибсен и его пьесы из современной жизни // Северный вестник. 1892. № 9. С.75-102.
- Полоцкая Э. А. А.П.Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979.
- Поссе Вл. Генрик Ибсен. Критический очерк // Книжки Недели. 1891. № 5. С. 1-40.
- Сементковский Р. Что такое Ибсен? // Исторический вестник. 1894. Т. 57. С. 792-812.
- Сухих И. Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987.
- Чехов и театр. М., 1961.
- Чехов М. П. Вокруг Чехова. М., 1981.
- Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России. Л., 1980.
- Schneider В. Проповедь и изображение. О повествовательном искусстве Чехова // Anton P. Chehov. Werk und Wirking. Hrag. Rolf Dieter Kluge. Wiesbaden. 1990. P. 427-438.

**Кубасов Александр Васильевич** – доктор филологических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет.

**Kubasov Alexander** – doctor of philology, professor, Ural State Pedagogical University

*Dane kontaktowe / Contact details:*

*Кубасов Александр Васильевич – Уральский государственный педагогический университет 620017. Россия. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.*



## ОБ АРХИТЕКТОНИКЕ СЮЖЕТА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «НА ПУТИ»

Маргарита Одесская  
Россия, Москва  
mar-1432998@yandex.ru

**Аннотация.** В статье показано, что дискретность, фрагментарность лежат в основе архитектоники сюжета рассказа Чехова «На пути». Визуальные образы, представленные с разных точек зрения, в разных ракурсах и при различном освещении, как кадры в фильме, выстраиваются в смысловое единство. Такой принцип изображения требует соучастия читателя, который, следуя авторской логике, восполняет не присутствующие явно в тексте, а подразумеваемые смысловые связи. Одним из основополагающих принципов построения образа и сюжета в кинематографе является монтаж, сущность которого заключается в разбивке текста на кадры, а затем их сцеплении по особой логике, порождающей новые смысловые значения. Принцип гетерогенности, нелинейное построение текста, недосказанность, втягивающая в творческий акт читателя/зрителя, дают возможность сравнивать чеховскую манеру повествования с языком и стилем кинематографа.

**Ключевые слова:** архитектоника, дискретность, монтаж, повествование, структура, кинематограф

## ABOUT THE ARCHITECTONICS OF THE PLOT OF CHEKHOV'S STORY "ON THE WAY"

Margarita Odesskaya  
Russia, Moscow  
mar-1432998@yandex.ru

**Abstract.** The article shows discreteness and fragmentation as the basis of the architectonics of the plot of Chekhov's story "On the way". Visual images presented from different points of view, in different angles and under different lighting, like frames in a film, are built into a semantic unity. This principle of representation requires the participation of the reader, who, following the author's logic, makes up for the implied semantic connections that are not explicitly present in the text. One of the fundamental principles of building an image and plot in cinema is montage, the essence of which is to divide the text into frames, and then link them together according to a special logic that generates new semantic meanings. The principle of heterogeneity, non-linear construction of the text, and the understatement that draws a reader/ spectator into the creative act make it possible to compare Chekhov's style of narration with cinematographic language and style.

**Keywords:** architectonics, discreteness, montage, narration, structure, cinema

Об архитектонике рассказа «На пути» блестяще написал Н.М. Фортунатов в статье «Музыка прозы» («На пути» Чехова и фантазия Рахманинова) [Фортунатов 1977: 205–217]. Он рассмотрел рассказ с точки зрения его музыкальной организации. И, что для нас особенно важно, исследователь показал, что произведение представляет собой такую художественную систему, «которая, подобно лирике, способна вызывать в сознании воспринимающего “неназванные представления” (Гинзбург)



и которая в не меньшей степени родственна природе музыкальных форм, где тончайшие душевные движения, эмоциональные состояния ... укладываются одновременно в очень строгие “рационалистические” композиционные структуры» [Фортунов 1977: 214]. (Курсив мой – М.О.). «Неназванные представления» – это те ассоциативные связи, которые вызывают художественные образы в сознание реципиента. Фортунов рассмотрел архитектуру произведения, играющую смыслообразующую роль, с точки зрения музыкального единства. Мы же постараемся показать, что структура визуальных образов в рассказе в их логическом сочленении играет формообразующую роль и создает смысловое единство. Рассказ состоит из отдельных картин, того, что в кинематографе называется кадрами.

До сих пор в чеховедении вопрос о соотношении творчества Чехова и кинематографа ставился в основном в связи с переводом произведений писателя на язык кино, то есть речь шла об экранизации, интерпретации вербального литературного текста средствами визуального искусства. Существует немного работ [Демин 1966; Звонникова 1989; Литвинова 1997], в которых рассматривается структура произведений Чехова с точки зрения стыковки словесно-смысловых и визуальнопластических языков художественного текста, что особенно наглядно проявляется в кинематографе.

Кино «становится искусством» лишь с того момента и постольку, поскольку овладевает монтажом, то есть техникой разложения экранного действия на составные части и их последующей «сборкой». Как писал Эйзенштейн, сущность кино надо искать не в кадрах, а в сопоставлении кадров. Великий режиссер и теоретик кино обосновал принцип монтажа как столкновение, а не линейное сцепление кадров. При таком подходе, пишет Эйзенштейн, «каждое явление внешнего мира превращается в знак». Зрителю же отводится активная роль, он «втягивается в творческий акт, а не поработается индивидуальностью автора». «Сила монтажа, – считает классик и теоретик кинематографа, – в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ» [Эйзенштейн 1956: 267].

Что составляет специфику монтажа? Известный киновед К. Разлогов считает, «что исходным моментом здесь будет принцип дискретности в противовес непрерывности, гетерогенности в противовес гомогенности» [Разлогов 1988: 23].

Поскольку кино – это молодой вид искусства, развивающий достижения прошлого как «зримая литература» и «движущаяся живопись», то «закономерно предположить, что пусть в скрытом виде монтаж существовал испокон веков и пронизывал самые различные произведения» [Разлогов 1988:22].

В своих лекциях М. Ромм детально рассматривает сцены из «Пиковой дамы» и «Войны и мира» [Ромм 1981: 26–29] как гениальные

пособия для студентов с точки зрения монтажа, произведения, в которых писатель уже как будто продумал и подготовил все для киносъёмки. Несмотря на то, что система монтажа у Пушкина и Толстого отличается – Пушкин более точно и детально прорабатывает каждый эпизод, абзац, каждую монтажную фразу, а Толстой работает более крупным мазком, – у того и другого писателя остается мало места для творчества, т.к. эпизоды скреплены так авторской мыслью, что уже представляют целостную законченную картину. Чехов, думается, не случайно не попал в разбираемые режиссером примеры в качестве учебного пособия, потому что его художественная система отличается от классической. И тем не менее в структуре художественного текста Чехова задолго до появления кино и его теоретического обоснования можно найти все те принципы, которые являются ключом к эстетике нового искусства – кинематографа.

Структурообразующим принципом в мире Чехова, как и в современном кинематографе, справедливо отмечает Л.Е. Звонникова, становится принцип дискретности. Он пронизывает все уровни повествования [Звонникова 1989: 10]. Фрагментарность, прерывистость, неполнота изображения, подразумевающие активную роль читателя/зрителя, включающегося в процесс сотворчества, комбинирования и монтирования целостной картины, которая создается на основе ассоциативного сопряжения отдельных деталей, текстовых сегментов – это то, что отличает архитектуру чеховского произведения. «Чехов, – пишет Демин, – берет зрителя себе в подмастерья: он только поставляет зрителю эти самые планочки, а искомый, хотя и не очевидный, на первый взгляд, узор зритель должен выстроить сам, связывая в единое целое эпизоды и судьбы героев, не соединенные фабулой» [Демин 1966: 63]. Действительно, дискретность, прерывистость становится одним из важнейших принципов художественного видения Чехова. Ведь неслучайно и роман, о котором он упоминал в переписке, определялся им как «Из жизни моих друзей», то есть подразумевалось, что он будет состоять из отдельных сцен. Такой принцип повествования впоследствии придет в кино: это «Сладкая жизнь» Феллини, его же «8 1/2», «Сцены из семейной жизни» Бергмана, список этот можно продолжать. Ведь и знаменитая трилогия Чехова не имеет внутреннего единства, а распадается на отдельные самостоятельные рассказы.

Для конкретности обратимся к рассказу «На пути» (1886), в котором фабулы как таковой нет. Этот рождественский рассказ был прекрасно воспринят современниками, их главным образом привлекало то, что это, по мнению многих, была новая, талантливая интерпретация известного типа Рудина. Но если посмотреть на рассказ с точки зрения того, как он построен, смонтирован, то очевиден будет другой не менее важный его аспект – бессобытийность, недосказанность.

Итак, случайная и вынужденная встреча из-за непогоды на постоялом дворе мужчины и женщины накануне Рождества, их случайный ночной разговор по душам, сон в рождественскую ночь, рождественское утро, отъезд дамы и одиночество мужчины, его грустное сожаление о том, что не удалось увлечь новую знакомую речами до такой степени, чтобы она пошла за ним – вот канва рассказа. Рассказ представляет собой ряд отдельных картин, в нем нет логики драматургии событийного развития сюжета. Но в нем есть то, что Тарковский называл поэтической логикой фильма и ставил выше событийной драматургии. У рассказа есть настроение. Это сюита случайно вспыхнувших и погасших, недооволощенных чувств.

На протяжении небольшого рассказа и очень короткого промежутка времени действия (вечер – ночь – утро) изменяется эмоциональный рисунок душевного состояния героев: от отчужденности, замкнутости, озабоченности, сосредоточенности на своих проблемах к преображению: открытости, страстности, пониманию, сочувствию, а затем снова к отчуждению (со стороны дамы) и грусти и одиночеству мужчины. Линию этих превращений можно проследить, обращаясь к портретным характеристикам персонажей, данным с разных точек зрения, в разных ракурсах, при различном освещении. Чехов использует параллельный монтаж (соединение фрагментов, связанных лишь в мышлении художника) [Разлогов 1988:25] и оперирует сменой крупных планов.

Первое нейтральное представление героя с точки зрения рассказчика почти напоминает портрет Собакевича, хотя и смягченный комментарием рассказчика о гармоничности образа в целом.

1. «... за большим некрашеным столом сидел высокий широкоплечий мужчина лет сорока. Облокотившись о стол и подперев голову кулаком, он спал. Огарок сальной свечи, воткнутый в баночку из-под помады, освещал его русую бороду, толстый широкий нос, загорелые щеки, густые черные брови, нависшие над закрытыми глазами... И нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы, как мебель и печка в “проезжающей”, но в общем они давали нечто гармоническое и даже красивое» (С.V, 462).

Следующая характеристика появляется после того, как герой раскрывается перед девушкой и страстно исповедуется, рассказывает ей о своей вере. Портрет дается с точки зрения девушки:

2. «Жестикуюлируя, сверкая глазами, он казался ей безумным, иступленным, но в огне его глаз, в речи, в движениях всего большого тела чувствовалось столько красоты, что она, сама того не замечая, стояла перед ним, как вкопанная, и восторженно глядела ему в лицо» (С. V, 473).

Следующая характеристика Лихарева – это впечатление очарованной Иловойской, в отуманенном сном сознании которой все перемешалось, но образ героя в деформированном редуцированном виде заслонил все, и его толстый нос (деталь, которая повторяется и в порт-

рете дочери Саши), потом вытесняет даже изображение на иконе. В беспорядочности деталей, звуков в сознании засыпающей девушки доминирует образ Лихарева. Сначала показано параллельно: свет от лампы освещает икону и параллельно отблески огня из печи падают на лицо Лихарева, затем общий план, речи Лихарева – все слилось в одно целое:

3. «Иловайская удивленно вглядывалась в потемки и видела только красное пятно на образе и мелькание печного света на лице Лихарева. Потемки, колокольный звон, рев метели, хромо́й мальчик, ропшущая Саша, несчастный Лихарев и его речи — всё это мешалось, вырастало в одно громадное впечатление, и мир божий казался ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил. Всё только что слышанное звучало в ее ушах, и жизнь человеческая представлялась ей прекрасной, поэтической сказкой, в которой нет конца.

Громадное впечатление росло и росло, заволокло собой сознание и обратилось в сладкий сон. Иловайская спала, но видела лампадку и толстый нос, по которому прыгал красный свет» (С. V, 474).

С наступлением рассвета чудеса заканчиваются, и Иловайская стряхивает с себя сон и ночное очарование, ее восприятие Лихарева изменяется: он даже уменьшается в размерах, из сказочного великана он превращается в обыкновенного человека.

4. «После ночных разговоров он уж казался ей не высоким, не широкоплечим, а маленьким, подобно тому, как нам кажется маленьким самый большой пароход, про который говорят, что он проплыл океан» (С.V, 475).

Характерно, что утром, когда очарование прошло, Иловайская даже не смотрит на героя, но, как бы видит спиной. И очарование сменяется жалостью.

1. Не только душой, но даже спиной ощущала она, что позади нее стоит бесконечно несчастный, пропащий, заброшенный человек. <...> Лихарев что-то говорил, но она его не слышала (С. V, 476).

Последняя сцена – превращение героя в снежный утес – символизирует его одиночество, покинутость, холод, герой вписывается в общую картину рождественского пейзажа.

2. «Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега» (С. V, 477).

Портретные характеристики героев последовательно сменяют друг друга, но заставляют читателя их сравнивать, то есть, используя язык кинематографа, соединяются по принципу параллельного монтажа. Женщина появляется в рассказе не сразу. Ее появление сопровождают звуки: «опять завизжал дверной блок. Послышался шум во-рвавшегося ветра». Чей-то почтительный кашель, вероятно, хромого

мальчика, звук щеколды, певучий женский голос сказал: «Сюда, ма-тушка-барышня, пожалуйста, тут у нас чисто, красавица...». Звуковое сопровождение подготавливает визуальный образ:

1. «Дверь распахнулась, и на пороге показался бородатый мужик, в кучерском кафтане и с большим чемоданом на плече, весь с головы до ног облепленный снегом». И только после этого появляется нечто непонятное: «Вслед за ним вошла невысокая, почти вдвое ниже кучера, женская фигура без лица и без рук, окутанная, обмотанная, похожая на узел и тоже покрытая снегом» (С. V, 464).

2. «Какие глупости! – сказал сердито узел ...» (С. V, 464). В первый же момент с узлом связаны негативные коннотации. Узел сердито говорит. От кучера и узла пахло сыростью, как из погреба. Затем узел начинает разворачиваться, раскрываться, раскуливаться. Мы видим этот процесс глазами девочки, дочери героя.

3. «Затем девочка видела, как из середины узла вылезли две маленьких ручки, потянулись вверх и стали сердито распутывать путаницу из шалей, платков и шарфов. Сначала на пол упала большая шаль, потом башлык, за ним белый вязаный платок. Освободив голову, приезжая сняла салоп и сразу сузилась наполовину. Теперь уж она была в длинном сером пальто с большими пуговицами и с оттопыренными карманами. <...> Приезжая сняла пальто, отчего опять сузилась наполовину, стащила с себя плисовые сапоги и тоже села.

Теперь уж она не походила на узел. Это была маленькая, худенькая брюнетка, лет 20, тонкая, как змейка, с продолговатым белым лицом и с вьющимися волосами. Нос у нее был длинный, острый, подбородок тоже длинный и острый, ресницы длинные, углы рта острые и, благодаря этой всеобщей остроте, выражение лица казалось колючим. Затянутая в черное платье, с массой кружев на шее и рукавах, с острыми локтями и длинными розовыми пальчиками, она напоминала портреты средневековых английских дам. Серьезное, сосредоточенное выражение лица еще более увеличивало это сходство...» (С. V, 465)

Происходит процесс постепенного раскрытия. Однако из кукол-ки вылетает не бабочка, а появляется змейка. В портрете доминируют слова длинный, острый, выражение лица колючее, говорит сердито. Эти детали будут повторяться в портрете героини. Рассказчик отмечает, что, когда она говорила, то шевелила перед своим колючим лицом пальцами и после каждой фразы облизывала своим острым язычком губы.

В момент, когда Иловайская захвачена страстной речью и очарована своим ночным собеседником, девушка преображается:

4. «...она восторженно глядела в его лицо» и «стояла, как вкопанная» (С. V, 475).

5. Во сне Иловайская находится под магическим воздействием, и мир божий кажется ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил. Слыша сквозь сон ночные звуки, детский плач, к которому присо-

единился мужской плач, вой непогоды, «она не вынесла наслаждения сладкой музыки и тоже заплакала» (С. V, 475).

Этот фрагмент – кульминация единения человеческих чувств, пик открытости сердец, движения навстречу друг другу, слияния. Все звуки соединяются в хор.

Утром ночное чудо прошло. В окна «глядела синева рассвета», и «в комнате стояли серые сумерки», магия сна исчезает. Происходит изменение освещения. Накануне героиня видела все и своего собеседника в полутьме при свете свечи и мерцающей красной лампадки, теперь же все предметы в комнате ясно вырисовываются. На мгновение вырвавшаяся из кокона не бабочка, а змейка снова возвращается к своему исходному состоянию. Она даже устыдилась своих вырвавшихся наружу чувств:

6. «Иловайская вдруг устыдилась своей горячности и, отвернувшись от Лихарева, отошла к окну» (С.V, 476).

Женщина снова превращается в узел:

7. «Иловайская молча со строгим, сосредоточенным лицом стала одеваться. Лихарев кутал ее и весело болтал, но каждое его слово ложилось на ее душу тяжестью. <...> Когда было кончено превращение живого человека в бесформенный узел, Иловайская оглядела в последний раз “проезжающую”, постояла молча и медленно вышла» (С. V, 477).

Итак, мы видим, что Чехов дробит действие, словно делает раскадровку. Действие рассказа захватывает совсем небольшой промежуток времени рождественскую ночь и утро, за внешне бессобытийным повествованием раздробленных изображений крупными планами, сопровождаемыми звуковым и световым оформлением при сборке, монтаже вырисовывается второй – психологический, лирический план отношений между мужчиной и женщиной, случайно встретившихся в пути. В этих отношениях очень много невысказанности (она хотела что-то сказать, он подошел к ней, и не сказала), незавершенности и в то же время, когда эти разрозненные куски собираются воедино, то видишь, что у этих отношений есть своя логика, свой ритм и завершенность. Е.В. Душечкина [Душечкина 1995: 226] рассматривает этот рассказ в группе других рождественских рассказов Чехова – «Ванька», «Рассказ госпожи NN», «Бабье царство» – как повествование о несвершившемся чуде.

### Литература

- Демин В.П. Фильм без интриги. М., 1966.
- Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995.
- Звонникова Л.А. Кинематографический потенциал в творчестве А.П. Чехова. М., 1989.
- Литвинова Н.А. «Вишневым сад» А.П. Чехова и «монтажное мышление» двадцатого века // Дискурс. 1997. №Nº 3–4. [http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse/34\\_11.htm](http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse/34_11.htm)

- Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж, литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 23–32.
- Ромм М.И. Монтажная структура фильма. М., 1981.
- Фортунатов Н.М. Музыка прозы («На пути» Чехова и фантазия Рахманинова) // Чехов и его время. М., 1977. С. 205–217.
- Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М., 1956.

**Одесская Маргарита Моисеевна** – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

**Odesskaya Margarita** – doctor of philology, professor, Russian State University for the Humanities.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Одесская Маргарита Моисеевна – Российский государственный гуманитарный университет 125993. Россия. Москва, Миусская площадь д.6.*



## IMAGES OF WATER AND LAKE IN A.P. CHEKHOV'S PLAY "THE SEAGULL": SYMBOLIC AND MYTHOLOGICAL ASPECT

**Viktoriya Kondratyeva**

Russia, Taganrog  
viktoriya\_vk@mail.ru

(Translated by Elizaveta Kondratyeva)

*The reported study was funded by RFBR and FRLC,  
project number № 20-512-23010*

**Abstract.** The paper is devoted to the image of lake, the role of which in the play "The Seagull" is complex. It is shown that with the help of this image and also with symbolic and mythological images of water, tree, moon and sun which are all interconnected, the author structuralizes the artistic space of the play, in which basis there is a principle of bi-worldness and vertical world order. The image of theatre is also included in the worldview and this fact adds ontological feature to it. On the symbolic mythological level, connection of different motifs (lake, seagull, theatre, etc.) appears.

**Keywords:** Chekhov, drama, space, symbolism, lake, water image, theatre image.

## ВОДА И ОЗЕРО В ПЬЕСЕ А.П.ЧЕХОВА «ЧАЙКА»: СИМВОЛИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

**Виктория Кондратьева**

Россия, Таганрог  
viktoria\_vk@mail.ru

(Перевод Елизаветы Кондратьевой)

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ  
и РЯИК в рамках научного проекта № 20-512-23010*

**Аннотация.** В статье рассматривается образ озера, роль которого в пьесе «Чайка» сложна. Показано, как помощью образа озера, а также сопряженных с ним символично-мифологических образов воды, дерева, луны, солнца в пьесе структурируется художественное пространство, в основе которого лежит принцип двоемирия и вертикального миропорядка. В эту картину мира включен образ театра, что придает ему онтологический характер. Сцепление разнородных мотивов и образов (озера, чайки, театра и т.д.) возникает на уровне символично-мифологическом.

**Ключевые слова:** Чехов, драматургия, пространство, символика, озеро, образ воды, образ театра.

A.M. Gorkiy said that Chekhov's dramas disturb people from reality and lead them to philosophical generalizations. In A.P. Chekhov's works he noted one specific feature of realism: rising to an inspired and deeply considered symbol. Z. Paperniy noticed that in "The Seagull" the playwright, from one point of view, "lessens the unity of action which is connected with 'monohero' and single-track action", and, from the other point of view, "he

enforces figurative and symbolic unity of the play, its structural properties, correlation of parts and details”[ Paperniy 1980: 40].

A pond, which reminds actress about her childhood, appeared in first notes to “The Seagull”. In the final variant it turns into a lake. In minds of characters this image is changed, and it reflects peculiarities of their view of life. For Nina water is a familiar environment, she “longs... to the lake, like a seagull” (C. XIII,10). After being away for two years she confesses that “from the arrival <...> I was wondering here... near the lake” (C. XIII, 56). In the world view, created in the play by Treplev, lake is an essential part of the universe. On the contrast, Trigorin perceives it as a beautiful stage set. Peculiar, nearly sacred attitude to the lake is emphasized in the cue by Dorn, who called it magical.

Mythological ideas about water, which has been usually understood as a life-spring, relate to the image of lake. A. Golan admits that in ancient times water was understood as a source of power and was used in quack medical treatment [Golan 1994: 249]. In the play we can find the motif of water healing. For instance, Arkadina thinks that Sorin should go “to some watering-place” in order to recover (C. XIII, 23). Treplev also experiences the unconscious wish to go to this healing element when he takes hard the flop of his performance and Nina’s alienation of affections. In world perception of ancient people sacral attitude towards water was of a great importance. Traditionally, water separated their own world from the strange one. Lake and river were one of the boundary modifications between the world of the dead and the world of the living. It is a well-known fact that there are flowage lakes and that is the reason why in this case there is no difference between lake and river. The most important thing about it is that it is a water space. Famous etymologist M. Fasmer shows direct connections between the Slavic word “lake” and words “boundary, edge and border” [Vasmer 1996, v. 4: 549], and also with the Greek name of “the river in underworld” – Archeron [Vasmer 1996, v. 3: 125]. There is a spatial semantics in Nina’s surname, it is connected with water as a boundary (Zarechnaya → literally “beyond the river”). This meaning creates literal play-spacing: Zarechina’s house is situated on the opposite shore of the lake from the Sorin’s manor. Nina relates this house with her late parent’s image “Can you see the house and garden on the opposite shore? <...> It’s a manor of my late mother” (C. XIII, 31). Moreover, the surname “Zarechnaya” contains meaning of transition, crossing the space. In order to get to Sorin’s manor she crosses the lake. The situation of Nina’s coming to the theatric performance has symbolic details: “The sky is scarlet, the moon is rising. How I urged my horse to go faster and faster!” (C. XIII, 9). In the world perception of ancient people horse is a chthonic creature which was used to get to the realm of the dead. V.Y. Propp noticed that in religions and in fairytales horse is considered to be “creature from the world of the dead” [Propp 1946: 173], its main feature is “dead nature” [Propp 1946: 180]. The young lady rushed from one world to the other riding a horse and crossing a water boarding (the lake) between these worlds.

Chekhov reinterpreted the archetypical situation: the main character makes transition from the manor of her late mother to the world which she considers to be interesting and happy. It is a symbolic way from death to life, and it will become a metaphor of character's life, of a story not only about her death as a seagull, but also about her moilsome revival. That is why the situation which happened later when father wouldn't let her enter the ancestral estate is quite logical, because there is no way back. Nina's life will be not so cheerful how she expected it to be. At the beginning she plays "mechanically", "senselessly". And before Zarechnaya will understand how to "live" on stage, she will learn about death of a child, she will be left by her beloved man. Treplev noticed in her manner of acting one feature: "he always attempted great and difficult parts, but her delivery was harsh and monotonous, and her gestures heavy and crude. She shrieked and died well (emphasis added – V. K.) at times, but those were but moments" (C. XIII, 50). The revival starts with understanding the main issue: "I understand at last, Constantine, that for us, whether we write or act, it is not the honour and glory of which I have dreamt that is important, it is the strength to endure. One must know how to bear one's cross, and one must have faith. I believe, and so do not suffer so much, and when I think of my calling, I do not fear life" (C. XIII, 58). Her final leaving from the living-room is also symbolic: she runs away through a solid glass door. With the help of the image of the solid glass door Chekhov reminds us the idea about worlds' differentiation. On the other hand, glass is one of modifications of water. So happens the mythologization of the threshold. Nina's leaving from Sorin's house, the situation of crossing the threshold of his house means that she leaves the world which related to her old life. The last talk between Zarechnaya and Treplev becomes confirmation of this fact. Everything is experienced like has never happened before: first stage experience, youthful dreams and hopes, love to Trigorin, etc. In the end of the play Zarechnaya does total transition, a new period starts in her life.

G.I. Tamarli notes that there is a "constant direct or indirect linking" between the image of the lake and motifs of arts and creation [Tamarli 1993: 91]. In the second act Dorn and Arkadina read an extract from G. Maupassant's book with a notable title "On the water".

The basis for Trigorin's short story will be Nina Zarechnaya: "A young girl grows up on the shores of a lake, as you have. She loves the lake as the gulls do and is as happy and free as they. But a man saw her who by a chance was wandering that way, and he destroyed her out of idleness, as this gull here has been destroyed" (C. XIII, 31-32).

By the way, in Treplev's staging the lake becomes an important special component of the performance, theatre and life are indirectly connected with each other with the help of the water image through the motif of fishing. Noteworthy is the fact that for Trigorin, a man of arts, theatre and fishing are of the same value. In the first act after the performance being interrupted Boris Alekseevich speaks about the pleasure which he got from it (though he

“couldn’t understand it at all”), appreciates Nina’s “sincere” way of acting and “beautiful” setting (the lake, sky) and after it he suddenly changes the subject of conversation: “There must be a lot of fish in this lake” (C. XIII, 16). In the other cue of a famous writer these both activities become equal finally: “As soon as I stop working, I rush off to the theatre or go fishing (emphasis added – V. K.)” (C. XIII, 29). Fish is the very beginning; it is a beginning of life itself. In folk culture it denoted charity or gifts (remember the fairytale about Emelya the Simpleton or “The Tale of the Fisherman and the Fish” by A.S. Pushkin). The image of fish “in religious symbolism <...> correlates with natural power of reproduction and conceiving which are considered to be a prior evidence of divine omniscience (emphasis added – V. K.)” [Hall 1994: 301]. In the context of the play it can be interpreted as inspiration. Fishing (Trigorin’s favourite activity) can be interpreted as a creative activity when he becomes self-absorbed.

In Treplev’s phrase about theory one can also notice a connection which appeared between concepts of theatre and fishing: “When the curtain rises on that little three-walled room, when those mighty geniuses, those high-priests of art, show us people in the act of eating, drinking, loving, walking, and wearing their coats, and attempt to fish out (emphasis added – V. K.) a moral from their insipid talk; when playwrights give us under a thousand different guises the same, same, same old stuff, then I must needs run from it, as Maupassant ran from the Eiffel Tower that was about to crush him by its vulgarity” (C. XIII, 8). Staged stories are as boring, uninteresting and monotonous as rural life which is called a “minnow-pond” by Sorin.

The lake takes an important place in the play’s artistic space. Arkadina tells that there are six country estates on the shore of the lake. So, in “The Seagull” the lake is the center around which artistic space is formed and harmonized. This principle is similar to the ancient idea that the center and the world’s axis was “The world tree”. There are a lot of researches about the connection between tree and water. We will mention only several facts. J.G. Frazer showed that Roman Diana was honored as a goddess of forests, but simultaneously she was synonymous with water nymph Egeria – protectress of posterity and family [Frazer 1983: 16]. In a big research devoted to mermaids Russian scholar D.K. Zelenin purposely emphasizes the question about habitat of these mythological creatures and makes an amazing conclusion. Despite the common opinion that mermaids are water maids, the belief shows that they have connection not only with water, but also with a forest [Zelenin 1995: 154]. A.K. Baiburin notes that “the image of a tree <...> was used as a representation of an idea about Universe structure... In this image ideas about space, time, community, life, death and many others which are important (from the point of view of this community) for better understanding of the world and finding one’s own niche in it” [Baiburin 2005: 36-37]. So, one more mythologem – a tree – is introduced to the play. N.I. Ishchuk-Fadeeva commenting on casual mention of the elm tree in “The Seagull”

emphasizes the fact that in Chekhov's plays tree is a "must-be" character: "A tree here <...> is not a specific elm tree at all, it is a symbolic tree which was honored by ancient Slavic people" [Ishchuk-Fadeeva 1999: 224]. In Shamraev's cue we can notice metaphorical comparison of acting technique with a tree: "The stage is not what it was then, Irina Nikolaevna! There were sturdy oaks (emphasis added – V. K.) growing on it then, where now... but stumps remain" (C. XIII, 12). Dorn replies: "It is true that we have few dazzling geniuses these days, but, on the other hand, the average of acting is much higher (emphasis added – V. K.)" (C. XIII, 12). In this small dialog three phases of vital rhythm are mentioned: blossoming ("There were sturdy oaks"), death ("now... but stumps remain") and revival, growth ("the average of acting is much higher"). Theatre lives according to the law of a lifetime circle as well as everything else does.

First of all, the idea of "the world tree" relates to the idea of a vertical world order. It is this idea which becomes a determinative factor when it comes to organization of the stage structure of theatre. In Treplev's performance a vertical line is outlined with a help of the lake's image. Against the background a "Father of the Eternal Matter" should appear. World-soul – Nina Zarechnaya – is on the hill, she is sitting on a stone. On the top of the space there are essential performance attributes: the sky and the moon. That is how alignment of forces related to confrontation of the good and the evil, light and darkness is determined. However in the play of a young playwright there is a story about the outcome of this confrontation, it is also tells us that after a consistent and brutal struggle (where the world-soul should win) "matter and spirit will then be one at last in glorious harmony, and the reign of freedom will begin on earth" (C. XIII, 14). In Chekhov's play the lake reflects integration of opposite things just like a tree is a "synthesis of sky, earth and water" [Cooper 1995: 69]. Once Chekhov pays our attention that water in the lake reflects the sky, the sun and the moon. In the first act there is a notice: "The moon hangs low above the horizon and is reflected in the water..." (C. XIII, 13). In the stage direction which appears in the second act it is said: "The lake, brightly reflecting the rays of the sun, lies to the left" (C. XIII, 21).

The theatre outstrips its certain and realistic sense when interacting with mythologems of lake and tree. It is not only an important element of social life, it also conveys and reflects main laws of existence: eternal alternation of life and death (theatre itself passes this life cycle: it is born and it dies in front of the viewers), equilibrium and connection of opposite origins. So, in the play "The Seagull" the image of lake is complex. With the help of this image and also with symbolic mythological images of water, tree, moon and sun which are all interconnected the author structuralizes the artistic space of the play in which basis there is a principle of bi-worldness and vertical world order. The image of theatre is also included in the worldview and this fact adds ontological feature to it. On the symbolic mythological level connection of different motifs (lake, seagull, theatre, etc.) appears. Implica-

tion in Chekhov's plays is created by mythopoetic images and methods. The implicated sense isn't "pronounced", but it is created in the viewers and readers' conscience on the basis of "ready" symbolic meanings of things and phenomena which already exist in culture. Thus, Chekhov's plays perception implies both direct (plot) impression and a figurative one. So, the author creates a dialog between these things which he proposes and that cultural matrix which readers or viewers already have in their minds.

### Literature

- Baiburin A.K. Dwelling in rites and ideas of East Slavic people. M., 2005.
- Golan A. Myth and symbol. 2nd edition. M., 1994.
- Zelenin D.K. Selected works. Essays about Russian mythology: the deads who died with unnatural death and mermaids. M., 1995.
- Ishchuk-Fadeeva N.I. "The Seagull" by A.P. Chekhov: myth, rite, genre // Chekhov's readings in Tver. Tver, 1999.
- Cooper J. Encyclopedia of traditional symbols. M., 1995.
- Paperniy Z. A.P. Chekhov's "The Seagull". M., 1980.
- Propp V.Y. Historical Roots of the wonder tale. Leningrad, 1946.
- Tamarli G.I. Poetics of A.P. Chekhov's drama. Rostov-on-Don, 1993.
- Vasmer M. Etymological dictionary of Russian language. In 4 V. – SPb.: Azbuka, Terra, 1996.
- Frazer J.G. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Translation from English – 2nd edition. – M., 1983.
- Hall M.P. An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. SPb., 1994.

### Литература

- Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М., 2005.
- Голан А. Миф и символ. 2-е изд. М., 1994.
- Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. – М., 1995.
- Ищук-Фадеева Н.И. «Чайка» А.П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999.
- Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
- Паперный З. «Чайка» А.П. Чехова. М., 1980.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1986.
- Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д, 1993.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. СПб.: Азбука, Терра, 1996.
- Фрейзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. Пер. с англ. – 2-е изд. М., 1983.
- Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994.

**Kondrateva Viktoriya** – candidate of Philological Sciences, Professor at the Department of Russian Language and Literature in the Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (filial branch) "RSEU (RINE)"

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Кондратьева Виктория Викторовна – Таганрогский институт им. А. П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» 347936. Россия, Ростовская область, г. Таганрог, ул. Инициативная д.48.*



## ПОВЕСТЬ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» (ИЗ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ А.П. СКАФТЫМОВА)

Наталья Новикова  
Россия, Саратов  
novikovanv@mail.ru

**Аннотация.** Данная работа представляет собой публикацию отдельных заметок из рукописного фонда А.П. Скафтымова, посвящённых целенаправленному рассмотрению внутреннего состава повести А.П. Чехова «Степь», а также осмыслению её в контексте прозы, предваряющей пьесу «Чайка». Во вступительной статье все подготовительные материалы, относящиеся к заявленной теме, характеризуются с содержательной стороны, прослеживается выявление замеченных исследователем мотивов, мотивируется порядок расположения рукописных фрагментов, тем самым выявляется логика развития исследовательской мысли применительно к изучению конкретного художественного явления.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, «Степь», А.П. Скафтымов, время и логика исследования, рукописные материалы.

## "THE STEPPE" BY A.P. CHEKHOV (FROM HAND-WRITTEN HERITAGE OF A. P. SKAFTYMOV)

Natalya Novikova  
Russia, Saratov  
novikovanv@mail.ru

**Abstract.** This work represents the publication of the separate notes from hand-written fund of A.P. Skaftymov devoted to purposeful consideration of internal structure of the story "The Steppe" by A.P. Chekhov and also to its judgment in the context of the prose preceding the play "Tea". In the introductory article all preparatory materials relating to the announced subject are characterized from the substantial party, identification of the motives noticed by the researcher is traced, the order of arrangement of hand-written fragments is based, the logic of development of a research thought thereby comes to light in relation to studying of the concrete art phenomenon.

**Keywords:** A.P. Chekhov, "The Steppe", A.P. Skaftymov, time and logic of a research, hand-written materials.

Настоящая работа примыкает к вышедшей ранее, посвящённой повести А.П. Чехова «Скучная история» [Новикова 2018: 131–150]. Уже там было оговорено, что отдельные замечания о ней, а также о «Степи», «Палате № 6», «Моей жизни» появились в черновых набросках А.П. Скафтымова ещё в первой половине 1930-х годов. Постепенно накапливаясь, исследовательские наблюдения и суждения становятся узловыми элементами подготовительных материалов к статье «"Чайка" среди повестей и рассказов Чехова»<sup>1</sup> и затем концептуально значимыми пунктами собственно её содержания. Вместе с тем характер аналитического рассмотрения названных повестей новаторски выявляет



не только точки их соприкосновения с пьесой «Чайка», но и свидетельствует о научной целесообразности, именно для чеховедения 1930–1940-х годов, внеконтекстного, целостного их прочтения. Это отразилось, с учётом поправки на специфичность исследовательской задачи, в статье «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”» (1948).

Следует сказать, что скафтымовские рукописные заметки, в которых упоминается «Степь», а также те, в которых повесть становится предметом специального рассмотрения, частично опубликованы. Они увидели свет в корпусе статьи о «Чайке» среди повестей и рассказов А.П. Чехова [Новикова 2015: 28– 48], в составе подготовительных материалов к ней [Скафтымов 2016: 15– 42] и в подборке упомянутых выше материалов применительно к анализу «Скудной истории». Однако, по нашему мнению, это обстоятельство только способствует целенаправленному, последовательному воспроизведению граней скафтымовского истолкования «Степи», осмыслению существа и динамики этапов прочтения этого глубокого произведения.

Итак, по А.П. Скафтымову, первая повесть А.П. Чехова занимает законное место в ряду предвещающих её появление рассказов, в которых идёт речь «о счастье», как называет исследователь их подборку [Новикова 2018: 138]. Опираясь на скафтымовскую логику осмысления вопроса, отнесём её к самому началу 1930-х годов, возможно, ко времени ознакомления исследователя с томами послемарковского Собрания сочинений А.П. Чехова [Чехов 1931]. Список, возглавляемый «Егерем», охватывает более тридцати чеховских сочинений, включая «Чайку», увидевших свет с середины 1880-х по середину 1890-х годов. Перед нами фактически – канва будущего объёмного полотна, видимая часть исследовательского замысла, органичного для сквозного прочтения перечисленных произведений и потому оригинального для науки об А.П. Чехове начала 1930-х годов. Работа в избранном направлении вскоре продолжится: что характерно для начальной её стадии, арсенал исследователя пополнится заготовками в виде выписок из текстов, прямого их цитирования, в том числе – рассказов «Свирель» (1887) и «Почта» (1887), фигурирующих в списке под заглавием «О счастье». Далее только называется «Рассказ госпожи NN» (1888), но – с красноречивой припиской: «История о счастье. “Степь” (1888) тоже» [Скафтымов 2016: 25]. Вне всякого сомнения, записи эти могли появиться не раньше 1931-го, а то и 1932-го года, то есть не раньше времени выхода из печати соответствующей книги нового Собрания сочинений А.П. Чехова и поступления её в скафтымовскую библиотеку: цитаты сопровождаются указанием тома и страниц по этому изданию.

Следующим, на наш взгляд, является фрагмент, вновь начинающийся обращением к «Егерю»: «Нежность и самодовольство пошлости». «Степь» находится здесь опять-таки в окружении более тридцати чеховских произведений разных жанров прозы и драматургии, но теперь уже относящихся преимущественно к зрелому творчеству «послестеп-

ного» десятилетия. Такой контекст, надо полагать, обеспечивает полноту образно-мотивных связей привлекающей особое внимание А.П. Скафтымова повести, позволяет проследить развитие выявляемых мотивов во всём творчестве А.П. Чехова, осознать его нравственно-психологическую, идейно-эстетическую целостность. В качестве идей первостепенной важности выступают прочувствованные исследователем «сожаление о невозвратно, неправильно ушедшей жизни», мысли об «одиночестве», «безверии», ощущение «томления о счастье и бессмыслия жизни». Что касается собственно «Степи», то, в отличие от всего прочего, запись о ней, как и о «Скучной истории», содержит несколько знаменательных пунктов, указывающих на разграничительное представление учёного о мотивной ткани этапного для А.П. Чехова произведения: «Песня 199. Одиночеств<о> 217. Могилы 235. Счастливый человек (любовь к жене) 243. Скушно мне 250–251» [Новикова 2018: 138]. Думается, за этим стоит намерение проследить наметившиеся мотивные линии: помимо центрального мотива счастья – мотивы мечты о нём, их неосуществимости, тоски, неизбывного одиночества, бездарности существования. По всей видимости, «комплексное» понимание содержательной основы «Степи» могло сложиться у А.П. Скафтымова тоже в первой половине 1930-х годов.

По логике вещей, недалеко от обозреваемого фрагмента отстоит следующий, открывающий ещё один вариант компоновки материала, находящегося в поле зрения исследователя: «К повести “Три года”» [Скафтымов 2016: 27]. Тут же выясняется, что повесть взята как промежуточное звено, ведущее к главному: к прочтению «Чайки». Но как бы ни выстраивал А.П. Скафтымов «прочайкинский» материал, задаваясь целью постичь пьесу сквозь призму авторской прозы, лишний раз убеждаемся в том, что оптимальный путь её постижения был обдуман им изначально. «Степь» в данном наброске возникает, судя по всему, не сразу: название повести, наряду с узнаваемой частью всё той же обоймы («Счастье», «Свирель», «Почта», «Поцелуй», «Красавицы») зафиксировано простым карандашом после основной записи, сделанной фиолетовыми чернилами. О готовности исследователя к нацеленной прорисовке материала говорит одна деталь: все шестнадцать произведений, привлечённых здесь к анализу, даются с обозначением не только года их написания, но и тома, а также первой страницы их печатного текста. Все они, вместе с вышепоименованными рассказами («Весной», «Святою ночью», «Тоска», «Любовь», «Панихида» и др.), действительно тесно связаны с «Чайкой», поскольку, в восприятии А.П. Скафтымова, наполнены «авторскими страданиями: нет счастья». Мотив «утраты больших чувств» ощущается исследователем как наиболее звучный, перекрывающий недавно различаемый им спектр интонаций, нюансирующих разные состояния души. Лейтмотив оттесняет недавнюю мысль о разветвлённости мотивной структуры «Степи», переакцентировка подчёркивает в ней трагическую неполноту, несовершенство

человеческой жизни, что уводит трактовку повести от изначально увиденной в ней сердцевины, когда очевидным было только счастье. Остаётся добавить, что такой аналитический поворот мог возникнуть, о чём свидетельствуют документальные данные, с 1932-го по 1938-й год<sup>2</sup>. Однако, исходя из содержания изучаемого фрагмента, допускаем локализацию этой записи в первой половине обозначенного срока и в определяемой нами очерёдности.

Продолжением разговора о «Степи» является, по-видимому, обращение к ней в наброске, начинающемся словами об «ощущении неустроенности жизни» [Новикова 2018: 138–139]. Такая рядоположенность заметок обуславливается тем, что на обороте рукописного текста – фрагмент машинописной страницы из списка источников к обширному историко-методическому исследованию А.П. Скафтымова «Преподавание литературы в дореволюционной школе (40-е и 60-е годы)», которое впервые было опубликовано в 3-м выпуске Учёных записок Саратовского пединститута за 1938 год. Вероятно, набросок мог появиться или незадолго до этого момента, или – с большей вероятностью – вскоре после него. «Жизнь предст<аёт> уродливой, ненужной, лишённой радости – уточняет исследователь отправное положение. – А внутри тоскующее, желажущее, но не находящее выхода и удовлетворения». В качестве убедительных аргументов, подтверждающих сказанное, выступают всё те же «Свирель», «Счастье», «Почта» и «Степь»<sup>3</sup>, причём повесть, как свидетельствует подчёркивание, предсказуемо наделяется в этой группе произведений особой ролью, скорее всего – квинтэссенции развёрнутого художнического высказывания, буквально подводящего черту под ранним творчеством А.П. Чехова и предопределяющего «линии» дальнейшего движения прозаика и драматурга. По А.П. Скафтымову, «в этой перспективе» проступает «тема интеллигенции» с её «состоянием неустроенности, прострации, душевной обесценности», «пессимистическими настроениями», «усталостью, надорванностью», «стремлением отгородиться от жизни», в том числе из-за «эгоистич<ных> стремл<ений>», одолевающих, «непобедимых» «мелочности и пошлости». Этот проспект анализа целого пласта чеховского творчества подводит исследователя к революционной по тем временам мысли: «Чехов требует морального, действенного вмешательства в жизнь».

Столь отчётливое резюме отсылает нас ещё к одной научной проблеме, активно разрабатываемой учёным с конца 1930-х годов: «Чехов и Толстой». Детальный План изучения вопроса находим на тетрадных листах в линию, поверх кем-то записанной простым карандашом скафтымовской лекции на тему «Жизнь и деятельность Н.Г. Чернышевского», прочтённой 8 января 1939-го года, на что указывает проставленная в начале её дата [Скафтымов 2016: 18]. План, построенный на сопоставлении чеховского и толстовского осмысления движущих человеком моральных побуждений, включает с чеховской «стороны» целый ряд произведений, уже знакомых по контексту рассмотре-

ния «Степи», и здесь вновь встречаются с этой повестью «Скучная история» и «Чайка». После апелляции к ним, в завершении Плана, А.П. Скафтымов определяет сущностные признаки обоих «центров»: «Т<олстой> застаёт [человека. – *Н.Н.*], когда пробужд<ается> мораль-н<ое> беспокойство. Чехов застаёт человека в моменты ощущений, что ему чего-то не хватает для счастья (“На подводе”, “Степь” и др<угие>))» [Скафтымов 2016: 32].

Следовательно, опыт прочтения «Степи», каким он сложился накануне предстоящего сравнительно-литературного труда, что называется, «от противного» помогает исследователю довершить представление о доминанте толстовского наполнения таких психологически значимых категорий, как «моральное беспокойство, моральная неустроенность и неудовлетворённость».

С точки зрения А.П. Скафтымова, «моральное совершенство» для А.П. Чехова – «не единственный критерий счастья (ценности) жизни, а привходящий. Это у Чехова не отсутствует, но не является исчерпывающим, не превращено в самоцель». Ещё более явственно «скафтымовская» «Степь» просвечивает через заключительное положение Плана: «Цель – счастье, и счастье не <в> мор<альном> совершенстве самом по себе, а во всех радостях жизни, наполненности дух<овными> радостями, духовн<ое> богатство, дух<овное> изящество, широта и красота жизни» [Скафтымов 2016: 32].

Не противоречит высказанной идее и то, что «Степь» оказывается своеобразной константой в разговоре о «самочувствии, жизненном тоне» человека, как правило – пребывающего «в конфликте», что является приметой его «длительного состояния» [Новикова 2018: 139]. Наряду со «Степью» доказательством этого служит половина рассказов «о счастье» из первоначально отобранных исследователем и найденное им «соответств<ие> этому в “Чайке”». В данном случае всё вместе призвано показать «силу обстоятельств» при отсутствии «прямого виновника», «новую мысль» – о «неотвратимости трудной стороны жизни» и как следствие её – нравственный императив: «Быть готовым – терпеть – во имя, ради...». Заметим, что такое понимание нравственно-психологических «готовностей», заложенных в «Степи» и её окружении, было созвучно собственно скафтымовскому, начиная по меньшей мере с середины 1930-х годов, с чем, можем предположить, и связано. Однако в формулу оно отлилось не раньше начала 1940-х годов<sup>4</sup>.

К этому же времени, на наш взгляд, следует отнести ещё одну весьма показательную заготовку: «Рассказы о тоскующем человеке» [Скафтымов 2016: 36]. Сделана она на четвертинке стандартного листа, предназначенного для аспирантских планов, какие использовали скафтымовские подопечные в начале 1940-х годов. Исследователь объединяет обозначенной темой девять чеховских рассказов 1885–1887-го годов, фиксируя при этом не только год их опубликования, но и периодическое

издание, день и месяц выхода его из печати, том и, в отдельных случаях, страницы уже по последнему Собранию сочинений писателя. Названия рассказов можно не приводить, поскольку они в который раз повторяются: «Мелюзга», «Почта», «Святою ночью», «Мечты», «Ванька», «Счастье», «Свирель» и т.д. Таким образом, тщательно выверенный список очерчивает фронт работ в заданном направлении и является фактическим основанием для составления проспекта назревшего исследования: А.П. Скафтымов и в этом отношении оказывается первопроходцем.

Судя по внешнему виду и характеру записи, делалась она в несколько приёмов: описанный блок – фиолетовыми чернилами, после чего – красным и синим карандашами – внесены дополнения, в первую очередь – «Степь». Повесть выступает здесь как собирательный центр, жанровые возможности которого позволяют не только живописать частные истории в их сопоставлении, раскрывая оттенки извечного состояния русской души, но и обобщённо-художнически оценивать «действительное» сравнительно с «желаемым». «Тоскующий человек» дорог А.П. Скафтымову в «Степи», скорее всего, потому, что через него проходят все нити осмысления писателем судьбоносных начал человеческого бытия в лоне природы, тяготения к счастью, невозможности обретения «всех радостей жизни» и по причине обстоятельств, и в силу скудости души, «ненаполненности» её «духовным изяществом, широтой и красотой», чем дышит главная героиня повести. «Тоскующий человек» вскрывает философский пласт «Степи»: программный для автора, по завершении раннего периода его творчества, поиск смысла жизни и идеала прекрасного – вопреки тому, «что мешает» внутренней свободе.

Есть все основания поставить следом за предыдущим фрагмент с заголовком «Степь» **(I.)**: об их идентичности свидетельствуют качество бумаги, цвет чернил, почерк, даже толщина пера. Определяющей же при размещении рукописных заметок является логика развития исследовательской мысли, попытку уяснения которой предпринимает. В соответствии с этим настанет черёд характерного для А.П. Скафтымова «комментированного чтения», когда текст читается полностью, от начала до конца, целенаправленно и сжато пересказывается, при этом точечно цитируется, по ходу – членится на части, а для воссоздания полноты картины и обозначения ключевых моментов сопровождается указанием страниц (в данном случае – по тому же шестому тому «Балухатовского» Собрания сочинений А.П. Чехова). Данный «портрет» «Степи» – почти белого вида, всего с несколькими незначительными зачёркиваниями, несколькими немногословными конкретизирующими вставками чернилами и красным карандашом. Само их появление, а также сделанные красным карандашом подчёркивания, говорят о том, что исследователь возвращался к записи неоднократно, как и свойственно ему. Фрагмент публикуется впервые.



Считаем, что фронтальное прочтение повести оказалось исследовательски востребованным в преддверии большой работы – в первой половине 1940-х годов А.П. Скафтымов пишет статью о «Чайке» среди повестей и рассказов А.П. Чехова<sup>5</sup>. Автор статьи обращается к «Степи» неединожды. Первый раз – подводя итог рассмотрению «Мелюзги», мотив тоски которой проецируется на ряд рассказов, известных уже по фрагментарным наброскам, и на повесть: «Чехов изображает человека, когда он томится, когда то, что ему представляется светлым, хорошим, счастливым, проходит мимо него. <...> “Святою ночью”. “Муж”. “Мечты”. “Ванька”. “Верочка”. “Счастье”. “Почта”. “Поцелуй”. “Степь”. “Красавицы”» [Новикова 2015: 39]. Чуть ниже исследователь выскажется об этом, дифференцированно обобщая свои наблюдения и размышления: «Таким образом, в творчестве Чехова, ещё до “Степи”, определилась специфическая для него сосредоточенность на обнажении того, что человека томит в его обычно-обычном состоянии, что в нём заслоняется чем-то иным, но неизменно живёт и ждёт, и ищет выхода» [Новикова 2015: 43].

Именно к «Степи» возводится представление героев о «предмете желаний», который – «у всех различный»: «Каждый по-своему представляет своё счастье. А иногда и совсем этого никак не представляет. Что-то хорошее где-то существует и грезится издали. В фокусе рисунка остаётся [лишь] передача самого состояния томительной неосуществлённости и неосуществимости каких-то желаний, надежд на лучшее» [Новикова 2015: 41]. Отталкиваясь от примера самого что ни на есть «опредмеченного» истолкования «желаний» в рассказе «Счастье», А.П. Скафтымов касается «трогательной и поэтической» грани этих «желаний» в рассказах «Ванька» и «Святою ночью» и намечает продолжение разговора в том же духе, по нарастающей: «После “Святой ночи” “Степь”» [Новикова 2015: 42].

Исследователь отнюдь не случайно вернётся к этой связке, проговаривая начатое, бережно относясь к услышанной им чеховской подсказке об абсолютном внутреннем родстве нравственно-психологических средоточий этих произведений: «В рассказе “Святою ночью” (1886), целиком построенном тоже на мотивах [бессильного] несостоявшегося и обманутого порыва к какой-то радости, в состоянии тоскующей неудовлетворённости остались трогательные, поэтически возвышенные чувства Иеронима. Чеховская грусть рассказа и состоит именно в том, что поэтический Иероним вместе с умершим другом Николаем, “пересыпавшим свои акафисты цветами, звёздами и лучами солнца”, остались обойдёнными, “непонятыми и одинокими”. В “Степи” эти мотивы получили окончательное раскрытие и полную развёрнутость. О чём томится. Помешать деловой озабоченности» [Новикова 2015: 43]. А.П. Скафтымову понадобится ещё одно возвращение к проникновенной истории Иеронима и его умершего друга, чтобы договорить сказанное, высветив в нём художнические скрепы, которые следует расценивать

как художнические принципы: «Именно эта мысль о заброшенности и забитости в человеке его духовно-возвышенного существа лежит в основе всей творческой разработки повести “Степь”» [Новикова 2015: 45].

Статья содержит в себе не только отдельные и, при всей их краткости, – концептуально важные обращения к «Степи», но и цельный набросок её постижения, вбирающий всё ранее продуманное, сохраняющий аналитические параметры и пафос прочтения повести, переплавляющий россыпь в слиток [Новикова 2015: 45–46]. С нашей точки зрения, правомерна его републикация в составе публикуемых материалов **(II.)**. Обратим внимания на один момент, который был снят А.П. Скафтымовым в рукописи. Зачёркнутым оказалось следующее: «О каком идеале счастья людского у Чехова идёт речь, это трудно обозначить. Трудно не потому, что у Чехова на этот вопрос нет ответа, а потому, что самый [идеал] по своему содержанию трудно поддаётся теоретической формулировке. Об этом говорит поэзия. И Чехов отвечал поэтическим творчеством» [Новикова 2015: 46]. Это признание – эгодокументального характера, благодаря ему приоткрываются и редкостные человеческие чуткость и деликатность, и феноменальные исследовательские чутьё и такт А.П. Скафтымова, без которых проникновение в глубины чеховского мира было бы невозможно.

Заканчивается статья пунктирной проекцией дальнейшего изучения мотива тоски как «тягостности и бессилия тоскующего порыва к далёкому счастью, грубо отодвинутому жизнью» [Новикова 2015: 48], который, по наблюдениям А.П. Скафтымова, чаще всего в такой огласовке пронизывает чеховскую прозу 1890-х годов. Однако мотивированно съединённым, стройным звеньям тематической цепи, сообщающим исследованию логическую завершённость и целостность, внезапно и, можно сказать, безжалостно находится замена. У автора статьи возникает идея реконструировать её корпус, «переделать: дать не в хронологии, а в системе»:

1. «Мелюзга», «Муж», «Мечты», «Почта», «Ванька», «Гусев», «Бабы», «В ссылке».
2. «Счастье». «Степь». «Красавицы». «Дом с мезонином».
3. Любовь: «Егеръ». «Шуточка». «Верочка». «Поцелуй». «Рассказ <госпожи> NN». «Бабы царство». «Три года».
4. «Скучная история». «Чёрный монах».

[Новикова 2015: 48].

А поскольку другая структура, четырёхступенчатая, осталась нереализованной, статье как неоконченной суждено было лечь в стол. И тем не менее следует подчеркнуть, что «Степи» и в ней отводится центральное место.

Не удивительно, что, казалось бы, после прерывания сосредоточенных занятий первой чеховской повестью А.П. Скафтымов продолжает находиться в поле её притяжения. Не раньше конца января 1945-го года<sup>6</sup> он ставит перед собой вопрос о «Степи» «как важнейшем этапе в формировании творческого метода Чехова» **(III.)**. Ещё свежо ощущение факту-



ры текста и вместе с тем возникает расстояние, с которого «большое видится» наиболее отчётливо. набросок публикуется впервые.

Потребность – и готовность! – укрупнить высказывание побуждает исследователя активизировать размышления о «Степи». Не иначе как вторым постскриптумом является запись на обороте официального бланка, датированного июнем 1945 года<sup>7</sup>. Считаем повторную публикацию её уместной в ряду финальных реплик А.П. Скафтымова о «Степи» (IV.). Здесь и квинтэссенция заключительных слов о чеховском человеке «в повестях и рассказах», и наконец найденные первые слова для отложенной на неопределённое время статьи о «Чайке» в контексте чеховской прозы [Скафтымов 2016: 41–42].

Мартом 1947-го года датирован «бумагоноситель»<sup>8</sup>, на котором – последнее из найденных в своде рукописных заметок А.П. Скафтымова упоминание о «Степи» (V.). Повесть появляется здесь, что называется, по касательной, в связи с интересом исследователя к «структурным особенностям вн<ешней> и внутр<енней> речи, их соотношению, общности, сходству, различию. <...> Художественно-психологической оправданности видов речи».

Повесть, как видим, остаётся знаковым явлением в научной практике исследователя, когда главное о ней им уже сказано и, условно, потому что сказано.

## I.

### «Степь»

I. Степь<sup>9</sup>. Тон и колорит. Задумчивая даль<sup>10</sup>. Скука жизни. 193<sup>11</sup>

Томление о счастье.

Люди вне жизни – Кузьмичов – «деловая сухость».

II. Привал. Тот же колорит. Дремота.

«Пела трава» – грустно и жалко себя. 199

Кузьмичов и Христофор – противоположности>. – 199

III. На постоялом дворе.

Убожество, мрак, тусклость, серость. 205

«Ничего похожего на украшения». Одна нужда. Где свобода, люди перестают быть собою. Соломон – но он<sup>12</sup> смешон. 207, 209, 212<sup>13</sup>

Дурного нет, доброе, но ... связаны<sup>14</sup>

Даже Христофор становится иным. 214<sup>15</sup>

Драницкая – светлая, чистая, нежная тень<sup>16</sup>.

IV. Степь одинока. Ненужная пропадающая красота. 217, 219<sup>17</sup>

Люди в обозе<sup>18</sup>. Люди жалкие и несчастные. 222–223<sup>19</sup>

В деревне скучно, сонная одурь<sup>20</sup>.  
На обороте

V. Обоз у реки. Скука. Скучные люди.  
Скучные будни. Томятся жизнью. Будто  
в прошлом хорошо «оскорблены и обижены  
жизнью». 232<sup>21</sup>

VI. От маленькой жалкой людской жизни  
переход к широчайшим масштабам<sup>22</sup> и  
перспективам<sup>23</sup>. Ночь в степи.  
«Звёзды, глядящие с неба уже тысячи лет...»  
«сущность жизни представляется ужасной,  
отчаянной...»<sup>24</sup> Затерянность человека<sup>25</sup> в этой  
огромной теперь жизни. 233<sup>26</sup>  
Дали пространства и времени<sup>27</sup>. 234<sup>28</sup> 235<sup>29</sup>  
Тоскующие<sup>30</sup> могилы. Крест. Разговоры о страшном. 235<sup>31</sup>.  
Почему фантастически страшное  
находит отклик. 239  
Мало этой жизни, либо какой-то иной<sup>32</sup>.  
Счастливый человек<sup>33</sup> и Дымов – 243, Емельян – 243.  
И всем захотелось счастья... 243  
Прижаться бессильно к поэтическому<sup>34</sup>.  
Люди: «деловая сухость» Варламова. 246.

VII. Косвенное выражение тоски – раздражение.  
Дымов придирается. – 247.  
Дымов просит прощения: жизнь лютая. – 249.  
Гроза. Мальчик. Ему плохо<sup>35</sup>.

VIII. Приехали... Мальчик. Все к нему хорошо.  
Но тревога за него перед этой огромной жизнью.

## II.

Повесть «Степь», как и все только что названные рассказы, говорит о счастье, которого люди не имеют и о котором всегда тоскуют. По всей конструкции, по всем деталям расстановки фигур и общего рисунка повесть исключительно типична для творчества Чехова.

Чехова интересует состояние человека в его обычном самочувствии, в буднях жизни. Повесть бессюжетна. Здесь нет событий. Все лица обрисованы, главным образом, под вопросом: как каждый из них чувствует себя в себе, т<о> е<сть> как переживает свою жизнь в смысле общего эмоционального тона, доволен ли он, что его томит? В веренице пережитых самых простых и обычных впечатлений встречаются

поводы и моменты, где находит себе выражение присутствие скрытой и тоскующей неудовлетворённости. На фоне зовущих степных далей показана трудность, серость, бесцветность жизни человеческой. Жизнь бедна чувствами. Богатые (Кузьмичёв, Варламов) поглощены хлопотами о наживе, бедные (крестьяне, объездчики) забиты суровым трудом и постоянной нуждой. Высшие радости красоты и духовной человечности никому не ведомы. Никто не знает счастья. Счастьем дышит лишь одна природа. «В трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах» и пр<очем>» <...> до: «богатство её и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые, никому не нужные».

1) Но все о чём-то грезят, чего-то ждут. Все хотят какой-то «настоящей жизни», не зная, где она.

2) Когда обозники увидели Константина, влюблённого и «счастливого до тоски», «всем стало скучно и захотелось тоже счастья».

3) Скучает Пантелей, задумчивый старик, переживший свою страшную жизнь и, тоскуя, покорно дожидаящийся смерти, скучает Емельян, страстный любитель пения, изуродованный болезнью и страдающий от своей хрипоты и отсутствия голоса, скучает Дымов, чувствующий, как жизнь проходит мимо, и не знающий, куда девать свою удаль и нерастрач<енную> силу.

4) «Жизнь страшна и чудесна», и каждый о ней по-своему «думает в одиночку».

### III.

Повесть «Степь» как важнейший этап в формировании творческого метода Чехова<sup>36</sup>

1) Литература о «Степи».

2) История<sup>37</sup> написания и анализ «Степи».

Выводы об особенностях творч<еского> метода Чехова<sup>38</sup>, получивших выражение в «Степи».

а) Изображение человека, подход со стороны установления внутр<еннего> самочувствия. Как чувствует себя в себе. Не со стороны этического самочувствия, как у Т<олсто>го, а со стороны внутреннего тонуса. Эмоциональный тон ощущения своей жизни (удовлетворение, неудовлетворённость, радость, скука, довольствие, недовол<ьство>, счастлив, несчастлив и пр<очее>).

б) Тонус в его длительном, буднично обычном, преобладающем

состоянии. Не как случай, а как привычная, наиболее постоянная норма самочувствия.

с) Отсюда интерес не<sup>39</sup> к событиям, а к обычно-будн<ичным> состояниям (будни жизни, человек в обычной для него обстановке). Бессобытийность<sup>40</sup>. Бессюжетность в композиции.

d) Настоящая констатация и каждого<sup>41</sup> несоответствия своей жизни тому, чего бы от неё хотелось. В человеке всегда присутствует нечто, что не укладывается, не осуществляется жизнью. Состояние томления о каком-то Неведомом<sup>42</sup>, но предполагаемом счастье.

е) Способы выражения этого тоскующего чувства<sup>43</sup>: 1) будни жизни, серость, неприглядность, бедность жизни, будни – серые, бедность чувствами. 2) поводы и моменты, где выражается скрытое<sup>44</sup> присутствие тоскующей неудовлетворённости, в чём и как выражается эта неудовлетворённость (бытовое выражение в текущем, в тех же бытовых мелочах, как бы сквозь них).

Роль природы в т<орчест>ве Чехова<sup>45</sup> сравнительно со «Степью» (природа зовёт...) <нрзб. одно слово><sup>46</sup>.

#### IV.

Чехов впервые подглядел, что всем другой жизни хочется.

Захватывает человека в ту минуту, когда человек находится в каком-то душевном полёте, когда в подъёме светлого и чистого, поэтического и невинного обстановкой ощущает, что жизнь замусорена, искалечена, не та равнодушием, безучастием, деловой

сухостью, мелкими помыслами, заботой,  
нуждой, тщеславием, грубостью чувств и грубостью  
желаний.<sup>47</sup>

Итак – в повестях и рассказах:

Человек в полёте желаний.

На фоне длительных и беспощадно-неустроенных будней.

Это одно. Жизнь в суммирующем итоге.

Другое:

Одиночество. Расходимость, рознь между  
людьми. Бессильное томление о неведомом  
счастье сочетается с одиночеством. Это  
томление всегда одиноко, не делимо,  
у всякого по-своему. (В «Степи», напр<имер>, не понимают  
поющего).

Мир желаемого различен. Узкое своё.

Взять к этому примеров из пов<естей> и расс<казов>  
и применить к «Чайке».

Начать так: Приходилось говорить о том, в чём  
состоит главный жизненный драматизм, воспроизводимый  
в пьесах Чехова. Хочу отметить, что этот драматизм принадлежит не  
только пьесам, <но> и повестям и рассказам.

## V.

– Структурные особенности вн<ешней> и внутр<енней> речи, их соотношение, общность, сходство, различие. Структурная и функциональная множественность.

Художественно-психологическая оправданность видов речи.

– Монологи. Эмоции. Этич<еский> смысл.

Внутр<енний> голос.

– Чехов и Г. Мопассан.

Сочет<ание> вн<ешнего> и внутр<еннего> рис<унка> в единстве. <sup>176</sup><sup>48</sup>

Бормотанье: Денис «Злоумышленник»

Пантелей «Степь»

Токарь

Иона «Тоска»

Попрыгунья

Маша в «Т<рёх> с<ёстрах>»<sup>49</sup>.

Далёкость от книжной речи.

Спутанность.

Навязчивые слова.

Неполнота словесного выражения.

Отражение интимной психологии  
персонажей.

У Т<олсто>го «внутренний голос» – у Чехова слабее (Рагин  
Старцев  
«Жена»  
«Поцелуй»).

Их содержание: «неудовлетвор<ённость> сложившимися формами  
жизни, размышл<ения> о смысле жизни и мечты  
о радостной светлой жизни в будущем». 183<sup>50</sup>

– Сновидцы – сходство. 188 – Варька<sup>51</sup>, Егорушка.

Слияние и деформация образов  
в сознании засыпающего.

Подсознательное превращение одних  
образов в другие.

Различия – у Чехова образное преобладает.

Самочувствие Володи ср<авнить> у Толстого – смерть

Праскухина, 2-й сев<астопольский> рассказ.

«Палата № 6» – стадо оленей.

#### Примечания

1. Статья, написание которой по ряду признаков (см. ниже) можно отнести к 1941–1943-му годам, осталась незаконченной, и, по всей видимости, не столько потому, что не доведена до конца её отделка, а потому, что по завершении работы у исследователя возникла мысль «переделать» её: аналитический материал «дать не в хронологии, а в системе». До недавнего времени находилась в кафедральном архиве, сохраняемом профессором Е.П. Никитиной; первая (неполная) её публикация состоялась в 1998-м году, целиком опубликована в 2015-м [Новикова 2015: 28-48]. Подготовительные материалы к статье были опубликованы вслед за ней [Скафтымов 2016: 15-42].
2. Дело в том, что на обороте этой записи – часть машинописного текста с заголовками: «Установочная сессия для нового набора. Исторический факультет», «Установочная сессия нового набора. Литературный факультет». Резонно предположить, что такого рода официальные бумаги могли оказаться в руках А.П. Скафтымова, когда он имел прямое отношение к руководству этого учебного подразделения в качестве «заведующего литературным отделением (до 1934 г.), декана факультета русского языка и литературы Пединститута» [Прозоров 2018: 255–256].
3. Здесь и далее – подчёркнуто в рукописи.
4. На обороте записи – фрагмент разграфлённого от руки почасового плана текущих занятий аспиранта А.Ф. Будникова на 1940–1941-й учебный год.
5. Датировка статьи не вызывала бы особых затруднений, поскольку текст размещается на тетрадных листах, оборотной стороной которых являются датированные извлечения из индивидуальных аспирантских планов 1940–1941-го учебного года и Повестка дня запланированного на 7-е июня 1943 года заседания исполкома Октябрьского райсовета депутатов трудящихся, членом которого «товарищ Скафтымов» был, если бы не Протокол заседания экзаменационной комиссии, составленный профессором А.П. Скафтымовым (экзаменуется по русской литературе аспирант С.М. Грагин, председателем комиссии назван заместитель директора пединститута по учебной части профессор Н.Ф. Познанский). Наличие документа, дата которого не проставлена, побуждает опираться опять-таки на исследовательскую логику, так как определить точное время конкретного экзамена не представляется возможным: А.П. Скафтымов был профессором пединститута с 1931-го по 1948-й год, последние четыре года – по совместительству, получив кафедру в университете. Полагаем, в таком случае не будет ошибкой отнести запись предположительно к тому же вре-

мени, что и остальные, то есть к первой половине 1940-х годов, примерно к 1941–1943-му, самое позднее – к середине десятилетия.

6. Запись ведётся фиолетовыми чернилами на листе размером 10х17,5. Судя по записи на обороте, бумага представляет собой половину официального сообщения, датированного 27-м января 1945-го года: «Александр Павлович! Ввиду изменившихся обстоятельств дирекция партийной школы просит Вас прочитать лекцию на тему “Тургенев” (2 часа) в пятницу 2 / II / 45 г<ода> в 3 ч<аса> 30 м<инут>. Если Вас не устраивает это время и день, сообщите Ваше пожелание».
7. Запись ведётся фиолетовыми чернилами. На обороте – верхняя часть официального бланка типографской печати, на котором начало письма к А.П. Скафтымову. Рукой секретаря – просьба Григория Александровича Гуковского, тогдашнего проректора:

НКП – РСФСР

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени Н.Г. Чернышевского

ПРОРЕКТОР ПО НАУЧНО-УЧЕБНОЙ ЧАСТИ

« 4 » июня 1945 г<ода>

Ув<ажаемый> Александр Павлович!

Григ<орий> Ал<ександрович> просит Вас сегодня зайти к нему на квартиру, как только Вы сможете, он хотел идти к Вам, но Вас <...>.

На этом запись в прямом смысле слова обрывается.

8. Запись ведётся на обороте официальной бумаги, в левом верхнем углу которой – печать Саратовского областного комитета ВЛКСМ и дата (19 марта 1947 года):

«Уважаемый товарищ Скафтымов!

Комиссия по проведению Пушкинских чтений посылает Вам на рецензию лекцию тов. Пенцовой А.Г. “Пушкин и народное творчество”.

Заседание комиссии состоится 20 марта в 7 час. вечера в здании Обкома ВЛКСМ (Волжская 32). Комиссия по проведению Пушкинских чтений».

9. Запись ведётся фиолетовыми чернилами на листке размером 10х14.

10. Далее зачёркнуто: «Неподвиж».

11. Страницы здесь и далее указываются по: Чехов А.П. Степь // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.В. Луначарского и С.Д. Балухатого. Т. VI. М.-Л.: ГИХЛ, 1931 [Чехов 1931].

12. Местоимение вставлено над строкой.

13. Страница вставлена красным карандашом.

14. Здесь и далее многоточие – в рукописи.

15. Подчёркнуто красным карандашом.

16. Далее зачёркнуто: «Ночь в степи».

17. Подчёркнуто красным карандашом.

18. Вставлено над зачёркнутым: «Мальчик», подчёркнуто красным карандашом.

19. Подчёркнуто красным карандашом.

20. Вписано красным карандашом.

21. Страница вставлена и подчёркнута красным карандашом.

22. Подчёркнуто красным карандашом.

23. Подчёркнуто чернилами.

24. Подчёркнуто красным карандашом.

25. Подчёркнуто чернилами.

26. Подчёркнуто чернилами.

27. Подчёркнуто красным карандашом, «времени» ещё и чернилами.

28. Вписано над строкой красным карандашом.

29. Подчёркнуто чернилами.

30. Вставлено над строкой.

31. Подчёркнуто чернилами, двумя чертами.

32. Вставлено между строк красным карандашом.

33. Здесь и далее подчёркнуто красным карандашом.

34. Предложение вставлено между строк, «бессильно» - над ним.



35. Предложение вписано красным карандашом.
36. После «как» вставлено сверху: «один из узловых моментов».
37. Далее зачёркнуто: «формирования».
38. Далее зачёркнуто: «выраж».
39. «Не» синим карандашом вставлено над строкой.
40. Здесь и далее подчёркнуто красным карандашом. Далее – на обороте.
41. Уточнение вставлено над строкой.
42. Подчёркнуто синим карандашом.
43. Здесь и далее подчёркнуто красным карандашом.
44. Слово вставлено над строкой.
45. Слева от строки – две косых черты.
46. Дописано красным карандашом.
47. Черта, делящая страницу пополам – в рукописи.
48. Исследование, по которому указывается страница, идентифицировать не удалось.
49. Справа от перечня имён и названий – косая черта, за которой, наискосок – приводимый далее абзац.
50. Героиня рассказа «Спать хочется», текст которого предшествует «Степи». Указана страница рассказа.
51. См. сноску 48.

### Литература

- Новикова Н.В. Из рукописей А.П. Скафтымова: «"Чайка" среди повестей и рассказов А.П. Чехова» // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений. М., 2015. – С. 28-48.
- Новикова Н. В. Повесть А. П. Чехова «Скучная история» (из рукописного наследия А. П. Скафтымова) // Inskrypcje. Półrocznik, R.VI, 2018, z.1 (10), Рр. 131-150.
- Прозоров В.В. Скафтымов Александр Павлович // Литературоведы Саратовского университета. 1917-2017: Материалы к биографическому словарю. Саратов, 2018. С. 255–268.
- Скафтымов А.П. «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова (подготовительные материалы). Публикация, вступительная статья, комментарии Н.В. Новиковой // «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова "Чайка" в контексте современного искусства и литературы» – к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А.П. Скафтымова. М., 2016. – С. 15-42.
- Чехов А.П. Степь // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.В. Луначарского и С.Д. Балухатого. Т. VI. М.-Л., 1931.

**Новикова Наталья Владиславовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и арубежной литературы, Институт филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

**Novikova Natalia** – PhD, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Institute of Philology and Journalism, National Research Saratov State University.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Новикова Наталья Владиславовна – Институт филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. 410012. Россия. Саратов, ул. Астраханская, 83, 11-й корпус СГУ (ИФЖ).*

## РАССКАЗ „ЖЕНА” А.П. ЧЕХОВА И ФИЛЬМ „ЗИМНЯЯ СПЯЧКА” НУРИ БИЛЬГЕ ДЖЕЙЛАНА: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

**Наталия Няголова**  
Болгария, Велико Тырново  
nniagolova@abv.bg

**Аннотация.** В статье рассматриваются механизмы интерсемиотического перевода текста рассказа „Жена” А. П. Чехова в фильме „Зимняя спячка” (2014) турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана – семиотические несоответствия, визуально-семантические трансформации, границы цитации чеховского текста в картине.

**Ключевые слова:** экранизация; интерпретация; перевод; семиотика; визуальность.

## A.P. CHEKHOV'S SHORT STORY "WOMAN" AND NURI BILGE CEYLAN'S "WINTER SLEEP": PROBLEMS OF INTERSEMIOTIC TRANSLATION

**Natalia Nyagolova**  
Bulgaria, Veliko Turnovo  
nniagolova@abv.bg

**Abstract.** The article examines the mechanisms of the intersemiotic translation of the text of A. P. Chekhov's short story "Woman" into the film "Winter Sleep" (2014) by a Turkish director Nouri Bilge Ceylan – semiotic discrepancies, visual-semantic transformations, and boundaries of quoting Chekhov's text in the cinematic text.

**Keywords:** adaptation, interpretation, translation, semiotics, visibility

Насколько кинопереложение литературного произведения можно рассматривать в категориях теории перевода, остается вопросом дискуссионным. Вслед за Р. Якобсоном, который создает термин «интерсемиотический перевод», данная концепция рассматривалась в работах представителей структурно-семиотической школы. И Ю.М. Лотман [Прим. 1], и Умберто Эко [Прим. 2], и Пеэтер Тороп [Прим. 3] писали о модели перевода, в котором задействованы литературный текст и его экранизация. Несмотря на некоторые терминологические различия (трансмутация у Эко, экстратекстовый перевод у Торопа), эта группа исследователей признает возможность трансформации письменного текста в изобразительный.

Противником теории интерсемиотического перевода является О. Аронсон. В статье «Экранизация – перевод и опыт» исследователь замечает: «Обычно разговор ведется о переводе литературного языка на язык визуальных образов. Однако у такого подхода есть некоторые

неявные предпосылки, которые крайне ограничивают возможности осмысления феномена экранизации» [Аронсон 2002: 128] Главное возражение Аронсона связано с тем, что данный подход отдает преимущество литературному тексту, который воспринимается как оригинал. Против применения теории перевода к экранизациям литературных произведений выступают и представители более молодого поколения исследователей. В диссертации «Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств» С.М. Арутюнян, утверждает, что «в силу принципиального различия языка (кода) кино и языка литературы говорить о каком-либо переводе литературного произведения с естественного языка на язык кино в процессе экранизации представляется некорректным» [Арутюнян 2003: 8]

Материал, избранный нами для иллюстрации некоторых теоретических положений – фильм «Зимняя спячка» турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана, дает основания для применения теории перевода. Сопоставление кинотекста с его литературным источником возможно прежде всего потому, что трансформации, происходящие с вербальным текстом, подчиняются схеме, предложенной Умберто Эко: «трансмутация добавляет сигнификаты или наделяет значительностью те коннотации, которые исходно ею не обладали» [Эко 2006: 390]. Любой процесс данного типа для Эко является интерпретацией литературного текста.

На рубеже XX–XXI вв. турецкий кинематограф осуществляет прорыв на экранах мира. Среди режиссеров-экспериментаторов новой генерации особое место занимает Нури Бильге Джейлан.

Режиссер приходит в кинематограф через фотографию, и его фильмы несут отпечаток эпохи «иконического поворота», когда в интерпретацию включаются эмблемы, аллегории, экфрасисы [Грякалова 2010: 5]

Один из исследователей фильмов режиссера, Магдалена Барчак, отмечает, что его персонажи в личностном плане всегда находятся на распутье и их главная поведенческая установка – поиски и конструирование идентитета [Bartchak 2010: 93]. Художественный мир Джейлана строится на прочной цепи культурологических и психологических оппозиций. Герои его картин – интеллигенты, которые переживают свою раздвоенность между ценностями Запада и Востока, между традицией и современностью. Их эрудиция тяготеет к гуманистическому укладу западной цивилизации, а темперамент и происхождение выдают в них людей Востока. Но этим культурологические контрасты в творчестве Джейлана не исчерпываются. В его фильмах появляется тип «восточного европейца», который хорошо образован, наделен способностью к рефлексии, разрываем противоречиями. Он пытается найти свое счастье, обрести внутреннюю свободу. Но, несмотря на все интеллектуальные и биографические различия, каждый из персонажей режиссера неотделим от своей балканской идентичности: он житель Балканского

полуострова, а значит, существует между двумя континентами, на стыке культур, в хаосе современности и в колыбели истории. Джейлан прекрасно осознает эту полиморфность своего героя – он сам турок, отлично говорит по-французски и живет в одном из самых многонациональных городов мира – Стамбуле.

Режиссер неоднократно декларирует свое пристрастие к русской классике и в первую очередь – к художественному наследию А.П. Чехова [Эндрю 2009]. В интервью журналу «Искусство кино» режиссер называет чеховскую прозу одним из основных источников сюжетов и атмосферы своего фильма [Торопыгина 2014]. Джейлан признает, что многие связи с чеховским текстом появляются у него не намеренно, а интуитивно, как результат непрерывного чтения произведений русского писателя.

В фильме «Зимняя спячка» (2014) режиссер обращается к тексту чеховского рассказа „Жена” (1892). Для кинематографической концепции режиссера важны два момента:

- включение точных цитатных сегментов из литературного источника в кинотекст;
- свободное обращение с хронотопом чеховского рассказа.

В плане интерсемиотической проблематики в первую очередь надо остановиться на асимметрии между визуальным и вербальным рядами в данном фильме и в творчестве Нури Бильге Джейлана в целом. Восточное мировоззрение режиссера сопровождается яркой визуальностью. Это созерцательное, детальное, неспешное освоение мизансцен камерой, в котором видна продуманность композиции любого эпизода. Эта асимметрия достигается включением в кинотекст цитат из чеховского рассказа, создающих активный интертекстуальный слой. Складывается впечатление, что Чехову режиссер оставил построение вербального ряда, а сам занялся визуализацией. В других фильмах Джейлана диалоги часто оказываются иллюстрациями к хорошо структурированному визуальному ряду. Слово не может исчерпать ту глубину и емкость, которыми наделены визуальные решения. Иллюстративность слова у Джейлана отражает не только немногословность культуры Востока, но и современный кризис коммуникации, дискредитацию речи. Джейлана интересуют «тихие трагедии» интеллигентов, которые не раскрываются вербально, как раз наоборот – они почеховски спрятаны за молчанием, бесконечными пустыми разговорами, чужими фразами. Визуальный план наделен максимальной репрезентативностью: экзотические пейзажи, безлюдные или заполненные одинокими фигурками людей, становятся ментальными картами метаний современника в начале XXI века. Для абсолютизации индивидуальности режиссер выбирает маргинальные пространства деревни, маленького городка, морского побережья, природные массивы Малой Азии, мрачные улочки и душные квартиры на окраинах Стамбула.

Это образы жизненного тупика, безысходности, комплексов, травм, отчуждения. Но это и пейзаж балканского мироощущения, в котором органически сочетаются феномены разного происхождения: природа, история и мифология места. Открытие Джейлана заключается в том, что он изображает героев как героев своей земли, причины современных драм он ищет в круговороте бытия на этих территориях. Частная история современного героя превращается в непрерывную драму жизни.

Бывший актер Айдын (Халук Бильгинер), его разведенная сестра Некла (Демет Акбар) и его молодая жена Нихаль (Мелиса Сёзен) живут в маленькой гостинице «Отелло» в Каппадокии и пытаются в бескончаемых спорах оправдать собственное бездействие, выбирая себе в союзники некую Идею – благотворительность, непотворление злу, создание фундаментальной «Истории турецкого театра». В «Зимней спячке» режиссер трансформирует контекст чеховского рассказа «Жена», связанный с голодающими крестьянами, и заменяет его отдельной сюжетной линией утраты дома Исмаила (Неджат Ишлер) и его семьи, унижения его брата имама и драмы маленького племянника, мстящего за непонимание Айдына. Этот социальный сюжет обоснованно покидает чеховскую стилистику и решается в духе поэтики Достоевского – трагедийно, экзальтированно, в визуальной гамме передвижничества, вплоть до использования узнаваемой ситуации из «Идиота» с горящими деньгами в камине.

Отдельного комментария заслуживает смена заглавия. Заглавие рассказа «Жена», на наш взгляд, отражает специфическую гендерную модель чеховского мира. В ней ранимые, чувствительные и нерешительные мужчины сталкиваются с эксцентрическими, активными, деятельными героинями, которые переворачивают их жизнь или оставляют болезненные воспоминания. Субъектом действия в фильме Джейлана является Айдын, он сознает превосходство своего опыта и социального положения и свой страх одиночества на фоне отчуждения между ним и его супругой. Финал фильма сильно отличается от финала рассказа, герой возвращается к жене, повторяя слова Павла Андреевича из чеховского рассказа: «...я не уехал. Я с ума сошел, постарел, болен, стал другим человеком, а тот новый человек, который во мне со вчерашнего дня, не пускает меня уехать...» (С. VII, 498] Но это не монолог побежденного, раскаявшегося мужчины. Это страстное объяснение любовника и супруга, который принимает неизбежность своих чувств. И не случайно, в отличие от чеховского рассказа, этот монолог не произносится героем в разговоре с женой, а дан как закадровый текст, пока персонажи смотрят друг на друга через стекло. Нихаль не может разрушить весь строй мужской жизни, и происходит это не только потому, что речь идет о маскулинной мусульманской культуре. «Зимняя спячка» в фильме Джейлана – это не только модель супружеских obsessions и катастроф, но и мифологическая война мужчины и женщины, и роковое слияние с атмосферой места, с пространством личности.

ной идентичности. Достижение этого состояния проходит через боль и потери для всех персонажей фильма.

Джейлан использует иллюстрацию Ильи Глазунова «У проруби» к повести Достоевского «Неточка Незванова» как заставку для постера фильма: режиссер изменяет природный фон иллюстрации (это уже не панорама Петербурга, а скалистые окрестности гостиницы в Каппадокии) и персонажи (вместо героев повести Достоевского, мы видим «у проруби» главных героев фильма Айдын и Нихаль). Прорубь – образ достижения и принятия истины, познание потрясений и несуразности общения с «Другим».

Заглавие фильма предполагает небольшой комментарий в плане коннотативных изменений. Весь сюжет произведения Чехова развивается зимой, и этот зимний фон для чеховского повествования аккумулирует смысл неизменности, монотонности, бездействия и скуки. Действие фильма Джейлана тоже развивается зимой, и картина получает название, которое вроде бы резюмирует сюжет чеховского рассказа. Но зима для героев Джейлана имеет другие коннотации.

Для мягкого климата Турции холод, мокрый снег, слякоть воспринимаются почти как неизбежный природный катаклизм в это время года. И не зря самые драматические моменты в картинах Джейлана происходят именно под пеленой таких напряженных, снежных зим – достаточно вспомнить пронзительный финал «Времен года», где под обильным снегопадом супруги Бахар и Иса чувствуют себя необратимо потерянными.

Зима в «Зимней спячке» – это не сезон скуки и бездействия, а скорее «зима тревоги нашей», зима мимолетного бунта героев картины. Они подводят итоги, осознают свое отчуждение, нереализованность, разрушение коммуникации между собой и миром. И темная турецкая зима становится подтверждением того, что с бытием, с обществом, с мирозданием что-то не в порядке, что гармонии и спасения от грядущей катастрофы нет.

В плане отношения «исходный текст – экранизация», смена заглавия восходит к тому, что М. Ямпольский называет «вытеснение первоисточника», при котором режиссер «играет с первоисточником в своеобразные прятки, то предъявляя его, то скрывая» [Ямпольский 1993: 97–98] Чеховский интертекст в картине «прошит» интертекстуальными вставками из произведений Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского (тема непротивления злу, образ гордой красавицы с «уязвленным сердцем», мотив страдающего ребенка). Таким образом, дискредитируется доминанция чеховского рассказа в картине.

Пересемантизации у Джейлана подчинена чеховская оппозиция «столица – провинция». В фильме провинция приобретает мифологические черты. Это не просто периферия социальной и культурной жизни, это пространство, в котором герои возвращаются к своим корням, к прошлому, к своим воспоминаниям. А пейзаж Каппадокии не просто



экзотический, он создает эффект «инопланетности» со своими вулканическими скалами – убежищами первых христиан. Каппадокия – это сердце Турции, чья территория содержит разные исторические и культурные слои – византийские, римские, армянские, исламские...

Именно на этой древней земле расположен маленький отель главного героя, который превращается для него в келью и логово. Этот мрачный, сырой дом-приют – вовсе не эмблема турецкой глубинки, а место добровольного отдаления, своеобразный угол, из которого герой Джейлана созерцает мир вдумчиво и грустно, как может созерцать человек Востока. Если у Чехова оппозиция «столица – провинция» имеет значения «центр – периферия», «мечта – обыденность», то у Джейлана она приобретает темпоральную семантику, обозначая отношения «прошлое/настоящее» или «молодость/старость».

В своем кабинете Айдын, самолюбивый, но не очень успешный бывший актер, пишет труд своей жизни – «Историю турецкого театра». На стене висит афиша спектакля «Seagull». Английское название «Чайки» не только указывает на актерское прошлое персонажа, но и обозначает его жизненный сценарий, «сюжет для повести, которая должна называться “Человек, который хотел”» (С. XIII, 48).

К чему ведет кинематографическая стратегия Джейлана и каким образом в нее вписывается чеховский текст? Режиссер превращает сюжет чеховского рассказа в социально-психологическую драму идентитета. Герои Джейлана разговаривают репликами из чеховской прозы среди побелевших пространств Каппадокии, и этим на уровне диалога выявляется их несамостоятельность, несостоятельность, инфантильность. Режиссер сам блокирует процесс интерсемиотического перевода, пользуясь только цитатами из чеховского рассказа, но не визуализируя его сигнификационный потенциал.

З.С. Паперный отмечает, что почти у каждого чеховского «героя не только своя драма, трагедия, но и свой творческий сюжет, замысел, который он предполагает или предлагает реализовать» [Паперный 1982: 51–52] В поисках идентитета, собственной позиции и творческого пространства Джейлан заставляет своих героев найти себя в историях героев Чехова, таким образом выявляя потерянность человека в начале XXI века, его экзистенциальное одиночество и идейную беспомощность, заполняемые литературными сюжетами и чужим словом.

## Примечания

- [1] „Но если мы будем экранизировать Онегина, то придется дать ему все эти и многие другие признаки. То есть, дать то, чего у Пушкина в романе нет, перевести письменный текст в зрительное изображение.” [Лотман 1994: 433]
- [2] „...Ни форма, ни субстанция словесного выражения не могут один в один «наложиться» на другую материю.” [Эко 2006: 390]
- [3] П. Тороп считает, что в процессе экранизации литературный текст разлагается на части и „выводится из свойственного ему вербального состояния” [Тороп 1995: 164]



## Литература

- Аронсон О. Экранизация – перевод и опыт // Синий диван. №3. 2002. С. 128 – 140.
- Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: Автореф. дис. канд. филос.наук. Москва, 2003.
- Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.
- Лотман Ю. М. О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва, 1994. С. 432 – 437.
- Паперный З. С. „Вопреки всем правилам...”: Пьесы и водевилы А. П. Чехова. Москва, 1982.
- Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.
- Торопыгина М. Нури Бильге Джейлан: „Я опираюсь на интуицию” // Искусство кино, 7 июля 2014, <http://www.kinoart.ru/archive/2014/07/nuri-bilge-dzheylan-ya-opirayus-na-intuitsiyu> (Дата обращения 03. 10. 2018)
- Чехов А.П. Жена // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 7. [Рассказы. Повести], 1888–1891. М.: Наука, 1977. С. 456–499.
- Чехов А.П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. — М.: Наука, 1978. — С. 3–60.
- Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург: Simposium. 2006. — 574 с.
- Эндрю Дж. Нури Бильге Джейлан: Мне очень тяжело смотреть свои старые filmy // Сinemатека, 28 мая 2009, [www.cinematheque.ru/post/140650/print/](http://www.cinematheque.ru/post/140650/print/) (Дата обращения 17. 11. 2018 г)
- Ямпольский М. Память Тиресия. Москва: РИК „Культура”. 1993. — 464 с.
- Bartczak M. Obrazy i języki melancholii w nowym kinie tureckim//Nowe kino Turcji, Topolski, Kraków – Warszawa, 2010, С. 93 – 114.

**Няголова Наталия Димитрова** – Великотърновски университет имени Святых Кирилла и Мефодия; PhD, доцент кафедры русистики

**Nyagolova Natalia** St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo; PhD, Associate Professor of Department of Russian Language

*Contact details / Dane kontaktowe:*

5003, Veliko Tarnovo, 2 Teodosij Tarnovski.  
Тел.: 8 (985) 755 39 20; e-mail: [nniagolova@abv.bg](mailto:nniagolova@abv.bg)  
5003, Велико Търново, ул. Теодосия Търновского, 2.  
Тел.: 8 (985) 755 39 20; e-mail: [nniagolova@abv.bg](mailto:nniagolova@abv.bg)



## СЕМАНТИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ СЛОВА ‘БОГ’ В РЕЧИ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

**Эдгар Георгиевич Манукян**

Россия, Ростов-на-Дону

edgar.loveme@mail.ru

**Аннотация.** В статье на материале рассказов и повестей А.П. Чехова обращается внимание на особенности значения слова ‘бог’ в речи персонажей-священнослужителей. Диалоги священнослужителей с другими персонажами в произведениях А.П. Чехова происходят как в пространстве церкви, так и бытовом пространстве и реализуются в рамках различных жанров: религиозно-философского рассуждения, наставления, исповедальной формы монолога. Исследование показывает, что в речи священнослужителей лексема ‘бог’ обладает набором семантических компонентов, соотносимых с христианским мировоззрением и в бытовом, и в церковном пространстве. Употребление слова ‘бог’ в том или ином значении призвано повлиять на собеседника.

**Ключевые слова:** Чехов, священнослужители, бог, семантические компоненты.

## SEMANTIC COMPONENTS OF A WORD ‘GOD’ IN THE SPEECH OF THE CLERGYMEN IN CHEKHOV’S WORKS

**Edgar Manukyan**

Russia, Rostov-on-Don

edgar.loveme@mail.ru

**Abstract.** This article deals with the semantic components of a word ‘God’ in the speech of the clergymen in Chekhov’s works. In Chekhov’s works, the dialogues of the clergymen with other characters take place both in the church and in everyday space, and are implemented in various genres: religious and philosophical reasoning, moral admonition, and the confessional form of a monologue. The study shows that the clergymen use this lexeme, which has a large set of semantic components related to the Christian worldview, both in the church and in everyday space. Moreover, the use of a word ‘God’ is intended to influence the interlocutor.

**Keywords:** Chekhov, clergymen, God, semantic components.

Идея бога является ключевым понятием в христианстве. В русской ментальной картине мира «Бог» / «бог» (или его семантический вариант – «Господь») – это нечто непознаваемое, вбирающее в себя представления о душе, доброте и соборности. Бог мыслится как субъект, имеющий всемогущество, сверхъестественное существо, как творец мира. В словаре В.И. Даля «Бог» – это «Творец, Создатель, Вседержитель, Всевышний, Всемогущий, Предвечный, Сущий, Господь; Предвечное Существо,

Создатель вселенной» [Даль 1998: 57]. Данные компоненты составляют ядро лексико-семантического поля слова «бог». Исследователи отмечают, что в лексико-семантическом поле слова «бог» можно выделить такие компоненты, как *‘спаситель’*, *‘религия’* и *‘церковь’*, *‘природное начало’* [Нуруллина 2011; Гневэк 2009]. Семантика данной лексемы может включать в себя и ценности более отвлеченного характера – *«жизнь»*, *‘истина’*, *‘вера’*, *‘душа’*, *‘вечность’*, *‘мораль’*, *‘надежда’*, *‘любовь’*, *‘добро’* и другие» [Калькова 2009: 90]. Главная функция всех этих лексем – это «воплощение представлений человека о Боге, представлений о воле Бога, о его Завете или зависящих от знаний о Боге представлений о человеке» [Мечковская 1998: 33].

В статье анализируются семантические компоненты слова *‘бог’* в речах 22 персонажей-церковнослужителей из 27 произведений А.П. Чехова. Примечательно, что А.П. Чехов употреблял слово *‘бог’* с прописной буквы, а не с заглавной.

Диалоги священнослужителей и других персонажей в произведениях А.П. Чехова происходят как в пространстве церкви, так и бытовом пространстве: дом, природа, улица. Однако священнослужители, следуя обязанностям, наложенным на их саном, постоянно апеллируют к Богу, независимо от того, являются ли они участниками религиозного дискурса или бытового. Диалоги могут проходить в рамках различных жанров: религиозно-философского рассуждения, наставления, исповедальной формы монолога. В таком аспекте коммуникации в лексико-семантическое поле слова *‘бог’*, употребленного в речах чеховских священнослужителей, входят многие семантические компоненты, связанные с христианскими понятиями. Следует отметить, что на тот или иной семантический компонент может указывать глагол действия, связанный со словом *‘бог’* предикативной связью. То есть в данных случаях синтаксической связью является координация слова *‘бог’* и глагола действия. Глагол употребляется в речи священнослужителя в форме 2-го лица единственного числа и во всех трех формах времени.

Семантический компонент *‘творец’* (*‘создатель’*) репрезентируется в речи дьякона Победова из повести «Дуэль», на что указывает глагол *‘создал’*:

*«Нравственный закон, который свойственен каждому из людей, философы выдумали или же его **бог создал** вместе с телом?»* («Дуэль», С. VII, 431).

Данный отрывок из диалога дьякона с зоологом является частью религиозно-философского рассуждения, в процессе которого вышеуказанные персонажи затрагивают этико-моральные вопросы. Именно в данном контексте дьякон репрезентирует компонент *‘создатель’*.

Кроме того, бог в христианстве мыслится не только как создатель мира, но и как высшая сущность, которая дарует и дает (божья благодать). На такое значение указывает глагол *‘дал’* / *‘не дал’*, упо-

требленный в речи отца Григория из рассказа «Панихида» и в речи послушника Иеронима из рассказа «Святою ночью»:

*«Да, мудрствовать, брат, не нужно! Коли **дал** тебе **бог** испытующий разум и ежели ты не можешь управлять им, то лучше уж не вникай... Не вникай и молчи!»* («Панихида», С. IV, 353).

*«Тут и мудростью, и святостью ничего не поделаешь, ежели **бог дара не дал**»* («Святою ночью», С. V, 98).

В первом случае отец Григорий, закончив службу в церкви, сразу же обращается к лавочнику и осуждает его за непристойное слово, которое он употребил в отношении своей дочери. Так, священнослужитель наставляет его на путь исправления. Бог в данном контексте мыслится как творец человека, дарующий ему разум. Отец Григорий говорит об ответственности человека перед управлением своими мыслями и чувствами. Во втором случае послушник Иероним, переправляясь со своим спутником на пароме через реку и рассуждая об акафистах, о красоте их слов, говорит о том, что без особого дара, который человек получает напрямую от бога, невозможно создать гениальное, красивое творение.

Другими глаголами, которые являются контекстуальными синонимами слова 'дал', являются слова 'вложил' и 'наделил', которые часто встречаются в религиозном дискурсе. Такой контекст наблюдается в речах отца Христофора из повести «Степь» и дьякона Любимова из рассказа «Письмо»:

*«С самого раннего возраста **бог вложил** в меня смысл и понятие, так что я не в пример прочим, будучи еще таким, как ты, утешал родителей и наставников своим разумением»* («Степь», С. VII, 29);

*«Я человек необразованный, слабоумный, вас же **господь наделил** разумом и мудростью»* («Письмо», С. VI, 155).

Отец Христофор, поучая Егорушку, говорит о боге в том же контексте, что и отец Григорий. Вместо разума отец Христофор употребляет слова 'смысл' и 'понятие', составляющие 'разумение', которое бог 'вложил' в него. Дьякон Любимов, наоборот, в разговоре со священнослужителями говорит о том, что бог лишил его разума, и поэтому он не образован и не может мыслить в правильном направлении.

Семантический компонент 'всевидящий' проявляется в речи отца Кузьмы из рассказа «Певчие», на который указывает сочетание глагола 'видит' и наречия 'насквозь':

*«Грех, брат, грех... – бормочет отец Кузьма. – **Бог всё видит... насквозь...**»* («Певчие», С. II, 353).

Эти слова отец Кузьма, находясь у клироса рядом с церковным хором, адресует другому персонажу, Геннадию Семичеву, который злоупотребляет алкоголем, и потому не может петь в церковном хоре. В данном случае священнослужитель в жанре нравоучительного совета

апеллирует к греху, за которым, как гласит религия, должно следовать божье наказание.

Семантический компонент '*истина*' или '*истинный путь*' представлен в речи отца Христофора:

*«Ты только учишь да благодати набирайся, а уж бог укажет, кем тебе быть»* («Степь», С. VII, 31).

Отец Христофор таким образом наставляет Егорушку. Учение предстает здесь как некий путь к совершенствованию; это процесс, за которым последует божья благодать – истинный путь, который *укажет* бог.

Компонент '*прощение*' репрезентируется в речи отца Анастасия и в речи отца Григория в тех случаях, когда они наставляют своих собеседников, давая им нравоучительный совет:

*«Хоть и так, а всё же прости. Право! А бог за твою доброту и тебя простит»* («Письмо», С. VI, 160).

*«Бог тебя простит, но в другой раз остерегись»* («Панихида», С. IV, 354).

Компонент '*прощение*' в данных примерах отражает христианские постулаты. В первом примере отец Анастасий убеждает дьякона Любимова, сидя у него дома, простить сына. Здесь прощение – это одна из ипостасей доброты, за которую бог может отпустить грехи. Во втором примере отец Григорий, находясь на службе в церкви и наставляя лавочника, также говорит о всепрощении бога, однако он остерегает своего собеседника от последующих греховных действий.

Так, в рассмотренных примерах лексема '*бог*' и соотносимые с ней глаголы, вступая в предикативную связь, определяют тот или иной семантический компонент данной лексемы.

Кроме данной связи, слово '*бог*' может вступать с глаголом в подчинительную связь «управление». По формулировке Р.П. Козловой, «управление» как свойство глагола «играет значительную роль в точной передаче того или иного содержания высказывания, которое определяется семантикой глагола» [Р.П. Козлова, с. 710].

Слово '*бог*' в значении '*религия*', '*вера*' употребляет дьякон Победов в религиозно-философском диалоге с Кербалаем:

*«Если все народы поклоняются единому богу, то почему же вы, мусульмане, смотрите на христиан как на вековых врагов своих?»* («Дуэль», С. VII, 434).

На данный семантический компонент указывает устойчивое церковное выражение «единый бог» (вернее – «единый Бог») и глагол '*поклоняются*' в значении '*исповедуют*', '*признают*'. Говоря о боге во внецерковном пространстве, дьякон пытается донести до собеседника идею единобожия и апеллирует к нравственным общечеловеческим категориям, как и в диалоге с фон Кореном. По мысли дьякона, бог не должен быть объектом для межконфессиональной вражды, а наоборот, он должен объединять все человечество.

Семантический компонент лексемы '*моральный суд*' проявляется в словосочетании в речи дьякона Любимова. На данное значение лексемы указывает составная форма глагола '*отвечать*', который входит в ассоциативное поле слова '*суд*':

*«Как же так прощать? – спросил он. – Ведь я же за него **Богу отвечать буду!**»* («Письмо», С. VI, 161).

Этот пример отсылает к Страшному дню, когда бог будет совершать над людьми суд, на котором за все деяния своей жизни человеку придется держать ответ перед богом. Дьякон Любимов огорчен поведением сына и боится совершить прощение, так как не уверен, что такой поступок с его стороны соответствует христианскому канону. Его опасение перед богом за незаслуженное прощение проявляется в откровенном разговоре с отцом Анастасием.

Компонент '*молитва*' проявляется в словосочетании в речи отца Христофора, на что указывает глагол в форме повелительного наклонения '*призывай*' (синонимы: обращаться, молиться):

*«Ничего, ничего, брат Егор, ничего... – забормотал скороговоркой о. Христофор. – Ничего, брат... **Призывай бога...** Не за худом едешь, а за добром. Ученье, как говорится, свет, а неученье – тьма... Истинно так»* («Степь», С. VII, 29).

Призвать бога – значит в молитве попросить у него помощи и защиты. Отец Христофор в пространстве степи внушает Егорушке, что он должен совершить это странствие для того, чтобы его жизнь сложилась лучшим образом. По мнению отца Христофора, мальчик следует великой цели – обучению, на пути к которой он должен просить у бога благодетия.

Так, в лексико-семантическое поле слова 'бог', которое употребляют в своей речи чеховские священнослужители, помимо основных значений, входят семантические компоненты, являющиеся ключевыми понятиями в православной системе нравственно-этических ценностей. В этом аспекте священнослужитель выступает в роли посредника между высшим началом и человеком, раскрывая все значения, вкладываемые в понятие бога.

Таким образом, все вышеуказанные семантические компоненты лексемы 'бог' соотносятся с православным воззрением и пониманием. Посредством таких значений данного слова персонажи-священнослужители выражают свое религиозное воззрение на те или иные проблемы, которые встают перед ними и их окружением. Апелляция к богу, реализованная в различных коммуникативных жанрах не только в бытовом повседневном пространстве или бытовом дискурсе, но и в церковном пространстве продиктована саном священнослужителя: это неотъемлемая и естественная особенность его мироощущения.



### Литература

- Гневэк О.В. Изменение семантики лексики «бог» // Проблемы истории, филологии, культуры, 2009. № 2. С. 56–61.
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах. М., 1998.
- Калькова О.К. Концепт *бог* в русской языковой картине мира (основные компоненты) // Вестник Центра международного образования МГУ, 2009. № 1. С. 89–91.
- Козлова Р.П. Лексическое значение русского глагольного слова // Вестник Тамбовского университета, 2011. № 12. С. 707–712.
- Мечковская Н.Б. Язык и религия. – М., 1998.
- Нуруллина А.Г. Концепты «бог», «дьявол», «небо», «душа» в религиозной картине мира // Linguamobilis, 2011. № 5. С. 64–72.

**Манукян Эдгар Георгиевич** – аспирант кафедры русского языка Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета.

**Manukyan Edgar** – postgraduate student of the department of Russian language of the Institute of philology, journalism and intercultural communication of the Southern Federal University.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Манукян Эдгар Георгиевич – Южный федеральный университет. 344 006, Россия, Ростовская область, Ростов-на-Дону, пер. Университетский, 93.  
Manukyan Edgar – Southern Federal University. 344 006, Russia, Rostov-on-Don, Universitetsky lane, 93.*

# III

## LITTERATURA KULTURA TEKST



## ŚWIĘTY JACEK, PRZYBRANY SYN MARYI W POLSKICH KAZANIACH SIEDEMNASTOWIECZNYCH

**Joanna Marszk**

Polska, Uniwersytet Jagielloński  
joannamarszk@gmail.com

**Streszczenie.** Kazania o św. Jacku, powstałe w XVII w., stanowią część mało znanej spuścizny literackiej epoki baroku. Cechami charakterystycznymi tamtego piśmiennictwa są m.in.: konceptyzm, wplatanie tekstu łacińskiego do polskiego, używanie alegorii oraz symboliki. W mowach ku czci Hiacynta zauważa się swobodne podejście do panegirycznej funkcji tego rodzaju tekstów. Na początku jest omówione drugie kazanie Jacka Liberiusza (na Dzień Św. Jacka), w którym autor podkreśla wagę pokory i zgody, zwłaszcza w Kościele, a bohatera stawia za wzór. Przywołuje symbole związane z imieniem świętego, a także fakt nazwania go synem przez Maryję. Następnie zostaje przedstawione trzecie kazanie Liberiusza, związane z trudną sytuacją w Polsce. Autor czyni paralelę między trędowatymi z perykopy ewangelicznej a rodakami, dręczonymi przez wrogów oraz własne grzechy. Podkreśla też znaczenie kapłaństwa, a Hiacynta porównuje do biblijnego Aarona. Podobnie jak we wcześniejszym kazaniu widzi nadzieję w znaczeniach, jakie niesie ze sobą imię bohatera oraz nadmienia o chlubnym tytule, nadanym mu przez Maryję. Kolejno jest zanalizowana mowa Franciszka Rychłowskiego, w której przedstawia on różne drogi służenia Panu Bogu. Za najlepszą uznaje życie w zakonie czynnym, gdzie zarówno modlą się, jak i działają dla dobra innych. Jako wzorzec ukazuje dominikanów, a wśród nich – Jacka. Trzy kazania są napisane w stylu typowo barokowym. Podejmują częściowo zbieżne wątki, jednak różnie rozkładają się w nich akcenty panegiryczne. W mowie Rychłowskiego przenoszą się one na cały zakon. Wspólnym mianownikiem pozostaje nazwanie Jacka przez Maryję synem.

**Słowa kluczowe:** święty Jacek, kazanie, barok, panegiryzm

## SAINT HYACINTH, THE ADOPTED SON OF MARY IN POLISH HOMILIES FROM THE SEVENTEENTH CENTURY

**Joanna Marszk**

Poland, Jagiellonian University  
joannamarszk@gmail.com

**Abstract.** Sermons about Saint Hyacinth, which originated in the 17th century, are the part of the little-known literary heritage of the Baroque era. Characteristic features of that writing are, among others: conceptualism, weaving the Latin text into Polish, using allegory and symbolism. In the speeches in honor of Hyacinth a free approach to the panegiric function of this kind of texts is noticed. At the beginning, the author discusses the first sermon of Jacek Liberiusz (for St. Hyacinth's Day), in which the author emphasizes the importance of humility and agreement, especially in the Church, and sets the hero as an example. He recalls symbols associated with the name of the Saint, as well as the fact that he was called a son by Mary. Next, the work presents the third sermon of Liberiusz related to the difficult situation in Poland. The author makes a parallel between lepers from the evangelical pericope and compatriots tormented by enemies and their own sins. He also emphasizes the importance of priesthood, and compares Hyacinth to the biblical Aaron. As in the previous sermon, he sees hope in the meanings of the hero's name and mentions the glorious title given to him by Mary. Subsequently, Franciszek Rychłowski's speech is analyzed, in which he presents various ways of serving God.

According to him, the best option is to live in an active order, where they both pray and act for the good of others. As a model, he shows the Dominicans, among them – Hyacinth. The three sermons are written in a typical Baroque style. They take up partially convergent threads, but the panegyric accents are distributed differently in them. In Rychłowski's speech, they spread throughout the entire order. The common denominator remains naming Hyacinth a son by Mary.

**Keywords:** Saint Hyacinth, sermon, Baroque, panegyric

XVII-wieczne kazania o św. Jacku są wycinkiem z obszernego działu sztuki oratorskiej epoki baroku. Liczba spisywanych mów religijnych wzrosła wówczas znacząco w stosunku do czasów renesansu, m.in. z powodu do wartościowania retoryki. Duża część tej prozy znajduje się w bibliotekach klasztornych i wciąż nie została zbadana [Bruchnalski 1918: 398-399]. Z czego wynika niechęć do zajmowania się tym obszarem piśmiennictwa? W XIX w. zarzucano kazaniom barokowym „falszywą erudycję” [Mecherzyński 1856: 284], „duch dworactwa” [Idem 1860: 20], „florydacyzm” [Pelczar 1896: 189] i „szumny panegiryzm” [Mecherzyński 1860: 34]. Opracowania dwudziestowieczne zawierają już mniej tego typu ocen. Stwierdza się natomiast porzucenie wzorców wprowadzonych przez Piotra Skargę, a uleganie naleciałościom obcym, głównie francuszczyźnie oraz wplatanie zwrotów (a nawet całych zdań) łacińskich [Bruchnalski 1918: 327]. Zauważa się, iż powszechnie obecny konceptyzm związany jest z pragnieniem połączenia dwóch celów: docere i delectare. Twórcy barokowi chcą przekazać naukę moralną za pomocą czegoś pociągającego [Ibidem: 394-395]. Po części dlatego mieszają sprawy duchowe z pospolicymi. Co więcej, w tekstach pojawiają się – bardzo częste w średniowieczu – alegorie i symbole. Obok tego wprowadzane są liczne anegdoty, różnorakie exempla i curiosa [Ibidem: 399-402].

W kwestiach dotyczących gatunku również zauważa się zmiany. Za Bruchnalskim można przyjąć, że tradycyjne homilie, stanowiące wykład dziejów zbawienia w oparciu o Pismo Święte i dzieła Ojców Kościoła, odchodzą w przeszłość. Pojawiają się natomiast coraz częściej kazania tematyczne, w których słowa Biblii są zazwyczaj cytowane wybiórczo, a także – interpretowane w sposób dowolny [Ibidem: 403-404]. Mowy te mogą być pisane na specjalne okoliczności, takie jak pogrzeb lub wspomnienie liturgiczne świętego [Ibidem: 407-408].

Mimo barokowego „ducha swobody” [Ibidem: 399] zasadniczo pisarstwem tym rządziła ówczesna teoria oratorstwa kościelnego. Zaznaczano w nich, że kazania mają przede wszystkim spełniać funkcje dydaktyczne. Pochwała danej osoby winna prowadzić do ukazania wielkości samego Boga, wzbudzać pragnienie czynienia dobra i unikania zła. W przypadku świętych należy zachęcić do ich naśladowania [Cyt. za: Pawlak 2008: 224-225]. Analiza wybranych mów o św. Jacku pokazuje, iż zachowują one przekaz parenetyczny, natomiast w różny sposób traktują samego bohatera. Może on stać w tle całego wywodu [Pawlak 2008: 223-226] albo wręcz akcenty panegiryczne są przeniesione na coś lub kogoś innego.

Kwestią tą zajmował się Pawlak w artykule pt. Barokowe kazania o św. Jacku – między laudacją a parenezą. Trzeba jednak zaznaczyć, iż praca ta ma charakter przekrojowy, gdyż dotyczy dwudziestu jeden utworów [Ibidem 2008: 216-220]. Poza tym z kazań ku czci św. Jacka szczegółowo zbadano dotąd mowy Fabiana Birkowskiego [Rowińska-Szczepaniak 2007]. Istnieje również artykuł Marszalskiej na temat kazań Franciszka Rychłowskiego [Marszalska 2008] oraz Godawy – o koncepcji świętości u Jacka Liberiusza [Godawa 2009]. Można zauważyć, iż prace te powstały w pierwszej dekadzie XXI w., więc prawdopodobnie były inspirowane jubileuszem 750. rocznicy śmierci świętego, obchodzonej w 2007 r. Ostatnio ja również zajmowałam się tym tematem [Marszk 2019], omawiając trzy kazania: Liberiusza, Rychłowskiego i Marcina Kałowskiego. W niniejszym tekście poddano analizie dwa kolejne kazania Liberiusza, zakonnika kanoników regularnych laterańskich, oraz drugą mowę Rychłowskiego, franciszkanina. Posłużono się przy tym metodą hermeneutyczną.

Podjmując wspomniane zagadnienie panegiryzmu, a mając na uwadze różne podejście do zjawiska i niejasności genologiczne [Czerenkiewicz 2013], warto krótko przedstawić zaczątki takiego sposobu pisania. Sięgają one antyku i wskazuje się je w greckim utworze Gorgiasza Pochwała Heleny. Następnie pojawiają się u Izokratesa, którego najbardziej znana mowa nosi tytuł Panegiryk i z czasem staje się „potocznym określeniem wszelkich utworów pochwalnych” [Ibidem: 14]. W Rzymie z kolei elementy laudacyjne występują w listach Plutarcha i Seneki. Czasy chrześcijaństwa przynoszą pochwały pierwszych męczenników, które później przybierają formę specjalną i zostają wprowadzone do wymowy kościelnej za sprawą św. Grzegorza z Nazjanzu, św. Bazylego i św. Ambrożego. Teksty panegiryczne – według Bruchnalskiego – w większości nie mają głębi psychologicznej, ale wnoszą cenne nauki teologiczne i są ważnym źródłem historycznym [Bruchnalski 1918: 407-408].

Trzeba by tu zadać pytanie, czy wspomniana marginalizacja św. Jacka w niektórych kazaniach pisanych na dzień jego wspomnienia mogła wynikać z braku dostatecznej wiedzy o bohaterze. Raczej nie, gdyż święty został opisany już przez lektora Stanisława z Krakowa w XIV w., potem nowe wiadomości znalazły się u Jana Długosza, a następnie żywot po polsku napisał Piotr Skarga. Dziś podaje się, że Jacek Odrowąż urodził się około roku 1183. Pobierał nauki w Krakowie i prawdopodobnie w Bolonii. Przyjąwszy święcenia kapłańskie, został kanonikiem krakowskim. Będąc razem z wujem, biskupem Iwonem, w Rzymie, poznał Dominika Guzmaną i wstąpił do nowo utworzonego zgromadzenia. Zasłynął jako gorliwy ewangelizator ziem polskich, pruskich i czeskich [Wiśniewski 2017: 29-30]. Ponadto szerzył kult Matki Bożej, m.in. przez propagowanie modlitwy różańcowej. Zmarł w roku 1257. Został uznany za świętego w epoce renesansu. Bywa określany jako *Lux ex Silesia* (Światło ze Śląska).

W drugim kazaniu (na Dzień Św. Jacka) Liberiusz inspirował się przypowieścią o faryzeuszu i celniku [Pismo Święte... 1962: Łk 18, 9-14]<sup>1</sup>. Autor zwraca uwagę na postawę tego pierwszego, który dziękuje Bogu, że nie jest „jako drudzy z ludzi” [Łk 18,11]. Kaznodzieja wykorzystuje owe słowa do krytyki osób pysznych. Stwierdza, że ewentualnie w ten sposób mógłby określić się eremita albo duchowny, nauczający i prowadzący surowy tryb życia, ale nie osoba, żyjąca w określonej społeczności, posiadająca majątki bądź inne wpływy. Taki człowiek nie powinien mieć zbyt wysokiego mniemania o sobie, ponieważ dla każdego zgromadzenia szkodliwe jest, gdy ktoś pragnie być kimś lepszym niż drudzy. Tym niemniej na pociechę mówca pragnie pokazać, iż o św. Jacku można słusznie powiedzieć, że nie był taki, jak inni. Kończąc wstępny akapit, autor kieruje prośbę o dary Ducha Świętego do Jezusa, który jedynie – jako Bóg i człowiek równocześnie – mógł w pełni prawdziwie orzec swą odmienność od innych ludzi [Liberiusz 1657: 352-353].

Część argumentacyjną kazania Liberiusz rozpoczyna od stwierdzenia, że zarówno w pismach duchownych, jak i świeckich znajduje się mnóstwo dowodów na szkodliwość pychy. Stanowi ona zagrożenie dla zgromadzeń, państw, dla Kościoła. Ten ostatni – choć jest niezwykły – znacznie ucierpiał z powodu nadmiernej swobody i wyniosłości w sposobie myślenia niektórych. Autor przywołuje sytuację na Wschodzie, gdzie – w Grecji – wcześniej kwitła wiara katolicka, a następnie sprofanowano wiele klasztorów. Nastąpiło to – stwierdza – gdy rozpowszechniły się nowe sekty i nauki religijne. Z kolei na Zachodzie, w Niemczech, wskutek zbyt wielkiej wyniosłości jednego apostaty zniszczono dużo kościołów i przelano krew, a w Anglii – zerwano unię z Rzymem [Ibidem: 353-354].

W kontraście do tych opisów herezji pozostaje wizja z Księgi Ezechiela, w której cztery cudowne zwierzęta wydają dźwięk nie ustami, lecz skrzydłami [Ez 1, 5-25]. Zdaniem pisarza to alegoryczne przedstawienie odzwierciedla Boskie pragnienie zgody w Kościele. Inaczej jest u protestantów, gdzie każdy głosi własne prawdy. Autor przywołuje też koncepcje teologiczne na temat Trójcy Świętej, w której „czyste relacje nie są doskonałe bez odniesienia do wspólnej, Boskiej natury” [Godawa 2009: 155] Z kolei wskazując przykład rzeczywistych, Liberiusz zauważa, iż zawsze działały one przeciw temu, co mogło być oznaką nierówności. Na przykład w Rzymie zabraniano budować zbyt wysokie domy. Kaznodzieja pokazuje w ten sposób, że w każdej wspólnocie – czy obywatelskiej, czy kościelnej – trzeba przede wszystkim zabiegać o zgodę i czasem warto nawet (dla zachowania pokoju) odstąpić od swoich racji. Liberiusz powołuje się w tym miejscu na List św. Piotra, który zaleca wiernym, by budowali duchowy dom – jako żywe kamienie [1 P 2, 4-5]. W trakcie murowania kładzie się je nie od razu, lecz – ociosuje i wyrównuje. Tak ma być między katolikami – choćby ktoś był mądrzejszy, wyróżniał się urodzeniem albo majątkiem, winien zrezygnować ze swego i chętnie się podzielić. Kaznodzieja przywołuje także obraz – trudny

---

<sup>1</sup>Wszystkie kolejne cytaty odnoszą się do tego wydania.



do identyfikacji – na którym widnieją trzy różne zegary: binarny, ciekący i słoneczny, a nad nimi – lemma: „W jedno zmierzamy wszystkie”. Tak symbolicznie zostaje przedstawiona szczęśliwa wspólnota, w której mimo odmienności poszczególnych członków zachowywana jest jedność i nikt się nie wynosi ponad drugiego [Liberiusz 1657: 355-358].

Do owej pokory zachęcał sam Jezus, a Jego życie potwierdzało głoszoną naukę. Wszystkich przewyższał mądrością i pobożnością, a jednak ukazywał się podobnym innym ludziom. Przywołując św. Hieronima, autor zauważa, iż Mesjasz wołał nazywać się Synem Człowieczym niż Bożym [Hieronimus 1533: fo. 20]. Tak więc bardziej pożytecznie jest kryć się niż obnosić z tym, co mamy dobrego. Następnie Liberiusz przedkłada, iż tą zasadą kierował się św. Jacek. Obfitował on w cnoty i charyzmaty Ducha Świętego, przez co stał się sławny, a wciąż pozostawał pokorny. Kaznodzieja przeciwstawia temu sytuację, w której człowiek obdarzony mądrością, zostaje uczczony tytułem doktora lub innym, a wówczas nie chce już uczestniczyć w prostych pracach, powołując się na powagę stanu. Tymczasem Jacek, choć był bratankiem biskupa krakowskiego i kanonikiem katedralnym, a w zakonie – słynął z daru nauczania oraz czynienia cudów, chciał być jak wszyscy, czy wręcz upodobał sobie najskromniejsze zadania, takie jak posługa chorym [Liberiusz 1657: 359-360].

Następnie autor przechodzi do symboliki związanej z imieniem świętego. Powołuje się na Solinusa, który opisywał kamień hiacynt jako bardzo twardy, niedopuszczający, by coś na nim rysować [Solinus 1503: fo. XXIX]. Podobną statecznością, stwierdza Liberiusz, odznaczał się Jacek, bo nie pozwalał sobie ulegać ambicjom i pokusom światowym. Przyjmował natomiast chętnie razy w postaci dyscypliny, czym umartwiał swe ciało. Od tej strony patrząc, można słusznie powiedzieć, że nie był taki, jak inni. Mówca ukazuje go jako wzorzec dla głosicieli Słowa Bożego – prałatów i kaznodziejów. Przywołuje scenę z Ewangelii, w której Jezus pyta apostołów, za kogo uważają Go ludzie. Następnie chce wiedzieć, kim jest dla nich samych [Mt 16, 13-17]. Liberiusz opiera się znów na interpretacji św. Hieronima, który dostrzega w opisanym fragmencie różnicę, jaką czyni Zbawiciel między swymi najbliższymi współpracownikami a resztą uczniów i naśladowców [Hieronimus 1845: 414]. Ci wybrani mają być przykładem dla innych [Liberiusz 1657: 360-361].

Dzięki wewnętrznej wolności i głębokiemu życiu duchowemu święty Jacek odniósł wielki sukces. Bóg błogosławił jego poczynaniom tak, iż wiele osób przywiódł do pokuty, nawrócił schizmatyków, fundował kościoły. Autor stwierdza, że nie wszyscy głosiciele Ewangelii mają takie powodzenie. Hiacynt zaś słuchał uważnie głosu Ducha Świętego, który wzywał go do wyruszania na misje. Nawracał całe królestwa, gdyż kierowała nim święta intencja – wszystko robił na chwałę Bożą. Taką czystość doceniła Maryja, nazywając Jacka synem i obiecując spełnić jego prośby. Autor porównuje tę nobilitację do powierzenia św. Jana Matce Bożej przez Jezusa na krzyżu [J 19,

25-27]. Liberiusz uznaje następnie, że owo wyróżnienie jest pociechą dla zakonu [Liberiusz 1657: 362-364].

Na koniec autor przywołuje inne ówczesne poglądy na temat kamienia hiacynt. Uważano, iż „serca od złych i zaraźliwych humorów broni” i „bezpiecznego pielgrzyma czyni” [Nieremberg 1659: 99]. Wszystkiego tego – zapewnia – można oczekiwać od świętego patrona, który wszak przywracał życie umarłym i troszczył się o pojednanie. Sam kaznodzieja prosi o pokorę i skrucę – na podobieństwo celnika z przywoływanej Ewangelii [Liberiusz 1657: 364-365].

Trzecie kazanie Liberiusza [na Dzień Świętego Jacka] zostało napisane w roku 1649. Miało wówczas miejsce powstanie Chmielnickiego i wpływało na treść przemowy. Inspiracją dla autora jest ewangeliczna opowieść o dziesięciu trędowatych, którzy zostali uzdrowieni przez Jezusa [Łk 17, 11-19]. Na wstępie mówca wzywa Polaków, by, jak opisani chorzy, wołali do Zbawiciela o zachowanie Korony Królestwa. Zauważa dalej, iż polecenie Chrystusa, by iść pokazać się kapłanom, jest interpretowane jako upodobanie Boskie w angażowaniu osób duchownych przy rozdzielaniu łask. Stwórca bowiem, choć niezależny od nikogo, chętnie przyjmuje właśnie od osób konsekrowanych modlitwy wstawiennicze za lud czy o przebaczenie grzechów. Kaznodzieja wzywa dalej, by idąc tym tropem, zwrócić się do wspaniałego patrona, św. Jacka, i pokazać mu chorobę Ojczyzny. W celu zwiększenia ufności słuchaczy postanawia natomiast ukazać świętego w szacie kapłana ze Starego Testamentu. Prosi też o łaski Ducha Świętego dla siebie i odbiorców [Liberiusz 1657: 366-367].

Mówca odkrywa podobieństwo św. Jacka do Aarona. Zauważa dwie istotne cechy szaty brata Mojżeszowego: malowidło i kolor. W odniesieniu do pierwszej właściwości autor przywołuje słowa z Księgi Mądrości: „Bo na szacie długiej, którą miał, był wszystek okrąg świata, i wielkości ojców na czterech rzędach kamieni były wyryte” [Mdr 18,24a]. Obraz ten ma symbolizować siłę modlitwy. Kaznodzieja wprowadza analogię z astrologicznych wyobrażeń o dwóch ciałach arcticus i antarcticus, na których jest zawieszony niebo, a które stanowią małe punkty. Tak samo orędownicy u Boga dźwigają i podtrzymują otaczający świat. Zatem pobożni kapłani, którzy wzgardzili marnościami ziemskimi; zakonnicy poświęcający noce na modlitwę i wszyscy, którzy przez dobre myśli i ćwiczenia duchowe łączą się z Bogiem, wypraszają u Pana miłosierdzie dla państwa, miast i jednostek [Liberiusz 1657: 367-368].

Liberiusz wskazuje następnie przykład św. Grzegorza, który został wyprawiony przez papieża Benedykta do Anglii, aby tam głosić Ewangelię. Musiał jednak wrócić do Rzymu, bo mieszkańcy miasta obrazili się; wierząc, że święty, dzięki swym modlitwom, chroni ich przed gniewem Boskim. Ufność ta ma podstawy w Biblii, co pokazuje autor, odwołując się do Księgi Jeremiasza. Sam Bóg przyznaje w niej, że ma szczególny wzgląd na obecność człowieka prawego. Obiecuje ocalić Jerozolimę, jeśli znajdzie tam kogoś sprawiedliwego, szukającego prawdy [Jer 5, 1].

Z tego powodu Liberiusz uważa Polskę za szczęśliwy kraj, a Kraków – za pierwszorzędną miasto. Znajduje się tu wszak wielu kapłanów i wiele osób zakonnych, którzy nieustannie wznoszą modlitwy do Boga i podejmują różnorakie umartwienia. Poza tym w niebie przebywają liczni święci patroni, tacy jak Stanisław, Kazimierz i Jacek, błagający Boga w potrzebach i chcący obronić przed niebezpieczeństwami. Autor wyraża ponadto zaufanie, iż dzięki zasługom Hiacynta zostanie wyproszone ocalenie dla osłabionej Ojczyzny – rebelianci będą odsunięci, a król otrzyma wsparcie [Liberiusz 1657: 373-374].

Drugą osobliwą rzeczą, jaką Liberiusz dostrzega w szacie Aarona, jest niebieski kolor [Exod 28, 5-37]. Ma on przypominać kapłanom, żeby we wszystkim, co robią i myślą, dążyli do nieba. Powołując się na Tomasza z Villanova, kaznodzieja stwierdza, że osoby duchowne powinny całym życiem wyrażać pragnienie wieczności i nie mieć związku z żadnymi namiętnościami czy ziemskimi pożądaniami [Thomas a Villanova 1740: 731]. Czyniąc analogię między barwą szaty brata Mojżeszowego a imieniem bohatera kazania, ukazuje Hiacynta jako ideał życia konsekrowanego. Za pomocą pytań retorycznych i powtórzeń pragnie dowiedzieć, iż wszystkie sprawy świętego były pobożne; poświęcał się gorącej modlitwie, stosował dyscyplinę i gorliwie ewangelizował. Mimo wielu okazji, by korzystać z rozkoszy światowych, pogardził tym, bo widział powierzchowność ludzkich zaszczytów. W samym Bogu tylko pokładał nadzieję [Liberiusz 1657: 374-375].

Powraca następnie Liberiusz do rozważanej Ewangelii. Czyni analogię między trędowatymi a innymi ludźmi, których Pan Bóg odsyła w trudnych sytuacjach do kapłanów i świętych. Zrobił tak z przyjaciółmi Hioba, na których się rozgniewał i kazał im prosić Hioba o wstawiennictwo [Job 42, 7-9]. Kaznodzieja wzywa słuchaczy, by tak samo stawili się przed obliczem św. Jacka, ale wyraża obawę, czy nie są oni jak trędowaci. Odwołuje się do prawa żydowskiego, wedle którego kapłani porównywali ciało chorego z własnym. Jeśli znajdowali podobieństwa, np. białą skórę, akceptowali daną osobę [Lev 13]. Podobnie i święci – udzielają pomocy, o ile widzą coś wspólnego z proszącymi, jeśli tylko ci próbują ich naśladować [Liberiusz 1657: 376].

Dalej, zwracając się bezpośrednio do św. Hiacynta, rozwija swoją wątpliwość, czy współcześni mu Polacy są tak samo dobrzy jak kiedyś. Wcześniej bowiem charakteryzowały ich: „cera piękna, oddech zdrowy, usta świątobliwe” [Ibidem: 376]. Za pomocą owej metafory Liberiusz oddaje uprzednią jedność narodu w myśleniu o Panu Bogu i sakramentach, większą pokorę w podejściu do wojny oraz gotowość podejmowania postów. Tak więc zdrowie ciała odzwierciedla stanu duszy. Oznaki trądu są zaś alegorią odstępstw od Kościoła i wad mieszkańców Korony, z którymi mogą nie być oni godni pomocy św. Jacka [Ibidem: 376-377].

Tym niemniej duża nadzieja wiąże się z imieniem bohatera. Twórca wyprowadza z niego znaczenia symboliczne. Otóż hiacynt jest zarówno kamieniem, jak i kwiatem o barwie niebieskiej. Na roślinie Pliniusz dopatrywał się dwóch liter: A oraz I, które złączone czynią jakby głos wzdychającego [Plinius Secundus 1841: 262]. To stało się inspiracją dla Owidiusza,

opisującego przemianę młodzieńca Hiacynta w kwiat. Owe litery zaś napisał Apollo, wyrażając tym samym żal i politowanie z powodu śmierci kochanka [Ovidius 1863: 193-195]. W związku z tymi znaczeniami – stwierdza kaznodzieja – Bóg przypisał ów kolor do szat kapłańskich – aby Jego pomazańcy litowali się nad nędzą i błędami ludzkimi. Liberiusz jest więc przekonany, że Jacek, widząc rozlew krwi i spustoszenie, błaga Boga o zmiłowanie. Na koniec autor załącza prośbę do Maryi, aby zwiększyła wagę modlitw patrona. Czyni też porównanie Jacka do Noego, wyrażając nadzieję, że jak ze względu na prawość starotestamentowego męża ludzkość ocalała, tak święty dominikanin przyniesie ratunek dla Polski [Liberiusz 1657: 377-278].

Innym duchownym piszącym z okazji liturgicznego wspomnienia św. Jacka był Franciszek Rychłowski. W „kazaniu wtórym” podstawą do rozważań jest ewangeliczna scena, w której Jezus zostaje przyjęty w gościnę przez Martę [Łk 10,38-42]. Jej siostra Maria siada u stóp Mistrza, i słuchając Jego nauki. W tym czasie gospodyni zajmuje się rozmaitymi posługami, więc jest niezadowolona, że siostra nie chce jej pomagać. Zwraca się do Nauczyciela z wyrzutem. On mówi, że Marta troszczy się o wiele, a nie jest to potrzebne, zaś „Maria najlepszą część obrała, która od niej odjęta nie będzie” [Łk 10,42].

Słowa Mistrza stają się przyczynkiem do rozważań na temat sposobów podążania za Chrystusem. Na owe „częstki” dzieli autor służbę Bogu, rozumianą jako konkretną drogę życiową. Wyróżnia powołanie świeckie i zakonne. To drugie realizuje się w samotności lub zgromadzeniu. Wspólnota z kolei też ma swoje odmiany – może być nastawiona tylko na kontemplację lub łączyć w sobie życie duchowe i działanie na rzecz zbawienia innych [Rychłowski 1667: 371]. Jak się okaże w dalszej części kazania, wybory te są przedstawione od najgorszego do najlepszego.

We wstępnym akapicie występuje także odwołanie do bohatera kazania: „wrodził się Syn w Matkę, to jest Hiacynt święty w Przenajświętszą Pannę” [Ibidem: 371]. Po czym autor stwierdza, że Maryja „najlepszą część obrała”. Zwraca uwagę podstawienie Matki Bożej w miejsce postaci z perykopy. Pomysł opiera się na zbieżności imion i gloryfikuje życie Maryi jako najdoskonalszy sposób podążania za Jezusem. Istotne jest ponadto nazwanie świętego synem Najświętszej Panny. Rychłowski zapowiada wywód potwierdzający, iż Jacek także wybrał „najlepszą część” [Ibidem: 371-372].

Część argumentacyjną kazania mówca rozpoczyna od stwierdzenia, iż lepsze jest życie zakonne niż świeckie. To drugie bowiem wiąże się z wielkimi niebezpieczeństwami. By je zobrazować, Rychłowski parafrazuje przypowieść ewangeliczną, w której goście zaproszeni na ucztę, wymawiają się kolejno – z powodu zakupu wsi, wołów, zawarcia małżeństwa [Łk 14, 15-20]. Rzeczy tego świata przeszkadzają więc im w uzyskaniu wiecznego błogosławieństwa. Kaznodzieja powołuje się tu na komentarze św. Augustyna. Uważał on, iż w owym fragmencie Biblii zakupiona wieś symbolizuje panowanie nad innymi, co jest okazją do pychy. Ta zaś stanowi przyczynę upadku aniołów i pierwszego człowieka. Nabycie pięciu par wołów należy rozumieć jako

staranie o rzeczy ziemskie, w tym majątek, co też może prowadzić do wielkich grzechów. Małżeństwo z kolei wiąże się z koniecznością dbania o żonę, potomstwo i służbę, a to zamyka serce na sprawy duchowe i potencjalnie oddala od Boga [Augustinus 1841: 643-648]. Natomiast zakonnik wolny jest od tych zagrożeń dzięki ślubom: posłuszeństwa, ubóstwa i czystości. Może doświadczyć wielkiego wewnętrznego pokoju, który warunkuje błogosławieństwo na tym świecie i zarazem – wieczne. Poza tym ma dużą szansę osiągnąć świętość, gdyż prowadzi życie podobne aniołom; słusznie spodziewa się zatem wiecznej radości [Rychłowski 1667: 372-373].

Następnie Rychłowski dowodzi, iż dla stanu zakonnego także istnieje lepsza część. Stanowi ją mianowicie przebywanie we wspólnocie, a nie – na osobności. Jedynie bowiem zgromadzenie daje szansę na wykształcenie w sobie cnót, które wszak są podstawą doskonałości chrześcijańskiej. W grupie trzeba uczyć się okazywania miłosierdzia, ćwiczyć w cierpliwości, z miłością służyć bliźniemu, czasem komuś pomóc i kogoś pouczyć [Ibidem, s. 373].

Ostatnia teza brzmi, iż bardziej wartościowy jest zakon czynny od kontemplacyjnego. Argument w tym wypadku Rychłowski czerpie z Pieśni nad Pieśniami. Oblubienica pyta, gdzie ukochany pasie stada, gdzie odpoczywa z nimi w południe. W odpowiedzi słyszy, że ma iść za śladami trzód i paść swe kozłeta [Pnp 1, 7-8]. Kaznodzieja przyjmuje tu interpretację religijną, gdzie oblubieńcem duszy jest Bóg. Czy zatem polecenie owo nie brzmi jak zniewaga, którą można interpretować jako odrzucenie miłości? Opierając się na komentarzach św. Grzegorza z Nazjanzu, można dostrzec inny wymiar tych słów [Gregorius Nyssenus 1863: 803-807]. Stanowią one wezwanie do trudu wokół zbawienia bliźnich, co jest nawet bardziej chwalebną drogą niż wpatrywanie się w nieśmiertelnego Boga. Na potwierdzenie Rychłowski cytuje m.in. św. Bedę Czcigodnego, który sądzi, że nie ma większej łaski niż zabieganie o nawrócenie grzeszników [Beda Venerabilis 1843: 293]. Tak więc najlepszym jawi się zgromadzenie łączące w sobie praktyki modlitewne z działalnością na rzecz innych [Rychłowski 1667: 374-375].

Doskonałą ścieżkę wybrał zatem św. Hiacynt. Zakon dominikański bowiem odznacza się zarówno godną pochwałą pobożnością, jak i gorliwą troską o zbawienie świata. Powołując się na „historyje”, autor opisuje, w jaki sposób realizowano charyzmat zgromadzenia. Zapewnia, iż w braciach był taki zapał do głoszenia kazań, że nie śmieli wziąć pokarmu do ust, jeśli danego dnia nie wypowiedzieli żadnej nauki. Pilnie czytali też Pismo Święte i księgi związane z duchowością, a gdzie zabrakło im wiedzy, tam bez wątpienia pomagał Duch Święty, gdyż nawrócili bardzo wiele osób. Ponadto liczni byli zakonnicy, którzy pisali obszerne komentarze do słowa Bożego, przybliżając je wiernym. Kaznodzieja wskazuje św. Alberta Wielkiego, Durandusa, Kajetana, a zwłaszcza św. Tomasza z Akwinu, przewyższającego wszystkich umiejętnościami oraz obfitością i jasnością wywodów [Ibidem, s. 375-376].

W kwestii samej pobożności Rychłowski podaje, iż niektórzy dominikanie całe dnie i noce spędzali na modlitwie, a ich kościół prawie nie był pusty. Poza tym niejednokrotnie wypraszali u Boga nadzwyczajne łaski. Cha-



rakteryzowali się też wielką pokorą i nieraz słyszano, jak żarliwie i z płaczem zwracali się do Pana, tak że ludzie stojący blisko świątyni myśleli, że chowają zmarłego. Odnośnie zaś do pracy na rzecz zbawienia innych kaznodzieja przywołuje historię kapituły paryskiej, na której brat Jordan, generał zakonu, wyraził potrzebę skierowania kilku osób z misją do ziemi świętej. Na to prawie wszyscy prosili ze łzami w oczach, by ich tam posłać. Podobnie gdy papież Innocenty chciał wysłać kilku braci do nawracania Tatarów, większość zakonników nalegała, by ich wybrano. Z kolei kiedy generał Humbertus ogłosił, iż czeka na ochotników, którzy wyprawią się przez morze, by ewangelizować narody pogańskie, zjechali się mnisi z dalekich krajów, zgłaszając chęć udziału w misji [Ibidem: 376].

W kazaniu Rychłowskiego nie ma wyodrębnionego zakończenia. Pisarz jedynie podsumowuje, iż dowiedział, że św. Jacek wybrał taką drogę, w której bracia zajmują się i kontemplacją Boga, i czynną służbą dla zbawienia świata. Jest więc jasne – według niego – że wpatrując się we wzór Maryi, obrał sobie najlepszą część. Autor zaleca następnie, by naśladować Hiacynta w czym można, a gdzie się nie da, prosić o Jego wstawiennictwo przed Majestatem Boskim [Ibidem: 376].

Powyższa analiza pokazuje, że wybrane kazania są pisane stylem typowym dla epoki baroku. W tekstach nagminnie występuje inwersja (Liberiusz, kazanie 2.): „Gdyby gorącym kaznodzieją był...”, Rychłowski: „Iż Hiacynt święty...”), co ma nadać im charakter bardziej uroczysty i podniosły, ale może to też być wpływ składni łacińskiej. Utwory zawierają ponadto wiele odwołań do różnych dzieł, przede wszystkim do Biblii i niejednokrotnie posiadają odnośniki na marginesach (czasem nieprecyzyjne). Są też liczne wtręty łacińskie (co jest zgodne ze szkołą retoryki uprawianą w epoce [Mecherzyński 1860: 21-23]), zwykle tłumaczone. Twórcy stosują zdania wielokrotnie złożone, zwłaszcza Liberiusz, a Rychłowski powtarza myśli i używa konstrukcji paralelnych.

Pierwszy autor rozpoczyna jedno kazanie prośbą do Jezusa, by pomógł w głoszeniu słowa, zsyłając Ducha Świętego. W drugim niemal z takim samym wezwaniem zwraca się do świętego Jacka. Ponadto opisuje cechy kamienia oraz kwiatu o nazwie hiacynt. Tak więc w typowy dla baroku sposób (i zarazem dla formy panegirycznej), szukając zalet wychwalanej osoby, odwołuje się do jej imienia [Mecherzyński 1860: 22]. Inne symbole czerpane są z obrazów (Liberiusz, kazanie 2.) i to również jest znakiem epoki, gdyż, jak stwierdza Bruchnalski, „niektórzy pisarze [...] lubowali się w symbolice zaczerpniętej ze starych malowideł” [Bruchnalski 1918: 400].

Mowy Liberiusza dotyczą problematyki społeczno-politycznej, a trzecie kazanie [na Dzień Św. Jacka] jest bezpośrednio związana z Ojczyzną. Wpływ na to ma niespokojna sytuacja w państwie, a zwłaszcza zagrożenie granic. Autor ujawnia też krytyczny stosunek do współczesnego mu pokolenia. Dla pokazania kryzysu Rzeczypospolitej posługuje się konceptem, w którym trąd, choroba postaci z perykopy ewangelicznej, jest tożsamy z grzechami

narodu. Mimo wszystko Polska jest ukazywana jako kraj szczęśliwy – z uwagi na dużą liczbę duchowieństwa oraz świętych patronów.

Jednakże osłabienie, któremu ulega Polska, dotyczy również Kościoła, a ukazywanie reformacji jako przyczyny zła występuje w obu mowach Liberiusza. Autor wychwala zgodę, szczególnie w kazaniu drugim, gdzie wykorzystuje alegorię z Księgi Ezechiela o pozostających w harmonii zwierzętach. Warto dodać, iż poruszanie aktualnych zdarzeń, zwłaszcza o charakterze politycznym, także jest typowe dla literatury barokowej [Ibidem: 394].

Liberiusz zwraca uwagę na wybitne pochodzenie świętego i zarazem – pogardę dla wartości ziemskich (kazanie 2. i 3.). Rychłowski natomiast prowadzi wywód o rodzajach powołania chrześcijańskiego. Wpierw prezentuje osoby świeckie, których zachowanie neguje wagę Boskiego błogosławieństwa. W kontraście pokazuje dobre strony życia bezzennego. Wedle kaznodziei przebywanie w świecie pełne jest zagrożeń, oddanie się zaś na służbę zakonną lepiej prowadzi do wolności wewnętrznej i szczęścia. Na poparcie tego można znaleźć argumenty w Biblii, u św. Pawła [1 Kor 7], jednak twórca wspiera się fragmentem z Ewangelii o zaproszonych na ucztę niebieską. Następnie gloryfikuje przebywanie w zgromadzeniu czynnym w zestawieniu z poświęcaniem się jedynie kontemplacji. Ten pogląd z kolei wydaje się mocno dyskusyjny, nawet w ówczesnym Kościele, mimo że Rychłowski w argumentacji powołuje się na fragment Pieśni nad Pieśniami oraz na doktorów Kościoła.

Warto zauważyć, że obaj twórcy podejmują wątek pychy – u Liberiusza ponad innych wynosi się faryzeusz (kazanie 2.), a u Rychłowskiego – człowiek wymawiający się od przyjścia na ucztę z powodu zakupu wsi. Z takimi postawami mocno kontrastuje pokora Hiacynta (Liberiusz, kazanie 2.), u drugiego mówcy – obrazowana jako cnota nieodłącznie związana z życiem w klasztorze. Pierwszy autor wskazuje też nadzwyczajną pobożność Jacka. Rychłowski podkreśla wyjątkowość zakonu dominikańskiego w tym względzie. Jednak mocniej popiera zaangażowanie w działalność na rzecz zbawienia innych.

We wszystkich kazaniach ważnym tematem jest kapłaństwo. Druga mowa Liberiusza (na Dzień Św. Jacka) zobowiązuje duchownych do bycia doskonalszymi od reszty wiernych. Trzecia – pokazuje wyjątkowe znaczenie osób poświęcających się całkowicie Bogu, a Jacka stawia za wzór. Z kolei Rychłowski przedstawia życie konsekrowane jako lepsze niż świeckie. Duże znaczenie dla kaznodziei ma fakt nazwania Jacka przez Maryję synem, Liberiusz podkreśla, iż jest to zaszczyt dla zakonu (kazanie 2.). Ponadto mówcy wzywają do modlitwy za wstawiennictwem świętego.

Przemowa drugiego autora ma jasną strukturę i jest stosunkowo krótka. U Liberiusza w pierwszym z powyższych kazań zauważa się rozbudowany wstęp, a oba utwory mają charakter dygresyjny. Twórca odwołuje się do bardzo wielu przykładów dla poparcia swego wyводу. Występują więc amplifikacje, ponadto – antytezy, symbole i alegorie. Warto zauważyć, iż każda mowa kończy się w nieco inny sposób. Pierwsze z analizowanych



kazań zawiera bezpośredni zwrot modlitewny do świętego patrona. W kolejnym autor kieruje prośbę do Maryi, która ma uwzględnić zasługi świętego Jacka (a nawet wszystkich innych patronów Polski). Z kolei Rychłowski wzywa słuchaczy, by polecali się opiece Hiacynta.

Trzeba też potwierdzić, iż cytowane w mowach perykopy ewangeliczne słabo nawiązują do całego fragmentu i są – zwłaszcza u Rychłowskiego – swobodnie interpretowane. To zjawisko wiąże się ze stosowaniem tzw. konceptów kaznodziejskich [Pawlak 2008: 228-229]. Liberiusz z przypowieści o faryzeuszu i celniku, modlących się w świątyni, czerpie wypowiedź: „nie jestem jako drudzy z ludzi”. Staje się ona mottem rozważań, w których nie ma głębszej analizy sceny biblijnej. Za to autor wydobywa różne znaczenia cytowanych słów: negatywne i pozytywne. Mogą one wyrażać postawę wyniosłości, a jednocześnie obrazują wyrastanie ponad przeciętność i wówczas – są zachętą do doskonalszego życia. W następnym kazaniu z opowieści o uzdrowieniu dziesięciu trędowatych istotna jest sama choroba oraz prośba o litość, a zwłaszcza – polecenie: „idźcie, pokażcie się kapłanom”. Mówca nie zajmuje się w ogóle faktem powrotu jednego tylko Samarytanina, który przyszedł, by podziękować Mistrzowi. Koncept zaś polega na uwzniośleniu kapłaństwa – w oparciu o zacytowane słowa. Rychłowski natomiast z opisu gościny Jezusa u Marty wydobywa zdanie: „najlepszą część obrała”. Ono staje się podstawą wyводу o wyższości określonego powołania nad innym. Przy tym kaznodzieja swobodnie interpretuje odpowiedź Nauczyciela, gdyż, uwzględniając kontekst, trzeba powiedzieć, że oznacza ona afirmację samego spotkania z Bogiem, a nie – modlitwy połączonej z aktywnością (nawet dla dobra innych).

Wreszcie warto przyjrzeć się panegiryzmowi omawianych utworów. Jak stwierdzono we wstępie, istotą tego sposobu pisania jest pochwała, która – wedle klasyków retoryki – powinna eksponować dobro i zarazem je powiększać. Ważny element stanowią przy tym porównania [Bruchnański 1918: 200-202]. Powyższa analiza pokazuje, iż w przedstawionych tekstach występują partie laudacyjne, ale w różnym stopniu i niekoniecznie dotyczą tytułowego bohatera. Bez wątpienia o panegiryzmie świadczy fakt, iż we wszystkich trzech kazaniach Jacek zostaje nazwany synem Maryi, co wyraża najwyższe uwznioślenie postaci. W mowach Liberiusza zalety świętego zostają wydobyte dzięki symbolicznemu znaczeniu imienia. Oderwanie się od świata z kolei jest tym bardziej godne pochwały, że bohater wywodzi się ze znakomitego rodu. Pobożność wiąże się ze stosowaniem specjalnych umartwień. Ponadto w pierwszej z prezentowanych mów pokora świętego jest o tyle wyrazistsza, że w tle zostaje ukazany pyszny faryzeusz, a patronat Hiacynta nad Polską – daje krajowi szczęście. W drugim kazaniu natomiast zaznacza się wagę stanu kapłańskiego, by dalej postawić Jacka za wzór. Poza tym święty zostaje porównany do wielkich mężów z kart Biblii, co przydaje wielkości dominikaninowi.

Inaczej jest z mową Rychłowskiego, której nie można uznać za typowy panegiryk. Postać świętego bowiem stanowi tu przyczynek do rozważań

na temat wyboru „najlepszej części” w życiu. Wyjątkowość Jacka polega prawie wyłącznie na wyborze stanu zakonnego i konkretnego zgromadzenia. Akcenty laudacyjne natomiast dotyczą czego innego. Mianowicie ukazywane są jedynie nadzwyczajne zdarzenia, świadczące o niebywałej pobożności i gorliwości braci kaznodziejów.

Tak więc można potwierdzić, iż św. Jacek nie znajduje się w centrum powyższych mów [Pawlak 2008: 223-225]. Rychłowski wykazuje się tu daleko idącą swobodą, umieszczając Hiacynta na marginesie swego wywodu. Jednak i w kazaniach Liberiusza, mimo licznych elementów laudacyjnych, proporcjonalnie niezbyt wiele tekstu poświęca się czcigodnej postaci. Warto zauważyć, że w pierwszym, niezamieszczonym tu, kazaniu tego autora [na Dzień Św. Jacka] występuje najwięcej treści odnoszących się do samego bohatera. Mówca przywołuje konkretne fakty z biografii, a całość opiera się na opisie cudownego przejścia przez rzekę. Podobnie Rychłowski w pierwszym kazaniu przywołuje liczne wydarzenia z życia świętego, takie jak wstąpienie do zakonu, zakładanie klasztorów i czynienie cudów [Marszk 2019: 153-156]. Być może zatem odmiana, widoczna w prezentowanych tu kazaniach, wynika z wyczerpania tematu czy niechęci do powtarzania tych samych treści.

Na koniec trzeba powiedzieć, że przybrane synostwo Hiacynta, ujęte w tytule artykułu, stanowi najmocniejszy akcent panegiryczny, łączący trzy utwory. Okoliczność nazwania Jacka przez Maryję synem jest podniesiona w trzecim kazaniu Liberiusza, a w drugim – poświęca się temu cały akapit. Z kolei Rychłowski samodzielnie mianuje świętego synem Najświętszej Panny. Warto dodać, że w niezamieszczonyj tu mowie kaznodziei również występuje to określenie, a także – w tekście Marcina Kałowskiego [Marszk 2019: 160].

Dalsze drogi badawcze kierują w stronę porównania przedstawionego materiału z innymi kazaniami o św. Jacku. Warto przyjrzeć się panegiryzmowi pozostałych utworów. Czy pojawiają się te same określenia? Jakie zalety są uwypuklane? Czy może Jacek znajduje się na marginesie rozważań? Jeśli tak, do czego inspiruje twórców ta postać? Trzeba dodać, że tekst Pawlaka wskazuje twórców, którzy poświęcili Hiacyntowi kilka mów, więc stanowi punkt wyjścia do weryfikacji tezy o postępie marginalizacji bohatera w następujących po sobie tekstach. Poza tym istnieją jeszcze inne, niezbadane dotąd kazania, choćby te wskazane w Bibliografii piśmiennictwa o św. Jacku Odrowążu Małgorzaty Habudy. Z kolei zestawienie mów „Jackowych” z przeznaczonymi na wspomnienia innych świętych dałoby m.in. szansę sprawdzenia, czy sygnalizowany we wstępie problem znajomości życiorysu ma znaczenie. Trzeba też uwzględnić, że Apostoł Północy jako ten, który przemierzył kilka krajów, jest ważny dla wielu kultur i narodów. Możliwość odnalezienia kazań barokowych o słynnym polskim dominikaninie w językach naszych sąsiadów otwiera jeszcze szerokie perspektywy komparatystyczne.

#### Literatura

- Augustinus A., Sermo CXII, [w:] idem, Opera omnia, t. V, Paryż 1841.
- Beda Venerabilis, Homiliae, [w:] The Complete Works of Venerable Bede, t. V, Londyn, 1843.

- Bibliografia piśmiennictwa o świętym Jacku Odrowążu, oprac. M. Habuda, Kraków 2013.
- Bruchnalski W., Panegiryk, [w:] Dzieje literatury pięknej w Polsce, cz. II, Kraków 1918.
- Bruchnalski W., Rozwój wymowy w Polsce, [w:] Dzieje literatury pięknej w Polsce, cz. II, Kraków 1918.
- Czerenkiewicz M., Prolegomena do antycznej teorii panegiriku, [w:] Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej, red. M. Sulejewicz-Nowicka, Z. Gruszka, Łódź, 2013.
- Godawa M., Świętość Jacka Odrowąża OP w ujęciu Jacka Liberiusza CR (1599-1673) [w:] *Analecta Cracoviensia*, XLI, 2009.
- Gregorius Nyssenens, In Cantica canticorum, [w:] *Opera Quae Reperiri Potuerunt Omnia*, t. 1, Paryż, 1863.
- Hieronymus, *Commentarii in Proverbia*, cap. XXV, [w:] idem, *Opera omnia*, t. 7, Lyon 1533.
- Hieronymus, *Commentaria in Evangelium Matthaei*, lib. 3, cap. XVI, [w:] *Opera omnia*, t. 7, Paryż 1845.
- Liberiusz, Drugie kazanie na toż Święto [Dzień św. Jacka], 1647, [w:] idem, *Gospodyni Nieba i Ziemi, Najświętsza Panna Maryja dwudziestą kazań [...] sławiona. Przydane są trzy kazania [...] o św. Jacku, Patronie Polski, nabożnym słudze Błogosławionej Panny...*, Kraków 1657.
- Liberiusz, Trzecie kazanie na toż Święto, 1649 [w:] idem, *Gospodyni...*, s. 366-367.
- Marszałska J. M., *Gaude Fili Hyacinthe – czyli obraz świętego Jacka w kazaniach reformaty Franciszka Rychłowskiego*, [w:] *Święty Jacek Odrowąż i dominikanie na Śląsku*, red. A. Barciak, Katowice 2008.
- Marszk J., Postać świętego Jacka w wybranych kazaniach barokowych, [w:] *Inskrypcje. Półrocznik*, R. VII, 2019, z. 1 (12).
- Mecherzyński K., *Historia wymowy w Polsce*, t. 1, 1856.
- Mecherzyński K., *Historia wymowy w Polsce*, t. 3, 1860.
- *Mowy kościelne Fabiana Birkowskiego = Orationes ecclesiasticae Fabiani Bircovii Hyacinthinae* / F. Birkowski; przeł. B. Gaj, oprac. M. Rowińska-Szczepaniak, Opole 2007.
- Nieremberg E. I., *Lex Gratiae*, lib. V, cap. XVIII, [w:] idem, *Ex variis selectisque concinnatus opusculis*, Lyon 1659.
- Ovidius Naso P., *Metamorphoses*, ks. X, w. 162-217, Lipsk 1863.
- Pawlak W., Barokowe kazania o św. Jacku – między laudacją a parenezą, [w:] *Święty Jacek Odrowąż i dominikanie na Śląsku*, red. A. Barciak, Katowice 2008.
- *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, Kraków 1962.
- Plinius Secundus G., *Historia Naturalis*, Libri XXXVII, Cap. 38, Lipsk 1841.
- Rychłowski F., Na Tenże Dzień Świętego Jacka, Patrona Korony Polskiej kazanie wtóre [w:] idem, *Kazania na święta całego roku z różnych Doktorów i Autorów zebrane i napisane przez x. Franciszka Rychłowskiego*, Kraków 1667.
- Solinus G. I., *De Memorabilibus Mundi*, cap. XXXIX, Roce, 1503.
- Thomas a Villanova, *De Divo Augustino Concio III*, [w:] idem, *Opera omnia quae hactenus reperiri potuerunt*, Lyon 1740.

**Joanna Marszk** – magister filologii polskiej ze specjalnością komparatystyki (Uniwersytet Jagielloński, 2013) oraz magister psychologii (UJ, 2004). Pracuje głównie jako nauczyciel języka polskiego. Interesuje się literaturą staropolską (w szczególności problematyką ideową oraz religijną).

**Joanna Marszk** – Master of Polish philology with a specialization in comparative literature (Jagiellonian University, 2013) and Master of psychology (UJ, 2004). She works mainly as a Polish language teacher. She is interested in Old Polish literature (in particular, ideological and religious issues). Dane kontaktowe / Contact details: joannamarszk@gmail.com Joanna Marszk, ul. Ogrodowa 16, 83-010 Straszyn.

## AUTOINTERTEXT IN THE NOVEL *The Outpost*

**Ольга Богданова**  
Россия, Санкт-Петербург  
o.bogdanova@mail.ru  
**Елизавета Власова**  
kealis@gmail.com

**Abstract.** The autointertext in the novel *The Outpost* by S.D. Dovlatov has double function. On the one hand, due to connections with an essay, it retains pseudodokumental character, on the other hand, it enables psychologism. In wider context, the intertext of the novel (or – autointertext) gives opportunity to present wider and varied existence of Russian literature in circumstances of the American Outpost.

**Keywords:** autointertext, *The Outpost*, S.D. Dovlatov

## АВТОИНТЕРТЕКСТ В ПОВЕСТИ «ФИЛИАЛ»

**Ольга Богданова**  
Россия, Санкт-Петербург  
o.bogdanova@mail.ru  
**Елизавета Власова**  
kealis@gmail.com

**Аннотация.** Автоинтертекст в повести «Филиал» С.Д. Довлатова несёт двойственную функцию, с одной стороны, благодаря отсылкам к эссе сохраняет псевдодokumentальную интонацию в художественном произведении, с другой стороны, способствует усилению психологизма. В широком контексте интертекст повести (точнее – автоинтертекст) позволяет шире и многообразнее представить проблему существования русской литературы в пределах американского филиала.

**Ключевые слова:** автоинтертекст, «Филиал», С.Д. Довлатов

In many critical works the artistic legacy of Russian writer Sergei Dovlatov (1941-1990) is traditionally considered in the context of history of Russian literature in emigration. Due to such approach it is getting very interesting to investigate those literary works of the writer, which were written in emigration in order to understand methods, used by the author in the texts, which were created for foreign audience as well. Among methods, applied in the novel *Filial* (see *The Outpost (Notes of Correspondent)*), there is to mention autointertext.

Emigration period of literary activity of Russian writer Sergei Dovlatov was often used as a theme of critical studies in Russia and abroad. There is for example to mention American book of Ekaterina Young [Young 2009], where period of emigration in life of Sergei Dovlatov depicted in a special chapter [Young 2009: 36-56]. In Russia the literary legacy of Dovlatov during emigration is mentioned in works of Vladimir Vasiliev [Vasiliev 2013: 158-172], [Vasiliev 2013: 167-196] and [Karpov 2012: 531-543].

The novel, which is analyzed in the present article, appeared simultaneously in Russian (St. Petersburg (former Leningrad): Zvezda no 10, 1989) and American periodicals (New York: Russica, 1989), though Russian periodical is traditionally mentioned as the first one.

The novel *Filial (The Outpost)* was fully written in 1988 in the United States. There are used by Dovlatov intertextual strategies in the novel. These strategies are put into the text, on the one hand, more complicated and artificial, than in other works of Russian writer, on the other hand the intertext in *Branch Office* is more vivid. Such visibleness and vividness goes from the storyline. Fable programs a priori intertextual dialogic connections, because the story action is based on the events of one symposium, when (according to the plot) in Los-Angeles are gathered many of Russian emigrants: philosophers, scientists, public men, the clergy and literary artists. Intertextual atmosphere of the novel is initially outlined.

As it is often occurs in other stories of Dovlatov, the outline plan of narration is divided in two subplots – the “external”, “public” – the conference itself, connected with the symposium, and the inner plot, the private one which tells about meeting of the main hero-story teller with his first love, now also emigrant. At the end of the novel the writer manages wittily and ironically as well as reasonably and convincingly to unite both of lines while making heroine of private subplot -Tasja an initial part of public subplot and giving her an important social role within the symposium.

Meanwhile one of the most impressive peculiarity of the novel *The Outpost: Notes of a Correspondent* is composed by the massive layer of autointertext, applied by the artist. This refers to the fact, that behind the plot of the novel there are real events, namely – international conference ‘Literature in Emigration. Third Wave’ (1981, May), notes about this conference were prepared by Dovlatov for *Novyi Amerikanets* (The New American) and published in *Sintaksis* (Syntax) under the name *Literatura prodolgaetsa* (Literature continues) [Dovlatov 1982]. That is how the events of real conference were rendered in two literature genre forms – an essay (1982) and literature story (1988), giving material for discussing mechanism of autocitation, developed by Dovaltov in *Filial (The Outpost)*.

Intertextual connection between two texts: essay *Literatura prodolgaetsa* (Literature continues) and the novel *Filial (The Outpost)* is explicated, as it was already said, on the most superficial level within the plot of the texts, and precisely in the sphere of characters and active participants. The system of heroes of the public subplot takes a function to realize autocitation and fulfill attraction of autointertext, although with secondary updating of it through transformation, artistic reinterpretation and creative addition.

The name of novel *Filial (The Outpost)* acquires meaningful depth not at once, only after fulfillment of eventual circumstances it becomes clear, that the name is motivated by relations between concepts ‘native land’ and ‘emigration’, Russia and the United States, motherland and a branch department (‘outpost of future Russia’, ‘our mission’, ‘historic role’ [Dovla-

tov 1999: 69]]<sup>1</sup>. For the hero-story teller there is to understand existence out of the *bigger* motherland as a *smaller* branch, which, although, lives according to the same laws and traditions and is ruled by the same habits and principals, as it was amidst the left homeland. Not coincidentally for the hero-narrator (and his heros-fellow-countrymen) the papers news about 'One more hostage... The terrorists base was fired... Tim O'Connor is trying to be reelected in Senate' (8) are of low interest ('... we are not interested about that' (8)). For Russian emigrants is more important something different: 'Our theme – Russia and its future' (8).

Although, as it is usually in Dovlatov's prose, serious problems are given in the text ironically. That is why the question about future Russia in the postperestrojka period is asked in the novel in a special way: 'It is everything clear with the past. The same is with the present: we live in dinosaurs epoch. And about the future there are different opinions. Many people even think, that future of us as it is of crayfishes – behind' (c. 8). The last remark is important – the future is interlocked with the past, existential circle for the hero (heroes) of Dovlatov is put on a loop, placing the problems of 'smaller community' on the global level. While mythic antediluvian image of 'Noah's ark' (where there are two of every kind), is becoming a surrogate symbol, counterpart image of the *outpost*, heterogenic Russian-Jewish community, which is forced to stand in relative unity in the situation of emigration. Intertextem 'Noah's ark' overshadows the whole text of the novel, putting into it deflated Bibel universals and ironic Parallels.

So according to the teller's words: 'Radio *Third Wave* <where the hero works> is situated on the corner of 49-th and Lexington. We occupy the whole floor of the gigantic sky-scraper 'Corvet'. Beneath us there is a hall, a cafe, cigar-store, a photo laboratory' (9). Image of 'Corvet' (famously known, in literature tradition as a pirate robber's ship) strengths and uncrowns, completes and corrects the image of Old Testament 'Noah's ark'. Images of 'two guards, white and black' (9), standing by the entrance of the building, – in their *dialectic opposites* – accentuates and deepens the motive: *two of every kind*. The remark about the fact, that on the radio there are working 'approximately fifty staffers' and 'among them there are noblemen, the Jews, former Vlasovites. There are six not-returners – seamen and tourists' (11), completes the preliminary image of Noah ark-outpost, projects the image of small universum, image-code, which is bringing to the level of generalizing intertextual projections.

Image of Dalmatov - hero-story teller occupies in the system of characters of the novel central, but (what is more important) middle place<sup>2</sup>. Such position is necessary for formation of 'neutral (objective)' point of view on literature debates, spiking on the symposium *New Russia: Variants and Alternatives*. Due to the self estimation of Dalmatov it sounds like: Amidst

---

<sup>1</sup> All subsequent references to the text of the novel (5-131) and the essay (273-286) are to this edition.

<sup>2</sup> Dalmatov character is a part-time employee of radio station *The third wave*.



emigration writers I occupy some place. Alas, not the first one. And, fortunately not the last one. I suppose, just the one, from which it is well to see, what real literature mean'. (14). Namely characters of literary artists become objects (subjects) of journalist's and writer's reflexion of Dalmatov, and through them intertext is put forward.

In essay every of real participants of symposium is given a small fragment, the centre of which is a kind of anecdotic situation, occurred with the hero<sup>3</sup>. Single episode-*glawochka* (small chapter) called usually by the name of the dominant character – *The Case of Sinyavsky* (275), *Deserter Lemonov* (276), *In the trenches of the Continent, or little earth of Victor Nekrasov* (280), whereas in the novel is drawn a single story, connected with the image of the correspondent of the "Third wave" Dalmatov, who was sent by the radio management for the preparation of the report. Task of Tarasovich: 'You, go to California. Participate in symposium 'New Russia'. Record on the tape everything the most interesting. You interview the most famous dissidents. Complement it with your own thoughts that can be gleaned from Shragin, Turchin or Bukowski. And as a result you prepare four broadcasts, twenty minutes each' (17). Obligatority of presence of Dalmatov among the participants of the Symposium-conference (in contrast to the essay, where the correspondent goes to the conference of his own free will, from 'arrogance', 274) brings an element of detachment (distance) of the hero from the participants of the Symposium *New Russia*, ensuring his non-involvement in 'fateful' public disputes, guarantees the effect of objectification, brightened by the irony of the little-interested observer– 'Tell me what do you think about future of Russia? But honestly? – Honestly? Nothing...' (16).

When comparing the texts of the essay *Literature continues* and the novel *The Outpost* it seems obvious that the journalistic discourse of the essay should be replaced by the figurative symbolism of the literary text of the novel: the essayist's reflections on the norm and absurdity of modern life should be filled with figurative symbolism of the universal plan in the story of correspondent-observer. This is partly exactly what is happening, but, as we know from the *Compromise*, Dolmatov's newspaper reports are not always factual and objective, speculation and fiction become the basis of creative strategy, including the publicist. In the essay *Literature continues* the presence in the text of artistic fantasy indicates the epigraph, and most importantly, the epigraph from M. Zoshchenko<sup>4</sup>. Essayist 'points out' to the thoughtful reader the part of the artistic and ironic potential of 'objective reporting', which is clearly painted with Zoshchenko's intonation and is mediated with Zoshchenko's view of perception of events. The author as if warns: 'do not believe <ears> of yours...'.

In the novel the degree of artistic fiction increases, the speculation gives connection to the first narrative episode, when the hero of the *The*

---

<sup>3</sup> About the role of anecdote in the text of *The Outpost* see.: [Черняхович 2007: 21-23]

<sup>4</sup> 'So no one has offended anyone, and literature continues... M. Zoshchenko' (273).



*Outpost* is in Los Angeles. If in the essay the narrator reports a (probably) true fact that from the airport to the hotel, he arrived by taxi with Victor Perelman, in the novel there is a *fictional* episode – a taxi driver of hero Dalmatov turns out to be a former prisoner of Ustvimlag, i.e. duty place of Alikhanov, hero of the *The Zone*. One Dovlatov's story is linked with another one, supporting the idea of *A Prison Camp Guard's Story* about the similarity of life on both sides of the ban and about its absurdity and chaos.: 'I thought, here's the Far West! Everywhere are our people' (19). (Remember N.Y. Yaroshenko: 'Life is everywhere...'. The former guard and the former prisoner both turn out to be emigrants, both escaping on the Noah's ark of the outpost. If in *The Zone* Dovlatov equalized the Soviet camp and the state, now the comparison goes beyond the *Soviet*: the world of the East and the West, *here* and *there*, *then* and *now*. The scope of Dovlatov's generalizations is no longer of a pronounced socio-political nature, but it turns out to be a universal human universal – from the Far East to the 'Far West' (19). Autointertext finds in the episode *dual* essence - *The Outpost* is associated not only with the essay *Literature continues*", but also with the novel *The Zone* (*Compromise*, etc.), expanding the boundaries of correspondent generalizations. The episode with the writer A. Sinyavsky in the essay is called *Sinyavsky's Case*, explicating the (essentially intertextual) allusion to *Sinyavsky and Daniel's Case* (1966), to the well-known and noisy process that took place over the opposition writers Abram Tertz and Nikolai Arzhan, which, in fact, was the beginning of the dissident movement in the USSR.

The oppositionism of personality of Terza-Sinyavsky in the essay creates a hypothetical idea about the hero as a 'nervous, sarcastic, ambitious' man (275). 'Everybody waited, that Andrey Donatovich will criticize Maximov...' (p276). Meanwhile, the author of the essay admits: "Andrei Sinyavsky almost disappointed me. <...> Sinyavsky was surprisingly good-natured and friendly. Looks like a country man. Awkward and even funny" (275). 'Disappointment' is connected with 'commonness' of the hero, with an image not of the activist fighter, but the friendly and good-natured person.

And only one quality distinguishes Sinyavsky from others: "at the tribune he is noticeably transformed. He speaks confidently and calmly. Probably because he has thoughts... He feels good..."(275).

The last remark is ironic, as if accentuating the fact that the narrator-correspondent (or other participants of the conference) has no thoughts. The irony is directed at the narrator himself, but not at Sinyavsky, the positive side of the image of the authoritative writer is obvious.

Meanwhile, in the novel a message about the presence of Sinyavsky at the meetings together with his wife M. V. Rozanova is unfolded as a ludic microplot, thoroughly ironic, and Sinyavsky Palestina is displayed in the novel text under another name and only once (in retrospect) is mentioned under the name of their own<sup>5</sup> (28).

---

<sup>5</sup> '...my music library even has the sound of a kiss. This is a historical, or rather-prehistoric kiss. Since kissing-who would you think? - Maximov and Sinyavsky. The record was made

The literary text gives Dovlatov more freedom – and the character of the respected Sinyavsky turns into the image of funny Belyakov:

‘We were placed in the Hilton hotel. One person per room. With the exception of the writer Belyakov, who invariably accompanied by his wife. It is motivated by the fact that she has to write down his every word.

Remember, Belyakov told the literary critic Etkind:

- Synthetics make me itch all over my body.

And Daria Vladimirovna immediately opened the notebook’ (20).

Admiration towards Sinyavsky’s mind (thoughts), which was experienced by the narrator in the essay, was replaced by the irony of the narrator in the novel. Maria Rozanova, a woman with a strong character, which is mentioned in the essay (“in short, I liked it. Of course, she has something masculine about her character. There is a noticeable willingness to fight back. There is a sarcastic wit”, p. 274), in the story turned out to be somewhat stupid and obsessive Daria, companion of the imaginary genius, recording insignificant and meaningless details of non-literary life of the classic.

The question arises: why has axiology changed so radically? why the same character has gained a completely different connotation?

We can assume that the neutrally sustained text of the year 1982, journalistic, informative, “objectified”, guaranteed some “protection” for Dovlatov-the artist from accusations of the fellow-writers (like, the facts are sustained in the essay, and the novel presents falsehood and fiction)<sup>6</sup>. However, in fact, the task of the artist Dovlatov, probably was different. A possible comparison of works that are very close in material (one with the dominant poles, the other with the minuses) allowed to create (to form) a truly objective picture that demonstrates the dialectical (duality) nature of each character (person). (Auto)intertext became for himself the condition of the writer’s authenticity and artistic integrity, genuine fairness, when through different narrative discourses was opened the complexity and ambiguity of conflicting human nature.

In the same way is created the image of M. Korzhavin (1925-2018), poet, publicist, translator, memoirist, who is in the novel *substituted* by the image of Reuben Kovrigin. In the essay the fragment connected with him is entitled *The Old man Korzhavin noticed us* and in essence character of the hero differs to a small extent from which is reproduced in the novel. Korzhavin-Kovrigin appears as a person ‘vulnerable’ (31, 32, 33, 278, 279), but at the same time sharp, decisive, rough (32, 33, 279, 280), although defending (in a swear form) the tradition of Russian Christian culture (and literature), the need for human, not ‘dead’ content of the work of art. However, if in the essay Korzhavin is critical of everyone, not particularly focusing on the personalities (‘he insulted all Western Slavists’, ‘insulted the whole city’, insulted ‘unscrupulous journalists’, 32), the novel presents the plot of the

---

in the nineteen seventy-six-th year. Some time before the historical rupture of soil with liberals’ (28).

<sup>6</sup> Although, as already noted, only one *Compromise* shows that by Dovlatov it is not so.

episode, where criticism of Kovrigin purposefully drawn on 'amoralist' (33, 34) Limonov.

Интертекстуальная отсылка к строкам Пушкина о Державине – «Старик Державин нас заметил...»<sup>7</sup> – сфокусированная в эссе на «старике» Коржавине, с одной стороны, на уровне интертекстемы эксплицирует непререкаемость авторитета последнего для молодежи (и для Довлатова-Далматова в том числе). С другой стороны, в трансформированной форме обнаруживает и другой смысл – «обида» («заметил»!), нанесенная несдержанным оратором газете «Новый американец» (и непосредственно Довлатову, ее представляющему; «обидел меня...», с. 32). Intertextual reference to Pushkin's lines about Derzhavin 'the old man Derzhavin noticed us...' is focused in the essay on 'the old man' Korzhavin. On the one hand this reference explicates at the level of intertexts the indisputability of the authority of Korzhavin for young people (and for Dovlatov-Dalmatov as well). On the other hand, there is given in the transformed form another meaning – 'offence' ('noticed'!) inflicted by the intemperate orator to the newspaper *New American* (and directly Dovlatov who represents it; 'he has hurt me...', 32).

Meanwhile in the novel due to expanded plot move there is concretized and corrected the enumeration of insults inflicted to Kovrigin, especially when Limonov is directly ostracized and when description of Kovrigin's oratory is saturated with elements of the absurd and the everyday anecdote, which becomes self-weight and completeness.

In the novel there is an actual merger of two independent small chapters of the essay – *Deserter Limonov* and *The Old man Korzhavin noticed us*, Lemonov and Korzhavin turn out to be in close proximity, almost in a 'duel situation'.

Episode with Limonov is exposed in the novel *Outpost* to radical recycling – or rather the narrator has used (played) a completely different situation. If in the essay Dovlatov focuses on the statement of Limonov that he 'doesn't want to be a Russian writer' (276) and 'polyphonic' discusses the reaction of the participants of the Symposium on this 'desertion' statement, in the novel there are in the center 'philippics' of Korzhavin – 'the curses' of Kovrigin: he 'cursed'(23) Limonov in the sequel to the assigned rules, and then the battle continued for another seven minutes, generously given to him by Limonov.

Together with the image of Limonov and his hero in the text *The Outpost* enters a classic intertexteme – a reference to I. S. Turgenev's novel *Fathers and children*. In an essay about Limonov Dovlatov writes: "Limonov is a modern Russian nihilist. Edichka Limonov is a direct bazarovskij offspring. He is a brainchild of wingless, boorish, suffocating materialism (278). In the novel this journalistic promise artistically (intertextually) is implemented.

---

<sup>7</sup> All subsequent references to the texts of A. Pushkin's works are to this edition: [Пушкин: 1959-1962]

Just as Bazarov wins in ideological disputes ('ideological duel') with Pavel Kirsanov not because he gives more weighty arguments, but only because he is mostly silent ('at dinner we talked a little. Bazarov especially said little, but ate a lot'<sup>8</sup>), in the same way Lemonov comes out as a winner in 'dispute' because he behaves similar to Bazarov, i. e, reserved and calm, he almost generously offers to the opponent seven minutes of time-regulations.

It is curious that Dovlatov gives a very modern interpretation of the image and character of the nihilist Evgeny Bazarov. In the 1970s-1980s, the image of Bazarov was traditionally considered as an image of a progressive hero, the so-called 'new man', 'democratically minded', 'from the people' ('my grandfather plowed the land...'), and such features of the character were the prevailing characteristic of the image. In Soviet times, in the works of literary critics (and in school textbooks especially) materialist Bazarov naturally won the dispute with the nobles-intellectuals Pavel and Nikolai Kirsanov, and he turned out to be much stronger and brighter in the manifestation of personal qualities than the 'soft' liberal Arkady<sup>9</sup>. However, Dovlatov, as can be seen from a number of epithets that are used to characterize 'Bazar's offspring' Edichka ('it's me, Edichka' Limonov), demonstrates a completely different approach to the understanding of the hero and his 'forefather' Bazarov. Dovlatov is not poeticizing Turgenev character, but renders nihilistic traits of Bazarov in the 'purely materialist' Limonov.

So, "Limonov's" episodes in the essay and in the novel are categorically different (first of all, they lose autonomy). And the accented moments in them are also different. However, noteworthy that in the essay and in the novel Lemonov is depicted by Dovlatov invariably as 'a talented man' (278), and the narrator is not ironic (probably this fact allows to preserve the original name of the hero of the novel Limonov, although the names of other novel characters are changed).

Despite the fact that Limonov's prose is called 'black genre' (278), and the image of life in it is presented in a 'gloomy' way (278), however, Dovlatov has always recognized talent of Limonov: 'Limonov at the conference was cursed by everybody. Meanwhile, the novel is being read. Apparently, talent is a big deal...' (278). Behavior and radical statements of 'immoral' (33) Limonov is not of particular interest of the narrator of *The Outpost*, because, from his point of view, 'mental toughness' is a family deal mainly' (278).

Thus, intertextual links between Dovlatov's essay and novel (and between the modern text and the classics) are again aimed at creating a true image, but in this case they generate it according to a completely different narrative (and axiological) scheme – the image of Limonov retains the constant features of the 'wingless', 'boorish', but talented 'materialist', as he is

---

<sup>8</sup> All subsequent references to the texts of I. Turgenev's works are to this edition: [Turgenev]

<sup>9</sup> Present research works give new understanding of Bazarov image [Богданова 2015: 48-80].

seemed to Dalmatov-Dovlatov. The clash of Korzhavin-Limonov (Kovrigin – Limonov) is resolved in favor of the latter, as in the Turgenev pair of heroes ‘senior Kirsanov – Bazarov’. It is no coincidence that the remark of the narrator of *The Outpost* at the end of the meeting sounds like: ‘It could be possible go to a restaurant with the same Limonov...’ (33). And the purpose is of the trip to the Symposium of the hero of the essay is not a random one: ‘to look at the living Limonov’ (274). The credibility of the individual and of the hero Limonov remains for Dovlatov (Dolmatova) constantly unchangeable.

The image of Viktor Nekrasov (in the novel – Panaev) is also transformed (on the basis of autointertext), and it occurs in a special – ‘fable’ – way. If Maximov (the editor-in-chief of the *Continent*) is absent in the essay at the Symposium (Maximov was absent, 282), and ‘*The Continent*’ is presented by the Deputy editor – Viktor Nekrasov. In the novel occurs the opposite: the leading role is taken by the ‘appeared’ at the conference Maksimov (in the novel – Bolshakov), whereas the line Nekrasov (Panaev) is ‘weakened’ and his image is filled with respectfully emphasized portrait components, far from the conference aspects of public life. In the essay there is given a suggestion (‘If he < Maximov > shall sit at the round table, I do not know how would have ended the discussion. At least, with a big scandal”, 282). Such suggestion in the text of the novel is implemented in the story, finds drawn plot, when Maximov-Bolshakov participates in the discussion and makes ‘scandal’.

The title of the small chapter in the essay *In the trenches of the Continent, or the Small land of Victor Nekrasov* intertextually and clearly indicates, on the one hand, the outstanding work of Nekrasov *In the trenches of Stalingrad*, on the other hand – it awakens in the minds of readers a different intertexteme, namely the book of ‘memories’ by Leonid Brezhnev *Small earth* (it is well-known, that it was written not by the Secretary General, but his staff writers). It is a known fact that after Nekrasov had ironically spoken in 1979 about the Brezhnev trilogy while he had been hosting on the radio, the writer was deprived of Soviet citizenship. Thus, only the parted ‘name’ of the small chapter intertextually actualizes two poles of Nekrasov’s biography – his rise (the Stalin Prize of 1947 for the novel *In the trenches of Stalingrad*) and his ‘fall’ (deprivation of the ‘high rank’ of the Soviet citizen after the review on the *Small land*).

The name of Nekrasov-Panaev itself is also subject of intertextual play. It is obviously built on the basis of literary association: the editorial community of democratic writers N. A. Nekrasov and I. I. Panaev in connection with the magazines *Domestic notes* (1814-1884) and *The Contemporary* (1836-1866). As it was in the reality – I. I. Panaev was Deputy N. A. Nekrasov, and in the text of Dovlatov – Panaev ‘replaced’ (another) Nekrasov, such thing emphasizes his (Panaev’s) role as ‘Deputy’ also in relation to Maximov due to the *Continent*. As it is said in the essay *Literature continues*: ‘< ... > Nekrasov is a wedding General’, ‘figure a few decorative’, ‘like the Queen of England’ (281).

There is in the essay with personality Nekrasov linked short story about his participation in the debates. There is also assault against him (or rather against Maximov and the *Continent*) of 'the young wing of Tsvetkov, Limonov, Bokov' (281). According to the author-correspondent 'Nekrasov came to see his friends. Embrace < ... > Nim Korzhavin. Have a few drinks with Aleshkovsky. In short, he has arrived with peaceful intentions. He did not prepare to the scandal' (281). Thus Nekrasov was not ready for the "rebellion" of the Young. Nekrasov was not ready and after the meeting "was going sad" (282). The author-narrator adds: "...I was a little ashamed for all of us..." (282).

In the novel the image of Nekrasov-Panaev has lack of narrative linearity, a hero turns out to be "background" character in each given situation, which is not directly associated with him. Probably, the feeling of 'shame' corrects the novelline, the narrator does not dare to recall once again the grievance and sadness of the deceased (by this time) writer, thereby paying tribute to his authority (and memory). On the contrary, the narrator of *The Outpost* leads such plot moves that bring (enhance) the charming and ironic features of the personality of Nekrasov-Panayev<sup>10</sup>, giving the image those words ('quotes') that took place in other circumstances. Intertextual connections between the essay and the novel allow to find out the direction of creative processing of (the same) of events, to outline the perspective of subjectivity, which provides greater objectivity of the image of the hero and the person.

Image of Panaev-Nekrasov has another intertextual allusion, which expands narrative field of *The Outpost*. At the end of the novel, talking about a deceased writer, Dalmatov recalls:

'In my archive there are seven letters from him <Panaev-Nekrasov>. Seven postcards, actually. Two of them contain some requests. The other five say the same thing. Namely:

'At the morning-after, I can re-read onle Bunin and You'.

When Panayev died, the obituary said:

'In the difficult moments of his life he re-read Russian classics. Mainly Bunin...' (125).

Such a 'remark' in itself deserved to be mentioned in the novel. However, comparison of 'Bunin, Dovlatov' in *The Outpost* strengths the love story 'I – Tasia' and generates under-textual comparison of the heroine with a Bunin only love – Varja Pashchenko. The apposition of the names of the two prose writers leads to a comparison of the role and place of female images (personalities) in the writer's fates: like Varya Pashchenko, Tasya-Asya (Anastasia Meleshko – Asya Pekurovskaya) is perceived as the only and 'fatal'<sup>11</sup> woman who has remained forever in the heart of the hero. The parallel of love stories of Bunin and Dovlatov (Dalmatov) supported by the whole

---

<sup>10</sup> For example, 'magic' multiple order of alcohol in Dalmatov's room (as it turns out in the final of the story, those orders were provided by Panayev).

<sup>11</sup> '...to the edge of doom ...' (c. 128).



story about the relationship of the central character with Tasia, the mention of cold indifference to him of the heroine, even the thought of suicide<sup>12</sup> (as you know, taken by young Bunin, who was brutally betrayed by Varvara). 'Point' comparison 'Bunin-Dovlatov', proposed by Viktor Nekrasov, in a new way covers the events of the love story, giving them (literary) scale and depth.

Moreover, the 'treachery' of the love-mate of the hero (in an ironic way, not in a dramatic or tragic way, like Bunin) is reflected in the intrigue of 'Tasya – Samsonov' giving the opportunity to gain (building) the plot situation for another writer – Vasily Aksenov. According to the plot of the novel Tasia appears in Los Angeles because 'I came to Vanka Samsonov <Aksenov>. But Vanka, you know, got married...' (43). In the essay for Aksenov is given a small chapter *The Idols of our youth*, where the names of Feldman and Gladilin are almost merged together, they are given in plural ('idols'), pointing out the joint (total) role of writers in shaping the 'youth prose' ('Aksenov and Gladilin were the idols of our youth. Their heroes were our peers. I myself was a bit of a Victor Podgurski. With a tendency for star roads...', 282). In the novel *The Outpost* Aksenov-Samsonov gets some 'independence': he is 'separated' from Gladilin and endowed with his own storyline: 'in the lobby, I saw the famous novelist Samsonov. He and his wife Rachel were on their way to the bar. Can add – with a carefree view' (44). In the process of the conference Samsonov will nominate Anastasia Myaleshka as a leader of the Russian opposition party (124). So the combined image of the 'idols' of youth prose is not debunked, but developed: the character of the 'famous prose writer' along with the features of respectfully respectable (essay and Aksenov) acquires naive-ironic features (the novel and Samsonov). The canonized image of 'idol' thanks to autointertext acquires liveliness, vitality, 'chelovechnost'.

The appearance in the essay of the chapter 'Jogging against the wind' does not contain an indication of that (those) personalities who are exposed to presentation (comprehension). Meanwhile, they are Alexander Yanov – 'a long-standing opponent of Solzhenitsyn (283), and Solzhenitsyn himself, though not present at the Symposium, but have undergone ostracisms from critical historian and political scientist. It seems that the 'neutral' title of the Chapter is actually clearly axiological, because it puts explicit evaluation markers on one and the other character. The intertextual game comes into force again.

As you know, there is a folklorism-proverb – 'to spit against the wind', in its semantics bearing the value of some fruitless enterprise, doomed to failure attempts, hopeless probability of success. About Yanov in the Chapter *Jogging against the wind* it is said he is 'jogging at the mornings' (283). That is why opposite to him Solzhenitsyn, respectively – should

---

<sup>12</sup> 'Then I thought – what's going on?! Twenty-eight years ago, I was introduced to this horrible woman. I fell in love with her. I was totally devoted to her. She ignored my feelings. Apparently, she cheated on me. Almost made me commit suicide'. (127).



be paralleled with an image of the wind, and under the text to find the symbolic semantics of a positive connotated poetic image. In addition, the lexeme "jog" generates an association with the adjective "cowardly" (it is no coincidence that it is said about Janov's speech: 'Janov has read his report. He did it with enthusiasm. In a state of great elation. Solzhenitsyn was absent, 283), clearly explicating the feeling that the 'inspiration' of the speaker would not be so 'huge' if Solzhenitsyn was present at the Congress. And though further in the text the author-narrator recognizes the importance of both figures: 'Both are right. Although they speak different languages... <...> Solzhenitsyn is a brilliant artist who appeals to the human heart. Yanov is a brilliant scientist who appeals to common sense...' (284) nevertheless, the axiology of the pair-comparison declared in the name is obvious (Yanov vs Solzhenitsyn). It is the intertextual field of the work that acts as a kind of marker, giving the opportunity to feel the undetected ('hidden') in the text author's assessments-sympathies.

Ending the essay about the international conference *Literature in emigration. The third wave*, Dovlatov sums up and says that 'there should be in the literature, nightmarish, unbelievable, phantasmagoric confusion' (285), 'sacred disorder' (284). Comparison of the text spaces of the essay *Literature continues* and the novel *The Outpost* seems to confirm this Dovlatov idea. Mismatch of characteristics, 'unspecified' facts, the difference in the composition of the Symposium participants, etc. – as well as in many other works Dovlatov, which contain conflicting information about the same events and faces – becomes a sign of the diversity of human nature, the ambiguity of the human character, the inconsistency of the behavior of the character (personality) in different circumstances, confirmation of the thesis, which was formulated by Dovlatov in the *Zone*: 'Man <...> – tabula rasa'.

Finally, speaking about the intertextual layers of the novel *The Outpost* we can add one more observation – visual, or rather cinematic intertext. As you know, Dovlatov (like all modern literature) often appeals to visual (including pictorial, poster, screen) images. In this case, the very venue of the conference, the topos of the deployment of events – Los Angeles actualizes the cinematic component: the center of the American film industry – Hollywood – becomes a shaded background of what is happening. At the same time, the cinematic text, the features of which appear in the text of the *The Outpost*, is not any Hollywood blockbuster, but a famous Soviet film, loved by many, including, apparently, Dovlatov. This is an adventure thriller *Elusive Avengers*<sup>13</sup>, repeatedly remembered in Dovlatov's texts (for example, in the *Zone* 48). As you know, the chronotope of the third part of the film – *The Crown of the Russian Empire, Or again elusive* (1971) – is associated with the events of 1924 in Paris, when the leaders of the Russian emigration intended to steal the Imperial crown for the implementation of the plan of coronation of the new head of the Russian state. The whole final part

---

<sup>13</sup> The adventure film is based on famous novel, *Red devils* by P. Blakhin at *Mosfilm* in 1966 (dir. E. Keosayan).

of the *The Outpost* simulates (recreates) the ridiculous picture of selection of candidates for the 'top posts' – both in film and in novels.

'It was necessary to elect three of the largest statesmen of the future Russia. First the President. Then the Prime Minister. Finally, the leader of the opposition party' (120).

Lines of the song, sounding from the speakers 'Lieutenant Golitsyn, remove the glasses, / cornet Obolensky, pour wine!...' (119) supports parallel to the events of 'first <Paris> wave' of Russian emigration. Caricature of cinematic images complements the characteristics of the characters of Dovlatov (as we remember, the leader of the opposition party was elected 'false', 'wrong', 'selfish (128) – and comically-absurd, 'in a green frock great-coat pattern' (124) – Tasia). The final phrase for the episode – 'the City, made for the audition...' (125) – definitely pushes to the parallel with the cinematic events of the *Crown of the Russian Empire...*

Making conclusion to the consideration of intertextual layers of the novel *The Outpost* and the comparative analysis of the novel *The Outpost* and the essay *Literature continues*, we can draw the following conclusions.

Dovlatov uses for two works, which are different in genre – the same factual basis: the events of the international conference 'Literature in emigration. The third wave' (1981, may, Los Angeles), at which he was present as an 'outside observer', preparing a report for *The New American*. The same story-line base of the texts allows in the study to update the layer of author intertext (autointertext), enabling comparison of two different discourse in the works of Dovlatov – non fiction based essay and fiction novel.

As it was shown in the analysis, the basis of the intertextual field of works is the proximity of essay and novel the *system characters*, i.e. 'homonymy of the active participants of the conference. The presence of 'the same' heroes-writers in two different texts makes it possible to actualize the difference of the characterological dominants of each character image, to see the same hero from different sides (often contradictory-opposite). Such images as Sinyavsky (Belyakov), Korzhavin (Kovrigin), Lemonov, Maximov (Bolshakov), etc., present in both texts, reveal different components of the characters, such approach, on the one hand, allows us to talk about changing the writer's strategy (the transition from publicistic<sup>14</sup> discourse to creative), on the other – the artist's idea is explicated that the nature of the human personality is complex and contradictory, and therefore, in different situations and circumstances, it can represent itself from different sides, outwardly contradictory, but essentially organic to a single (and in its own whole) character.

The mechanisms of intertextual inclusions in the novel *The Outpost* are different.

---

<sup>14</sup> With regard to Dovlatov's essay, it is not always possible to speak of the journalistic principle (as in the case of "Literature continues"), but it is clear that the basis of the correspondence intention (after all) is the visible (conditional) objectivity (newspaper, magazine, journalistic discourse).

First of all, as shown in the Chapter, we can talk about intertextual allusions that arise in the text when the author creates character names. For example, Nekrasov → Panaev, in this case mechanism is based on literary associations from the XIX-th century (N. A. Nekrasov – I. I. Panaev), although in a number of other cases the other – associative – move is used (color: Sinyavsky → Belyakov; spatial: Maximov → Bolshakov (from the semantics of the male name "Maxim"); material – object: Korzhavin → Kovrigin (Korzh-Kovriga), etc.).

Autointertext in the novel of Dovlatov is drawn through the stream of the same quotations and dialogue of the characters that was previously used by writer in the essay, but later appeared in the text of fiction novel. So, in relation to the image of Viktor Nekrasov in the essay it sounds neutrally: 'Civil biography of Viktor Nekrasov is paradoxical. Ghoulish Joseph Stalin awarded him the prize. Crazy Nikita Khrushchev kicked out of the party. Ordinary Brezhnev expelled from the USSR' (280). However in the story are actually the same words the narrator is already delegated to Panayev (Nekrasov): 'Panayev said, the bloodthirsty Stalin gave me the order. Peace-loving Khrushchev kicked out of the party. Good-natured Brezhnev almost put in prison' (21). The potential of subjectivity in a novel compared to an essay grows.

In some cases, the mechanism of intertextual 'replacements' goes further: Bobyshev from the essay 'turns' in the story in Brodsky, in an essay absent Maksimov became one of the most effective characters of the novel Bolshakov.

Literary intertexts in the novel *The Outpost* organically combined with visualized intertexts (cinematic) – *Elusive Avengers* – revealing the breadth of intertextual dialogue of various arts.

Outside the analysis in the article there was the intertext, dissolved in the love story of *The outpost* – repeated mention of the names of foreign writers Hemingway ('average writer'<sup>15</sup>, 62), Remark ('good writer', 62), Camus, Joyce, Russian emigrant writers Nabokov and Khodasevich, Solzhenitsyn and Dobychin, who form the basis of youthful interest (formation of personality) of the future writer Dalmatov. But in this case, the opportunity to omit the conversation about these intertexts is motivated by the fact that this pretext is the allusive background of all Dovlatov's works and has already been and will be considered further, on the example of other stories and short stories. In the novel "*The Outpost*", in our opinion, the most im-

---

<sup>15</sup> Explicit hemingwayesque (John danowski) motive becomes 'For whom the bell tolls...' – '...it tolls for thee.' In *The Outpost*: 'You're walking down the street, cheerful and exited. You go into your own yard. Near one of the entrances – the blue van with black tape on the radiator. And the mood you immediately spoil. You're thinking about dying. You realize that he is wandering among the residents of our house' (87). Although the motive of 'payback for their sins' (88), a powerful pervades the entire text and especially the line 'plug-in' love story, also partly can be interpreted as having come from the novels of E. Hemingway.

portant aspect of the intertextual analysis was to become (and became) autointertext.

The originality of the use of autointertext in the novel *The Outpost* is defined largely by the fact that Dovlatov reflects on the role of the 'Russian writer' (25), essentially about traditional problem of Russian classical literature 'the writer and creativity', 'the purpose of the poet and poetry'. That is why the text of *The Outpost* is flashed with proto-texts and proto-Pushkin<sup>16</sup>, Lermontov<sup>17</sup>, Gogol<sup>18</sup>, Tolstoy<sup>19</sup>, Herzen<sup>20</sup>, etc. However, unlike the classics of Russian literature, Dovlatov (Dalmatov) relieves the burden of being the 'voice of the people', 'public Herald', but continues to reflect on the quality of Russian writer and the importance of Russian literature, the Russian language (as before in the *Zapovednik*).

According to Dalmatov, Russian writer should call himself the writer who works in Russian, for which the Russian language is the language of his thoughts and creativity. If the early *Zapovednik* still felt the desire of the writer to differentiate Russian and Jewish roots (=mentality) of the characters, to designate 'the historical gap of soil and liberals' (28), *The Outpost* through thread held the idea that 'double chauvinists' and 'rootless cosmopolitans' (29) are the same: 'how they are similar' (29). It is no coincidence that during the Symposium talented (brilliant) Brodsky becomes an 'argument' for ones and others (102). Language, so assumes Dovlatov, equalizes the origin, rises above the 'call of the blood' – there is Dovlatov's widely known aphorism: 'the nationality of the writer is determined by the language' (277).

It is no coincidence that about himself, the representative of 'nice minorities' (*Zapovednik*) Dovlatov said: 'for example, I want to be a Russian writer. I actually only do and achieve' (277). According to Dalmatov-Dovlatov, both in the essay *Literature continues* and in the novel *The Outpost*, the main thing is that all the characters, participants of the Symposium *New Russia*, there is Russian literature, which continues, including within the American outpost. The intertext of the novel (or autoincrement) allows Dovlatov wider and more diverse to represent the problem.

---

<sup>16</sup> s. line of strange relationships of the writer Abrikosov father ('rumor has it that they are in a homosexual relationship', 72), is clearly oriented by Dalmatov on relations and Hekkern d'anthes, the "father" and "son" (72). S. 'almost cynical' Tasya's intention to call a puppy Pushkin: 'Call him Pushkin <...> as a sign of respect for Russian literature. Pushkin! Pushkin!...' (96). Et al.

<sup>17</sup> Almost Pechorin's observation: '...the less inspired me these people, the more I sought their favour' (83).

<sup>18</sup> Image of captain Kopejkin from *Dead souls* (74), which can be found in the title of newspaper *Kopejka*

<sup>19</sup> '...additional zone of sensitivity' (77).

<sup>20</sup> emphasized '...Who is guilty?' (84).

### Literature

- Young, Ekaterina. Sergei Dovlatov and His Narrative Masks. Northwestern University Press. 2009.
- Богданова О. В. «Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь»: «Отцы и дети» И. С. Тургенева // Вопросы литературы. М., 2015. № 4. С. 48-80.
- Довлатов С. Филиал: Записки ведущего / Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 4. С. 5–131.
- Довлатов С. Литература продолжается / Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 4. С. 273–286.
- Васильев, Владимир. Литература русского зарубежья в современном литературном процессе / Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) 3-е издание. Под. ред. С.И. Тиминой, Москва, СПб: 2013. С. 158-172.
- Васильев, Владимир. Литература русского зарубежья / История русской литературы XX. Москва: 2013. С. 167-196.
- Карпов, Анатолий. Сергей Довлатов / Литература русского зарубежья (1920-1990) 2-е издание. Под редакцией А. И. Смирнова. Москва: 2012. С. 531-543.
- Пушкин Александр. Собрание сочинений: в 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого и др. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: <lit-classic.com>
- Тургенев И. С. Полное собрание сочинений // URL: ilibrary.ru. И. С. Тургенев Полный список произведений
- Черняхович А. С. О рои анекдота в прозе С. Довлатова (повесть «Филиал») // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Сер. Общественные науки. Спец. выпуск. 2007. С. 21–23.

**Богданова Ольга Владимировна** – доктор филологических наук, профессор, Российский Государственный Педагогический Университет им. Герцена

**Власова Елизавета Алексеевна** – аспирант кафедры русской литературы Российского Государственного Педагогического Университета им. Герцена.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Bogdanova Olga Vladimirovna – Doctor of letters, prof. of the Russian State Pedagogical University n.a. Herzen*

*Vlasova Elizaveta Alexeevna – postgrad student of the Russian Literature Department of the Russian State Pedagogical University n.a. Herzen*

## **SZTUKA ULICY JAKO BUNT WOBEC ZASTANEJ RZECZYWISTOŚCI – ANARCHISTYCZNA WALKA Z SYSTEMEM NA PRZYKŁADZIE POLSKI**

**Magdalena Bryła**  
Instytut Religioznawstwa  
Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: magdalena.m.bryla@gmail.com

**Streszczenie.** Artukul dotyczy specyfiki sztuki ulicy w kontekście ruchu wolnościowego w Polsce szczególnie w drugiej połowie XX w. Niewątpliwie tego rodzaju zjawiska artystyczne miały swój udział w polskiej drodze do wolności. Sztuka ulicy w latach osiemdziesiątych XX wieku staje się narzędziem walki ideowej z negatywnymi bohaterami politycznymi, którzy kontrolowali życie obywateli.

**Kluczowe słowa:** sztuka ulicy, graffiti, wolność, Polska

## **STREET ART AS A PROTEST AGAINST THE OLD REALITY – ANARCHISTIC FIGHT WITH THE SYSTEM – THE CASE OF POLAND**

**Magdalena Bryła**  
Instytut Religioznawstwa  
Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: magdalena.m.bryla@gmail.com

**Abstract.** The article concerns the specificity of street art in the context of the freedom movement in Poland, especially in the second half of the 20th century. Undoubtedly, such artistic phenomena had their share in the Polish road to freedom. In the 1980s, street art became a tool of ideological struggle against negative political heroes who controlled the lives of citizens.

**Keywords:** street arts, graffiti, freedom, Poland

Przemiany polityczne i społeczne na przełomie XX/XXI wieku sprzyjały powstawaniu różnych subkultur, które sprzeciwiały się zastanemu i narzucanemu odgórnie światopoglądowi. Jedną z reakcji artystycznych w tamtym okresie był nurt street artu – sztuki ulicznej, która poprzez swoje dzieła wpływała (i nadal wpływa) na zmianę społeczną. Mury i pojawiające się na nich prace stały się wyrazem drogi do wolności również w Polsce. Często zapomina się o owych prowokatorach kultury (Moch 2016, s. 215), którzy



buntowali się przeciw skostniałemu systemowi, sprawiającemu, że nie tylko otoczenie, ale i umysły obywateli stawały się szare. Ich celem było pokazanie alternatywy, siły, a przede wszystkim walki, którą wyrażali w swoich artystycznych kontestacjach zastanej rzeczywistości. Innymi słowy, to wolność stała się naczelnym celem artystów, żyjących w czasach władzy komunistycznej w Polsce.

Celem artykułu jest prześledzenie specyfiki sztuki ulicznej jako drogi do wolności na przykładzie Polski. W tej kwestii nie mamy się czego wstydzić, polscy artyści są znani i doceniani na całym świecie, a nawet więcej: załączki rewolucyjnej sztuki ulicznej (jak choćby graffiti) pojawiły się w Polsce znacznie wcześniej niż w Nowym Jorku (uważanym za „matkę” tej dziedziny sztuki) – publiczna forma sztuki od dawna nie była obca naszym rodakom. Graffiti i street zostaną ukazane jako sposób komunikacji, który zachęcał do przeciwstawiania się otaczającemu reżimowi. Wydaje się, że również sztuka ulicy miała swój udział w sukcesie z 1989 roku – to przykład walki toczonej z beznadzieją tamtych czasów, manifest i apel do walki o wolną Polskę.

Choć od lat naukowcy dywagują nad zjawiskiem „końca sztuki” – przeniesieniu jej w obszar codzienności, zniesieniu z piedestału świętości, a przez to utraceniu jej (w mniemaniu niektórych) konstytutywnych cech – to sztuka nadal dobrze sobie radzi w dobie dominacji popkultury i wcale nie znika z dorobku kulturowego społeczeństw. Wykształcają się nowe nurty, które dostosowują się do potrzeb danego miejsca i czasu – podobnie działo się w latach osiemdziesiątych w Polsce, kiedy społeczeństwo walczyło z negatywnymi bohaterami (szczególnie politycznymi), kontrolującymi życie obywateli. Nim przejdzie się do dalszych rozważań nad rolą street artu i graffiti w walce o wolność, należy uściślić kwestie definicyjne.

## **GRAFFITI I STREET ART – KWESTIE DEFINICYJNE**

Wiele pojęć związanych ze sztuką ma płynne znaczenie, ciężko uchwycić ich istotę – podobny problem pojawia się w przypadku prób definiowania tak szerokiego zjawiska jak graffiti i street art. Oprócz podstawowych pytań: czym jest tak rozumiana sztuka, jakie są jej wyróżniające cechy? Można dywagować również nad tym jaka jest różnica między artystami malującymi na murach a wandalami? Jakie przyświecają im cele? Czy rzeczywiście stereotyp dzikiego wandalu ma rację bytu w przypadku twórców z gatunku graffiti i street artu? To tylko nieliczne z problematycznych kwestii, które można mnożyć.

Za Stellą Grotowską (2012, s. 12) przez pojęcie sztuki ulicznej będę rozumieć: *uczestnictwo w kulturze, ukierunkowane na kwestie opresji i dominacji – i dlatego nadające się do prowadzenia badań nad kształtowaniem się kultury i świadomości opozycyjnej w ruchach społecznych, zwłaszcza w ruchach tzw. odpowiedzialności społecznej*. Tak rozumiana publiczna działalność artystyczna staje się metaforycznym lustrem, w którym mogą



odbijać się problemy i bolączki, zajmujące konkretne społeczeństwa. Przy takim założeniu wartość artystyczna i estetyczna będzie miała drugorzędne znaczenie (Grotowska 2012, s. 15) – nie na nich skupi się analiza, lecz raczej na diagnozie kultur i czasów, które komentują artyści uliczni. Na zjawisko artyzmu w przestrzeni publicznej można spojrzeć z wielu perspektyw – politycznej, religijnej, marketingowej, socjologicznej, pedagogicznej i wielu innych, których nie sposób tu wymienić. Nadal konieczne jest holistyczne ujmowanie fenomenu tej sztuki, aby nie utracić jej specyfiki. Jednak wydaje się, że również dogłębna analiza konkretnej funkcji przybliży nas do zrozumienia całości sztuki ulicznej – dlatego warto pochylić się nad jej buntowniczym (czasem wręcz anarchistycznym) i wolnościowym obliczem.

Termin „sztuka uliczna” (ang. *street art*) został użyty po raz pierwszy w latach osiemdziesiątych XX wieku przez Allana Schwartzmana (1985) – w celu odróżnienia tej formy wyrazu artystycznego od zwykłego wandalizmu. Mimo pojawienia się specjalistycznego terminu dyskusje nie ustały – wielu badaczy do dziś próbuje uchwycić jej specyfikę. Panuje jednak zgoda, co do dwóch głównych środków wyrazu, które pojawiły się na ulicach miast w XX wieku, były to graffiti i street art. Wydają się one wyrastać z jednego podłoża, mają wspólne źródło: tworzenie na murach w miejscach publicznych. Zaczęły się też rodzić nowe pytania: czy graffiti to już street art? Czy może rządzi się odmiennymi prawami, gdyż brak mu tego malarskiego zacięcia? W bardzo przystępny sposób na te wątpliwości odpowiedział Włodzimierz Moch (2016, s. 37), stwierdzając: *Chociaż wiele genologicznych i artystycznych elementów łączy graffiti ze street artem, to jednak stało się faktem, że obie dziedziny sztuki miasta wyemancypowały się i funkcjonują niezależnie od siebie, nawet jeśli niektórzy twórcy działają na obu polach. Stanowią zatem pokrewne, ale autonomiczne względem siebie obszary kreacji plastycznej, słownej i słowno-plastycznej, eksponowanej w przestrzeni publicznej. Utożsamienie graffiti ze street artem nie ma dzisiaj podstaw, gdyż dzieli je wiele różnic, a przede wszystkim inne cele i sposoby działania, odmiennosć rodzajów kreacji i wpływania na odbiorców.* Kluczowy jest tutaj termin „obecnie” – to współcześnie obie dziedziny zyskały niezależność, wcześniej prawdopodobnie stapiały się w jedno (nawet sami artyści często nie chcą definiować przynależności, do któregoś z tych nurtów – są w swoim mniemaniu zarówno przedstawicielami street artu i graffiti) (Moch 2016, s. 35). „Sztuka uliczna” jest pojęciem bardzo szerokim, w jego granicach mieści się również gatunek graffiti (będący równocześnie osobnym rodzajem sztuki). Nie jest to utożsamienie, ale podkreślenie wspólnego źródła ogólnie rozumianej sztuki ulicy – zarówno jako graffiti, jak i street artu. Mimo to należy pokrótce omówić historię i znaczenie obu tych ruchów.

Pojęcie graffiti jest znane wszystkim, problem pojawia się gdy chcemy odnaleźć jego korzenie. Etymologię tego określenia można wywodzić z greckiego czasownika *graphein*, oznaczającego „pisać” czy też z włoskiego *graffiare*, tłumaczonego jako „drapać”, „skrobać” (Paluch 2011, s. 357). Równie często odwołuje się do starożytnej techniki sgraffito, polegającej na

dekorowaniu ceramiki poprzez *częściowe zdrapanie barwnych warstw tynku lub glazur* (Paluch 2011, s. 357). Sama nazwa wskazuje na intencjonalne działanie ludzkie, którego celem było upiększenie pewnych artefaktów lub też zapisanie komunikatów. Jak zauważa Izabela Paluch (2011, s. 357), graffiti długo funkcjonowało w kontekście politycznym (między innymi jako komunikat związany z władzą), stąd często zapominano o jego artystycznych walorach. Bardziej podniosłe rolę tej sztuki ujmuje Igor Dzierzanowski (2011, s. 372), stwierdzając: *Graffiti dla obserwatora jest zaledwie ulotnym komunikatem. Dla twórcy – historią, zawsze osobistą*. Nie jest to tylko prosta ingerencja w przestrzeń publiczną, ale też pewna wizualna historia, którą artysta dzieli się z uczestnikami miejskiej społeczności.

Należy również postawić pytanie: kiedy narodziło się graffiti? Czy jego formy w starożytności można uznać za zapowiedź współczesnego ruchu artystycznego? Warto pamiętać, że sztuka „malowania” na murach ma długą historię i niejednego zapewne zdziwiłoby, że napisy w przeszłości niekonięcznie dotyczyły doniosłych i ważnych dla społeczności spraw. Jako przykład można przytoczyć graffiti pochodzące z Pompei, miasta zniszczonego w wyniku wybuchu wulkanu w 79 roku n.e. Prowadzone na tamtym terenie badania *odkryły przykłady oddolnej komunikacji w postaci niecenzuralnych napisów, które zazwyczaj dotyczyły seksu, skandali i polityki* (Paluch 2011, s. 358). Zatem znane z codzienności napisy w stylu „Kocham Mariczkę” (to autentyczny przykład krakowskiego graffiti umieszczonego na kontenerze na jednym z osiedli) nie są wymysłem współczesnej, zbuntowanej młodzieży – tego typu wyznania pojawiają się od wieków w przestrzeni publicznej. Popularność tych *spontanicznych wiadomości* (Paluch 2011, s.358) była widoczna już w starożytności.

Oprócz krótkich tagów, będących swoistym podpisem autora, który dzięki temu personalizuje przestrzeń, zaczęły pojawiać się dzieła wielkoformatowe, nawiązujące do osiągnięć historii sztuki. Narodził się szeroko rozumiany street art – sztuka, której galerią stawały się ulice. Choć niektóre prace z nurtu graffiti również mogą poszczycić się wysokim poziomem artystycznym, to w miejskiej świadomości często kojarzone są z aktem wandalizmu, nielegalnym działaniem i problemem społecznym (Drozdowski 2006, s. 109). Street art i graffiti łączy wiele, ale pojawiają się też zasadnicze różnice.

Karolina Majewska (2008, s. 10) wskazuje dwie różnicujące cechy: graffiti to *wizualno–typograficzna komunikacja pomiędzy wtajemniczoną grupą graffiti writers*, innymi słowy jest przekazem bardzo zamkniętym i dostępnym nielicznym, zaś street art posługuje się kodem zrozumiałym dla wszystkich, prace mają docierać do jak najszerszego grona, to komunikacja otwarta. Majewska (2008, s.10) zaznacza: *przede wszystkim ta ambicja egalitarności odbioru odróżnia street art od graffiti*. Kolejnym różnicującym elementem są środki wyrazu, którymi posługują się artyści – w graffiti będą to przede wszystkim napisy, w street artcie można odnaleźć wielość środków wizualnych (Majewska 2008, s.10). Za to jako element łączący niewątpliwie można wymienić, jak nazywa to Piotr Bernatowicz (2008, s. 3),

*status miejskiej partyzantki* – pewną dozę nielegalności, działania na pograniczu prawa.

Sztuka uliczna wpisuje się w założenia *new genre public art* – czyli nowej sztuki publicznej, która zrodziła się z *antyformalistycznej sztuki końca lat pięćdziesiątych XX wieku*, z *happeningu*, *pop artu* i *sztuki konceptualnej* (Dziamski 2005, s. 49). Nazywa się ją często sztuką interweniującą, gdyż zasadza się na interpretacji i przeformułowaniu bolączek codziennego życia (Dziamski 2005, s. 49–50). Jak stwierdza Grzegorz Dziamski (2005, s. 49): *nowa sztuka publiczna wchodziła w dialog nie tylko z miejscem, jego fizycznymi i wizualnymi właściwościami, ale także – czy przede wszystkim – podejmowała dialog z zamieszkującymi i użytkującymi daną przestrzeń społecznościami*. Nie chodziło o skupienie się na estetycznym wyrazie dzieła, ale raczej na walce o wolność przestrzeni debaty publicznej. Sama nazwa *street art* lokuje ten nurt w granicach sztuki – graffiti przez długi czas nie rościło takich pretensji (Moch 2016, s. 36).

Podsumowując, graffiti osadza się na ruchu i działaniu – pojawia się wszędzie, konsternując przechodniów swoją enigmatycznością (Moch 2016, s. 36). Jest niezwykle dynamiczne i zmienne, pojawia się tam, gdzie konieczna wydaje się wojna o ikoniczną przestrzeń miasta (Moch 2016, s. 32). Charakteryzuje się pewną dozą nielegalności, jest ekstremalną twórczością, której ciągle towarzyszy adrenalina (Moch 2016, s. 32). To alternatywne spojrzenie na otaczający świat, rodzące się z buntu marginalizowanych społeczności (Moch 2016, s.32). Bycie „poza prawem” daje wrażenie wolności, jest wyrazem nieskrępowanej i swobodnej ideologii reprezentowanej przez graffiti writers. Zaś *street art*, zwany często *postgraffiti* (Grotowska 2012, s. 13), łączy nielegalność działań z pewnymi konwenansami przestrzeni publicznej – już od dawna działaniom sztuki ulicznej patronują mecenas i sponsorzy (Moch 2016, s. 33). Można powiedzieć, że ta forma sztuki ma bardziej uniwersalny charakter – łatwiej ją zrozumieć, między innymi przez jej nawiązania do pewnych kodów kulturowych (np. literatury, filozofii, polityki czy innych historycznych dziedzin (Moch 2016, s.33). Pojawia się też dużo większa dbałość o wykończenie prac – artyści nie mają tak wielkiej presji czasu, gdyż w wielu przypadkach działają legalnie (Moch 2016, s. 33). A co najważniejsze, ich twórczość jest aprobowana społecznie – przez co nie zostaje zamalowana, jak to bardzo często ma miejsce w przypadku graffiti uznawanego niejednokrotnie za wandalizm (Moch 2016, s.34).

Formy pierwotne działalności „na murach” towarzyszą ludzkości od dawna – jako pierwowzór mogą posłużyć malunki w jaskiniach, freski czy sztuka awangardowa. Jednak współczesna forma sztuki ulicznej (zarówno graffiti jak i *street artu*) swoje korzenie ma w latach sześćdziesiątych XX wieku – kiedy pojawiły się flamastry i spraye, ułatwiające pozostawienie swojego śladu w przestrzeni publicznej (Grotowska 2012, s. 13). To wszystko pozwoliło na zaskakująco szybki rozwój tej formy sztuki, która trwa do dziś. Popularność *street artu* może wynikać z wielu znaczeń tej sztuki w przestrzeni publicznej – jedną z głównych funkcji jest zaangażowanie, to nurt *będący*

*przejawem prowokacji kulturowej, walczący z komercjalizacją przestrzeni publicznej, łączący ekstremizm z humorem* (Moch, s. 36).

Jak zauważa Marek Krajewski (2011, s. 26) relacje sztuki ulicznej z władzą ulegają zmianom, ale nadal *obecny jest wypracowany w latach 60. i 70.XX wieku model współdziałania polegający na zezwoleniu artyście na każdy twórczy eksperyment, pod warunkiem, że nie dotyka on sfery polityki i ma charakter niszowy*. Artyści i ich prace mogą burzyć ład społeczny wypracowany przez władzę – stanowią zagrożenie potencjalnego buntu. Historia nie raz pokazała, że artyzm może stać się orężem w walce – na przykład ideologicznej. W Polsce historia sztuki ulicznej ma długą tradycję. Ze względu na tematykę pracy, przytoczone zostaną głównie przykłady, które odzwierciedlają wspomniane napięcie na linii obywatel–władza i które są wyrazem zaangażowania w walkę o wolność państwa. Nie ulega wątpliwości, że *w Polsce graffiti miało inny, specyficzny charakter, ponieważ przez wiele dziesięcioleci motywowane było buntem wobec panujących reżimów: czy to hitlerowskiego, czy też komunistycznego* (Paluch 2011, s. 359). Tło wydarzeń odbiło swoje piętno również w sferze sztuki.

## SZTUKA WALCZĄCA

Realia II wojny światowej mobilizowały do użycia każdej możliwej formy walki z okupantem – również graffiti, które wykorzystywano w dywersyjnych akcjach. Pojawiły się nalepki, ośmieszające wroga i pokazujące siłę polskich moralii nawet w tak trudnym czasie (Paluch 2011, s. 359–360). Justyna Paluch (2011, s.360) nazywa taką stylistykę sabotażu *walczącym graffiti*, które początkowo stanowiło *wygodną i skuteczną formę ‘polemiki’ z niemiecką propagandą, z czasem stało się niezależnym nośnikiem haseł, często ilustrowanych zabawnym obrazem*. Do tworzenia haseł i znaków używano kredy, tuszu czy farby olejnej (Paluch 2011, s. 360) – w zależności od tego jak długo dane dzieło miało być widoczne. W warunkach ciągłego zagrożenia takie działania obarczone były bardzo dużym ryzykiem – nie chodziło tylko o nielegalność, ale i o groźbę utraty życia.

Organizacja Małego Sabotażu „Wawer” dodawała do słynnego „V – Victoria” (znaku, który pragnęli zawłaszczyć hitlerowcy) słowo „Verloren” – zginąć, dając znać, że aby zwyciężyć Musę pokonać wszystkich zbuntowanych (Paluch 2011, s. 360). Pojawiały się również symbole Polski Walczącej – choć autorstwo tego najsłynniejszego znaku, przedstawianego jako połączenie liter P (symbolizującej Polskę) oraz W (interpretowanej jako walka lub kotwica, będąca wyrazem nieustępliwości) pozostaje do dziś kwestią dyskusyjną. Jak stwierdza Ewa Chabros (2011, s. 213): *z okresu okupacji hitlerowskiej, kiedy to pojawiły się symbole Polski Walczącej oraz napisy wykonywane przez harcerzy Szarych Szeregów w ramach akcji małego sabotażu, pochodzi pierwsza zachowana dokumentacja fotograficzna*. Fotografia utrwaliła najważniejsze przekazy tamtych czasów, stając się skarbnicą pamięci dziejów. Jednak jaki cel przyświecał tego typu bojkotującym

akcjom? Można powiedzieć, iż *tworzenie napisów było podtrzymywaniem ducha oporu wobec okupanta oraz omijaniem monopolu informacyjnego wroga, dlatego też pisanie na murach było bardzo popularną i często stosowaną metodą propagandową podczas okupacji hitlerowskiej i później w okresie komunizmu* (Chabros 2011, s. 213).

Wśród innych ważnych znaków, pojawiających się w latach czterdziestych, był również akronim „pPp” – „pracuj, Polaku, pracuj”, który wpisywał się w postać żółwia (Paluch 2011, s. 360). Była to zachęta do podjęcia walki na polu ekonomicznym, poprzez „spowalnianie” wzbogacania się wroga. Nie tylko czasy wojenne były inspiracją do tego typu artystycznej działalności, niezadowolenie społeczne może pojawić się w każdej epoce, o czym świadczą nawet współczesne napisy na murach – to sposób komentowania otaczającej nas rzeczywistości.

W latach powojennych miejsce okupantów hitlerowskich zajął reżim komunistyczny. Partyjne przekazy bazowały często na użyciu wizualnych nośników – walka z propagandą na murach stała się jeszcze wyraźniejsza (Paluch 2011, s. 360). Schronieniem dla opozycyjnych artystów okazał się Kościół – to właśnie parafie stawały się miejscem przyjaznym dla artystów, wyrażających bunt poprzez sztukę (Paluch 2011, s. 360). Walczące graffiti odrodziło się w latach siedemdziesiątych, by już dekadę później zmieniać oblicze polskich miast i ogólnopaństwowej polityki.

W ruchu „Solidarności” widoczna była inspiracja hasłami z czasów II wojny światowej – słynne motto „Wawra”: „Solidarność żyje! Solidarność zwycięży!” zostało przejęte przez późniejszych działaczy tego ruchu (Paluch 2011, s. 361). Kontynuacja wzorców była bardzo widoczna: *Korzystano z wykreowanej ikonografii i wypracowanych technik konspiracji, dzięki czemu zakres działań opozycyjnych szybko rozszerzył się na cały kraj* (Paluch 2011, s. 361). Graffiti i street art stały się wyrazem działań partyzantkich. Zaszczucie wielu środowisk polskiej społeczności prowokowało do licznych strajków obywateli. Jak podkreśla Bogna Kietlińska (2008, s. 25): *zdaniami Edwarda Dwurnika „najwspanialsza eksplozja graffiti” miała miejsce w roku 1981, kiedy to telewizja stanęła w opozycji do „Solidarności”. Wtedy to uliczne mury stały się polem zagorzalej walki słownej*. Na ulicach pojawiały się najróżniejsze hasła od „Precz z Gomułą”, „PPR – Płatne Pacholki Rosji”, „PPS – Płatne Pacholki Stalina” po „Tumanowicz tuman” czy „Telewizja kłamie” (Chabros 2011, s. 213; Kietlińska 2008, s. 25). W strajki włączały się również środowiska uniwersyteckie, łącząc osoby chcące wyrazić swój sprzeciw wobec ówczesnej sytuacji panującej w kraju.

Jednym z najsłynniejszych ruchów, który zrodził się właśnie w społeczności akademickiej była „Pomarańczowa Alternatywa”, stworzona przez Waldemara Frydrycha zwanego „Majorem”. Nazwa tego ugrupowania związana była z tytułem pisma, które wydawali strajkujący studenci (Paluch 2011, s. 361). Tak powstała *specyficzna przestrzeń komunikacyjna* – cechowała ją przede wszystkim groteska i absurdalny humor (Paluch 2011, s. 361). Ruch rozprzestrzenił się poza mury uniwersyteckie i znalazł wyraz



w buntowniczej sztuce ulicznej, która stawiała w opozycji do ciemniejącej władzy. Humor był wymierzony nawet w patetyczne hasła „Solidarności Walczącej”, co nie było społecznie akceptowane – jak na przykład dopisywanie do symbolu tego ugrupowania liter „EX”, dając w rezultacie wyraz „SEX” (Chabros 2011, s. 215). Takie akcje miały podwójny skutek: *Przechodnie nie potrafili określić nadawcy, traktując napis jako atak na związek, z kolei milicja odebrała je jako kolejny akt dywersji Solidarności* (Paluch 2011, s. 362). Ponadto, pamiętne krasnoludki „Pomarańczowej Alternatywy” wpiły się na stałe w krajobraz Wrocławia, a hasło „Majora” – „Maluj mury”, zachęcało do tego typu dywersyjnych akcji (Paluch 2011, s. 365). Jak podsumowuje Izabela Paluch (s. 365): *Działalność Pomarańczowej Alternatywy w drugiej połowie lat 80. decydująco wpłynęła na popularność graffiti w Polsce, zwłaszcza wśród młodych opozycjonistów, tworzących własne alternatywne enklawy i wykorzystujących nowe środki komunikacji w stosunku do nieakceptowanej rzeczywistości PRL-u.*

Również we Wrocławiu powstała grupa „LUXUS”, wydająca magazyn o tym samym tytule – stała się ona prekursorem wrocławskiej szkoły szablonów (Chabros 2011, s. 217). Po wprowadzeniu stanu wojennego członkowie „LUXUS-u” prowadzili i zachęcali do twórczości na murach (Chabros 2011, s. 217). Szablony stały się również techniką stosowaną przez ruchy oporu, próbujące zmienić ówczesną Polskę. Warto wspomnieć o młodzieżowych frakcjach „Solidarności Walczącej” (na przykład „Federacji Młodzieży Walczącej”), mające oddziały w całej Polsce i które poprzez napisy na murach sprzeciwiały się poczynaniom polityków (Paluch 2011, s. 365).

Lata osiemdziesiąte cechował stanowczy wzrost popularności sztuki zaangażowanej – w tym street artu i graffiti. Niewątpliwie wpływ na to miała efektywność komunikacji poprzez sztukę – docierała do wszystkich, powielana w różnych częściach kraju. Sam fakt wykorzystania „malowania” na murach pokazuje jak silnym stało się to medium. Jednak najważniejsze wydają się tematy, które wówczas podejmowano – na pierwszym miejscu należy wspomnieć o walce z systemem politycznym, jego brutalnością a czasem wręcz śmiesznością. Twórczość antysystemowa przeważała na polskich ulicach – to rewolucja, która dokonywała się na oczach wszystkich. Drwiono z przedstawicieli władz (na przykład z Wojciecha Jaruzelskiego, którego portret przedstawiano w postaci bałwana z dopiskiem „Nasza zima zła” czy w formie listu gończego z komunikatem „Wanted Dead Or Alive”), a także służb porządkowych (na przykład MO, SB, ZOMO, PZPR, kwitując to chociażby hasłem: „Muzg zastąpiły pały”) (Chabros 2011, s. 221–222). Przeważała w nich satyra, która niewątpliwie drażniła władze, a podtrzymywała na duchu obywateli. Według Ewy Chabros (2011, s. 212) twórczość uliczna tamtych czasów cechowała się humorem, anonimowością, prowokacją ortograficzną, słownictwem potocznym i środowiskowym, hasłami w języku obym czy niejednorodnością graficzną. Kultura niezależna kwitła, buntując się przeciw reżimowi w każdej możliwej postaci.

Tworzenie nowego rodzaju sztuki w warunkach bycia zależnym od okupantów pokazało ideologiczną siłę street artu i graffiti. Prawo do wolności stało się jednym z ważniejszych manifestów obecnych w działaniach artystów – bunt, opór i dezaprobata były orężem w walce toczonej na murach. Często zapomina się o środkach wizualnych, które wpłynęły na zmianę ustroju i sukces 1989 roku. Sztuka do dziś wiedzie lud na barykady, dając im odpowiednie środki do wyrażania swoich przekonań. Choć w latach dziewięćdziesiątych Polska została opanowana przez sztukę uliczną w stylu amerykańskim, nie zatraciła swoich rewolucyjnych korzeni. Przechodząc ulicami współczesnej Polski nadal możemy spotkać napisy i murale ganiące systemy polityczne oraz otaczającą nas rzeczywistość – warto zatem zadać sobie pytanie czy to już zwiastun kolejnej rewolucji? Z pewnością czas pokaże. Najważniejsze, że sztuka zaangażowana *dąży do zmiany czynników warunkujących społeczne sytuacje* (Niżyńska 2011, s. 33).

### Literatura

- Bernatowicz P., (2008), *Przestrzeń street artu*, „ARTEON. Magazyn o sztuce”, nr 7 (99).
- Chabros E. (2011), *Polskie graffiti lat osiemdziesiątych w świetle relacji jego twórców*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 10/1 (17).
- Dziński G. (2005), *Sztuka publiczna*, „Kultura i społeczeństwo” Tom XLIX nr 1.
- Dzierzanowski I. (2011), *Graffiti przed wielkim wybuchem [w:] Polski street art*, E. Dymna, M. Rutkiewicz (red.), Carta Blanca.
- Drozdowski R. (2006), *Obraza na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Grotowska S. (2012), „Street Art” i „Guerilla Marketing” jako próby tworzenia przestrzeni publicznej, „Studia Humanistyczne AGH” nr 11/3.
- Kietlińska B. (2008), *Street art. Socjologiczna analiza zjawiska*, [http://archiwum.edu.pl/Content/448064/Street%20art.%20Socjologiczna%20analiza%20zjawiska\\_Bogna%20Kietlinska.pdf](http://archiwum.edu.pl/Content/448064/Street%20art.%20Socjologiczna%20analiza%20zjawiska_Bogna%20Kietlinska.pdf) (dostęp: 16.05.2019)
- Krajewski M. (2011), *Street art i władze(a) miasta [w:] Street art. Między wolnością a anarchią*, M. Duchowski, E.A. Sekuła (red.), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Majewska K. (2008), *Kreatywność destrukcji. Street art w Tate Modern*, „ARTEON. Magazyn o sztuce” nr 7 (99).
- Moch W. (2016), *Street art i graffiti. Litera, słowa i obrazy w przestrzeni miasta*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki & Włodzimierz Moch.
- Niżyńska A. (2011), *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio.
- Paluch I. (2011), *Na szarym murze domu [w:] Polski street art*, E. - Dymna, M. Rutkiewicz (red.), Carta Blanca.
- Schwartzman A. (1985), *Street art*, Dial Press, Doubleday & Co.

**Magdalena Bryła** – Instytut Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

**Magdalena Bryła** – Institute of Religious Studies – Jagiellonian University in Kraków.

*Dane kontaktowe / Contact details:* magdalena.m.bryla@gmail.com





## МУЗЫКА, ЖЕНЩИНА, АВТОМАТ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ КНИГИ ЕЖИ СОСНОВСКОГО «АПОКРИФ АГЛАИ»

**Ангелика Молнар**  
Венгрия, г. Дебрецен  
manja@t-online.hu

**Аннотация.** В сообщении рассматривается первая часть книги Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи» – роман, написанный по фикции писателем, главным героем второй части книги, – «Визит без приглашения». Эта часть в качестве предмета анализа выбрана по той причине, что в ней наиболее наглядно представлены коренные метафоры и мотивы произведения в целом. Изучение этих мотивов позволяет бросить особый свет на многоплановое отражение основных тем книги. Поднятые проблемы: тело и душа, реальность и фикция, жизнь и смерть, развертываются под особым углом зрения – соотношения музыки и любви, человека и автомата.

**Ключевые слова:** «Апокриф Аглаи», Ежи Сосновски, первая часть, мотивный план, метафорика.

### MUSIC, WOMAN, AUTOMATIC IN THE FIRST PART OF JERZY SOSNOWSKI'S BOOK "AGLAYA APOCRYPH"

**Angelika Molnár**  
Hungary, Debrecen  
manja@t-online.hu

**Abstract.** The article analyzes the first part of Jerzy Sosnowski's book "Aglaya Apocryph" - a novel written by the fiction of a writer, the main character of the second part of the book - "A visit without invitation." This part is chosen as the subject of analysis because it best illustrates the root metaphors and motifs of the book as a whole. Studying these motifs allows to throw a special light on the multifaceted reflection of the main themes of the book. Raised problems: body and soul, reality and fiction, life and death, are deployed from a special angle - the relationship of music and love, human and automatics.

**Keywords:** "Aglaya Apocryph", Jerzy Sosnowski, first part, motifs plan, metaphors.

В «Предисловии» к первой части книги Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи» приводится фигура престарелой бомжихи, бродящей без цели, однако если после прочтения всего романа «Визит без приглашения» вернуться к его началу, то выясняется, что речь идет о главной героини романа – женщине-автомате, судьба которой здесь и предвещается: она выходит из строя. Метафорическая презентация этой фигуры позволяет расширить горизонт интерпретации, ибо в ней сочетаются совершенно разные органические образы, вещи и явления: например, «шрам на коже» и «разлом земной коры».

Топология также символизирует тематику романа (улица «Новый Свет» и площадь «Повстанцы»), ибо несмотря на референтность, она отнюдь не обозначает реальную местность. Устарение делает из

когда-то нового и революционного эротического киборга неприглядную и ненужную вещь. Настоящая, но «пропыленная» Аглая наделяется признаками, сильно контрастирующими с теми, которые ей присваиваются далее в романе. Небо и фигура сопоставляются по цвету: женщина с жидкими «сероватыми» волосами переименуется в червяка «под небом цвета графита», однако последующие сравнения и метафоры относятся уже к механической кукле, которая напоминает насекомого: «Жужжит механизм, потрескивают, поскрипывают суставы. Мужской болоньевый плащ, как хитиновый панцирь».

К тому же, странно и медленное движение фигуры, направленное будто вверх («взбирается»), по сравнению с людьми и автомобилями. Фокус внимания говорящего (как прохожего) переводится на ее глаза: они пустые и «водянисто-зеленые». Особая примета молодой Аглаи-киборга в романе ее меняющийся взгляд, что здесь предварительно получает свое объяснение: «зрачки заблокированы в положении "ослепительный блеск"», к тому же, они имеют угрожающее свойство: «не больше булавочного острия». Умиравшая бомжиха отождествляется с распадающимся механизмом, который лишен всякой функциональности: в памяти «обрывки команд, полустертые операции». Такая двойственность фигуры (и женщина и робот) воплощает тему, развертывающуюся в романе: единство реальности и фикции / жизни и смерти.

Мотив двойничества дополняется появлением другой бомжихи, которая словно готовится совершить самоубийство. В связи с ней акцентируется иной вопрос, касающийся не мокрой подошвы в такой сухой день, как у предыдущей старухи, а наличия кипы сумок. Вопросы и, вообще, размышление об этих фигурах говорящим обнажают некий авторский прием: как появляются в произведении героини и кем они становятся. Тематизируется двойственность и восприятия, так как для прохожих героини кажутся простыми нищими, существование которых лишено «всякого смысла», однако они напоминают людям / реципиентам их собственную жизнь, машинально заражая их своей куклообразностью: «автоматически включают в памяти прохожих команду "reset"». Как отмечает говорящий, «механизм самоуничтожения ... разработан был тщательнее всего» и должен реализоваться способом самовозгорания. Итак, состаревшие женщины понимаются как роботы-смертники. В будничном плане их механическая смерть не отличается от костра, разведенного мелкими хулиганами. Однако в философском прочтении текста это может быть истолковано, как трагедия бытия: «все мы гости» на этом свете. Таким образом, краткое «предисловие» целиком содержит обобщение основных вопросов, поднятых в книге Сосновского.

**«Кто однажды утратил то, что утратил ты».** Эпиграф от Ф. Ницше первой части романа «Визит без приглашения» Анджея Вальчака как нельзя лучше суммирует трагедию его героя, и в то же время рассказчика от первого лица, Войтека, которому в мире романа также

предстоит написать текст в / о тексте: «диссертацию под рабочим названием "Концепция человеческой личности в поздних произведениях Эдварда Абрамовского"».

Во время работы над этой темой героя бросает жена, поэтому его разочарование и одиночество разворачиваются в свете предмета диссертации. Войтек решает начать новую жизнь и этапы этой попытки репрезентируются в его рассказе через призму соотношения будничных человеческих действий и природных явлений: см. зубная паста как снег. Перемены душевного состояния Войтека (падения и подъемы высоких чувств) также скрываются под описанием его одежды, жестов, вещей и повседневных ситуаций (низкого физиологизма): «Пижамные штаны сползли до колен; ... Ну как в таком виде изображать обиду?» перед Беатой. Таким образом, положения Абрамовского, героя диссертации Войтека, предполагающие единство, целостность души и тела, мужчины и женщины, человека и машины, так разворачиваются в первой части книги Сосновского.

Упоминание статусов Абрамовского – экономиста, общественного деятеля и мыслителя – имеет также особую функцию в свете многоплановости книги. К примеру, ссылка на осень 1917 года и ассоциирует исторические события, революцию, которая установила советский режим. Эта власть стала фоном для романских событий. Но более важным становится аспект философии. Согласно Войтеку, Абрамовский «верил в перевоплощение», что в контексте перевоплощений романа «Визит без приглашения» и книги в целом становится особо значимым утверждением, связующим звеном.

Обсуждается также поэзия Абрамовского в виде его «Поэмы смерти», которая считается не высококачественной с поэтической точки зрения, однако содержит главный тезис книги Сосновского – истину, в которой все образы имеют значение: неживая вещь – кресло, «которое живое». Сопоставляя эти произведения, нетрудно заметить, что ожившие автоматы, носящие в себе зачатки реальной жизни, воплощают и смерть (ср. «Кресло. Подлинный сон о зачатой душе» Абрамовского и условно у Сосновского: «Автоматы. Реальная фикция о потерянной любви»). Сближение странных снов о смерти с рифмами в поэме переводит тему, коренящуюся в действительности, на более абстрактный и метапоэтический уровень: читатели книги «не в состоянии сразу сориентироваться, когда автор подмигивает» им. Итак, кресло метафоризирует двойничество и писательскую игру с тем, что реальность и что фикция.

Более того, по собственному признанию, Войтек не может преодолеть труд Абрамовского «Душа и тело», который и становится квази-причиной его расставания с женой, и представляет особые вызовы и тупики (ср. попытки самоубийства Абрамовского / перенос кресла / зашив в кресло). Соотношение души и тела, и вытекающая отсюда связь жизни и смерти, становится главным экзистенциальным

вопросом для всех героев книги Сосновского. Приведем примеры тому, как эти планы тесно взаимосвязываются в «Визите без приглашения».

**Двойничество** героев-кузенов (Войтека и Адама) выявляется уже с самого начала. В школе, в которой Войтек устраивается работать, чтобы забыть Беату, ученицы при первой же встрече называют его «очередным дон Педро», т.е. Адамом. Затем двойники увидятся в коридоре и, как это сформулирует Войтек, «словно мимо меня промаршировало мое отражение в зеркале». Вещная метафора их двойничества – это зеркало, которое вбирает в себя истории героев, зашедших в тупик. Они на школьном балу явятся в схожем пиджаке: «мы были, точно близнецы», к тому же, в будни они оба одеты в черное, что символически воплощает смерть, траур: Войтек также грустит о потере Беаты, как Адам об Аглае.

**Реальность – Фикция.** В квази-реальном мире фиктивного романа все кажется двойственным: даже «реальные» школьные уроки о литературе-фикции кажутся «нереальным, условным». Окружающий мир без Беаты также представляет собой для Войтека холодную «нереальность всего» и герой переживает такое же «природное» одиночество в классе. Это объясняется тем, что ученики ведут себя как автоматы, которые лишь иногда оживляются и двигаются. После своего самого важного жизненного опыта, когда он влюбился в куклу, подменяющую для него живую женщину, для Адама и школьницы, не разбирающиеся в музыке, становятся всего лишь бездушными роботами: он обзывает их «духовными трупами».

**Тело – Душа.** От горя по любви человек также становится подобным мертвецам. По этой причине Адам и проверяет реальность своего кузена, Войтека. Даже предмет и способ речи героя подвергаются критике Адамом: «ты все время говоришь так, словно по книжке читаешь». Литературность – признак нереальности, поэтому Войтеку необходимо засвидетельствовать свое существование своим телом: его жесты, движения, привычки должны быть естественны и умелы, как у настоящего человека. Результатом проверки является то, что герой «сдал экзамен», словно в школе. При описании механизма Аглаи повторяются те же самые мотивы: автоматы не могут переваривать пищу и неспособны на утонченные движения. Визуальный эффект от моментально меняющегося экрана телевизора (еще одного медиума) также плохо влияет на куклу.

Отметим, что мать Войтека советует ему побольше есть, чтобы остаться в живых и не предаться унынию. Физиология отличает механическое тело от человеческого. Однако же совет матери делает равнозначным «еду» и «молитву», тело и дух. Все телесные метафоры (с хлюпиком, сморщившимся помидором и т.д.) скрывают потерю Войтеком своих жизненных и духовных сил после ухода Беаты. Его страдания словно повторяют, освещают страдания Адама, их одиночество в «машинном», «энергичном» городе. Сравнение, которое Адам приводит

для освещения своего опыта в молодости с Барбарой до Аглаи, взято из мира науки и проецируется на тело: «смахивает на инъекцию в сосуды какой-то пластиковой субстанции: чуть-чуть побаливает, но тело от этого делается тверже». Слова Адама об инъекции созвучны с детализацией настроения Войтека: «придал мне поначалу некие витальные силы, произведя что-то вроде инъекции адреналина, а теперь пустота вокруг меня».

Школа принимает маску героя, его тело без духа, так как находясь в ней, Войтек скрывает свой внутренний мир (ср. «духовная рожа» – «маска официального лица»). Одежда становится замещением человека как в школьном контексте («изболевшееся "я" осталось где-то там, как пальто»), так и в связи с потреблением алкоголя. При этом вещь обретает свойства человека, становится будто его двойником: «Пальто мое, брошенное на шкаф, выглядело, как лежащий человек. ... уставший или перепивший». Играющие на пианино Адам и его кузен не зеркально отражаются, а противопоставляются друг другу этой вещественной метафорой: «я, ... – прямо тебе конь в осеннем пальто». Дух присваивается человеку посредством впечатления, произведенного искусством и творческим отношением к жизни. Однако вместо вдыхания духа, оживления музыкой получается хрип и кашель, «выхаркивание» со стороны Войтека.

Тело отождествляется с душой и в следующем сравнении Войтека, говорящего о своей грусти: «Кожа у меня тогда была нежная, как у новорожденного, и обидеть меня в ту пору, ... было проще простого». Пушкинский «Каменный гость» приводится как отсылка, реализующаяся в романе, словно в презентации героя говорящим появляется металлический автомат с таким же словом: «Я чувствовал, как тело у меня твердеет; стальная челюсть клацает в ритме произносимых слов, я превращался в статую Командора». Лишь Адаму удастся раскрыть душу героя: «Но Клещевский без труда ... содрал с меня все эти воображаемые панцири и обнажил студенистое тело обманутого мужчинки. ... ненавидел его до металлического привкуса во рту». Обнажение внутреннего человека метафоризируется холодом и металлом – сдиранием с него защитного панциря (ср. плащ бомжихи). К тому же, этот процесс вызывает обратную реакцию, что маркируется перенесением метафоры на привкус.

**Пианола – Аглая.** Неразрывную связь человека и металла, искусства и техники представляет собой пианола – механическое пианино. «Автор» романа «Визит без приглашения» Анджей имеет нечто подобное, на котором играет бывший музыкант перед тем, как рассказать свою историю. Именно поэтому и этот инструмент может быть прототипом того «единственного экземпляра в Варшаве», приобретенного Адамом, который хранится в школе в металлической клетке (см. механическая конструкция удваивается). Внимание Адама привлекает в первую очередь устаревший механизм пианолы. При детализации

этого механизма непривычная энергетика и скорость речи музыканта делают его в презентации наблюдателя словно ожившей куклой: «Петрушка, надетый на руку, ..., лягушачья лапка, которую раздражают электричеством».

В этой связи стоит обратить внимание и на то, что пианола работает как автомат, музыканта-оператора не видно, а действует программа воплощения звуков, которая называется пневматикой, воздухом, т.е. как Адам подчеркивает: «дух вместо тела». Музыкант исполняет музыку на пианоле, а во время игры на пианино он словно сливается со своим инструментом – управляет им. Выглядит же пианола так, как женщина-автомат. Таким образом музыкальный инструмент понимается как женщина, а музыкант-оператор – мужчина. Музыкант-герой воспринимает отношения с женщиной-куклой в своем профессиональном ракурсе. Следовательно, сексуальные акты с Аглаей, ее присутствие, заполняющее его жизнь, описываются посредством параллелизмов и сравнений из мира музыки: «время, проведенное без нее, представилось ему мимолетной и незначительной интерлюдией, как будто они простояли так целые сутки, ожидая, чтобы пианист в перерыве между частями концерта вытер руки платком и, вновь ударив по клавишам, привел их в движение». Действует и обратная связь: управляющая, как дух, телом Аглаи объясняет этот процесс по законам механики. Аглая же своим телом овладевает музыкантом, отрывая его от музицирования, духовного исполнения. А бросив его, она оставляет в нем невосполнимую лакуну.

**Музыкант**, лишившись живого чувства, перестает играть виртуозно, а играет так, будто он воплощает в звуках свою судьбу и свой же рассказ о судьбе: «как будто левая рука пианиста утонченно насмеялась над правой, провоцировала ее на рассказ о печали». История человека представлена при помощи этой развитой метафоры плохого исполнения: вместо музыки получается пошлый звук, а у музыканта даже глаза «остекленели». Он становится машинообразным и тогда, когда он курит сигарету, буквально как тот автомат, который выпускал дым. Впечатление от музыки противопоставляется звукам физиологических актов: Адам хрустит засохшей булкой. Войтек «заражается» музыкой Шопена и также начинает вести себя как автомат. Слушатель воспринимает музыку по своему собственному настроению: мелодия «превратилась в просьбу о том, чтобы вернуть время назад». Можно обнаружить в этом и настроение Адама, всю жизнь пытавшегося снова найти свое счастье.

**Играющая кукла – Барбара.** Рассказ об играющей кукле полностью вписывается в тематику романа, придает ему ощущение реальности, историческую подоплеку и образует множества параллелей (например, как была создана «Играющая Дама», а как «Аглая», и т.п.). Вставные тексты о музыкальных автоматах расширяют также контекст интерпретации. Эти роботы в основном – музыканты, и ими-



тация их жизненности детализируется особенно правдоподобно: «она во время игры раскачивалась, как это обычно делают все музыканты». А Адаму, говорящему об этом, присваиваются свойства машины: «Клещевский качнулся на стуле». Он производит впечатление сумасшедшего, как будто он в «диковатом» исступлении художника, играющего на инструменте – «диком звере».

Когда Адам замолкает, Войтек в качестве рецепиента и комментатора его рассказа, приводит сравнение, антиципирующее коренную метафору романа, разрастающую широко и восходящую к вопросам искусства и жизни: «сейчас его словно отключили от сети». Итак, именно в этом фрагменте и научно-прозаически обнажается основная тема поэтического и фиктивного романа: не/живой «автомат играет и создает иллюзию жизни» или же пишет стихи. При этом представляются и иронические вопросы о существовании: «Не мыслю, значит, не существую?». Такая постановка вопроса означает, что реальность существования подвергается проверке с точки зрения мышления или творчества.

Упоминается еще одна механическая пианистка, носящее имя «Белокурая Роксана», которая создавала полную иллюзию и являлась прототипом Аглаи. Ее поиски агентами могут быть аналогичны поискам музыкантом своей женщины-автомата. «Песня Роксаны» из «Короля Рогера» Шимановского поэтому и нагружена дополнительными смыслами в романе. Во-первых, она является ключом к любовным историям; а во-вторых, напоминает Адаму свою первую любовь к Барбаре, которая на его глазах переспала с Викингом. Переложение песни Коханьским для скрипки и фортепьяно означает для Адама олицетворение такого треугольника. Это репрезентируется и в исполнении «Песни Роксаны»: словно в «Крейцеровой сонате» Л.Н.Толстого, половой акт понимается как совместная игра на разных музыкальных инструментах. Здесь налицо сенсуальное понимание как искусства, так и любви. Если даже эту «любовь» и инициировала мать Адама, то только по расчету, чтобы эта связь не отвлекала Адама от серьезных занятий музыкой. Более того, Барбара впоследствии оказывается «вульгарной бабой», которую в молодости герой идеализировал, не замечая в своем ослеплении, что она «зациклилась на сексе». В этом плане в ее образе можно обнаружить сниженный двойник эротического киборга Аглаи, которой управляет Ирена, такая же неприглядная, маскулинная женщина.

Детализация сексуального акта Барбары как «варварки» (ср. ее имя) дополняется и природными мотивами: у моря, в лесу, «лицом к дереву». Вторжение «гостем» в ее тело представляется агрессивным действием, в отличие от того чувства, что подсматривающий Адам позже сам переживает, когда он становится на место Викинга, а Аглая – Барбары, в той же позе, с громкими стонами под умолкающую «Песню Роксаны». Приведенное сравнение – «то был некий экзорцизм» –

эксплицирует черную магию Аглаи (ср. Black Magic Woman). В ответ герой словно тоже очищает ее от предполагаемых бывших ее клиентов. Этот половой акт представляется как присвоение настоящего бытия только этой паре: Адаму и Аглае-Лиле (ср. Лилит). В связи с именем Адама стоит отметить, что Барбара же в действительности изначально носит имя Ева, так что ясно, что их встреча обобщается до глобальной первоистории: эти фигуры реализуют праисторию, которая повторяется у всех героев в разных вариантах и любовных треугольниках.

К примеру, коллега Войтека Флора играет роль такого же сниженного двойника любимой женщины. Она привлекает его своим телом, точнее «бюстом, упакованным в бронированный лифчик». Вещь – бюстгальтер получает механический эпитет. Она просит Войтека отпустить класс в Музей техники посмотреть «Стеклянную Девушку». А реакция героя на просьбу такая же механическая: он «машинально» кивает головой. Помимо мотива двойничества, многослойные отражения между формальной и содержательной сторонами высказывания можно усмотреть и в том, «каким-то низким, словно бы нутряным, утробным голосом ответила» Флора на то, что такое Стеклянная Девушка (ср. с «Играющими куклами» – автоматами): «модель обнаженной женщины». Открытый урок анатомии опять же входит в тематизацию как вопроса тела и души, так и образов автоматов, управляемых операторами (ср. в музее «сидит дежурная, которая нажимает кнопки» – в секретном центре школы сидят техники, которые нажимают кнопки на пульте, чтобы управлять Аглаей).

Подводя итоги вышесказанному, можно утверждать, что соотношение музыки и рассказа, тела и духа, мужчины и женщины делают главных героев не только жертвами, но и авторами-управленцами их историй.

### Литература

- Козьмина Е. Ю. Система нарраторов в гротескном нарративе романа «Апокриф Аглаи» // Поэтика и прагматика нарративных практик. Коллективная монография. – Екатеринбург: Интмедиа, 2019. – С. 141-153.
- Сосновский Е. Апокриф Аглаи. – СПб.: Азбука-классика, 2004. <https://www.e-reading.club/book.php?book=1010067>

**Молнар Ангелика** – PhD доцент, Институт Славистики, Дебреценский университет.

**Molnár Angelika** – PhD, associate professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Molnár Angelika – Institute of Slavistics, University of Debrecen Debreceni Egyetem: 4032 Debrecen, Egyetem tér 1.*

III

W KRĘGU HISTORII



## WSCHODNIA GRANICA RZECZYPOSPOLITEJ Z SOWIECKĄ ROSJĄ I UKRAINĄ PO ROKU 1921

**Andrzej Antoni Wawryniuk**

Polska, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Chełmie

ORCID: 0000-0002-2555-1488

e-mail: awawryniuk@pwsz.chelm.edu.pl

**Abstrakt.** Lata dwudzieste XX w. były wyjątkowo trudne dla narodów Polski, Rosji i Ukrainy. Polska po uzyskaniu niepodległości dążyła do zapewnienia suwerenności i przyłączenia rozległych terenów, utraconych podczas rozbiorów, mając przy tym poparcie Rady Ambasadorów większości państw Europy Zachodniej. Ukraina czuła się pokrzywdzona poprzez wycofanie zgody na przyłączenie do niej Chełmszczyzny, Podlasia i Nadsania. Konfliktową sytuację, przynajmniej na krótki okres, kończył Traktat ryski i delimitacja granicy wschodniej Polski.

**Słowa kluczowe:** traktat ryski, delimitacja granicy, Ukraina, Rosja, Wołyń, Zbrucz, Dniestr.

## THE EASTERN BORDER OF THE REPUBLIC OF POLAND WITH SOVIET RUSSIA AND UKRAINE AFTER 1921

**Andrzej Antoni Wawryniuk**

Poland, The State School of Higher Education in Chelm

ORCID: 0000-0002-2555-1488

e-mail: awawryniuk@pwsz.chelm.edu.pl

**Abstract.** The 1920s was an extremely difficult time for the nations of Poland, Russia and Ukraine. After regaining the independence, Poland sought to secure the sovereignty and join the vast territories, lost during the partitions, with the support of the Council of Ambassadors from most Western European countries. Ukraine felt aggrieved by the withdrawal of approval for the incorporation of Chelm Land. The confrontational situation – at least for a short period of time – was ended by the Treaty of Riga and by delimitation of the Polish Eastern border.

**Keywords:** Treaty of Riga, delimitation of the border, Ukraine, Volyn, Zbrucz, Dniester.

### Wstęp

Granicy polsko-ukraińska budziła i budzi zainteresowanie nie tylko naukowców. Jest to podyktowane dużą częstotliwością dokonanych i planowanych zmian jej przebiegu, nawet w drugiej połowie XX w. Wydaj się więc, że opracowanie oparte na dokumentach archiwalnych, ukazujące nawet wyćinek problemu jest potrzebne. Z tych m. in. względów uznano, że artykuł poruszający taką właśnie tematykę jest społecznie uzasadniona, tym bardziej, że porusza istotne problemy dla Rzeczypospolitej.

Opracowania zwarte na ten temat praktycznie nie występują, poza wydaną monografią autora artykułu. Wzmianki na ten temat można też spotkać w następujących opracowaniach: *Polska i Ukraina w walce o niepodległość 1918–1920*, red. T. Krząskta, *Granice Rzeczypospolitej Polskiej (na przestrzeni dziejów)*, red. Z. Kumosia, *Terytoria sporne w Europie* red. T. Witucha, Pułtusk 2001, czy *Stosunki polsko-ukraińskie historia i pamięć*, red. J. Marszałek-Kawy i Z. Karpusa.

Przedmiotem i celem badań naukowych było przedstawienie procesu tworzenia się wschodnich granic Polski po zakończeniu I wojny światowej, wpływu decyzji politycznych na jej przebieg, w tym niekorzystne rozstrzygnięcia dla państwa polskiego, które zapadło w 1918 r. dotyczące przekazanie Ukraińskiej Republice Ludowej (URL), nieistniejącemu bytowi politycznemu, Chełmszczyzny i Podlasia. W artykule omówiono także proces delimitacji granicy po traktacie ryskim z 1921 r. z oznaczeniem jej linii i podaniem miejscowości nadgranicznych przynależnych do Polski oraz państw ościennych graniczących na wschodnich rubieżach z Rzeczpospolitą.

### **Traktat brzeski z 9 lutego 1918 r. a sprawa Chełmszczyzny i Podlasia**

Zakończenie I wojny światowej, wojna polsko-bolszewicka z lat 1918–1920 i jej rozstrzygnięcia doprowadziły do nowych decyzji formalno-prawnych, dotyczących między innymi terenów Kresów Wschodnich. Należy tu nadmienić m.in. Traktat brzeski z 9 lutego 1918 r., w wyniku którego Niemcy, Austro-Węgry, Turcja (Państwo Osmańskie) i Bułgaria odstępowały proklamowanej 22 stycznia 1918 r. Ukraińskiej Republice Ludowej Chełmszczyznę i Podlasie. Wytyczona linia graniczna oznaczała, że do Ukrainy zostają przyłączone: powiaty tomaszowski, hrubieszowski i włodawski w całości, prawie w całości powiaty zamojski z Zamościem, chełmski, radzyński i konstantynowski, połowa powiatu biłgorajskiego i część krasnostawskiego. Nowa granica biegła na niektórych odcinkach dalej na zachód niż dawna granica guberni chełmskiej i odrywała jeszcze większą liczbę ludności. Obszar ten obejmował 16 tys. km<sup>2</sup> z prawie milionem ludności, której 55% stanowili Polacy, 30% Ukraińcy i 15% inni [Grossfeld 1974: 35]. Granice powyższego terytorium zostały granice opisano w artykule II punkt 2 Traktatu [Kowalczyk 2010: 154–155]. Omawiany dokument i zawarte w nim decyzje, w wyniku zdecydowanego sprzeciwu Polaków i braku jego ratyfikacji przez Austro-Węgry, co z punktu widzenia prawa było konieczne, nigdy nie wszedł w życie.

Należy podkreślić, że powyższe tereny miały być odstąpione URL za dostawę miliona ton zboża i 50 tys. ton mięsa wołowego oraz wiele innych artykułów spożywczych. Zwraca też uwagę fakt, że decyzja Niemiec, Austro-Węgier Turcji (Persji), i Bułgarii jest przez wielu historyków określana jako nowy rozbiór Polski [Wawryniuk 2017: 12].

## **Konferencja Pokojowa w Paryżu – jej decyzje o wschodnim terytorium Rzeczypospolitej**

Drugim ważnym wydarzeniem politycznym była Konferencja Pokojowa w Paryżu z 1919 r. na której rozpatrywano problematykę przyszłych granic Polski. Warto przy tym zaznaczyć, że już 8 października 1918 r. Roman Dmowski, delegat Polski na powyższą konferencję, złożył Wodorowi Wilsonowi, prezydentowi Stanów Zjednoczonych memoriał dotyczący terytorium Polski. W części III – „Zabór rosyjski” napisał: „Prowincje Wschodnie. Gubernie: kowieńska, wileńska, grodzieńska, mińska, mohylowska, witebska, wołyńska, podolska i kijowska o powierzchni ogólnej 180 911 km<sup>2</sup> i ludności wynoszącej 26 013 400 to dawne terytorium Państwa Polskiego, przyłączone do Rosji w czasie trzech rozbiorów (1772, 1793, 1795)” [Kozicki 1921: 140, 151]. W dalszej części dokumentu R. Dmowski stwierdzał, które obszary winny wejść do państwa polskiego: „Wszystkie terytoria prowincji wschodnich to znaczy: wschodnia część guberni witebskiej, gubernia mohylowska, wschodnia część guberni mińskiej, gubernia wołyńska i podolska, z wyjątkiem swych powiatów zachodnich” [Kozicki 1921: 166]. powinny być włączone do Polski.

Nie bez znaczenia był w tym przypadku fakt powołania we Francji już w 1917 r. Armii Polskiej pod dowództwem gen. Józefa Hallera, do której zaciągnęli się ochotnicy z Polonii amerykańskiej. Mówi się nawet, że gdyby nie ten argument siły i walka wspólnie z Armią Francuską, nie byłoby mowy o pozytywnych rozstrzygnięciach paryskich na rzecz Polski [Wawryniuk 2020: 58, 76].

## **Ustanawianie administracji polskiej na Kresach Wschodnich**

Jeszcze w trakcie prowadzonych walk (wojna polsko–bolszewicka) Naczelnny Wódz Wojska Polskiego rozkazem z dnia 12 maja 1919 r. [Rozkaz... 1919: 15] i 29 maja 1920 r. [Rozkaz... 1920, 1057] oraz z dnia 17 stycznia i 29 maja 1920 r. [Dekret... 1919: 1, 168] powołał Urząd Komisarza Generalnego Ziem Wschodnich i Komisarza Ziem Wołynia i Frontu Podolskiego. 20 października 1920 r. w miejsce w/w urzędów utworzony został Tymczasowy Zarząd Terenów Przyfrontowych i Etapowych (Z.T.P.i E.) [Rozkaz... 1920: 1,2,1], którego szefem został Władysław Raczkiewicz, naczelnik Okręgu Mińskiego b. Zarządu Ziem Wschodnich [Rozkaz... 1920: 1,3]. Otrzymał on bardzo szerokie kompetencje, do których, poza problematyką mającą bezpośrednią styczność z operacjami wojennymi, należały przede wszystkim sprawy administracyjne, samorządowe, narodowościowe, społeczne i gospodarcze, a także wydawanie i wykonywanie odnośnych zarządzeń oraz sprawy policji i sądownictwa karno–administracyjnego. Do kompetencji Szefa Zarządu Ziem należało również regulowanie ruchu ludności cywilnej oraz wydawanie przepustek i paszportów [Rozkaz... 1920: 1,4,2,3].



4 grudnia 1920 r. Szef Tymczasowego Zarządu Terenów Przyfrontowych i Etapowych podjął pierwsze decyzje administracyjne, np. z powiatu włodzimierskiego (Wołyń) wydzielony został powiat lubomelski [Rozporządzenie... 1920: 5,41], z powiatu kowalskiego – powiat Kamień Kaszyński [Rozporządzenie... 1920: 5,42], a z powiatu włodzimierskiego – powiat horochowski [Rozporządzenie... 1920: 5,46]. Zostały także rozszerzone granice powiatu sarnieńskiego [Rozporządzenie... 1920: 5,49], do którego z powiatu łuckiego włączone zostały następujące gminy: bereźnicka, włodzimierzecka, horodecka, rafałowiecka i bielsko-wolska [Rozporządzenie... 1920: 5,49,1]. Między innymi, poprzez tego typu decyzje, wprowadzany został polski porządek prawny, w tym administracja różnych szczebli i nowy – polski podział administracyjny, w tym przypadku Wołynia.

27 listopada 1920 r. ukazało się Rozporządzenie Rady Ministrów likwidujące Tymczasowy Zarząd Terenów Przyfrontowych i Etapowych powołanych rozkazem Wodza Naczelnego z dnia 9 września 1920 r. Zarząd nad tym obszarem przejął Minister Spraw Wewnętrznych oraz poszczególne ministerstwa [Rozporządzenia... 1920: 115, 762]. Powyższa decyzja była podyktowana między innymi tym, że 17 sierpnia 1920 roku w Mińsku rozpoczęto polsko-sowieckie pertraktacje pokojowe, które następnie od 21 września prowadzone były w Rydze, gdzie 12 października 1920 r. zawarta została tzw. umowa o preliminarzach pokojowych i rozejmie między Rzeczpospolitą Polską a Rosyjską Federacyjną Socjalistyczną Republiką Rad i Ukraińską Socjalistyczną Republiką Rad, którą Sejm RP zatwierdził Ustawą z dnia 22 października 1920 r. [Ustawa... 1920: 101,667,668].

### **Pertraktacje polsko-rosyjsko-ukraińskie w Rydze – podpisanie traktatu**

Najbardziej istotnym dokumentem kończącym wojnę polsko-bolszewicką był Traktat pokojowy zawarty między Polską a Rosją i Ukrainą i podpisany w Rydze dnia 18 marca 1921 r. W preambule dokumentu zapisano: „Polska z jednej strony a Rosja i Ukraina z drugiej strony powodowane pragnieniem położenia kresu wynikłej między nimi wojnie i dążąc do zawarcia, na podstawie podpisanej w Rydze dnia 12 października 1920 roku Umowy o przedwstępnych warunkach pokoju, ostatecznego, trwałego, honorowego i na wzajemnym porozumieniu opartego pokoju, postanowiły wszcząć rokowania pokojowe” [Traktat... 1921: 49,300].

Rząd polski reprezentowali: Jan Dąbrowski, Stanisław Kuzik, Edward Lachowicz, Henryk Starsburger i Leon Wasilewski, a w imieniu rządów: Rosyjskiej Socjalistycznej Federalnej Republiki Rad, Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Rad, której delegat dołączył w trakcie prowadzonych pertraktacji, oraz Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Rad występowali: Adolf Joffe, Jakub Haniecki, Emanuel Kliring, Jura Kociubiński i Leonid Obolenśki. Najważniejsze zapisy Traktatu znajdują się w artykułach I, w którym stwierdzono, że stan wojny pomiędzy stronami ustaje oraz w artykule II,

którego treść brzmi: „Obie układające się strony, zgodnie z zasadą stanowienia narodów o sobie, uznają niepodległość Ukrainy i Białorusi” [Traktat... 1921: 49,300, III].

Zapisano też dokładny przebieg linii granicznej, o której przebiegu napiszemy poniżej. Istotny jest także artykuł III: „Rosja i Ukraina zrzekają się wszelkich praw i pretensji do ziem, położonych na zachód od granicy” [Traktat... 1921: 49,300, III].

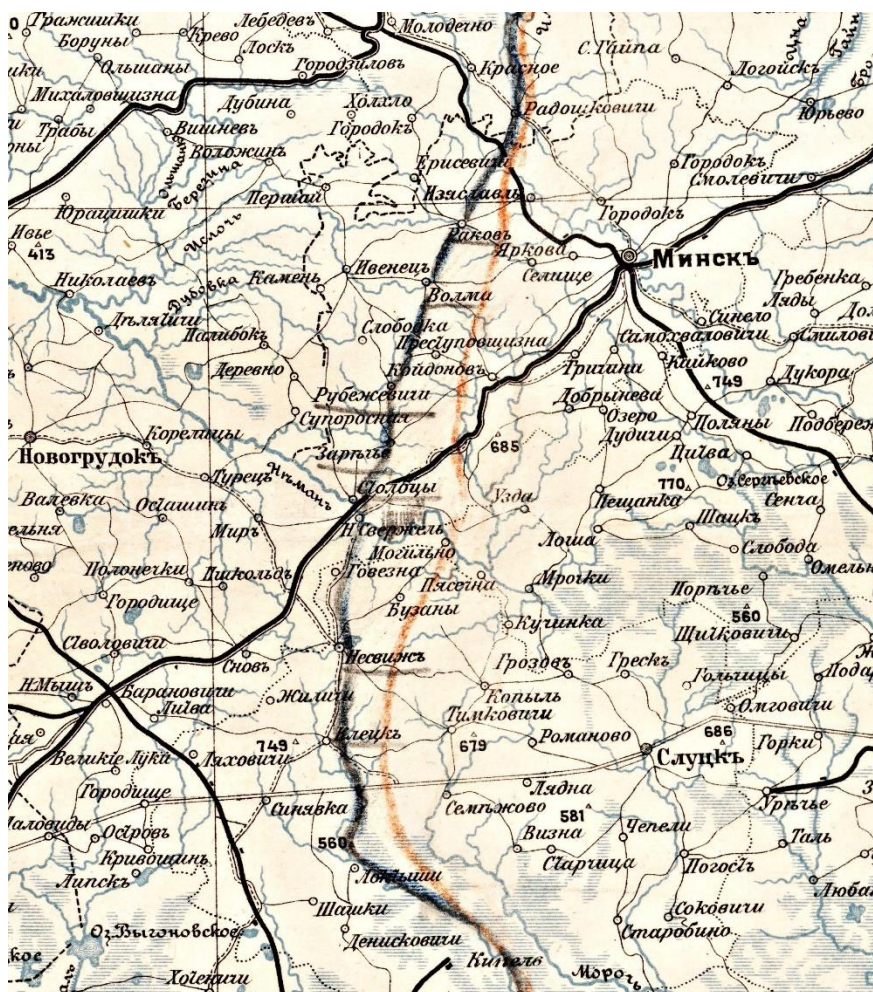


Ostatnia strona traktatu ryskiego z 18 marca 1921 r. Źródło: Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych (AMSZ), sygn. Zespół 5,teczka 94, k. 14.



Ponadto zapisano, że „ze swej strony Polska zrzeka się na rzecz Ukrainy i Białorusi wszelkich praw i pretensji do ziem położonych na wschód od tej granicy” [Traktat... 1921: 49,300, III].

W Traktacie zapisano także zobowiązania w stosunku do obywateli narodowości polskiej, znajdujących się w Rosji, Białorusi i Ukrainie gwarantując im równouprawnienie, wszelkie prawa, swobodny rozwój kultury i języka oraz wykonywania obrzędów religijnych. Polska, na zasadzie wzajemności, gwarantowała wymienione prawa mieszkającym w Rzeczypospolitej Ukraińcom, Rosjanom i Białorusinom.



Fragment mapy z wyrysowanymi wariantami przebiegu granicy. Źródło: AAN, Akta Józefa Dąbskiego, sygn. 23.

Jak już zostało wspomniane, Traktat zawiera opis przebiegu granicy pomiędzy umawiającymi się stronami. Dla jej wyznaczenia została powołana

komisja delimitacyjna, a przewodniczącym polskiej delegacji był Leon Wasilewski (ojciec Wandy Wasilewskiej), jeden z sygnatariuszy Traktatu. Ponadto Rada Ministrów do składu delegacji powołała również: płk Mariana Hempla, Kajetana Rożnowskiego i B. Kowarskiego. Delegacja w maju 1921 r. liczyła łącznie 488 etatów [Żurawski 2011: 24]. W skład delegacji rosyjsko-ukraińsko-białoruskiej wchodził: Stanisław Pustkowski, Fiodor Kostjajew, Rudolf Jegorow, Leon Hajkis oraz Andrzej Tauzen. W skład delegacji Mieszanej Komisji Granicznej na Wschodzie wchodziło 37 pracowników, w tym 15 zdeklarowanych komunistów i 11 czekistów [Żurawski 2011: 25].

Wobec znacznej długości granicy została ona podzielona na odcinki: połocko-wilejski, mińsko-nieświeski, poleski, wołyński i odcinek Zbrucza. Dla jej zdemilitaryzowania powołane zostały cztery podkomisje, które zajmowały się wymienionymi odcinkami za wyjątkiem odcinka granicy przebiegającej wzdłuż rzeki Zbrucz, uznając, że nie wymaga on ze względów oczywistych przeprowadzenia delimitacji, za wyjątkiem zasłupienia [Wasilewski 1923: 1].



Mieszana Komisja Graniczna na Wschodzie. Pierwszy z lewej ppłk Jan Hempel, drugi – lewy Leon Wasilewski, przewodniczący Delegacji Polskiej. Na pierwszym planie w ciemnym mundurze Stanisław Pustkowski, przewodniczący delegacji rosyjsko-białorusko-ukraińskiej. Źródło: A. A. Wawryniuk, *Od wojny do wojny. Granica wschodnia II Rzeczypospolitej po traktacie ryskim*, Lublin–Chełm 2017, s. 96.

Miejscem pobytu Komisji Głównej aż do końca 1921 r. był Mińsk, a następnie w 1922 r. Równo, miasto położone w woj. wołyńskim. Podkomisja Połocko-Wilejska miała swoją siedzibę w Połocku i Wilejce; Mińsko-



Nieswieża – w Mińsku, Rakowie i Nieświeżu; Poleska – w Łachwie i Wołyńska – w Równem i Krzemieńcu [Wasilewski 1923: 1].

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że na podstawie map dostarczonych przez stronę rosyjską, w trakcie zwiadu terenowego dokonanego przez przedstawicieli delegacji polskiej w Mieszanej Komisji Granicznej na Wschodzie, stwierdzono dotychczas nieznanych ok. 1000 osiedli ludzkich, co do których należało ustalić na nowo przynależność do któregoś z państw – sygnatariuszy traktatu [Wawryniuk 2017: 130].

Jesienią 1922 r. sprawa politycznego ustalenia ostatecznej linii granicznej została zakończona, pozostało jedynie jej oznakowanie, w skład którego wchodził podwójny rząd słupów i kopców polskich i sowieckich stojących od siebie w odległości 5 metrów. Każdy z polskich słupów opatrzony był godłem Polski, napisem „Rzeczypospolita Polska” oraz kolejnym numerem.

23 listopada 1922 r. w Równem na Wołyniu został podpisany protokół przekazania całej granicy liczącej 1412,2 km oznakowanej 2281 słupami granicznymi i około 400 kopcami [Wasilewski 1923, 1].



Pomiary topograficzne przy słupach 1298. Źródło: Ośrodek KARTA, sygn. O\_001404.

Pod względem politycznym granica dzieliła się na trzy odcinki. Pierwszy – z Rosją sowiecką – od trójstyku polsko-rosyjsko-łotewskiego znajdującego się po stronie polskiej we wsi Wiatka, rosyjskiej – Nowe Sioło, łotewskiej – Koskowce nad Dźwiną do folwarku Lipowo (P) aż do styku gra-

nic byłej guberni witebskiej i mińskiej. Ta część granicy liczyła 142 km. Drugi odcinek z Białorusią sowiecką rozpoczynał się od folwarku Lipowo i biegł aż do młyna wodnego w uroczysku Uhoł (P) leżącego na styku dawnych guberni mińskiej i wołyńskiej. Długość tego odcinka wynosiła 665,1 km. Trzeci, i ostatni odcinek rozpoczynał się od wyżej wymienionego uroczyska do granicy z Rumunią przy ujściu rzeki Zbrucz do Dniestru. Jego długość to 605,1 km [Wasilewski 1923: 7].

Pod względem charakterystyki terenu, przez który biegnie granica – 500 km stanowiły lasy, 460 – bagna i błota, około 450 km to tereny suche, otwarte, przede wszystkim pagórkowate, a 250 km granicy przebiegało rzekami [Wawryniuk 2017: 130].

Zgodnie z Traktatem ryskim, granicę między Polską z jednej a Rosją, Białorusią i Ukrainą z drugiej strony stanowi linia: wzdłuż Dźwiny od granicy Rosji z Łotwą aż do punktu, w którym granica byłej guberni wileńskiej styka się z granicą byłej guberni witebskiej; dalej granica byłej guberni wileńskiej i witebskiej do drogi, łączącej wieś Drozdy z miejscowością Orzechowno, pozostawiając drogę i miejscowość Orzechowno po stronie Polski; dalej, przecinając kolej żelazną koło Orzechowna i skręcając na południowy zachód, biegnie wzdłuż drogi żelaznej, pozostawiając stację Zahacie po stronie Polski, w. Zahacie po stronie Rosji, a w. Stelmachowi po stronie Polski (na mapie wieś nieoznaczona); dalej wzdłuż wschodniej granicy byłej guberni wileńskiej do punktu, w którym schodzą się powiaty: dzieśnieński, lepeński i borysowski; dalej wzdłuż granicy byłej guberni wileńskiej na przestrzeni około jednej wiorsty do skrętu jej na zachód koło z. Sosnowiec (na mapie nie oznaczono); dalej linią prostą do źródeł rzeczki Czernicy na wschód od Hornowa, potem wzdłuż rzeczki Czernicy do w. Wielkiej Czernicy, pozostawiając ją po stronie Białorusi; dalej na południowy zachód w poprzek jeziora Miadzioł, stamtąd do w. Zarzeczyk, pozostawiając tę ostatnią oraz w. Chmielewyszczynę po stronie Białorusi, a w. Starosiele i w. Turowszczynę po stronie Polski; dalej na południowy zachód od rzeki Wilji aż do ujścia do niej ze wschodu bezimiennej rzeczki na zachód od Drohomicz, pozostawiając po stronie Białorusi wsie: Uhły, Wolbarowicze, Borowe, Szunówkę, Beztrock, Daleką, Klaczkówek, Zazantów i Maciejowce, a po stronie Polski wsie: Komajsk, Raszkówkę, Osowę, Kusk, Wardomicze, Sołone i Milcz; dalej rzeką Wilią aż do traktu, idącego na południe od m. Dołhinowa; dalej na południe do w. Baturyna, pozostawiając po stronie Białorusi cały trakt i wsie: Rogozin, Tokary, Połosy i Hłuboczany, a po stronie Polski wsie: Owsianki, Czarnorucze, Żurawę, Ruszczyce, Zaciemień, Borki, Czerwiaki i Batury; dalej na m. Radoszkowicze, pozostawiając po stronie Białorusi wsie: Papasze, Sieliszcz, Podworany, Trusowicze północne, Doszki, Cyganowo, Dworzyszcz i Czyrewicze, a po stronie Polski wsie: Łukowiec, Mordasy, Rubce, Ławcowicze północne i południowe, Budźki, Klimonty, Wielkie Baszty i m. Radoszkowicze; dalej po rzece Wiązówce do w. Lipienie, pozostawiając ostatnią po stronie Polski, stąd na południowy zachód, przecinając kolej i pozostawiając st. Radoszkowicze po stronie Białorusi; dalej na wschód od m. Rakowa,

pozostawiając po stronie Białorusi wsie: Wiekszyce, Dołżenie, Mietkowę, W. Borozdynkę i Kozielszczyznę, a po stronie Polski wsie: Szypowały, Macewice, Stary Raków, Kucz kuny i m. Raków; dalej do m. Wołmy, pozostawiając po stronie Białorusi wsie: Wielkie Sioło Malawkę, Łukasze i Szczepki, a po stronie Polski wsie: Duszkowo, Chimorydy, Jankowice i m. Wołgę; dalej wzdłuż traktu od m. Wołmy do m. Rubieżewicz, pozostawiając ten trakt i miasteczko po stronie Polski; dalej na południe od karczmy bezimiennej w punkcie przecięcia kolei żelaznej Baranowicze – Mińsk i traktu N. Świerzeń – Mińsk (według mapy 10 wiorstowej nad literą „M” w wyrazie Miezinowka, zaś według mapy 25 wiorstowej przy Kołotowie), pozostawiając karczmę po stronie Polski, przy czym po stronie Białorusi pozostają wsie: Papki, Żywica, Połoniewiczze i Osinówka, zaś po stronie Polski wsie: Lichacze i Rożanka; dalej do środka drogi między Nieświeżem a Cimkowiczami na zachód od Kukowicz, pozostawiając wsie: Sewerynowi, Kutiec, Łuninę, Jażwinę północną, Bieliki, Jażwin, Rymarze i Klukowicze po stronie Białorusi, a po stronie Polski wsie: Kul, Buczne, Dwianopol, Żurawy, Posieki, Juszewicze, Listny północne i południowe, Sułtanowszczyznę i Pleszewicze; dalej w połowie drogi między Kleckiem a Cimkowiczami (między wsiami Puzowo i Prochody), pozostawiając po stronie Białorusi wsie: Rajówkę, Sawicze, Zarakowce i Puzowo, zaś po stronie Polski wsie: Marusin, Smolicze wschodnie, Lecieszyn i Prochody; dalej od szosy warszawsko–moskiewskiej, przecinając ją na zachód od w. Filipowicz zachodnich, pozostawiając w. Cichowę po stronie Białorusi, a w. Jodczyce po stronie Polski; dalej na południe od rzeki Moroczy przy Chropolu, pozostawiając wsie: Stare Mokrawy, Zawodrze, Mokrawy i Choropol po stronie Białorusi, a wsie: Ciecierowiec, Ostaszki, Łozowicze i Nowe Mokrawy po stronie Polski; dalej wzdłuż rzeki Moroczy aż do ujścia jej do rzeki Słuczy mińskiej; dalej wzdłuż rzeki Słuczy aż do ujścia jej do rzeki Prypeci; dalej w ogólnym kierunku na w. Bereżce, pozostawiając wsie: Lubowicze, Chilczyce i Bereżce po stronie Białorusi, a wsie: Łutki północne i południowe po stronie Polski; dalej wzdłuż drogi na w. Bukczę, pozostawiając drogę i wieś Bukczę po stronie Białorusi, a w. Kormę po stronie Polski; dalej w ogólnym kierunku do kolei Sarny – Olewsk, przecinając ją między st. Ostki i st. Snowidowicze, pozostawiając po stronie Ukrainy wsie: Wojtkowicze, Sobiczyn, Michałówkę i Budki Snowidowickie, a po stronie Polski wsie: Radziłowicze, Raczków, Białowiską, Białowiż i Snowidowicze; dalej w ogólnym kierunku do w. Myszakówki, pozostawiając po stronie Ukrainy wsie: Majdan Hołyszewski, Zaderewie, Mariampol, Żoły, Klonowę i Rudnię Klonowską, a po stronie Polski wsie: Derć, Okopy, Netrebę, Woniacze, Perełysiankę, Nową Hutę i Myszakówkę; dalej do ujścia rzeki Koryczka, pozostawiając w. Młynek po stronie Ukrainy; dalej w górę rzeki Korczyka, pozostawiając m. Korzec po stronie Polski; dalej w kierunku ogólnym do w. Milatyna, pozostawiając po stronie Ukrainy wsie: Poddubce, Kilikijów, Dołki, Narajówkę, Ułaszanówkę i Marianówkę, a wsie Bohdanówkę, Czernicę, Kryłów, Majków, Dołhę, Friederland, Porębę Kuraską i Milatyn po stronie Polski; dalej wzdłuż drogi z w. Milatyna do m. Ostroga, pozostawiając wsie: Mosz-



czanówkę, Krzywiny i Sołowieje po stronie Ukrainy, a wsie: Moszczenicę, Bodówkę, Wilbowno, miasto Ostróg i drogę po stronie Polski; dalej w górę rzeki Wilji do w. Chodaki, która zostaje po stronie Polski; dalej w kierunku ogólnym do m. Białozórki, pozostawiając po stronie Ukrainy wsie: Wielką Borowicę, Stepanówkę, Bajmaki północne i południowe, Liski, Siwki, Wołoski, m. Jampol, wsie: Didkowce, Wiązowiec i Krzywczyki, a po stronie Polski wsie: Bolożówkę, Sadki, Obory, Szkrobotówkę, Pańkowce, Grzybowę, Łysoharkę, Wołodźków i m. Białozórkę; dalej do rzeki Zbrucza, pozostawiając drogę i w. Szczęsnówkę po stronie Polski; dalej wzdłuż rzeki Zbrucza do ujścia jej do rzeki Dniestru [Traktat... 1921: 49,300,II].

W wyniku pertraktacji i uzgodnień prowadzonych w ramach Mieszanej Komisji Granicznej od strony wschodniej do Polski przyłączone zostały wsie: Wójtowicze, majątek Wójtowicze, wieś Budki Wójtowickie, część leśnictwa głuszkowickiego, część majątku Sobiczyn, w tym futory i zaścianki o przeważającej większości polskiej jak: Kupiel, Słobódka, Stary Zawód, Butyń, Dubiszcz i inne, wieś Budki Snowidowickie, Młynek, grunty majątku Ujście nad Koryczkiem oraz 57 futorów, w tym 39 polskich. Ogółem do terytorium Rzeczypospolitej przyłączono 26 682 dziesięciny i około 3000 osób, w większości Polaków. W zamian za otrzymanie terytorium Polska przekazała Białorusi i Ukrainie 27 567 dziesięcin, na których mieszkało 3280 osób [Wasilewski 1923: 5].

Wraz z wyznaczeniem nowej granicy część obywateli Polskich znalazła się na terytorium Białorusi lub Ukrainy, a część Białorusinów i Ukraińców na terytorium Polski. By uregulować problem obywatelstwa Minister Spraw Wewnętrznych jeszcze w 1921 r. wydał rozporządzenie o obywatelstwie Państwa Polskiego.

Paragraf 1 postanawia: „Kto udowodni: 1/ że pochodzi od uczestników walk o niepodległość Polski w okresie od 1830 do 1865 r., lub, że jest potomkiem osoby, która nie dalej niż w trzecim pokoleniu stałe zamieszkiwała na terytorium dawnej Rzeczypospolitej Polskiej, 2/ i że sam swą działalnością, używaniem języka polskiego, jako mowy potocznej i wychowaniem swego potomstwa zaznaczył w sposób oczywisty przywiązanie swe do narodowości polskiej uprawniony jest do wyboru obywatelstwa polskiego bez względu na to, gdzie przebywał w dniu wymiany dokumentów ratyfikacyjnych Traktatu” [Rozporządzenie...1921: 59,375].

Biorąc pod uwagę podział administracyjny, wschodnia granica Polski stykała się z 14 powiatami i 86 gminami.

Tabela 1. Powiaty i gminy wschodniego pogranicza II Rzeczypospolitej Polskiej

L.P.	Powiat nadgraniczny	Gmina nadgraniczna
1.	Dzisiaj	Leonpol, Mikołajewo, Dzisiaj, Jazno, Ksaweryn, Prozoroki
2.	Duniłowice	Tumiłowice, Dokrzyce, Parafianowo
3.	Wilejka	Dołhinów, Ilja, Olkowicze, Chocińczyce, Radoszkowice
4.	Stołpce	Raków, Wołma, Rubieżewicze, Zasule, Świerzeń, Mikołajewszczyzna
5.	Nieśwież	Howiezna, Lesuny, Łań, Klecki, Hrycewicze
6.	Łuniec	Ostrowczyce, Czuczewicze, Lenino, Dawidgródek, Berezów
7.	Sarny	Kisorycze
8.	Równe	Ludwipol, Korzec
9.	Ostróg	Kryłów, Majków, Sijańce, Chorów, Nowomalin
10.	Krzemieniec	Szumsk, Dederkały, Białozórka
11.	Zbaraż	Palczyńce, Toki, Worobiówka, Prosowce
12.	Skalał	Dorofijówka, Staromieszczyzna, Podwołczyńska, Mysłowa, Czerniszówka, Orzechowiec, Rożyska, Tarnoruda, Faszczówka, Łuka Mała, Kokoszyńce, Kozina, Kałaharówka, Wolica, Kreciłów
13.	Husiatyn	Husiatyn, Olchowczyk, Trybuchowiec, Trojanówka, Bednarówka, Szydłowce, Siekierzyńce, Zielona, Liczkowe, Horodnica
14.	Borszczów	Bereżanka, Trójca, Skala, Podfilipie, Wierzbówka, Zatlucze, Nirwa, Zalesie, Nowosiółki, Zawale, Kuczyńce, Paniowce, Boryszkowce, Okopy, Gusitynek, Puklaki

Powiaty i gminy na wschodnim pograniczu. Opracowanie własne na podstawie: L. Wasilewski, *Wschodnia granica Polski*, Warszawa 1923, s. 8.

Tymczasem w 1923 r. zastępca ukraińskiego komisarza dla spraw zagranicznych Jakow Jakowlew przed kilku dniami (źródło jest datowane na 19 kwietnia 1923 r. przyp. aut.) powiedział m.in. „Decyzja narady paryskiej (w sprawie uznania granicy wschodniej przyp. aut.) nie obowiązuje nas. W ciągu trzech ostatnich lat poznaliśmy praktycznie cenność i powagę podobnych decyzji. (...) Jest jednak bardzo źle, że Polska dowierając trwałości podobnej decyzji, załazi Galicję swoimi wojskami i policją. Rząd centralny Związku Republiki Socjalistycznych, a także ludność Ukrainy kategorycznie oświadczy, że decyzja o losach Galicji, bez wypowiedzenia się jej ludności i bez zgody rządu Związku Republiki Sowieckich nie ma znaczenia; ten sam punkt widzenia mają nasi przeciwnicy, znajdujący się na emigracji. Rosyjski i ukraiński naród nigdy nie pogodzi się z polskim gwałtem” [*Ukraina sowiecka...* 1923: 2].

Zdecydowane stanowisko w sprawie granicy wschodniej zajął także przewodniczący Rady Komisarzy Ludowych Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej Chrystian Rakowski, w ogłoszonej – jak to określono – wielkiej mowie – powiedział m.in.: „Aby przeszkodzić dokonaniu przez Polskę gwałtu nad Wschodnią Galicją<sup>22</sup> rząd ukraiński jeszcze przed wydaniem

<sup>22</sup> Terminologię zachowano zgodnie z cytowaną wypowiedzią. Jest oczywistym, że Galicja występowała jako część Austro-Węgier i wraz z rozpadem tego państwa w 1918 r. nazwa przestała jako taka istnieć. W mojej ocenie po 1918 r. w miejsce Galicji winna być używana nazwa Małopolska.

decyzji zajął zupełnie określoną pozycję i 12 marca przesłał państwowym Ententy notę protestacyjną. Jednakże gwałt został dokonany. Nasz protest nie był przyjęty pod rozważenie. Nasza pozycja w tej sprawie pozostaje niezmienna. Przekonani, że wyrażamy ogólną wolę robotników i włościan całej Ukrainy, znowu podnosimy protest przeciwko gwałtowi, dokonaniu nad robotnikami i włościanami Galicji Wschodniej” [*Ukraina sowiecka...* 1923: 2].

Jak się wydaje, strona polska również nie była zadowolona z ustaleń co do przebiegu granicy. „Polska Zbrojna” w kilkuodcinkowej informacji napisała: „Granica Polski nakreślona traktatem ryskim nie dała nam tej linii, której by można uważać za granicę Rzeczypospolitej tj. linii Dźwina – Berezyna – Dniepr” [*Nasza granica...* 1923: 6].

Stanowisko w sprawie granic zajmowało wielu polityków polskich, w tym m.in. Władysław Sikorski, ówczesny Prezes Rady Ministrów i Minister Spraw Wewnętrznych, który w odezwie skierowanej do „obywateli Kresów Wschodnich”, stwierdził: „W dniu 14 marca 1923 r. Rada Ambasadorów państw sprzymierzonych uznała bezwarunkowo i bez zastrzeżeń granice wschodnie Rzeczypospolitej Polskiej. Granice te zamykają obszary od wieków złączone z Macierzą...” [*Życie polityczne...* 1923: 2].

Z punktu widzenia politycznego i formalno-prawnego sprawę granic wschodnich II Rzeczypospolitej kończy powyższa decyzja Rady Ambasadorów ogłoszona w Dzienniku Ustaw z 20 kwietnia 1923 r. [Oświadczenie...1923: 49,333].

Na podstawie zapisów traktatu ryskiego skrajne punkty terytorium Polski, którego powierzchnia wynosiła 388,6 tys. km<sup>2</sup> to: na północy – 55°51'N (pow. braclawski, woj. wileńskie), na południu – 47°44'N (pow. kosiński, woj. stanisławowski), na zachodzie – 15°47'E (pow. międzychodzki, woj. poznański), na wschodzie – 28°22'E (pow. dziśnieński, woj. wileńskie). Rozciągłość południkowa wynosiła więc 8°07', co odpowiada 903 km, a rozciągłość liczona na 52 równoleżniku wynosiła 12°35', co odpowiadało 864 km [Wawryniuk 2017: 261].

## Groźne pogranicze

Wytyczenie granicy polsko–sowieckiej nie zlikwidowało problemu bezpieczeństwa na granicy i pograniczach. Jak podaje Wojciech Włodarkiewicz, wschodnia granica Polski już po delimitacji była granicą niespokojną. Przykładowo w 1924 r. na tym pograniczu odnotowano 189 napadów rabunkowych i dywersyjnych oraz 28 akcji sabotażowych prowadzonych przez około 1000 dywersantów, między innymi dwie głośne akcje terrorystyczne: we wrześniu zatrzymano pociąg Pińsk – Łunin pod stacją kolejową Łowcza i obrabowanie pasażerów, podróżował nim m.in. wojewoda poleski Medard Dawnarowicz oraz napad na położone nad Niemnem nadgraniczne miasto Stołpce, znajdujące się w odległości 67 km od Mińska [Włodarkiewicz, 14].

Po wielu zmianach organizacyjnych i kilku formacji strzegących wschodnich granic Rzeczypospolitej, w 1924 r. ochronę wschodniego kordonu państwa polskiego przejęli żołnierze Korpusu Ochrony Pogranicza, którzy do 1939 r. wypełniali swoją misję.



Posterunek KOP przy młynie nad Zbruczem. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-W-1753-1.



Żołnierze KOP-u na granicy polsko-radzieckiej, podczas spotkania z patrolem sowieckim. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-W-1760-3.



Strażnica Korpusu Ochrony Pogranicza nad Słuczą, na granicy polsko-radzieckiej. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-W-1769-1.

Pomimo trudnej sytuacji na pograniczu już w 1924 r. władze zdecydowały o utrzymywaniu bezpośredniej osobowej i towarowej komunikacji kolejowej. W tym celu podpisano konwencje, w której ustalono zasady regulujące przemieszczanie się osób i przewóz towarów. Na granicy polsko-sowieckiej funkcjonowały następujące stacje graniczne: Zahacie – Firanowo; Stołpce – Niegorełoje; Mikaszewicze – Żytkowiczi; Zdołbunowo – Szepietówka; Podwołczyska – Wołczysk [Konwencja... 1924: 50,344] oraz od 1926 r. Olechnowicze – Radoszkowiczy [Protokół... 1924: 56,358,1].

Z dróg bitych, których było wówczas niewiele, najważniejszą rolę odgrywały: szosa Słucka, czyli Moskiewska i szosa Równe – Zviahel tzw. Kijowska. Reszta dróg i traktów, parokrotnie przecinających linie graniczną była w stanie miernym, mosty zaś na ogół złe, od lat nienaprawialne [*Nasza granica...* 1923: 6]. Przykładem może tu być szosa w Korcu, łącząca Wołyń z sowiecką republiką, która w 1927 r. z uwagi na ograniczenia stosowane przez Sowietów zarosła trawą, a rogatka graniczna podnosiła się bardzo rzadko dla przepuszczenia podróżnych [Orłowicz 1929: 94] zauważyć, że w 1924 r. w Polsce było zarejestrowanych 7501 samochodów, w tym tylko 8 w województwie tarnopolskim, 41 w wileńskim, a 68 w wołyńskim. W 1939 r. w kraju jeździło już 41 948 samochodów, w tym 350 w województwie tarnopolskim, 546 w wileński oraz 2461 w województwie lwowskim [*Kresy Wschodnie...*].



W dwudziestoleciu międzywojennym władze Rzeczypospolitej prowadziły konsekwentną politykę rozwoju gospodarczego Kresów Wschodnich. Powstało wówczas wiele nowych zakładów pracy, dające zatrudnienie mieszkańcom tego obszaru.

Ponadto dużą rolę w normalizacji stosunków narodowościowych odegrał wojewoda wołyński Henryk Józewski. Nie osiągnięto jednak zgodnej współpracy Polaków i Ukraińców, których oprócz narodowości, często dzieliły także religie, obyczaje, a nawet zwykła zawiść o prawo do tych ziem.



Żołnierz sowiecki niszczy polski słup graniczny, Źródło: А. Дюков, „Пакт Молотова-Риббентропа” в вопросах и ответах, Москва 2009, с. 108.

Granica pomiędzy Polską a jej wschodnimi sąsiadami ustanowiona w oparciu o Traktat ryski z 1921 r. przetrwała do 17 września 1939 r., a jej formalną likwidacją było ustanowienie granicy niemiecko–radzieckiej, którą wytyczała wspólna komisja graniczna. Han Frank zapisał w swoim dzienniku, że w dniach od 26 do 27 października 1939 r. obradowała niemiecko–radziecka Komisja Granicznej, której ze strony ZSRR przewodniczył dyrektor ministerialny Aleksandrow. W trakcie spotkania stwierdził on, że „negocjacja dotyczące granicy stanowią kolejną możliwość udowodnienia niemiecko–radzieckiej pogłębiającej się przyjaźni i że duch, w jakim prowadzone były te negocjacje, jest duchem współpracy na rzecz dobra niemieckiego i radzieckiego narodu, dwóch największych ludów Europy” [Rok 1939... 2019: 27].

Tak więc historia zatoczyła swoisty krąg z udziałem Niemiec, Ukrainy i Rosji Radzieckiej od 1918 r. do 1939 r.

## **Wnioski i perspektywy następnych badań**

Z uwagi na fakt, że temat granic wschodnich Polski okresu II Rzeczypospolitej wywołuje do dziś komentarze, w tym zarzucające ówczesnym elitom politycznym podejmowanie niesprawiedliwych decyzji lub ich anulowanie, tematyka zasługuje na dalsze pogłębione badania naukowe, w tym kwerendy w Archiwum Akt Nowych, w którym znajduje się wydzielony zespół akt Leona Wasilewskiego, nr zespołu 390, sygn. 45–56, przewodniczącego delegacji polskiej Mieszanej Komisji Granicznej na Wschodzie, a która wspólnie z przedstawicielami sowieckimi zajmowała się delimitacją granicy. Ponadto do zbadania są również akta Jana Dąbskiego, sygn. 1–15, które w 2018 r. rodzina przekazała do powyższego Archiwum.

## **Literatura**

- Dekret Naczelnika Państwa z dnia 8 lutego 1919 r. ustanawiający zarząd wojskowy na ziemiach Litwy i Białorusi, Dziennik Urzędowy Zarządu Cywilnego Ziem Wschodnich (Dz. Urz.Z.C.Z.W), 1920, poz. 1 i 168.
- Grossfeld L., (1974) *Sprawa Chełmszczyzny w 1918 r.*, „Kwartalnik Historyczny” nr 1, s. 35. PAN IH, PTH Warszawa.
- Konwencja między Rzeczpospolitą Polską a Związkiem Socjalistycznych Republik Rad o bezpośredniej osobowej i towarowej komunikacji kolejowej, podpisana w Warszawie dnia 24 kwietnia 1924 r. Dz. U. 1924, Nr 50, poz. 344.
- Kowalczyk J., *Granica polsko–ukraińska w XX wieku*, „Przegląd Geopolityczny”, t. 2. Polskie Towarzystwo Geopolityczne Warszawa.
- Kozicki S., *Sprawa granic Polski na Konferencji pokojowej w Paryżu 1919 r.*, Warszawa 1921. Księgarni i Skład Nut Perzyński, Niklewicz i S–ka, Warszawa.
- *Kresy Wschodnie II RP (1918–1939)*, [http://kresy-siberia.org/kresy/?page\\_id=310&lang=pl](http://kresy-siberia.org/kresy/?page_id=310&lang=pl), [data dostępu 31 maja 2020].
- *Nasza granica wschodnia „Polska Zbrojna” 1923*, nr 46. Wydawca: Remigiusz Kwiatkowski Warszawa
- *Nasza granica wschodnia „Polska Zbrojna” 1923*, nr 45. Wydawca: Remigiusz Kwiatkowski Warszawa.



- Orłowicz M., *Ilustrowany przewodnik po Wołyniu*, Łuck 1929. Wołyńskie Towarzystwo Krajoznawcze i Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Łucku.
- Oświadczenie Rządowe z dnia 20 kwietnia 1923 r. w przedmiocie uznania granic wschodnich Rzeczypospolitej Dz. U. 1923, nr 49, poz. 333.
- Protokół między Rzeczpospolitą Polską a Związkiem Socjalistycznych Republik Rad, zmieniający niektóre postanowienia Konwencji o bezpośredniej osobowej i towarowej komunikacji kolejowej z dnia 24 kwietnia 1924 r. podpisany w Moskwie dnia 26 lipca 1934 r. Dz. U. 1935, Nr 56, poz. 358.
- *Rok 1939 w dzienniku Hansa Franka*, oprac. P. Kosiński, Warszawa 2019. Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu Warszawa.
- Rozkaz Naczelnego Wodza W.P. z dn. 12 maja 1919 r. dotyczący organizacji zarządu cywilnego na obszarach wschodnich zajętych przez Wojsko Polskie, Dz. Urz. Z.C.Z.W, poz. 15.
- Rozkaz Naczelnego Wodza W.P. z dnia 15 września 1920 r. w przedmiocie określenia kompetencji Ministra Spraw Wewnętrznych w sprawach Z.T.P. i E. oraz rozgraniczenia kompetencji cywilnych i wojskowych na tych terenach, Dziennik Urzędowy Zarządu Terenów Przyfrontowych i Etapowych (Dz. Urz. Z.T.P. i E.), 1920, Nr 1, poz. 4.
- Rozkaz Naczelnego Wodza W.P. z dnia 9 września 1920 r. o mianowaniu p. Władysława Raczkiewicza Szefem Zarządu terenów Przyfrontowych i Etapowych, Dz. Urz. Z.T.P. i E., 1920, Nr 1, poz. 3.
- Rozkaz Naczelnego Wodza W.P. z dnia 9 września 1920 r. o zniesieniu Urzędu Komisarza Generalnego Ziem Wschodnich oraz Komisarza Ziem Wołynia i Frontu Podolskiego, Dz. Urz. Z.T.P. i E., 1920, Nr 1, poz. 2.
- Rozkaz Naczelnego Wodza Wojska Polskiego z dnia 29 maja r. 1920 do Pana Komisarza Generalnego Ziem Wschodnich w sprawie odpowiedzialności Komisarza Generalnego Ziem Wschodnich wobec Rządu Rzeczypospolitej Polskiej, Dz. Urz. Z.C.Z.W, poz. 1057.
- Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych z dnia 11 marca 1921 roku wydane w porozumieniu z Ministrem Spraw zagranicznych i Ministrem Skarbu w przedmiocie nabycia i utraty obywatelstwa polskiego na zasadzie art. IV traktatu pokoju między Polska a Rosją i Ukrainą, podpisanego w Rydze dnia 18 marca 1921 r. Dz. U. 1921, Nr 59, poz. 375.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 27 listopada 1920 r. w przedmiocie zniesienia i likwidacji Tymczasowego Zarządu Terenów Przyfrontowych i Etapowych, Dziennik Ustaw (Dz. U.) 1920, Nr 115, poz. 762.
- Rozporządzenie Szefa Z.T.P. i E. z dnia 6 XI 1920 r. w przedmiocie utworzenia powiatu lubomelskiego i wydzielenia gmin z powiatu kowelskiego, Dz. Urz. Z.T.P. i E. 1920 Nr 5, poz. 41.
- Traktat pokoju między Polską a Rosją i Ukrainą podpisany w Rydze dnia 18 marca 1921 roku, Dz. U. 1921, Nr 49, poz. 300.
- *Ukraina sowiecka nie uznaje granic Polski*, „Polska Zbrojna” 1923, nr 105. Wydawca: Remigiusz Kwiatkowski Warszawa.
- Ustawa o preliminarzach pokojowych i rozejmie między Rzeczpospolitą Polską a Rosyjską Federacyjną Socjalistyczną Republiką Rad i Ukrainą Socjalistyczną Republiką Rad, podpisana w Rydze, Dz. U. 1920, Nr 101, poz. 667 i 668.
- Wasilewski L., *Wschodnia granica Polski*, Warszawa 1923. Główny Urząd Statystyczny Warszawa.
- Wawryniuk A. A., *Od wojny do wojny. Granica wschodnia II Rzeczypospolitej po traktacie ryskim*, Lublin–Chełm 2017, s. 12. Multiprof Chełm, PWSZ Chełm.
- Wawryniuk A. A., *Ojczyzna w potrzebie... Polonia amerykańska wobec Polski w obu wojnach światowych*, Chełm–Lublin 2020, s. 58, 76. Multiprof Chełm.
- Włodarkiewicz W., *Ciernista droga realizacji Traktatu ryskiego – stosunki polsko-radzieckie w latach 1921– 1926*, s. 14.
- Żurawski A., *Delimitacja granicy ustalonej Traktatem ryskim*, „Przegląd Historyczno-Wojskowy” 2011, nr 1. Wojskowe Biuro Historyczne im. gen. broni Kazimierza Sosnkowskiego, Wojskowe Centrum Edukacji Obywatelskiej w Warszawie.
- *Życie polityczne, Premier do obywateli na Kresach*, „Polska Zbrojna” 1923, nr 87. Wydawca: Remigiusz Kwiatkowski Warszawa.

**Andrzej Wawryniuk**, dr hab. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Chełmie.

**Andrzej Wawryniuk**, post-doctoral degree, The State School of Higher Education in Chelm.

*Dane kontaktowe / Contact details: [awawryniuk@pwsz.chelm.edu.pl](mailto:awawryniuk@pwsz.chelm.edu.pl)*



# IV

## MATERIALY I NOTATKI



# **EINIGE BEMERKUNGEN ZUR FEHLERKLASSIFIKATION VON SCHRIFTLICHEN ARBEITEN DER GERMANISTIKSTUDENTEN DER UNIVERSITÄT IN SIEDLCE TEIL I**

**Rafał Kozak**

Polska, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach  
rafal.kozak@uph.edu.pl

**Abstract.** The following paper focuses on the analysis of repeatedly occurring grammatical errors as observed in university students' essays. The author of the article performs an analysis of the errors appearing in the texts written by the students of German Philology from Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. The paper consists of two parts. The first one focuses on syntax errors whereas the second one on errors in register. The errors are analyzed by the author and accordingly, hypotheses are provided on the reasons why such errors often appear in students' essays.

**Keywords:** grammatical errors, students' essays

## **I. Einleitung**

Im Erwerbsprozess einer Fremdsprache spielen die schriftlichen Arbeiten eine sehr wichtige Rolle. Sie machen es leichter, die Zielsprache besser zu erlernen. Der richtigen Korrektur dieser Arbeiten kommt eine große Bedeutung zu. Man soll nämlich die Fehler möglichst eindeutig bezeichnen, so dass die Studenten wissen, worauf sie besonders achten und woran sie arbeiten sollten. Auf diese Weise sind die Studenten sich dessen bewusst, in welchen Bereichen der Sprache sie noch Fehler machen und was sich schon gut beherrschen. Manchmal genügt es nicht, nur grammatische Übungen zu machen. Die Studenten müssen lernen, die Grammatik in schriftlichen Arbeiten richtig zu verwenden. Dieser Bereich wird in polnischen Schulen sehr vernachlässigt. Man verlangt von den Schülern hauptsächlich nur, dass sie in der Lage sind, sich effektiv zu kommunizieren, ohne auf Grammatik einen größeren Wert zu legen. Sie sollten nur bestimmte Information vermitteln. Das hat zur Folge, dass die meisten Studenten, die ihr Germanistikstudium beginnen, große Defizite im Bereich der Grammatik haben, die unbedingt behoben werden sollten.

Jeder Lehrer muss in der Lage sein, Fehler in schriftlichen Arbeiten zu entdecken, sie richtig zu klassifizieren und zu kennzeichnen. Es genügt nicht, die Fehler nur zu markieren, ohne den Studenten die Auskunft darüber zu geben, um was für einen Fehler es sich handelt.

Nach Grucza [Grucza, 1976, 237-247] kann man die Fehler folgendermaßen grob klassifizieren:

### **I. Orthographiefehler**

## II. Interpunktionsfehler

## III. Morphologiefehler

## IV. Fehler im Bereich der Wortbildung

## V. Fehler im Bereich der Lexik

## VI. Fehler im Bereich der Syntax

## VII. Fehler auf der Textebene

Aus Platzgründen werde ich mich in diesem Artikel nur auf die Fehler aus den zwei letzten Bereichen begrenzen. Die besprochenen Fehler entstammen den Kontrollarbeiten der Germanistikstudenten der Universität Siedlce. Es handelt sich nicht nur um die Studenten des ersten und des zweiten Studienjahres, sondern auch um die Studenten, die unter meiner Betreuung ihre Diplom – und Masterarbeiten geschrieben haben. Die Korrektur der Arbeiten ist sehr mühsam und bedarf viel Zeit und Geduld. Sie ist aber unabdingbar, damit die Studenten dieselben Fehler in der Zukunft vermeiden.

In diesem Artikel wird keinesfalls versucht, eine erschöpfende Fehleranalyse der Kontrollarbeiten der Studenten darzustellen. Vielmehr geht es darum, die von den Studenten begangenen Fehler aufzuzeigen und zu besprechen.

## II. Fehler im Bereich der Syntax

Im Bereich der Syntax lässt sich folgende Fehlerquellen aussondern:

1) Wort- und Satzgliedstellung, 2) Gebrauch der Konjunktionen, 3) Gebrauch der Korrelate, 4) Gebrauch der Tempora, 5) Infinitivkonstruktionen und 6) Partizipialkonstruktionen

### 1. Wort- und Satzgliedstellung

Der häufigste Fehler, der in diesem Bereich von den Studenten begangen wurde, beruht auf der falschen Stellung des finiten Verbs. Nach solchen Wörtern wie „vielleicht“ oder „leider“ wird das finite Verb an die dritte Stelle gesetzt. Einer der Gründe dieses Fehlers ist der negative Einfluss der polnischen Sprache, in der es der Falls ist.

\*Vielleicht ich habe Recht. (Vielleicht habe ich Recht.)

\*Leider ich kann nicht kommen. (Leider kann ich nicht kommen.)

Beim nächsten Beispiel handelt es sich um die falsche Stellung des Verbs nach verschiedenen Konjunkionaladverbien.

\*Ich habe keine Zeit, deshalb ich kann dich nicht besuchen. (Ich habe keine Zeit, deshalb kann ich dich nicht besuchen.)

In den nächsten Beispielen kann man eine falsche Satzgliedstellung nach der Konjunktion „und“ beobachten.



\*Sie waren in Warschau, und besuchten sie ihre Freunde. (Sie waren in Warschau, und sie besuchten ihre Freunde.)

\*Er hat mir geholfen, und habe ich ihm geholfen. (Er hat mir geholfen, und ich habe ihm geholfen.)

Die Endstellung des Prädikats nach der Konjunktion denn ist als interne Interferenz zu interpretieren. Die Studenten verwechseln oft diese Konjunktionen weil und denn.

\*Ich konnte nicht kommen, denn ich krank war. (Ich konnte nicht kommen, denn ich war krank)

\*Ich kann es nicht kaufen, denn habe ich kein Geld. (Ich kann es nicht kaufen, denn ich habe kein Geld.)

Ein häufiger Fehler kommt bei der Bildung von Restriktivsätzen vor, wenn der Nebensatz die Stirnstellung einnimmt. Im nachgestellten Hauptsatz steht das finite Verb an der zweiten Stelle.

\*Soviel ich weiß, er kann heute nicht kommen. (Soviel ich weiß, kann er heute nicht kommen).

\*Wenn es um mich geht, ich habe keine Absicht, dorthin zu fahren. (Wenn es um mich geht, habe ich keine Absicht, dorthin zu fahren.)

Auf große Schwierigkeiten im Bereich der Satzgefüge stoßen die Studenten bei der Bildung der Proportionalsätze mit den Konjunktionen „je... desto-umso“. Die Studenten machen Fehler sowohl im Haupt- als auch im Nebensatz, weil sie nicht in der Lage sind, zwischen dem Hauptsatz und Nebensatz zu unterscheiden.

\*Je öfter sehe ich sie, desto sie mir besser gefällt. (Je öfter ich sie sehe, desto besser gefällt sie mir.)

\*Je älter er wurde, umso es schwieriger es war, mit ihm zu sprechen. (Je älter er wurde, umso schwieriger war es, mit ihm zu sprechen).

Ein häufiger Fehler ist eine falsche Wortstellung in Nebensätzen, in denen Perfekt, Plusquamperfekt oder Futur I der Modalverben mit einem Infinitiv stehen.

\*Sie haben gesagt, dass sie nicht kommen können haben. (Sie haben gesagt, dass sie nicht haben kommen können.)

\*Er wusste nicht, was er sollte machen. (Er wusste nicht, was er machen sollte.)

Die Bildung von konzessiven Satzgefügen, in denen der Nebensatz und das finite Verb die Stirnstellung einnehmen, ist eine weitere Fehlerquelle der Germanistikstudenten. Im nachgestellten Hauptsatz sollte das Prädikat an der zweiten Stelle stehen, was allerdings selten der Fall ist.

\*Wäre ich jünger, würde ich es wieder machen. (\*Wäre ich jünger, ich würde es wieder machen.)

\*Hätten sie mehr Geld, würden sie vielleicht ein neues Haus bauen. (Hätten sie mehr Geld, sie würden vielleicht ein neues Haus bauen.)

## 2. Gebrauch der Konjunktionen

Die Wahl der richtigen Konjunktionen bei der Bildung der Temporalsätzen bereitet den Germanistikstudenten große Probleme. Sie gebrauchen die Konjunktionen „als“ oder „nachdem“ zum Ausdruck eines wiederholten Geschehens in der Vergangenheit bei der Vorzeitigkeit.

\*Als/Nachdem ich das Frühstück gegessen hatte, ging ich immer zur Schule. (Wenn ich das Frühstück gegessen hatte, ging ich immer zur Schule.)

\*Nachdem sie das Buch gelesen hatte, sah sie immer fern. (Wenn sie das Buch gelesen hatte, sah sie immer fern.)

Zum Ausdruck eines einmaligen Geschehens in der Vergangenheit in der Vergangenheit wird von den Studenten oft die Konjunktion „wenn“ verwendet, weil nicht alle wissen, dass die Zeitverhältnisse vom Nebensatz her bestimmt werden.

\*Wenn er in Hamburg lebte, ging er oft ins Theater. (Als er in Hamburg lebte, ging er oft ins Theater.)

\*Wenn sie jung waren, machten sie oft Ausflüge aufs Land. (Als sie jung waren, machten sie oft Ausflüge aufs Land.)

Wenn die Studenten die Gleichzeitigkeit ausdrücken wollen, verwenden sie manchmal die Konjunktion „indem“

\*Indem ich auf den Bus wartete, las ich ein interessantes Buch. (Als ich auf den Bus wartete, las ich ein interessantes Buch.)

\*Ich ging oft ins Theater, indem ich noch Student war. (Ich ging oft ins Theater, als ich noch Student war.)

Auch die Konjunktion „damit“ wird in den Objektsätzen sehr oft falsch gebraucht. Einer der Gründe ist die Interferenz der polnischen Sprache, in der die Konjunktionen „dass“ und „damit“ in der Umgangssprache oft austauschbar verwendet werden.

\*Ich möchte, damit du mir hilfst. (Ich möchte, dass du mir hilfst.)

\*Ich habe ihn gebeten, damit er mich öfter besuchte. (Ich habe ihn gebeten, dass er mich öfter besuchte.)

## 3. Gebrauch der Korrelate

Der richtige Gebrauch der Korrelate bereitet den polnischen Germanistikstudenten sehr viele Probleme. Sehr oft wird das Pronomen „es“ als obligatorisches Korrelat von den Studenten außer Acht gelassen.

\*Ich mag nicht, wenn er mich besucht. (Ich mag es nicht, wenn er mich besucht.)

\*Ich habe nicht gern, wenn er so mit mir spricht. (Ich habe es nicht gern, wenn er so mit mir spricht.)

Sehr oft wird das Korrelat „es“ mit durch ein präpositionales Korrelat ersetzt.

\*Er musste dafür teuer bezahlen, dass er nicht lernen wollte, als er jung war. (Er musste es teuer bezahlen, dass er nicht lernen wollte, als er jung war.)

\*Wir sind daran nicht gewohnt, so viel zu arbeiten. (Wir sind es nicht gewohnt, so viel zu arbeiten.)

Auch der Gebrauch der fakultativen und obligatorischen Korrelate ist sehr oft problematisch.

\*Es war schwierig ihn zu überzeugen, dass er etwas anderes machen sollte. (Es war schwierig ihn davon zu überzeugen, dass er etwas anderes machen sollte.)

\*Es ist nicht leicht sie zu überreden, dass sie mehr arbeiten. (Es ist nicht leicht sie dazu zu überreden, dass sie mehr arbeiten.)

#### 4. Gebrauch der Tempora

Die Fehler im Bereich der Tempora sind wohl die häufigsten Fehler, die von den Studenten begangen werden. Die Studenten vergessen oft, dass das Perfekt auch zum Ausdruck einer abgeschlossenen Tätigkeit in der Zukunft verwendet werden kann.

\*Wenn ich die Hausaufgabe mache, gehe ich ins Kino. (Wenn ich die Hausaufgabe gemacht habe, gehe ich ins Kino.)

\*Wenn du es machst, sag mir Bescheid. (Wenn du es gemacht hast, sag mir Bescheid.)

Häufige Fehler kann man auch in irrealen Konditionalsätzen beobachten. Statt des Konjunktiv Plusquamperfekts wird sehr oft der Konjunktiv Imperfekt verwendet. Das ergibt sich aus der Tatsache, dass die polnische Sprache nur eine Konjunktivform hat.

\*Wir waren gestern im Kino. Wenn wir wüssten, dass der Film so langweilig ist, würden wir dorthin nicht gehen. (Wir waren gestern im Kino. Wenn wir gewusst hätten, dass der Film so langweilig ist, wären wir dorthin nicht gegangen.)

\*Wenn ich mehr lernte, als ich jung war, wäre meine jetzige Situation besser. (Wenn ich mehr gelernt hätte, als ich jung war, wäre meine jetzige Situation besser.)

Bei der Bildung der hypothetischen Komparativsätze, der irrealen Konzessiv-, Konsekutiv- und Wunschsätze haben die Studenten Probleme, die Vergangenheit auszudrücken.

\*Es sieht so aus, als ob es gestern regnete. (Es sieht so aus, als ob es gestern geregnet hätte.)

\*Auch wenn ich genug Geld hätte, würde ich es nicht kaufen, weil es sowieso zu teuer war. (Auch wenn ich genug Geld gehabt hätte, hätte ich es nicht gekauft, weil es sowieso zu teuer war.)

\*Er war zu faul, als dass er es erreichen könnte. (Er war zu faul, als dass er es hätte erreichen können.)

\*Es ist zum einem Unfall gekommen, weil ich bei Rot nicht stehen geblieben bin. Wenn ich doch nur bei Rot stehen bliebe! (Es ist zum einem Unfall gekommen, weil ich bei Rot nicht stehen geblieben bin. Wenn ich doch nur bei Rot stehen geblieben wäre!)

Falsche Tempora werden auch bei der Bildung der indirekten Rede mit Konjunktiv verwendet.

\*Sie haben gesagt, dass sie gestern nicht kommen könnten, weil sie krank waren. (Sie haben gesagt, dass sie gestern nicht haben kommen können, weil sie krank gewesen seien.)

## 5. Infinitivkonstruktionen

Wenn es sich um die Infinitivkonstruktionen handelt, dann beruhen die häufigsten Fehler auf der falschen Wahl der Infinitive. Statt des Infinitivs II wird zum Ausdruck der Vergangenheit der Infinitiv I verwendet.

\*Hast du die ganze Hausaufgabe gemacht? Ja, ich freue mich darüber, die ganze Hausaufgabe zu machen. (Hast du die ganze Hausaufgabe gemacht? Ja, ich freue mich darüber, die ganze Hausaufgabe gemacht zu haben.)

\*Er ist sehr froh darüber, gestern ein neues Auto zu kaufen. (Er ist sehr froh darüber, gestern ein neues Auto gekauft zu haben.)

Manchmal bilden die Studenten eine Infinitivkonstruktion, wo nur ein Finalsatz mit „damit“ möglich ist.

\*Ich habe alles getan, um alle zufrieden zu sein. (Ich habe alles getan, damit alle zufrieden sind.)

Manchmal wird der präpositionale Infinitiv mit „um“ gebildet.

\*Sie bat mich, um ihr zu helfen. (Sie bat mich, ihr zu helfen.)

## 6. Partizipialkonstruktionen

Wenn es um Fehler im Bereich der Partizipialkonstruktionen geht, kann man beobachten, dass die Studenten ziemlich selten sie verwenden. Ein häufiger Fehler besteht darin, dass statt des Temporalsatzes das Partizip I verwendet wird.

\*Hörend Musik machte ich die Hausaufgabe. (Als ich Musik hörte, machte ich die Hausaufgabe.)

\*Fernsehend hat sie mit ihrer Freundin telefoniert. (Als sie fernsah, telefonierte sie mit ihrer Freundin.)

## II. Fehler auf der Textebene

### 1. Textfehler

Im Bereich der Textfehler kann man folgende Fehlergruppen unterscheiden: 1) Fehler in der internen Textorganisation, 2) Textgrammatikfehler und 3) Inhaltsfehler.

### 1.1 Fehler in der internen Textorganisation

Zu dieser Gruppe gehören Fehler, die gegen den inneren Aufbau des Textes verstoßen.

Verschiedene Textsorten, wie z. B. Brief, Telegramm, Antrag, Gesuch, Lebenslauf, unterscheiden sich voneinander u.a. durch die interne Organisation [Wawrzyniak, 1980, 31-33]. Die Germanistikstudenten begehen Fehler, die u.a. die interne Organisation dieser Texte betreffen.

### 1.2 Textgrammatikfehler

Hier handelt es sich die Fehler, die gegen die Textgrammatik verstoßen. Die Textgrammatik ist ein Gebiet der Textlinguistik. Ein Beispiel eines solchen Fehlers ist die Verwendung der Tempora im Text, in dem jeder Satz in einem bestimmten Tempus stehen soll. Alle Sätze der Sprechzeit müssen in der gleichen Zeitform stehen. Gegen diese Regel wird sehr oft verstoßen. Die Studenten verwenden verschiedene Tempora für die gleiche Sprechzeit.

### 1.3 Inhaltsfehler

In manchen Fällen kommen in schriftlichen Arbeiten Sätze vor, die zwar vollständig wohlgeformt und akzeptabel sind, die aber im Rahmen eines längeren Kontexts dennoch ungeeignet sind. Aus diesem Grund muss man sie als Textfehler bezeichnen [Corder S.P.,1972, 38-50]. Als Inhaltsfehler sind auch die Übersetzungen zu interpretieren, wenn der übersetzte Satz oder Text der Zielsprache mit dem der ersten Sprache inhaltlich nicht übereinstimmt.

## 2. Stilistische Fehler

Unter dem stilistischen Fehler verstehen wir die Verstöße gegen die Normen des gegebenen Stils, z.B. die Verwendung der Lexik aus der Umgangssprache in einer wissenschaftlichen Arbeit. Und umgekehrt. Der Gebrauch von Fachwörtern in der Umgangssprache wird als stilistisch falsch betrachtet.

\*Während der Gesellschafterversammlung haben alle Teilnehmer eine Kopie der Satzung gekriegt. (Während der Gesellschafterversammlung haben alle Teilnehmer eine Kopie der Satzung erhalten.)

\*Er hat einen Antrag auf das Arbeitslosengeld gestellt. (Er hat das Arbeitslosengeld beantragt)

### 3. Sachfehler

Unter Sachfehlern werden die Aussagen verstanden, die mit den Tatsachen nicht übereinstimmen [Kleppin, 1998, 43] Die Äußerung, dass New York die Hauptstadt der USA ist, ist als Sachfehler zu verstehen. Man muss auch solche Fehlleistungen der Studenten anstreichen, um sie darauf aufmerksam zu machen, dass sie Wissenslücken haben, obwohl sie bei der Benotung der Sprachkenntnisse nicht berücksichtigt werden sollten.

#### Bibliographie

- Grucza F., Fehlerlinguistik, Lapsologie und kontrastive Forschungen, In: Kwartalnik neofilologiczny 23, H. 3, S. 237-247, Warszawa 1976.
- Corder S.P., Die Rolle der Interpretation bei der Untersuchung von Schülerfehlern. In: Nickel G. (Hrsg.): Fehlerkunde, S. 38-50, Berlin 1972.
- Kleppin K., Fehler und Fehlerkorrektur, München 1998.
- Wawrzyniak Z., Einführung in die Textwissenschaft. Probleme der Textbildung im Deutschen, Warszawa 1980.

**Rafał Kozak**, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

**Rafał Kozak**, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

*Dane kontaktowe / Contact details:*

rafal.kozak@uph.edu.pl

www.orcid.org/0000-0001-5027-0373

V

RECENZJE  
I SPRAWOZDANIA





**O INTERDYSCYPLINARNEJ  
KONFERENCJI NAUKOWEJ  
„ACH TE MUCHI!”  
OWADY W LITERATURZE, KULTURZE,  
JĘZYKU I MEDIACH.**

**Ewa Borkowska**  
UPH, IKRiBL  
**Andrzej Borkowski**  
UPH, IKRiBL

**Abstract.** The presented text is a report from the scientific session “Insects in literature, culture, language and media”. Research has shown that the heroes of the sessions have positive but also negative symbolism in culture, and also play an important role in the life of local communities. The session will result in a monographic volume.

**Keywords:** insects in literature and culture, conference

W Siedlcach 17. 06. 2020 r. odbyła się kolejna z cyklu „konferencji animalistycznych” sesja poświęcona owadom. Organizatorami wydarzenia były następujące instytucje, ośrodki i organizacje:

- Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie;
- Ośrodek Badawczy Facta Ficta;
- Studenckie Koło Naukowe Komparatystyki Literackiej, Teatru i Form Audio-wizualnych IJiL UPH;
- Towarzystwo Kultury Języka (Oddział Siedlecki)
- Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UPH
- Mazowieckie Samorządowe Centrum Doskonalenie Nauczycieli w Siedlcach.

W Komitecie Naukowym konferencji znaleźli się: dr hab. Roman Boryk, dr hab. Andrzej Borkowski, prof. dr hab. Vasili Siankevich, dr hab. Danuta Szymonik. W skład Komitetu Organizacyjnego weszły następujące osoby: dr Ewa Borkowska, dr Marek Jastrzębski, dr Barbara Stelingowska, mgr Mariusz Chodowiec, mgr Luiza Karaban, mgr Joanna Madej-Borychowska, mgr Maria Długołęcka-Pietrzak oraz Adam Pasek.

Sesja ze względu na pandemię koronawirusa odbyła się częściowo w trybie zdalnym. W wydarzeniu wzięli udział badacze z wielu ośrodków naukowych w Polsce: Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa

w Chełmie, Wyższa Szkoła Ekonomiczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej oraz Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.

Z referatami wystąpili:

- dr hab. Lubomir Hampl (Uniwersytet Śląski w Katowicach): *Obraz pchły wśród użytkowników komunikacji językowej. Analiza na materiale czeskich i polskich związków frazeologicznych.*
- dr hab. Ignacy Kitowski (PWSZ w Chełmie): *Kilka uwag o polskich nazwach ptaków wyspecjalizowanych w chwytaniu owadów – spojrzenie zoologa.*
- dr Stanisław Ciupka (Wyższa Szkoła Ekonomiczno-Humanistyczna Bielsko-Biała): *Owady w plagach egipskich Starego Testamentu.*
- mgr Magdalena Bryła (Uniwersytet Jagielloński): *Pszczeli wysłannicy z zaświatów – mitologia pszczoły na przestrzeni wieków.*
- mgr Joanna Madej-Borychowska (UPH; IKRiBL): *Owady społeczne w średniowiecznych iluminowanych rękopisach z terenu Wysp Brytyjskich.*
- dr Julia Czapla (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie): *Ikonografia owadów w XV/XVI w. „ogrodach zdrowia” na przykładzie traktatu S. Falimirza „O ziołach y o mocy gich...”*
- dr hab. Ireneusz Szczukowski (UKW w Bydgoszczy): *Mucha w „imaginarium” poetyckim Wacława Potockiego.*
- dr hab. Grzegorz Grzywaczewski (UP w Lublinie): *Czy w Szczebrzeszynie chrząszcz brzmi w trzcinie – od ochrony przyrody do śladu owadów w kulturze Lubelszczyzny.*
- dr Ewa Borkowska (UPH; IKRiBL): *Owady Wojciecha Cejrowskiego. W kręgu reportażu.*
- mgr Maria Długołęcka-Pietrzak (UPH; IKRiBL): *Owady w literaturze dla dzieci i młodzieży (rekonesans).*
- dr hab. Andrzej Borkowski (UPH; IKRiBL): *Owady w bajce polskiej (wybrane przykłady).*

Konferencja ujawniła wielorakie funkcje owadów w literaturze, języku i życiu społecznym. Referenci dowiedli, że bohaterowie sesji mają różną symbolikę w kulturze, a także odgrywają ważną rolę w życiu społeczności lokalnych. Pokłosiem sesji będzie recenzowany tom monograficzny.

**Dr Ewa Borkowska**, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

**Dr hab. Andrzej Borkowski**, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities  
<https://orcid.org/0000-0002-0003-4468>

Contact details / Dane kontaktowe:  
ewa.borkowska@uph.edu.pl  
andrzej.borkowski@uph.edu.pl

# VII

## EKSPOZYCJE LITERACKIE



Violetta Machnicka

## **FRASZKOPODOBNE**

(wybór)

### **1. Moje zegary**

Każdy chodzi wedle woli,  
Zmiana czasu ich nie boli.

### **2. Reklama kielbasy na ostro**

Dla specjalnego klienta:  
Pieprzna kielbasa z wieprza.  
Niech klient kupuje i...  
Smacznego!

### **3. Zawalidroga**

W obcym mieście  
I lat dwieście.

### **4. Na ryneczku**

Bab z jajami co niemiara,  
Ale prawie każda stara.

### **5. Gryzipiórek o kobietach**

Męskością ich nie powalę.  
Dziurkę piórkiem w nich wypalę!



## **6. Pustosłowie**

Ten o seksie dużo gada,  
Komu wisi i opada.

## **7. Farmazoni niby-żony**

Lepiej żyć na kocią łapę  
Niż za męża mieć atrapę.

## **8. Wolność wyboru**

- Dlaczego rajska jabłoń wciąż nęci i kusi?  
- Dlatego, że jej owoców nikt zjadać nie musi.

## **9. Wizyta**

Lis farbowany znów mnie nawiedził –  
Przymilnie mówił, ukradkiem śledził.

## **10. Wieś zmieszczuchowana**

Cuchnie na wsi chłop i krowa.  
W modzie jest kostka brukowa.

## **11. Grzęder**

Mimo że zawsze siadały rzędem,  
Dziś zamieniły grzędę na gender.

## **12. Skundlony**

Matka – pekińczyk królewski,  
Ojciec – york i medalista.  
A ja – brudny kundel,  
Za to dusza czysta!

### **13. Sterowalni**

Zbroimy się po zęby  
W pocie czoła i znoju.  
Posłusznie rozdziawiamy gęby,  
Sławiąc gołąbka pokoju.

### **14. Uświadomienie**

Tłumaczył dziad krowie na granicy,  
Że wszystko teraz będzie z zagranicy.  
Że w Unii każda przyzwoita krowa  
Musi mieć zyciorys i być fioletowa.

### **15. Odmiany czasu**

Czasem czas czeka w kolejce chwil.  
Z nudów odmienia: jest, będzie, był...

**Dr hab. Vioetta Machnicka**, STN Siedlce.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*viola.machnicka@wp.pl*



## Contents

<b>FROM THE EDITOR</b> .....	5
<b>Marina Larionova: A.P. CHEKHOV WORKS AND FOLK CULTURE</b> .....	9
<b>Вера Зубарева: CHEKHOV: A POSITIONAL STYLE IN LIGHT OF DR. ZAKHARIN'S DIAGNOSTIC METHOD</b> .....	14
<b>Мария Лоскутникова: SYSTEM OF MOTIVES IN A.P. CHEKHOV'S STORY "WOMEN'S KINGDOM" (IN THE CONTEXT OF THE IMAGE OF FEMALE CHARACTERS IN PROSAIC WORKS OF THE WRITER OF THE SECOND HALF OF THE 1880s – THE BEGINNING OF THE 1900s)</b> .....	21
<b>Елена Иваньшина: ABOUT OPTICS OF THE SHORT STORY "THE BLACK MONK" BY A.P. CHEKHOV</b> .....	33
<b>Гоар Григорян: I.S. TURGENEV'S "CLARA MILICH" AND A.P. CHEKHOV'S "BLACK MONK": INTERESTING CONTIGENCES</b> .....	43
<b>Александр Кубасов: IBSEN AND CHEKHOV: INTERTEXTUAL COMMUNICATIONS IN "STORY OF THE HEAD GARDEN" BY A.P. CHEKHOV</b> .....	49
<b>Маргарита Одесская: ABOUT THE ARCHITECTONICS OF THE PLOT OF CHEKHOV'S STORY "ON THE WAY"</b> .....	63
<b>Viktoriya Kondratyeva: IMAGES OF WATER AND LAKE IN A.P. CHEKHOV'S PLAY "THE SEAGULL": SYMBOLIC AND MYTHOLOGICAL ASPECT</b> .....	71
<b>Наталья Новикова: "THE STEPPE" STORY BY A.P. CHEKHOV (FROM HAND-WRITTEN HERITAGE OF A. P. SKAFTYMOV)</b> .....	77
<b>Наталья Няголова: A.P. CHEKHOV'S SHORT STORY "WOMAN" AND NURI BILGE CEYLAN'S "WINTER SLEEP": PROBLEMS OF INTERSEMIOTIC TRANSLATION</b> .....	93
<b>Эдгар Манукян: SEMANTIC COMPONENTS OF A WORD 'GOD' IN THE SPEECH OF THE CLERGYMEN IN THE CHEKHOV'S WORKS</b> .....	101
<b>Joanna Marszk: SAINT HYACINTH, THE ADOPTED SON OF MARY IN POLISH HOMILIES FROM THE SEVENTEENTH CENTURY</b> .....	109

<b>Ольга Богданова, Елизавета Власова: AUTOINTERTEXT IN THE NOVEL <i>The Outpost</i> .....</b>	<b>123</b>
<b>Magdalena Bryła: STREET ART AS AN OPPOSITE AGAINST THE OLD REALITY – ANARCHISTIC FIGHT WITH THE SYSTEM ON THE CASE OF POLAND .....</b>	<b>139</b>
<b>Ангелика Молнар: MUSIC, WOMAN, AUTOMATIC IN THE FIRST PART OF JERZY SOSNOWSKI'S BOOK "AGLAYA APOCRYPH" .....</b>	<b>149</b>
<b>Andrzej A. Wawryniuk: THE EASTERN BORDER OF THE REPUBLIC OF POLAND WITH SOVIET RUSSIA AND UKRAINE AFTER 1921 .....</b>	<b>159</b>
<b>Rafał Kozak: SOME REMARKS ON THE CLASSIFICATION OF ERRORS IN WRITTEN WORKS WRITTEN BY GERMAN PHILOLOGY STUDENTS AT THE UNIVERSITY IN SIEDLCE PART I .....</b>	<b>181</b>
<b>Ewa Borkowska, Andrzej Borkowski: ABOUT THE INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC CONFERENCE "ACH TE MUCHI!" INSECTS IN LITERATURE, CULTURE, LANGUAGE AND MEDIA .....</b>	<b>191</b>
<b>Violetta Machnicka: EPIGRAM-LIKE .....</b>	<b>195</b>
<b>Contents .....</b>	<b>199</b>



**Redakcja czasopisma naukowego „Inskrypcje”  
zaprasza do współpracy**

*Redakcja nie zwraca tekstów, które nie zostały zamówione. Autorzy, decydujący się na opublikowanie swych prac w „Inskrypcjach”, proszeni są o załączenie oświadczenia, iż nie zostały one wcześniej wydrukowane. Artykuły prosimy nadsyłać na adres poczty elektronicznej [ikribl@wp.pl](mailto:ikribl@wp.pl) w postaci dokumentu programu Word. Wszystkie teksty publikowane w czasopiśmie kierowane są do recenzji wydawniczej. Decyzję o druku podejmuje kolegium redakcyjne.*

*Zasady i wytyczne odnośnie publikowania w czasopiśmie są dostępne na stronie internetowej: <https://ikribl.wordpress.com/inskrpcje/>*

**Contact details / Dane kontaktowe:**

*Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.  
Stowarzyszenie,  
ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2, 08-110 Siedlce,  
e-mail: [ikribl@wp.pl](mailto:ikribl@wp.pl)  
tel. +48574965963*