

12. Гоготишвили Л.А. Проблема текста: комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. – М., 1997. – Т.5.
13. Давидова-Біла Т. Образ автора в ліриці І.Я.Франка. – Дис. ... канд. філол. Наук. – Донецьк, 1999.
14. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Л., 2004.
15. Іванова Н. Модель авторської репрезентації небелетристичних текстів Олекси Слісаренка // Слово і час. – 2006. – № 6.
16. Ільчук Ю. Теорія автора і структурно об'єктивний аналіз тексту // Наукові записки. Національний університет Києво-Могилянська академія. «Філологія». – Т. 4. – К., 1998.
17. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог і роман // Бахтин М.М. Pro et contra. Личность и творчество М.М.Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. – Т.1. – Спб., 2001.
18. Лапко О. Категорія автора у світлі художньої комунікації і системного розуміння літературного твору // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 33. Ч. 1. – Львів, 2004.
19. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. – Львів, 2004.
20. Нахлік Є. Доля. Los. Судьба. Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003.
21. Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі // Слово і час. – 2003. – № 2.
22. Тамарченко Н.Д. Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора // Введение в литературоведение: Учебное пособие. – Под ред.Л.В.Чернец. – М., 2004.
23. Фуко М. Що таке автор ? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2001.
24. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.

#### SUMMARY

The article deals with the problem of author in the literary work. The author analyses major concept of modern literature that were worked out by M.Fuko, Th. Odorno, R.Bart, M.Bakhtin, Y.Kristeva and comes to the conclusion that the presence (absence) of methodological analysis of the concept "author" in literary work proves to be arquable and reveals a wide range of possibilities for further research.

**Александра Ахтелик**

#### ВЕНЕЦИЯ – ВРЕМЯ ПРАЗДНИКА И ВРЕМЯ КАРНАВАЛА

*У статті розглядається образ Венеції як простір розваг. Здійснюється аналіз польських літературних текстів, що пов'язані з даним містом. Аналізуються зміни та розвиток образу Венеції в літературі протягом віків. Визначається місце та значення карнавалу в італійській культурі.*

Есть города, которые притягивают.  
Города, которые окружены неповторимым шармом.  
Они поражают своей исключительностью и особенностью.  
*N. Leśniewski*

Прослеживая путевые впечатления поляков, запечатленные в дневниках, картинах, открытках и письмах нельзя переоценить тексты, посвященных Италии. Она становится для поляков частично второй родиной, местом поиска общих корней со средиземноморской культурой, попыткой определить уровень развития своей культуры, появившейся, а также развившейся на стыке Юга и Севера. Нельзя перечислить всех польских писателей, которые совершили путешествие на Аппенинский полуостров, можно назвать лишь некоторых: Jana Kochanowskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Juliusza Słowackiego, Kamila Cypriana Norwida, Józefa Ignacrgo Kraszewskiego, Henryka Sienkiewicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Adama Asnyka и, наконец, на долго связавшего свою жизнь с

Италией, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego [1].

В нашей статье мы хотим предложить проследить, каким образом в польской литературе XIX и XX веков формируется образ Венеции как пространство развлечения. Ведь развлечение, как форма творческого подхода к действительности, присутствует в каждой культуре [2]. Венецию мы выбрали по нескольким причинам. Во-первых – этот город чаще всего был первым пристанищем для польских путешественников по дороге итальянского вояжа, во-вторых – «город на воде» является особым пространством европейской литературной топографии, т.к. принадлежит к так называемым «магическим местам» [3]. Более того, развлечения трактуются как своеобразный атрибут этой территории.

Вокруг венецианского пространства образовалось множество домыслов. Венеция, на протяжении долгого времени отождествлялась с пространством богатства и современных политических решений. Другие европейские города завидовали ее интенсивному экономическому развитию, а отдельные итальянские городские центры постоянно соперничали с городом на лагуне за господство на Средиземном море. Кроме того, Венеция воспринималась как оазис искусства, город, который определяет ритм моды и куртуазное поведение. Даже во время хозяйственно-политического упадка, Венеция продолжала притягивать приезжих со всего мира, а ее влияние на сферу воображения писателей возросло. Она стала символом ушедшей красоты, олицетворяя печаль о прошлом.

Кроме того, этот город, который в большей или меньшей степени вдохновлял и притягивал внимание писателей разных культур во все эпохи. Венеция трактуется некоторыми исследователями как особый топос, слово-ключ. Интересно то, что каждая народная литература в разные периоды выбирает одно из лиц Венеции. Для одних писателей привлекательность этого мотива лежит в акватичности – Венеция понимается как пространство вечного света и богатства или всеобъемлющей меланхолии, текущей из родника, над которым застыли руины замков; для других этот город становится в равной степени местом плодородия и смерти. Итак, у этого «города на воде» много литературных лиц. Каждое из этих лиц по-своему прекрасно.

Появляется вопрос: Какой является Венеция для польских авторов, которые интересовались ею со времен средневековья?

Прослеживая способы изображения города на лагуне, которые вышли из-под пера польских авторов, смело можем сказать, что на протяжении веков изменяется не только манера письма о «городе на воде», но также и его литературное изображение. В основном, в текстах, появившихся до конца XV века, Венеция изображается как территория, на которой человек смог покорить мир Природы [4]. Кроме того, внимание польских путешественников притягивает богатство и роскошь, а также гений венецианских правителей, которые создали военное и хозяйственное могущество [5].

В конце XVI века мы можем наблюдать новые черты, которые появляются в литературной креации города на лагуне. Все чаще появляется в ней образ Венеции как города, который утратил свое могущество. Но посетители Serissime неоднократно подчеркивают, что этот город очень хорошо

умеет маскироваться, и несмотря на постоянное обращение к своему прошлому, он продолжает оставаться важным политическим и культурным центром.

В "opisach Serennisimy, które znajdujemy w dziennikach oświeconych wojażerów, jawi się ona ... jako miasto nieustającego karnawalu. Słynne *fêtes vénitiennes/fêtes galantes* pozwalają na zapomnienie, frywolność i swobodę" [6, с. 35].

Возросший интерес к итальянскому пространству во второй половине XVIII века обусловил появление работы Jahanna Joachima Winckelmanna и дневника путешествий в Италию J.W. Goethego, который принес «миф Италии», отразившийся позднее на культуре всей Европы [7, с. 134]. В Польше эпоха романтизма вносит изменения в артистическую креацию образа «города на воде». Акцент делается на описание пространства, элементы которого, создают мрачную атмосферу кладбища, т.к. в этот период преобладает восхищение Венецией как памятником прекрасного прошлого, местом руин, которые так полюбили романтики. Этот образ Венеции как города-знака отзвучавшей красоты будет появляться на страницах польской литературы и на протяжении всего XX века.

Заставляет задуматься, однако, тот факт, почему так редко в польской литературе появляется Венеция, одетая в карнавальный наряд? Неужели аспект игры, переодевания был неинтересен польским писателям? Тем интереснее получается раскрытие характера Венеции через один из аспектов реже появляющегося в польской литературе и так долго присутствующего в мировой литературе.

Кажется, что Венеция особым образом подчиняется требованиям исторического времени, будучи миром купцов, для которых время – деньги. Пространство города, однако, по-другому трактуется путешественниками. Оно отождествляется ими со временем постоянно продолжающейся игры, с пространством, объятым вихрем празднества. Так, как будто бы карнавал тут длится целый год.

Конечно, случаются исключения. Так, например, К. Krupiński подчеркивает, что неправильным является представление о Венеции как пространстве вечной игры: *«Twe karnawały są tylko odległym i głuchym echem dawnych wrzasków zapustnych, żyjesz wśród swoich pomników jak starzec ocekujący śmierci wśród lubyh wspomnień ...»* [8, с. 155].

Однако же в современном представлении Венеция функционирует как территория, погруженная в праздничный ритм. Такое представление мы связываем с несколькими факторами. Среди них период посещения «города на воде». Путешественник чаще всего приезжает летом, и поэтому у него большие шансы стать участником празднества Внебовзятия. В Венецию также специально едут во время карнавала, чтобы принять в нем участие. Тем более «венецианские карнавалы» в последние три дня перед Пепельной Средой стали символом развлечения танцующей толпы.

Это влияет на создание образа города, закружившегося в танце, подчиненного хороводам переодетых людей, маски которых скрывают их перед другими людьми, позволяя преодолеть границы стыда. Карнавал связан с так называемой «логикой наоборот», что создает возможность

ненадолго примерить на себя иную роль, чем в настоящее жизни. Карнавальний мир Венеції привлекателен, так как дает людям иллюзію, что «не существует иерархии, дистанции между людьми, которые вступают в это время в свободные, фамильярные отношения, не возможные в обычной... жизни» [9, с. 18].

Для нашего анализа интересным является толкование карнавала и прилагательного карнавальний у Бахтина. Для исследователя, слово карнавальний «объединило под одним понятием ряд местных празднеств разного происхождения, приуроченных к разным датам, но имеющие некоторые общие черты народно-праздничного веселья» [10, с. 320]. Тем самым позволяя нам этим именем карнавальным называть любые венецианские праздники, которые притягивают людей города. Карнавал это «синкретическая зрелищная форма обрядового характера» [11, с. 187–188], которая «выработала целый язык символических конкретно-чувственных форм – от больших и сложных масочных действий до отдельных карнавальных жестов...» [11, с. 187–188].

В указанном нами литературном материале часто встречаемся с описаниями религиозных и государственных венецианских праздников. Путешественники подчеркивают их театральность и богатство украшения, очень часто указывая, что венецианцы производят впечатление людей, постоянно отдающихся развлечениям. Вместо этого только в некоторых работах встречаем описания карнавала, которые являются соответствием римским Сатурниалам. Здесь можно вспомнить «Дневники моих времен» Juliana Ursyna Niemcewicza, фрагмент первой части «Не божественной комедии» неоконченной поэмы Zygmunta Kraśńskiego, а также «Белая ночь любви» театральный рассказ Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Благодаря воспоминаниям J.U. Niemcewicza можем утверждать, что «чужестранцы» приезжали в Венецию, чтобы поддаться вихрю карнавала: «...musiałem sobie, stojąc się do zwyczajów, sprawić tabarro, czyli płaszcz wenecki. Wszędzie, gdzie się tylko pokazał, częstowano mnie czarną kawą; odmówić ją byłoby największą niegrzecznością ...» [12, с. 174].

Разговор здесь о типичном для Венеции карнавальном костюме tabarro e bauta, который состоял из длинного черного плаща, маски, закрывающей лицо, а также опоньчи. Вместе с этой одеждой на карнавальных улицах Венеции можно было встретить переодетых в moreta женщин. Кроме того молодые мужчины переодевались в старых – так называемых ganga. Вместе с упомянутыми костюмами популярны были костюмы, изображающие профессии низших слоев общества (нищих, жителей деревни или рыбаков) или персонажи из комедии дель'арте: Арлекин, Панталоне, Коломбина, Пульчинелла, Доктора и Капитана [13, с. 150–153]. Во время венецианского карнавала не было запретов, которые ограничивали бы возможность носить маски. Переодеваться мог каждый не зависимо от положения. Тем самым карнавалы снимали иерархию. Однако эгалитаризм карнавала был кажущимся – к этому вернемся позже.

Описание венецианских игр находим на страницах первой части «Не Божественной комедии» [14]. Речь идет о фрагменте под названием «Венецианские подземелья». Сцена, рисующая венецианский карнавал начинается картиной суматохи на площади Святого Марка. Фигуры с

закрытымі ліцамі толкаюцца, дзвігаюцца в танце, в напружаным ожиданні адкрыцця ігры. Венецыя абозначаецца Z. Krasieńskim як прастранства, сінанім котарому вечное веселье:

«BANKIER-KSIAŻĘ

Pan hrabia pewnoś w życiu jeszcze takiego karnawału nie oglądał?

MŁODZIENIEC

W istocie nigdy! Co za pstrokacizn tłum! Co za mrucczenie i pisk!

[...].

BANKIER-KSIAŻĘ

Wejdźmy pod same portyki – tam najwięcej porządnych masek. Będę mógł panu hrabiemu pokazać osoby z tutejszego towarzysywa” [16, с. 470].

Развязность и беззаботность венецианского общества вызывает критику со стороны путешественника из Польши (Юноши). Венеция является для поляка территорией вечного шутовства, которое привело город и его жителей к упадку. Ведь нельзя все время скрываться под маской, а нужно ценить то, что естественно. Люди Венеции контрастируют с жителями Польши, которые должны стать идеалом, достойным наследования. Поляки, при угрозе их свободе, собирают силы для борьбы с завоевателем. Юноше венецианцы видятся «z brzęczącymi szmaty i ... czarnym z tyłu ogonem” [16, с. 472], которые переодеваясь в маски и отдаваясь веселью, кажутся смешными, шутовскими персонажами.

В тексте Gustawa Herlinga-Grudzińskiego «Белая ночь любви» картина карнавала, тонко зарисованная, представлена несколькими мелкими аллюзиями: «*Widywało się młodych, zwłaszcza w strojach karnawalowych, czasem w grupach, gdzie indziej w parach. Niewycierpna jest wenecka fantazja karnawalowa, pomysłowa w projektach strojów, w charakteryzacjach, w aktorskich improwizacjach, w gotowości do zabawy i tańców»* [17, с. 76].

Процедура эта выдуманная. Ведь зачем менять всеобщие функционирующие в воображении людей реквизиты венецианского карнавала. К тому же известно, что это время следует связывать не только с переодеванием, но прежде всего с отменой запретов в сфере сексуального воспитания. Во время карнавалов случалось множество эксцессов, которые не только снимали сексуальное табу, но также стирали классовое разделение. Следовательно, в Венецию ехали, чтобы воспользоваться радостями, которые открывает карнавал, при этом не подобает описывать наблюдаемое поведение людей. Не делают этого путешественники XIX века, не делает этого также Grudziński, но сцена его пробуждения, говорит нам о том, что происходило: «*Kiedyś wenecki karnawał prowadził cichaczem weneckich partnerów do alkowy, teraz otrząsnął się z dawnej galanterii zalotów i w nieokiełzanej swobodzie miłosnej zbliżył się do szaleństw i opęteń w stylu Rio de Janerio»* [17, с. 76].

Венецианский карнавал утратил свой прежний характер и поддался коммерции. Нет уже венецианского духа. А прежние персонажи, которые в нем участвовали становятся только знаками прошлого. Так, даже персонаж Арлекина, который появляется на страницах романа, подчеркивает необратимый уход времен превосходства Венеции как живой, аутентичной карнавальнй игры. Тонино Тонини не носит типичного для Арлекина костюма в разноцветные ромбы, черные острые туфли и никого уже не хочет развлекать. Его шутовское лицо грустное, ведь его биография, как и

биография города, перенасыщена потерями: «*Czy może być coś smutniejszego od podrygującego błazna bez ustanku i wewnątrz wydrążonego pajaca?*» [17, с. 73]

Реквизиты, которые когда-то были неотъемлемыми атрибутами Арлекина, развлекающего венецианский народ, служат героям романа как предметы, использующиеся в пьяном развлечении. Речь здесь о масках птиц, которые Тонино Тонини и Лукаш надевают на свои лица. Надевание маски является символическим актом сокрытия собственного «я» и появлением новой личности. Следует помнить, что маски когда-то надевались в определенных ситуациях, когда человек жил в соответствии со священными писаниями, ведь маска придает лицу, которое ее надело определенные черты, наделяя его определенной силой и тем самым делая возможным «противопоставление человека как предмета человеку в функции предмета. Кроме того, ношение масок можно признать за попытку перехода из мира субъективного в мир объективный» [18, с. 278]. Маска также должна выполнять функцию оберега перед силами зла и являться медиумом между миром мертвых и живых. Тот, кто надевает маску, должен осознавать необратимые последствия.

Маска Арлекина появляется в XV веке в Италии и является чем-то большим, чем приданием актерскому лицу шутовства. Арлекин ведь действительно должен рассмешить, а смех этот горький, наполненный большой долей иронии и сарказма. Дополнительно следует обратить внимание на этимологию слова «арлекин», которое «первоначально означало дух умершего» [18, с. 291]. Арлекин, следовательно, является своеобразным медиумом между двумя мирами.

Переодевание героев повести Grudzińskiego, несмотря на то, что читатель проникнут бахическим духом сцены, имеет второе, угрожающее значение, ведь герои «Белой ночи любви» выбирают маски ворона и стервятника [19, с. 86]. Обе птицы являются символами, предвещающими смерть и несчастья; связанные с разложением трупов. Во всеобщем воображении существует убеждение, что стервятник, как и ворон чувствует приближение смерти и каркает, ожидая падаль, которая составляет источник их пропитания. Кроме того «у многих народов Востока и Запада вороны считаются птицами пророчащими зло, траур, несчастья» [20, с. 172].

Выбор этих масок является значимым. Арлекин, выступающий шутовским сыном города, весельчаком, развлекающим местных знаменитостей, становится тем, кто предвещает конец существования города, который, как и его дом – пустой и сравнить который можно с гробом. Венецианская жизнь становится только игрой, театром, который не несет с собой настоящей жизни, а является только продуктом продажи. В Венеции на самом деле «*ludzie ... byli zawsze zamaskowani*» [21, с. 84], а маски надевали с целью участия в непозволительной игре. Сегодня маска является только элементом карнавального костюма, предназначенного для туристов и поэтому, утратила свою первоначальную функцию: менять внутреннюю сущность ее владельца.

Появляется еще один вопрос: Почему венецианцы так сильно полюбили маскарад в качестве источника развлечений? Ведь Венеция с XII века становится местом, где не только носят маски, но где также их изготавливают [22]. Тогда были известны карнавальные маски, прикрывающие только глаза или маски, скрывающие все лицо. Сделаны они были из изысканных тканей или порцеланы. Со

временем маска становится не только карнавальным реквизитом, есть доказательства, что некоторые венецианцы носят маски также в других случаях [23]. Следовательно можно говорить о том, что жители Венеции тяготеют к «жизни понарошку» потому что развлечения, основанные на периодическом воплощении иллюзии, в основе которой ощущение, что мир имеет замкнутый характер, где игра «состоит может не в каком-то действии или подчинении судьбе в среде, созданной воображением, а в том, что человек сам становится лицом выдуманным и ведет себя относительно этому» [24, с. 318], что приводит в результате к «смешению, которое разрушает все иерархии и все традиционные разделения» [25, с. 86].

Конечно, нужно помнить, что игра, типа *mimikry* свойственна не только Венеции. Европа XVII и XVIII веков была связана с многочисленными маскаратами, которые становятся наиболее желаемым развлечением, управляемым аристократами. Маска здесь не является формой, навязывающей модель жизни. Она трактуется как инструмент, который должен облегчить контакты сексуальной природы, быть предлогом поступков не всегда относящихся к официальному общественному статусу, должна обеспечивать анонимность, а также убивать салонную тоску. Маска связана с придворным стилем жизни и после Французской революции на некоторое время становится подобной к ламусу. В Венеции маска имеет более поздние традиции, которые поддерживаются, несмотря на трудности, до нашего времени.

Представление о Венеции как о городе развлечения и игры повлияло на сознание героев рассказа Włodzimierza Odojewskiego «Сезон в Венеции». Маленькому мальчику, который является героем рассказа, город на лагуне, известен из многих рассказов родственников. Он отождествляется с пространством красоты, вечного развлечения и наконец, местом отдыха, о котором мечтаешь. Но наступление войны меняет планы. Вместо долгожданных итальянских каникул герой романа едет к родственникам и переживает весь драматизм войны. Единственное, что помогает юноше и его близким пережить военное время, это создание личного пространства «южной Венеции». По совету мальчика все жители используют территорию затопленного подвала, чтобы создать обаятельные «закоулки города на воде»: «*Przecież pod willą mamy wodę. ... zamienimy tamte pomieszczenia na kanały, z rupieci, których tam pełno, zbudujemy domy i palace, a obok schodów będzie port. Zresztą potem cały pensjonat też można nazwać Wenecją*» [26, с. 61–62].

Но такая адаптация подвальных помещений недостаточна. Чтобы создать копию Венеции необходимо придать городу карнавальнй характер: «*Marek przypomniawszy sobie jedną z opowieści dziadka o dekoracji weneckich kanałów podczas karnawału, zaproponował, żeby przeciągnąć kilka razy wzdłuż i w szereg pod stopami liny, na których powiesi się lampiony ze świeczkami*» [26, с. 64]

Венеция становится территорией свободы и праздника. «Южная Венеция» из произведения W. Odojewskiego является пространством, где можно развлекаться, делать театрализованные представления, тем самым отвлекаясь от жестокой военной действительности.

Одна из героинь скажет: «*Jest wojna. Powinniśmy płakać. A my podróżujemy do Wenecji*» [26, с. 72]. Однако в этом предложении нет ни одного выговора. Все объясняет поездка в Венецию.

Венеція освободжає від обов'язку пам'ятати про трагедії війни і rowala на всеохватуючу радість, на kontempowanie музики, беззаботне святкування. Герої на час надівають карнавальні маски. Але не використовують жодних реквізитів, маска являє собою зміну поведінки, засновану на згоді, щоб фантасмагоричний світ став на час реальністю. У венеціанський світ розважених «входять» як дорослі, так і діти. Це дозволяє увійти в світ свята, відійти від турбот і прийняти роль венеціанських туристів. Тут слід відзначити, що, пощастить, тільки Венеція – навіть ця, будучи тільки театральним декором – дозволяє піддатися порядку гри.

Стоїть також відзначити, що неотъемлемим знаком свята є також витончене веселля: «*Frosia przyniosła tacę z filiżankami z chińskiej porcelany i imbryk z herbatą ... herbata w cienkiej porcelanie była jak płynne, stare złoto ... Stary Seweryn wrócił niosąc kryształowe kieliszki, otworzył butelkę porzeczkowego wina ...*» [26, с. 68].

Михайло Бахтін висунув тезис про те, що світ карнавальної гри пов'язаний не тільки з зміною ролі, але також, з баченням свята, до якого віддаються учасники свята. Еда, однак, не має тут нічого загального з утолення голоду. Акт споживання має символічний характер – поглинання їжі, обжорство є фактором, який повинен приносити образ чрева і прихованих в ньому внутрішностей, а також нутра, які є символом людського життя. «*A следовательно это и поглощающая и пожирающая утроба*» [27, с. 252]. Тому нікого не повинно здивувати натовп венеціанців, які в час релігійних свят використовують великі кількості їжі. Михайло Вишневіський наводить приклад свята Жирного четверга: «*Patriarcha akwilejski przysłał w tłusty czwartek dla rzeczypospolitej byka i dwanaście wieprzów ... Lud odziewał te zwierzęta w różne błazeńskie ubiory, oprowadzał po rynku św. Marka z krzyżkiem i drwinkami, a potem na środku, w przytomności doży i kilku dygnitarzy, zabijał i oprawiał, a mięso ubodzy w garnuszki rozbięrali*» [28, с. 12].

Згідно Бахтіну – чрево не тільки поїдає, але і само поїдає і стає символічним образом матеріально-тілесної утробы, бо через акт прийняття їжі з'єднується життя і смерть, небо і земля. А страх перед таємною існування зникає завдяки бахтінському сміху.

Карнавал не можна об'єднувати з релігійним святом. Однак, уже в роботі Ю. Буркхарда ми можемо знайти його спостереження, що світські і релігійні свята в Італії в XV столітті уподобляються один одному і, відповідно, в них можна знайти елементи, що вказують на карнавалізацію венеціанського життя.

До найбільш зрелищних релігійно-державних свят в Венеції належать торжества, що віддають честь покровителю міста святому Марку-Євангелісту, а також святої Деві Марії. Ці свята також описані польськими подорожниками. Так, J. Kremer показує святкування за допомогою помолвки з морем: «*Na nim [Bucentaurze] to doża wenecki wyjeżdżał do Lido ... i zaślubił się morzu, rzucając w topiele kosztowny pierścień i wołając: «Desponsamus te, mare in signum veri perpetuigue domini!»*. A діяло się to wśród modlitw, w obecności wyższego duchowieństwa,



*posłów mocarstw zagranicznych, całej signorii i całego ludu Wenecji, a przy odgłosach wszystkich dzwonów, trąb i kotłów, tysięcznych wystrzałów i muzyki hucznej grzmiącej po morzu. A nieprzeliczona ciżba statków, świętecznie ustrojonych w kwiaty, sztandary i chorągwie, otaczała, niby dwór, Bucentaura, co, jakby pałac pływający, złocisty unosill się hardo nad ruchawą falą» [29, с. 57].*

Во время религиозных праздников, как и во время карнавала, начинают повсеместно действовать правила фамильярности. Из-за сокращения дистанции и приостановления на время официального контакта модифицируются допустимые формы межчеловеческих отношений, что находит свое отражение как в проксемических отношениях, так и в языке. Язык, который используется во время праздника, полон вульгаризмов, выкриков, указывающих на то, что происходит вокруг. Исчезает языковой этикет, и люди могут обращаться друг другу кто как хочет. Проксемическая дистанция тоже сокращается. С одной стороны на это влияет естественная ситуация – скопление на небольшой территории большого количества людей, с другой – желание быть как можно ближе к происходящему зрелищу, что приводит к выбору самого удобного места. Кроме этого, нужно помнить, что венецианские праздники притягивают большое количество туристов, которыми движет любопытство и которые не обращают внимание на какие-либо правила. Каждое венецианское торжество представляет собой красочное развлечение, ведь оно «фактически свободно, и ощущается не как продуманное и остающееся за пределами обычной жизни, а как такое, которое может полностью увлечь участника; оно является фактором, с которым не совмещается не одна материальная выгода, из которого нельзя извлечь корысть, которое осуществляется в период своего определенного времени и собственного пространства; фактором который происходит согласно определенному порядку и правилам и призывает к жизни общественные связи, которые со своей стороны охотно овеваются тайной или ... подчеркивают свою непохожесть по отношению к обычному миру» [30, с. 28].

Это влияет на вырождение мифа Венеции как пространства вечного развлечения и продолжающейся игры. Пространство это привлекательно, т.к. дает возможность принять участие в волнующем карнавальном действе. Поэтому, даже тот, кто приедет в город на лагуна во время, когда нет ни одного торжества, получит впечатление, что находится в городе, объятom народным праздником, игрой, которая отодвигает моральные принципы. Это убеждение возникает на основе наблюдения за жителями Венеции, которые, как кажется, никогда не работают, а проводят время в округе венецианского замка, который собирает жителей, участвующих в ежедневном празднике. Кроме того, в создании такого мнения участвует установка воображения, в которой Венеция функционирует как пространство радости и маскарадов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Obszerny katalog twórców, którzy odbyli peregrynację do Italii od czasów średniowiecza po wiek XX przynosi m.in. praca: D. Kozińska-Donderi: *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918-1956*. Wrocław 2003.
2. J Huizinga: *Homo ludus. Zabawa jako źródło kultur.* Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 48-49.

3. O sposobach artystycznej kreacji przestrzeni Wenecji szerzej piszę w pracy: A. Achtelek: Wenecja mityczna w polskiej literaturze XIX i XX wieku. Katowice, 2000.
4. Por. H. Barycz: Podróże polskie do Neapolu. „Przegląd Współczesny” 1938, listopad.
5. Por. M. Brahmner, Pod urokiem Wenecji. W: Z dziejów włosko - polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały. Warszawa, 1939.
6. D. Kozińska-Donderi: Obraz Włoch i motywy włoski w prozie polskiej 1918-1956. Wrocław, 2003.
7. R. Przybylski: Et In Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów. Warszawa, 1966.
8. K. Kurpiński: Dziennik podróży 1823. Kraków, 1954.
9. A. Skubaczewska-Pniewska: Teoria karnawalizacji literatury Michała Bachtina. W: Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje. Pod red. A Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej. Toruń, 2000.
10. M. Bachtin: Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu. Kraków, 1975.
11. M. Bachtin: Problemy poetyki Dostojewskiego. Warszawa, 1970.
12. J. U. Niemcewicz: Pamiętnik czasów moich. Oprac. i wstęp J. Dihm. Warszawa, 1957. T. 1.
13. Por. Ā. Bohom: Weneckie widowiska karnawałowe w maskach W: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2002, nr 3-4.
14. Z. Krasieński: I Część Nie-Boskiej Komedii. W: Dzieła literackie. Oprac. P. Hertz. Warszawa, 1973. T. 1.
15. Plac św. Marka był miejscem, w którym odbywało się tzw. zgromadzenie masek rozpoczynające obchody karnawału. W utworze Z. Krasieńskiego Młodzieniec (hrabia z Polski) jest oprowadzany przez Wenecjanina (Bankiera-Księcia), który rozpoznaje pod maskami znamienite osoby weneckiego świata.
16. Z. Krasieński, I Część Nie-Boskiej Komedii. Warszawa, 1973.
17. G. Herling-Grudziński: Biała noc miłości. Opowieść teatralna. Warszawa, 1999.
18. M. Burker: Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach. Przeł. R. Wojnarowski. Kraków, 1994.
19. G. Herling-Grudziński: Biała noc miłości. Opowieść teatralna. Warszawa, 1999.
20. W. Kopaliński: Słownik symboli. Warszawa, 1991.
21. G. Herling-Grudziński: Biała noc miłości. Opowieść teatralna. Warszawa, 1999.
22. W XV wieku powstał cech zatrudniający malarzy parających się malowaniem masek karnawałowych.
23. Por. obraz Pietro Longhi., Nosorożec. Malowidło przedstawia wenecki tłum przyglądający się egzotycznemu zwierzęciu. Kilka z osób ma przywdziane maski.
24. R. Caillois: Żywioł i ład. Przeł. A. Tatariewicz i M. Żurowska. Warszawa, 1973.
25. Cyt. Za: Maski, T. I. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk, 1986.
26. W. Odojewski: Sezon w Wenecji. W: Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania. Warszawa, 2000.
27. M. Bachtin: Żywot Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa w średniowieczu i renesansie. Kraków, 1975.
28. M. Wiszniewski: Podróż do Włoch, Sycylii i Malty. Warszawa, 1982.
29. J. Kremer: Podróż do Włoch z drzeworytami. Warszawa, 1878.
30. J. Huizinga: Homo ludens. Przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa, 1967.

### SUMMARY

The article deals with the image of Venice as space of entertainment. The Polish literary texts connected with this town, change and development of its image in literature throughout the centuries are analyzed. The role and the sense of carnival in Italian literature are defined.

Маргарита Виларова-Ангелова

### СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БОЛГАРСКИХ ГЛАГОЛОВ ПОЛОЖЕНИЯ НА СЛАВЯНСКОМ ФОНЕ

*Доповідь є частиною широкого зіставлення слов'янських дієслів, які передають просторові відношення. У тексті подано специфічні особливості та значення, що виникають у процесі функціонування болгарських позиційних дієслів порівняно з російськими та польськими.*

Применение семасиологического и ономасиологического подхода в описании и исследовании лексики имеет свои основания в зависимости от поставленной конкретной цели. В традиционном обучении иностранным языкам усвоение лексики обычно связано с направлением от содержания к форме: обучаемый первоначально знакомится с формальной стороной слов изучаемого языка, являющихся смысловыми аналогами соответствующих родных слов ввиду общего десигната, т.е. на основании полной общности или близости их значений. Параллельно представленные преподавателем сведения об особенностях языковой системы – категориальная принадлежность, формоизменение, управление, согласование, сочетаемость и т.п., дают возможность обучаемому усвоить грамматические правила функционирования этих слов в соответствии с нормой изучаемого языка. Так, в результате сочетания лексического и грамматического аспектов в процессе обучения достигаются цели первого этапа в овладении иностранным языком, дающий обучаемому возможность словесного общения с помощью правильно построенных и логически верных фраз (синтактика), которые адекватно выражают мысли говорящего благодаря использованию соответствующих лексических единиц (семантика).

Итак, первоначальные трудности в обучении иностранному языку стереотипно связываются с формальными различиями между родным и изучаемым языком в лексическом и грамматическом планах. В этом отношении родственные языки благодаря генетической общности их грамматической системы и большей части исконного лексического фонда являются особой статьей. В процессе изучения близкородственных языков их видимая формальная близость часто воспринимается как облегчающее обстоятельство, однако практика давно показала, что именно сходства, т.е. проявления межъязыковой омонимии (так называемые “ложные друзья”) создают ряд трудностей и недоразумений.

С точки зрения синхронии в лексических системах родственных языков среди слов с общим происхождением наблюдается различная степень близости – от полного совпадения по форме и значению, через сохраненное формальное единство при определенной степени семантического несоответствия (общая форма с новым или модифицированным первоначальным значением), до