

UNIwersytet WArmińsko-MAzurski w OLSZTYNIE
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta Neophilologica

XX

1

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu WArmińsko-MAzurskiego
OLSZTYN 2018

Rada Naukowa

Franciszek Apanowicz (Gdańsk, Poland), Anna Bednarczyk (Uniwersytet Łódzki, Poland), Józef Darski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poland), Aleksander Kiklewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Poland), Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Poland), Ewa Kujawska-Lis (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Poland), Mikhail Melikhov (Syktyvkar State University, Russia), Andrey Moroz (Russian State University for the Humanities), Joanna Nawacka (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Poland), Grzegorz Ojczewicz (Szczytno, Poland), Heinrich Pfandl (University of Graz, Austria), Yuriy Kovbasenko (Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine), Stanisław Puppel (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poland), Larisa Soboleva (Ural Federal University, Russia), Klaus Steinke (Universität Erlangen, Germany), Ewa Żebrowska (Uniwersytet Warszawski, Poland), Alexander Zholkovsky (University of Southern California, Los Angeles, USA), Bogusław Żyłko (Uniwersytet Gdański, Poland)

Recenzenci

Paulina Ambroży (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Irena Betko (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Joanna Burzyńska-Sylwestrzak (Uniwersytet Gdański), Anna Dargiewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Jim Dingley (Margate, UK), Dieter Fuchs (University of Vienna), Zoja Jaroszewicz-Piereslawcew (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Paweł Jędrzejko (Uniwersytet Śląski w Katowicach), Ludmila Kilevaya (Kazachski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Abaja Almata, Kazachstan), Michaił Kotin (Uniwersytet Zielonogórski), Ewa Kujawska-Lis (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Marina Lops (University of Salerno, Italy), Michaił Mielichow (Syktyvkar State University), Iwona Anna Ndiaye (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Tatiana Nowikowa (Belgorod National Research University), Olga Orłowa (Tomsk State Pedagogical University), Joanna Orzechowska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Helena Pocięchina (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Irena Rudziewicz (Olsztyn), Larisa Soboleva (Ural Federal University, Russia), Beata Waligórska-Olejniczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Tomasz Wiśniewski (Uniwersytet Gdański)

Redaktor naczelna

Joanna Orzechowska
e-mail: joanaorzech@gmail.com

Sekretarz redakcji

Joanna Nawacka
e-mail: joanna.nawacka@gmail.com

Redaktorzy językowi

Ewa Kujawska-Lis, Helena Pocięchina

Redaktorzy tematyczni

Językoznawstwo i glottodydaktyka
Alla Kamalova
Literaturoznawstwo i przekładoznawstwo
Iwona Anna NDiaye

Adres redakcji

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej
ul. Kurta Obița 1, 10-725 Olsztyn
tel. fax 89 527 58 47, 89 524 63 69

uwm.edu.pl/slowianie/index.php/czasopisma/Acta_Neophilologica

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

Projekt okładki

Barbara Lis-Romańczukowa

Redaktorzy tomu

Joanna Orzechowska i Joanna Nawacka

Redakcja wydawnicza

Katarzyna Zawilska

Skład i łamanie

Marzanna Modzelewska

ISSN 1509-1619

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2018

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

Nakład 105 egz. Ark. wyd. 18,0; ark. druk. 15,5
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 583

SPIS TREŚCI

Językoznawstwo i glottodydaktyka

Bożena Niećko-Bukowska, Święta, święty – charakterystyka porównawcza obrazów <i>skojarzeniowych</i>	5
Małgorzata Łuczyk, Синестезия в кулинарном блоге как проявление языковой <i>креативности</i>	17
Joanna Orzechowska, Плеоназмы и тавтологии в романе <i>Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną Dorothei Maslowской</i> и их перевод на русский язык	29
Волкова Татьяна Федоровна, Эсхатологические образы «Слова» Палладия <i>мниха. (К вопросу о круге чтения печорских крестьян-старообрядцев)</i>	41
Michał Sobczak, Kurzwörter im deutschen Raketen- und Artilleriewortschatz: <i>strukturelle und translatorische Aspekte</i>	51

Literuroznawstwo i przekładoznawstwo

Joanna Przeszlakowska-Wasilewska, <i>Enchanted with the city of the south – New Orleans in Lafcadio Hearn’s literary nonfiction</i>	65
Невзорова Наталья Павловна, «Память жанра» и его метаморфозы в авторской <i>сказке А.А. Милна</i>	81
Patryk Witczak, <i>O kobiecych obrazach w prozie Michaiła Arcybaszewa</i>	95
Anna Chudzińska-Parkosadze, Булгаковские реминисценции в романе Чапаев и Пустота <i>Виктора Пелевина</i>	107
Ewa Kujawska-Lis, <i>The Black Veil: 19th-century Polish translations of Charles Dickens’s short story</i>	123
Wojciech Klepuszewski, “We could sing better songs than those”: <i>Drink images in Willy Russell’s plays</i>	145
Magdalena Dąbrowska, <i>Piotra Dubrowskiego związki z Polską (z zawartości i o wartości wybranych czasopism polskich oraz rosyjskich połowy XIX wieku)</i>	155
Trevor Hill, <i>The Punch and Judy Show: Its history and cultural significance</i>	169
Iwona Krycka-Michnowska, <i>Emigracja rosyjska w międzywojennej Warszawie: Aleksandr Chiriakow</i>	187
Ewa Pańkowska, <i>Михаил Елизаров: между постмодернизмом и «магическим реализмом» (Ногти, Библиотекарь, Мультитики)</i>	199
Aleksandra Zywert, <i>Oblicza multikulturalizmu pogranicza (Natalka Babina, Miasto ryb)</i>	215

Sylwetki naukowe

Irena Rudziewicz, <i>Калининградский профессор Алексей Захарович Дмитровский</i> .	227
--	-----

Recenzje

Joanna Orzechowska, <i>Humanistica 21. Przekraczanie granic w języku, literaturze, kulturze. T. 1. Wydawnictwo Uczelni Lingwistyczno-Technicznej w Świeciu, 2017, 323 ss.</i>	239
---	-----

JĘZYKOZNAWSTWO I GLOTTODYDAKTYKA

Bożena Niećko-Bukowska

Instytut Językoznawstwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ŚWIĘTA, ŚWIĘTY – CHARAKTERYSTYKA PORÓWNAWCZA OBRAZÓW SKOJARZENIOWYCH

key words: saint-woman, saint-man; associative representations; axiological linguistics, axiolinguistics

O dwóch poziomach poznawania rozprawia się w nauce od czasów starożytnych. Z jednej strony zwracano uwagę na rolę wiedzy opartej na „przedstawieniach”, z drugiej zaś poszukiwano wiedzy opartej na „pojęciach”. Sokrates zauważył, że „przedstawienia” wyrażają dane jednostkowe i mogą być powodem złudzeń, fałszywych przeświadczeń, a „pojęcia” cechuje uchwytywanie tego, co scala, „różnorodność konkretnych danych zjawiskowych” i pozwala ujmować je w całościowym oglądzie jako „ogół poszczególnych danych w zwartej jedności obrazu” [Krońska 1964, 140-143; Reale 1994, 321-329]. Chociaż tylko „pojęcie” może być źródłem pewnego poznania, to jednak „mniemania” (*doxa*) stanowią jedno z możliwych, potocznych źródeł wiedzy na temat rozumienia i znaczenia przypisywanego danym słowom. Uczeń Sokratesa, Platon, dostrzegł, że wiedza pozorna, mniemania ludzkie, ukazują niestałą, zmienną, heraklitejską rzeczywistością. Spójrzmy, jakie obrazy („przedstawienia”) dla *świętej* i *świętego* mieszkają w umysłach ludzkich, w przeciętnych wyobrażeniach, w języku potocznym.

Pozyskane odpowiedzi od 80 respondentów, studentów i studentek I roku studiów stacjonarnych w Instytucie Językoznawstwa UAM oraz w Instytucie Geologii UAM, zwracają uwagę na istotne kulturowo powiązania¹ – „wspólną bazę kulturową”. Jerzy Bartmiński i Monika Grzeszczak wskazują jako

¹ Celem artykułu będzie przedstawienie obrazów *świętej* i *świętego* zbudowanych z asocjacji (konotacji). W celu pozyskania potocznych skojarzeń wykorzystano metodę but-testu i metodę skojarzeń swobodnych. Zebrane dane (o charakterze pilotażowym) ukazują potoczne obrazy ujmowania *świętej* i *świętego* oraz wskazują, że dla badanej grupy respondentów zarówno hasło *święta*, jak i *święty* są nośnikami konkretnych wartości.

jedną z metod badawczych nazw wartości (nośników wartości) badania empiryczne: sondáže i ankiety [Bartmiński 2006, 89-97; Bartmiński, Grzeszczak 2014, 21-44]. Jadwiga Puzynina pisze o pewnej słabości badań ankietowych – mianowicie o fakcie, że odpowiedzi na pytania z ankiet zawierają wartości deklarowane, ale nie zawsze pokrywające się z autentycznie przeżywanymi przez ankietowanych [2010, 27]. Ponadto, jakość pytań zadawanych osobom ankietowanym, a także opisy znaczeń wyrazów w poszczególnych słownikach mogą być w jakiejś mierze uwikłane w ogólne poglądy badacza [Bogusławski 1996; Puzynina 2013; 2015, 127]. Halina i Tadeusz Zgólkowie stwierdzają, że badacz zawiera swojej kompetencji rodzimego użytkownika języka [2007, 285-286]. J. Puzynina wskazuje także na pewną zaletę badań ankietowych – w przeprowadzanych ankietach otwartych mamy do czynienia z „wielorakością elementów znaczeniowych przypisywanych przez osoby ankietowane badanym wyrazom, po części często powtarzających się, po części jednak odbiegających od zawartości znaczeń prototypowych” [2014, 15, przyp. 13]. Ryszard Tokarski zauważa, że w semantycznych opisach słowa coraz częściej preferowana jest potoczność epistemologiczna. Podkreśla, że „definicje semantyczne winny odtwarzać potoczne rozumienie znaczenia wyrażen językowych, dokonane z punktu widzenia tzw. przeciętnego użytkownika języka” [2014, 81].

W *Wielkim słowniku języka polskiego* pod hasłem *święty* (rzeczownik) odnajdujemy następującej treści definicję: „w religiach chrześcijańskich osoba, która ze względu na swoją głęboką wiarę lub męczeństwo została zbawiona już za życia i została po śmierci uznana przez Kościół za godną kultu i jest otoczona czcią”. W notach o użyciu znajdujemy informację, że o kobiecie mówimy *święta*. Natomiast *święty* (przymiotnik) to człowiek „taki, który jest dobry, pokorny, sprawiedliwy, życzliwy i wyrozumiały”. A jakie obrazy² *świętej* i *świętego* kryją się w „ludzkich umysłach”? Jakie cechy, przeciętni użytkownicy języka polskiego przypisują *świętej*, a jakie *świętemu*?

W pierwszym zadaniu wykorzystano metodę **but-testu**, przyjmując, że pozwoli ona na wygenerowanie przez respondentów cech charakterystycznych, najsilniej utrwalonych. 80 studentek i studentów (po 40 osób w grupie) w Instytucie Językoznawstwa UAM oraz w Instytucie Geologii UAM w maju i listopadzie 2017 roku otrzymało instrukcję następującej treści: „Dokończ zdanie: On/a jest X, ale ...”. (X = *święta*, *święty*). W miejsce X wstawiono odpowiednio „święta” lub „święty”. Jerzy Bartmiński podkreśla szczególną wartość diagnostyczną zdań przeciwstawnych [2007, 94]. Podstawową interpretację dla but-testu można sformułować następująco:

A jest X, ale (jest) Z → typowy X jest nie-Z.

² W niniejszej pracy posługując się pojęciem obrazu (skojarzeniowego) nawiązuję do systemu wartości jako fragmentu językowego obrazu świata [zob. Bartmiński, Tokarski 1986; Bartmiński 1990; 2003; Anusiewicz, Dąbrowska, Fleischer 2000, 11-44; Tokarski 2014].

Zakłada się, że w odpowiedzi na hasło X respondenci przywołają właściwości charakteryzujące typowego przedstawiciela kategorii X [Bartmiński 1998, 63-83; 2006, 151-166; Mikołajczak-Matyja 2013, 26-28, 52-53]. Wspomniane cechy typowe wiążą się z subiektywizacją sądu i są składowymi wyobrażenia danego reprezentanta [Bartmiński 2007, 91-95].

Przykładowo:

Ona jest święta, ale kłamie → typowa święta nie kłamie.

On jest święty, ale niekanonizowany → typowy święty jest kanonizowany.

On jest święty, ale nie wypełnia sumiennie swoich obowiązków → typowy święty wypełnia sumiennie swoje obowiązki.

Niektóre odpowiedzi wskazują, że „typowego” – „przeciętego X” należy interpretować raczej jako „idealnego X”. Przykładowo: *Ona jest święta, ale wstrzeźliwość nie jest jej mocą stroną* → święta powinna być wstrzeźliwa = wstrzeźliwość powinna być mocną stroną świętej.

Wśród zebranych danych znalazły się wypowiedzi sugerujące konieczność rozszerzonych czy odmiennych interpretacji:

Ona jest święta, ale jest też zwykłym człowiekiem / również popełnia błędy.

On jest święty, ale jest też człowiekiem, więc ma też ludzkie cechy / jest przede wszystkim człowiekiem / jest również tylko człowiekiem, który miewa swoje słabości.

Typowa święta, według wyjściowej interpretacji, nie jest zwykłym człowiekiem; nie popełnia błędów. Z rozszerzonej wersji wnioskujemy, że święta jest też człowiekiem i mogą jej towarzyszyć bolączki, słabości zwykłego człowieka – może popełnić błąd. Podobnie dla świętego: podstawowa interpretacja wskazywałaby, że typowy święty nie jest człowiekiem czy że nie posiada ludzkich cech. Przy rozszerzonej interpretacji dostrzegamy, iż respondenci wskazali na ludzkie oblicze świętych: święty jest też człowiekiem, dlatego miewa słabości, ma ludzkie cechy. Ponadto wypowiedzi: *Ona jest święta, ale jest też zwykłym człowiekiem / On jest święty, ale jest też człowiekiem* wskazują cechę Z = bycie (zwykłym) człowiekiem, która w odniesieniu do świętych może zostać uznana za wątpliwą: czy święta/święty na pewno jest (jeszcze) człowiekiem?

Zaobserwowano również odpowiedzi kwestionujące, np. *Ona jest święta, ale to tylko pozory / tak naprawdę udaje / trudno uwierzyć, że istnieje / tylko, gdy inni patrzą. On jest święty, ale tylko na pokaz / kto z nas nie jest.* Wszystkie zebrane zdania przeanalizowano pod kątem takich informacji, które można zaliczyć do względnie spójnej grupy. Zarysowano poniższe podstawowe wymiary:

Święta

BRAK WAD I SŁABOŚCI, np. *widać w niej wady*³, *słabości jak w każdym człowieku; czasami nie uważa na to, co mówi; kłamie; kradnie; oszukuje, więc nie zachowuje się jak osoba święta; przeklnie; czasem zdenerwuje się; czasami grzeszy; ma także liczne*

³ Wszystkie reakcje otrzymane od respondentów pisane są kursywą.

przywary; również popełnia błędy; ciężko jej czasem świętość utrzymać; ma brudne myśli, (czyli⁴ święta nie ma nieczystych myśli); zrobiła coś złego (czyli święta czyni tylko dobro). Za uzasadnienie dla ewentualnych popełnionych błędów może posłużyć (pod)wymiar: (ZWYKŁY) CZŁOWIEK: jest też zwykłym człowiekiem; jak my czasem ma zły dzień. Święta nie jest pozbawiona cech typowych dla ludzi;

AUTENTYCZNA/POKORNA: udaje pokorną; to tylko pozory; tylko pozornie; to tylko pierwsze wrażenie; tak naprawdę udaje; tylko, gdy inni patrzą emanuje dobrą energią; tylko w oczach niektórych;

Znajdujemy wypowiedzi dotyczące życia cnotliwego – CNOTLIWA/WSTRZEMIEŻLIWA: ma swoje grzeszki; zdarzają jej się skoki w bok; jej myśli nie są święte; nie utrzymuje cnoty; wstrzeźliwość nie jest jej mocną stroną; musi nad sobą pracować; w rzeczywistości nie jest taka niewinna;

OTWARTA: nie jest miła; ma dziwne mniemanie o sobie i różne poglądy o obcych, które nie do końca sprzyjają jej świętości; wydaje się być mało dostępna; każdy przy niej czuje się mniejszy, niegodny (czyli przy świętej wszyscy czują się dobrze – sprawa, że tak się czują);

SZCZĘŚLIWA: nie zaznała szczęścia w życiu;

ZACHOWANIE/WYGLĄD: lubi poszaleć; dużo pije (czyli święta nie oddaje się przyjemnościom, uciechom materialnym); zjadła dziecku czekoladki (czyli święta nie ulega pokusie); czasami denerwująca; potrafi świętością denerwować; pali zwłoki; czasami jej zachowanie daje do myślenia; nierozgarnięta / nie wygląda dobrze;

INNE: świętym może być każdy z nas; bez przesady; nie potrafię wskazać cechy przeciwstawnej do jej świętości; nie wiem, bo nie znam; nie ma osób świętych; każdy ma swoje wady⁵; on nie; co to znaczy?; trudno uwierzyć, że istnieje.

Święty

BRAK WAD I SŁABOŚCI: ma wady (2); bywa zmęczony; bywa zniechęcony; czasem można ujrzeć w nim pewne wady; czasami zdarza mu się zrobić coś złego; zdarza mu się popełnić grzech; każdy pokazuje rogi; czasem wątpi; zdarzają mu się gorsze dni; myśli ma brudne (czyli święty nie ma nieczystych myśli, nie ma chwil zwątpienia, słabości, wad); popełnił wiele błędów w swoim życiu (święty nie grzeszy). Dla świętego także znajdujemy wytłumaczenie dla ewentualnych słabości, gdyby takie wykaz(yw)ał: (ZWYKŁY) CZŁOWIEK: jest tylko człowiekiem; jest przede wszystkim człowiekiem, dlatego ma te same prawa i powinności, co każdy inny człowiek; jest też człowiekiem, więc ma też ludzkie cechy; jest również tylko człowiekiem, który miewa swoje słabości; nie ma nikogo doskonałego i wszyscy jesteście ludźmi;

AUTENTYCZNY: tylko na pokaz; nie do końca; tylko w swoim mniemaniu; tylko wedle samego siebie; często udaje; czasami wychodzi z niego jego prawdziwe oblicze;

UCZCIWY: nie przez całe życie postępował według moralnych zasad; jego działania nie są zgodne z przyjętymi zasadami; ma niewyparzoną gębę (czyli święty jest

⁴ W nawiasach umieściłam komentarze własne do reakcji wygenerowanych przez respondentów.

⁵ Odpowiedź dopuszcza dwie interpretacje: (1) nawet święta posiada jakieś wady; (2) bycie świętą uznane za przepadłość/ wadę.

powściągliwy nie tylko w czynach, lecz także i w mowie); *ma coś za uszami; każdy ma coś za uszami; nie wypełnia sumiennie swoich obowiązków* (czyli święty zawsze przestrzega zasad moralnych, cechuje go sumienność i uczciwość);

NIESIE POMOC: *nie jest w stanie pomóc każdemu, komu by chciał; nie ma czasu na rzeczywistą dobroć wobec innych ludzi; nie pokazuje tego w czynach* (święty nie odmawia nikomu pomocy; dobroć, którą udowadnia czynami, jest „nie na pokaz”);

WZÓR: *niewiele osób bierze z niego przykład; pamięć o nim nie przetrwa próby czasu* (święty bywa przykładem dla innych, także po śmierci);

WYTRWAŁY: *brakuje mu woli walki i motywacji*; KANONIZOWANY: *niekanonizowany*; RADOSNY: *nie ma w nim radości*; SZANUJE INNYCH: *gardzi innymi ludźmi*;

WYGLĄD/ZACHOWANIE: *zbyt młody; nie myje zębów / poza chodzeniem do kościoła nic w jego zachowaniu nie jest święte; nieźle trzepnięty*;

INNE: *kto z nas nie jest; świętym możesz być i ty; nie wiem, co napisać...⁶; świętość jest trudna do potwierdzenia i udowodnienia; nie rozumiem, czemu tyle zła spotyka dobrych ludzi, kiedy źli na tym korzystają; naprawdę nie ma ludzi prawdziwie świętych.*

J. Puzynina wskazała, że u podstaw polskiego słowa *święty* (jak i jego słowiańskich odpowiedników) znajduje się „mocny”, „pełen mocy”, „silny” [1998, 19-31, przyp. 8]. Z jednej strony wspólny wymiar dla *świętej* i *świętego* to: NIEPOSIADANIE SŁABOŚCI. Z drugiej zaś pojawia się postrzeganie *świętych* z perspektywy BYCIA (ZWYKŁYM) CZŁOWIEKIEM. W tym drugim respondenci upatrują przyczyn możliwych błędów *świętej* i *świętego*. Zebrane odpowiedzi wskazują, że *świętym* mogą nie być obce słabości natury ludzkiej i może się zdarzyć, że popełnią błąd, dopuszczą się grzechu, ponieważ mają jak zwykli ludzie gorsze dni. Wspólny wymiar dla *świętej* i *świętego* to także AUTENTYCZNOŚĆ zbudowana na *szczeroci*. Bycie *świętą* czy *świętym* nie jest na pokaz – nie sposób udawać świętości. Pierwszy z wyłonionych i zarazem najsilniejszy z wymiarów ukazuje, że *święta* i *święty* *nie mają wad, słabości, brudnych myśli* i nie popełniają grzechów. Tylko w przypadku *świętej* przywołano cechę cnotliwości, wstrzemięźliwości. Cecha ta może być dziedziczona z innego, ogólniejszego obrazu – kobiety. Maria Ossowska w *Socjologii moralności* czy w *Podstawach nauki o moralności* podkreślała, że kobietom przez wieki stawiano wymóg czystości przedmałżeńskiej. Obowiązek ten był dużo słabiej akcentowany wobec mężczyzn. Ponadto prowadzenie się moralne kobiet decydowało o ich wartości jako człowieka. Przy *świętym* położono nacisk na uczciwość. Cechę uczciwości powiązano z przestrzeganiem zasad, stosowaniem się do nich. J. Puzynina wskazuje, że pojęcie cnoty jest w ogólnym języku polskim zdeprecjonowane⁷. Jedną z przyczyn może być dominacja znaczenia cnoty dziewictwa i związek z moralnością małomieszczańską [1992, 159, przyp. 18].

⁶ W dalszej części student zamieścił przepis na naleśniki (!).

⁷ Zdaniem J. Puzyniny „przymiotnik *cnotliwy* należy do niewielu leksemów o niemal w pełni skonwencjonalizowanym znaczeniu drwiącym lub lekceważąco-pogardliwym” [1992, 160].

Zdaniem Beaty Raszewskiej-Żurek cnota jako pojęcie ogólne „wiązała się z funkcjonowaniem człowieka w społeczności, w przestrzeni publicznej, co powodowało, że w inny sposób odnosiła się do mężczyzny, a w inny do kobiety. Pośród precyzyjniejszych pojęć – składników cnoty, jak roztropność, umiar, dzielność, godność, mądrość, zacność, sprawiedliwość itp., większość dotyczyła mężczyzn” [2011, 85]. Zdania respondentów: (...) *świętym może być każdy z nas; nie ma osób świętych; świętym możesz być i ty; naprawdę nie ma ludzi prawdziwie świętych* – zgodnie z przyjmowanymi interpretacjami dla but-testu – wskazują na negację *świętości* jako zjawiska w ogóle albo ukazują, że *bycie świętym* jest czymś wyjątkowym i przeznaczonym całkowicie dla nielicznych. Pod rozważę można wziąć pytania: czy zgodnie z przywołanymi, potocznymi obrazami skojarzeniowymi kobiecie jest trudniej zostać świętą niż mężczyźnie świętym? Czy kobietom w drodze do świętości stawia się więcej wymagań?

Drugie pytanie skierowane do 80 respondentów zawierało następującą instrukcję: Opisz w kilku słowach lub zdaniach swoje wyobrażenie na temat X-a (X= *świętej, świętego*). Wątpliwości może budzić nietypowe polecenie – generalnie w testach skojarzeń swobodnych prosi się o zapisanie pierwszego skojarzenia, które przyjdzie do głowy ankietowanemu po przeczytaniu słowa-bodźca. W przypadku tego polecenia chodziło o pozyskanie zestawu cech opisujących przedstawiciela danej klasy. Polecenie to miało stymulować respondentów do samodzielnego produkowania więcej niż jednej reakcji. Prośba o opisanie/podzielenie się swoim wyobrażeniem na temat X-a osadzona została w ramie modalnej „taki, jaki jest” [Bartmiński 2007, 91-95]. I co ciekawe, 40% odpowiedzi/opisów uzyskanych od respondentów zaczynało się od słów: „To osoba, która jest...; Osoba, która...; Jest...; To taka osoba, która jest...”. Osoba przeprowadzająca badanie kontrolowała czas i przebieg. Analizę wyników, pozyskanych **testem skojarzeń swobodnych**, przeprowadzono w niewielkim stopniu z uwagi na charakterystykę liczbową korpusów reakcji, a głównie z uwagi na siłę wymiarów zrekonstruowanych z otrzymanych danych. W sumie otrzymano 291 wszystkich reakcji (SWR): dla *świętej* = 143 i dla *świętego* = 148. Siła reakcji dominującej, czyli liczba osób z grupy, od której uzyskano reakcję najczęstszą, wynosi dla hasła *święta* = 7 (*dobra*), a dla *świętego* = 3 (*pomaga innym*); *spokojny*). Z danych wynika, że respondenci generowali podobną liczbę skojarzeń dla hasel. Najczęstsze reakcje na hasło *święta* (wraz z liczbą podających je osób – w nawiasie) to: *dobra* (7); *pomaga innym* (4); *pomocna* (3); *wzór do naśladowania* (3); *bezinteresowna* (2); *pełna poświęcenia* (2); *altruistka* (2); *troskliwa* (2); *poświęcająca się dla innych* (2); *spokojna* (2); *sprawiedliwa* (2); *skromna* (2). Na hasło *święty*: *pomaga innym* (3); *spokojny* (3); *osoba dobra* (2); *pomocny* (2); *uczciwy* (2); *skromny* (2). Bazując na wszystkich reakcjach otrzymanych od respondentów, wyodrębniono podstawowe wymiary – aspekty obrazów skojarzeniowych. Sposób wyodrębniania reakcji był następujący: ze zdania *Osoba, która jest wzorem dla innych*, pozyskano cechę *wzór dla innych*. Poniżej podano wymiary dla hasel:

Święta

DOBRA/POMOCNA/ALTRUISTKA: *czyni dobro*⁸; *dobra* (7); *pomocna* (3); *pomaga* (innym) (4); *pomoc; pomaga każdej osobie w potrzebie; wspiera; bezinteresowna* (2); *dobroduszna; dąży do wyższego dobra a nie własnej przyjemności doczesnej; pełna poświęcenia* (2); *pełna miłości; nie oczekuje niczego w zamian; altruistka* (2); *troskliwa* (2); *najważniejsze dla niej jest dobro innych ludzi – w tym odnajduje szczęście i spełnienie; odczuwająca współczucie; poświęca się dla innych* (2); *dzieli się czasem; dzieli się doświadczeniem; chętnie udzieli pomocy; chętnie niesie pomoc innym; oddana ludziom;*

ODDANA (WIERZE): *oddana; nie traci wiary; wiara wiodącą wartością w życiu; stawia wiarę w centrum; wierze podporządkowuje sprawy w życiu; skoncentrowana na rozwoju duchowym; dąży do świętości, czyli zbawienia; oddana idei; wierząca; o głębokiej wierze; ma głęboką wiarę; postępuje zgodnie z przykazaniami; przestrzega dekalogu; postępuje zgodnie z doktryną religijną; postępuje według zasad księgi wiary; nie poddaje zasad krytyce; poświęca się religii; pobożna;*

WZÓR: *wzór dla innych; wzór do naśladowania* (3); *wzór cnót; wzór; godna naśladowania; ideał; ideał matki: (dobra, wszystko rozumie, wybacza błędy, stara się pomóc, wyrozumiała, wszystkich traktuje równo); jest przykładem;*

PRZYJACIELSKA, PRZYJAZNA: *zachowuje dobre relacje z innymi; osoba żyjąca w zgodzie z innymi; nie sprawia zawodu innym; wpływa dobrze na otoczenie; otwarta na innych ludzi; ceni naturę; ceni drugiego człowieka; postępuje słusznie, nie urażając nikogo; bez negatywnych emocji; życzliwa; pełna radości; miła;*

WYTRWAŁA: *wytrwała; sumienna; uparcie dążąca do celu wbrew przeciwnością (sic!) losu; upartość; hart ducha; pewna swoich przekonań; pełna gorliwości; panuje nad zachciankami; ma silną wolę albo nie kusi jej zło jak innych; postępowanie i charakter ważniejsze od dóbr materialnych; panuje nad słabościami;*

MISTYCZKA/ASCETKA: *mistyczka*⁹; *doświadczenia mistyczne; dokonuje cudów; potrafi zdziałać cuda; ascetka; męczennica; po śmierci jej ciało pozostaje nienaruszone;*

ODWAŻNA/SZCZERA: *odważna; nie boi się zaryzykować swojego życia, bezpieczeństwa, reputacji w imię wyższych wartości / nie boi się wyrażać swoich opinii; szczera; stawia się na przekór wszystkiemu; broni swoich racji;*

SPOKOJNA: *spokojna* (2); *pełna pokoju;*

MİŁOSIERNIA: *miłosierna; wybacza nawet swoim wrogom; nie życzy wrogom źle; wyjątkowe czyny, wykazała się miłosierdziem;*

SZLACHETNA: *szlachetna; nie jest zazdrosna; nie jest zawistna; nie ma nic na sumieniu; nie popełnia błędów; nie popełnia grzechów; przestrzega zasad moralnych, norm społecznych;*

SPRAWIEDLIWA: *sprawiedliwa* (2);

CNOTLIWA: *dziewica; cnotliwa; nieskalana; czysta;*

⁸ Tu także reakcje otrzymane od respondentów pisane są kursywą.

⁹ Zauważa się, że kategorie rzeczownikowe denotują wiązkę cech, która obejmuje cechy charakterologiczne, fizyczne oraz typowe zachowania [Kurcz 2000, 207].

SKROMNA, POKORNA: *skromna (2); jest wśród ludzi a nie ponad nimi; pokorna; ułożona;*

KANONIZOWANA: *uznana za taką przez Kościół; zasłużyła się w kościele; została osobą świętą;*

POSTAĆ: *młoda kobieta ze łzami; biały (ideal), ze skrzydłami; ma aureolę; Joanna d'Arc; Teresa; Barbara;*

INNE: *człowiek; zakonnica; często należy do stanu duchownego; kobieta wyróżniająca się swoją wiarą; nie ma męża; płęć nie stawia jej ani wyżej, ani niżej; swoją ocenę buduje swoją działalnością; osoba wartościowa, ale każdy posiada wady i zalety; wojny; a świętych nie ma?; święta matka; nieskalane, boskie.*

Święty

DOBRY, POMOCNY, ALTRUISTA: *dobry; osoba dobra (2); pomocny (2); pomaga (innym) (3); zawsze jest gotowy pomóc; altruista; działa charytatywnie; bezinteresowna pomoc; czuć dobroć; nie dąży do poprawy statusu majątkowego; nie opuszcza w trudnych chwilach; zawsze można na niego liczyć; chętny do pomocy; czyni dobro; bardziej dba o dobro innych niż swoje własne; gotowy do poświęceń; dobre serce; dobro czyjeś nad swoim; pomocny w miarę sił; dobrotliwy; czynami udowadnia miłość do świata; otwarty na potrzeby innych; przyczynia się do czegoś dobrego; czyni tylko dobro; życie wypełnione czynkami dla innych; nie jest obojętny na problemy i krzywdę bliźniego; empatyczny; dostrzega dobro w osobach a nie tylko w Bogu;*

ODDANY (BOGU): *bez wątpliwości i sprzeciwu wypełnia zalecenia swojej religii; ufa bezgranicznie w przyjęty przez siebie absolut; poświęca się Bogu w każdych warunkach; często się modli; niekonieczne codziennie chodzi na msze i modli się, czy dokonuje cudów; życie poświęca Bogu, wierze; skupiony na Bogu; wybrany przez Boga; osoba wierząca; wytrwały w wierze; wielka wiara; żył pobożnie; bez grzechu;*

UCZCIWY/SZLACHETNY: *uczciwy (2); nie można mu nic zarzucić; żyje w zgodzie ze swoim sumieniem; nienaganne zachowanie / niezawistny; nie utracił wiary w ludzkość, dobroć i bezwarunkową miłość; bez skazy; bez grzechu;*

PRZYJACIESKI/WYROZUMIAŁY: *miły; sympatyczny; nie dzieli ludzi na grupy; radosny; miła, spokojna twarz; uśmiechnięta osoba / dużo wyrozumiałości dla innych; wyrozumiały;*

ZASADNICZY/STANOWCZY: *przestrzega jasno określonych zasad; niezachwiane zasady; żyje zgodnie ze swoimi zasadami; trzyma się zasad, które nie zawsze są łatwe do przestrzegania / nieuległy; stanowczy;*

MĄDRY/SPRAWIEDLIWY: *mądry; inteligencja, mądrość / sprawiedliwy; doświadczony przez życie;*

ODWAŻNY/SILNY: *odwaga; nie boi się poświęceń; nie boi się bólu; duża odwaga; broni wiary; broni przekonania; mężny; przejmuje inicjatywę; siła; walka; nie miewa chwil zwątpienia; niewrażliwe na pokusy;*

PRACOWITY: *pracuje nad sobą, by być lepszym człowiekiem, mądrym, dobrym, wrażliwym na krzywdę innych; praca nad sobą; wykonał dużą pracę na rzecz kościoła;*

SKROMNY: *skromny* (2); *nie traktuje z góry; nienachalny; nie chwali się; nie wywyższa się;*

WZÓR: *godny podziwu; gody naśladowania; wzór dla innych; ideał; wszyscy go szanują; jedyny w swoim rodzaju; osoba idealna; wzór do naśladowania; byt idealny;*

SPOKOJNY: *spokojny* (3); *osoba spokojna; greczny; opanowany, nie używa wulgaryzmów;*

KANONIZOWANY: *kanonizowany przez kościół katolicki (sic!); zyskuje miano osoby świętej po śmierci; trafił do nieba; po śmierci dostał się do nieba; został wyświęcony przez Kościół;*

CNOTLIWY: *cnotliwy;*

INNE: *papież; nie musi być chrześcijaninem; dobry chrześcijanin; nie próbuje zmieniać świata; zmienia świat na lepsze; to nie synonim dla grzecznego; przeciwieństwo człowieka; nie ma łatwego życia;*

I ostatni wymiar, zbudowany z reakcji związanych z WYGLĄDEM ZEWNĘTRZNYM: *siwy staruszek; siwy z aureolą; istota z aureolą; aureola; nie nosi aureoli; ma śmieszna czapkę, co świeci; istota świetlista; wyglądałby jak światło; jasna bezkształtna masa; długa tunika; różaniec przy pasie; pod stopami skarbonka dla wiernych; niekoniecznie starszy; jest taki jak każdy.*

Ponadto wymieniono następujące CECHY NEGATYWNE, WADY *świętego*: *miewa gorsze dni; miewa załamania; z pozoru brak wad; odbierany jako osoba odległa; przeraża; oraz takie, w których zanegowano istnienie świętych: nie ma świętych (2); święci nie istnieją; w teorii istoty niewinne, czyste¹⁰.*

Stopień podobieństwa obrazów skojarzeniowych ukazują wyłonione reakcje identyczne (reakcje o tej samej formie, różniące się np. liczbą lub rodzajem gramatycznym dla pary haseł: *święta/święty*). Poniżej reakcje identyczne wraz z liczbą podających je osób: *święta/święty: dobra/dobry* (7/1); *pomocna/pomocny* (3/2); *pomaga innym* (4/3); *altruistka/altruista* (1/1); *czyni dobro* (1/1); *chętnie udzieli pomocy / chętny do pomocy* (1/1); *wzór do naśladowania* (3/1); *godna/godny naśladowania* (1/1); *wzór dla innych* (1/1); *ideał* (1/1); *dokonyuje cudów* (1/1); *cnotliwa/cnotliwy* (1/1); *aureola* (1/1); *spokojna/spokojny* (2/3); *nie jest zawistna/ niezawistny* (1/1); *skromna/skromny* (2/2); *sprawiedliwa/sprawiedliwy* (2/1); *miła/miły* (1/1).

Święta jest „wytrwała”, ale reakcja „stanowcza” nie została zaobserwowana. *Święty* jest „sprawiedliwy”, „doświadczony” i „wrozumiały”. *Święta*, z powyższych trzech, posiada „sprawiedliwość” i pojedynczą cechę wrozumiałości, ale przytoczoną jako element składowy ideału matki. U *świętego* pojawia się silna cecha przypisywana mężczyznom w postaci *siły*. *Święty* jest zasadniczy: *stanowczy, nieuległy*. *Święta* jest *przyjacielska*. Potocznie kobiety postrzegane są jako dobre i miłe, zaś mężczyźni jako silni. Taki sposób myślenia może w jakiejś mierze tłumaczyć zaobserwowany brak cech negatywnych przy *świętej*.

¹⁰ Tylko w teorii istoty niewinne, czyste, zaś w rzeczywistości – nie.

Ponadto *świętą* cechuje *oddanie, poświęcenie*. *Świętej* przypisano cechę bycia *szlachetną* i *miłosierną*, zaś *świętemu* pracę nad sobą. Przywołana przez respondentów cecha w postaci miłosierdzia to spotęgowanie dobra. *Święty* jest wyrozumiały, doświadczony przez życie, mądry – respondenci przypisują mu zrozumienie dla błędów ludzkich oraz umiejętność wybaczenia. *Święta* jest cnotliwa, jest mistyczką, ale i/lub męczennicą. Współcześni użytkownicy języka polskiego wyraz „cnota” używają w znaczeniu ‘dziewictwo’ albo ‘dziewica’. B. Raszevska-Żurek uważa, że cnota stopniowo przestaje być wartością i „właściwie w ogóle przestaje oznaczać wartość” [2011, 84, 100]. Jednakże „cnota” w przypadku kobiety – *świętej* zdaje się wciąż odgrywać niebagatelną rolę. Otwarte pozostaje pytanie: czy i jakie cechy w obrazach *świętej* i *świętego* przenikają z bardziej ogólnych: kobiety i mężczyzny oraz ile ich przenika? Wymaga to jednak osobnych i pogłębionych badań. Zastanawiający jest fakt, dlaczego taka cecha jak *przyjacielskość* pojawiają się przy *świętym*, ale *stanowczość, zasadniczość* nie przebija się w obrazie *świętej*? Nie można wykluczyć, że wynika to z pilotażowego charakteru badań. Jeśli przyjąć, że obraz *świętej* i *świętego* posiada charakter złożony i że składa się z dwóch warstw: ze świętości / bycia świętym i bycia kobietą lub mężczyzną, to wyzwaniem będzie ustalenie, które np. cechy „świętości” są zakotwiczone w obrazie kobiety/mężczyzny. Inaczej, czy kategoria złożona X-Y to kategoria X, która jest Y (kobieta, która jest świętą), czy raczej kategoria złożona X-Y to kategoria Y, która jest X (święta, która jest kobietą)?¹¹ Bardzo ciekawe wydaje się odnotowanie jeszcze innego odniesienia: otrzymane reakcje opisujące świętych zbliżone są do potocznych wyobrażeń o aniołach¹². Niektórzy respondenci podawali, że *święta/święty* to *istota świetlista, skrzydlata, może budzić lęk, ma aureolę, ze skrzydłami*¹³. *Święci* przedstawieni zostali jako *istoty jasne, pełne światła*.

Jakie cechy *świętej* i *świętego* są najszerzej uświadamiane przez badanych? Otrzymane dane ukazują żywy, potoczny, bardzo pozytywny obraz *świętych*. Cechy negatywne są znikome, sporadyczne i wygenerowano je tylko dla *świętego*: *miewa gorsze dni; miewa załamania; z pozoru brak wad*. Pojawiły się także odpowiedzi – nieliczne, ale jednak negujące świętość czy świętych. Otrzymany obraz świętych (wynikający, co prawda, z badań o charakterze pilotażowym, przeprowadzonych na niewielkiej grupie młodych ludzi) można uznać za bogaty z uwagi na ilość zebranych informacji, przy użyciu „sokratejskiej” metody zadawania pytań. Pewne skojarzenia po prostu są obecne w kulturze. Taka wypowiedź jak: „Ona jest święta” czy „On jest święty” wskazuje, że osoba, której dotyczy, uważana jest za dobrego człowieka, takiego, który zawsze pomoże

¹¹ Na temat stereotypów kategorii złożonych zob. Mikołajczak-Matyja 2013, 37-40.

¹² W WSJP: *anioł* to nie tylko „człowiek, który jest niezwykle dobry dla innych”. *Anioł* przedstawiany jest jako istota duchowa „ludzkiej postaci ze skrzydłami”.

¹³ Niewykluczone, że jest to spowodowane wyobrażeniem o świętym człowieku już po jego śmierci. Trzeba także odnotować, że zgodnie z WSJP prasłowiańskie *svęt*, to nie tylko „mocny” czy „silny”, lecz także „jaśniejący”.

(osoba, o której można rzec, że jest po prostu aniołem, ucieleśnieniem dobra). Przykładowe wyobrażenia o świętych mówią o ich obliczu łagodnym, ale zarazem smutnym. Respondenci przypisali *świętym* pojedyncze cechy wskazujące na bycie miłym, radosnym czy szczęśliwym: *święta* jest *szczęśliwa*, zaś *święty* jest *radosny*. Wnioskując (na podstawie zebranych danych), cechy przypisywane *świętej* posiadają charakter cnót chrześcijańskich: wstrzemięźliwość, cnota, pokora bądź miłosierdzie. Cechy przypisywane *świętemu* przybierają postać bardziej cnót-dzielności, zalet w ujęciu arystotelesowskim: uczciwość, praca nad sobą, opanowanie. Obrazy skojarzeniowe dla *świętych* ukazują, że *świętej* i *świętemu* respondenci nie przypisywali wyłącznie reakcji identycznych. Oczywiście, prawdą jest też, że zgodnie z zebraniem materiałem badawczym, pewne cechy są wspólne i charakterystyczne dla osoby *świętej*: niesienie pomocy, oddanie Bogu i wierze, dokonywanie cudów. *Święci*, widziani oczami respondentów, zdają się ucieleśnieniem wartości takich jak: dobro, altruizm, miłosierdzie, odwaga, szlachetność, szczerłość, sprawiedliwość, spokój czy skromność.

Bibliografia

- Anusiewicz Janusz, Dąbrowska Anna, Fleischer Michael. 2000. *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 2218. Język a Kultura 13: 11-44.
- Bartmiński Jerzy. 1998. *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu „matki”*. W: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. Anusiewicz J., Bartmiński J. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej: 63-83.
- Bartmiński Jerzy. 1990. *Językowy obraz świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński Jerzy. 2003. *Język w kręgu wartości. Studia semantyczne*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński Jerzy. 2006. *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński Jerzy. 2007. *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński Jerzy, Grzeszczak Monika. 2014. *Jak rekonstruować kanon wartości narodowych i europejskich?* „Etnolingwistyka” 26. Rozprawy i analizy: 21-44.
- Bartmiński Jerzy, Tokarski Ryszard. 1986. *Językowy obraz świata a spójność tekstu*. W: *Teoria tekstu. Zbiór studiów*. Red. Dobrzyńska T. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bogusławski Andrzej. 1996. *Świętość jakości życia?* „Przegląd Humanistyczny” nr 2: 1-39.
- Krońska Irena. 1964/2001. *Sokrates*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kurcz Ida. 2000. *Psychologia języka i komunikacji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Mikołajczak-Matyja Nawoja, Niecko-Bukowska Bożena, Anders Joanna. 2013. *Stereotypy kobiet w badaniach psychosomatycznych. Porównawcze obrazy pojęciowych reprezentacji kategorii złożonych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Ossowska Maria. 1994. *Podstawy nauki o moralności*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Ossowska Maria. 2005. *Socjologia moralności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Puzynina Jadwiga. 1992. *Język wartości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Puzynina Jadwiga. 1998. *Człowiek – język – sacrum*. W: *Człowiek – dzieło – sacrum*. Red. Gajda S. Opole: Wydawnictwo UO: 19-31.
- Puzynina Jadwiga. 2010. *Współcześni językoznawcy jako współbadacze i animatorzy kultury duchowej*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Puzynina Jadwiga. 2013. *Horyzonty aksjolingwistyki*. W: *Wartości i wartościowanie w perspektywie językoznawstwa*. Red. Puzynina J. Kraków: Wydawnictwo PAU.
- Puzynina Jadwiga. 2014. *Kłopoty z nazwami wartości (i wartościami)*. „Etnolingwistyka” 26. Rozprawy i analizy: 7-20.
- Puzynina Jadwiga. 2015. *Powinności i obowiązki*. „LingVaria” X: 121-130.
- Raszewska-Żurek Beata. 2011. *Kobieca cnota. Próba zrozumienia ewolucji znaczenia „cnoty” na przestrzeni wieków*. „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 46: 83-102.
- Reale Giovanni. 1994. *Historia filozofii starożytnej*. T. I. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Tokarski Ryszard. 2014. *Święty za słowami*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Wielki słownik języka polskiego (WSJP)*. W: <http://www.wsjp.pl>.
- Zgółka Halina, Zgółka Tadeusz. 2007. *Przyjaźń między ludźmi. Szkic kognitywny*. W: *Na językoznawczych ścieżkach. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Podrackiemu*. Red. Mikołajczuk A., Pawelec R. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper: 285-290.

Summary

FEMALE AND MALE SAINTS – COMPARATIVE CHARACTERISTICS OF ASSOCIATIVE REPRESENTATIONS

This article focuses on comparative characteristics of associative images of female and male saints. The study was aimed to reconstruct and compare associative representations. The respondents were 80 students of Adam Mickiewicz University in Poznań. The methods used in the study included a “but-test” (X is A, but...) and a free association test. The data collected (received from respondents) for a saint-woman demonstrate that she is frequently attributed with features such as e.g., humble, merciful, virtuous/chaste, while a saint-man is typically presented as: strong, principal, adamant. The image of a female and male saint may strongly depend on the general image of a woman and man (respectively). According to the participants of the present study, both female and male saints have common attributes. Features of a saint include: goodness, altruism, helpfulness, devotion to God and faith, making miracles, courage, high-mindedness, serenity and humility.

Kontakt z Autorką:
bniecko@amu.edu.pl

Małgorzata Łuczyk
Instytut Neofilologii
Uniwersytet Zielonogórski

СИНЕСТЕЗИЯ В КУЛИНАРНОМ БЛОГЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЯЗЫКОВОЙ КРЕАТИВНОСТИ

Key words: synesthesia, food blog, linguistic creativity

Широкий диапазон функций блогосферы, а также своеобразный разносторонний характер феномена блог¹, предоставляющие возможность удовлетворять самые разные личностные потребности, способствуют появлению различных типов блогов, одним из которых является кулинарный.

Блог-коммуникация отождествляется некоторыми исследователями с понятием блог-дискурса [Бойченко 2012, 85], следовательно, в рамках кулинарного блога анализируется кулинарный, гастрономический или глоттонический дискурс².

Выбор нами именно кулинарного блога в качестве источника материала обусловлен, прежде всего, его спецификой по сравнению с традиционными поваренными книгами. Основным «строительным материалом» кулинарного блога и поваренной книги является текст кулинарного рецепта, ориентированный на кулинарные привычки данного народа, которые представляют собой «динамичное образование, подверженное влиянию культурных, исторических, экономических, социальных, религиозных, географических, климатических и многих других факторов». В кулинарном

¹ Слово блог возникло путем переразложения основ weblog, где web обозначает сеть, а log – журнал (например, вахтенный журнал на корабле). С 1997 года, когда впервые появилось слово блог, относящееся к определению сайта, блоги претерпели многие изменения, сохраняя, однако, характер своего рода сетевого дневника/журнала. *В настоящее время блог понимается как «сайт (или раздел сайта), содержащий датированные записи текстового и мультимедийного характера с возможностью комментирования, расположенные в обратном хронологическом порядке [Rettberg 2012, 35-36].*

² Термин гастрономический дискурс был введен А.В. Оляничем [Олянич 2004, 393].

дискурсе отражается взаимосвязь «между технологическим прогрессом и изменениями в кулинарных обычаях» [Жарски 2008, 57].

Креолизованность кулинарного рецепта, а также использование определенных лексических, грамматических и образных средств в его тексте имеет своей целью воздействие на реципиента. В настоящем исследовании учитываются оба этих фактора, играющих роль в составлении текста рецепта в виде блоговой записи.

Возможности большей языковой креативности автора блога, по сравнению с традиционной поваренной книгой, предопределены, в частности, интерактивностью первого. На самом деле интерактивность предоставляет автору возможность активно влиять на содержание, внешний вид и тематическую направленность блога, а также возможность общаться, высказывая свое мнение и узнавая мнение партнера [Баженова, Иванова 2012, 128-129].

Фатическая коммуникативная функция блога является, на наш взгляд, основным фактором, порождающим большую «развернутость» текста кулинарного рецепта, помещенного в блоговой записи, нежели в поваренной книге. Блоговые записи создаются с целью спровоцировать соответствующие реакции адресата, его отклик на прочитанное. Поэтому текст самого рецепта сопровождается субъективными комментариями автора, нередко включающими ссылки на собственный опыт, необязательно связанные с процедурой приготовления пищи. В качестве дополнительной информации он может включать и сведения историко-культурного характера, замечания, связанные с сервировкой стола, подачи блюда и т.п.

Субъективный фактор, а также возможность включения в блоговую запись языковых средств, обладающих признаками синхронных форм общения, таких как спонтанность, разговорность, неформальность, эмоциональность, в соответствии со своим коммуникативным намерением, предопределяют специфику блоговых записей или кулинарного блога в целом.

Однако несмотря на перечисленные возможности, которыми располагает блог как жанр компьютерно опосредованной коммуникации, кулинарный дискурс в нем получает различное выражение.

Источником нашего исследования послужил блог «Кулинарные заметки» Алексея Онегина³ (<https://arborio.ru/>). Выбор обоснован, прежде всего, нестандартностью представленного в этом блоге кулинарного дискурса.

При исследовании блога наше внимание было сосредоточено на выражении вкусов и запахов, так как эти два модуса неотделимы друг от друга.

По объему поступающей информации модус вкуса в системе сенсориума занимает предпоследнюю позицию, перед осязанием. Это связано, прежде

³ Алексей Онегин – кулинар-любитель и путешественник из Санкт-Петербурга, ставящий целью создать лучший авторский кулинарный сайт Рунета.

всего, с ограниченными возможностями данного модуса, узким кругом его применения в человеческой жизнедеятельности. Значимо также то, что вкус является контактной подсистемой, а вкусовые ощущения формируются в субъекте восприятия и именно им вербализуются.

Языковые средства для определения вкуса ограничены, выражены лексемами, называющими базовые вкусы: *сладкий, горький, соленый и кислый*. Сравнительно недавно зафиксирован вкус *умами* (вкус высокобелковых веществ) и *жирный* вкус (вкус жирных кислот *олеогустас*). Вкус *умами* (из японск. 'вкусный, приятный на вкус') с 2000 года зарегистрирован как пятый базовый. Но с момента его обнаружения японским химиком Кикинаэ Икеда (в начале XX) прошло почти сто лет [Руссо, online]. В свою очередь *олеогустас*, выделенный австралийским ученым Расселом Кист, пока не признан шестым базовым вкусом. До сих пор точно не определены в организме человека рецепторы, отвечающие за этот вкус.

В результате исследований системы сенсориума специалистами разных научных дисциплин выявляются самые разнообразные вкусы, обогащающие перечень четырех базовых. Для примера, Аристотель признавал *горький, сладкий, соленый, вяжущий, резкий и острый* вкусы. В Древнем Китае, в связи с пятичленной моделью мира, допускалось существование пяти вкусов, к базовым четырем прибавлялся и острый вкус. Тот же *острый*, а также *кисловатый* вкусы (вкус незрелых фруктов) отражены в системе вкусовых ощущений М.В. Ломоносова [Руссо, online].

Узкий круг атрибутивных определений вкуса обогащается «родительным качеством», что отражено в выражениях: *вкус малины, вкус шоколада, вкус яблока* и вообще вкус любого съедобного «объекта» [Рузин 1994, 84].

Кроме того «вкусовое пространство» расширяет свой объем за счет искусственно создаваемых вкусов, называющих новые продукты, появившиеся в недавнем прошлом в связи с развитием пищевой промышленности. В разговорном русском языке присутствуют: *шоколадный вкус ликера, клубничный вкус крема* и т.п. [Рузин 1994, 85].

При этом нужно отметить, что модус вкуса располагает эталонами для своих репрезентаций: сладкий – вкус сахара или меда, соленый – вкус соли, кислый – вкус уксуса или лимона и т.д. Эталоны могут быть различными для разных этносов, например эталоном горького для русского народа является полынь, хина, для литовского – перец, а для английской культуры – кофейный осадок [Рузин 1994, 84].

Вкусовые ощущения могут получать в языке разнообразное выражение, мы способны описать вкус любой пищи, употребляя для этой цели существующие в «естественном (не научном) языке обозначения» [Рузин 1994, 85]. Одним из средств такого описания является синестезия.

Психофизиологическое явление синестезии состоит «в том, что какой-то раздражитель, действуя на соответствующий орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа

чувств, но одновременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа, как например, цветной слух» [*Психологический словарь*, online].

В языке синестезия проявляется в употреблении языковых средств одного модуса для наименования ощущений другого модуса. При интермодальности, основанной на явлении синестезии, всегда можно выявить исходный модус, т.е. тот, с которым по аналогии рассматривается другой (например, *мягкий свет*, где неоспорима первичность тактильного модуса) [Рузин 1994, 94].

В лингвистике синестезия получает различную трактовку, может рассматриваться в более широком и более узком планах. В узком понимании синестезия – синестетическая метафора, относящаяся только к сфере сенсориума.

Говоря о синестетических переносах, нельзя не назвать принцип «иерархической дистрибуции», т.е. перенос с одного перцептивного модуса на другой должен осуществляться от низших модусов к высшим. В свете сказанного, исследуя синестезию в области вкуса, мы должны ожидать перенос лексических средств, называющих тактильные ощущения, на ощущения вкуса. Если же учесть, что некоторые исследователи не выражают категорического мнения насчет порядка трех перцептивных модусов: обоняния, вкуса, осязания, – отдавая предпочтение зрению и слуху, можно предположить разные вариации переносов в сфере этих трех модусов. Что касается вкусо-обонятельных соощущений, типа *сладкий аромат*, *горький запах*, *кислая вонь* и т.п., то они вписываются в предпосылки принципа «иерархической дистрибуции» и, на наш взгляд, являются синестетическими метафорами.

Перенос с модуса обоняния на вкусовые ощущения практически невозможен, и определения, основанные на обонятельно-вкусовых соощущениях, не встречаются. Русскому языку чужды выражения типа: *смердный вкус*, *ароматный вкус*, *пахучий вкус* и т.п., тем самым язык подтверждает принцип «иерархической дистрибуции».

Вопрос упорядочения трех модусов системы сенсориума по объему информации об окружающей действительности до конца не решен. Вероятно, обоняние является более объемным модусом по сравнению со вкусом. Большинство исследователей придерживаются следующего порядка системы сенсориума: зрение – слух – обоняние – вкус – осязание. Следовательно, можно предположить, что синестезии с участием вкуса – от низших к высшим модальностям – должны быть разнообразной природы: осязательно-вкусовые и вкусо-обонятельные, вкусо-слуховые, вкусо-зрительные. Проиллюстрируем сказанное примерами.

По-настоящему праздничный салат с мягким и свежим вкусом – вот что такое салат из крабов (рецепт «Салат из крабов»). Оба прилагательные относятся к осязанию, оба принадлежат к градуальным.

Тактильность является одним из самых «размытых» модусов. Довольно сложно найти в языке слова, определяющие параметры «под которые подводится ряд перцептивных признаков» [Рузин 1994, 83]. Разновидности элементарных кожных ощущений – прикосновения, давления, тепла, холода, боли – не всегда вписываются в субъективные характеристики тактильных свойств. В некоторых работах температурные ощущения рассматриваются отдельно. Атрибут *мягкий* в значении ‘легко поддающийся давлению, сжатию, малоупругий, эластичный’ [Ожегов 1978, 337] относится, по И.Г. Рузину, к субмодусу консистенции, и рассматривается исследователем как одно из звеньев тройки (*мягкий – гибкий – твердый*), представляющей собой основную группу «по степени отношения к деформации: полное изменение при деформации». *Свежий* в данном случае не соотносится со значением, связанным с качеством пищевого продукта или временным промежутком от момента приготовления, т.е. ‘недавно добытый или приготовленный, не испортившийся’ и ‘идущий в пищу в своем натуральном виде, без приготовления’. *Свежий вкус* употреблен в значении ‘освежающий’ и связан с температурными ощущениями. Ср.: *свежий* ‘о воздухе: прохладный и чистый, не спертый’; ‘о ветре, погоде: холодный’ [Ожегов 1978, 644].

В следующем примере: *Рыба и мясо нечасто встречаются в одной тарелке, но дуэт нежной телятины (ее вкус, в отличие от остального мяса, не так ярко выражен) и консервированного тунца (вкус которого, напротив, более мускулист, чем у других рыб) получается вполне гармоничным* (рецепт «Вителло тоннато»). Краткая форма прилагательного *мускулистый* в значении ‘с развитыми мускулами’ [Ожегов 1978, 335], скорее всего, указывает на упругость мяса консервированного тунца, следовательно, также является переносом с модуса осязания, касается консистенции.

И еще один пример, иллюстрирующий перенос с субмодуса консистенции на вкус – разбавленный вкус. Ср.: *Когда спаржа увеличится в размерах и обмякнет, выньте ее из воды, хорошенько отожмите и обсушите бумажными полотенцами: понятно, что немного воды так или иначе останется, но чем меньше ее будет, тем менее “разбавленным” будет вкус готового салата* (рецепт «Салат с соевой спаржей»). *Разбавленный* образован от *разбавить* в значении ‘прибавить что-нибудь, сделать менее крепким, более жидким’ [Ожегов 1978, 589]. Антонимом *разбавленного* вкуса следует считать *концентрированный* вкус, т.е. ‘обладающий высокой концентрацией’: ‘количество[м] вещества, содержаще[м]ся в единице массы (концентрированный раствор, концентрированный корм) (с высоким содержанием питательных веществ)’ [Ожегов 1978, 269]. Например: *Вяленые помидоры – это что-то невообразимое: невзрачные на первый взгляд, они превосходно сохраняют концентрированный вкус и аромат летних помидоров, попутно приобретая новые, неожиданные и слегка*

пикантные нотки (рецепт «Вяленые помидоры»). *Концентрированный* в данном случае относится и к запаху, и к вкусу.

По нашему мнению, атрибут *насыщенный* является своеобразным синонимом *концентрированного вкуса*, и соответственно должен рассматриваться с перспективы субмодуса консистенции. Его применение касается и вкуса, и запаха. Ср.: *Результатом станет паста в густом сливочном соусе, под завязку наполненная насыщенным вкусом креветок, который мы по максимуму “вытащим” не только из этих милых ракообразных, но и из их панцирей* (рецепт «Ризони с креветками»). *Насыщенный* часто употребляется в определении вкусовых ощущений, но может также выступать в качестве характеристики обонятельного восприятия. *Насыщенный* имеет значение ‘содержащий в себе предельное количество растворенного вещества (насыщенный раствор)’ [Ожегов 1978, 360], и тоже относится к градуальным модусам, являясь одним из членов разветвленных синонимических рядов антонимической пары.

Параметр градуальности осязательных ощущений является так же размытым, как и весь модус тактильности. «Основную группу градуальных параметров составляют антонимичные прилагательные, точкой референции для которых выступает некий медиум, а не максимум» [Рузин 1994, 89].

Примеры переноса с участием осязания являются довольно многочисленными в исследуемом источнике, но наряду с ними присутствуют и другие примеры межчувственных переносов, отражающих синестезию в узком понимании. К ним относятся переносы с модуса зрения, т.е. примеры, противоречащие принципу иерархической дистрибуции, так как соощущения имеют направление от высшего модуса к низшему. Например: *Залейте помидоры заправкой так, чтобы каждому ломтику досталось поровну, и оставьте на какое-то время, чтобы содержимое салатной миски успело обменяться яркими летними вкусами* (рецепт «Египетский салат из помидоров»). *Яркий вкус* противопоставляется *вкусу тусклому*: *Без сыра вкус шампиньонов мог бы получиться тусклым и невыразительным, но тут на помощь приходит другой продукт – мисо, паста из ферментированной сои* (рецепт «Фаршированные шампиньоны с мисо»). Атрибут *тусклый* в значении ‘слабый, не яркий (тусклый свет)’ [Ожегов 1978, 750] является градуальным параметром света, обозначает его характеристику, противостоящую световому признаку *яркий*. Определение вкуса словом *невыразительный* в значении ‘не имеющий ярких, характерных черт, признаков, неспособный четко, ярко выразить, передать что-либо’ [Кузнецов, online] является синонимом прилагательного *тусклый* и выступает в качестве пояснения, уточнения к понятию *тусклый вкус*.

Синестетический перенос осуществляется также при аудио-вкусовых соощущениях, когда звуковые ощущения переносятся на сферу модуса вкуса, например: *Хрусткая соленость тыквенных семечек рифмуется с пряной запеченной тыквой и противостоит мягкой сладости*

ставшей по-настоящему медовой хурмы, оттененной пикантным голубым сыром (рецепт «Запеченная тыква с хурмой и голубым сыром»), где *хрусткий* имеет значение 'издающий хрустящий звук (хрусткий снег)' [Ожегов 1978, 779]. В процитированном контексте упоминается и *мягкая сладость* – тактильно-вкусовой межчувственный перенос, осуществленный в соответствии с принципом иерархической дистрибуции, иллюстрации которого приводились выше.

Особняком стоит атрибут *мощный*, который определяет и вкусовые и обонятельные ощущения. Значение вписывается в градуальность, но оно неоднозначно: '1. Очень сильный, значительный (по степени, величине), могучий; 2. Обладающий большой мощностью; 3. Большой величины, массивный, толстый' [Ожегов 1978, 333]. Например: *Не смотрите, что фенхель – овощ незнакомый, и вдобавок с довольно мощным запахом: этот рецепт укрощает его довольно быстро, и горячая закуска выходит просто на загляденье* (рецепт «Карамелизированный фенхель с козьим сыром»); Или: *Паста мисо придает блюдам **мощный импульс умами**, и кроме известного всем супа с ней можно готовить все, что угодно, от рыбы до баклажанов или этих вот фаршированных шампиньонов* (рецепт «Шампиньоны с мисо»). Этот атрибут трудно отнести к какой-либо одной модальности, как и в случае общеупотребительных выражений, которые все знают и не ощущают в них переноса: *сильный запах, приятный вкус, яркий цвет*. Хотя, как полагает И.Г. Рузин, эти «признаки не являются собственными, а метафорически перенесены из других областей» [Рузин 1994, 93].

Приведенные выше примеры позволяют поставить вопрос о необходимости пересмотра принципа «иерархической дистрибуции» по отношению к сфере сенсорiums.

Синестезия может выходить за отведенные ей рамки и рассматриваться в широком смысле, например охватывать сферу эмоций. Второе понимание синестетической метафоры характерно для новых лингвистических исследований этого явления. Переосмысление синестезии изменило не только обозначение сути этого явления. Синестезия рассматривается как механизм, основанный на процессе эмоционального обобщения свойств, относящихся к разным модальностям [Прокофьева 2010, 25], что касается также ее организации. В структурном плане синестетическая метафора может выступать образованием разной протяженности (слово, словосочетание, предложение, микроконтекст), включающим в свой состав слова разных частей речи, которые в прямом значении относятся к разным перцептивным модусам [Бардовская 2005, 5].

Сенсорно-эмоциональные сообщения, являющиеся частным проявлением синестезии, обозначаются термином синестэмия, введенным С.В. Ворониным. Он определяет синестэмию как «психофизиологическ[ую] универсали[ю], лежащ[ую] в основе универсалии лингвистической, область

действия которой – сенсорно-эмоциональная сфера (ощущение – эмоция)» [Колодкина 2009, 105].

Рассмотрение сенсорно-эмоциональных переносов нуждается в более широком ракурсе воззрения на природу синестезии, в учете аксиологической картины мира. Эмоциональное состояние отражает взаимообусловленность оценки и эмоций. При этом холистическая и сенсорная оценки отличаются своим характером: первая – состоит из баланса положительных и отрицательных признаков, вторая – представляет собой оценку объекта с какой-либо одной стороны [Арутюнова 1994, 12]. Синестезия, основанная на переносе ощущение → эмоция, базируется на частнооценочных значениях, которые, по классификации Ю.Д. Арутюновой, включают, с одной стороны, оценки сенсорно-вкусовые (вкусный – невкусный, нравится – не нравится), с другой, эмоциональные (приятный – неприятный, радостный – грустный и т.п.). Оценки, основанные на чувственном опыте, не мотивируются, проистекают прямо из того, что ощущает, испытывает человек [Арутюнова 1994, 14].

Эмоциональное отношение к вкусу может отражаться в самом его назывании, но может также явно указывать на последующее эмоциональное состояние, появившееся под влиянием именно данного вкуса. Например: *Пряная садовая зелень – это совершенно особое летнее удовольствие. Само собой, на дворе не XVII век, и пучок петрушки можно купить даже зимой, но почему-то именно летом дерзкий вкус сочной зелени наилучшим образом гармонирует и с погодой, и с настроением. А раз так, то почему бы не поиграть с канонами, приготовив особенный, летний салат из зелени* (рецепт «Летний салат из зелени»). В высказывании вкус назван оценочно-эмоциональным атрибутом *дерзкий*, по всей вероятности, в значении ‘смелый’. Сам вкус помещается в более широкий ситуационный контекст, напоминающий о хорошей летней погоде и соответствующем настроении.

Следующий пример тоже экспонирует соощущения вкус – эмоция: *Впрочем, если вернуться к разговору о вкусе этого супа, то тут тоже все в полном порядке – сытный, густой, согревающий, с идеально выверенным балансом кислоты, сладости и остроты, суп из чечевицы дарит ту простую радость, за которой многие гонятся всю жизнь, да так и не находят* (рецепт «Ветхозаветный суп из чечевицы»). Выраженное положительное эмоциональное состояние является результатом неповторимого «многогранного» вкуса.

Обсуждая сенсорно-эмоциональные соощущения, нельзя упустить из виду еще одно свойство вкуса, которое подчеркивает его сильную связь с обонянием, о чем мы упоминали выше. Известно, что запахи и вкусы в одинаковой степени могут восстанавливать в нашей памяти образы прошлого, вызывать сильные эмоции. Такое явление в психологии определяется феноменом Пруста, суть которого заключается в обретении воспоминаний

через запахи и вкусы. основополагающим моментом эффекта стала ситуация, зафиксированная в романе М. Пруста *В поисках утраченного времени*, когда главный герой, угощаемый матерью бисквитным печеньем „Мадлен“, макает его в липовый чай и в результате обонятельно-вкусовых ощущений испытывает чувство восторга, напоминающее ему о детстве [Czerniawska, Czerniawska-Far 2007, 52].

В кулинарном дискурсе блоггера Алексея Онегина имеется много примеров, которые могут служить иллюстрацией действия эффекта Пруста, мы приведем один из них: *Когда я был маленьким, такой суп мне делала бабушка. Насыщенный аромат грибов, перловка, непременно сметанка – ясное дело, это был мой любимый суп, и тут я ни капли не лукавлю. Это практически классический рецепт, которым можно и нужно наслаждаться зимой, когда острых вкусовых ощущений не так уж и много* (рецепт «Суп из сушеных грибов с перловкой»).

В заключение отметим следующие положения. Во-первых, отсутствие единой концепции синестезии стимулирует ученых, представителей разных научных дисциплин, к поиску ее модификаций, обнаружению закономерностей, отражающих взаимодействие анализаторных систем человека и вообще целостность восприятия действительности его сознанием; во-вторых, активное использование синестезии в кулинарном дискурсе является проявлением языковой креативности автора.

Библиография

- Arutunova Nina Davidovna. 1984. *Aksiologija v mehanizmah žizni i azyka*. V: *Problemy strukturnoj lingvistiki*. Red. Grigor'ev V.P. Moskva: Nauka: 5-23 [Арутюнова Нина Давидовна. 1984. *Аксиология в механизмах жизни и языка*. В: *Проблемы структурной лингвистики*. Ред. Григорьев В.П. Москва: Наука: 5-23].
- Bardovskaâ Anastasiâ Igorevna. 2005. *Sredstva nominacii sinestetičeskikh soošušenij (na materiale anglijskih i russkih hudožestvennyh tekstov)*. Avtoreferat na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskikh nauk. Tver': Izdatel'stvo VâtGU [Бардовская Анастасия Игоревна. 2005. *Средства номинации синестетических соощушений (на материале английских и русских художественных текстов)*. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тверь: Издательство ВятГУ].
- Baženova Elena Aleksandrovna, Ivanova Irina Andreevna. 2012. *Blog kak internet-žanr*. V: <http://www.rfp.psu.ru/archive/4.2012.pdf> [Dostup 15 V 2017] [Баженова Елена Александровна, Иванова Ирина Андреевна. 2012. *Блог как интернет-жанр*. В: <http://www.rfp.psu.ru/archive/4.2012.pdf> [Доступ 15 V 2017].
- Bojčenko Tat'ana Vladimirovna. 2012. *Gendernyj analiz blog-kommunikacii s pozicijii prezentacionnoj teorii diskursa*. V: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernyy-analiz-blog-kommunikatsii-s-pozitsii-prezentatsionnoy-teorii-diskursa> [Dostup 15 V 2017] [Бойченко Татьяна Владимировна. 2012. *Гендерный анализ блог-коммуникации с позиции презентационной теории дискурса*. В: <https://cyberleninka.ru/article/n>

- gendernyy-analiz-blog-kommunikatsii-s-pozitsii-prezentatsionnoy-teorii-diskursa [Доступ 15 V 2017].
- Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo âzyka. 1998. Gl. red. Kuznetsov S.A. Sankt-Peterb urg: Norint. V: <https://gufo.me/dict/kuznetsov/neyvyrazitel'nyj> [Dostup 10 V 2017] [*Большой толковый словарь русского языка*. 1998. Гл. ред. Кузнецов С.А. Санкт-Петербург: Норинт. В: <https://gufo.me/dict/kuznetsov/neyvyrazitel'nyj> [Доступ 10 V 2017].
- Czerniawska Ewa, Czerniawska-Far Jadwiga. 2007. *Psychologia węchu i pamięci węchowej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Kolodkina Elena Nikolaevna. 2009. *Vkusovaâ sinesteticheskaâ metafora*. V: www.gramota.net/materials/2/2009/1/25.html [Dostup 15 II 2015] [Колодкина Елена Николаевна. 2009. *Вкусовая синестетическая метафора*. В: www.gramota.net/materials/2/2009/1/25.html [Доступ 15 II 2015].
- Olânič Andrej Vladimirovič. 2004. *Prezentacionnâ teoriâ diskursa: monografiâ*. Volgograd: Paradigma [Олянич Андрей Владимирович. 2004. *Презентационная теория дискурса: монография*. Волгоград: Парадигма].
- Onegin Aleksej. *Kulinarnye zamecki Alekseâ Onegina*. V: <https://arborio.ru/> [Dostup 7 VI 2017] [Онегин Алексей. *Кулинарные заметки Алексея Онегина*. В: <https://arborio.ru/> [Доступ 7 VI 2017].
- Ožegov Sergej Ivanovič. 1978. *Slovar' russkogo âzyka*. Red. Švedova N.Û. Moskva: Izdatel'stvo Russkij âzyk [Ожегов Сергей Иванович. 1978. *Словарь русского языка*. Ред. Шведова Н.Ю. Москва: Издательство Русский язык].
- Prokof'eva Larisa Petrovna. 2010. *Sinesteziâ v sovremennoj naučnoj paradigme*. V: <http://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziya-v-sovremennoy-nauchnoy-paradigme> [Dostup 10 III 2015] [Прокофьева Лариса Петровна. 2010. *Синестезия в современной научной парадигме*. В: <http://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziya-v-sovremennoy-nauchnoy-paradigme> [Доступ 10 III 2015].
- Psihologičeskij slovar'*. V: <http://psychology.net.ru/dictionaries/psy.html?word=890> [Dostup 10 V 2015] [*Психологический словарь*. В: <http://psychology.net.ru/dictionaries/psy.html?word=890> [Доступ 10 V 2015].
- Rettberg Jill Walker. 2012. *Blogowanie*. Przekł. Szczubialka M. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Russo Maksim. 2014. *Palistra kusa*. V: http://Polit.ru/article/2014/01/26/PS_taste [Dostup 10 V 2015] [Руссо Максим. 2014. *Палистра вкуса*. В: http://Polit.ru/article/2014/01/26/PS_taste [Доступ 10 V 2015].
- Ruzin Igor' Gennad'evič. 1994. *Kognitivnye strategii imenovanîâ: modusy percepcii (zrenie, sluh, osâzanie, obonânie, vkus) i ih vyraženie v âzyke*. «Voprosy âzykoznanîâ» № 6: 79-100 [Ружин Игорь Геннадьевич. 1994. *Когнитивные стратегии именованния: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке*. «Вопросы языкознания» № 6: 79-100].
- Źarski Val'demar. 2008. *Analiz kulinarnogo diskursa*. V: www.ifp.uni.wroc.pl/data/files/pub-5960.pdf [Dostup 10 V 2017] [Жарски Вальдемар. 2008. *Анализ кулинарного дискурса*. В: www.ifp.uni.wroc.pl/data/files/pub-5960.pdf [Доступ 10 V 2017].

Summary

SYNESTHESIA IN THE FOOD BLOG AS A MANIFESTATION OF LINGUISTIC CREATIVITY

This article attempts to analyze synesthesia in the culinary idiomatic discourse presented in Alexei Oniegin's blog "Culinary Notes". In the language employed in the blog synesthesia constitutes one of the author's creative efforts, which involve the selection of appropriate language means, aiming to give it characteristics of difference, unconventionality and originality.

Kontakt z Autorką:
malgorzata@luczyk.pl

Joanna Orzechowska

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ПЛЕОНАЗМЫ И ТАВТОЛОГИИ В РОМАНЕ
*WOJNA POLSKO-RUSKA POD FLAGĄ
BIAŁO-CZERWONĄ* ДОРОТЫ МАСЛОВСКОЙ
И ИХ ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Key words: pleonasm, tautology, translation, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Dorota Masłowska

В языке романа *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [далее: WPR] Дороты Масловской исследователи отмечают такие языковые явления, которые квалифицированы ими или как инновации, или – как ошибки. В литературе, посвященной данному вопросу, разница между ошибкой и инновацией зыбка. Чаще всего инновацией считается новый элемент в языке, имеющий функциональную направленность, у ошибки такая нацеленность отсутствует. Языковыми инновациями считаются сознательные образования, которые не соответствуют языковой норме; языковая ошибка – результат неосознанного действия автора, вытекающего из низкого уровня владения языком или нормами культуры речи [Janikowski 2008, 25-26].

Последовательное появление ненормативных форм в тексте свидетельствует о сознательном намерении использования их автором, об их телеологическом характере. Поэтому в наших рассуждениях все отклонения от нормы будут квалифицироваться как инновации. Исследователь художественного произведения не в состоянии «измерить» уровень стилистической культуры речи автора, его знания норм языка, поэтому вынужден предположить, что произведение – сознательное авторское творение, возникшее с определенной целью, выполняющее определенные функции. В противном случае обязательным стало бы тестирование автора на знание языка или предъявление ему списка вопросов, чтобы

узнать, в каких случаях отступление от нормы является ошибкой, в каких – инновацией, так как ненормативный язык может использоваться автором намеренно как характеристика необразованных представителей молодежной субкультуры – героев произведения [Cybulski 2008, 449]. Кроме того, является важным показателем отношения автора к языку, его чувства юмора, его желания провоцировать читателей.

Роман *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* изобилует разнообразными языковыми инновациями. Фразеологические инновации исследовал Гжегож Шпила [Szpila 2010, 310-320], словообразовательные и стилистические – Владимеж Мох [Moch 2004, 108-111]. Автором настоящей статьи анализировались случаи расширения сочетаемости и инновационное управление глаголов [Orzechowska 2017a; 2017b].

Независимо от классификации языкового явления (ошибка или инновация), переводчик обязан отразить его в переводе, не исправлять согласно языковым нормам [Janikowski 2008, 20-24]. И инновации, и ошибки должны явствовать в тексте перевода, особенно тогда, когда язык оригинала подвергается значительной деконструкции [Cybulski 2008, 450]. В таких случаях огромное количество и разнообразие языковых инноваций является своеобразной проверкой мастерства переводчика [Osadnik 2008, 166-167].

Для языка романа Дороты Масловской *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* характерны такие явления, которые могут классифицироваться как ошибки-инновации, – это тавтологии и плеоназмы.

Плеоназм и тавтологию, и в польской, и в российской лингвистике, чаще всего рассматривают как явления лексической избыточности [Голуб 2001, 19-24; Розенталь 1997; Kozera 2014; Ковалева 2016]. В российских трудах по стилистике и культуре речи прежде всего подчеркивается их ненормативность и неоправданность. Реже данные явления рассматриваются как средства, выполняющие стилистические и семантические функции [Ковалева 2016].

В российском языкознании нами не выявлены теоретические монографические исследования, посвященные этой проблеме, хотя отдельно рассматривались вопросы функционирования плеоназмов и тавтологий на диахронном уровне, их стилистические функции, а также явление избыточности в коммуникативном аспекте и с позиций когнитивной лингвистики [Ковалева 2016, 35]. В польском языкознании самой значительной работой является монография *Słowa w lustrze. Pleonazm – semantyka – pragmatyka* [Małocha-Krupa 2003].

В современной лингвистике вопросы плеонастичности не решены однозначно. До сих пор не решена проблема дифференциации терминов *плеоназм* и *тавтология*. Согласно самой экстремальной точке зрения, плеоназм и тавтология рассматриваются лингвистами как синонимические понятия. По наблюдениям Малохы-Крупы, с таким пониманием имеем дело в английском и французском языкознании [Małocha-Krupa 2003, 29-36].

В большинстве российских исследований также отмечаем смешение обоих терминов из-за недостаточно четко разработанных критериев их разграничения [Зайц 2001, 15].

Кроме того, толкования терминов *плеоназм* и *тавтология* остаются неясными и непоследовательными. По наблюдениям Изабелы Козеры, во многих словарных статьях для обоих терминов используется определение *избыточность*, а те же сочетания одни авторы квалифицируют как тавтологию, другие – как плеоназм [2012, 158-159].

Нередко плеоназм и тавтология рассматриваются в гиперо-гипонимических отношениях, но также непоследовательно. Например, российский лингвист XIX века, Ф.И. Буслаев тавтологию считал гиперонимом по отношению к плеоназму, в работах Д.Н. Ушакова плеоназм понимается как гипероним по отношению к тавтологии [цит. по: Ковалева 2016, 36].

В работах XX века преобладает трактовка, согласно которой тавтология и плеоназм являются самостоятельными языковыми явлениями. В новейших разработках вопроса о плеоназмах проведены попытки выявления релевантных дифференцирующих признаков этих явлений. Обычно для тавтологии выделяются следующие признаки: повторение однокоренных слов, подчинительная связь между компонентами, принадлежность речи (узусу). Для плеоназма характерны: нетождественность повторяемых компонентов и отношение однородности в сочетаниях синонимов [Ковалева 2016, 36].

На основе анализа текстов современного русского языка (художественных, публицистических и официально-деловых за 2000-2015 годы) вслед за Татьяной Ковалевой выделяем следующие проявления тавтологии и плеоназма на разных уровнях языковой системы:

- фонетическая тавтология – основана на созвучии компонентов, включая также те, которые не дублируют семантику друг друга (*свету светит*);
- этимологическая тавтология – состоит из компонентов одного корня, также таких, содержание которых претерпело изменения (*черные чернила*);
- конвенциональная тавтология – закреплённая языковой формой (*судей судят*);
- собственно тавтология – дублирующая и форму и содержание компонентов (*злейшие злодеи*) [Ковалева 2016, 37].

Только собственно тавтологии могут восприниматься как речевые ошибки, в остальных случаях сочетания выполняют семантические или стилистические функции.

Плеоназм может функционировать на разных уровнях:

- на морфемном уровне, когда: а) значение приставки дублирует примыкающее наречие (*взлетает вверх*); б) значение суффикса дублируется примыкающим наречием (*уже имеющийся*);
- на лексико-семантическом уровне: а) значение полностью дублируется (*торжественная церемония инаугурации*); б) один из компонентов

- частично дублирует значение другого (*ледяной айсберг*); в) один из компонентов избыточен (*проведение ряда проверок*);
- на морфологическом уровне: дублирование грамматического значения (*в самое ближайшее время*);
 - на синтаксическом уровне: одна из частей предложения семантически избыточна (*законные документы и разрешение на строительство*) [Ковалева 2016, 37-38].

Изабела Козера приводит многочисленные примеры нейтрализации избыточности плеоназмов и тавтологий в конкретных контекстах, например *падать вниз головой* [2014, 137-141]. Вместе с их конкретным употреблением, появляются новые параметры характеристики: коммуникативная цель, контекст, речевая компетенция и новые функции плеоназмов: уточняющая, усилительная, пояснительная [Малоха-Крупа 2003, 51-52].

Проблема передачи плеоназмов и тавтологий является особой трудностью, встающей перед переводчиком художественного текста. В настоящей статье проследим, какую стратегию перевода тавтологий и плеоназмов принимает переводчик романа Масловской на русский язык – Ирина Лапшо [*Польско-русская война под бело-красным флагом*, далее: ПРВ].

В романе Масловской плеоназмы, как пара синонимов, часто заканчивают предложения: *Potem już milcząc wracamy do mnie na chatę, gdyż akurat jest **pusta, wolna*** [WPR, 35]; *Ponieważ może nawet zdradzam swe antyglobalistyczne **światopoglądy, zapatrywania*** [WPR, 37]; *A pan za to odpowiada, proszę dokumenty, nazwisko matki, **zainteresowania, hobby*** [WPR, 84]; *Że jak jej postawię dużą kolę i frytki, to mi coś powie, co wie **na pewno, na sto procent*** [WPR, 113].

Во фрагменте *W gazecie załączona jest wyraźnie taka **dżинсова torebka z materiału**. Co Magda **z miejsca od razu** zauważa. Co w jej stanie jest znaczące, bo widać, iż musi być nagle **radosna, szczęśliwa**, choć ogólnie wygląda fatalnie. Gdy **z aferacją, z podniesieniem** wysypuje ze swojej torebki inne rzeczy na chodnik* [WPR, 33] Масловска строит целую цепочку плеоназмов (*dżинсова z materiału; z miejsca od razu; radosna, szczęśliwa*), заканчивая ее плеоназмом-окказионализмом *aferacja, podniesienie*.

Перевод приведенной выше цепочки плеоназмов, функционирующей в небольшом фрагменте текста, показывает, что переводчик выбирает разные стратегии перевода по отношению к явлениям языковой избыточности: 1) сохранение тавтологии и плеоназма (*z aferacją, z podniesieniem – с жаром, с воодушевлением*); 2) устранение тавтологии и плеоназма (*z miejsca od razu – сразу же*); 3) ослабление плеоназма (*dżинсова torebka z materiału – джинсовая сумочка из какого-то материала*). В немногочисленных случаях Ирина Лапшо усиливает, развивает плеоназмы.

1. Сохранение тавтологии и плеоназма

В некоторых случаях переводчик считает целесообразным польские плеоназмы перевести на русский язык соответствующими плеонастическими сочетаниями:

- *równocześnie w jednym* (*Modelka, aktorka i równocześnie piosenkarka w jednym*) [WPR, 20] – **одновременно в одном флаконе** (*Модель, актриса и одновременно певица в одном флаконе*) [ПРВ];
- *kulminacyjny gwóźdź w programie* (*Mówi teraz tak, a jest to kulminacyjny gwóźdź w jej programie*) [WPR, 43] – **кульминационный гвоздь программы** (*Она продолжает, и это явно кульминационный гвоздь ее программы*) [ПРВ];
- *bez szans na perspektywę* (*Być może nie ma w życiu najlepiej, od początku odrzucana, wpuszczana wiecznie w maliny przez rząd, przez państwo, bez szans na perspektywę*) [WPR, 32] – **лишенная возможности перспектив** [ПРВ];
- *nieopodal w pobliżu* (*Co ją znalazłem nieopodal w pobliżu*) [WPR, 33] – **неподалеку рядом** (*Который я нашел неподалеку рядом*) [ПРВ];
- *ciekawe i interesujące* (*Ja mówię, że to bardzo ciekawe i interesujące z jej strony*) [WPR, 46] – **интересно и занимательно** (*Я говорю, что с ее стороны это очень интересно и занимательно*) [ПРВ];
- *wesołe poczucie humoru* (...z wesołym poczuciem humoru...) [WPR, 39]; (*Andżela się śmieje, mówi że tam wesołe poczucie humoru...*) [WPR, 40] – **веселое чувство юмора** (*с веселым чувством юмора...; Анжела смеется, говорит, что у меня веселое чувство юмора...*) [ПРВ];
- *kolegą i kumplem* (*Mimo nawet iż po pierwsze jest moim kolegą i kumplem...*) [WPR, 152] – **приятель и друган** (*Несмотря на то, что, во-первых, он мой приятель и друган...*) [ПРВ];
- *nieślubne dzieci pozamałżeńskie* (*A on swą fabrykę nieślubnych dzieci pozamałżeńskich niech urządzi gdzie indziej, w dziewczynie głupiej i łatwej, nie tak jak ty*) [WPR, 130] – **внебрачных детей с неправого ложа** (*А он свою фабрику внебрачных детей с неправого ложа пусть устраивает в другом месте, пусть найдет себе для этих целей какую-нибудь левую герлу, пустую и глупую, не такую, как ты*) [ПРВ].

2. Устранение тавтологии и плеоназма

Во многих случаях в переводе не отражены явления избыточности употребленных Масловской плеонастических и тавтологических сочетаний. Может быть, Ирина Лапша «исправляет ошибки» по инерции, так как по велению редакторов русскоязычного издания должна была упорядочить пунктуацию (!), чтобы текст стал более понятным [Ларро 2004].

Тавтологическое выражение *czuć uczucie* (*Teraz właśnie decyduję, że nie będę dłużej czuł tego uczucia, które we mnie wzbudziłaś, gdy cię pierwszy raz ujrzałem w samochodzie Lola*) [WPR, 22] в переводе на русский язык устранено. Один из повторяющихся корней заменен переводчиком другим корнем – ...не буду больше **чувствовать** той любви [ПРВ]. Таким способом выражение утратило тавтологический характер.

Подобное явление отмечаем в переводе словосочетания *elementarne podstawy* (*Ona patrzy na mnie dość z oburzeniem, jak gdybym nie wiedział o elementarnych podstawach moralnych*) [WPR, 47]. Замена слова *podstawy* словом **принципы** разрушает плеоназм (*Ona смотрит на меня с возмущением, как будто я не в курсе элементарных моральных принципов*) [ПРВ].

Стратегия разрушения плеоназма или тавтологии путем замены одного компонента другим использована также в следующих случаях:

- **tówić wyznanie** (*Ona na to mówi takie wyznanie...*) [WPR, 49] – **делать признание** (*В ответ она мне делает такое признание...*) [ПРВ];
- **pierwsza inicjacja** (...będę dla ciebie twoją pierwszą inicjacją...) [WPR, 28] – **первый сексуальный опыт** (...буду твоим первым сексуальным опытом...) [ПРВ];
- **zaszłości zaszłe** (*Gdzie dyszę ciężko i się oddalam, gdyż gdy ona stwierdzi mój brak oraz zaszłości zaszłe w jej osobistym ekosystemie w kwestii fauny i flory...*) [WPR, 146] – **произошедшие изменения** (*Где начинаю тяжело дышать и стараюсь отойти подальше, потому что, когда она обнаружит мое отсутствие и произошедшие в ее личной экосистеме флоры и фауны изменения...*) [ПРВ];
- **potrwać w czasie** (*To to by dłużej potrwało w czasie, a nam jest ta kaska potrzebna dzisiaj, na Dzień bez Ruska*) [WPR, 103] – **занять время** (*Эта мутовень займет у нас кучу времени, а нам сегодня надо подняться, на День Без Кацапов*) [ПРВ];
- **pierwszeństwo i prymat** (*Żona panu rodzi, to jeśli równocześnie na przykład rodzi jakaś żona, jakiegoś, założmy, proruskiego antypolaka, co się wylał z akcji, to wtedy pana żona ma pierwszeństwo i prymat w rodzeniu, i jeszcze różę biało-czerwoną do łóżka*) [WPR, 89] – **первенство и привилегии** (*Или вот, скажем, жена у вас рождает, а если одновременно, к примеру, рождает жена какого-нибудь, скажем, прорусского антиполяка, который не принял участия в инициативе по окраске дома, то у вашей жены первенство и все привилегии, чтобы культурно родить ребенка, плюс бело-красная роза прямо в кровать*) [ПРВ];
- **hobby, zainteresowania** (*Nie zrezygnuję nigdy ze swoich przyjaciół, ze swoich hobby, zainteresowań*) [WPR, 94] – **привычки и хобби** (*Я не собираюсь отказываться от своих друзей, от своих привычек и хобби*) [ПРВ];

- *wesoły, zabawny* (*Jest to temat neutralny i wesoły, zabawny*) [WPR, 86]
- *хорошая, забавная* (*Хорошая тема, нейтральная и притом забавная*) [ПРВ];
- *prawdopodobnie może* (*Gdyż tak w ogóle, to ja już nie żyję, w piekle siedzę, nudzi mi się potwornie, szatan mówi, że ciebie prawdopodobnie też tu może ściągnąć*) [WPR, 83] – *скорее всего* (*Потому что вообще-то я уже умерла, сижу себе в аду, скукота ужасная, Сатана говорит, что тебя, скорее всего, тоже сюда вот-вот вызовут*) [ПРВ].

Плеонастические сочетания Дороты Масловской могут завершить круг, например: *piękna i ładna, i śliczna, i również jednocześnie ładna* (*Różne takie męskie sranie w banie, bajery, telefony, piękna i ładna, i śliczna, i również jednocześnie ładna*) [WPR, 39]. Такая «избыточная избыточность» устраняется переводчиком, и повторяющееся слово заменяется другим: *красивая, мол, и хорошенькая, просто классная, и очень симпатичная опять же* (*Ну, такой мужской треп, телефонный съём, красивая, мол, и хорошенькая, просто классная, и очень симпатичная опять же*) [ПРВ].

Стратегия устранения избыточности происходит также путем **ликвидации одного из повторяющихся компонентов**. Масловска использует тавтологию *przypominać wspomnienie* (*Ona na to, iż się odchudza teraz ostatnio i zeszła dziesięć kilo z ramion, a długopis wywala kategorycznie, ponieważ przypomina jej złe wspomnienie Wargasa, od którego go posiada*) [WPR, 34], которая в переводе на русский устранена редуцией редупликации корней – *а ручку она выкинула окончательно и бесповоротно, потому что с ней у нее связаны плохие воспоминания насчет Варгаса, который ей эту ручку подарил* [ПРВ].

Ликвидация одного из компонентов тавтологии или плеоназма реализуется переводчиком в следующих случаях:

- *z miejsca od razu* (*Co Magda z miejsca od razu zauważyła*) [WPR, 33]
- *сразу* (*Магда это дело сразу же просекла*) [ПРВ];
- *animowane kreskówki* (*A dalej już nie było tak lekko, jak to pokazują na animowanych kreskówkach o szmacianym piesku czerwonym w czarną kratkę*) [WPR, 183] – *мультки* (*А дальше все было совсем не так, как показывают в мультках про тряпичную собачку, красную в черную клеточку*) [ПРВ];
- *na pewno, na sto procent* (*Że jak jej postawię dużą kolę i frytki, to mi coś powie, co wie na pewno, na sto procent*) [WPR, 113] – *доподлинно* (*Если я куплю ей большую колу и чипсы, она мне кое-что расскажет, потому как ей кое-что доподлинно известно*) [ПРВ].

Избыточность неприемлема для переводчика в случае плеонастически-тавтологической конструкции *wszystkie wydarzenia i wszystkie zdarzenia* (*W tym momencie staje przede mną niby fatamorgana, wszystkie wydarzenia i wszystkie zdarzenia, co miały miejsce wczoraj*) [WPR, 37]. В ПРВ очевиден замысел переводчика упорядочить всю конструкцию, и иннова-

ционное в грамматико-стилистическом аспекте предложение исправляется как в ученической тетради путем устранения редупликации: *Перед моими глазами, как фата-моргана, проносятся все события вчерашнего вчера.*

Устранение избыточности происходит также путем **замены тавтологии или плеоназма нетавтологическим выражением**, например: *Akurat w tym temacie nie tam nic wiele do mówienia* [WPR, 133] – *В этом вопросе я как раз нас* [ПРВ].

Следует заметить, что устранение избыточности может привести к утрате семантической эквивалентности. Выражение *ustukać jakąś sumę kasy* (*Zbajerować prezesów, magistrów, zbajerować tych wszystkich nadzianych ortopedalów, ustukać jakąś sumę kasy*) [WPR, 25] в переводе на русский приобретает, не существующее в польском языке значение предельности количества – *нашибать побольше бабла* [ПРВ].

С другой стороны, устранение избыточности может привести к потере значения предельности количества. В сочетании наречий *zbyt bardzo bolesnego* (*Pytasz, co chce zrobić z nogą, mówisz, żeby tylko nic zbyt bardzo bolesnego*) [WPR, 31] выражается страх героини перед слишком сильной болью. В переводе на русский язык этот семантический компонент утрачен: *Ты спрашиваешь, что я хочу сделать с твоей ногой, просишь не делать тебе больно* [ПРВ].

3. Ослабление (нейтрализация) избыточной выразительности плеоназма и тавтологии

К нейтрализации плеоназмов, т. е. потере ими своей избыточности, Изабела Козера зачисляет случаи сопровождения плеоназма дополнением (*падать вниз головой*) или определением (*жестикулировать двумя руками*) [2012, 167].

Агнешка Малоха-Крупа замечает частичную редукцию избыточности плеоназмов в конкретных употреблениях, в связи с появлением новых параметров, таких, как: коммуникативная цель, контекст, речевая компетенция. В таких случаях появляются новые функции плеоназмов: уточняющая, усилительная, пояснительная [Małocha-Krupa 2003, 51-52].

В ПРВ часто отмечаем такую стратегию нейтрализации плеоназма переводчиком, в которой один из компонентов плеоназма входит в сочинительные или подчинительные отношения с другими языковыми единицами, что придает ему прагматическо-коммуникативное значение. Например, плеоназм *spowiedź grzechów* (*Ja mówię, czy to jest wywiad do gazety, czy to jest taksówka i czy to jest spowiedź grzechów?*) [WPR, 15] в переводе нейтрализован *исповедовать насчет грехов* (*Я, естественно, его спрашиваю, это что, интервью для газеты или такси, и пусть*

выбирает: или он будет нас исповедовать насчет грехов, или он едет...) [ПРВ]. Переводчик, уточняя цель исповеди, предполагает, что существуют другие функции исповедания, чем снимает избыточность сочетания.

Подобное явление нейтрализации появляется в переводе выражения *dżinsowa torebka z materiału* (*W gazecie załączona jest wyraźnie taka dżinsowa torebka z materiału*) [WPR, 33]. В *джинсовой сумочке из какого-то материала* (*В подарок к журналу присобачили джинсовую сумочку из какого-то материала*) [ПРВ] переводчик придает плеоназму пояснительное значение, частично снимая избыточность.

Переводчик, ощущая ненормативный характер плеоназма, но не имея возможности полностью его устранить, пытается разделить компоненты конструкциями, не существующими в языке оригинала. Итак, выражение *hobby, którym się interesujesz* (*A teraz przechodzimy do innej kategorii, do której jesteś może lepiej przygotowany, bo może to właśnie twoje hobby, którym się interesujesz...*) [WPR, 141] в переводе разъединено вводным словом: *хобби, которым ты, к примеру, интересуешься* (*А теперь мы переходим в следующую категорию, где ты, возможно, будешь чувствовать себя уверенней, потому что, возможно, это как раз твоё хобби, которым ты, к примеру, интересуешься...*) [ПРВ].

Нейтрализация плеоназма происходит путем замены подчинительной связи однородными сочетаниями с союзом *и*. В выражении *główną wiadącą* (...*ponieważ główną wiadącą twoją cechą jest zakłamanie*) [WPR, 28] не ощущаем усилительно-пояснительной функции, как в выражении *главная и основная* (...*потому что главная и основная черта твоего характера – лживость*) [ПРВ].

4. Расширение плеоназма

Иногда переводчик наращивает избыточность плеоназма, добавочно дублируя избыточный компонент. Типичный для Масловской повтор на конце предложения Ирина Лаппо превращает в трехкомпонентный плеоназм: *światopoglądy, zapatrywania* (*Ponieważ może nawet zdradzam swe antyglobalistyczne światopoglądy, zapatrywania*) [WPR, 37] – *мировоззрение, взгляды и убеждения* (*Возможно, из-за него я даже предаю своё антиглобалистское мировоззрение, свои взгляды и убеждения*) [ПРВ].

Расширение плеоназма приобретает форму дублирования грамматического значения одного из компонентов плеоназма: *wkrótce w najbliższym czasie* (*Ten siding już wkrótce w najbliższym czasie, się wam odklei*) [WPR, 42] – *вот-вот в самое ближайшее время* (*Этот сайдинг уже вот-вот в самое ближайшее время отклеится*) [ПРВ].

Расширение плеоназма может быть осуществлено добавлением компонента. Сочетание *na wskroś na wylot* (*Jasne – ja mówię na koniec w konwencji niby bardziej przyjacielskiej, gdyż generalnie była to dziewczyna miła, uczuciowa, choć na wskroś na wylot chyba pierdolnięta*) [WPR, 181] переведено сочетанием *насквозь – и вдоль, и поперек* (*Окей, – говорю я, меняя тон на тона более дружеский, потому что в общем и целом она классная девчонка, милая, искренняя, хотя насквозь – и вдоль, и поперек – все-таки пыльным мешком из-за угла стукнутая*) [ПРВ], в котором прибавляется сема добавочного направления.

Изобилие плеоназмов и тавтологий, свидетельствует об их намеренном использовании автором. Но отношение переводчика к этим явлениям непоследовательно и не во всех случаях сохраняется избыточный характер плеонастических и тавтологических сочетаний. Выбор вариантов перевода непонятен, хотя целью переводчицы, которую она поставила перед собой, было сохранение особенностей языка:

Cały urok tej powieści tkwi właśnie w języku. Z tym, że język jest niesłychanie sztuczny, zbudowany ze skrawków świadomości, z różnych fragmentów, postrzeganie świata jest tu splaszczone. Najistotniejszym momentem było odtworzenie punktu widzenia Silnego, sposobu, w jaki on przetwarza i kategoryzuje świat. (...) Czymś najważniejszym był język, który za wszelką cenę próbowałam ocalić, i komizm tego języka [Lappo 2004].

Библиография

- Cybulski Marcin. 2008. *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną Doroty Masłowskiej – mechanizmy destrukcji świata i języka*. «Wschodni Rocznik Humanistyczny» t. V: 441-453.
- Golub Irina B. 2001. *Stilistika ruskogo ōzyka*. Moskva: Ajris Press Rol'f [Голуб Ирина Б. 2001. *Стилистика русского языка*. Москва: Айрис Пресс Рольф].
- Janikowski Przemysław. 2008. *Polska literatura najmłodsza w kontekście problematyki translatoologicznej*. Katowice–Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe «Śląsk» –Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej.
- Kovaleva Tat'ānaa. 2016. *Tavtologiā i pleonazm v otečestvennom ōzykoznanii: integral'nij i diferencial'nij aspekty*. «Vestnik MGU». Seria: Russkaā filologiā № 2: 34-40 [Ковалева Татьяна А. 2016. *Тавтология и плеоназм в отечественном языкознании: интегральный и дифференциальный аспекты*. «Вестник МГОУ». Серия: Русская филология № 2: 34-40].
- Kozera Izabela. 2012. *Metodologiczkie voprosyissledovaniā pleonastičeskikh slovosocetaniij v sovremennom russkom ōzyke*. V: *Ōzyk i metod: russkij ōzykv lingvističeskikh issledovaniāh XXI veka*. Red. Szumska D., Ozga K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 157-172 [Kozera Izabela. 2012. *Методологические вопросы исследования плеонастических словосочетаний в современном русском языке*. В: *Язык и метод: русский язык в лингвистических исследованиях XXI века*. Red. Szumska D., Ozga K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 157-172].

- Kozera Izabela. 2014. *Лексико-семантические изменения в русском языке на примере плеонастических и тавтологических конструкций*. «*Studia Rossica Posnaniensia*» nr 39: 135-142.
- Lappo Irena. 2004. *Kawałek Silnego jest w każdym*. «Magazyn Kultury Popularnej „Esensja”», 17 czerwca. B: <http://esensja.pl/ksiazka/wywiady/tekst.html?id=1240> [Dostęp 11 III 2017].
- Małocha-Krupa Agnieszka. 2003. *Słowa w lustrze. Pleonazm – semantyka – pragmatyka*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Moch Włodzimierz. 2004. *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. «*Linguistica Bidgostiana*» nr I: 97-115.
- Orzechowska Joanna. 2017a. *Innowacje w akomodacji syntaktycznej w Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*. «*Prace Językoznawcze*» XIX/4: 107-119.
- Orzechowska Joanna. 2017b. *Innowacje w kolokacjach w Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*. «*Acta Polono-Ruthenica*» XXII: 143-151.
- Osadnik Waclaw. 2008. *Przekład jako poszukiwanie ekwiwalencji kulturowej (o angielskim tłumaczeniu Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną Doroty Masłowskiej)*. B: *Odmienność kulturowa w przekładzie*. Red. Fast P., Janikowski P. Katowice–Częstochowa: 157-176.
- PRV [ППВ] – Masłowska Dorota. 2017. *Pol'sko-russkaâ vojna pod belo-krasnym flagom*. V: <http://coollib.com/b/249798> [Dostęp 15 I 2017] [Масловская Дорота. 2017. *Польско-русская война под бело-красным флагом*. B: <http://coollib.com/b/249798>] [Доступ 15 I 2017].
- Rozental' Ditmar E. 1997. *Spravočnik po pravopisanii i stilistike*. Moskva: Komplekt. V: <http://rosental-book.ru/> [Dostęp 15 IV 2017] [Розенталь Дитмар Э. 1997. *Справочник по правописанию и стилистике*. Москва: Комплект. B: <http://rosental-book.ru/>] [Доступ 15 IV 2017].
- Szpila Grzegorz. 2010. *Formy i funkcje frazeologizmów w powieściach Doroty Masłowskiej*. «*Język Polski*» XC 4-5: 310-320.
- WPR – Masłowska Dorota. 2003. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa: Świat Książki.
- Zajc Ol'ga A. 2001. *Semantika i pragmatika tautologii i pleonazmov*. Sankt-Peterburg [Зайц Ольга А. 2001. *Семантика и прагматика тавтологий и плеоназмов*. Санкт-Петербург].

Summary

PLEONASMS AND TAUTOLOGIES IN DOROTA MASŁOWSKA'S *WOJNA POLSKO-RUSKA POD FLAGĄ BIAŁO-CZERWONĄ* AND ITS RUSSIAN TRANSLATION

Pleonasms and tautologies constitute a distinguishing feature of *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. This type of repetitions functions as linguistic jokes and describes characters of the novel. The translator into Russian followed various strategies when dealing with pleonasms and tautologies. However, only some of them maintained their pleonastic character, while others were 'corrected' in line with the rules of modern Russian. The overtone of some elements was neutralised, yet the translator strengthened

some pleonasms, duplicating the repetitious elements. It can be said that lack of consistency when translating pleonasms and tautologies shows that the translator did not understand their role in Masłowska's text. Despite the translator's declarations that she aimed at keeping the novel's linguistic humour, in a number of instances it has been lost.

Kontakt z Autorką:
joanna.orzechowska@uwm.edu.pl

Волкова Татьяна Федоровна

Кафедра русской филологии Института гуманитарных наук
Сыктывкарского государственного университета
им. Питирима Сорокина

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ «СЛОВА» ПАЛЛАДИЯ МНИХА (К ВОПРОСУ О КРУГЕ ЧТЕНИЯ ПЕЧОРСКИХ КРЕСТЬЯН-СТАРООБРЯДЦЕВ)

Key words: Palladium of Mnich, eschatological writings, Ust-Tsilma

В XIX в. наряду с классической русской литературой существовала и другая литература, донесшая до нас в рукописных сборниках крестьян-старообрядцев XVIII и XIX веков средневековые тексты, сохраненные в рукописной традиции порой еще с XV в. В старообрядческой среде особым вниманием пользовался тот пласт средневековой письменности, который принято называть эсхатологической литературой. Тема второго пришествия Христа, страшного суда, судьбы человеческой души в загробном мире особенно волновала старообрядцев. Как пишет новосибирская исследовательница Н.С. Гурьянова [Гурьянова 1988, 17], связано это было с тем, что старообрядцы сопоставляли эсхатологические сюжеты с современными им событиями и делали вывод о том, что последние времена уже наступили.

Значительный пласт составляют эсхатологические сочинения и в печорских рукописных сборниках¹. Совместно с моей ученицей И. Сичкарь еще 10 лет назад мы составили электронную базу данных о всех памятниках эсхатологической литературы, сохранившихся в Усть-Цилемском районе Республики Коми. Она насчитывает около 80-ти отдельных списков различных по жанрам произведений. Особой популярностью у устьцилемов

¹ Описание усть-цилемских сборников, хранящихся в ИРЛИ (Пушкинском доме) РАН было сделано В.И. Малышевым [Малышев 1960; 1961]; описание печорских рукописей из фондов БАН России – Е.А. Рыжовой [Рыжова 2016; 2017]; описаны коллективом ленинградских и сыктывкарских археографов и печорские рукописи НБ СГУ [Усть-цилемское собрание... 1989].

пользовались эсхатологические слова и поучения отцов церкви: Кирилла Александрийского (5 списков), Ефрема Сирина (5 списков), Иоанна Златоуста (6 списков), Мефодия Патарского (3 списка), Кирилла Иерусалимского (1 список). Но в самом большом количестве списков на Печоре сохранилось «Слово» Палладия мниха о втором пришествии Христа и о страшном суде. Мы располагаем сейчас 11-ю списками, найденными на Печоре и хранящимися в разных Печорских собраниях.

Такое внимание к «Слову» Палладия мниха печорских крестьян побудило нас в первую очередь обратиться именно к этому эсхатологическому сочинению. «Слово Палладия мниха» хорошо известно по рукописным сборникам самых разных хранилищ. Древнейший его список относится к середине XV в. Он читается в рукописи РГБ в собрании Троице-Сергиевой Лавры, ф. 304, № 747 на листах 268–315 и датируется 1445 годом. Есть и другие списки того же времени. В XVII в. «Слово Палладия мниха» было включено в печатный «Сборник» 1647 г. Оно входило в индексы истинных книг [Грицевская 1993, 128] и читалось в церкви в 43-ю неделю по Пятидесятнице. Особенно большое количество списков относится к XVIII в., многие из них восходят к печатному «Сборнику» (Москва 1647). Сводной библиографии всех хранящихся в России списков «Слова» пока не существует, не проводилось и целостное текстологическое исследование памятника. Содержание слова рассматривалось в известной монографии В. Сахарова *Эсхатологические сочинения в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи* [Сахаров 1879], но главным образом в аспекте его влияния на духовные стихи. Из новейших исследований назову лишь работу Г.П. Чиняковой, в которой приводятся шифры ряда списков «Слова» и анализируются некоторые его эсхатологические образы в соотношении с другими памятниками эсхатологической тематики [Чинякова 2010].

Несмотря на активное функционирование «Слова» Палладия в русской рукописной традиции до сих пор остается нерешенным вопрос о том, когда на Руси появился его перевод и какая историческая личность скрывается за именем Палладия. Относительно датировки русского перевода «Слова» исследователи придерживаются мнения, что оно могло появиться на Руси не ранее X–XI веков. Вопрос о личности Палладия – автора рассматриваемого эсхатологического Слова – решается исследователями этого круга переводных памятников неоднозначно [Чинякова 2010, 555–560]. На авторство «Слова о втором пришествии Христа, о страшном суде и будущей муке» (так в рукописях называется «Слово» Палладия мниха) «претендуют» три Палладия. Это святые, упомянутые в Месяцесловах восточной православной церкви. Первый – преподобный Палладий Антиохийский (сирийский пустынный IV века); второй – Палладий, епископ Еленопольский IV–V вв. (родившийся в 364 г.), известный средневековому читателю и современным исследователям как автор переводного патерика

«Лавсаика»²; третий – Палладий Александрийский, настоятель монастыря в Александрии в VI-VII вв.

В пользу авторства Палладия Еленопольского говорит тот факт, что в рукописях за словом Палладия мниха часто следует «Слово Евагрия мниха об умилении души и о страхе будущих мук и о покаянии». А Евагрий мних, как известно, был учителем епископа Палладия. Это, по мнению Г.П. Чиняковой, позволяет предположить, что в сознании составителей рукописных сборников «Слово» с именем Палладия было связано именно с личностью Палладия Еленопольского. Некоторые исследователи, например болгарский медиевист Г. Петков, с уверенностью считают, что автором Слова был именно епископ Палладий Еленопольский.

Другая точка зрения, которой придерживается и автор статьи о «Слове» Палладия мниха Г.П. Чинякова, считают, что автором Слова Палладия мниха был другой Палладий – настоятель монастыря в Лифазомене, недалеко от Александрии. У него был особый дар учительства. Его наставления автору другого переводного патерика – «Луга духовного» – Иоанну Мосху и будущему патриарху Софронию, впоследствии включались в прологи.

Но кем бы ни был в реальности автор «Слова» Палладия мниха, он создал замечательное произведение, с одной стороны, позаимствовав из Апокалипсиса и у авторов эсхатологических слов, своих предшественников (более всего у Ефрема Сирина) ряд эсхатологических образов (например, тьма кромешная, геена огненная, скрежет зубов, червь неусыпающий, огонь неугасающий, огненная река, исходящая от престола Божия – образ, восходящий к Видению пророка Даниила).

С другой стороны, «Слово» Палладия мниха оказало влияние на другую ткань таких произведений как «Хождение Богородицы по мукам», «Житие Василия Нового»³. Повлияло «Слово» Палладия и на послание Новгородского архиепископа Василия Калики к тверскому владыке Феодору о рае – памятник XIV в.

Чем же «Слово» Палладия мниха могло привлечь книжников-старообрядцев из числа печорских крестьян? Кратко охарактеризуем жанровые и стилистические особенности Слова Палладия.

«Слово» Палладия – памятник эпидиктического красноречия. Оно построено по четкой схеме торжественных слов, для которых характерна «этикетная» трехчастная композиция: вступление, центральная повествовательная часть и заключение. Основной темой «Слова» Палладия является тема гибели мира, конечных судеб человечества и второго пришествия Христа, который совершит праведный суд над всеми – живыми и мертвыми, грешниками и праведниками.

² На Печоре сохранился один список этого патерика (ИРЛИ УЦ нов. собр., № 1, нач. XIX в.).

³ Последнее также было исследовано по печорским спискам в сопоставлении со словом Палладия мниха другой моей ученицей – Анной Мануиловой, которая выявила множество текстовых переключек между этими произведениями [Мануилова 2014; 2015].

Во вступлении Палладий трогательно и поэтически обращается к душе человека с призывом к покаянию: «Ныне исповѣдайся, душе моя, и нынѣ умилися, и нынѣ восплачися, слезы точаще непрестанно и въздыхающе немолчное въздыхание к Творцу своему и Богу...» (л. 14)⁴. Тема покаяния во вступлении задает тон дальнейшему повествованию. Покаяние и сокрушение о своих грехах, продолжает Палладий, необходимо сейчас, в этой жизни, потому что, когда придет судный день, сделать это будет уже поздно: люди начнут сожалеть о том, что не раскаялись и не умерли младенцами: «Тогда (в последние дни) ... рыдающе горько, и умильно гласа испущающъ, глаголющи тако к себѣ: «Горе нам, горе! Увы нам, увы! Уне бы нам было да быхомся не родилиси, и уже родихомся, почто не умрохомъ млади сущы, да быхом избыли муки сея...» (л. 17). Тот, кто не раскается в своих грехах, – пишет Палладий, – будет с ужасом ожидать наступления конца света и второго пришествия Христа. Таким образом, вступление в «Слове» – это своеобразная проповедь автора о спасении, в которой он призывает людей к покаянию как его главному условию.

Тема покаяния в Слове сменяется темой страшного суда, которая и составляет содержание основной, центральной повествовательной части Слова. Композиционно ее составляют три фрагмента: 1) знамения перед Страшным Судом и приход Судии; 2) описание самого Суда; 3) события, последующие после «Судища Христова».

Явлениями, сопровождающими второе пришествие Христа, по тексту «Слова», будут различные катаклизмы в видимом мире, начало которым положит трубный глас с неба. От звука трубы произойдут изменения в природном мире и мире людей: «море возмутится», «земля потрясется», «преисподняя вострепещут», «небеса тогда убоятся» и мертвые восстанут в мгновение ока. Все эти события подготовят приход одной из главных карающих небесных сил, воплощенной в образе огненной реки, которая потечет с востока и будет уничтожать на своем пути все сотворенное Богом на Земле, в том числе и людей. Но, как продолжает повествовать Палладий, этой участи подвергнутся лишь грешники, которые хотя и получают «опаление» рекой, не будут сожжены до конца. Праведники же заблаговременно будут «взяты на облацѣхъ светли» (л. 21). Уничтожив все на Земле, река, по Господню повелению, «прекратит свой огонь» (л. 21 об.), и на месте прежней Земли, очистившейся от скверны, будет сотворен рай на Востоке и ад на Западе.

На Запад потечет и огненная река. Она будет там ждать, как решится судьба грешников, которая определится после Суда. Для некоторых из них река станет одним из вечных мучений. Вообще, огненная река в «Слове» выступает как некое антропоморфное существо, являющееся символом карающей власти.

⁴ Здесь и далее текст цитируется по списку ИРЛИ, УЦ н. 243. Страницы указываются в скобках.

Далее в Слове сообщается, что между раем и адом, то есть посередине Земли, будут собраны все люди «от первого Адама и до последнего человека» (л. 24 об.). Затем на Землю спустятся посланцы небесного мира – ангелы, которые поставят престол Господень на место, где он был распят, то есть на Голгофе, и тем самым подготовят ему место для Суда.

В следующем фрагменте «Слова» передается обращение ангелов с ободряющей речью к праведникам: «Радуйтесь, яко приближается мзда ваша от Господа Бога...» (л. 25 об.) и с грозным увещанием к грешникам: «О горе вам, беззаконнымъ грешником, яко приближается на вы Судья Страшный, хотяй вамъ воздати вечныя муки...» (л. 26 об.). От этих слов на грешников найдет «страх и ужас неисповѣдим».

Завершается этот эпизод экспрессивно-эмоциональной похвалой Господу и описанием последних знамений, предвещающих приход Судии: небо раздвинется и появится ослепительный свет, в ореоле которого спустится на Землю Господь и сядет на приготовленный для него престол.

Далее следует непосредственное описание Страшного Суда. Именно эта часть, как отмечал В. Сахаров, привлекала древнерусских читателей своей картинностью и подробностью изображения в ней Страшного Суда [Сахаров 1879, 155].

Господь, по словам Палладия, спустившись на Землю, потребует от всех людей отчета о своих делах: «Явите дѣла ваша и примѣте мзду по достоянию вашему коиждо вас» (л. 29 об.). Все захотят избежать Суда и скрыться от Судии, но будут удержаны Господней рукою.

Страшный Суд, по словам Палладия, будет происходить по некоей социальной иерархии: сначала осуждаться будут те, кто обладал властью на земле: цари, князья, воеводы, богатые, а затем уже и народ. При этом первая группа будет отчитываться не только за собственные дела, но и за жизнь «пасомых» своих. Описание в этом эпизоде «Слова» построено по принципу антитезы: вначале осуждаются праведные цари, а затем неправедные; воеводы, жившие по заповедям Бога и нарушающие их; богатые, подававшие милостыню «ко убогим и нищим» (л. 31 об.) и богатые, «не пекшиеся ко братий своей и чади нищей» (л. 31 об.) и т.д.

Перед читателем предстает грандиозная картина отступления людей от заветов Христа. Большую часть текста в этом фрагменте занимают монологи грешников, произносящих свою исповедь о неправедно прожитой жизни, напоминающие своеобразные покаянные молитвы: «Увы нам, увы! Горѣ нам, горѣ! Кто нас измолить и кто нас избавить, и кто нас изыметъ от Судьи страшного и от муки вечныя и грозныя» (л. 35). При этом Палладий не остается беспристрастным свидетелем происходящего, он сочувствует грешникам, выражая свои чувства в лирических отступлениях после каждой приводимой исповеди грешников: «Горе же имъ тогда будетъ, яко осуждени будутъ в муку вечную. Горѣ безмѣрное» (л. 36).

Суд над праведниками в «Слове» занимает довольно незначительное место по сравнению с судом над грешниками, поскольку Палладия прежде всего волновали проблемы греховности людей и задачи наставления их на путь истинный.

Далее Палладий описывает, используя известный евангельский сюжет, разделение людей на «овец» и «козлищ» после их отчета о своих земных делах. За этим следует приговор Судии: праведников он призывает в Царство Небесное, а грешников после исчисления их грехов в ад (ср. в Евангелии: «...идите от Мене, проклятии, во огонь вечный, уготованный диаволу и аггелом его» – Матф. 25, 41). Грешники попытаются обратиться с мольбой о помощи к небесным силам, но и небесные силы отказываются даже помолиться об уменьшении их мук.

Далее Палладий подробно перечисляет муки, ожидающие грешников в аду. Здесь в повествование вводятся образы огня, мрака и холода: «разбойники пойдутъ в грозу неисповѣдимую и тму кромешную, чародѣи отидут во мразь золь, идеже змий множество злыхъ, а сребролюбцы отидут в червью неусыпающую...» (л. 55 об.).

В следующей части «Слова» Палладий описывает, как Господь распределит всех людей по сферам загробного мира, пребывание в которых они заслужили. Эмоциональную доминанту в данном фрагменте составляет речь Господа, обращенная к грешникам. Она как бы подводит итог всему произошедшему на Суде. Господь напоминает людям о том, что сделал для них и чем пожертвовал: «Васъ ради в плоть облекохся, и вас ради тружахся, вас ради за ланиту ударен быхъ, вас ради гвозди прияхъ в руку и ногу мою» (л. 47 об.). Этот монолог раскрывает смысл пришествия Христа на землю. Несмотря на жертву Христа, говорит Палладий, многие люди не приняли ее во внимание и потому не получают прощения в день Страшного Суда и не могут быть помилованы.

Завершается этот эпизод в «Слове» восшествием праведников со всей небесной силой в рай. Палладий подробно описывает очередность входящих в него: сначала входят ветхозаветные, а затем уже и новозаветные пророки. Рай описан Палладием вполне традиционно для эсхатологических сочинений. Он изображен в виде вечноцветущего зеленого сада, засаженного «древесами и цветами многовидными», красоту которого «несть мощно исповѣдати языкъ человекъ» (л. 24).

Заключительную часть «Слова» в соответствии с традицией Палладий посвящает прославлению Иисуса Христа.

Такова композиция «Слова» и его тематическое наполнение. Эсхатологические картины, нарисованные Палладием, по-видимому, производили сильное впечатление не только на средневекового читателя. Судя по количеству созданных на Печоре в XVIII и XIX вв. списков этого произведения, оно впечатляло и устыцилёмов, заставляя задуматься о своей

текущей жизни и о своей грядущей судьбе, своем частном суде, ждущем каждого человека.

В заключение кратко приведу наши наблюдения об особенностях печорских списков «Слова» Палладия, выявленных нами в печорских рукописных сборниках. Они сосредоточены в рукописях двух собраний Пушкинского Дома – Усть-Цилемского (7 списков, №№ 2, 15, 24, 31, 36, 43, 60) и Усть-Цилемского нового собрания (4 списка, №№ 3, 17, 61, 243). Один список – наиболее ранний – XVII в. (УЦ н., 243) по тексту отличается от более поздних списков (большинство из них относятся к XVIII в.).

Группа поздних списков ближе всего по тексту к изданию «Слова» в «Сборнике» 1647 г. Разночтения с изданным текстом и между списками XVIII-XIX вв. незначительны и сводятся к механическому пропуску отдельных слов или словосочетаний, изменению порядка слов, синонимическим вариантам. Вместе с тем анализ их позволил выделить среди печорских списков группы, имеющие общие чтения, отличающиеся от других списков. Оказались близки между собой три списка – ИРЛИ, УЦ. 15, 24, и 36, которые имели, очевидно, общий протограф. В них читаются орфографические варианты, которые отличают их от других списков: несуще / несяще; коиждо / каждо; спедь / сошедь. Близость по тексту обнаруживается и в списках УЦ. 61 и УЦ. н.17. (например: беззаконникъ / беззаконнии; по апостоли / по апостолу и т. п.).

Что касается списка XVII в., то сопоставление его с текстом печатного «Сборника» 1647 г. обнаружило целый ряд разночтений, которые свидетельствуют о невысоком уровне грамотности писца списка УЦ н., 243. По-видимому, в руках писца этой рукописи был дефектный список или неправильности списка можно отнести на счет ошибок, сделанных самим переписчиком рукописи.

Содержание ряда печорских сборников, в которые входят списки «Слова» Палладия мниха тематически ориентировано на эсхатологические сюжеты: наряду со «Словом» Палладия в них читаются эсхатологические сочинения Кирилла Александрийского, Иоанна Златоуста, Мефодия Патарского, Пророчество Исаяи о последних днях.

Для исследования рукописной традиции, сложившейся на Нижней Печоре, большой интерес представляют записи (читательские и владельческие), оставленные на полях этих сборников представителями разных печорских фамилий. Чаще всего встречаются записи, сделанные книжниками из рода Кисляковых, Чупровых, Дуркиных. Среди читателей эсхатологических сборников, судя по записям, есть и известные книжники, например, пижемец Ананий Фотиевич Бобрецов, автор интересного мемуарного сочинения о его плавании матросом на императорской яхте «Полярная звезда» в конце 80-х – начале 90-х гг. XIX в.⁵ Был среди

⁵ Книга издана и исследована М.В. Мелиховым [Мелихов 2005].

читателей одного из эсхатологических сборников (УЦ. 61) и самый известный печорский книжник, редактор древнерусских повестей Иван Степанович Мяндин [Мальшев 1985; Волкова 2006]. Он не оставил своей записи на книге, но ее заменяют реставрированные им листы рукописи, на которых восполнены испорченные места его легко узнаваемым почерком.

Наши текстологические наблюдения носят предварительный характер. Печорские списки «Слова» Палладия мниха еще нуждаются в дальнейшем изучении. Необходимо прежде всего найти источник списка XVII в. УЦ н. 243 и выявить протографы печорских списков. Для этого надо провести специальное текстологическое исследование – сопоставить печорские списки его «Слова» со списками других севернорусских собраний, а также с его ранними списками, хранящимися в старейших собраниях Москвы и Санкт-Петербурга.

Библиография

- Činákova Galina P. 2010. «*Slovo Palladiâ mniha*» v rusckoj rukopisnoj knižnoj Tradicii. Germenevtika drevnerusskoj literatury. Sbornik 14: 552-567 [Чинякова Галина П. 2010. «Слово Палладия мниха» в русской рукописной книжной Традиции. Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 14: 552-567].
- Gricevskaâ Irina M. 1993. *Indeksy istinnyh knig v sostave «Kirillovoj knigi»*. Trudy otdela drevnerusskoj literatury. T. 46: 125-133 [Грицевская Ирина М. 1993. *Индексы истинных книг в составе «Кирилловой книги»*. Труды отдела древнерусской литературы. Т. 46: 125-133].
- Gur'ânova Natal'â S. 1988. *Krestianskii antimonarkhicheskie protest v staroobriadcheskoj èshatologičeskoj literature*. Novosibirsk: izdatel'stvo «Nauka» sibirskoe otdelenie [Гурьянова Наталья С. 1988. *Крестьянский антимонархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе*. Новосибирск: издательство «Наука» сибирское отделение].
- Malyšev Vladimir I. 1961. *Ust'-Cilemskie rukopisi XVII–XIX vv. istoričeskogo, literaturnogo i bytovogo soderžaniâ*. Trudy otdela drevnerusskoj literatury. T. 17: 561-604 [Мальшев Владимир И. 1961. *Усть-Цилемские рукописи XVII-XIX вв. исторического, литературного и бытового содержания*. Труды отдела древнерусской литературы. Т. 17: 561-604].
- Malyšev Vladimir I. 1960. *Ust'-Cilemskie rukopisnye sborniki XVI-XX vv.* Syktyvkar: Komi knižnoe izdatel'stvo [Мальшев Владимир И. 1960. *Усть-Цилемские рукописные сборники XVI-XX вв.* Сыктывкар: Коми книжное издательство].
- Malyšev Vladimir I. 1985. *Ust'-Cilemskij knigopisec i pisatel' XIX v.* I.S. Mândin. Drevnerusskaâ knižnost' (po materialam Puškinskogo Doma). Leningrad: 323-337 [Мальшев Владимир И. 1985. *Усть-Цилемский книгописец и писатель XIX в.* И.С. Мяндин. Древнерусская книжность (по материалам Пушкинского Дома) Ленинград: 323-337].
- Manuilova Anna A. 2014. «*Žitie Vasiliâ Novogo*» kak pamâtnik èshatologičeskoj literatury. V: *Slovo i tekst: aktual'nye problemy sovremennoj filologii: materialy Vserossijskoj naučnoj konferencii studentov i aspirantov (Syktyvkar, 4 aprilâ 2014 g.)*. Syktyvkar: 23-25 [Мануилова Анна А. 2014. «Житие Василия Нового» как памятник

- эсхатологической литературы. В: Слово и текст: актуальные проблемы современной филологии: материалы Всероссийской научной конференции студентов и аспирантов (Сыктывкар, 4 апреля 2014 г.). Сыктывкар: 23-25].
- Manuilova Anna A. 2015. *Pečorskij spisok «Žitiâ Vasiliâ Novogo». Slovo i tekst: Aktual'nye problemy sovremennoj filologii: Sbornik materialov Vserossijskoj naučnoj konferencii studentov i aspirantov (Syktyvkar, 17 aprélâ 2015 g.)*. Tekstovoe naučnoe èlektronnoe izdanie na kompaktno-diske. Syktyvkar: 39-41 [Мануилова Анна А. 2015. *Печорский список «Жития Василия Нового». Слово и текст: Актуальные проблемы современной филологии: Сборник материалов Всероссийской научной конференции студентов и аспирантов (Сыктывкар, 17 апреля 2015 г.)*. Текстовое научное электронное издание на компакт-диске. Сыктывкар: 39-41].
- Melihov Mihal V. 2005. «*Kniga dlâ pamâti zapisyvaniâ morskago putišestviâ s 1893 goda s 17 maâ po 1899 god» matrosa-starobradca s Pečory A.F. Bobrecova. Ural'skij arheografičeskij al'manah*. Ekaterinburg: 393-449 [Мелихов Михал В. 2005. «*Книга для памяти записывания морского путешествия с 1893 года с 17 мая по 1899 год» матроса-старобрядца с Печоры А.Ф. Бобрецова. Уральский археографический альманах*. Екатеринбург: 393-449].
- Ryžova Elena A. 2016. *Pečorskije rukopisi v sobraniâh Biblioteki Akademii nauk (g. Sankt-Peterburg). Tret'i Mândinskie čteniâ: sbornik naučnyh trudov po materialam Vserossijskoj naučnoj konferencii (8-9 iülâ 2015 g., g. Syktyvkar)*. Syktyvkar: 17-24 [Рыжова Елена А. 2016. *Печорские рукописи в собраниях Библиотеки Академии наук (г. Санкт-Петербург). Третьи Мяндинские чтения: сборник научных трудов по материалам Всероссийской научной конференции (8-9 июля 2015 г., г. Сыктывкар)*. Сыктывкар: 17-24].
- Ryžova Elena A. 2017. *Opisanie pečorskih rukopisej iz fondov Biblioteki Rossijskoj Akademii nauk*. Knižnye centry Respubliki Komi: Ust'-Cilemskij rajon: sbornik materialov i issledovanij (*Slovo i tekst v kontekste kul'tury. Vyp. 2*). Syktyvkar: 230-285 [Рыжова Елена А. 2017. *Описание печорских рукописей из фондов Библиотеки Российской Академии наук*. Книжные центры Республики Коми: Усть-Цилемский район: сборник материалов и исследований (*Слово и текст в контексте культуры. Вып. 2*). Сыктывкар: 230-285].
- Saharov Vladimir A. 1879. *Ėshatologičeskie sočineniâ v drevnerusskoj pis'mennosti i vliânie ih na narodnye duhovnye stihi*. Tula: Tipografiâ N.I. Sokolova [Сахаров Владимир А. 1879. *Эсхатологические сочинения в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи*. Тула: типография Н.И. Соколова].
- Ust'-cilemskoe sobranie. Pamâtniki pis'mennosti v hranilišah Komi ASSR: katalog-putevoditel'*. 1989. Č. 1. *Rukopisnye knigi*. Vyp. 1. *Rukopisnye sobraniâ Syktyvkarского gosudarstvennogo universiteta*. Syktyvkar: Komi knižnoe izdatel'stvo: 136-242 [*Усть-цилемское собрание. Памятники письменности в хранилищах Коми АССР: каталог-путеводитель*. 1989. Ч. 1. *Рукописные книги*. Вып. 1. *Рукописные собрания Сыктывкарского государственного университета*. Сыктывкар: Коми книжное издательство: 136-242].
- Volkova Tat'âna F. 2006. *Ivan Stepanovič Mândin – redaktor drevnerusskih povestej (Nekotorye itogi izučeniâ literaturnogo naslediâ pečorskogo knižnika). Trudy otdela drevnerusskoj literatury*. T. 57: 839-890 [Волкова Татьяна Ф. 2006. *Иван Степанович Мяндин – редактор древнерусских повестей (Некоторые итоги изучения литературного наследия печорского книжника). Труды отдела древнерусской литературы*. Т. 57: 839-890].

Summary

ESCHATOLOGICAL IMAGES OF THE “WORD” OF PALLADIUM MNICH (ON THE QUESTION OF READINGS OF PECHORA PEASANTS-OLD BELIEVERS)

This article, based on the existing few studies, provides basic information on the translated eschatological work – “The Word (Sermon) of Palladium Mních”, widely spread in Russia, especially among the Old Believer peasants. Such features as the time of creation, the alleged author, and the influence on subsequent eschatological works are discussed. The author analyzes the composition of “Sermon of Palladium Mních”, characterizes the eschatological images in the “Word”, gives information about the Pechora lists of the “Sermon” and describes the features of their text.

Kontakt z Autorką:
Volkovaf777@gmail.com

Michał Sobczak

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

KURZWÖRTER IM DEUTSCHEN RAKETEN- UND ARTILLERIEWORTSCHATZ: STRUKTURELLE UND TRANSLATORISCHE ASPEKTE

Key words: abbreviations, translation, artillery, rocket industry

0 Einleitung

Der Raketen- und Artilleriewortschatz entwickelte sich bedeutend in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als mehrere neue technologische Entdeckungen einen enormen Fortschritt im Bereich des Militärwesens ermöglichten. Da in dieser Zeitperiode auch die Reduktion als die auffälligste strukturell-morphologische Entwicklungstendenz der Wortbildung betrachtet wird¹, [Fleischer, Helbig, Lerchner 2001, 200], werden im nachstehenden Beitrag Kurzwörter unter die Lupe genommen, die zu diesem semantischen Kreis gehören und in einem zweisprachigen (Deutsch-Russischen) Wörterbuch registriert wurden. Die Analyse der gesammelten sprachlichen Einheiten, die sowohl die Struktur der exzerpierten Kurzwörter als auch manche Fragen ihrer Übersetzung ins Russische umfasst, wird durch eine theoretische Übersicht eingeleitet, die der terminologischen Klärung der für die durchzuführende Untersuchung relevanten Begriffe und Probleme gewidmet ist.

¹ Natürlich hat die Kurzwortbildung eine längere Geschichte. Ernst Pfohl, der Verfasser des wohl ersten Kurzwortlexikons, bemerkt [1934: Vorwort V]: „Wort- und Satzkürzungen sind ebenso alt, wie die Schrift selbst. Mit dem Mangel an Raum oder an Zeit geht die Häufigkeit der Abkürzungen Hand in Hand.“

1 Zum Begriff des Kurzwortes

Zuerst sollen einige Bemerkungen zum Begriff des Kurzwortes gemacht werden, da dieser Terminus von den Sprachwissenschaftlern uneinheitlich definiert wird, was wir schon in früheren Beiträgen erwähnt haben [vgl. z. B. Sobczak 2015, Sobczak 2016a]. An dieser Stelle wird daher eine kurze Zusammenfassung dieser Definitionen präsentiert:

- Albrecht Greule [2007, 120-121] bestimmt zwei Klassen dieser Bildungen, und zwar echte und unechte Kurzwörter, wobei er die zweiten gleichzeitig als Abkürzungen bezeichnet, die nur die graphische Form aufweisen und keinen lexikalischen Wert – im Kontrast zu den echten Kurzwörtern – besitzen;
- Anja Steinhauer [2007, 134] stellt fest, dass als ein Merkmal der Kurzwörter ihr Wortcharakter zu betrachten ist. Ihrer Ansicht nach sind Kurzwörter artikelfähig, werden flektiert und ausgesprochen; den Abkürzungen fehlen alle diese Eigenschaften,
- Wolfgang Fleischer und Irmhild Barz [2012, 280] vertreten den Standpunkt, dass Kurzwörter ein eigenes Flexionsparadigma, eine normierte Aussprache und Schreibweise, eine lexikalische Bedeutung sowie Benennungsfunktion haben, was konstatieren lässt, dass sie den Wortstatus besitzen. Fleischer stellt bereits im Jahre 1971, in der zweiten Auflage seiner Monographie zur Wortbildung, folgende These auf: „Die Abkürzungen sind lediglich eine Besonderheit der Schreibweise. Ihnen entspricht keine besondere Form der gesprochenen Sprache; sie sind nicht Gegenstand der Wortbildungslehre [Fleischer 1971, 210]“,
- Hadumod Bußmann [2012, 387] behauptet, dass Kurzwörter als eine durch Kürzung gebildete Variante eines aus mehreren Konstituenten bestehenden Wortes zu definieren sind und in Kopf- bzw. Schwanzwörter gegliedert werden; unter dem Begriff Abkürzung versteht die Forscherin solche sprachlichen Einheiten, die aus den Anfangsbuchstaben oder –silben der Ausgangswörter geformt werden [Bußmann 2012, 44],
- Elke Donalies [2002, 142] kommt zum Schluss, dass Kurzwörter immer Varianten zu existierenden Langformen sind, die parallel im Wortschatz vorkommen, was sie von allen anderen Wortbildungsprodukten differenziert. Die Linguistin weist darauf hin [2002, 153], dass Kurzwörter vor allem von den Abkürzungen (z.B. *Prof.*), Kunstwörtern (z.B. *Onko*) und Konfixen (z.B. *bio-*) abgegrenzt werden sollen,
- Ludwig Eichinger [2000, 172] erwägt den Status der normalerweise als eine graphische Abkürzung zu betrachtenden Bildung *MfG*: „MfG statt Mit freundlichen Grüßen: ist das eigentlich schon ein Kurzwort? Es spricht einiges dafür: schon die Orthographie, ohne Abkürzungspunkte, aber auch die funktionale Einbettung in eine fachlich verkürzte Kommunikation – etwa als Bezeichnung zur Verwendung der Standardgrußformel in diktierten Briefen.

- Dieser Kontext sichert die Verständlichkeit. Formal gehört die Bildung zur durchaus häufigen Gruppe der Initialwörter mit Buchstabennamenausprache. Bei echten Abkürzungen würde ja die Langform gesprochen“,
- Gunther Schunk [2002, 159-162] weist darauf hin, dass die Tendenz zur Verkürzung von Wörtern zum Prinzip sprachlicher Ökonomie gehört und eine sprachliche Reaktion auf die große Zahl der mehrgliedrigen Komposita ist. Schunk unterscheidet zwischen Kurzwörtern, zu denen Kopfwörter, Schwanzwörter und Klammerformen zählen, und Abkürzungswörtern (auch Buchstabenwörter genannt), die Initialabkürzungen (z.B. *ICE* = *Inter-city-express*), Initialwörter² (z.B. *SUF* = *Sprachatlas von Unterfranken*), Initialsilben (z.B. *U-Bahn* = *Untergrundbahn*) und Silbenwörter (z.B. *Gestapo* = *Geheime Staatspolizei*) umfassen. Der Forscher bemerkt, dass als Sonderfall der Ausdruckskürzung die Kontamination betrachtet werden soll. Im Laufe dieses Prozesses werden zwei Ausdrücke in Teilen zu einem neuen Ausdruck kombiniert und dadurch zu einem neuen Wort fusioniert (z.B. *gruselig* + *Musical* = *Grusical*),
 - Theodor Lewandowski [1990, 18-19; 619] fixiert in seinem *Linguistischen Wörterbuch* Termini *Abkürzung* (anders *Kurzwortbildung*) und *Kurzwort*. Unter dem Begriff *Abkürzung* versteht der Autor lexikalische Einheiten, die sowohl graphisch als auch phonisch realisiert werden. Dazu gehören: Initialbildungen (z.B. *Abi* = *Abitur*), multisegmentale Bildungen mit Erhalt des Lautwerts der Segmente (z.B. *Schuko* = *Schutzkontakt*), multisegmentale Bildungen mit Realisierung des initialen Buchstabennamens (z.B. *LKW* = *Lastkraftwagen*), partielle Kurzbildungen (z.B. *E-Werk* = *Elektrizitätswerk*). Kurzwörter werden in dem angegebenen Wörterbuch als solche Einheiten definiert, die ein Wort darstellen, das um Laute oder Silben reduziert wird (z.B. *Kripo* = *Kriminalpolizei*). Es lässt sich feststellen, dass der Unterschied zwischen Kurzwörtern und Abkürzungen nicht deutlich ist,
 - Johannes Volmert [2000, 113] verwendet – außer Kopf- und Schwanzwörtern, die für unisegmentale Kürzungsprodukte stehen – Begriffe *Silben-* und *Buchstabenwörter*. Zu den Buchstabenwörtern gehören Kürzungen mit Buchstaben- (z.B. *SPD*) und Silbenaussprache (z.B. *NASA*). Der Forscher weist darauf hin, dass Silbenwörter teilweise auch nur Silbenteile enthalten können (z.B. *Azubi*),
 - Jörg Meibauer [2000, 19] schreibt: „Wortartige Gebilde, die auf Wortbildungsprozesse zurückgehen, aber keineswegs Derivate oder Komposita sind, sind die Abkürzungen (*ABM* = *Arbeitsbeschaffungsmaßnahme*), Kürzungen (*Prof* = *Professor*) und Akronyme (*DIN* = *Deutsche Industrienorm*).“ Abkürzungen unterscheiden sich von Akronymen darin, dass die ersten wie eine Folge

² Der Unterschied zwischen Initialabkürzungen und Initialwörtern besteht darin, dass die zweiten als ein Wort zu sprechen sind, da sie aus artikulatorisch und phonologisch möglichen, aussprechbaren Silbenkombinationen bestehen [Schunk 2002, 161].

von Lauten ausgesprochen werden, die den Buchstabennamen entsprechen, während bei Akronymen ein neues phonetisches Wort entsteht. Für die Kürzung ist es typisch, dass das Wortmaterial am Anfang oder am Ende der Ausgangswörter getilgt wird [Meibauer 2000, 33],

- Im „Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft“, das von Dietrich Homberger zusammengestellt wurde, wird Kurzwort dreifach definiert: „Abkürzung oder Kunstwort, aus den Anfangsbuchstaben oder Teilen mehrerer Wörter gebildet (*KSG = Konstituentenstrukturgrammatik*); aus dem Anfangs- oder Schlussteil einer Zusammensetzung gebildetes Wort (z.B. *Trockner = Wäschetrockner*); Kunstwort: (z.B. *Smog = engl.: smoke + fog*)“ [2003, 293].

Die oben angeführten Auffassungen weisen darauf hin, dass bislang keine eindeutige Bestimmung des Begriffs *Kurzwort* von deutschen Sprachwissenschaftlern erarbeitet wurde und die jeweiligen Ansätze manchmal auf diversen Prinzipien basieren³. Das Gleiche betrifft die Klassifizierung der Kurzwörter, was von W. Fleischer und I. Barz [2012, 278] u.a. in Anlehnung an die Beiträge von A. Steinhauer folgendermaßen resümiert wird: „Die bestehenden Kurzworttypologien weichen aufgrund der Vielfalt an Kürzungsmöglichkeiten sowie der unterschiedlichen Kriterien (nach Art, Anzahl, Hierarchie) voneinander ab und weisen fast ausnahmslos Defizite auf“. Unseres Erachtens schlagen W. Fleischer und I. Barz [2012, 277-279] eine angemessene Klassifizierung der Kurzwörter vor, indem sie diese folgenden Gruppen zuordnen:

- Unisegmentale Kurzwörter, die aus einem einzigen Segment des Ausgangswortes bestehen⁴,
- Multisegmentale Kurzwörter, die aus mehreren Segmenten der Langform bestehen und in Buchstaben⁵-, Silben⁶- und Mischkurzwörter⁷ eingeteilt werden,
- Partielle Kurzwörter⁸, für die es typisch ist, dass ein oder mehrere Segmente der Vollform gekürzt werden und ein Teil unverändert bleibt⁹.

Am Rande soll erwähnt werden, dass solche terminologischen Probleme nicht nur in der deutschsprachigen Literatur zu treffen sind, sondern auch in manchen russischsprachigen Arbeiten auftreten. In einer bekannten Monographie von Stanisław Szadyko wird der Terminus *аббревиатура* als Synonym des Begriffs *сокращение* verwendet und umfasst alle lexikalischen

³ Auf dieses Problem geht auch Zofia Berdychowska [1996, 34] ein, die polnische und deutsche grammatikalische Terminologie unter die Lupe nahm. Die Linguistin verglich Termini, die von Czochrański, Helbig/Buscha, Latour und Duden verwendet werden und kam zum Schluss, dass der polnische Terminus *skrót* sowohl als *Kurzwort* (Helbig/Buscha) als auch *Abkürzung* (Duden) übersetzt wird. Das Äquivalent des Begriffs *skrótowiec* bildet in beiden Quellen der Terminus *Kurzwort*.

⁴ Z.B. *Akku, Cello*.

⁵ Z.B. *ARD*.

⁶ Z.B. *Kripo*.

⁷ Z.B. *Azubi*.

⁸ Z.B. *Pauschbetrag*.

⁹ Eine genauere Erklärung aller strukturellen Modelle wurde in Sobczak 2016a, 190 präsentiert.

Wert besitzenden Kürzungsformen¹⁰, was an mehreren Stellen zum Ausdruck gebracht wird¹¹, wobei für graphische Kürzungen der Terminus *графическое сокращение* gilt [Szadyko 2000, 51]. Irina Tabakova [2009, 18-28] erörtert diese Frage auch in Bezug auf die polnische Sprache und kommt zum Fazit, dass die Opposition der Termini *skrót* vs. *skrótowiec* manchmal auch unscharf ist.

2 Zur Übersetzung von Kurzwörtern

Kurzwörter, die – wie bereits präsentiert wurde – verschiedene Struktur aufweisen und different interpretiert werden, bilden einen problematischen Bereich für Übersetzung und zweisprachige Lexikographie. Als wir die Translationsmodelle der ersten deutschen Kurzwörter untersuchten¹², ergab es sich, dass der Verfasser eines *Russisch-Deutschen Wörterbuches*¹³, das in der Zwischenkriegszeit herausgegeben wurde, derartige Stichwörter auf unterschiedliche Art und Weise behandelt. Aus diesem Grund sollen an dieser Stelle manche Bemerkungen gemacht werden, die die Äquivalenz der Kurzwörter anbelangen.

Sergej Wlachow und Sider Florin [1980, 314-319] stellen fest, dass die folgenden Möglichkeiten der Übersetzung unterschieden werden können:

- Translation mithilfe eines zielsprachigen Kurzwortes, das entweder in der Zielsprache schon existiert oder von dem Übersetzer gebildet wird,
- Übersetzung der Vollform eines Kurzwortes,
- Transliteration oder Transkription,
- Transfer eines Kurzwortes in die Zielsprache.

Die Anwendung der jeweiligen Lösungen hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen, die der Übersetzer berücksichtigen muss. Die Translation der Ausgangsform wird z.B. in solchen Situationen durchgeführt, wenn es keine Äquivalente der Kurzwörter in der Zielsprache gibt und sie wegen der kulturellen, gesellschaftlichen, institutionellen u. ä. Unterschiede nicht gebildet werden können. Transliteration oder Transkription treten auf, wenn es sich um die international bekannten Kurzwörter, vor allem Substantive, handelt. Die Übernahme, so Wlachow und Florin, betrifft meistens Kurzwörter lateinischer Herkunft.

Lev Neliubin [2003, 144] schlägt sieben Strategien der Übersetzung vor, und zwar: Translation der Ausgangsform, auf deren Basis zusätzlich ein Kurzwort in der Zielsprache gebildet wird, Translation der Vollform, ohne dass

¹⁰ Solche Bildungen werden von Szadyko [2000, 51] als *лексические аббревиатуры* bezeichnet.

¹¹ Vgl. z.B.: „Таким образом, большинство сокращений (...) – это буквенные инициальные аббревиатуры (...)“ [Szadyko 2000, 97].

¹² Vgl. Sobczak 2013; 2015.

¹³ Es handelt sich um ein Wörterbuch von Aleksej Fedorovich Nessler, das im Jahre 1934 in Moskau veröffentlicht wurde.

ein Kurzwort gebildet wird, Transliteration, Übernahme eines Kurzwortes, Transkription; Transkription, die auf Lauten und Buchstaben basiert (russ. звуко-буквенное транскрибирование) und Übersetzung mit Transkription.

Einige Anmerkungen zur Übersetzung von Kurzwörtern wurden auch u.a. von Andrzej Bogusławski [1988, 31], Łukasz Grabowski und Tamara Milutina [in Chlebda 2007, 145-146], sowie sind in manchen Beiträgen zu finden, die die translatorischen Probleme einiger Ebenen der Lexik betreffen [z.B. Schmelz 1997; Барбашева, Авраменко 2011]. Da die von diesen Autoren formulierten Thesen von den oben präsentierten Konzeptionen nicht bedeutend abweichen und sie meistens berücksichtigen, wird hier nicht näher darauf eingegangen.

3 Deutsch-Russisches Raketen- und Artilleriewörterbuch

Das Material, das anschließend analysiert wird, wurde dem *Deutsch-Russischen Raketen- und Artilleriewörterbuch* entnommen, das von Aleksandr Petrovich Artemov zusammengestellt wurde. Das Wörterbuch wurde im Jahre 1982 durch den Moskauer Militärverlag des Ministeriums für Verteidigung der UdSSR herausgegeben. Wie der Verfasser im Vorwort informiert, registriert das Wörterbuch ca. 35 000 Stichwörter und außerdem ca. 1500 Kurzwörter, die mehrere Bereiche des Artillerie- und Raketenwesens umfassen: „(словарь) охватывает современную терминологию по следующим основным разделам: боевое применение и тактика ракетных войск и артиллерии; стрельба наземной и зенитной, реактивной и морской артиллерии; материальная часть ракет и пусковых установок, орудий, минометов и гранатометов; боеприпасы артиллерии; аэродинамика и баллистика; ракетные двигатели; ракетные топлива; пороха и взрывчатые вещества; системы управления ракет; артиллерийские приборы; радиолокация и т.п. [Предисловие]”¹⁴. Es lässt sich demzufolge feststellen, dass das Wörterbuch die neusten Entdeckungen im Militärwesen widerspiegelt und an Fachleute adressiert ist. Wichtig ist auch hervorzuheben, dass A. Artemov auf verschiedenen deutschsprachigen Quellen basierte, u.a. auf Dokumenten, Gesetzen, Erlässen, Lehrwerken, Zeitschriften und anderen Wörterbüchern, was die Aktualität und Vielfalt des Werkes sicherte.

¹⁴ „Das Wörterbuch enthält gegenwärtige Terminologie, die mit folgenden Bereichen zusammenhängt: militärischer Einsatz und Taktik der Armee und Artillerie; Schießen der Boden-, Fliegerabwehr-, Raketen- und Marineartillerie; Anlagen der Raketen, Abschussrampen, Geschütze, Granatwerfer und Bazookas; Munition der Artillerie; Aerodynamik und Ballistik; Raketenmotoren; Raketentreibstoffe; Schießpulver und explosive Sprengstoffe; Systeme der Raketensteuerung; Artilleriegeräte; Funkmessgeräte u. ä.“ (übersetzt von M.S.).

4 Analyse

Da die Zahl der Stichwörter, die im Wörterbuch fixiert wurden, Rahmen eines einzelnen Artikels überschreitet, bezieht sich die vorliegende Untersuchung des sprachlichen Materials auf das Exzerpt aus dem A-Buchstabenbereich des Anhangs unter dem Titel *Сокращения*, wo 128 Stichwörter registriert sind. 23 davon sollen zweifelsohne als graphische Abkürzungen interpretiert werden (u.a.: *al.A.* = *alter Art* = *старого образца*; *adb.* = *adiabatisch* = *адиабатический*; *Anl.z.Gebr.* = *Anleitung zum Gebrauch* = *наставление по применению, руководство службы*; *ArtBeob.St.* = *Artilleriebeobachtungsstelle* = *артиллерийский НП*; *ArtSch.Pl* = *Artillerieschießplatz* = *артиллерийский полигон, стрельбище*). Das Vorhandensein der graphischen Abkürzungen im Anhang, der als Kurzwörter betitelt ist, bestätigt die früher formulierte These, dass diese Begriffsopposition nicht eindeutig interpretiert wird.

4.1 Strukturelle Analyse

Die Grundlage für die strukturelle Analyse bildet die Typologie von W. Fleischer und I. Barz, die wir im theoretischen Teil des Beitrags skizzierten.

Als unisegmental gekürzte Kurzwörter lassen sich sieben Einheiten klassifizieren. Fünf davon werden auf die gleiche Initiale gekürzt, und zwar auf den Anfangsbuchstaben A: A = *Abfrage* = *запрос*; A = *Abteilung* = *дивизион, отряд, отделение, отдел (штаба)*; A = *Alkohol* = *спирт*; A = *Artillerie* = *артиллерия*; A = *Azimuth* = *азимут*, A. Das Wort *Azimuth* wird auch im untersuchten Anhang zu den Anfangsbuchstaben AZ gekürzt. Das siebente Beispiel bildet das Kurzwort *Art*, das für *Artillerie* steht.

In unserem Exzerpt gibt es mehrere multisegmental gekürzte Kurzwörter. Zu dieser Gruppe gehören insgesamt 98 Stichwörter, die in die folgenden Klassen untergegliedert werden:

A. Buchstabenkurzwörter – die umfangreichste Gruppe, die 74 Belege umfasst, z.B.:

AA = *Armeeabteilung* = *дивизион армейской артиллерии, дивизион армейского подчинения*; *AA* = *Aufklärungsabteilung* = *разведывательный дивизион, дивизион АИР*; *AAG* = *Artillerie-Aufklärungsabteilung* = *разведывательный артиллерийский дивизион*; *ARLS* = *automatisches Raketenleitungssystem* = *автоматическая система управления ракетами, АСУР*; *AZS* = *Aufklärungs- und Zielzuweisungsstation* = *станция разведки и целеуказания, СПЦ*.

B. Mischkurzwörter - 22 Beispiele, u.a.:

AAklG = *Artillerieaufklärungsgruppe* = *артиллерийская разведывательная группа, АПГ*; *ABSt* = *Artilleriebeobachtungstelle* = *артиллерийский НП*; *AIAkl* = *Artillerie-Instrumentalaufklärung* = *артиллерийская инструментальная*

разведка, АИР; ArtFlAbt = Artillerie-Fliegerabteilung = подразделение корректировочно-разведывательной авиации; AVKo = Artillerieverbindungskommando = отделение связи с пехотой.

C. Silbenkurzwörter – 2 Stichwörter:

Arak = Atomrakete = атомная ракета, ракета с ядерной боевой частью; Arfü = Artillerieführer = артиллерийский начальник (командир).

Im Exzerpt gibt es keine partiell gekürzten Kurzwörter.

Die strukturelle Analyse der gesammelten Einheiten lässt sich mit dem folgenden Diagramm 1 zusammenfassen.

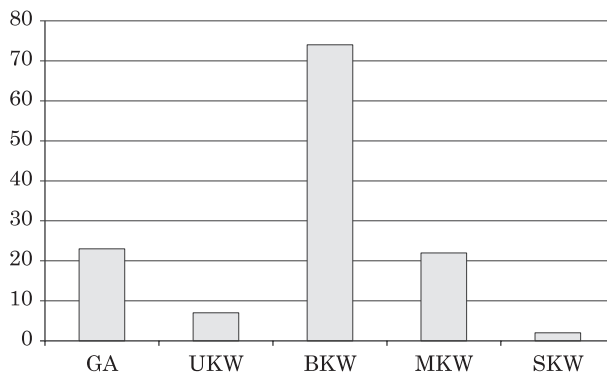


Diagramm 1. Strukturelle Analyse der Kurzwörter (GA – graphische Abkürzungen; UKW – unisegmental gekürzte Kurzwörter; BKW – Buchstabenkurzwörter; MKW – Mischkurzwörter; SKW – Silbenkurzwörter)

4.2 Translatorische Analyse

Die durchgeführte Untersuchung der exzerpierten Stichwörter lässt folgende Modelle ihrer lexikographischen Bearbeitung und Übersetzung ins Russische bestimmen:

- I. [deutsches Kurzwort + deutsche Vollform] → [russische Vollform]
- II. [deutsches Kurzwort + deutsche Vollform] → [mehrere russische Vollformen]
- III. [deutsches Kurzwort + deutsche Vollform] → [Teil der russischen Vollform + russisches Kurzwort]
- IV. [deutsches Kurzwort + deutsche Vollform] → [russische Vollform + auf Basis russischer Vollform gebildetes russisches Kurzwort]

Es ist festzustellen, dass alle differenzierten Modelle in der Ausgangssprache gleich gestaltet werden und jeweils ein deutsches Kurzwort und

seine Langform enthalten. In der Zielsprache werden vier Möglichkeiten realisiert, und zwar:

- Äquivalenz mithilfe der ins Russische übersetzten Vollform (I. – 57 Beispiele¹⁵),
- Translation, in der mehrere russische Äquivalente vorkommen, die als Übersetzungen der deutschen Vollform zu betrachten sind (II. – 8 Beispiele),
- Übersetzung, die aus einem Teil der ins Russische übertragenen Langform und einem dazu hinzugefügten russischen Kurzwort besteht (III. – 7 Beispiele),
- Verwendung der russischen Langform mit einem auf ihrer Basis gebildeten Kurzwort (IV. – 35 Beispiele).

Unten werden einige Beispiele der auf die oben beschriebene Art und Weise bearbeiteten Stichwörter aufgelistet:

I. *AAUG* = *Armee-Artillerieuntergruppe* = *армейская артиллерийская подгруппа*; *AFI* = *Artillerieträgerflotille* = *флотилия (дивизион) плавучих батарей*; *AVK* = *Artillerieversuchungskommando* = *комиссия по артиллерийским испытаниям*; *AWa* = *Artilleriewaffenamt* = *управление артиллерийского вооружения*; *AZP* = *Artillerie- und Zielzuweisungsposten* = *пост обнаружения и целеуказания*.

II. *A* = *Abteilung* = *дивизион, отряд, отделение, отдел (штаба)*; *AA* = *Armeeabteilung* = *дивизион артиллерийской артиллерии, дивизион артиллерийского подчинения*; *AF* = *Artilleriefährgraht* = *артиллерийская самоходная баржа, артиллерийское десантное судно*; *AK* = *Abzugsknopf* = *спусковая кнопка, пусковая кнопка*; *A.M.* = *Auswanderungsmesser* = *прибор для определения упреждения, счислитель упреждений*.

III. *A.B.Fla.* = *Ausbildungsvorschrift für die Flugabwehr* = *наставление по ПВО*; *ABSt* = *Artilleriebeobachtungsstelle* = *артиллерийский НП*; *AIaklA* = *Artillerie-Instrumentalaufklärungsabteilung* = *дивизион АИП*; *AKB* = *Artilleriekonstruktionsbüro* = *артиллерийское КБ*; *A.M.Tr.* = *Artillerie-Meßtrupp* = *отделение АИП*;

IV. *AFAG* = *Armee-Flakartilleriegruppe* = *армейская зенитная артиллерийская группа*, *AZAG*; *AIakl* = *Artillerie-Instrumentalaufklärung* = *артиллерийская инструментальная разведка*, *АИП*; *ALS* = *(selbstfahrende) Aufklärungs- und Leitstation* = *самоходная установка разведки и наведения*, *СУРП*; *ARLS* = *automatisches Raketenleitsystem* = *автоматическая система управления ракетами*, *АСУР*; *AST* = *automatisiertes System der Truppenführung* = *автоматизированная система управления войсками*, *АСУВ*.

Das nachstehende Diagramm 2 illustriert statistisch die Forschungsergebnisse.

¹⁵ 23 exzerpierte graphische Abkürzungen wurden in die Analyse nicht einbezogen.

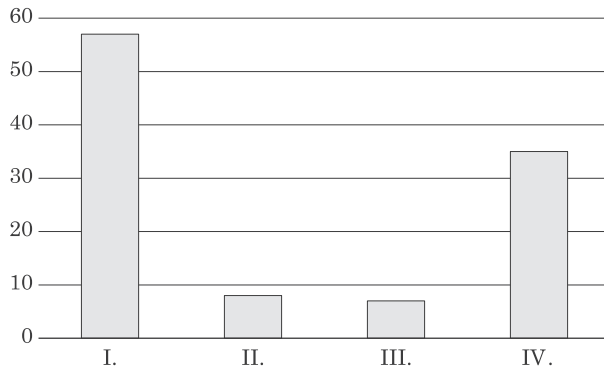


Diagramm 2. Modelle der Äquivalenz der Kurzwörter

5 Schlussfolgerungen

Wir sind uns dessen bewusst, dass die durchgeführte Untersuchung fragmentarisch ist, da sie sich nur auf den A-Buchstabenbereich des analysierten Wörterbuches bezieht. Trotzdem lassen sich anhand der präsentierten Forschung gewisse allgemeine Schlussfolgerungen ziehen:

- Die im Fachwörterbuch für Artillerie- und Raketenwesen registrierten Kurzwörter weisen unterschiedliche Struktur auf, wobei die Buchstabenkurzwörter die größte Gruppe bilden, was nicht wundert, da solche Einheiten am einfachsten zu formen und am produktivsten sind,
- Der Fakt, dass im analysierten Anhang graphische Abkürzungen fixiert sind, überzeugt davon, dass die Begriffe *Abkürzung* und *Kurzwort* verschieden interpretiert werden und ihre Abgrenzung nicht eindeutig ist; dies hängt auch damit zusammen, dass es in den exzerpierten Kurzwörtern keine Regelmäßigkeiten in der Schreibung gibt – manche von ihnen werden mit und andere ohne Punkt geschrieben, obwohl sie zur gleichen strukturellen Gruppe zählen¹⁶,
- Im Material sind keine partiellen Kurzwörter zu finden, was lediglich als rein statistische Schlussfolgerung betrachtet werden soll; eventuelle weitere Forschungen sollen ihre Häufigkeit bestimmen,
- Die Analyse beweist, dass der Verfasser des Wörterbuches mehrere im theoretischen Überblick dargestellte Prinzipien der Translation der Kurzwörter beachtet, indem er vier Modelle der Äquivalenz verwendet; manche Zweifel können nur das dritte Modell betreffen, in dem ein Teil der deutschen Ausgangsform mithilfe des Fragmentes der russischen Langform und ein weiterer Teil mit einem Kurzwort übersetzt wird; da die russischen Kurzwörter

¹⁶ Vgl. z.B. AG = Artilleriegruppe und A.G. = Aufklärungsgruppe.

- im Anhang nicht entziffert werden, kann dem Leser die Interpretation der Äquivalente einige Probleme bereiten,
- Die Analyse bestätigt die von uns formulierte These¹⁷, dass die Untersuchung von Kurzwörtern im Fachbereich der Militärlexik eine perspektivreiche Richtung für sprachwissenschaftliche Forschung bildet, da die vorhandenen Quellen (Wörterbücher, Broschüren, Zeitschriften u.ä.) das Belegmaterial hierfür bieten, welches den Untersuchungsgegenstand u.a. der (zweisprachigen) Lexikographie, Wortbildung, Soziolinguistik und Lexikologie wesentlich bereichern kann.

Quelle

Artemov Aleksandr Petrovich [Артёмов Александр Петрович] (Hrsg.). 1982. *Deutsch-Russisches Raketen- und Artilleriewörterbuch*. Moskau: Militärverlag des Ministeriums für Verteidigung der UdSSR Träger des Orden des Roten Arbeitsbanners.

Bibliographie

- Barbaševa Svetlana, Avramenko Anton. 2011. *Osobennosti perevoda abreviatur v angloâzyčnom medicinskom tekste (na materiale terminologii kardiologii)*. „Izvestiâ Smarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk“ № 2 (4): 911-916 [Барбашева Светлана, Авраменко Антон. 2011. *Особенности перевода аббревиатур в англоязычном медицинском тексте (на материале терминологии кардиологии)*. „Известия Смарского научного центра Российской академии наук“ № 2 (4): 911-916].
- Berdychowska Zofia. 1996. *Polsko-niemiecka terminologia gramatyczna*. Kraków: Universitas.
- Bogusławski Andrzej. 1988. *Dwujęzyczny słownik ogólny. Projekt instrukcji z komentarzami*. In: *Studia z polskiej leksykografii współczesnej*. Hrsg. Saloni Z. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 19-65.
- Bußmann Hadumod (Hrsg.). 2002. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Chlebda Wojciech (Hrsg.). 2007. *Podręczny idiomatykon rosyjsko-polski*. Z. 2. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Donalies Elke. 2002. *Die Wortbildung des Deutschen. Ein Überblick*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Eichinger Ludwig. 2000. *Deutsche Wortbildung. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fleischer Wolfgang. 1971. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Fleischer Wolfgang, Barz Irmhild. 2012. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.

¹⁷ Vgl. z.B. Sobczak 2016a; 2016b; 2016c.

- Fleischer Wolfgang, Helbig Gerhard, Lerchner Gotthard (Hrsg.). 2001. *Kleine Enzyklopädie. Deutsche Sprache*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Greule Albrecht. 2007. *Kurzwörter in historischer Sicht*. In: *Sprachliche Kürze. Konzeptuelle, strukturelle und pragmatische Aspekte*. Hrsg. Bär J., Roelcke T., Steinhauer A. Berlin-New York: Walter de Gruyter: 118-130.
- Homberger Dietrich. 2003. *Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Reclam.
- Lewandowski Theodor. 1990. *Linguistisches Wörterbuch*. Bd. 1-2. Heidelberg-Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Meisbauer Jörg. 2002. *Lexikon und Morphologie*. In: *Einführung in die germanistische Linguistik*. Hrsg. Meibauer J., Demske U., Geilfuß-Wolfgang J., Pafel J., Ramers K.H., Rothweiler M., Steinbach M. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler: 15-69.
- Nelubin Lev D'vovič. 2003. *Tolkovoj perevodovedčeskij slovar'*. Moskva: Flinta [Нелюбин Лев Дьвович. 2003. *Толковый переводоведческий словарь*. Москва: Флинта].
- Nessler Aleksejedorovič (red.). 1933. *Russko-nemeckij slovar'*. Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ [Несслер Алексей Федорович (ред.). 1933. *Русско-немецкий словарь*. Москва: Советская энциклопедия].
- Pfohl Ernst. 1934. *Kurzwort-Lexikon KWL*. Stuttgart: Muth'sche Verlagsbuchhandlung.
- Schmelz Michael. 1997. *Übersetzungen von polnischen Familien- und Städtenamen*. „Studia Niemcoznawcze“ XIV: 259-264.
- Schunk Gunther. 2002. *Studienbuch zur Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft. Vom Laut zum Wort*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sobczak Michał. 2013. *Wybrane problemy przekładu skrótowców (na podstawie rosyjsko-niemieckiego słownika A.F. Nesslera)*. In: *Dialog kultur: języki wschodniostowiańskie w kontakcie z polszczyzną i innymi językami europejskimi*. Hrsg. Mędelka J., Titarenko E. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego: 211-223.
- Sobczak Michał. 2015. *Rosyjskie skrótowce porewolucyjne w dwujęzycznym opisie leksykograficznym (rosyjsko-polskim i rosyjsko-niemieckim)*. In: *Linguistica Bidgostiana: Series Nova*. Hrsg. Dyszak A. Warszawa: BEL Studio: 153-179.
- Sobczak Michał. 2016a. *Einige Anmerkungen zur Struktur der Kurzwörter im deutschen flugtechnischen Wortschatz des Zweiten Weltkrieges*. „Heteroglossia. Studia Kulturoznawczo-Filologiczne“ 6: 185-194.
- Sobczak Michał. 2016b. *Język lotników niemieckich lotników wojskowych okresu międzywojennego i początków II wojny światowej (na podstawie broszury z 1941 roku)*. „Prace Językoznawcze“ Vol. 18, nr 2: 159-173.
- Sobczak Michał. 2016c. *Uwagi wstępne o niemieckiej leksyce wojskowej okresu międzywojennego (na podstawie Słownika niemiecko-rosyjskiego Aleksieja Fiedorowicza Nesslera)*. In: *Kontakty językowe w komunikowaniu*. Hrsg. Steciag M., Adamczyk M., Biszczanik M. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego: 127-136.
- Steinhauer Anja. 2007. *Kürze im deutschen Wortschatz*. In: *Sprachliche Kürze. Konzeptuelle, strukturelle und pragmatische Aspekte*. Hrsg. Bär J., Roelcke T., Steinhauer A. Berlin-New York: Walter de Gruyter: 131-158.
- Szadyko Stanisław. 2000. *Abbreviaciâ v russkom âzyke (v sopostavlennii s pol'skim)*. *Аббревиация в русском языке (в сопоставлении с польским)*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Szkoły Głównej Handlowej [Szadyko Stanisław. 2000. *Аббревиация в русском языке (в сопоставлении с польским)*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Szkoły Głównej Handlowej].
- Tabakova Irina. 2009. *Osnovnye tipy abbreviatyr v sovremennom pol'skom âzyke (k specyfike modelej proizvedâsihsintaksičeskij struktur)*. Tartu: Kirjastus [Табакова Ирина. 2009. *Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксической структуры)*. Tartu: Kirjastus].

- Vlahov Sergej, Florinsider. 1980. *Neperevodimoe v perevode*. Moskva: Meždunarodnye otnošenîâ [Влахов Сергей, Флорин Сидер. 1980. *Непереводимое в переводе*. Москва: Международные отношения].
- Volmert Johannes (Hrsg.). 2000. *Grundkurs Sprachwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Summary

GERMAN ABBREVIATIONS USED IN THE FIELD OF ARTILLERY AND ROCKET INDUSTRY – A STRUCTURAL AND TRANSLATIONAL PERSPECTIVE

This article is devoted to the analysis of the structure of German abbreviations used in the field of artillery and rocket industry and their Russian equivalents registered in a specialized translation dictionary published in 1982. The analytical part of the paper is preceded by a theoretical background, in which selected problems and inconsistencies within the definition of acronyms and abbreviations are touched upon. Then, lexicographical problems of the lexical units in question are pointed out. The article concludes with possible translation solutions of the analyzed abbreviations and acronyms.

Kontakt z Autorem:
sobe@wp.pl

LITERATUROZNAWSTWO I PRZEKŁADOZNAWSTWO**Joanna Przeszlakowska-Wasilewska**

Katedra Filologii Angielskiej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

**ENCHANTED WITH THE CITY OF THE SOUTH
– NEW ORLEANS IN LAFCADIO HEARN'S
LITERARY NONFICTION****Key words:** American literary non-fiction, close reading, New Orleans, city image, South

The paper discusses one of the phases in the writing career of the nineteenth-century American literary journalist **Lafcadio Hearn** (1850-1904).¹ The period embraces the decade between 1878 and 1888 when the writer resided in **New Orleans**, making the city a significant stopover preceded by Ireland, New York and Cincinnati, and followed by more exotic locations such as Martinique and Japan. According to S. Frederick Starr, Hearn actually created the image of the city as it has become popular in America and throughout the world up to this day. Starr claims that Hearn “virtually invented the notion of Louisiana, more specifically New Orleans, as idea and symbol” [Starr 2001, xii], and “it was (him) who, more than anyone else, identified the elements of what became the prevailing image of New Orleans and commanded the literary skills needed to communicate that composite to a large general readership” [xxv]. The composite highlights what the previous accounts of the city included but rather underestimated or did not manage to embrace with genuine warmth, sympathy and tolerance.

Hearn’s image of New Orleans, although permeated with compelling personal affection, “grew from the works of travel writers, novelists, poets, and other kinds of mythmakers” [Ruys Smith 2011, 4] who preceded him in the exploration and revealing the city’s charms and vices. Among those who praised New Orleans there were Washington Irving, Mark Twain and William Cullen Bryant. Irving described the city as “a mixture of America

¹ The impressive range of L. Hearn’s writings is available in e.g. *A Bibliography of Hearn’s Writings* by Percival D. Perkins.

and Europe” [78], as well as “one of the most motley and amusing places in the United States” [78] of the 1830s. More than twenty years later Mark Twain appreciated New Orleans’ power to surprise newcomers through its spectacular carnival spectacle. Bryant included the city in his 1872 piece *Picturesque America*, originally published as a series of articles in *Appleton’s Journal*. Yet Thomas Ruys Smith in his 2011 book *Southern Queen: New Orleans in the Nineteenth Century* proves that the city owes the majority of the accounts to less distinguished, and now frequently forgotten, authors whose contribution to the place’s common perception should not be ignored. As early as 1731, with the publication of *Abbé Prévost’s* novel *Manon Lescaut*, the city began to be associated with tolerance for degeneracy and the immoral pleasures of out-of-wedlock relationships. At the end of the eighteenth century, marked by an intensified exchange of goods between New Orleans and other American cities, and the influx of new settlers into Louisiana, travelers’ accounts promised adventures, riches and entertainment. At the same time, some visitors, for example the English astronomer Francis Bailey who arrived in 1797, disapproved of the city’s lack of morals as evidenced in the “gaiety and mirth of juvenile diversions” [14] such as: “singing, dancing, and all kinds of sports” [14] that could be observed in every street. The condition of New Orleans’ streets at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries was also criticized by Pierre-Louis Berquin-Duvallon, an exile from Saint Dominique, who additionally complained of the citizens’ rudeness, ignorance and lack of education.

The in-depth research conducted by Thomas Ruys Smith demonstrates that the number of accounts of New Orleans increased considerably after the so called Louisiana Purchase of 1803 whereby the western region of North America, consisting of 828,000 square miles, was bought by the United States from Napoleon. Some of those accounts were especially influential in establishing the city’s reputation for the remaining part of the nineteenth century. A significant impact was exerted by Thomas Ashe’s 1808 book where he not only complimented on New Orleans’ prosperity and power but popularized it “as a city of pleasure to extraordinary lengths” [20]. In 1812 another traveler, Amos Stoddard, contributed to the above mentioned image by noting the local women’s “most beautiful forms and features” as well as the Creoles’ inclination towards gambling and dancing [23]. The combination of the beautiful and the sinful found its reflection in an 1821 letter of Rachel Jackson, president Andrew Jackson’s wife, in which she compared New Orleans to Babylon due to both places’ wickedness, idolatry, and excessive splendor [52]. Definitely, one of the most appealing descriptions of the city can be found in the journals of the architect of the Capitol, Benjamin Latrobe. The author’s ability to capture the cosmopolitan character, the developing trade and tourism, and the energy of New Orleans’ growing population in the 1830s “planted a picture of the city that would remain recognizable until

the Civil War” [73]. Among numerous travelers’ reports of the pre-war period, considered as New Orleans’ Golden Age, the account of British tourist, Adam Hodgson, shows his fascination with the city charms exemplified by the local flora and landscapes.

The period of Reconstruction after the Civil War (until 1877) witnessed the revival of Mardi Gras which “became an increasingly visible subject in post-war popular culture” [121]. The motif of the carnival, enriched by the author’s descriptions of women, gardens, and other pleasures of the city, appears in Thomas Bailey Aldrich’s 1862 account *Out of His Head*. The then editor of the *Atlantic Monthly*’s expressed his nostalgia for the pre-war era in *Story of a Bad Boy* (1870) devoted to his childhood in New Orleans. The longing for the good old times can be also traced to the 1871 novel by James Curtis Waldo, *Mardi Gras: A Tale of Antebellum Times*. The 1870s novels and other nostalgic accounts published in illustrated magazines, as well as the Americans’ post-war hope and optimism, aroused the “national passion for travel” [126], both in terms of individual experience and/or of reporting such experience to the public. In the case of Lafcadio Hearn, the individual inclination for traveling coincided with the all-American enthusiasm for exploring the United States, as well as with his journalistic profession, thus producing the idealistic image of the nineteenth-century New Orleans which has survived up to this day.

Within this image one aspect is analyzed in more depth through a close reading of the journalist’s personal manner of describing the city as “a woman, as if penning a valentine to a treasured lover” and as “a place of sensuality, frivolity, and intrigue”² [Heitman, online]. The issue is discussed using, as examples, Hearn’s texts published in the form of impressions, sketches and editorials in the *Cincinnati Commercial* and the *Daily City Item*, the former one left by Hearn in favor of the latter, a New Orleans-based newspaper where he was employed for about four years. In the selected pieces the writer’s affection towards the city is presented primarily in terms of his expectations, his perception based on the senses, and his tendency to ascribe feminine qualities to the places and objects he explored as a reporter.

Hearn, delegated by the *Cincinnati Commercial* as a political correspondent, began the process of forming an image of New Orleans only after he had set off on a journey to Louisiana. The image creation was approached on entirely new terms since “(t)he slavery to ignoble journalism, what he calls a ‘really

²This approach to New Orleans was not a novelty as “from earliest days, (the city) was orientalized and eroticized, particularly because of the associations with African slaves with sexuality itself (...), the infamous Storyville area of prostitution and jazz, and the city’s longstanding reputation as a place of sexual license and laissez-faire.” (see: *A Companion to the Literature and Culture of the American South* by R. Gray and O. Robinson, p. 321). Moreover, the city image compared to or even equated with femininity is explored by the Russian philologist, Vladimir Toporov, in his study *Miasto i mit (City and Myth)*, pp. 33-45.

nefarious profession,' was to be resolutely renounced from the day of his arrival in New Orleans" [Gould, online]. His contemporary, the American physician and lexicographer, George M. Gould (1848-1922) declared in his book *Concerning Lafcadio Hearn* that, after covering sensational pieces, the writer "rebelled against becoming a part of the revolving machinery of a newspaper" one more time, and expressed his determination to "produce something better in point of literary execution" [Gould, online].

Hearn's first account *Memphis to New Orleans*, published in the *Cincinnati Commercial* on November 14, 1877, prepares the ground for a new experience which, no matter how risky and unpredictable, he expected to be promising and refreshing. According to George M. Gould, and other friends of Hearn's, "any place rather than Cincinnati would have been better for the happiness and success of the emigrating boy." From the notes on the writer scrupulously collected by Gould we can also learn that Hearn's development and success as a reporter increased in inverse proportion to his well-being: "(h)is body and mind longed for the congeniality of southern air and scenes (...). While his lines were hard ones in the grime and soot and trying weather of Cincinnati, from which his frail body shrank continually, his trend of thought was largely tropical" [Gould, online].

No wonder that, having been in such a state of body and mind,³ Hearn started his November article with the words "(o)ne leaves Memphis with little regret" [Starr 2001, 3], and did not even pretend any concern about Cincinnati readers' feelings – the representatives of the North he had just deserted. Moreover, he depreciated the region's major source of power and influence as "a cotton nightmare" [4], and noticed that "even the loveliness of the Ohio seemed faded, and the Northern sky-blue palely cold" [4] in comparison with his first encounter with "the splendor of the Mississippi" [4] as well as the sunrise "over the cane fields of Louisiana" [4]. As this example shows, the desire for change and hope for the better in the new place, on the one hand, idealized the South; on the other, his expectations made him even more observant, receptive and aware of what he actually had awaited and missed so far. From this introductory article the reader can infer that what impressed Hearn most on entering Louisiana was what he imagined as the attributes of the South: the tropical glow, the smell of "saccharine sweetness", the landscape abounding with "the mouths of bayous, (...), swamps, orange trees and live-oaks, pecans and (...) broad-leaved bananas" [5], as well as "the magnificent old mansions of the Southern planters" [5]. One can also argue that the very way into the South enchanted Hearn and won his heart immediately; thus, what he expected further could be taken by him at face

³ Hearn was depressed after the failure of his marriage with a mulatto woman, Alatheia Foley, which led to a scandal, and to the reporter's being fired from the *Cincinnati Enquirer* in 1875, as related by Simon J. Bronner in his *Lafcadio Hearn's America: Ethnographic Sketches and Editorials*.

value. The journey to New Orleans apparently drew the writer's attention from the original assignment he was to undertake for the *Cincinnati Commercial*; "(c)ontrary to the expectations of the *Commercial's* editors, Hearn sent back little about politics. Instead, he offered picturesque travelogues of the new sights" [Bronner 2015, 20] along the way. The pieces, usually classified as *impressions*, were accepted by the magazine as they responded to the strong market demand for "short stories set in little known locales" which developed in the United States in the last three decades of the nineteenth century [Mastran and Lowerre 1983-91, xxiv].⁴ Additionally, Hearn's character and inclinations predestined him to follow the form of the travelogue as "he loved wondering and change of scene; he disliked the monotony of staying beyond a certain time in the same place" [Kennard 2010, 100] thus putting himself into the category of those who rather practice extended stays than traveling.⁵

The variety of stimuli appealing to Hearn belongs to the sphere of senses which can be sharpened only under the appropriate circumstances. In the case of Hearn, who complained of poor vision (he seriously injured one eye in his childhood), more effort had to be put into grasping the visual aspect of the world, "which paradoxically seemed to enhance his perception" [Heitman, online]. Most probably, what others took for granted and perceived on a kind of *regular* scale, he appreciated more intensively – with more involvement, emotion, and enjoyment. Therefore, his first glimpses of Louisiana were not only conditioned by his anticipation of some better future but also by his perceptive skills which could be eventually used at full strength as they were exposed to such a plentitude of incentives. Hearn's "narratives dwelled on the sounds, smells, and textures of his settings" [Bronner 2015, 13] already in *Cincinnati* where he mostly concentrated on the gruesome, macabre, and repulsive elements of the city's underside. Arriving at his new destination, Hearn could further develop what David Howes in his *Empire of the Senses* calls "an approach that involves 'sensing cultures' (in place of 'reading') them" [Howes 2005, 4]. Out of that cornucopia of impressions caught by the reporter while on the boat to New Orleans, colors make their mark in the account *Memphis to New Orleans*.

Taking note of the most characteristic features of the Southern landscape, Hearn pays special attention to its variable greenery: "from a green so dark that it seemed tinged with blue to an emerald so bright that it seemed shot through with gold" [Starr 2001, 5], at the same time presenting to his readers

⁴ The popularity of the travelogue in the United States is closely connected with the development of the railroad, the American expansion to the West, as well as with the "travel-mania" in Europe; see *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions* ed. by Grzegorz Moroz and Jolanta Sztachelska. The fascination with this form is studied in *Literature on the Move* by Ottmar Ette.

⁵ To explore more of the difference between sojourns and regular travels in literature, see *Louisiana Sojourns* by Frank de Caro.

the power of nature as well as the first sample of his own powers of careful observation. He also notices other colors and their subtleties as the “snowy whiteness”, “pale yellow” [5], “an auroral flush of pale gold” [4], and “the grey of the Spanish moss” [5].

Color is one of the primary aspects of the surroundings Hearn is aware of when he arrives in New Orleans on November 19, 1877. That focus on color in *At the Gate of the Tropics* as well as in *Memphis to New Orleans* may justify both pieces as examples of travel writing since, according to Ottmar Ette, “each travelogue (...) presents *visual* models of understanding that are unfolded in their spatial-temporal dimension to the reader” [Ette 2003, 19]. In the harbor Hearn remembers for instance the sight of “deep-sea ships (...) (with) their pale wings folded in motionless rest” [7], and “brightly-painted luggers” [7]; when he enters the French Quarter “its houses painted in light tints of yellow, green, and sometimes even blue” [7] are recorded in his account as the place’s first elements of interest. Soon Hearn proves his eye for detail and an ability to provide more profound insight when he distinguishes some “neutral tints” [7] and subtleties such as “walls painted chocolate color, or tinted yellow” [8] which, in his view, “have a pretty effect” [8]. The concern with the effect reflects the writer’s fascination with Edgar Allan Poe’s fundamental concepts of composition,⁶ and therefore is most often revealed precisely through the concept of beauty but also through harmony, generosity, splendor, and picturesqueness – the qualities Hearn valued in people, nature and arts, and whose presence ensured him stability and safety. At the very onset of his journalistic assignment he provided some traces of these qualities in, for instance, “generously and beautifully built” [8] public edifices, “picturesquely-peaked” [7] roofs of sugar sheds, “the harmonious relation” of some architectural elements [8], or the “splendor” of the Mississippi River [4].

While reminding us a little of a tourist guidebook with major landmarks and attractions of the city, Hearn’s first articles from New Orleans also reflect the author’s conviction that the more exploration he undertakes, the more of the desired effect will unfold before him. He expresses this belief concluding his excursion through one of the city districts with the words: “and the gardens more and more beautiful, as you proceed southwardly...” [9] in the direction where he hoped to find “a land where the air is always warm, the sea always the color of sapphire, the woods perpetually green as the plumage of a green parrot” [Gould, online]. Wandering among New Orleans’ houses and gardens gave the writer a touch of his dream of the South; what he encountered there

⁶ Although Poe’s influence on Hearn’s writings is most prominent in the Cincinnati period of the sensational pieces on the city crime (e.g. *The Tanyard Case*, 1874), “it is well known that (he) identified with Edgar Allan Poe, particularly with his famous poem, *The Raven*” [LaBarre, xix]. A conclusion can be drawn that the ideas expressed by Poe in his *Philosophy of Composition*, especially beauty and the significance of the ultimate effect, are reflected in Hearn’s dealing with the city’s women, architecture, and flora.

was not merely the abundant flora but rather a harmonious combination of well kept plants (fruit-bearing trees, thick shrubbery cunningly trimmed into fantastic forms, orange and fig trees, bananas and palms, magnolias and myrtles, cypresses and cedars) with paths, statues, fountains, antique urns and “the houses, mostly built in Renaissance style” [Starr 2001, 8]. The landscape structured in this way, partially wild, partially tamed, “this elegant, gracious architecture (...) adapted to this sky and such a sun” [8] appeared to him as an earthly paradise, almost infinite since it stretched over long miles and took hours to walk through.

The paradise-like quality of the Southern Queen, the feast to the writer's sense of sight, would not be complete without another sensual element he mentioned from time to time in his articles. According to Hitomi Nabae, Hearn was aware that “the smells certainly add to a sense of life in motion, while picturesque façades, though pleasing to the eye, can simply be dead as they fail to emit any life-giving energy” [Nabae 2014, 56]. Thus, he was not indifferent to the impression that “the air yet becomes more fragrant” [8] alongside those houses and gardens he admired, in the same manner as he recognized “the smell of saccharine sweetness” [5] floating from the Mississippi shores. What could not escape his notice was the smell of the aromatic coffee of the French Market vendors mixed with the odors of meat and “the wilted cabbage leaves” [28]. Yet the one-of-a-kind character of the city was memorized by him thanks to “the exquisite perfume of the South, the breath of orange flowers” (15) making passers-by drowsy, and “the air odorous” [15] by “the ladies who promenade Canal street of a sunny afternoon” [15]. That particular smell, or *sensuous experience*, as Paul Rodaway, the author of *Sensuous Geographies* claims, could be “grounded in (the individual's) previous experience and expectation, each dependent on sensual and sensory capacities and educational training and cultural conditioning” [Rodaway 1994, 5]. Being deeply conditioned by his ideal of the South, his half-Mediterranean origin, and the acuteness of the senses (except for that of sight), Hearn managed to detect that unique combination of odors prevailing in New Orleans. In that manner, he outlined for the readers the place's *smellscape*, its “overall smell environment” [Henshaw 2013, 5] whose mental image became a significant part of the city's total image.

Examining the features of a southern city, Hearn did not ignore the message conveyed through the sense of hearing, thus establishing the specific “sonic environment” [Saunders and Cornish 2017, 109], the idea developed in the 1970s as the *soundscape* by the Canadian composer Murray Shafer, and expanded later by Paul Rodaway. Through a detailed and vivid description, Hearn succeeded in translating that “sonic environment of which surrounds (him as) the sentient” [109] into the long-lasting and appealing feature widely accepted within the city image. In one of his sketches published in the *Daily City Item*, Hearn turned his readers' attention to the manner the life of New

Orleans manifested itself sonically at dawn. He recorded that “with the first glow of sunlight the street resounds with (...) cries” [98] of peddlers trying to sell fresh figs, lemons, tomatoes, chicken, but also fans and charcoal. The text aimed at describing these “voices of dawn” [98] in terms of “musical announcement” [98] rather than annoying noise irritating the inhabitants. He showed the readers the brighter side of this kind of wake-up call as a form of entertainment to those who lack leisure and amusement. At the same time, he optimistically and matter-of-factly observed that the morning trade of the peddlers was “an encouraging sign of prosperity and the active circulation of money” [98] in their city.

Yet the relation between economy and entertainment so evident and unavoidable in the organization of the Carnival (Mardi Gras) did not evoke in him equally positive reactions. In this case, having resided in New Orleans for about six years, Hearn assumed the perspective of a citizen, rather than a newcomer. At that stage he seemed more than certain that “the place (was) disguised by its holiday garb, (...) the native picturesqueness (was) overlaid and concealed by the artificial picturesqueness of the occasion” [47]. While recommending to tourists (originally the readers of *Harper's Bazaar*, 1883) the so-called St. Martin's summer as a more beneficial season to enjoy the city's “most natural and pleasing mood” [47], he again proved being audile and color-sensitive. Instead of the *compulsory* attractions of Mardi Gras, he focused on those he already appreciated as real ones: “tepid, vast, wine-colored” nights “vibrant with an infinite variety of insect music (...): sounds as of ghostly violins, phantom flutes, elfish bells (...)”, and “weird and wonderful pipings” of mocking birds, “invisible buzz-saws” of crickets [47], and frogs' croak. As for the musical character of the city, Hearn was convinced that visitors and especially the inhabitants were privileged since “every surface inch of land or water seems to possess a voice of its own; the water-lilies speak one unto the other, the shadows cry out” [47].

Other peculiar local sounds and odors noticed by this sensitive and acquisitive city reporter refer to the place's climatic condition – its dampness. Evidently impressed, he used a number of adjectives (including three in a row) to express its exceptionality: “phenomenal” [38], and “spectral, mysterious, inexplicable” [38]. The consequences of the dampness such as “soughy, marshy sounds under the foot” [39] in carpeted rooms, the “musty smell” [39] in the atmosphere, and the necessity of sleeping with a fire in one's bedroom are dwelled upon in the *Cincinnati Commercial's* impression *New Orleans in Wet Weather* of December, 1877, where he stresses the city's Southernness and already distances himself from the North by addressing the readers: “You do not know in the North what such dampness is” [38]. He also begins to understand the relationship between those early fogs, moisture and mildew and the city dwellers' “peculiar habit of late rising” which makes eight o'clock the time of “awakening yawn” [40] instead of brisk business. Gradually he realizes

that under the circumstances anyone will be tempted “to lose all affection for the great Northern nurse that taught you to think, to work, to aspire. Then, after a while, this nude, warm, savage, amorous Southern Nature succeeds in persuading you that labor and effort and purpose are foolish things, that life is very sweet without them” [Gould, online]. Hearn’s remark reflects his awareness of the consequences of “the classic opposition between sense and intellect (leading) to the notion that the expansion of the sensory awareness (...) entails a diminution of intellectual activity” [Howes 2005, 6].

The quality of sweetness and loveliness frequently mentioned in Hearn’s accounts also refers to another aspect of sound, namely, the Creole dialect. He not only describes it as the “sweetest of all dialects” [Starr 2001, 16] he had ever heard, but also as “the most liquid, mellow, languid language in the world” [16]. To support his description, he provides its specific linguistic features: being “voluminous with vowels” [16], and omitting the letter *r* in pronunciation, but most of all, he proves to have “poetry in (his) composition, music in (his) soul” [16] by defining the dialect as “pretty baby-talk”, and “a language for love-making” [16].

His sensitivity to the delicacy and smoothness of the language coincides with the special attention Hearn regularly devoted to the similar and other characteristics of the women of the South. According to Adam Rothman, “Hearn’s view of the tropics as seductively feminine made it almost inevitable that he would fixate on tropical women” [Boelhower 2010, 121] in his writings set in New Orleans and the Caribbean. Especially at the beginning of his stay in New Orleans he pictured them with unconcealed enjoyment and awe expressing these emotions with adjectives of color and quality (sun-golden, elegant, startling, dark) as well as adverbs and statements complimenting on the women’s appearance (“perfectly worn and perfectly managed”, “admirably adapted”, “I have never seen”) [15]. The feature the author frequently mentions, their grace, turns out not too obvious to grasp; in an attempt to be apt he prefers “supple shapeliness” [15]. Yet he soon concludes that the phrase should rather be replaced with the French term “*svelte*ss, for which the English tongue has no word” [15], thus somehow accounting for the genuinely intangible Southern femininity. Confined to the possibilities or rather the limitations of the English vocabulary,⁷ the writer wanted to convey that the grace he meant was a “realization of the Greek ideal (...), a living Venus of flushed bronze” [15]. As a matter of fact, according to Hearn, the city’s females were privileged by having inherited ancient classical beauty. At the same time, he emphasized the features of more sensual and carnal character embodied

⁷ According to the French scholar Bernadette Lemoine’s *Lafcadio Hearn as an ambassador of French literature in the United States and Japan*, the writer showed “a strong taste for linguistic studies”; his ambition was to transpose the “exoticism and stylistic achievements” of such French authors as Gautier, Maupassant, Loti, or Flaubert into his own works to convey “the warmth, color and melodiousness of descriptive qualities” of prose.

in the local women, which completed and authenticated their image.⁸ For example, having caught a glimpse of a young woman passing by, the reporter habitually noticed her “supreme grace like a statue of bronze” [153], but as a resident of three years, he may have felt more confident with his readers to mention her “indescribable curves” [153], and her attitude towards men.⁹ He witnessed the woman’s “not seeking to conceal her admiration of the handsome youth” [153] who greeted her on the street, and recorded their unhidden mutual interest as “tropical” [153].

In this manner Hearn stressed, not for the first time in his New Orleans pieces, a connection between the place’s climatic conditions and the inhabitants’ habits, customs and behavior. Another, more humorous and slightly ironic analysis of the influence of the tropical environment on New Orleanaisers can be found in the 1880 sketch - - - - !! *Mosquitoes !!!* published in the *Daily City Item*. There he assures the reader that without those “most cunning of all living things which fly” [108] the city would practically stop functioning as everybody “should waste (their) time snoring upon sofas or lolling in easy chairs, or gossiping about trivial things, or dreaming vain dreams, or (...) feeling dissatisfied with (their) lot” [109]. Now from the position of the insider who understands the citizens’ concerns, Hearn concludes his mosquito-praising text with somehow sermon-like teaching “Even while we curse, let us also bless the mosquitoes, for making us move about and root around, instead of dreaming our lives away” [109].

The possibility of losing oneself in dreams seems omnipresent in New Orleans and especially its whereabouts “full of flower fragrance” [83], abounding in “forlorn cypress woods (...), fields of cane (...), and orange trees holding out their yellow riches to passing boats (...)” [83]. Hearn realized that such circumstances led to a state of pastoral peacefulness, and all-embracing quietness he referred to in terms of dreaminess, and to which he did not object. On the contrary, he yielded to its power of becoming the “master of thought and speech” which “mesmerizes you, – caresses with tender treachery, – soothes with irresistible languor, – woos with unutterable sweetness...” [83]. Consequently, he identified with what he admired, and allowed that to conquer him and his

⁸ Hearn’s memory of his Greek mother, described as a woman of beautiful big eyes and tawny complexion, but also compared by the writer to the Virgin Mary holding the Child (see *The Erotic Motive in Literature* by Albert Mordell, Chapt. XVII), mixed with the availability of images of nude women and copies of classical artworks (from the middle of the 19th century), may have resulted in the somehow contradictory pictures of the women present in the analyzed pieces. See *The Beauty Myth* by Naomi Wolf. Also, S. Bronner in *Lafcadio Hearn’s America* mentions the writer’s early “pagan interests” in nude illustrations referring to some mythological creatures and gods he read about at the age of 8 or 9.

⁹ In his 1883 *Mysteries and Miseries of America’s Great Cities*, J. W. Buel observed that local women’s lack of modesty towards men was due to the climate which helped them to “develop and sensualize” to the point of emitting “flames of infectious passion.” See: Introduction to *Creating the Big Easy: New Orleans and the Emergence of Modern Tourism, 1918-1945* by Anthony J. Stanonis.

writings, which became “indeed, exquisite, and as certainly of a delicacy and beauty which must have made the reader of that time and newspaper wonder what strange sort of a correspondent the editor had secured” [Gould, online].

The above-mentioned influence of dreaminess may have lulled Hearn into some false feeling of complacency and never-ending idyll, but in his case it actually inspired him to even more fervently follow and grasp the Southern spirit. During his city strolls the traces of beauty and sweetness associated with womanhood always appeared worthy of notice. In the sketch *Home* (which appeared in the *Daily City Item* on January 8, 1881) he praised a woman's presence which “transforms and beautifies everything” [150] and adds a soul to the “furniture and brick walls” [150] of the household. While studying the local systems of the French Creoles' street-naming he discovered that many of them were “christened with the sweetest and prettiest feminine names imaginable (...): Suzette, Celeste, Estelle, Amelie, Anette, and others” [19]. Also, “some of them were christened after the favorite children of rich parents, but again not a few were named after favorite concubines” [19] – the mixture accounting for the primacy of beauty no matter its source.

Hearn's constant and successful quest for beauty in the South mirrors his attempts to define this concept. In his 1898 work *Exotics and Retrospectives* he expresses the belief that beauty embodies memory, since it “represents (...) countless fragments of prenatal remembrance crystallized into one composite image within organic memory” [Hearn 2007, 168]. In his monograph *The Spirit of No Place*, Hitomi Nabae elaborates on Hearn's understanding of beauty by adding that in Hearn's view “beauty (...) is a ‘recollection’ of the ‘antique beauty’ one must have experienced in the distant past. It is also the reflection of ‘antique beauty’ in the form of a shadow in the present” [Nabae 2014, 21]. What is more, beauty “may escape one's inattentive eye, but it is always present in the ordinary matters of life” [21], a claim which confirms Hearn's way of perceiving New Orleans and the South.

The charm of the street names was not Hearn's exclusive interest devoted to the Creole aspect of New Orleans. In his journalism this subject is explored in impressions (*The Streets, Los Criollos*), sketches (*A Creole Type, A Creole Journal*), editorials (*Latin and Anglo-Saxon*), as well as longer studies, also called reports from the field, in which he studied the cuisine, dialects and proverbs. According to Thomas Ruys Smith, the author of *The Southern Queen*, a book on the nineteenth-century New Orleans, Hearn's enchantment with the city, its spell “had been cast at least partly by George Washington Cable. As (Hearn) later remembered (...) the timing of his arrival coincided roughly with the publication of Cable's strange little tale, ‘Jean-ah Poquelin’, which (...) influenced (his) anticipation of the city and encouraged to idealize everything” [Smith 2011, 133]. It should also be mentioned that Hearn coined the new term “creolization to describe the transforming and varied practices of the hybrid culture” [Nabae 2014, 10] of the Creoles, and that he and Cable

collected folk songs to preserve them for future generations; Hearn wrote down the lyrics, and Cable recorded the music [Bronner 2015, 21].

The writer's first remarks on the Creole element concern the above-mentioned names of the streets, and the charming sound of the dialect he had heard in England. Tempted with the promise of the sensual and the beautiful present in the Creole speech, in the following pieces of his correspondence to the *Cincinnati Commercial* Hearn begins to pursue the issue with the very term 'Creole' – its interpretations and improper applications, as well as some samples of Creole songs and medicine, just to expand his scope of interest in the years to come. The Creole aspect fits into the cosmopolitanism repeatedly emphasized by the reporter thus contributing to the image of the city; the city where "man might (...) study the world" [22] due to the variety of races, faces, dresses, and languages. The presence of the Creole element simultaneously strengthens the city's Southern character through aristocratic traditions and the Spanish and French background, customs (e.g. fencing), architecture – "all the romance of the earlier days" [18] and "suggestion of a hundred years ago" [187], which was so appealing to Hearn and which he could not sense in the North.

However, apart from the fact that New Orleans "resembles no other city upon the face of the earth, yet it recalls vague memories of a hundred cities" [7], most of all, it was "its tropical beauty" [7] which enchanted Hearn through all his stay in the South. In those articles where he emphasized New Orleans' exquisite qualities he enumerated them as if in one breath ("quaint houses, its shaded streets (...), its contrasts of agreeable color (...), its general look of somnolent contentment, its verdant antiquity (...), its tropical gardens, its picturesque surprises, its warm atmosphere") [187]. The indulgence in naming virtues coincides with the moments of addressing the city as a female when the writer reveals his emotions and concerns. It is most painful for the writer to speak of "her decay" [45] which does not mean the city's disappearance but rather the destruction of the old Southern spirit – "the picturesqueness, the poetry, the traditions, the legends, the superstitions, the quaint faiths, the family prides, the luxuriousness, the splendid indolence and the splendid sins of the old social system" [45].¹⁰

The lament over the future of the city peaked in the editorial *New Orleans Letter* (1878) whose final part takes the form of a prophecy of the city's decline. Here again the author feminizes New Orleans through the pronoun 'her' but

¹⁰ The adjective *splendid* referring to New Orleans' indolence and the sins of slavery, adultery, debauchery, and tolerance for inequality may reflect the writer's conviction that "the passions still remain more powerful than the reason in man because they are incomparably older, because they were once all essential to self-preservation (...). Never can be suffered to rule (...). Only through millions of births have we been able to reach this our imperfect state; and the dark bequests of our darkest past are still strong enough to prevail over reason and ethical feeling" – see *The Erotic Motive in Literature* by Albert Mordell.

additionally intensifies his vision by means of an interchangeable employment of grammatical tenses, mostly referring to the present: “The old Southern hospitality has been starved to death” [45], “(m)any of her noblest buildings are sinking into ruin” [46], “(t)he charming French Opera-house on Bourbon Street (...) is dark and dead and silent” [46], “(t)he New South may, perhaps, become far richer than the Old South; but there will be no aristocracy, no lives of unbridled luxury, (...) no mad pursuit of costliest pleasures” [45].

However, another *Daily City Item* editorial, *The Glamour of New Orleans*, presents an entirely different opinion, although typically of its author, not deprived of a significant amount of “affectionate impressionism” [3]. The then editor of the daily firmly acclaimed that “the glamour of New Orleans” [187] in all its manifestations “cannot ever be wholly forgotten” [187]. What justifies his conviction is the historical truth that “for a hundred years and more has New Orleans been drawing hither wandering souls from all the ends of the earth” (...) and in turn “(a)ll civilized nations have sent wandering children (...) to the far-off Southern city, whose spell is so mystic, so sweet, so universal” [187]. The protest against the city’s decline becomes additionally reinforced with the text’s closing section where New Orleans is personified as a temptress seducing the world with the offer of the inconceivable “hope and content (...), eternal summer, (...), sweet breezes and sweet perfumes, bright fruits, and flowers brighter than the rainbow” [188]. The “beautiful, quaint old city” [188] lustfully murmurs assuring the visitor of its eternal impression made by beauty and charm never threatened with youth – “I am old; but thou hast never met with a younger more beautiful than I” [188].

The personified image of New Orleans created in *The Glamour of New Orleans* guarantees the readers and guests the permanence and power of their “first delicious fascination of the fairest city of the South” [188]. The whole editorial can be treated as the conclusion of the present paper since it comprises all the major assets of New Orleans as well as Hearn’s most personal expression of his enchantment touchingly conveyed by the “perfect garment of words” [Gould, online]. Particularly, adjectives and adverbs employed in enumeration, repetition, and personification, but above all the “language that, while streamlining (sensory) experience by molding it into its communicative structures, (could) give it a temporal dimension, add past and future, loss and longing, hope and despair” [Rindisbacher 1992, 4]. What must be added in the paper’s final paragraph are Hearn’s main writing concerns and aims underlying the treatment of his own journalism. First of all, he believed that “the thing created must be beautiful; it does not satisfy if the material be rich” [Gould, online] in events, accidents, or sensations as usually expected in the papers. That attitude is also supported by James Cockerill, the *Cincinnati Enquirer’s* editor, who remarked that Hearn’s “whole nature seemed attuned to the beautiful, and he wrote beautifully of things which were neither wholesome nor inspiring” [Bronner 2015, 14]. Then, stressing

his Greek-Irish origin, Hearn admitted he felt more comfortable “with the Latin race than with the Anglo-Saxon” [Gould, online] which predestined him “to create something in English fiction analogous to that warmth of color and richness of imagery hitherto peculiar to Latin literature” [Gould, online]. Also, he realized that finally “with time and study (he) may be able to create something different from the stone-grey and somewhat chilly style” [Gould, online] dominating English and American writing. Definitely, despite his reserve towards American journalism of the second half of the nineteenth century, he considerably contributed to the development of its literary variation due to “his special brand” [Bronner 2015, 1], made his name as a reporter who *invented New Orleans*, and succeeded to leave the readers enchanted with that city of the South.

Bibliography

- Boelhower William (ed.). 2010. *New Orleans in the Atlantic World: Between Land and Sea*. London: Routledge.
- Bronner Simon J. (ed.). 2015. *Lafcadio Hearn: Ethnographic Sketches and Editorials*. Lexington: University Press of Kentucky.
- De Caro Frank. 2005. *Louisiana Sojourns: Travelers' Tales and Literary Journeys*. Baton Rouge: Louisiana State University.
- Gray Richard, Robinson Owen. 2008. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Ette Ottmar 2003. *Literature on the Move*. Amsterdam & New York: Radopi.
- Gould M. George. 2011. *Concerning Lafcadio Hearn*. In: <http://gutenberg.readingroo.ms/3/6/7/8/36783/36783-h/36783-h.htm> [Access 31 VIII 2017].
- Hartsock John. 2000. *A History of American Literary Journalism: the Emergence of Modern Narrative Form*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.
- Hearn Lafcadio. 2007. *Exotics and Retrospectives*. New York: Cosimo, Inc.
- Heitman John. 2012. *Lafcadio Hearn in New Orleans*. In: <https://www.neh.gov/humanities/.../lafcadio-hearn-in-new-orleans> [Access 31 VIII 2017].
- Henshaw Victoria. 2013. *Urban Smellscapes: Understanding and Designing City Smell Environments*. New York: Routledge.
- Howes David (ed.). 2005. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. New York & Oxford: Berg.
- Kennard Nina. H. 2010. *Lafcadio Hearn*. In: <http://www.gutenberg.org/files/33345/33345-h/33345-h.htm> [Access 4 XI 2017].
- LaBarre Delia (ed.). 2007. *The New Orleans of Lafcadio Hearn. Illustrated Sketches from the Daily City Item*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Lemoine Bernadette. 2006. *Lafcadio Hearn as an ambassador of French literature in the United States and Japan*. In: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-3-page-299.htm> [Access 9 XI 2017].
- Mordell Albert. 2017. *The Erotic Motive in Literature*. London & New York: Routledge.
- Moroz Grzegorz, Sztachelska Jolanta (ed.). 2010. *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Murray Paul. 1993. *A Fantastic Journey: The Life and Literature of Lafcadio Hearn*. Hove: Psychology Press.
- Nabae Hitomi. 2014. *The Spirit of No Place. Reportage, Translation and Retold Stories in Lafcadio Hearn*. Kobe: Kobe City University of Foreign Studies.
- Perkins D. Percival, Perkins Ione (ed.). 2005. *Lafcadio Hearn: A Bibliography of his Writings*. Mansfield Centre: Martino Publishing.
- Rindisbacher Hans J. 1992. *The Smell of Books: A Cultural-historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rodaway Paul. 1994. *Sensuous Geography. Body, Sense and Place*. New York: Routledge.
- Saunders J. Nicolas, Cornish Paul. 2017. *Modern Conflict and Senses*. London: Taylor & Francis.
- Smith Mastran Shelley, Lowerre Nan. 1983-91. *Mountaineers and Rangers: a History of the Federal Forest Management in the Southern Appalachians*. Washington D.C.: U.S. Department of Agriculture.
- Smith Ruys Thomas. 2011. *The Southern Queen. New Orleans in the Nineteenth Century*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Stanonis Anthony J. 2006. *Creating the Big Easy: New Orleans and the Emergence of Modern Tourism, 1819-1845*. Athens & London: University of Georgia Press.
- Starr S. Frederick (ed.). 2001. *Inventing New Orleans. Writings of Lafcadio Hearn*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Stevenson Elizabeth. 1998. *The Grass Lark: A Study of Lafcadio Hearn*. New Brunswick & London: Transaction Publishers.
- Toporov Vladimir. 2000. *Miasto i mit (The City and Myth)*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wolf Naomi. 2002. *The Beauty Myth – How Images of Beauty are Used Against Women*. London: Vintage Books.

Summary

This paper is devoted to the New Orleans stage in the writings of the nineteenth-century American literary journalist, Lafcadio Hearn. The major focus is on the writer's fascination with the city's unique Southern character which was skillfully grasped and conveyed by Hearn during the decade of his residence in New Orleans. The articles published in the *Cincinnati Commercial* and the *Daily City Item* are discussed in terms of the author's sensual and emotional approach towards what he considered as the greatest assets of New Orleans: its tropicity, the Creole element, the climate, and the women. Special attention is paid to Hearn's sensitivity to feminine beauty as the crucial determinant of the city image he managed to describe for future generations.

Kontakt z Autorką:
joanna.wasilewska@uwm.edu.pl

Невзорова Наталья Павловна

Доцент кафедры филологии Педагогического института
Белгородского Государственного Университета, г. Белгород, Россия

«ПАМЯТЬ ЖАНРА» И ЕГО МЕТАМОРФОЗЫ В АВТОРСКОЙ СКАЗКЕ А.А. МИЛНА

Key words: genre memory, Milne, Winnie-the-Pooh, folklore tale, literary tale, fantasy

Из многочисленных фольклорных жанров наиболее жизнеспособным и продуктивным оказался жанр сказки, который дожил и до наших дней и при этом не только сохранил свою корневую основу, «память жанра» [Бахтин 1963], но и сумел значительно видоизмениться, породив в литературе так называемую авторскую сказку и фэнтези.

Наиболее активно этот процесс происходил в англоязычной сказке, «золотой век» которой несомненно приходится на вторую половину XIX века. В качестве примера можно назвать *Дети вод* Ч. Кингсли (Ch. Kingsley) 1863 г., дилогию об Алисе Льюиса Кэрролла (Lewis Carroll) 1865-1871 гг., *За спиной Северного ветра* и *Принцесса и Гоблин* Джорджа Макдональда (G. MacDonald) 1871-1872 гг., сборники сказок *Счастливый принц* и *Гранатовый домик* О. Уайльда (O. Wilde) 1888 и 1891 гг. и т.д. Традиция авторской сказки была продолжена целым созвездием британских авторов начала XX века: Р. Киплинг (R. Kipling), К. Грэхем (K. Graham), Дж. Барри (J. Barrie) и др. В 20х гг. появляются циклы сказок Х. Лофтинга (Hugh Lofting), А.А. Мильна (A.A. Milne) и др. Циклы оказались чрезвычайно продуктивными и в 30е гг. XX века, о чем свидетельствует огромная популярность и до сих пор повестей о Мэри Поппинс П.Л. Трэверс (P. Travers) и, конечно же, эпопей Р.Р. Толкина (R.R. Tolkien) и К.С. Льюиса (Clive Staples Lewis).

На примере анализа дилогии А.А. Милна о Винни-Пухе – *Винни-Пух* и *Дом в Медвежьем углу* (*Winnie-the-Pooh; The House at the Pooh Corner*) мы хотели бы продемонстрировать, как работает в тексте и «память жанра» традиционной фольклорной сказки, и ее оригинальные авторские метаморфозы. В качестве методологической основы мы использовали

работы фольклориста начала XX века В.Я. Проппа, а также исследования по жанру фольклорной и авторской сказки современных российских исследователей.

Сразу же хочется отметить, что в разноплановых исследованиях и примечаниях к переводным сборникам англоязычных сказочных текстов наряду с термином «авторская» или «литературная сказка» используются и определения «повесть-сказка» и «фэнтези». Стоит добарить, что немалый «вклад» в подобный «разнобой» определений внесли и сами авторы: так О. Уайльд тексты из своих сборников называл сказками (tales), хотя они являются скорее философскими притчами, а Р. Киплинг и А. Милн – «историями», «рассказами» (stories).

Исследователи сказочных текстов и проблем взаимодействия фольклорных и литературных жанров (Н.М. Демурова, И.П. Лупанова, М.Н. Липовецкий, Д.Н. Медриш, М.С. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, В.Я. Пропп и др.) сходятся во мнении, что авторская, литературная, сказка это не механическое сложение фольклорных заимствований и результата «осознанного авторства», а особый синтетический современный жанр, вбирающий в себя основные глубинные параметры своего фольклорного прототипа.

Итак, в основе «памяти жанра» **фольклорной волшебной сказки** обязательно лежит нравственная идея о борьбе Добра со Злом с неизменной победой идеи Справедливости. При этом Добро торжествует отнюдь не в силу своей действенности и убедительности, а как результат вмешательства Чуда. Этот конфликт реализуется через жесткий отбор действующих лиц, каждый из которых связан только с одной сюжетной линией повествования. Сами герои при этом достаточно схематичны и статичны и представляют собой тип, а не индивидуальность. Картины природы необходимы лишь для развития действия, несут символический смысл и имеют канонические обозначения с закрепленным за ними набором постоянных эпитетов.

Для традиционной волшебной сказки характерна особым образом организованная пространственно-временная модель повествования, основанная на ритуально-мифологическом обряде инициации. Она, как правило, имеет трехчленную структуру и реализуется через выделение главного героя из какой-то общественной группы, отправки его в некий «чужой мир», где он проходит серию испытаний, и возвращение героя обратно, но уже в новом, более высоком, продвинутом статусе.

События не имеют конкретно исторической пространственно-временной привязанности и обращены в неопределенное прошлое. Основными характеристиками сказочной модели мира ученые считают ее замкнутость, цикличность. Сюда же необходимо добавить строгую последовательность поступков персонажей, которые реализуются в сюжетных ходах через функции действующих лиц. Для фольклорной

сказки характерна особая сказочная логика, которая ведет движение сюжета через испытание героя на нравственную стойкость к личному счастью и победе Добра (см. жесткий порядок появления и сочетание «функций» в *Морфологии волшебной сказки* В.Я. Проппа). СтОит отметить, что сам же фольклорист оговаривается о том, что в авторской сказке подобная композиционная жесткость не обязательна [Пропп. *Морфология волшебной сказки*]. Проверка моральной состоятельности героя в «ином мире» одновременно реализует ценностную семантику и более глубинной, чем сказка, структуры – мифа. Исследование «своего» и «чужого» пространства восходит корнями к процессу организации космоса из хаоса, а преодоление препятствий и освоение нового пространства дает герою новые знания о мире.

Субъектная организация фольклорного текста волшебной сказки (как наиболее презентативного подвида) очень строго регламентирована. Будучи анонимным, повествование ведется на двух уровнях: условно-личном (в зачинах и концовках) и безличном (в изложении собственно сказочных эпизодов). Этим достигается внутренне противоречивая двуединая цель повествования: создать иллюзию правдоподобия, заставить слушателя верить в реальность развивающихся взаимоотношений и одновременно дать почувствовать игровой характер текста, условность и идеальность прожитых с повествователем ситуаций. Кольцевая структура зачина и концовки, облеченная в условно-личное повествование замыкает сказочный мир и отделяет его от реальности читателя. Это основные особенности фольклорного жанра.

Литературная сказка может актуализировать изложенный выше жанровый архетип как целиком, так и отдельными фрагментами, по принципу дополнительности или по контрасту. Автор, демиург сказочного мира, порой даже бессознательно воспроизводя жанровую архаику, может переосмысливать ее в контексте своей мировоззренческой позиции или эстетических ценностей, а может вполне сознательно пародировать.

В диалогии Милна на равных правах присутствуют и развлекательность, и философичность, и поучительность, и атмосфера игры, и добрый юмор и ирония. При этом важно заметить, что игровая и ироническая ситуация реализуется не только на содержательном уровне текста, но в его структурной, лингвистической, жанрово-композиционной организации. Так, создатель художественного мира диалогии о Винни-Пухе А.А. Милн принципиально избегает основного сказочного конфликта – борьбы Добра со Злом. Это, действительно принципиальная позиция писателя, который сознательно и настойчиво отказывался нагружать свои произведения «злобой дня», изображением общественных конфликтов и размышлениями о несовершенстве мира. В этом Милна упрекали как его современники, так и более поздние исследователи.

Однако, надо помнить, что сам Милн с избытком отдал дань общественно-историческим процессам своего времени – он лично прошел ужас мировой бойни. С нашей точки зрения, необходимо уважительно относиться к творческому и мировоззренческому выбору художника – это его право выбирать темы, персонажей, стилистику своей работы. Тем более, что Милн никогда не претендовал на славу серьезного классика и всегда был вполне доволен своей популярностью изящного и легкого юмориста известной английской газеты «Панч». Для него как раз оказалась конфузом его слава детского писателя. «Дети оказались для меня сущим бедствием» [Milne 1939, 286-287], – признавался он на страницах автобиографии.

В сказках Милна практически нет и «чудесных» предметов и волшебных сил, хотя элемент игры и вымысла достаточно силен (основными героями являются игрушки мальчика). Основу действия образует не противоборство двух сторон, представляющих различные нравственные принципы (как в волшебной сказке), а переход героя из мира детства в мир взрослых, развитие способностей и выработка героями умений решать разные жизненные задачи сначала на уровне выбора вариантов из накопленного эмпирического опыта, а затем на уровне абстрагирования от реальной конкретики до навыков логического анализа и овладения письменной речью и основами математики. В итоге – получение нового знания, освоение нового способа осмысления мира (творение космоса из хаоса).

При этом нельзя отрицать и четких нравственных ориентиров, которые задает автор через взаимоотношения персонажей. Противопоставление двух миров выстраивается, таким образом, на контрасте беспечности, безответственности и эгоизма детства, наивности, стихийности и непосредственности эмоционального восприятия окружающего мира у ребенка и – строгой структурированности, дисциплины, чувства долга, рациональности мира взрослых. Противопоставляются миры как исторически неизбежный переход от одного возрастного и социального статуса личности в другой.

При этом существенным становится и то, что сам автор и рассказчик сказочного текста принимает эту неизбежность, но окрашивает ощущения своих героев в элегически грустные тона. «Я не буду больше заниматься Бездельничаньем», – так прощается Кристофер Робин с Винни-Пухом на краю Зачарованного Леса, уходя из сказки детства во взрослую жизнь. (В английском тексте: «I am not going to do Nothing any more»). «Совсем никогда?» – непонимающе переспрашивает Пух. «Ну, уже не так много. Они мне этого не позволят» [Milne *THAPS* 1980, 175]¹. Многозначительное «они» в диалогии – это мир взрослых, которые

¹ Перевод текста диалогии и комментарии к диалогу героев наши – Н.Н.

не понимают и не принимают легкомысленное «ничегонеделание», фантазию и чудеса в своем мире.

Если смотреть на диологию под таким углом зрения, становится понятным, почему исследователи относят эти произведения также и к жанру повести как частному варианту «романа воспитания» – приключения игрушек становятся своеобразным зеркалом духовного развития героя-мальчика. Однако это только одна сторона интерпретации специфической кольцевой композиции диологии, построенной по принципу «текста в тексте» – ее содержательный подтекст. Есть еще и вторая сторона этой «матрешки» – ироническое (вплоть до пародийного) переосмысление формальных канонов фольклорной сказки: от формулы зачина через архитектонику образов к самой модели мира текста, ее пространственно-временной структуры.

Первый уровень, собственно «кольцо», вводит образы рассказчика-взрослого – Отца, от первого лица которого и ведется повествование, – и его слушателей и соавторов (дошкольника Кристофера Робина и его игрушек, во главе со знаменитым плюшевым медвежонком Винни-Пухом). Образ рассказчика появляется явно только в стихотворных посвящениях обеих книг жене писателя, двух вводных главах к первой и второй книгам (*Introduction, Contradiction*), на протяжении первой главы *Винни-Пуха* и в конце каждой книги. В этих частях рассказчик чаще всего формально находится на одном уровне со сказочными персонажами (текст представлен в виде диалога и оформлен как прямая речь героев), что создает убедительную иллюзию реальности происходящего, несмотря на то, что рассказчик беседует с игрушками своего маленького сынишки.

Пространство этого рамочного текста географически реально (семейное гнездо, двухэтажный дом со спальнями на втором этаже), линейно и открыто. Время тоже необратимо и линейно. Герой мальчик после прослушанных на ночь историй поднимается к себе в детскую, договариваясь с отцом о завтрашней встрече и беспечно волоча своего игрушечного любимца за лапу вниз головой по лестнице. По ходу глав в тексте в линейной хронологической последовательности прослеживаются не только события отдельных дней из жизни мальчугана, но и эволюция его мыслительной деятельности от эмоциональности к рациональности, а также этапы его перехода в иной социальный статус, школьника. Это, собственно, и является причиной того, что сказка как мир свободы и фантазии заканчивается. В дальнейшем рассказчик демонстрирует себя лишь изменением ракурса повествования, «точкой зрения», и изменением самой формы изложения: переходами от повествовательной манеры эпического пересказа и комментария к свободному полилогу персонажей.

Переход из относительно реального, линейного пространственно-временного уровня в собственно сказочное пространство и обратно сигнализируется сразу несколькими способами. Особенно много таких явных сигналов в Первой главе первой книги, как бы готовящей читателя к необходимости в дальнейшем самому переключаться в разные модальности текста. Во-первых, актуализируя игровую ситуацию, рассказчик «обнажает прием»: он договаривается с сыном о сотрудничестве (подсказки деталей и воспоминания о происшедших с героями приключениях) и предлагает ему сменные маски персонажа то одного, то другого уровня повествования, обращаясь то к реальным фактам семейной истории, то на ходу придумывая новые приключения игрушек, переносясь в область вымысла. Так, в кольцевой структуре «матрешки» первой главы отец с сыном договариваются о рассказывании сказок на ночь. От предшествующего этому диалогу прозаического повествования рассказчик-взрослый переходит к прямой речи и говорит от первого лица, о своем собеседнике-сыне при этом он упоминает в третьем лице. Винни-Пух пока еще просто игрушка сына. Правда, в самом начале первой книги, во Введении автор уже смешал обе реальности. В рассказ о встрече сына с реальной бурой медведицей Винни в лондонском Зоопарке и истоках имени любимой игрушки Кристофера Робина он вставляет свой диалог в виде прямой речи с Поросячком, оказывающимся таким образом тоже в маргинальном положении – и игрушка, и говорящий персонаж.

А через несколько страниц и Винни-Пух тоже становится одушевленным персонажем сказочного, внутреннего, текста – так же, как и сам Кристофер Робин. Последний, однако, в этом отрывке находится еще в маргинальном пространстве. Местоимения второго лица делают его еще принадлежностью линейного мира, но разговаривающая игрушка явно принадлежит миру сказочному. «Доброе утро, Кристофер Робин», – сказал он. «Доброе утро, Винни-Пух», – ответил ты» [Milne *WTP* 1980, 8]. Переключение из хронотопа повести в сказочное пространство и обратно может сигнализироваться и введением разных шрифтов (например, курсив на с. 2, с. 7 первой книги) или больших пробелов в наборе абзацев текста.

Во-вторых, вводный текст существует на границе сказочного пространства-времени уже потому, что его события развиваются в вечернее / ночное время. Некоторые ремарки повествователя фиксируют переход действия из гостиной не в сказочный Лес, а в промежуточную реальность сна, которая мало чем отличается от прихотливого полета фантазии. В-третьих, введение сказочного хронотопа оформляется традиционными фольклорными формулами, правда, иронически переосмысленными повествователем, что опять же создает комический эффект игровой ситуации и пространственно-временного пограничья: «Однажды давным-давно,

кажется, в прошлую пятницу, Винни-Пух жил в лесу один, совсем сам по себе под именем «Сандерс» [Milne *WTP* 1980, 2]. Комический эффект здесь усиливается столкновением неопределенного времени сказки и линейно-конкретного времени – пятница как день недели. А также введением собственного имени «Сандерс», при этом сочетание «жить под именем» реализуется не в переносном, привычном нам смысле, а в дословном, что создает так любимую англичанами игру слов. Это имя оказывается случайной надписью на обломке доски, висящей на дереве НАД жилищем Пуха.

Второй уровень повествования представляет собой собственно сказочный текст о приключениях одушевленных игрушек (Ослика И-Йо, Поросенка, Филина, Кролика, Кэнги с бэби Ру, Тиггера) и героя-мальчика в сказочном Лесу. Каждая глава описывает какой-то один эпизод, и практически все они являются самостоятельными рассказами, в большей степени построенными на диалогах персонажей. В некоторых акцент делается на пространственных перемещениях героев по Лесу и их приключениях (например, как Винни-Пух пытался залезть на дерево и добыть мед; как герои открывали Северный Полюс и т.д.). Часть посвящена собственно отношениям между персонажами и их характеристикам (Пух в гостях у Кролика, День рождения И-Йо, Пух изобретает игру и т.д.). В некоторых совмещаются обе темы – Пух находит потерянный Осликом хвост, пытается с Пятачком поймать ужасного зверя Слонопотама (очень удачный перевод имени виртуального страшилища *Heffalump* Б. Заходером).

Собственно сказочный текст представляет собой замкнутую циклическую структуру с закрытым пространством и циклическим временем. Пределы сказочного Стоакрового Леса (100 acre Wood), где живут сказочные герои (но не Кристофер Робин !!!), не определены точно, хотя упоминается о некоем виртуальном Внешнем мире (Outland), с которым граничит сказочный Лес. Только в конце второй книги возникает демаркационная линия – Река, задающая некоторую конечность сказочного пространства. Это служит сугубо функциональной цели повествователя – подготовить читателя к эсхатологической развязке произведения и уходу Кристофера Робина в мир взрослых, в тот самый Outland. Однако при этом Лес относительно четко географически структурирован, что отличает его пространство от традиционной сказочной неопределенности и позволяет относить тексты Милна к жанру фэнтези – на стыке сказки и эпоса с использованием элементов фантастики [Townsend 1990, 136].

Не случайно изданные тексты дилогии сопровождаются подробной картой местности, нарисованной самим автором и оформленной иллюстратором Э. Шепардом. Современная постмодернистская критика комментирует эту особенность фэнтези как стремление виртуальной реальности текста легализовать себя. Реальными были и почти все

игрушки, с которыми общается в тексте мальчик. Например, плюшевый медведь Эдвард Бир (Teddy Bear – уменьшительное от Edward), самая первая игрушка в семье.

В диалогии описываются времена года с характерными природными проявлениями этой сезонности (лето, осень и снежная ветреная зима), но исторического времени внутри собственно сказочного текста нет, есть вечно повторяющее себя Безвременье Вечности. Это подтверждается высоким элегическим пафосом заключительных строк диалогии. Как бы ни сложилась судьба условно-реального Кристофера Робина, который в тексте покидает сказку и прощается со своими игрушками, «здесь, в этом Зачарованном месте на опушке Леса маленький мальчик со своим Медведем будут играть всегда» [Milne *ТНАРС* 1980, 176].

В то же время собственно сказочное повествование начисто лишено той морфологической строгости и целенаправленности сюжетного развития (как цепь потерь, бед, недостатков неких космических или социальных ценностей и их приобретений, связанных между собой действиями героя и являющихся их результатом), которая предписывалась фольклорным текстам (см. работы Проппа, Мелетинского и др.). Поэтому так сложно определить жанровую разновидность произведений Милна (и не волшебная сказка, и не анималистическая, и не бытовая новеллистическая в классическом виде, и не совсем авантюрная – скорее пародийная, и не повесть в своем классическом виде).

Конечно, мы можем найти в тексте отдельные функции архетипичной фольклорной структуры. Есть недостача меда, отлучка из дому, даже попытки определения противника; правда, таящие угрозу Бука, Бяка и Слонопотам (перевод имен собственных Б. Заходера) оказались лишь виртуальными персонажами, плодом страха глупенького медвежонка Вини-Пуха. Но логически эти элементы не связаны в структурную цепь целеполагающих звеньев получения искомого предмета или качества, как это должно быть в традиционной сказке. Почти каждый эпизод испытания одновременно с использованием сказочной архаики решает совершенно другую жанровую задачу – в подтексте воспроизводит жанровую ситуацию повести. При отсутствии внешней жесткой закреплённости эпизодов друг за другом возникает ощущение фрагментарности происходящих событий, что формально имеет вполне приемлемое биографическое объяснение. Текст диалогии изначально создавался в жанре сборника как «bedtime stories» – небольших миниатюр на сон грядущий.

Таким образом, наш вывод заключается в том, что всю диалогию можно рассматривать как бессознательное и опосредованное воспроизведение автором трехчленной структуры ритуально-мифологического обряда инициации героя-мальчика несмотря на то, что формально главным героем диалогии является Винни-Пух (подобная трехчленная организация вполне может лежать и в основе жанра повести).

С первой главы, отсылая Кристофера Робина и его друзей в собственно сказочный текст, сталкивая его с препятствиями, где необходимо решать разные бытовые задачи, причем, не только практического, действенного, но и нравственного характера, Милн показывает рост умений, способностей и формирование душевных качеств Кристофера Робина, развитие его сознания от наивного, конкретно-чувственного через образное к рационально-логическому. Пройдя ряд испытаний и приключений со своими друзьями-игрушками, Кристофер приходит и к постижению таких этических понятий как обязанность, долг, честь, доброта, отзывчивость, мужество, уважение к чужой личности и терпеливое осознание права другого на ошибку. В конце дилогии Кристофер уходит из Зачарованного пространства сказки в мир человеческих, взрослых, отношений, но уже в новом статусе – школьника.

Эти элементы эволюции личности героя позволяют исследователям относить дилогию к жанру сказки-повести, при этом повествовательный хронотоп «совершенного настоящего» реализуется как бы ЗА текстом дилогии. Логика эпизодов разворачивается таким образом, что попадают в сложные ситуации и испытаниям формально подвергаются герои-игрушки. Так, именно Винни-Пух лезет за медом на дерево и не может спуститься, пугается своих виртуальных зловещих преследователей, но и помогает Ослику найти хвост, спасает друзей от потопа и т.д. Но решает многие проблемы своих любимцев или оценивает их достижения и промахи именно Кристофер Робин – как старший, как понимающий и одобряющий или иронизирующий. То есть, отношения мальчика с игрушками, где он – за старшего, зеркально отражают реальные отношения мальчика и взрослых, где в реальном мире он – только ученик. И в этом воспитательная сила историй о Винни-Пухе.

При этом не будем забывать, что разворачивание сюжета в дилогии – игра, но играет с персонажами не Кристофер Робин, а сам автор. Мальчик же становится в тексте сказок тоже в какой-то степени куклой, зависимой от кукловода-автора в большей степени, чем другие персонажи сказок – выше мы упоминали о том, что ему приписываются в сказочном тексте многие черты уже сложившейся, относительно взрослой личности, какой на самом деле он еще не стал полностью. Для того, чтобы вскрыть этот дидактический прием Милн-художник показывает, что в определенный момент (пограничье вымысла) Кристофер Робин-персонаж сказки как бы выключается из игры, выпадает из пространства сказки и становится обыкновенным шаловливым малышом, волочащим игрушечного медведя вниз головой по лестнице. Такой прием «двойного видения» в тексте позволяет определить степень развития «мыслительного аппарата» героя, а точнее – он указывает на соотношение логической и мифопоэтической форм мышления у разных возрастных категорий (то, каким Кристофер Робин должен стать), их место в сфере

сознания и, таким образом, их непосредственное влияние на субъекта. Мир детского сознания глазами взрослого образует известную оппозицию «детский – взрослый» в схеме обряда посвящения. Конечно, подобная экспликация несколько схематична, но она выявляет общий принцип характера инициации.

При создании характеров мальчика и его друзей проявилась весьма оригинальная, вероятно, интуитивная находка автора. Во-первых, он снабжает своего героя-человека своеобразным двойником, антропоморфной игрушкой, явно носящим характер фольклорно-мифологического трикстера, глуповатого простака, часто попадающего в сложные ситуации, когда и возникает необходимость герою-мальчику проявлять свою сообразительность и ответственность старшего. Если Винни-Пух мыслит и действует конкретно, на уровне непосредственных ощущений, то сказочному Кристоферу Робину приходится обращаться к пространственному мышлению, логическому анализу.

Кроме того, в самом образе Медведя, «у которого слишком мало мозгов» (прием *Understatement*), можно увидеть еще одну важную идею текста: для того, чтобы быть добрым, отзывчивым, внимательным, доброжелательным, не обязательно иметь много ума или аналитические способности. Ведь именно «бестолковый» Пух отыскивает потерявшийся хвост Ослика, спасает чуть не утонувшего во время потопа Поросенка. Удачное использование добродушного юмора и иронии позволяет писателю при сохранении нравственной назидательности текстов уходить от одномерного навязчивого дидактизма. Создавая выпуклые характеры своих персонажей и прослеживая рост именно героя-мальчика в сопоставлении с большой долей условности других героев, Милн проводит их по всему циклу человеческого развития, установления Космоса из Хаоса.

Сказочный Лес осваивается героями по всем правилам древнего архетипа человеческого поведения. Сам Лес перестает быть таящим угрозу «чужим пространством» для героев-игрушек (что в целом было характерно для фольклора), но остается местом испытаний, инициации для Кристофера Робина. Пространство текста Милна, как и в традиционной сказке, строится от центра к периферии. Не случайно, вероятно, и то, что уже в самом начале диалогии Пух залезает на дерево, которое находится прямо в центре сказочного пространства. Образ дерева вводится автором в стилистику фольклорного повествования с многочисленными лексическими и синтаксическими повторами и анафорами. «Однажды когда Пух гулял, он вышел на открытое место в середине леса, и в самом центре этой лужайки стоял огромный дуб, и с вершины этого дерева раздавался громкий жужжащий звук» [Milne *WTP* 1980, 4].

Мифологема Мирового Древа, древа жизни и познания, введенная в текст в самом начале, тем самым, определила семантику последующего развертывания сюжета и смысл инициации всех героев. Все, что с ними

происходит – это процесс получения знания, духовная и душевная эволюция. Неслучаен становится и объект поиска – мед (опять аллюзии из близкой по духу британцам германо-скандинавской мифологии – «мед поэзии» и духовного просветления, который доступен лишь верховному богу или герою Одину). Неизвестно, насколько сознательно обращался к этим аллюзиям сам автор «Винни-Пуха», но не менее интересно, что в результате попытки обретения меда Пух начинает сочинять свои «пыхтелки», «шумелки» и «сопелки» (очень удачный вариант перевода Б. Заходера!) – то есть в какой-то степени становится поэтом, приближаясь в этом к мифологическому толкованию поэтического творчества как духовного просветления. Даже в падении несчастного Пуха с дерева можно в пародийном ключе увидеть аллюзию к жертвенной гибели Одина на мифологическом ясене Иггдрассиль.

Почти все животные живут в разных частях Леса, большинство из них – на деревьях. Здесь же может появиться еще одна интертекстуальная отсылка. Рационалист и прагматик Кролик живет в норе, в которой Пух – уже во второй главе застревает. Освоение окружающего пространства, таким образом, происходит еще и по вертикали: дерево – нора. Так, само место обитания делает Кролика антиподом главного героя, Винни-Пуха, для которого интуиция, в отличие от рационализма Кролика, является основой его ориентации в мире.

Нанесение визита любому из обитателей Леса Пухом с Пятачком напоминает мифологическое освоение пространства по периферии. Таким образом, мифологема Леса, включающая другие мифологемы – Воды (потопа и реки), Меда, Мирового Древа, – среднее звено трехчастного обряда инициации и локус его экспликации (место проявления, развертывания, течения и угасания события).

К мифологическим элементам, связанным с мотивом инициации, относятся и мифологема Имени и проблема наименования, мифологема Знака (слова, письменности), мифологема Еды (приема пищи, меда) и т.д. Все эти образы, возникающие в тексте внешне спонтанно, выводят сказки на совершенно иной – уже философский уровень интерпретации. Таким образом, тексты могут реализоваться уже в другом читательском контексте.

Подводя итог, можно сделать вывод, что ядро литературной сказки – архаическая фольклорно-мифологическая пространственно-временная структура и ее специфическая субъектная реализация, которые оказались способными к развитию и синтезу с другими глубинными структурами и привели к образованию литературных жанров неомифологического характера – сказки-повести, или фэнтези.

Библиография

- Bahtin Mihail Mihajlovič. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. V: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/index.php [Dostup 4 XII 2017] [Бахтин Михаил Михайлович. *Проблемы поэтики Достоевского*. В: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/index.php [Доступ 4 XII 2017].
- Demurova Nina Mihajlovna. 1979. *L'ûis Kèrroll. Očerk žizni i tvorčestva*. V: <http://www.lewis-carroll.ru/library/očerko-zgizni-i-tvorčestve.html> [Dostup 4 XII 2017] [Демурова Нина Михайловна. 1979. *Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества*. В: <http://www.lewis-carroll.ru/library/očerko-zgizni-i-tvorčestve.html> [Доступ 4 XII 2017].
- Lipoveckij Mark Naumovič. 1992. *Poëtika literaturnoj skazki (na materiale ruskoj literatury 1920-1980-h godov)*. V: <https://fantlab.ru/edition210709> [Dostup 4 XII 2017] [Липовецкий Марк Наумович. 1992. *Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов)*. В: <https://fantlab.ru/edition210709> [Доступ 4 XII 2017].
- Lupanova Irina Petrovna. 1981. *Sovremennaâ literaturnaâ skazka i ee kritiki*. V: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/lupanov2.pdf> [Dostup 4 XII 2017] [Лупанова Ирина Петровна. 1981. *Современная литературная сказка и ее критики*. В: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/lupanov2.pdf> [Доступ 4 XII 2017].
- Medriš David Naumovič. 1980. *Literatura i fol'klornaâ tradiciâ. Voprosy poëtiki*. V: https://www.e-reading.club/bookreader.php/38273/Medriš_-_Literatura_i_fol%27klornaya_tradiciya%2C_Voprosy_poetiki.html [Dostup 4 XII 2017] [Медриш Давид Наумович. 1980. *Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики*. В: https://www.e-reading.club/bookreader.php/38273/Medriš_-_Literatura_i_fol%27klornaya_tradiciya%2C_Voprosy_poetiki.html [Доступ 4 XII 2017].
- Meletinskij Eleazar Moiseevič. 2000. *Ot mifa k literature*. Moskva [Мелегинский Елеазар Моисеевич. 2000. *От мифа к литературе*. Москва].
- Milne Alan Alexander. 1939. *Autobiography*. N.Y: Dutton.
- Milne Alan Alexander. 1980. *The House At Pooh Corner*. London: Puffin Books (ТНАРС – в сносках).
- Milne Alan Alexander. 1980. *Winnie-the-Pooh*. London: Puffin Books (WTP – в сносках).
- Propp Vladimir. *Morfologiâ volšebnoj skazki*. V: <https://www.e-reading.club/book.php?book=46790> [Dostup 4 XII 2017] [Пропп Владимир. *Морфология волшебной сказки*. В: <https://www.e-reading.club/book.php?book=46790> [Доступ 4 XII 2017].
- Propp Vladimir Ākovlevič. 1996. *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterb. Universiteta [Пропп Владимир Яковлевич. 1996. *Исторические корни волшебной сказки*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербурга. Университета].
- Propp Vladimir Ākovlevič. 2000. *Ruskaâ skazka*. Moskva: Labirint [Пропп Владимир Яковлевич. 2000. *Русская сказка*. Москва: Лабиринт].
- Townsend John Rowe. 1990. *Written for Children*. London: Bodley Head.

Summary

“GENRE MEMORY” AND ITS METAMORPHOSIS IN A LITERARY TALE BY A.A. MILNE

The nucleus of Milne’s literary tale dilogy (*Winnie-the-Pooh* and *The House at the Pooh Corner*) is an archaic folklore-mythological spatio-temporal structure and its specific subject realization that have proved capable of development, metamorphosis, synthesis with other deep structures and have led to the formation of literary genres of a neo-mythological character – literary tale, story and fantasy.

In Milne’s tales there is no traditional struggle between Good and Evil, there are practically no “miraculous” objects and magical powers. The action is not based on the confrontation between the two sides, representing different moral principles (as in a traditional fairy tale), but involves the transition of the hero, Christopher Robin, from the world of childhood to the adult world, acquiring a higher social status, the development of abilities and skills of various characters to solve different life problems, first at the level of choice of options from the accumulated empirical experience, and then at the level of abstraction from real specifics to the skills of logical analysis and mastering written speech and the basics of mathematics. This results in the acquisition of a new level of knowledge and the development of a new way of understanding of the world (the creation of the cosmos from chaos).

Контакт з Авторка:

natashapavlovna@mail.ru nevzorova@bsu.edu.ru

Patryk Witczak

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego

O KOBIECYCH OBRAZACH W PROZIE MICHAŁA ARCYBASZEWA

Key words: Mikhail Artsybashev, women in literature, naturalism, Russian emigration

Rosja od zarania swoich dziejów była pełna kontrastów, które wynikały z wielokulturowości i mieszania się wpływów Wschodu i Zachodu. Czerpanie z różnych źródeł kulturowych odcisnęło swoje piętno również na tzw. kwestii kobiecej i statusie kobiet w społeczeństwie rosyjskim. Z jednej strony, począwszy już od średniowiecza, co jest zupełnie zrozumiałe, biorąc pod uwagę ogólnoeuropejskie tendencje, obserwujemy w Rosji silną maskulinizację społeczeństwa i krzepnięcie patriarchalnego modelu rodziny, z drugiej zaś – kobiety odegrały ogromną rolę nie tylko w sferze kultury, lecz także w formowaniu państwowości rosyjskiej. W XVIII stuleciu przecież Rosją rządziły aż cztery monarchinie, a Rosyjską Akademią Nauk kierowała Jekaterina Daszkowa. Jurij Łotman zauważa, że to właśnie w XVIII wieku, poczynając od panowania Piotra I, kobiety aktywnie włączyły się w nurt burzliwie zmieniającego się życia i zaczęły odgrywać coraz bardziej znaczące role społeczne. Należy jednak podkreślić, że przemiany te dotyczyły przede wszystkim wysoko urodzonych kobiet i miały najczęściej powierzchowny charakter. Status prawny kobiet, również szlachcianek, nie ulegał poprawie aż do XX wieku. Pozycja społeczna i prawna kobiety zależała od stanowiska piastowanego przez jej ojca (przed zamążpójściem) lub męża [Łotman 2010, 51-52]. Jeszcze na początku XX stulecia, jak przekonuje Ewa Komisaruk: „kobieta pozostawała osobą «wiecznie małoletnią», jednostką o statusie porównywalnym ze statusem osób niepełnosprawnych umysłowo czy też wyjętych spod prawa” [Komisaruk 2010, 294].

Zasygnalizowana wyżej w ogromnym skrócie sytuacja społeczna kobiet w Rosji na przestrzeni wieków stanowi tło oraz przyczynek do rozważań na temat przemian kulturowych przełomu XIX i XX wieku.¹ Wraz z nastaniem

¹ Z powodu ograniczeń objętościowych artykułu szkic historii sytuacji kobiet w Rosji został zarysowany bardzo pobieżnie. Należy jednak podkreślić, że jest to zagadnienie już dobrze opracowane

fermentu modernistycznego wzrosło zainteresowanie płcią, cielesnością, erotyką. Zaczęto poszukiwać nowego typu bohatera, a co za tym idzie nowej tożsamości kobiet. Do dyskusji na temat kwestii kobiecej z oczywistych względów włączyli się przede wszystkim mężczyźni, którzy u progu XX wieku nadal odgrywali wiodącą rolę na niwie rodzimej literatury. Natalia Orłowa zauważyła także inne przyczyny chętnego sięgania przez mężczyzn-pisarzy po problematykę kobiecą w swoich utworach: „мужчина охотно говорит о женщине, о женском, о вечной женственности. Женщина один из важнейших конкурентов. Поэтому женщина должна быть дискредитирована... (...) Текстами о женщине он (мужчина) стремится подчеркнуть несостоятельность женского, худшесть женского...” [Orłowa 2004, 142].

Jednym z tych, którzy podjęli się próby ukazania pozycji kobiety w ówczesnym społeczeństwie rosyjskim bez przekłamań, był Michaił Arcybaszew (1878-1927). Pisarz oskarżany o pornografię i łamanie powszechnie panujących konwenansów zasłynął powieścią *Sanin* (*Санин*, 1907) i wykreowanym w niej obrazem nowego typu bohatera – nadczłowieka w iście nietzscheańskim stylu. Niezależnie od moralnej oceny dzieła Arcybaszewa nie da się nie zauważyć jego niezaprzeczalnego wpływu na tzw. rosyjską literaturę popularną, nazywaną także bulwarową. Jak przekonuje Nikołajew:

(...) было время, когда Арцыбашев считался едва ли не самым популярным писателем России. За время, прошедшее с выхода первых его публикаций, в самом начале двадцатого века, и до 1917 года его творчеству было посвящено 146 книг и крупных газетно-журнальных статей, не говоря уже о бесчисленном множестве информационно-обзорных упоминаний [Николаев, online].

W dyskursie naukowym funkcjonuje nawet pojęcie „arcybaszewszczyzny” („арцыбашевщина”), charakteryzujące sporą grupę utworów powstałych w Rosji na początku XX wieku pod wyraźnym wpływem *Sanina*, w których podejmowano zagadnienia egocentryzmu oraz płci [Михайловский 2011, 236]. Co warto podkreślić, wśród autorów, którzy inspirowali się powieścią Arcybaszewa, wymienia się również kobiety, m.in. Anastazję Wierbicką (1861-1928), Jewdokię Nagrodską (1866-1930) i Lidię Zinnowiewą-Annibał (1866-1907) [Михайловский 2011, 236-237]. Protagonistka kontrowersyjnej powieści *Klucze szczęścia* (*Ключи счастья*, 1913) Wierbickiej – Maria – wiedzie dysputy na temat Arcybaszewskiego utworu z innym bohaterem Janem Sickim:

А вы читаете „Санина”? – спрашивает она раз, прерывая чтение. – О, да. С огромным интересом. А вы? – Тоже читаем потихоньку (...). Какое он животное!... – В этой книге, Маня, я вижу яркий протест против закаменевших моральных ценностей (...). Здесь больше сказано в защиту личности, чем во всей западноевропейской литературе [Вербичкая 1995, 299].

w literaturze przedmiotu. Dlatego też, żeby uniknąć niepotrzebnych powtórzeń, warto przywołać prace pod redakcją W. Laszczak, w których problem życia kobiet w Rosji został wyczerpująco i kompetentnie przedstawiony [Laszczak, Ambroziak 1999; Laszczak 2014].

Kobiety-pisarki tworzyły żeńskie odpowiedniki Sanina, odrzucającego przestarzałe normy społeczne. W założeniu tych autorek nowa kobieta miała być bezpruderyjna, powinna samodzielnie podejmować decyzje oraz posiadać prawo do autonomii nie tylko emocjonalnej, lecz także cielesnej [Komisaruk 2008, 97-98]. Taka postawa wzbudzała spodziewany sprzeciw społeczeństwa, zdominowanego przez mężczyzn i zakorzenionego w patriarchalnej tradycji minionych stuleci, ale jednocześnie książki, które wychodziły spod piór wymienionych wyżej pisarek, sprzedawały się w ogromnych nakładach, co świadczyło o potrzebie podjęcia dyskusji na temat weryfikacji statusu społecznego kobiety [Черняк 2007, 80].

Jak się okazuje, twórczość Arcybaszewa, w której krytyka powierzchownie zauważała przedmiotowe podejście do kobiet, przez same zainteresowane traktowana była jako ważny głos wskazujący na palące problemy rosyjskich przedstawicielek płci pięknej. W związku z tym podstawowym zadaniem, jakie przed sobą stawiamy w niniejszym szkicu, jest próba zweryfikowania powszechnie utartego poglądu na temat Arcybaszewa jako zatwardziałego mizogina, który na kartach swoich utworów nieustannie poniżał kobiety. Naszą analizę oprzemy nie tylko na doskonale znanej i niejednokrotnie analizowanej już w wielu kontekstach powieści *Sanin*, lecz także na utworach emigranta, które dotychczas znajdowały się na marginesie zainteresowania literaturoznawców.

Jednym z pierwszych utworów, w którym Arcybaszew zwraca się ku problemowi kobiet, jest nowela *Куприян* (*Куприян*, 1902), która ma charakter awanturniczy, a w centrum jej fabuły znajduje się trójkąt miłosny. Po pięciu latach służby wojskowej do rodzinnej wsi wraca żołnierz Jegor Szybajew, a na miejscu dowiadyuje się, iż nie dość, że żona zdradziła go z koniokradem – tytułowym Kuprijanem, to dodatkowo powiła jego konkurentowi syna. Szybajew, jeszcze przed powrotem do domu, na służbie często wspominał żonę, jednak: „не потому, чтобы он ее любил, а потому, что он чувствовал себя солиднее, имея жену и дом” [Арцыбашев 1994, I, 429]. Już z tego krótkiego fragmentu wynika, że kobieta w tej relacji sprowadzona została do przedmiotu, części inwentarza gospodarczego, który warto posiadać. Mamy tu więc do czynienia z typową dla wiernej patriarchalnej tradycji wiejskiej społeczności relacją między żoną i mężem. Żona w tym przypadku jawi się jako kobieta uległa, całkowicie podporządkowana woli mężczyzny, mąż zaś – jako mężczyzna-tyran. Owa tyrania przejawiała się w reakcji Szybajewa na zastaną sytuację. Bohater niemal zezwierzęcał i dotkliwie pobił żonę, nie bojąc się żadnych konsekwencji, rozpiewa: „твердо верил в несокрушимость своих прав над женой” [Арцыбашев 1994, I, 428]. Jednak tym, co najbardziej poraża w całym zajściu, jest nie sam akt agresji, a całkowita znieczulica wiejskiej społeczności. Wystarczy przywołać wypowiedzi sąsiadów dotyczące losu Matriony: „что много муки баба примет, так это верно. (...) Нашел чего жалеть! Ну, изуродует он ее малость, да и то нет, потому самому баба нужна, а опосля она ему еще шестерых ребят принесет! Дело обнаковенное” [Арцыбашев 1994, I, 427].

Taka postawa świadczy o powszechności tego typu zachowań i ich całkowitej akceptacji. Zgodnie z poglądami sformowanymi jeszcze w okresie dawnej Rusi zadaniem kobiety było pilnowanie ogniska domowego, mąż natomiast mógł karać swą żonę za najmniejsze przewinienie. Co więcej, nie było to tylko prawo, lecz w wielu przypadkach obowiązek [Ямпольская 2007, 189]. Zasady te były usankcjonowane w postaci piśmiennej, jak np. w *Domostroju* (*Домострой*), dlatego w oczach prostego narodu urastały one do rangi prawd objawionych, jak to analogicznie wyglądało w przypadku *Biblij* i jej postrzegania przez prosty naród. Znamienne, że Arcybaszew poza Matryoną nie wprowadza do swojego utworu innych postaci kobiecych. Wszystkie osądy o bohaterce wypowiedziane są przez mężczyzn, co jeszcze bardziej wzmacnia poczucie patriarchalnej struktury społecznej rosyjskiej prowincji przełomu XIX i XX wieku, w której kobieta miała niewiele do powiedzenia. Same kobiety zresztą zdawały się pogodzone ze swoim losem, który jawił im się jako całkowicie zgodny z naturą. Mąż Matryonie: „казался (...) неизбежным и неотвратимым, а его побои – должными и заслуженными” [Арцыбашев 1994, I, 446]. Taka postawa jest całkowicie zrozumiała, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że kobiety przyzwyczajane były do takiego traktowania od najmłodszych lat, one nie знаły po prostu innego życia.

W podobnym tonie o kobiecie i jej przedmiotowym traktowaniu przez mężczyzn wypowiedział się Arcybaszew w noweli *Zgroza* (*Ужас*, 1905). Ponownie spotykamy się z ukazaniem kobiety jako bezwolnego obiektu męskiej przemocy i pożądania. Młoda mieszkanka prowincji zostaje zgwałcona i zamordowana przez śledczych, którzy przyjeżdżają z miasta gubernialnego przeprowadzić śledztwo w innej sprawie. Nieoczekiwanie stają się oni jednak sprawcami innej straszliwej zbrodni. Tym razem Arcybaszew podjął rozważania na temat życia zgodnego z naturą, której przeciwstawia zwyrodniały świat cywilizacji, a problem stosunków damsko-męskich wpisał w szerszy konflikt społeczny [Witczak 2016, 201-203]. W kontekście naszego tematu ważne jest ukazanie mężczyzn jako istot słabych, poddających się bezwolnie swym naturalnym, zwierzęcym wręcz, instynktom. Arcybaszew stosuje w opisach swych bohaterów zabieg animalizacji, który często pojawiał się w literaturze modernistycznej. Dla lepszego zobrazowania przywołajmy kilka przykładów: „вдруг его лицо исказилось страшной животной злобой”; „на личике исследователя все сильнее и сильнее разыгрывалось что-то безудержно дикое, какой-то иступленный восторг спасшегося зверя”; „как дикие звери в клетке”; „как придавленное животное царапает землю”; „звериное бешенство”, „похожи на каких-то огромных безобразных зайцев” [Арцыбашев 1994b, 557].

Zwróćmy uwagę, że w omawianym utworze kobieta staje się katalizatorem najciemniejszych instynktów. Jej urok i fizyczność budzą w mężczyźnie to, co w nim najgorsze. Takie postrzeganie rzeczywistości i przedstawianie seksualności charakterystyczne jest dla dyskursu naturalistycznego. Zgodnie z poglądami

naturalistów życie podlega immanentnym prawom, w związku z czym działania człowieka nie zawsze idą w parze z jego dążeniami [Detko 1996, 83].

W swojej wczesnej twórczości Arcybaszew stronił od jednoznacznych ocen stosunków panujących między kobietami i mężczyznami. Stawiał się raczej w roli baczego obserwatora i pejzażysty. *Kuprijan* i *Zgroza* stanowią swego rodzaju szkice naturalistyczne przedstawiające urywki z życia rosyjskiej prowincji. W swoich późniejszych, dojrzałszych już próbach prozatorskich autor wnikliwiej pochylił się nad problemem kobiecym. Jednym z takich utworów jest wspomniana wyżej powieść *Sanin*.

Już po pobieżnym przeczytaniu *Sanina* można zauważyć, że postrzeganie kobiecego piękna przez jego autora znacznie odbiega od mitu Wiecznej Kobiecości w ujęciu Władimira Sołowjowa, którego poglądy silnie zaakcentowane zostały w literaturze początku XX wieku, szczególnie w twórczości symbolistów takich jak Andriej Biely, Fiodor Sołogub czy Walerij Briusow. To, co najważniejsze, idea Sołowjowa wpisana jest w kontekst symboliki religijnej. Miłość i zbliżenie między kobietą i mężczyzną urasta do rangi mistycznego misterium. Erotyzm jest tu tylko środkiem prowadzącym do stworzenia jedności i zbliżenia się do Boga, a nie wartością samą w sobie. Charakteryzując Sofię-Mądrość Bożą, uosabiającą Wieczną Kobiecość, rosyjski myśliciel używa sformułowań „niebiański lazur” czy „kosmiczne piękno”, podkreślając jej wyjątkowość [Kiejzik 1997, 129; Rzczycka 2002, 8-9, 168-169]. Arcybaszew dla odmiany koncentruje uwagę na ukazaniu fizycznych atutów swoich bohaterek. Ich duchowa głębia pozostaje całkowicie poza sferą jego zainteresowania. Autor, pisząc o kobietach w *Saninie*, przedstawia je z perspektywy męskich bohaterów, czyniąc z nich po raz kolejny obiekt seksualny. Wystarczy przywołać kilka wypowiedzi o kobietach, jakie padają z ust mężczyzn na stronicach tej głośnej powieści:

самое главное в женщине и это грудь! Женщина с плохим торсом для меня не существует! (...) в женщине самое главное спина, изгиб (...); Женщина самка, и это прежде всего!... Среди мужчин хоть одного на тысячу ещё можно найти такого, который заслужил название человека, а женщины... ни одной между ними! Голые, розовые, жирные, безволосые обезьяны, вот и всё! [Арцыбашев 2009, 175-176].

Mamy tutaj do czynienia ze skrajnym zdegradowaniem statusu kobiety, spowodowaniem jej do pozycji zwierzęcia. O ile w *Zgrozie* Arcybaszew stosował zabiegi animalistyczne w celu oddania bestialstwa mężczyzn-oprawców, o tyle w tym przypadku podobne chwytły literackie wręcz przeciwnie już poniżają samą kobietę.

Można założyć, że poglądy bohaterów *Sanina* w znacznym stopniu są zbieżne z poglądami samego autora. Świadczą o tym wspomnienia osób z otoczenia pisarza. Wedle zapewnień Jewsieja Aspiza Michaił Arcybaszew często wracał w swoich rozmowach do zagadnienia ubogości duchowego życia kobiet. Miał przekonywać, że: „Я ума у женщин не ищу. (...) в женщине меня интересует

только фигура, изящество, темперамент, красота лица, грациозность движений и пр.” [Аспиз 1991, 356]. Z przytoczoną wypowiedzią doskonale koresponduje opis Lidy, siostry tytułowego Sanina:

В ней поражали тонкое и обаятельное сплетение изящной нежности и ловкой силы, страстно-горделивое выражение затемненных глаз и мягкий звучный голос, которым она гордилась и играла. Она медленно, слегка волнуясь на ходу всем телом, как молодая красивая кобыла, спустилась с крыльца, ловко и уверенно подбирая свое длинное серое платье [Арцыбашев 2009, 16].

Taka mizoginiczna postawa nie była niczym obcym w symbolistycznej kulturze Zachodu początku XX wieku, co było rezultatem pełnej fatalizmu i tragizmu koncepcji miłości Artura Schopenhauera oraz nasilającego się ruchu emancypacyjnego, który burzył dotychczasowy patriarchalny porządek społeczny.

Odrzucając koncepcję miłości jako połączenia dwóch dusz, Arcybaszew przekonywał, że kontakty między mężczyznami i kobietami wypływają z naturalnych zwierzęcych popędów, które ludzie często próbują w sobie tłamsić. Sanin niejednokrotnie podkreśla piękno nagiego kobiecego ciała i jego oddziaływanie na mężczyzn: „Нет ни одного мужчины, который бы не хотел видеть красивую голую женщину” [Арцыбашев 2009, 27]. W innym miejscu powieści napotykaemy na stwierdzenie, że nie ma mężczyzn: „который хоть раз бы в жизни хоть мельком бы не посмотрел (на женское нагое тело – P.W.)” [Арцыбашев 2009, 303]. Odzwierciedleniem tego poglądu jest historia znajomości studenta-idealisty Jurija Swaróżyca i prostej oraz pełnej witalności Ziny Karsawiny. Początkowo Jurij starał się zwracać uwagę przede wszystkim na pozacielesne atuty kobiety, co uznawał za przejaw szacunku wobec niej, jednak nie był on w stanie nie myśleć o jej seksualności:

Все то, что он думал о ее симпатичности, чистоте и душевной глубине, передавалось ему через ее красоту и нежность, и почему-то Юрий не признавался себе в этом и старался уверить самого себя, что девушка нравится ему не плечами, грудью, глазами и голосом, а именно своею девственностью и чистотой [Арцыбашев 2009, 93].

Należy podkreślić, że bohaterki *Sanina* zdają sobie sprawę z tego, jakie wrażenie robią na mężczyznach i starają się czerpać z tego przyjemność, tak jak mężczyźni poddają się naturalnym instynktom, choć nie zawsze przychodzi im to łatwo. Często targane są między chęcią zaspokojenia swoich popędów a ograniczającymi je skostniałymi patriarchalnymi tradycjami. I tak Lida: „проходя мимо мужчин, она чуть-чуть потянулась всем телом и глаза у неё на мгновение стали загадочны и темны, что-то обещая, что-то говоря” [Арцыбашев 2009, 15]. Wcześniej zaś cytowaliśmy fragment, w którym Lida świadomie kokietuje swoim dźwięcznym głosem. Siostra Sanina zauważa, że podoba się mężczyznom i podejmuje z nimi grę. Stara się przekonać samą siebie, że jest w stanie czerpać z kontaktów z mężczyznami przyjemność: „Просто мне любопытно, забавно...” [Арцыбашев 2009, 24] – tak bohaterka

rozmyśla po czułościach, jakie okazywał jej Zarudin. W innym miejscu widzimy, jak Lida świadomie poddaje się dominującemu oficerowi:

У Лиды сладко и жутко поплыла голова. Как и всегда, когда она обнималась с Зарудиным, ее охватило странное чувство: она знала, что Зарудин бесконечно ниже ее по уму и развитию, что она никогда не может быть подчинена ему, но в то же время было приятно и жутко позволять на эти прикосновения сильному, большому, красивому мужчине [Арцыбашев 2009, 24-25].

Jak się jednak okaże, zdaniem Arcybaszewa kobiety jeszcze nie potrafiły całkowicie oddzielić sfery emocjonalnej od sfery cielesnej, ponieważ porzuciona Lida wpadła w rozpacz i była bliska samobójstwa, chociaż początkowo traktowała oficera jako tego, który zaspokajał wyłącznie jej fizyczne potrzeby. Uwidacznia się tutaj tym samym podkreślana często przez pisarza kobieca naiwność oraz słabość.

Również i Zina Karsawina świadomie poddała się męskiej sile Sanina, po zbliżeniu fizycznym jednak nie mogła uwolnić się od wyrzutów sumienia wynikających ze strachu przed ostracyzmem społecznym: „будущая жизнь в виде тёмных, разорванных и грязных ключев из сплетен, насмешек, горя и стыда, доходящего до позора...” [Арцыбашев 2009, 86]. Jak się wydaje, obraz Karsawiny ma głębsze symboliczne znaczenie. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na fakt, iż Arcybaszew podkreśla jej niskie pochodzenie, prostotę, silną więź z przyrodą, a co za tym idzie zrozumienie dla prawdziwych potrzeb człowieka. Karsawina zdaniem Zinaidy Czubrakowej jest żeńskim wyrazicielem poglądów Sanina na temat doniosłości ludzkiego indywidualizmu i podporządkowywania się naturalnym instyktom [Чубракова 2007, 63]. Dodatkowo można pokusić się o stwierdzenie, że uwypuklając pochodzenie Karsawiny i ludyczność jej wizerunku, Arcybaszew nawiązuje do kobiecych obrazów XIX-wiecznych klasyków rosyjskich i jednocześnie łamie ich konwencjonalność.

Nie ulega wątpliwości, że miłość między kobietą a mężczyzną ma w *Saninie* wyłącznie fizyczny charakter, odarta jest ona ze znamion mistycyzmu. Głównym zadaniem kobiety zgodnie z poglądami Arcybaszewa jest zaspokajanie męskich popędów. Błędne byłoby jednak stwierdzenie, że Arcybaszew w swojej powieści poniża kobiety. Należy pamiętać o wiodącej idei tego utworu i próbie stworzenia obrazu nadczłowieka, uosabianego przez Sanina. Pisarz podkreśla, że źródłem wszelkich ludzkich nieszczęść jest zagłuszanie swych naturalnych potrzeb. Przy czym trzeba podkreślić, że Arcybaszew staje w roli propagatora równouprawnienia, bowiem poprzez słowa i działania Sanina przekonuje, że kobiety mają takie samo prawo do szczęścia jak mężczyźni i nie powinny wstydzić się swej cielesności, lecz wykorzystywać ją do dostarczania radości nie tylko mężczyznom, lecz także sobie.

Idee głoszone w *Saninie* znalazły kontynuację w ostatniej powieści Arcybaszewa *Kobieta stojąca pośrodku* (*Женщина стоящая посреди*, 1915).

Jak wskazuje sam tytuł, tym razem obiektem swojego zainteresowania uczynił Arcybaszew kobietę – Ninę, dając jej niejednoznaczną ocenę. Kierunek interpretacyjny wyznacza nadany powieści biblijny epigraf:

Тут книжники и фарисеи привели к нему женщину, взятую в прелюбодеянии. (...) Они же, услышавши то, и будучи уличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних, и остался один Иисус, и женщина стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей. Женщина! Где твои обвинители? [Иоан 8] [Арцыбашев 1994, III, 7].

Jak można zakładać na podstawie przytoczonego fragmentu, Arcybaszew, podobnie jak w *Saninie*, daje kobiecie przyzwolenie na postępowanie zgodne z własnymi przekonaniem i instynktami, oskarżono ją przecież o cudzołóstwo. Nikt nie ma prawa osądzać działań kobiety. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, a mianowicie na to, że mężczyźni odeszli gryzieni wyrzutami sumienia, zdając sobie sprawę z tego, że to oni winni są sytuacji, w jakiej osadzona się znalazła. Z jednej strony więc daje Arcybaszew kobiecie prawo do niezależności, z drugiej zaś sugeruje, że jest ona bezwolną istotą zależną od działań mężczyzn.

Kobieta stojąca pośrodku to historia moralnego upadku osoby, która podejmuje walkę o własną godność. Niektórzy badacze dostrzegli w tej powieści polemikę Arcybaszewa z tradycją twórczości Iwana Turgieniewa. Anna Graczewa w związku z tym konkluduje:

Произведение Арцыбашева было горько-ироническим прощанием с одним из излюбленных „сверхтипов” русской литературы XIX в. — „тургеневской” девушкой. Это была история растреления девичьей души, в которой постепенно отмирало все лучшее, оказавшееся никому не нужным. По художественной структуре повесть Арцыбашева воспроизводила сюжетную схему романов Тургенева, состояла из цепочки сюжетных узлов — любовных свиданий, в каждом из которых герой оказывался душевно несостоятельным [Грачева, online].

Ninę – protagonistkę powieści – poznajemy, kiedy jest ona jeszcze niewinną i naiwną nastolatką, zupełnie nierozumiejącą zasad gry rozgrywanej się nieustannie między kobietami i mężczyznami. Autor podkreśla dziecinność swojej bohaterki: „голосок ее прозвучал так по-детски чисто” [Арцыбашев 1994, III, 8]; niedojrzałość wytyka Ninie także jej pierwszy ukochany – student Ługanowicz: „Вы еще ребенок, вы и не жили вовсе” [Арцыбашев 1994, III, 10]. Przyczyną burzliwego rozstania zakochanych była niezaspokojona żądza studenta, który przekonywał, jakby cytując Sanina, że: „Счастье в том, чтобы жить полной жизнью, без преград и запретов!...” [Арцыбашев 1994, III, 12]. Nina jednak była zwolenniczką platonicznej miłości, rozumianej jako duchowe połączenie dwóch dusz. Sprawy cielesne odrzucały ją:

Для нее это действительно было так: разве недостаточно радости и счастья в том, что они вместе, что луна светит так ярко, ночь так светла и тиха, сколько есть такого, о чем хочется рассказать только друг другу?... А то грубое, грязное, пошлое, зачем?... Разве любовь в этом?... (...) Это не любовь!... [Арцыбашев 1994, III, 11].

Początkowa niewinność Niny jeszcze bardziej podsyca apetyty otaczających ją mężczyzn, którzy za punkt honoru stawiają sobie zdobycie twierdzy jej ciała. Przełomowe dla bohaterki okazuje się spotkanie z inżynierem Wysockim, który doskonale wie, jak się zachowywać i co mówić, żeby zdobyć zaufanie dziewczyny. Pod maską szarmanckiego dżentelmena, jaką Wysocki nakładał w obecności Niny i jej najbliższego otoczenia, krył się jednak skrajny mizoginista, który w swym poniżającym postrzeganiu kobiety szedł dużo dalej niż Ługanowicz i propagator nieskrępowanej cielesnej miłości – Sanin. Inżynier wprost mówi o nienawiści do kobiet i o tym, że ich jedynym życiowym zadaniem jest przyznoszenie cielesnej przyjemności mężczyznom:

Мы все прекрасно знаем, (...) что никто из нас не питает ни малейшего уважения к женщине... Мы все считаем их развратными, лживыми и доступными. Мужчина презирает женщину, но преследует ее как совершеннейшее орудие наслаждения, пока она молода и хороша [Арцыбашев 1994, III, 23].

Bohater nie ma poszanowania nawet dla matek, stwierdzając, że wypełniają one taką samą biologiczną rolę jak świnia w stosunku do swoich prosiąt. Wypowiedź zaś kończy konkluzją: „И если бы мы отчетливо представляли себе, как ничтожно мала роль женщины в мировой культуре, нам бы стало ясно, что мать-воспитательница не может идти дальше азбуки, да и то сочиненной мужчиной” [Арцыбашев 1994, III, 26].

Znamienne, że Wysocki w swoich rozważaniach odwołuje się do pojęcia „wiecznej piękności” („вечной красоты”), która zaś odsyła nas do wspomnianej już idei Wiecznej Kobiecości Sołowjowa, jednak rozumie ją nie w kategoriach duchowych, a sprowadza do poziomu uciech cielesnych. Dla potwierdzenia postawionych przez siebie tez bohater wspomina także biblijny epizod, który stał się epigrafem utworu, lecz i tym razem zniekształca jego przesłanie [Арцыбашев 1994, III, 27]. Wysocki wstawiennictwo Jezusa w obronie cudzołożnicy interpretuje jako przyzwolenie na tego typu działania i usprawiedliwienie postępowania mężczyzn, jakby zupełnie zapominając, że Zbawiciel, żegnając się z kobietą, prosi, aby więcej już nie grzeszyła [J 8,11].

Pomimo tego, że Wysockiemu nie udało się zawładnąć ciałem Niny, znajomość z nim odegrała ogromną rolę w życiu dziewczyny. Protagonistka po zawodzie miłosnym wyjechała do Charkowa zmieniona. Po kilku dniach rozpacz zaczęła wracać do życia i ku własnemu zdziwieniu odczuwać przyjemność z zainteresowania ze strony mężczyzn [Арцыбашев 1994, III, 85]. Kwestią czasu było poddanie się bohaterki i utrata przez nią tego, o co tak zaciekle walczyła – godności. Tym, któremu udaje się zawładnąć ciałem bohaterki, jest

pisarz Arseniew. Nina zgodziła się świadomie zostać jego kochanką, wiedząc, że ma on żonę i rodzinę, zamieniła się tym samym w typ bohaterki-ofiary świadomie decydującej się na cierpienie i czerpiącej z niego w pewnym stopniu przyjemność czy satysfakcję. Galina Sołowij trafnie zauważa, że: „От осознания своей обреченности в любви невроз Нины лишь усугубляется и переходит в стадию наслаждения от боли унижения” [Соловий 2008, 117].

Arcybaszew wieńczy swoją powieść ponownym spotkaniem Niny i żona-tego już Ługanowicza, który przyjechał do Charkowa w interesach. Nina też zresztą okazała się już zameżną i zupełnie odmienioną – silną i pewną siebie kobietą. Bohaterowi w końcu udało się posiąść Ninę, jednak po wszystkim nie był zadowolony ze swojego czynu. Nina natomiast smutno konstatowała: „Ну, да... я дрянная, развратная, подлая женщина... но кто же сделал меня такую?... (...) Вы только первый плюнул в мою душу, – продолжала она (...) первый познакомили меня с грязью и пошлостью... с вашей подлой и грязной мужской душой” [Арцыбашев 1994, III, 135-137].

Słowa Niny nie tylko korespondują z epigrafem powieści, lecz także stanowią swoiste podsumowanie poglądów Arcybaszewa na temat pozycji kobiety w ówczesnym społeczeństwie, poglądów, które trudno jednoznacznie ocenić. Nie ulega wątpliwości, że autor w swojej twórczości ukazuje kobiety jako narzędzie zaspokajania męskich żądz i epatuje ich seksualnością. Błędne byłoby jednak stwierdzenie, że był Arcybaszew mizoginista, czego dowiódł swą ostatnią powieścią. Pisarz staje na pozycji orędownika równouprawnienia i poddaje krytyce mężczyzn, którzy niejednokrotnie są przyczyną upadku moralnego kobiet, nie mogąc wyjść poza granice, które sami wyznaczyli. Receptą jest zdaniem Arcybaszewa czerpanie przyjemności z kobiecego ciała i pozwalanie kobietom na to samo bez ich osądzania. Można by pokusić się także o stwierdzenie, iż opowiedzianą przez Arcybaszewa historię możemy interpretować jako zerwanie z tradycyjnym obrazem kobiety niewinnej i rodzinnej, jaki często pojawiał się w XIX-wiecznej klasycznej literaturze rosyjskiej, i zwrócenie się ku wizerunkowi *femme fatale*, obecnym w literaturze modernistycznej. Warto dodać również, że twórczość Arcybaszewa często stawała się inspiracją dla wielu współczesnych mu pisarzy, a na jego powieści *Sanin* wzorowały się też kobiety-pisarki, co dowodzi tego, iż nie odczytywały one jego spuścizny literackiej jako dyskryminującej płęć piękną, a wręcz przeciwnie – dostrzegały w niej tendencje emancypacyjne. Danuta Szymonik zauważa, że w literaturze Srebrnego Wieku można zaobserwować ewolucję obrazu kobiety od typu Pięknej Damy do postaci bardziej realnej – epatującej cielesnością Jawnogrzesznicy [Szymonik 2008, 194]. Arcybaszew wpisał się więc swym pisarstwem w szerszy literacki kontekst epoki.

Bibliografia

- Arcybašev Mihail. 1994. *Kuprân*. W: Idem. *Sobranie sočinenij v treh tomah*. T. 1. Moskva: Terra [Арцыбашев Михаил. *Купрян*. W: Idem. *Собрание сочинений в трех томах*. T. 1. Москва: Терра].
- Arcybašev Mihail. 1994. *Užas*. W: Idem. *Sobranie sočinenij v treh tomah*. T. 1. Moskva: Terra [Арцыбашев Михаил. *Ужас*. W: Idem. *Собрание сочинений в трех томах*. T. 1. Москва: Терра].
- Arcybašev Mihail. 1994. *Ženšina stoâšââ posredi*. W: Idem. *Sobranie sočinenij v treh tomah*. T. 3. Moskva: Terra [Арцыбашев Михаил. *Купрян*. W: Idem. *Собрание сочинений в трех томах*. T. 3. Москва: Терра].
- Arcybašev Mihail. 2009. *Sanin*. W: Idem. *Sanin. Roman. Povesti i rasskazy*. Moskva: Eksmo [Арцыбашев Михаил. 2009. *Санин*. W: Idem. *Санин. Роман. Повести и рассказы*. Москва: Эксмо].
- Aspiz Evsej. 1991. *Vospominniâ o M.P. Arcybaševe. Pis'ma Arcybaševa E.M. Aspizu*. „Voprosy literatury” № 11-12: 355-356 [Аспиз Евсей. 1991. *Воспоминания о М.П. Арцыбашеве. Письма Арцыбашева Е.М. Аспизу*. „Вопросы литературы” № 11-12: 355-356].
- Černâk Mihail. 2007. *Massovââ literatura XX vka. Učebnoe posobie*. Moskva: Flinta [Черняк Михаил. 2007. *Массовая литература XX века. Учебное пособие*. Москва: Флинта].
- Čubrakova Zinaida. 2007. *Slavânskie akcenty v sisteme personažej romanov M. Gor'kogo „Mat” i M. Arcybaševa „Sanin”*. W: *Russkoâzyčnââ literatura v kontekste vostočnoslavânskoj kul'tury*. Red. Rybal'čenko T. Tomsk: ITU: 53-67 [Чубракова Зинаида. 2007. *Славянские акценты в системе персонажей романов М. Горького „Мать” и М. Арцыбашева „Санин”*. W: *Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры*. Ред. Рыбальченко Т. Томск: ИТУ: 53-67].
- Detko Jan. 1996. *Znaczenie naturalizmu*. W: *Naturalizm*. Wyb. Knysz-Tomaszewska D., Kulczycka-Saloni J. Warszawa: PWN: 80-96.
- Gračeva Anna. *Arcybašev Mihail Petrovič*. W: http://www.hrono.ru/biograf/bio_a/arcybashevmp.php [Доступ 27 I 2018] [Грачева Анна. *Арцыбашев Михаил Петрович*. W: http://www.hrono.ru/biograf/bio_a/arcybashevmp.php [Доступ 27 I 2018].
- Istoriâ russkoj kul'tury*. 2007. Red. Âmpol'skaâ T. Moskva: Eksmo [История русской культуры]. 2007. Ред. Ямпольская Т. Москва: Эксмо].
- Kiejzik Lilianna. 1997. *Włodzimierz Sołowjow*. Zielona Góra: Wydawnictwo WSP.
- Komisaruk Ewa. 2008. *Cierpienie jako sygnatura kobiecości w prozie pisarek rosyjskich początku XX wieku*. W: *Rossica Lublinskiensia V – Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XIX-XXI wieku*. Red. Cymbroska-Leboda M., Gozdek A. Lublin: Wydawnictwo UMCS: 97-106.
- Komisaruk Ewa. 2010. *Dyskurs o literackich kreacjach „nowej kobiety” w rosyjskiej przestrzeni kulturowo-społecznej początku XX wieku*. W: *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swego czasu*. Red. Ksenicz A., Łuczyk M. Zielona Góra: Wydawnictwo UZ: 293-300.
- Lotman Jurij. 2010. *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*. Przeł. Żyłko B. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Między tradycją a nowoczesnością: tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*. 2014. Red. Laszczak W., Ambroziak D., Pudelko B. Opole: Wydawnictwo UO.

- Mihajlovskij Igor'. 2011. „Arcybaševšina” i social'no-kul'turnyj kontekst. „Političeskaâ lingvistika” № 3(37): 236-240 [Михайловский Игорь. 2011. „Аrcыбашевщина” и социально-культурный контекст. „Политическая лингвистика” № 3(37): 236-240].
- Nikolaev Mihail. *Osobennosti tvorčestva M.P. Arcybaševa*. W: http://www.lib.ru/RUSSLIT/ARCYBASHEW/n_artz.txt_with-big-pictures.html [Dostup 27 V 2018] [Николаев Михаил. *Особенности творчества М.П. Аrcыбашева*. В: http://www.lib.ru/RUSSLIT/ARCYBASHEW/n_artz.txt_with-big-pictures.html [Доступ 27 V 2018]].
- Orlova Nadežda. 2004. *Mužčina kak sub'ekt udovol'stviâ*. W: *Fenomen udovol'stviâ v kul'ture*. Sankt-Petersburg: Centr izučeniâ kul'tury: 142-146 [Орлова Надежда. 2004. *Мужчина как субъект удовольствия*. W: *Феномен удовольствия в культуре*. Санкт-Петербург: Центр изучения культуры: 142-146].
- Piórem i wdziękiem. *Kobiety w panteonie literatury rosyjskiej*. 1999. Red. Laszczak W., Ambroziak D. Opole: Wydawnictwo UO.
- Rzeczycka Monika. 2002. *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Bielego, Fiodora Sołoguba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Solovij Galina. 2008. *Ženskoe v mužskom tekste Mihaila Arcybaševa „Ženšina, stoâšaâ posredi” i Viktora Domontoviča „Dvčina z vedmedikom”*. W: *Rossica Lublinskiensia V – Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XIX-XXI wieku*. Red. Cymbroska-Leboda M., Gozdek A. Lublin: Wydawnictwo UMCS: 113-126 [Соловий Галина. 2008. *Женское в мужском тексте Михаила Аrcыбашева „Женщина, стоящая посреди” и Виктора Домонтовича „Двчина з ведмедиком”*. W: *Rossica Lublinskiensia V – Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XIX-XXI wieku*. Red. Cymbroska-Leboda M., Gozdek A. Lublin: Wydawnictwo UMCS: 113-126].
- Szymonik Danuta. 2008. *Od Pięknej Damy do Jawnogrzesznicy. O „srebrnowiecznej” koncepcji kobiety i kobiecości*. W: *Rossica Lublinskiensia V – Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XIX-XXI wieku*. Red. Cymbroska-Leboda M., Gozdek A. Lublin: Wydawnictwo UMCS: 187-194.
- Verbickaâ Anastasiâ. 1995. *Klúči sčast'â*. Moskva: Severo-Zapad [Вербицкая Анастасия. 1995. *Ключи счастья*. Москва: Северо-Запад].
- Witczak Patrik. 2016. *Koncepcja człowieka naturalnego w kontekście motywu zbrodni w prozie Michaila Arcybaszewa*. „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze” t. 26: 197-206.

Summary

WOMEN IN THE MEN'S EYES – FEMININITY IN THE PROSE OF MIKHAIL ARTSYBASHEV

This article focuses on the works by Mikhail Artsybashev, presenting a formation of a new relationship between men and women. Artsybashev depicts women's aspirations to free themselves from masculinised and patriarchal society as well as their desire to become more independent. Artsybashev's main female characters try to move beyond traditional roles of wives and mothers. Their rebellion against social norms and prohibitions takes various forms.

Kontakt z Autorem:
wiczakptrk@wp.pl

Anna Chudzińska-Parkosadze

Polskie Stowarzyszenie Badań nad Zachodnim Ezoteryzmem w Krakowie

БУЛГАКОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РОМАНЕ *ЧАПАЕВ И ПУСТОТА* ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

Key words: *Chapayev and Void*, Victor Pelevin, *The Master and Margarita*, Mikhail Bulgakov, Ivan Homeless, initiation, Moscow realm

Творчество Виктора Пелевина можно считать одним из наиболее ярких примеров современной русской прозы. Писатель не только обладает оригинальной стилистикой и техниками построения изображаемого мира, но честно и точно указывает на проблемы российской геополитической и социальной действительности на стыке эпох. И хотя Пелевин рассуждает об объективных феноменах, избегая морализаторства, в ходе презентации художественных образов всегда демонстрирует субъективную точку зрения. Более того, пелевинской поэтике присуща ассимиляция творческого достояния таких классиков русской литературы, как Антон Чехов (категория игры с читателем, принцип «и смешно, и страшно», общественная сатира и т.д.), Владимир Набоков (концепция потусторонности, демиургический характер конструктивного ряда «автор-повествователь-герой», силуэт женщины как некий идеал и скорее идея, нежели равноправный главному герою персонаж, игра с мистическими кодами и т.д.), Андрей Платонов (принцип поэтики, согласно которому философские идеи репрезентируют художественный мир, лирический трагизм главных героев, пытающихся найти смысл в безумии российской революционной действительности, соотнесение категории истины с образом-идеей ребенка и т.д.). Этот перечень следовало бы дополнить еще и наследием модернистов. Однако в настоящей статье внимание будет сосредоточено на переосмыслении в романе Пелевина *Чапаев и Пустота* образов, конфликтов и концептов, восходящих к роману Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*.

Соотношение пелевинского текста с булгаковским нельзя свести лишь к категории постмодернистской интертекстуальности. Характер сходств и соприкосновений данных текстов относится, скорее всего, к категории сознания, т.е. Пелевин не намекает прямо в тексте на роман Булгакова, но в его романе многое отсылает к булгаковскому тексту. Пелевин образует «ассоциативное поле» [Пелевин 2007, 327], которое актуализирует образы и темы *Мастера и Маргариты*. В романах *Чапаяев и Пустота* и *Generation «П»* представлены художественно убедительные попытки автора формировать сознательное восприятие окружающего мира, а также его стремление понять правила, по которым этот мир существует, чтобы постичь, как внешние обстоятельства, наконец, поглощают его сознание в целом. Автор *Чапаяева и Пустоты* сознательный наследник достоинства Булгакова. В своем тексте он показывает, что россияне не выучили уроков собственной истории и культуры, что парадоксы советской действительности не только живы, но и достигли гиперболических размеров, превращаясь в чудовищную действительность конца XX века.

Некоторые исследователи считают, что целью Пелевина является деконструкция внешнего мира, его социальных норм, предрассудков, конкурирующих идеологий и религиозных догматов [Репина 2004, online]. Литературоведы, обсуждающие философские темы пелевинского романа, подчеркивают присутствие в нем идей и доктрин Востока, в частности дзен-буддизма [Корнев, online; Закурченко 1998, 95]. Кроме того, рассматривая пелевинскую философию «внутренней жизни», критики часто ссылаются на положения солипсизма [Щербинина 2011, online]. Об эзотерических мотивах романа литературоведы высказываются обычно крайне неблагоприятно, называя их «ню-эйджевыми идеями», «условно восточной мудростью» [Тимофеева 2014, online], «популярной эзотерикой» («поп-эзотерикой» [Володихин 2012, online]), «тяжеловатой мистикой» [Соломина 1998, 93] и т.д. О связях пелевинского романа с *Мастером и Маргаритой* писали Александр Закурченко [Закурченко 1998, 95; Закурченко online], Елена Пронина [Пронина 2003, online] и др. Однако, большинство критиков выражает единомыслие с отрицательным восприятием данного текста Виктором Ерофеевым в его интервью, в котором писатель отметил, что Пелевин – «это Булгаков для бедных» [Резников, online]¹. Если даже исследователи замечают присутствие текста *Мастера и Маргарита* в пелевинском романе, то их высказывания не содержат анализа литературных связей, а лишь выступают очередным предлогом для упрека вроде: «сам автор блистательно отсутствует на страницах

¹ Хотя нельзя сказать, что Виктор Ерофеев не ценит Пелевина как писателя, поскольку он считает, что «(п)осле Пелевина русских писателей больше нет. [...] Перерывы в русской литературе были, но таких огромных еще не было». Правда См.: Интервью Александра Силаева с Виктором Ерофеевым, *После Пелевина русских писателей больше нет*, от 22.11.2007. В: <http://newslab.ru/article/240772> [Доступ 20 VIII 2015].

Чапаева»; а ведь Булгаков писал о себе, поскольку Мастер – это «альтер эго самого Булгакова» [Борохович, online]. Интересно, что в отличие от *Чапаева и Пустоты*, темы и сюжеты булгаковского романа, отраженные в произведении Пелевина *Жизнь насекомых*, дождалась более серьезных исследований [Кольцова, Логачева, Виноградова, online; Нефагина 1998].

Прежде чем рассмотреть сходства и соотношения обоих текстов, следует сначала указать на их существенные расхождения. Во-первых, оба текста учитывают разную точку зрения, что в результате влияет также на их идейное содержание. Если в *Чапаеве и Пустоте* главным героем является Петька Пустота и от его лица ведется повествование, то в *Мастере и Маргарите* оно ведется от третьего лица. В итоге, в романе Пелевина, в повествовательной структуре преобладает субъективная точка зрения, в то время, когда в романе Булгакова доминирует объективная точка зрения (хотя рассказчик иногда признает ограниченность своих знаний), которая приобретает черты «сверхобъективизма» за счет высказываний и действий Воланда. Более того, пелевинскому главному герою соответствует эпизодический герой булгаковского романа – Иван Бездомный. Стоит при этом обратить внимание на некоторую ущербность фамилий героев. Духовная «бездомность» Ивана доведена Пелевиным до экзистенциальной (также в духовном смысле) гиперболической «пустоты». Однако то, что существенным образом объединяет этих героев, – это статус ученика по отношению к своему учителю и наставнику, соответственно Мастеру и Чапаеву.

Во-вторых, повествование ведется с разной исторической перспективы. Пелевин освещает события конца XX века, ассимилировав историю и культуру России второй половины столетия (конец СССР), в то время как *Мастер и Маргарита* представляет рождение советской России 1920-1930-ых гг. Булгаковский предтекст усугубляет трагикомический ракурс презентации русской истории. Ведь у автора *Чапаева и Пустоты* есть горький опыт россиянина, пережившего трансформацию советской страны в псевдо-демократическую, и опыт прочтения булгаковского «закатного романа». Постмодернистская рефлексия Пелевина показывает логику развития российской истории в парадигме повторяющихся катастроф, сформировавших заколдованный круг безумия. С тех пор, когда Воланд созерцал Москву и москвичей, изменилось только то, что, кроме денег, они полюбили еще разбой и кровь, или как выразился барон Юнгерн в романе Пелевина, «(э)то сейчас народ как-то измелъчал» [Пелевин 2007а, 335]. Фраза Воланда «(в)се будет правильно, на этом построен мир», – в контексте пелевинского романа звучит неправдоподобно. С другой стороны, Пелевин применяет в этом отношении совет Воланда «лечить подобное подобным» и безумие окружающего мира лечит безумием Петьки, дополнительно вводя практически всех персонажей в состояние наркотически-алкогольного бреда.

Пародия пелевинского романа носит характер черного юмора, пропитанного сарказмом, и представляет собой ведущую эстетическую категорию всего текста. В *Мастере и Маргарите*, в свою очередь, пародия играет второстепенную роль, и относится главным образом к социальной сатире, вызывая у читателя катарсический смех. Тем не менее, главная художественная ценность данных романов заключается не в поэтической разработке пародийного, а трагического. Если категория трагизма *Мастера и Маргариты* связана с онтологией и антропологией бытия, то роман Пелевина обращен к трагизму быта, обуславливающего тупиковое состояние человеческих поисков возвышенного. Как ни странно, в обоих случаях центральное идеологическое место занимают вопросы эсхатологии – освобождения человеческого духа от мира материи, фальши и иллюзии. С той разницей, что Булгаков показывает читателю мистический путь к освобождению, а Пелевин – его трагическую невозможность и непостижимость. Эта разница обусловлена не только модернистской направленностью булгаковского романа и постмодернистским пессимизмом пелевинского романа, но также итоговыми рефлексиями Пелевина, касающимися данной эпохи, сквозь которые писатель перечитывает *Мастера и Маргариту*. Симптоматично, что, в то время как Булгаков, комментируя *Фауста* Иоганна Вольфганга фон Гете, пополнил и развил его мистическое содержание (идея Вечной Женственности, проблема зла и архетип дьявола, идея «верной, вечной любви», инициальные мотивы и т.д.), Пелевин, перечитывая булгаковский текст с перспективы конца XX века, совершил своего рода деконструкцию его смыслов и идей.

Рассмотрение булгаковских реминисценций в романе *Чапаяв и Пустота* начнем со структуры сюжета, затем перейдем к структуре системы образов героев, мотивной структуре, вопросам ониризма и закончим рассуждениями о мистической составляющей художественных образов.

История Петьки Пустоты начинается с его бегства из Петербурга в Москву. В столицу герой попадает в 1919 году, в феврале, т.е. во вторую годовщину революции. Соответственно у читателя формируется ассоциативный ряд: произведение Радищева *Путешествие из Петербурга в Москву*, поэма Александра Блока *Двенадцать*, – указывающий на трагические судьбы России и историческую цепь постоянного революционного кипения, ведущего в никуда. На Тверском бульваре Петька встречает друга детства Григория фон Эрнена (настоящая фамилия – Фанерный) – сотрудника ЧК, который в ходе душевного разговора с Петькой хотел его арестовать, но Петька успел его задушить. В разговоре молодого поэта Петьки с фон Эрненом активизируется ассоциация с беседой Ивана Бездомного на Патриарших прудах с Воландом и Берлиозом. Петька осознает, что после «беседы с консультантом» в Петербурге относительно его стихотворения, он начал понимать, о чем на самом деле его стихи, и как он должен писать, чтобы соответствовать духу эпохи. Убийство фон Эрнена соответствует

в этом отношении убийству Берлиоза, которое стало началом безумного бегства обоих поэтов. Они попадают в заведение кабаре-ресторанного типа (ресторан МАССОЛИТ^а; «Музыкальная Табакерка»), где устраивают скандал, после которого их отвозят в больницу для умалишенных.

В больнице совершенно растерянные герои встречаются исключительной вежливости докторов (Иван – профессора Стравинского, Петька – профессора Тимура Тимуровича). Оказывается, что герои страдают одинаковой болезнью – раздвоением личности, иначе – шизофренией. Врачи терпеливо объясняют своим новым пациентам, в чем заключается их проблема. Герои остаются в больнице практически до конца произведения, покидая ее лишь в эпилоге. Фабульная разница возникает в момент встречи поэтами своих учителей-мастеров. Петька Пустота встречается Чапаева в своем сне, который он видит, находясь в больнице, а Иван знакомится с Мастером в своей палате. В итоге, встреча с учителями происходит в пространстве больницы, с той разницей, что Чапаев предстаёт как продукт воображения Петьки, а Мастер – как реальное лицо. Соответственно, Пелевин вводит в конвенцию романа приемы и логику ониризма по принципу параллелизма действительности, в то время как в *Мастере и Маргарите* онейросфера, отражающая астральное пространство, иерархизована согласно мистическим учениям.

Так, встреча Петьки с Чапаевым впервые имела место в «Музыкальной Табакерке». Петька тогда обратил внимание на молчаливого господина, наблюдающего за ним. Знакомство с Чапаевым состоялось в «нехорошей квартире», где Петька убил чекиста. Интересно, что фамилия будущего мастера Петьки так же условна, как имя Мастера («– Называй меня любым именем, сказал Чапаев. – Хоть Чапаевым»). [Пелевин 2007а, 297]; «– Моя фамилия Чапаев, – ответил незнакомец. \ – Она мне ничего не говорит, – сказал я. \ – Вот именно поэтому я ей и пользуюсь – сказал он» [Пелевин 2007а, 101]). После принятия героем предложения командира Чапаева стать комиссаром в его дивизии они отправились на вокзал, а затем военным поездом покорять Восток. Во время путешествия Петька знакомится с Анной, сражается в боях, получает травму, лежит в коме и дальше продолжает путь от одного восточного городка к другому, ведя задушевные философские беседы с Чапаевым, которые, наконец, приводят его к встрече с Юнгерном и просветлению в реке Урал.

Путешествие Петьки, финалом и целью которого является просветление сознания, можно соотносить с путем духовного роста Ивана. Во время встреч Мастер также твердил Ивану об иллюзорности физического мира и убеждал в том, что истина скрыта в высшем ментальном мире. Подобно Петьке, Иван проходит инициацию в сфере сновидений. Для Ивана первым сном-откровением было видение казни Иешуа, а вторым – сон о встрече Пилата и Иешуа. В последнем сне, так же как Петьке, ему довелось созерцать потусторонний мир, – правда, высшего уровня.

В обоих романах эпилог выполняет подобную фабульно-идейную функцию, заключающуюся в актуализации порядка эмпирической Москвы. Герои возвращаются в пространство историко-политической действительности, выходя за рамки сна. Безумие мира, в который попадают герои, застаёт их врасплох. Интересно, что последний этап их пути оказывается инстинктивным возвращением к точке исхода. Таким образом, формируется заколдованный порочный круг. Как Иван ежегодно приходит под окна Маргариты, так и Петька возвращается в кафе «Музыкальная Табакерка». В обеих ситуациях побеждает «болезненное» подсознание.

Булгаковские реминисценции заметны также в структуре образов героев. Как упоминалось выше, Петьке Пустоте соответствует Иван Бездомный, Чапаеву – Мастер, а образ булгаковской Маргариты нашел свое отражение в портрете Анны. Анна, подобно Маргарите, предстаёт идеалом высшей красоты, оставаясь при этом чистой идеей. Если Маргарита воплощает в себе идеал Вечной Женственности и одновременно представляется Булгаковым как реальная женщина, борющаяся за свою любовь и спасающая Мастера, Анна остается лишь миражом идеальной женщины и «недостижимой красоты». Она никого не любит потому, что потенциальные женихи, с одной стороны, недостойны ее внимания (вспомним, что это не распространяется на Чапаева, поскольку он ее дядя) и неинтересны сами по себе, а с другой стороны, она знает, что все иллюзорно. Естественно, Петька влюбляется в Анну с первого взгляда, но он сам отдает себе отчет в том, что он недостоин ее. Сцены ухаживания Петьки за Анной всегда заканчиваются скандалом или какой-то нелепостью:

Вы посланы Богом или дьяволом, не знаю кем, мне в наказание. До встречи с вами я и понятия не имел, насколько я безобразен. Нет, не сам по себе, а в сравнении с той высшей и недостижимой красотой, которую символизируете для меня вы... Вы словно бы зеркало в котором я вдруг увидел какой непроходимой пропастью я отдален от всего того что я люблю в этом мире, от всего того, что мне дорого и вообще имеет для меня какое-то значение и смысл. И только вы, слышите, Анна, только вы можете вернуть в мою жизнь свет и смысл, который исчез после того, как я впервые увидел вас в поезде! Только вы одна способны меня спасти, – выговорил я [Петька] на одном выдохе [Пелевин 2007а, 393].

Петька, как и подобает квази-герою, сознательно обманул Анну, чтобы увести ее в отдаленное место. На Петино предложение Анна ответила с усталостью и скукой: «– Боже мой, – сказала она, отнимая свою руку. – Какая пошлость! Лучше бы от вас просто пахло луком, как в прошлый раз» [Пелевин 2007а, 394].

Симптоматично, что в то время, когда Пелевин снижает пафос высказываний героя, превращая его в жалкого шута, образ Анны остается на уровне «высокой» поэтики. Сверх того, Анне, как и Маргарите, отведена главная роль в формировании центральных событий фабулы, несущих идейную нагрузку. Ведущие фабульные линии булгаковского романа

подчинены действиям и решениям Маргариты. Соответственно, превращает дискурсивную пустоту в имманентную при помощи пулемета именно Анна. Она первой погружается в реку Урал, показывая тем самым путь Чапаеву и Петьке. Таким образом, просветление Петьки также совершается благодаря Анне. Обе героини представляют собой тип «воющей женщины» и «спасающей красоты».

Рассматривая аналогию образов героев, нельзя упустить из виду самый интересный вариант отражения булгаковского персонажа – Воланда – в портретах Чапаева, барона Юнгерна и Володина. Кажется, что Пелевин сознательно пародирует образ Воланда, «измельчая» и расчленяя его. Структура образа Чапаева также сложна потому, что он напоминает и Мастера, и Воланда, и тип восточного мудреца-будды. Дело в том, что изначально пафосное изображение Чапаева постепенно травестируется до облика обыкновенного пьяницы, в то время как его воландовские черты переходят на барона Юнгерна. Чапаев играет роль мастера по отношению к Петьке, тогда как Воланд сыграл эту роль по отношению к Мастеру и Ивану (встреча на Патриарших прудах закончилась мистическим «пробуждением» Ивана и привела его на правильный путь знаний). Естественно, уподобление Чапаева Воланду не имеет глобального характера. Выполняя функции учителя, Чапаев напоминает Воланда в сцене «явления» своему ученику. Внешний вид, манера вести разговор и впечатление, произведенное на Петьку, указывают на Воланда:

Человек, шагавший впереди по коридору, пугал меня. Я не мог понять, кто он – по манерам он меньше всего напоминал красного командира, но тем не менее явно был одним из них; к тому же подпись и печать на сегодняшнем приказе были такими же, как и на вчерашнем. Вышло, что у него достаточно влияния, чтобы за одно утро добиться нужного ему решения и от кровавого Дзержинского, и от этого темного Бабаясина [Пелевин 2007а, 103].

Первое впечатление Петьки от Чапаева было точно таким же, как и у Ивана от Воланда. Он отнесся к Чапаеву с подозрением, хотя отдавал себе отчет в том, что все его сомнения «основывались исключительно на его [Чапаева] интеллигентной манере разговора и гипнотической силе глаз» [Пелевин 2007а, 108]. Естественно, приведенная выше цитата и описание сцены знакомства Петьки с Чапаевым в «нехорошей квартире» напоминает также встречу и разговор Воланда с Лиходеевым (документ, подпись, договор и вопрос их подлинности). Воландовские реминисценции в портрете Чапаева появляются еще в сцене торжественного ужина в поезде. Эти отрывки пелевинского романа ассоциируются с описанием ужина в спальне Воланда после бала. Как ни странно, путь адепта, который в булгаковском романе проходит Маргарита, в романе Пелевина проходит Петька. Соответственно, эта замена отразилась и в заглавии романа *Чапаев и Пустота* (ср. *Мастер и Маргарита*).

На уподобление барона Юнгерна Воланду обратил внимание уже Закуренко, называя пелевинского стража потустороннего мира «современным коллегой Воланда, заведующим «одним из филиалов загробной жизни» [Закуренко, 1998]. Фамилия барона должна ассоциироваться с Карлом Густавом Юнгом («– Юнг-ерн... Что-то я такое слышал... Он, случайно, с психиатрией никак не связан? Не занимается толкованием символов?») [Пелевин 2007а, 305]), хотя в пелевинской версии он воин, презирающий любые символы. Юнгерн – это «защитник Внутренней Монголии» и «инкарнация бога войны» (ср. с бароном Унгерном, возглавлявшим белоэмигрантское движение, сконцентрировавшееся на территории Монголии в определенный период). Сходство Юнгерна с Воландом заключается в его причастности к стране мертвых, знаниям трансцендентного характера, функции управляющего потоками инкарнации и проводника неофита. Он также может свободно переходить грань миров. Тем не менее, то, что существенным образом отличает Юнгерна от Воланда, – это пародийный характер его изображения, делающий из него, благодаря ассоциативным связям с Юнгом, своего рода властелина страны снов, который убеждает Петра Пустоту в том, что, с перспективы потустороннего мира, все миры, отраженные в его сознании, в равной степени иллюзорны:

– Чапаев попросил меня взять вас с собой, чтобы вы хоть раз оказались в месте, которое не имеет никакого отношения к вашим кошмарам ни о доме умалишенных, ни к вашим кошмарам о Чапаеве, – сказал барон. – Внимательно поглядите вокруг. В этом месте оба ваших навязчивых сна одинаково иллюзорны. Стоит мне бросить вас у костра одного, и вы поймете, о чем я говорю [Пелевин 2007а, 319].

Сведение идеи жизни к иллюзорному сну лишает ее того смысла и сути, которых человек постоянно ищет и жаждет. Правда Воланда противоположна – мнимая иллюзорность астрального и духового миров скрывает их сущностную реальность. Следовательно, главный смысл человеческой жизни заключается в познавательном (не в одном лишь тактильном) постижении этих миров.

Также пародийный характер носит пелевинская ссылка на «идиотское правило насчет меча в руке» [Пелевин 2007а, 313], по логике которого в Валгаллу попадают, кроме настоящих воинов-рыцарей, также бандиты и убийцы. Этот концепт отсылает, несомненно, к рыцарскому эпатажу не только Воланда, но также Коровьева, Азazelло и их метаморфозам во время полета в потусторонний мир. Вдобавок, мафиози, встреченный Петькой в Валгалле («Внутренней Монголии»), оказался Володиным, его знакомым по сумасшедшему дому. Володин попал в Валгаллу случайно, в результате употребления им и его компаньонами шаманских грибов. Володин – предприниматель, «новый русский», оказался в клинике из-за своих «ассистентов» – «ассенизаторов реальности» [Пелевин 2007а, 148], переживших благодаря Володину видение загробного мира. Этот опыт

потряс их до такой степени, что они решили донести на своего босса. Врачи «инкриминировали» Володину, что он воображает себя небесным светом, снисходившим на участников гипнотического сеанса во время взрыва костра. Таким образом, мотив взрыва костра добавочно объединяет образ Володина и Юнгера, бросившего в костер лимонку, которая взорвалась уже в реальности России конца XX века.

Кроме конструкции героев, на связь романа *Чапаев и Пустота с Мастером и Маргаритой* указывает мотивная структура: мотив сумасшедшего дома, мифологема Москвы как центра «русской Вселенной», модель «ученик–мастер», беседы философского характера (причем, если Левий Матвей называл софистом Воланда, то характеристика Чапаева выявляет черты софиста и одновременно Сократа), проблема художника–поэта (революционно-пролетарское искусство), мотив путешествия (путешествие на Восток, экскурсия Петьки в загробный мир), проблема русского интеллигента, проблема свободы, тема любви, тема познания, мотив сна, и т.д. Среди них обнаруживается также одна из главных тем булгаковского произведения, выраженная постулатом «Смерти нет!». Переходя из одной сонной действительности в другую, Петр Пустота ощущает себя звуком мелодии, заполняющей Вселенную (условную «пустоту»), у которой есть свой «точный смысл». Именно «мелодичный» характер бытия, согласно пелевинскому тексту, демонстрирует «метафизическую невозможность» смерти [Пелевин 2007а, 97]. Даже «Внутренняя Монголия» представлена как место временной остановки в процессе чередующихся инкарнаций.

Булгаковское «Рукописи не горят!» заявляет о себе уже в предисловии к *Чапаеву и Пустоте*. Загадочный редактор текста Уран Джамбон Тулку VII, извещает читателей о том, что роман Дмитрия Фурманова *Чапаев* является лишь подделкой настоящей истории о красном командире, автором которой репрезентируется Петр Пустота². Это аналог ситуации, представленной Булгаковым, когда настоящим автором истории об Иешуа и Понтии Пилате оказывается Воланд, а канонический вариант текста (*Евангелие – Чапаев* Фурманова) – враньем и вымыслом. Следовательно, лгуну Левию Матвею соответствует Фурманов. Так, проблема подлинности рукописи породила проблему автора, решенную Пелевиным вне рамок постмодернистской «смерти автора».

Соотнося рассматриваемые романы, исследователи обращают внимание на сходный принцип повествования. Пронина подчеркивает, что в романах

² Стоит также обратить внимание на удвоенный вариант «ПП» составляющий инициалы героев-адептов («Петр Пустота», Иван Бездомный в своей зрелой ипостаси «профессора Поньрева»). Предполагается, что в свете инициальной парадигмы можно истолковать символику этих инициалов, соотнося их с числом *Пи* и его мистическим значением, т.е. божьей мерой и образцом творения. Удвоение «П» усиливает энергию божественного потенциала данного числа как структурообразующего закона микро- и макрокосма. Адепты, будучи образцами микрокосма, благодаря инициации присваивают божественный элемент Космоса, вследствие чего меняется их внутренний, духовный статус.

присутствует феномен «сосуществования» реальностей, но, в отличие от *Мастера и Маргариты*, субъект действия у Пелевина при переходе из одной реальности в другую не меняется. При этом, исследовательница подчеркивает, что герой живет сразу в обеих реальностях, благодаря чему ему открываются смысл бытия и «конструкция» окружающего мира [Пронина 2003]. Несомненно, проблема реальности и сознания в обоих текстах связана с функцией и природой сна.

Неоспоримой доминантой поэтики обоих романов является ониризм. Сон играет важную роль в идеологической и психологической зарисовке действующих лиц, а также позволяет косвенно изложить свои взгляды авторам. Сон обуславливает сюжет, хронотоп и выступает как средство раскрытия образа героя. Ониризм позволил как Булгакову, так Пелевину актуализировать компоненты «авто-я» и высказать в художественной форме свои философские взгляды. Более того, в силу того, что дефиниция ониризма³, понимаемого как сновидение наяву, предусматривает его направленность как к здоровому человеку, так и к душевно больному, сон в анализируемых текстах может толковаться двояко – как некое откровение и как бред-галлюцинация. Примером первого случая можно считать общение Петьки с бароном Юнгерном в потустороннем мире. Второй случай проявляется в виде шизоидной дисфункции личности Петьки, которая испытывает трудности с адаптацией к окружающей реальности, вследствие чего герой сознает себя комиссаром красной армии во время гражданской войны.

Проблема онейросферы в *Мастере и Маргарите* и *Чапаеве и Пустоте* выходит за рамки сна как лейтмотива и повествовательного приема. Сну подчиняется также хронотоп. Сфера сна на страницах булгаковского романа вводит героев в настоящую жизнь – сферу духа [Chudzińska-Parkosadze 2014, 77-92]. В сравнении с ней земная жизнь кажется миражом. Реальное существование начинается с момента проникновения в ментальную и астральную сферу. Можно предположить, что это подразумевает возможность существования мира еще более высокой и чистой духовности, который иерархически выше сферы личного Рая. Как настоящий дом, мир духа синонимичен покою и тишине, т.е. такому состоянию, в котором герои Булгакова обретают, наконец, свое счастье.

В романе Пелевина представлена обратная ситуация. Пелевин следует за булгаковским (и юнгианским) пониманием сна как сферы жизни человека, которая делает возможным его духовное развитие и является средством установления связи с высшим бытием. Проблема в том, что главный герой сон-галлюцинацию, в котором он ведет философские беседы с Чапаевым, считает реальностью, а действительность клиники для

³ См.: *Ониризм (Oneirism)* В: http://rupedia.org/med/page/onirizm_Oneirism.4655 [Доступ 9 I 2015].

душевнобольных настойчиво вытесняет из своего сознания. В итоге, только во сне Петька проходит духовую инициацию. Пелевин доводит до абсурда теорию Юнга [Юнг 1991, online; Sharp 1998], который утверждал, что сны относятся к живой реальности, устанавливая диалог между сознательным и бессознательным (мифы и сказки) [Кравченко, online]. Миф о Чапаеве стал личным мифом Петьки Пустоты, средством и содержанием развития его сознания, стремящегося осознать самоё себя. Парадоксальным образом неопит Петька в результате учения Чапаева не становится более счастливым и мудрым, но только деградирует, возвращаясь к изначальной точке отсчета. Поэтому, это не идейно-композиционное осуществление мифологемы вечного возвращения (герой возвращается в ту же пространственную точку, тогда как его духовный статус повысился), а, как это определяет сам Пелевин, – миф «Вечного Невозвращения». Пелевинский герой не хочет возвращаться в безумие российской реальности и выбирает царство сна-галлюцинации.

Рассматривая пелевинский текст сквозь сеть булгаковских реминисценций, нельзя упустить из виду мистическую тему. Несмотря на многогранность и разветвленность системы точек зрения, актуализированных Пелевиным в данном романе, субъективизм преодолевается объективизмом. Как это верно определяет Марина Репина, «текст Пелевина обнаруживает приверженность к онтологической проблематике» [Репина 2004, online]. И хотя Закуренко считает оба текста «мистической безответственностью» (по Павлу Флоренскому) [Закуренко 1998], мы постараемся выделить ведущие мистические концепты, развиваемые Пелевиным, которые выступают также в *Мастере и Маргарите*.

Мистическая тема осуществляется в анализируемых текстах по-разному, но в них используются подобные мотивы. Во-первых, Булгаков в пародийном ключе представляет только начальный этап пути Ивана, когда тот пытается поймать Воланда. С момента его помещения в клинику доктора Стравинского пародийный тон прекращается. У Пелевина, в свою очередь, пародия подчиняет себе все компоненты текста, в том числе и мистическую тему. Во-вторых, Пелевин делает ставку на мистицизм, а не на мистику, как Булгаков. Мистицизм в данном случае обозначает мозаику разных мистических учений: как западных (алхимия, каббала), так и восточных (буддизм, даоизм). В *Мастере и Маргарите* мистической основой является западная эзотерика (алхимия, масонство, гностицизм, герметизм, магия), которую писатель синтезировал с целью кристаллизации ее школ и ветвей в общую идею спасения через тайное знание (*gnosis*).

Одной из главных мистических тем в данных текстах является мотив инициации, состоящий из таких компонентов как пробуждение, очищение (т.е. отречение от внешнего, материального мира), *rite de passage* (ритуал перехода в другой мир), откровение, т.е. просветление, видение потустороннего мира, так называемая «темная ночь души». Мы сосредоточимся

лишь на инициальных параллелях в моделях путей Петьки и Ивана⁴. Пробуждение обоих учеников состоялось в доме для душевнобольных – Иван проходит изначальный этап инициации в главе *Раздвоение Ивана*, а Петр Пустота в результате беседы с Тимуром Тимуровичем узнает, в чем заключается его личная трагедия – в «шрезрении поз, которые время повелевает нам принять» [Пелевин 2007а, 58]. Следовательно, Петька попадает в группу пациентов Тимура Тимуровича, который специализируется в «раздвоении ложной личности». Этапы *katharsis* неопиты проходят благодаря встречам и беседам со своими мастерами. Здесь значение имеет мотив сна – Петька видит Чапаева во сне, а Иван видит сон о казни Иешуа. Эти моменты означают начало новой жизни.

Дальше разворачивается мотив нового жизненного пути и познания – Иван во время прощальной встречи с Мастером и Маргаритой объявляет ему, что он уже знает, что ему надо делать в жизни и отвергает свою «бездомность», а Петька начинает свое путешествие с Чапаевым и Анной на Восток, для того чтобы попасть во «Внутреннюю Монголию» и узнать от барона Юнгерна, что «смерти нет». У Петьки просветление было инспирировано погружением в реку Урал, а у Ивана – созерцанием во сне Пилата и Иешуа, ушедших в Вечный Ершалаим по лунной дороге. Благодаря их беседе Иван постиг тайну того, что «смерти нет», а мир материи иллюзорен. Как отмечает Закуренько, образ реки Урал и погружение в неё можно истолковать согласно буддизму как достижение Нирваны (термин «парамита» – «то, что перевозит на другой берег»; по-китайски – «достижение другого берега») [Закуренько, online]. Эпилог в обоих случаях заканчивается этапом «темной ночи души», когда оба героя оказываются в безвыходном положении и не могут преодолеть этого уровня и достичь конечной цели инициации, т.е. *единства противоречий*. Иван не смог преодолеть своей познавательной нерешительности, а Петька не решился принять эмпирическую действительность, окружающую его.

Эпиграфы романов Булгакова и Пелевина носят онтологический характер: первый относится к проблеме добра и зла, а второй к экзистенциальному самоощущению. Однако, как в эпиграфе к *Мастеру и Маргарите* гетевский Мефистофель не может определить своей сущности⁵, так и пелевинский Чингиз-хан задумывается: «Глядя на (...) безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся в никуда по багровой закатной

⁴ Мистическая тема и процесс инициации в *Мастере и Маргарите* относится главным образом и к Мастеру, и к Маргарите, однако мы в настоящей статье сосредоточимся лишь на Иване Бездомном, поскольку этот персонаж сопоставим с главным героем романа Пелевина – Петром Пустотой. О мистических мотивах и инициации Мастера и Маргариты можно прочесть в статьях: А. Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa «Mistrz i Małgorzata»* [Chudzińska-Parkosadze 2012, 81-95], Eadem, *Мистический аспект крови в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»* [Chudzińska-Parkosadze 2012а, 50-64].

⁵ Мефистофель из трагедии *Фауст* И.В. Гете: «...так кто ж ты, наконец? (Фауст) \ – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо (Мефистофель)» [Булгаков 1983, 12].

степи, я часто думаю: где Я в этом потоке?» [Пелевин 2007а, 5]. Пелевинский эпиграф перекликается с булгаковским в выдвигании на первый план проблемы воли и онтологической причастности к универсальной силе реки жизни, которая уносит с собой все частицы бытия. Симптоматично, что в обоих случаях за местоимением «Я» следует постановка экзистенциальной проблемы (Мефистофель: «– Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»), выявляющей парадоксы бытия, которую нельзя решить однозначно. В итоге, соотношение поэтики романов Булгакова и Пелевина можно свести к лозунгу постмодернистского характера – сознание *contra* познание.

Библиография

- Borohov Ičákov. *Viktor Pelevin kak zerkalo rusckoj literaturnoj tradicii*. V: http://www.pelevin.info/pelevin_213_0.html [Dostup 20 VIII 2015] [Борохович Яков. *Виктор Пелевин как зеркало русской литературной традиции*. В: http://www.pelevin.info/pelevin_213_0.html [Доступ 20 VIII 2015].
- Bulgakov Mihail. 1983. *Master i Margarita*. V: Bulgakov Mihail. *Izbrannoe: Roman «Master i Margarita», Rasskazy*. Moskva: Hudožestvennaâ literatura [Булгаков Михаил. 1983. *Мастер и Маргарита*. В: Булгаков Михаил. *Избранное: Роман «Мастер и Маргарита», Рассказы*. Москва: Художественная литература].
- Chudzińska-Parkosadze Anna. 2012. *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa «Mistrz i Małgorzata»*. «Zagadnienia Rodzajów Literackich» № 55/109, z. 1: 81-95.
- Chudzińska-Parkosadze Anna. 2012a. *Mističeskij aspekt krovi v romane Mihaila Bulgakova «Master i Margarita»* [Мистический аспект крови в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»] В: *Krew – substancja, symbole, mitologia*. Red. D. Oboleńska, K. Arciszewska. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 50-64.
- Chudzińska-Parkosadze Anna. 2014. *Oniričeskie motivy v romane Mihaila Bulgakova «Master i Margarita»* [Онирические мотивы в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»] «Przegląd Ruscystyczny» № 3 (147): 77-92.
- Kol'cova Natal'â, Logačeva Tat'âna, Vinogradova Tat'âna. *Viktor Pelevin: meždu metaforoj i allegorij ili maska Bulgakova i ee posleduišee polnoe razoblačenje*. V: <http://www.proza.ru/2009/10/16/1382> [Dostup 20 VIII 2015] [Кольцова Наталья, Логачева Татьяна, Виноградова Татьяна. *Виктор Пелевин: между метафорой и аллегорией или маска Булгакова и ее последующее полное разоблачение*. В: <http://www.proza.ru/2009/10/16/1382> [Доступ 20 VIII 2015].
- Kornev Sergej. 1997. *Stolknoveniâ pustot: možet lipostmodernizm byt' russkim i klas-sičeskim?* V: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html> [Dostup 20 VII 2015] [Корнев Сергей. 1997. *Столкновения пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим?* В: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html> [Доступ 20 VII 2015].
- Kravčenko Sergej. 2013. *Teorii snovidenij*. V: http://proroki2005.narod.ru/teorii_snov.htm [Dostup 9 I 2013] [Кравченко Сергей. *Теории сновидений*. В: http://proroki2005.narod.ru/teorii_snov.htm [Доступ 9 I 2013].
- Nefagina Galina. 1998. *Ruskaâ proza vtoroj poloviny 80-h – načala 90-h godov XX veka: učebnoe posobie dlâ studentov filologičeskih fakul'tetov vuzov*. Minsk: Izdatel'skij centr «ĖKONOMPRESS» [Нефагина Галина. 1998. *Русская проза второй половины*

- 80-х – начала 90-х годов XX века: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. Минск: Издательский центр «ЭКОНОМПРЕСС»].
- Pelevin Viktor. 2007. *Generation «P»*. Moskva: Èksmo [Пелевин Виктор. 2007. *Generation «П»*. Москва: Эксмо].
- Pelevin Viktor. 2007a. *Čaraviev i Pustota: Roman*. Moskva: Èksmo [Пелевин Виктор. 2007a. *Чаравев и Пустота: Роман*. Москва: Эксмо].
- Pronina Elena. 2003. *Fraktal'naâ logika Viktora Pelevina*. «Voprosy literatury» № 4. V: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/pron-pr.html> [Dostup 20 VII 2015] [Пронина Елена. 2003. *Фрактальная логика Виктора Пелевина*. «Вопросы литературы» № 4. В: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/pron-pr.html> [Доступ 20 VII 2015].
- Repina Marina. 2004. *Tvorčestvo V. Pelevina 90-h godov XX veka v kontekste russkogo literaturnogo postmodernizma*. Moskva. V: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-v-pelevina-90-h-godov-xx-veka-v-kontekste-russkogo-literaturnogo-postmodernizma> [Dostup 20 VII 2015]. [Репина Марина. 2004. *Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма*. Москва. В: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-v-pelevina-90-h-godov-xx-veka-v-kontekste-russkogo-literaturnogo-postmodernizma> [Доступа 20 VII 2015].
- Reznikov Kirill. *Eše raz o Čaravieve i Pustote*. V: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-rezn/1.html> [Dostup 20 VII 2015] [Резников Кирилл. *Еще раз о Чаравеве и Пустоте*. В: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-rezn/1.html> [Доступ 20 VII 2015].
- Šerbinina Ŭliâ. 2011. *Who is mr. Pelevin?* «Kontinent» № 150. V: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s39-pr.html> [Dostup 20 VII 2015] [Щербинина Юлия. 2011. *Who is mr. Пелевин?* «Континент» № 150. В: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s39-pr.html> [Доступ 20 VII 2015].
- Sharp Daryl. 1998. *Leksykon pojčej i idei C.G. Junga*. Tłum. Prokopiuk J. Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie.
- Solomina A. 1998. *Svoboda: nadtekst umesto podteksta*. «Literaturnoe obozrenie» № 3: 92-93 [Соломина А. 1998. *Свобода: надтекст вместо подтекста*. «Литературное обозрение» № 3: 92-93].
- Timofeeva Oksana. 2014. *Ešli b ne bylo ničto*. V: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/130/8t-pr.html> [Dostup 20 VII 2015] [Тимофеева Оксана. 2014. *Если б не было ничто*. «Новое литературное обозрение» № 6 (130). В: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/130/8t-pr.html> [Доступ 20 VII 2015].
- Ŭng Karl Gustav. 1991. *Funkciâ i analiz snov*. Per. Zelenskij V.V. V: Ŭng Karl Gustav. *Arhetip i simvol*. Per. Zelenskij V.V. i dr. Sost. i vstup. st. Rutkevič A.M. Moskva: Izdatel'stvo «Renessans» SP «IVO-SiD»: 40-50, 51-54. V: <http://www.aquarun.ru/psih/son/son5.html> [Dostup 9 I 2013] [Юнг Карл Густав. 1991. *Функция и анализ снов*. Пер. Зеленский В.В. В: Юнг Карл Густав. *Архетип и символ*. Пер. Зеленский В.В. и др. Сост. и вступ. ст. Руткевич А.М. Москва: Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД»: 40-50, 51-54. В: <http://www.aquarun.ru/psih/son/son5.html> [Доступ 9 I 2013].
- Ŭng Karl Gustav. 1991. *Funkciâ i Analiz snov*. Per. Zelenskij V.V. V: Ŭng Karl Gustav. *Podhod k besoznatel'nomu*. Per. Zelenskij V.V. i dr. Sost. i vstup. st. Rutkevič A.M. Moskva: Izdatel'stvo «Renessans» SP «IVO-SiD»: 23-128 [Юнг Карл Густав. 1991. *Функция и Анализ снов*. Пер. Зеленский В.В. В: Юнг Карл Густав. *Подход к бессознательному*. Пер. Зеленский В.В. и др. Сост. и вступ. ст. Руткевич А.М. Москва: Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД»: 23-128].
- Volodihin Dmitrij. 2012. *Čuma na oba vaših doma! Viktor Pelevin. S.N.U.F.F.* «Znamâ» № 9. V: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/v25-pr.html> [Dostup 20 VII 2015] [Володихин Дмитрий. 2012. *Чума на оба ваших дома! Виктор Пелевин. S.N.U.F.F.*

«Знамя» № 9. В: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/v25-pr.html> [Доступ 20 VII 2015].

Zakurenko Aleksandr. *Struktura i istoki romana V. Pelevina «Čapaev i Pustota», ili roman kak model' postmodernistskogo teksta*. V: <http://www.topos.ru/article/4032> [Dostup 20 VII 2015] [Закуренко Александр. *Структура и истоки романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота», или роман как модель постмодернистского текста*. В: <http://www.topos.ru/article/4032> [Доступ 20 VII 2015].

Zakurenko Aleksandr. 1998. *Iskomaâ pustota*. «Literaturnoe obozrenie» № 3: 93-96 [Закуренко Александр. 1998. *Искомая пустота*. «Литературное обозрение» № 3: 93-96].

Summary

BULGAKOV'S ECHOES IN THE NOVEL *CHAPAYEV AND VOID* BY VICTOR PELEVIN

This article is devoted to the issue of reflecting ideas, motifs, themes, types of protagonists and conflicts of the novel *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov in Pelevin's novel *Chapayev and Void*. The central figure in Pelevin's novel – Peter Emptiness (other versions of his name: Pyotr Pustota, Pyotr Voyd), reminds the reader of a hero from Mikhail Bulgakov's novel – Ivan Homeless. The life situations of the respective heroes are analogous. The model of master and pupil is also an allusion to the relationship between Ivan and the Master. Pelevin's reminiscence code also concerns the female hero Anna, who reflects Margarita as the ideal of beauty. Moreover, Pelevin seems to continue Bulgakov's deliberations upon the evolution of Russian history, the constant and still valid conflict between the hero and Russian society. Additionally Pelevin uses the theme of spiritual initiation as the only way of escaping from the misery of Moscow's reality.

Kontakt z Autorką:
parkosadze@interia.pl

Ewa Kujawska-Lis

Katedra Filologii Angielskiej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

THE BLACK VEIL: 19TH-CENTURY POLISH TRANSLATIONS OF CHARLES DICKENS'S SHORT STORY

Key words: *The Black Veil*, Charles Dickens, 19th-century Polish translations, gothic tale

General remarks

The name of Charles Dickens appeared in the Polish press relatively early, given the isolation of then partitioned Poland from major 19th-century literary and cultural centres. The earliest known written record is the article entitled *Boz* published anonymously in 1839 in the literary weekly *Tygodnik Literacki* in Poznań under Prussian rule at that time [Kujawska-Lis 2013, 481]. Its author discussed Dickens's works still unpublished in Poland and predicted his future fame as a writer of fiction to be comparable to that earned by Shakespeare. He paid special attention to Dickens's humour, noting that initially his works were apparently merely funny, yet gradually became more serious, culminating in tragic overtones, this assessment being based on *The Pickwick Papers*, *Oliver Twist* and *Nicholas Nickleby*. Polish readers, however, could not evaluate the writer's talents themselves by referring to these novels. His first works in the Polish language were selected stories from *Sketches by Boz*. The first volume of *Rozrywki Umysłowe* [Mental Puzzles] published in 1841 in Kraków (which remained under Austrian rule) featured *The Black Veil* and *Early Coaches*, followed by *The Drunkard's Death* and *The Great Winglebury Duel*. The publisher specialised in second-rate Polish novels and poetry as well as anonymous translations of foreign works. Interestingly, in the entire first volume the only author whose surname is given is Dickens. All other articles or literary pieces were anonymous, signed with initials or accompanied with general information: novel from French or from English.

Thus Dickens's surname distinguishes itself by its very presence. The selection of his stories may suggest a desire to win the public by means of the sensational plot, terrifying images and humour [Kocięcka 1962, 150]. Not much information is available as regards the periodical in which Dickens's tales appeared. *Rozrywki Umysłowe* was published by Józef Maćczyński (1807-1862), a Polish writer who popularized legends about Kraków, and printed by Józef Czech (1806-1876), an eminent bookseller and printer, who published scientific and literary works. Each issue had to be accepted by the authorities and censors. Dickens's 1836 gothic tale appearing in this journal can then be seen as his imaginative debut on the Polish literary scene (along with *Early Coaches* that appeared in the same volume. My purpose here is to discuss this first Polish translation and additionally to compare it with two other 19th-century versions of *The Black Veil* to indicate selected differences between them.

The second translation was published in 1871 in the illustrated weekly for women *Bluszcz* [Ivy], based in Warsaw. This periodical was originally issued in 1865-1918 and 1921-1939, and then briefly in 2008-2012. Established by Michał Glücksberg (1838-1907), an influential Polish bookseller, printer and publisher of Jewish origin, the weekly promoted women's emancipation and featured "articles devoted to aesthetic and moral upbringing, poetry, dramatic pieces, original and translated novels, biographies of outstanding women, domestic and foreign news, reviews of literature, music and arts, news concerning hygiene" (front page of the weekly).¹ Its co-operators included Maria Konopnicka (1842-1910), Eliza Orzeszkowa (1841-1910), Adam Asnyk (1838-1897), Zofia Rogoszówna (1881-1921), Maria Dąbrowska (1889-1965), Konstanty Ildefons Gałczyński (1905-1953), Maria Kuncewiczowa (1895-1989) – all of them outstanding figures of Polish literature (poets, fiction writers, translators) – and Lucyna Ćwierczakiewiczowa (1829-1901), the author of cookery books, who had her own column in *Bluszcz* devoted to cuisine and fashion. The weekly was prepared by experienced editors and the quality of the published articles and literary pieces was much higher as compared to *Rozrywki Umysłowe*. Volume 7 of 1871 in which Dickens's tale appeared also included, for instance, a novel *Mogilna* by Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887), a famous Polish writer of contemporary and historical fiction; a translation of *Clavigo* by Johann Wolfgang von Goethe; a novel by Charles Reade; several poems by Victor Hugo. The inclusion of Dickens's story in this journal can be viewed as a step towards presenting him as a writer of fiction about females (the major character is female) and for females (focus on the tragedy of a mother).

As opposed to the first translation of *The Black Veil*, which introduced Dickens's writing to Polish readers, the second one appeared when he was

¹ All translations from Polish sources, including back-translations into English from the three Polish translations of *The Black Veil* are mine.

already a well-established literary figure in Poland and his other works were available. To illustrate: In 1844 *American Notes* appeared in an anonymous translation. It was of very poor quality: many fragments were missing and still more summarized. The 1844 translation of *Nicholas Nickleby* marked a more serious involvement in the dissemination of Dickens in Poland (but only one volume out of the planned four appeared). It was followed by *Oliver Twist* and *The Old Curiosity Shop* as well as *The Chimes* in 1846. Published in Warsaw and Leipzig each of them reached only selected readers. *Nicholas Nickleby* re-appeared in full version in 1847. In the 1850s *Bleak House* and *David Copperfield* became available. The last mentioned novel is considered exceptionally popular, although the circulation was small and the quality of the translation left much to be desired. Its translator, Franciszek Dmochowski, termed it “free translation” which suggests changes and omissions. The 1860s opened a new period in the translations of Dickens. The most important magazine disseminating his oeuvre was *Gazeta Polska*, edited by Kraszewski, which published *Great Expectations* (1863), *Hard Times* (1866/7) and *Our Mutual Friend* (1866). In 1863 *A Tale of Two Cities* appeared. Paradoxically, two editions of the novel devoted to the revolutionary turmoil were published independently (in Vilnius and Warsaw) in the year ending the Polish struggle for independence. In 1867 fragments of *The Pickwick Papers* were published serially, which foretold the appearance of the long awaited, most popular Dickens novel. The readers had to wait until 1870, which sadly commemorated its author's death, to befriend Mr Pickwick in Włodzimirz Górski's translation [Kujawska-Lis 2014, 181-184].² Thus, the 1871 re-translation of *The Black Veil* can be viewed as an addition to the repertoire of the known and appreciated works of a recently deceased author and one that targeted a specific readership – women.

The third translation of *The Black Veil* appeared in 1896 in the Warsaw-based *Tygodnik Mód i Powieści* [Fashion and Fiction Weekly]. This magazine was issued from 1862 to 1915 with slight modifications to the title. When it published the translation of Dickens's work, the journal had already achieved a long tradition and was quite deeply rooted in Polish culture. It was edited by experienced journalists. Despite its apparent focus on female fashion, as the first part of the title suggests, and popular fiction as the second word indicates, it was a high-quality magazine. Its contributors were carefully selected and the journal played an important role in the cultural life of the time, featuring culture- and literature-related information, critical analyses, biographies, domestic and international news as well as original works by Polish writers and translations of both contemporary fiction and older literary works. Polish

² A comprehensive list of all translations and editions of Dickens's work in Polish can be found in my 2014 paper *Dickens przerobiony: bibliografia polskich przekładów i wydań utworów Dickensa* [Dickens Reworked: Bibliography of Polish Translations and Editions of Dickens's Works], pp. 189-198.

writers who published in it included for instance Eliza Orzeszkowa, Józef Ignacy Kraszewski (both contributors to *Bluszcz*), Adolf Dygasiński (1839-1902), and Henryk Sienkiewicz (1846-1905) – the first Polish laureate of the Nobel Prize in literature. Translations published in this weekly featured such works as Ivan Turgenev's *Asya* (1876), Ouida's *Tricotrin* (1872) and several other works, William Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* (1875), Victor Hugo's *Hernani* (1875), Guy de Maupassant's *Menuet* (1891), stories by Rudyard Kipling, H. G. Wells, Oscar Wilde, and Mark Twain, as well as works by many French authors. Before *The Black Veil*, the journal published two other works by Dickens: *Dombey and Son* in 1871 and *John Scrooge*, a translation of *A Christmas Carol* in 1872. Thus the last 19th-century translation of Dickens's gothic tale served as a reminder for readers that he was not only a great humorist and writer of fiction devoted to social themes, but that his oeuvre was very versatile.

All three translations of *The Black Veil* were anonymous, which was not an unusual practice in the 19th century. In the 1841 version the translatorial provenance of the text is actually effaced, as the only information given is "by Dickens" appearing below the title. This formula was employed to mark the author of any text (also originally written in Polish), so potentially – at least initially before the setting of the story is established – readers may not have known that the text was originally authored by an English writer. In the 1871 version the fact that readers are offered a translation is emphasized. The title is accompanied by the information that it was written by Karol Dickens (Karol being the Polish equivalent of Charles) and translated from English by G.F. Based on these initials, it is unfortunately impossible to decipher who the translator was. The grammatical form of the verb "translated" indicates a male and he seems to have been a regular contributor to *Bluszcz*, as in the same volume other texts are also signed with the same initials (e.g., a report on the lecture given by prof. Brodowski on the popularization of medical sciences). The third version is, as the first one, unmarked as a translation. The only information provided is the name of the author (Karol Dickens) and the title, though by that time (unlike in 1841) the name itself was sufficient to make readers realize that they were being offered a translation of a work created by a famous English author. Presently it is impossible to establish the translators' identities. Hence it is unclear what translatorial experience they possessed and why they decided to translate *The Black Veil* – whether it was their personal decision or whether they were commissioned by the editors of particular journals. Their competences (linguistic, translatorial and literary) can be assessed only by comparing their translations to the original.

None of the translations was accompanied by editorials or paratexts that would introduce Dickens as a writer or offer interpretative clues. This is significant especially as regards the 1841 version because readers would form their image of Dickens's art and literary interests solely on the basis

of the translation provided. I have been unable to locate any reviews specifically devoted to *The Black Veil* in the Polish press, so it is unclear how this story was received and whether it had any significant influence on the reception of Dickens. In terms of circulation, it is difficult to determine the popularity of *Rozrywki Umysłowe* (no information is given as to the number of copies printed and sold). It can be assumed, however, that the accessibility of the journal was limited to Kraków and its surrounding towns, so the first translation most likely did not reach readers in other parts of Poland. The second translation must have captured the attention of many more readers. *Bluszcz* was a very popular periodical. Although it was printed in Warsaw under Russian rule at that time, it was also distributed in Lviv and Kraków, both in the partitioned part under Austrian rule, as well as in Poznań under Prussian rule. It could be subscribed to in all Warsaw bookshops which sold periodicals and was mailed at a liberal price to locations in the three partitions. Consequently, its readership was not limited to one part of Poland only. Although the number of copies printed in the 1870s ranged from 2150 to 5400 [Kamisińska 2010, 102], it was one of the oldest journals published in Polish and was considered to be one of the most widely read papers for women in the history of the Polish press, though, in fact, it was perceived as an elite journal due to its high quality journalistic and literary writing. This weekly effectively shaped the consciousness of Polish women and was comparable in its quality to two most prestigious journals: *Kłosa*, illustrated weekly devoted to literature, science and art, and *Tygodnik Ilustrowany* [Illustrated Weekly], focused on cultural and social issues. Its readership was, however, not limited to women. Fryderyk Henryk Lewestam (1817-1878), literary critic and co-editor of *Kłosa*, claimed that in time *Bluszcz* had become most engaging both for women and men [Piotrowska, online]. *Tygodnik Mód i Powieści*, in which the third translation appeared, was based in Warsaw, but available also in Lviv, Kraków and Poznań, so its range was comparable to that of *Bluszcz*; however, it printed and sold fewer copies – 1500-1900 [Kamisińska 2010, 102].

It can be safely claimed that the work which introduced Dickens to Polish readers in 1841 did not greatly influence the reception of this writer in Poland mostly due to the limited circulation of the journal in which it appeared. *The Black Veil* was published in the first issue with which the journal entered the press market. It had not yet established its reputation and did not survive long, thus readers' interest in it must have been minimal. Yet, from the historical perspective of Dickens's presence in Poland, it must be acknowledged as one of the four stories that began the process of disseminating his works.

The three 19th-century translations of *The Black Veil* seem to be independent works of particular translators. Each treats the original text slightly differently. Perhaps later translators had some access to the previous versions, yet specific solutions applied to some problematic areas are dissimilar. In my further analysis I would like to address briefly a few important issues:

the reconstruction of the original suspense, the translators' linguistic expertise, the translation of culture-related elements, and the completeness of the translated texts.

Suspense

The Black Veil is a gothic story that describes how a young doctor (who has not yet had any patient) is unexpectedly visited by an insane mother who begs him to revive her son after he has been hanged. Obviously, this information is not revealed till the end of the work. The reader, along with the doctor, is provided with an incoherent story of an unexpected stranger and then follows the doctor in his discovery of the truth.

The first translation is the only one that is not accompanied by any paratext that would serve to make it sound credible as a "true story". No interpretative hints are offered so readers need to draw conclusions on their own (including whether this is a purely fictional story or perhaps more of reportage). The 1871 text has a subtitle "based on a true story written by Karol Dickens", suggesting the apparently true provenance of the story, as if it was one of Dickens's journalistic pieces. The subtitle imposes an experiential function on the title, indicating that the story stems from the personal experiences of the writer. This, however, cannot be proven in any way. It also adds an evocative function, creating expectations that the story is an account of actual events. The clash between the macabre and inexplicable and the apparent "true provenance" of the tale confuses readers. The addition of the subtitle can be seen as a game played with readers who expect a journalistic piece and are confronted with mysterious elements. The last translation most radically imposes the idea that the story is an account of true events. The title is followed by a footnote stating: "The case that we are about to tell was written down in accordance to the words of a man whose truthfulness could never have been doubted among friends and relatives. We happened to hear about this particular event from him more than once, always depicted with the same intentness and emotion, and we never met variants with which less scrupulous narrators would embellish adventures of their own lives" [Dickens 1896, 125].³ This addition bears functions similar to the subtitle in the second translation. The fictional aspects are stressed by the word narrator, yet this noun can also be referred to the teller – someone who tells the story. Unlike the subtitle which only highlights "the authenticity" of the events, the paratext provides a double frame: the story was first heard and then written down. Emphasis on the credibility of the first teller immediately draws one's attention: if the true provenance

³ In order not to overburden the paper with quotations in Polish, I provide only my back-translations of particular fragments into English.

must be so strongly stressed, readers may either expect an authentic story, or decipher a literary game: the more the truthfulness is emphasized, the less truthful the story is. No such games are offered to readers of the first translation who can form no initial expectations as to the text.

Dickens begins his tale promptly building suspense in the opening sentence by specifying neither time nor location, and by introducing contrast between the cosiness of the indoors and the brutality of the weather: "One winter's evening, towards the close of the year 1800, or within a year or two of that time, a young medical practitioner, recently established in business, was seated by a cheerful fire in his little parlour, listening to the wind which was beating the rain in pattering drops against the window, or rumbling dismally in the chimney" [Dickens 1940, 433]. Imprecise time stresses the fictionality of the tale and the narrator's lack of specific knowledge, thus implicitly indicating that perhaps the narrator is not really so reliable if he does not know the details. This opens the possibility for understatements and forces readers to be discriminating as perhaps the narrator will not be able to provide answers to each question. In various ways the translations ruin this initial effect of vagueness. The 1841 version specifies the time "It was in December of 1800; a young doctor *** my friend" [Dickens 1841, 182]. This leaves no doubt as to the omniscience of the narrator, and he is further made more reliable by stating that he is telling a story that happened to his friend, thus he has first-hand knowledge. Although in the original text the narrator later refers to the doctor as "our friend": "What lady?" cried our friend" [Dickens 1940, 434], this is a conventional way of establishing contact with readers rather than an indication of friendship between the narrator and the doctor. Now the main character has become "our mutual friend": has been befriended by readers through the very process of reading about him and by the narrator through telling readers about him. The later translations efface the initial suspense by omitting the fragment "or within a year of two of that time" and by specifying the location. In both the phrase "recently established in business" is translated as "who has recently moved to London" [Dickens 1871, 91; 1896, 125]. Dickens's narrator does not mention the location, thus contributing to the feeling of eeriness, until half way through the story the stranger provides the address: "His visitor, after giving him a direction to an obscure part of Walworth, left the house in the same mysterious manner in which she had entered it" [Dickens 1940, 473]. This refusal to initially anchor the story to a specific place and then combining the toponym with obscurity and mystery profusely adds to creating the dream-like atmosphere of the unknown and mysterious in the original. This gradual disclosure of the location loses its functionality in the two later translations. Paradoxically, the 1841 version withholds the information concerning the setting even longer: "an obscure part of Walworth" is translated as "a distant part of the capital" [Dickens 1841, 189], but readers do not really know which capital is referred to since

no clues as to the whereabouts are provided. Additionally, the only proper names are provided in their Polish versions: Rose is Rózia and Tom is Tomek. Hence readers may form an impression that the story actually takes place in an environment familiar to them.⁴ This assumption is clearly dissipated only when the doctor actually goes to Walworth and the narrator begins his description of this district: “The back part of Walworth, at its greatest distance from town” [Dickens 1940, 438]. Here the translator added London: “The London suburb of Walworth” [Dickens 1841, 189]. Thus it is only at that point of the story that Polish readers of the first translation realize that they are reading about an unfamiliar and foreign place.

Another element that contributes to suspense in *The Black Veil* is the juxtaposition of the doctor’s rationality and his visitor’s irrationality. Throughout the tale the doctor’s medical background and his professional attitude are stressed and contrasted with his visitor’s ambiguous answers and unclear, self-contradictory statements. This antithesis is strengthened by the initial contrast between the vile weather and the warmth of the doctor’s parlour, and further in the story between the cleanliness of the doctor’s dwelling and the squalor of Walworth and the visitor’s house. These various contrasts should be meticulously reconstructed in translations if the effect on target readers is to be analogous to that achieved in the original. Unfortunately in the 1841 text suspense created through the first mentioned juxtaposition is largely effaced. For instance, many words referring to the medical profession which are instrumental in establishing the doctor’s rationality are translated by more general terms. To compare: “surgery” [Dickens 1940, 434] becomes “the room in which his master wrote” [Dickens 1841, 183]. When the doctor asks the lady: “Why did you not obtain medical advice” [Dickens 1940, 435], he specifically focuses on the medical aspect of aid, rather than simply support. In Polish the notion is far more general and can be interpreted in various ways: “Why did you not search for help earlier” [Dickens 1841, 185]. Then, surprised that the visitor does not wish him to attend to the “patient” immediately, he asks: “why not try to save his life before delay and the progress of his disease render it impracticable?” [Dickens 1940, 436], constantly referring to the apparent disease that he has in mind. This “medical line of thought” is lost in the translation, where the sentence is reduced to “why not save his life before it is too late” [Dickens 1841, 187]. Later in the course of the conversation, the doctor continues to believe that he can save the “patient” by providing specific medical guidance: “Then, if I gave you instructions for his treatment through the night, you could not assist him?” [Dickens 1940, 437]. This, too, becomes generalized: “if I gave you instructions how to behave this night” [Dickens 1841, 188]. When finally alone, the doctor deliberates

⁴ However, in Tom’s description the word shilling appears, so careful readers should then guess that the story is set in England. Still, no town is mentioned.

over the unusual visit and his thoughts revolve about medical assistance. He wonders for instance that perhaps the lady, a possible culprit in planned murder, now “had determined to prevent his death if possible, by the timely interposition of medical aid?” [Dickens 1940, 437]. This is simplified in the Polish version to “early rescue” [Dickens 1841, 189]. To illustrate further: in the sentence “he speculated a great deal and to very little purpose on the possible circumstances of the case” [Dickens 1940, 437], “the case” can be associated with “the medical case”, while “solving the difficulty” [Dickens 1940, 437] can be referred to “medical difficulty”. The translation provides the phrase “solving the mystery” [Dickens 1841, 189]. In both cases the elimination of the potential medical meaning of specific words reduces the constant clash between the rational and the irrational, and shifts the focus to the mysterious element. Dickens is very careful and particular in employing words from the medical semantic field. Thus he creates a character so fixed on his profession that all associations that come to his mind are of a medical nature. This justifies his earnestness and willingness to help the lady late at night, during vile December weather. He is fully devoted to assisting those in need of his professional help. Such characteristics are, however, not that evident in the Polish version, in which he can be interpreted as a person who is curious about the mysterious case and the interview with the stranger is not so strongly anchored on the juxtaposition of medical reasoning and the irrational answers provided by the lady.

Suspense and the macabre atmosphere are also partly based on the doctor's judicious thinking and the utter feeling of horror evident in the behaviour of his young assistant. The boy is scared by the visitor, whose appearance in the surgery is described in a ghost-like manner. The lady is referred to as an “apparition of a customer” [Dickens 1940, 434], where the noun “apparition” evokes the notion of something supernatural (a ghost, spectre, phantom). This lexically supernatural element is lost in the translation. The lady is depicted as “an extraordinary phenomenon of a patient” [Dickens 1841, 183]; this phrase, however, does not highlight the ghostly image but the unusual event of a patient appearing at the doctor's. The notion of the supernatural is also created in the original by the employment of words such as “figure” – “the figure moved on” [Dickens 1940, 434], that in a sense dehumanize the visitor. In the Polish version this element is again lost, as the equivalent sentence begins with a verb and the implied subject “she” [Dickens 1841, 184]. Along with the reduction of the phantom-like image of the lady in black, fear evoked by her appearance is curtailed in the translation because of several omissions. For instance, the boy's “infinite horror” [Dickens 1940, 434] is quite appropriately translated by a typically Polish expression equivalent to “take fright” or “be numb with fright” [Dickens 1841, 184], yet the notion of the infiniteness of the fear is not retained. The description in which the boy's horror is stressed even further: “said the young man, addressing the boy,

whose large round eyes had been extended to their utmost width during this brief interview" [Dickens 1940, 434] is omitted. Consequently, the contrast between the doctor's composure and the boy's horror that greatly adds to the gothic quality of the tale is unfortunately missing in the first Polish version.

During the night conversation, some tension between the lady's resignation and the doctor's desire to be of assistance surfaces. This creates another mysterious contrast: she seeks help which the doctor is capable of and willing to offer, while at the same time stresses that "the patient" is beyond any hope of rescue. The lady seems to be acting schizophrenically (hence the doctor's suspicion that she might be insane) when she exclaims: "though even *I* see the hopelessness of human assistance availing him, the bare thought of laying him in his grave without it makes my blood run cold!" [Dickens 1940, 435]. The implication of death (and obviously her black attire) foreshadows the actual death that is to occur and enhances the horrific atmosphere. The lady repeatedly claims that it is too late for the "patient", suggests his imminent death and nevertheless begs for assistance. In the Polish version this schizophrenic and horrific manner of behaviour is largely diminished because the lady does not mention death and simply says that "the thought of leaving him without help" is unbearable [Dickens 1841, 185]. Then, paradoxically, in the second part of the story, when it is clear that the man is dead, the original sustains suspense by avoiding words that explicitly refer to death, as if some miracle might still happen. Upon examining the man in the darkened room the doctor exclaims: "the man is dead!" [Dickens 1940, 441]. But in protesting against letting light into the room, the lady says: "do not expose that form to other eyes than mine" and the doctor replies "I must see the body" [Dickens 1940, 442]. Later he "bent over the body which now lay full in the light of the window" [Dickens 1940, 443]. In none of these sentences is the notion of death explicitly evoked, words such as "corpse" or "dead body" are avoided, although the doctor states that "This man died no natural nor easy death" [Dickens 1940, 442]. This avoidance of death-related vocabulary in relation to the body of the evidently dead man may be confusing for readers who may expect some unusual development of the situation. This possibility of a miraculous resurrection or some other twist is not offered to Polish readers as in every instance the word "corpse" is used [Dickens 1841, 194, 195]. This foregrounding of death intensifies the atmosphere of horror at the conclusion of the story, yet in the original this aura is built much more subtly from the beginning of the tale and, in fact, at the point when the doctor examines the body suspense is based on the avoidance of vocabulary explicitly referring to the corpse.

The later 19th-century translations more carefully reconstruct the aforementioned elements that gradually create the gothic atmosphere. Although there are some shifts and changes, they are not accumulated to such an extent as in the first translation and consequently do not significantly

efface, for instance, the difference between the doctor's professionalism and the visitor's apparent illogicality. This is especially evident in the 1871 version which recreates faithfully almost all words referring to the medical profession except for "surgery" changed into "the other room" [Dickens 1871, 91] and only in one instance substitutes the body for the corpse. The assistant's fear is also evoked appropriately. The major difference between the original and this translation is the loss of suspense regarding the relationship between the lady and the person who is about to die. In Dickens's story, when explaining why she seeks medical assistance, the lady refers to the man on whose behalf she appeared by means of the pronoun *him*. Thus neither readers nor the doctor know what bond they share. Hence, he can speculate later: "It could not be that the man was to be murdered in the morning, and that the woman, originally a consenting party, and bound to secrecy by an oath, had relented, and, though unable to prevent the commission of some outrage on the victim, had determined to prevent his death if possible, by the timely interposition of medical aid?" [Dickens 1940, 437]. In the translation this speculation is utterly illogical because the lady states earlier that "her blood runs cold at the very thought of lying to grave the one whom she loves more than anything" [Dickens 1871, 91]. This immediately suggests that the man in need is the lady's son/husband/lover. On the one hand, this foreshadows the confession that the hanged man was her son. On the other, the mystery is diminished too early. Nevertheless, the gradual suspense is carefully constructed in this version, following rather closely the original text.

The situation is different in the last translation. This version actually increases the doctor's professional ambience, manner of thinking and acting. In this text he is well educated, focused on his job and speaks Latin. For instance, "prevent his death if possible, by the timely interposition of medical aid?" [Dickens 1940, 437] is translated as "scientific intervention... in extremis" [Dickens 1896, 131]. Then, when examining the body he "took the hand, checking for the pulse" [Dickens 1896, 142]. Such additions do not significantly modify the original text; rather they intensify the doctor's expertise. However, this text diminishes the horror as evoked, for instance, by the boy's behaviour. This is due to mistranslations or misinterpretations of the original. In this Polish version the boy is "agitated" and "troubled" because "a sudden entrance of someone unknown into this quiet solitary place was an extraordinary event", and then the boy's eyes are round not because of his horror, but admiration [Dickens 1896, 125]. This obviously influences the initial reception of the text. The most significant change, however, as regards the suspense results from the serial publication of this translation. Because it appeared in instalments in three consecutive numbers, the text was distributed in such a way as to create cliff-hangers and boost readers' interest. Thus the first part finishes with the lady's words that "tonight he [the man] is at risk of certain death, and you [doctor] cannot see him and

cannot help him in any way” [Dickens 1896, 125]. Readers had to wait for a week to learn the particulars of why it was impossible to help the man and why the doctor, though trained, could do nothing to assist him. Part two begins with the doctor’s explanation that the lady’s speech is rather incoherent and illogical, which readers could have guessed themselves when analyzing the former instalment, and now their speculations are confirmed. In this part the confusing conversation continues, the doctor deliberates over the reasons for the lady’s unusual behaviour and goes to Walworth. It finishes with the cryptic exchange: “Am I in time?” “Too soon!”, followed by the comment that the doctor could not conceal his surprise or even anxiety [Dickens 1896, 132]. This ending is perplexing, as the dialogue is rather illogical, and readers are left with a feeling that the doctor is in danger. And again, another week had to pass before the mystery was solved. Thus apart from the contrast between the doctor’s rationality and the lady’s apparent irrationality, suspense in this version is built on the distribution of the text.

Reconstructing original poetics in translation is no easy task. Such effort requires, amongst other considerations, intimate knowledge of the writer’s stylistic choices and an awareness of his narrative techniques. In the case of a gothic tale, as represented by *The Black Veil*, in which uncertainty, the sublime feeling of horror, understatements and semantic gaps are essential and constructive elements, it becomes a real challenge. The solutions offered by Polish translators indicate a gradual grasp of Dickens’s method of creating a specific atmosphere of this tale. Sadly, the first translation largely missed the various contrasts projected by the writer and thus diminished the impact of the story.

Translators’ linguistic and translatorial competences

Since no information is available as to the identity of the translators of *The Black Veil*, their linguistic competence can be only assessed on the basis of a comparison of the original and respective target texts. Such an evaluation may, however, be flawed as each translation contains numerous omissions (to be discussed further) and it is not certain whether the reason was the lack of linguistic competence and the impossibility of translating particular excerpts, or the publication format. Since all three translations appeared in journals, it is likely that omissions may have been caused by publishers’ intervention. Hence, in this section only some glaring discrepancies will be noted that influence the reception of the target texts.

It should be acknowledged that generally the number of mistranslations is not great, which indicates a quite good level of linguistic competence of particular translators. In the 1841 version many original descriptions are simplified (but not really mistranslated) and only some solutions seem

to stem from a wrong interpretation of the original text, thus amounting to mistranslations. For instance, “he began to wonder when his first patient would appear” [Dickens 1940, 433] implies that the doctor was considering the issue, while in the Polish text he dreamt about being called to his first patient [Dickens 1841, 183]. Later, he falls asleep and dreams about Rose, yet the Polish text implies day-dreaming. Such problems, however, do not significantly influence the reception of the story. It is more problematic when the text is internally contradictory and illogical. In his sleep, the doctor dreams about Rose’s “soft, tiny hand” and then indeed feels a hand upon his shoulder, but “neither soft nor tiny”, belonging to a corpulent boy [Dickens 1940, 433]. This is perfectly clear, unlike in the Polish version in which Rose’s hand is “tiny and plump”, the actual hand is “neither tiny nor plump”, and yet belongs to “a chubby boy” [Dickens 1841, 183]. Another internal illogicality results from translating “two miles” in the sentence “The idea of such things happening within two miles of the metropolis appeared too wild and preposterous to be entertained beyond the instant” [Dickens 1940, 437-438] as “quarter of a mile” [Dickens 1841, 189]. This vastly diminishes the distance that separates the doctor’s decent quarters from the horrid Walworth. Yet, apart from such problems, the 1841 text is free from major mistakes.

The real issue is the great number of simplifications that do not render Dickens’s artistry in descriptive parts. This is particularly evident when the action takes place in Walworth. To illustrate: the following description is provided from the doctor’s perspective, who is inside the house and can only listen to what is happening, thus the fragment focuses on the auditory effects (and adds comments that contribute to the suspense):

He had not remained in this position many minutes, when the noise of some approaching vehicle struck his ear. It stopped; the street-door was opened; a low talking succeeded, accompanied with a shuffling noise of footsteps, along the passage and on the stairs, as if two or three men were engaged in carrying some heavy body to the room above. The creaking of the stairs, a few seconds afterwards, announced that the new-comers having completed their task, whatever it was, were leaving the house. The door was again closed, and the former silence was restored [Dickens 1940, 440-441].

In translation, not only is the excerpt shortened, but also personifications found in Dickensian descriptions that enliven them disappear, just as comments on the side:

After a few minutes he heard the rattle of the approaching wagon. The wagon stopped in front of the house – the door opened – and some men talking quietly were heard and stepping in the hall and stairs, as if they were carrying something heavy. Soon they came down and left the house; the door was closed behind them, and again all was silent [Dickens 1841, 193].

Such simplifications are particularly harmful when applied to metaphors. Dickens has a special gift of painting images that seem to be living pictures,

as in the description of the decrepit room: “A handful of fire, unguarded by any fender, was burning in the grate, which brought out the damp if it served no more comfortable purpose, for the unwholesome moisture was stealing down the walls, in long slug-like tracks” [Dickens 1940, 440]. The image is so vivid that readers can almost visualize the damp to be some mysterious animal. This effect is not reconstructed in the translation in which the second part of the sentence evokes a different (rather improbable) image: “the dampness was dribbling in drops down the cold walls” [Dickens 1841, 192]. The first translator evidently found it problematic to reconstruct metaphors and so many fragments lose their artistic and aesthetic qualities. This is also evident in the loss of alliteration that adds to the literariness of the story, for example, “the chances of *detecting desperate* characters” [Dickens 1940, 439; emphasis mine] is reduced to “thieves” [Dickens 1841, 191]. Thus, although the first translation does not contain many evident errors resulting from insufficient knowledge of English, its artistic level is affected because the metaphorical level of the utterances is ignored and many metaphors are paraphrased.

The second translation, in comparison, reads more fluently and is free from mistranslations (though Rose’s hand is also plump). It appears that the translator was more skilful; however, this text also contains some simplifications, especially in the parts referring to Walworth. Some metaphors are paraphrased, as the one in the description of the room, rendering it more literal: “Dampness and mustiness were felt in the atmosphere, the walls at the bottom were covered in smudges and mould” [Dickens 1871, 92]. In other fragments the text follows almost exactly the original, as in the description of bringing the body to the house. This translation definitely presents a closer reconstruction of Dickens’s tale than the first one in terms of the stylistic layer, despite its occasional simplifications.

The most curious case is that of the last translation under discussion. Given that it is the third one in the consecutive series of target texts, it should be mistake-free (assuming that the translator had access to the previous ones and could correct imperfections). The 1896 version is characterized by a number of unnecessary additions. For instance, the doctor’s “dressing-gown and slippers” [Dickens 1940, 433] are expanded as “fluffy dressing-gown and warm and dry slippers” [Dickens 1896, 125], as if to intensify the contrast between the outdoors and indoors. In the first paragraph the sentence “His day passed laboriously” [Dickens 1896, 125] is added as if to clarify the notion that “he had been walking through mud and water the whole day” [Dickens 1940, 433]. Yet, based on the original text, readers cannot be certain why he was walking all day. After all, he does not have any patients. The description of his wandering thoughts:

Then, his mind reverted to his annual Christmas visit to his native place and dearest friends; he thought how glad they would all be to see him, and how happy it would make Rose if he could only tell her that he had found a patient at last, and hoped

to have more, and to come down again, in a few months' time, and marry her, and take her home to gladden his lonely fireside [Dickens 1940, 433]

is amplified and unnecessarily expanded as follows:

Then his thought runs far – far to his little home town, and to former friends, who would be surely sincerely glad if they could see him among them during the coming Christmas. Later his tired imagination begins to fantasize about his favourite subject and the young novice doctor dreams that he is writing to his beloved Rose to tell her that he finally has one patient, expects to have more and more, and that this much desired day is not so distant when he will lead her to the altar and then to a tiny little flat in London, where the presence of this dear person will give him new courage and will to live [Dickens 1896, 125].

It appears initially that the translator uses the original text quite freely, stressing melodramatic aspects. Unnecessary additions occasionally render the text illogical, as in the first description of the stranger: “It was a singularly tall woman, dressed in deep mourning” [Dickens 1940, 434]. The narrator can only provide information concerning the woman’s external ambience as she is hidden behind the eponymous black veil. In the Polish version, however, her age is specified: “There was a no longer young woman” [Dickens 1896, 125]. In the original her age is only revealed once the veil drops from her face, so in this translation the narrator provides more details and too early. Similarly when the doctor asks Tom to “Draw the curtain, and shut the door” [Dickens 1940, 434], in the Polish version the addition “the doctor repeated” [Dickens 1896, 125] is confusing, since he has not asked the boy to do it before. Other problems result from seemingly insignificant changes, such as “lift the knocker” [Dickens 1940, 439] translated as “ring or not” [Dickens 1896, 132], indicating ringing a bell. Yet in the same sentence the house is described as a hovel, which most likely would preclude a bell.

Some mistranslations, however, do not lead to incoherence and so would not be noticed by readers without comparing the original with the translation. For instance, the doctor finally “knocked gently at the door” [Dickens 1940, 440], either because he was still hesitant, or because he did not wish to startle the dwellers, while in the Polish version he “knocked resolutely” [Dickens 1896, 132]. Polish readers would interpret that as a sign of courage. Having knocked, the doctor hears “low whispering” followed “by the noise of a pair of heavy boots upon the bare floor” [Dickens 1940, 440]. This is both in line with the appearance of the building, suggesting poverty, and the position of the doctor (only some loud steps could be heard outside). The translation provides an opposite image: “the sound of heavy boots was heard, muffled by the carpet, spread on the floor” [Dickens 1896, 132]. Without referring to the original, Polish readers cannot know that no carpet covered the floor.

The largest numbers of additions appear in the final section during the conversation over the dead body to strengthen the dramatic effect: the lady implores the doctor to help her son more violently than in Dickens’s tale.

She also accuses him of not being helpful enough and attempts to restore the life in the dead body with her kisses. The doctor, on the other hand, tries to encourage her to be brave. These changes cannot be classified as errors pointing to insufficient linguistic knowledge, but can be treated as an attempt to “improve” on the original text, as if the translator believed that the emotional tension needs to be highlighted.

The most problematic solution related to the “improvement” of Dickens’s story is its ending. The writer decides to close the work in the frame formed from the title and the final words, leaving the meaning for the reader to interpret: “but, amid all the honours of rank and station which have since been heaped upon him, and which he has so well earned, he can have no reminiscence more gratifying to his heart than that connected with *The Black Veil*” [Dickens 1940, 443]. This ending is ambiguous and can be interpreted in various ways. The reminiscence of the *Black Veil* may refer to the first patient who ever entered his surgery. After all, the woman was the first visitor who sought his help and received it. The *Black Veil* may be associated with maternal love and devotion. It can be seen through the prism of unrelenting motherly love and distress at the death of a child. This open ending is retained in the first two translations, while the last one provides one, unambiguous interpretation: “on the peak of his success he always remembered that day which left him the memory of the largest human misery that he had ever seen in his life” [Dickens 1896, 142].

Culture

The Black Veil is not particularly deeply rooted in culture. A tale of horror rather than a sketch describing life in London, it focuses on the atmosphere of mystery. Hence it does not feature many culture-related elements that might pose a great challenge for translators. However, some points associated with culture merit attention. The setting of Walworth as contrasted with a more central London location allows Dickens to make some poignant comments on the quality of life in the poverty-stricken district. This subtly introduces a social theme into the tale. The depiction of the squalid whereabouts suggests topicality:

The back part of Walworth, at its greatest distance from town, is a straggling miserable place enough, even in these days; but, five-and-thirty years ago, the greater portion of it was little better than a dreary waste, inhabited by a few scattered people of questionable character, whose poverty prevented their living in any better neighbourhood, or whose pursuits and mode of life rendered its solitude desirable [Dickens 1940, 438].⁵

⁵ This quotation presents a highly cultural remark in itself. It depicts the area as it still was before the coming of the railways and the building of a sewage system.

Although the tale apparently depicts the Walworth of the past, the comment that it remains a wretched and gloomy place indicates that the changes in the quality of life of its poor inhabitants are perhaps not as significant as one would wish. By specifying the number of years (thirty-five) the narrator emphasizes the temporal shift between the telling situation (contemporary, i.e., more or less 1836, indicating the extratextual level when the story was written) and the described events. This creates a temporal bond between the narrator and the original readers who could relate their own experiences of London as they knew it to the apparent changes that occurred during the past thirty-five years.

Interestingly, all translations change this specific number of years. In the 1841 version the number is recalculated and adapted to the time when the translation was published: "The London suburb of Walworth is presently still very miserably built-up, and 40 years ago it was a sad desert" [Dickens 1841, 189]. This clearly sets out to reconstruct the temporal distance between the narrative situation and the events, expanding the time frame. The 1871 version follows this path, accounting for the time when the translation was published. In this version, however, the solution is different – time is treated less specifically: "Distant parts of Walworth are still today gloomy and deserted; in the epoch in which the accident we are talking about took place, it was a horribly barren place" [Dickens 1871, 92]. The word "epoch" creates a great temporal distance and thus the topicality of the story is quite diminished. In the last 19th-century translation, thirty-five years are changed into "several dozen years" [Dickens 1896, 131], not allowing Polish readers to pinpoint both when the story was written (extradiegetic level) and the distance between the telling and the tale (intradiegetic level). This translation is additionally quite confusing as it is difficult to visualize the administrative division based on it: "The district of Walworth, most distant from the capital, has even today a poor and miserable appearance, but several dozen years ago it was a town left exclusively for suspicious population" [Dickens 1896, 131]. The notion of a district being distant from the capital implies that Walworth is not part of London, which is further stressed by the word "town", as if it was a separate urban location. For readers unfamiliar with London and its whereabouts this may be quite obscure.

Another point closely related to culture is the reference to notoriety and crime in London as represented by body snatchers. This reference is preceded by the fragment indicating the efficiency of the London police force and changes that have apparently occurred in poor districts:

The police of London were a very different body in that day; the isolated position of the suburbs, when the rage for building and the progress of improvement had not yet begun to connect them with the main body of the city and its environs, rendered many of them (and this in particular) a place of resort for the worst and most depraved characters. Even the streets in the gayest parts of London were

imperfectly lighted, at that time; and such places as these, were left entirely to the mercy of the moon and stars [Dickens 1940, 439].

This fragment not only serves to justify why the young doctor hesitated before entering the desolate house, but also to create the atmosphere of uncertainty as to what might happen to a decent person who finds himself in this vile place. Then the reference to the London Burkers appears to further intensify the feeling of horror:

it must be remembered that the young man had spent some time in the public hospitals of the metropolis; and, although neither Burke nor Bishop had then gained a horrible notoriety, his own observation might have suggested to him how easily the atrocities to which the former has since given his name, might be committed [Dickens 1940, 439].

Given the topicality of the body snatchers who came to prominence in 1831, first for stealing freshly buried bodies and then for murdering people to sell them to anatomists, Dickens did not need to specify who Burke and Bishop were. His readers would have understood the allusion easily, given the publicity that the arrest and trial of John Bishop and his gang garnered in 1831. Similarly, the murders committed by William Burke in 1827 and 1828 would have been still fresh in the memory of original readers, having led to the passing of the Anatomy Act in 1832. These events, however, were largely unknown to Polish readers. Hence translators needed to deal with the reference to body snatchers in such a way as to make the story comprehensible. Each decided on a different solution to this problem.

The first translation intensifies the horrific atmosphere by explaining in detail the meaning of the reference. The text is less cryptic than the original, which relies on readers' first-hand knowledge of the events. In the 1841 text we read: "The young doctor due to his calling knew about numerous abuses and crimes committed by people who delivered corpses for anatomical analyses – suffice to mention Burke and Bishop" [Dickens 1841, 191]. This explicit information is expanded by a footnote in which further explanation is provided: "These criminals under various guises lured victims that were dissected on anatomical tables on the following day" [Dickens 1841, 191]. Hence readers were notified of a horrifying idea of murdering people for anatomical purposes, which justifies the doctor's uneasiness to enter the desolate house. The explanation confirms the translator's extensive knowledge of English history and the correct decoding of the allusion to extratextual events.

The next translation omits the culture-related element. It retains the fragment concerning the London police and emphasizes the doctor's courage [Dickens 1871, 92]. It is unclear whether the translator did not decipher the allusion, or whether the omission results from the publishing format and the limited space allocated for the story in the weekly. Presently no reliable explanation may be provided. The paragraph in which this allusion appears is

much shortened in the translation. The sentence about the lighting condition in the streets is also missing, so perhaps the latter option is more probable. The result for readers, however, is that the text misses an important suggestion that might explain the conduct of people in the house (carrying the body upstairs that could be interpreted through the prism of body snatching) and a cultural reference important for the atmosphere. Instead the doctor's bravery is highlighted. The same situation occurs in the 1896 translation. Although the paragraph describing crime on London streets is not so significantly abbreviated, no mention of Burke and Bishop and body snatchers can be found. This would imply that the later translators most likely did not have access to the first one, since even if they had not comprehended the allusion themselves, the first translation would have clarified it for them.

Completeness of the text

As already indicated, the translations do not render the complete text of the original story. Omissions range from single words to longer expressions and entire scenes. The main reasons for these omissions could not have been linguistic problems. Often the deleted fragments are not particularly challenging in terms of their translation. In the 1841 translation easily translatable phrases such as "half awake", "with cheerfulness", "by prolonging the interview" are omitted. Such deletions do not actually impact on the reception of the text. More significant problems stem from abridgments of longer fragments that in various ways build the atmosphere. For instance, the loss of "As there was no demand for the medicine, however, and no necessity for the messages, he usually occupied his unemployed hours – averaging fourteen a day – in abstracting peppermint drops, taking animal nourishment, and going to sleep" [Dickens 1940, 433-434] not only diminishes the fact that the doctor's business was essentially non-existent, but also eradicates the tinge of humour, so typical of Dickens, in the description of the boy's behaviour. The loss of "addressing the boy, whose large round eyes had been extended to their utmost width during this brief interview" [Dickens 1940, 434] diminishes the sensation of fear. The reduction of "And a shudder, such as the surgeon well knew art could not produce, trembled through the speaker's frame. There was a desperate earnestness in this woman's manner, that went to the young man's heart" [Dickens 1940, 435] to simply "She suffered saying these words; grave pain of her soul deeply touched the doctor" [Dickens 1841, 185] erases the doctor's conviction that the lady was not pretending. The following fragment highlights the doctor's uncertainty as to the situation:

Then, his original impression that the woman's intellects were disordered, recurred; and, as it was the only mode of solving the difficulty with any degree of satisfaction,

he obstinately made up his mind to believe that she was mad. Certain misgivings upon this point, however, stole upon his thoughts at the time, and presented themselves again and again through the long dull course of a sleepless night; during which, in spite of all his efforts to the contrary, he was unable to banish the black veil from his disturbed imagination [Dickens 1940, 438].

It is reduced to “He had his first idea that the woman was insane and he could not solve the puzzle otherwise, although he thought only of that all night long; as the black veil constantly stood before his eyes” [Dickens 1841, 189], thus not only changing the style, but also removing the doctor’s confusion. He was definitely more perplexed that the Polish version would have it. The effect that the woman made on the doctor is partly lost. Such abridgements primarily lessen the feeling of bewilderment and weaken the gothic atmosphere. The Polish version, though still in the vein of the gothic tale, presents a much clearer situation: the doctor has fewer misgivings; the woman is clearly insane.

Omissions and abridgements are most numerous in the fragments that shift attention from the mysterious atmosphere typical of the gothic tale to the implicit criticism of social injustice. The depiction of the doctor’s way through the miserable whereabouts of Walworth is radically simplified and shortened, thus not evoking the misery and poverty of its inhabitants so strongly. Radical treatment of the detailed descriptions that bring to light the decrepit housing conditions, poverty and lack of any prospects for a better life indicates that the translator was more interested in the sensational element than the social one. This has two implications. First, the translation does not fully recreate the slight departure from the convention of gothic fiction in which the criticism of social conditions is absent. *The Black Veil* is placed in the Tales section of *The Sketches by Boz*; not in the Scenes. Original readers would not have expected expanded descriptions of poverty in a gothic story. Dickens, however, subtly intertwines his social criticism with the gothic atmosphere. Second, the translation weakens the argument that the story implicitly makes: that poverty breeds crime. The focus on the inhumane living conditions serves to partly explain why people inhabiting such districts as Walworth turned into criminals. The universality of the plight of poor people as represented by the lady’s son is strengthened in the final section with the sentence: “The history was an every-day one” [Dickens 1940, 443] which is also missing from the translation. Thus the target text presents a single case and cannot be treated as an exemplum of a larger social problem.

The other 19th-century translations do not abridge the original so profoundly in the Walworth section, thus readers can visualize the district with ease and formulate similar conclusions as to the living conditions and consequent proneness to crime as the original readers. However, both radically shorten the penultimate paragraph. The 1871 version omits both the sentence about the companion being acquitted and the lady’s son hanged, and the one shifting the story to the more universal level. Similarly, the 1896 text stresses

the plight of the mother who, widowed and left alone, devoted her life to bringing her child up. Her story seems to be unique and not representative of similar cases. Both translations limit the interpretative scope of the original story, anchoring it to a particular family.

Concluding remarks

It is difficult to objectively assess whether the first translation of Dickens's works that appeared in Poland had any real impact on the perception of his art by Polish readers. Given the rather limited circulation of the magazine in which *The Black Veil* appeared and the lack of any critical material that accompanied it, it may be assumed that this specific translation was not of great importance for the reception of Dickens in Poland. Paradoxically, the case would be somewhat similar to the consecutive translations of this short story, since both were published when Dickens's reputation had been already established and rather illustrated the variety of genres that the writer explored and, sometimes, modified.

For the aforementioned reasons (abridgments and simplifications), the 1841 translation of *The Black Veil* cannot be treated as the version that would help to do justice to the original. Yet this translation, although shortening Dickens's story (thus influencing its reception both in terms of its aesthetics and semantics) did not contain serious mistakes that would misrepresent the original ideas. The translator obviously adapted the text linguistically to create a more fluent reading experience for Polish readers, but without changing Dickens's poetics drastically, although many metaphors were pitifully paraphrased, phrases relating to the medical profession lost, and the shift towards focusing mostly on the sensational element at the expense of social criticism is evident. Generally, the translator understood the original quite well despite some linguistic problems; the main plot was not grossly misrepresented. Nevertheless, given the time when this version appeared, the translation conventions allowing for a rather free approach to the original text, the absence of available critical material on Dickens's works and his characteristic manner of writing (apart from the already mentioned anonymous article), and the fact that the translator had no model to follow, the 1841 text may be evaluated as decent. It seems that the translator had little chance to create proper metacontexts for the interpretation of the original and so may have overlooked the implicit social criticism. Perhaps editorial policies also influenced the work at least to some extent by insisting on making the sensational element most prominent.

Yet, contrary to what might be expected when dealing with the work of an unknown writer of as yet not established reputation, the translator did not forcefully impose literary and cultural domestic models. Though Polish

equivalents of proper names are employed as was the common practice at that time, the translation does not eliminate culture-related elements: this can be seen in the transfer of Burke and Bishop to the target text. Arguably, retaining the information about body snatchers was meant to heighten the horrific element. Reductions in the descriptions of Walworth, reflecting culture as well, were perhaps the outcomes of the same strategy: instead of focusing on the misery, the translator emphasized those elements that strengthened the mystery, the sensation and the criminality. It is a pity that the 1841 translation did not receive any publicity. Had it included the complete text of the original, it would have greatly enriched the repertoire of translated literature and allowed Polish literary circles to genuinely enjoy Dickens both as a writer of sensational fiction and as a social critic.

Bibliography

- Author anon. 1839. *Boz*. "Tygodnik Literacki" nr 45: 353-354.
- Dickens [Charles]. 1841. *Czarna zastona*. "Rozrywki Umyslowe" nr 1: 182-196.
- Dickens Charles. 1940. *Sketches by Boz*. London: J.M. Dents & Sons Ltd.
- Dickens Karol. 1871. *Czarny welon*. Transl. by G.F. "Bluszczy" vol. 7, nr 12: 91-92.
- Dickens Karol. 1896. *Czarna zastona*. "Tygodnik M6d i Powieści" nr 16: 125, nr 17: 131-132, nr 18: 141-142.
- Kamisińska Dorota. 2010. *Warszawski tygodnik "Wędrowiec" w latach 1863-1883 (część I)*. "Toruńskie Studia Bibliologiczne" nr 2(5): 101-124.
- Kocięcka Mirosława. 1962. *Z dziej6w recepcji Dickensa w Polsce XIX w. (do r. 1900)*. "Przegląd Humanistyczny" nr 6: 149-158.
- Kujawska-Lis Ewa. 2013. *Dickens in Poland*. In: *The Reception of Charles Dickens in Europe*, vol. 2. Ed. Hollington M. London–New Delhi–New York–Sydney: Bloomsbury: 480-495.
- Kujawska-Lis Ewa. 2014. *Dickens przerobiony: bibliografia polskich przekład6w i wydań utwor6w Dickensa*. In: *Charles Dickens: refleksje, inspiracje, (re)interpretacje*. Ed. Kujawska-Lis E., Kwiatkowska A. Olsztyn: Wydawnictwo UWM: 180-198.
- Piotrowska Joanna. *Bluszczy*. In: <http://polskaprasa.cba.pl/tytul6w/bluszczy.html> [Access 20 III 2018].

Summary

This paper sets to analyze and compare three anonymous translations of Charles Dickens's gothic short story *The Black Veil* that appeared in the 19th-century, the first one serving as an introduction of Dickens on the Polish literary scene. The analysis focuses on selected issues, such as the reconstruction of the suspense, treatment of culture, translators' linguistic competence and completeness of the text.

Kontakt z Autorką:
ewa.kujawska-lis@uwm.edu.pl

Wojciech Klepuszewski

Wydział Humanistyczny
Politechnika Koszalińska

“WE COULD SING BETTER SONGS THAN THOSE”: DRINK IMAGES IN WILLY RUSSELL’S PLAYS

Key words: Willy Russell, drama, drink, class

Willy Russell (b. 1947) belongs to that puzzling category of writers who become household names, are cherished by readers and praised by critics, yet, paradoxically, seem to be ignored in terms of extensive scholarly analysis. A perfect example of a similarly neglected writer is Barry Hines, whose novel, *A Kestrel for a Knave* (1968), was ‘immortalised’ by Ken Loach in the screen version titled *Kes* (1969). In Hines’s case, the critics finally took interest in the 2018 *Barry Hines: Kes, Threads and Beyond*, written by David Forrest and Sue Vice. The authors proudly emphasise that their study is “the first academic account of Barry Hines’s work, [some of whose novels] captured the imagination of millions and are now permanent fixtures in the national memory” (vii). The study was published two years after Hines’s death, so one might hope that likewise Russell will finally receive a critical dissection of his literary legacy, even if a posthumous one. Meanwhile, he usually appears in interviews and short entries in sundry publications. As far as the former are involved, apart from a multitude of press materials, there is John Gill’s *Willy Russell and His Plays* (1996), an extended interview with the playwright. Interviews with Russell can also be found in *Writing Liverpool: Essays and Interviews* (2007), edited by Michael Murphy and Deryn Rees-Jones, and in Barbara Baker’s *The Way We Write: Interviews with Award-winning Writers* (2006). Finally, there are fragmental references in publications such as Steven Gale’s *Encyclopedia of British Humorist* (1996), informative in nature and providing bibliographical data, but also enriched with general comments, such as the one hailing Russell “a gifted writer of dramatic comedy” (913).

Russell’s plays mirror his own working-class upbringing in Liverpool, including his not quite successful early schooling, “spent in the D stream”

[Chrisafis 2001]. His curriculum vitae begins in the working-class setting, one of his first professional engagements being a ladies' hairdresser before returning to college and commencing a writing career. Discussing the lexical choice in Russell's plays, William Demastes accentuates his having "an ear for working-class language" [1996, 425], but in fact Russell dramatises various class-related contexts, all of which reflect his own social background. Such contexts and themes are also of interest in this article, with the primary focus on the figurative and symbolical use of drink images Russell employs in order to convey the issues undertaken in his plays.

The title of this article borrows a line from Russell's iconic *Educating Rita* (1980), "we could sing better songs than those" [2004, 68], a line which encapsulates the problem of the social and cultural paradigms from which most of Russell's characters attempt to free themselves. A good example is *Breezblock Park* (1975), one of whose characters, Sandra, "wants to leave behind the world and the class inhabited by her parents" [Lawler 2000, 118], a move explained by Sandra's boyfriend, Tim, in terms of her "responding to things that [Sandra's family] don't particularly *want* to respond to..." (74). Sandra's drive to depart from the constraints of the inherited social setting is genuine, as are the plebeian tastes of her family, most conspicuous in the obsessive admiration of the newly purchased three-piece suite, or even more so in Sandra's disgust when her mother buys a false Christmas tree and sprays it with artificial scent, crowning the supposed improvement with her comment: "Pine essence, lovely" (5).

Whereas Sandra rejects conforming to cultural substitutes, the character of *One for the Road* (1976), Pauline, does the exact opposite. Pauline and Dennis have moved to a new housing estate, which she considers a 'prestigious' upgrade to "executive level" (48). This is persistently questioned by Dennis throughout the play. A good example is Pauline's insistence on calling the dish she is preparing for their guests as "Hachis au parmentier", which Dennis suspects is simply cottage pie and cannot understand her preference for French nomenclature [cf. 1990, 49]. In Pauline's version the 'singing of better songs' reflects her desperate need for upward mobility, though one based on false assumptions and thoroughly pretentious, best defined with by the oxymoronic phrase, "genuine reproduction" (76), which Pauline uses to refer to her Queen Anne bureau. This particular phrase tallies with Pauline's general attitude to the values outside of what she perceives as her newly 'achieved' status. This is most conspicuous in her rejection of Dennis's proposal not to spend their holiday in Spain their usual choice, Pauline's rationale here being that "everyone wants to go to Spain" (84). When Dennis suggests China as an optional destination, Pauline explains that this is unacceptable, for she "wouldn't like Chinese food in China" (84), paradoxically, preferring the 'genuine reproduction' in the form of Chinese food available in England.

Pauline's attitude is elucidated by Roger, who adds that "[t]hey don't have curry in Chinese chippies in China" (84).

The idea of 'singing better songs' pervades different contexts in Willy Russell's plays and is used to dramatise class or status escapism. One of the means of achieving this end is the use of drink images, sparingly, yet most effectively. It's worth noting here that Russell does not belong to the category of drink-dependent writers with experiential expertise in the field, writers who leave an imprint of their drinking on the pages of literary works, to mention such figures as Malcolm Lowry or Charles Jackson. Despite the fact that, as Russell reveals, his father was an alcoholic who equated the concept of having a good time with "a spit-and-sawdust saloon" (quoted in Levin 2012), he did not inherit such inclinations, as did, for instance, the playwright and novelist Patrick Hamilton, who followed in his alcoholic father's footsteps, and whose works are awash with alcohol. Neither is Russell interested in dramatising alcoholism in his plays, unlike, for instance, JP Miller in *Days of Wine and Roses* (1958). Admittedly, in *Breezblock Park* there is a mention of Tommy having "a severe drink problem", a claim Betty further exemplifies in the following manner:

BETTY Do you know what he's bought Vera for Christmas?

SYD No.

BETTY Well, I do. Six bottles of whisky.

SYD Vera doesn't drink whisky.

BETTY Exactly [1990: 7].

Similarly, in *Educating Rita* Frank tends to overdose himself with whisky and Guinness, but he is portrayed as a small-time tippler, rather than a full-time alcoholic. Frank's own explanation of the university authorities turning a blind eye to his drinking corresponds to Russell's treatment of the issue: "they told me to stop displaying the signs" [2004, 54]. This is exactly the case in Russell's plays, which do not 'display the signs' of heavy drinking, though it is occasionally implied, as in *Breezblock Park*.

Drink in Russell's plays has two functions, one being merely a convenient theatrical prop, the other an image with a more symbolic meaning. An example of the former is *Breezblock Park*, where whisky is used to demonstrate the alternative application of the Christmas present Tommy buys for Betty, which turns out to be a vibrator, a device she has never seen and whose function she does not understand:

BETTY What?

TOMMY (*spelling it out*) A vibrator?

BETTY (with a little laugh) Oh – of course. And what is it you use it for?

TOMMY (*realising that she really does not know*) What?

BETTY What do you use it for?

TOMMY What d' y' use it for?

BETTY Yes.

TOMMY (*uncomfortably*) Well, er, y' know, y' use it for – well, y' know like erm... Well, here (*He grabs it off her, grabs SYD's glass of whisky, inserts the vibrator into the whisky and switches on.*) Y' use it for mixin' drinks. It's a portable automatic drink mixer, a shake on a stick. Latest things these are, you know. Even our Reeny [Betty's sister] hasn't got one of these.

BETTY (*visibly brightening*). I'll bet she hasn't. Let's have a look, Tommy. (*She tries it.*) Oooh. Now that's what I call a present, Tommy. You should do the Christmas shopping every year. Now where shall we put it? What about here? (*she puts it on the television set among the candles; stands back and admires it.*) (14-15)

The glass of whisky is just a handy prop to authenticate the impromptu 'portable automatic drink mixer' definition, but elsewhere in his plays Russell uses drink in a symbolic manner. In *One for the Road*, Pauline safeguards her new social status by keeping up appearances, which, among other things, applies to observing the drinking rules. Not only does she try to curb her husband's consumption by reminding him that he should adopt the style of drinking "in moderation", and consider drink "an aid to social interaction" [1990: 50], but, more significantly in the context, lectures him on the art of wine savouring, herself not in the least being an oenophilic:

PAULINE Dennis have you opened the wine yet?

DENNIS What for? There's no-one here yet.

PAULINE Dennis what is wrong with you? Surely you've learnt by now that wine needs time to breath.

DENNIS Breathe? It's Italian plonk on special offer. That lot wouldn't breath if it was in an oxygen tent. (52)

JANE Roger! How many times have I told you that when drinking wine you have to leave room in the glass for the bouquet?

ROGER Ah. (*He swallows the drink in one.*) Done. (*He sniffs the glass.*) There. A lovely bouquet. (73)

While Pauline unquestioningly enjoys the social 'improvement', Dennis becomes more and more indifferent and regretful. The song he is listening to makes him realise that its lyrics encapsulate his own position. Richard's namesake in the song gets married to "a figure skater", buys her "a dishwasher and a coffee percolator" and, as the song has it in the closing line, "drinks at home now, mostly with the TV on" (53). When Dennis tells Pauline that the lyrics are about him, she fails to recognise the subtext:

DENNIS That's me.

PAULINE Who?

DENNIS Richard.

PAULINE But you're Dennis.

DENNIS And Richard. You're the figure skater.

PAULINE Well I hope I never have to prove it. I can't even stand up on roller skates. (53)

Dennis realises that there is a complete discord here, so he continues his interpretation of the song, engrossed in his own reflections:

it's about a feller who used to drink in the bars. ...And the feller, Richard, who used to drink in the bars with the crowd and talk and talk, about what him and the rest of them were going to do, where they were going to go, well ... he hasn't done any of it. He hasn't gone anywhere. ... He doesn't drink in the bars now. He just goes down the corner and gets a six pack and takes it back home. He drinks it with the telly flickering before him... . (54)

Further in the play, Dennis makes an attempt to free himself from the setting the song depicts and which happens to resemble his own, but he returns almost as soon as he has left. He might be considered Pauline's opposite, but if he is a nonconformist, he is a weak one, and in the final, symbolic scene, his drinking a can of lager and watching TV (cf. 106) only confirms it.

As Barbara Baker quite rightly observes, William Russell "is particularly good at portraying women, working-class struggles and a sense of hope in bleak circumstances" [2006, 163]. In *Educating Rita*, all the three are thematised. The 'sense of hope' for the eponymous Rita, a ladies' hairdresser, is the literary course for which she enrolls at the Open University. Frank, her tutor, is initially unhappy about teaching her, particularly that the course hours coincide with his pub sojourns, but he takes the extra teaching load "to pay for the drinks" [2004, 14], with which he is most familiar on an everyday basis. Frank has a stand-by bottle of whisky, which he keeps hidden behind the various volumes filling his bookcases. The initial letters of the books' authors are his clues for finding the bottles. As the volume behind which Frank finds his whisky bottle at the beginning of the play is one of Dickens's novels (cf. 13), himself the master of literary drinking scenes, this becomes an added value in terms of a peculiar drink intertextuality. Frank's drinking is conveniently used in the play to expound his indifference and half-heartedness. Much in the vein of Kingsley Amis's Jim Dixon, Frank lacks enthusiasm for his students, an attitude he defines by stating that "appalling teaching is quite in order for most of [his] appalling students" (25).¹ By the same token, much like for Dixon, the prospect of a pub visit rekindles Frank's passion: "Four pints of weak Guinness and I can be as witty as Wilde" (26).

¹ Cf. *Lucky Jim*, "They waste my time and I waste theirs" [2000, 214].

In comparison with Frank, Rita is doubly ignorant, drink- and literature-wise. Her unintentional double entendres (Forster's "filthy" *Howard's End* and Maugham's "perverted" *Of Human Bondage*; cf. 17, 42) are as hilarious as her mistaking of William Butler Yeats for the homophonic Yates:

FRANK. Do you know Yeats?

RITA. The Wine lodge?

FRANK. Yeats the poet. (20)

On a more serious level, Rita's drink ignorance reflects her own cultural struggles. Her aspiration goes far beyond that of her working-class environment: "They'll tell y' they've got culture as they sit there drinking' their keg beer out of plastic glasses" (47). Yet, much as she wants to 'sing new songs', she herself finds it hard to fit culturally with the world Frank belongs to. Here again, Russell employs a drink image to explicate the problem. Invited by Frank to a small party, Rita finally fails to appear, her excuse being the bottle of wine she wanted to bring: "I'd bought the wrong sort of wine. When I was in the off licence I knew I was buyin' the wrong stuff. But I didn't know which was the right wine" (66).

If any of Russell's plays render a woman's quest for 'better songs to sing', *Educating Rita* is one, but *Shirley Valentine* (1986) as well as *Stags and Hens* (1978)² are equally exemplary cases. Shirley is a character who has experienced matrimonial fossilisation, as it were, from which she wants to be liberated, not by discarding her entire marital experience, but by acknowledging the fact that her life, much as that of her husband's, is facing a cul-de-sac, the alternatives being at hand, but requiring "jumpin' off [their] roof" (1990: 21), which Shirley finally does. Linda, the female character of *Stags and Hens*, is about to enter the path which in all likelihood will lead her to the very same point, once she marries Dave, quite aptly referred in the play as the "legless Dave" [1996, 196], for instead of enjoying his stag night, he is completely drunk, looked after by his mates in the toilet of the very same dance hall in which Linda and her female company coincidentally celebrate the hen party. The stag night turns into a toilet drama, for this is where the men spend their time, helping Dave in his drunken acts of vomiting, the result of the groom's impressive and rapid intake of various drinks, thoroughly justified though, for the men are superstitious in this respect: "bad luck if the groom's sober the night before he gets married" (220).

At the bride's end, Linda's companions are genuinely convinced that they are taking part in the 'birth' of a new Linda, one which will have, as Bernadette emphasises, her own "front room, [her] own Hoover, [her] own telly" (189). Linda, however, stands out from the female crowd in all sorts

² The film version, *Dancin' thru the Dark*, was premiered in 1990, following the earlier screenings of *Shirley Valentine* (1989) and *Educating Rita* (1983).

of manners – she does not fit the seemingly idyllic picture drawn by Bernadette, and neither is she as undemanding and easy to please as is Maureen, whose ultimate wish is to have “a feller” (194). Linda’s drinking choices are quite symbolic in differentiating her from the rest of the crowd. When she opts for having “a pint of bitter”, in the girls’ perception a most unsuitable drink, Bernadette reacts quite indignantly: “A joke’s a joke. I’ve seen you do that before love and we all think it’s a good laugh. But not tonight. It’s a hen night you’re on, not a stag night. Now come on, something a bit more lady-like” (215). The lady-like selection here is a choice between “Babychams” (193)³ and “Snowball” (215)⁴, both having rather puerile connotations, not only in lexical terms, but in the case of the former also the logo, featuring a leaping baby chamois with a blue ribbon around its neck. The extent to which these alcoholic drinks signify what might be called gender downgrading is further amplified in Robbie’s story, in which the insistence on the ‘proper’ choice of drink, reinforced with the deprecatory ‘tart’, used repeatedly to refer to Linda, is additionally demeaning:

ROBBIE. We went out on a foursome with Dave an’ his tart. I got the first round in, asked them what they were havin’. This girl I’m with she said er, a Babycham or a Pony or somethin’, y’ know, a proper tarts’ drink. Know what Dave’s tart asked for eh? A pint of bitter! That’s dead true that, she wasn’t jokin’. I was dead embarrassed. I’m out with this nice girl for the first time an’ Dave’s tart’s acting like a docker. ... The one I was with, she never came out with me again after that. I said to Dave after, fancy lettin’ your tart behave like that. ‘She’s always the same,’ he said. ‘But she’ll settle down when she’s married.’ (199)

Whereas in *Stags and Hens* drink is flowing in great amounts, particularly in the stag night part of it (“pourin’ it down them like it’s goin’ out of fashion”; 193), *Shirley Valentine* begins and ends with a single glass of wine, a referential point, symbolising the eponymous Shirley’s dream to escape from her “unused life” [1990: 30]. The opening setting is Shirley’s Liverpool house, where she is preparing the evening meal for her husband, Joe. Shirley’s substitutive ‘interlocutor’ during the cooking is the kitchen wall, personified, as it were, for the purpose: “Y’know I like a glass of wine when I’m doin’ the cookin’. Don’t I wall? Don’t I like a glass of wine when I’m preparing the evenin’ meal. Chips an’ egg!” (1). The glass of wine stands in sharp contrast to the rather gourmet-less chips and egg, signalling the antagonisms which are further delineated in the play, all based on two conflicting perceptions represented by Joe and Shirley. They both have a working-class background, but while Joe fully accepts the cultural paradigm of his social status and feels perfectly at home with his professional and familial setting, Shirley remains dubious as to the finalities of their achievement. Joe is locally-insular (“Gets

³ Sparkling perry.

⁴ A mixture of Advocaat and lemonade.

culture shock if we go to Chester”; 4), and generally “likes everything to be as it’s always been” (2), which is epitomised in the way he obstinately, if not absurdly, observes his meal rules: “on Thursday it has to be mince. It’s the eleventh commandment” (6). By contrast, Shirley’s repetitive “I used to be Shirley Valentine” (13) clearly indicates her disenchantment with the way her life has taken course.

During her kitchen manoeuvres Shirley has a glass of white wine, a novelty recently introduced to her by Millandra, her daughter (cf. 1). Shirley, though not exactly a wine connoisseur, genuinely savours the occasional sips of the wine: “Oh it’s lovely that. It’s not too dry” (3). However, much more important is the wine’s symbolic relevance to Shirley’s mundane existence, which is most evident in the following fragment:

It’s nice. Wine. It’s like it’s been kissed by the sun. ‘He’ doesn’t drink wine. ‘He’ says wine is nothing but a posh way of gettin’ pissed. I suppose it is really. But it’s nice. Know what I’d like to do, I’d like to drink a glass of wine in a country where the grape is grown. Sittin’ by the sun. (4)

Seemingly insignificant in the play, this one drink reference has an underlying import. Joe’s disregard for wine as a badge of middle- or upper-class status reveals his general perception of drink as a means of reaching stupefaction, rather than delivering gustatory pleasures. In contrast, for Shirley the wine she is drinking is a source of relish, but is also symbolic of her yearning for a change: “another bottle of Riesling I’ll be able to pretend this is Greece” (15).

Shirley’s kitchen musings over a glass of wine bring numerous reminiscences of the past: the way she was downtrodden in her school days, as in the headmistress’s comment at the bottom of her final school report: “I confidently predict that Miss Valentine will not go far in life” (9); Shirley’s accidental meeting with Marjorie Majors, her former schoolmate who “took elocution lessons [and] left school with just under four billion housepoints” (10), and whom Shirley believed to have become an air hostess on Concorde, but who frankly admits to travelling “widely”, though in the capacity of “a hooker” (12); finally, marrying Joe and becoming “Bradshaw”, yet still being “Shirley Valentine”, even if only “for a while” (13). Her marriage to Joe turns out to be a disappointment, not immediately, for she has happy memories of her early days with Joe, but gradually, until it finally stalled. “Did somethin’ happen or nothin’ happened?” (13) is the question she confides in the unresponsive ‘wall’, and which propels her final decision to go to Greece, even though her Greek dream meets with a sobering thought that her daughter, Millandra, probably defines her mother’s ‘craze’ as “a grab a granny fortnight” (20). Yet, uplifted by the unexpected support from Shirley’s next-door neighbour, Gillian, she decides to go to Greece: “In Gillian’s eyes I was no longer Shirley the neighbour, Shirley the middle-aged mother, Shirley Bradshaw. I had become Shirley The Sensational, The Brave, Shirley Valentine” (22).

Greece opens a new vista for Shirley, in all respects, even the 'kitchen wall' has its substitute – "a Greek rock" (24) by the sea, not only a lexical change, for one could venture that the semantic impossibility connoted by 'wall' replaced by the 'rock' solidity is most meaningful here. For Shirley, Greece brings deliverance from all the constraints of her domestic and marital life, she regains her former self, the 'used-to-be Shirley Valentine' one. It is also an eye-opener, particularly in terms of the cultural ignorance of her compatriots, here represented by Jeanette and Dougie Walsh, a couple from Manchester whose disdainful attitudes Shirley resents and confronts: "Everything was wrong – the sun was too hot for them, the sea was too wet for them, Greece too Greek for them. They were that type, y' know, if they'd been at the last supper they would have asked for chips" (26). Shirley's 'better song to sing' appears in the figure of Costas, a tavern owner as well as Shirley's one-day fling. Costas is the very antithesis of her husband and personifies the specific ambience of the place. When asked by Shirley if he could move a table and chair because she has "this soft little dream about sittin' at a table by the sea", he does not challenge it: "A dream, a dream. We move this table to the edge of the sea, it make your dream come true?" (29). Costas brings the chair and table, but also a glass of wine, which travels, as it were, from the opening scene of the play to the closing passages. Shirley contemplates her life, concluding that she "didn't live fully" (30), and when Costas comes to collect the glass it turns out to be, quite symbolically, "still full" (30). Shirley has undergone a change which allows her to feel herself again. Awaiting Joe, who is coming to Greece in order to, as he puts it in a letter, take her "back home" (35), she envisages their meeting, and the way she will 'introduce' herself to Joe over a glass of wine: "Hello. I used to be the mother. I used to be your wife. But now, I'm Shirley Valentine again. Would you like to join me for a drink?" (36).

Conclusion

Willy Russell is one of those writers who draw inspiration from their own experience. As Jasper Rees observes, this fact allows him to be, "confident" when, for instance, he writes about women [cf. 2010], one of the reasons being his own professional episode as a ladies' hairdresser. Russell's experience and his social background are present in his plays because, as he states in an interview, his aim is to "talk about things that matter" (quoted in Levin 2012). These comprise issues related to his own life and the life of the community he identifies with. There are various literary means Russell uses to dramatise the themes he undertakes, but it seems that drink as an image is particularly well interwoven in his plays. It becomes an ersatz of her dream, as is the case with Shirley's wine, a badge of gender identification in *Stags and Hens*,

or a temporary means of dulling one's existential crisis, Dennis's can of lager in front of the TV being a prime example here. All in all, one can venture to say that drink is mainly used in the context of 'better songs to sing', even if, as is Frank's case, the achieved end is often rather illusory: "the great thing about the booze is that it makes one believe that under all the talk one is actually saying something" [2004: 54]. More importantly, though, every time drink appears in Russell's plays it has a significant role to play, despite the fact that it is not profusely used, and its presence is often more than marginal, as in *Shirley Valentine*. Russell is an excellent example of a writer who can utilise drink not necessarily in drunken contexts, but in a far more symbolic manner, which in his case is strongly correlated with class, social status, and personal aspirations.

Bibliography

- Amis Kingsley. 2000. *Lucky Jim*. London: Penguin Books.
- Baker Barbara (ed.). 2006. *The Way We Write: Interviews with Award-winning Writers*. London and New York: Continuum.
- Demastes William W. (ed.). 1996. *British Playwrights, 1956-1995: A Research and Production Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Chrisafis Angelique. 2001. *Why the Working Class Love Sartre*. "The Guardian", 7 July.
- Gale Steven H. (ed.). 1996. *Encyclopedia of British Humorists: Geoffrey Chaucer to John Cleese*. Vol. 2. New York and London: Garland Publishing.
- Lawler Steph. 2000. *Escape and Escapism: Representing Working-Class Women*. In: *Cultural Studies and the Working Class: Subject to Change*. 2000. Ed. Munt Sally R. London and New York: Cassell: 113-128.
- Levin Angela. 2012. *Willy Russell: 'I want to talk about things that matter'*. "The Telegraph", 15 October.
- Rees Jasper. 2010. *Willy Russell Interview*. "The Telegraph", 24 March [Access 14 IV 2015].
- Russell Willy. 1990. *Shirley Valentine and One for the Road*. London: Methuen Drama.
- Russell Willy. 1996. *Plays: 1*. London: Methuen.
- Russell Willy. 2004. *Educating Rita*. Harlow: Longman.

Summary

Willy Russell is an example of a writer whose popularity and critical reception is not extensively reflected in serious studies. There is a noticeable tendency to appraise rather than analyse Russell's work. The aim of the present article is to dissect the function of drink images in the context of class-related issues Russell thematises in his plays.

Kontakt z Autorem:
klepuszewski@poczta.pl

Magdalena Dąbrowska

Instytut Rusycystyki

Uniwersytet Warszawski

PIOTRA DUBROWSKIEGO ZWIĄZKI Z POLSKĄ (Z ZAWARTOŚCI I O ZAWARTOŚCI WYBRANYCH CZASOPISM POLSKICH ORAZ ROSYJSKICH POŁOWY XIX WIEKU)

Key words: Peter Dubrovsky, reception, review, periodical, „Jutrzenka. Diennica”

Na opatrzoną podtytułem „zbiór bibliograficzny” pracę Stanisława Wiecha i Jacka Legiecia *Królestwo Polskie i jego mieszkańcy w świetle rosyjskich wspomnień, pamiętników, relacji i dzienników* z 2015 roku złożyły się biogramy kilkudziesięciu osób związanych w przedziale czasowym 1815-1914 z ziemią polskimi [Wiech, Legieć 2015]. W przedmowie do niej autorzy, reprezentujący ten sam nurt badawczy co wcześniej Piotr Zajonczkowski czy Marcin Cybulski [Зайончковский 1976-1989; Cybulski 2009], stwierdzili, że szczególnie cenne okazały się dla nich „kwerendy rosyjskich czasopism naukowych, (...) na których kartach znaleziono wiele wspomnień, pamiętników i relacji dotyczących Królestwa Polskiego i jego mieszkańców” [Wiech, Legieć 2015, 10]. Czasopisma, przy czym nie tylko naukowe, traktują oni więc wyłącznie jako miejsce opublikowania interesującej ich pozycji z zakresu literatury dokumentu osobistego. W studiach nad Piotrem Pawłowiczem Dubrowskim, o którym notę Stanisław Wiech i Jacek Legieć zamieścili w swojej książce, zasadne wydaje się tymczasem potraktowanie czasopism nie tylko jako „nośnika” czy „przekaznika” danego tekstu, lecz także jako samodzielnego, odrębnego obiektu badań. Ten wybitny slawista, literaturoznawca i językoznawca, tłumacz, publicysta, autor pierwszej książki o Adamie Mickiewiczu [Kucharska 1983, 475-485], wykładowca języka rosyjskiego na ziemiach polskich i polskiego w Petersburgu, propagator „idei słowiańskiej oraz polsko-rosyjskich związków literackich” [Kucharska 1974, 5], „pośrednik między literaturą rosyjską

i polską (i szerzej między literaturami słowiańskimi)” [Рейтблат 1992, 192]¹, urodzony 14 (26) czerwca 1812 roku w Czernihowie i zmarły 29 października (10 listopada) 1882 roku w Skierniewicach, zarówno bowiem publikował swoje prace na łamach periodyków, jak i sam wychodził z inicjatywą ich wydawania.

W biografii Dubrowskiego można wyodrębnić cztery okresy, z których drugi i czwarty zasługują na miano „polskich”. Obejmują one lata 1837-1851, na które przypadła jego praca jako nauczyciela języka rosyjskiego w Łowiczu oraz Warszawie i warszawskiego cenzora, a także 1862-1882, kiedy został wysłany do Warszawy przez Rosyjską Akademię Nauk jako członek-korespondent i na przemian przebywał w Warszawie i Skierniewicach. Okres poprzedzający pierwszy przyjazd na ziemie polskie wypełniły Dubrowskiemu nauka w gimnazjum w Nieżynie i Kijowie oraz w charakterze wolnego słuchacza na Uniwersytecie Moskiewskim, zaś na lata 1851-1862 przypadł jego pobyt w Petersburgu, gdzie zajmował stanowisko profesora języka polskiego w Instytucie Pedagogicznym. Z wydawnictwami periodycznymi Dubrowski – w ten czy inny sposób – współpracował na wszystkich etapach swojej działalności². Należały do nich „Литературная газета”, „Московский наблюдатель”, „Отечественные записки”, „Русский вестник” oraz „Biblioteka Warszawska”, „Dzwon Literacki” i „Przegląd Naukowy”. Na oddzielne odnotowanie zasługuje „Jutrzenka. Денница”, czasopismo w języku rosyjskim i polskim, założone i wydawane przez Dubrowskiego w Warszawie w latach 1842-1843. O tej „dwukierunkowości” jego działalności, pozwalającej na jednoczesny wzajemny ogląd kulturalny Polaków i Rosjan, w sposób symboliczny wyrażonej właśnie poprzez dwujęzyczność pisma „Jutrzenka. Денница”, Marian Jakóbiec pisał: „występując wśród Polaków jako stały informator o zagadnieniach literatury rosyjskiej, (Dubrowski – M.D.) wysyłał jednocześnie korespondencje do Rosji na temat życia literackiego Polski” [Jakóbiec 1958, 135]. O zorientowaniu Dubrowskiego na czytelników polskich w następujących słowach wypowiedziała się zaś Eugenia Kucharska: „Dubrowski nieprzypadkowo wiele uwagi poświęcał periodykom polskim, (...) uważał bowiem, że szeroko zakrojony plan współpracy między narodami słowiańskimi ma realne szanse urzeczywistnienia właśnie dzięki dostępnym czasopismom, na łamach których propagowano by hasła wspólnoty słowiańskiej”, dodając, że zadanie to miała spełniać „Jutrzenka. Денница”, „zawierająca w swych założeniach programowych (...) postulat (...) dążenia do zgłębienia przeszłości ludów słowiańskich, ich wzajemnego poznania i zbliżenia w dziedzinie naukowej i literackiej” [Kucharska 1974,

¹ Tu i dalej, o ile nie podano inaczej, przekład własny – M.D.

² Nie bez wpływu na tę współpracę były podróże Dubrowskiego, o czym daje wyobrażenie następujący epizod przypomniany przez Eugenię Kucharską: „O znaczeniu, jakie przywiązywano w Warszawie do informacji Dubrowskiego, świadczy (...) fakt, że «Biblioteka Warszawska» wprowadziła w 1841 r. w dziale *Kronika literacka* stałą rubrykę poświęconą literaturze rosyjskiej” i kiedy w roku tym Dubrowski wyjechał do Czech „w numerach (...) z sierpnia i września brak [było – M.D.] informacji o literaturze rosyjskiej, natomiast w numerze sierpniowym zamieszczono list Dubrowskiego z Pragi” [Kucharska 1974, 10].

26]. „Jutrzenka. Денница” miała spełniać więc, jak jeszcze dobitniej ujął to Bogusław Mucha, „rolę uniwersalnego ogólnosłowiańskiego organu prasowego, upowszechniającego idee braterstwa Słowian i ułatwiającego wymianę kulturalną między narodami słowiańskimi” [Mucha 1978, 134].

Zaproponowany podział na czasopisma rosyjskie, za sprawą publikacji Dubrowskiego zapoznające Rosjan z kulturą polską, oraz polskie, dzięki niemu rzucające światło na kulturę rosyjską, a także wyodrębnienie dwujęzycznego czasopisma „Jutrzenka. Денница”, to najprostsza propozycja klasyfikacji badanego materiału. Wyszła ona zresztą od samego Dubrowskiego, który w opisie swojego dwujęzycznego periodyku, opublikowanym w dziale „Wiadomości Bibliograficzne i Czasopiśmiennicze” pisma Andrieja Krajewskiego „Отечественные записки”, zawarł słowa:

Все сведения об нем (т.е. świecie słowiańskim – М.Д.) становятся чрезвычайно любопытными и вполне заслуживают наше внимание. С этой мыслью мы помещали в некоторых русских и польских периодических изданиях („Отечественные записки”, „Литературная газета”, „Библиотека Warszawska”, „Gazeta Poranna”, „Piśmiennictwo Krajowe”) известия о произведениях новейшей всеславянской литературы, которые мы встречали потом в переводе, в иностранных журналах („Das Ausland”, 1840 и 1841, изд. в Мюнхене). Но мы всегда чувствовали, что наши известия, и по краткости их, и по их односторонности, не удовлетворяли ни настоящим требованиям, ни нашим собственным желаниям, и что для этого им необходимо дать несравненно большее развитие и больший объем. Это могло бы осуществиться только в периодическом издании, исключительно посвященном славянской литературе. (...) Желая (...), пополнить (...) этот недостаток, мы решились (...) издавать в Варшаве газеты, под названием «Денница». (...) Редактор видит себя в необходимости издавать ее на двух языках: русском и польском [Отечественные записки 1842, 38, 39].

Materiały zamieszczane przez Dubrowskiego (jego samego i innych autorów) na łamach czasopism wykazują się zróżnicowaniem. Przeglądy (często „roczne”) literatury rosyjskiej i polskiej [np. Szewyriow 1842, 149-156, 221-232]³, recenzje nowości wydawniczych [np. Czajkowski 1842, 41-43; por. Zieliński 1842, 201-205], przekłady dzieł literackich [np. *Dwa sonety...* 1843, 5-7]⁴, szkice biograficzne (często okolicznościowe) [np. *Pięćdziesięcioletni doktorski...* 1842, 123], relacje z pobytu Rosjan na ziemiach polskich [Дубровский 1857, 571-580] to tylko niektóre możliwe do wyodrębnienia wśród nich grupy. O dużej różnorodności można mówić także w odniesieniu do publikacji książkowych Dubrowskiego, pośród których szczególne miejsce zajęła wspomniana książka o Mickiewiczu z 1858 roku oraz prace o Piotrze Skardze i Joachimie Lelewelu,

³ W adresach bibliograficznych stosowany będzie ujednoczony zapis tytułu omawianego czasopisma („Jutrzenka. Денница”). Podstawę omówienia stanowi egzemplarz przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (sygn. 029774).

⁴ W przypisie do tytułu znajdujemy następującą deklarację: „Zawsze przytaczać będziemy, ile możliwości, dosłowny przekład każdej słowiańskiej poezji, umieszczonej w *Jutrzence*, jedynie dlatego, ażeby ułatwić czytanie oryginału” [*Dwa sonety...* 1843, 5].

a także – wszak był też językoznawcą – „praktyczne kursy” rosyjskiego i słowniki [zob. Kucharska, Lachur 1984, 409-421].

Niniejszy artykuł, powstały w wyniku realizacji projektu badawczego polegającego na „mapowaniu” *poloniców* w czasopiśmie rosyjskich i *rossiców* w czasopiśmie polskich XIX wieku⁵, nosi podtytuł „z zawartości i o zawartości wybranych czasopism” z uwagi na wybór na przedmiot zainteresowania pozycji opublikowanych w wydawnictwach periodycznych i takowe mających za temat. Będzie mowa w nim zatem o przedmowach redakcyjnych do czasopism, a także o zapowiedziach ukazania się nowych periodyków i analizach zawartości już wychodzących. Za punkt wyjścia i najważniejszy przedmiot zainteresowań zostanie uznana „Jutrzenka. Денница” i opublikowane w niej materiały rzucające światło na zapomniane drugoplanowe zjawiska literackie, na szeroko rozumiane tło kulturalne.

Dwujęzyczny charakter pisma Dubrowskiego został zaznaczony już na karcie tytułowej, na której wszystkie elementy treściowe – od tytułu i podtytułu do miejsca wydania – zapisano po rosyjsku i polsku. W numerach z pierwszego i drugiego roku wydawania karta tytułowa różniła się w zakresie kompozycji i zawartości treściowej. Najpierw tytuły w obu językach były umieszczone jeden pod drugim, potem jeden jakby znajdował się na drugim, przykrywał go przy zachowaniu jednak pełnej czytelności. Inny był też podtytuł: na początku „Pismo literackie”, następnie „Przegląd słowiański”. Zasygnalizowany przez kartę tytułową dwukolumnowy układ strony – z tekstem rosyjskim po lewej i polskim po prawej – znalazł zastosowanie w prawie całej części głównej pisma; odstępstwa od niego były nieliczne i uzasadnione merytorycznie.

W 1842 roku wyszły 24 numery pisma, wtedy dwutygodnika. W 1843 roku „Jutrzenka. Денница” została przekształcona w miesięcznik, ukazywała się w mniejszym formacie, ale z większą objętością. Układ treści – różny w poszczególnych latach – tak oto opisała Eugenia Kucharska:

w 1842 roku (...) część pierwsza, nie posiadająca tytułu, zawierała artykuły o treści naukowej i utwory ludowe, najczęściej pieśni, następny dział stanowiła bibliografia i (...) następowały rozmaitości; (...) układ (...) w 1843 roku (...) przedstawiał się następująco: I. Literatura piękna, II. Słowiańska literatura ludu, III. Nauki, IV. Krytyka, V. Bibliografia, VI. Rozmaitości [Kucharska 1974, 26, 27].

Cecylia Gajkowska nazwała zawartość pisma Dubrowskiego „kompilatorskim przeglądem z próbami pokazania twórczości ludowej różnych narodów słowiańskich” [Gajkowska 1991, 148].

Na cele i kształt pisma „Jutrzenka. Денница” oraz ważniejsze momenty z jego dziejów, od pierwszych kłopotów z utrzymaniem się na rynku aż do jego zamknięcia, rzucają światło następujące ustępy korespondencji Dubrowskiego

⁵ Stanowi on część programu działalności założonej w 2016 r. Pracowni Mediów w Dawnej i Współczesnej Rosji w Instytucie Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego.

ze sławistą Izmailem Sriezniewskim, niekiedy także dopiski do nich współpracujących z nim braci Fiodora i Oresta Jewieckich:

„Jutrzenka” gorliwie kłania się i wyciąga do Pana błagającą rękę. W roku następnym będzie ona wydawana według tego planu, który nakreśliliśmy na ogólnym zebraniu [cyt. za: Kucharska 1974, 67]⁶.

W roku ubiegłym „Jutrzenka” była mniejsza pod względem objętości i wytrzymała cały rok; w roku bieżącym zobaczymy, jak się sprawa ułoży, jak dotychczas, jest źle, lecz mamy przed sobą czas, nadzieję i cierpliwość [cyt. za: Kucharska 1974, 73]⁷.

„Jutrzenka” pierwsza podjęła się zjednoczenia całej literackiej Słowiańszczyzny [cyt. za: Kucharska 1974, 77].

Smutno mi było rozstawać się z „Jutrzenką”. (...) Kto wie, być może wznowimy wspólnie wydawanie „Jutrzenki”? [cyt. za: Kucharska 1974, 89]⁸

Listy te wydają się istotne także ze względu na zawarte w nich oceny czasopism polskich:

Polskie czasopiśmiennictwo znajduje się w złym stanie. Najlepszym czasopismem jest „Biblioteka Warszawska”. (...) W kwietniowym numerze (...) warto zwrócić uwagę na artykuł Oskara Kolberga *Weselne pieśni narodu polskiego* (z muzyką) zebrane w powiecie opoczyńskim [cyt. za: Kucharska 1974, 85].

Znane Panu czasopismo „Biblioteka Warszawska” jeszcze istnieje, lecz redagowane jest źle i upodabnia się do naszego „Moskwitianina”. Innych czasopism brak [cyt. za: Kucharska 1974, 93]⁹.

W korespondencji Dubrowskiego ze Sriezniewskim szczególne znaczenie z perspektywy studiów nad wydawnictwami periodycznymi ma list opatrzony nagłówkiem „Warszawa, 29 stycznia (10 lutego) 1851 r.”, do którego Dubrowski dodał dwa „załączniki” zawierające spis swoich prac z zakresu literatury (pierwszy) oraz spis współtworzonych przez siebie czasopism i zbiorów literackich (drugi) [zob. Kucharska 1974, 100-104]. „Jutrzenka. Денница” została wymieniona w pierwszym z nich.

Słowo wstępne do czasopisma celowo zostało zatytułowane *Kilka słów zamiast wstępu* [*Kilka słów...* 1842, 1-2] zapewne dlatego, że poruszony w nim był problem niezwiązany bezpośrednio z oddawanym do rąk czytelników tytułem. Ustęp ten, napisany z myślą o ocenie stanu europejskiej kultury i perspektyw jej rozwoju, autor zbudował na przeciwstawieniu „dwóch Europ”:

⁶ List z 5/17 listopada 1842 r.

⁷ Słowa Fiodora Jewieckiego datowane na 25 maja / 6 czerwca 1843 r.

⁸ List z 4/19 maja 1847 r.

⁹ List z 15/27 września 1850 r. Niejednoznacznie oceniają „Bibliotekę Warszawską” także współcześni badacze, przeważają jednak opinie pozytywne: „Pomimo stawianych jej zarzutów ideowego eklektyzmu i konserwatyzmu (...) odegrała poważną rolę w rozwijaniu różnych gałęzi wiedzy, w krzewieniu kultury literackiej. Niewątpliwą jej zasługą było (...) systematyczne zapoznanie czytelników z ważniejszymi wydarzeniami literackimi i kulturalnymi za granicą” [Gajkowska 1991a, 94].

zachodniej oraz „słowiańskiej”, spośród których pierwszą postrzegał jako zaufaną w sobie, uważając siebie za „naszą (tj. Słowian – M.D.) mistrzynię”, przyzwyczajoną „wysłać piękne owoce swojej oświaty i pysznić się z tego, że uprzedziła nas w postępie wiedzy i sztuk”, ale też znajdującą się u kresu swych możliwości, zmęczoną, tracącą prężność i kreatywność, w drugiej zaś widział siłę i energię, „postępującą w oświacie i z nadzwyczajnymi siłami posuwającą ją naprzód” [*Kilka słów...* 1842, 1]. Ostatnią część wstępu wypełnia polemika z Nikołajem Karamzinem i zawartymi w jego *Listach podróżnika rosyjskiego* (niezbyt dokładnie tutaj przetłumaczonymi) słowami „rodowe jest niczym w porównaniu z ludzkim” i „o to chodzi, aby być ludźmi, lecz nie Słowianami” [*Kilka słów...* 1842, 2]¹⁰. W odpowiedzi publicysta – podobnie jak Karamzin – posłużył się synekdochą, pod „całością” rozumiejąc ludzkość, zaś pod „częścią” Słowian:

Rodowe jest częścią ludzkiego; uważać zaś część całości za nic niepodobna! (...) Nie! Ażeby Słowianie byli ludźmi, właśnie trzeba być Słowianami; ma się rozumieć nie Niemcami, nie Francuzami, którym jednakowoż mogą oddawać należyty szacunek za ich oświatę [*Kilka słów...* 1842, 2].

Poznanie „własnego świata” i korzystanie „z jego skarbów” przy zachowaniu szacunku dla cudzego dorobku [*Kilka słów...* 1842, 2] traktuje on więc jako obowiązek, w którego spełnieniu ma pomóc „Jutrzenka. Денница” i o którym winny przypominać wprowadzone jako motto do niej słowa *Slavus sum, nihil slavici a me alienum esse puto*, będące parafrazą humanistycznej maksymy Terencjusza.

Jednym z ważniejszych, bo rzucających światło na krajobraz czasopiśmienniczy epoki i wiedzę o nim Dubrowskiego, odstępstw od dwujęzycznego (rosyjskiego i polskiego) układu tekstu mamy do czynienia w części pierwszej z 1843 roku, przy czym nie chodzi o odnotowane przez Kucharską zamieszczenie artykułu w języku ukraińskim [Kucharska 1974, 26]. Druga i trzecia pozycja w tej części pisma są przeznaczone osobno dla Rosjan (druga) i Polaków (trzecia), nie zaś – jak przy zastosowaniu układu dwujęzycznego – jednocześnie dla jednych i drugich. Pierwszym zostaje podsunęta więc opowieść Pauliny Petroneli z Radziejowskich Krakowowej *Flis* (w przekładzie na język rosyjski), drugim – *Tamań* (z *Bohatera naszych czasów*) Michaiła Lermontowa (w tłumaczeniu polskim) [Lermontow 1843, 17-25]. *Flis* został opublikowany w dwóch „odcinkach” w tej części pisma, w której znajduje się jego zakończenie, czytelnicy polscy otrzymali do przeczytania *Licytację* Nikołaja Pawłowa (co oczywiście, w przekładzie na ich język) [Pawłow 1843, 95-101]. Innymi słowy, jeden utwór zostaje zastąpiony drugim, a wszystkie należą do nowości wydawniczych. Takie samo rozwiązanie znalazło zastosowanie także w dalszych partiach czasopisma. Z punktu widzenia dziejów czasopiśmiennictwa istotne

¹⁰ Chodzi o fragment listu nr 103 z nagłówkiem „Paryż, maja... 1790”.

jest przypomnienie, że opowieść Krakowowej ukazała się w 1840 roku w wydawanym przez nią „noworoczniku” (czyli publikacji przypominającej almanach) pod tytułem „Pierwiosnek”, a jeszcze istotniejsze jest to, że „Pierwiosnek” z 1840 roku doczekał się recenzji Piotra Dubrowskiego, którą bezzwłocznie opublikowała „Литературная газета” [Дубровский 1840, 1609-1613]. Ocena almanachu Krakowowej, gdyż tak właśnie „Pierwiosnek” zostaje nazwany w recenzji Dubrowskiego, wypadła pozytywnie, choć nie sposób nie odnieść wrażenia, że rosyjski recenzent ustosunkował się do niego z rozbawieniem, pobłażliwością, przymrużeniem oka zapewne dlatego, że miał do czynienia z publikacją w całości przygotowaną przez kobiety. Pobłażliwy stosunek do kobiet pióra, sygnalizowany w recenzji przez powtarzający się obraz damskich rąk pobrudzonych atramentem oraz autorską zapowiedź, iż nie pozostaje mu nic innego jak „tylko słuchać, słuchać, słuchać...”¹¹, nie był wówczas rzadkością. W przygotowaniu „Pierwiosnka” – pierwszej polskiej „kobiecej” edycji zbiorowej z lat 1838-1843 – oprócz Pauliny Krakowowej wzięły udział Klementyna Hoffmanowa, Antonina Jachowiczowa, Anna Nakwaska, Józefina Osipowska, Łucja Reutenstrauchowa, Walentyna Trojanowska, Paulina Wilkońska, Maria Wirtemberska, Eleonora Ziemięcka i debiutująca w nim Narcyza Żmichowska. Recenzję Dubrowski podzielił na dwie części: w pierwszej dokonał przeglądu zawartości „Pierwiosnka”, zachowując zastosowany w jego spisie treści podział na prozę i poezję, w drugiej przytoczył (przeważnie w formie obszernych cytatów) zarzuty postawione jego autorkom przez publicystę polskiego. Publicysta ten zamieścił swoją recenzję „Pierwiosnka” na łamach „Piśmiennictwa Krajowego. Dodatku do Gazety Codziennej” w 1840 roku, podpisując ją „Pietruszka” [*Pierwiosnek...* 1840, 1-7]; w przypisie redakcyjnym do recenzji czytamy, że „Pan Pietruszka (jest – M.D.) znany [...] z recenzji dzieł Pana Kraszewskiego” [*Pierwiosnek...* 1840, 1, przyp.]. Recenzję „Pietruszki” stanowiła w istocie tylko druga część publikacji z „Piśmiennictwa Krajowego”, zatytułowana *Zdanie Pana Pietruszki*, pierwsza zaś pochodziła od redakcji pisma i zawierała omówienie zawartości „Pierwiosnka”. Redaktor „Piśmiennictwa Krajowego” wyszedł bowiem z założenia, iż nie sposób „bez żadnego rozbioru, (...) swój wyrok oznajmić” [*Pierwiosnek...* 1840, 1]. Dubrowski w swojej recenzji nie tylko podzielił ten pogląd redaktorów „Piśmiennictwa Krajowego”, wypełniając jej pierwszą część właśnie „rozbieniem” wybranych pozycji z „noworocznika” Krakowowej, lecz także zgodził się z negatywną

¹¹ Jest to nieznacznie zmieniony cytat z wiersza Adama Mickiewicza *Do D*** D**** [*Moja pieszczotka gdy w wesolej chwili...*]. Dubrowski przytacza go w języku oryginału i przekładzie rosyjskim. W następujący sposób skomentowała wprowadzenie tego fragmentu Eugenia Kucharska, w kontekście nie tyle jednak „Pierwiosnka”, ile recepcji twórczości Mickiewicza: „Nawet w latach późniejszych, gdy nazwisko autora *Konrada Wallenroda* znalazło się na indeksie, przy różnych okazjach ukazują się wzmianki o nim. W roku 1840 Piotr Dubrowski (...) cytuje słowa Mickiewicza «I chciałbym tylko słuchać i słuchać». Jednak nie podaje, ze względów cenzuralnych, nazwiska poety, lecz zamieszcza zrozumiałe dla ówczesnych czytelników wyjaśnienie: «Tak powiedziałby piewca Litwy i Krymu»” [Kucharska 1967, 49].

oceną wystawioną przez nich recenzji – negatywnej – „Pana Pietruszki”¹². O wierszach zebranych w „Pierwiosnku” Dubrowski wypowiedział się w swojej recenzji, że wszystkie zostały napisane z talentem; spośród utworów prozatorskich zainteresowały go głównie opowieści Krakowowej *Flis* i *Skarb*. Jeśli polski recenzent wypowiedział się o twórczyniach z kręgu „Pierwiosnka” w sposób ostry, zjadliwy, szyderczy, negatywny był bowiem dla niego już sam fakt sięgnięcia po pióro przez kobiety, których powołaniem w jego opinii jest rola matek i córek, a nie literatek, w związku z czym winny one zająć się nie pisaniem, lecz wyszywaniem, to Dubrowski odniósł się do nich z dobrotliwą pobłażliwością czy też, jak pisze Kucharska, składał w ich stronę „rycerski ukłon” [Kucharska 1974, 23]. W postawie redaktora „Piśmiennictwa Krajowego” nie było natomiast ani szyderstwa, ani dobrotliwej pobłażliwości, czuć w niej raczej przekonanie o potrzebie sięgania przez kobiety za pióro: „wyrażenie uczuć, (...) napisanie czegoś dla pożytku drugich, nie będzie nigdy z powołaniem kobiety niezgodne; (...) w dziejach literatury krajowej znajdują kiedyś chlubną o sobie wzmiankę” [*Pierwiosnek...* 1840, 4]. Niewykluczone jednak, że o pozytywnej ocenie „Pierwiosnka” przez Dubrowskiego – znacznie powyżej jego prawdziwej wartości – zadecydowało wcale nie przygotowanie go przez kobiety, ale, jak sugeruje Kucharska, po raz kolejny kluczowa dla niego „myśl słowiańska” [Kucharska 1974, 23], przynależność do spuścizny literackiej narodu słowiańskiego.

Recenzja „noworocznika” Krakowowej przedstawia Piotra Dubrowskiego nie tylko jako recenzenta (i recenzenta recenzji), lecz także tłumacza. Eugenia Kucharska odnotowała tylko jeden aspekt tej strony jego działalności, mianowicie uznanie za największe osiągnięcie autorki *Flisa* posługiwanie się środkami języka ludowego i wskazanie na problemy z przełożeniem ich na język rosyjski [Kucharska 1974, 23-24]. Do innego rodzaju wniosków może doprowadzić tymczasem porównanie fragmentów *Flisa* włączonych przez Dubrowskiego do recenzji z 1840 roku z tłumaczeniem tej opowieści w piśmie „Jutrzenka. Денница” w 1843 roku, a także zestawienie owego przekładu z czasopisma „Jutrzenka. Денница” z wersją oryginalną z „noworocznika” Krakowowej.

Okazuje się więc, że w publikacjach z 1840 i 1843 roku zostały wykorzystane dwa różne przekłady opowieści Krakowowej¹³, z których bardziej dopracowany wydaje się późniejszy:

¹² Tym samym Dubrowski wpisał się w zakrojoną na szerszą skalę dyskusję nad „Pierwiosnkiem”. „Najsurowiej zgromił damy «Pietruszka» (tj. Janiszowski [...]); (...) z powodu trzeciego tomiku „Pierwiosnka” (...) wystąpił on z lekcją moralności, specjalnie dla pań-autorek przygotowaną” – pisał Piotr Chmielowski, nazywając wystąpienie krytyka „rubasznym i pretensjonalnym” i następnie wymieniając w tym kontekście Aleksandra Tyszyńskiego [Chmielowski 1885, 235, 236]. Zob. także o dyskusyjnym problemie związku „Pierwiosnka” z tzw. „entuzjastkami” [Romankówna 1957, 516-537; Philips 2008, 214-267].

¹³ Por. oryginał: „Słyszałem często od braci flisaków, że kiedy pierwszy raz odbijają od brzegu, to im tęskno, smutno na sercu, i radziby wrócić do domu; ja tego nie pamiętam; bo jeszcze był ot

Не раз слышал я (...) от своих собратьев, что когда они в первый раз отчаливают от берега, то им бывает грустно, тяжело на сердце, и хотелось бы воротиться домой; - я этого не помню; я был еще мальчишкою, когда, после смерти отца, дед взял меня с собою в Данциг. Эх, в те поры не так и плывали, как теперь! [Дубровский 1840, 1610]

Слышал я часто от моих товарищей-судовщиков, что когда они в первый раз отчаливали от берега, то брала их такая грусть и тоска, что они бы рады были сей-час же воротиться домой; я этого не помню, потому что был еще маленьким мальчишкою, когда по смерти моего отца, дед мой взял меня с собою в Данциг. Не такие, правда, судовщики были тогда, как теперь... [Краков 1843, 10]

W publikacji z 1843 roku znajdujemy przykłady zastosowania dwóch zabiegów należących do stałego repertuaru tłumaczy, mianowicie dodawanie i pomijanie pewnych partii tekstu. „Nowym” fragmentem stał się przypis zawierający wyjaśnienie – na dwa sposoby: przez podanie synonimów polskich i wytłumaczenie w języku rosyjskim – słowa „galary(y)”: „galar, szkuta, tratwa, различного устройства мелкие суда” [Краков 1843, 9, przyp.]. Opuśczone przez tłumacza zostało motto do *Flisa*, podpisany nazwiskiem Kamiński czterowiersz: „Zawsze szczodrość Pańska z nami: / Та obdarza nas pszenicą, / Wyślemy ją galarami / Żywić głodnych za granicą” [Krakowowa 1840, 148].

Wzmianka o ukazaniu się pisma „Jutrzenka. Денница” wraz ze spisem zawartości dwóch pierwszych numerów znalazła się w przeglądowym artykule *Pisma periodyczne w Warszawie* opublikowanym w dziale „Rozmaitości” „Biblioteki Warszawskiej” z 1842 roku [*Pisma periodyczne...* 1842, 478]. Miejscem zamieszczenia zapowiedzi wydawania „Biblioteki Warszawskiej” stała się w 1840 roku „Литературная газета” [Дубровский 1840а, 2129-2132]¹⁴, a wybrane pozycje z niej były prezentowane w rubryce czy, jak wtedy pisano, „oddziale” *Pisma periodyczne słowiańskie* w czasopiśmie „Jutrzenka. Денница” [np. *Pisma periodyczne słowiańskie...* 1843, 62-66].

Powyższe rozważania wypadałoby zamknąć uwagami o odbiorze inicjatyw Dubrowskiego w zakresie czasopiśmiennictwa oraz kręgu twórców słowiańskich przywoływanych przez niego na różnych łamach. W związku jednak z tym, iż obie kwestie należą do dobrze rozpoznanych [zob. Mucha 1973, 165-176], wystarczające wydaje się poprzestanie na stwierdzeniu, że „Jutrzenka. Денница” doczekała się więcej opinii negatywnych niż pozytywnych i że zaistnieli w niej „Szafarzyk i Hanka z Pragi, Maciejowski z Warszawy, Purkyně z Wratysławia, Vraz z Zagrzebia, Smolar i Jordan z Łużyc, a w ślad za nimi przyjdzie, rzecz oczywista, wielu innych, których zachęca te sławne nazwiska i duch miłości do Słowiańszczyzny” [cyt. za: Kucharska 1974, 27]. Ostatnie słowa pochodzą z recenzji – pozytywnej – czasopisma Dubrowskiego, opublikowanej przez słowianofila Stiepana Szewyriowa w piśmie „Москвитянин” w 1842 roku

tylkim chłopaczkiem, kiedy po śmierci ojca wziął mię dziadek do Gdańska. Nie tak też wtenczas bo i pływali jak teraz...” [Krakowowa 1840, 154].

¹⁴ Na końcu widnieje dopisek „Warszawa, 2/14 października 1840”.

[Шевырев 1842, 167-168]. W pierwszej kwestii warto przypomnieć, że Dubrowski odpowiadał na zarzuty krytyków, jak chociażby na zarzut bezcelowej jakoby dwujęzyczności swojego pisma:

Przystępując do wydawania „Jutrzenki”, postanowiliśmy do jej rosyjskiej części dodać jeszcze część polską i w tym razie wcale nie mieliśmy na widoku samych tylko czytelników polskich, lecz razem chcieliśmy, ażeby nas czytali także nasi zagraniczni pobratymcy. (...) Wydanie „Jutrzenki”, w podobnym kształcie, przyczyni się do wzajemnego rozszerzenia dwóch pobratymczych języków. Są w Rosji uczeni i literaci, którzyby chcieli poznać język i literaturę polską; nie wątpimy, że w Polsce znajdują się ludzie światli, którzy podobnie zechcą poznać język i literaturę rosyjską [Dubrowski 1842, 69, 70].

Do czasopism, w których dziejach zapisał się Piotr Dubrowski, dobrze pasuje obrazowe porównanie Wasilija Kuleszowa, widzącego w wydawnictwach periodycznych „życiodajną arterię” łączącą literatury i miejsce „wymiany wartości” [Кулешов 1965, 19], do jego samego zaś słowa Ryszarda Wołoszyńskiego wypowiedziane o Wasiliju Anastasiewicz, wydawcy czasopisma „Улей”: „niestrudzony, choć niedoceniony popularyzator i przyjaciel kultury polskiej” [Wołoszyński 1984, 124]. Dubrowski i starszy od niego o blisko czterdzieści lat Anastasiewicz mieli styczność z podobnymi kręgami osób zainteresowanych wzajemnym poznaniem narodów europejskich, by wymienić chociażby Samuela Bogumiła Lindego¹⁵. W odniesieniu do Piotra Dubrowskiego wielokrotnie można używać słowa „pierwszy”, przy czym nie dotyczy to tylko tego, że był autorem pierwszej monografii o Adamie Mickiewiczu, o której Marian Jakóbiec pisał, iż była „w ogóle pierwszą próbą syntetycznego przedstawienia losów życiowych i dzieła Mickiewicza nie tylko w Rosji, (...) wyprzedzając (...) o 4 lata głośną książkę francuską E. Fontille’a (Mainarda) o polskim poecie i aż o 24 lata dwutomową pracę P. Chmielowskiego” [Jakóbiec 1991, 851], lecz także tego, że w „Bibliotece Warszawskiej” jako pierwszy wprowadził w polski obieg czytelniczy nazwisko Michaiła Lermontowa i jako pierwszy przetłumaczył (proza) wiersz *Żagiel*, zapisując się tym samym jako autor pierwszego przekładu utworu rosyjskiego romantyka na język polski [Kempa 1964, 461]. Do pisma „Jutrzenka. Денница” pasuje jeszcze jedno porównanie Wasilija Kuleszowa, użyte w odniesieniu do periodyków wydawanych w Rosji w językach obcych, a mianowicie do „stacji przeładunkowej”, na której cudzoziemcy otrzymywali informacje o literaturze rosyjskiej, a Rosjanie – o literaturze obcej [Кулешов 1965, 103].

¹⁵ Na karcie przedtytułowej egzemplarza *Przeglądu literatury rosyjskiej z 1838, 1839 i 1840 roku...* Dubrowskiego zachowanego w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie znajdujemy dedykację: „Jaśnie Wielmożnemu Samuelowi Bogumiłowi Lindemu jako dowód wysokiego szacunku ofiarowuje Autor. Warszawa, 1841. 22 września” (*Przegląd literatury rosyjskiej z 1838, 1839 i 1840 roku przez Piotra Dubrowskiego, Korespondenta Cesarzowskiego Towarzystwa Historii i Starożytności Rosyjskich przy Moskiewskim Uniwersytecie*, Warszawa 1841; sygn. 7.10^b.1.25).

Bibliografia

- Chmielowski Piotr. 1885. *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*. Seria 1. Warszawa.
- Cybulski Marcin. 2009. *Rosja i Rosjanie w pamiętnikach Polaków (1863-1918)*. Warszawa: Semper.
- Czajkowski J. 1842. *Historia literatury polskiej Michała Wiszniewskiego. T. III. Kraków 1841, s. XVI i 512...* „Jutrzenka. Денница” z. 3: 41-43.
- Dubrovskij Petr. 1840. *Novgodnik, izdannyj varšavskimi damami*. „Literaturnaâ gazeta” № 71 (4.09.): 1609-1613 [Дубровский Петр. 1840. *Новгодник, изданный варшавскими дамами*. „Литературная газета” № 71 (4.09.): 1609-1613].
- Dubrovskij Petr. 1840a. *Slavânskie novosti. Pis'mo k M.P. Pogodinu*. „Literaturnaâ gazeta” № 93 (20.11.): 2129-2132 [Дубровский Петр. 1840a. *Славянские новости. Письмо к М.П. Погдину*. „Литературная газета” № 93 (20.11.): 2129-2132].
- Dubrovskij Petr. 1857. *Vospominaniâ o M.I. Glinke. (Pis'mo k L.I. Šestakovej)*. „Russkij vestnik” T. 8, № 2: 571-580 [Дубровский Петр. 1857. *Воспоминания о М.И. Глинке. (Письмо к Л.И. Шестаковой)*. „Русский вестник” T. 8, № 2: 571-580].
- [Dubrowski Piotr]. 1842. *Od redakcji*. „Jutrzenka. Денница” nr 5: 69-72.
- Dwa sonety...*: [B.p.]. 1843. *Dwa sonety z liryczno-epickiego poematu Kollara: Córka Sławy*. „Jutrzenka. Денница” z. 1: 5-7.
- Gajkowska Cecylia. 1991. *Czasopiśmiennictwo literackie XIX wieku*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Bachórz J. i A. Kowalczykowa A. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 148.
- Gajkowska Cecylia. 1991a. „*Biblioteka Warszawska*”. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Bachórz J. i Kowalczykowa A. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 92-94.
- Jakóbiec Marian. 1958. *Kluczowe problemy stosunków literackich polsko-rosyjskich w latach trzydziestych – czterdziestych wieku XIX*. W: *Z polskich studiów slawistycznych. Prace historycznoliterackie na IV Międzynarodowy Kongres Slawistów w Moskwie 1958*. Red. Fiszman S. Warszawa: PWN: 121-143.
- Jakóbiec Marian. 1991. *Rosyjsko-polskie związki literackie*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Bachórz J. i Kowalczykowa A. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 848-853.
- Kempa Władysław A. 1964. *Lermontow w Polsce. Szkic bibliograficzny*. „Slavia Orientalis” nr 4: 460-480.
- Kilka słów...*: [B.p.]. 1842. *Kilka słów zamiast wstępu*. „Jutrzenka” nr 1: 1-2.
- [Krakov Paulina]. 1843. *Sudovšik*. „Jutrzenka. Dennica” z. 1: 8-16 [Краков Паулина]. 1843. *Судовицк*. „Jutrzenka. Денница” z. 1: 8-16].
- K...[rakowowa] Paulina. 1840. *Flis*. „Pierwiosnek”: 148-178.
- Kucharska Eugenia. 1967. *Literatura polska w Rosji w latach 1830-1848*. Opole: Prace Opolskiego Towarzystwa Nauk.
- Kucharska Eugenia. 1974. *Działalność slawistyczna Piotra Dubrowskiego w świetle listów do Izmaila Sriezniewskiego*. Wrocław: PWN.
- Kucharska Eugenia. 1983. *Piotr Dubrowski – autor pierwszej książki o Adamie Mickiewiczu*. „Slavia Orientalis” nr 1-2: 475-485.
- Kucharska Eugenia, Lachur Czesław. 1984. *Piotra Dubrowskiego „Wzory języka polskiego prozą i wierszem dla Rosjan”*. „Slavia Orientalis” nr 3-4: 409-421.
- Kulešov Vasilij I. 1965. *Literaturnye svâzi Rossii s Zapadnoj Evropoj s XIX veka (pervââ polovina)*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta [Кулешов Василий И. 1965.

- Литературные связи России с Западной Европой с XIX века (первая половина)*. Москва: Издательство Московского университета].
- [Lermontow Michaił]. 1843. *Татаі. Ustęp z romansu Lermontowa pod tytułem: Bohatyr naszego wieku*. „Jutrzenka. Денница” z. 1: 17-25.
- Mucha Bogusław. 1973. *Piotr Dubrowski – zapomniany polonofil i propagator literatury rosyjskiej wśród Polaków*. „Slavia Orientalis” nr 2: 165-176.
- Mucha Bogusław. 1978. „Jutrzenka” 1842-1843. W: *Zwierciadło prasy. Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej*. Red. Galster B., Kamionka-Straszakowa J. i Sierocka K. przy współud. Piorunowej A. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN: 133-147.
- Otečestvennyye zapiski: [B.p.]. 1842. [B.z.], „Otečestvennyye zapiski” t. 20, № 1-2: 38-39 [Отечественные записки: [Б.п.]. 1842. [Б.з.], „Отечественные записки” т. 20, № 1-2: 38-39].
- [Pawłow Nikolaj]. 1843. *Licytacja. Powieść Pawłowa* [tłum. Szymanowski M.]. „Jutrzenka. Денница” z. 1: 95-101.
- Phillips Ursula. 2008. *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*. Tłum. Bojarska K. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Pierwiosnek...: 1840. Pierwiosnek. Noworocznik na rok 1840, złożony z pism samych dam, zebrany przez Paulinę K... w Warszawie... Rozbiór*. „Piśmiennictwo Krajowe. Dodatek do Gazety Codziennej” nr 2 i 3: 1-7.
- Pięćdziesięcioletni doktorski...: [B.p.]. 1842. Pięćdziesięcioletni doktorski jubileusz S.B. Lindego*. „Jutrzenka. Денница” z. 9: 123.
- Pisma periodyczne...: [B.p.]. 1842. Pisma periodyczne w Warszawie*. „Biblioteka Warszawska” t. 1: 478.
- Pisma periodyczne słowiańskie...: [B.p.]. 1843. Pisma periodyczne słowiańskie*. „Jutrzenka. Денница” z. 1: 62-66.
- Rejtblat Abram I. 1992. *Dubrowskij Petr Pavlovič*. W: *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*. T. 2: G-K. Red. Nikolaev P.A. Moskva: Naučnoe Izdatel'stvo Bol'shaâ Rossijskaâ Ėnciklopediâ: 192 [Рейтблат Абрам И. 1992. *Дубровский Петр Павлович*. W: *Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь*. Т. 2: Г-К. Ред. Николаев П.А. Москва: Научное Издательство Большая Российская Энциклопедия: 192].
- Romankówna Mieczysława. 1957. *Sprawa entuzjastek*. „Pamiętnik Literacki” z. 2: 516-537.
- Ševyrev Stepan. 1842. „Dennica”, *literaturnaâ gazeta, posvâsennaâ slavânskim predmetam, izdavaemaâ Petrom Dubrovskim, Varšava 1842*. „Moskvitânin” č. 5, № 9: 167-168 [Шевырев Степан. 1842. „Денница”, *литературная газета, посвященная славянским предметам, издаваемая Петром Дубровским, Варшава 1842*. „Москвитянин” ч. 5, № 9: 167-168].
- [Szewyriow Stiepan]. 1842. *Rzut oka na współczesny kierunek literatury rosyjskiej... „Jutrzenka. Денница” z. 12: 149-156, z. 18: 221-232*.
- Wiech Stanisław, Legieć Jacek. 2015. *Królestwo Polskie i jego mieszkańcy w świetle rosyjskich wspomnień, pamiętników, relacji i dzienników*. Zbiór bibliograficzny. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego.
- Wołoszyński Ryszard W. 1984. *Polacy w Rosji 1801-1830*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Zajončkovskij Petr A. (red.). 1976-1989. *Istoriâ dorevolucionnoj Rossii v dnevnikihi vospominaniâh*. T. 1-5. Moskva: Kniga [Зайончковский Петр А. (ред.). 1976-1989. *История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях*. Т. 1-5. Москва: Книга].
- Zieliński F. 1842. *Michała Wiszniewskiego Historia Literatury Polskiej Tom III w Krakowie w drukarni uniwersyteckiej nakładem autora 1841, XVI i 512 stron*. „Biblioteka Warszawska” t. 1: 201-205.

Summary

PETER DUBROVSKY'S CONNECTIONS WITH POLAND (ON THE BASIS OF SELECTED POLISH AND RUSSIAN PERIODICALS IN THE MID-19TH CENTURY)

The 19th century witnessed a gradual development of Polish-Russian and Russian-Polish cultural and scientific relations in the domain of the periodical press. One of the major representatives of the Slavic studies in the 19th century was Peter Pavlovich Dubrovsky (1812-1882), the author of the first book about Adam Mickiewicz, translator, literary scholar and linguist, editor of the periodical "Jutrzenka. Diennica" (1842-1843) published in Russian and Polish, with the motto: Slavus sum, nihil slavici a me alienum esse puto. "Jutrzenka. Diennica" is presented in the context of two 19th century periodicals: 1. Russian ("Literaturnaya gazeta"), 2. Polish ("Biblioteka Warszawska"). Most attention is paid to the preface to "Jutrzenka. Diennica" and Dubrovsky's reviews of the almanac "Pierwiosnek" by Paulina Krakowowa ("Literaturnaya gazeta", 1840).

Kontakt z Autorką:
m.dabrowska@uw.edu.pl

Trevor Hill

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

THE PUNCH AND JUDY SHOW: ITS HISTORY AND CULTURAL SIGNIFICANCE

Key words: puppets, Punch and Judy, Victorian, theatre, literature

In 2001 the Royal Mail, the UK's postal service, issued several sets of commemorative stamps depicting significant aspects of British life and culture. The subjects of these stamps included British fashion, double-decker buses, the Royal Navy, the weather (of course) and several characters from a centuries-old puppet show known as Punch and Judy. Five years later Punch and Judy featured in the top twelve of a list of cultural icons of Britishness in a project commissioned by the Department of Culture, Media and Sport [BBC website, 2006]. Although the puppet show may be significant to a notion of Britishness, it is arguably less well known internationally when compared to double-decker buses, English cups of tea or the Grenadier Guards, despite being older than the first two and of a similar vintage to the Guards.

The Punch and Judy show owes much of its status in British culture to being an historically established feature of the traditional British seaside holiday and children's parties. Certainly, for the first three quarters of the twentieth century, it is fair to suggest that the vast majority of children and adults in Britain would have had some kind of contact with a Punch and Judy show. In addition, the evolution of the tradition is very much linked to British social history, and, as such, the show can be seen as a barometer of certain areas of social thought and taste, as this work shall demonstrate.

Having been a part of British culture for over three centuries, it is perhaps understandable that the show's characters crop up in several corners of everyday British life and art. The images of Mr Punch and his wife Judy have been used for advertising, ornaments, kitchen-ware, sweet tins and numerous other everyday items (see: Fig. 1). Mr Punch's name was also used for the famous satirical magazine *Punch* (published between 1841 and 1992, and between 1996 and 2002). In the field of art, Punch and Judy has featured



Fig. 1. Punch and Judy metal doorstoppers. Photo by author

in literature (including Charles Dickens's *The Old Curiosity Shop*), television programmes (*Doctor Who*, *Midsomer Murders*), cinema (Tony Hancock's 1963 film *The Punch and Judy Man*, the Marx Brothers' 1931 film *Monkey Business*) and even a graphic novel (Neil Gaiman's *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Mr. Punch*). As well as this, a number of scripts for the show have been recorded and published, meaning the show itself is not only an example of theatrical and oral folk tradition but also a literary one in its own right. There have been numerous melodies based on the show, including one by the English composer Sir Eugene Goossens, and even an opera, by Harrison Birtwhistle and Stephen Pruslin. The puppet show has also spawned a number of well-known idioms and sayings in British English such as "Punch and Judy politics" (meaning a very aggressive and attritional form of debate), "That's the Way to do it! (Punch's battle cry) as well as "to be pleased/proud as Punch" (meaning to be extremely pleased or proud, sometimes to the point of arrogance).

Despite, or perhaps because of, the familiarity of Punch and Judy to a British audience, it may pose a challenge to a reader with no awareness of the tradition, especially a non-British reader. Many artists and writers have used the imagery of Punch and Judy to create an effect or describe an action or attribute. An example may be seen in Joseph Conrad's *Lord Jim*, when a character comments, "I never heard such a voice out of a Punch and Judy show" [Conrad 2016, ch.6]. Conrad appears to assume the implied reader, being familiar with Punch and Judy, will know the voice is loud and shrill. Likewise, as Glyn Edwards points out, in Lewis Carroll's *Through the Looking Glass* the Red Knight and the White Knight "hold their clubs in their arms, as if they were Punch and Judy" [Edwards 201, 47]. This refers to the way

glove puppets of the period might hold a slapstick with their arms crossed over their bodies. To a Punch performer or regular viewer, this would be instantly understandable. However, unless a modern reader is aware of these characteristics of the puppet show the comment loses its effect. To further complicate the matter, the Punch and Judy show is a dynamic tradition and is constantly adapting. Therefore, the significance of some aspects of the show used in literature may be lost on a modern reader because the show has changed over its lifetime. For instance, certain Punch and Judy characters which appear in the writings of Dickens no longer appear in the majority of modern shows.

This paper aims to provide an historical overview and cultural insight into the Punch and Judy show for a reader who has little or no knowledge of the tradition. The paper explores the history of the show and some of the characters connected with it as well as certain cultural aspects of it. Due to the constraints of space, the article does not focus in detail upon the various published scripts of Punch and Judy, however, there are numerous references to texts which the interested reader may use to further their own research.

What is Punch and Judy? A Brief Description of the characters and the show

The Punch and Judy show is a glove puppet show, usually performed in a booth by a single puppeteer (Fig. 2). The performer is sometimes called a “Punchman,” “Professor”, or “Prof” (a self-awarded title of no legal standing). Throughout its history, the show has constantly developed, something which might prove problematic for those who seek to use a modern show to understand nineteenth-century references. While the basic form of the show would (arguably) still be recognisable to spectators of different periods, the style of performance and the range of characters has changed significantly over the years, with some characters remaining whilst others have been removed or supplanted. The following description of the show includes most of the well-known characters from different periods (a more detailed list can be found in *Successful Punch and Judy* by “Professor” Glyn Edwards [Edwards 1999]).

While the finer details may differ, the general outline of the story follows the (mis)adventures of Mr Punch, who is generally portrayed with a hunched back, a large, red nose, a shrill voice and a tall hat. Punch may be considered amoral in his dealings with others, generally doing what is best for himself, and is not adverse to dispatching his tormentors with a stick.

Punch’s shrill voice is an important and well-known feature, as shown by Conrad’s reference in *Lord Jim*. It is produced through the use of a swazzle, a small instrument held in the mouth. A nineteenth-century Punch player describes it thus:



Fig. 2. Punch and Judy characters. Photo by author

Our speaking instrument is an unknown secret, cos it's an "unknown tongue," that's known to none except those in our own purfession... We has two or three kinds, one for out-doors, one for in-doors, one for speaking, one for singing, and one that's good for nothing, except selling on the cheap. They ain't whistles, but 'calls', or 'unknown tongues'; and with them in the mouth we can pronounce each word as plain a parson, and with as much affluency [Mayhew 1968, 53].

As the Punchman says, details of the swazzle are traditionally secret amongst Punch performers. Even the noted performer Sydney de Hempsey had difficulty in finding himself a teacher [de Hempsey 2004, 19]. While the instrument can take some people a long time to master, it is widely held as a vital component of the show by serious profs.

Punch's wife, Judy, is commonly portrayed as a shrewish woman who is not slow to beat Punch. This leads to her downfall after Punch's mistreatment of The Baby (historically he kills it) after it annoys him. Judy's chastisement of Punch results in a major fight and Judy's death. This is the start of a chain of meetings with different characters who usually suffer a similar fate (although many modern profs may simply knock the character down, without saying they are dead).

Following the death of Judy, Punch is visited by an officer of the law, originally a Victorian Beadle (almost always called "Mr Bumble") but now



Fig. 3. Punch and Judy booth. Photo by author

more commonly, a policeman. The Policeman is usually dressed in the tall helmet of the Metropolitan Police which would have been a novel sight when the character was first introduced. Other characters include The Doctor, whose maltreatment of Punch earns him a beating, and Death or a Ghost, who is usually portrayed with skeletal features and comes to scare Punch. Some traditions hold it is the ghost of Judy.

A popular character in modern shows is The Crocodile, which first appeared in the late nineteenth century. It usually steals Punch's string of sausages, also an important item in the show (Fig. 4). Some shows have the crocodile eat Punch while in others the figure is part of a longer routine with The Clown. The Clown is generally referred to as "Joey", after the famous eighteenth century theatre clown Joseph Grimaldi (1778-1837). Tradition has it that he is the only character to escape Punch's stick.

After several "murders" the Hangman (commonly called Jack Ketch after a notoriously inefficient real-life seventeenth-century executioner) attempts to hang Punch but is tricked into putting his own head in the noose (Fig. 5). He was traditionally carried off in a coffin. The Hangman routine is often



Fig 4. Punch, the Crocodile and the Sausages; photo by author

omitted by modern pros, especially for children's shows. He is usually followed by The Devil, whom Punch also defeats (Fig. 6). This is usually the end of the show.

There are some theories that the Devil is connected to the medieval morality plays or a figure of a dragon. It is also believed that he may have been replaced by The Crocodile to avoid offending religiously-minded audiences. The Devil in the famous Codman's show in Llandudno (the oldest show in Britain) became a vampire at one point for similar reasons [personal communication, 26 VII 2018].



Fig. 5. The Hangman & Gallows.



Fig. 6. Punch & the Devil. Photo by author

Photo by author

Historically, the show has featured a Black Man. This character appeared as a servant in the earliest recorded show, later developing into a minstrel character due to the popularity of American blackface minstrels. In recent years the figure has become increasingly controversial due to changes in public attitudes towards the depiction of ethnic minorities. Some players, such as Glyn Edwards, continue to use a black figure but, for example, in a different role, such as a safety officer [personal communication, 26 VII 2018]. Older shows featured a character known as Shallahbalah (or The Grand Turk), a foreigner that could only say “Shallahbalah”.

A figure which was very popular in the nineteenth century, but is quite rare now, is Dog Toby. Toby was often played by a real dog until animal welfare laws restricted their use. He is more often played by a puppet nowadays (if at all). In Ursula Moray Williams’s children’s novel *Gobbolino the Witch’s Cat* [Williams, 1942], the eponymous feline spends a period performing as Toby in a Punch and Judy show (until he is “outed” as a witch’s cat).

Other possible characters include Scaramouche (whose head can be knocked clean off), the Blind Man (a beggar who coughs over Punch), Pretty Poll (Punch’s mistress, based on a character from John Gay’s 1728 work *The Beggar’s Opera*), a variety of novelty acts, such as plate-spinners or boxers and Nobody (whose neck just grows and grows). Many modern performers have introduced new, topical characters, such as Glyn Edwards’s Mr Jobsworth the Safety Officer and The Banker [Edwards 2011, 82]. In times of war, it was possible to see such real-life figures as Napoleon, Hitler or even Saddam Hussein feel Punch’s wrath.

Despite some of its more violent and gruesome scenes Punch and Judy is considered a comic show primarily for children. Marina Warner describes the show and its audiences’ reactions thus:

The traditional comic drama of Punch and Judy, still a staple of summer fairs and parks, is staged specifically for the amusement of very young children in the UK, who stay and watch and scream between fits of giggles at the mayhem. In the course of the play, Punch gleefully lays about him in a series of violent assaults... Punch and Judy is considered good family fun, though in recent performances, in deference to contemporary sensitivities, the baby is merely (!) shaken about by the exasperated Mr Punch, not killed. His abuse is the play’s only running gag, now and then punctuated by the puppeteer’s up-to-date jokes inspired by the week’s news and television. Children find it very funny [Warner 1998, 167].

To those who are not familiar with the show (and to some that are), a description without the experience of a live show may be somewhat puzzling: how is violence funny? Warner suggests a reason that the show appeals to children:

Children’s resilience springs from their laughter: Punch and Judy is often performed with a commentator on the side, who eggs on the audience to find Mr Punch’s antics ridiculous, and guides the children’s mockery. If they did not laugh at Mr Punch’s

antics, they would be very frightened. But they do not always need steering by an adult; in the right circumstances children can spontaneously make fun of intimidation and turn its threats hollow [Warner 1998, 168].

Punch and Judy's status as a family show is arguably one of the reasons it is embedded in notions of British culture; multitudes of children over several generations have seen the show during family holidays, birthday parties and communal events. It has been a feature of a concept of British childhood since before living memory; yet its role as children's entertainment is a late feature of its history. It was in the late nineteenth and the twentieth century that Punch and Judy became predominantly a children's show. However, prior to this it had long been a well-known feature of cultural life in Britain, especially England.

A Short History of Punch and Judy

The most significant histories and works about the Punch and Judy show are, perhaps understandably, written by authors who are also puppeteers. What follows is a brief history of the show based on the major histories of Punch, *Punch and Judy: Its Origin and Evolution* by Michael Byrom [Byrom, 1972], *The Punch and Judy Show: History, Tradition and Meaning* by Robert Leach [Leach, 1985] and George Speaight's *The History of the English Puppet Theatre* [Speaight, 1990]. While these authors disagree on certain points, it is not within the remit of this article to examine such debates in detail, but rather to give a basic overview for the interested reader.

It is generally agreed by historians of Punch that the character is descended from the figure of Pulcinella, a "zanni" (clown) role in the Italian Commedia dell'Arte, having come over to England in the first years of the Restoration period (1660-1688), when Britain attracted many Italian theatre performers. The character appeared in both actor-based shows as well as puppetry performances for decades afterwards, slowly becoming more anglicised.

On May 9th 1662, according to his diary, Samuel Pepys travelled to Covent Garden in London to see "an Italian puppet play, that is within the rails there, which is very pretty." The show was performed by an Italian puppet master known as Signor Bologna (Pietro Gimonde), who is known to have performed Pulcinella. Whilst the type of show would have been very different from those of today, not least in that the puppet figure would have been a marionette rather than the modern glove puppet, this date has become known as "Punch's birthday" by scholars, practitioners and fans of the show. It is commemorated by a plaque in Covent Garden (unveiled in 1962). There is a popular pub near the spot called "The Punch and Judy".

Over the next two hundred and fifty years, as Punch was performed throughout Britain and Ireland, as well as North America and the colonies,

the main method of performance changed from predominantly string-marionette, rod-puppet and actor-driven shows (requiring a stage and theatre) to glove puppetry shows in a small booth (the first recorded appearance being in 1785). This development not only made the show more portable and compact, as it only requires one puppeteer to perform with a range of figures, but also changed the style of the performance itself, as gloved figures can move faster and perform a number of tricks which a string puppet is unable to. It was partly due to this portability that Punch and Judy became strongly associated with street performance, indoor children's shows and later the British seaside holiday, an association which is still prevalent today.

A major event in the history of Punch came in 1827, when a journalist called John Payne Collier and the artist George Cruikshank recorded the show of an elderly Italian puppeteer called Giovanni Piccini (1745-1835), who had been performing in England for around half a century previously and is believed by a number of historians to have brought the street booth show to Britain [Speaight 216, Byrom 1972, 9-20]. Published in 1828 as *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*, this was the first time a Punch and Judy show had been recorded for publication and it became, essentially, a blue-print for future performers and audiences, not least because of Cruikshank's lively and detailed illustrations [Collier 1828].

While the Collier/Cruikshank recording of the show is the most famous, it is arguably the most controversial. As Robert Leach points out, J.P. Collier was something of a literary fraud, producing a number of dubious publications such as his own editions of Shakespeare. [Leach 1982, 14]. It has been suggested that he may have made similar "edits" to Piccini's show and, as Leach comments, a number of Punch performers have questioned whether the form of the show depicted in Collier's text can even be performed using such figures and using the special mouthpiece necessary for Punch's voice [Leach 1982, 15].

Despite the debates concerning its authenticity, Collier's version of Piccini's show is an important document for performers and academics alike. It features a number of characters well-known at the time, many of whom no longer feature in the majority of modern shows. Conversely, whilst lacking some of the more common characters known to modern audiences, such as the Crocodile, there are several routines and skits within the show which are still familiar today, such as the scene with the Baby or the Hangman. For a modern reader or researcher of nineteenth-century literature, the text and pictures may prove very instructive.

The importance of Piccini, and his apprentice Mr Pike, is made clear in a famous interview made by the social researcher and reformer Henry Mayhew in the 1840s. As part of his landmark work *London Labour and the London Poor* (published in three volumes in 1851) Mayhew interviewed a number of street performers and circus artistes (as well as other workers and

people of London). The interviews reveal much about the living and working conditions of the performers, as well as insights into the tastes and expectations of audiences, the best and worst places to play, and the sums of money collected. Mayhew's work was initially published in the magazine he founded, *Punch*, before being collected into three volumes. It contains a wealth of information for any student or researcher of nineteenth-century life and literature. The interview with a Punch and Judy player is the longest in the section about performers. The Punchman gives a highly amusing and in-depth interview which includes many references to Piccini and Pike, as well as anecdotes about life as a Punch player and the social conditions under which they worked [Mayhew 1968].

Mayhew's Punchman talks about his predecessors, Piccini (to whom he refers as 'Porsini') and Pike, stating that he considers Piccini to have been the original street performer. He also claims to have bought his puppets from 'Porsini' himself, "I bought the show off old Porsini, the man who first brought Punch into the streets of England... we consider Porsini as our real forefather" [Mayhew 1968, 44].

The Punchman makes it clear throughout his interview that his life is not the easiest and has little in the way of long term financial prospects:

I've heard tell that old Porsini used to take very often as much as ten pounds a-day, and he used to sit down to his fowls and wine, and the very best of everything. But he never took care of a halfpenny he got... At last, he reduced himself to want, and died in the St Giles's Workhouse. He was past performing when I bought my show of him and werry poor. I gave him thirty-five shillings for the stand, figures and all. I bought it cheap, you see, for it was thrown on one side and of no use but such as myself [Mayhew 1968, 44].

He goes on to suggest that his will be a similar fate, noting that the lot of a Punchman or street performer is definitely not a happy one and is reliant on the public's taste:

Then if, as you see, all our forefathers went into decay and died in the workhouse, what prospect have we to look forward to before us at the present time but to share the same fate, unless we meet with sufficient encouragement in this life? But hoping it will not be so, knowing that there is a new generation and a new exhibition, we hope that the public at large will help and assist us... [Mayhew 1968, 49].

As there is no record of his name or later history, this Punchman's fate remains unknown. What is apparent, however, is that the performers themselves were very close to their audience, physically and economically, and knew what kind of material would be appreciated.

As well as containing a description of several tricks of the trade and examples of showman's cant (apparently based on broken Italian) the interview also contains a script for the Punchman's show which has marked differences to Piccini's (it being at around fifteen years after the Collier version). This shows that the play was changing and evolving over time in keeping with the public

taste and topicality, something the Punchman touches on whilst explaining the different figures and performances (Mayhew 1968, 48-52). The inclusion of a clown puppet suggests that the show was becoming more influenced by English Pantomime as the clown is based on the character played by Joseph Grimaldi. Likewise, the Negro Servant in Piccini's script has become a blackface minstrel known as Jim Crow (after a song made famous by American singer Thomas Rice in the 1820s), showing the influence of the music hall on the puppet show [Mayhew 1968, 51]. The relationship between Punch and Judy and the British pantomime is still prevalent today in the verbal interactions between the puppet figures and the audiences (It should be noted that British pantomime is a very different art form to the silent 'pantomime' as it is more commonly understood in Continental European countries, involving comic action, songs, dances and verbal interaction between the performers and the audience; see: "*Oh, Yes It Is!*" by Gerald Frow [Frow 1985]).

Mayhew's interview gives a description of life as a Punchman which is consistent with many of the visual depictions found in artwork of the period. The picture accompanying the interview (Mayhew 1968, 46) shows the puppeteer setting up his booth, accompanied by a man playing panpipes and a large, military style drum (this man could act as a 'bottler', collecting money from the crowd, as well as a form of crowd control, making sure children did not get too close to the booth). Similar images can be found in the paintings *On the Road to Derby* by E.F. Brewnall [Hollis 1987, 12], an 1890 drawing by Emily Lees [Hollis 1987, 4], Isaac Cruikshank's 1795 picture *Punch's Puppet Show* F. Smith's 1874 work *Punch by Gaslight* [Leach 1982, 38 & 94], as well as many others (Robert Leach's book has a very good selection of pictures).

The pictures, as well as a number of other interviews, show that Punch was a very well-travelled show and the performers moved where the business was (as they still do). Mayhew's Punchman talks of travelling to a number of places which are some distance from London even with modern, quicker road systems, including Brighton (53 miles/ 76 km in 2018) and Warwick (83 miles/ 133km in 2018). He also mentions swapping instruments and puppets with fellow Punchmen he may meet abroad, as well as sharing performance spots and money [Mayhew 1968, 47].

Likewise, Michael Byrom quotes an 1887 interview with a London-based performer called Mr Mowbray, who states "Punch has taken me all over the country" [Byrom 1972, 41]. Both Mr Mowbray and Mayhew's Punchman put the number of Punch players in England at around fifteen or sixteen (although Mr Mowbray is less specific if this is a national number or a London number). Mayhew's Punchman says eight performers worked in London.

The widespread performance of the Punch and Judy show, as may be surmised by the above information, relied heavily on the movement of the performers to different towns and venues. While the coming of the railways increased the mobility of the working classes, especially with

regard to the seaside holiday, Punch and Judy shows often travelled by road and performed at different towns and villages en route. The above-mentioned paintings sometimes show travelling or itinerant performers carrying their solid framed theatre on their shoulders or on barrows (in comparison, a modern folding frame can be carried in a suitcase). This lifestyle is also described in *The Old Curiosity Shop* by Charles Dickens, where Nell Trent and her grandfather travel for some time with the Punch and Judy players Short and Codlin.

The coming of the railways and the rise in coastal holidaying proved a double-edged sword for performers and show-folk. Robert Leach cites a performer in 1860 lamenting the decline of the country fairs and shows in favour of excursions by steam-train. The showmen had little choice than to follow the crowds to the seaside [Leach 1982, 97]. While the trend declined in the late twentieth century, there are still a number of seasonal seaside shows, including one which became a family business and is still in operation after 150 years.

Codman's Punch and Judy, a family tradition

In some notable cases the tradition of playing Punch and Judy has been passed down through families [see Leach 1982, 111-125]. One of the most noted of these is that of the Codman family. In 1864 Richard Codman, a travelling showman of Romany descent, found himself stuck in the seaside resort of Llandudno, Wales, when his caravan burned down. He made a set of figures and began performing Punch and Judy on the seafront. It proved very popular. Members of the family became very active in the local entertainment industry and set up a show in the nearby resort of Colwyn Bay. The family still perform on the promenade today, doing the same show [Leach 1982, 117] with the original carved heads [personal communication, 26 VII 2018]. The current performer is Jason Codman-Millband, who has been performing since 2009 (Fig. 7).

In 1868 Richard Codman established a show in Liverpool outside the Lime Street railway station. This was also taken over by one of his sons in 1888 [Leach, 119] and the family tradition continued until around 2010 when the last performing family member died [personal communication, 26 VII 2018]. The importance of the show in Liverpool's social history may be seen by the monument of a Punch booth in the railway station and the nearby pub being called "The Punch and Judy". The long-term existence of two Punch and Judy shows in such busy venues as Liverpool and Llandudno may illustrate how popular and far reaching the show was in former days, and how it is still recognisable to many Britons as a cultural icon.



Fig. 7. Codman's show on the Promenade, Llandudno, Wales. Photo by author

Opposition and gentrification

Most of the accounts and illustrations of the Punch and Judy show so far have focused on open-air street performances. Mayhew's Punchman, however, brings up two points which were to influence the development of Punch and Judy, even down to today. Whilst explaining the nature of a performance, the Punchman says:

Some folks where I performs will have it [the show] most sentimental, in the original style. Them families is generally very sentimental themselves. To these sentimental folks I'm obliged to preform werry steady and werry slow; they won't have no ghost, no coffin, and no devil; and that's what I call spiling the performance entirely [Mayhew 1968, 54].

He goes on to comment that other audiences much prefer comedy and the more riotous scenes. This particularly concerns "street people" [Mayhew 1968, 54].

Two things which are apparent are that the showman was making a significant amount of money playing to a more genteel audience composed

of families and, presumably, house parties (something which became even more significant in the late-twentieth century). Secondly, there is both a split in public opinion about the show; an attempt at gentrification in some quarters and the identification of Punch and Judy as a show for children. This has echoes in modern Punch and Judy.

In recent times, there have been a stream of stories about the alleged banning of Punch and Judy by various English town councils under the guise of political correctness [McRobbie 2013, BBC website 2018]. A few weeks prior to this article being written, a performer was criticised on British television for his black puppet being representative of a blackface minstrel [O' Sullivan 2018]. However, while it may seem that Punch and Judy is under attack from the forces of modern political correctness, this in itself is nothing new. Mayhew's interview shows that Punch has split opinions for centuries. Even Charles Dickens, himself a huge fan, defended the show against people who wished to suppress it. In defence of Punch, Dickens wrote to Mary Tyler:

In my opinion the street Punch is one of those extravagant reliefs from the realities of life which would lose its hold upon the people if it were made moral and instructive. I regard it as quite harmless in its influence, and as an outrageous joke which no one in existence would think of regarding as an incentive to any kind of action or as a model for any kind of conduct. It is possible, I think, that one secret source of pleasure very generally derived from this performance... is the satisfaction the spectator feels in the circumstance that likenesses of men and women can be so knocked about, without any pain or suffering [Hollis 1987, 16].

The above quote is often used by Punch performers and organisations in defence of the show today, which may illustrate the show's longevity and popularity in many different levels of society.

Fluctuating Popularity in the Twentieth Century

The popularity of Punch and Judy increased throughout the early twentieth century and particularly through the interwar period. The webpage of the puppetry organisation UNIMA cites a 1939 survey by the journalist and puppeteer Gerald Morice which found forty-four Punchmen with seaside shows. The number of seaside shows fell after the war, presumably with the rise of foreign holidays, to around twelve [see UNIMA website]. However, it has been suggested in conversation between this author and some modern profs that there are possibly more Punch performers now than ever before [personal communication]. This seeming anomaly may be explained by more performers catering to parties and paid events (village fetes etc.) than relying on public generosity at the seaside. For this reason, whilst Punch and Judy is perhaps less visible than in the past, it is still thriving.

Changes in Performance

The end of the nineteenth century and the first half of the twentieth century saw a huge shift in the style of performance. Michael Byrom's analysis of nineteenth- and twentieth-century texts demonstrates how the more heavily text-based shows began to give way to lighter scripts, more punning and a greater emphasis on audience participation and a breaking of the "fourth wall" [Byrom 1972, 30-68]. It is possible that the increase in audience participation was also influenced by the conventions of the British pantomime, which breaks the fourth wall and utilises call-and-response rapport with audiences (perhaps most famously, the exchange of "Oh yes it is!" and "Oh no it isn't!"). Eventually the show became more geared towards children's entertainment. George Speaight suggests that simple demographics may have played a part in this:

In the first prints of his [Punch's] appearance in the streets his audience is composed mainly of adults... But by the middle of the nineteenth century the children outnumbered the adults, and by the end of the century they practically composed the entire audience [Speaight 1990, 215].

One particular factor in this popularity may have also been the increase in such things as childrens' puppet show sets (so the children could perform their own shows) and "How to" books for children and adults which appeared in the twentieth century. Although leading Punch performers such as Percy Press also published such books, the most successful was *How to do Punch and Judy* by Sydney de Hempsey, first published in 1942. This book includes instructions about how to build a theatre and make puppets, as well as a script containing jokes, puns and routines still common today [de Hempsey 2004]. It has influenced numerous performers, particularly "Professor" Glyn Edwards, who wrote his own "How to" book [Edwards 2000] and runs classes on performing Punch and Judy.

Asked about possible stylistic developments in Punch and Judy performances, Edwards compared an older style of show with the post-war shows he grew up with:

I saw [a member] of the Codman family perform on a couple of occasions. He actively discouraged audience participation. I was brought up in the nineteen fifties on shows with audience participation and assumed it was the standard... I think that a popular form of theatre would be the loser if it didn't encourage a bantering rapport with its primary audience [personal communication, 25 VII 2018].

The change in performance style is, then, an important factor when comparing modern shows as a yardstick for shows depicted in nineteenth-century works, such as those of Charles Dickens. This was something which the author of this article did when presenting a modern-style show to a group of Dickensian scholars in 2016.

Conclusion

The Punch and Judy show is a dynamic tradition with a long and rich history that embraces various aspects of British culture, art and literature. A scholar of British literature, especially Victorian and early twentieth-century texts, may encounter a variety of depictions of the show. Some research into the history and tradition of this theatrical form can unearth a wealth of information which could enhance the reader's knowledge and understanding of the socio-historical context of the text, as well as various aesthetic descriptions utilised therein. As Mr Punch would say, "That's the way to do it!"

Bibliography

- BBC Website. 2006. *New Icons of Englishness Unveiled*. In: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/4952920.stm [Accessed 20 VII 2018].
- BBC Website 2016. *Barry Punch and Judy Cut Over 'Trivialising Violence' Fears*. In: <https://www.bbc.co.uk/news/uk-wales-south-east-wales-36284962> [Accessed 20 VII 2018].
- Byrom Michael. 1972. *Punch and Judy: It's Origin and Evolution*. Aberdeen: Shiva Publications (1972).
- Byrom Michael. 1983. *Punch in the Italian Puppet Theatre*. London: Centaur Press.
- Collier John, Payne. 1828. *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*. London: Prowett.
- Conrad Joseph. 2016. *Lord Jim*. In: <https://www.gutenberg.org/files/5658/5658-h/5658-h.htm#link2HCH0006> [Retrieved 01 VIII 2018].
- de Hempsey Sydney. 1945. *How to do Punch and Judy*. London: Max Andrews.
- Dickens Charles. 2018. *The Old Curiosity Shop*. In: <https://www.gutenberg.org/files/700/700-h/700-h.htm> [Retrieved 25 VII 2018].
- Edwards Glyn. 2000. *Successful Punch and Judy*. Bicester: DaSilva Puppet Books.
- Edwards Glyn. 2011. *The Art of Punch and Judy*. Worthing: The Fedora Group.
- Findlater Richard. 1955. *Grimaldi, King of Clowns*. London: MacGibbon & Kee.
- Frow Gerald. 1985. *"Oh, Yes It Is!"*. London: BBC.
- Hollis Wyndham (ed.). 1987. *Mr Punch's Progress and Other Observations*. Fakenham: Monkey Puzzle.
- Leach Robert. 1985. *The Punch and Judy Show: History, Tradition and Meaning*. London: Batsford Academic and Educational.
- Mayhew Henry. 1968. *London Labour and London Poor (Vol. 3)*. New York: Dover Publications.
- McRobbie Linda, Rodriguez. 2013. *Are Punch and Judy Shows Finally Outdated?* Smithsonian.com [online magazine]. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/are-punch-and-judy-shows-finally-outdated-10599519/> [Retrieved 30 VII 2018].
- O'Sullivan Kyle. 2018. *'Uncomfortable' Kate Garraway orders GMB guest to remove 'racist' puppet during Punch and Judy ban debate*. The Daily Mirror Online. <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/uncomfortable-kate-garraway-orders-gmb-12970935> [Recovered 30 VII 2018].

- Speaight George. 1990. *The History of the English Puppet Theatre* (2nd Edition). London: George G. Harrap & Co.
- UNIMA [website]. <https://wepa.unima.org/en/punch-and-judy/> [Retrieved 20 VII 2018].
- Warner Marina. 1998. *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock*. London: Chatto and Windus.
- Williams Ursula Moray. 1942. *Gobolino the Witch's Cat*. London: George G. Harrap & Co.

Summary

Punch and Judy is a traditional form of puppet theatre widely known in the United Kingdom and certain other English-speaking countries. As part of the national culture for over 350 years it has featured in numerous works of art, particularly in literature of the nineteenth and twentieth centuries. Being generally less well-known beyond Britain, it may be problematic for readers encountering references to the show in English literature, such as the works of Dickens and Conrad. This paper provides an overview of the show, a short history and a description of certain aspects of historical and social change within the tradition.

Kontakt z Autorem:
trevor.hill@uwm.edu.pl

Iwona Krycka-Michnowska

Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej
Uniwersytet Warszawski

EMIGRACJA ROSYJSKA W MIĘDZYWOJENNEJ WARSZAWIE: ALEKSANDR CHIRIAKOW

Key words: Russian emigration, interwar Poland, Aleksandr Khiryakov, cultural activity

Emigracja Rosjan do odradzającej się Rzeczypospolitej w pierwszych latach po rewolucji miała charakter masowy, jednak precyzyjne określenie jej stanu liczebnego, mimo otwarcia wielu do niedawna niedostępnych archiwów, nadal sprawia historykom trudności [Трошкина 2006, 56-66]. Większość uchodźców, z których znaczną część stanowiła inteligencja, traktowała Polskę jedynie jako etap tranzytowy w drodze do krajów Europy Zachodniej, wyrastających na ośrodki intelektualne i polityczne rosyjskiej diaspory. Do pozostania w wyniszczonej wojną Rzeczypospolitej nie usposabiała trudna sytuacja społeczno-ekonomiczna kraju oraz złożone uwarunkowania historyczne: świeża pamięć Polaków o rozbiorach, utrwalone przez wieki negatywne stereotypy etniczne oraz uprzedzenia i traumy. Budowaniu zaufania oraz przyjaznych relacji między emigrantami a społeczeństwem polskim i władzami państwowymi nie sprzyjały także, jak zauważa Wojciech Stanisławski, uczucia „postkolonialne” żywione przez część Rosjan oraz obawy Polaków przed ich „rewizjonizmem” lub „radykalizmem”, szczególnie że znaczny odsetek emigrantów stanowili żołnierze i oficerowie armii rosyjskiej oraz urzędnicy o monarchistycznych przekonaniach [Станиславский 2006, 91-96].

Warto przypomnieć, że mimo niesprzyjających okoliczności rosyjska diaspora prowadziła w II Rzeczypospolitej bogatą działalność kulturalną: funkcjonowało tu kilka wydawnictw, m.in. „Добро”, „Русские книги”, „Век культуры”; w okresie międzywojnia wychodziło w Polsce ponad sto gazet i czasopism, działały różnorodne organizacje społeczne i polityczne, m.in. Komitet Rosyjski (Русский комитет), Rosyjskie Towarzystwo Dobroczynności (Русское благотворительное общество) i Rosyjski Komitet Społeczny (Российский общественный комитет в Польше). Wyrazem instytucjonalizacji życia literackiego były grupy, salony

literackie oraz stowarzyszenia, jak: Tawerna Poetów (Таверна поэтов), Барка Поетów (Барка поэтов), Stowarzyszenie Literackie (Литературное содружество), Domek w Kołomnie (Домик в Коломне), Świąta Lira (Священная лира), Związek Pisarzy i Dziennikarzy Rosyjskich (Союз русских писателей и журналистов в Польше); działalność prowadził także teatr – Rosyjskie Studium Teatralne (Русская драматическая студия).

Bez wątpienia jedną z najważniejszych postaci rosyjskiej diaspory w Polsce międzywojennej był Dmitrij Filosofov – niegdyś słynny petersburski dekadent, krytyk, eseista, publicysta, redaktor i wydawca, autor trzech wydrukowanych jeszcze przed I wojną światową zbiorów artykułów *Слова и жизнь* (1909), *Неугасимая лампада* (1912) oraz *Старое и новое* (1912). Przez lata przyćmiewała go sława Dmitrija Mereżkowskiego i Zinaidy Gippius, wraz z którymi na przelomie wieków ustanowił w Petersburgu mistyczne „trójbraterstwo”. Działalność kulturalna, publicystyczna, redakcyjna oraz polityczna, którą Filosofov prowadził w Warszawie po rozstaniu z pisarską parą w 1920 roku, pozwala go uznać za intelektualnego lidera rosyjskiej emigracji w Polsce międzywojennej. Ta nietuzinkowa postać przyciąga uwagę literaturoznawców od kilkunastu lat [Obłakowska-Galanciak 2001; Mitzner 2014; 2015]¹. O wiele mniejsze zainteresowanie wzbudza jego otoczenie, w tym pisarze tzw. drugiego lub trzeciego rzędu, którzy sytuują się w obszarach ciągle jeszcze niedostatecznie eksplorowanych, dowodząc niekompletności badań nad rosyjską emigracją literacką².

Do pisarzy zapomnianych i zmarginalizowanych należą Aleksandr Chiriakow (1863-1940) – prozaik, poeta, krytyk, publicysta oraz autor wspomnień, którego działalność kulturalna w międzywojennej Warszawie, a zwłaszcza współpraca z gazetą Filosofova „За Свободу!”, jest tematem niniejszego artykułu. Badania nad ówczesnym życiem kulturalnym oraz społecznym diaspory rosyjskiej, przede wszystkim zaś analiza prasy pokazują, iż Chiriakow aktywnie się w nie zaangażował, podejmując ważne dla emigracji inicjatywy.

Literacką reputację w Rosji zyskał głównie dzięki znajomości z Mikołajem Leskowem, a zwłaszcza z Lwem Tołstojem. Chiriakow był nierzadko postrzegany nie tylko jako znawca i popularyzator twórczości wielkiego pisarza, wydawca jego dzieł, autor książki *Жизнь Л.Н. Толстого* (1911) oraz licznych artykułów o nim³, ale również jako jego przyjaciel.

Zacznijmy od krótkiego przypomnienia biografii Chiriakowa, która obfituje w paradoksy i nieoczekiwane zwroty. Najobszerniej jego sylwetkę prezentuje

¹ Ten ostatni dokonał także wyboru i opracowania krytyki literackiej i teatralnej oraz publicystyki Filosofova [Filosofov 2015, I, II].

² Należy przypomnieć tu zwłaszcza publikacje Tadeusza Zielińskiego oraz Iwony NDiaye (Obłakowskiej-Galanciak), którzy położyli duże zasługi w zapoczątkowaniu oraz rozwoju badań nad rosyjską emigracją literacką w II Rzeczypospolitej.

³ Są to głównie teksty wspomnieniowe: *После юбилея* („Речь” 4 IX 1908), *Последняя встреча с Толстым* („Время” 1 XI 1910), *Уход в мир*, („Речь” 6 XI 1910), *Посмертные произведения Л.Н. Толстого*, („Нива” 1911, nr 45), *Мои встречи с Л.Н. Толстым*, („Новое слово” 1911, nr 1) i in.

artykuł Julii Rykuniny z 2011 roku *Глазами „толстовца”*. А.М. Хирьяков и его воспоминания [Рыкунина 2011, 243-268]⁴. Pisarz urodził się w guberni permskiej w rodzinie inżyniera górnictwa, ukończył średnią szkołę wojskową w Petersburgu, a następnie odbywał studia w Instytucie Leśnym. Debiutował stosunkowo późno, w 1887 roku wierszem *Бушевала ночью непогода злая*; w tym czasie zafascynowany poglądami religijno-filozoficznymi i społecznymi Tolstoja opuszcza Petersburg, by prowadzić na prowincji gospodarstwo rolne. Następnie rozpoczyna współpracę z Władimirem Czertkowem i redakcją wydawnictwa „Pośrednik” oraz nawiązuje znajomość z czołowymi pisarzami epoki, w tym ze wspomnianymi już Tolstojem i Leskowem, a także Czechowem, Mereżkowskim i Zinaidą Gippius.

Na przełomie wieków Chiriakowa pochłonęła praca dziennikarska i wydawnicza: stanął wówczas na czele gazety „Сын Отечества”, był również współpracownikiem ponad dwudziestu innych periodyków w Rosji i za granicą (m.in. dzienników: „Русская жизнь”, „Час”, „Надежда”, „Новости”, czasopism: „Мир Божий”, „Вестник Европы”, „Русское богатство”, a także wydawanej w Londynie gazety „Свободное слово”); założył i redagował krytyczny wobec władzy carskiej dziennik o eserowskim profilu „Голос”. Dał się poznać jako autor artykułów publicystycznych, szkiców i opowiadań, krytyk teatralny i literacki, recenzent i felietonista oraz działacz oświatowy. Za swe przekonania społeczne, krytykę Cerkwi i władzy oraz nawoływanie do zaprzestania i niweczenia wojen był kilkakrotnie więziony przez władze carskie.

Swoje pacyfistyczne poglądy Chiriakow przewartościował podczas I wojny światowej. Podobnie jak znaczna część inteligencji rosyjskiej z nadzieją powitał rewolucję lutową, natomiast skrajnie krytycznie odniósł się do bolszewików. Jego stosunek do nich dobitnie wyraża tytuł artykułu *Слуги дьявола* opublikowanego w jednodniówce „Газета-протест” sygnowanej przez Związek Pisarzy Rosyjskich z 26 listopada 1917 roku. Aresztowany przez bolszewików w 1922 roku uciekł z więzienia na Łubiance, wyskakując przez okno. W roku następnym opuścił Rosję na zawsze: najpierw wyjechał na Daleki Wschód, gdzie w 1924 w Harbinie ożenił się z młodszą od siebie o ponad 30 lat dziennikarką, publicystką i pisarką, Eugenią Weber⁵. W tym samym roku przedarł się do Europy, zamieszkał w Paryżu, a pod koniec 1927 roku osiadł w Warszawie, dokąd został zaproszony przez Dmitrija Filosofova.

Chiriakow, jak już była mowa, miał ogromne doświadczenie w pracy dziennikarskiej. Toteż kierujący gazetą „За Свободу!” Dmitrij Filosofov po śmierci jej czołowego publicysty Michaiła Arcybaszewa prawdopodobnie liczył na pomoc Chiriakowów w redagowaniu jednego z najbardziej opiniotwórczych w ówczesnej Polsce dzienników rosyjskich. Siergiej Wojciechowski – publicysta,

⁴ O Chiriakowie pisali także m.in. [Богомолов 2004, 233, 246-248; Булгаков 1960, 168, 300, 333; Mitzner 2015, 124-128].

⁵ Było to drugie małżeństwo Chiriakowa. Jego pierwszą żoną była J.D. Kosmienko (1859-1938), którą poślubił w 1884 r.

działacz polityczny i współpracownik Dmitrija Filosofova – po latach tak oto wspominał pisarską parę:

Е.С. Вебер-Хирьякова и ее муж, А.М. Хирьяков, которого иногда называли „другом Льва Толстого” потому, что в молодости он, бросив службу во флоте, стал толстовцем и бывал в Ясной Поляне, приехали в Варшаву из Парижа по приглашению Filosofova, который рассчитывал на их помощь в редакции „За Свободу”. В этом он отчасти просчитался – душевно и телесно бодрый, несмотря на немалый возраст, Хирьяков был литератором, но не журналистом. В Литературном содружестве он удивлял слушателей необыкновенной памятью — мог прочитать наизусть не только несколько лирических стихотворений, но и целую поэму. Все злободневное занимало его мало. Зато неоценимой помощницей редактора стала молодая, по сравнению с мужем, Е.С. Вебер-Хирьякова (...) [Войцеховский, online].

Wkrótce Chiriakow stał się jednym z filarów rosyjskiej diaspory w Warszawie, o czym świadczą jego członkostwo w licznych organizacjach kulturalnych oraz społecznych. Brał udział w pracach Stowarzyszenia Literackiego (1929-1935) oraz Związku Rosyjskich Pisarzy i Dziennikarzy w Polsce, na którego czele stał w latach 30. Zarówno Stowarzyszenie, jak i Związek szeroko promowały rosyjską kulturę: organizowały wieczory literackie, konkursy oraz zebrania poświęcone pamięci jej wybitnych przedstawicieli, m.in. Michaiła Arcybaszewa, z okazji jubileuszu 70-lecia Dmitrija Mereżkowskiego czy też na cześć Władimira Niemirowicza-Danczenki; popularyzowały twórczość pisarzy młodszych pokoleń. Jeden z najważniejszych wieczorów przygotowanych przez Stowarzyszenie Literackie (31 stycznia 1932) poświęcono Julianowi Tuwimowi i jego przekładowi *Jeźdźca miedzianego*, który zaprezentował tłumacz. Z kolei Związek zorganizował w 1930 roku uroczyste obchody 20. rocznicy śmierci Lwa Tołstoja, zaś w 1937 – 100-lecia śmierci Puszkina. Ponadto wydał zbiorek *Антология русской поэзии в Польше* oraz opracował ankietę, która po latach posłużyła do przygotowania słownika pisarzy diaspory [Янгиров 2001, 71-80]. Kierujący nim Chiriakow, poprzez różnorodne inicjatywy, m.in. uczestnictwo w kampaniach rosyjskich gazet w Warszawie, przemówienia, prelekcje i odczyty starał się budować poczucie jedności kultury emigracyjnej.

Pisarz stał ponadto na czele Komitetu Rodzicielskiego Szkoły Rosyjskiej, angażując się w akcję zbierania na nią funduszy, współpracował z Polskim Towarzystwem Antropozoficznym, utrzymywał kontakty z Zakładem dla Niewidomych w Laskach. Był także członkiem zarządu i zastępcą przewodniczącego Rosyjskiego Komitetu Społecznego w Polsce (1930-1933) – jednej z najbardziej znaczących organizacji skupiającej emigrantów (w jego szeregach znaleźli się m.in. Nikołaj Bułanow, Władimir Brand, Dmitrij Filosofov, Siergiej Wojciechowski, Pantelejmon Simanski). Komitet udzielał pomocy materialnej i prawnej obywatelom rosyjskim przebywającym na terenie państwa polskiego. W 1930 r. zainicjował tradycję corocznych obchodów 7 listopada jako Dnia Nieprzejednania (День непримиримости) [Как возник Российский... 1930]. Odtąd rosyjscy

emigranci w różnych krajach mieli w ten sposób dawać świadectwo swemu nieprzejednaniu wobec bolszewizmu oraz czcić pamięć poległych w walce z nim.

Chiriakow był także stałym współpracownikiem gazety „За Свободу!”, a następnie – dziennika „Молва” (1932-1934) i tygodnika „Меч” (1934-1939), które kontynuowały jej program⁶. Zaangażowanie pisarza miało nieco inny charakter niż aktywność jego żony, która skupiła uwagę przede wszystkim na publicystyce antybolszewickiej. Porównanie liczby ich artykułów na łamach dziennika „За Свободу!” wskazuje, że Weber-Chiriakowa była bardziej aktywna, jednak teksty męża były bardziej zróżnicowane pod względem tematycznym i gatunkowym⁷.

Współpracę z gazetą Chiriakow rozpoczął jeszcze w Paryżu wiosną 1927 roku. Pierwszą publikację (z 30 kwietnia) poświęcił dziennikowi Lwa Tołstoja (*Дневник Толстого*). W warszawskiej gazecie zamieścił także wspomnienie o Poliksenie Sołowjowej (*Отшедшая*, 15 kwietnia 1927), drukował recenzje książek, przeglądy czasopism emigracyjnych oraz sowieckich, szkice, felietony, artykuły publicystyczne, opowiadania oraz incydentalnie wiersze. Ponadto analizował sytuację polityczną we Francji oraz Rosji sowieckiej.

W okresie tym, podobnie jak w latach późniejszych, centrum refleksji Chiriakowa stanowiła postać Lwa Tołstoja, choć wypowiedzi tego ostatniego pokazują, że dzieliło ich wiele, zwłaszcza w sferze religijnej: „Для него самопознание есть копание в себе, а не то самопознание, о котором говорит Сократ” – twierdził z dezaprobatą Tołstoj [*Литературное наследство* 1979, XC, 293]. I dalej: „Стихи Хирьякова совсем бесполезны. Он умный, в шахматы играет, а в религиозном отношении *nihil* . Познание себя есть сознание божественного начала в себе, а потом жить им, а не копать в себе” [*Литературное наследство* 1979, XC, 303].

Jako przyjaciela oraz znawcę twórczości autora *Wojny i pokoju* intensywnie promowała Chiriakowa gazeta „За Свободу!” jesienią 1927 roku wkrótce po jego przyjeździe do stolicy. 20 listopada w rocznicę śmierci Tołstoja w sali Domu Rosyjskiego (przy ul. Marszałkowskiej 68/4) Chiriakow wygłosił prelekcję na temat historii jego rozwoju duchowego i życia osobistego oraz podzielił się wspomnieniami o nim.

W periodyku *Filosofowa* publikował recenzje nowości wydawniczych oraz inscenizacji teatralnych, przypominał sylwetki klasyków literatury rosyjskiej i sowieckiej, a także pisarzy drugiego rzędu, komentował prasę bolszewicką i emigracyjną⁸. Swe rozważania poświęcił m.in. postaciom Michaiła Sałtykowa-

⁶ Rosyjski pisarz współpracował także z innymi emigracyjnymi periodykami, jak: „Зарница”, „Сеятель”, „Борьба за Россию”, „Руль”.

⁷ Chiriakow cieszył się dużym zaufaniem redaktora gazety, o czym świadczy fakt, że latem 1928 r. po wyjeździe *Filosofowa*, przejął jego obowiązki. Natomiast dwa lata później dziennik informował o chorobie Chiriakowa, która na krótko uniemożliwiła mu aktywność publicystyczną.

⁸ Zamieszczał je zazwyczaj pod własnym nazwiskiem, niekiedy posługiwał się pseudonimami „А. Сакмаров” i „Дир” bądź akronimem „А. Х-В”.

-Szczedrina, Nikołaja Michajłowskiego, Nikołaja Niekrasowa, Nikołaja Leskowa, Michaiła Arcybaszewa [Хирьяков 1931(1); 1928(3); 1931(2)]. W artykułach o wymownych tytułach *Что такое хам?* (15 stycznia 1929) oraz *Еще о хаме* (6 lutego 1929) ironicznie scharakteryzował postać czołowego poety proletariackiego Demiana Biednego. Jego przykład – nie tylko twórczość, ale także obłuda i cynizm – jak można wnioskować z dosadnych wypowiedzi Chiriakowa, świadczy o degeneracji społeczeństwa w Rosji oraz zdżyczeniu obyczajów: „(...) пахнущие псиной хамы явились господами положения и человек, желающий преуспеть в жизни, должен вести себя так, чтобы никто не мог сомневаться, что он действительно самый настоящий хам и пахнет самой несомненной псиной” [Хирьяков 1929].

Kilka szkiców poświęcił Aleksandr Chiriakow Maksymowi Gorkiemu, o którym również wypowiadał się krytycznie, nie szczędząc nawet inwektyw [Хирьяков 1928(4); [Dir. [Hir'âkov A.M.] 1931]. W publicystyce oraz postawie pisarza upatrywał zdradę ojczyzny i ideałów, sprzedajność, bezczelność oraz lokajstwo wobec państwa sowieckiego i bolszewików; nazywał go „pierwszym w Rosji sowieckiej kelnerem”. Zamieszczony w gazecie „Известия” artykuł Gorkiego *О новом и старом* poświęcony kobietom radzieckim, stał się pretekstem do oskarżania go o propagandę bolszewizmu, obłudę, fałszowanie rzeczywistości oraz przemilczanie trudnych tematów. Jego prosowiecką postawę Chiriakow skonfrontował z wcześniejszą, pełną krytycyzmu oraz obaw co do Lenina i skomentował tak oto:

И ведь знает, что врет, а пишет. Надо же господам услуживать. На то и официант № 1. (...) А ведь когда-то Горький был искренним и честным писателем. Был честным, пока не стал на сторону убийц и отравителей русского народа. (...) Прежний Горький, конечно, постыдился бы подписывать своим именем такую вялую и бездарную статью, но теперешний официант № 1 знает своих господ и понимает, что они всякую дрянь съедят, лишь бы было подано под большевицким соусом [Хирьяков 1927(2)].

Chiriakow – uważny obserwator życia społeczno-politycznego i kulturalnego, analizował także sytuację w ZSRR oraz omawiał najważniejsze problemy emigracji. Zajmowały go zwłaszcza los i znaczenie na wygnaniu Cerkwi Prawosławnej, sekciarstwo, głównie duchoborcy, oraz stosunek bolszewików do religii. Jak zauważa Julia Rykunina, do końca życia pozostał on liberałem-społecznikiem, interesującym się sztuką i religią. Początkowo wiara miała dla Chiriakowa sens przede wszystkim etyczny, z czasem nabrała charakteru mistycznego, o czym świadczyć może jego zainteresowanie antropozofią, Nikołajem Rerichem, a także Andrzejem Towiańskim [Рыкунина 2011, 253-254, 258].

Zwłaszcza na przełomie lat 20. i 30. Chiriakow demonstrował swój talent polemiczny, ogłaszając drukiem na łamach „За Свободу!” publicystykę antybolszewicką, całkowicie zgodną z linią programową tego dziennika. Artykuły wyrażały negatywny stosunek pisarza do Rosji sowieckiej oraz przeświadczenie o szczególnej roli emigrantów, nie tylko w pielęgnowaniu rodzimej kultury oraz

kultywowaniu czystości języka, lecz także ich misji politycznej. Chiriakow przypominał wychodźcom o ich obowiązku moralnym wobec ojczyzny, mającym polegać na odsunięciu od władzy bolszewików. Swe poglądy, nawiązując do niegdyś mu bliskiej pacyfistycznej postawy Tołstoja, tłumaczył następująco: „Толстой безусловно отрицал насилие. Как бы мне ни хотелось быть вместе с Толстым, я не могу отрицать насилия, когда существуют убийцы и отравители русского народа — большевики” [Хирьяков 1927(1)]. Jeszcze dobitniej cele te sformułował w artykule *Итоги жизни* z 1930 roku, w którym stwierdził, iż niezbędnym warunkiem, by uznać swe życie za przeżyte godnie, jest udział każdego emigranta w działaniach na rzecz wyzwolenia Rosji:

Перед нами лежит огромная задача, непосильная для каждого отдельного человека, но возможная для дружного натиска объединенных сил. Эта задача – освобождение нашей родины. [...] Перед нами великое дело – освобождение нашей родины от шайки насильников, духовно отравляющих наш народ. Без участия в этом деле освобождения, итог нашей жизни не может оказаться сколько-нибудь удовлетворительным [Хирьяков 1930]⁹.

Publicysta demaskował patos sowieckiej propagandy, pokazując realne trudności bolszewickiego państwa [Хирьяков 1928(1)], błędy ekonomiczne i antysemityzm w ZSRR [Хирьяков 1928(2)]. Zwracał uwagę na problem wolności słowa oraz piętnował represje, ostrzegał przed destrukcyjnym oddziaływaniem komunizmu na Europę. Stawiał pytania o drogi rozwoju emigracji i jej zadania [Хирьяков 1933(2)]. Starał się budzić sumienia oraz uczucia patriotyczne w rosyjskich uchodźcach; sprawdzał jakość ich człowieczeństwa, przy czym głównym probierzem – podobnie jak dla innych zradykalizowanych pisarzy i publicystów emigracyjnych, choćby Zinaidy Gippius, Dmitrija Mereżkowskiego, Dmitrija Filosofowa czy Eugenii Weber-Chiriakowej – był dla niego ich stosunek do bolszewizmu¹⁰.

Równolegle do publicystyki, której żar z biegiem lat przygasa, pisarz wiele uwagi poświęca wspomnieniom. Tworzy szkice na temat spotkań literackich, rysuje portrety Tołstoja, Leskowa i Mereżkowskiego, wraca pamięcią do czasów swej młodości i dojrzałości. Wspomnienia te publikowane w kilkudziesięciu numerach gazety Filosofowa od września 1929 do listopada 1930 roku połączył Chiriakow w dwa cykle: *Страницы из воспоминаний* oraz *Отрывки из воспоминаний*. Ponadto jego zainteresowanie niezmiennie przyciąga Tołstoj: analizuje rękopisy *Wojny i pokoju* oraz publikuje nieznaną wariant noweli *Hadzi-Murat*.

W przedemigracyjnym dorobku Chiriakowa znajduje się kilkanaście zbiorów opowiadań (m.in. *Легенды любви* (1898), *Украденное счастье* (1920), *Великая*

⁹ Zob. także [Хирьяков 1933(1)].

¹⁰ Wykaz materiałów publikowanych w gazecie „За Свободу!” w latach 1927-1932, a więc w okresie współpracy z nią Chiriakowa, znaleźć można w czasopiśmie: „Литературоведческий журнал” 2012, nr 30, 236-368; 2013, nr 32, 303-376; 2013, nr 33, 148-257; 2014, nr 34, 207-274.

борьба (1920), *Старинная любовь* (1925), legendy różnych narodów, a także sztuka *Бронированный Фауст. Пародия в 4-х действиях с прологом и эпилогом* (1914). Również na obczyźnie pisarz uprawiał twórczość literacką zarówno prozatorską, jak i poetycką. Na łamach periodyku „За Свободу!” opublikował szereg opowiadań, m.in.: *Святая борьба* (21, 22, 23, 25 lutego 1928), *Дует...* (24 lutego 1928), *Испытание* (31 marca, 1 kwietnia 1929), *Начальник пути* (24–25 grudnia 1929); ukazały się tam także fragmenty powieści *Гражданин Яша*, będącej satyryczną historią początkującego rewolucjonisty (1, 2 sierpnia VIII 1929). Chiriakow zamieszczał w gazecie również lirykę refleksyjno-filozoficzną i patriotyczną oraz wiersze satyryczne, jak dedykowany Trockiemu *Пленный не рыцарь* (9 kwietnia 1929), etiudy dramatyczne (*Предатель: Драматический этюд в одном действии*) (27maja 1928) oraz satyryczne scenki wierszem (*Ты возвратился, благодатный. (Коммунистический этюд в одном действии)*) (9 czerwca 1929). Jego twórczość literacka cieszyła się sporym uznaniem, o czym świadczą nagrody przyznawane mu przez krajowe i międzynarodowe gremia. Wiersz *О, родина, родина, родина-мать* został wyróżniony trzecią nagrodą na Zjeździe Rosyjskiego Sokolnictwa w Belgradzie (19–31 stycznia 1929), zaś opowiadanie *Медведь* uhonorowano w 1934 roku na konkursie Związku Rosyjskich Pisarzy i Dziennikarzy w Jugosławii¹¹.

Wczesne poglądy Chiriakowa na sztukę ukształtowały się pod wpływem Tolstojowskiego rozumienia twórczości zawartego w traktacie *Что такое искусство* oraz tradycji klasycznej literatury rosyjskiej, która starała się łączyć ideały estetyczne z etycznymi. W dziele literackim zwracał uwagę na pierwiastek humanistyczny, akcentował pedagogiczne i umoralniające znaczenie literatury oraz szczególnie etos pisarza jako obrońcy wolności słowa i prawdy, kształtującego opinie i postawy. Chiriakow chętnie podejmował tematykę uniwersalną ludzkiej egzystencji, sięgał po wzorce biblijne. Jego spojrzenie na literaturę w okresie warszawskim dopełniło, niewątpliwie, doświadczenie emigracji i sytuacji wygnania. Świadczy o tym zwłaszcza nostalgiczna liryka refleksyjna, którą przenikają charakterystyczne dla poezji porewolucyjnej emigracji rosyjskiej obrazy ojczyzny, miłość do niej, tęsknota oraz dramat losu wygnańca. Była to poezja silnie nasycona emocjonalnie, pełna wspomnień o dawnej Rosji, nawiązań do folkloru i Biblii, gdzie wiara podmiotu lirycznego w odrodzenie ojczyzny i powrót do kraju przeplatała się ze zwątpieniem, utratą nadziei oraz rozgoryczeniem i rozczarowaniem. Motywy te odnaleźć można w wierszach *О, родина, родина, родина-мать* (1929), *Панихида* (1929), *Россия! Родина! Родимая земля!* (1937), *Когда Израилем нарушен был обет* (1939) i in. Próba podsumowania własnego tułaczego życia jest wiersz *Странник* (1939) – jeden z ostatnich w dorobku Chiriakowa. Jest to poetycka opowieść o pełnym niewiadomych losie samotnego wędrowca, którego jedynym

¹¹ Okragły jubileusz działalności literackiej Aleksandra Chiriakowa odnotował Lew Gomolicki [1937].

towarzyszem jest kostur. Autor odwołuje się tutaj do alegorii statku unoszącego się na wzburzonym morzu, a konkretnie – miotanej przez fale żaglówki, której obraz nasuwa skojarzenia ze znanym wierszem Lermontowa. Bohater liryczny jest to człowiek, który doznał niejednego rozczarowania i z którego nie raz zadrwił los, a jednak do końca nie traci on wiary i nadziei. Myśl tę ilustruje metaforyczne zakończenie wiersza: „Заревом нежным зажглись облака, / Стихла безумного сердца тоска... / Дальше, все выше, все выше, вперед... / Верю и вижу, что солнце встает!” [Хирьяков 1939].

Mimo dość zaawansowanego wieku Chiriakow prowadził w Polsce międzywojennej ożywioną działalność kulturalną. Angażował się w życie diaspory jako członek licznych ugrupowań literackich i komitetów społecznych oraz aktywnie współpracował z opiniotwórczymi gazetami rosyjskimi w Warszawie, które propagowały wśród swych czytelników przeświadczenie o ich odpowiedzialności za losy Rosji oraz misji politycznej i kulturalnej. Jego dorobek jest zróżnicowany pod względem gatunkowym i problemowym. Na łamach gazety „За Свободу!” Chiriakow publikował zarówno artykuły o charakterze przeglądowym i krytycznym, jak i publicystykę antybolszewicką. Zamieszczał wspomnienia literackie, utwory prozatorskie oraz wiersze, które wyrażały nastroje i losy emigrantów. Ich motywami przewodnimi w ostatnim okresie życia obok miłości do ojczyzny i wiary w jej odrodzenie stały się toposy pielgrzymowania, przemijania, śmierci oraz nadziei na zmartwychwstanie.

Bibliografia

- Ângirov Rašit. 2001. *K istorii izdaniâ „Slovarâ russkih zarubežnyh pisatelej” V.F. Bulgakova*. W: *From the Other Shore. Russian Writers Abroad. Past and Present*. Vol. 1: 71-80 [Янгиров Рашит. 2001. *К истории издания „Словаря русских зарубежных писателей” В.Ф. Булгакова*. W: *From the Other Shore. Russian Writers Abroad. Past and Present*. Vol. 1: 71-80].
- Bogomolov Nikolaj. 2004. *Iz istorii varšavskoj gazety „Za svobodu!”*. W: Bogomolov N.A. *Ot Puškina do Kibirova: Stat'i o russkoj literature, preimušestvenno o poëzii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [Богомолов Николай. 2004. *Из истории варшавской газеты „За свободу!”*. W: Богомолов Н.А. *От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*. Москва: Новое литературное обозрение].
- Bolezn' A.M. Hir'âkova. 1930. „Za Svobodu!” 23 XI [Болезнь А.М. Хирьякова. 1930. „За Свободу!” 23 XI].
- Bulgakov Valentin. 1960. *L.N. Tolstoj v poslednij god ego žizni*. Moskva: Hudožestvennaâ literatura [Булгаков Валентин. 1960. *Л.Н. Толстой в последний год его жизни*. Москва: Художественная литература].
- Dir. [Hir'âkov A.M.]. 1931. *Gor'kij na skol'zkom puti*. „Za Svobodu!” 2 VI [Дир. [Хирьяков А.М.]. 1931. *Горький на скользком пути*. „За Свободу!” 2 VI].
- Filosofov Dumitr. 2015. *Pisma vybrane*. T. I: *Trudna Rosja (1902-1916)*. Wyb. i oprac. Mitzner P., przekł. Dubyk H. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

- Filosofov Dymitr. 2015. *Pisma wybrane*. T. II: *Rosjanin w Polsce (1920-1936)*, wyb. i oprac. Mitzner P. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Gomoliцкий Lev. 1937. *A.M. Hir'akov: 50-letie literaturnoj deatel'nosti*. „Meč” nr 33: 3 [Гомолицкий Лев. 1937. *А.М. Хирьяков: 50-летие литературной деятельности*. „Меч” nr 33: 3].
- Hir'akov Aleksandr. 1927(1). „Sovremennye zapiski”. Кн. XXXII. „Za Svobodu!” 16 IX [Хирьяков Александр. 1927(1). „Современные записки”. Кн. XXXII. „За Свободу!” 16 IX].
- Hir'akov Aleksandr. 1927(2). *Oficjant № 1*. „Za Svobodu!” 6 XI [Хирьяков Александр. 1927(2). *Официант № 1*. „За Свободу!” 6 XI].
- Hir'akov Aleksandr. 1928(1). *Čudesa Dneprostroá*. „Za Svobodu!” 8 I [Хирьяков Александр. 1928(1). *Чудеса Днепростроя*. „За Свободу!” 8 I].
- Hir'akov Aleksandr. 1928(2). *Bolševickie ūdofoby*. „Za Svobodu!” 18 I [Хирьяков Александр. 1928(2). *Большевицкие юдофобы*. „За Свободу!” 18 I].
- Hir'akov Aleksandr. 1928(3). *Duša pisatelá*. „Za Svobodu!” 3 III [Хирьяков Александр. 1928(3). *Душа писателя*. „За Свободу!” 3 III].
- Hir'akov Aleksandr. 1928(4). *Zlataá ser'*. „Za Svobodu!” 17 X [Хирьяков Александр. 1928(4). *Златая цепь*. „За Свободу!” 17 X].
- Hir'akov Aleksandr. 1929. *Čto takoe ham?* „Za Svobodu!” 15 I [Хирьяков Александр. 1929. *Что такое хам?* За Свободу! 15 I].
- Hir'akov Aleksandr. 1930. *Itoги žizni*. „Za Svobodu!” 9 XI [Хирьяков Александр. 1930. *Итоги жизни*. „За Свободу!” 9 XI].
- Hir'akov Aleksandr. 1931(1). *Sobiratel' sokroviš: N.S. Leskov 1831-1931*. „Za Svobodu!” 17 II [Хирьяков Александр. 1931(1). *Собиратель сокровищ: Н.С. Лесков 1831-1931*. „За Свободу!” 17 II].
- Hir'akov Aleksandr. 1931(2). *Obrečennyj (K 4-j godovšine M.P. Arcybaševa)*. „Za Svobodu!” 8 III [Хирьяков Александр. 1931(2). *Обреченный (К 4-й годовщине М.П. Арцыбашева)*. „За Свободу!” 8 III].
- Hir'akov Aleksandr. 1933(1). *Radosti rusckoj emigracji*. „Molva” 15 VI [Хирьяков Александр. 1933(1). *Радости русской эмиграции*. „Молва” 15 VI].
- Hir'akov Aleksandr. 1933(2). *Budil'nik*. „Molva” 2 VII [Хирьяков Александр. 1933(2). *Будильник*. „Молва” 2 VII].
- Hir'akov Aleksandr. 1939. *Strannik*. „Russkoe slovo” 12-13 III [Хирьяков Александр. 1939. *Странник*. „Русское слово” 12-13 III].
- Kak vznik Rossijskij obščestvennyj komitet v Pol'se*. 1930. „Za Svobodu!” 1-2 XI [Как возник Российский общественный комитет в Польше. 1930. „За Свободу!” 1-2 XI].
- Literaturnoe nasledstvo*. 1979. Т. XC, кн. 4: *U Tolstogo. 1904-1910. „Ásnoполánskie zapiski” D.P. Makovičckogo*. Moskva: Nauka 1979 [Литературное наследство. 1979. Т. XC, кн. 4: *У Толстого. 1904-1910. „Яснополянские записки” Д.П. Маковицкого*. Москва: Наука 1979].
- Mitzner Piotr. 2014. *Warszawski „Domek w Kołomnie”. Rekonstrukcja*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Mitzner Piotr. 2015. *Warszawski krąg Dymitra Filosofova*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Obląkowska-Galanciak Iwona [NDiaye Iwona Anna]. 2001. „*Gorzkie gody...*”. *Publicystyczna i literacka działalność Dymitra Filosofova na emigracji*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Rykunina Ūliá. 2011. *Glazami „tolstovca”*. *A.M. Hir'akov i ego vospominaniá*. „Toronto Slavic Quarterly” No. 37: 243-268 [Рыкунина Юлия. 2011. *Глазами „толстовца”*. *А.М. Хирьяков и его воспоминания*. „Toronto Slavic Quarterly” No. 37: 243-268].

- Stanislavskij Vojceh. 2006. *Žizn' na obočine. Russkaâ èmigraciâ na zemlâh Vtoroj Reči Pospolitoj*. „Novaâ Pol'sa” nr 7-8(77): 91-96 [Станиславский Войцех. 2006. *Жизнь на обочине. Русская эмиграция на землях Второй Речи Посполитой*. „Новая Польша” nr 7-8 (77): 91-96].
- Troškina Irina. 2006. *Dokumenty GARF o deâtel'nosti russkikh èmigrantskikh obšestvennyh organizacij v Pol'se (1920–1930-e gg.)*. „Otečestvennye arhivy” nr 5: 56-66 [Трошкина Ирина. 2006. *Документы ГАРФ о деятельности русских эмигрантских общественных организаций в Польше (1920–1930-е гг.)*. „Отечественные архивы” nr 5: 56-66].
- Vojcehovskij Sergej. 1978. *Èpizody*. London–Kanada: Zarâ. W: <http://www.dk1868.ru/history/voytzexov.htm#z151> (Dostup 15 VI 2018) [Войцеховский Сергей. 1978. *Эпизоды*. Лондон–Канада: Заря. W: <http://www.dk1868.ru/history/voytzexov.htm#z151> (Доступ 15 VI 2018)].

Summary

RUSSIAN EMIGRATION IN INTERWAR WARSAW: ALEKSANDR KHIRYAKOV

This paper is devoted to the cultural activity of the Russian emigrant, writer, journalist, critic and author of the memoirs – Aleksandr Khiryakov (1863-1940) in interwar Warsaw. His activity proves that he was an important representative of the diaspora, however he was marginalized by literary scholars. Khiryakov was involved in the life of the emigration community as a member of numerous literary groups and social committees. He initiated significant projects, voiced important ideas and actively cooperated with opinion-forming Russian newspapers, which propagated among their readers the conviction of their responsibility for the fate of Russia as well as its political and cultural missions.

Kontakt z Autorką:
ksi@uw.edu.pl, iekrycka@uw.edu.pl

Ewa Pańkowska

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet w Białymstoku

МИХАИЛ ЕЛИЗАРОВ:
МЕЖДУ ПОСТМОДЕРНИЗМОМ
И «МАГИЧЕСКИМ РЕАЛИЗМОМ»
(НОГТИ, БИБЛИОТЕКАРЬ, МУЛЬТИКИ)

Keywords: Mikhail Elizarov, Soviet, cruelty and violence, magical, nostalgia

Михаил Юрьевич Елизаров (род. 1973) – один из самых ярких и самых противоречивых представителей русской современной прозы; писатель, обладающий многогранной натурой, хотя, по словам самого Елизарова, он и не современный, и не вполне литератор [Беседин 2012, online], который в последнее время в литературном плане именно «погрузился в молчание»¹ и стал, главным образом, музыкантом, исполнителем собственных песен в жанре «бард-панк-шансон»². Творчество Елизарова и читателями, и критиками воспринимается весьма неоднозначно, поэтому отзывы о его произведениях варьируются от возмущения, отчуждения, даже полного неприятия до неподдельного восторга, при этом подчёркивается, что елизаровские тексты в одинаковой степени способны читателя соблазнить, как и разозлить. Итак, писатель «погружает» читателя в очень мрачный мир,

¹ Последняя книга Елизарова, сборник рассказов *Мы вышли покурить на 17 лет...*, была опубликована в 2012 году. По поводу своего «писательского молчания» прозаик замечает: «С 2012 года у меня был период, когда я не совсем понимал, о чём нужно писать. Я не считаю нужным заполнять пространство собственными высказываниями, если они каким-то образом надуманны или необязательны» [Рыжков 2017, online].

² Можно определить, что «бард-панк-шансон» – это авторская песня, особенность которой заключается в критическом отношении к человеку и обществу (затрагиваются в ней, например, следующие темы: конец света, апокалипсис, катастрофа). Сам автор термина, Елизаров, объясняет, что это условное название: «Во главе – текст, и его сопровождает простой, легко запоминающийся мотив. И всем вместе должно быть весело. Тут речь ни в коем случае не идёт о юморе. Я пытаюсь вытащить потустороннюю изнанку веселья. Иногда получается обратный эффект» [Мокеева 2012, online].

можно даже рискнуть и констатировать, что в мрачный мир всякого рода патологий, где, соответственно, «царствуют» жестокость, безнравственность, бездушие, измена, обман, лицемерие, извращённость. В своих произведениях Елизаров выбирает жёсткое, агрессивное воплощение жизни³ и показывает прежде всего «тёмное» в человеке: разлад и дисгармонию его внутреннего мира, его духовное опустошение, склонность к саморазрушению, а в человеческих взаимоотношениях – полное преодоление границ не только порядочности, но и вседозволенности. В елизаровском изображении мир так называемых «нормальных» людей в сущности оказывается «ненормальным», так как беспринципность, моральная распущенность, жестокость становятся в нём обычными явлениями, а «святого», «светлого», «чистого» и «прекрасного» в нём почти уже не существует, и даже если оно вдруг появляется (у Елизарова иногда в очень необычной форме), то лишь на миг, а потом его мгновенно «искажают», превращают в «порочное», «пошлое»⁴. Примером этого может служить история «необычной любви», описанная Елизаровым в заглавной повести его дебютного сборника *Ногти* (2001). Действие произведения сначала происходит в интернате для слабоумных детей. Одарённый мальчик Саша Глостер, горбун-пианист, влюбляется в «спящую красавицу» по имени Настенька, он заботливо ухаживает за находящейся в коме девочкой и однажды замечает, что с ней что-то произошло, что-то в ней изменилось: «А однажды я не узнал Настеньку. (...) Изменилось лицо, в нем появилась тайна, во рту подобие улыбки и порока. Тело словно наполнилось чем-то земным, из него ушла одухотворенность, исчезла, пусть призрачная, но мудрость. Как подменили Настеньку. (...) что случилось?» [Елизаров 2011, 20]. Выясняется, что два молодых санитаря изнасиловали Настеньку и тем самым опошлили её чистоту, исказили невинную любовь двух ущербных существ. Этот акт

³ Сам Елизаров утверждает: «Ничьи художества жизни не отражают. Я бы сказал, что исполняю альтернативную реальность, которая находит отклик у небольшой группы людей» [Беляков 2016, online]. По поводу «правды жизни» прозаик ещё добавляет: «Всё выдумка, всё сказка, даже самый реалистичный текст. И новости – сказка. Ибо не вполне соответствуют реальности. Там есть какие-то дополнительные подтексты и какая-то скрытая информация, о которой мы не знаем. Что уже говорить о художественной литературе?» [Рыжков 2017, online].

⁴ Оказывается, что вся эта «порочность», аморальность часто прикрывается видимой оболочкой благопристойности или просто обыденности, будничности, «нормальности». В рассказе «*Киевский торт*» (сборник *Ногти*), например, мы имеем дело, казалось бы, с естественной отцовской любовью, с отцовской заботой о дочери, с некоей натуральной отцовской ревностью по отношению к будущему мужу дочери, но всё не так просто и не так однозначно, так как всё это вытекает в сущности из того, что отец уже давно состоит в интимной связи с родной дочерью, и, по-видимому, такая ситуация повторится, когда родится внука: ««(...) вот девочка родится, будем приводить на выходные». – Да, и если поедem в отпуск, тоже у тебя оставим. Андрей так и сказал: ты идеальный отец и будешь идеальным дедушкой» [Елизаров 2011, 424]. Следует обратить внимание на реакцию критики на сборник *Ногти*: «зарубежная пресса восприняла сборник как очередной “ужастик” о постсоветской России, а русская – как пасквиль на современную действительность и чуть ли не доказательство психической ущербности автора» [Погорелая 2009, online].

«изнасилования-использования»⁵ видит Глостер и просто начинает подражать санитарам, руководимый естественным (звериным) инстинктом: «(...) я заплакал от жадности к Настенькиному телу (...), от опустошенности души. Я закутал использованную Настеньку в одеяло и пошел в палату» [Елизаров 2011, 21]. В конечном итоге Настенька умирает после «спешного и неуклюжего аброта» (официальная причина смерти: «внутреннее кровотечение»), а Александр убивает её обидчиков, но, что кажется самым ужасным, «не из чувства мести, а, скорее, от удивления. Это было просто открытие возможности» [Елизаров 2011, 24]. К сказанному уместно добавить меткое замечание литературного обозревателя Лизы Новиковой: «В повествовании “про уродов и людей” первые научаются у последних всему нехорошему: грабить, убивать (...)» [Новикова 2001, online]. Необходимо при этом подчеркнуть, что в елизаровском мире, мрачном, но одновременно и таинственном, загадочном, особенную роль играют именно «уроды», то есть дефектные существа⁶, с различными, прежде всего психическими отклонениями или ментальными особенностями (возникает здесь проблема безумия и «инаковости», присутствия «другости» в человеке). Это юродивые, «одарённые безумцы», которым открыты истинные тайны, недоступные другим. Главные героини повести *Ногти* – только с виду «два дурачка» – как говорит один из них: «Мне не было нужды прикидываться дурачком – меня таким считали» [Елизаров 2011, 22]. Но на самом деле эти выпускники интерната для умственно отсталых детей обладают необыкновенными, уникальными способностями, а взрослые легко ими манипулируют из-за их наивности, а не безумия. Саша Глостер, как мы уже заметили, талантливый пианист-самоучка, а Серёжа Бахатов – это его ангел-хранитель, «колдун», который, совершая специальный ритуал (с использованием обкусанных ногтей), способен предсказывать будущее и даже его моделировать⁷. С чисто медицинской точки зрения можно бы

⁵ Несомненно, шокировать могут некоторые высказывания писателя: «Наивно думать, что изнасилование – это просто получение удовольствия, это гораздо более сложное, мистическое событие, близкое к оргиастическим мистериям. Я попытался рассмотреть за этим какую-то метафизическую глубину – это не удовлетворение инстинкта, это сложный магический ритуал, даже если его участники не догадываются об этом» [Бойко 2009, online].

⁶ Неиссякаемый интерес к ущербным людям сам Елизаров объясняет тем, что это «особая раса»: «Они интересны, они художественны. Они – персонажи. Мне неприятно, когда кто-то называет их уродами. Просто рядом с нами проживает еще одна раса, иная городская цивилизация – люди метро, окраин, подвалов, рынков. Они просто искрят магическим, потусторонним. Жить рядом с ними невозможно, но иногда наблюдать за ними интересно» [Бойко 2009, online].

⁷ В повести *Ногти* намечается также елизаровский интерес к мифологии (славянской, но и скандинавской – поверье помещать мешочек с остриженными ногтями в гроб и хоронить вместе с умершим [Павлюкова 2016, 73]), к «языческой ритуальности». Прозаик заявляет: «Я люблю русское язычество и народное неканоническое православие. Мне близки суеверия народа, смешения, мутации его верований. В этом живёт метафизика народа. Я с уважением отношусь к каноническому православию, но украдкой предпочитаю те дикие его маргинальные формы, которые оно обретает на окраинах, перерастая из веры в такое чудесное народное мракобесие. В каноне религиозная жизнь застывшая, вялая» [Захарова 2016, online].

определить, что Глостер просто страдает раздвоением личности: есть он и есть гениальный «музыкант», живущий в его горбе (появляется мотив «двойника внутри “я”»), но безумие Саши можно также считать «метафорой выхода человека, пусть на мгновение, за рамки своих человеческих возможностей – (...) в искусстве (...)» [Колмакова 2015, 229]. Таким образом в творчестве, в «божественной» музыке герою открывается высшая реальность, мир подлинной гармонии [Павлюкова 2016, 73].

Важной особенностью художественной манеры Елизарова является, как указывает литературовед Марина Безрукавая, намеренный отказ от классических идеалов⁸ и обращение к «сюжету преступления», создание тем самым атмосферы криминальной событийности – это агрессия, брутальность персонажей, иногда даже их маниакальные устремления, драки, сражения, убийства [Безрукавая 2014а, 31]. В художественном мире многих произведений Елизарова мы не найдём ни гармонии, ни душевного спокойствия, зато в нём много жестокости, насилия⁹, смерти – можно здесь говорить о нарочитой детализации явлений смерти, об угнетающем присутствии «мёртвого», об особенном влечении прозаика к изображению «мёртвого», иными словами, о тяготении Елизарова к «некроэстетике» [Безрукавая 2014б, 100]. Обращают внимание изобретательность, с какой писатель «находит мирные орудия для убийств (топоры, молоты, косы, вилы, лопаты и прочий садовый инвентарь, ломы, цепи, шила, спицы)», а также своего рода «сладострастие», с каким он подробно описывает различные способы убийства [Латынина 2009, online]. Наглядным примером могут здесь служить сцены кровавых битв библиотек, изображённые Елизаровым в романе *Библиотекарь* (2007), за который прозаик удостоился премии «Русский Букер-2008». Присуждение российской премии уроженцу и гражданину Украины (этот факт особо подчёркивается противниками Елизарова), при этом за произведение «о скрытой магии соцреализма»

⁸ Типичным для Елизарова является частое обращение к obscene лексике, что указывает, по словам Безрукавой, на «резкое расхождение автора с классическими традициями русской нравственной литературы, считающей обращение к ненормативным словам недопустимым. Но в мире М. Елизарова переход этической границы – важный фактор формирования и сюжетного, и риторического пространства, поэтому его тексты насыщены тем, что называют «русским матом» [Безрукавая 2014б, 100]. Писатель добавляет: «я рад, что ненормативная лексика остается ненормативной, а соответственно, у языка сохраняется экспрессия, живость» [Беляков 2016, online]. Яркое подтверждение этому тезису Елизарова мы найдём, например, в его рассказе *Трактат о смерти* (сборник *Нюти*) – разговор властной жены со слабохарактерным мужем, кстати, жена постоянно унижает своего супруга, «смакует» все его неудачи: «– Она полезла мне рукой... – Куда полезла? – уточняет Эльза Артуровна. – В трусы. А у меня, это... – Илья Дмитриевич розовеет. – Не встал, – веселится Эльза Артуровна. (...) – Ну, она мне начала мять, ну это... – Что? – Ну, член... (...) – Говори как взрослый мужик! – Ну, хуй... (жирный шрифт – Е.Р.)» [Елизаров 2011, 475-476]. Изобилию нецензурной лексики сопутствуют ещё и особый цинизм автора, и его «могильный юмор» [Рагозина 2001, online].

⁹ По поводу насилия в своих произведениях писатель заявляет: «Я человек совершенно не злой, но мир, который я наблюдаю, ужасно жесток, и насилие стало его постоянным атрибутом» [Михаил Елизаров – *Портреты* 2010, online].

(за «ностальгирующую по Советскому Союзу фантазмагорию»), как можно было предположить, вызвало бурные и длительные дискуссии среди литераторов, у многих из них вызвало бурную отрицательную реакцию¹⁰. В *Библиотекаре* враждебные по отношению друг к другу группы («библиотеки») тайно охотятся за уцелевшими книгами писателя-соцреалиста Дмитрия Александровича Громова, который «дожил свои дни в полном забвении. Книги его бесследно канули в макулатурную Лету, а когда политические катастрофы разрушили советскую Родину, о Громе, казалось, вспомнить было некому» [Елизаров 2018, 9]. Спустя годы выясняется, что книги Громова обладают магическими свойствами, магической силой, то есть каким-то образом воздействуют на психику человека (необходимо только соблюдать условия тщательного и непрерывного прочтения), причём каждая из книг воздействует по-разному [Латынина 2009, online]. Тайна произведений содержится, конечно, в секрете, а читатели вынуждены вести двойную жизнь – в конечном итоге возникает «громовский универсум», в котором постоянно идёт безжалостная борьба за право обладания «магическими текстами»: «И всё же у Громова имелись настоящие ценители. Они рыскали по стране, собирая оставшиеся книги, и ничего не пожалели бы за них. Это в обычной жизни книги Громова носили заглавия про всякие плёсы и травы. Среди собирателей Громова использовались совсем другие названия – Книга Силы, Книга Власти, Книга Ярости, Книга Терпения, Книга Радости, Книга Памяти, Книга Смысла...» [Елизаров 2018, 11]. Что касается оценки романа *Библиотекарь* в критике, то для одних в произведении изображена история возникновения опасного культа книг, которые действуют на человека как наркотик. Как утверждает литературовед, критик, журналист Алла Латынина: «Действие книг сродни наркотику: человек получает кайф, но, выйдя, из эйфорического состояния, хочет новую дозу галлюциногена». Латынина добавляет: «Подозрительность, доносительство, шпионаж, предательство, рабская подчиненность вождю, фанатизм, равнодушие к чужой жизни – вот к чему приводит магия громовских книг» [Латынина 2009, online]. Подытоживая, можно констатировать, что последователи и приверженцы культа громовских книг – это сектанты, которые с чудовищным изуверством убивают своих противников, одновременно они находятся в полной зависимости от громовских романов, не имея над ними никакого контроля. Читатели громовских произведений, оказавшись в замкнутом мире библиотек, обречены жить по его законам, среди которых самый важный и самый ужасный: покинуть библиотеку возможно исключительно через смерть [Ханов 2015, 230].

¹⁰ С одной стороны отмечалось, что *Библиотекарь*, как самый радикальный, самый яркий из всех романов, когда-либо получивших «Русского Букера», «впрыснул свежую кровь» в эту консервативную премию, с другой стороны подчёркивалось, что это самый бестолковый роман из всех елизаровских текстов [Александров 2008, online], переполнен однотипными сценами сражений, с нелепым финалом [Латынина 2009, online].

По мнению других литераторов, в *Библиотекаре* Елизаров пишет о потребности единения и веры, о поисках истины и цели жизни. В таком контексте «библиотека» – это община «обиженных постсоветскими временами»¹¹, это сообщество людей, которым благодаря ритуалу чтения громовских книг удалось достичь «чуда», так как: «в мире всеобщего отчуждения возникает неразрывная связь сильных, мужественных, верных товарищей, всегда готовых к самопожертвованию друг для друга»¹² [Степанов 2014, online]. Действительно, фактором, который объединяет членов «громовской вселенной», можно считать неумение вписаться в постсоветскую реальность, отчуждённость от неё. Поиск и чтение громовских книг, которые выступают как собирательный образ соцреалистических произведений, становится для героев единственным способом обретения прошлого (тем самым единственным способом самоидентификации), которое ассоциируется в сознании громовцев с упорядоченной действительностью [Ханов 2015, 230], с чувством безопасной целостности в противовес хаосу, свойственному «переходной» социокультурной ситуации в России 1990-2000-х гг., в противовес чувству потери аутентичности мира, чувству потери аутентичности собственного «я», которые рассматриваются именно как результат радикальных изменений. Таким образом, функционирование советской составляющей, советского дискурса в *Библиотекаре*¹³ бесспорно, поэтому после выхода романа многие начали упрекать Елизарова (некоторые, наоборот, хвалить) в актуализации советского мифа, в романтизации Советского Союза, в реабилитации соцреализма и всего советского, в канонизации советского прошлого¹⁴ [Латынина 2009, online], одновременно начали подыскивать для автора всевозможные имена: от «возвращенца из мира советской идео-

¹¹ Основные события в произведении приходятся на самый стык тысячелетий, на двухтысячный год.

¹² Интересным является факт, что литературовед Андрей Степанов елизаровскую идею общины связывает не с советской, а с классической русской литературой: «Именно она идеализировала общину, соборность, церковь, любое добровольное объединение людей во имя спасения души и служения истине: этот смысл был общим знаменателем и Толстого, и Достоевского, и народников, и символистов, и части революционеров» [Степанов 2014, online]. Латынина, в свою очередь, доказывает, что те качества, которые прославляются именно советской литературой, то есть дружба, мужественность, самоотверженность, героизм, жертвенность, присущи громовским сектантам, но они оборачиваются главным образом жестокостью, фанатизмом, ведут к весьма отрицательным последствиям (предательству, гибели друзей). Латынина подчёркивает: «К тому же, к чему привела и одержимость искренних строителей коммунизма» [Латынина 2009, online].

¹³ Различные формы «советскости» появляются и в других произведениях прозаика (например, повесть *Госпиталь* (2001), роман *Мультики* (2010)), причём советская составляющая играет значимую роль не только в литературных текстах Елизарова, но и в его песнях [Ханов 2015, 229].

¹⁴ Необходимо добавить, что с одной стороны, Елизарова «обвиняют» в возвращении к романтике коммунизма («долгой неравенство»), а с другой – в православном фундаментализме (возрождение христианской нравственности) [Латынина 2009, online].

логии», «ностальгирующего постсоветского мифотворца»¹⁵, до «чёрного мага от литературы» [Погорелая 2009, online]. Сам Елизаров неоднократно подчёркивал, что в *Библиотекаре* он ничего не романтизировал и вовсе не ностальгировал. Если же уже говорить о теме ностальгии, то здесь речь идёт главным образом о тоске по утраченным потенциальным возможностям, о тоске по несостоявшемуся будущему, о грусти по утраченным мечтам, пусть даже и иллюзорным, о тоске по утраченному художественному идеалу государства, воспетому в книгах, фильмах и песнях, идеалу, который, конечно, расходился с реальностью, что, впрочем, вполне естественно: «Земной СССР был грубым несовершенным телом, но в сердцах романтичных стариков и детей из благополучных городских семей отдельно существовал его художественный идеал – Союз Небесный» [Елизаров 2018, 468]. Главному герою романа, Алексею Вязинцеву, Книга Памяти «подсунула полностью вымышленное детство, настолько сердечное и радостное, что в него сразу верилось из-за ощущения полного проживания видений, по сравнению с которыми реальные воспоминания были бескровным силуэтом» [Елизаров 2018, 67]. Фальшивые воспоминания (фантомный рай детства) – это и есть «советская иллюзия», это и есть вышеупомянутый художественный идеал, а Вязинцев становится хранителем этого идеала, и он должен любой ценой этот идеальный Союз запечатлеть, так как, по Елизарову, только в этом идеале было «противоядие» от хаоса и стихии распада и разрушения, в которую погрузились советские жители. В таком контексте «советское» можно воспринимать как своего рода «защитный амулет», можно также согласиться с утверждением литературного критика Андрея Рудалёва, что без мечты, без идеала невозможно [Рудалёв 2017, online]. Конечно, суть этого идеала, его составляющие – это уже совсем другая вещь, и здесь оценки могут быть разными, как и, кстати, оценки и интерпретации *Библиотекаря* в целом.

Присуждение Елизарову Букеровской премии стало также своего рода стимулом для того, чтобы попробовать определить роль, какую писатель сыграет в литературном пространстве, и здесь очень часто упоминалось о роли «производителя литературного секонд-хенда», а точнее, прозаику не отводилось иной роли, кроме эпигона, имитатора Владимира Сорокина¹⁶

¹⁵ Елизаров не скрывает своего внимания и уважения к советской литературе, к советскому времени – времени его детства, не скрывает своей жалости к ушедшей жизни и «убыванию памяти, запечатлённой в вещах», и добавляет «Моё отношение к советскому проекту... Чем дальше он погружается во время, тем больше он мне нравится». Писатель прямо высказывает свои антилиберальные взгляды: «Явление либерализма в русской политике – безусловно, вредное и опасное (...)» [Прилепин 2015, online]. Некоторые высказывания и взгляды прозаика могут вызывать недовольство и возражение: «(...) сегодня нет тех лагерей (советских – Е.Р.), а в стране ежегодно вымирает по полмиллиона человек. Нынешнее благообразное государство точно так же пожирает своих людей. (...) Смерть – это смерть. Сегодняшнее государство убивает точно так же, как и советское» [Шаповал 2008, online].

¹⁶ Здесь точки зрения относительно творческой личности Елизарова опять резко разделились: одни сразу провозгласили автора *Библиотекаря* бездарным эпигonom Владимира Сорокина

или даже «сорокинского литературного клона» [Погорелая 2009, online]. Елизарова пытаются сравнивать и с другим представителем постмодернизма, Виктором Пелевиным, и с Юрием Мамлеевым, основоположником «метафизического реализма», говорится и о том, что автор *Ногтей* наследует Николаю Гоголю, Фёдору Сологубу [Решетников 2010, online]. Однако в целом его творчество трудно отнести к определённому направлению в современной русской литературе. Многие исследователи сходятся во мнении, что елизаровские тексты – результат слияния «противоборствующих» художественных систем: постмодернизма и «нового реализма» «нулевых». Сам писатель считает, что «в литературе он сам по себе» и не чувствует «никакого близкого соседства» [Прилепин 2015, online], поэтому не видит себя в коллективном контексте «нового реализма» [Беседин 2012, online], одновременно хотел бы также оградиться от постмодернизма и объясняет: «Мне не нравятся его приемы, его несерьезность, игра, разорванность. Я хотел бы думать, что представляю, скорее, явление модерна» [Беляков 2016, online]. Творчество Елизарова действительно находится в сложном пространстве между постмодернизмом и реализмом¹⁷, в нём плавно сочетаются элементы автобиографизма¹⁸ (одной из основных черт «нового реализма»), условно-метафорической прозы, гротеска, гротескной гиперболизации, поэтики абсурда, обнаружим здесь и типичные для постмодернистской стилистики «жонглирование» словом (игру с табуированным словом), а также разветвление реальности на альтернативные варианты [Колмакова 2015, 224], интертекстуальность, умение соединять в рамках одного текста несводимые вещи, например: фантастическое и реальное, советскую и христианскую парадигмы, использование элементов киноэстетики, массовых жанров (боевик, триллер, ужасы). При характеристике произведений Елизарова употребляют различные термины: «альтернативный постмодернизм», «гротескующий символизм», «игровой реализм», «радикальный реализм», даже «патологический реализм». Появляется также определение «магический реализм», и здесь автор *Библиотекаря* подтверждает, что какую-то часть его текстов можно рассматривать именно в таком «магическом» ключе, что в эти тексты он намеренно вводит категорию «чуда», вводит некие магические элементы, чтобы создать сложную структуру: «Это хороший работающий прием, который позволяет исполь-

(вообще очень бездарным, безграмотным человеком), другие, в свою очередь, заметили, что Елизаров – это «автор, умудряющийся совершенно непринужденно копировать Сорокина, Пепперштейна или Мамлеева, и при этом не стать ничьим эпигоном» [Номад 2010, online]. Некоторые утверждали, что даже если считать елизаровское творчество своего рода «гибридом», «сплавом» определённых приёмов Сорокина, Пепперштейна, Пелевина, Мамлеева, то гибридом необыкновенно удачным, причём подчёркивали, что Елизаров – автор, «несколько экстремальный для среднего читателя» [Курчатова 2007, online].

¹⁷ Как будто сам писатель «застрял» между реальностью и фантазмагорией.

¹⁸ Елизаров констатирует: «Все книги в той или иной степени – автобиографические. Мой багаж – это моя биография» [Рыжков 2017, online].

зывать технику реалистическую. Реализм как описание действительности присутствует всегда. (...) все оперируют предметами реальности, чтобы выстроить какую-то историю. «Магический» – это просто художественный прием, который помогает и двигать сюжет, и выстраивать драматургию» [*О кодировке реальности, категории чуда и магическом реализме*, online]. В реалистическую ткань ряда произведений Елизарова действительно плавно проникает «магическое начало», причём, по нашему мнению, в большинстве случаев это «чёрная магия» с отчётливым оттенком «инфернальности», «потусторонности».

Наглядным примером такой «реалистическо-магической смеси» является роман *Мультики* (2010), который условно предлагаем назвать «мистическим романом перевоспитания». На первый взгляд может казаться, что в произведении изображён классический случай поведения «трудного подростка». Итак, пятнадцатилетний Герман Рымбаев переселяется из провинциального городка Краснославска в мегаполис (действие начинается в мае 1988 года). В большом городе он быстро попадает в нехорошую компанию – входит в группу местных хулиганов и начинает принимать участие в акциях по криминальному добыванию денег у граждан. Параллельно падает нравственный уровень Германа, он перестаёт учиться, начинает пить, вступает в случайные интимные связи, отдаляется от родителей¹⁹ – подытоживая, можно отметить, что подросток «совершает резкое движение вниз», которое с логической точки зрения раньше или позже должно привести к наказанию, то есть или к тюрьме, или к ранней смерти. Однажды лидер «уличной команды», к которой принадлежит Рымбаев, предлагает перейти от грабежа школьников к более масштабному способу отъёма денег – к «порнографическому промыслу». Герман и его «соратники» начинают показывать случайным прохожим «мультики»: девушка распахивает шубу и демонстрирует обнажённое тело, потом появляется её эскорт и требует от «провинившегося» «штраф»: «Мультики видел? А раз видел, тогда плати!». Неожиданно, после очередного «показа мультиков» Герман попадает в странную, загадочную, «зловеще волшебную» Детскую комнату милиции № 7, пребывание в которой раз и навсегда меняет поведение молодого правонарушителя. С этого момента реальность дестабилизируется, в спокойное движение действительности вторгается какое-то мистическое начало, и в результате мерно текущий реалистический очерк из жизни «трудного подростка» внезапно превращается в «сюрреалистический кошмар» – в тягостный просмотр «воспитательных» диафильмов [Номад 2010, online].

¹⁹ «Улица взяла Германа в оборот», и он становится «Карманным Рэмбо», который очень быстро приобщается к «новой» преступной жизни: «Вначале меня еще немного коробило от мысли, что я участвую, по большому счету, в настоящем грабеже, но, к своему стыду, я излишне быстро вошел во вкус, освоил нехитрые приемы запугивания, научился вычислять жертву по походке, словам, по особому выражению лица. Я успокаивал совесть тем, что наш разбой обычно не заканчивался рукоприкладством» [Елизаров 2010, 25-26].

К Герману приходит заслуженный педагог Алексей Разумовский, так как только он, «педагог с большой буквы», в состоянии спасти «погибающего» несовершеннолетнего «беззаконника». С помощью диапроектора Алексей Аркадьевич показывает Рымбаеву свою непростую жизнь: выясняется, что в далёком прошлом он тоже был преступником: Алёшей Разумом, мальчиком-маньяком, который убил и расчленил нескольких детей²⁰. Алёша, подобно Герману, оказался в центре внимания известного педагога Гребенюка, который, как легко догадаться, в подростковом возрасте был бандитом, развратником, алкоголиком (это бывший Витька Гребень), и за его «исцеление» боролся заслуженный воспитатель Арсений Витальевич Сухово – здесь намечается своего рода дидактическая схема, причём довольно парадоксальная и спорная²¹: только знающий преступление способен исцелять от его последствий, только «перерождённый» преступник, твёрдо вставший на путь исправления, может спасти подростка, «начавшего выпадать из здорового общества» [Безрукавая 2014а, 31, 32]. Затем на глазах у Германа начинают множиться образы, события дублируют друг друга, искажаются, и герой, парализованный неведомой силой, вынужден участвовать в этих «воспитательных процедурах», на самом деле очень жестоких, с применением изошрённого психического насилия – ведь Рымбаев вынужден безропотно сидеть и наблюдать, как его «нарисованный двойник», переместившийся на экран, выполняет все требования Разумовского, а в конечном итоге выдаёт своих друзей: «Я переживал ужасные минуты. Раскачиваясь на стульчике, я беззвучно, холостым горлом выл, а по щекам бежали слезы. Я понимал, что надо мной свершилось немыслимое надругательство. Меня лишили воли и голоса, украли личность, сделали предателем, и не было в мире никакой возможности доказать кому бы то ни было обратное» [Елизаров 2010, 242]. Подростку кажется, что ему отрезали голову, и вдруг после этой «воспитательной экзекуции» наступает «пробуждение», Германа обступает реальность, он оказывается в больнице. Уместно здесь уточнить, что в художественном мире произведений Елизарова бред, сон, полуживь и явь постоянно переплетаются. В *Мультитиках* мы имеем дело именно с таким «безумным сплетением» реальности с галлюцинацией, сплетением реального с фантастическим, рационального со сверхъестественным, поэтому можно в этом случае говорить о приёме «двойной мотивировки», когда естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравниваются в правах, и читателю подсказывается выбор. События, случившиеся с Германом Рымбаевым, действительно допускают взаимоисключающие объяснения. С одной стороны, «необычайные воспитательные процедуры», с которыми Герман столкнулся в Детской

²⁰ Подробное изображение разделки трупa подтверждает вышеупомянутый тезис о тяготении Елизарова к «некроэстетике».

²¹ Возникает сложный вопрос: «Возможно ли исправление буквально каждого человека, даже особо опасного преступника, абсолютно деморализованной личности?».

комнате милиции, можно считать «снами-кошмарами», порождёнными болезнью героя – «фотосенситивностью». В таком контексте Разумовский является лишь продуктом расстроенного ума Рымбаева, персонификацией его подростковых затаённых страхов. С другой стороны, всё произошедшее с Рымбаевым можно воспринимать через призму чистой мистики, то есть некие потусторонние силы вмешались в жизнь малолетнего преступника, и он в результате оказался в «метафизическом междумирии», которое всё-таки сохранило очертания детского исправительного учреждения. Потом Рымбаев попал в руки «инфернального» Разума Аркадьевича, существа странного, циничного, опасного, точно «не от мира сего»: «уж точно не от бога, а от черта – (...) недаром он, как и положено дьяволу, приволакивает ногу» [Бондарнеко 2013, online]. Соответственно этому в произведении появляется мотив, напоминающий сделку с дьяволом – Герман предаёт своих друзей²², а он сам остаётся на свободе: «Особенно мучительно было думать, что мое предательство послужило тем самым смягчающим обстоятельством, обеспечившим мне незаслуженную амнистию» [Елизаров 2010, 310]. Итак, роман *Мультики*, как правильно замечает журналист Дмитрий Ханчин, можно понять как историю болезни (историю какого-то «уникального сумасшествия», психического расстройства²³), как большую фантазию, как «экскурсию на обратную сторону реальности» [Ханчин 2016, online], можно в произведении увидеть и дидактическое начало²⁴ (ведь Рымбаев социально исправился), хотя довольно экстравагантное и причудливое²⁵. Подытоживая сказанное, можно констатировать, что Детская комната милиции становится аллегорией всей советской государственной машины [Семикин 2010, online], которая заботилась о своих гражданах до такой степени, что готова была проникнуть в ум каждому и перепрограммировать его в нужную сторону – «поставить человека на правильный путь» (или «зомбировать»). Открытым остаётся только вопрос, как к этой государственной «всесторонней заботе», со всеми её достоинствами

²² Все сотоварищи Рымбаева таинственным способом куда-то исчезают, и этот факт в какой-то степени свидетельствует о том, что Герман побывал в некоем потустороннем мире, где его постигло «внутреннее наказание» в виде угрызений совести. Как заявляет Елизаров: «Лично я не создавал историю болезни, и для меня в моём персонаже нет патологии – он человек, случайно угодивший в искривлённый потусторонний мир, и выскочивший из этой метафизической западни с некоторыми душевными потерями» [Бавильский 2010, online].

²³ Роман можно также рассматривать как попытку показать «неведомое» в глубинах человеческой души.

²⁴ Безрукавая указывает в *Мультиках* на стилизацию советской дидактической, педагогической прозы [Безрукавая 2014б, 101]. Необходимо ещё упомянуть о романе *Заводной апельсин* (1962) Энтони Бёрджесса, где также изображён процесс «перевоспитания» «трудного подростка» средствами визуальных искусств.

²⁵ За всеми официальными педагогически-гуманистическими лозунгами и мудростями Разума, среди которых основная – это «человеколюбие», скрывается не прекрасный, заботливый, доброжелательный педагог, а садист и маньяк, манипулирующий сознанием своей жертвы (символ агрессивной советской власти). В таком контексте довольно сложно однозначно определить, имеем мы дело с воспитанием или наоборот – с антивоспитанием.

и недостатками, относится автор произведения, находит в ней исключительно ужас или всё-таки и что-то трогательное [Ханчин 2016, online]. Роман *Мультими* вообще оставляет читателя со множеством вопросов, мыслей и возможностью различных интерпретаций, что в сущности касается всего творчества Елизарова.

В настоящей статье нам удалось провести лишь «поверхностный» анализ избранных текстов писателя, лишь коснуться определённых проблем, выявить лишь некоторые особенности его прозы. В заключение стоит процитировать высказывание Елизарова по поводу «вечных» тем в литературе: «Темы уже много столетий одинаковы – разница в оформлении. Любовь, дружба, Родина, предательство, разлука. Они будут волновать всегда» [Беседин 2012, online]. Можно сделать вывод, что эти темы присутствуют в текстах прозаика, но появляются они действительно в очень оригинальном, «постмодернистско-реалистическом» истолковании, с отчётливой «примесью магии и необъяснимого».

Библиография

- Aleksandrov Nikolaj. 2008. «*Russkij Buker-2008*» – *pobedil soblazn*. V: <http://os.colta.ru/literature/events/details/6337/> [Dostup 28 VIII 2018] [Александров Николай. 2008. «*Русский Букер-2008*» – *победил соблазн*. В: <http://os.colta.ru/literature/events/details/6337/> [Доступ 28 VIII 2018].
- Bavil'skij Dmitrij. 2010. *Mihail Elizarov: «Čto-to vrode trudovoj terapii...»*. *Interv'û s Mihailom Elizarovym*. «Častnyj korrespondent» ot 24 iûlâ. V: http://www.chaskor.ru/article/mihail_elizarov_čto-to_vrode_trudovoj_terapii_18727 [Dostup 28 VIII 2018] [Бавильский Дмитрий. 2010. *Михаил Елизаров: «Что-то вроде трудовой терапии...»*. *Интервью с Михаилом Елизаровым*. «Частный корреспондент» от 24 июля. В: http://www.chaskor.ru/article/mihail_elizarov_čto-to_vrode_trudovoj_terapii_18727 [Доступ 28 VIII 2018].
- Belâkov Mihail. 2016. «*Oderžimost'*» *Mihaila Elizarova*. *Interv'û s Mihailom Elizarovym*. V: <https://yarcube.ru/interview/67133.php> [Dostup 28 VIII 2018] [Беляков Михаил. 2016. «*Одержимость*» *Михаила Елизарова*. *Интервью с Михаилом Елизаровым*. В: <https://yarcube.ru/interview/67133.php> [Доступ 28 VIII 2018].
- Besedin Platon. 2012. *Mihail Elizarov: «Rossiâ – slovocentričnaâ strana»*. *Interv'û s Mihailom Elizarovym*. V: <http://blog.thankyou.ru/mihail-elizarov-rossiya-slovotsentrichnaya-strana/> [Dostup 28 VIII 2018] [Беседин Платон. 2012. *Михаил Елизаров: «Россия – словоцентричная страна»*. *Интервью с Михаилом Елизаровым*. В: <http://blog.thankyou.ru/mihail-elizarov-rossiya-slovotsentrichnaya-strana/> [Доступ 28 VIII 2018].
- Bezrukavaâ Marina. 2014a. *Koncepciâ čeloveka v romanah M. Elizarova*. «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki» № 4 (34), cz. 3: 31-34 [Безрукавая Марина. 2014a. *Концепция человека в романах М. Елизарова*. «Филологические науки. Вопросы теории и практики» № 4 (34), ч. 3: 31-34].
- Bezrukavaâ Marina. 2014b. *Struktura povestvovaniâ i sûžetnyj mir v romanah M. Elizarova*. «Vektor nauki TGU» № 3 (29): 99-103 [Безрукавая Марина. 2014b.

- Структура повествования и сюжетный мир в романах М. Елизарова. «Вектор науки ТГУ» № 3 (29): 99-103].
- Vojko Mihail. 2009. «Ušerbnye sušestva – èto osobaa rasa». *Interv'ù s Mihailom Elizarovym*. «NG Ex Libris» ot 21 maã. V: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2009-05-21/2_elizarov.html [Dostup 28 VIII 2018] [Бойко Михаил. 2009. «Ущербные существа – это особая раса». *Интервью с Михаилом Елизаровым*. «НГ Ex Libris» ot 21 мая. В: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2009-05-21/2_elizarov.html [Доступ 28 VIII 2018].
- Bondarenko Valerij. 2013. «Mul'tiki» M. Elizarova. V: http://www.library.ru/2/lik/sections.php?a_uid=198 [Dostup 28 VIII 2018] [Бондаренко Валерий. 2013. «Мультики» М. Елизарова. В: http://www.library.ru/2/lik/sections.php?a_uid=198 [Доступ 28 VIII 2018].
- Elizarov Mihail. 2010. *Mul'tiki*. Moskva: Izdatel'stvo AST, Astrel' [Елизаров Михаил. 2010. *Мультики*. Москва: Издательство АСТ, Астрель].
- Elizarov Mihail. 2011. *Nogti*. Moskva: Izdatel'stvo Ad Marginem Press [Елизаров Михаил. 2011. *Ногти*. Москва: Издательство Ад Маргинем Пресс].
- Elizarov Mihail. 2018. *Bibliotekar'*. Moskva: Izdatel'stvo AST [Елизаров Михаил. 2018. *Библиотекарь*. Москва: Издательство АСТ].
- Hančin Dmitrij. 2016. *Knigoprem'era: horror-roman vospitaniã*. V: <http://xn--80atdujec4e.xn--80acgfbssl1azdqr.xn--p1ai/articles/665/i201036/> [Dostup 28 VIII 2018] [Ханчин Дмитрий. 2016. *Книгопремьера: хоррор-роман воспитания*. В: <http://xn--80atdujec4e.xn--80acgfbssl1azdqr.xn--p1ai/articles/665/i201036/> [Доступ 28 VIII 2018].
- Hanov Bulat. 2015. *Svoeobrazie funkcionirovaniã sovetskogo diskursa v romane M.Û. Elizarova «Bibliotekar'»*. «Učenyje zapiski Kazanskogo universiteta. Seriiã Gumanitarnye nauki» t. 157, kn. 2: 229-238 [Ханов Булат. 2015. *Своеобразие функционирования советского дискурса в романе М.Ю. Елизарова «Библиотекарь»*. «Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки» т. 157, кн. 2: 229-238].
- Kolmakova Oksana. 2015. *Poëtika metamorfozy v proze M. Elizarova*. «Vestnik TOGU» № 1 (36): 223-232 [Колмакова Оксана. 2015. *Поэтика метаморфозы в прозе М. Елизарова*. «Вестник ТОГУ» № 1 (36): 223-232].
- Kurčatova Nataliã. 2007. «Bibliotekar'». V: <http://www.timeout.ru/spb/feature/259661> [Dostup 28 VIII 2018] [Курчатова Наталья. 2007. «Библиотекарь». В: <http://www.timeout.ru/spb/feature/259661> [Доступ 28 VIII 2018].
- Latynina Alla. 2009. *Slučaj Elizarova*. «Novyj mir» № 4. V: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/4/la13-pr.html [Dostup 28 VIII 2018] [Латынина Алла. 2009. *Случай Елизарова*. «Новый мир» № 4. В: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/4/la13-pr.html [Доступ 28 VIII 2018].
- Mihail Elizarov – Portrety*. 2010. V: <http://www.sobaka.ru/city/portrety/4568> [Dostup 28 VIII 2018] [*Михаил Елизаров – Портреты*. 2010. В: <http://www.sobaka.ru/city/portrety/4568> [Доступ 28 VIII 2018].
- Mokeyeva Mariã. 2012. *Mihail Elizarov – pisatel' i muzykant*. V: <http://novostiliteratury.ru/2012/08/interesno/interesnye-fakty-o-pisatelyax-mixail-elizarov-kak-muzykant/> [Dostup 28 VIII 2018] [Мокеева Мария. 2012. *Михаил Елизаров – писатель и музыкант*. В: <http://novostiliteratury.ru/2012/08/interesno/interesnye-fakty-o-pisatelyax-mixail-elizarov-kak-muzykant/> [Доступ 28 VIII 2018].
- Nomad Aleksej. 2010. «Mul'tiki», *Mihail Elizarov*. V: <http://newslab.ru/article/310072> [Dostup 28 VIII 2018] [Номад Алексей. 2010. «Мультики», *Михаил Елизаров*. В: <http://newslab.ru/article/310072> [Доступ 28 VIII 2018].
- Novikova Liza. 2001. *Knigi za nedelû. Mihail Elizarov. «Nogti»*. M.: Ad Marginem, 2001. *Il'ã Stogoff. «Mačo ne plačut»*. SPb.: Amfora, 2001. *Marusã Klimova. «Belokurye*

- bestii*. SPb.: SETI, 2001. «Kommersant» ot 4 noâbrâ. V: <https://www.kommersant.ru/doc/253327> [Dostup 28 VIII 2018] [Новикова Лиза. 2001. *Книги за неделю. Михаил Елизаров. «Ногти»*. М.: Ad Marginet, 2001. Илья Стогофф. «Мачо не плачут». СПб.: Амфора, 2001. Маруся Климова. «Белокурые бестии». СПб.: СЕТИ, 2001. «Коммерсантъ» ot 4 ноября. В: <https://www.kommersant.ru/doc/253327> [Доступ 28 VIII 2018].
- O kodirovke real'nosti, kategorii čuda i magičeskom realizme. Interv'û s Mihailom Elizarovym*. V: http://www.culture48.ru/iblock/slovo/p/o__kodirovke_realnosti_kategorii_chuda_i_magicheskomo_realizme_ [Dostup 28 VIII 2018] [*О кодировке реальности, категории чуда и магического реализме. Интервью с Михаилом Елизаровым*. В: http://www.culture48.ru/iblock/slovo/p/o__kodirovke_realnosti_kategorii_chuda_i_magicheskomo_realizme_ [Доступ 28 VIII 2018].
- Pavlûkova Valeriâ. 2016. *Poëtika neomifologizma v povesti M.Û. Elizarova «Nogti»*. «Vestnik Burâtskogo gosudarstvennogo universiteta» вып. 1: 72-76 [Павлюкова Валерия. 2016. *Поэтика неомифологизма в повести М.Ю. Елизарова «Ногти»*. «Вестник Бурятского государственного университета» вып. 1: 72-76].
- Pogorelaâ Elena. 2009. «...*Krovavuj otsvet v licah est'...*» *Mihail Elizarov*. «Voprosy literatury» № 3. V: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html> [Dostup 28 VIII 2018] [Погорелая Елена. 2009. «...*Кровавый ответ в лицах есть...*» *Михаил Елизаров*. «Вопросы литературы» № 3. В: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html> [Доступ 28 VIII 2018].
- Prilepin Zahar. 2015. «*Avlenie liberalizma v russskoj politike – bezuslovno vrednoe i opasnoe*». *Interv'û s Mihailom Elizarovym*. «Literaturnâ Rossiâ» № 2008/13. V: <https://litrossia.ru/item/2621-yavlenie-liberazizma-v-russskoj-politike-bezuslovno-vrednoe-i-opasnoe-s-mikhailom-elizarovym-beseduet-zakhar-prilepin/> [Dostup 28 VIII 2018] [Прилепин Захар. 2015. «*Явление либерализма в русской политике – безусловно вредное и опасное*». *Интервью с Михаилом Елизаровым*. «Литературная Россия» № 2008/13. В: <https://litrossia.ru/item/2621-yavlenie-liberazizma-v-russskoj-politike-bezuslovno-vrednoe-i-opasnoe-s-mikhailom-elizarovym-beseduet-zakhar-prilepin/> [Доступ 28 VIII 2018].
- Ragozina Kseniâ. 2001. *Il'â Stogoff. «Mačo ne plačut»; Mihail Elizarov. «Nogti». Para slov o stareûših ûnošah*. «Znamâ» № 11. V: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/11/rago.html> [Dostup 28 VIII 2018] [Рагозина Ксения. 2001. *Илья Стогофф. «Мачо не плачут»; Михаил Елизаров. «Ногти». Пара слов о стареющих юношах*. «Знамя» № 11. В: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/11/rago.html> [Доступ 28 VIII 2018].
- Rešetnikov Kirill. 2010. *Naedine s Razumom*. «Vzglâd» ot 10 marta. V: <https://vz.ru/culture/2010/3/10/382555.html> [Dostup 28 VIII 2018] [Решетников Кирилл. 2010. *Наедине с Разумом*. «Взгляд» ot 10 марта. В: <https://vz.ru/culture/2010/3/10/382555.html> [Доступ 28 VIII 2018].
- Rudalëv Andrej. 2017. *Prekrasnoe daleko Mihaila Elizarova*. V: http://rara-rara.ru/menu-texts/prekrasnoe_daleko_mihaila_elizarova [Dostup 28 VIII 2018] [Рудалёв Андрей. 2017. *Прекрасное далеко Михаила Елизарова*. В: http://rara-rara.ru/menu-texts/prekrasnoe_daleko_mihaila_elizarova [Доступ 28 VIII 2018].
- Ryžkov Lev. 2017. *Pisatel' Elizarov: «vse novosti – skazka, tak kak ne sootvetstvuiût real'nosti»*. *Interv'û s Mihailom Elizarovym*. V: <https://rian.com.ua/interview/20170819/1026900531.html> [Dostup 28 VIII 2018] [Рыжков Лев. 2017. *Писатель Елизаров: «все новости – сказка, так как не соответствуют реальности»*. *Интервью с Михаилом Елизаровым*. В: <https://rian.com.ua/interview/20170819/1026900531.html> [Доступ 28 VIII 2018].

- Semikin Anton. 2010. *Veličie i košmar paternalizma. Kontrčtenie: «Mul'tiki» Mihaila Elizarova – sovetckij otvet «Zavodnomu apel'sinu»*. V: http://www.kasparov.ru/material.php?id=4BF50BD2593D5§ion_id=499327BA00CEA [Dostup 28 VIII 2018] [Семикин Антон. 2010. *Величие и кошмар патернализма. Контрчтение: «Мультики» Михаила Елизарова – советский ответ «Заводному апел'sину»*. В: http://www.kasparov.ru/material.php?id=4BF50BD2593D5§ion_id=499327BA00CEA [Доступ 28 VIII 2018].
- Stepanov Andrej. 2014. *Sozidanie čerez razrušenie: russkaâ literatura 2000-h godov. «Sovremennye problemy nauki i obrazovaniâ» № 6*. V: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=16852> [Dostup 28 VIII 2018] [Степанов Андрей. 2014. *Созидание через разрушение: русская литература 2000-х годов. «Современные проблемы науки и образования» № 6*. В: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=16852> [Доступ 28 VIII 2018].
- Šapoval Sergej. 2008. *Mihail Elizarov: «Â čaj spravedlivosti, no ne znaû, čto èto takoe». Interv'û s Mihailom Elizarovym*. «Kul'tura» № 48 (7661). V: http://www.litkarta.ru/dossier/elizarov-kultura/dossier_21995/ [Dostup 28 VIII 2018] [Шаповал Сергей. 2008. *Михаил Елизаров: «Я чаю справедливости, но не знаю, что это такое». Интервью с Михаилом Елизаровым*. «Культура» № 48 (7661). В: http://www.litkarta.ru/dossier/elizarov-kultura/dossier_21995/ [Доступ 28 VIII 2018].
- Zaharova Ekaterina. 2016. *Mihail Elizarov v Tambove: «U menâ voinskie pesni. Pesni voobše dolžny byt' voinskimi»*. *Interv'û s Mihailom Elizarovym*. V: https://tmb.news/exclusive/intervyu/mikhail_elizarov_v_tambove_u_menya_voinskie_pesni_pesni_voobshche_dolzhny_byt_voinskimi/ [Dostup 28 VIII 2018] [Захарова Екатерина. 2016. *Михаил Елизаров в Тамбове: «У меня воинские песни. Песни вообще должны быть воинскими»*. *Интервью с Михаилом Елизаровым*. В: https://tmb.news/exclusive/intervyu/mikhail_elizarov_v_tambove_u_menya_voinskie_pesni_pesni_voobshche_dolzhny_byt_voinskimi/ [Доступ 28 VIII 2018].

Summary

MIKHAIL ELIZAROV: BETWEEN POSTMODERNISM AND “MAGICAL REALISM” (*FINGERNAILS, THE LIBRARIAN, THE CARTOONS*)

Mikhail Elizarov (b. 1973 in Ukraine) undoubtedly belongs to the most “bizarre”, controversial and uncompromising contemporary Russian writers, the most radical of Russian Booker winners – his novel *The Librarian* was awarded the 2008 Russian Booker Prize. Elizarov is also a musician, working in a style he calls “bard-punk-chanson”. His literary works “balance” on the verge of postmodernist and realistic practice, between reality and phantasmagoria. The aim of this article is to present a creative personality of the author: to reveal distinguishing features of Elizarov’s prose, to identify central motifs and themes in Elizarov’s selected literary works. Special attention is paid to Elizarov’s interest in violence and death, as well as the theme of Soviet nostalgia. Elizarov’s two novels and the collection of short stories and stories are analyzed in the article. These are *The Librarian* (2007), *The Cartoons* (2010) and *Fingernails* (2001).

Kontakt z Autorką:
ela.pankowska@poczta.onet.pl

Aleksandra Zywert

Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

OBLICZA MULTIKULTURALIZMU POGRANICZA (NATALKA BABINA, *MIASTO RYB*)

Key words: Natalia Babina, The Town of Fish, national identity, Belarus, borderland

Powieść Natalki Babinej *Miasto ryb* (*Рыбін горад*, 2007) we współczesnej literaturze białoruskiej zajmuje, jak się wydaje, szczególne miejsce i to zarówno z punktu widzenia treści, jak i formy¹. Ciekawa (biorąc pod uwagę dość skomplikowaną dla wielu mieszkańców Białorusi kwestię tożsamościową) jest już postać samej autorki – znanej białoruskiej pisarki i dziennikarki, która (jak sama podkreśla) „Wychowywała się na styku trzech kultur: białoruskiej, ukraińskiej i polskiej, ale uważa się za Ukrainkę (...) Przede wszystkim jest jednak Słowianką” [Łysek, online]. Owa, oficjalnie deklarowana, wewnętrzna „pograniczność” przekłada się na charakter jej powieści, tekstu absolutnie eklektycznego, bo łączącego w sobie elementy powieści kryminalno-sensacyjnej, *fantasy*, powieści obyczajowej, a nawet reportażu. Różnorodność gatunkowa jest tu, jak się wydaje, zamierzona. Sięgnięcie po tak szerokie spektrum chwytów (także tych właściwych dla literatury popularnej) niewątpliwie ubarwia i uatrakcyjnia tekst, umożliwia dotarcie do szerokiego kręgu czytelników, a jednocześnie daje możliwość przemycenia pod płaszczykiem intrygującej fabuły informacji i komentarzy (nierzadko negatywnych) na temat sposobu funkcjonowania współczesnej Białorusi i najważniejszych problemów nią targających.

Główną bohaterką i jednocześnie narratorką jest pięćdziesięcioletnia „kobieta po przejściach”, Ała Anatoljewna Babyłowa, jedna z bliźniaczek wychowywanych przez babcię po tragicznej śmierci rodziców. Początkowo wydaje

¹ Jedną z cech wywoławczych twórczości autorki jest posługiwanie się gatunkami niezbyt popularnymi w literaturze białoruskiej (powieść detektywistyczna) oraz skłonność do mieszania stylów (od typowo dziennikarskiego aż po liryczny). Między innymi z tego względu (jak podkreśla Siergiej Smatryczenko) aktualnie jest najbardziej wyrazistą (także poprzez swoje zdecydowane poglądy polityczne) pisarką okolic Brześćcia. Szerzej zob. [Сматрычэнка 2007, 3-6].

się ucieleśnieniem powiedzenia „gorszy bliźniak” – rodzice zginęli tragicznie, dziecko zmarło, małżeństwo się rozsypało, a oprócz tego doszły problemy z narkotykami i alkoholem. Owszem, w potocznym rozumieniu tego słowa jakoś ułożyła sobie życie, ale jest ono dalekie od ideału, bowiem wewnętrznie pozostaje jednostką zagubioną, niepewną i słabą. Przełomem okazuje się nagła i zagadkowa śmierć babci Makryni. Nie tylko ujawnia ona zaskakujące dla samej Ały, drzemiące w niej siły, ale i staje się bodźcem do naszkicowania barwnej, choć czasami nieco przerażającej, panoramy kraju swojego urodzenia.

Opowiadana przez autorkę historia rozgrywa się w regionie przygranicznym (głównie w Dobratyczach, których pierwowzorem jest rodzinna wieś autorki – Zakazanka², i pobliskim Brześciu). Sposób prezentacji tych miejsc wpisuje się w bioregionalistyczną perspektywę badawczą, wysuwającą na pierwszy plan nie tyle „polityczne, a więc arbitralne wyznaczanie granic i tożsamości regionu, ile naturalne i środowiskowe” [Rybicka 2014, 343], w tym przypadku niezwykle ważną, bo w *Mieście ryb* obserwujemy interakcje trzech kultur: białoruskiej, ukraińskiej i polskiej. Zmiana perspektywy postrzegania przestrzeni z zewnętrznej (politycznej) na wewnętrzną (indywidualne poczucie przynależności wykształcone w wyniku długotrwałych przepływów transkulturowych) odsyła wprost do relacyjnie w tym przypadku postrzeganych pojęć takich jak: pogranicze/granica/graniczność, co oznacza, że pojęcia te „nie mają charakteru ekskluzywnego, wykluczającego, separującego, ale wskazują na łączenie i wymianę. Wychodzą więc poza dualizmy swoje–obce, centralne–peryferyjne, wskazując na liminalność, przejściowość, hybrydyzację” [Rybicka 2014, 360] i ostatecznie są zjawiskami kreatywnymi, budującymi nową jakość (m.in. „międzyjęzyczność” określonej społeczności).

Potwierdza to już czasoprzestrzenna konstrukcja świata przedstawionego. Przeważająca część akcji toczy się współcześnie, w 2012 roku. Składają się na nią perypetie Ały związane z próbą rozwikłania zagadki śmierci babci, ale fragmenty retrospektywne (realizowane przez równoległe rozwijający się wątek fantastyczny – pojawiające się w trakcie „wpadania w dziury czasowe” wizje) sięgają aż do XVII wieku. Kontaminacja w tym przypadku jest zabiegiem nie tylko przydatnym, lecz także niekiedy wręcz niezbędnym. Pozwala uporządkować historię rodziny bohaterki, wypełnić luki w prezentacji trudnej i skomplikowanej historii wyznaczonego przez ramy powieści terytorium oraz wskazać źródła multikulturowości i uzasadnić pośrednio specyficzne rozumienie pojęcia „tożsamość narodowa” w przypadku ludności zamieszkującej rejony przygraniczne.

Ciekawym zabiegiem jest w tym ujęciu szczególny, bo jakby odwrócony, model aktualizacji mapy. Babina wychodzi od zaznaczenia terytorium po-

² Babina podkreśla: „W mojej rodzinnej Zakazance, która jest pierwowzorem powieściowych Dobratycz, przetrwali jeszcze ostatni Mohikanie (...) nazwa Zakazanka pochodzi jeszcze z czasów Sapiehy, od XVI wieku” [Czerwińska, online].

przez przywołanie toponimów miejsc współcześnie istniejących, po czym wraz z rozwojem akcji cofa się ostatecznie aż o czterysta lat. W rezultacie czego dochodzi zarówno do deterytorializacji, jak i reterytorializacji przestrzeni, co zmusza z kolei do weryfikacji postaw, poglądów i ocen utrwalonych współcześnie w zbiorowej pamięci społecznej. Nie bez znaczenia jest tu również zwrócenie się ku geografii sensorycznej. Przywoływane przez autorkę wrażenia słuchowe, węchowe, wzrokowe oraz dotykowe sprawiają, że tworzy się wielowarstwowy mnemotopos reaktywujący i porządkujący przeszłość opisywanego terytorium, a przez to pozwalający (w konfrontacji z jego aktualnym stanem) zrozumieć jego specyfikę.

W kontekście prowadzonych obserwacji socjologicznych i etnologicznych nie jest to zaskoczeniem, albowiem wieloetniczność Białorusi stanowi do dziś żywotny problem, m.in. także w okolicach Brześcia³. Wykształcone na tym terenie zjawisko „tutejszości” – to przede wszystkim efekt wspólnoty losów (nie mniej, a często nawet ważniejszej, niż etniczność), tak więc przynależność jest utożsamiana z poczuciem odrębności lokalnej⁴. U jej źródeł, jak wynika z tekstu powieści, leży przeprowadzony wiele lat temu sztuczny odgórny podział terytorialny według kryteriów czysto politycznych, pełniący tu rolę punktu zwrotnego w dziejach tego regionu, z uwagi na dramatyczne skutki, porównywalnego niemalże do sytuacji granicznej. Babina pisze:

Ці ведаеце вы, што такое мяжа? Тых, хто жыве на мяжы, вы пазнаеце заўжды. У вачах іх туга. Іх прастора ляжыць толькі на ўсход. З захаду – калючы дрот. Толькі шулякі вольна лётаюць туды і назад (...). На тым беразе Буга Кодань з былым замкам Сапегаў, Кастамалоты з драўлянай царквой, збудаванай праз 16 гадоў пасля Берасцейскай уніі, Яблачынскі праваслаўны чудатворны манастыр... Засталіся за сталінскай мяжой (...) За мяжу, за калючы дрот і следавую паласу (...) могуць трапіць па спецыяльных спісах толькі працаўнікі ААТ „Агравіталіка+” [Бабіна, online].

W powyższym fragmencie bardzo istotne jest już użycie słów „stalinowska granica”. Sformułowanie nie tylko przywodzi na myśl całe spektrum cech wywoławczych radzieckiego totalitaryzmu, lecz także bardzo precyzyjnie określa moment historyczny sztucznego podziału terytorialnego, odsyłając do prowadzonej przez Stalina od 1919 roku kampanii na rzecz (jak pisze Daniel Boćkowski) „ponownego podporządkowania Rosji, teraz bolszewickiej, ziem «utraconych» w wyniku I wojny światowej” [Boćkowski 2011, 149], w rezultacie której skutecznie podzielono narody białoruski i polski. Jednocześnie „wysokie

³ Potwierdzają to słowa autorki. W jednym z wywiadów wyjaśnia ona: „Берестейщина історично завжды мала зов’язи з Україною і адміністраціўною часткою була включена в українські землі. Але у 1939 р. рішенням Сталіна вона приєдналася до Білорусі. Якби Сталін виходив з якихось етнічних міркувань, то Берестейщину треба би включити до України, але її долучили до Білорусі з одною, я думаю, політичної метагродності – тому, щоб збити рівень українського націоналізму, який був у нас високий” [Бабіна, *Коли я зрозуміла...*].

⁴ Szerzej zob. [Gendek, online].

ploty z drutu kolczastego, zaorane pasy ziemi, czujniki ruchu oraz wieżyczki strażnicze stały się symbolem podziału ziem, gdzie większość mieszkańców na pytanie o narodowość ze stoickim spokojem odpowiadała – tutejszy” [Boćkowski 2011, 158]. Lokalność jako podstawa autoidentyfikacji współczesnych Białorusinów⁵ sprawia, że (jak wskazuje Andrzej Sadowski) „na polsko-białoruskim pograniczu podziały kulturowe nie mają charakteru dwudzielnego. Stanowią wzajemnie powiązaną całość wielokulturową, złożoną z podziałów religijnych, narodowych, językowych, regionalnych, lokalnych, których nie można sprowadzić do jakiegokolwiek jednego kryterium” [Sadowski 1997, 127]. Pogląd ten jest potwierdzony już w początkowych fragmentach utworu. Babina jest przekonana, że tereny przygraniczne są nietypowe zarówno pod względem językowym, religijnym, jak i kulturowym.

Дабрацінцы гавораць па-ўкраінску – але іх мала; па-беларуску гаворыць дырэктар ТАА „Агравіталіка” Віталь Іванавіч Чарота, пераселены сюды пасля Чарнобыля з пад Чачэрска – калі-нікалі на беларускай лапочаце і вы, мае чытачы; а пануе тут расейская мова. Чарота, або ўчастковы міліцыянер, або доктарка, або абласная газета, або баптыцкі прэсвітар могуць часам утачыць які-небудзь смачны ўкраінізм; малады поп і ягоная пападдзя – ніколі. Паўкраінску гаворыць і зямля, але гэта вельмі і вельмі рэдка. Вецер шуміць па-за межамі якіх бы то ні было моваў. Так што вэлкам у нашу паліфанію [Бабіна, online].

Uwypuklona w przytoczonym fragmencie wieloaspektowa różnorodność z jednej strony wysuwa na pierwszy plan tolerancję miejscowej ludności wobec szeroko rozumianej inności⁶ i jednocześnie podkreśla ich głęboką wewnętrzną więź jako wspólnoty terytorialnej. Jest to społeczność od lat dość hermetyczna (także pod względem genetycznym), przy czym chodzi tu nie tylko o (najbardziej widoczną na zewnątrz) tożsamość nazwisk, lecz także konkretne cechy zewnętrzne i charakterologiczne. Babina pisze:

⁵ Jak podkreśla Jerzy Waszkiewicz, „dzisiejsza białoruska tożsamość nie jest w zasadzie narodowa. W wymiarze większej grupy społecznej dopiero się kształtuje, ale głównie jako tożsamość regionalna, której decydującymi wyróżnikami są związki z określonym terytorium i przynależność państwowa. W samoidentyfikacji Białorusinów najczęściej pojawia się odwołanie do swego kraju, ujmowanego nie w kontekście obywatelskim, ale jako więź lokalna. W tym sensie można mówić o kontynuacji tradycji powoływania się tej wspólnoty na zasadę terytorialną. Natomiast refleksje nad własną identyfikacją, dotyczące swego pochodzenia białoruskiego oraz posługiwania się ojczystym językiem mają znaczenie marginalne” [Waszkiewicz 2013, 92-93].

⁶ Jak pisze Waszkiewicz, owa, często i chętnie eksponowana na zewnątrz, cecha jest dość niejednoznacznie odbierana i przez to nie zawsze kwalifikowana w kategoriach zalety czy cnoty. „W przypadku Białorusinów bodącej jedyną osobliwością było aktywne kultywowane przez nich mitu o własnej tolerancyjności. Wówczas jeszcze nie zdawano sobie sprawy z tego, że tak zwana białoruska tolerancyjność czy też wyrozumiałość względem przedstawicieli innych narodów, wyznań, ludzi o innych światopoglądach albo odmiennym sposobie myślenia wynikała nie z wewnętrznego przekonania o słuszności takiej postawy, lecz z daleko posuniętej bierności i indyferentyzmu białoruskiej zbiorowości. Cechy te miały rzekomo odróżniać Białorusinów od przyziemnych i merkantylnie wyrachowanych przedstawicieli Zachodu oraz „grubiańsko-brutalnych” Rosjan, co stawiało Białorusinów poza konkurencją, zarówno w porównaniu do tych ostatnich, jak i do Europejczyków” [Waszkiewicz 2013, 83].

Так, у нас ва ўсіх тут адзін карань – з адным прозвішчам, адно да аднаго падобныя, грубыя целама, з шышкатымі галовамі і высечанымі сякерай з дрэва тварамі: таўставатае пераносе, пукаты лоб, шырокія сківіцы і няроўныя зубы [Бабіна, online].

Z socjologicznego punktu widzenia koncentracja wokół nazwiska generuje powstawanie swoistego mikrokosmosu, społeczności skupionej wokół ziemi, gospodarstwa. To ostatnie kreuje aktywność mieszkańców wsi i nadaje jednocześnie tożsamość członkom „rodziny”. W ten sposób następuje utożsamienie rodziny z bytem materialnym, jakim jest „zagroda”, która jednoznacznie determinuje wykształcenie się konkretnych cech poszczególnych członków społeczności i jednocześnie staje się jedynym i najważniejszym punktem odniesienia w procesie budowania struktury wsi (w tym lokalnych liderów), jak i własnej tożsamości oraz poczucia przynależności/odrębności i zakorzenienia. Nieodłącznym elementem tego rodzaju społeczności są historie rodzinne, najczęściej skoncentrowane na losach protoplastów rodu z pominięciem ich potomków i nierzadko przyprawione aurą tajemniczości⁷. Dokładnie taką sytuację można zaobserwować w powieści Babinej. Zainicjowany pośrednio epizodem na strychu, podczas którego Ała znajduje pamiątki rodzinne. Jest wśród nich stary, najprawdopodobniej średniowieczny, rysunek przedstawiający młodego mężczyznę i opatrzony zagadkowym wierszowanym podpisem napisanym „польскімі літарамі, але ўкраінскімі словамі” [Бабіна, online] przez babcię bohaterki:

Sonce nyżeńko
Prychodź, serdeńko
Tody pryjdesz
Jak Lalku prożenesz Sonce nyżeńko [Бабіна, online].

Sposób zapisu potwierdza hybrydyczny rodowód mieszkańców wsi oraz dowodzi wykształcenia się uniwersalnego kodu, swego rodzaju „pogranicznego *lingua franca*” właściwego dla owej społeczności, umożliwiającego współistnienie na zasadach równoprawności różnych narodów na tym samym obszarze. Jednocześnie fakt, że wspomniana pamiątka wytrzymała próbę czasu w połączeniu z wciąż żywymi i skrętnie chronionymi w pamięci seniorów historiami przodków dzisiejszych mieszkańców społeczności, tworzy wrażenie bezczasowości rodowodu wspólnoty oraz poczucie zakorzenienia w „małej ojczyźnie”.

W tym kontekście nie zaskakuje fakt, że ogląd i analiza konstrukcji wyępujących w powieści postaci bohaterów wskazuje na inspirację rosyjską prozą wiejską (głównie twórczością Walentyna Rasputina). Świadczy o tym wyraźne zaznaczone w powieści podział na grupy bohaterów: „sprawiedliwi” (np. Makrynia, Lonicha, Jaraszycha), „poszukujący” (np. Ała), „obcy” (Iwan Mitrycz Kukal)), zróżnicowanie w konstrukcji żeńskich i męskich bohaterów

⁷ Szerzej na temat procesu budowania, a potem funkcjonowania wspólnoty połączonej nazwiskiem zob. [Karasińska, online].

oraz kontrastowy (jednoznacznie subiektywny, podkreślający opozycję miasto–wieś) sposób prezentacji przestrzeni.

Zwróćmy uwagę, że podobnie jak chociażby u Walentyna Rasputina kobiety są wewnętrznie silniejsze od mężczyzn, choć najczęściej nie zajmują eksponowanych pozycji w społeczności. Stoją na straży tradycji, pamięci historycznej (jak w *Mieście ryb* Lonicha, nazwana tu „dobratycką agencją informacyjną”), stabilizacji i spójności rodziny, a nawet całej grupy, są bardziej od nich zaradne życiowo (posiadają wiele niezwykle przydatnych umiejętności – jak w epizodzie, w którym babcia Makrynia ratuje życie dziewczynce ukąszonej przez żmiję). Co ciekawe, cechy te są właściwe nie tylko seniorkom (choć te z powodu bogatego i nierzadko naznaczonego traumatycznymi wydarzeniami życia wiodą prym). Pomimo różnicy pokoleniowej posiadają je także młodsze kobiety (Ała, jej siostra Uljanka, przyjaciółka – lekarka Zarnicka), choć nie zawsze są tego świadome. Mężczyźni w tym porównaniu wypadają dość blado, bo albo są poczciwi, ale bierni i ulegli, albo drapieżni, okrutni, bezwzględni (i dzięki temu bogaci), ale krótkowzroczni, nastawieni na doraźny osobisty sukces komercyjny i przez to nierzadko wręcz zbędni, a nawet szkodliwi (głównie przez swoją obojętność wobec tradycji wspólnotowej) z punktu widzenia spójności społecznej. Kontrast ten uwypuklony jest poprzez wyraźną dwudzielną (obecną wcześniej w prozie wiejskiej) konstrukcję przestrzeni opartą na opozycji miasto–wieś, w której miasto jest terytorium obcym, potencjalnie niebezpiecznym (a czasami wręcz wrogim), jądrem zła, zaś wieś – postrzeganym wieloaspektowo „domem”. Nic dziwnego zatem, że każdy bohater tożsamościowo „wiejski” zawsze czuje się w mieście niepewnie, nieswojo, „nie na miejscu”. Przykładem może być choćby opis Mińska oczami Ały:

У Менск прыехала душным вечарам, у гадзіну, калі бледныя менчукі вяртаюцца з працы, а загарэлыя пенсіянеркі – з дачаў. Дзіка было глядзець мне на поўны люду дымны горад пасля прастораў Дабрацічаў (...) Дом, праўда, быў не новы: пампезны сталінскі дом з ляпнінай, у духу часу, калі мільёны жылі ў беднасці надзею перасяліцца ў такі палац, даступны абраным, але ў які для падтрымання надзеі ў меншыя кватэры сялілі таксама трохі рабочых і пару прыбіральшчыцаў [Бабіна, online].

Opis miasta, nawet w tym nadzwyczaj powierzchownym siłą rzeczy i krótkim fragmencie, jest wyraźnie sugestywny. Celowo wprowadzona symboliczna emblematyczność opisywanego miejsca lokuje stolicę kraju w grupie terytoriów nieprzyjaznych (zwłaszcza w kontekście widocznych na każdym kroku odprysków niechlubnej radzieckiej przeszłości) i jednocześnie (paradoksalnie) nieznaczących. Z punktu widzenia bohatera „wiejskiego” nie posiada ona żadnych (czy to materialnych, czy to metaforycznych) cech *sacrum* symbolizujących ciągłość kultury, trwałość czy poczucie wspólnoty narodowej⁸. Odwrotnie – nawet zachowane z przeszłości obiekty są namacalnym świadectwem antywartości.

⁸ O pojęciu „centrum” w odniesieniu do miasta oraz relacjach centrum–peryferia szerzej zob. [Kozielska 2003, 168-189].

Całkowite odwrócenie znaczenia pojęć „centrum” i „peryferia” sprawia, że wieś jest prezentowana (głównie z uwagi na często eksponowaną nostalgiczną pozycję narratorki) najczęściej w konwencji sentymentalno-romantycznej, właściwej dla tzw. małej ojczyzny. Regionalizm w tym przypadku jest postrzegany szeroko, w rezultacie czego następuje przesunięcie punktu ciężkości z europejskiego na lokalny i dochodzi do „przeskalowania” – „obiektem narracji nie jest terytorium *sensu stricto*, lecz pokrywająca je faktura znaczeń i wartości – mapa «ludzkich adnotacji» do krajobrazu” [Browarny 2008, 140]. Generuje to modyfikacje postawy narratorki w zależności od aktualnego centrum zainteresowania. Przykładowo we fragmentach dotyczących przeszłości regionu narratorka prezentuje głównie postawę nostalgiczną – ze szczególnym pietyzmem odnotowuje wszelkie ślady dawnej tradycji (zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym), dziś już (co z żalem podkreśla) coraz bardziej zapomiananej, spychanej na margines czy wręcz niszczonej („Тыя шматгалосці, што я чула ў дзяцінстве штовечар ля кожнай хаты, калі сонца сядала за Буг, а людзі спявалі, пасеўшы на ганках, аднесены ўжо ветрам гісторыі ў няведамыя выраі” [Бабіна, online]), а́з назбыт добітніе ўсвідаміаіа́с, же „boli nie utracone «wczoraj», ale nieprzyjazne i obce dzisiaj” [Zaleski 2004, 15].

Zupełnie inną, jednoznacznie krytyczną postawę przyjmuje narratorka we fragmentach dotyczących prezentacji współczesnego oblicza Białorusi. Choć sama autorka wielokrotnie podkreślała, że nie jest to książka o Łukasence, trudno się oprzeć wrażeniu, że jest on niezmiennie w tle obrazu tego śmiesznego i straszego jednocześnie świata. Dzisiejsza Białoruś to piękne i urokliwe przyrodniczo miejsce, które systematycznie niszczą ludzie władzy. Powszechna korupcja, pazerni deweloperzy owładnięci przemożną żądzą pieniądza, oszustwa, szantaże, wymuszenia – oto codzienność dzisiejszej Białorusi, tym bardziej przynębiająca, że utrwalana przez służby specjalne – niechlubny odprysk stalinizmu stojący u boku rządu. Fałsz, obłuda i zakłamanie – skrzętnie i z wielkim oddaniem kreujące symulakryczną rzeczywistość – są widoczne wszędzie, zwłaszcza w środkach masowego przekazu. Podstawowym problemem, jak wskazuje Babina, nie jest jednak sam fakt żywotności komunistycznej „spuścizny”, ale pasywność znacznej części społeczeństwa wobec jawnych przejawów niesprawiedliwości.

Вы не выйграеце вашых выбараў. Ваша праблема не ў тым, што за прэзідэнта галасуе большасць народа. Якраз не, відавочна, яны за яго не прагаласуюць, бо ў большасці людзей ёсць як пачуццё адказнасці, так і пачуццё справядлівасці. Ваша праблема ў тым, што ў вашай краіне толькі што ўтварыўся слой багатых паўуласнікаў, паўчыноўнікаў. Гэты вялікі колькасна пласт абсалютна амаральных – ці дэмаралізаваных – людзей, якія штохвілінна атрымліваюць вялізныя – ці як гэта ў вас гаворыцца – шалёныя грошы. Яны не пагодзяцца на рызыку страціць іх пры новай уладзе. Надта многа для іх на коне. І яны яшчэ не паспелі страціць пачуццё небяспекі. Гэта здарыцца пазней, з тлушчам і шыкам. А зараз яны выйграюць. Шаленства – смяротная хвароба, і вашае грамадства заразілася [Бабіна, online].

Milcząca przyzwolenie na drapieżny kapitalizm wynika pośrednio z dość skomplikowanego i przez to trudnego do zdefiniowania stosunku samych Białorusinów do władzy. Jak podkreśla Babina, choć społeczeństwo jest o wiele bardziej wewnętrznie zróżnicowane w tym zakresie, to jednak nie protestuje i trudno jednoznacznie powiedzieć, „czy ta bierność ograniczająca się do odwrócenia plecami to aż życiowa mądrość, czy tylko duchowe lenistwo” [Babina, online]. Z tekstu powieści wynika, że współczesna Białoruś w znacznym stopniu odtwarza autorytarny model władzy sowieckiej. Podział władz jest fikcyjny, demokracja – formalna, zaś wszelkie instytucje i służby są na usługach partii rządzącej. Świadczy o tym choćby fragment opisujący aresztowanie Ały. Brutalność, upodlenie, upokorzenie, ponížanie, tortury, przemoc, obelgi ze strony milicjantów, to tylko przedsmak finału całej sprawy, czyli błyskawicznego procesu, będącego literalnym odwzorowaniem tzw. procesów pokazowych z czasów ZSRR.

Я не паспела і піскнуць, як яны грохнулі мяне аб падлогу (...)

– Сука, што, получила, бл...ь? Счас ка вп...ю, не встанеш! (...)

Хлопец у чорным, з надпісам ОСОБЫЙ СПЕЦНАЗ над кішэняй, дзелавіта з размаху ўдарыў ботам мне па пальцах правай рукі. Ад невыноснага болю я закрычала «не надо!», перакулілася, падцягнуўшы ногі, на спіну, затуліла руку (...)

– У, скотина!

Удар прыйшоўся па паламанай руцэ, і ад страху і болю я, на шчасце, адключылася (...)

Производится судебное разбирательство по обвинению по статье 156.1 «мелкое хулиганство» (...) Объявляю приговор: 10 суток административного ареста! [Babina, online].

W tej sytuacji słusznie wnioskuje Jerzy Waszkiewicz, pisząc, że choć rządzący zdają sobie sprawę z niemożności „odtworzenia dawnego ustroju totalitarnego i reanimacji ZSRR, ale jego elementy przywraca się wszędzie, gdzie powstaje najmniejsza ku temu sposobność” [Waszkiewicz 2013, 96]. W tym kontekście nie dziwi fakt, iż w tekście znajdujemy całkiem sporo oceniających komentarzy o charakterze degradującym zaświadczających o hegemonistycznym autorytaryzmie rządzących, skutecznie niszczącym tradycję i kulturę narodową, stwarzającym tym samym całkowicie absurdalną kategorię narodu rozumianego wyłącznie jako „konglomerat ludzi, złączonych pewnym poziomem konsumpcji i indoktrynacji ideologicznej” [Waszkiewicz 2013, 87].

Elementami spajającym wszystkie wątki w logiczną całość są dwa równoległe rozwijające się wątki: utrzymana w konwencji fantastyczno-sensacyjno-przygodowej historia poszukiwania tajemniczego skarbu rodzinnego i wtrącenia traktujące o dwuwymiarowo postrzeganej rzece Bug. Pierwszy z nich, zawierający także elementy *fantasy* („nurkowanie w dziurach czasowych”), wypełnia luki w historii regionu, tłumacząc jednocześnie źródła jego specyfiki. Drugi ma wyraźnie symboliczną funkcję. W realnym wymiarze Bug to naturalna granica

pomiędzy krajami, w metaforycznym – uosobienie magii, *materia prima* każdego życia, niebezpieczna, ale i ożywcza. Wprowadzony przez autorkę motyw płynącej wody ma tu znaczenie wyłącznie pozytywne. Symbolizując niestałość, daje jednocześnie perspektywę nieograniczonych możliwości (w tym zmiany na lepsze). Z jednej strony jest symbolem niebezpieczeństwa (płynąca woda może pochłonąć człowieka), z drugiej zaś zapewnia bezpieczeństwo, bo niezależnie od politycznych zawirowań płynie swoim torem, chroniąc pod powierzchnią przeszłość tego regionu.

– Глянь, у рацэ нібыта яшчэ адзін горад, (...) Рыбін горад. У спакойнай, роўнай з берагамі рацэ адлюстроўваліся сцены замка, аканіцы, масты, вязыберасты. І формы, і фарбы – усё як над вадой, нават выразней, акрэсленай, графічнай. Нібыта там, пад вадой, сапраўды вырас яшчэ адзін горад – рыбін горад, падводны і падступны, які дахамі дамоў глядзіць уніз. Нібыта гэтыя два гарады, неадрыўныя, адно цэлае, раптам выраслі з зямлі, як ад кораня, расцвілі сярод зялёных шатаў, як пук жыцця, як кветка мальвы з празрыстымі шаўковымі пялёсткамі – масты, сцены, дрэвы над вадой і пад ёю. Нібыта там і там жылі людзі [Бабіна, online].

Nawiązanie do najbardziej rozpoznawalnego motywu folklorystycznego – legendarnego zatopionego miasta Kitieź, „rosyjskiej Atlantydy” – w połączeniu z motywem płynącej wody sprawia, że rzeka urasta do rangi jednej z pełnokrwistych (bo obdarzonych nie tylko przeszłością i teraźniejszością, lecz także przyszłością) bohaterek powieści⁹, bohaterek znaczących, bo każących pamiętać o przeszłości, bo tylko wtedy możliwa będzie budowa przyszłości. Słusznie zatem podkreśla Wojciech Józwiak pisząc, że „Jak długo nie oddamy czci naszym przodkom – a wraz z nimi również tym, z którymi łączy nas to, że żyli na tej samej co my ziemi – tak długo nasza dusza będzie chora. I będziemy niszczyć to, co „nie swoje” [Józwiak, online].

Polska w tym układzie zajmuje niejednoznaczną pozycję – oba kraje łączy wspólne dziedzictwo dziejowe, Białorusini chętnie prowadzą interesy w Polsce, jeżdżą tam na wakacje, doceniają lokalną kuchnię, ale jednocześnie (głównie, w rezultacie utrwalonych już, niestety, sztucznych podziałów terytorialnych) postrzegają ją jako inny (choć nie do końca obcy), w pełni europejski (głównie w kontekście ekonomicznym – dostatni i pod wieloma względami atrakcyjny) kraj¹⁰.

⁹ Potwierdza to sama autorka, podkreślając, „Uściślijmy, że to nie rzeka dzieli, ale ludzie. To oni posłużyli się Bugiem, czyniąc z niego w 1939 i 1944 roku granicę, ze wszelkimi tego konsekwencjami. Bug jest dla mnie rzeką magiczną. Moja rodzinna wioska stała na jego wschodnim brzegu i kiedy wytyczano granicę, nas wszystkich wysiedlono. W przypadku niektórych innych osad bywało jeszcze bardziej dramatycznie: jedna część takiej wioski pozostawała na brzegu polskim, a druga na wschodnim i tę często likwidowano, brutalnie przenoszono w inne miejsce. Dla ludzi to tragedia – ciężko żyć ze świadomością, że po drugiej stronie rzeki są mogiły przodków, że jest do nich całkiem blisko, a jednak bardzo daleko. Bywa, że te mogiły są na Białorusi, a i tak nie można do nich dotrzeć – są usytuowane w obrębie tysiącmetrowej zony, do której nie ma dostępu. Zabrania go drut kolczasty” [Babina, *Na własnych nogach...*].

¹⁰ Jak pisze Joanna Kozioł, „Polska jest postrzegana przez Białorusinów jako kraj mlekiem i miodem płynący. Co ciekawe, polscy mężowie też wydają się bardziej atrakcyjni od białoruskich.

Ambiwalentny status Polski wydaje się charakterystyczny „dla doświadczenia (post)kolonialnego wymiaru zjawisk historii powojennej (między innymi (...) mieszkańców pogranicza czy różnego rodzaju mniejszości)” [Domańska 2008, 163], które (jak podkreśla Bogusław Bakuła) jest właściwe dla całej historii tych regionów także z uwagi na „psychologiczny efekt kompleksu odcięcia, zwłaszcza w okresie komunistycznym” [Bakuła 2006, 13].

Znaczący w tym ujęciu jest finalny fragment utworu. Mimo bolesnej świadomości przemijania i nieuchronnego odchodzenia w przeszłość „małej ojczyzny” nie odrzuca teraźniejszości i zmian, które ona przynosi:

Больш не жывуць Дабрацічы, але мы жывем пакуль. Мы перажылі і гэта. Толькі пабачыўшы гэтую мапу, я канчаткова зразумела, чаму даўся нам скарб: мы былі апошнімі; на нас заканчвалася гісторыя нашага роду; нашыя дзеці, нават калі і носяць нашыя прозвішчы — гэта ўжо іншы род, іншая гісторыя. Мы былі апошнімі, хто бачыў, чуў і ўдзельнічаў у тым, што складала сутнасць жыцця маіх землякоў некалькі стагоддзяў. Цяпер пачынаецца новае [Бабіна, online].

Powyższy fragment wskazuje, że przy całym przywiązaniu do historii nie mamy tu do czynienia z charakterystyczną dla „małych ojczyzn” postawą lokalizmu regresywnego (wypierania i zamykania się przed nowością), a przykładem osobowości pogranicznej, ukształtowanej na styku kultur i przez to otwartej na przyływ zróżnicowanych treści, oponującej wobec wykluczenia, w pewnym stopniu nawet dążącej do upodobnienia, asymilacji, jednak głęboko świadomej swojej przynależności mentalnej. Z postawą autorki w dużym stopniu konwenują wnioski Marii Janion, która podkreśla, że mówiąc o pograniczu, musimy pamiętać, że przede wszystkim „Oznacza ono transkultuację, przenikanie się kultur, ich kontaminację, hybrydyczność i niejednoznaczność tworu, który skutek tych procesów powstaje” [Janion 2006, 177].

W tym kontekście powieść Babinej, przy całej swojej warstwie fantastyczno-zabawowej, jest istotnym głosem (o czym świadczy bardzo pozytywnie, a czasami wręcz entuzjastyczne, jej przyjęcie przez krytykę¹¹) w dyskusji o wymiarach współczesnego multikulturalizmu wolnego od „podziałów na większość/mniejszość, swojość/cudzość, lepszosc/gorszość” [Bakuła 2006, 27].

Są postrzegani jako zaradni i szarmanccy. Tu nadal Polak jest synonimem klasy, mężczyzny, który przy spotkaniu całuje damę w rękę. Dużo osób chce przyjechać do Polski z nadzieją, że znajdzie lepszą pracę i będzie mogło rozwijać się zawodowo (...). Czasami mam wrażenie, że oni widzą nas tak, jak my widzieliśmy kilka lat temu Anglię, prawdziwy raj dla emigrantów” [Kozioł, online]. Podobne spostrzeżenia można znaleźć w tekście Aleksandry Sliziuk [Sliziuk, online].

¹¹ Szerzej na ten temat zob. *Роман Наталки Бабиной „Рыбин город” издан в электронном виде*. W: <https://nn.by/?c=ar&i=211236&lang=ru> [Доступ 24 VI 2018].

Bibliografia

- Babina Natalka. *Na własnych nogach i we własnych butach. Wywiad Jarosław Kolasiński. Tłum. Śmiałowska J.* W: <http://www.netkultura.pl/697/697/> [Dostęp 20 VI 2018].
- Babina Natalka. 2011. *Rybin horad*. Elektron. tekst. dan. (1,41 Mb), Afarmlennie. IP A.M. Januszkiewicz, 2018. Minsk [Бабіна Наталка. 2011. *Рыбін горад*. Электрон. тэкст. дан. (1,41 Мб), Афармленне. ІП А.М. Янушкевіч, 2018. Мінск].
- Babina Natalka. 2013. *Kołu ja zrozumiała, čo ja ukraińka, wsie stałona swoe miscie*. Wywiad Anna Koźieńowska-Bihun. „N@szie Słowo” Nr 5, 3 II W: <http://www.nasze-slowo.pl/natalka-babina-koli-ya-zrozumila-shho-ya/> [Dostęp 3 VI 2018] [Бабіна Наталка. 2013. *Коли я зрозуміла, що я українка, все стало на своє місце*. Wywiad Анна Коженювська-Бігун. „Н@ше Слово” Nr 5, 3 II. W: <http://www.nasze-slowo.pl/natalka-babina-koli-ya-zrozumila-shho-ya/> [Доступ 24 3 VI 2018].
- Bakuła Bogusław. 2006. *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*. „Teksty Drugie” nr 6: 11-33.
- Boćkowski Daniel. 2011. *Granica polsko-białoruska 1919-1944 jako wynik imperialnej gry Kremla*. W: *Centrum i peryferie Europy Środkowo Wschodniej. Kształtowanie się terytoriów i granic państw od średniowiecza do współczesności*. Red. Znamierowska-Rakk E. Warszawa: Wydawnictwo Neriton IH PAN: 149-158.
- Browarny Wojciech. 2008. *Literacki obraz Śląska. Wrocław i Dolny Śląsk w polskiej prozie współczesnej (1946-2005)*. W: idem. *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Czerwińska Ewa. *Natalka Babina: – To nieprawda, że Białorusin ma duszę niewolnika*. W: <http://www.kurierlubelski.pl/artykul/335216,natalka-babina-to-nieprawda-ze-bialorusin-ma-dusze-niewolnika,id,t.html> [Dostęp 11 VI 2018].
- Domańska Ewa. 2008. *Badania postkolonialne* W: Gandhi Leela. *Teoria postkolonialna*. Tłum. Serwański J. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie: 157-165.
- Gendek Karolina. *Białorusini w Polsce. Cz. 4: Tutejsi, czyli jacy? Tożsamość Podlasia*. W: <https://bielarus.pl/bialorusini-w-polsce-tutejsi-czyli-jacy.html> [Dostęp 1 VI 2018].
- Janion Maria. 2006. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jóźwiak Wojciech. *Ruiny i atlantydy*. W: <http://www.taraka.pl/blog/?q=ruinatla> [Dostęp 1 VI 2018].
- Karasińska Alicja. *Oddolne tworzenie „mikrokosmosu” rodziny w przestrzeni wsi*. W: <http://kulturaoddolna.pl/oddolne-tworzenie-mikrokosmosu-rodziny-w-przestrzeni-wsi/> [Dostęp 8 VI 2018].
- Kozielska Barbara. 2003. *Globalopolis – cywilizacja miast*. W: *Globalopolis. Kosmiczna wioska. Szanse i zagrożenia*. Red. Borkowski R. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX: 168-189.
- Kozioł Joanna. *Polak-katolik, czyste ulice oraz inne polsko-białoruskie stereotypy*. W: <http://www.eastbook.eu/2016/06/03/polak-katolik-czyste-ulice-oraz-inne-polsko-bialoruskie-stereotypy/> [Dostęp 20 VI 2018].
- Łysek Marta. *Kryminal słowiański*. W: <http://www.portalkryminalny.pl/content/view/2570/36/> [Dostęp 1 VI 2018]
- Rybicka Elżbieta. 2014. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Sadowski Andrzej. 1997. *Identyfikacja narodowa na pograniczu polsko-białoruskim*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 1: 115-127.

- Sliziuk Aleksandra. *Pracowici, gościnni, nadużywający alkoholu – co jeszcze Białorusini myślą o Polakach?* W: <https://bielarus.pl/co-bialorusini-mysla-o-polakach.html> [Dostęp 20 VI 2018].
- Smatryčënka Sârgej. 2007. *Rëčaišnae z irëal'nym*. W: Babina Natalka. *Kryvi ne pavidna byc' vidna*. Mińsk: I.P. Łohwinau: 3-6, seria: Kniharnia „Nasza Niwa” [Сматрычэнка Сяргеј. 2007. *Рэчаіснае з ірэальным*. W: Бабіна Наталка. *Крыві не павідна быць вiдна*. Mińsk: I.P. Łohwinau: 3-6, seria: Kniharnia „Nasza Niwa”].
- Waszkiewicz Jerzy. 2013. *Rozwianie mitów – współczesne białoruskie refleksje nad własną tożsamością*. „Studia Białorutenistyczne” nr 7: 81-96.
- Zaleski Marek. 2004. *Formy pamięci*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.

Summary

ASPECTS OF BORDELAND MULTICULTURALISM (NATALIA BABINA, *THE TOWN OF FISH*)

The novel *The Town of Fish* (*Рыбін горад*, 2007) by Natalia Babina is an extraordinary work within contemporary Belarusian literature due to both its content and formal characteristics. It is an eclectic text, which includes elements of the action and detective novel, fantasy, the novel of manners, and even the reportage. The story of the main character is a mere pretext for contemplating some aspects and condition of modern Belarus as well as identity issues of its inhabitants (especially from the borderland). In this context, Babina's novel, despite its fantastic and entertaining layers, is a significant voice in the discussion concerning the dimensions of modern multiculturalism devoid of “divisions into majorities and minorities, the familiar and the other, the better and the worse”.

Kontakt z Autorką:
olazywert@o2.pl

SYLWETKI NAUKOWE

Irena Rudziewicz
Olsztyn

КАЛИНИНГРАДСКИЙ ПРОФЕССОР АЛЕКСЕЙ ЗАХАРОВИЧ ДМИТРОВСКИЙ

Алексей Захарович Дмитриевский известен в Польше как большой знаток и любитель славянских народов, в том числе и польской культуры и литературы, исследователь общеславянской истории и цивилизации, постоянный популяризатор идей общеславянского гуманизма, взаимосвязей и общеславянской общности. Профессор Российского государственного университета им. И. Канта в Калининграде, ученый-славист, заслуженный работник культуры, член Союза писателей и Союза журналистов России, замечательный поэт и переводчик родился 7 сентября 1927 года в семье учителей с многолетней педагогической традицией в день Бородинской битвы, о чем многократно говорит в своих стихах.

Я сам собой, и ямб на воле,
И надо мной Отчизны сень.
Стою на Бородинском поле. –
Я сам родился в этот день. [Дмитровский 2012, 134]

Родился будущий поэт на пересечении границ России, Украины и Белоруссии, на Брянской земле, в селе Почеп, которое может стать своеобразным символом единства и сотрудничества всего восточного славянства, примером для всего славянского мира. Место рождения всю жизнь было для А. Дмитриевского самой близкой и родной малой родиной.

Почеп, Доманичи, Красный ли Рог, –
Угол святой и родимый порог. [Дмитровский 2012, 113]

Вспоминая свои детские и юношеские годы, свою родню и биографию, родные места и исторические события с ними связанные, Профессор А. Дмитриевский неоднократно подчеркивал, что «Родина великая и Родина малая взаимосоотносимы: Родина малая – это единственная точка во Вселенной, где человек начинается и остается навсегда в своих нравственно-психологических горизонтах. Родина великая – где мы

в большой истории и всеобъемлющем пространстве» [Дмитровский 2007, 6]. Для Поэта «Родина – это как воздух, которым мы дышим и живем. Она кругом нас и в нас самих! Она как постоянное и непосредственное зримое Божоявление. Есть у человека Родина – значит, есть он сам, а все прочее вторично» [Дмитровский 2002, 7].

С этим понятием Родины у Дмитровского тесно связан славянский мир, о котором многократно говорит и пишет, посвящая славянским народам многие строки, исследования, разборы и размышления, подчеркивающие близость истории, развития, культуры, общность славянских истоков.

Славянский подвиг чести –
Крепить совместный Дом.
Творить дорогу вместе
Стихами и трудом.

...

Славяне – братья на планете
В страде тернового венца.
Мои пути! Людой в билете.

Любая маска для лица. [Дмитровский 2003, 32, 34]

В течение всей жизни в стихотворном творчестве А. Дмитровского общеславянская тема, идея единства славянского мира, проблема значения и места деятелей, поэтов, представителей славянских наций в культуре Европы и мира, влияние славянских идей и участие славянских народов во всех европейских исторических событиях играет немаловажную роль. «Славянский мир! ...Я пребываю в нем с первого дыхания, – подчеркивает ученый, – поскольку моя Брянщина – на пересечении трех братских восточнославянских народов и в смешении их говоров, дополнявшихся немалым количеством западнославянизмов» [Дмитровский 2007, 12].

А. Дмитровский уверен, что сила славянских наций в их единстве, «в совместной судьбе», в славянском братстве, «Где Волга и Висла, и вольный Дунай, и где царствует Кирилл и Мефодий в славянской груди» [Дмитровский 2012, 213]. И поэтому многие поэтические тексты посвящены идеям «Славянского братства», где упоминаются все народы и нации, страны и края, знакомые и друзья, поэты и представители разных видов искусства, работающие, создающие и творящие для свободной счастливой жизни на земле.

Чтоб мир Всеславянский постичь и объять,
Все так! Здесь Славянская воля и слава,
Славянских преданий единоподержава,
Где каждый на свете Славянский Народ
Свободно-сборно в Славянстве живет. [Дмитровский 2012, 219]

Описывая, представляя и подчеркивая общеславянские идеи и корни славянского гуманизма, славянской взаимозависимости и общности,

Дмитриевский многие научные работы, различные доклады и многочисленные стихотворения посвящает польско-русскому сотрудничеству. Как «utalentowany piewca wzajemności słowiańskiej», так и всесторонний исследователь «pobratymstwa narodów słowiańskich» [Białokozowicz 2007, 214], А. Дмитриевский многократно писал о Польше, польской истории, литературе и культуре, переводил стихи и тексты польских авторов, анализируя их творчество во многих статьях и выступлениях, описывал свои приезды в Польшу и участие во многих международных конференциях, организованных, в частности, и в Ольштыне. Продолжение и развитие контактов с польской культурой, расширение и укрепление славянских связей – это, как нам кажется, постоянная тема и ведущая идея А. Дмитриевского.

Последние рифмы. Домой!... Расстаюсь.
Славянская радость, славянская грусть.
И счастье, и горе изменчивых лет...
Славянская воля – совместный билет!
Славянское сердце в славянской груди.
Славянское слово, – о буди, гряди! [Дмитриевский 2012, 138]

Связь поэта с великой семьей славянских народов подтверждают многие исследователи его поэтического и научного наследия. «Славянское братство, славянская общность как сплетение национальных самобытностей, своеобразных материальных и духовных культур народов в историческом аспекте и в нынешних конкретных проявлениях – постоянные мотивы поэзии Дмитриевского. В той или иной форме, в том или ином объеме они присутствуют практически во всех его книгах», – не без основания утверждают авторы статей и разборов, обращая при этом внимание на использование калининградским поэтом славянизмов, языковой старины, полузабытых понятий и речений, что «подчеркивает славянскую общность и придает своеобразный колорит всей поэзии Дмитриевского» [Дмитриевский 2007, 21, 24]. Мысль о необходимости соблюдать чистоту родного языка и культуру речи особенно близка Профессору А. Дмитриевскому, который многократно подчеркивает желательность умного пользования «чуждым инструментарием русской поэтической речи» и бережного отношения к слову.

Вначале было слово,
Как небо и земля. –
Извечная основа
Стихов и бытия. [Дмитриевский 2002, 4, 9]

Несомненно, все писатели и авторы обязаны беречь родной язык, что и ученый, и поэт Дмитриевский прекрасно осознает «и достойно воюет за чистоту русской речи, ее преемственность в поколениях. Но в борении за русскую самобытность он не забывает о славянском братстве и напоминает нам о нем» [Дмитриевский 2007, 25] в своих научных статьях, книгах, рефератах, лекциях, докладах и стихах.

Как первый день от мир мира
 И первые слова,
 Слепцов безвестных лира,
 Былинная молва.
 Я слушал над обрывом
 Легенды старых верб.
 И чудилось призывом:
 Ты – русич, поляк, серб. [Дмитровский 2002, 68]

С 1982 года А. Дмитриевский является главным редактором «Литературной страницы» как приложения в газете «Калининградский университет», где «славянская тема постоянно присутствует в произведениях поэтов, публицистов и критиков» [Эпоха..., 114]. Тут же многократно помещались разнообразные работы, статьи, разборы о Польше, нашей культуре, исторических и литературных событиях¹, печатались различные материалы о польских поэтах, писателях, ученых, в частности, и ольштынских, а также посвященные им стихотворения и послания. Появлялись они и в других материалах. Среди них находится высказывание Дмитриевского о стихах Валенты Пилата в переводе Розы Алимпиевой («Литературная страница» 2008, № 210, 22 III), в которых, считает, присутствует «и современная драматическая рефлексия любви, и особо ошутимые мотивы нынешнего трагического отчуждения и одиночества» [«Slawista» 2008, 30]. Пишет Дмитриевский тоже о научной судьбе, разнообразной деятельности Профессора Базыли Бялокозовича, считая, что это «один из крупнейших специалистов в области сравнительного славяноведения», который многие труды посвятил творческим достижениям А. Пушкина и А. Мицкевича, постоянно подчеркивая их феномен для развития «нашей культуры в его историческом и перспективном значении...» [Дмитровский 1999, 24-25; 2007а, 19]. В юбилейный год 70-летия со дня рождения Бялокозовича помещает Дмитриевский посвященное Профессору стихотворение *Грюнвальд* [Дмитровский 2002а, 16-17], а после смерти Профессора Базыли Бялокозовича (21 февраля 2010 года) Дмитриевский печатает *Завещание*. В нем вспоминает годы дружбы и совместных контактов, встречи на конференциях

¹ См. м.др.: Ю.В. Костяшов. *600-летие Грюнвальдской битвы*. „Литературная страница» № 230. Приложение к № 3 «Калининградский университет» от 2 II 2010; А. Дмитриевский. Заметка о встрече и перевод стихов Яна Чиквина. там же: 3-4; Л.А. Мальцев. История XX века в семейных преданиях, «Литературная страница» № 234. Приложение к № 7 «Калининградский университет» от 11 V 2010: 2; В.И. Гальцов. Грюнвальдская битва, Литва и Русь. «Литературная страница» № 237. Приложение к № 8 «Калининградский университет» от 10 VI 2010: 1-2; А. Дмитриевский. Грюнвальд. Стихи. там же: 3; Л.А. Мальцев, Большая метафора мира. «Литературная страница» № 250. Приложение к журналу Б.Ф.У. «Универсия» № 1: 3-4; Лекция о Тадеуше Ружевиче в Ванкувере, «Литературная страница» № 252. Приложение к журналу Б.Ф.У. «Универсия № 1», август 2011: 3; С.С. Ваулина. Светлой памяти ученого, коллеги, друга. «Литературная страница» № 255. Приложение к журналу Б.Ф.У. «Универсия» № 2, октябрь 2011: 1; Л.В. Колобкова. В моей памяти. там же: 2; Р.В. Алимпиева. Памяти ученого. там же: 2; А.З. Дмитриевский. В Ольштынке. Быль. там же: 2; Л.А. Мальцев. Конец истории: русский и польский взгляд. там же: 2-3.

и частые письма, подчеркивая, что «люди благородного духа и могучего ума не уходят, они обретают инобытие в истории, в своих учениках, в родных и близких и в том великом деле, в котором сложился их талант, – как дар родного народа, которому была посвящена жизнь...». Русский ученый и поэт уверен, что ему очень повезло, что на своем жизненном пути ему «выпала благодать дружить с профессором Базыли Бялокозовичем. Дружба в редких встречах на научных конференциях в Калининграде и Ольштыне, но в долгих и предельно насыщенных беседах...» [Дмитровский 2010, 6].

В специальном номере «Slawisty» посвященном X годовщине со дня смерти Профессора Альберта Бартошевича (28 августа 2001 года), находятся стихи-воспоминания Дмитриовского об очередной ольштынской конференции, где было столько добрых, радостных и творческих переживаний, связанных с ольштынскими друзьями, в том числе и с Бартошевичем.

И «Perkoz»радостный, и главный доклад...
Славянская встреча, славянский парад!
И русская речь, как на праздник вино.
Все вместе, как в песне! – Финал для кино. [Дмитровский 2011, 9]

Появляются тоже стихотворные впечатления Дмитриовского после очередных ольштынских конференций, которые часто посвящены или местам, или близким людям. После проведенной научной встречи в Илаве Профессор восхищался этим городом и окружающей его природой [«Slawista» 2000, 31-32], а под влияние переживаний и впечатлений во время VI Международной конференции, организованной Институтом Восточного Славяноведения Варминско-Мазурского университета, пишет *Элегию*, которую посвящает Пани Ирине Рудзевич:

Мне польские темы
В заветной тиши:
Стихов теорема
И музы души.

и *Посвящение* – Пани Анне Старостяк:

Был лес на рассвете в сияющей мгле
На польской знакомой, на вечной земле.
И рифмы слагались, и пела душа,
И осень, как муза, была хороша. [«Slawista» 1997, 31]

Калининградский поэт создает тоже цикл *Стихи о Польше*, в котором, между другими, нашлись произведения посвященные Профессору Б. Бялокозовичу, Профессору А. Бартошевичу и Профессору В. Пилату [«Slawista» 1998, 31-32]. К последнему из них направляет Дмитриовский и поздравительное письмо после присуждения звания Почетного доктора Калининградского университета («Литературная страница» 2008, № 210, 22 III), в котором подчеркивает широту и разнообразие литературных

интересов Пилата, его роль и значение в области исследования проблем современной русской драматургии, где главным предметом изучения в последние годы стало творчество Николая Коляды и «екатеринбургской школы» [Дмитровский 2008, 28-29].

На страницах ольштынской прессы многократно печатались многие разнообразные оригинальные стихотворения Дмитровского, в которых чувствуется связь с русской традицией и культурой, видны многие наблюдения, собственные опыты и воспоминания во время путешествий по России, проявляется любовь к родной стране и славянскому миру [«Sławista» 1999, 29; 2000, 24-26; 2005, 35-39; 2011, 24-26; и др.].

В Ольштыне многократно печатались рецензии книг стихов Дмитровского и статьи об его стихотворном творчестве. После издания двух работ Профессора (*Странники*, Калининград 2000 и *Учительские записки*, Калининград 2003) В. Пилат обратил внимание, что стихи калининградского поэта являются «lirycznym zapisem przeżyć Autora, jego przemyśleń na temat własnego losu, swoich korzeni, przywiązania do kultury rosyjskiej, a także przemyśleń na temat kultury polskiej (i nie tylko), która, jak wynika z wierszy, jest szczególnie ceniona przez Autora» (s. 33) [2004, 33-34]. Б. Бялокозович прежде всего отметил в этих книжках тематическое разнообразие, считая, что «doniosłe miejsce zajmuje tematyka słowiańska – rola, znaczenie i miejsce w kulturze europejskiej, a także необходимость zjednoczenia sił słowiańskich w walce z globalizmem» (s. 35) [2004, 35-36].

Через год появилась рецензия следующей книжки Дмитровского (*Славянская речь*, Калининград 2004), где кроме стихотворений нашлись два прозаических высказывания на тему славянского мира. Многие стихи из этого томика были написаны с конкретными посвящениями (родственникам, ученикам, друзьям, исследователям литературы, славянским деятелям) и говорят, что поэт «kocha nie tylko kulturę rosyjską, ale także polską, bułgarską, serbską, czeską, słowacką i in. i tę swoją miłość stara się wyrazić w poetyckiej formie i kocha te kultury, bo je po prostu zna...», но особенно сильно связан с «naszą polską kulturą, zna poezję, co zresztą nieustannie podkreśla w swoich utworach» [Pilat 2005, 26-27].

На страницах ольштынских изданий была напечатана заметка и рекомендация юбилейной книги, посвященной Алексею Захаровичу Дмитровскому *Эпоха. Текст. Контекст* (Калининград 2007) [Pilat 2008, 18-19], а также ее рецензия, в которой представлено Юбилера не только как известного слависта и исследователя русской культуры, педагога, замечательного поэта, но и как польского друга, знатока польской литературы и культуры [Rudziewicz 2009, 23-24] Появились также материалы о юбилейных торжествах в Калининградском университете [Pilat 2008, 18-19] и посвященная калининградскому поэту статья, где были представлены те стихи, в которых упоминается Польша, ее история, литературные и культурные факты, а также те, посвященные избранным лицам

и современным друзьям. «Интерес Дмитриевского к Польше, – подчеркивает Автор статьи, – длится уже многие годы, находя свое выражение в его многочисленных научных работах и исследовательских текстах, часть которых опубликована тоже в наших вузовских журналах, книгах и изданиях, а также во многих стихотворениях, в которых Поэт говорит о польско-русских и общеславянских связях» [Rudziewicz 2011, 26-29], описывает свои пребывания во многих местах на польской земле (Ольштын, Нова Калетка, Илава, Грюнвальд, Гданьск, Торунь, Варшава и др.).

Я в польской заметке
Сегодня храним.

...

И осень на славу,
И дел благодать...

И город Илаву

Теперь вспоминать. [Дмитриевский 2002, 62, 66]

Дмитриевский многократно говорил и писал о своих встречах и знакомствах со многими учителями польских школ (Зофия Толочко, Мария Рутковска), преподавателями и сотрудниками университетов (А. Бартошевич, Б. Бялокозович, В. Пилат, И. Рудзевич, А. Старостяк, Т. Шишко и др.), посвящая им свои стихи, послания и воспоминания.

Начиная с 1989 года Профессор сотрудничает с ольштынскими научными изданиями, часто бывает на Международных конференциях в Варминско-Мазурском университете, выступает с докладами и рефератами, читает лекции для студентов и преподавателей, печатает свои статьи и исследования. «Szczególnie doniosły wkład we współpracę rosyjsko-polską w zakresie nauk humanistycznych wniósł profesor Aleksy Dmitrowski... Przy jego jakże czynnym konceptualnym współdziałaniu kształtowało się naukowe oblicze polonistyki i slawistyki kaliningradzkiej» [Białokozowicz 2007, 209] – не без основания пишет о калининградском ученом Профессор Базыли Бялокозович. «Jego koncepcje naukowe, – продолжает польский исследователь, – stanowiły siłę sprawczą, były główną sprężyną wielu pomysłów badawczych. Był też promotorem, inspiratorem i duszą spotkań naukowych, na których omawiano kierunki dalszej wzajemnej współpracy» [Białokozowicz 2007, 211].

Первые печатные в Ольштыне статьи Дмитриевского относились к жанровой тематике [Дмитриевский 1989; 1991; 1993; 1994; 1996; 1998], но уже с 1998 года калининградский ученый проявляет себя как крупнейший специалист в области сравнительного славяноведения, занимаясь этой тематикой в своих очередных разнообразных и многих трудах, исследуя славянскую тему у Мицкевича и Пушкина, Тютчева и А. Толстого, Ф. Тютчева и Яна Неруды, анализируя феномен русского, польского, чешского, сербского славянофильства, «*idee pobratymstwa oraz jedności świata słowiańskiego*» [Białokozowicz 2007a, 7], показывая быт, культуру,

литературу, развитие славянского мира в их единстве и разнообразии [Дмитровский 2001; 2003а; 2006; 2010а].

Многие статьи калининградского исследователя касаются польско-русских контактов, сравнительных анализов польских мотивов в разных литературных текстах [Дмитровский 2001а; 2002б; 2008а; 2011а]. В этих работах ведущее место, как нам кажется, занимает анализ контактов, встреч и литературных переключек в произведениях Пушкина и Мицкевича. На основе содержательно-формальных сходств в лирике Пушкина и Мицкевича «как основоположников новой русской и польской литературы», можно говорить не только об их «типологической жанровой общности, но и общности жанрового генезиса, чем в свою очередь подтверждается родственность национальных стилей русской и польской литератур» [Дмитровский 1998; 2001б; 2002в; 2002б], – не без основания утверждает калининградский ученый.

Калининградский университет в истории польско-русских научных и культурных контактов, в развитии разнообразных форм регионального и экономического сотрудничества сыграл значительную роль. В течение лет активным и немаловажным участником этих контактов был Профессор А.З. Дмитриевский. Это автор около 100 научных трудов литературоведческого и культурологического содержания и почти 450 различных статей, обзоров, эссе, исследований, анализов, публицистических работ, рецензий, воспоминаний, просмотров, заметок, записей в журналах, газетах, университетских изданиях русских и зарубежных. Это тоже автор около десяти поэтических сборников [Дмитровский 1998а; 2002; 2003; 2004; 2008б; 2009; 2010б; 2012], о которых многократно появлялись материалы, заметки, рецензионные статьи и рецензии в польской прессе, газетах и научных журналах [Piłat 2004; 2005; Białokozowicz 2004; Rudziewicz 2011; 2013; Korzeniewska-Berczyńska 2012]. В них говорится не только об оригинальных поэтических текстах Дмитриевского, но и многочисленных переводах, в том числе и поэзии польской (пр. Юлиуша Словацкого). Многие стихи и переводческие тексты находятся не только в поэтических сборниках, но и на страницах разных журналов, ежедневных газет и в различных антологиях.

По случаю юбилея 85-летия Профессора была издана книга стихотворений *Дальняя дорога*, в которой представлена лирика «как авторское личное и глубинно душевное переживание» [Дмитровский 2012, 3]. Эти лирические стихи являются для поэта «его самоутверждением в его собственном идеале, сподобленном общенародной Человечности» [Дмитровский 2012, 4]. Произведения собраны в двенадцать циклов, которые отражают самые важные, главные и существенные для Автора темы, мотивы, вопросы, душевные рефлексии, запросы, проблемы и раздумья как поэтической, так и научной многолетней деятельности. Значительную часть сборника занимают стихи связанные с Россией, русской литературой и культурой,

историей и путешествиями Автора по дорогам родного края. Немаловажную роль играет и общеславянская тема, тема единства славянского мира, места и влияния славянских наций и народов в исторических событиях Европы и мира.

Как для поэта, так и для научного исследователя, преподавателя, журналиста и переводчика А.З. Дмитриовского, всю жизнь, несомненно, значительную роль играла постоянная ведущая тема, повторяющийся лейтмотив, главная идея, важная мысль. Это Россия, русская литература и история, неизменная связь с русской культурой и традицией, ярко выраженный патриотизм и любовь к родной стране, а также связанная с предыдущей общеславянская тема, идея единства славянского мира, проблема места и значения славянской культуры для развития европейских и мировых достижений.

В последних стихах и работах А. Дмитриовского появляются элементы своеобразного подведения жизненных итогов. В них выражены и повторены те основные мысли, вопросы, наблюдения, сомнения, проблемы, которые так характерны для всей поэтической и научной деятельности Алексея Дмитриовского.

Силы нет. Но есть дорога.
Погоди еще немного,
Беспощадная судьба!
Есть тревога. Есть борьба.
Рифмы строго на насесте. [Дмитриевский 2012, 379]

Библиография

- Dmitrovskij Aleksej. 1989. *Travestiâ kak liričeskij žanr*. V: *Studia i Materiały. Historia i współczesność w języku rosyjskim i literaturze*. WSP Olsztyn nr 12: 267-281 [Дмитриевский Алексей. 1989. *Травестия как лирический жанр*. В: *Studia i Materiały. Historia i współczesność w języku rosyjskim i literaturze*. WSP Olsztyn nr 12: 267-281].
- Dmitrovskij Aleksej. 1991. *Žanr minippei v rusckoj literaturze*. V: *Studia i Materiały. Małe formy w literaturze rosyjskiej. Słowo w tekście rosyjskim*. WSP Olsztyn nr 30: 53-62 [Дмитриевский Алексей. 1991. *Жанр миниппеи в русской литературе*. В: *Studia i Materiały. Małe formy w literaturze rosyjskiej. Słowo w tekście rosyjskim*. WSP Olsztyn nr 30: 53-62].
- Dmitrovskij Aleksej. 1993. *Žanr pastoral'noj povesti v rusckoj literaturze XVIII-XX vv.* V: *Studia i Materiały. Literatura rosyjska wobec współczesności – od apoteozy po negację*. WSP Olsztyn nr 48: 19-27 [Дмитриевский Алексей. 1993. *Жанр пасторальной повести в русской литературе XVIII-XX вв.* В: *Studia i Materiały. Literatura rosyjska wobec współczesności – od apoteozy po negację*. WSP Olsztyn nr 48: 19-27].
- Dmitrovskij Aleksej. 1994. *Žanrovye funkcii zapadnoslavânskoj tematiki v lirike M. Cvetaevoj*. V: *Studia i Materiały. Polsko-wschodniostowiańskiej powiązania kulturalne, literackie i językowe. 1. Literatura i kultura*. Red. Bartoszewicz A. WSP Olsztyn nr 58: 65-71 [Дмитриевский Алексей. 1994. *Жанровые функции*

- западнославянской тематики в лирике М. Цветаевой. В: *Studia i Materiały. Polsko-wschodniosłowiańskiej powiązania kulturalne, literackie i językowe. 1. Literatura i kultura*. Red. Bartoszewicz A. WSP Olsztyn nr 58: 65-71].
- Dmitrovskij Aleksej. 1996. *Slavánskaá ideá: žanr političeskogo poslaniá v lirike Tútčeva*. «Acta Polono-Ruthenica» II: 15-21 [Дмитровский Алексей. 1996. *Славянская идея: жанр политического послания в лирике Тютчева*. «Acta Polono-Ruthenica» II: 15-21].
- Dmitrovskij Aleksej. 1998. *Puškin, Mickevič: sravnitel'naá tipologiá liričeskikh žanrov*. «Acta Polono-Ruthenica» III: 21-30 [Дмитровский Алексей. 1998. *Пушкин, Мицкевич: сравнительная типология лирических жанров*. «Acta Polono-Ruthenica» III: 21-30].
- Dmitrovskij Aleksej. 1998a. *Rodina. Stihi*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 1998a. *Родина. Стихи*. Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 1999. *Professor Bazyli Bálókozovič*. «Slawista» nr 5: 24-25 [Дмитровский Алексей. 1999. *Профессор Базыли Бялокозович*. «Slawista» nr 5: 24-25].
- Dmitrovskij Aleksej. 2001. *Serbskij èpos v «Kurse slavánskikh literatur» A. Mickeviča. Metodologičeskij aspekt*. «Acta Polono-Ruthenica» V: 115-121 [Дмитровский Алексей. 2001. *Сербский эпос в «Курсе славянских литератур» А. Мицкевича. Методологический аспект*. «Acta Polono-Ruthenica» V: 115-121].
- Dmitrovskij Aleksej. 2001a. *Puškin «Boris Godunov», Blok «Vozmestie»: Sravnitel'naá tipologiá rusško-pol'skikh motivov*. «Acta Polono-Ruthenica» VI: 277-283 [Дмитровский Алексей. 2001a. *Пушкин «Борис Годунов», Блок «Возмездие»: Сравнительная типология русско-польских мотивов*. «Acta Polono-Ruthenica» VI: 277-283].
- Dmitrovskij Aleksej. 2001b. *Mickevič v rusškoj literature*. «Studia Polonica». Kaliningrad. [Дмитровский Алексей. 2001b. *Мицкевич в русской литературе*. «Studia Polonica». Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 2002. *Stranniki*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2002. *Странники*. Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 2002a. *Grúnval'd*. «Slawista» nr 13: 16-17 [Дмитровский Алексей. 2002a. *Грюнвальд*. «Slawista» nr 13: 16-17].
- Dmitrovskij Aleksej. 2002b. *Rusško-pol'skaá paradigma v tragedii «Boris Godunov»*. «Acta Polono-Ruthenica» VII: 5-14 [Дмитровский Алексей. 2002b. *Русско-польская парадигма в трагедии «Борис Годунов»*. «Acta Polono-Ruthenica» VII: 5-14].
- Dmitrovskij Aleksej. 2002c. *Puškin vseгда i segodná*. «Baltika. Žurnal regional'noj kul'tury» № 1 [Дмитровский Алексей. 2002в. *Пушкин всегда и сегодня*. «Балтика. Журнал региональной культуры» № 1].
- Dmitrovskij Aleksej. 2003. *Učitel'skie zapiski*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2003. *Учительские записки*. Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 2003a. *Slavánskij triptih. K 200-letiu F.I. Tútčeva i 170-letiu Ána Nerudy* «Acta Polono-Ruthenica» VII: 41-48 [Дмитровский Алексей. 2003a. *Славянский триптих. К 200-летию Ф.И. Тютчева и 170-летию Яна Неруды*. «Acta Polono-Ruthenica» VII: 41-48].
- Dmitrovskij Aleksej. 2004. *Slavánskaá reč'*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2004. *Славянская речь*. Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 2006. *Slavánskie motivy v lirike tútčevskoj pleády*. «Acta Polono-Ruthenica» XI: 28-37 [Дмитровский Алексей. 2006. *Славянские мотивы в лирике тютчевской плеяды*. «Acta Polono-Ruthenica» XI: 28-37].
- Dmitrovskij Aleksej. 2007. *Rodina malaá, Rodina velikaá. V: Èpoha. Tekst. Kontekst*. Red. Grešnyh V.I. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2007. *Родина малая, Родина великая*. В: *Эпоха. Текст. Контекст*. Ред. Грешных В.И. Калининград].

- Dmitrovskij Aleksej. 2007a. *Professor Bazyli Bâlokozovič*. «Sławista» nr 22: 19 [Дмитровский Алексей. 2007а. *Профессор Базыли Бялокозович*. «Sławista» nr 22: 19].
- Dmitrovskij Aleksej. 2008. *Slavânsko slovo*. «Sławista» nr 24: 28-29 [Дмитровский Алексей. 2008. *Славянское слово*. «Sławista» nr 24: 28-29].
- Dmitrovskij Aleksej. 2008a. *Alekseâ Petrova «Polonez ro-russki, ili Zagranica. pl. ru. – sùžet pol'sko-russkoj vzaimnosti»*. «Acta Polono-Ruthenica» XIII: 49-56 [Дмитровский Алексей. 2008а. *Алексея Петрова «Полонез по-русски, или Заграница. pl. ru. – сюжет польско-русской взаимности»*. «Acta Polono-Ruthenica» XIII: 49-56].
- Dmitrovskij Aleksej. 2008b. *Zadruga*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2008б. *Задруга*. Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 2009. *Slavânskaâ zastava; Glagol i narečiâ*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2009. *Славянская заставка; Глагол и наречия*. Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 2010. *Zavešanie*. «Sławista» nr 26: 6 [Дмитровский Алексей. 2010. *Завещание*. «Sławista» nr 26: 6].
- Dmitrovskij Aleksej. 2010a. *Serbsko-russkie motivy v obšeslavânskom kontekste (N. Ivaštaniin, «Vlûbленноe serdce»)*. «Acta Polono-Ruthenica» XV: 67-76 [Дмитровский Алексей. 2010а. *Сербско-русские мотивы в общеславянском контексте (Н. Иваштаниин, «Влюбленное сердце»)*. «Acta Polono-Ruthenica» XV: 67-76].
- Dmitrovskij Aleksej. 2010b. *Ramât'; Slavânskie zapiski*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2010б. *Память; Славянские записки*. Калининград].
- Dmitrovskij Aleksej. 2011. *V Ol'stynke. Byl'*. «Sławista» nr 28: 9 [Дмитровский Алексей. 2011. *В Ольштынке. Быль*. «Sławista» nr 28: 9].
- Dmitrovskij Aleksej. 2011a. *Vladislav Bronevskij, Aleksandr Tvardovskij: sravnitel'naâ roëtika dnuh dilogij. Cennostnyj aspekt*. «Acta Polono-Ruthenica» XVI: 47-57 [Дмитровский Алексей. 2011а. *Владислав Броневский, Александр Твардовский: сравнительная поэтика двух диалогий. Ценностный аспект*. «Acta Polono-Ruthenica» XVI: 47-57].
- Dmitrovskij Aleksej. 2012. *Dal'nââ doroga. Stihy porozn' i v ciklah*. Kaliningrad [Дмитровский Алексей. 2012. *Дальняя дорога. Стихи порознь и в циклах*. Калининград].
- Białokozowicz Bazyli. 2004. *Rzecznik i szermierz jedności świata słowiańskiego*. «Sławista» nr 17: 35-36.
- Białokozowicz Bazyli. 2004a. *Rzecznik i szermierz jedności świata słowiańskiego*. «Wspólnota». Gazeta Polskiej Wspólnoty Narodowej. Kwiecień: 7.
- Białokozowicz Bazyli. 2007. *Świat słowiański w recepcji Aleksieja Dmitrowskiego. Szkic jubileuszowy z okazji 80-lecia profesora Aleksego Zacharowicza Dmitrowskiego (7 IX 1927 – 7 IX 2007)*. В: *Polska i jej wschodni sąsiedzi*. Red. Andrusiewicz A. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. Т. 8: 214.
- Korzeniewska-Berczyńska Joanna. 2012. «Acta Polono-Ruthenica» XVII: 271-273.
- Piłat Walenty. 2004. «Sławista» nr 17: 33-34.
- Piłat Walenty. 2005. «Sławista» nr 19: 26-27.
- Piłat Walenty. 2008. *Jubileusz Profesora Aleksego Z. Dmitrowskiego*. «Sławista» nr 23: 18-19.
- Rudziewicz Irena. 2009. *Ūbilejnaâ kniga*. «Sławista» nr 25: 23-24 [Rudziewicz Irena. 2009. *Юбилейная книга*. «Sławista» nr 25: 23-24].
- Rudziewicz Irena. 2011. *Pol'sa v poëzii Alekseâ Dmitrowskiego*. «Sławista» nr 28: 24-29 [Rudziewicz Irena. 2011. *Польша в поэзии Алексея Дмитриовского*. «Sławista» nr 28: 24-29].
- Rudziewicz Irena. 2013. *Kniga stihov A.Z. Dmitrowskiego*. «Sławista» nr 30: 23-25 [Rudziewicz Irena. 2013. *Книга стихов А.З. Дмитриовского*. «Sławista» nr 30: 23-25]. «Sławista» 1997, nr 2: 31.

- «Sławista» 1998, nr 4: 31.
«Sławista» 1999, nr 5: 29.
«Sławista» 2000, nr 7: 31-32.
«Sławista» 2000a, nr 8: 24-26.
«Sławista» 2005, nr 19: 35-39.
«Sławista» 2008, nr 24: 30.
«Sławista» 2011, nr 28: 24-26.

RECENZJE

Joanna Orzechowska

Institut Słowiańszczyzny Wschodniej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

**HUMANISTICA 21. PRZEKRACZANIE GRANIC
W JĘZYKU, LITERATURZE, KULTURZE.
T. 1. WYDAWNICTWO UCZELNI LINGWISTYCZNO-
-TECHNICZNEJ W ŚWIECIU, 2017, 323 SS.**

W życiu codziennym człowieka granice istnieją od zawsze. Granice mogą być rozumiane jako krańce człowieka i przestrzeni, jako miejsca, w których rozgrywają się wydarzenia, zmieniające historię, społeczeństwo, kulturę. Granica to sposób rozumienia, oswajania i porządkowania świata zarówno fizycznego, jak i mentalnego. Bez granicy człowiek nie odróżniałby bliskiego od dalekiego, swojego od obcego, głównego od drugorzędnego. Granice tworzą topografię kulturową, nadają kulturze formę, organizują ją. Istnienie granic stało się źródłem wielu teorii filozoficznych. Przejście, przekraczanie, pokonywanie spotykamy w wielu systemach religijnych i filozoficznych.

W naszych czasach istnienie lub brak granic odczuwamy szczególnie silnie, dlatego zagadnienie granicy i pogranicza jest niezwykle aktualne w dyskursie naukowym XXI wieku.

Nieprzypadkowo, w pierwszym tomie serii **Humanistica 21** zostały opublikowane prace o „przekraczaniu granic w języku, literaturze, kulturze”. Redaktorzy wydawnictwa widzą humanistykę w XXI wieku jako „krzyżowanie pól przedmiotowo-dyscyplinarnych i perspektyw metodologiczno-teoretycznych”, dlatego w numerze, inicjującym serię, który jest poświęcony „zagadnieniom współczesnej humanistyki, jej nowym horyzontom i nowym wyzwaniom”, zebrano artykuły o wykraczaniu poza granice. Tematyka ta jest szczególnie aktualna w czasach interdyscyplinarności i globalizacji w nauce.

W poszukiwaniu ciekawych efektów poznawczych, związanych z koncepcją granicy, twórcom serii udało się zaprosić do współpracy i zachęcić do opublikowania rezultatów swoich badań uczonych reprezentujących polskie ośrodki naukowe (Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Gdański, Uniwersytet Łódzki, Uniwersytet w Białymstoku, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie,

Uczelnia Lingwistyczno-Techniczna w Świeciu) oraz paryski Université de Paris VIII: Vincennes á St.-Denis i Kazachski Narodowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Abaja. Powstał interesujący wielojęzyczny tom, bowiem artykuły opublikowano w czterech językach: polskim, angielskim, rosyjskim i niemieckim, co niewątpliwie przyczyni się do poszerzenia kręgu odbiorców.

Artykuły zostały pozytywnie ocenione przez grono recenzentów-specjalistów, profesorów z Uniwersytetu Gdańskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Bałtyckiego Uniwersytetu Federalnego im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie.

Zgodnie z tytułem w monografii prace podzielone zostały na grupy tematyczne i zamieszczone w trzech rozdziałach: *Język, Literatura, Kultura*.

W rozdziale *Język* zamieszczono sześć artykułów, w jednym z nich – o charakterze glottodydaktycznym – autorka w formie referatu przedstawia historię i stan obecny testowania w nauczaniu języków obcych, opisuje rodzaje testów i wymogi stawiane przed dobrymi testami. Okresy różnych sposobów testowania, związane z różnymi podejściami do nauczania języków obcych zostały przez autorkę, Małgorzatę Gos, potraktowane jako przekraczanie granic w dydaktyce języków obcych (*Crossing the Barriers in English Language Testing: a Historical Overview*).

W części tekstów o tematyce językoznawczej wyraźnie daje się zaobserwować poszukiwania nowych dróg objaśnienia funkcjonowania języka, odkrywania powiązań między językiem i kulturą, językiem i możliwościami poznawczymi człowieka, konstruowania nowych podejść w badaniach języka przez autorów w paradygmacie antropocentrycznym.

Takie szerokie podejście do języka, a konkretnie do formy jego realizacji – aktu mowy, proponuje Grzegorz Grzegorzczak w artykule *Coding and Transferring or Actions and Interactions? An Alternative Approach to Understanding Language*. Akt mowy według autora ma charakter dynamiczny i poznawczy, jest uwarunkowany przez środowisko, w którym zachodzi, oraz wzajemnym wpływem rozmówców na siebie, jest też nakierowany na realizację własnych i wspólnych (dla rozmówców) celów. Aktowi mowy można więc przypisać dialogiczną sensotwórczość i rozpatrywać go w przestrzeni ekologii, sprawczości i interakcyjności. W alternatywnym podejściu do języka (aktu mowy) należałoby według autora środek ciężkości przesunąć od kodu w stronę transferu i od akcji w stronę interakcji.

Przekraczanie granic nierozzerwalnie związane jest z pojęciem strefy przygranicznej – pogranicza. Słowo *pogranicze* w ostatnich latach pojawia się w różnorodnych tekstach, funkcjonując jako termin oraz jako pojęcie. O semantycznej i funkcjonalnej charakterystyce terminu *pogranicze* w języku rosyjskim pisze Alla Kamalova z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego (*Пограничье как понятийная категория*). Autorka zauważa, że w słownikach rosyjskich *pogranicze* pojawia się dopiero pod koniec XX i na początku XXI wieku, przy

czym jest używane w różnorodnych kontekstach: terytorialnym, socjalnym, psychicznym, ekologicznym, kulturowym, językowym, literackim itd. Autorka zalicza słowo *pogranicze* do pojęciowej kategorii drugiego rzędu, ponieważ nie charakteryzuje się ono takimi kategoriami jak „stosunek”, „stan”, „jakość”. Kształtowanie się i funkcjonowanie konceptu pogranicza w artykule rozpatrzone w aspekcie diachronicznym i synchronicznym.

Duet językoznawczo-historyczny (Roman Kalisz, Maciej Kalisz) podzielił się z czytelnikami swoimi uwagami na temat tłumaczeń tekstów historycznych (*Some Aspects of Translating History*). Z zebranych doświadczeń autorów wynika, że w przekładzie tego rodzaju tekstów należy poruszać się sprawnie w obszarach wielu dyscyplin naukowych, przekraczać ich granice i uwzględniać np. zjawiska ekwiwalencji kulturowej, dane aksjologii oraz sposoby zarządzania pamięcią historyczną. W rzetelnym przekładzie konieczne jest więc uwzględnienie różnorodnych aspektów ekstralingwistycznych lub znajdujących się na pograniczu lingwistyki.

Rosyjską mowę potoczną inteligencji białoruskiej miasta Mohylew analizuje Ludmiła Kilewaja, pracownik naukowy Kazachskiego Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Abaja. W tekście jest mowa o przekraczaniu granic w wewnętrznym systemie języka, artykuł nawiązuje więc do tradycji badań językoznawczych w paradygmacie systemowo-strukturalnym. W swoich badaniach uczona zaobserwowała neutralizację granic znaczeń gramatycznych w rosyjskim języku potocznym, przejawiającą się w zdolności czasowników do wtórnej imperfektyzacji, w rozszerzeniu strefy tranzytywności, a także w rozmywaniu się wyraźnych granic formy i znaczenia jednostek językowych, przejawiającym się w kompresji składniowej i semantycznym synkretyzmie.

W części językoznawczej opublikowano także artykuł o środkach leksykalnych pochodzenia obcego, budujących żarty językowe w niemieckich skeczach, które zbadała Katarzyna Sikorska-Bujnowicz (*Lexikalische Elemente fremder Herkunft im Duetchen als sprachliche Mittel des Humoristischen*).

W części literaturoznawczej opublikowano sześć artykułów, w których autorzy bezpośrednio lub pośrednio nawiązywali do tematu przewodniego monografii – przekraczania granic.

Przekraczanie granic gatunkowych analizuje w artykule *W poszukiwaniu nieistniejącej już ojczyzny. O eseistyce reportażowej Piotra Wajla* Grzegorz Czerwiński. W twórczości Wajla zauważa proces ewolucji gatunkowej, tzn. wchłanianie przez reportaż cech innych rodzajów prozy, m.in. eseju.

Rozważania Małgorzaty Filipowicz traktują o przekroczeniu tradycyjnych granic gatunku biografii („*Ich tanzte, um warm zu werden...*” *Metafictionalität in „Josephine”*. *Aus der öffentlichen Biografie der Josephine Baker von Dieter Kühn*), w której oprócz realiów pojawiają się elementy fikcji (mitu). Autorka nazywa taki zabieg metafikcyjną rekonstrukcją rzeczywistości.

W artykule *Experimental Theatre of the 1960's – Challenges of the Performance: Performativity and Intentionality – Kennedy and Baraka* Małgorzata

Chrzan traktuje interpretację tekstu dramatycznego w procesie produkcji scenicznej jako doświadczenie graniczne. Badaczka przeciwstawia intencję autora intencji reżysera i opisuje ścieranie się mechanizmów intencji i interpretacji oraz regulujące funkcje didaskaliów.

W pracy Tatiany Zyliny-Els (*Преодоление границ в романе Дж. Джойса. Портрет художника в юности*) autorka podeszła do tematu wiodącego monografii wieloaspektowo: w spojrzeniu na powieść nie zakreślono wąskich granic – analizy dokonano na wielu poziomach – narracyjnym, kompozycyjnym i ideologicznym; oraz w spojrzeniu na fabułę powieści – opis rzeczywistości, w której żyje bohater zinterpretowano jako tworzenie alternatywnego świata.

W artykule zatytułowanym *The Image that Strengthens the Assault on Reason: Ohio Improptu by Samuel Beckett* Joanna Burzyńska-Sylwestrzak opisuje proces wyjścia dramatopisarza poza granice dramatu, scharakteryzowane przez badaczkę jako skupienie różnych wymiarów czasoprzestrzennych, zastosowanie różnych kodów teatralnych i konwencji, oparcie na koncepcji powtarzalności, przeniesienie sfery doświadczenia na odbiorcę. Przekroczeniem granicy w dramacie jest także zacieranie sensu przekazywanych słów.

W tekście Agaty Marcinkowskiej-Wajner (*The Transcultural Concepts in Hari Kunzru's Short Fiction and Their Impact on the Later Works of the Author*) analizowane są opowiadania brytyjsko-indyjskiego pisarza w kontekście odzwierciedlenia w nich współczesnego przenikania się kultur. W swoich refleksjach autorka charakteryzuje opowiadania Kunzru jako transkulturowe, jednocześnie przeciwstawiając ten termin multikulturowości i interkulturowości.

W rozdziale *Kultura* opublikowano cztery różnorodnie tematycznie artykuły o granicach w kulturze, ich funkcjach i pokonywaniu.

Hieronim Kaczmarek poruszył kwestię przekraczania granic w polityce (*Przekraczanie granic w teorii i praktyce działalności politycznej*), wyróżniając granice *ad intra* (podjęcie działalności politycznej) oraz *ad extra* (przekraczanie granic w samej działalności). Do ostatnich autor zalicza formy rządów absolutystycznych i totalitarnych, nieprzestrzeganie standardów etycznych lub zaniechanie działalności politycznej. Autor wiele uwagi poświęca problematyce rozumienia i definiowania omawianych pojęć.

W artykule *Przekraczanie granic w edukacji: wyjście z marginalizacji dorosłych* Elżbieta Sternal poszukuje czynników przeciwdziałających nazwanemu w tytule procesowi. Przeprowadzone badania ankietowe potwierdzają, że edukacja dorosłych sprzyja zniwelowaniu ich społecznej marginalizacji i powrotowi do społeczeństwa jako jego pełnowartościowych uczestników i kreatorów.

W swoich rozważaniach Natalia Rezmer-Mrówczyńska poruszyła problematykę motywu ludzkiego ciała w kulturze (*Przestrzenie ciała w kulturze płynnej nowoczesności. Wyznaczanie ciała u źródeł nowoczesności*). Autorka zauważa, że granice i postrzeganie ludzkiego ciała zależały od obszaru kultu-

rowego i historycznego, panującej myśli społecznej, politycznej i filozoficznej. W świadomości człowieka ciało ludzkie umieszczane było w różnych obszarach aksjologicznych i przybierało różne konotacje. To determinowało postrzeganie ciała i sposoby wyrażania ludzkiej cielesności w kulturze.

W artykule Evelyn Deyneki *The Unknown European Anthem, or What One Little Schlager Can Teach Us About Political and Poetic Frontiers Between Cultures* przeciwstawia się fizyczne, językowe, kulturowe i artystyczne przekraczanie granic politycznym, ideologicznym i geograficznym stałym. Przekraczanie granic autorka uważa za naruszenie psychologicznych, antropologicznych i socjologicznych zakotwiczeń jednostki i społeczeństw. Jednak przekraczanie granic umożliwia uświadomienie sobie ich istnienia, tak jak zetknięcie z obcą kulturą pozwala na świadome spojrzenie na swoją kulturę.

Granice wpływają inspirująco na człowieka i kulturę, ponieważ dzięki nim istnieją inne społeczeństwa i inne kultury mówiące innymi językami. Przekraczanie granic w takim przypadku wzbogaca uczestników dialogu. Autorzy **Humanistica 21** wykazali, że współczesne badania językoznawcze, literaturoznawcze i kulturoznawcze rzadko mieszczą się w ograniczonych ramach swojej dyscypliny. Wnikliwy czytelnik zrozumie, że przekraczanie granic w języku, literaturze i kulturze jest możliwe i, co więcej, może być bardzo korzystne dla tych języków, literatur i kultur.

Joanna Orzechowska

Zasady przygotowania artykułów do druku w czasopiśmie *Acta Neophilologica*

W półroczniku drukowane są artykuły naukowe (nigdzie dotąd niepublikowane) w języku angielskim, niemieckim, polskim oraz rosyjskim z zakresu językoznawstwa i glottodydaktyki oraz literaturoznawstwa i przekładoznawstwa.

Autor dostarcza sekretarzowi artykuł w wersji elektronicznej (CD, DVD) lub drogą elektroniczną na adres: acta.neophilologica@gmail.com

Redakcja kwalifikuje do recenzji materiały przygotowane zgodnie z wymogami Redakcji. Artykuł jest zakwalifikowany do druku po uzyskaniu dwóch pozytywnych recenzji.

Układ artykułu:

1. Imię i nazwisko Autora (-ów)
2. Nazwa jednostki naukowej (Instytut/Katedra, Uczelnia)
3. Tytuł artykułu
4. Słowa kluczowe w języku angielskim (maksymalnie 5)
5. Tekst główny
6. Bibliografia
7. Tytuł artykułu i streszczenie w języku angielskim (500-700 znaków ze spacjami)
8. Adres pocztowy reprezentowanej przez Autora (-ów) jednostki naukowej, adres poczty elektronicznej Autora (-ów)

Objętość artykułów łącznie z tabelami i wykresami nie powinna przekraczać 12 stron maszynopisu formatu A-4.

Preferowany edytor tekstu Word. Czcionka: Times New Roman, wielkość czcionki – 12; odstęp między wierszami – 1,5, marginesy po 25 mm.

W tekście dopuszcza się stosowanie wyróżnień, np. kursywę i pogrubienie tekstu, ale bez podkreślania wyrazów.

Tytuły cytowanych pozycji zwartych i artykułów (w tekście i bibliografii) należy podać kursywą.

Cytaty należy ująć w cudzysłów (bez kursywy), fragmenty opuszczone należy oznaczyć trzema kropkami w nawiasach okrągłych, w takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze. Dopuszczalne są komentarze w formie przypisów dolnych (czcionka 10 pkt., interlinia 1).

W półroczniku stosowany jest jeden rodzaj przypisów; przypisy zamieszczone są w tekście głównym, zgodnie z następującą konwencją:

[nazwisko rok wydania, strony], np. [Bralczyk 2007, 35]

[nazwisko rok wydania, tom, strony], np. [Куприн 1970-73, I, 339]

Autor sporządza jeden wykaz literatury (Bibliografia, Bibliografy, Bibliografie, Библиография) dla całej pracy. Kolejność pozycji bibliograficznych powinna być alfabetyczna, według nazwisk autorów lub tytułów prac zbiorowych. Redaktorów zbiorów należy oznaczyć przed nazwiskiem skróttem w języku zgodnym z publikacją (Red. Eds. Hrsg. Ред.).

Pozycje bibliograficzne zapisane cyrylicą powinny posiadać wariant transliterowany zgodny z PN-ISO 9:2000. Transliteracji dokonujemy automatycznie na stronie <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (należy sprawdzić, czy został wybrany system PN-ISO 9:2000). Po zapisie transliterowanym w nawiasie kwadratowym umieszczamy zapis cyrylicą.

Sposoby zapisu bibliografii

Monografie

Bralczyk Jerzy. 2007. *O języku propagandy i polityki*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.

Kuprin Aleksandr Ivanovič. 1970-1973. *Sobranie sočinenij v devâti tomah*. Moskwa: Izdatel'stvo Hudożestvennaâ Literatura [Куприн Александр Иванович. 1970-1973. *Собрание сочинений в девяти томах*. Moskwa: Издательство Художественная Литература].

Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze. 1991. Red. Kłosowska A. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Tolkovij slovar' russkogoâzyka konca XX veka. Âzykovye izmeneniâ. 1998. Red. Sklârevskaâ G.N. Sankt-Peterburg: Folio-Press [Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения. 1998. Red. Скляревская Г.Н. Санкт-Петербург: Фолио-Пресс].

Rozdziały w monografiach

Bartmiński Jerzy. 2001. *Język w kontekście kultury*. W: *Współczesny język polski*. Red. Bartmiński J. Lublin: Wydawnictwo UMCS: 13-22.

Artykuły w czasopismach

Korpysz Tomasz. 2010. *Słowniki języka autorów jako typ opracowań leksykograficznych*. „Poradnik Językowy” nr 4: 51-72.

Publikacje internetowe

Iomdin Boris. 2015. *Semantika ponimaniâ: leksikografičeskij portret glagola ponimat'*. V: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Iomdin.pdf> [Dostęp 14 IV 2015] [Иомдин Борис. 2015. *Семантика понимания: лексикографический портрет глагола понимать*. В: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Iomdin.pdf> [Доступ 14 IV 2015].

Kawka Maciej. *Trzy edytorstwa czy jedno? O potrzebie kształcenia wydawców książek w Akademii Pedagogicznej*. Kraków. W: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/konspekt6/kawka1.html> [Dostęp 14 IV 2015].