

Świat przedstawiony w literaturze, kulturze i języku

pod redakcją

Anny Wardy i Anny Stępniaak



Świat przedstawiony
w literaturze, kulturze
i języku



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Świat przedstawiony w literaturze, kulturze i języku

pod redakcją

Anny Wardy i Anny Stępniaak

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2020

Anna Warda, Anna Stępnik – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT WYDAWNICZY

Ihor Nabytovych

RECENZENCI POSZCZEGÓLNYCH TEKSTÓW

Tatiana Cwigun, Aleksiej Czerniakow, Magdalena Dąbrowska
Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, Michał Kuran, Edyta Manasterska-Wiącek, Ihor Nabytovych
Tomasz Pudłocki, Tiunde Sabo, Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

REDAKTOR INICJUJĄCY

Witold Szczęsny

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Bogusława Kwiatkowska

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Sebastian Buzar

© Copyright by Authors, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09447.19.0.K

Ark. wyd. 15,0; ark. druk.17,0

ISBN 978-83-8142-692-3

e-ISBN 978-83-8142-693-0

<https://doi.org/10.18778/8142-692-3>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63



Tatiana Stepnowska

Spis treści

Słowo wstępne	9
Życiorys naukowy prof. UŁ dr hab. Tatiany Stepnowskiej	11
Wykaz publikacji prof. UŁ dr hab. Tatiany Stepnowskiej	15
List jubileuszowy	29
Daniel Banasiak , <i>Мир европейской культуры в творчестве Даниила Андреева</i>	41
Anna Bednarczyk , <i>Osip Mandelsztam jako intertekst – emocje w przekładzie</i>	53
Jadwiga Czerwińska , <i>Ekfrazy „maski” teatralnej</i>	67
Гочо Гочев , <i>Звуко-цветовой эффект поэтического текста и прагматическая адекватность перевода (опыт анализа переводов на болгарский язык стихотворения В. Высоцкого „Гололед”)</i>	83
Aleksander Graf , <i>Раскрыть в игре себя и другого. Аспекты современной русской драматургии</i>	93
Bogusław Mucha , <i>Idea niepodległości Polski w poezji rosyjskiej okresu I wojny światowej</i>	109
Alina Orłowska , <i>Hieroglify masonskie. O specyfice języka masonskiej literatury rosyjskiej XVIII wieku</i>	127
Agata Piasecka , <i>На полях рассуждений о пословицах и поговорках в русском языке</i>	143
Krystyna Ratajczyk , <i>Художественные особенности языка Виктории Токаревой (на основе повести „Первая попытка”)</i>	157
Anna Stępniak , <i>Świat przedstawiony utworu Swietłany Aleksijewicz „Czar-nobylska modlitwa. Kronika przyszłości”</i>	169

Paulina Sikora-Krizhevskaja , <i>Повесть „Дядюшкин сон” Федора Михайловича Достоевского и ее театральная переработка (на материале одноименной пьесы Юрия Лоттина)</i>	185
Wanda Supa , <i>Władimira Makanina studium fenomenu starości. Powieść „Przestrach”</i>	197
Anna Warda , <i>Łódzkie czasopismo „Majak” i jego specyfika</i>	215
Maria Wichowa , <i>Parentetyczna kreacja postaci prymasa Andrzeja Olszowskiego (1623–1677) w poświęconym mu kazaniu pogrzebowym ks. Piotra Dunina SJ</i>	227
Jarosław Wierzbiński , <i>W kręgu stylistyki i języka poetyckiego</i>	247
Noty o autorach	267

Słowo wstępne

Monografia *Świat przedstawiony w literaturze, kulturze i języku* ma szczególny, okazjonalny charakter, ponieważ jest związana z Jubileuszem naukowym Pani Profesor Tatiany Stepnowskiej, rusycystki, badaczki, literaturoznawczyni, w której dorobku naukowym prace związane z rosyjską prozą fantastycznonaukową oraz autorem *Mistrza i Małgorzaty* – Michałem Bułhakowem zajmują poczesne miejsce. Autorami poszczególnych rozdziałów prezentowanej monografii są zarówno wybitni polscy, jak też zagraniczni (Niemcy, Bułgaria) literaturoznawcy i językoznawcy, przyjaciele, znajomi i uczniowie Pani Profesor (rusycyści, poloniści, klasycyści). Pomimo różnorodnych zainteresowań i dyscyplin, jakie prezentują autorzy poszczególnych rozdziałów, ich prace łączy temat przewodni monografii oraz osoba Jubilatki, której dedykowali efekty swych naukowych dokonań. Jubileusz Pani Prof. Stepnowskiej był świętowany w czerwcu 2018 r., a jego miłą i jakże owocną konsekwencją jest prezentowana monografia.

Kto miał okazję poznać bliżej Panią Profesor wie, że to człowiek nietuzinkowy, wrażliwy, empatyczny, życzliwy dla innych, lubiany przez kolegów i studentów. Pani Profesor Stepnowska związana była od początku swej kariery zawodowej z łódzką rusycystką, a jej umiejętności zawodowe, a także szczególnie serdeczne podejście do studentów, jej pasjonujące opowieści o literaturze rosyjskiej i ciekawostkach z życia znanych twórców, cierpliwość i życzliwość wobec młodych ludzi, których konsekwentnie prowadziła do uzyskania wymarzonego tytułu magistra czy doktora, uśmiech, którym darzyła znajomych i nieznanym, powodowały, że zarówno w rodzimym Instytucie, jak też na spotkaniach konferencyjnych w kraju i za granicą wokół Pani Profesor zawsze była grupa zainteresowanych Nią i rozmową z Nią osób.

Oprócz bycia historykiem literatury rosyjskiej Pani Profesor realizuje się w wielu innych dziedzinach: jest poetką, wspaniałym tłumaczem,

w wolnych chwilach maluje, pasjonuje się ezoteryką. O Jej pozanaukowych zainteresowaniach do niedawna wiedzieli tylko najbliżsi, przyjaciele i nieliczni znajomi. Od kilku lat dowiadują się o nich jednak coraz szersze kręgi odbiorców ze względu na to, że Pani Profesor stała się youtuberem, aktywnie udziela się na Facebooku i, jak się okazuje, również w tej nowej przestrzeni zyskała duże grono sympatyków, które wciąż rośnie.

Monografia *Świat przedstawiony w literaturze, kulturze i języku* jest wyrazem uznania i szacunku wobec Pani Profesor od Jej przyjaciół, kolegów i uczniów, a kilka zawartych w niej wyrazów wdzięczności i sympatii w postaci dwóch dedykowanych Jej wierszy oraz listu z Ministerstwa Spraw Zagranicznych nie tylko godnie uwieńczy Jej Jubileusz naukowy, ale też liczymy na to, że sprawi Jej osobistą radość i satysfakcję.

Anna Warda

Życiorys naukowy prof. UŁ dr hab. Tatiany Stepnowskiej

Prof. Tatiana Stepnowska jest literaturoznawcą i teoretykiem literatury. Całe jej życie zawodowe było związane z Zakładem Literatury i Kultury Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Łódzkiego. Pochodzi ona z wielonarodowościowej rodziny inteligenckiej, w której przywiązywano dużą wagę do wszechstronnego wykształcenia dzieci, szanowano tradycje i kulturę innych narodów. Prof. Stepnowska urodziła się 23.02.1952 r. w okolicach Ługańska (obecnie Ukraina). Od 1957 r. mieszka na stałe w Polsce, w Zgierzu. Szczególną rolę w jej życiu odegrała matka – mgr Żanna Stepnowska (z domu Tałmazan), nauczycielka języka rosyjskiego, absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, w której żyłach płynęła rosyjska, ukraińska i wołoska krew. Zapewne dzięki temu natura obdarzyła ją wieloma talentami: pięknym głosem, znakomitym słuchem, zdolnościami plastycznymi i literackimi. Wiele z tych zdolności matka przekazała swoim dzieciom. Ojciec – Polak, mgr inż. Adam Stepnowski był chemikiem, skończył jako jeden z pierwszych polskich powojennych stypendystów Instytut D. Mendelejewa w Moskwie. Podczas studiów poznał swoją przyszłą żonę. Musiał pokonać wiele trudności, aby przywieźć rodzinę do kraju, co stało się możliwe dopiero w czasach postalinowskiej „odwilży”. To właśnie ojciec był dla córki pierwszym nauczycielem języka polskiego oraz historii Polski. Wywodził się on z rodziny, gdzie żywe były tradycje powstania styczniowego. Jego dziadek Konstanty brał w nim czynny udział i spędził wiele lat na zesłaniu w Syberii. Ojciec kształtował w dzieciach (prof. Stepnowska ma młodszego o 6 lat brata, Tadeusza, utalentowanego chirurga, absolwenta Akademii Medycznej w Łodzi) poczucie obowiązku, odwagę i wytrwałość w dążeniu do celu.

Po skończeniu Szkoły Podstawowej nr 5 i LO im. St. Staszica w Zgierzu Stepnowska w 1971 r. rozpoczęła studia rusycystyczne na Wydziale Filologicznym UŁ, które kontynuowała, jako stypendystka MNiSW, na Wydziale Filologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rostowskiego w Rostowie nad Donem. W 1973 r. Stepnowska wyszła za mąż za kolegę

z roku – Jarosława Wierzbińskiego (obecnie prof. językoznawca, dyrektor Instytutu Rusycystyki UŁ), z którym pozostaje do dziś w szczęśliwym związku małżeńskim.

W 1976 r. Stepnowska obroniła pracę magisterską nt. *Stichotworenija w prozie Iwana Turgieniewa (żanrowoje swojeobrazije, problematika)*, otrzymując dyplom z wyróżnieniem i rekomendację na dzienne studia doktoranckie. Podjęła je w grudniu 1979 r. w Uniwersytecie Rostowskim, będąc od 1.09.1976 r. pracownikiem ówczesnego Instytutu Filologii Rosyjskiej UŁ.

W 1985 r. obroniła na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Moskiewskiego im. M. Łomonosowa w Katedrze Teorii Literatury rozprawę doktorską nt. *Naucznaja fantastika kak wid fantastičeskoj literatury*. Doktorat dotyczył głównie właściwości elementów fantastycznych w literaturze fantastycznonaukowej na podstawie tekstów europejskich i amerykańskich pisarzy-fantastów. Promotorem pracy był prof. W. Kuriłow, jako recenzenci w przewodzie wystąpili prof. E. Cybienko, doc. W. Dmitrijew oraz Instytut Literatury Powszechnej Akademii Nauk w Moskwie (IMLI).

W roku 2001 uzyskała na Wydziale Filologicznym UŁ stopień doktora habilitowanego na podstawie rozprawy nt. *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „nowego człowieka”*. Recenzentami w przewodzie byli: prof. J. Sałajczykowa, prof. W. Supa, prof. A. de Lazari. Monografia została wyróżniona nagrodą naukową pierwszego stopnia Rektora UŁ. Dwa lata później otrzymała nagrodę naukową drugiego stopnia za cykl artykułów dotyczących historycznych i teoretycznych aspektów badań współczesnej literatury rosyjskiej. W 2005 r. uzyskała indywidualny grant naukowy UŁ na opracowanie tematu *Najnowsze tendencje w rozwoju dramaturgii rosyjskiej końca XX–początku XXI wieku*, zaś w 2008 r. indywidualny grant naukowy UŁ na opracowanie tematu *Współczesna literatura rosyjska w kontekście europejskim. Michał Bułhakow i Molier*.

Efektom jej wcześniejszego trzyletniego indywidualnego grantu naukowego (1998–2000), przyznanego w ramach współpracy z Instytutem Sławistyki Uniwersytetu im. Justusa Liebiga w Giessen (Niemcy) było wydanie w 2002 r., przy współpracy redakcyjnej z prof. G. Giesemannem, zbioru artykułów pt. *Literaturwissenschaftliche und linguistische Forschungsaspekte der phantastischen Literatur. Лумературоведческие и лингвистические аспекты исследования фантастической литературы* w prestiżowym wydawnictwie niemieckim Petera Langa (Frankfurt nad Menem).

Początkowo jej zainteresowania naukowe koncentrowały się na kwestiach teoretycznych, dotyczących zagadnień gatunku literackiego, specyfiki literatury fantastycznonaukowej. Znalazło to swoje odzwierciedlenie

w rozprawie doktorskiej. Z czasem obszar jej badań poszerzył się i w kręgu jej zainteresowań znalazła się problematyka związana z fantastyką, granicami i specyfiką fantastycznych światów przedstawionych, realizmem magicznym, postmodernizmem rosyjskim, motywami literackimi, współczesnym dramatem. Kolejnym obszarem jej poszukiwań stały się zagadnienia związane z totalitaryzmem rosyjskim. Wszystko to znalazło swoje odzwierciedlenie w monografiach i artykułach o twórczości M. Bułhakowa, K. Bułyczowa, M. Cwietajewej, I. Jefriemowa, J. Oleszy, A. i B. Strugackich, W. Tokariewej oraz J. Zamiatina. Jej prace były wydawane zarówno w Polsce, jak i za granicą (Rosja, Ukraina, Białoruś, Czechy, Węgry, Bułgaria, Niemcy, Hiszpania), w pismach zarówno krajowych („Acta Universitatis Lodzianensis”, „Przegląd Rusycystyczny”, „Literatura”, „Literatura na Świecie”), jak i zagranicznych (m.in. „Болгарская русистика” – Sofia, „Beiträge zur Slavistik” – Frankfurt am Main *etc.*, „Slavica Quinqueecclesiensia” – Pécs, „Русская словесность в школах Украины” – Kijów, „Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании” – Moskwa, „Rossica Olomuciensia” – Ołomuniec). Brała ona udział z referatami w licznych międzynarodowych konferencjach naukowych. Wypromowała dwóch doktorów nauk humanistycznych. Aktywnie uczestniczyła w programie Erasmus. Za swoją pracę naukową i dydaktyczną otrzymała szereg nagród i wyróżnień.

Odrębny krąg zainteresowań prof. Stepnowskiej kształtują prace translatorskie (ponad 80). Są wśród nich przekłady na język polski artykułów hasłowych do *Idei w Rosji. Leksykonu rosyjsko-polsko-angielskiego* pod red. A. de Lazari, przekłady filmów dokumentalnych, np. tekstu filmu dokumentalnego o represjach Polaków w czasach stalinowskich pt. *...Powinniście być wdzięczni Stalinowi* w reżyserii A. Trzos-Rastawieckiego, przekład tekstu filmu dokumentalnego o I wojnie w Czeczenii pt. *Matka nieznanego żołnierza* (pol./fr.) w reżyserii M. Malca, przekład literacki wierszy L. Eltang, prozy W. Szefnera. Posiada też liczne przekłady na język rosyjski utworów o zróżnicowanym charakterze. Przełożyła na język rosyjski dialogi w scenariuszu filmowym *Szyfrowanych prac* według powieści S. Żeromskiego w reżyserii P. Komorowskiego (serial TV i wersja kinowa). Przetłumaczyła również na język rosyjski cztery tomy wierszy K. Kusek (*Z babcią za rękę, Pomiedzy tęczą a błotnym kamieniem, Pomiedzy świtem a zmierzchem, Dzieci Marsa*) oraz wiersze D. Muchy (przekłady literackie).

W latach 2011–2014 kierowała zorganizowanymi przez siebie zaocznymi Studiami Podyplomowymi *Język rosyjski w biznesie i turystyce*. Była zastępcą przewodniczącej Komisji ds. Obron Literaturoznawczych Prac Doktorskich na Studiach Doktoranckich na Wydziale Filologicznym UŁ.

Przez szereg lat była również członkiem Komisji Finansowej Wydziału Filologicznego UŁ oraz członkiem Rady Programowej ds. Studiów Doktoranckich na Wydziale Filologicznym UŁ. W latach 2009–2012 pełniła funkcję pełnomocnika do spraw współpracy z Moskiewskim Humanistyczno-Pedagogicznym Instytutem.

Jako nauczyciel akademicki wypromowała około 70 magistrów, ponad 60 licencjatów. W swojej ponad 43-letniej karierze uniwersyteckiej prowadziła różnego typu zajęcia, ostatnio głównie wykład kursowy ze współczesnej literatury rosyjskiej po 1917 r., wykłady monograficzne o literaturze fantastycznej, twórczości M. Bułhakowa, kulturze Słowian, seminarium magisterskie, licencjackie oraz seminarium doktoranckie. W latach dwutysięcznych pracowała dodatkowo 9 lat w Instytucie Neofilologii PWSZ w Płocku.

14 Wiele miejsca w życiu prof. Stepnowskiej zajęła też praca z młodzieżą akademicką. W 2002 r. założyła studencki teatr „Dmuchać” i uniwersyteckie stowarzyszenie pod tą samą nazwą (2004), które prowadziła charytatywnie do 2008 r. „Dmuchać” wystawił szereg sztuk pisarzy rosyjskich, np. *Naprzód, Kotku!* A. Zinzuka – premiera w 2003 r. w Łodzi (w tym samym roku teatr wystawił ten utwór również w „Piwnicy pod Baranami” w Krakowie), *Szkarłatna wyspa* M. Bułhakowa (poza Łodzią sztukę wystawiono w 2005 r. w Teatrze Dramatycznym im. J. Szańskiego w Płocku oraz zaprezentowano ją w 2006 r. na IV Festiwalu Teatrów Studenckich „Atena” w Pułtusku), *Życie człowieka* L. Andriejewa (2006), humoreski A. Czechowa, M. Zoszczenki i innych. Wykonywała również wiele innych prac na rzecz uczelni i Łodzi. Obecnie prowadzi wideoblog na YouTube, zdobywając nowe umiejętności w filmowaniu, obróbce i montażu filmów.

Prof. Stepnowska przeszła wszystkie szczeble kariery zawodowej, od asystenta stażysty do prof. nadzw. UŁ, starając się godzić obowiązki zawodowe z rolą żony, matki i babci (córka Joanna – ur. 1978, mgr filologii rosyjskiej, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, matka wnuczki Lidii, ur. 18.01.2011; syn – Alan Radosław, ur. 1984, zawodowy fotograf, absolwent łódzkiej WSSIP). Jej naczelną maksymą życiową jest znane powiedzenie: „co nas nie zabije, to nas wzmocni”, dlatego wszelkie przeciwności losu stara się pokonywać, zachowując pogodę ducha i niezłomną wiarę, że jutro będzie lepiej.

Wykaz publikacji prof. UŁ dr hab. Tatiany Stepnowskiej

Monografie

1. *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „nowego człowieka”*, Wyd. UŁ, Łódź 2001, 206 ss.

Recenzje monografii

- W. Szczukin, «Новое литературное обозрение» 2002, № 58, magazines.russ.ru/nlo/2002/58/novye.html
 - M. Nadel-Czerwińska, *Фантастика в мире социализма*, „Respectus Philologicus”, red. E. Lassan, Vilnius 2002, nr 2 (7), s. 185–186.
 - J. Czyż, „Przegląd Rusycystyczny” 2003, z. 1, s. 108–110.
 - M. Rycielska, „Słupskie Prace Filologiczne”. Seria Neofilologia Nr 3. Pomorska Akademia Pedagogiczna, Słupsk 2006, s. 149–150.
2. *Ослепительное бессилие. Образ Мольера в творчестве Михаила Булгакова / Oślepiająca bezsilność. Obraz Moliera w twórczości Michaiła Bułhakowa*, Primum Verbum, Łódź 2013, 191 ss.

15

Skrypt

Michał Bułhakow w poszukiwaniu uniwersalnych wartości, [w:] „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa na lekcjach w szkole średniej, Materiały pomocnicze, Wyd. Wojewódzki Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli w Łodzi, Łódź 1995, s. 3–27 (nakład broszurowy).

Autoreferat rozprawy

Научная фантастика как вид фантастической литературы, Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Изд-во МГУ (specjalizacja: teoria literatury), Москва 1985, 21 ss.

Prace redakcyjne

Literaturwissenschaftliche und linguistische Forschungsaspekte der phantastischen Literatur. Литературоведческие и лингвистические аспекты исследования фантастической литературы, red. G. Giesemann, T. Stepnowska, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2002, 329 ss.

Artykuły

16

1. *Научная фантастика в системе литературных жанров (к постановке проблемы)*. Artykuł zdeponowany 15.11.1982 r. pod nr. 11579 w Instytucie Informacji Naukowej w Moskwie. Biograficzny opis został opublikowany w biuletynie «Новая советская литература по общественным наукам. Литературоведение», Москва 1983, № 5 (18 ss. maszynopisu).
2. *Фантастическое, „фэнтези” и научная фантастика (к разграничению и соотношению понятий)*. Artykuł zdeponowany 18.11.1982 r. pod nr. 11629 w Instytucie Informacji Naukowej w Moskwie. Biograficzny opis został opublikowany w biuletynie «Новая советская литература по общественным наукам. Литературоведение», Москва 1983, № 6 (31 ss. maszynopisu).
3. *Фантастическое в научной фантастике*, „Przegląd Rusycystyczny” 1988, z. 2 (42), s. 49–63.
4. *Советская научно-фантастическая новелла (особенности формы и содержания)*, „Болгарская русистика”, София 1991, № 2, s. 38–45. Również w: *Małe formy w literaturze rosyjskiej. Słowo w tekście rosyjskim. Literaturoznawstwo* (Studia i materiały WSP w Olsztynie, nr 30. Filologia rosyjska), Olsztyn 1991, s. 133–143.

5. *Формы психологизма в русской научной фантастике (на примере повести «Малыш» и «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких)*, [w:] *Problemy psychologizmu w literaturach wschodniostowiańskich*, Zielona Góra 1991, s. 229–236.
6. *Мир без национализма. Фантастика или реальная возможность?*, [w:] *Национализм в Центральной и Восточной Европе*, Łódź 1992, s. 117–121.
7. *Michaił Zoszczenko – burzyciel stalinowskiego „sacrum”, „Literatura na Świecie”* 1993, nr 10, s. 196–207 (współautor: J. Wierziński).
8. *Rosyjska fantastyka lat dwudziestych wobec władzy „nowego” człowieka (na przykładzie powieści „Zawiść” Jurija Oleszy i „Psie serce” Michaiła Bułhakowa)*, [w:] *Pisarz i władza (od Awwakuma do Sołżenicyna)*, red. B. Mucha, Łódź 1994, s. 112–119.
9. *Totalitarne satanalia w „Mistrzu i Małgorzacie” Michała Bułhakowa (Uwagi wstępne)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 1995, z. 37, s. 121–133.
10. *Жанровое своеобразие научно-фантастической литературы. Содержательный аспект*, „Slavica Quinqueecclesiensia I”, Pécs 1995, s. 297–306.
11. *Прошлое и настоящее в повести Кира Булычева «Похищение чародея»*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 1995, z. 37, s. 153–163.
12. *Временные и пространственные измерения в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»*, „Foreign Language Teaching Journal / Чуждоезиково обучение” 1996, № 6, s. 54–59 (współautor: K. Popow). Również w: „Przegląd Rusycystyczny” 1998, z. 3–4 (83–84), s. 23–27.
13. *Древняя Русь в современной русской фантастике (на примере повести «Похищение чародея» Кира Булычева)*, „Beiträge zur Slavistik”, Bd. 33: Studien zur russischen Sprache und Literatur des 11.–18. Jahrhunderts. H. Jelite, O. F. Žolobov (Hrsg.), Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1997, s. 379–387.
14. *Стилистика одиночества в стихотворении «Сад» Марины Цветаевой*, [w:] *Florilegium Slavicum: liber an honorandum Herbert Jelite*, Hrsg. E. Bogdanowa, M. Sobieroj, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1997, s. 379–387.
15. *Łaska otrzeźwienia, czyli „Му” Jewgenija Zamiatina wobec koncepcji nowego człowieka*, „Studia Rossica”, t. V, red. W. Skruna, Warszawa 1998, s. 263–269.
16. *Магия любви в жизни Михаила Булгакова*, „Beiträge zur Slavistik”, Bd. 37: Slavistische Studien zum XII. Internationalen Slavistenkongress in Krakau 1998, Hg. H. Jelite, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1998, s. 359–374.

17. *Uwielbiany i pogardzany, czyli żywa legenda Michaiła Zoszczenki*, „Literatura” 1998, nr 4 (153), s. 27–29 (współautor: J. Wierzbiński).
18. *Литературный мотив отчуждения и родства в русской фантастике после 1917 года (на примере избранных произведений)*, [w:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики, в двух частях)*, Гродно 1998, часть 1, s. 223–228.
19. *Жанровая и стилевая модели романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова*, „Beiträge zur Slavistik”, Bd. 39: *Textsemantik und Textstilistik*, Hrsg. H. Jelitte, J. Wierzbiński, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1999, s. 301–308.
20. *Homo sovieticus i człowiek radziecki w „Wielkim Guslarze i okolicach” Kira Bułyczowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich III*, red. W. Supa, Białystok 1999, s. 163–168.
21. *Образ сада в стихотворении Марины Цветаевой «Сад» и в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова*, „Studia Rossica”, t. VII: *W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, red. W. Skrunda, Warszawa 1999, s. 123–132.
22. *Фэнтези – переодетая Золушка. Размышления о термине, «Русская словесность в школах Украины»*, Киев 2000, № 2, s. 44–48.
23. *„Nadciągające perspektywy” i „Diaboliada” Michaiła Bułhakowa jako próba określenia przyszłości Rosji*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2000, z. 2, s. 97–105.
24. *Теоретическое наследие Михаила Бахтина и исследование современной сатиры (на примере анализа романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова)*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich IV*, red. W. Supa, Białystok 2000, s. 285–291.
25. *Научная фантастика и идеи позитивизма*, [w:] *Idee pozytywizmu w piśmiennictwie rosyjskim*, red. B. Olaszek przy współpracy T. Awtuchowicz i N. Wierszyniny, Łódź 2000, s. 39–49.
26. *Proza fantastyczna Kira Bułyczowa, czyli słów kilka o łagodnym humorze i miłości do bliźniego*, „Studia Słowianoznawcze”, Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Interdyscyplinarny Zakład Studiów Słowianoznawczych, red. B. Mucha, Piotrków Trybunalski 2001, t. 2, s. 157–172.
27. *Мать и музыка Марины Цветаевой. Истоки творчества*, [w:] *Актуальные вопросы изучения русской литературы и культуры, русского языка и методики его преподавания в европейском контексте*, под ред. Я. Генцеля, Л. Иохим-Кушликовой и Ф. Листвана, Kraków 2001, s. 184–190.

28. *Rozważania o postmodernizmie rosyjskim*, „Studia Słowianoznawcze”, Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Interdyscyplinarny Zakład Studiów Słowianoznawczych, red. B. Mucha, Piotrków Trybunalski 2002, t. 3, s. 209–226.
29. *Literatura fantastyczna. Rozważania o terminach*, [w:] *Literaturwissenschaftliche und linguistische Forschungsaspekte der phantastischen Literatur. Литературоведческие и лингвистические аспекты исследования фантастической литературы*, red. G. Giesemann, T. Stepnowska, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Paris–Wien 2002, s. 277–303.
30. *O słowach-zaklinalniach i стихии лирики в автобиографической прозе Марины Цветаевой*, „Beiträge zur Slavistik”, t. 47: *Слово в тексте, переводе и словаре*, red. K. Bajor, J. Wierzbiński, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2002, s. 427–439.
31. *O języku Stalina. Dywersja werbalna*, „Beiträge zur Slavistik”, t. 47: *Слово в тексте, переводе и словаре*, red. K. Bajor, J. Wierzbiński, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–Now York–Oxford–Wien 2002, s. 183–189 (współautor: J. Wierzbiński).
32. *O специфике творческого труда (на примере критического и литературного наследия Марины Цветаевой)*, [w:] *Praca i odpoczynek w literaturach słowiańskich*, red. E. Małek, Łódź 2003, s. 363–373.
33. *Художественное своеобразие пьесы Андрея Зинчука «Вперед, Коме-нок!» (литературоведческий аспект)*, [w:] *Aktualne problemy semantyki i stylistyki tekstu (studia opisowe i komparatywne)*, red. J. Wierzbiński, Łódź 2004, s. 145–152.
34. *Имя текста как подтекст (на примере сборника стихов «Ускользающее чудо» Любви Турбиной)*, [w:] *Verbum. Pogranicza kultur. Rocznik Naukowy*, t. 1, red. J. F. Nosowicz, J. Korsakas, J. Szerszunowicz, Białystok 2005, s. 189–199.
35. *Motyw ogrodu i sadu w literaturze rosyjskiej XX wieku (na przykładzie wybranych utworów)*, „Studia Słowianoznawcze”, Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Interdyscyplinarny Zakład Studiów Słowianoznawczych, red. B. Mucha, Piotrków Trybunalski 2005, t. 5, s. 241–251.
36. *Andriej Zinzuk – rosyjski Maeterlinck i Andersen znad Newy*, „Studia Słowianoznawcze”, Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Interdyscyplinarny Zakład Studiów Słowianoznawczych, red. B. Mucha, Piotrków Trybunalski 2005, t. 5, s. 229–239.

37. *Badacze zachodni o istocie socrealizmu*, „Zeszyty Naukowe PWSZ w Płocku. Neofilologia”, t. VII, Płock 2005, s. 93–106.
38. *Motyw zazdrości i zawiści we współczesnej literaturze rosyjskiej (na przykładzie powieści „Zawiść” Jurija Oleszy)*, „Zeszyty Naukowe PWSZ w Płocku. Neofilologia”, t. IX, Płock 2006, s. 135–145.
39. *Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa*, [w:] *Realizm magiczny. Teorie i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007, s. 273–287.
40. *Teatr studencki, czyli radość tworzenia*, [w:] *Interdyscyplinarność w glottodydaktyce. Język – Literatura – Kultura*, red. U. Malinowska, Płock 2007, s. 329–336.
41. *Художественное своеобразие заглавий в сборнике стихов «Ускользающее чудо» Любови Турбиной*, [w:] *Słowo i tekst*, t. 2: *Język i proces literacki*, red. P. Czerwiński, J. Stawnicka, Katowice 2009, s. 175–186.
42. *Miłość jako inspiracja literacka, czyli nieznaną prototyp Małgorzaty z „Mistrza i Małgorzaty” dyskretnego Michaiła Bułhakowa*, [w:] *Świat wartości w literaturze*, red. E. Sadzińska, A. Szymańska, Łódź 2009, s. 161–171.
43. *Художественно-стилистические функции сатаналий в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова*, [w:] *Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании*, т. 1, Москва 2009, s. 88–91.
44. *Bezdroża miłości, czyli słów kilka o życiu i twórczości Michaiła Bułhakowa*, [w:] *Interdyscyplinarność w glottodydaktyce. Język – Literatura – Kultura*, red. U. Malinowska, A. Rumianowska, Płock 2009, s. 49–58.
45. *Geniusz żywi się miłością, czyli historia pewnego romansu Aleksandra Puszkina. Opowieść o Annie Kern*, „Gościniec Sztuki. Magazyn artystyczno-literacki” 2010, nr 1 (14), s. 8–17.
46. *„Z babcią za rękę” K. Kusek w przekładzie na język polski. Z doświadczeń tłumacza*, [w:] *Twórczość poetycka i sceniczna Karoliny Kusek dla dzieci*, red. D. Mucha, Łódź 2010, s. 249–254.
47. *О романтиках неромантических времен. «Кабала святош (Мольер)» Михаила Булгакова*, [w:] *La lengua y literatura rusas en el espacio educativo internacional: estado actual y perspectivas* (II Congreso Internacional, Granada, 8–10 de septiembre de 2010), vol. 2, red. R. Guzmán Tirado, L. Sokolova, I. Votyakova, Granada 2010, s. 1916–1920.
48. *Мольеровские мотивы в творчестве Михаила Булгакова*, [w:] *Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сборник научных статей*, вып. 9, т. 1, Москва 2010, s. 136–141.
49. *Мастер Мастера. Автобиографические контексты в романе «Жизнь господина де Мольера» Михаила Булгакова*, [w:] *Rossica Olomuciensia*

- XLVIII. Sborník příspěvků z mezinárodní konference. XX. Olomoucké Dny Rusistů 02.09.–04.09.2009, Olomouc 2009, s. 437–440 (druk 2010).
50. *Motyw Kopciuszka we współczesnej literaturze rosyjskiej (na przykładzie prozy Wiktorii Tokariewej, [w:] Z warsztatu płockich neofilologów*, red. U. Malinowska, Płock 2010, s. 9–14.
51. *Образ лирического „я” в сборнике стихов „Роміędzy świtem a zmierzchem” («Между рассветом и закатом») Каролины Кусек, [w:] Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сборник научных статей, вып. 10, т. 1, Москва 2011, s. 28–293.*
52. *Воскресенье без воскресения. Функции праздника в прозе Виктории Токаревой (на примере повести «Хенни энд»), [w:] Festkultur in der russischen Literatur (18. Bis 21. Jahrhundert) – Культура праздника в русской литературе*, Hg. A. Graf, München 2010, s. 267–274 (druk 2011).
53. *Пьеса «Багровый остров» Михаила Булгакова в интерпретации студенческого театра «Одуванчик», [w:] Michaił Bułhakow, jego czasy i my*, red. G. Przebinda, J. Świeży przy współpracy D. Kliabanaua, Kraków 2012, s. 631–638.
54. *Мотив лестницы в творчестве Михаила Булгакова, [w:] Диалог языков и культур: Россия – Польша*, отв. ред. В. С. Картавенко, Смоленск 2015, s. 170–175.
55. *Стилистика нарратива в романе «Жизнь господина де Мольера» Михаила Булгакова (литературоведческий аспект)*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica Rossica”, z. 11: *Dynamika współczesnego języka rosyjskiego. Z zagadnień semantyki, stylistyki i pragmatyki*, red. A. Piasecka, I. Blumental, Łódź 2015, s. 109–122.
56. *Labirynty współczesnych teorii dramatu*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica Rossica”, z. 11: *Dynamika współczesnego języka rosyjskiego. Z zagadnień semantyki, stylistyki i pragmatyki*, red. A. Piasecka, I. Blumental, Łódź 2015, s. 123–128.
57. *«Дубовый противовес». Семантико-стилистические функции слова «стол» в поэзии Марины Цветаевой*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica Rossica”, Łódź 2016, z. 12: *Studia tekstologiczne. Lingwistyka kognitywna. Lingwokulturologia*, s. 149–161.
58. *Художественные функции образа матери в творчестве Михаила Булгакова (на примере избранных произведений)*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica”, Łódź 2017, z. 10, s. 55–66.
59. *Spory o istotę i granice światów przedstawionych fantastyki, [w:] Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaszkiwicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 11–21.

60. *Славянское сознание в современном европейском культурном пространстве*, [w:] *Selbstbewusstsein und Identität. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert – Самосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв.*, Hg. A. Graf, München 2018, s. 169–177.
61. *Прогностическая функция символики в романе «Белая гвардия» Михаила Булгакова*, [w:] *Współczesne literatury wschodniosłowiańskie – aspekty antropologiczne. Księga pamiątkowa dedykowana prof. Wandzie Mariannie Supie*, Białystok 2019 (w druku).

Tezy

1. «Они сражались за родину» М. А. Шолохова, „Комсомолец”, Ростов-на-Дону 1975, № 96 (9846), s. 3 (тезисы: обсуждение фильма С. Бондарчука по одноименной повести М. Шолохова).
2. *К вопросу о литературном роде и жанре*, «Молодой журналист», Ростов-на-Дону 1982, № 4 (165), s. 1 (материалы ежегодной конференции аспирантов и молодых ученых филологического факультета РГУ).
3. *Europejczycy czy Ziemianie? Wizje jedności świata w rosyjskiej literaturze fantastycznej XX wieku*, [w:] *Streszczenia odczytów: XII Konferencja Międzynarodowej Komunikacji Językowej oraz Sympozjum Sekcji Indoeuropejskiej Polskiego Towarzystwa Filologicznego nt. „Idee, działalność i dorobek niezależnych stowarzyszeń uniwersyteckich: Ausra i Philokaloi”*, Łódź 1994, s. 12–13.

22

Szkice

1. *Zmiażdżony prześmiewca, czyli słów kilka o Michaille Zoszczence*, „Przekrój” 1993, nr 19, s. 18–19 (współautor: J. Wierziński).
2. „Ruscy” w Zgierzu, „Ilustrowany Tygodnik Zgierski” 1993, nr 44, s. 11.
3. *Pierwsza Wielkanoc w Rostowie*, „Ilustrowany Tygodnik Zgierski” 1994, nr 13–14, s. 15.
4. *Opowieść o matce*. Wywiad z Raisą Wiśniewską, „Ilustrowany Tygodnik Zgierski” 1994, nr 21, s. 5, 12.

Przekłady

Na język polski

1. Tłumaczenie na język polski tekstu filmu dokumentalnego o represjach Polaków w czasach stalinowskich pt. *...Powinniście być wdzięczni Stalinowi*. Reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki. Emisja: TVP 2, listopad 1999, www.filmpolski.pl/fp/index.php/4211997
3. Przekład tekstu filmu dokumentalnego o I wojnie w Czeczenii pt. *Matka nieznanego żołnierza* (pol./fr.). Reż. Mariusz Malec. Emisja: TVP 2, 30 sierpnia 2000 oraz 26 marca 2001. Film otrzymał Grand Prix (Wydarzenie NURT 2000) i nagrodę publiczności na VI Ogólnopolskim Niezależnym Przeglądzie Form Dokumentalnych w Kielcach oraz główną nagrodę na Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu” w 2000 r. Na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Filmowej „Prowincjonalia 2001” we Wrześni nagrodzono go statuetką Jańcia Wodnika za najlepszy dokument, www.filmpolski.pl/fp/index.php/4212660
4. Przekład dokumentalnego serialu telewizyjnego *Odyseja kosmiczna 2001* o uczestnikach konkursu stacji RMF FM „Odyseja kosmiczna 2001” i ich pobycie w „Gwiezdnym miasteczku” w Rosji. Reż. Wojciech Maciejewski. Emisja TVP 2, styczeń 2002 r.
5. Wadim Szefner, *Podrzutek kosmiczny, czyli spowiedź tchórzliwego śmiałka. Opowieść fantastyczna*, „Tygiel Kultury” 2002, Łódź, nr 10–12, s. 93–98.
6. Przekład artykułów hasłowych do *Idei w Rosji. Leksykonu rosyjsko-polsko-angielskiego*, red. A. de Lazari:
 - *Анциферов Николай Павлович* (1889–1958), Łódź 2000, s. 41–42.
 - *Гревс Иван Михайлович* (1860–1941), Łódź 2001, s. 118–120.
 - *Женственность России*, Łódź 2001, s. 172–182.
 - *Земля (почва)*, Łódź 2001, s. 188–196.
 - *Интеллигенция*, Łódź 2001, s. 224–230.
 - *Врубель Михаил Александрович* (1856–1910), Łódź 2003, s. 50–56.
 - *Литературные кружки*, Łódź 2003, s. 148–150.
 - *«Обезьянья Великая и Вольная Палата» А. Ремизова*, Łódź 2003, s. 212–218.
 - *Серпионовы братья*, Łódź 2003, s. 264–268.
 - *Шварц Иван Григорьевич*, Łódź 2003, s. 374–376.
 - *Симфония*, Łódź 2007, s. 280–285.
 - *Ислам*, Łódź 2007, s. 102–107.
 - *Учреждения духовного ведомства*, Łódź 2007, s. 344–345.

7. Przekład wierszy Leny Eltang (za *pazuchą nosząc ból...*, *kiedy księżyc starzeje się szybko*), „Gościniec Sztuki. Magazyn artystyczno-literacki” 2010, nr 1 (14), s. 6.

Na język rosyjski

1. Przekład dialogów na język rosyjski w scenariuszu filmu *Syzyfowe prace* (według powieści Stefana Żeromskiego) oraz napisów na dekoracjach. Reż. Paweł Komorowski. Emisja serialu telewizyjnego: TVP 1, maj–czerwiec 2000 oraz TV Polonia, wrzesień–październik 2000. Wersja kinowa 2001. Film ten zdobył liczne nagrody, np. Nagrody Filmowe – Orły 2001 za Najlepszą Drugoplanową Rolę Kobięcą dla Zofii Kucówny, za Najlepszą Drugoplanową Rolę Męską dla Franciszka Pieczki, za Najlepszą Muzykę dla Jerzego Matuszkiewicza, Najlepsze Kostiumy dla Marii Wiłun, za Najlepszy Dźwięk dla Janusza Rosoła, pl.wikipedia.org/wiki/Polskie_Nagrody_Filmowe_-_Orły_2001
2. Przekład scenariusza filmu fabularnego Piotra Trzaskalskiego i Wojciecha Lepionki pt. *Mistrzu* (Opus Film, 120 s. maszynopisu, listopad 2003).
3. Przekład literacki wierszy D. Muchy (*słońce wróży...*, *na motylich skrzydłach...*, *kiedy drogom skrzydła rosna...*, *niech pokorą będą te szczyty...*, *za mgłą z oczami światła dnia...*), [w:] D. Mucha, *Symfonia słów*, Łódź 2007, s. 89–99.
4. Przekład literacki tomu wierszy Karoliny Kusek, *Z babcią za rękę*, Łódź 2009, 77 ss.
5. Przekład literacki tomu wierszy Karoliny Kusek, *Pomiędzy światem a zmierzchem*, Warszawa 2011, 75 ss.
6. Przekład literacki tomu wierszy Karoliny Kusek i postłowie, *Pomiędzy tęczę a błotnym kamieniem*, Warszawa 2012, 105 ss.
7. Przekład literacki tomu wierszy Karoliny Kusek i postłowie, *Dzieci Marsa. Marszeitkinder. Дему Марса*, Warszawa 2015, 241 ss.

24

Recenzje wydawnicze (opublikowane)

1. *De Lazari, Andrzej (Hrsg.): Idee w Rosji. Идеи в России. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski, Bd. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper 1999 (492 p.), „Kritikon Litterarum”, Bd. 27, Mertert/Luxemburg und Trier 2000, Heft 3–4, s. 111–113.*

2. *O wierszach*, [w:] A. Blumental, *Rozszczepianie kręgosłupa*, Łódź 2001, s. 64–65.
3. *Smolin, Michail: «Master i Margarita». Kody, klucze, symbole*, Москва 2006, „Kritikon Litterarum”, Bd. 34, Mertert/Luxemburg und Trier 2007, Heft 3–4, s. 155–156.
4. *Danuta Mucha, Szkice z literatury powszechnej*, Wyd. „Astra”, Łódź 2008 (fragment na obwolucie książki).
5. „Dwunastu” Aleksandra Błoka w wystawieniu Danuty Muchy, „Horyzonty. Pismo literacko-artystyczne” 2008, nr 20, s. 138–139.
6. Recenzja wydawnicza monografii Danuty Muchy, *Gwatemala w międzynarodowych kontekstach kulturowych. Szkice*, Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie przy Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Piotrków Trybunalski 2015, 251 ss. (wyd. 2016), fragment recenzji opublikowany na s. 3.

Recenzje wydawnicze (nieopublikowane)

1. «*Studia Słowianoznawcze*», Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków Trybunalski 2009, t. 8, 443 ss.
2. *Маргарита Надель-Червинская, Рысь, кот, кошка и крыса восточных славян: сказка, обряд, миф с приложением словаря паремииологии*, Тернополь 2010, 156 ss.
3. 27 artykułów w języku rosyjskim do zbioru pt. *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia niezwykłości*, red. W. Supa, Białystok 2013.
4. 2 artykuły do „Studiów Słowianoznawczych” 2013, t. 10, <http://www.unipt.pl/pliki/czasopisma/Studia-Slowianoznawcze-t10.pdf>
5. 18 artykułów (223 s.) do zbioru pt. *Współczesny dramat rosyjski i ukraiński w polu intermedialnych strategii*, red. N. Maliutina, A. Lis-Czapięga dla Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Recenzje napisane w 2015 r.
6. Recenzja artykułu Jana Ratuszniaka (doktorant UŁ) pt. *Александра Коллонтай – героиня Второй мировой войны? Изображение деятельности посла СССР в Швеции (1941–1945) в советской культуре* dla pisma naukowego «Гуманитарные и социальные науки» Uniwersytetu Rostowskiego (Rostów nad Donem, Rosja). Recenzja napisana w 2015 r.

7. Recenzja wydawnicza monografii Ewy Pańkowskiej *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje* dla Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu w Białymstoku (seria COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA), 339 ss. Recenzja napisana w 2016 r.
8. Recenzja wydawnicza 8 artykułów (66 ss.) do czasopisma naukowego „*Studia Rossica Posnaniensia*” (napisana w lipcu 2016 r.).
9. Recenzja wydawnicza monografii Wandy Supy pt. *W kręgu problemów prozy rosyjskiej końca XX–początku XXI wieku. Tematy i konwencje* dla Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu w Białymstoku. Recenzja napisana w 2018 r.
10. Recenzja wydawnicza zbioru artykułów pt. *Estetyczne modele literatury rosyjskiej* (18 prac, 261 ss.) dla Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu w Białymstoku. Recenzja napisana w 2019 r.

Recenzje doktoratów

1. mgr Adam Karpiński, *Romans awanturniczo-historyczny Borysa Klimycze-wa „Markiz de Tomsk”*. Analiza monograficzna, Uniwersytet Łódzki 2013.
2. mgr Ewa Pańkowska, *Powieści Wiktora Pielewina końca XX i początku XXI wieku w kontekście światowego postmodernizmu*, Uniwersytet w Białymstoku 2013.
3. mgr Anna Maroń, *Formy wyrażania obecności autora w dramaturgii Nikołaja Kolady*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.

Wypromowane doktoraty

1. Katarzyna Sobijanek, *Oblicza totalitaryzmu we współczesnej antyutopii rosyjskiej (na przykładzie wybranych utworów)*, Uniwersytet Łódzki 2012.
2. Anna Stępnia, *Gatunkowe i stylistyczne wyznaczniki listów miłosnych Borysa Pasternaka (na przykładzie wybranych utworów)*, Uniwersytet Łódzki 2014.

Twórczość literacka

1. *Czas milczenia*. Wiersze, Łódź 2004, 62 ss.
Recenzja:
 - Danuta Mucha, *Mówić – milcząc*, „Gazeta Kulturalna” 2005, nr 11 (111), s. 18.
2. *Стихи на польском и русском*, [w:] *LES FEMMES DE LETTRES*, nicomant.tripod.com/femmes/femmes.html
3. *Wigilia* (wiersz), „Ilustrowany Tygodnik Zgierski” 1993, nr 50–51, s. 3.
4. *Matka* (wiersz), „Gazeta Kulturalna” 2006, nr 12 (124), s. 5.
5. *Wina*, *Rzecz krótka o tym, jak umiera się z miłości*, *O zmęczonym rycerzu w barwach mojego serca*, *Zguba* (wiersze oraz artykuł od Redakcji o autorce pt. *Uczona i poeta*), „Pomosty” 2006, nr 16, s. 9.
6. *Giessen* (wiersz), „Kronika. Pismo Uniwersytetu Łódzkiego” 2008, nr 2 (108), s. 37.
7. *Tylko jesień?* (wiersz), „Horyzonty. Pismo literacko-artystyczne” 2008, nr 20, s. 118.
8. *Byk, czyli zemsta Posejdona* (wiersz), „Horyzonty. Pismo literacko-artystyczne” 2009, nr 22, s. 123.
9. *Nie kochaj mnie tak, Panie!*, *Życzenie* (wiersze), „Pomosty” 2009, nr 28, s. 9.
10. *Pasyfae (wariant mitu) – PASIFAE (UNA VARIANTE DEL MITO)*, *Wina – CULPA*, *Życzenie – DESEO* (przekład wolny na język hiszpański: Danuta Mucha i Renato Vásquez-Velásquez), „Ślad. Brulion literacki” 2009, nr 33, s. 37–38.



Rzeczpospolita Polska
Ministerstwo
Spraw Zagranicznych

Warszawa, 08.06.2018 r.

Wielce Szanowna Pani Profesor, Dostojna Jubilatko,

Mam wielki honor w tak doniosłym dniu jakim jest dzisiejszy Jubileusz, złożyć Pani Profesor najserdeczniejsze życzenia i podziękować za dotychczasową współpracę, która ma dla mnie szczególny wymiar – osobisty i zawodowy. Przede wszystkim jednak chciałabym podziękować Pani Profesor za Jej wkład w projekty zrealizowane przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej, które na stałe wpisały się w dziedzictwo polskiej kultury na arenie międzynarodowej.

Moja współpraca z Panią Profesor Tatianą Stepnowską rozpoczęła się 2010 roku. W tym czasie od kilku miesięcy trwała żałoba narodowa po katastrofie rządowego samolotu, pod Smoleńskiem. Chcąc oddać szczególny hołd jej ofiarom, w Ministerstwie Spraw Zagranicznych RP zrodziła się idea, aby w pierwszą rocznicę katastrofy, ukazała się okolicznościowa publikacja w formie literackiej, w dwóch wersjach językowych – polskiej i rosyjskiej.

Ponieważ w tych okolicznościach, dobór wierszy i ich przekład na język rosyjski miał wymiar szczególny w kontekście polskiej racji stanu, do tego projektu wybrano wiersze żałobne poetki Karoliny Kusek. Ministerstwo Spraw Zagranicznych zwróciło się także do Pani Profesor Tatiany Stepnowskiej, badaczka i znamienitej tłumaczki literatury i poezji, z prośbą o współpracę. Ponadto dzięki temu, iż Minister Spraw Zagranicznych powierzył mi nadzór nad tym przedsięwzięciem, miałam sposobność nawiązania z Panią Profesor bezpośredniego kontaktu. Bardzo zależało mi, aby projekt ten pod każdym względem cechował najwyższy poziom, gdyż miał on dla mnie także wymiar osobisty, bowiem w katastrofie pod Smoleńskiem zginęło kilku moich przyjaciół.

Już od pierwszych chwil, współpraca z Panią Profesor była wyjątkowa, w aspekcie merytorycznym i ludzkim. Nie trzeba było słów, aby Pani Profesor natychmiast zrozumiała

ideę przedłożonego projektu i bez najmniejszych wątpliwości wyraziła zgodę na pomoc w jego realizacji. Wówczas też, dała się poznać jako osoba nadzwyczaj ciepła, pełna zrozumienia i emanująca dobrocią.

Tomik „Pomiędzy światem a zmierzchem / Между рассветом и закатом” wraz z recenzjami badaczy literatury i poezji, został opublikowany w pierwszą rocznicę katastrofy i ofiarowany osobistościom życia publicznego, politycznego, kulturalnego w Polsce i w Rosji, a także przekazany polskim placówkom dyplomatycznym na świecie oraz Instytutom Polskim za granicą. Na uznanie zasługuje fakt, iż w wielu gremiach doceniono znakomite tłumaczenie tej publikacji na język rosyjski, co z punktu widzenia promocji polskiej kultury miało wyjątkowe znaczenie.

Pozwolę sobie zaprezentować kilka wierszy z tomiku „Pomiędzy światem a zmierzchem” w przekładzie Pani Profesor Tatiany Stepnowskiej.

1.

Gdy oto... nagle...

zakrzywiło się nieba pół-koło...

++++
++++
++++

Świat oddech wstrzymał

Przyśpieszyło serce

Zamilkło słowo...

И вот ... вдруг...

искривился неба полукруг...

++++
++++
++++

Мир задержал дыхание

Сердце забилось

Замолчало слово...

2.

Gdy czas przeciął kirem
flagę biało-czerwoną –

serce Zygmunto­wego dzwonu
uderzyło z taką siłą,
aż Ziemia zadrżała
i Słońce przyćmiło...

Morze też... z brzegów wylało.

Когда время рас­секло траурной лентой
бело-красный флаг –

сердце колокола Сигизмунда заби­лось так,
что вздрогнула Земля,
потемнело Солнце и небеса...

Слез Море... залило берега.

31

3.

Dziewięćdziesiąt sześć *biało-czerwonych* róż –
z nadwiślańskiego pejzażu...

Dziewięćdziesiąt sześć *biało-czerwonych* róż –
czas w bukiet kirem powiązał
i złożył w ofierze
na Ojczyzny ołtarzu.

Девяносто шесть бело-красных роз –
с привислинского пейзажа время сорвало...

Девяносто шесть
бело-красных роз –
время черной лентой в букет связало
и положило в жертву
на Родины алтаре.

Zamykam oczy wyobraźni,
by nie zobaczyć Ich spojrzenia.

Zatykam uszy,
by nie usłyszeć
słów tych ostatnich...

Widzę tylko bezkresne półkole nieba
nad Ich głowami,
co było Im czasą spadochronu...
bez linek.
Słyszę tylko.... krzyk ciszy.

Я закрываю воображения глаза,
чтобы не видеть Их взгляда.

Я затыкаю уши,
чтобы не слышать Их последние слова.

32 Вижу только безмерное полушарие неба
над Их головами,
ставшее Им куполом парашюта.
без стропы.

Слышу только... крик тишины.

5.

Czy nie za ciasno Ci, Panie,
w Kościele Świętej Anny?

Twoje miejsce pod nieba obliczem
Tam, gdzie łzy rozpaczy
spływały ze zniczy...

– Jestem zawsze i wszędzie z tymi co odeszli.
Ze wszystkimi razem i z osobna z każdym.
W czas, gdy słońko świeci

i gdy błyskają gwiazdy.

W ziemi tej z wierzbą płaczącą.
I w tamtej.... z brzozą i stokrotką....

Ramiona mego krzyża są w cztery strony świata.
A serce moje... pośrodku.

Не тесно ли Тебе, Господь,
в Костеле Святой Анны?

Твое место под неба лицом,
там где слезы печали
поминальных лампад
на землю стекали.

– Я всегда и везде с теми, что ушли.
С каждым и отдельно на их пути.

В час, когда солнце светит и блеснит звезда.
На земле той, где ива рыдает.
И на той... с березой, где ромашка расцветает.

В четыре стороны мира распростерты
руки моего креста.
А сердце мое ...
посередине неспроста.

6.

Słowem.... po słowie.... doszłam do rogatek,
za którymi zmierzch
podlewa w grządkach czasu kwiaty.

Myśl moja skłoniła się
ku ORŁOM- RODAKOM
których zawiodły skrzydła
na tym nie zbadanym do końca
mgielnym szlaku.

A choć nie zdążyli ONI
głów pochylić nisko
nad URNĄ CZASZEK
OJCÓW i BRACI naszych

pozostali z nimi na zawsze
w serdecznym uścisku...

Слово... за словом... дошла до городской заставы,
за которой сумерки
поливают грядки цветов времени.

Мысль моя наклоняется
к ОРЛАМ-ЗЕМЛЯКАМ,
которых крылья подвели
на этом неисследованном до конца
туманном пути.

И хотя не успели ОНИ
низко головы склонить свои
перед УРНОЙ ЧЕРЕПОВ
ОТЦОВ и БРАТЬЕВ наших

останутся с Нами навсегда
в ласковых объятиях...

34 *Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP współpracowało z Panią Profesor Tatianą Stepnowską przy wielu projektach, w tym przy przedsięwzięciach realizowanych przez polskie placówki dyplomatyczne. Szczególnie chciałabym wspomnieć o roku 2012, ogłoszonym przez Parlament Rzeczypospolitej Polskiej, Rokiem Janusza Korczaka. Główne uroczystości miały się odbyć w siedzibie ONZ Genewie, bowiem właśnie tam Zgromadzenie Ogólne ONZ uchwaliło w 1989 roku Konwencję o Prawach Dziecka. Dokumentem tym związały się wszystkie 193 państwa członkowskie ONZ, a implementację jego postanowień monitoruje Komitet Praw Dziecka.*

Z tej okazji, Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP przygotowało wraz ze Stałym Przedstawicielstwem RP przy Biurze Organizacji Narodów Zjednoczonych w Genewie specjalną czterojęzyczną publikację okolicznościową niekwestionowanej orędowniczki praw dziecka poetki Karoliny Kusek, której wiersze poruszały bardzo trudną tematykę – dramat dzieci w czasie wojen i ich problemów we współczesnym świecie.

W oficjalnej uroczystości otwarcia Roku Korczaka w Genewie, połączonej ze światową konferencją dot. praw dziecka, udział wzięli m.in. członkowie i przedstawiciele Organizacji Narodów Zjednoczonych, patron honorowy – były Komisarz Praw Człowieka Rady Europy i Rzecznik Praw Dziecka, Rzecznik Praw Dziecka RP, a także wielu gości z całego świata, w

tym przedstawiciele polityki, kultury i organizacji międzynarodowych. Głównym elementem tego wieczoru była część artystyczna, koncert fortepianowy Waldemara Malickiego, a także recytacja w kilku językach, w tym po rosyjsku wierszy Karoliny Kusek. Nadzwyczajne przyjęcie poezji autorki zostało szeroko komentowane w międzynarodowych gremiach, co było również zasługą doskonałego przekładu autorstwa Pani Profesor. Wiersze czytane podczas uroczystości w Genewie, zostały m.in. zawarte w tomie „Dzieci Marsa” i opublikowane w 2015 roku w pełnym przekładzie na język rosyjski.

O dorobku Pani Profesor Tatiany Stepnowskiej mogłabym pisać jeszcze bardzo długo, bowiem jest on ogromny, a przedsięwzięcia przez nią zrealizowane rozstawiające polską literaturę i poezję na obszarach rosyjskojęzycznych, są uznane w kręgach międzynarodowych i na stałe wpisane w dziedzictwo polskiej kultury. Dzięki możliwości uchylecia przede mną drzwi „warsztatu” tłumaczeń poezji przez Panią Profesor, utwierdzam się w przekonaniu, że przekład wierszy jest sztuką arcytrudną, wymagającą wielu talentów i ogromnego doświadczenia, stąd ta dziedzina zarezerwowana jest dla najwybitniejszych znawców języków obcych. Jakże trafne są w tym kontekście słowa Pani Profesor, że każdy wiersz ma swoją duszę i w przekładzie trzeba ją zachować, a nawet wydobyć.

35

Korzystając z okazji, w tej donioślejszej chwili Jubileuszu, pragnę złożyć Pani Profesor Tatianie Stepnowskiej wybitnemu badaczowi, naukowcowi, tłumaczowi i pedagogowi, wyrazy najwyższego szacunku, przede wszystkim jednak chciałabym wyrazić mój podziw dla osoby wielkiego serca, która emanuje mądrością i dobrocią, poczuciem humoru i ogromnym ciepłem.

Serdecznie pozdrawiam

Justyna Lewańska
Radca-Minister



Portret pani profesor
Tatiany Stepnowskiej

Taką pozostanie na zawsze
w naszych oczach.

Pędzlem artystki w papier wmalowana.
Skazana na wieczną młodość.

Na przekór mijającym chwilom.

Na przekór prawu PRZEMIJANIA.

Pozostanie papier ten tylko.

Wypłowieją barwy gwaszu.

Pozłota oxypie się z drewnianej ramy.

Najpiękniejsze kwiaty Ziemi wszak
nie wiodną w takich czasach.

Karolina Kuczek

Wrocław, 3 czerwca 2018



Biegłaś w poświęceniu
na palcach słowa
oczu nie szczędząc
powiewem morza
w taktu porwywie
wciąż na spotkanie
Człowieka obok
- co czekał na...
Tanię

Pani Profesor
Tatianie Stepińskiej -
Wielkiemu Człowiekowi
Sercem
Danuta Mucha-poetka

Мир европейской культуры в творчестве Даниила Андреева

РЕЗЮМЕ

Даниил Андреев в поэме *Русские боги* пишет о трагических предвидениях и пророчествах, касающихся не только России, но и мира европейской культуры. В диптихе *О старшем брате* под угрозой уничтожения оказываются все те западные ценности, которыми всегда дорожила русская интеллигенция. Будущее Запада с его бесценной культурой видится поэту-пророку в черных красках. Диптиху предшествует эпиграф, взятый из статьи Достоевского *Признания славянофила*, опубликованной в *Дневнике писателя* за 1877 г. Эпиграф из Достоевского важен как своего рода инспиратор одной из основных идей поэта. Интертекстуальные отношения выражаются в форме музыкальных и литературных аллюзий и реминисценций на авторов (Вагнер, Достоевский, Блок, Гете, Диккенс) и их героев (Лоэнгрин, Иван Карамазов), а также в виде географических и топонимических названий – *интекстов*, наполненных высоким культурным смыслом (Дингли-Дэлли, Париж, Байрейт, Веймар, Ассизи, Руан, Кельн, Равенна, Палэ Руаяль, собор Нотр-Дам, площадь Святого Марка, галерея Уффици).

41

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Даниил Андреев, Федор Достоевский, европейская культура, эпиграф, интекст, интертекст

Даниил Андреев (1906–1959) – одна из самых загадочных и трагических фигур в истории русской литературы, мистики, философии. В его уникальном творческом опыте «органично связаны поэзия и мифотворчество, религиозные откровения и исторические исследования, этика и эстетика, философия и мистика. Все эти элементы неразрывно переплетены в едином культурно-синкретическом

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: banasiakdaniel@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8087-8187.

целом»¹. В целом наследие Д. Андреева свидетельствует, что он глубоко усвоил многие разнообразные теории и концепции русской и европейской философии, религии, истории, культуры, литературы, свободно оперировал ими в своем творчестве. Тема Европы появляется в различных произведениях Д. Андреева, особенно в диптихе *О старшем брате*, который структурно принадлежит поэме *Русские боги*. Отметим, что в целом поэма *Русские боги* состоит из сложно структурированных объемных семнадцати глав. Диптих включает стихотворения: 1. *Запад! Великое, скорбное слово!* 2. *Проклятый сон: тот самый бой...* Микроцикл важен в тематическом развитии шестнадцатой главы *Русских богов*, так как в нем трагические предвидения поэта распространяются на все европейское пространство и в видениях поэта под угрозой уничтожения оказываются все те западные ценности, которыми всегда дорожила русская интеллигенция.

Диптих содержит эпиграф из сочинения русского классика. Название: *О старшем брате*, и эпиграф: *О, знаете ли вы, господа, как нам дорога эта самая Европа, эта страна святых чудес?* – теснейшим образом взаимосвязаны. Эпиграф, взятый поэтом из *Дневника писателя* Ф. М. Достоевского, уточняет семантику: под старшим братом понимается Западная Европа со всеми своими духовными материальными ценностями, которые всегда почитала и высоко ценила образованная Россия. Обращаясь к анализу роли эпиграфа в нашем тексте, воспользуемся наблюдениями Н. А. Кузьминой, которая отметила:

Диалогические переключки эпиграфа и текста являются сложным механизмом выражения дифференцированной системы модальных смыслов, связанных с отношением автора к чужому слову. Одним из способов обнаружения авторской модальности служит степень сохранности эпиграфа, изменения, которые, намеренно или неосознанно вносит в него цитирующий².

В нашем случае как раз интерес представляют и отношение Андреева к «чужому слову» (Достоевского), и те изменения, которые поэт в это «чужое слово» внес.

Цитата взята поэтом из статьи Достоевского *Признания славянофила*, опубликованной в *Дневнике писателя* за 1877 г. Поскольку эпиграф нередко рассчитан не только на собственное семантическое наполнение, но и на хотя бы косвенный учет того контекста, из которого он извлечен, то приведем избранную поэтом цитату в том авторском контексте, в котором она существует:

¹ И. Кондаков, *Даниил Андреев в истории русской культуры*, [в:] А. Андреева и др., *Даниил Андреев в культуре XX века*, Москва: Мир Урании 2000, с. 77.

² Н. Кузьмина, *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва: Либроком 2009, с. 158.

Европа – но ведь это страшная и святая вещь, Европа! О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы – эта самая Европа, эта «страна святых чудес»!³

Если мы сравним эпиграф и цитату из оригинала, то обнаружим, на первый взгляд, незначительные, но по существу достаточно важные для понимания развития темы изменения.

Сравним:

Цитата: «О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы – эта самая Европа, эта „страна святых чудес“!»⁴

Эпиграф: «О, знаете ли вы, господа, как нам дорога эта самая Европа, эта страна святых чудес?»⁵

Очевидны изменения такого рода:

- 1) синтагма *как дорога нам* изменилась на *как нам дорога*, в результате чего в более сильной позиции оказалось производное от местоимения «мы» (русские люди);
- 2) снят фрагмент, носящий явно выраженный иронический характер: *мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы*, что задало эпиграфу общую серьезную тональность;
- 3) сняты также кавычки с их дополнительной «ироничностью» по отношению к европейским чудесам;
- 4) в конце предложения восклицательный знак заменен вопросительным, что принципиально изменило экспрессию.

43

В конечном итоге цитата с явным ироническим наполнением, преобразованная в эпиграф, зазвучала совершенно в ином ключе.

Мало того, на наш взгляд, именно дальнейшее содержание статьи Достоевского повлияло на тематику первого стихотворения диптиха. Продолжим цитирование:

Знаете ли вы, как дороги нам эти „чудеса“ и как любим и чтим, более чем братски любим и чтим мы великие племена, населяющие ее, и всё великое и прекрасное, совершенное ими. Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, всё более и более заволакивающие ее небосклон?⁶

³ Ф. Достоевский, *Дневник писателя. 1877, 1880, август 1881*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 14, Санкт-Петербург: Наука 1995, с. 232.

⁴ Там же.

⁵ Д. Андреев, *Русские боги*, [в:] он же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва: Русский путь 2006, с. 376.

⁶ Ф. Достоевский, *Дневник писателя...*

А теперь приведем фрагмент из первого стихотворения *Запад!*
Великое, скорбное слово!

Как мы любили бездонную душу
Этих могучих и гордых стран,
Песнь их морей, их древнюю сушу,
Синь их сказаний,
и кровь их ран! [...]

Под итальянским небом нетленным,
В звоне фонтанов, в журчаньи дней,
Как пилигримы, склоняли колена
Разве не мы
у святых камней?

Дивных искусств вековые алмазы
Перед лицом возраставшей тьмы
В чистых слезах, как Иван Карамазов,
Разве целовали
не мы?⁷

44 Тематические переключки Андреева с текстом Достоевского, на наш взгляд, просматриваются с достаточной очевидностью. Предвидение «ночи всемирной», «лилового сумрака» как последствий разгулявшейся ядерной стихии ретроспективно обращает поэта к европейским ценностям, которые создавались веками и которые стали достоянием не только каждой европейской народной культуры, но и «всеотзывчивой» (Достоевский) русской культуры. Поэт вспоминает о любви русской интеллигенции к свободной, бездонной европейской душе, к героической европейской истории, словесности: мифам, легендам, сказаниям, к литературе древней и новой. Восхищение европейской литературой, музыкой, живописью, архитектурой – вызывало сильнейшие эмоции – «чистые слезы», как то случилось с Иваном Карамазовым, описанном Достоевским в знаменитом романе. Введение в текст имени литературного героя из *Братьев Карамазовых* заставляет нас обратиться к соответствующему фрагменту романа. Приведем его здесь:

Я (Иван Карамазов – Д.Б.) хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними...⁸

⁷ Д. Андреев, *Русские боги...*, с. 376.

⁸ Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, [в:] *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 9, Ленинград: Наука 1991, с. 258.

По сравнению с Россией, Запад – давно состоявшаяся цивилизация. «Старший брат», создавший европейскую культуру, не учил, но безмерно восхищал самозванную «младшую сестру», жившую в совершенно иных условиях – «в срубях, в снегах, в степи, в нищете», но при этом услышавшую и «благоговеиные струны» свободы, и ее «трубный призыв»:

Грянул не нам ли, в урюмые годы
Взманивая в невозможную даль,
Трубный призыв грядущей свободы
С дальних трибун
Палэ Руаяль?⁹

Особым маркером в проявлении интертекстуальности может быть имя собственное. В лингвистике используется понятие «интекст-цитатное имя», то есть «имя собственное, посредством которого осуществляется взаимодействие с одним текстом (подобно аллюзии) или с группой текстов (подобно реминисценции)»¹⁰. Употребление таких имен «влечет за собой некоторую апелляцию к чему-то известному, некоторому факту, который за ними стоит»¹¹. Имена реально существовавших исторических личностей выступают как семантически насыщенный «сжатый густок» действительности, закрепившейся в человеческом сознании. Такие «интексты» отсылают к существенным или переломным событиям истории. Ю. С. Гаврикова выделяет типы «именных» интертекстов, среди которых имена реальных исторических личностей, названия реальных географических мест. Исследовательница указывает также на тематику «именных» интертекстов – например, на политическую деятельность и исторические события¹². Здесь «трибуны Палэ Руаяль», реальный дворец, резиденция герцогов Орлеанских, сторевший во время Парижской коммуны (1871) отсылают к европейским направлениям свободы и равенства.

В России сформировался круг культовых европейских авторов, чьи произведения переводились и читались многими поколениями. Среди таких культовых писателей был Диккенс. Поэтому вполне естественно, что имя английского писателя появляется в стихотворении Андреева:

⁹ Д. Андреев, *Русские боги...*, с. 376.

¹⁰ Ю. Гаврикова, *Интекст – цитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях*, [в:] *Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского, «Гуманитарные науки»*, № 27, Воронеж: Роспечать 2012, с. 239–243.

¹¹ Ю. Прохоров, *Действительность. Текст. Дискурс*, Москва: Флинта 2004, с. 154.

¹² Ю. Гаврикова, *Интекст – цитатные имена...*, с. 240.

В сумерках, с Диккенсом шторы задвинув,
 Мы забывали тайгу и метель
 В теплом уюте у мирных каминов,
 В святочной радости
 Дингли-Дэлль¹³.

На русском языке переводы произведений Диккенса появились в конце 1830-х годов, на протяжении XIX в. все произведения английского писателя были переведены не один раз, что свидетельствовало о его необычайной популярности¹⁴. Помимо романов, у русских читателей огромной известностью пользовались *Святочные рассказы* Диккенса, действие которых нередко происходило в вымышленной писателем местности – Дингли Делл, эти ассоциации вошли в текст стихотворения. Кроме того, известно, что Андреев с детства очень увлекался творчеством английского писателя. Литературные ассоциации и воспоминания детства поэта получили свое отражение в стихотворении.

Особое отношение русской интеллигенции к европейской музыке обозначено именем Лоэнгринна – героя одноименной оперы немецкого композитора и драматурга Рихарда Вагнера (1813–1883). Вагнер в музыке был, пожалуй, еще более значим для русской интеллигенции¹⁵, чем Диккенс в прозе. В свое время известный музыкальный критик В. В. Стасов писал: «У Вагнера образовалась слава громадная. Успех его и лавры были так колоссальны, что мало на свете можно сыскать такой славы, какая прихлась на его долю»¹⁶. Знаменитая опера *Лоэнгрин*, поставленная впервые в России в 1868 г., как известно, до сих пор сохраняется в репертуарах российских театров.

Кто не бродил из нас, как любовник,
 Склонами музыкальных долин,
 Где через лозы и алый шиповник
 С лебедем белым
 плыл Лоэнгрин?

Мерным, божественно звучным раскатом
 Слышался нам сквозь века и века
 Бронзовый благовест Монсальвата
 С круч запредельного
 ледника¹⁷.

¹³ Д. Андреев, *Русские боги...*, с. 377.

¹⁴ См. подробнее: И. Катарский, *Диккенс в России, середина XIX в.*, Москва: Наука 1966.

¹⁵ См. об этом: Б. Левик, *Рихард Вагнер*, Москва: Музыка 1978.

¹⁶ В. Стасов: *Искусство XIX в.*, [в:] *Статьи о музыке в пяти выпусках*, выпуск 5–Б, дополнительный, Москва: Музыка 1980, с. 44.

¹⁷ Д. Андреев, *Русские боги...*, с. 377.

В этих катренах содержатся ассоциации на оперное либретто, где главный герой – рыцарь Лоэнгрин, охранял в светлом храме Монсальват волшебный сосуд Грааль. Рихард Вагнер в первом акте названном *Прощание Лоэнгринна с лебедем* писал: «Теперь плыви, о лебедь мой. / Наш путь далекий по морям». В третьем акте тема лебедя продолжает свое развитие: «О, лебедь мой! Ты в грустный и жестокий час / Приплыл за мной...». В том же третьем акте содержится *Рассказ Лоэнгринна о Монсальвате*, где есть такие стихи:

В краю святом, в далёком горнем царстве,
Замок стоит – твердыня Монсальват.
Там храм сияет в украшеньях чудных,
Что ярче звёзд, как солнце дня, горят¹⁸.

Совершенно очевидны переклички Андреева с текстом либретто, написанным Вагнером, куда были включены значительные стихотворные фрагменты.

Имеется в стихотворении русского поэта и намек, отдаленная аллюзия на миф об Атлантиде – острове-государстве, располагавшимся в Атлантическом океане либо в Средиземном море:

Нас уводили волшебные тропы
На лучезарно-синее дно,
Там, где покоилось сердце Европы,
В волны гармонии
погружено¹⁹.

47

Миф, как известно, был представлен в *Диалогах* Платона и ряда других античных авторов. В начале XX в. гипотеза об Атлантиде как колыбели человеческой культуры была популярна у русских писателей, она отразилась в творчестве Валерия Брюсова (*Учители учителей*) и Дмитрия Мережковского (*Тайна Запада. Атлантида – Европа*), чье наследие Андреев хорошо знал. Мережковский рассматривал Атлантиду как исторически существовавшую цивилизацию, ставшую для него символом умирающей западноевропейской культуры, которая неминуемо должна пасть от напора большевистских варваров. Позиция Мережковского, на наш взгляд, близка позиции Андреева, который «слышит» зауспокойную песнь – реквием, в предпоследней строфе первого стихотворения:

¹⁸ Р. Вагнер, *Лоэнгрин*, цит. по: Н. Владыкина-Бачинская, Л. В. Собинов, Москва: Молодая гвардия 1972, с. 139.

¹⁹ Д. Андреев, *Русские боги...*, с. 377.

Любой ваш город, храм, витраж,
Любить в мечте до слез, до муки,
И так ни разу камень ваш
Не взять с дорог священных в руки!

Взойдя на кругозорный холм,
Не трепетать от чудной близости
Душевных струй, небесных волн
В Байрэйте, Веймаре, Ассизи!..²⁴

Названия городов в данном случае приобретают значение символов. Байрейт – город в Германии, в земле Бавария, где в последние годы жил и творил Р. Вагнер; Веймар – немецкий город, в котором жил И. В. Гете; Ассизы – итальянский город, родина святого Франциска Ассизского. Байрейт символизирует европейскую музыку, Веймар – поэзию, Ассизы – высоту христианского подвига.

Поэтическая мечта, мистическое прозрение помогают поэту проникнуть через железную куртину и «бродить по спящим городам» Европы.

Чу: два часа... Органно глух
Ночной гудок над ширью русской.
И в странствие свободный дух
Выходит дверью узкой – узкой.

Скользит и видит башни те,
Что осязать не суждено мне,
Где скоро будут в темноте
Лишь сваи да каменоломни²⁵.

Лирический герой, созерцая европейскую архитектуру, живопись, настолько проникается их высокой духовной ценностью, что его национальная принадлежность утрачивает какую-либо значимость, он обретает пушкинское свойство «всеотзывчивости» (Достоевский):

Брожу по спящим городам,
Дрожу у фресок и майолик,
Целую цоколь Нотр-Дам,
Как человек, – француз, – католик.

«Святые камни» всюду – Флоренция с галереей Уффици, Венеция с площадью Святого Марка, Руан, Кельн, Равенна...

²⁴ Д. Андреев, *Русские боги...*, с. 377.

²⁵ Там же, с. 378.

Как нестерпимо больно, жарко
Прощаться с каждой из плит
Уффици иль святого Марка!..

Их души там – в краю небес:
Там нерушимы и нетленны
Праобразы святых чудес
Руана, Кельна и Равенны²⁶.

Будущее Запада с его бесценной культурой видится поэту-пророку в апокалиптических красках. В конце стихотворения он соединяется в общей печали со своими европейскими братьями:

И плачу я, как человек,
Британец, русский, итальянец²⁷.

В связи с последними двумя стихами мы хотели бы вернуться к статье Достоевского и напомнить суждения писателя о Пушкине:

50 В Пушкине две главные мысли – и обе заключают в себе прообраз всего будущего назначения и всей будущей цели России, а стало быть, и всей будущей судьбы нашей. Первая мысль – всемирность России, ее отзывчивость и действительное, бесспорное и глубочайшее родство ее гения с гениями всех времен и народов мира. Мысль эта выражена Пушкиным не как одно только указание, учение или теория, не как мечтание или пророчество, но исполнена им на деле, заключена вековечно в гениальных созданиях его и доказана ими. Он человек древнего мира, он и германец, он и англичанин, глубоко сознающий гений свой, тоску своего стремления ... он и поэт Востока. Всем этим народам он сказал и заявил, что русский гений знает их, понял их, соприкоснулся им как родной, что он может перевоплощаться в них во всей полноте, что лишь одному только русскому духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их²⁸.

На наш взгляд, лирический герой Андреева как бы «примерил» на себя пушкинские свойства «всеотзывчивости», «всемирности», родства с многими национальными культурами. Значит, статья Достоевского важна не только в плане выявления источника эпиграфа, который предпослал Андреев своему диптиху, но и как своего рода инспиратор одной из основных идей поэта.

Напомним, что диптихи используются прежде всего в изобразительном искусстве для оформления парных произведений (например, картин, объединенных общей идеей или сюжетом, показанных

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ См. об этом: Б. Левик, *Рихард Вагнер*, Москва: Музыка 1978.

по-разному, с разных точек зрения). На наш взгляд, Андреев не случайно обращается к диптиху. В первом стихотворении лирический герой высказывается от имени русской интеллигенции, во втором – на первый план выдвинуто лирическое «я», о чем свидетельствуют грамматические формы: «разговор с самим собой», «не суждено мне», «брожу», «дрожу», «целую».

Трагические предвидения и пророчества касаются не только России, но также и мира европейской культуры. В диптихе *О старшем брате* под угрозой уничтожения оказываются все те западные ценности, которыми всегда дорожила русская интеллигенция. Будущее Запада с его бесценной культурой видится поэту-пророку в черных красках. Диптиху предшествует эпиграф, взятый из *Дневника... Достоевского*. Эпиграф из Достоевского важен как своего рода инспиратор одной из основных идей поэта. Поэт вспоминает о любви русской интеллигенции к свободной, бездонной европейской душе, к героической европейской истории, мифам, легендам, сказаниям, к древней и новой литературе. Интертекстуальные отношения выражаются в форме музыкальных и литературных аллюзий и реминисценций на авторов (Вагнер, Достоевский, Блок, Гете, Диккенс) и их героев (Лоэнгрин, Иван Карамазов), а также в виде географических и топонимических названий – *интекстов*, наполненных высоким культурным смыслом (Дингли-Дэлль, Париж, Байрейт, Веймар, Ассизы, Руан, Кельн, Равенна, Палэ Руаяль, собор Нотр-Дам, площадь Святого Марка, галерея Уффици), где, например, Байрейт символизирует европейскую музыку, Веймар – поэзию, Ассизы – высоту христианского подвига.

References

- Andreyev, Daniil. *Roza mira*. In: *Sobraniye sochineniy v chetyrekh tomakh*, vol. 3. Moskva: Ruskiy put', 2006.
- Andreyev, Daniil. *Russkiye bogi*. In: *Sobraniye sochineniy v chetyrekh tomakh*, vol. 1. Moskva: Ruskiy put', 2006.
- Blok, Aleksandr. *Na pole Kulikovom. Polnoye sobraniye sochineniy v dvadtsati tomach*, vol. 5. Moskva: Nauka, 1999.
- Dostoyevskiy, Fodor. *Bratya Karamazovy*. In: *Polnoye sobraniye sochineniy v pyatnadsati tomakh*, vol. 9. Leningrad: Nauka, 1991.
- Dostoyevskiy, Fodor. *Dnevnik pisatelya. 1877, 1880, avgust 1881*. In: *Polnoye sobraniye schineniy v pyatnadsati tomakh*, vol. 14. Sankt-Peterburg: Nauka, 1995.

- Gavrikova, Yuliya. *Intekst-tsitatnyye imena kak osobyi vid intertekstualnykh markerov v antiutopiyakh*. In: *Izvestiya Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. G. Belinskogo, Gumanitarnyye nauki*, № 27. Voronezh: Rospechat: 2012: 239–243.
- Katarskiy, Ivan. *Dikens v Rossii, seredina XIX veka*. Moskva: Nauka, 1966.
- Kondakov, Ivan. *Daniil Andreyev v istorii russkoy kultury*. In: *Daniil Andreyev v kul'ture XX veka*. Moskva: 2000: 68–82.
- Kuzmina, Nataliya. *Intertekst i yego rol v protsessakh evolyutsii poeticheskogo yazyka*. Moskva: Librokom, 2009.
- Levik, Boris. *Rikhard Vagner*. Moskva: Muzyka, 1978.
- Prokhorov, Juriy. *Deystvitelnost. Tekst. Diskurs*. Moskva: Flinta, 2004.
- Vagner, Rikhard. *Loengrin*. In: *Vladykina-Bachinskaya, Nataliya. L. V. Sobinov*. Moskva: Molodaya gvardiya, 1972.

ABSTRACT

The world of European culture in the works of Daniel Andreev

52 In the long poem *Russikiye bogi* [Russian Gods] Daniil Andreyev writes about the tragic predictions and prophecies concerning not only Russia but also the world of European culture. In the diptych *O starshem brate* [Of the Elder Brother] destruction threatens all those Western values that the Russian intelligentsia have always cherished. The future of the West with its invaluable culture is painted black by the poet-prophet. The diptych is preceded by an epigraph taken from Dostoyevsky's article *Confession's of a Slavophile* (*Priznaniya slavyanofila*) published in *A Writer's Diary* for 1877. The epigraph from Dostoyevsky is important as a kind of inspiration for one of the poet's main ideas. Intertextual relationships are expressed in the form of musical and literary reminiscences and references to certain authors (Wagner, Dostoyevsky, Blok, Goethe, Dickens) as well as to their characters (Lohengrin, Ivan Karamazov) and also in the form of geographical names and place names – *intexts* saturated with high cultural meaning (Dingley Dell, Paris, Bayreuth, Weimar, Assisi, Rouen, Cologne, Ravenna, Palais Royal, Notre Dame Cathedral, St. Mark's Square, the Uffizi Gallery).

KEYWORDS

Daniil Andreyev, Fyodor Dostoyevsky, European culture, epigraph, intext, intertext

Osip Mandelsztam jako intertekst – emocje w przekładzie

ABSTRAKT

W artykule rozpatrywany jest przekład emocji wyrażanych poprzez intertekst. W danym przypadku jako intertekst posłużyły fragmenty wierszy Osipa Mandelsztama, a także nawiązania do jego życia obserwowane w utworach poetów współczesnych. Autorka dochodzi do wniosku, że czytelnikowi tłumaczenia powinno się pozostawić możliwość odczuwania emocji podobnych do tych, jakie odczuwa czytelnik oryginału, nawet jeśli odczuwać je będzie mogła tylko niewielka grupa odbiorców.

SŁOWA KLUCZOWE

Mandelsztam, emocje, tłumaczenie, intertekst

53

Мы не летаем – мы поднимаемся только
на те башни, которые сами можем построить.

О. Э. Манделъштам, *Утро акмеизма*

1. Tytułem wprowadzenia

Osip Mandelsztam to jeden z wielu rosyjskich pisarzy i poetów, którzy zginęli podczas rządów Józefa Stalina, jeden z tych, których wiersze były zakazane i tych, którzy stali się swego rodzaju symbolem ofiar stalinowskiego reżimu. Zapomniani, a raczej skazani na zapomnienie przez system radziecki, ale przecież niezapomniani i znany niezależnie od owego wyroku, jaki stał się udziałem wszystkich emigrantów, przedstawicieli emigracji wewnętrznej i, oczywiście, wszystkich pomordowanych.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Przekładu i Dydaktyki, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: anna.bednarczyk@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0003-2761-8647.

Nie został zapomniany, bo niezależnie od starań ówczesnych władz pisano o nim na Zachodzie i tłumaczono jego wiersze, ale także dlatego, że jego poezja obecna była w poezji innych twórców, dlatego że można było u innych znaleźć odniesienia do niej i do samego Mandelsztama, nawet jeśli były one zawoalowane. To już zależało od czasu i sytuacji danego autora. Odnosząc się do tych realiów, badacze często przywołują poświęconą Mandelsztamowi pieśń Aleksandra Galicza *Возвращение на Итаку*¹, a także wiersz Iosifa Brodskiego *Одиссей Телемаку*², przykładem może być choćby rozpatrująca wspomniany tekst Brodzkiego Ludmiła Zubowa³.

Pomijając rozważania o relacjach między symbolicznymi Odyseuszem i Telemachem, wypada zgodzić się, że te mitologiczne postacie obecne są w twórczości obu poetów, a jak za Wiktoorem Juchtem twierdzi Zubowa, analiza związków intertekstualnych wiersza *Одиссей Телемаку* dowodzi, że Mandelsztamowski podtekst włącza się w wiersze Brodskiego na zasadzie cytatu będącego punktem wyjściowym, którego „funkcja w tekście analogiczna jest do funkcji kryształu w roztworze przesyconym”⁴. „Kryształ” ten narasta też w wierszach współczesnych rosyjskich poetów. Jednak dzisiaj nie jest to już zawoalowane wskazanie na poetę zakazanego. Nawiązania do Mandelsztama stały się bowiem reminiscencją czasu zakazów, łagrów i represji. Lecz nie tylko. Wydaje się bowiem, że zakaz spowodował, iż każde nawiązanie do twórczości Mandelsztama staje się emocjonalnie znaczące, bo jest ono nawiązaniem do tragicznie zmarłego poety i wzmacnia emocje wiersza, nawet jeśli nie odnosi się do tej tragedii. Inaczej mówiąc, zarówno sam poeta, jak i jego twórczość, a nawet konkretne, kojarzące się z nią elementy przybrały postać aluzji do ówczesnych realiów i nawiązań wzmacniających napięcia afektywne.

Dlatego też czytając dzisiaj wiersze Mandelsztama, często odnajdujemy oczekiwane, bo opisane już wcześniej skojarzenia i emocje charakterystyczne dla jego poezji, z kolei czytając wiersze, dla których Mandelsztam i jego twórczość stały się materiałem poetyckim, napotykaamy znane obrazy, realia, asocjacje, które tworzą emocje poprzez odniesienie do niezującego poety.

¹ А. А. Галич, *Возвращение на Итаку*, [źródło internetowe] <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=17864> [12.01.2017].

² И. А. Бродский, *Одиссей Телемаку*, [źródło internetowe] <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/telem.html> [12.01.2017].

³ Л. В. Зубова, *Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку», «Старое литературное обозрение»* 2001, № 2 (278), s. 64–74.

⁴ В. В. Юхт, «Я стал строками книги...». *К вопросу о рецепции мандельштамовских цитат современным общественным сознанием*, [w:] *Мандельштамовские дни в Воронеже. Материалы*, red. В. М. Акаткин и др., Воронеж: Издательство Воронежского ун-та 1994, s. 93–95.

Te ostatnie emocje można by nazwać emocjami intertekstowymi, ponieważ mogą być one wywoływane właśnie dzięki wprowadzeniu do wiersza wyraźnie określonego elementu intertekstualnego – nawiązania do konkretnego poety lub jego twórczości. W tym kontekście chciałabym zaproponować dokonaną z punktu widzenia odtworzenia emocji analizę kilku wierszy współczesnych poetów, dla których twórczość autorstwa Mandelsztama stała się intertekstem.

2. Intertekstualne emocje

Nie będę w niniejszym artykule omawiać teorii emocji ani tzw. zwrotu afektywnego, o którym, podobnie jak o analizie pretranslatorskiej, często mówić już w latach 90. ubiegłego stulecia⁵. Interesuje mnie raczej sposób wyrażenia w tekście poetyckim Mandelsztama emocji, ale także sytuacja, w której te emocje przenoszą się do innego tekstu. Zgadzam się przy tym z poglądem Borisa Cyrulnika, który twierdził, że: „Emocja może być wynikiem pracy mózgu, niezależnie od słowa”, ale „może też być wywołana wyobraźnią pobudzoną przez słowa”⁶. Francuski autor zajmował się wprawdzie emocjami międzyludzkimi, jednak przytoczone słowa można odnieść do emocji obecnych w tekście literackim, jak robią to choćby autorzy interesującego zbioru wypowiedzi na ten temat *Emocje. Ekspresja. Poetyka – przegląd zagadnień* pod redakcją Diany Saniewskiej⁷.

55

Emocje, jakie są rezultatem przepracowanych przez mózg czytelnika/tłumacza słów danego autora, w naszym wypadku Mandelsztama, dla przekładowcy stają się materiałem do kolejnych opracowań. Musi on więc odpowiedzieć na pytania o obecne w oryginale emocje, sposób i cel ich wyrażenia, zdecydować, czy są one dla niego dominantą translatorską, a jeśli tak, to w jaki sposób je odtworzy i w jakim stopniu w innych realiach kulturowych odwzoruje wiążące się z nimi asocjacje. Jednak w przypadku tekstów nawiązujących do Mandelsztama zadanie tłumacza znacznie się komplikuje, ponieważ tłumacz, chcąc odtworzyć emocje, musi odwołać się do wspomnianych emocji intertekstowych, co wiąże się z angażowaniem podwójnego zestawu asocjacji, związanych z odczytaniem

⁵ Zob. np.: B. Massumi, *Anatomia efektu*, tłum. B. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 112–136 (oryginał 1996); J. Papuzińska, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa: Wydawnictwo SBP 1996.

⁶ B. Cyrulnik, *Anatomia uczuć*, tłum. A. Matusiak, Warszawa: Czarna Owca 1997, s. 181.

⁷ D. Saniewska (red.), *Emocje. Ekspresja. Poetyka – przegląd zagadnień*, Kraków: Wydawnictwo Libron – Filip Lohner 2013.

Mandelsztama i odczytaniem tegoż Mandelsztama jako intertekstu, a więc poprzez inny tekst. Emocje są również w pewien sposób podwojone. Są to bowiem emocje odnoszące się do współczesnego tekstu, a jednak odwołujące się do wcześniej odczytywanych w wierszach poety srebrnego wieku.

Przy tym nawiązania, o których mowa, mogą być różnorodne. Mogą one być bezpośrednie, jak cytat bądź wyraźne odwołanie do wiersza rosyjskiego poety. Tak właśnie stało się w przypadku tak znanych wierszy Mandelsztama jak *Возьми на радость из моих ладоней...* czy też *Ленинград* oraz odpowiednio w przypadku nawiązujących do nich tekstów współczesnych twórców Iwana Klinowoja *А ты весь день какой-то невеселый...* i Władimira Nazanskiego *Все чугунное звук нарастает колес...*⁸. W pierwszym przypadku w wierszu Klinowoja pojawiły się słowa będące trawestacją wypowiedzi Mandelsztama:

O. Mandelsztam

А нам остались только поцелуи
Мохнатые как **маленькие пчелы**,
Что **умирают**, вылетов из улья...

I. Klinowoj

...а ты весь день какой-то невеселый,
И небо с неподвижными бровями,
И **умирают маленькие пчелы**,
Летающие в сумерках меж нами...

56

Wiersz Mandelsztama posiada kilka polskich tłumaczeń, jednym z nich jest prezentowany poniżej przekład autorstwa Seweryna Pollaka:

Zostały nam jedynie **pocałunki**
Puszyste niby **małe pszczołki**, które,
Ul opuściwszy, **umierają** młodo⁹.

Z kolei wiersz Klinowoja wymaga tłumaczenia, które pozwoli na ewentualne skojarzenia z Mandelsztamowskim, stąd moja propozycja wykorzystująca wariant Pollaka:

...A ty dzień cały taki niewesoły,
Że nawet niebo z zadartymi brwiami,
I **umierają już maleńkie pszczoły**,
Które o zmroku latają między nami...

W drugim ze wspomnianych utworów odnajdujemy zarówno cytat z tekstu rosyjskiego akmeisty, jak i wyraźną transformację jego tekstu. Porównajmy:

⁸ В. О. Назанский, *Все чугунное звук нарастает колес...*, [źródło internetowe] <http://art-novosibirsk.ru/applications/poets/poets.php?id=13> [20.07.2012].

⁹ O. Mandelsztam, *Węz z dłoni moich, niech ci radość niesie...*, tłum. S. Pollak, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków–Wrocław: Wydawnictwa Literackie 1983, s. 191.

O. Mandelsztam

Я вернулся в мой город,
знакомый до слез,
До прожилок, до детских
припухлых желез,

W. Nazanski

Возвращаюсь я в город,
знакомый до слез,
До прожилок, до детских
припухлых желез

I znowu, próbując tłumaczyć Nazanskiego, wypadało skorzystać z istniejącego przekładu wiersza Mandelsztama, którego autorem jest Stanisław Barańczak:

Powróciłem do miasta, gdzie tyle lat żył –
Znajomego do łez, do migdałków, do żył¹⁰.

Uznając tekst Barańczaka za podstawę, do której tłumacz powinien odwołać się, przekładając Nazanskiego, dokonałam następującej translacji:

Wracam właśnie do miasta, gdzie tyle lat żył –
Znajomego do łez, do migdałków, do żył.

Ponadto modyfikowałam także inne, nawiązujące do Mandelsztamowskiego *Leningradu*, fragmenty wiersza Nazanskiego, tak by w jego przekładzie można było uzyskać podobny jak w oryginale efekt skojarzeniowy:

W. Nazanski

Нет, увы, не Нева, Петербург,
Ленинград – На Оби всем
известный стоит город-сад;
Здравствуй, милая родина!
о, как я рад!
Я забыл Петербург, Петроград,
Ленинград,
[...]
Онемеv, созерцаю Виллюйский
бульвар

Tłum. A. Bednarczyk

To nie Nawa, Petersburg i nie
Leningrad – To na Obie wspaniały
wyrasta gród-sad;
Witaj, droga ojczyzno!
O, jakżem ja rad!
Co Petersburg, Piotrograd, co tam
Leningrad
[...]
Na Wiliujski w zachwycie spoglądam dziś
bruk.

W pierwszym z prezentowanych tekstów Mandelsztama, do którego odwołał się Klinowej, wyraźnie zauważalne są emocje związane z uczuciem miłości (pocałunki utożsamiane są tu z pszczołami), ale i ze śmiercią (pszczoły-pocałunki umierają). Podobna relacja pojawiła się u współczesnego poety. Niemniej, mimo że jest to nawiązanie do wiersza Mandelsztama, służy ono przede wszystkim wywołaniu u dzisiejszego czytelnika emocji podobnych do tych, jakie wywoływał u rosyjskiego

¹⁰ O. Mandelsztam, *Leningrad*, tłum. S. Barańczak, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 287.

czytelnika pierwowzór powstały na początku XX stulecia. Innymi słowy intertekst służy nie tyle przywołaniu Mandelsztama, ile konkretnych emocji, które, podobnie jak u poety srebrnego wieku, łączą się z wieloznaczną symboliką pszczół (miłość, życie i śmierć).

Z kolei w wierszu autorstwa Nazanskiego obserwujemy nie tylko prawie dokładny cytat z Mandelsztamowskiego *Leningradu*, ale również ten sam schemat wersyfikacyjny, a mianowicie czterostopowy anapest i powtarzające się pary rymów męskich. Niewątpliwie służy to wskazaniu na konkretny tekst Mandelsztama, a poprzez to na emocje związane z powrotem do ukochanego miasta. Jednak tym razem we współczesnym utworze uczuciom odnoszącym się do miasta towarzyszy przeczenie, chodzi bowiem o inne miasto – nie Leningrad, ale syberyjski Wijulsk. To właśnie on przeciwstawiany jest przez Nazanskiego Leningradowi, Petersburgowi i Piotrogradowi, a więc wszelkim „postaciom” stolicy nad Newą, rzeką, którą dzisiejszy autor zastępuje Obem. Przeciwstawne Mandelsztamowskim są również odczucia związane z opisywanym miastem. Wprawdzie poeta srebrnego wieku wyraża uczucia miłości do miasta, ale po powrocie znajduje w nim tylko adresy i telefony do zmarłych przyjaciół. W efekcie powtarza on, że nie chce tu (w Leningradzie) umierać. Z kolei współczesny twórca deklaruje miłość i podziw dla rozwijającego się, piękniejącego Wijulsk. Wiersz Mandelsztama staje się pretekstem do powstania innego utworu, który nie tyle powtarza, ile buduje „antoniomiczne” w stosunku do pierwowzoru emocje.

Podobnie dzieje się w *He печалюясь нима̀ло... (Nie zmartwieni...)* Anatolija Kobienkowa, który jest kolokwializującą tekst trawestacją wiersza Mandelsztama *Эта ночь непоправима... (Ta noc jest nieodwracalna...)*. Oba utwory opisują pogrzeb matki podmiotu lirycznego, wykorzystując w tym celu ten sam schemat wersyfikacyjny: czterostopowy tok trocheiczny oraz system żeńskich i męskich rymów naprzemiennych. Oba też odwołują się do podobnych, a jednak nietożsamyh obrazów. Oba również przekazują podobne emocje, związane ze śmiercią bliskiej osoby. Wydaje się jednak, że wykorzystanie tekstu Mandelsztama w połączeniu ze wspomnianą już kolokwializacją pozwoliło Kobienkowi na stworzenie specyficznego dystansu do nieszczęścia, jakim była śmierć matki, która dotknęła obu poetów. Wiersz Mandelsztama przełożyła na język polski Maria Leśniewska:

O. Mandelsztam

Эта ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.
[...]
Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудеи
Отпевали прах жены.

Tłum. M. Leśniewska

Ta noc jest nieodwracalna,
Ale u was jasno jeszcze.
Nad wrotami Jeruzalem
Czarne słońce oto wzeszło.
[...]
Nie znający sakramentów,
Pozbawieni daru łaski,
Żydzi w swym przybytku świętym
Opłakali proch niewiasty.

I właśnie propozycja Leśniewskiej stała się bazą dla wykonanego przeze mnie tłumaczenia utworu Kobienkowa:

A. Kobienkow

Не печалуюсь нимало,
но отвлекшись от забот,
проводили мою маму
дождик, солнышко, народ.
[...]
как светил ей берег дальный,
славя инобытие,
как мы в спальне коммунальной
обревелись за нее

Tłum. A. Bednarczyk

Nie zmartwieni, lecz zwolnieni
z myśli o codziennym trudzie
mamę moją szli pożegnać
deszczyk, słonko, jacyś ludzie.
[...]
jak ją wołał brzeg daleki
wychwalając inne życie,
jak w sypialni komunalnej
za nią poryczeliśmy się.

Innym tekstem, do jakiego chciałabym się odnieść, jest wiersz ukazujący potencjalność intertekstualnych nawiązań do Mandelsztama. Chodzi tu o tekst Aleksandra Tankowa zatytułowany *Одиссей (Odysseusz)*¹¹, gdzie pojawił się łańcuch skojarzeń potencjalnie odwołujących się do życia poety zmarłego w drodze do łagru (podróż, Syberia, Kołyma), powtórzenie stosowanych przez Mandelsztama zabiegów poetyckich (odwołania do mitologii greckiej, które stają się pretekstem dla opisu rzeczywistości), a także częste we współczesnej literaturze rosyjskiej porównanie Mandelsztama do Odyseusza. Można je zaobserwować w pieśni Aleksandra Galicza *Возвращение на Итаку (Powrót na Itakę)*¹² i w wierszu Iosifa Brodskiego *Одиссей Телемаку (Odysseusz do Telemacha)*¹³. Wróć jednak do

¹¹ А. С. Танков, *Одиссей*, maszynopis.

¹² А. А. Галич, *Возвращение на Итаку*, [źródło internetowe] <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=17864> [12.01.2017].

¹³ И. А. Бродский, *Одиссей Телемаку*, [źródło internetowe] <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/telem.html> [12.01.2017].

wspomnianego utworu Tankowa. Już jego tytuł wskazuje na potencjalne nawiązanie do Mandelsztama, jednak bez innych podobnych skojarzeń nie moglibyśmy mówić o Mandelsztamie jako intertekście. Spróbujmy więc zwrócić uwagę na te asocjacje.

Jak już wspomniałam, chodzi tu o obrazy kojarzone zarówno z twórczością, jak i z losami poety srebrnego wieku, które pojawiają się na przestrzeni całego tekstu Tankowa. Z jednej strony napotykaemy więc u Tankowa mitologiczną Penelopę i Telemacha, ale także częste w poezji Mandelsztama obrazy przeciwstawne (antonimiczne), jak choćby opozycja „obrus weselny” i „całun dla trupa”. Poniżej przytaczam fragment rozpatrywanego tekstu i jego tłumaczenie mojego autorstwa:

A. Tankow *Одиссей*

Пенелопа, что ты всю ночь ткала?

Отвечай и не прячь лица:

То ли скатерть для свадебного стола,

То ли саван для мертвеца.

[...]

Половина жизни прошла впотьмах,

Половина жизни – в огне.

Позабыл лицо моё Телемах

Отраженьем в ночном окне

Tłum. A. Bednarczyk *Odyszeusz*

Penelopo, co wytkalaś tej nocy?

Czy to obrus na weselny stół?

Odpowiadaj i patrz prosto w oczy:

Czy dla trupa całun, w którym w dół.

[...]

Już pół życia minęło w półmroku,

Już pół życia w płomieniach trwasz.

W nocnym oknie odbija się pokój.

A Telemach zapomniał moją twarz.

Z drugiej strony, w wierszu Tankowa można odnaleźć wskazania na podróż, poszukiwania, Gulaż, Syberię i Kołymę, np.:

A. Tankow

За окном **проносятся сотни вёрст,**

Как соседа пьяного вскрип,

[...]

За окном вагонным лежит Сибирь,

Мезозойская Колыма.

На столе в стакане дрожит **чифирь,**

[...]

Из огня в огонь, из беды в беду –

Мезозойской судьбы оскал [...]

Tłum. A. Bednarczyk

Kilometrów setki za oknami

Jak sąsiada pijanego płacz,

[...]

A za oknem Syberii pole

Mezozoik Kołymy i lód

Czaj więzienny drży w szklance na stole,

[...]

Z ognia w ogień, od biedy do biedy –

Szczerzy zęby Kołymski los [...]

Emocje wywoływane przez Tankowa nie powtarzają tych, obecnych w twórczości Mandelsztama. To raczej emocje dotyczące Syberii i Gulażu. Z kolei odniesienia do zesłanego poety, wraz ze wspomnianymi wcześniej nawiązaniem do jego twórczości, wspomagają wywołanie

u czytelnika emocji związanych z zesłaniami i łagrową rzeczywistością, uwypuklając jej obraz w świadomości czytelnika.

W utworach współczesnych rosyjskich poetów pojawiają się także towarzyszące nawiązaniom aluzje do nieuniknionej wtórności własnych wierszy, jak w wierszu cytowanego już Klinowoja *Античность*¹⁴. Chodzi tu o słowa „Я пишу ‘корабли’ и уже понимаю вторичность” (Pisząc ‘statki’ od razu rozumiem swą wtórność), które wskazują na zależność od wcześniejszego wiersza Mandelsztama, a mianowicie *Бессонница. Гомер. Тугие паруса...* Jego podmiot liryczny wspomina o spisie greckich statków ruszających na Troję, który znamy z *Iliady* Homera. *Bezsennosc...* tłumaczył wspomniany już Pollak:

O. Mandelsztam

Tłum. S. Pollak

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины

Bezsennosc. Homer. Naprężone żagle.
Spis statków przeczytałem do połowy.

O Mandelsztamie w wierszu Klinowoja przypomina też imię Homera: „Гомеру такое не снилось” (To się nie śniło Homerowi). Jednak tym razem słowa współczesnego poety nie przekazują emocji zawartych w wierszu akmeisty. Wyrażają one natomiast emocje Klinowoja związane z Mandelsztamem i jego twórczością.

61

3. Emocje w przekładzie

W tym miejscu pojawia się pytanie nie tyle o przekład wiersza zawierającego elementy intertekstualne, o czym pisano już wielokrotnie, próbując dokonać klasyfikacji tych elementów, ile o przekład konkretnych intertekstualnych nawiązań. Z punktu widzenia przekładu warto odnotować w tym miejscu liczne prace Anny Majkiewicz, która rozważała intertekstualność z punktu widzenia teorii i praktyki tłumaczenia¹⁵. W naszym przypadku trzeba jednak rozpatrzyć możliwość odtworzenia

¹⁴ A. В. Клиновой, *Античность*, [źródło internetowe] <http://ilyadom.russ.ru/dit2holl/dit2granpri/20010621-klinovoj.html> [2.07.2012].

¹⁵ Zob. np.: A. Majkiewicz, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2008; A. Majkiewicz, *Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego*, „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” 2009, nr 5, s. 121–131.

w przekładzie emocji wywoływanych przez różne jakościowo nawiązania do twórczości bądź do życia (śmierci) Osipa Mandelsztama.

Prezentując wyżej kolejne teksty, starałam się zaopatrzyć je istniejącymi w przestrzeni polskiej przekładami, a w przypadku ich braku dokonywałam takiego tłumaczenia. Moim zdaniem w przypadku analizowanych tekstów nawiązania intertekstualne należy uwzględnić w tłumaczeniu, choć odpowiedniki nie muszą być tożsame, tym bardziej, że polski czytelnik nie może kojarzyć wszystkich rozsypanych w tekście „znaków semantycznych”. Jednak warto pozostawić mu choćby możliwość podobnego odczytania wiersza, a przede wszystkim dokonać próby wywołania u niego podobnych emocji.

W przypadku nawiązań bezpośrednich, jak w *А ты весь день какой-то невеселый...* Klinowoja czy *Все чугунное звук нарастает колес...* Nazanskiego¹⁶, niezależnie od tego czy polski czytelnik odczyta pretekstową podstawę danego intertekstu, należało moim zdaniem pozostawić w tłumaczeniu „rekwizyty” wskazujące na Mandelsztama, w pierwszym przypadku pszczoły-pocałunki, w drugim toponimy związane z Petersburgiem, ale także „syberyjskość” utworu Nazanskiego. W przeciwnym razie nie można by było odtworzyć emocjonalności tekstów współczesnych poetów. Dlatego, przekładając fragmenty ich wierszy, starałam się wykorzystać istniejące polskie warianty utworów Mandelsztama. Przy tym ważne było, by przekłady uwzględniały interesujące mnie elementy. W przypadku Klinowoja miałam więc na uwadze tłumaczenie *Возьми на радость...* Mandelsztama autorstwa Seweryna Pollaka, a w przypadku Nazanskiego tłumaczenie wiersza *Ленинград* dokonane przez Stanisława Barańczaka.

Pozwala to założyć, że u odbiorcy zostaną wywołane podobne emocje, a wykształcony czytelnik domyśli się intertekstualnych nawiązań do Mandelsztama. Symbolika pszczoł-pocałunków jest porównywalna niezależnie od różnic kulturowych, podobnie jak przeciwstawienie Leningu (stolicy) Wiliujskowi (małej ojczyźnie).

Z kolei w trawestacji Kobienkowa (*He печалуюсь нимало...*) emocje polskiego odbiorcy, który nie zna Mandelsztamowskiego pierwowzoru (*Эта ночь непоправима...*) skoncentrują się na śmierci matki i nie osiągną tej złożoności, jaką zyskiwały poprzez przeniesienie emocji Mandelsztama na współczesny tekst. Bez zapoznania się z biografią Kobienkowa polski czytelnik nie będzie też wiedział, że emocjonalność jego trawestacji wynika także z podobieństw i różnic dotyczących śmierci i pochówku

¹⁶ В. О. Назанский, *Все чугунное звук нарастает колес...*, [źródło internetowe] <http://art-novosibirsk.ru/applications/poets/poets.php?id=13> [dostęp: 2.07.2012].

dwóch żydowskich matek. W danym przypadku przekład Leśniewskiej (z Mandelsztama) wywołuje wprawdzie emocje odpowiadające oryginałowi, jednak nie wspomaga translacji słów Kobienkowa. Niemniej, emocje wywołane u polskiego czytelnika przez tłumaczenie rozpatrywanego tekstu muszą być inne niż wywoływane przez rosyjski wiersz zarówno ze względu na nieznamość realiów, w tym niewiedzę o istnieniu pierwowzoru, a więc wiersza Mandelsztama, jak i w związku z kolokwializacją wypowiedzi zastosowaną przez współczesnego twórcę.

Podobnie w przypadku wiersza Klinowoja *Античность*. Obecne w nim aluzje do Mandelsztama (*Бессонница. Гомер...*) raczej nie będą odczytane przez polskiego czytelnika. Natomiast możliwe jest, że zrozumie on informację o wtórności tekstu, jeśli znajdzie się ona w tłumaczeniu. Trudno też liczyć na wywołanie u polskich czytelników emocji związanych z Mandelsztamem. Wyjątkiem są odbiorcy znający twórczość akmeisty.

Ostatnim prezentowanym w niniejszym artykule przykładem jest wiersz Tankowa, w którym życie Mandelsztama stało się pretekstem do wywołania emocji związanych z Gułagiem. Ich zachowanie wymaga takiego odtworzenia intertekstualnych elementów, by kojarzyły się przede wszystkim z podróżą i poszukiwaniem, a także takiego zachowania łańcuchów asocjacyjnych, by wskazywały na Syberię i łagry Gułagu. Tłumacząc ten tekst, starałam się zostawić polskiemu odbiorcy możliwość odczucia podobnych skojarzeń, a co za tym idzie, emocji zakodowanych w oryginale. Dlatego pozostawiłam w tłumaczeniu nawiązania do podróży Odyseusza, w tym mitologizmy (Penelopa, Telemach), ale również wskazania na Syberię, Kołymę i więzienie (czaj więzienny), a w miejscu „wyszczerzonych zębów mezozoicznego losu” („мезозойской судьбы оскал”) wprowadziłam do przekładu dynamizujący wypowiedź i wzmacniający emocje wers: „Szczerzy zęby Kołymski los”. Nawet jeśli czytelnik tłumaczenia nie skojarzy Odyseusza, Penelopy i Telemacha z twórczością Mandelsztama, może on kojarzyć z tym poetą zesłanie do łagru, a z pewnością odczuwać będzie emocje związane ze świadomością istnienia Gułagu.

Podsumowując, w przypadku tekstu, który nawiązuje do innego utworu, tłumaczenie nie zawsze wywołuje u czytelnika tekstu docelowego takie same emocje, jakie wywoływał oryginał. Nie jest to możliwe, jeśli potencjalny czytelnik tłumaczenia nie zna realiów kultury źródłowej i nie rozumie intertekstualnych odniesień, które wywołują określone emocje.

Niemniej, warto pozostawić odbiorcy choćby możliwość odczuwania emocji podobnych do tych, jakie odczuwał czytelnik oryginału, nawet jeśli dla uzyskania takiego efektu tłumacz wykorzysta inne niż w oryginale

środki. Jest to niezależne od tego, czy pożądane emocje będą wywoływane nie poprzez wprowadzone do oryginału nawiązania intertekstualne, w naszym przypadku do życia i twórczości Mandelsztama, czy dzięki zastosowaniu innych obrazów i środków wyrazu artystycznego.

Prezentowane przeze mnie teksty współczesnych rosyjskich autorów nie były nigdy tłumaczone na język polski, dlatego musiałam posłużyć się własnymi propozycjami przekładowymi. Ich ocenę pozostawiam czytelnikom. Jednak podsumowując powyższe rozważania, dochodzę do wniosku, że w każdym z cytowanych przypadków można mówić o potencjalnym przekazie emocji oryginału, nawet jeśli stopień ich odczuwania przez polskiego odbiorcę jest o wiele słabszy niż w wypadku czytelnika rosyjskiego. Potencjalność ta wiąże się z ograniczeniem odczytu nawiązań intertekstualnych przy nieznajomości realiów odnoszących się do kultury źródłowej. Ograniczona wiedza odbiorcy równa jest ograniczonemu odczuwaniu podobnych emocji. Stąd moje dążenie do pozostawienia w przekładzie wszelkich możliwych „furtok”. Wykorzystanie każdego podobieństwa czy możliwości nawiązania do tego, co znane, pozwala żywić nadzieję na wywołanie u odbiorcy docelowego choćby części podobnych emocji.

64 Wypada też odnotować, że w niektórych przypadkach wywoływane przez rozpatrywane teksty emocje są rezultatem leksykalnej warstwy oryginału i nie odnoszą się do skojarzeń z życiem bądź twórczością Mandelsztama. Przykładem mogą być choćby pocałunki. Niemniej, w niniejszych rozważaniach zajmowałam się przede wszystkim poezją i życiem Mandelsztama jako „materiałem” intertekstualizującym inne wiersze, a co za tym idzie przeszkodą, jaką tłumacz musi pokonać w procesie translacji.

References

- Brodski, Iosif. *Odissiej Telemaku*. <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/telem.html>
- Cyrulnik, Boris, *Anatomia uczuć*, transl. by A. Matusiak. Warszawa: Czarna Owca, 1997.
- Galicz, Aleksandr. *Vozvrashchenije na Itaku*. <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=17864>
- Jucht, Viktor. „Ja stał strokami knigi ...” *K voprosu o recepcji mandelshtamovskich cytat sovremennym obshchestviennym soznaniem*. In: *Mandelshhtamovskije dni v Voronezhe. Matieriały*, eds. V. M. Akatkin i dr. Voronezh: Izdatelstvo Voronežskiego un-ta, 1994: 93–95.

- Klinovoj, Ivan. *Antycznost*. <http://ilyadom.russ.ru/dit2holl/dit2granpri/20010621-klinovoj.html>
- Klinovoj, Ivan. "A ty vies dien kakoj-to nieviesiolij...". *Dien i nocz* 2006, № 11–12. <http://magazines.russ.ru/din/2006/11/kl7.html>
- Kobienkov, Anatolij. "Nie pieczałujas nimało...". *Družhba narodov* 2006, № 10. <http://magazines.russ.ru/družhba/2006/10/ko3-pr.html>
- Majkiewicz, Anna. *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Majkiewicz, Anna. "Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego". *Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu* 2009, nr 5: 121–131.
- Mandelsztam, Osip. *Poezje*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwa Literackie, 1983.
- Massumi, Brian. "Anatomia efektu", transl. by B. Lipszyc. *Teksty Drugie* 2013, nr 6: 112–136.
- Nazanski, Władimir. *Vsio czugunnieje zvuk narastajet kolios... .* <http://art-novosibirsk.ru/applications/poets/poets.php?id=13>
- Papuzińska, Joanna. *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa: Wydawnictwo SBP, 1996.
- Saniewska, Diana (ed.). *Emocje. Ekspresja. Poetyka – przegląd zagadnień*. Kraków: Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, 2013.
- Tankov, Aleksandr. *Odissiej*. maszynopis.
- Tankov, Aleksandr. "Odyszeusz", transl. by A. Bednarczyk. *Krytyka Literacka* 2017, nr 3: 19.
- Zubova, Ludmiła. "Stihotvorienije Brodskovo "Odissiej Telemaku"". *Staroje literaturnoje obozrienije* 2001, № 2 (278): 64–74.

ABSTRACT

Osip Mandelstam as th intertext – emotions in the translation

The article discusses the possibility of translating emotions expressed through intertext. In the given case, the intertextual elements are excerpts from the poems by Osip Mandelstam, as well as references to his life, which can be found in the works of contemporary poets. The author comes to the conclusion that the reader of the translation should be given the possibility to experience emotions similar to the emotions of the original readers, even if only a small group of recipients can feel them.

KEYWORDS

Mandelstam, emotions, translation, intertext

Ekfrazja „maski” teatralnej

ABSTRAKT

Użyte w tytule sformułowanie „ekfrazja «maski» teatralnej” nie odnosi się do maski *sensu stricto* jako części kostiumu aktora w teatrze greckim, ale do tego, co się pod nią kryje. Oznacza to, że przedmiotem rozważań stanie się wizualnie niedostępna publiczności twarz *dramatis personae* przysłonięta maską. Ekfrazja szczególnie zastosowanie znalazła w tragedii, spełniając w niej istotną funkcję dramaturgiczną. Dzięki niej możliwe stało się opisanie publiczności twarzy postaci dramatu, której, zgodnie z konwencją teatru antycznego, nie można było pokazać na scenie *ad oculos*. Dawała ona poetom tragicznym możliwość opisywania stanu emocjonalnego postaci scenicznej, a tym samym wpływania na emocje widowni. Pozwalała też na wydobycie istotnych z dramaturgicznego punktu widzenia aspektów rozgrywających się na scenie wydarzeń. Z tego względu ekfrazja była wykorzystywana dla zasygnalizowania tych elementów dramaturgicznych, na które tragik kładł szczególnie nacisk, a które nie mogły umknąć uwadze widzów.

67

SŁOWA KLUCZOWE

ekfrazja, *dramatis persona*, antyczna tragedia grecka, Sofokles, Eurypides

Użyte w tytule sformułowanie „ekfrazja «maski» teatralnej” nie odnosi się do maski *sensu stricto* jako części kostiumu aktora w teatrze greckim, ale do tego, co się pod nią kryje. Oznacza to, że przedmiotem rozważań stanie się wizualnie niedostępna publiczności twarz *dramatis personae* przysłonięta maską.

Spośród wielu zmian, jakie zaszły w teatrze współczesnym w stosunku do teatru antycznego, można wymienić stosowane obecnie środki inscenizacyjne, posługiwanie się techniką komputerową czy multimedialną. Dzięki nim ułatwia się widzowi percepcję obrazu scenicznego i bohaterów dramatu, zwracając w ten sposób uwagę odbiorcy na istotne

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki, Zakład Italicystyki, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: jadwiga.czerwinska@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0001-5915-5806.

w danym momencie sztuki elementy dramaturgii. Światło punktowego reflektora wydobywa, a więc „przybliża” daną postać, która w ten sposób wyłania się z tła scenicznego i spośród innych *dramatis personae*. W przypadku spektakli filmowanych najazd kamery pozwala na uważne śledzenie istotnych szczegółów dramaturgicznych, takich jak mimika, detale stroju czy subtelności gestykulacji.

Tymczasem w teatrze greckim istniały ograniczenia, które to unieźmożliwiały. Jednym z podstawowych była **maska**¹, przysłaniająca twarz aktora i choreutów. Nie dawała ona możliwości wyrażenia ekspresji emocjonalnej za pośrednictwem mimiki. Jednak rola, jaką miał do odegrania w spektaklu element emocjonalny, była niezaprzeczalna. Wzbudzenie *eleos* i *fobos*, litości i trwogi, prowadziło widza do osiągnięcia przeżycia katartycznego. Dlatego antyczni tragicy greccy poszukiwali innych środków dramaturgicznych, za pomocą których można było osiągnąć zamierzony efekt. **Słowem poetyckim malowali obrazy**, których nie mogli wyrazić w sposób wizualny. Dla nich zawarta w słowach **metafora, konstytuująca obraz, stała się elementem ekfrazy**.

Zgodnie z definicją Teona (przełom I i II w. po Chr.) zamieszczoną w jego podręczniku retoryki „ekfrazą jest retorycznym opisem, żywo stawiającym przed oczy objaśniany przedmiot”². O charakterze i wartości ekfrazy przesądzają przypisywane jej cechy, które sprawiają, że ma ona wielką siłę oddziaływania na odbiorcę.

¹ Maska nie jest atrybutem tylko teatru antycznego. Pojawia się również w teatrze współczesnym. O przyczynach jej wprowadzenia i funkcjach, jakie pełni, pisze P. Pavis (*Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świątek, Wrocław 2002, s. v. Maska): „Wraz ze współczesną tendencją do reateatralizacji teatru i wzrostem znaczenia w nim technik cielesnych odkryto na nowo (sięgając do tradycji teatru antycznego i do komedii *dell'arte*) i zaczęto stosować w teatrze maskę. Zdecydowały o tym nie tylko przesłanki antropologiczne (powrót do źródeł, wiara w przeistoczenie), ale również dostrzeżenie możliwości, jakie stwarza maska, której użycie pozwala na ukrycie się przed spojrzeniami innych, na zachowanie swojej tożsamości przy jednoczesnej możliwości ich obserwowania. Maskarada pozwala zawsze na bezkarną ekspresję osobowości i przekraczanie zakazów społecznych, klasowych, seksualnych. Ukrywając twarz, aktor świadomie rezygnuje z nadmiaru – często bardzo szczegółowych – informacji, jakie dostarcza widzowi ekspresyjna gra psychologiczna. Tę stratę sensów i niepełności informacji o tożsamości postaci aktor zmuszony jest zrekompensować wzmoczoną ekspresywnością swojego ciała i wyrazistą gestyką, która będzie mogła w sposób zrozumiały oddać cechy wewnętrzne postaci”. Następnie P. Pavis konkluduje: „Wprowadzenie maski w teatrze współczesnym jest zawsze zabiegiem znaczącym i wiąże się z ogólną wymową przedstawienia. Różnorodność i zmienność form maski umożliwia wykorzystanie jej do celów stylizacyjnych lub groteskowych” (tamże).

² R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. R. Popowski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2004, s. 34.

Do pożądaných zalet ekfrazy zalicza się *saphéneia* – ‘jasność, dokładność, wyrazistość’ i *enárgeia* – ‘namacalność, realność, żywość przedstawienia’. Przymioty te oznaczane są również słowami *diatýposis* (‘wyrazistość, żywość przedstawienia’), *hypotýposis* (‘obrazowość przedstawienia’) lub łacińskim terminem *evidentia*, który Kwintylijan (I w. po Chr.; 9,2,40) uważa za figurę retoryczną i dzięki któremu retor unaocznia i uszczegółowia rzeczy, tak że słuchacze nie tyle słyszą, ile raczej widzą to, o czym rozprawia³.

Zdaniem Remigiusza Popowskiego „*enárgeia* ożywia namalowaną scenę i czyni słuchacza jej uczestnikiem. Jest czymś dużo bogatszym niż obrazowanie, o którym mówią znawcy nowożytnej poezji. Użytkuje się ją m.in. przez zwracanie uwagi na szczegóły, przez dbałość o pokazanie wszystkich okoliczności i przez animowanie wyobraźni adresata tekstu”⁴.

Ekfrazą posługiwali się szczególnie chętnie poeci epiccy począwszy od Homera, który popis swojego kunsztu daje w słynnym opisie pucharu Nestora⁵, następnie tarczy i pancerza Achillesa wykuwanych przez Hefajstosa⁶ czy w obszernej deskrypcji domu oraz sadu feackiego króla Alkinoosa⁷. Szczególnym przykładem ekfrazy epickiej jest *Tarcza Pseudo-Hezjoda* (w. 139–320)⁸. Z czasem ekfrazą stała się *locus communis* i na stałe zagościła w różnych gatunkach literackich: w dramacie, sielance, epigramacie oraz w mowach i listach. Stała się również samodzielnym

³ Tamże, s. 35. Na temat analizowanych przez R. Popowskiego terminów oraz sposobu ich rozumienia przez autorów antycznych wiele informacji przytacza Heinrich Lausberg w swojej słynnej *Retoryce literackiej* (*Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. A. Gorzkowski, Homini, Bydgoszcz 2002), na przykład: *evidentia* (§ 810–819) czy *enárgeia* (§ 810). Przybliży również termin *characterismos*, który dotyczy deskrypcji personalnej (§ 818).

⁴ R. Popowski, *op. cit.*, s. 35.

⁵ Homer, *Iliada*, 11, 632–635 (przeł. K. Jeżewska, Warszawa: Prószyński i S-ka 1999): „...puchar przepiękny. Ten starzec z domostwa przywiózł swojego.

W złote był guzy okuty dokoła, a uszek u niego było aż cztery, zaś wkoło przy każdym po dwa gołębie pasły się złote, dwa jeszcze były w pucharu podstawie”.
Dalsze przekłady polskie *Iliady* podaje w tym tłumaczeniu.

⁶ Niezwykle malowniczy i uczyniony z epickim rozmachem był obszerny, bo liczący 135 wierszy (*Il.* 18, 478–613), opis przygotowywanej przez Hefajstosa tarczy Achillesa wraz pancerzem, hełmem i nagolenicami.

⁷ Ekfrazą pałacu i sadu Alkinoosa została zamieszczona w *Odysei* 7, 81–129 (Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Warszawa: „KWE” Sp. z o.o. 2000).

⁸ Hezjod, *Narodziny bogów* (*Theogonia*). *Prace i dni. Tarcza*, przeł. J. Łanowski, Warszawa: Prószyński i S-ka 1999.

gatunkiem literackim, który zapoczątkować miał Nikostratos⁹, a następnie uprawiał go Filostratos, czego dowodem są jego *Obrazy*¹⁰.

Sztukę malowania słowem obrazowo ujmuje Horacy w *De arte poetica* (w. 361), pisząc: *ut pictura poesis* – „poemat – niczym obraz”¹¹. Myśl ta „zwerbalizowana została dużo wcześniej przez Simonidesa (VI w. przed Chr.), być może w formie zbliżonej do tej, jaką przekazuje Plutarch (*Moralia. Aud. poet.* 17f.): «poezja jest malarstwem, które mówi, a malarstwo poezją, która milczy»¹².

Obrazowymi opisami posługiwali się również tragicy greccy¹³. W tekstach swoich sztuk zawierali oni niekiedy istotne z dramaturgicznego punktu widzenia wskazówki sceniczne. Dla naszych rozważań najistotniejsze staną się partie tekstu, które pozwalają unaocznic widzowi to, czego nie można przedstawić *ad oculos*, bo jest ukryte pod maską postaci scenicznej.

Opis twarzy bohatera sztuki przywołujący ważne szczegóły jego mimiki czy stanów emocjonalnych staje się rodzajem ekfrazy scenicznej, którą R. R. Chodkowski określa terminem „audiodeskrypcji”¹⁴. Nazywa ją „supletywną” z uwagi na jej charakter dopełniający obraz sceniczny¹⁵.

Przykładem audiodeskrypcji jest przywołany przez R. R. Chodkowskiego¹⁶ opis twarzy Ismeny w *Antygonie* Sofoklesa zamieszczony w pierwszym *episodion* tej tragedii. Dla właściwego zrozumienia wzmiankowanej sceny i użytej w niej ekfrazy konieczne jest odwołanie do kontekstu dramatu.

W prologowej części tragedii doszło do konfrontacji protagonistki sztuki z jej siostrą Ismeną. Antygoną powiadomiła ją wówczas, że nie zamierza respektować wydanego przez Kreona zakazu grzebania ciała ich brata Polineksesa. Nie kryła przy tym, że za nieposłuszeństwo wobec władcy grozi śmierć przez publiczne ukamienowanie (w. 21–39). Równocześnie zwróciła się do Ismeny o pomoc, mówiąc „Podaj mi rękę, pochowamy brata”

⁹ Jak zauważa R. Popowski (*op. cit.*, s. 32), „pierwszy zbiór samodzielnych gatunkowo ekfraz, opisujących dzieła sztuki, napisał i wydał w połowie II w. po Chr. sofista Nikostratos z Macedonii. Ta kolekcja nie zachowała się jednak do naszych czasów”.

¹⁰ W sensie gatunkowym ekfrazę datuje się na początek III w. po Chr., łącząc ją z działalnością retoryczną drugiej sofistyki, a zwłaszcza jej przedstawiciela Filostrata, twórcy *Obrazów* (Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. R. Popowski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2004).

¹¹ Horacy, *Sztuka poetycka (De arte poetica)*, przeł. J. Sękowski, ed. O. Jurewicz, [w:] Horacy, *Dzieła wszystkie*, t. II: *Gawędy. Listy. Sztuka poetycka*, Wrocław: Ossolineum 1988.

¹² R. Popowski, *op. cit.*, s. 36.

¹³ G. Paduano, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma–Bari: Editori Laterza 2005.

¹⁴ R. R. Chodkowski, *Na granicy obrazu scenicznego i słowa, czyli audioskrypcja supletywna w teatrze Sofoklesa*, [w:] *From Antiquity to modern Times classical Poetry and its modern Reception. Essays in Honour of Stanisław Stabryła*, Kraków: ed. Jerzy Styka 2007, s. 113.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 113–114.

(w. 44). Ismena, lękając się o konsekwencje tego czynu, odradza siostrze sprzeciwianie się woli Kreona: „Nie wiesz, co robisz, wszak Kreon zabronił!” (w. 47). Nie chce współdziałać z Antygoną, uzasadniając jednocześnie swoją decyzję względami bezpieczeństwa, brakiem odwagi do konfrontacji z mężczyzną, a przede wszystkim podległością wobec tych, którzy mają władzę¹⁷ (w. 58–64). Na koniec stwierdza (w. 67–68):

poddają się władzy,
a trud nad siły nie ma wcale sensu.

Reakcja Antyfony na słowa siostry jest pełna gniewu i pogardy dla niej. Z oburzeniem zwraca się wówczas do Ismeny (w. 71–77):

Miej swoje zdanie, ja brata pogrzebię,
By pięknie umrzeć, gdy tego dokonam.
[...]
Ty według swej woli
znieważaj tutaj, co święte u bogów¹⁸.

¹⁷ B. Wiśniewski w artykule *Sophocles et le pythagoreisme* („Symbolae Oslonenses” 1963, 38, s. 84–93), w którym podejmuje tematykę moralności pitagorejskiej i sofistycznej, za reprezentanta tej pierwszej uznaje Sofoklesa, ponieważ jego koncepcja *arete* ma wiele punktów stykowych z nakazami moralnymi pitagorejczyków. Kreując swoich bohaterów, tragick podejmuje zatem dyskusję z poglądami obydwu tych nurtów filozoficznych. Tworząc postać Ismeny, jak zaznacza B. Wiśniewski, uczynił ją reprezentantką moralności sofistycznej, a zwłaszcza koncepcji Gorgiasz i Prodikos. Uczony stwierdza bowiem, że zgodnie z koncepcją Gorgiasza nie istnieją żadne zasady oprócz *kairoi*, okoliczności. Relatywizując kwestię dobra i zła czy win i zasług, sofista ten stwierdza, że nie da się odróżnić jednego od drugiego. Tworzy on zatem moralność zależną od okoliczności. W przypadku Prodikosa, podkreśla B. Wiśniewski, *arete* otrzymuje wymiar utylitarny. Na tej podstawie uznaje Ismenę z *Antyfony* Sofoklesa przedstawicielką myśli wymienionych sofistów (tamże, s. 84–87).

¹⁸ Wyrażone w tej sztuce poglądy Antyfony odzwierciedlają, zdaniem B. Wiśniewskiego, pitagorejską koncepcję moralności, w której podstawowym nakazem jest przestrzeganie zaleceń boskich. Do tego właśnie prawa sprowadza się *arete* w ich ujęciu. Polega ona na respektowaniu i podporządkowaniu się naturalnym prawom boskim. Sprowadzają się one przede wszystkim do okazywania posłuszeństwa wobec bogów, szacunku względem rodziców oraz zaleceniu, by nie działać pod wpływem gniewu. Ponadto moralność pitagorejska zakłada wiarę w nieśmiertelną duszę i zgodnie ze starą tradycją grecką nakazuje szacunek wobec zmarłych, który sprowadza się do obowiązku pochowania ciała zmarłego (tamże, s. 86–88). W odniesieniu do *Antyfony* Sofoklesa, a szczególnie postawy reprezentowanej przez protagonistkę tej sztuki, staje się ona przedstawicielką moralności pitagorejskiej, dla której życie przyszłe ma dużo większe znaczenie niż życie ziemskie. W opinii B. Wiśniewskiego, ukazany w *Antygonie* przez Sofoklesa problem posłuszeństwa (Ismena) i nieposłuszeństwa (Antygon) wobec nakazu Kreona jest głosem poety w dyskusji tamtych czasów na temat prawa konwencji, *nomos*, i prawa natury, *physis*. Sofokles podzielał stanowisko tych, którzy wyznawali prymat natury nad konwencją. Dowodzą

Potwierdzeniem stosunku Antygony do siostry jest jej dalsza wypowiedź: „Tymi słowami we mnie wrogość budzisz” (w. 93).

Do drugiego spotkania siostr dochodzi właśnie we wspomnianym już pierwszym *episodion*. Kreon powiadomiony o złamaniu swojego zakazu pogrzebania ciała Polinejkesa zarzuca Antygonie dokonanie tego czynu.

Na scenie pojawia się wówczas Ismena, a jej wejście komentuje Chór (w. 526–530):

Oto Ismena stoi przed bramą,
nad swoją siostrą łzy lejąc.
Z chmurą nad brwiami,
z twarzą obrzmiałą –
policzki ma łzami zroszone¹⁹.

Zastosowana tu ekfraz dowodzi, że dramaturg informuje widzów nie tylko o jej przybyciu, ale też, a może przede wszystkim, o jej stanie emocjonalnym, którego nie mógł ukazać w sposób wizualny. Dlatego słowami Chóru „jakby na moment uchyla maskę swej bohaterki i ukazuje publiczności jej żywe oblicze, oblicze nie aktora, lecz postaci kreowanej, wyrażające postawę dziewczyny wobec tego, co się stało”²⁰. Zbliżenie twarzy Ismeny ma zatem bardzo istotne znaczenie dla dramaturgii sztuki: uzmysławia widzom wyraźny zwrot, jaki nastąpił w postawie bohaterki wobec siostry Antygony.

Na pytanie Kreona, czy Ismena miała swój udział w czynie siostry, odpowiada władcy (w. 536–537):

To jest i mój czyn, niech ona potwierdzi.
Ja z nią grzebałam i z nią dzielę winę.

O ile wcześniej Ismena nie aprobowała racji i zachowań Antygony w obawie przed śmiercią, o tyle teraz z determinacją popiera ją, przyznając się do współdziałania w pochówku brata Polinejkesa. Malujące się na twarzy Ismeny rozpacz i ból, o których mówił Chór, współgrają z jej słowami kierowanymi teraz do siostry (w. 544–545):

Nie gardź mną, siostró, i razem ze sobą
pozwól mi umrzeć, by tak uczcić brata.

Tylko przy użyciu ekfrazy, opisującej emocje malujące się na twarzy Ismeny, dramaturg mógł pogłębić dynamikę akcji rozgrywającej się na

tę postawę jego bohaterów: Kreona, reprezentującego prawo konwencji, oraz Antygony opowiadającej się za prawem natury, na straży którego stoją bogowie (tamże, s. 89–90).

¹⁹ Przeł. R. R. Chodkowski, Sofokles, *Antygona*, [w:] Sofokles, *Tragedie*, przełożył, wstępami i przypisami opatrzył R. R. Chodkowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2012. Dalsze przekłady pochodzące z tej tragedii podaje według tego wydania.

²⁰ R. R. Chodkowski, *Na granicy obrazu...*, s. 114.

scenie. Zanim bowiem publiczność usłyszała słowa deklarowanego przez bohaterkę współdziałania z Antygoną, Chór już w momencie jej pojawienia uświadomił widzom obecną postawę Ismeny poprzez zastosowaną przez poetę ekfrazę.

Podobnym rodzajem ekfrazy posługiwali się również inni tragicy, a wśród nich Eurypides. Przykładem może być choćby scena z *Oszalonego Heraklesa*. Na początku drugiego *epeisodion* Przodownik Chóru, widząc wychodzącą z pałacu rodzinę Heraklesa, którą uzurpator Lykos zamierza zabić²¹, wypowiada słowa (w. 442–450):

Widzę, w przystroju żałobnym
Nadchodzą dzieci niegdyś wielkiego
Herakla i miła żona
Wlecze je z sobą, i starzec,
Ojciec Herakla, też z nimi.
Nieszczęsny, nie mogę powstrzymać
Łez w moich starych oczach.

Nastrój tej sceny podkreśla dramaturg ekfrazą, która kończy wypowiedź Przodownika Chóru (w. 449–450). Za jej pośrednictwem zwraca uwagę widzów na emocjonalny aspekt tej sceny. Przodownik komentuje pojawienie się idącej na śmierć rodziny herosa, wskazując równocześnie na własne emocje, jakie temu towarzyszą. Mówi więc o łzach, które napływają mu do oczu, gdy widzi zbliżający się kres życia drogich mu osób. Poeta za pośrednictwem ekfrazy ukazuje zatem wzruszenie Przodownika Chóru, które ma wzbudzić u publiczności emocjonalny odbiór rozgrywających się na scenie wydarzeń. Jest to celowe pogłębienie elementów *eleos i fobos* (litości i trwogi). Ich amplituda ma wzrastać aż do momentu następującej dalej perypetii. Stanie się nią nieoczekiwane przybycie Heraklesa²², obrońcy swych bliskich, który uratuje ich od śmierci, zabijając Lykosa.

73

²¹ O swoim zamiarze Lykos informował w zakończeniu pierwszego *epeisodion*, mówiąc, że daje czas Amfitrionowi, Megarze i dzieciom Heraklesa na przygotowanie się do czekającej ich śmierci (w. 333–335):

Wejdźcie i strójcie się. Ja szat nie pragnę.
A kiedy ciała swe już przystroicie,
Przyjdę, ażeby was posłać pod ziemię.

Przeł. *Oszalonego Heraklesa*, [w:] Eurypides, *Tragedie*, t. 2, przeł. J. Łanowski, Warszawa: PIW 1972.

Przeł. J. Łanowski, Warszawa: PIW 1972. Dalsze cytaty polskie podaję według tego wydania.

²² Pojawienie się Heraklesa na scenie staje się niezwykle spektakularną perypetią zastosowaną przez Eurypidesa. „Radykalna zmiana sytuacji, spowodowana przybyciem Heraklesa, niczym *deus ex machina*, sprawia, że zostaje on porównany do Dzeusa Zbawcy. Tak postrzegają go najbliżsi, którym przyniósł ocalenie, ale tak postrzega go też Chór

W *exodos* tej samej sztuki Eurypides po raz kolejny wykorzystuje ekfrazę, odwołując się do emotywniej funkcji języka. Za jej pomocą kreuje wstrząsający obraz, który ma wzbudzić empatyczny odbiór publiczności. Dzięki temu widz może partycypować w emocjonalnych przeżyciach *dramatis personae*, uczestnicząc w nich wraz z bohaterami dramatu. Elementem wywołującym *empathia* (cierpienie), który został zobrazowany w ekfrazie, są tu słowa, które padają pomiędzy Heraklesem a jego ojcem Amfitrionem (w. 1111–1115):

- H.: Ojczy, cóż płaczesz i oczy zasłaniasz
 I do miłego syna nie podchodzisz?
 A.: Dziecko – boś synem mym nawet w nieszczęściu...
 H.: Cóż na mnie spadło smutnego, że płaczesz?
 A.: I bóg by jęczał, gdyby znał cierpienie.

By zrozumieć sens tej wypowiedzi, należy zaznaczyć, że opisywana scena ma miejsce w momencie powracania Heraklesa ze stanu szaleństwa²³, w trakcie którego zabił swoją żonę, Megarę i dzieci. Teraz powraca do zmysłów, nie uświadamiając sobie jeszcze ogromu cierpienia, jakie na niego spadną, gdy pozna swój czyn. Amfitrion, znając rozmiar klęsk syna, płacze nad jego losem. Jego stan emocjonalny, choć Herakles jeszcze go nie rozumie, nie uszedł jednak jego uwadze. Dramaturg opisuje go słowami herosa przy użyciu ekfrazy, dzięki której niejako zdejmuje z twarzy Amfitriona maskę, by w ten sposób „ukazać” jego łyzy.

Komponując tę scenę, Eurypides dwukrotnie powraca do obrazu załzawionej twarzy Amfitriona, by w ten bardziej wyrazisty sposób oddać w ekfrazie to, na co kładzie szczególny nacisk. Cechą ekfrazy, jak wynika z jej definicji, jest wyrazistość wyrażana terminami *saphéneia* i *diatyposis*. Tworzony dzięki temu obraz tym silniej może przemawiać do wyobraźni widza, a jak pokazuje omawiana scena, rzeczywiście przemawia, wpływając na emocjonalny odbiór publiczności.

Jak wynika z omówionych dotychczas przykładów, za pomocą ekfrazy dokonuje się opisu ukrytej pod maską twarzy, która oddaje albo stan osoby wypowiadającej ją, albo też opisuje to, co przysłania maska innej *dramatis personae*.

w II *stasimon* (w. 638–700), który na jego cześć śpiewa wspaniałe *enkomion*, rozpoczynające się słynną pochwałą młodości” (J. Czerwińska, *Hercules furens – Eurypidejska przypowieść o ludzkim szaleństwie*, „Collectanea Philologica” 2006, IX, s. 99–100).

²³ Scena ta stanowi trzecią i ostatnią już część tryptyku portretowego bohatera. Jej pierwszą część wypełnia rozmowa Heraklesa z Amfitrionem. „Długa stychomytia z ojcem wyjaśnia mu, co zrobił. Znowu potrafi się kontrolować, zatem Amfitrion może go rozwiązać. Położenie Heraklesa przypomina położenie Ajasa po jego oprzytomnieniu” (A. Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków: Homini 2006, s. 433).

Ze szczególnym rodzajem ekfrazy, bo opisującej proces popadania w szaleństwo²⁴, mamy do czynienia w cytowanym już *Oszalałym Heraklesie* Eurypidesa. Chcąc plastycznie oddać szal, który owładnął protagonistę tego dramatu, tragiczny odwołuje się najpierw do postaci Lyssy jako personifikacji szaleństwa²⁵, którą wprowadza na scenę jako *dramatis persona*. Zapowiada ona wówczas, że zawładnie Heraklesem, że „szybko popędzi w pierś Herakla” (w. 861–863):

I ani morze, gdy się srożą fale,
Ani trzęsienie ziemi, ostry cios pioruna,
Szybko tak nie popędzą, jak ja w pierś Herakla.

Stwierdza też, że heros zamorduje „płód własny, nim mój szal go puści” (w. 866)²⁶. Dla zobrazowania swoich słów Lyssa opisuje równocześnie zachowanie bohatera na dziedzińcu pałacowym (w. 867–871):

²⁴ Zdaniem H. D. F. Kitto (*Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz: Homini 1997, s. 220), właśnie opis szaleństwa Heraklesa mógł się przyczynić do przetrwania tej tragedii: „*Oszalały Herakles* to z pewnością najbardziej zagadkowa z zachowanych w całości do naszych czasów sztuk Eurypidesa. Do tego stopnia zagadkowa, że aż dziw, że się w ogóle zachowała. A to, że się zachowała, zawdzięczamy przypuszczalnie zdumiewającej scenie szaleństwa. Nie ulega wątpliwości, że jest to najsilniej oddziałująca rzecz, jaką Eurypides kiedykolwiek napisał [...]”. Konstruuje swoją tragedię, Eurypides posłużył się formą tryptyku. „Niezwykle interesującym zabiegiem dramaturgicznym, uwypuklającym paraboliczny i alegoryczny sens tego dramatu, stało się stworzenie tryptyku portretowego herosa. To proste, lecz jakże wiele znaczące, posunięcie w płaszczyźnie formalnej dało poecie możliwość stworzenia plastycznego wizerunku bohatera, a równocześnie rozłożenia akcentów dramatycznych w taki sposób, by wszystkie trzy, wzajemnie dopełniające się obrazy tworzyły harmonijną całość. W ich budowie można zauważyć wyraźnie rysującą się symetrię, podkreślającą ową harmonię: centralną i środkową zarazem częścią tryptyku jest opis szaleństwa i zbrodni herosa, zaś dwie okalające ją tworzą niejako ramy tego osobliwego „portretu szaleństwa”, stanowiąc równocześnie jego dopowiedzenie. Sięgają bowiem do poprzedzających atak szału wydarzeń, by w nich szukać źródeł zgubnych emocji Heraklesa – to pierwsza część tryptyku, oraz odwołują się do wydarzeń późniejszych, ukazujących następstwa ludzkiego szału – ostatnia część tryptyku” (J. Czerwińska, *Hercules furens...*, s. 89).

²⁵ Komentując występującą w sztuce postać Lyssy, Max Pohlenz (*La tragedia greca, truzione italiana di Maria Bellincioni*, Brescia: Paideia Editrice 1978, s. 347), nazywa ją demonem szaleństwa przysłanym przez Herę, by spowodowała wybuch szału Heraklesa i w tym stanie umysłu zabił swoich najbliższych, dzieci i żonę. Uczony zwraca równocześnie uwagę, że sama Lyssa, choć nie chce wypełnić zadania powierzzonego jej przez władczynię Olimpu, to jednak musi być posłuszna rozkazom Hery. M. Pohlenz stwierdza bowiem: „Era le ha affidato un compito così terribile ch'ella stessa esorta la signora dell'Olimpo a non spiegare troppo in là la sua collega, a non aizzare il benefattore dell'umanità a trucidare, demente, i sui figli. Invano. Ella deve adempiere la volontà di Era” (tamże). Cf. K. Matthissen, *Die Tragödien des Euripides*, München: Verlag C.H. Beck 2002, s. 140–141.

²⁶ Informacje o przebiegu dokonanej przez Heraklesa zbrodni przynosi Posłaniec. „Mowa wybiegającego z domu Posłańca, który swoją relację z szału Heraklesa rozpo-

– Popatrz, głową potrząsa ruszając ze startu,
 Milcząc toczy dokoła strasznymi oczyma,
 Dyszy nierówno niby byk atakujący,
 Ryczy okropnie, Kery wzywając z Tartaru.
 Szybko ja z nim zatańczę, strach będzie przygrywką!

Przed swoim zniknięciem ze sceny Lyssa wypowiada jeszcze znamienne słowa: „Ja się w dom Heraklesa niewidocznie wkradnę” (w. 874).

Po zapowiedzi Lyssy, że zawładnie Heraklesem, w opisie herosa pojawia się symptomatyczne odwołanie do wyrazu jego oczu: Herakles w szale ma oczy Gorgony (w. 990):

Ten toczy okiem strasznym jak Gorgona.

Ekfrazą, ukazującą wyraz oczu bohatera, staje się tu opisem jednego z symptomów szaleństwa, po którym starożytni rozpoznawali ten stan. Dlatego porównanie oczu Heraklesa do oczu Gorgony, której imieniem Chór określił Lyssę (w. 883–884), ma tak istotne znaczenie. Poeta ukazuje w ten sposób niejako przeistoczenie się Lyssy w niepokojący stan szaleństwa protagonisty.

76 Dla ukazania „uwewnętrznienia” szału bohatera ważne jest to, że po wstępnej ekspozycji Lyssy, jako personifikacji szału, ona sama znika ze sceny wraz z zapowiedzią, że nim owładnie. Jej zniknięcie ma więc tym bardziej uprawdopodobnić fakt, że zawładnęła już ona Heraklesem, wnikając w niego. Eurypides, pokazując zatem na scenie najpierw boginię, a później czyniąc jedynie odniesienia do Gorgonowych oczu herosa, tym plastyczniej oddał proces rodzenia się szału w duszy bohatera. Z postaci dramatu Lyssa staje się czystą emocją – szaleństwem. W dalszej części sztuki ona sama będzie więc niewidoczna jako *dramatis persona*. Widoczny stanie się tylko szal Heraklesa.

Zastosowana w *Oszalałym Heraklesie* ekfrazą dramaturgiczna Eurypidesa, ukazująca proces popadania Heraklesa w szaleństwo, okazała się inspirującą dla innych twórców. Do pozostawionego przez tragika opisu

czyzna od porażającego w swej lakoniczności stwierdzenia: «Dzieci nie żyją» (w. 913) jest wspaniałym przykładem kunsztu literackiego i perfekcyjnego stylu Eurypidesa. Zdawać by się mogło, że najstraszniesze zostało już zakomunikowane. Tymczasem z każdym słowem Posłańca napięcie dramaturgiczne, wywołane grozą opisywanych przez niego zdarzeń, wciąż narasta” (J. Czerwińska, *Hercules furens...*, s. 102). Jak zauważa K. Matthissen (*op. cit.*, s. 142), Chór, który jest adresatem *rheis* Posłańca, reaguje na otrzymaną informację o śmierci dzieci skargami i pytaniami. Dopiero po nich następuje pełny opis przebiegu zbrodni Heraklesa: „Ein Bote tritt heraus. Er ist heftig bewegt, so dass er zunächst nur in kurzen, atemlosen Sätzen das Wichtigste melden kann: Die Kinder sind tot. Der Chor reagiert mit Klagerufen und Fragen (w. 910–921). Erst nach einer Weile hat der Bote sich so weit gefasst, dass er einen zusammenhängenden Bericht geben kann (w. 922–1015)”.

odwołał się Filostratos, mistrz ekfrazy jako samodzielnego gatunku literackiego. Wykorzystał ten motyw w jednej z części swoich *Obrazów* zatytułowanej *Herakles w szale*. Tworząc własną ekfrazę obrazującą ten sam stan herosa, „Filostrat kilkakrotnie korzysta z wątków dramatu w drobnych motywach i wyrażeniach. Idzie także za Eurypidesową innowacją dotyczącą czasu popełnienia zbrodni. Według pierwotnej wersji mitu Herakles dopuścił się tego czynu we wczesnym okresie życia i dopiero potem, za karę, musiał służyć Eurysteusowi, Eurypides natomiast całe wydarzenie przesuwają na późne lata pobytu Heraklesa na ziemi”²⁷.

W opisie obydwu twórców można wskazać zarówno podobieństwa, jak i różnice. Stają się one widoczne zwłaszcza przy porównaniu sceny składania przez Heraklesa ofiary dla Dzeusa po dokonaniu zabójstwa uzurpatora Lykosa²⁸. W nawiązaniu do tej sceny Filostratos pisze (*Obrazy* 23, 1)²⁹:

²⁷ R. Popowski, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy...*, s. 264–265.

²⁸ Wskazuje na to R. Popowski (Filostrat Starszy, *Obrazy*, s. 265), przytaczając najpierw wiersze tragedii Eurypidesa (*Herc. Fur.* 922–946), a następnie podając tłumaczony przez siebie tekst Filostratos. W *Oszalałym Heraklesie* Eurypidesa czytamy bowiem (w. 922–946): Ofiary były przed ołtarzem Dzeusa

Gotowe, żeby dom oczyścić, kiedy
Herakła wyrzucił z domu zwłoki władcy.
Piękny chór dzieci stanął dookoła,
Ociec, Megara – krąży kosz ofiarny
Wokół ołtarza, milczeliśmy zbożnie.
Miał już pochodnie w rękę prawą ująć,
W wodzie oczyszczeń zanurzyć, Alkmeny
Syn, ale stojąc milczał. Kiedy zwlekał,
Dzieci spojrzały na ojca. Już nie był
Sobą, bo oczy dziwnie mu biegały,
Krwia nabiegły żyły gałek ocznych,
Piana spływała z włosów gęstej brody.
I zaczął mówić, ze śmiechem szaleńca:
„Ojczy, dlaczego ofiarę oczyszczeń
Przed Eurysteja zabiciem mam złożyć?
– To trud podwójny – raz go załatwimy!
Gdy tu przyniosę głowę Eurysteja,
Ręce umyją z krwi tych, co dziś padli.
Wylejcie wodę, wypuście z rąk kosze!
Niech ktoś łuk poda, ktoś drugi maczugę –
Ruszam do Myken i trzeba mi zabrać
Kliny, kilofy, bym cyklopie mury
Pod sznur czerwony dżutem ociosane
Żelaznym ostrzem przewiercił i zwałił”.

²⁹ Filostrat Starszy, *Obrazy*. Dalsze przekłady podaję według wydania.

Przecież ja od Eurypidesa słyszałem, że on właśnie teraz i rydwanem kieruje, i ościeniem popędza konie, i odgraża się, że doszczętnie zniszczy Eurysteuszowy pałac. Taki obłęd jest bardzo zwodniczy i potrafi odwrócić od tego, co realne, by skierować się ku temu, czego nie ma.

Dalej następuje u niego opis dokonanych przez Heraklesa zbrodni, który, podobnie jak u Eurypidesa³⁰, w zmańczeniu umysłu zabił swoje dzieci i żonę, biorąc ich za rodzinę znieawidzonego Eurysteusa (*Obrazy* 23, 2–3):

Jedno ugodzone w krtań – strzała przeszła delikatną szyję; drugie pocisk dosięgnął w samą pierś – haczykowate ostrze grotu przebiło sobie drogę przez sam środek kręgosłupa, co widać, gdyż chłopiec leży na boku. [...] Oszalałego Heraklesa osacza cała gromada sług, jak pasterze rozwścieczonego byka. [...] On jednak nie ma żadnej świadomości tego, co się dzieje. Strząsa z siebie atakujących i depcze po nich, obficie tocząc ślinę i uśmiechając się strasznie i obco. Oczy niby kieruje na to, co robi, ale myśl tego spojrzenia ucieka gdzieś ku temu, co go mami.

³⁰ Dla porównania ekfrazy Filostratosa z opisem popełnionych przez Heraklesa zbrodni, które przekazał Eurypides, warto raz jeszcze odwołać się do tekstu tragedii poety (*Oszalały Herakles*, w. 970–1000): Chce zabić swoje własne dzieci, Bo myśli, że to dzieci Eurysteja.

Drżąc z trwogi pierzchły w różne strony. Jeden
W fałdach szat matki chroni się, a drugi
W cieniu kolumny, a trzeci jak ścigany
Ptak u podstawy ołtarza. Krzyk matki:
„Co robisz ? Dzieci swe własne zabijasz?!“
[...]
– On goni dziecko dokoła kolumny,
Zawraca nagle i stając naprzeciw
Godzi w wątrobę – ten na wznak upada,
Wydając ducha, krwią swą plami płyty.
A on z radości przechwala się krzyżąc
„Już zginął jeden szczeniak Eurysteja,
Śmiercią za wrogość ojca mi zapłaci!“
W drugiego mierzy, co do stóp ołtarza
Przypadł...
[...]
Rzuca się biedak do kolan ojcowskich
[...]
Ten toczy okiem strasznym jak Gorgona,
A że zbyt blisko, aby użyć strzały.
Więc niby kowal młot, swoją maczugę
Nad głowę wznosi, spuszcza na blond główkę
I miażdży kości. Zabiwszy drugiego
Idzie, chce trzecią do swych ofiar dodać.
[...]
I jedną strzałą kładzie żonę z dzieckiem.

Ekfrazja opisująca proces popadania Heraklesa w stan szaleństwa przez Filostrata i Eurypidesa ma – jak wynika z dokonanych porównań – wiele punktów stycznych. Różnica zarysowuje się przede wszystkim w tym, że Filostrat, nazywając Eurypidesową Lysę Erynią³¹, nie przywołuje jej jako postaci widocznej w tworzonym przez siebie obrazie. Zrezygnował zatem z przedstawienia personifikowanej postaci bogini szału, skupiając się tylko na opisie jej działań wewnątrz umysłu i duszy herosa. Erynię przywołuje po zamieszczonym przez siebie opisie zewnętrznych symptomów szaleństwa Heraklesa, podkreślając tym samym, że szal, który go opanował, jest jej dziełem. Poprzez nawiązanie do Erynii Filostrat oddaje zatem wewnętrzny stan bohatera (*Obrazy* 23, 4):

Charczenie jakieś wydobywa się z gardła, kark nabrzmiał, a żyły wydeły się, bo przez nie cały wybuch choroby dostaje się do żywotnych części głowy. Erynię, która tu **moc okazała**, widziałeś przedtem na scenie, **tym razem jednak jej nie zobaczysz, bo w samym Heraklesie się usadowiła...**

Boskie pochodzenie szaleństwa – u Eurypidesa bezpośrednio od Lyssy, a pośrednio od Hery, zaś u Filostrata od Erynii – może oznaczać przede wszystkim jego wielką siłę. Posługując się tą metaforą, w której szaleństwo nosi zatem znamiona boskości, obaj autorzy podkreślają tym samym jego potęgę, wobec której człowiek pozostaje bezsilny. Nieprzewyciężone siły wewnętrzne człowieka, wywołujące u niego szal, otrzymują w ten sposób boską waloryzację. Dlatego działania tych sił, a przede wszystkim ich skutki, stają się nieuchronne. Zarówno Eurypides, jak i Filostratos, posługując się ekfrazą, mogli z taką maestrią oddać opisywany przez siebie charakter szaleństwa.

Ekfrazja, którą posługiwali się autorzy greccy już od czasów Homera, z czasem stała się *locus communis* i pojawiała się w utworach należących do różnych gatunków literackich. Szczególne zastosowanie znalazła w tragedii, spełniając w niej istotną funkcję dramaturgiczną. Jednym z jej rodzajów była ekfrazja „maski” teatralnej. Dzięki niej możliwe stało się opisanie publiczności twarzy postaci dramatu, której, zgodnie z konwencją teatru antycznego, nie można było pokazać na scenie *ad oculos*.

Ekfrazja oddająca niedostępny dla widzów, bo przysłonięty maską, wyraz oczu czy mimikę twarzy *dramatis personae* dawała poetom tragicznym możliwość opisywania stanu emocjonalnego postaci scenicznej, a tym samym wpływania na emocje widowni. Pozwalała też na wydobycie istotnych z dramaturgicznego punktu widzenia aspektów

³¹ Na zmianę imienia bogini szału u Filostrata zwraca również uwagę R. Popowski, pisząc: „W *Heraklesie oszalałym* Eurypidesa pojawia się bogini zemsty o imieniu Lyssa, nie ma tam mowy o Erynii” (R. Popowski, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, s. 267, przyp. 324).

rozgrywających się na scenie wydarzeń. Z tego względu ekfrazą była wykorzystywana dla zasygnalizowania tych elementów dramaturgicznych, na które tragiczny kładł szczególny nacisk, a które nie mogły umknąć uwadze widzów.

Tworząc swoje ekfrazy, dramaturdzy bazowali na właściwych jej cechach, spośród których za szczególnie ważne można uznać wyrazistość, jasność przekazu (*saphéneia*) oraz żywość przedstawienia (*diatýposis*). Dzięki tym własnościom „jest ona pewnego rodzaju periegezą po opisywanym obiekcie i choć wyraża się w słowach, tworzy obraz wizualny, oddziałujący nie tyle na słuch, ile raczej na oczy, a w przenośni na wyobraźnię i wszystkie władze postrzegania”³². Opinię tę zdają się potwierdzać ekfrazy tworzone przez tragicznych greków.

References

- Chodkowski, Robert R. *Na granicy obrazu scenicznego i słowa, czyli audioskrypcja supletywna w teatrze Sofoklesa*. In: *From Antiquity to modern Times classical Poetry and its modern Reception. Essays in Honour of Stanisław Stabryła*, ed. J. Styka. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007.
- Czerwińska, Jadwiga. „Hercules furens – Eurypidejska przypowieść o ludzkim szaleństwie”, *Collectanea Philologica* 2006, IX: 87–111.
- Eurypides, *Oszalały Herakles*. In: *Eurypides, Tragedie*, t. 2, transl. by J. Łanowski. Warszawa: PIW, 1972.
- Filostrat Starszy. *Obrazy*, transl. by R. Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Hezjod. *Narodziny bogów (Theogonia)*. *Prace i dni*. Tarcza, transl. by J. Łanowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Homer. *Iliada*, transl. by K. Jeżewska. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Homer. *Odyseja*, transl. by L. Siemieński. Warszawa: KWE Sp. z o.o., 2000.
- Horacy. *Sztuka poetycka (De arte poetica)*, ed. O. Jurewicz. In: *Horacy. Dzieła wszystkie*, t. II: *Gawędy. Listy. Sztuka poetycka*. Wrocław: Ossolineum, 1988.
- Kitto, Humphrey D. F. *Tragedia grecka. Studium literackie*, transl. by J. Margański. Bydgoszcz: Homini, 1997.
- Lausberg, Heinrich. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, transl. by and work out A. Gorzkowski. Bydgoszcz: Homini, 2002.
- Lesky, Albin. *Tragedia grecka*, transl. by M. Weiner. Kraków: Homini, 2006.
- Matthissen, Kjeld. *Die Tragödien des Euripides*. München: Verlag C.H. Beck, 2002.
- Paduano, Guido. *Il teatro antico. Guida alle opere*. Roma–Bari: Editori Laterza, 2005.

³² R. Popowski, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, s. 34.

- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*, transl. by S. Świątek. Wrocław: Ossolineum, 2002.
- Pohlenz, Max. *La tragedia greca*, traduzione italiana di Maria Bellincioni. Brescia: Paideia Editrice, 1978.
- Popowski, Remigiusz. *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. In: Filostrat Starszy. *Obrazy*, transl. by R. Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Sofokles. *Antyгона*. In: Sofokles, *Tragedie*, translated, introductions and footnotes about looked R. R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2012.
- Wiśniewski, Bohdan. «Sophocles et le pythagoreisme», *Symbolae Oslonenses* 1963, 38: 84–93.

ABSTRACT

Ekphrasis of the theatrical “mask”

The term “ekphrasis of the theatrical «mask»” used in the title does not refer to the mask *sensu stricto* as part of the costume of the actor in the Greek theatre, but to what is hidden underneath. This means that the object of consideration is a visually inaccessible face of the *dramatis personae* hidden by the mask. Ekphrasis has found specific application in tragedy, fulfilling an important dramatic function. It helped to portray the face of the character in drama, which, according to the convention of ancient theatre, was impossible to show *ad oculos* on stage. Tragic poets used ekphrasis to describe the emotional state of the character, and thus influence the emotions of the audience. It also gave a chance to show all dramatically significant aspects of the events taking place on the stage. For this reason, the ekphrasis was used to highlight the dramatic elements that the tragedian wanted to emphasize, and which should not escape the viewers’ attention.

81

KEYWORDS

ekphrasis, dramatis persona, ancient Greek tragedy, Sophocles, Euripides

Звуко-цветовой эффект поэтического текста и прагматическая адекватность перевода (опыт анализа переводов на болгарский язык стихотворения В. Высоцкого *Гололед*)

РЕЗЮМЕ

В настоящей статье делается попытка выяснить прагматическую адекватность двух переводов стихотворения В. Высоцкого *Гололед* на болгарский язык. Анализ проводится с точки зрения звуко-цветового эффекта поэтического текста, возникающего благодаря свойству человеческой психики на подсознательном уровне ассоциировать звуки с цветовыми образами. В результате этого поэтические тексты сопровождаются неосознанной звуко-цветовой картиной, составляющие которой можно соотнести с цветовой символикой и установить связь значений цветов с подтекстом произведения. Прагматическая адекватность, проистекающая от сохранения замысла автора, а неадекватность – от его нарушения, определяются совпадением или несовпадением символики цветowych составляющих оригинального текста и переводов.

83

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звуко-цветовой эффект, звуко-цветовая картина, прагматическая адекватность, подтекст, перевод

Прагматическая адекватность перевода связана со способностью текста порождать «коммуникативный эффект», т.е. оказывать на читателя или слушателя какое-то воздействие, вызывать ту или иную реакцию¹. Достижение прагматической адекватности далеко не всегда возможно по ряду причин, не зависящих от переводчика, но вызвать у читателя перевода реакцию, одинаковую или сходную

* Великотырновский университет имени Святых Кирилла и Мефодия, Филологический факультет, Кафедра русистики, 5003 Велико Тырново, ул. Теодосия Тырновского 2; e-mail: gochev_g@abv.bg; ORCID: 0000-0001-7399-6257.

¹ В. Н. Комиссаров, *Современное переводоведение*, Москва: ЭТС 2004, с. 135.

с реакцией читателя оригинала, является важным элементом эквивалентности стихотворного перевода.

В настоящей статье мы попытаемся выяснить прагматическую адекватность двух переводов стихотворения В. Высоцкого *Гололед* на болгарский язык *Само лед* (перевод Васила Станева) и *Поледица* (перевод Росена Калоферова)², т.е. установить, содержит ли перевод «смыслы», которые вызывают у болгарина реакцию, схожую с реакцией русского читателя. Для этой цели проанализируем тексты оригинала и переводов, с точки зрения специфики звуко-цветового эффекта поэтического текста, возникающего благодаря свойству человеческой психики на подсознательном уровне ассоциировать звуки с цветовыми образами. При анализе будем исходить из предположения, что звуко-цветовой эффект дает возможность раскрыть неосознанное и словесно не выраженное отношение автора к явлениям и фактам описываемой в тексте действительности, а также зафиксировать подсознательное воздействие этого отношения на читателя.

1. **Звуко-цветовой эффект** поэтического текста является результатом феномена ассоциативной связи между звукобуквой и цветом. В русском языкознании проблема о наличии такой связи не является новой – ее активная разработка началась лет 30–40 назад. Не является она и бесспорной, но за это время появилось большое количество анализов³, которые недвусмысленно подтверждают закономерность ассоциативной связи между звукобуквой и цветом и определяют ее как неосознанную и идентичную для носителей определенного языка.

Подсознательность и интуитивность звуко-цветовых ассоциаций предполагает ее изучение с помощью методики анкетирования, активно используемой в психолингвистике. Ею проверяется цветовая реакция на звукобукву и звуковая реакция на цвет. Результаты подвергаются статистической обработке, которая устанавливает более или менее устойчивые ассоциативные связи между звукобуквой и цветом. Считается, что такие регулярные ассоциативные связи характерны в первую очередь для гласных, которые на данном этапе являются наиболее изученными.

Экспериментальным путем были установлены типичные для русских и болгар звуко-цветовые ассоциации, а также выявлены различия, иллюстрирующие их национальную специфику.

² Тексты в Приложении (в конце статьи).

³ Об этом см. Н. В. Ефименко, *Ассоциативная структура цветового значения слова и текста: звуко-цветовые соответствия*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2010, № 22 (203), вып. 46.

Эксперимент, проведенный с носителями русского языка, показал, что А ассоциируется с густо-красным; Я – с ярко-красным; О – с светло-желтым или белым; Е – с зеленым; Ё – с желто-зеленым; И – с синим; У – с темно-синим, темным сине-зеленым, темно-лиловым; Ю – с голубоватым; Ы – с мрачным, темно-коричневым или черным⁴.

Для носителей болгарского языка звуко-цветовые ассоциации гласных выглядят следующим образом: А – белый или красный; О – красный или белый; Я – красный и белый; И, ЪО – синий; Е – зеленый и желтый; У – коричневый; Ъ – черный и серый; Ю – лиловый⁵.

В теоретическом плане звуко-буквенные цветовые соответствия являются перспективными при анализе поэтических произведений и при определении степени адекватности прагматического аспекта их перевода на иностранный язык.

Применение ассоциативной связи между звукобуквой и цветом в этих целях предполагает статистическую обработку гласных звукобукв текста. Ее принципы и методика разработаны А. П. Журавлевым и основываются на определении «доли (частотности) каждой гласной» в тексте⁶. Она дает возможность очертить основную цветовую гамму текста, составляющую его звуко-цветовую картину.

У различных поэтических произведений звуко-цветовые картины различаются – это означает, что возникают они не на пустом месте, а формируются особенностями текста и подтекста (замысла, идей и смыслов). Например, *Гамаюн, птица вещая* А. Блока содержит следующие цветовые составляющие: темно-красный, темный, сине-зеленый, а *Отговорила роица золотая...* С. Есенина – желтый и зеленый и т. п.⁷. Поэтому звуко-цветовую картину поэтического текста, наверное, можно определить как подсознательную цветовую реакцию на текст. Это дает основание предположить, что символика цветов, составляющих звуко-цветовую картину поэтического произведения, должна соответствовать подтексту. Эту корреляцию смыслов подтекста и символики цветовых составляющих назовем звуко-цветовым эффектом. Схематически его можно представить следующим образом:

⁴ А. П. Журавлев, *Диалог с компьютером*, Москва: Молодая гвардия 1987, с. 128.

⁵ Г. Н. Гочев, *Звукоцветови съответствия на българските гласни*, [в:] *Лингвистика на литературния текст и теория на литературата*, Велико Търново: Св. св. Кирил и Методий 1994, с. 280–281.

⁶ А. П. Журавлев, *Диалог с компьютером...*, с. 130.

⁷ Там же, с. 132.

подтекст (замысел, идеи, смыслы)	→	звуко-цветовая картина
↑	↓	
значения цветовых составляющих		

Итак, под звуко-цветовым эффектом будем понимать подсознательное восприятие поэтического текста в виде цветовой картины, возникающей в результате закономерности звуко-цветовых ассоциаций, связь ее цветовых составляющих с установленной в языковых коллективах цветовой символикой, коррелирующей с идеями поэтического произведения.

С учетом этого о прагматической адекватности перевода будем говорить в случаях, когда значения звуко-цветовой картины перевода характеризуются совпадением, сходством или близостью со значениями звуко-цветовой картины оригинала. И наоборот, их отсутствие будет означать, что перевод не выполняет свою прагматическую функцию, т.е. не воздействует на болгарского читателя аналогичным образом.

86 В настоящей статье мы попытаемся: а) охарактеризовать подтекст оригинала; б) выявить звуко-цветовые картины оригинала и переводов; в) установить их звуко-цветовой эффект, т.е. корреляцию символики основных цветовых составляющих с подтекстом; в) сопоставить корреляции цветовой символики оригинала и переводов и на основе этого определить степень их прагматической адекватности.

2. Подтекст (тема, замысел, идеи, смыслы) стихотворения *Гололед*

В. В. Емельянов, анализируя мифологему льда в творчестве В. Высоцкого, в интерпретации стихотворения *Гололед* выдвигает на первый план страдания, обреченность и униженность героя:

Гололед для поэта – состояние не просто неудобства, неустойчивости, но вынужденного унижительного уподобления животным. От этого состояния не спасает даже космическое положение „над“, парение, поскольку это парение заканчивается падением и гибелью под чужими сапогами⁸.

⁸ В. В. Емельянов, *Мифологема льда в поэзии Высоцкого*, [электронный ресурс] <http://lebed.com/2001/art2402.htm>

Приведенная выше интерпретация иллюстрирует трагическую тональность стихотворения, вызывающую у читателя сочувствие к обреченному на гибель герою, к его мучительным страданиям и нечеловеческим унижениям. Возникает чувство безвыходности и безнадежности.

И сквозь эту тягостную и напряженную атмосферу просачиваются нотки надежды и оптимизма: *Будто нет ни весны, ни лета* = 'а есть и весна и лето'. Надежду на выход из этой ситуации дает и растоптанный „двуногий“ (человек), который встает, хотя и на четвереньки, но встает: *Может – зверь не упавши пройдёт... / Гололед! – и двуногий встает / На четыре конечности тоже.*

Итак, в основу этого стихотворения В. Высоцкий кладет две основные идеи: мысль о страданиях, гибели и унижениях в „жестокую зиму“ и мысль о еле светящейся надежде на лучшее, на „наступление весны и лета“. Эти идеи должны выполнить основную прагматическую функцию текста – воздействовать на читателя, затронуть его чувства и вызвать эмоциональную реакцию.

3. Звуко-цветовой эффект в оригинале и в текстах переводов

87

Подсознательное цветовое восприятие звукобукв, выявленное в результате статистической обработки гласных русского текста и текстов переводов фиксирует следующие основные составляющие их звуко-цветовых картин:

Гололед			Само лед			Поледица		
	цвет	доля		цвет	доля		цвет	доля
1.	зеленый	2,5	1.	белый	3,5	1.	черный	3,5
2.	белый	1,8	2.	зеленый	1,2	2.	белый	3,0

Звуко-цветовые картины оригинала *Гололед* и перевода В. Станева *Само лед* содержат, хотя и в различном соотношении, одинаковые цветовые составляющие (*зеленый* и *белый*), а картина перевода Р. Калоферова *Поледица* включает *черный* и *белый*.

Дальнейший анализ звуко-цветовых картин текстов сталкивает нас с одной из основных проблем цветовой символики – с отношением

цветового символа к тем или иным событиям и явлениям в жизни человека, которое осложняется пересечением двух основных символических кодов цвета – религиозного и народного. Религиозная символика у болгар и русских возникла на основе христианства – была сформулирована довольно четкая система символов, отражающая основные постулаты православного учения. Народная символика появилась спонтанно, на психо-физическом уровне, и представляет собой в первую очередь отражение в сознании людей ассоциации красок окружающей природы. Все это, независимо от многих совпадений и близости значений религиозных и народных цветовых символов, предполагает и наличие различий. В этой связи, по всей вероятности, при анализе звуко-цветовой картины поэтического произведения следует учитывать его жанр и тематику.

88 Попытаемся сначала истолковать цветовые составляющие с точки зрения традиционной народной символики, в которой зеленый цвет символизирует, во-первых, у русских и болгар весеннее обновление, новое начало, а также – зависть, злость, гнев (*позеленеть*) и, во-вторых, у русских – скуку (*зеленая тоска*), пьянство (*зеленый змий*), а у болгар обман (ср.: *пращам някого за зелен хайвер* разг.). Если исходить из этого, то невозможно говорить о звуко-цветом эффекте, так как символика не совсем коррелирует с подтекстом стихотворения. Даже противоречит ему, поскольку в словесной ткани оригинала и переводов и намек нет на обновление, тем более на зависть, тоску и обман. Косвенно, конечно, зеленый цвет можно связать с надеждой, проистекающей из весеннего обновления, но на сознательном уровне читатель выносит тяжелое чувство обреченности, а присутствие зеленого цвета на подсознательном уровне, наверное, свидетельствует о другом.

Другое – это основной пафос стихотворения – чувство обреченности на гибель и несмелый оптимизм для будущего. Замысел автора вписывается в тематику общечеловеческих жизненных проблем, лежащих в основе религиозного мировоззрения, поэтому считаем целесообразным толковать цветовые составляющие через православную символику.

В православии зеленый цвет не является божественным цветом, но он символизирует переход страждущих в небесный мир. Как известно, в русском православии существует строгий регламент в церковных облачениях. Согласно этому регламенту «службы в дни памяти преподобных, подвижников, юродивых, а также в день Святой Троицы, в день Святого Духа, в Вербное воскресенье (Вход Господень в Иерусалим) совершаются в одеждах зеленого цвета»⁹. В болгарском

⁹ О. Платонова, *Символика цвета в православии*, «Фундаментальные понятия», 17 февраля 2009, № 2.

православии нет таких строгих требований к церковным облачениям, но символика такая же: зеленый цвет – это цвет преподобных, т.е. святых, которые при жизни были монахами и страдали за веру. Зеленые одежды надевают, например, в дни памяти Иоана Рильского, Паисия Хилендарского и т. д.

Все это подтверждается наличием белого цвета в звуко-цветовых картинах оригинала и перевода В. Станева *Само лед*. В христианстве белый цвет, кроме божественности, святости и веры, символизирует исчезновение в небытие, но это исчезновение, в отличие от глениной смерти, связано с переходом в небесный мир¹⁰. Белый саван покойного также связан с этим переходом – он символизирует веру и приобщение души к вечной жизни. Такое же значение имеет и белый цвет богослужебных облачений при отпевании и поминовении усопших¹¹.

Следовательно, звуко-цветовая картина с точки зрения православной символики коррелирует не только со смысловой картиной страданий, обреченности и неминуемой гибели, но и с робко выраженной автором надеждой на наступление весны и лета. Воображение и сознание рисуют зримую жуткую картину страданий и гибели, а на подсознательном уровне присутствуют страдания и гибель, за которые «страждущему воздастся». Следовательно, с точки зрения православной цветовой символики пара *зеленый : белый* непосредственно коррелирует с восприятием русского текста и перевод В. Станева адекватно отражает авторский замысел.

В переводе Р. Калоферова *Поледица* звуко-цветовая картина состоит из взаимоисключающих цветов – черный и белый. Преобладающий черный цвет практически игнорирует белый и подсознательное восприятие представляет текст как „черный”.

В православной символике черный цвет, подобно белому, обозначает исчезновение в небытие, но связывается с исчезновением в неизвестность и трауром¹². Таким образом перевод Р. Калоферова практически меняет внушение о переходе после страданий в лучший мир на простое исчезновение в неизвестность и скорбь по этому поводу. В соответствии с этим можно предположить, что звуко-цветовая картина перевода была сформирована подтекстом, различающимся от смыслов оригинала.

¹⁰ П. Върбанов, *Цветознание*, Велико Търново: Св. св. Кирил и Мефодий 1994, с. 86.

¹¹ Об этом см. А. А. Каменский, *Цвета и их значение в Православной Церкви*, [электронный ресурс] http://www.kamensky.ru/very_intrest/color-orthodox/

¹² П. Върбанов, *Цветознание*, с. 86.

И действительно, анализ перевода *Поледица* показывает, что переводчик в отдельных случаях меняет мысли и идеи автора. Например, в строке «**Будто** нет ни весны, ни лета» В. Высоцкий не признает достоверности отсутствия весны и лета, т.е. сомневается в обреченности, а переводчик пренебрегает этим и утверждает, что их вообще нет и не будет: «**Вече няма** (уже нет) ни пролет, ни лято». Переводчик привнес в текст еще элементы категоричности, которых нет в оригинале, ср.: *целый год – дни и ночи* (и днем и ночью, всегда); *на земле – навред* (езде). Все это игнорирует и без того недостаточно четко выраженную в тексте оригинала надежду, что закономерно меняет тональность стихотворения. Совершенно естественно меняется и звуко-цветовая картина, поскольку она вызвана текстом с другими смыслами и идеями. А до читателя не доходит посыл автора, скорее доходит в неполном и в несколько измененном виде, и соответственно будет порождать у него реакцию, не совсем адекватную подтексту оригинала.

В заключение отметим следующее:

1. Конкретный анализ стихотворения В. Высоцкого *Гололед* и его переводов подтверждает предполагаемую связь подтекста с символикой подсознательной цвето-звуковой картины поэтического текста, т.е. на основе звуко-цветового эффекта можно установить связь между цветовой символикой и идеями и мыслями, которые вложили автор и переводчики в текст.
2. При анализе обязательно нужно учитывать жанр и тематику поэтического произведения и в зависимости от этого толковать звуко-цветовые картины с точки зрения религиозной или народной символики.
3. Прагматическая адекватность перевода предполагает звуко-цветовую картину с цветовыми составляющими, символика которых совпадает (полностью или частично) с символикой цветовых составляющих оригинального текста. Совпадение является результатом сохранения авторского замысла, что наблюдаем в переводе В. Станева *Само лед*.
4. Прагматическая неадекватность перевода связана с порождением звуко-цветовых картин, символика которых не совпадает с символикой цветовых составляющих оригинального текста. Причина в подмене (полной или частичной) идей и мыслей автора, о чем свидетельствует перевод Р. Калоферова *Поледица*.

References

- Efimenko, Natal'ya V. "Associativnaya struktura cvetovogo znacheniya slova i teksta: zvuko-cvetovye sootvetstviya". *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* 2010, № 22 (203).
- Emel'yanov, Vladimir V. *Mifologema l'da v poezii Vysockogo*. URL: <http://lebed.com/2001/art2402.htm>
- Gochev, Gocho N. *Zvukocvetovi s'otvetstviya na bulgarskite glasni*. In: *Lingvistika na literaturniya tekst i teoriya na literaturata*, Veliko Tynovo: Sv. sv. Kiril i Metodij, 1994.
- Kamenskij, Aleksandr A. *Cveta i ih znachenie v Pravoslavnoj Cerkvi*. URL: http://www.kamensky.ru/very_intrest/color-orthodox/
- Komissarov, Vilen N. *Sovremennoe perevodovedenie*. Moskva: EHTS, 2004.
- Platonova, Ol'ga. "Simvolika cveta v pravoslavii". *Fundamental'nye ponyatiya*, 17 fevralya 2009 g., № 2.
- V'rbanov, Petko. *Cvetoznanie*. Veliko Tynovo: Sv. sv. Kiril i Metodij, 1994.
- Zhuravlev, Aleksandr P. *Dialog s komp'yuterom*. Moskva: Molodaya gvardiya, 1987.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Гололед	Само лед	Поледица
В. Высоцкий	Перевод – Васил Станев	Перевод – Росен Калоферов
Гололед на земле, гололёд, Целый год напролет, целый год, Будто нет ни весны, ни лета. Чем-то скользким одета планета, Люди, падая, бьются об лёд..	Само лед на земя, само лед, и година е пълно, навред, сякаш няма ни пролет, ни лято. В нещо хлъзгаво е тя Земята, хора, падат, трошат се във лед.	Хлъзгав лед е навред, хлъзгав лед... Дни и нощи подред – само лед... Вече няма ни пролет, ни лято, в броня хлъзгава свети Земята. Хора падат по гланца му блед.
Даже если планету в облёт, Не касаясь планеты ногами, То один, то другой упадёт На поверхность, а там – гололёд! – И затопчут его сапогами.	Облетял си планета дори, не докосваш я даже с краката, ту един, ту друг пада уви на повърхност, а там – лед нали! – със ботуши го стъпкват ратно.	И дори над града, над рида Като пухче един да заплава, друг ще падне без глас на леда – хлъзгав лед е навред, хлъзгав лед! – и с крака ще го стъпчат тогава...
Только – лед, словно зеркало, лёд, Но на детский каток не похоже. Может – зверь не упавши пройдёт... Гололед! – и двуногий встаёт На четыре конечности тоже.	Само – лед, огледален лед пак, на пързалка с деца не прилича. Може – мина, не пада зверя... Само лед! – и тогава двукрак също в четири крака пълзи там.	Хлъзгав лед... Той уж няма вида на гигантска пързалка, но всъщност само звяр ще премине леда – хлъзгав лед! – и застава с рев, блед върху четири крайника също!

ABSTRACT

The sound-colour effects of the poetic text and the pragmatic adequacy of translations (an attempt at analysis of the bulgarian translations of V. Vysotsky's poem *Black ice*)

The present article attempts to explore the pragmatic adequacy of two Bulgarian translations of Vladimir Vysotsky's poem *Gololyod [Black Ice]*. The analysis is carried out from the point of view of the sound-colour effects of the poetic text, which arise due to a characteristic of the human psyche, namely that on a subconscious level sounds become associated with colour images. As a result, poetic texts are accompanied by a sound-colour picture of which the reader is unaware, and whose components can be related to colour symbolism, revealing a correspondence between the meaning of colours and the subtext of a literary work. Pragmatic adequacy, which stems from preserving the author's conception, or inadequacy, which results from its violation, is determined by the match or mismatch of the symbolism of the colour components in the original text and its translations.

KEYWORDS

sound-colour effect, sound-colour picture, pragmatic adequacy, subtext, translation

Раскрыть в игре себя и другого Аспекты современной русской драматургии

РЕЗЮМЕ

Статья посвящается размышлениям о становлении и актуальном значении современной русской драматургии. Исходя из полемики вокруг русской «новой драмы», прослеживаются ее пути развития от театрального эпатажа до серьезной составляющей театральной жизни России. На примере трех пьес последних лет анализируется подход современных драматургов к таким острым вопросам как социальный статус, чувство принадлежности или чуждости, индивидуальная и национальная идентичность, цена жизни. Остается вне сомнений «взросление» новой драмы до полноценного носителя культуры.

93

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русская новая драма, Дмитрий Богославский, Олжас Жанайдаров, Ирина Гарец, Виктор Красовский

Известно, что возникновение новой русской драмы в 1980-е и 1990-е годы долгое время напрочь отрицалось многими критиками, актерами и режиссерами, даже высказывались сомнения в существовании новых русских пьес в целом. Исключение составляли лишь такие авторы как Людмила Петрушевская или Алексей Казанцев, заслужившие определенную репутацию еще в 1970-е годы и прославившиеся как «новая волна» или «поствампиловцы». Объединял их, несмотря на все стилистические различия, целый ряд общих тем, охватывающих в основном нравственные и социальные вопросы, но в первую очередь сосредоточенность на бытовых проблемах простых

* Гиссенский университет им. Юстуса Либига (Justus-Liebig-Universität Gießen), Институт славистики (Institut für Slavistik), Otto-Behaghel-Str. 10D, 35394 Gießen; e-mail: Alexander.Graf@slavistik.uni-giessen.de; ORCID: 0000-0002-8510-5375.

людей или даже маргиналов, страдающих от одиночества, отчуждения, отсутствия взаимности и понимания¹.

Когда в 1990-е годы уже невозможно было больше отрицать феномен «новой драмы» в связи со значительно выросшим количеством публикаций и особенно благодаря организации новых фестивалей и конкурсов, поиск именованного нового направления стал свидетельством трудности достижения согласия. Речь шла о «новой новой драме», о «постсоветской» и «неороссийской» драме, об «актуальной драматургии» и о «младодраматургии», издевательски говорилось о «ДЧС» – «драме чрезвычайных ситуаций» – и даже о «сраматургии»². По всей вероятности поводом был именно отказ от положительного героя в «новой драме». Помимо всеобщего культурного упадка критиковалась «низкая» тематика, якобы ориентирующаяся на телесериалы и реалити-шоу, раздались даже голоса, твердившие, что «новая драма» ничто иное как стратегический проект западных организаций с целью подрыва и разрушения русской культуры³, что свидетельствует о взрывной силе нового течения и о его социальной значимости в создании и развитии русского гражданского общества, тем более, что многие знаменательные драматические события совершаются далеко от метрополисов Москвы и Санкт-Петербурга в таких промышленных городах как, например, Екатеринбург, Тюльяти или Кемерово. В связи с этим нельзя недооценивать роль интернета, который позволяет распространять записи мероприятий молниеносно по социальным сетям.

Не исключается, что представители «новой драмы» частично сами виноваты в легкости, с которой совершаются нападения на их позиции, так как изначально они высказывались за предполагаемую простоту и даже за определенный примитивизм, который, однако, при ближайшем рассмотрении отнюдь не типичен для пьес, хотя достоинства их творений несомненно подлежат сдвигу по отношению к классической драме.

Михаил Угаров еще в 1990-е годы стал известен как прагматический мыслитель и теоретик нового драматического направления и в итоге одним из первых предложил четко сформулированный

¹ См. С. С. Васильева, *Пути развития русской драматургии конца XX века*, «Вестник Волгоградского государственного университета, серия 8: Литературоведение. Журналистика» 2012, вып. 11, с. 96–97.

² См. там же, с. 97.

³ Для обзора обвинений в сторону «новой драмы» см. Л. Г. Петелина, «Новая драма» XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса, «Вестник Омского университета» 2009, № 1, с. 108–114.

манифест «новой драмы», в котором вразумительно выразил позиции «новодраматургов» и разъяснил причины острых конфликтов с традиционным театральным миром. Под названием «Красота погубит мир!» – прямой ответ на тезис «красота спасет мир»⁴ в романе Достоевского *Идиот* – он дал весьма критическую оценку устаревшему театру, определяя его как «не театр, а обман, великая иллюзия, претендующая на то, чтобы зритель впал в летаргический сон часа на полтора – время стандартного спектакля. «Театром теперь называют развлекательное зрелище со спецэффектами и зычными актерскими голосами»⁵. Такой подход к театру в глазах Угарова не может быть конкурентноспособным на фоне предложений современной индустрии развлечений и превращает театр в культурный жест для не слишком интеллектуальной публики. Контрапунктом Угаров считает жесткий подход «новодраматургов», в основе которого лежат всего два принципа:

Принцип продюсерский: каждый человек талантлив и может писать пьесы. Его задача при этом – выражать и отражать свой личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он.

Не забудьте, что опыт бывает трех классических видов – прожитый, пережитый и нафантазированный. Это дает шанс на появление очень широкого спектра пьес. Главное – доверие автора к голосам его персонажей. Принцип режиссерский: постановка спектакля равна пониманию текста пьесы. Если режиссер и актеры смогли прийти к полному знанию текста и при этом удержались от домысливания, закрашивания белых пятен – только тогда родится спектакль⁶.

Такая текстоцентричность «новой драмы» влечет за собой изменения других параметров театрального действия: авторские ремарки часто выполняют не только классическую функцию (пояснения хода действия, одежды, манеры говорить и т.д.), но и превращаются в самостоятельный художественный текст, в лирическое описание настроения, в стихотворение в прозе или в философское размышление. В некоторых случаях они занимают место пролога или эпилога, используются в качестве тейхоскопии⁷. В результате этого феномена объясняется так же (помимо организационных и экономических

⁴ Ф. М. Достоевский, *Идиот*, [в:] он же, *Собрание сочинений в 15-и тт.*, т. 6, Ленинград: Наука 1989, с. 384.

⁵ М. Угаров, *Красота погубит мир! – Манифест «новой драмы»*, «Искусство кино» 2004, №2, [электронный ресурс] <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article15> [15.11.2018].

⁶ Там же (курсив – А. Г.).

⁷ См. Т. Ф. Семьян, *Перформативный характер текста современной отечественной драмы*, «Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения» 2012, № 1, с. 169–170.

причин), почему именно «читка» стала самым успешным и излюбленным форматом постановок «новой драмы».

Марк Липовецкий различает три основные тенденции в развитии «новой драмы»: «неоисповедальную» с автодеконструкцией субъекта высказывания (Е. Гришковец), «неонатурализм» или даже «гипернатурализм» (Е. Гремина, М. Угаров) вокруг проекта «Театр.doc» и, наконец, тенденцию, «сочетающ[ую] натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры» (братья Пресняковы и др.)⁸. Правда, одна из главных проблем «новой драмы» состоит в том, что не существует актуальной социальной традиции, к которой можно было бы присоединиться, так как именно большие мечты шестидесятников привели к тому общественному положению 1990-х, которое оставляет действующих лиц нынешних драматургов в растерянности и беспомощности. В результате вряд ли удивляет, что социально-эстетическое внимание «новой драмы» обращено к широко распространенной чернухе, но также к физиологическому очерку в стиле XIX в. и к тематике босяков по следам Максима Горького, определенную роль к тому же играет опыт «литературы факта» начала советской эры⁹. Следует, однако, подчеркнуть одно из существенных отличий «новой драмы» от названных моделей, состоящее в том, что «новая драма» в отличие от литературы XIX в. не разбирает объективную действительность, предполагающую абсолютную вышестоящую систему ценностей, а занимается неспособностью действующих лиц справиться с субъективно ощущаемой действительностью, которая своей сложностью перенапрягает индивид¹⁰. Момент фиксации субъективной действительности на индивидуальном языке и в индивидуальном режиме ощущения действующего лица расценивается как максимум объективного реализма. В конечном итоге за всем этим скрывается стремление к неприукрашенному документальному театру, ориентирующемуся на технику *verbatim*, на дословное воспроизведение языка определенной социальной среды и поднимающему по большей части темы из пограничных областей общества¹¹. По

⁸ М. Липовецкий, *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва: Новое литературное обозрение 2008, с. 759–769.

⁹ См. Т. В. Журчева, «Литература факта» и драма *verbatim*: притяжение и отталкивание, [в:] *Современная российская и немецкая драма и театр*, под ред. Т. Г. Прохоровой, Е. Н. Шевченко, Казань: РИЦ 2011, с. 29–34.

¹⁰ Ср. М. Липовецкий, *Паралогии...*, с. 768.

¹¹ К вопросу о возникновении и распространении техники *verbatim* в России см. И. М. Болотян, *Verbatim: метод, стиль, жанр?*, [в:] *Современная российская драма: Сборник статей и материалов международной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*,

мнению театрального критика Павла Руднева в «новой драме» правдивость становится фетишем:

Здесь все построено на исчезновении границы между прототипом и героем, здесь рабочий инструмент – диктофон, искусство общения и журналистская хватка, невыдуманность историй и способность полюбить героя «грязненьким». Здесь полагают, что сама жизнь в своей сути театральна и достаточно подойти к ней с доверием и с микрофоном, а затем обработать бурные натуральные потоки документальной информации. Правдолюбие, «правдорубство», правдоискательство – с одной стороны, типичные атрибуты российского интеллигентского сознания, российские гуманитарные ценности. С другой стороны, это сегодня первая возможность не соврать в театре, уйти от густой и пышной театральности, которая с советских времен остается доминирующей эстетикой¹².

* * *

Переходя к конкретному материалу, следует предупредить о сложностях выбора из широкого круга текстов таких, которые ярче отражают обширный спектр новаций и могут быть репрезентативны. Подборка поэтому опирается не только на содержательно-тематические особенности, но и учитывает некоторые общие свойства: рассматриваемые пьесы написаны в течение последних нескольких лет, все они в разное время заняли первое место на Всероссийском драматургическом конкурсе «Действующие лица» и, следовательно, выдержали постановку и публикацию в печати, более того, они сочинены авторами разных национальностей, пишущими всё же по-русски, и таким образом сами по себе вносят тему чуждости и принадлежности в дискуссию. С первого взгляда становится ясно, что чуждость понимается как многослойная проблема, проявляющаяся в разных аспектах драматического произведения.

Немного удивительно, но тема «чужого» в смысле «иностранца» практически не играет никакой роли ни как феномен на территории России ни за рубежом (русские путешественники), зато интенсивно трактуется вопрос об этнически и культурно Чужом или Другом внутри русского культурного пространства, при чем ближнее зарубежье приравнивается к этносам на территории Российской Федерации. Когда речь идет о социальных вопросах, столько же внимания

под ред. И. Бидермана, Е. Н. Шевченко, Т. С. Шахматовой, Казань: РИЦ «Школа» 2008, с. 58–65.

¹² П. Руднев, *Театральные впечатления Павла Руднева. Новая пьеса в России. Социальные аспекты и проблемы*, «Новый мир» 2005, № 7, [электронный ресурс] http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/7/ru16.html [15.11.2018].

уделяется отчуждению действующих лиц, сколько учитывается разрыв между публикой и действием на сцене, поскольку выставленные явления обычно не соответствуют среде и опыту среднего зрителя. Дополнительными факторами чуждости являются историческая отдаленность от (травматических) событий, политические суждения, выраженные часто с точки зрения оппозиции (*БерлусПутин*, 2012), и религиозные высказывания, хотя последние в современной России принадлежат к самым рискованным темам в культуре и искусстве. Всем хорошо известны многочисленные примеры «оскорбления чувств верующих», нередко доходящие до абсурда, но тем не менее влекущие за собой серьезные последствия для «богохульников». Границы между отдельными категориями чуждости, надо признаться, текучие, так как особенно образ истории, политика и религия идеологически тесно связаны друг с другом, но кажется все же осмысленно сохранить номинальное разделение этих областей, тем более авторы в большинстве случаев стараются через Другого определить самого себя, найти сущность собственного бытия и, в конечном итоге, хотя бы частично ответить на вопрос о собственной идентичности.

98 Первая пьеса, *Любовь людей*¹³ (2011), написана Дмитрием Богославским, родившимся в Минске в 1985, но жившим до 18 лет в Калмыкии (РФ), режиссером по образованию, но в настоящее время работающим актером в Белорусском Государственном Молодежном Театре в Минске. Драма в двух действиях снабжена подзаголовком *Картины из жизни людей в преддверии зимы и ожидания лета* и тем самым символически тематизирует процесс отмирания и не увенчанной успехом надежды, которым посвящается по отдельному действию. Интересно, что Богославский говорит не о «действующих лицах», а выбирает формулировку «действующие люди», чтобы приблизить героев к зрителю и реальности.

Где-то в русской глубинке простоватая Люська убила своего мужа Колю, пьяницу и насильника, и скормила его свиньям, чтобы защитить себя и своего младенца Валюника и начать новую, счастливую жизнь. Всем она рассказывает, что Коля уехал в Москву на заработки и там, очевидно, сошелся с новой женщиной. Местный милиционер Сергей любит Люську со школьной скамьи и всеми в деревне считается идеальным для нее мужем. Он уговаривает Люську подать заявление о пропаже мужа, личные вещи которого были найдены в лесу;

¹³ Д. Богославский, *Любовь людей*, [в:] *Лучшие пьесы 2011: [Сборник]*, Москва: НФ Всероссийский драматургический конкурс «Действующие лица», Livebook/Гаятри 2012, с. 55–111.

она признается в убийстве и одновременно умоляет Сергея жениться на ней. Сергей поддается своим чувствам, и с благословения родителей они устраивают свадьбу. Вскоре Люська начинает видеть дух убитого Коли, который в ангельском облике одобряет новый брак и становится постоянным спутником бывшей жены. Люська постепенно погружается в параллельную действительность, перестает говорить и вскоре становится воплощением живого покаяния в убийстве мужа (так она, например, сует руку в пасть свиньям, чтобы «понять», потому что случившееся «ест» ее изнутри). После мальчишника у друга с соответствующими пьяными душевными разговорами Сергей пытается задушить Люську. Пока друзья оказывают первую помощь, Сергей вешается в своей комнате.

Пьеса *Любовь людей* является наглядным примером натуралистских тенденций «новой драмы», так как презентация действующих лиц, их языка и жизненной ситуации представляют собой тщательное исследование характеров с большим вниманием к культурным деталям (жестам, одежде, бытовым ситуациям) и языковым особенностям, органически охватывающие все языковые уровни вплоть до наинизших. Краткие авторские ремарки часто описывают звуки, которые в большинстве неприятны (скрип, хруст, свист, гул), но в основном атмосфера определяется (долгой) тишиной между репликами и сценами. Действие развивается хронологически, только изнасилование Люськи и убийство Коли детально представлены на сцене в виде ретроспекции. Изображаемая общественная структура соответствует строю «типичной» русской деревни: милиционер, лавочника в единственном киоске, местный драчун, успешный возвращенец, сделавшего свое счастье на чужбине. Все они образуют закрытое общество, которое регулярные эксцессы насилия по пьяни не могут расшатать. Проблемы начинаются только с попытки освободиться от жуткого быта и осуществить собственное представление о счастье. Однако возможности весьма ограничены, и не существует общественно признанного способа для Люськи расстаться с мужем, чья жестокость, как считается, не нарушает рамок дозволенного.

Несмотря на мрачную общую картину удается Богославскому даже в этой пьесе проявить чувство юмора. Примером может послужить сцена, в которой Люська призналась милиционеру Сергею в убийстве мужа и после признания спрашивает: «Я сяду?»¹⁴, что в данном контексте нужно понять как осознание судебных последствий содеянного. В следующий миг Люська хватается за

¹⁴ Там же, с. 84.

стулом и садится, реализуя таким образом прямое значение своего вопроса, и, даже не думая о тюрьме, очевидно, не ошибается в Сергее.

При всем натурализме пьесы остаются два вопроса, на которые нельзя ответить объективно-реалистическим способом и которые заставляют зрителя подняться на более высокий уровень: это, с одной стороны, изменения Коли в виде призрачного привидения, и, с другой стороны, выдвинутое в заглавии понятие *Любовь людей*. Где можно найти ее, как она выражается и какую ценность она из себя представляет? Среди действующих лиц нет счастливой любви, даже если внешние показатели иногда кажутся благоприятными. Идеальными могли бы считаться разве отношения Люськи к покойному мужу, если б не было ее чувства вины и самонаказания вплоть до членовредительства. В том же духе выражается Сережин друг Иван, рассуждающий при виде повешенного: «Вот тебе и любовь у людей»¹⁵. Изначально создается впечатление, что призрак Коли, видимый на сцене только для Люськи (и зрителя, конечно), является Люськиной химерой, результатом больного воображения. Что это слишком просто, Богославский подчеркивает тем, что в самой последней сцене рядом с Колей появляется дух Сергея, и оба сидят на лавочке перед домом и курят. Если дух Коли еще можно было воспринимать как бред Люськи, то дух Сергея как «настоящий» дух выступает только перед зрителем, вынужденным таким образом согласиться с существованием возвращающих душ, которым отказано в вечном покое. Всё это подтверждается белорусской народной песней о трех ангелах, сопровождающих душу в рай, которую поют матери Сергея и Люськи и которая заканчивается словами:

Ой, у нашым у Раю
Жыць весела
Жыць весела...
Толькі некаму¹⁶.

Сложно судить о том, насколько является политическим высказыванием, что в пьесе, в которой ничего не указывает на белорусский контекст, последняя сцена заканчивается песней в белорусском оригинале, но первичное значение в любом случае доходит до зрителя.

Вторая пьеса, *Джут*¹⁷ (2013), своим заглавием указывает на историческую тематику, так как название имеет в виду не растение,

¹⁵ Там же, с. 109.

¹⁶ Там же, с. 110.

¹⁷ О. Жанайдаров, *Джут*, [в:] *Лучшие пьесы 2013: (Сборник)*, Москва: НФ Всероссийский драматургический конкурс «Действующие лица», Livebook 2014, с. 123–173.

а монгольское слово, которое обозначает как массовую гибель скота из-за нехватки корма после стихийных бедствий так и в контексте казахской истории голод и массовую гибель в Казахстане 1932/33 впоследствии советской коллективизации и раскулачивания, соответствующее более известному украинскому голодомору. Автор Олжас Жанайдаров родился в 1980 г. в Алматы, переехал в возрасте пяти лет вместе с родителями сначала в Ленинград, а после в Москву, где он окончил школу и Российскую экономическую академию им. Г. В. Плеханова. Поработав несколько лет менеджером в туристической фирме и администратором в гостинице, выбрал для себя профессию журналиста и одновременно начал писать прозу, драматургией стал заниматься около 2010 г. Все тексты написаны на русском языке, но все они в какой-либо форме тематически связаны Казахстаном.

Джут. Пьеса в 14 сценах объединяет два полноценных сюжета, которые попеременно развиваются в четных и в нечетных сценах соответственно. Ход событий в обоих случаях строго соответствует хронологии. Действие нечетных сцен происходит в ранние 1930-е годы в конце осени, начале зимы в течение месяца в юрте среди казахской степи. Супружеская чета Ахмет и Сауле, сын которых уже умер от голода, пытаются прокормить хотя бы новорожденную дочку Зере, но бедственное положение все усугубляется, так как Сауле изгоняют из общества как дочь кулака и для Ахмета оказывается невозможным найти работу или продовольствия. Тем не менее Сауле проявляет сверхчеловечески сильный характер, подбадривает отчаявшегося мужа и заставляет его вести дневник и подробно записывать все события. Когда Зере тоже умирает, они соглашаются, что только бегство через степь еще может их спасти. Сауле, изможденная голодом и страдающая от чахотки, понимает, что она не в силах преодолеть дорогу, и решает пожертвовать собой ради мужа. Она лишает себя жизни с помощью кетменя (мотыгой) и оставляет Ахмету завещание, чтобы тот из ее тела приготовил продовольственные запасы на дорогу, выжил, сохранил их историю для потомков и продолжил род.

Действие четных сцен охватывает лишь несколько часов и происходит весной в одной Московской гостинице в наши дни. Замужняя бездетная журналистка Лена встречается с приехавшим из Казахстана вдовцом Ерболом, чтобы в интервью узнать подробности о героических поступках деда Ербола Ахмета в Ржевской битве во время Великой Отечественной войны. Просьбу Ербола опубликовать дневник деда о Джуте она начисто отклоняет, но увлекшись интригующим, странным мужчиной с его необычными выражениями

и неординарными взглядами, в конечном итоге, оказывается у него в номере. Взаимным рассказам из личной жизни следует то, что должно следовать и о чем не трудно догадаться, но сразу после этого Ербол подвергает Лену телесному наказанию казахским кнутом, чтобы покарать ее за измену мужу. Лена дает клятву в будущем быть верной женой, тем более, что она ощущает легкую боль внизу живота и Ербол ее на прощание уверяет, что она теперь беременна. Дневник Ахмета Ербол увозит с собой обратно домой, Джут остается неразрешенной и не обсуждаемой проблемой.

То, что в кратком изложении, которое не дает прояснить все значимые детали, может быть, вызывает ощущение банальности или натянутости, во взаимодействии двух сюжетов дает особые символические эффекты. Тема непреодоленной и неосмысленной до сих пор ни в Казахстане ни в России голодной катастрофы нависает темной тенью над всей пьесой, подспудно трактуются также национальные конфликты (например, в рассказе Ербола о дискриминации в молодости или в его жалобе на московский образ жизни). Тем не менее центральной опорной точкой пьесы является Ахмет, вынужденный женой выйти в мир и стать основоположником новой династии и ее предания. Постоянно подчеркивается параллель между биологическим продолжением рода и сохранением национальной культуры, которой Сауле приносит себя в жертву не в меньшей степени чем возлюбленному мужу. Сауле буквально «делает» мужа героем, задание, которое Ахмет выполняет в прямом смысле, отличающий себя в Ржевской битке, но журналистка Лена всё же интересуется Ахметом как человеком, хотя это вероятнее всего лишь дань современной журналистской моде и способ прославиться на профессиональном поприще «слезливыми» историями.

Ербол своим существованием доказывает, что Ахмет выполнил задание биологического размножения и большого потомства. Одновременно посещение Москвы Ерболом становится поводом горького Итогового распада казахской нации или, по крайней мере, сознания племени или клана: никто из многочисленной родни не проявляет к нему интерес, не хочет тратить время на нежданного гостя, и Ерболу только остается перед отъездом одарить гостинцами, казахскими деликатессами, Лену, чтобы не везти обратно свое добро. Даже казахское национальное платье, привезенное Ерболом на случай предстоящей свадьбы какой-либо московской родственницы, находит применение лишь тогда, когда Лена его надевает ради Ербола. Всё это вместе, ритуал еды и традиционной одежды, предзнаменует «свадьбу» Ербола и Лены, объединение двух разных национальностей

в будущем совместном ребенке, который обозначает не только конец бездетного и неплодоносного русского брака Лены, но и воплощает завет Ахмета расплодиться во имя племени. Недаром действие в гостинице происходит весной. Несмотря на великую национальную гордость Ербола нельзя его обвинять в национализме, так как он решительно заинтересован в контакте между культурами, в сохранении памяти и взаимном уважении; его поражение, если вообще можно пользоваться таким выражением, состоит лишь в том, что ему не удастся их найти в Москве, даже среди родственников и земляков. В этом смысле Лена принимает эстафету от Сауде, хотя и не может опубликовать дневник Ахмета, но всё же проявляет интерес и понимает Ербола, скитальца между мирами.

О скитании между мирами совсем иного рода речь идет в пьесе *Эшелло № 0*¹⁸, которую Ирина Гарец и Виктор Красовский представили летом 2014 г. Ирина Гарец, родившаяся в 1975 в Полтаве и работавшая психологом, учителем младших классов, экскурсоводом, медсестрой и т.д. на сегодняшний день – руководитель театральной лаборатории «ПолТела» (Полтавской театральной лаборатории). Виктор Красовский родился в 1979 в Минске, окончил Белорусскую государственную академию искусств по специальности «Режиссер драмы», но рано проявился также как драматург, а затем как актер и сценарист в кино. Гарец и Красовский познакомились в 2013 на фестивале «Любимовка» и решили, очевидно под впечатлением событий в Украине, совместно сочинить пьесу.

Из перечня действующих лиц явствует, что это – пьеса мертвых, все лица обозначены датой рождения и смерти с исключением «седого», который «тот, кто еще жив. Много лет страдает бессонницей»¹⁹. Все находятся в поезде, движущемся без остановки из ниоткуда в никуда, без отправной точки и без цели. Он двигается таинственными кругами, известными по-видимому только доктору, хотя для него тоже остается загадкой логика следования. Действие начинается с появления «новенького», непонимание которого соответствует положению зрителя по отношению к тому, что происходит на сцене и как сложилась такая ситуация. Определить ее, и правда, не просто. Слабо связанные сцены чередуются одна за другой, переходят друг в друга без четких формальных границ, и действующие лица по внешнему облику, языку и поведению принадлежат самым разным

¹⁸ И. Гарец / В. Красовский, *Эшелло № 0*, [в:] *Лучшие пьесы 2014: (Сборник)*, Москва: НФ Всероссийский драматургический конкурс «Действующие лица», Livebook 2015, с. 14–45.

¹⁹ Там же, с. 15.

эпохам. Все они каким-то образом тяжело ранены, но не ощущают никакой боли; то и дело кто-то из них исчезает, уткнувшись в одеяло и заснув, в то время как другие появляются из-под одеяла и не понимают, что с ними случилось. Все они жертвы различных военных действий: Первой мировой войны, Русской революции и гражданской войны, Второй мировой войны, афганской и чеченских войн, войны в восточной Украине 2014 г. Тем не менее вагон, очевидно, предназначен только для братьев-славян:

НОВЕНЬКИЙИ. Да, [...] погоди. А где немцы, душманы, террористы? Где враг? А?.. Они со своей колокольни же тоже за правое дело дохнут. Нестыковочка.

ЧЕКИСТ. Не знаю... Как вариант, в другом вагоне. Наверное, у каждой стороны свой вагон. А тут вот только мы... славяне... вроде как братья. Не знаю, в общем. Знаю точно, только одно, что все мы в бою погибли. И всем нам нужно вспомнить своё...²⁰

Разговоры, которые ведутся в основном на русском, а также на белорусском и украинском языках, временами прерываются сообщениями из репродуктора: звучат фрагменты фронтовых новостей и музыки (тоже всех стилей, времен и на разных языках), но в основном слышен из репродуктора все-таки шум и помехи. Те, кто засыпает под одеялом, идут куда-то «дальше», но никто не знает куда. Пассажиры толкуют о гипотезах, о своем задании, якобы надо «вспомнить» перед тем, как идти «дальше», потому что там воспоминание уже совсем невозможно; другие чувствуют себя невольными участниками эксперимента противника, но какого противника именно, остается неоговоренным; некоторые пытаются выйти из вагона, но молча опять закрывают дверь, бросив взгляд наружу. Вопреки безвыходной ситуации настроение путешественников поддерживается острым солдатским юмором. Когда, например, свежепоступивший труп, разорванный гранатой на части и собранный доктором по кускам с помощью повязок, делает предложение медсестре, окружающие острят, что Репин и Шишкин больше соответствуют ее вкусу чем Пикассо и Дали. А безногий комментирует свою потерю словами: «Представляешь, я раньше страдал. Пар пятнадцать трофейных ботинок перемерил на свой сорок седьмой, все без толку. А ща и беспокоиться нет смысла. Ближе к рукам пятки стали (протягивает руку, чешет окровавленную культю и смеется)»²¹.

²⁰ Там же, с. 24.

²¹ Там же, с. 21.

Невзирая на всю фантастичность происходящего на сцене, в этой пьесе прослеживается вполне реальная связь с нашей реальностью. По ходу действия все удивляются, что у «новенького» нет никаких внешних признаков ранения, пока доктор не определяет, что он умер от разрыва сердца, и «новенький» вспоминает, что самоубийцы, бросившись из окна или с крыши, часто умирают от разрыва сердца, когда во время полета хотят, но уже не могут отменить свое решение. Дальше «новенький» вспоминает о том, что он своей смертью спас семеро товарищей от гибели, бросившись между ними и гранатой, что напоминает реальный случай двадцатилетнего украинца Петра Коваленко, который подобным образом защитил товарищей в Славянске. Достаточно конкретное указание на ситуацию 2014 г. можно найти в конце пьесы: вопреки ожиданиям все пассажиры засыпают и, следовательно, идут «дальше», но койки с невероятной быстротой занимает новая партия погибших, среди которых в этот раз в основном гражданские лица. Единственным постоянным фактором между двумя коллективами мертвых представляет собой «седой», чья роль остается загадочной до конца. Вдруг раздается голос ребенка и спрашивает: «Ты не спишь, дедушка?» – и продолжает: «Перемотать? Или что-то другое посмотрим?»²², но «седой» решает обратиться к новостям. Тут возможные интерпретации диаметрально расходятся: простой ли старик «седой», чье мозговое кино было показано зрителю, или же он никто иной как сам бог, правда в концепции Монти Пайтона, который устал от «Christmas in heaven» и все-таки постоянно заботится о новых проблемных случаях, производить которые наш мир не устает.

Подытоживая можно подчеркнуть, что «новая драма» давно перестала быть лишь провокацией и формальным экспериментом, а посвящается всему диапазону общественных, социальных, исторических и культурных проблем нашего времени и изо всех сил старается не только поставить наиболее острые вопросы, но и найти удобоваримые ответы. Если эти вопросы кому-то кажутся слишком заостренными или ответы крайними, то это свойство и суть современного искусства. Современная русская драматургия поняла свое задание и действует соответственно, но она может только установить путевые знаки. Насколько они будут увидены и услышаны, от нее не зависит.

²² Там же, с. 44.

References

- Bogoslavskiy, Dmitriy. *Lyubov' lyudey*. In: *Luchshiye p'yesy 2011 [Sbornik]*. Moskva: NF Vserossiyskiy dramaturgicheskiy konkurs "Deystvuyushchiye litsa", Livebook/Gayatri, 2012: 55–111.
- Bolotyayn, Ilmira M. "Verbatim: metod, stil', zhanr?". In: *Sovremennaya rossiyskaya drama: Sbornik statey i materialov mezhdunarodnoy konferentsii (27–29 sentyabrya 2007 g.)*, eds. J. Biedermann / Ye. N. Shevchenko / T. S. Shachmatova. Kazan': RIC "Shkola", 2008: 58–65.
- Dostoyevskiy, Fyodor M. *Idiot*. In: *Sobraniye sochineniy v 15-i tt.*, t. 6, Leningrad: Nauka, 1989.
- Garets, Irina / Krasovskiy, Viktor. *Eshelo№ 0*. In: *Luchshiye p'yesy 2014 (Sbornik)*. Moskva: NF Vserossiyskiy dramaturgicheskiy konkurs "Deystvuyushchiye litsa", Livebook, 2015: 14–45.
- Lipovetskiy, Mark. *Paralogii: transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-ch godov*, Moskva: Новое литературное обозрение, 2008.
- Petelina, Lyudmila G. "Novaya drama' XX–XXI vv.: promlematika, tipologiya, estetika, istoriya voprosa". *Vestnik Omskogo universiteta* 2009, № 1: 108–114.
- Rudnev, Pavel. "Teatral'nye vpechatleniya. Pavla Rudneva Novaya p'yesa v Rossii. Sotsial'nye aspekty i problemy". *Noviy mir* 2005, № 7. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/7/ru16.html
- Sem'yan, Tatiana F. "Performativniy karakter teksta sovremennoy otechestvennoy dramy". *Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya* 2012, № 1: 167–177.
- Ugarov, Mihail. "Krasota pogubit mir! – Manifest 'novoy dramy'". *Iskusstvo kino* 2004, № 2: 91–95. <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article15>
- Vasil'yeva, Svetlana S. "Puti razvitiya russkoy dramaturgii konca XX veka". *Vestnik Vlgogradskogo gosudarstvennogo universiteta, seriya 8: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 2012, vyp. 11: 96–101.
- Zhanaydarov, Olzhas. *Dzhut*. In: *Luchshiye p'yesy 2013 (Sbornik)*. Moskva: NF Vserossiyskiy dramaturgicheskiy konkurs "Deystvuyushchiye litsa", Livebook, 2014: 123–173.
- Zhurcheva, Tatiana V. "Literatura fakta' i drama verbatim: prityazheniye i ottalkivaniye". In: *Sovremennaya rossiyskaya i nemetskaya drama i teatr*, eds. T. G. Prochorova, Ye. N. Shevchenko. Kazan': RIC, 2011: 29–34.

ABSTRACT

Revealing oneself and the other in performance. Aspects of contemporary Russian drama

The paper brings reflections on the rise and the current importance of contemporary Russian drama. The polemics about the Russian "New Drama" is taken as a starting point, and its development is summarized: from the scandalous beginnings to its present status as an essential part of the Russian theatrical life. Using the example of three recent plays, the author of the paper analyzes the approach of the young dramatists towards such topics as social status, a sense of belonging or sense of estrangement, individual and national identity, the worth of life. There is no doubt that the New Drama has grown into a fully fledged form of cultural expression.

KEYWORDS

Russian New Drama, Dmitry Bogoslavsky, Olzhas Zhanaidarov, Irina Garets, Viktor Krasovsky

Idea niepodległości Polski w poezji rosyjskiej okresu I wojny światowej

ABSTRAKT

Wojna światowa spowodowała silny rozwój patriotycznej liryki rosyjskiej, początkowo o wymowie nacjonalistyczno-szowinistycznej. Wśród tego typu poezji zaangażowanej w wydarzenia na froncie niemiecko-rosyjskim i austriacko-rosyjskim było wiele wierszy poświęconych tematyce polskiej. W większości tego typu wierszy wzywano do pojednania polsko-rosyjskiego oraz do wspólnej walki z Niemcami i Austrią. Unikano jednak wówczas opowiedzenia się poetów za niepodległością Polski, zajmując w tej kwestii stanowisko zbieżne z oficjalną polityką caratu. Dopiero wyparcie Rosji z Królestwa Polskiego i zajęcie ziem zaboru rosyjskiego przez państwa centralne oraz umiędzynarodowienie kwestii polskiej (m.in. dzięki orędziu Wilsona) spowodowało zmianę nastrojów poetyckich. Od 1915 r. coraz częściej postępowi autorzy rosyjscy piszą o prawie Polaków do niepodległości, które się spełni w listopadzie 1918 r.

109

SŁOWA KLUCZOWE

wojna, poezja, patriotyzm, niepodległość, Polska, carat

Na przełomie XIX i XX w. ukształtowały się w Europie dwa przeciwstawne obozy: trójprzymierze (Niemcy, Austro-Węgry i Włochy) oraz trójporozumienie (Anglia, Francja i Rosja). Kraje zaborcze znalazły się zatem we wrogich sobie stronnictwach politycznych, co w przypadku „powszechnej wojny ludów” (określenie Adama Mickiewicza) stwarzało dla Polaków długo wyczekiwaną szansę na odzyskanie niepodległości. Mocarstwa zaborcze zdawały sobie sprawę, że przyszła wojna będzie toczyć się także na terytorium byłej Rzeczypospolitej z udziałem tysięcy Polaków, zmobilizowanych do wrogich armii¹. Dlatego licytowano się w obietnicach pragnących pozyskać społeczeństwo polskie do swoich celów.

* Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej; ORCID: 0000-0002-9914-6194.

¹ Wyprzedzając fakty, należy zauważyć, iż w latach 1914–1918 zmobilizowano ponad trzy miliony Polaków, z których poległo 220 000 (armia austro-węgierska), 110 000 (armia niemiecka)

W dniu 1 sierpnia 1914 r. Niemcy wypowiedziały wojnę Rosji, a w kilka dni później uczyniły to samo Austro-Węgry. Państwa zaborcze znalazły się zatem we wrogich sobie obozach. Już w dniu ogłoszenia wojny przez Niemcy naczelny dowódca armii rosyjskiej, wielki książę Mikołaj Mikołajewicz, podpisał manifest do narodu polskiego (po raz pierwszy w dziejach Rosji Romanowów!) ogłoszony we wszystkich czasopismach rosyjskich, także na terenie Królestwa. Po obiecującym wstępie o wybiciu godziny, w której „mogą się urzeczywistnić święte marzenia waszych ojców i dziadów” manifest zapewniał Polaków o odrodzeniu ich ojczyzny „swobodnej w swojej wierze, języku i samorządzie” oczywiście „pod berłem cesarza rosyjskiego”. Miało to nastąpić pod warunkiem zwycięstwa nad koalicją państw centralnych z udziałem Polaków walczących po stronie rosyjskiej².

Ten zręcznie i demagogicznie zredagowany tekst, obiecujący nam przysłowiowe gruszki na wierzbie, został przyjęty sceptycznie nie tylko w Królestwie, ale także przez rosyjskie kręgi konserwatywne³. Niezależnie jednak od reperkusji, jakie wzbudzał, jedno nie ulegało wątpliwości: manifest naczelnego wodza armii rosyjskiej, zaaprobowany przez cara Mikołaja II, zaktualizował tzw. kwestię polską. Istniała ona w publicystyce rosyjskiej od czasów utraty niepodległości Rzeczypospolitej, nasilając się po kolejnych powstaniach narodowowyzwoleńczych. Nigdy jednak nie miała tak masowego charakteru, jak stało się to w latach pierwszej wojny światowej. Na temat przeszłości i przyszłości Polski zabierali głos rosyjscy publicyści, politycy, uczeni i pisarze, najczęściej wypowiadając się w duchu manifestu Mikołaja Mikołajewicza.

i 55 000 (armia rosyjska). Zob. T. Nałęcz, *Odzyskana niepodległość*, [w:] H. Samsonowicz, J. Tazbir, T. Łepkowski, T. Nałęcz, *Polska. Losy państwa i narodu do 1939 roku*, Warszawa 2003, s. 449.

² Polski przekład manifestu zamieszczono w rok później w edycji: *Pro Polonia. Zbiór dokumentów, odezw, głosów prasy europejskiej i osób wybitnych o Polsce i Polakach w okresie wojny europejskiej*, Warszawa 1915, s. 6–7. W ostatecznym tekście manifestu zamieniono słowo „autonomia” na znacznie mniej obiecujący „samorząd”. Dodajmy jeszcze, iż niedługo później inicjator tego manifestu, minister spraw zagranicznych Sergiusz Sazonow, otrzymał dymisję.

³ L. Bazyłow, *Dzieje Rosji 1801–1917*, Warszawa 1977, s. 619. W innej swojej książce tenże autor stwierdził: „odezwa nic nie przyniosła narodowi polskiemu, zwłaszcza że w połowie 1915 r. Rosja utraciła wszystkie ziemie polskie” (L. Bazyłow, *Polacy w Petersburgu*, Wrocław 1984, s. 408). Mimo to manifest odegrał pozytywną rolę przynajmniej pod jednym względem. Od czasu jego ogłoszenia zaprzestano prześladowania Polaków zamieszkałych w Rosji. Natomiast w błyskawicznym niemal tempie rosły nastroje antyniemieckie w Cesarstwie. Występowano zaciekle przeciw wszystkiemu, co niemieckie (m.in. zmieniono nazwę stolicy z Petersburga na Piotrogród). Nawet rdzenni Rosjanie o niemieckich nazwiskach musieli je zmieniać, aby uniknąć nieporozumień.

Na tym tle doszło do bezprecedensowej w Rosji ankiety zatytułowanej *Przyszłość stosunków rosyjsko-polskich*, ogłoszonej w piotrogrodzkiej gazecie „Birżewyje Wiedomosti”⁴. Udział w ankiecie wzięli wybitni pisarze rosyjscy: Leonid Andriejew, Dmitrij Mierieżkowski, Iwan Bunin, Aleksandr Kuprin, Zinaida Gippius, Wiaczesław Iwanow, Wasilij Rozanow, Fiodor Sołogub, Konstantin Balmont i inni, mniej znani pisarze. Część opinii najbardziej znanych autorów przetłumaczono i opublikowano w periodyku warszawskim „Świat”⁵. I chociaż żaden ze wspomnianych autorów nie zdobył się na odwagę przyznania Polakom prawa do niepodległego bytu, powtarzając w zasadzie obietnicę wielkksiążęcego manifestu, to przecież wspomniana ankieta świadczyła o zainteresowaniu Rosjan kwestią polską⁶, która intensyfikowała się w miarę rozwoju sytuacji na froncie rosyjsko-niemieckim i rosyjsko-austriackim.

Wybuch wojny zaktualizował kwestię polską w wymiarach niespotykanych dotychczas w Rosji⁷, co spowodowało ożywienie tematyką polską w literaturze rosyjskiej oraz wzrost zainteresowania naszym krajem⁸. Nigdy przedtem nie pojawiła się w rosyjskiej prasie, almanachach i tomikach poetyckich taka lawina tekstów wierszowanych i prozatorskich jak w latach wojny światowej. Po pióro sięgali nie tylko znani twórcy (Briusow, Balmont, Mandelsztam, Jesienin i inni), ale także autorzy *minorum gentium*, tworzący nierzadko prymitywne wiersze, pozbawione większych wartości artystycznych. Ich teksty, często dyletanckie i wręcz grafomańskie, ogłaszane przeważnie w prasie rosyjskiej i nigdy niewznawiane, są dziś trudno dostępne i zapomniane⁹. Mają one już tylko wartość

⁴ *Buduszczeje russko-polskich odnoszenij*, „Birżewyje Wiedomosti” 1914, nr 14430, s. 4. Fragmenty tych wystąpień przedrukowano w przekładzie polskim: *Głosy poetów i literatów rosyjskich o Polsce*, „Świat” 1914, nr 46, s. 11.

⁵ *Głosy poetów i literatów rosyjskich o Polsce*, „Świat” 1914, nr 46, s. 11.

⁶ Należy pamiętać, że wspomniane wypowiedzi pisarzy o Polsce były cenzurowane, o czym świadczą słowa redakcji gazety „Birżewyje Wiedomosti” *biata plama*, widniejące w opublikowanych tekstach. Zob. J. Orłowski, *Sprawa Polski w opinii pisarzy rosyjskich (lata 1914–1917)*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 3, s. 115. Jedyne Zinaida Gippius miała odwagę napisać w ankiecie o Polsce: „Ona przeżyła i noc w Getsemane i Golgotę. Polska nie może nie zmartwychwstać” (cyt. za: tamże, s. 117).

⁷ Rosyjscy pisarze i publicyści wypowiadali się na tematy polskie zazwyczaj podczas powstań narodowowyzwoleńczych. Były to z reguły opinie negatywne i wrogie, zbieżne z polityką caratu wobec Polski. Zob. B. Białokozowicz, *Polski ruch niepodległościowy w świetle poezji rosyjskiej XIX wieku*, [w:] tenże, *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku*, Warszawa 1971, s. 61–137.

⁸ J. Weyssenhoff, *Zwrot dziejowy w sprawie polskiej*, „Kurier Warszawski” 17 września 1914, nr 257, s. 1.

⁹ Z mroków niepamięci wydobyl je i przeanalizował prof. Jan Orłowski w dwóch publikacjach książkowych: *Polska w zwierciadle poezji rosyjskiej okresu I wojny światowej* (Lublin

historyczną, świadcząc o swoistej modzie na Polskę w tamtych przełomowych dla naszego kraju wydarzeniach. Trudno też nie zauważyć, iż odzwierciedlają one spolaryzowane poglądy społeczeństwa rosyjskiego na możliwość „wybicia się na niepodległość” po długoletniej niewoli narodowej.

Zauważył to znawca literatury rosyjskiej przełomu XIX i XX w. Zbigniew Barański, który skostatował, że w latach I wojny światowej „wszechwładnie zapanowała moda na Polskę, której nie skąpiono pięknych, lecz mglistych obietnic i pochwał, przedziwnie łączących się z akcentami wielkorosyjskiego szowinizmu i wiernopoddańczych uczuć”¹⁰. W większości powstałych wówczas wierszy akcentowano braterstwo Słowian, pojednanie polsko-rosyjskie i wspólną walkę z agresją niemiecką, sławiono potęgę militarną Rosji oraz jej hegemonię w świecie słowiańskim. Wiara w przyszłe zwycięstwo oręża rosyjskiego była w początkowym etapie wojny powszechna. Nie było wtedy jeszcze mowy o możliwości oderwania się od Rosji i utworzenia ze scalonych zaborów zjednoczonego i niepodległego państwa polskiego.

Trudno się temu dziwić. W chwili wybuchu wojny Rosja bardzo szybko zdołała zmobilizować cztery miliony żołnierzy, co w połączeniu z utrzymywaną w czasie pokoju armią stanowiło w pierwszym etapie wojny 5,5 mln ludzi¹¹. Oficjalna propaganda wmawiała społeczeństwu, że zwycięstwo Rosji jest tylko kwestią czasu. Początkowe działania wojenne zdawały się potwierdzać ten optymizm. Już w kilkanaście dni po wypowiedzeniu wojny dwie armie rosyjskie w Prusach Wschodnich pokonały Niemców, a w Galicji Rosjanie wyparli Austriaków, biorąc do niewoli setki tysięcy żołnierzy. Nie przyniosła pozytywnego wyniku dla nieprzyjaciela także próba zdobycia Warszawy przez połączoną armię niemiecko-austriacką w październiku 1914 r.

Pod wpływem początkowych sukcesów patriotyczne i triumfalne motywy (a także szowinistyczne) pojawiły się w licznych wierszach, zawierających również życzliwe opinie dla Polaków, walczących także w armii rosyjskiej. Jeszcze w 1914 r. ogłoszono wiele propolskich utworów pióra Lidii Sysojowej (*W Polsce 1914 roku*), Eugenii Russat (*Modlitwa Polski*), Fiodora Błagowa (*Do moskiewskiej Polki*), Andrieja Sirotinina (*Pol-ska*), Walerego Briusowa (*Do Polski*), Marii Morawskiej (*Polski pułk*), Fiodora Sołoguba (*Stance dla Polski*), Nikołaja Agniwcewa (*Do braci Polaków*),

1984) oraz *Miecze i gałązki oliwne. Antologia poezji rosyjskiej o Polsce (wiek XVIII–XX)*, Warszawa 1995. Pierwsza praca, ogłoszona techniką tzw. małej poligrafii w wydawnictwie uczelnianym (UMCS), jest już dziś trudno dostępna.

¹⁰ Z. Barański, *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, Wrocław 1962, s. 129.

¹¹ L. Bazylow, *Historia Rosji*, Wrocław 1975, s. 487.

Władimira Pawłowa (*Do braci Polaków*), Fieofana Liszniewicza (*Do Polski*) i innych poetów, przeważnie drugorzędnych. Utwory te zawierały duży ładunek emocjonalny i były na pewno o wiele bardziej szczerze niż osławiony manifest głównodowodzącego Mikołaja Mikołajewicza. Ale równocześnie trudno nie zauważyć, iż mimo niewątpliwej szlachetności myśli i uczuć wszystkie te wypowiedzi poetyckie nie są pozbawione tendencyjności. Poeci oceniają bowiem sprawę polską z punktu widzenia polityki caratu. Akcentują do znudzenia polsko-rosyjskie braterstwo broni w walce ze wspólnym wrogiem niemieckim, lecz ani słowem nie wspominają o prawie Polaków do niepodległości.

Ta sama uwaga dotyczy cyklu wierszy poświęconych rosyjsko-niemieckim bojom o Warszawę w pierwszych miesiącach wojny. Tu również mamy do odnotowania szereg wierszy: Wiktora Budrika (*Warszawa*), Izabelli Griniewskiej (*Do Warszawy*), Siergieja Koszkarowa (*Bój pod Warszawą*), Fieofana Liszniewicza (*Do Warszawy, Warszawski poranek*), Walerego Briusowa (*Do Warszawy, Aeroplany nad Warszawą*), Jurija Riewiakina (*Obrona Warszawy*) i innych poetów¹². Pojawiają się w nich znane nam już wątki wspólnej walki z germańskim najeźdźcą, odwoływanie się do słowiańskich korzeni, przekonanie o wybaczeniu wzajemnych krzywd i wygaśnięciu odwiecznego konfliktu polsko-rosyjskiego itp.

Chyba najdalej posunął się Briusow, pisząc w wierszu *W Warszawie* o radości mieszkańców stolicy, którzy obdarowywali kwiatami żołnierzy rosyjskich na ulicach warszawskich:

A na ulicy, jak w strofach poematu,
Krzyki dokoła zlewały się w ład.
I Polki rozdawały chryzantemy
Plutonom rosyjskich żołnierzy¹³.

(przełożyła Małgorzata Leszycka)

Powyższy wiersz (oraz inne wielu wymienionych poetów) świadczą o rosyjskim punkcie widzenia na sprawę polską. Zarówno Briusow, jak i inni autorzy nie zadali sobie pytania: jaką korzyść odnieśli Polacy

¹² Warto przypomnieć, iż wielu autorów ogłaszało swe wiersze na łamach gazet rosyjskich wychodzących w Warszawie: „Warszawskoje Utro”, „Zapadnaja Zaria”, „Warszawszkaja Zaria” (Nikołaj Agniwcew, Lew Gałaj, Władimir Pawłow, Maria Karpowska, Nikołaj Romanow i inni. Niektórzy z nich byli żołnierzami armii czynnej).

¹³ *Dźwięki kruszonych oków. Polska w poezji rosyjskiej lat 1795–1917* (przekład Małgorzaty Leszyckiej). Wyboru dokonał, opracował i przedmową opatrzył Bazyli Białokozowicz, Warszawa 1977, s. 202. Pod wierszem Briusow zamieścił adnotację: 24 sierpień 1914. Warszawa. Dodajmy, iż poeta w latach 1914–1915 jako korespondent wojenny gazety „Russkije Wiedomosti” przebywał w Warszawie oraz w innych miastach Polski. Zob. na ten temat: I. Bełza, *Walery Briusow w Warszawie*, „Stolica” 1965, nr 10, s. 4–5.

z odparcia wojsk niemieckich spod Warszawy? Jeden zaborca musiał się wycofać, ale w stolicy pozostali nadal Rosjanie. A więc nic się nie zmieniło w poglądach rosyjskiej inteligencji twórczej na kwestię polską.

Mamy wszakże do odnotowania dwa chlubne wyjątki – Fiodora Sołoguba (1863–1927) i Andrieja Sirotinina (1864–1923). Pierwszy z nich (właściwe nazwisko Tietiernikow) – z zawodu nauczyciel matematyki – należy do znanych poetów, prozaików (głośna powieść satyryczna *Mały bies*) i dramaturgów. Uważa go się za wybitnego przedstawiciela symbolizmu, w którego twórczości dominują nastroje pesymizmu, rozczarowania i katastrofizmu. (Fascynował go zwłaszcza temat śmierci)¹⁴.

Te motywy dekadencjne nie przeniknęły jednak do pięknego wiersza polonofilskiego *Stance dla Polski*, napisanego, jak o tym świadczy adnotacja u dołu tekstu, w Petersburgu 12 sierpnia 1914 r., a więc na samym początku wojny, kiedy wiara w potęgę i zwycięstwo Rosji była powszechna w państwie Mikołaja II. Akcenty te są zupełnie nieobecne w wierszu Sołoguba, w którym bohaterką jest Polska. Dla autora rosyjskiego nasza ojczyzna „nigdy nie umarła” i nawet długa niewola nie pozbawiła jej „prawa do istnienia”. Poeta jest pełen podziwu dla determinacji Polaków, ich odwagi i patriotyzmu, mimo ponoszonych klęsk. Nie odebrały one nadziei na lepszą przyszłość „i w czas pokoju, i w czas burzy”, a każdy czyn Polaków służył ich ojczyźnie. Końcowe strofy wiersza tchną optymizmem i wiarą w pojawienie się jutrzeńki wolności dla umęczonego narodu:

Więc teraz w roku krwawej bitwy,
Ja nie przeklinam wielkiej wojny,
Łącząc z twoimi me modlitwy,
Radosny w duchu i spokojny.

Już nie o siłę do cierpienia
Ojca na niebie proszę wiernie,
Lecz w dniu wielkiego przemienienia,
By Polsce w laury zmienił ciernie¹⁵.

(przełożyła Anna Kamieńska)

Jeszcze większym polonofilem okazał się wspomniany Sirotinin, który w pełni zasłużył na miano „przyjaciela Moskale” (w Mickiewiczowskim rozumieniu tego określenia). Po ukończeniu Wydziału

¹⁴ *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod redakcją Floriana Nieuważnego, Warszawa 1994, s. 361–362 (autor biogramu – René Śliwowski).

¹⁵ *Dźwięki kruszonych oków*, s. 194. Sołogub był także autorem innego wiersza o tematyce polskiej: *Do braci* (1915). Również i tutaj poeta wyeksponował motyw cierpienia Polaków, wykorzystując przy tym symbolikę chrześcijańską (Apokalipsa, Sąd Ostateczny oczekujący na wrogów ziemi nadwiślańskiej).

Historyczno-Filologicznego w Uniwersytecie Moskiewskim został od 1890 r. nauczycielem języków starożytnych (łaciny i greki) w rosyjskim gimnazjum rządowym w Piotrkowie Trybunalskim¹⁶. Równocześnie Sirotinin był poetą, tłumaczem z literatury antycznej i polskiej, sławistą i entuzjastą twórczości naszych romantyków, o których zamieszczał artykuły w rosyjskich czasopismach. Był również gorącym rzecznikiem polsko-rosyjskiego zbliżenia oraz współpracy kulturalnej i naukowej.

Swoistym pożegnaniem profesora z Piotrkowem i Polską był wzruszający wiersz *Polska* (1914), napisany w przededniu opuszczenia miasta wraz z Rosjanami, po zajęciu go przez wojska austriackie. Utwór stanowi jakby kontynuację znanego wiersza Mickiewicza *Do przyjaciół Moskali*. Sirotinin uznał się za „posła ruskiej społeczności” pragnącego zbliżyć obydwa zwaśnione narody. Deklaruje swą miłość do Polaków, podziwiając ich za „pęd do wolności”. Zachwyca się pięknem „Piotrkowa starodawnego”, jego architekturą, ogrodami i obrzędami religijnymi (opisuje procesję podczas święta Bożego Ciała). Z uznaniem wypowiada się też o poezji polskiej, „wolnej i gniewnej, i nie ujarzmionej”. Wierzy, że buntownicze wiersze zrodzą nową Wiosnę Ludów, która wreszcie przyniesie Polakom upragnioną wolność:

Ach, kiedyż, kiedyż z braci moich zerwie
Rosja kajdany i będzie jak pierwej?! [...]
Nastanie Polsce wreszcie jasna dola,
Znów się obejmą – Rosjanin i Polak
I kraj ten smutny wolnym się znów stanie!
Spraw to, o Panie!¹⁷

(przełożył Tadeusz Chróścielewski)

¹⁶ Sirotinin jako nauczyciel gimnazjalny cieszył się wielką popularnością wśród uczniów, stając się prawdziwym przyjacielem młodzieży (zob. Z. Tenenbaum, *Gawędy o starym Piotrkowie*, Piotrków Trybunalski 1930). Inny jego były uczeń, Jan Adolf Hertz, napisze w przyszłości dramat *Młody las*, osnuty na tle strajku szkolnego w Piotrkowie (1905). Jedynym pozytywnym nauczycielem jest w nim nauczyciel greki Sirotkin (jego prototypem był Sirotinin). W oparciu o scenariusz Hertza reżyser Józef Lejtes nakręci głośny film pod takim samym tytułem *Młody las* (1934) ze świetnymi kreacjami Junoszy-Stępowskiego, Jaracza, Zacharewicza, Orwida, Fijewskiego i Samborskiego.

¹⁷ *Dźwięki kruszonych oków*, s. 185. W komentarzu do tego wiersza Sirotinin napisał: *Nasz dawny grzech powinien być starty z sumienia narodu*. Wiersz *Polska* włączył poeta do swego tomu *S rodnych polej. Nie swoi stichi*, Pietrograd 1916, s. 274. Gdy w roku 1900 Sirotinin odwiedził Paryż, nie zapomniał odszukać grobu Juliusza Słowackiego (na cmentarzu Montmartre). Później napisze we wstępie do wspomnianego zbioru wierszy: „Modliłem się za ludzi gasnących samotnie z dala od ojczyzny, którzy czekali i nie doczekali się, modliłem się za cały tak nam drogi naród polski, a najbardziej modliłem się za Rosję, aby znalazła w sobie siłę zwrócić bratu wszystko to, co mu się prawnie należy”.

Do tego dwugłosu dołączył w rok później Siergiej Jesienin (1895–1925) – wybitny poeta, piewca przyrody i patriarchalnej wsi rosyjskiej, autor liryków miłosnych i refleksyjnych, przedstawiciel imażynistów¹⁸. Najbardziej z jego twórczości interesuje nas sonet (rzadka u niego forma genologiczna) o tytule Polska (1915). Współczucie dwudziestoletniego poety wywołują cierpienia wojenne Polaków, ale jego podziw budzą wolnościowe dążenia Polaków i ich patriotyzm, który symbolizują nazwiska Kościuszki i Mickiewicza. Jesienin wierzy, iż „niewolnica w strzępach aureoli” – jak nazywa Polskę, nawiazuje do jej dawnej wielkości, skruszy niewolę i doczeka się zwycięstwa:

O Polsko, Kościuszkowe prześniesz kazamaty,
Niewolnico, do której szczęsna przyszłość woła,
Widzę, jak twój Mickiewicz nabija armaty,
Ty mocną ręką skruszysz niewolę dokoła.
Niech płoną twoich lasów męczeńskie obiady,
Lecz słyhać dźwięk zwycięstwa na modły kościoła¹⁹.

(przełożył Jerzy Jędrzejewicz)

116

Do takiego pojmowania kwestii polskiej zdecydowana większość pisarzy rosyjskich jeszcze wówczas nie dojrzała. Ale nic nie trwa wiecznie, także i to nawoływanie do jedności słowiańskiej w walce z niemieckim agresorem. Zaistniał bowiem wypadek zmuszający myślącą inteligencję twórczą do przewartościowania swych poglądów, ciągle jeszcze tożsamy z oficjalną polityką caratu wobec Polaków.

Oto już w sierpniu 1914 r. powstają Legiony Polskie wywodzące się z oddziałów strzeleckich i niepodległościowych. Organizacyjnie były one podporządkowane Naczelnej Komendzie armii austro-węgierskiej oraz Nacelnemu Komitetowi Narodowemu. Rychło też trzy brygady Legionów zaangażowały się w walki przeciw Rosjanom w Królestwie i na Ukrainie (bitwy pod Nowym Korczynem, Anielinem, Krzywopłotami, Łowczówkiem, Mołotkowem, Rarańczą, Kostiuchnowką i w innych miejscowościach), dowodząc czynem zbrojnym, że „jeszcze Polska nie zginęła”²⁰.

¹⁸ Jesienin wywarł silny wpływ na poetów rosyjskich, a także polskich. Zob. W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*, Wrocław 1967.

¹⁹ *Dźwięki kruszonych oków*, s. 210. Służbę wojskową (podczas I wojny światowej) odbył Jesienin w pociągu sanitarnym, któremu patronowała cesarzowa. Dlatego był zapraszany do pałacu carskiego na recytację swych wierszy. Po rewolucji lutowej zdezerterował z armii. Sukces literacki odniósł poeta dzięki autentycznemu talentowi. Jednakże jego życie osobiste było pasmem niepowodzeń (skandalizujący tryb życia, nieudane małżeństwo ze słynną tancerką Isadorą Duncan, alkoholizm, szpital psychiatryczny i wreszcie śmierć samobójcza (*Słownik pisarzy rosyjskich*, s. 169–170).

²⁰ Pełną wiedzę na ten temat zawiera monografia: M. Wrzosek, *Polski czyn zbrojny podczas pierwszej wojny światowej 1914–1918*, Warszawa 1990.

Na wiadomość o walkach legionistów z wojskami rosyjskimi gniewnie zareagowali niektórzy poeci rosyjscy. Znalazł się wśród nich Osip Mandelsztam (1891–1938) – poeta, eseista i krytyk, twórczo związany z akmeizmem, w którym kształtował nurt neoklasycystyczny. Poświęcony kwestii polskiej wiersz bez tytułu (inc. *Polacy, chciałbym sens w tym dojrzeć*), napisany na początku wojny, był ostrą wypowiedzią przeciw sprzymierzeniu się Polaków z koalicją państw centralnych, co autor potraktował jako zdradę swojej przynależności słowiańskiej i tożsamości narodowej:

Polacy, chciałbym sens w tym dojrzeć!
Czyn strzelców to szaleństwo, obłąd!
Czy orła kiedy kruk zadziobie?
Czy Wisła wspanak popłynąć może?
Czy śniegi już nie będą padać,
Zimą okrywać w polu ostów,
Albo czy o Habsburgów kostur
Polsce potykać się wypada?
I ty, kometo, ty słowiańska,
W swoim błąkanii się stuletnim
W cudzym się rozproszyłaś światło,
Cudzego uczestniczko blasku!²¹.

(przełożył Seweryn Pollak)

117

Po poecie urodzonym w Warszawie moglibyśmy się spodziewać większego zrozumienia dla ciągłości historycznej Polski i jej wielkich humanistycznych tradycji. Tymczasem dla Mandelsztama nasz kraj jest tylko „kometą słowiańską” uczestniczącą w cudzym blasku.

Jeszcze dalej w swej pasji oskarżycielskiej posunęła się Nadieżda Bronicka (daty życia nieznane) – poetka-dyletantka w pamflecie *Do Polaków* (1916) z podtytułem *Do jednej z partii*. Autorka miała tu prawdopodobnie na myśli powstały w Warszawie Centralny Komitet Narodowy, jednoczący wszystkie partie i organizacje niepodległościowe. Jego program polegał na walce o niepodległość Polski złączonej sojuszem wojskowym z państwami centralnymi walczącymi z Rosją²². I ta okoliczność chyba najbardziej niepokoiła Bronicką, która wspaniałomyślnie gotowa była przyjąć braci-Polaków do wspólnej rodziny słowiańskiej, ale pod jednym

²¹ *Dźwięki kruszonych oków*, s. 207. W przyszłości za wiersz antystalinowski (inc. *Żyjemy tu, nie czując pod stopami ziemi*, 1933) poeta był represjonowany i zmarł w obozie przejściowym pod Władystokiem. Zob. T. Klimowicz, *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wrocław 1993.

²² Pełną wiedzę o CKN zawiera monografia Jerzego Z. Pająka, *O rząd i armię. Centralny Komitet Narodowy (1915–1917)*, Kielce 2003.

warunkiem: mają oni porzucić sny o wyprawie na Moskwę „z królewiczem Władysławem”²³.

Z pozycji szowinistycznych poetka dowodzi, że jakkolwiek separatyzm (także w wydaniu polskim) jest niemożliwy. Rosja jest wielka, potężna i niepodzielna i wojna niczego nie zmieni. Nie będzie dla Polaków żadnych ustępstw, podobnie zresztą jak i dla innych narodów wcielonych do imperium Romanowów. Bronicka posługuje się przy tym argumentem wywołującym uśmiech. Dowodzi na przykład, że Małorosja (oficjalna nazwa Ukrainy) nigdy nie zdradzi Rosji, gdyż wielki pisarz Mikołaj Gogol był wprawdzie Ukraińcem, ale zawsze czuł się Rosjaninem i w tym języku tworzył swoje dzieła.

Nadejdzie jednak czas, gdy poeci pokroju Mandelsztama, Klimowa czy Bronickiej będą musieli dokonać rewizji swych nacjonalistycznych poglądów. Wpłynie na to dalszy przebieg działań militarnych. Jeśli w kampanii pierwszego roku wojny Rosja mogła mówić o ograniczonych sukcesach (utraciła wprawdzie częściowo zachodnie gubernie Królestwa Polskiego, ale zyskała znaczną część Galicji), to już w kolejnym roku doszło do „przesławnego lania” (określenie Jaroslava Haška z powieści *Przygody dobrego wojaka Szwejka*). Energiczna kontrofensywa i przewaga techniczna pozwoliły państwowym centralnym na wyparcie Rosjan z Galicji oraz z Królestwa (5 sierpnia Niemcy zdobyli Warszawę, a później Kowno i Wilno). Ziemie zaboru rosyjskiego zostały zatem utracone, co musiało rzutować także na zmianę stosunku pisarzy rosyjskich do kwestii polskiej. W nowej sytuacji militarnej straciły sens wezwania do braterstwa i wspólnej walki prowadzonej pod hasłami obrony Słowian przed niebezpieczeństwem germańskim.

Obok nastrojów goryczy i rozczarowania wynikłych z niepowodzeń na frontach w Polsce pojawia się nowy temat, eksploatowany przez poetów rosyjskich – wojenna martyrologia narodu polskiego. Chętnie i często podejmowano takie zagadnienie, co służyło celom polityczno-propagandowym, mającym zniechęcić Polaków do nowego okupanta. Dlatego w licznych wierszach opisywano zniszczenia wojenne w Królestwie, utrwalając przejmujące obrazy ruin, pożarów, bezimiennych mogił rozsianych po całym kraju oraz cierpień ludności cywilnej. Te prezentowane w wierszach

²³ Pierwodruk w zbiorze: N. Bronickaja, *Otgołski wojny*, Pietrograd 1916, s. 33; przedruk oryginału: *Miecze i gałązki oliwne*, s. 250. Brak przekładu polskiego. Autorka ma tu na myśli polską interwencję zbrojną w Moskwie na początku XVII w., mającą na celu osadzenie na tronie rosyjskim syna króla Zygmunta III – Władysława. Rzecz ciekawa, że tego typu niepokoję żywił inny poeta, niejaki M. Klimow (imienia nie znamy), który w wierszu *Zachód* (1917) obawiał się, że odrodzona Polska będzie kontynuować mocarstwowe tradycje Rzeczypospolitej, zagrażające suwerenności Rosji.

akty przemocy niemieckich najeźdźców, chociaż z pewnością przesadzone, były jednak odbiciem okrutnej wojennej rzeczywistości²⁴, w której miały swój udział także opuszczające Polskę wojska rosyjskie²⁵.

W wielu wierszach o Polsce autorzy opisywali najczęściej zrujnowane miasta, spalone wioski, zburzone świątynie oraz cierpienia niewinnych ofiar wojny: dzieci, matek, starców i pozostałej ludności. Liczba takich utworów byłaby niemała. Z uwagi na powtarzające się w nich analogiczne motywy wymieńmy jedynie najbardziej reprezentatywne: Boris Ałmazow (*Cierpiący kraj*), Dmitrij Cenzor (*Zrujnowany dwór*), Apołłon Korinfskij (*Requiescant in pace!*), Nadieżda Pawłowicz (*Polska*), Maria Morawska (*Spalone gniazda, Żałosna piosenka, Ból zmartwychwstaje*), Fiodor Kosatkin-Rostowski (*Wśród ruin, Jeńcy*), Tatiana Szczepkina-Kupiernik (*Dzieci uchodźców*), Nikołaj Riabow-Bielskij (*W Częstochowie*), K. (?) Ałmazow (*Powietrzni korsarze*), Nikołaj Agniwcew (*Dumka Jontka*), Władimir Gilarowski (*W Polsce*), Władimir Wasilenko (*Pieśń polskiej dziewczyny*), Simieon Bogomołow (*Żołnierska pieśń*), Siergiej Michiejew (*Uciekinierka*) i inne wiersze. Powtarzają się w nich epitety o charakterze martyrologicznym na określenie Polski: smutna, nieszczęsna, zraniona, cierpiąca, zbroczona krwią, szarpana itp.

W celu emocjonalnego oddziaływania na czytelnika rosyjskiego poeci nierzadko stosowali symbolikę o proveniencji biblijnej, związanej ze śmiercią Chrystusa na Golgocie. Polskę przedstawiano jako męczennicę na krzyżu w cierniowej koronie (Siergiej Sołowjow, *Do Polski*, Zinaida Gippius *Trzy krzyże*, Aleksandr Fiodorow, *Polska i Belgia*). Nasz kraj określano też jako „męczennicę” (*Kozacy przejeżdżali. W Polsce*), „umęczoną matkę” (Natalia Gruszko, *Mamusiu, wszak babcia jest Polką*), „udręczoną matkę” (Tieofan

²⁴ Jeden z historyków napisał: „Władze niemieckie stawiały sobie jako główny cel eksploatację ziem polskich dla potrzeb wojennych. [...] Rekwizycje doszły do tego stopnia, że zabierano klamki od drzwi i okien, patelnie, rondle wieszaki, haki do ubrań i tym podobne rzeczy. Nie oszczędzono nawet świątyń, skąd zdejmowano dzwony, pokrycia dachów, klamki miedziane [...]. W ciągu całego okresu okupacji wywożono ludność polską na roboty do Niemiec” (J. Buszko, *Historia Polski 1864–1948*, Warszawa 1979, s. 229). W tym kontekście przypomina się powieść Marii Rodziewiczówny *Florian z Wielkiej Hłuszy* (1929), której akcja rozgrywa się na terenie okupowanym przez Niemców i opisuje ukrywanie zabytkowego dzwonu przed zarekwirowaniem. Podobny motyw znajdziemy w wierszu Siergieja Michiejewa *Dzwonnik* (1915).

²⁵ Dzisiejszy historyk pisze: „Wycofująca się pod naporem Niemiec w 1915 roku armia rosyjska wywozła setki tysięcy Polaków oraz to wszystko, co było wartościowe, szczególnie potrzebne do produkcji” (J. Topolski, *Historia Polski*, Poznań 2003, s. 215). Liczba ludności ewakuowanej do Rosji osiągnęła ponad 2 700 000 osób. W wielu miastach Cesarstwa, głównie w Piotrogradzie i Moskwie, organizowano dla polskich przesiedleńców komitety pomocy (zob. I. Spustek, *Polacy w Piotrogradzie 1914–1917*, Warszawa 1966, rozdział *Problem uchodźców polskich w Rosji*, s. 159–224).

Liszniewicz, *Polsce*), wdowę pogrążoną w żałobie (Nadieżda Pawłowicz, *Polska*) czy dziewicę w łachmanach i kajdanach, której anioł zapowiada nowe życie (Tatiana Szczepkina-Kupiernik, *Vivat Polonia!*).

Tymczasem wojna nadal trwała i nic nie wskazywało na jej rychłe zakończenie, chociaż obydwie strony powiększały swoje straty w ludziach i uzbrojeniu. W trudniejszej sytuacji znalazły się państwa centralne, niemające możliwości eksploataowania kolonii. W tej sytuacji, pragnąc pozyskać polskiego rekruta, dwaj cesarze (niemiecki i austriacki) wystąpili z planem proklamowania Królestwa Polskiego na obszarze zaboru rosyjskiego. Tak doszło 5 listopada 1916 r. do podpisania manifestu ogłoszonego przez Wilhelma II i Franciszka Józefa I (tzw. aktu dwóch cesarzy). Po raz pierwszy w tej wojnie zaborcy zabrali głos w sprawie polskiej. Inna rzecz, iż „dobrodziejstwo” dwóch monarchów nie mogło zadowolić Polaków, a już najmniej Rosję.

Pod wpływem tego aktu oburzony car Mikołaj II zareagował wydaniem odezwy do Polaków (25 grudnia 1916 r.), obiecując im stworzenie wolnej Polski, złożonej z trzech zaborów, ale pod rosyjskim protektora-tem. Niedługo później, w wyniku rewolucji lutowej 1917 r., burżuazyjno-republikański Rząd Tymczasowy ogłosił manifest przyznający Polakom prawo do niezależności politycznej, ale z zastrzeżeniem dominującej pozycji Rosji w przyszłej Polsce.

O wiele większe znaczenie miał słynny program pokojowy prezydenta Stanów Zjednoczonych Thomasa Woodrowa Wilsona z 8 stycznia 1918 r. W punkcie trzynastym swego orędzia do Kongresu USA prezydent domagał się utworzenia niepodległego państwa polskiego z dostępem do morza, co należało zagwarantować paktem międzynarodowym. Dzięki temu kwestia polska przestała być już tylko wewnętrzną sprawą państw zaborczych²⁶.

Te wszystkie fakty i konteksty międzynarodowe musiały wpłynąć na zmianę świadomości Rosjan w kwestii polskiej. Coraz bardziej oczywisty stawał się kres historii rozbiorowej i konieczność sprawiedliwości dziejowej. Zdawano sobie z tego sprawę również w środowisku pisarskim, które już ostatecznie porzuciło w swej twórczości literackiej buńczuczne hasła o potędze Rosji i jej zwycięstwie nad państwami centralnymi.

²⁶ Należałoby jeszcze wspomnieć o osławionej *Deklaracji praw narodów Rosji* (z 16 listopada 1917 r.) przyjętej przez Radę Komisarzy Ludowych po przejściu władzy przez bolszewików. Deklaracja uznała prawo każdego narodu w Rosji do utworzenia własnego państwa. Dzisiejszy historyk następująco skomentował ten propagandowy gest: „Czas pokazał, że formułowano te zasady głównie na użytek propagandy. Niemniej na arenie międzynarodowej liczył się fakt, że nowe władze rosyjskie uznały pełne prawo do niepodległości” (T. Nałęcz, *Odzyskana niepodległość*, s. 459).

Nadal swoją żywotność zachował temat martyrologii narodu polskiego spowodowanej bezwzględną polityką niemieckich władz okupacyjnych. Również ciągle traktowano jeszcze nasz kraj jako plemienną siostrę Rosji. Motyw taki pojawił się już przed wojną w wierszu Siergieja Gorodieckiego *Polska* (1910) rozpoczynającym się od słów „Siostrzo nieznana, ale bliska!”²⁷. Później topos „siostry Polski” wzbogaciły nowe wiersze, napisane w latach pierwszej wojny światowej przez Michaiła Gartewelda (*Do Polski*)²⁸, Zinaidę Gippius (*Trzy krzyże*)²⁹, Siergieja Kopytkina (*Do Polski*), Aleksieja Lipiecogo (*Do Polski*), Tatiany Szczepkiny-Kupiernik (*Polska*)³⁰ i innych poetów.

Pod koniec wojny pisarze rosyjscy śmielej i częściej niż dawniej wypowiadają się na temat niepodległości naszego kraju, nie używając z reguły tego słowa. Wołają raczej mówić o zmartwychwstaniu Polski, jej odrodzeniu, o zerwaniu kajdan niewoli, przebudzeniu się z długiego snu czy o powstaniu z popiołów. Tak np. zapomniany poeta Paweł Oriesznikow w wierszu *Polsce* zapewniał czytelników rosyjskich, że „nie ma dla poety większej radości” niż „śpiewać hymn zmartwychwstającej Polsce”³¹. Inny zaś poeta – Jurij Wiegow (właściwe nazwisko Josif Woronko) jeszcze w 1914 r. ogłosił polonofilski wiersz *Płacz panny*, w którym przypomniał młodej Polce bohaterskie karty z dziejów jej ojczyzny, zapewniając bezimienną dziewczynę, że powinna już teraz „przygotować laury wyzwolenia Polski”³².

²⁷ *Dźwięki kruszonych oków*, s. 212. Siergiej Gorodieckij (1884–1967) – poeta, prozaik i tłumacz (m.in. Mickiewicza i Konopnickiej). We wspomnianym wierszu, przełożonym przez Jerzego Pomianowskiego, pisał o odmienności duszy Rosjanina i Polaka skłonnego do szaleńczych porywów romantycznych.

²⁸ W wymienionym wierszu autor nazywa Polskę i Rosję „dwoma rodzonym i siostrami”. Pierwodruk utworu: w tomie *Krowawoje sołnce. Wojennyje stichi*, Piotrograd 1915, s. 4; przedruk oryginału: J. Orłowski, *Polska w zwierciadle poezji rosyjskiej*, s. 225. Brak przekładu polskiego.

²⁹ Zinaida Gippius (1869–1945) – poetka modernistyczna, przedstawicielka symbolizmu (żona Dmitrija Mierieżkowskiego). Pisała wiersze, dramaty, powieści i wspomnienia. W 1920 r. wyemigrowała wraz z mężem do Francji, gdzie pozostała do końca życia. Wspomniany wiersz *Trzy krzyże* (Polskę nazwała tu „bliską siostrą”) ogłosiła w 1916 r. Brak jego polskiego przekładu.

³⁰ Pierwodruk w tomie *Otkzuki wojny. Stichotworienija*, Moskwa 1915, s. 71–72; przedruk oryginału: *Miecze i gałązki oliwne*, s. 242–243. Brak polskiego przekładu. Wiersz kończył się słowami: „Ożyje i powstanie Polska”. Tatiana Szczepkina-Kupiernik (1874–1952) – pisarka, tłumaczka, aktorka, autorka wierszy lirycznych i sztuk teatralnych. Zob. J. Orłowski, *Tematy polskie w poezji Tatiany Szczepkiny-Kupiernik*, „Slavia Orientalis” 1984, nr 1, s. 59–64.

³¹ Pierwodruk: „Niwa” 1915, nr 16, s. 311; przedruk oryginału: *Miecze i gałązki oliwne*, s. 241. Brak przekładu polskiego. Autor wspomina o „bohaterskiej Mławie”, gdzie toczyły się zacięte boje niemiecko-rosyjskie na początku I wojny światowej.

³² Pierwodruk wiersza w czasopiśmie „Na Bieriegach Niewy” 1914, nr 7–8, s. 3; przedruk oryginału: J. Orłowski, *Polska w zwierciadle poezji rosyjskiej*, s. 123. Brak przekładu polskiego.

Szlachetne tony pobrzmiewają w wierszu Natalii Gruszko (właśc. Ostrowska). Niewiele wiemy o tej zapomnianej poetce epoki modernizmu, zamykającej się w kręgu tematyki miłosnej i kobiecej. Chyba tylko tyle, ile znajdziemy w wierszu bez tytułu, o początkowych słowach: *Matysiu, wszak babcia jest Polką?* Wskazuje to na polską genealogię autorki, która odważyła się pisać o cierpieniach powstańców na Syberii, o głuchej tajdze i o starej kaplicy, ukrytej w głębokich lasach, zamiast zachwycać się „modnym” wówczas tematem polsko-rosyjskiego braterstwa broni. W usta babci-patriotki wkłada poetka słowa: „Obudzi się kraj ojczysty” i my, „starzy rycerze, już nie będziemy za nią tęsknić”, gdyż „zmartwychwstanie zjednoczona Polska”³³.

Im bliżej końca wojny, tym częściej poeci rosyjscy pisali o konieczności powstania wolnej Polski. Po deklaracjach rządów państw centralnych, a później powszechnie znanym orędziu Wilsona i wreszcie obietnicach Rządu Tymczasowego, było sprawą oczywistą, iż odzyskanie suwerenności politycznej Rzeczypospolitej jest tylko kwestią czasu. Już po upadku caratu poparcie dla idei niepodległościowej Polaków wyraził zapomniany dziś poeta Siergiej Michajłow w wierszu *Do braci Polaków*, w którym pisał o nadejściu upragnionej wolności. Wspomniał nazwiska wielkich Polaków – Chopina, Moniuszki, generałów Dąbrowskiego i Kościuszkę oraz wszystkich patriotów polskich walczących za ojczyznę, by w zakończeniu wiersza skonstatować: „Niech będzie bratnia nam Polska zjednoczona i wolna!”³⁴.

Przekonaniu temu dał wyraz artystyczny jeden z najbardziej znanych poetów rosyjskich – wspomniany już Walerij Briusow – poeta, tłumacz (m.in. Mickiewicza, Słowackiego i Leśmiana), teoretyk i organizator życia literackiego symbolistów. W przeciwieństwie do większości kolegów „po piórze” znał Polskę z autopsji. Odwiedzał nasz kraj kilkakrotnie (1896, 1897, 1902, 1908), a na początku pierwszej wojny światowej był warszawskim korespondentem gazety „Russkije Wiedomosti” i w tym charakterze przebywał również w innych miastach (Łódź, Łowicz, Białystok, Lublin i inne)³⁵.

³³ Pierwodruk wiersza: „Niwa” 1915, nr 4, s. 65; przedruk oryginału: J. Orłowski, *Miecze i gałązki oliwne*, s. 244–245. Brak polskiego przekładu.

³⁴ Pierwodruk w zbiorze wierszy Michajłowa *Piesni wojny i swobody*, Kijów 1917, s. 36. Przedruk oryginału: J. Orłowski, *Miecze i gałązki oliwne*, s. 255. Michajłow był także autorem tragedii *Dwa światy* (1901) stworzonej w oparciu o dzieło Henryka Sienkiewicza *Quo vadis*.

³⁵ O stosunku Briusowa do Polski i jego związkach z literaturą polską zob. m.in.: L. Kaltenbergh, *Obcy entuzjaści Warszawy. Walery Briusow*, „Stolica” 1950, nr 43; J. Postupański, *Walery Briusow w polskich przekładach*, „Twórczość” 1961, nr 4, s. 145–148; S. Bełza, *Walery Briusow w Warszawie*, „Stolica” 1965, nr 10, s. 4–5; J. Orłowski, *Walerego Briusowa wiersze wojenne o Polsce*, „Język Rosyjski” 1980, nr 2, s. 77–80.

Do najbardziej owocnych należała przyjaźń Briusowa z Edwardem Słońskim (1872–1926) – najpopularniejszym poetą okresu pierwszej wojny światowej. Z zawodu był dentystą (po studiach stomatologicznych w Kazaniu, Wilnie i Warszawie) i w takim charakterze poznał go Briusow, zmuszony do skorzystania z jego kliniki dentystycznej. Znajomość szybko przekształciła się w przyjaźń, co odzwierciedliło się także w twórczości obu poetów.

Słoński miał już wówczas za sobą bogatą działalność polityczną (był kilkakrotnie więziony i wydalany z Królestwa). Równocześnie był autorem wielu tomików poetyckich, z których największy rozgłos przyniósł mu tom wierszy patriotycznych o tytule *Ta, co nie zginęła* (1915). Zawarty w tym zbiorze utwór o tym samym tytule szybko stał się popularny dzięki aktualnemu tematowi: tragizmowi żołnierzy polskich walczących we wrogich armiach zaborczych³⁶.

Briusowowi poświęcił Słoński dwa sonety o tytule *Panu Waleremu Briusowowi* włączone do tomu poety *Idzie żołnierz borem lasem* (1914–1915). *Wiersze i zapiski o Polsce, o wojnie i o żołnierzach* (Warszawa 1916). Jest tu zarysowana skrótkowo historia walki o niepodległość ojczyzny, z udziałem dziada i ojca poety. Drugi sonet kończy się zawołaniem: *Jeszcze Polska jest!* (s. 81). Te słowa zapożyczył Briusow do tytułu swego wiersza *Jeszcze Polska jest! W odpowiedzi Edwardowi Słońskiemu*. Mamy tu zatem do czynienia z poetyckim dialogiem historycznym, którego bohaterką jest Polska.

Autor rosyjski podzielił stanowisko Słońskiego, uważając, że istnienie samodzielnej Polski zostało już przesądzone. Warto sobie uświadomić, że dał temu wyraz poetycki w 1915 r., gdy nie było to jeszcze sprawą oczywistą. Dopiero listopad 1918 r. udowodni, że Briusow trafnie już wtedy przewidział zamartwychwstanie Polski:

Tak, Polska jest! I któż temu zaprzeczy?
Że trwa wciąż naród jak w najlepsze wieki?
A choć mu groził gwałt silniejszej ręki,
Już go potęga żadna nie zniweczy. [...]
Ty żyjesz, Polsko, tak jak twoi wieszczki
I twój duch wielki, z którego powstały
Twe niezniszczalne, wieczne ideały³⁷.

(przełożył Tadeusz Łopalewski)

³⁶ Pod niewątpliwym wpływem twórczości Słońskiego Anatolij Dobrochotow napisał wiersz *Dwaj bracia* (1915) z podtytułem *Wariacja ze Słońskiego*. O tomiku *Ta, co nie zginęła* zob. artykuł wnuczki poety: K. Starczak-Kozłowska, *Ta, co nie zginęła... O moim dziadku Edwardzie Słońskim, poecie legionowym*, „Magazyn Polski” 2011, nr 12, s. 19–23.

³⁷ *Dźwięki kruszonych oków*, s. 205. Pod tekstem oryginału adnotacja: *Warszawa, 22–23 maja 1915 roku*, a więc jeszcze przed wyparciem Rosjan ze stolicy przez wojska niemieckie. Briusow poświęcił Polsce jeszcze inne wiersze, m.in.: *Do Polski* (1 sierpnia 1914 roku), *W Warszawie* (24 sierpnia 1914. *Warszawa*), *Ostatnia wojna* (20 lipca 1914), *Do Warszawy*

References

Barański, Zbigniew. *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*. Wrocław 1962.

Bazyłow, Ludwik. *Dzieje Rosji 1801–1917*. Warszawa 1977.

Bazyłow, Ludwik. *Historia Rosji*. Wrocław 1975.

Bełza, Stanisław. „Walery Briusow w Warszawie”. *Stolica* 1965, nr 10: 4–5.

Białokozowicz, Bazyli. *Polski ruch niepodległościowy w świetle poezji rosyjskiej XIX wieku*. In: tenże, *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku*. Warszawa 1971: 61–137.

Bronickaja, Natalia. *Otgołoski wojny*. Pietrograd 1916.

Buszko, Józef. *Historia Polski 1864–1948*. Warszawa 1979.

Dźwięki kruszonych oków. Polska w poezji rosyjskiej lat 1795–1917 (przekład Małgorzaty Leszyckiej), Bazyli Białokozowicz made, elaborated and prepared the preface. Warszawa 1977.

„Głosy poetów i literatów rosyjskich o Polsce”. *Świat* 1914, nr 46: 11.

Kaltenbergh, Lew. „Obcy entuzjaści Warszawy. Walery Briusow”, *Stolica* 1950, nr 43.

Klimowicz, Tadeusz. *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*. Wrocław 1993.

124 Orłowski, Jan. „Sprawa Polski w opinii pisarzy rosyjskich (lata 1914–1917)”. *Przełom Humanistyczny* 1989, nr 3: 115, 117.

Orłowski, Jan. „Tematy polskie w poezji Tatiany Szczepekiny-Kupiernik”. *Slavia Orientalis* 1984, nr 1: 59–64.

Orłowski, Jan. „Walerego Briusowa wiersze wojenne o Polsce”, *Język Rosyjski* 1980, nr 2: 77–80.

Orłowski, Jan. *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej. Od wieku XVIII do roku 1917*. Warszawa 1992.

Pająk, Jerzy Z. *O rząd i armię. Centralny Komitet Narodowy (1915–1917)*. Kielce 2003.

Piotrowski, Władysław. *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*. Wrocław 1967.

Postupański, Igor. „Walery Briusow w polskich przekładach”. *Twórczość* 1961, nr 4: 145–148.

Pro Polonia. Zbiór dokumentów, odezwo, głosów prasy europejskiej i osób wybitnych o Polsce i Polakach w okresie wojny europejskiej. Warszawa 1915.

(2 października 1914), *W Karpatach* (15 października 1914, Warszawa), *Aeroplany nad Warszawą* (Warszawa 24 grudnia 1914), *Wolność i wojna* (22 marca 1917). Wiersz *Do Polski* przełożył na język polski Edward Słoński. Wszystkie wymienione wiersze zostały ogłoszone w polskich przekładach i zamieszczone we wspomnianej antologii *Dźwięki kruszonych oków* (s. 201–206). Należałoby jeszcze wspomnieć, że w 1917 r. Briusow napisał broszurę *Jak zakończyć wojnę?*, w której niepodległość Polski uznał za fakt nieodwracalny, a jedyną kwestią do dyskusji mogą być tylko granice przyszłego państwa polskiego (zob. J. Orłowski, *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej. Od wieku XVIII do roku 1917*, Warszawa 1992, s. 196).

- Samsonowicz, Henryk, Tazbir, Janusz, Łepkowski, Tadeusz, Nałęcz, Tomasz. *Polska. Losy państwa i narodu do 1939 roku*. Warszawa 2003.
- Słownik pisarzy rosyjskich*, ed. Florian Nieuważny. Warszawa 1994.
- Spustek, Irena. *Polacy w Piotrogradzie 1914–1917, rozdział Problem uchodźców polskich w Rosji*. Warszawa 1966: 159–224.
- Starczak-Kozłowska, Krystyna. "Ta, co nie zginęła... O moim dziadku Edwardzie Słońskim, poecie legionowym". *Magazyn Polski* 2011, nr 12: 19–23.
- Weyssenhoff, Jan. "Zwrot dziejowy w sprawie polskiej". *Kurier Warszawski* 1914 (z 17 września), nr 257: 1.
- Wrzosek, Mieczysław. *Polski czyn zbrojny podczas pierwszej wojny światowej 1914–1918*. Warszawa 1990.

ABSTRACT

The idea of independence of poland in russian poetry during i world war

The article refers to patriotic Russian poetry, which initially had a nationalist-chauvinist overtone. Within this type of poetry, engaging with the events on the German-Russian and the Austrian-Russian fronts, there were many poems devoted to Polish topics. Most of these pieces called for a Polish-Russian reconciliation and for a common fight with Germany and Austria. However, the poets avoided saying anything in favour of Poland's independence, taking in this matter a stand consistent with the official policy of the tsarist regime. Only after the Russians were driven back from the Kingdom of Poland, the territories of the Russian partition annexed by the Central Powers and the Polish question given international publicity (among others thanks to Wilson's 'Fourteen Points') did the poetic mood change. Since 1915, progressive Russian authors were increasingly writing about the Poles' right to independence, which was to come true in November 1918.

125

KEYWORDS

war, poetry, patriotism, independence, Poland, tsarism

Hieroglify masońskie. O specyficie języka masońskiej literatury rosyjskiej XVIII wieku

ABSTRAKT

Poeta-mason władający wieloznacznym językiem-szyfrem, apelując do serc i rozumu braci i profanów, powinien doskonalić ich wewnętrznie, prowadzić do poznania wyższych wartości.

Funkcjonujące w otwartym obiegu literackim teksty, rozpowszechniane poprzez związane z lożami wolnomularskimi wydawnictwa, miały w założeniu podwójnego adresata – wpisanego w strukturę tekstu czytelnika oraz brata masona. Masoni chętnie sięgali po popularne, cieszące się zainteresowaniem gatunki. Forma gatunkowa określająca charakter dyskursu i relacji z odbiorcą stwarzała możliwość wpływania na kształtowanie poglądów niewtajemniczonych, a wieloznacznym, zrozumiałym dla wtajemniczonych w naukę lożową symbolicznym językiem pozwalała porozumiewać się ponad głowami profanów.

127

SŁOWA KLUCZOWE

różokrzyżowcy, symbol, hieroglify masońskie, dyskurs, Złoty Wiek, poemat, utopia

Zainicjowane na początku XVIII w. przez Piotra I, kontynuowane przez jego następców przemiany społeczno-kulturowe w XVIII w., dbałość o wzrost potęgi imperium, z którym związany był autorytet panującego, opieranie się na szlachcie, marginalizacja znaczenia Cerkwi i duchowieństwa oraz fascynacja kulturą europejskiego Oświecenia doprowadziły zarówno do głębokich podziałów społecznych, jak i zeświecczenia życia¹. Indywidualne losy jednostki i rodu determinowały wówczas ambicje polityczne. Wartość człowieka oceniano poprzez jego sukcesy w służbie państwowej, karierę osobistą, bogactwo lub czyny, które sławić mieli potomni. W zmaterializowanej, skoncentrowanej na życiu ziemskim rzeczywistości

* Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Instytut Filologii Słowiańskiej, Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, 20-031 Lublin, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a; e-mail: alina.orlowska99@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2403-1819.

¹ W. A. Serczyk, *Kultura rosyjska XVIII wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1984, s. 6–12.

ambicje jednostki lokowały się zazwyczaj pomiędzy pragnieniem osobistej rozkoszy i sławy². Narastający w środowiskach intelektualistów kryzys życia duchowego, połączony z krytycznym osądem rzeczywistości, w 2 poł. XVIII w. zrodził potrzebę pogłębionej refleksji nad uwikłaniem człowieka w świat, a w konsekwencji zainteresowanie popularnym w owym czasie w Europie ruchem wolnomularskim³.

Świadomość nietrwałości człowieczej egzystencji, powszechności śmierci, katastroficzne ujmowanie życia, zgłębianie tajemnic natury i duszy człowieka konfrontowane były w środowiskach intelektualistów zainteresowanych filozofią wolnomularską z ideami oświeconych. Masońska legenda o świątyni Salomona i jej budowniczym Hiramie, owiana tajemnicą symbolika i rytuały lożowe, rozważania filozoficzne o utajonym od profanów sensie życia, nadające istnieniu głębszy wymiar, fascynowały i określały pragnienie stworzenia opartego na wartościach duchowych ładu moralnego nowej Rosji.

Loże wolnomularskie wzorowane, jak wiadomo, na średniowiecznych stowarzyszeniach budowniczych katedr, architektów, muratorów i rzeźbiarzy miały charakter spekulatywny. Były związkami miłośników tajemnic sztuki, natury i człowieka. Za pomocą nakazu milczenia i skomplikowanego systemu rytuałów, symboli i ceremoniałów⁴ odgradzały się one od profanów obowiązkiem strzeżenia tajemnic. Metafizyczna, ezoteryczna doktryna masońska poszukiwała odpowiedzi na pytania o egzystencjalne uwikłanie człowieka, jego stosunek do otaczającej go rzeczywistości i Boga-Architekta. Stwierdziwszy, iż świat pograżył się w chaosie, wolnomularze dążyli do pokonania tak zrodzonych sprzeczności w oparciu o zasadę filozofii Hermesa Trismegistosa „wszystko jest

² J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przekład i posłowie B. Żyłko, Gdańsk: Wyd. słowo/obraz terytoria 1999, s. 239–247.

³ W latach 60. XVIII w., w początkowej fazie kształtowania się ruchu wolnomularskiego, współistniały w Rosji dwa systemy masońskie: Iwana Jełagina (jełaginowski), podporządkowany Wielkiej Loży Anglii, i berlińsko-szwedzki, kierowany przez Johana Gotfryda Reichella. W 1776 r. utworzono wspólną obediencję obrządku berlińsko-szwedzkiego. Wybitną rolę w dziele zjednoczenia obu systemów odegrał Michaił Chieraskow. Pod koniec wieku natomiast w warunkach narastających w Rosji niepokojów społecznych wśród masonów moskiewskich zyskała popularność koncepcja filozoficzno-etyczna Zakonu Złotego i Różanego Krzyża, eksponująca poznanie Boga, natury i samego siebie na drodze moralnego doskonalenia się, magii, kabały i alchemii. Patrz: L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1982, s. 179–185; A. B. Семяка, *Русское масонство в XVIII веке*, [w:] *Масонство в его прошлом и настоящем*, Moskwa: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон 1914, t. 1, s. 124–175.

⁴ В. Ф. Иванов, *Русская интеллигенция и масонство. От Петра Первого до наших дней*, Moskwa: Изд. «ФондИВ» 2008, s. 45–46.

jednym, jedno jest wszystkim”⁵. Powstała pustkę wypełniali tajemnymi, egzotycznymi rytuałami, których istota sprowadzała się do realizacji planu dawnych budowniczych katedr – przeobrażenia kamienia w zachwycającą, monumentalną budowlę, tj. doskonalenie natury człowieka poprzez zdobywanie kolejnych stopni wtajemniczenia, jego rozwój duchowy, czyli przekształcenia „dzikiego, nieociosanego kamienia” w „kamień kubiczny”, „kamienia martwego” w „kamień żywy”, pokonania upadku człowieka i wzniesienie niematerialnej świątyni opartej na „równości, wolności i braterstwie”. Masoni tworzyli, a właściwie komponowali z legend i koncepcji ezoterycznych, nową naukę o człowieku jako jedności różnorodnych, ścierających się ze sobą żywiołów, które powinny pozostawać w harmonii i równowadze. Przeciwwstawiając „rozumowi” oświeconych serce, duszę, duch, wiarę, przenikliwość poety odchodzili od imperatywu jednoznacznego pojmowania świata.

Wolnomularze programowo dążyli do propagowania przez sztukę, w tym poetycką, lożowej filozofii, koncepcji świata i człowieka, systemu wartości. Na potrzeby nowych elit duchowych stworzyli szyfr / klucz do rozumienia hermetycznej kultury ezoterycznej. Owe „hieroglify masońskie”⁶, oparty na żargonie lożowym wielopoziomowy język alegorii i ilustrujących je symboli sprzyjał zarówno objaśnianiu abstrakcyjnych koncepcji filozoficznych, jak i ukrywaniu przed niewtajemniczonymi istoty przekazu. Alegorie masońskie skierowane były do wąskiego kręgu wybranych i wtajemniczonych braci. Mason-nadawca i mason-odbiorca w dziele literackim, wpływając poprzez formę i idee utworu na kształtowanie wyobrażeń o świecie zwykłych ludzi, porozumiewali się ponad ich głowami za pomocą swojego kodu językowego⁷.

⁵ Hermes Trismegistos – utożsamiany przez Greków ze staroegipskim bogiem mądrości Thotem, bóg czasu i istniejącego porządku świata, symbolizujący tworzącą pełnię triadę religii, nauki i sztuki, jest uznawany za twórcę nauki, sztuki oraz alchemii i innych nauk. Przypisuje mu się autorstwo *Tabula Smaragdina* oraz traktatów *Korpus Hermeticum* mających wpływ na filozofię różokrzyżowców. Patrz: N. Wójtowicz, *Masoneria. Mały słownik*, Warszawa: Wyd. Verbinum 2006, s. 154–155.

⁶ В. И. Сахаров, *Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века*, Москва: Изд. «Жираф» 2000.

⁷ Masońskie słowa-klucze to m.in. kamień (skała, kolumna, stopień), węgielnica, pion, cyrkiel (piramida), młotek, gałązka akacji (zielona, sucha, kwitnąca, owocująca), śmierć, Adam, liczba trzy (trzy kardynalne cnoty masona). Znakomitym przykładem wykorzystania dzieła sztuki do rozpowszechnienia tajemnych treści jest opera Wolfganga Amadeusza Mozarta *Czarodziejski flet* (1791). Odwołujące się do symboliki masońskiej libretto fantastycznej baśni pióra Emanuela Schikandera opowiada o wielkich wartościach humanistycznych, zawiera liczne odniesienia do związków twórców opery z masonami: m.in. przedstawienie kapłana Sarastra i jego męskiego towarzystwa, symbolika liczby trzy w warstwie muzycznej (trzykrotnie powtarzająca się fanfara) oraz treści (trzech

W kręgach masonskich poezja uważana była za formę „poznania przyjemnego”, wprowadzającego porządek i harmonię do duszy ludzkiej⁸. Nadrzędnym celem poezji była transpozycja wolnomularskich zasad i poglądów filozoficznych w uporządkowany system obrazów artystycznych. Poeta-mason, filozof, mag, kapłan wtajemniczony w istotę istnienia, władający językiem-szyfrem matki przyrody⁹, predestynowany był do pełnienia szczególnych zadań – apelując do serc i rozumu braci, a także niewtajemniczonych, powinien doskonalić ich wewnętrznie, prowadzić do poznania wyższych wartości.

Utwory powstające na potrzeby lożowe (hymny, pieśni obrzędowe, traktaty) są otwartymi tekstami mówiącymi o ważnych dla masona sprawach. Kwestie statusu człowieka w świecie, bólu człowieczego istnienia, zmagania się z niedoskonałością i marnością ziemskiej egzystencji, istoty Boga – wielkiego architekta, natury człowieka wyjaśniane są we wzniosłych strofach poetyckich, w których rzeczywistość jawi się masonowi marnością nad marnościami, a człowiek, najdoskonalsze dzieło Boga, stworzony na jego wzór i podobieństwo, skazany przez nieposłuszeństwo praojca Adama na cierpienia i udręki, ciągle pokłada ufność w nieustającej bożej opiece, dającej gwarancję na odrodzenie się i powrót do stanu harmonii z naturą¹⁰.

Bardziej interesujące w tej materii wydają się utwory braci masonów funkcjonujące w powszechnie dostępnym obiegu literackim. Teksty obficie rozpowszechniane poprzez związane z lożami wolnomularskimi wydawnictwa (m.in. wydawnictwo Nikołaja Nowikowa funkcjonujące przy Uniwersytecie Moskiewskim) miały w założeniu podwójnego adresata – wpisanego w strukturę tekstu czytelnika, adresata lub interlokutora

chłopców-geniuszy, trzy damy, trzy próby Tamina i Paminy). *Kronika opery*, Warszawa: Wyd. „Kronika” – Marian B. Michalik 1993, s. 52.

⁸ В. И. Сахаров, *Русская масонская поэзия XVIII века*, „Русская литература” 1995/4, s. 11.

⁹ В. И. Сахаров, *Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века*, s. 10.

¹⁰ В. И. Сахаров, *Русская масонская поэзия XVIII века*, „Русская литература” 1995/1, s. 3–27; О. Гончарова, *Херасков и масонская религиозность*, „Wiener Slavistischer Almanach” Sonderband 41. Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literaturen, Wien 1996, s. 5–25; Г. А. Давыдов, *Поэзия М. М. Хераскова и религиозные искания русских масонов*, [w:] *Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века*, Москва 2000, s. 66–119; A. Orłowska, *Motywy biblijne w liryce i poematach Michała Chieraskowa*, [w:] *Biblia w literaturze i w folklorze narodów wschodniosłowiańskich*, Kraków 1998, s. 143–157; A. Orłowska, *Poezja religijna Fiodora Kluczariewa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, „Slavica Wratislaviensia” CXXII, Wrocław 2003, s. 47–53; A. Orłowska, *О сущности человеческого бытия. Духовные оды Василия Майкова*, [w:] *Meninis tekstas: Suvoikimas. Analizė. Interpretacija. Nr. 5*, Vilnius 2006, s. 189–195.

narratora oraz brata wolnomularza. Masoni chętnie sięgali po popularne, cieszące się zainteresowaniem czytelnika gatunki, których zajmująca fabuła przyciągała uwagę czytelnika, a forma określająca charakter dyskursu i relacji z nim stwarzała możliwość wpływania na kształtowanie się poglądów także niewtajemniczonych.

Jednym z najistotniejszych komponentów w filozofii masońskiej były rytuały przejścia, symbolizujące osiągnięcie kolejnych poziomów wtajemniczenia, czyli wznoszenie się masona ku ideałowi, stopniowe osiągnięcie harmonii z boskim porządkiem świata. W ramach obrzędowości lożowej było to symboliczne wychodzenie z ciemności ku światłu, umieranie dla marności nad marnościami na ziemskim padole i osiągnięcie duchowego odrodzenia po wstąpieniu do loży (np. skomplikowana wędrówka postulata z ciemnej Groty Rozmyślań do loży – duchowego centrum, gdzie gromadzili się bracia¹¹).

Mistyczna wędrówka brata masona w poszukiwaniu sensu istnienia jest tematem licznych utworów masońskich:

Главная масонская работа – зwraca uwagę W. Sacharow – есть возрождение человека ветхого, падшего, греховного, раздвоившегося на душу [...] и тело [...]. Только так может быть восстановлена разорванная цепь натуры. [...] Лишь возрожденный человек может [...] гармонизовать неустроенный мир косной мертвой материи и окаменевшей души («дикий камень»), привести восставшее к новой жизни человечество в золотой век Астерей, в вечное царство блаженства и гармонии¹².

131

Przyjrzyjmy się zatem trzem wybranym, powstającym w kilkuletnich odstępach (tj. w procesie rozwoju fascynacji wolnomularstwem) utworom wybitnych rosyjskich poetów masonów, których fabuła opiera się na motywie wędrówki protagonisty w poszukiwaniu szczęścia, inaczej mówiąc, odpowiedzi na pytanie o istotę sensu życia: poematowi komicznemu Wasyla Majkowa¹³ *Gracz w lombra* (*Игрок ломбера*, 1763) oraz dwu

¹¹ Masoński rytuał inicjacyjny symbolizował narodzenie się do masońskiego życia, a także nieodwracalność tego aktu („raz wolnomularz, zawsze wolnomularz”). Szczegółowy opis osiemnastowiecznego rosyjskiego obrzędu inicjacyjnego patrz: Т. О. Соколовская, *Обрядность вольных каменщиков*, [w:] *Масонство в его прошлом и настоящем*, т. 2, Москва: Издание «Задруги» и К. Ф. Некрасова 1915, s. 87–95.

¹² В. И. Сахаров, *Миф о золотом веке в русской масонской литературе XVIII столетия*, «Вопросы литературы» 2000, № 11–12, s. 156.

¹³ Wasyl Majkow działał w lożach I. Jełagina (Wielka Loża Prowincjonalna, Loża Dziewięciu Muz), był związany z kółkiem M. Chieraskowa. Patrz: Г. В. Вернадский, *Русское масонство в царствование Екатерины II*, Петроград 1917, репринт. изд. Санкт-Петербург: Изд. им. Н. И. Новикова 1999, s. 48–49; Ю. В. Стенник, *Майков Василий Иванович*, [w:] *Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 2 (К–П), Санкт-Петербург: Изд. «Наука» 1999, s. 258–261.

utworom Michaiła Chieraskowa¹⁴ – powieści wschodniej *Złota gałązka* (*Золотой прут*, 1782) i poematowi baśniowo-filozoficznemu *Pielgrzymi, czyli poszukiwacze szczęścia* (*Пилигримы, или искатели счастья*, 1795).

*Gracz w lombra*¹⁵ opowiada o przygodzie Leandra, którego trzydniowe zmagania przy karcianym stoliku finalizuje przegrana wynikająca z banalnej pomyłki zmęczonego młodego hazardzisty. Zrozpaczony bohater zapada w sen, w którym zostaje przeniesiony do Świątyni Lombra, a następnie piekła karciarzy. We śnie mentorki – figury karciane lombra towarzyszące Leandrowi wyjaśniają mu tajemnice strategii partii karcianych. Wędrowkę bohatera finalizuje umoralniający wywód o zgubności gry w karty, o ile nie towarzyszą jej wiedza, rozsądek i umiar.

Zabawna opowieść o perypetiach pechowego gracza jest pretekstem do zaprezentowania w zawoalowanej formie ważkich dla masona wartości. Najistotniejszym komponentem obrazu świata przedstawionego jest pielgrzymka Leandra i jego opiekunek do Świątyni Lombra. Piękna świątynia usytuowana jest na wysokim wzgórzu, pod obłokami, w centrum gęstego lasu, w którym na drzewach zamiast liści bohater widzi figury karciane, słodkie i gorzkie zarazem. Prowadzą ku niej trzy bramy – Złota, Srebrna i Miedziana, do których wspiąć się należy po pięciu, czterech i trzech stopniach. Następnie schodzi w dół do piekła, gdzie jawią się mu zarówno udręki potępionych za niegodne czyny karciarzy, sąd nad ich duszami oraz Elizjum. Trudna, uciążliwa wspinaczka ku górze i zejście w otchłań w kontekście opowieści towarzyszących bohaterowi menterek, objaśniających tajemnice i niebezpieczeństwa wynikające z lekceważenia lub braku świadomości zasad obowiązujących w świecie lombra, przybiera mistyczne znaczenie:

Откроется тебе вся тайна, слушай внятно [...]

Не приходи во храм вратами ты иными;

Входи в него всегда ты больше золотыми!

Старайся мой совет полезный не забыть,

Ты можешь, о! Леандр, всегда счастливым быть».

¹⁴ Michaił Chieraskow w latach 1773–1774 był członkiem petersburskiej loży „Herokrates”, w 1776 r. – loży „Ozyrys”, brał czynny udział w zjednoczeniu łóż systemu I. P. Jełagina i I. Reichela, uczestniczył w organizowaniu loży „Harmonia” (1780–1783), kapituły „Latona” (1780), był założycielem, a następnie wielkim oratorem w „Loży Prowincjonalnej” systemu różokrzyżowców (Zakonu Złotego i Różanego Krzyża) w Moskwie. *Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 3 (Р-Я), Санкт-Петербург: Изд. «Наука» 2010, s. 345–361.

¹⁵ Poemat Majkowa traktowany jako traktat poetycki o zasadach lombra, jednej z najpopularniejszych gier karcianych w osiemnastowiecznej Rosji, cieszył się ogromnym zainteresowaniem wśród współczesnych (był trzykrotnie wydany za życia pisarz).

По сих речах они ко храму уж приспели,
На первых воротах (зłотых – А.О.) такую надпись зрели:
«Не сквозь сии врата кто хочет в храм войти,
Тот тщетною себя надеждою не льсти,
Дабы возмог узреть толь здание прекрасно;
Во храм лишь сим путем приходят безопасно¹⁶».

Sen Leandra jest metaforą peregrynacji postulata w asyście przewodnika duchowego z ciemnej komnaty ku łoży – świątyni, miejsca przeznaczonego dla wtajemniczonych zdolnych do podjęcia dysputy o istocie świata. Aby się tam znaleźć, należy rozważnie i cierpliwie dążyć do celu. Jedną słuszną drogą jest Złota brama. Przekroczyć ją może tylko ten, kto konsekwentnie stara się pokonać ułomności natury i osiągnąć doskonałości. Zejście do otchłani ukazuje sens cnoty umiaru i niewikłania się w marność, czyli dążenie do łatwej wygranej. Laudacja piekielnych sędziów na cześć starej hazardzistki, która całe życie poświęciła lombrowi, to pochwała cnót kardynalnych masona: czystość intencji i umiaru, hartu ducha, sprawiedliwego osądu świata oraz braterstwa dążących do wspólnego celu.

Złota gałązka Michała Chieraskowa, baśniowa opowieść wschodnia o przygodach kalifa Albekira, faworyta na dworze Sułtana (nie umiał wprawdzie jak sułtan strugać łyżek z drewna, ale potrafił bawić się z jego ukochaną małpką, rozmawiać z papugą, chwalić konia, dyskutować o polowaniach i zaletach psów myśliwskich), który utraciłszy nieoczekiwanie swoją uprzywilejowaną pozycję (małpa skrzyła kark, koń zdechł, piękna żona sułtana straciła urodę) zostaje wygnany i rozpaczony wyrusza na poszukiwanie sensu życia. Spotkanie z pustelnikiem Magoteosoforem, a następnie szereg dysput z nim pozwalają mu zrozumieć zarówno to, co się wydarzyło, jak i samego siebie oraz podjąć wysiłek ponownego określenia relacji z otaczającą go rzeczywistością, tj. odnalezienie swojego miejsca w świecie:

Всеми жребиями на свете слепой случай управляет [...] тленность земных сокровищ и суета преимуществ не искушают мудрого человека, ибо он равнодушно на все взирает! О друг мой! Примешь волнение мира, увидишь, что счастье вельможей подобно многим шарам, катящимся по одной длинной черте, все обращаются за передним и не могут иначе желанной точки достигнуть, доколе первый шар сам вон из черты не выпадет [...] И так благоденствие твое было подобно стуку и обращению шаров...¹⁷

¹⁶ В. И. Майков, *Игрок ломбера*, [w:] В. И. Майков, *Избранные произведения*, Москва–Ленинград: Изд. «Советский писатель» 1966, s. 63–64.

¹⁷ М. Херасков, *Золотой прут. Восточная повесть переведена с арабского языка*, Москва: Университетская типография у Н. Новикова 1782, s. 39–40.

Wsparciem dla Albekira, który dojrzał do powrotu do Bagdadu, jest cudowna złota gałązka, dar pustelnika, czyniąca go niewidzialnym i ujawniająca prawdziwe intencje ludzi, pozwalająca docierać do istoty ich działań i myśli. Upragniony powrót do stolicy na dwór sułtana zaskakuje bohatera – wszystko, co wcześniej postrzegał jako doskonałe, jawi mu się bezsensowną grą. Świadomy konsekwencji dokonujących się wydarzeń Albekir, apelujący o umiar i rozwagę, przebrany zostaje w czapkę błazna, a jego mentorskie pouczenia, bawiące początkowo władcę, doprowadzają go do katastrofy – grozi mu śmierć. Z opresji ratuje bohatera Magoteosofor. Starzec poddaje surowemu osądowi poczynania swego ucznia, podkreśla, iż nieroztropnie postąpił, mieszając się w sprawy państwa – miał przecież tylko przekonać się, czy w państwie sułtana zaplanowano ponownie szczęście. Albekir, zrozumiałwszy swój błąd, porzuca świat, aby w finale zająć miejsce starca pustelnika.

Z punktu widzenia doktryny masońskiej w opowieści Chieraskowa o perypetiach Albekira znaczące są pouczenia filozofa anachorety. W przeszłości, kiedy namiętności ludzi unicestwiły Kaszmirię, Magoteosofor pod wpływem Niebiańskiego Ducha, który przywrócił go do życia, podjął trud poszukiwania możliwości odbudowania harmonii świata:

134

...некий голос повелевал мне перейти горы, странствовать в Азии, склонишься в Африку, достичь Египета и тамо, ежели хочю успокоится на всю мою жизнь; сыскать человека, который бы научил меня камень зримый тобою в пещере сделать светлым, ибо он вдруг потемнел, когда я его из кармана выну [...]. Я повиновался ему и после не раскаялся¹⁸...

Mędrzec w samotności, w pełnej symbiozie z matką naturą, zgłębiając na przestrzeni lat tajemnice człowieczej egzystencji, swoim przykładem wskazuje Albekirowi istotność świadomego wyboru drogi życiowej. Osiągnięcie harmonii z naturą, podkreśla, jest dane nielicznym, którzy gotowi są wyrzec się marność świata, podporządkować swoje czyny i myśli wybranemu celowi.

Kluczowymi momentami w dyspucie mentora i ucznia są jego opowieści o świetlistym kamieniu, Kaszmirii – utraconym ziemskim rajem, i peregrynacji we wnętrzu piramidy w poszukiwaniu owego cudownego kamienia.

Przekazywany z pokolenia na pokolenie, zdobyty niegdyś heroicznym wysiłkiem śmiałka¹⁹, świetlisty kamień, który traci swój blask w mo-

¹⁸ Тамże, s. 62–63.

¹⁹ «Свойство сего камня есть издавать сияние в темноте [...] оный сыскивается на некоторой огненной горе, которая возвышается посреди восточного моря, и что каждый найти его может, кто переплыв сие несколько бурное море, вершины горы

mencie katastrofy Kaszemirii, jest symbolem intencjonalnego dążenia ku doskonałości (staranie o przekształcenie „kamienia nieociosanego” w doskonały „kamień kubiczny”).

To właśnie wędrówka w labiryncie piramidy, symbolicznego znaku solarnego tożsamesgo z cyrklem, antycypuje w powieści Chieraskowa możliwości człowieka poszukującego sensu istnienia. W wolnomularstwie spekulatywnym piramida, pisze N. Wójtowicz, „stanowi źródło dodatkowego światła wspierającego naukę o obowiązku i utrzymanie namiętności w granicach”²⁰. Opowieść pustelnika o wyprawie do wnętrza piramidy, aby odnaleźć wrzucone przez Niebiańską Przewodniczkę w ciemną szczelinę naczynie z uwięzionym w nim przez nieostroznego wędrowca cudownym kamieniem (nie był przygotowany, aby władać kamieniem, nie miał więc prawa dotknąć świętości), stanowi opis rytuału inicjacyjnego adepta. Magoteosofor posłusznie trzykrotnie po dziewięciu stopniach schodzi w ciemność, przezwycięża strach przed kontaktem z dzikimi zwierzętami, przechodzi przez ognistą pieczarę, mętną rzekę, pokonuje kamienną górę, na równinie zapada w sen, aby następnie i ponownie „być przywołany do życia” melodią boskiej pieśni. Wówczas to odrodzonemu wędrowcowi jawi się, niczym perła leżąca pomiędzy słońcem i księżycem, cudowny świat (ziemia-perła, znaki solarne po obu jej stronach to symbole „kobierca” masońskiego²¹, ważnego elementu wystroju każdej loży wolnomularskiej). Owa peregrynacja, u kresu której ponownie spotyka Niebiańską Uranię i odnajduje świetlisty kamień, jest początkiem nowego, świadomego istnienia zarówno jego, jak i później Albekira:

Она (Урия – А.О.) взяла меня за руку вывела вон из пирамиды; говоря мне: носи сей перстень всегда на указательном персте, он будет служить тебе предохранением от всякого искушения, чрез него ты можешь испытывать тайны естества, наслаждаться на земли истинным благоденствием²².

Symboliczny sens pielgrzymki inicjacyjnej zostaje jednoznacznie dookreślony w dysputach pustelnika z kalifem. Pełnemu wątpliwości uczniowi starzec wyjaśnia, iż poznanie tajemnicy natury i zrozumienie samego siebie dane będzie jedynie temu, kto nauczy się pokonywać

достигнет; что сам он будучи бедным пустынным, неимеющим других свеч, сим камнем в пещере пользуется, что он получил сей камень от своего отца, а сей от одного искреннего друга». Patrz: М. Херасков, *Золотой прут...*, s. 30.

²⁰ N. Wójtowicz, *Masoneria. Mały słownik*, Warszawa: Wyd. Verbinum 2006, s. 99.

²¹ W. Kirk MacNulty, *Wolnomularstwo. Sekrety i symbole masonów, ich historia i znaczenie*, Warszawa: Wyd. „Arkady” 2007, s. 141–177.

²² М. Херасков, *Золотой прут...*, s. 82.

namiętności. Opowieść o Kaszemirii, utraconym Złotym wieku, w której porządek określał prawo naturalne, uwypukla zarówno negatywne cechy doświadczanego przez Albekira pogrążonego w chaosie świata, jak i ujawnia iluzoryczność możliwości natychmiastowej, wbrew przekonaniom ludzi, jego przemiany.

Szereg polemik ze starcem pozwala natomiast zaprezentować ważne dla masona wartości. Magoteosofor przed swoim cudownym zniknięciem (stopniowo traci cielesność i przemieniony w łabędzia²³ znika w przestworzach) przekazuje swojemu uczniowi najistotniejsze dla niego prawdy. Człowiek nie ma możliwości odwracania porządku rzeczy i unikania niewłaściwych wyborów, nie należy więc przedwcześnie wpływać na zmianę stosunku ludzi do ich własnych czynów, jako że i bez tego są dostatecznie nieszczęśliwi. Zło i niedoskonałość jego natury są stabilnym komponentem życia, zmienia się tylko ich forma, ludzi należy zatem pozostawić ich losowi dopóki ich umysły nie zostaną oświecone i chociażby niektórzy dostąpią zadowolenia:

...Оставим Албекир людей нынешнему их жребию, будет время когда снидет с небес Премудрость, просветит умы и род человечесий, или часть оного учинит благополучною, а ты между тем читай сию на столе лежащую книгу, умеи понимать сия и ты счастлив будешь, ибо и ныне есть уже в мире счастливые люди²⁴.

136

Wschodnia baśń Chieraskowa jest w istocie apelem nawołującym do poszukiwania sensu istnienia w wymiarze osobistym, jak i antycypującym możliwości odrodzenia pogrążonego w chaosie świata, jeżeli tylko znajdą się jednostki gotowe do podjęcia misji skłonienia człowieka do refleksji nad własną ułomnością i pragnienia odbudowy utraconej harmonii.

Powstały dwanaście lat później poemat baśniowo-rycerski Michaiła Chieraskowa *Pielgrzymi, czyli poszukiwacze szczęścia* jest intymną refleksją poety-wolnomularza na temat kondycji człowieka, jego natury i relacji ze światem. Zdystansowany, momentami ironiczny narrator z perspektywy własnego doświadczenia życiowego («такo лет и зим я прожил шестьдесят») eksponuje ułudność przeświadczenia o szczęśliwym istnieniu i tezę, iż kluczem do jego osiągnięcia pozostaje niezmiennie natura człowieka:

²³ Łabędź odnosi się do ostatecznej realizacji pragnienia, jest mistycznym centrum i pojednaniem przeciwieństw, których sens w wymiarze absolutnym odpowiada jego archetypicznemu znaczeniu. Patrz: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków: Wyd. „Znak” 2000, s. 239.

²⁴ Tamże, s. 258–259.

Такую жизнь понять, едино есть искусство,
Не погружать в мечты рассудок, мысли, чувство²⁵.

Ramę kompozycyjną refleksji poety o świecie i człowieku stanowi romansowa przygoda carewicza Wielmira, szlachetnego i rozumnego młodzieńca, świadomego faktu, iż pogoń za sławą, honorami i uwikłanie w życiowe niepokoje nie gwarantują szczęścia, który pod wpływem podszeptów bogini Sławy zapragnął odmienić swój los. Narrator konstatuje, iż człowiek, niezależnie od swoich intelektualnych możliwości, pozostaje bezradny wobec wyzwań, jakie stawia mu życie i sam, pod wpływem emocji, sprowadza na siebie katastrofę:

Прах наши все дела, мы движемся в пыли!
Желаний никогда своих не умеряем;
Имея что нибудь, мы лучшего желаем²⁶.

Wielmir po trzydniowej wędrówce na łące zabił straszliwego dzika prześladowającego piękną pannę z kwiatem białej lilii na piersi. Uratowana z opresji Fielina zaprasza go do Doliny Szczęścia. Młodzieniec, oczarowany jej wdziękami, spędził tam z nią długie lata, oddając się uciechom miłosnym. Jednostajne, pełne zabaw życie sprowadza jednak nudę i zniechęcenie. Wówczas we śnie jawi mu się Biała Nimfa, która nakazuje mu zerwać z piersi panny kwiat lilii, przyczynę jego nieszczęścia. Spalenie magicznego kwiatu zamienia rajska dolinę w pustynię, a przemieniona w czarownicę Fielina wygania go z raju i skazuje osłabionego bezsensownym życiem bohatera na walkę z namiętnościami, aby ponownie zdobyć upragnione niegdyś szczęście. Dalsze losy jego wędrówki okryte są tajemnicą. Dopiero w finałowej pieśni narrator informuje, iż u jej kresu Wielmir ponownie spotkał się z Białą Nimfą – Miłoswiątą, która w nagrodę powiodła go do Krainy Szczęścia.

W opowieść o losach Wielmira Chieraskow wplata epizody o charakterze przypowieści ilustrujące ważne dla masona tezy, iż źródłem wszelkich nieszczęść jest ułomna natura człowieka i jego namiętności unicestwiającej harmonię istnienia. Baśniową opowieść o dwunastu zakochanych młodzieńcach, gotowych zginąć w obronie królowny-gnomki, zamienionych w psy u wrót jej pałacu (gdy walczyli z lwami Czarny Rycerz uprowadził pannę, zamknął się z nią w szklanym pałacu i na ich oczach oddaje się miłosnym igraszkom), o Lukullusie i Narcyzie

²⁵ М. Херасков, *Пилигримы или искатели счастья*, [w:] *Творения М. М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные*, ч. III, Москва: Унив. тип. у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия 1797, s. 162.

²⁶ Тамże, s. 174–175.

(szczęścia nie gwarantuje ani bogactwo Lukullusa, ani posiadana z woli bogów mądrość i umiejętność Narcyza spełniania wszelkich swoich pragnień, który za pychę przemieniony został przez bogów w zwierzę) oraz pieśń amatorów o księciu Zelnerze ukrywającym się pod maską pastuszka, który przedłożył namiętną miłość do pasterki nad obowiązki wobec narodu (z zazdrości zabija ukochaną, która wybrała miłość cara) zamykają filozoficzne rozważania narratora. Stwierdziwszy, iż los jest zmienny jak Proteusz, z goryczą konstatuje, że szczęścia człowieka nie można budować na namiętnościach ludzkich. Miłość i bogactwo są mrzonką, a pycha i pewność siebie doprowadzają człowieka do upadku. Życie ludzkie to marność nad marnościami, to gra, w której wszystko okazuje się teatrem i ułudą:

Лишь мира на театр мы первый ступим шаг,
Встречаем много зла, встречаем мало благ;
Забота нас, обман, печаль, тоска встречает;
Богатство льстит сердцам, а бедность удручает²⁷.

Jego diagnozę kondycji człowieka i świata dopełnia rozmowa Blindy, adresatki opowieści narratora, z Irosem²⁸. Nędzarcz, wieczny wędrowiec z wyboru, przekonuje swoją rozmówczynię, że ani służba złym, niesprawiedliwym władcom, ani oddanie ojczyźnie, ani miłość, ani chęć posiadania i sława nie gwarantują szczęścia. Jedynie pokora, ubóstwo, obojętność dla spraw doczesnych, umiejętność przebaczenia, ciągłe samodoskonalenie się zapewnią przyszłe bytowanie w Krainie Szczęśliwości. Wszyscy ludzie, podsumowuje jego rozważania narrator, niezależnie od statusu społecznego w planie etycznym pozostają wobec wyzwań losu sobie równi:

Несчастные Ирусы и милые Вельмиры,
Идите через тьму, идите счастья в храм;
Хоть рубище на вас, хоть рясы, хоть порфиры [...]
Вы люди, следственно на свете вы грешили,
Но счастливы, коль огонь пороков потушили,
И добродетели всем сердцем возлюбя,
Могли перенести из тьмы во свет себя²⁹.

Jednakże ułomni, ulegający marnościami świata, mają jednakże szanse niezależnie od swojego statusu, udoskonaliliwszy się wewnętrznie,

²⁷ Tamże, s. 289.

²⁸ Chieraskow w przypisie do poematu wskazuje na pokrewieństwo swojego bohatera z żebrakiem Arnajosem w *Odysei* Homera. Patrz: М. Херасков, *Пилигримы или искатели счастья*, s. 292.

²⁹ М. Херасков, *Пилигримы или искатели счастья*, s. 321.

przybliżyć się do absolutu, o ile zaakceptują święte prawo do wolności, równość, braterstwo każdego człowieka. Tylko wówczas możliwe się stanie odrodzenie harmonii świata:

Ко счастью верная показана дорога:
Люби ты ближнего, люби всем сердцем Бога!
Любовь, сия любовь украсит в нас сердца [...] Душа сияет в нас, блистают в нас умы,
Когда труждаемся для пользы общей мы. –
При стаде ли пастух, Монарх ли на престоле,
Простой ли гражданин, иль ратник в бранном поле,
Вельможи, нищие, благополучны суть,
Священной честности когда вдаются в путь³⁰.

W *Pielgrzymach* Chieraskowa kluczem do odczytania istotnych dla poety-masona ukrytych sensów staje się maska baśniowa i biblijna. Trudna, pełna niebezpieczeństw wędrówka przez życie prowadzi zarówno protagonistów, jak i narratora i adresata tekstu do stopniowego ujawnienia prawdy o kondycji człowieka i świata. To człowiek ze swoimi namiętnościami, wątpliwościami i pragnieniami jest przyczyną dysharmonii istnienia. W jego rękach spoczywa także dzieło odbudowy harmonii świata, o ile potrafi pokonać samego siebie. Wędrówki bohaterów utworów Majkowa i Chieraskowa w poszukiwaniu sensu życia, nawiązujące swoją formą do lożowych obrzędów inicjacyjnych i obrzędów przejścia, są apelem do serc i rozumu braci i profanów o refleksję nad sobą samym i światem, akceptację idei równości, braterstwa i wolności. Hieroglificzny język dyskursu poetyckiego przyciąga uwagę swoją barwnością i oryginalnością, buduje jednocześnie głębsze konteksty znaczeniowe zrozumiałe dla czytelnika świadomego idei wolnomularskich.

References

- Cirlot, Juan Eduardo. *Słownik symboli*. Kraków: Wyd. „Znak”, 2000.
- Davydov, Georgij Andreevich. *Poezja M.M. Khieraskova i religioznye iskania ruskich masonov*. In: *Masonstvo i russkaja literatura XVIII – natchala XIX veka*. Moskva: “Editorial USRR”, 2000: 66–119.
- Goncharova, Olga. *Khieraskov I masonskaja religioznost’*. In: “Wiener Slawistischer Almanach” Sonderband 41. *Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literaturen*. Wien: Ges. zur Förderungslawistischer Studien, 1996: 5–25.

³⁰ Tamże.

- Hass, Ludwik. *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1982.
- Khieraskov, Michail Matveevich. *Piligrimy, ili Iskatieli schastija*. In: *Tvorenija M.M. Khieraskova, vnov' ispravlennyja i dopolniennyja*, č. III. Moskva: Univ. Tip. u Khr. Ridigera i Khr. Klaudija, 1797: 158–321.
- Khieraskov, Michail Matveevich. *Zolotoj prut. Vostochnaja poviest'*. Moskva: Univ. Tip. u N. Novikova, 1782.
- Ivanov, Vasilij Fiedorovich. *Russkaja intieligencija i masonstvo. Ot Pietra Pierwogo do nashich dniej*. Moskva: Izd. "FondIV", 2008.
- Kronika opery*. Warszawa: Wyd. "Kronika" – Marian B. Michalik, 1993.
- Łotman, Jurij. *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przekład i posłowie B. Żytko. Gdańsk: Wyd. słowo/obraz terytoria, 1999.
- MacNulty, W. Kirk. *Wolnomularstwo. Sekrety i symbole masonów, ich historia i znaczenie*. Warszawa: Wyd. "Arkady", 2007.
- Majkov, Vasilij Ivanovich. *Igrok lombera*. In: V. I. Majkov, *Izbrannyje proizvedenija*. Moskva–Leningrad: "Sovietskij pisatel", 1966: 55–73.
- Orłowska, Alina. *Motywy biblijne w liryce i poematach Michała Chieraskowa*. In: *Biblia w literaturze i w folklorze narodów wschodniostowiańskich*. Kraków: TAiWPN UNIVERSITAS, 1998: 143–157.
- Orłowska, Alina. *O suschnostii tchelovietcheskogo bytija/ Duchovnyje ody Wasilija Majkova*. In: *Meninis tekstas: Suvokimas. Analizė. Interpretacija. Nr. 5*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006: 189–195.
- Orłowska, Alina. *Poezja religijna Fiodora Kluczariewa*. In: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. "Slavica Wratislaviensia" CXXII. Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003: 47–53.
- Sakharov, Vsievilod Ivanovich. *Ieroglify volnych kamienshikov. Masonstvo i russkaja literatura XVIII – nachala XIX wieka*. Moskva: «Zhiraf», 2000.
- Sakharov, Vsievilod Ivanovich. "Mif o zolotom wiekie v russkoj masonskoj literaturie XVIII stoletija". *Voprosy literatury* 2000, № 11–12: 149–164.
- Sakharov, Vsievilod Ivanovich. "Russkaja masonskaja poezja XVIII wieka". *Russkaja literatura* 1995, № 4: 3–27.
- Semieka, Aleksandr Vladimirovich. *Russkoje masonstvo v XVIII wiekie*. In: *Masonstvo v jego proshlom i nastojaschem*. Moskva: T-vo skoropietchatni A. A. Levinson, 1914, t. 1: 124–175.
- Serczyk, Władysław Andrzej. *Kultura rosyjska XVIII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984.
- Siennik, Jurij Vladimirovich. *Majkov Vasilij Ivanovich Майков Василий Иванович*. In: *Slowar' russkich pisatielej XVIII wieka*, vyp. 2 (K–P). Sankt-Pietierburg: Izd. "Nauka", 1999: 258–261.
- Slowar' russkich pisatielej XVIII wieka*, vyp. III (R–Ja). Sankt-Pietierburg: Izd. "Nauka", 2010.
- Sokolovskaja, Tira O. *Obriadnost' volnych kamienshikov*. In: *Msonstvo v jego proshlom i nastojaschem*, t. 2. Moskva: Izdanie «Zadrugi» i K. F. Niekrasova, 1915: 87–95.

Viernatskij, Georgij V. *Ruskoje masonstwo v carstvovanije Ekateriny II*. Pietrograd 1917. Reprint. izd. Sankt-Pietierburg: Izdatelstvo im. N. Novikova, 1999.
Wojtowicz, Norbert. *Masoneria. Mały słownik*. Warszawa: Wyd. Verbinum, 2006.

ABSTRACT

Masonic hieroglyphs. On the specific nature of Russian Masonic literature of the 18th century

The Masonic poet, in command of an equivocal, cryptic language, appealing to the hearts and minds of both Masons and the uninitiated, should help them refine their inner nature and lead them towards the acquisition of higher values.

The literary texts freely circulated by the publishers associated with the Masonic lodges were aimed at two addressees: the implied reader and the Masonic brother. Freemasons eagerly used popular literary genres. The generic form defining the type of discourse and the relationship with the reader made it possible to influence the beliefs of the uninitiated, and the ambiguous, symbolic language, comprehensible to Freemasons enabled them to communicate over the heads of the profane.

KEYWORDS

Freemasons, symbol, Masonic hieroglyphs, discourse, the Golden Age, epic poem, utopia

На полях рассуждений о пословицах и поговорках в русском языке

РЕЗЮМЕ

В статье представляются разные способы понимания пословиц и поговорок в русской теории и лексикографической практике. Особое внимание уделяется их отношению к фразеологии. Автор попытался представить тоже границу между пословицами и поговорками и сформулировать собственный подход к данному вопросу.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

пословица, поговорка, фразеологизм, теория фразеологии

1. Вступительные замечания о пословицах и поговорках

Термины *пословица* и *поговорка* часто употребляются совместно, а также часто считаются взаимозаменяемыми. Это связано с проблемой определения существенных различий между этими понятиями, а также выделения их характерных черт. В разнообразных источниках можно прочесть, что «дискуссионными остаются многие вопросы: включение или невключение пословиц во фразеологическую систему, отличие пословиц от поговорок»¹, «поговорки наиболее тесно связаны с такими устойчивыми выражениями, как фразеологизмы»². Появляются также такого рода утверждения: «ряд исследователей

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Językoznawstwa, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: piasaga@poczta.onet.pl; ORCID: 0000-0002-0033-1067.

¹ *Русский язык: энциклопедия*, ред. Ю. Н. Караулов, Москва: Языки славянской культуры 2003, с. 355.

² Там же, с. 347.

не различают поговорки и пословицы»³. С прагматической точки зрения, попытки поиска решения вышеупомянутых проблем могут показаться излишними. Действительно, среднестатистический носитель языка не задумывается о том, какой языковой единицей он пользуется, когда говорит, например: *лучше поздно, чем никогда; бежал от дыма, а упал в огонь* или *вранье не споро, попутает скоро*.

По определению, содержащемуся в *Малом словаре польского языка*, пословица – это «короткое предложение [...], часто в стихотворной форме, выражающее какую-либо мудрость или мысль общего характера, зачерпнутую из литературных или народных источников»⁴. Поговорка определяется как «разновидность пословицы, мудрость»⁵. Подобное определение дала О. С. Ахманова в *Словаре лингвистических терминов*. Поговорку ученая определила как «образное, иносказательное выражение, отличающееся от пословицы своей синтаксической незаконченностью»⁶. Второе значение этого же термина с пометой *малоупотребительное* или *устаревшее* в вышеупомянутом лексикографическом труде звучит так: «То же, что пословица»⁷. Термин пословица с пометой *малоупотребительное* или *устаревшее* также был определен как «поговорка», хотя далее приведено развернутое определение: «образное законченное изречение, имеющее назидательный смысл и обычно специфическое ритмо-фонетическое оформление»⁸.

Однако даже без учета способа понимания этих устоявшихся языковых единиц, их очень ценным преимуществом является то, что они придают высказыванию особую выразительность и точность, и создается впечатление, что формулируемые мысли сильнее действуют на собеседника или адресата слов. Ценность пословиц и поговорок состоит в том, что они представляют собой моральный кодекс человека и относятся к опыту, нажитому человечеством. Они являются источником знаний и представлений людей.

Это – трудовой, нравственный и художественный опыт поколений, сжатый в мудрые изречения и образные выражения. Это житейская практическая философия, отобразившая многообразие народных характеров, сложность

³ Там же.

⁴ *Mały słownik języka polskiego*, red. Stanisław Skorupka, Warszawa: PWN 1969, с. 673 (перевод А. Р.).

⁵ Там же, с. 606 (перевод А. Р.).

⁶ О. С. Ахманова, *Словарь лингвистических терминов*, Москва: Советская Энциклопедия 1966, с. 828.

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 341.

и противоречивость бытовой, социальной и политической жизни русского народа. Народная философия [...] была и осталась в поиске идеалов правды, добра, справедливости, красоты, в постоянном устремлении к ним. [...] Пословицы и поговорки – памятник народной мысли и народного языка. [...] наследие не устаревшее, живое, входящее в нашу речь, в нашу повседневную жизнь. В разговоре и ораторской речи, в газете и книге пословицы и поговорки обладают непререкаемым авторитетом (*Пословица несудима*), авторитетом высшим, народным, в самом полном объеме этого слова. [...] Через пословицы мы становимся единомышленниками наших далеких предков, а они – нашими современниками⁹.

В. П. Аникин называл собрание пословиц и поговорок энциклопедией человеческих достоинств, пороков и слабостей¹⁰. Этот ученый утверждал, что они касаются универсальных вопросов, и описывают все, что связано с менталитетом, отношениями между людьми, а также способами реакции человека на происходящие вокруг него события. «Что не болит, то и не плачет – писал В. Даль – что не дошло до народа, не касалось житья-бытья его, то не шевелило ни ума, ни сердца его, и того в пословицах нет; что впуталось, добром либо лихом, в быт его, то найдете в пословице»¹¹. В. Змарзер определила пословицы и поговорки как народно-культурные стереотипы,

в которых отражаются обычаи, вкусы, привычки и предрассудки народа. Они являются устойчивой формой его самосознания, знаком этнической идентификации отдельных его представителей. Это социально отработанные характеристики людей и предметов, отношений и ситуаций, извлеченные из многовекового опыта решения вечных проблем [...]. [...] они ярко и убедительно отражают опыт человека. Скорректированный в глубинах национальной психики¹².

145

⁹ *Русские пословицы и поговорки*, сост. А. И. Соболев, ред. Ф. М. Селиванов, Москва: Советская Россия 1983, с. 25–26.

¹⁰ Ср. рассуждения В. П. Аникина, содержащиеся в предисловии к словарю: *Русские пословицы и поговорки* (сост. А. И. Соболев, ред. Ф. М. Селиванов, Москва: Советская Россия 1983). «Пословицы – это окаменевшие словосочетания, созданные на основе человеческого опыта [...]. [...] они являются значительным показателем восприятия реальности данным языковым сообществом», – пишет Э. Млынарчик (E. Młynarczyk, *Językowy obraz rzemiosła jako zawodu i źródła utrzymania (w świetle polskich przysłów i frazeologizmów)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Linguistica” 2013, т. VIII, с. 24–25). Именно по этой причине они играют важную роль в воссоздании языкового образа мира.

¹¹ В. И. Даль, *Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа*, Санкт-Петербург: Литера. ВИАН 1997, т. 1, с. 236.

¹² В. Змарзер, *Паремия русского и польского языков как объект лексикографического описания*, „Przegląd Rusycystyczny” 1997, № 3–4, с. 236.

2. Краткая история русской паремиографии

Изначально, собрания *пословиц и поговорок* имели форму рукописных сборников¹³. Старейший из них, *Повести, или пословицы всенароднейшие по алфавиту* датируется на XVII в. Можно предположить, что эта коллекция, собираемая на протяжении около ста лет и содержащая 2786 текстов, была создана на основе более ранних малых «антологий». А это означает, что традиция создания рукописных сборников существовала на Руси со времен появления письменности. В XVII–XVIII вв. – как замечает А. И. Соболев – таких сборников было создано около сорока. Наиболее значимая и первая такого рода публикация под заглавием *Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие* относится к XVIII в. Ее автор Н. Г. Курганов собрал 908 текстов. В виде самостоятельного книжного издания пословицы были впервые напечатаны в 1770 г. под названием *Собрание 4291 древних российских пословиц*. Эти пословицы были собраны профессором Московского университета А. А. Барсовым. Вторая половина XVIII в. – это времена растущего интереса образованных элит к фольклору. Стоит добавить, что один из придворных поэтов царицы Екатерины II по ее указу собрал пословицы в книжке *Русские пословицы, собранные Ипполитом Богдановичем* (1785). Даже сама императрица создала небольшой сборник *Выбранные российские пословицы* (1782). В XIX в. в печать вышли работы Д. Княжевича (*Полное собрание русских пословиц и поговорок* – 1822 г.), а также И. М. Снегирева (*Русские народные пословицы и притчи* – 1848 г., *Новый сборник русских пословиц и притчей, служащий дополнением...* – 1859 г.). В 1861–1862 гг. был создан сборник *Пословицы русского народа* В. И. Даля, а позже, между 1863 и 1866 г. – *Толковый словарь живого великорусского народа* того же автора.

Содержание сборника давало картину жизни русского народа во всем многообразии ее проявлений, в изображении и оценках самого народа, его мировоззрения со всеми противоречиями, глубиной и ограниченностью, достоинствами и недостатками. По полноте охвата материала собрание В. И. Даля остается непревзойденным¹⁴.

¹³ Более широкое описание русской паремиографии можно найти, например, в предисловии к словарю *Русские пословицы и поговорки* (сост. А. И. Соболев, ред. Ф. М. Селиванов, Москва: Советская Россия 1983), написанного Ф. М. Селивановым (с. 21–24).

¹⁴ *Русские пословицы...*, с. 23.

В XX в. были написаны труды М. А. Рыбниковой *Русские пословицы и поговорки* (изданные в 1961 г.), А. И. Соболева – *Русские пословицы и поговорки* (изданные в 1983 г.). Кроме того, внимания заслуживают также *Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения. Лингвострановедческий словарь* авторства В. П. Фелициной и И. И. Прохорова (первое издание – 1979 г.), *Пословицы и поговорки русского народа* авторства В. И. Зиминой, А. С. Спирина (изданные в 1996 г.), *Словарь русских пословиц и поговорок* В. П. Жукова (изданный в 1966 г.).

3. Пословицы и поговорки в контексте фразеологии

Среди ученых, изучающих устойчивые языковые единицы, можно выделить три группы. Первая из них – это сторонники широкой трактовки термина *фразеология* (Н. М. Шанский, А. А. Реформатский, С. Скорупка, В. Хлебда, С. Кароляк, Т. Шутковски, А. Новаковска), включающие в этот корпус выражения, обороты и фразы, отличающиеся более или менее устойчивым характером. В своих работах они анализируют не только идиоматические выражения, занимающие «фразеологический центр», но также именно *пословицы и поговорки*, потому что, так же, как и идиомы, они представляют собой готовые цельные единицы, содержащие определенный смысловый потенциал, отличающиеся высокой степенью сочетаемости компонентов, имеют неизменный состав и структуру, могут иметь синонимы и антонимы, выполняют прежде всего номинативную функцию, а также являются, в лексическом смысле, непереводаемыми на другие языки. Такие теории выводят на первый план одну фундаментальную черту всех языковых единиц, причисляемых к фразеологии, а именно – их установление через практику употребления в данной общественности. Очень часто такие единицы характеризуются семантической нерегулярностью, которая проявляется в наличии внутри них элементов с некодифицированным, нетипичным значением. В. Хлебда расширил границы фразеологии, выбирая, в качестве ее основного критерия, возможность воспроизведения «языкового элемента в данной ситуации, для выражения определенной смысловой связи», а в рамки ее исследовательских интересов выдвигая каждую отнесенную к ней форму выражения определенного смыслового потенциала, то есть разнообразные в генетическом, семантическом,

структурном и стилистическом смысле пословицы, идиомы, термины и формулы этикета¹⁵.

Будучи самостоятельным по значению предложением, паремия функционирует как независимый, исчерпывающий элемент общения. Воспроизводимость, лексическая стабильность и многокомпонентность – как отличительные черты пословиц – позволяют помещать их в область широко понимаемой фразеологии. Описанием места пословиц в языковой системе занялся недавно Т. Шутковски¹⁶. Названный исследователь явно поддерживает широкий подход к фразеологии, определяя паремии как единицы «reprodukowane, ponadleksykalne, charakteryzujące się dwupłaszczyznową semantyką oraz pełniące funkcję wtórnych środków nominacji językowej motywowanej względami pragmatycznymi»¹⁷. Такую же точку зрения разделяет А. Новаковска¹⁸.

Сторонники «ограниченной фразеологии» считают, что пословицы и поговорки следует исключить из корпуса фразеологических единиц. Они подчеркивают, например, разный характер номинативного значения первых и вторых единиц. Хотя фразеологизмы и являются экспрессивными выражениями, то возможны синонимические замены, такие как, например, *бить баклуши* = *бездельничать*, или *вставлять палки в колеса* = *мешать*¹⁹. Эти сочетания всегда используются для обозначения определенных вещей, явлений, выражают понятия и поэтому, принимая во внимание их семантику, являются чаще всего эквивалентами слов. И даже в ситуациях, когда трудно заменить устойчивое выражение одним словом, оно все равно означает конкретный предмет или явление, например *оказаться у разбитого корыта* означает 'утратить что-либо, что уже было у кого-то'. При этом надо уточнить, что данный фразеологизм употребляется тогда, когда речь идет о неожиданном и резком ухудшении чьей-либо

¹⁵ W. Chlebda, *Problem tzw. jednostek języka i praktyka przekładu na język obcy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego, Filologia Rosyjska” 1994, z. 33, s. 41–48. Этот ученый ввел понятие *фразематика*. Это так называемая фразеология отправителя речи, охватывающая все относительно готовые и воспроизводимые языковые единицы, выражающие определенный смысловой потенциал (например, в польском языке: *pogođa dla bogaczy, jeśli się tak można wyrazić, panie dziejku*).

¹⁶ T. Szutkowski, *Jednostka paremiczna w europejskich i amerykańskich nurtach lingwistycznych*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2015, t. XL, ч. 2, s. 167–178; T. Szutkowski, *Współczesna paremiografia rosyjska i polska: stan, problemy, perspektywy*, Szczecin: Volumina.pl Daniel Krzanowski, 2015.

¹⁷ T. Szutkowski, *Współczesna paremiografia rosyjska...*, s. 47.

¹⁸ A. Nowakowska, *Świat roślin w polskiej frazeologii*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005, s. 40–41.

¹⁹ Е. В. Берещагин, В. Г. Костомаров, *Язык и культура*, Москва: Индрик 2005, с. 176.

материальной или социальной ситуации. Несмотря на то, что пояснение приведенного выражения требует развернутого описания, ясным остается то, что данная единица описывает не сумму фактов, а конкретное, отдельное явление²⁰.

Пословицы и поговорки указывают на более сложные ситуации: *не все то золото, что блестит* 'nie wszystko złoto, co się świeci', *рука руку моет* 'ręka rękę myje', *легко чужими руками жар загребать* 'łatwo gorące kasztany cudzymi rękami z ognia wyjmować', *десять поваров только щи пересаливают* 'gdzie kucharek sześć, tam nie ma co jeść'. То есть, в основе смыслового содержимого пословиц и поговорок лежат не понятия, а суждения (Жуков 1998: 9)²¹. По этой причине, их значение не может быть передано отдельным словом или словосочетанием, и требует полного, часто развернутого, пояснения. В связи с тем, что они называют отношения или относятся к зависимостям между отдельными предметами или явлениями, то есть – указывают на более сложные ситуации, уточнение их значения требует подробного описания.

Ученые, относящиеся к упомянутой группе, воспринимают пословицы и поговорки как единицы, имеющие структуру предложения, и по этой причине выносят ее за рамки фразеологии. По мнению В. П. Жукова, пословицы и поговорки

обладают смысловой и интонационной завершенностью [...], категориями предикативности и модальности, т.е. всеми конструктивными признаками предложения. [...] Слова, входящие в состав пословиц и поговорок и выражающие наиболее существенные стороны мысли, нередко выделяются или по крайней мере могут быть выделены логическим ударением. Почти ни на одном из компонентов фразеологизма нельзя сделать логического ударения²².

Фразеологизмы, с другой стороны, представляют собой самостоятельные, номинативные единицы, непосредственно связанные с внеязыковой действительностью, имеют форму словосочетания и исполняют в предложении роль определенной части речи, а также сочетаются с другими словами по принципу согласования, управления и примыкания.

Ю. Лукшин, представляя основные фразеографические правила *Польско-русского и русского-польского словаря* пишет, что фразеологической единицей считает такое сочетание минимум двух полных

²⁰ Там же.

²¹ В. П. Жуков, *Словарь русских пословиц и поговорок*, Москва: Русский язык 1998, с. 9.

²² Там же, с. 9–10.

выражений, состоящих в сочинительных либо подчинительных синтаксических отношениях, в семантической структуре которого происходят определенные семантические перестановки²³. Такой подход автоматически исключает из определения фразеологии полные, законченные предложения, имеющие в структурно-грамматическом смысле неизменяемую форму.

В. П. Жуков не относит к числу пословиц и поговорок предикативных синтаксических групп, имеющих открытую структуру: *глаза на лоб лезут у кого-либо, медведь на ухо наступил кому-либо, руки чешутся у кого-либо*²⁴. Выражения такого типа могут быть объяснены при помощи одного слова.

В пословицах и поговорках повторяемое слово часто находится в определенной грамматической форме, например: *Моя хата с краю, ничего не знаю* – глагол стоит всегда в первом лице единственного числа; *Куй железо пока горячо* – здесь, в свою очередь, он принимает форму повелительного наклонения²⁵. Во фразеологизмах слова могут принимать разные грамматические формы: *взять за душу, взял за душу, взяла за душу*²⁶, *не моя забота, не твоя забота, не наша забота*²⁷. Однако стоит отметить, что бывает и так, что фразеологизмы берут начало как раз из пословиц и поговорок. Для примера, в единице *Кто кашу заварил, тот пусть ее и расхлебывает* содержатся два фразеологизма: *заварить кашу* и *расхлебывать кашу*. В свою очередь, пословица *Хлеб-соль ешь, а правду-матку режь* включает в себя три фразеологизма: *хлеб-соль, правда-матка* и *резать правду-матку в глаза*²⁸.

В. Змерзер в статье под названием *Status jednostki frazeologicznej w słowniku frazeologicznym (na podstawie kartoteki polsko-rosyjskiego i rosyjsko-polskiego słownika frazeologicznego KSF)* пишет:

между фразеологизмом и пословицей или поговоркой существует много сходств, но в то же время эти понятия не идентичны. Пословица содержит в себе общепринятое суждение о действительности, предсказание или вывод метафорического характера. В то время как поговорки – это краткие, широко распространенные присказки, которые не нацелены на суждения или выводы. В отличие от фразеологизмов, пословицы и поговорки от-

²³ J. Lukszyn, *Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski słownik frazeologiczny (Podstawowe zasady frazeologiczne)*, „Przegląd Rusycystyczny” 1998, nr 1–2, с. 119–120.

²⁴ В. П. Жуков, *Словарь русских пословиц...*, с. 11.

²⁵ В. И. Зимин, А. С. Спириин, *Пословицы и поговорки русского народа*, Москва: Сюита 1996.

²⁶ S. Karolak, *Słownik frazeologiczny rosyjsko-polski*, Warszawa: Energeia 1998, с. 361.

²⁷ Там же, с. 362.

²⁸ Ср.: В. И. Зимин, А. С. Спириин, *Пословицы и поговорки...*, с. 5.

личаются прозрачной семантикой, а между их составными частями существуют свободные синтаксические связи²⁹.

В. Телия, в свою очередь, высказалась о пословицах и поговорках следующим образом:

В устойчивом составе воспроизводятся пословицы и поговорки – достояние народной мудрости: *Старый конь борозды не портит; У бабы волос долог, а ум короток; Как об стенку горох* и др. Но и эти устойчивые сочетания не являются единицами языка как идиомы, – они принадлежат жизненной философии народа, изучаемой в фольклоре³⁰.

Третья группа ученых исключает *пословицы* из области фразеологии, в то же время считая *поговорки* ее неотъемлемой частью. Г. Г. Шапалова утверждает, что поговорка, будучи типичным фразеологизмом (*Темень, хоть глаз коли; Положить зубы на полку*), является частью предложения. Может быть подлежащим (*Этот бедный Макар* опять попал в беду), сказуемым (*Ловить журавля* в небе), дополнением (*Когда рак свистнет*)³¹. Мнение Г. Г. Шапаловой поддерживает также А. Н. Тихонов. Он утверждает:

Пословицы имеют общие с фразеологизмами черты – устойчивость лексического состава, употребления, обладают свойством воспроизводимости. Однако они не являются семантически целостными единицами, неэквивалентны слову: [...] *В тихом омуте черти водятся. Соловья баснями не кормят*. Учитывая это, пословицы нецелесообразно включать в состав фразеологии. Иное дело поговорки. [...] Поговорки обладают не только устойчивым составом компонентов, но и смысловым единством, смысловой целостностью, воспроизводимы, функционально близки к слову, синтаксические членимы (выступают в функции того или иного члена предложения)³².

Этот ученый подчеркивает, что многие поговорки, будучи одновременно фразеологизмами, происходят именно от пословиц. В качестве примеров он приводит такие единицы, как: *воду в ступе толочь* и *Воду в ступе толочь – вода и будет; стреляный воробей* и *Стреляного воробья на мякине не проведешь; тихий омут* и *В тихом омуте черти водятся*. В структурном смысле поговорки могут напоминать словосочетания (*положить зубы на полку, кожа да кости*) или даже готовые предложения (*душа в пятки ушла, кот заплакал*). Однако, они всегда

²⁹ В. Змарзер, *Паремия русского и польского языков...*, с. 251.

³⁰ Т. С. Аристова, М. Л. Ковшова, Е. А. Рысева, В. Н. Телия, И. Н. Черкасова, *Словарь образных выражений русского языка*, ред. В. Н. Телия, Москва: Отечество 1995, с. 11.

³¹ *Краткая литературная энциклопедия*, ред. А. А. Сурков, Москва: Советская энциклопедия 1968, т. 5, с. 822; *Современный русский язык*, гл. ред Л. А. Новиков, Санкт Петербург: Лань 1999, с. 287–288.

³² В. И. Зимин, А. С. Спирин, *Пословицы и поговорки...*, с. 10.

требуют определенного рода дополнения, чтобы функционировать в виде готовых, самостоятельных предложений. Подводя итог, представители третьей группы считают, что «поговорки составляют существенную часть русской фразеологии, входят в ее ядро»³³.

4. Граница между пословицами и поговорками

Часть исследователей подчеркивает границу между пословицами и поговорками, принимая во внимание как грамматические, так и логические обоснования. Их можно считать последователями концепции В. И. Даля. Это такие ученые, как В. Аникин, В. Архангельский, Ф. М. Селиванов или И. И. Прохоров. Стоит также процитировать определение обоих терминов, предложенное В. И. Далем:

Пословица – коротенькая притча [...] Это – суждение, приговор, поучение, высказанное обиняком и пущенное в оборот, под чеканом народности. Пословица – обиняк, с приложением к делу, понятый и принятый всеми. [...] как всякая притча, полная пословица состоит из двух частей: из обиняка, картины, общего суждения и из приложения, толкования [...] При таком понятии о пословице мы должны согласиться, что она не сочиняется, а вынуждается силою обстоятельств, как крик или возглас, невольно сорвавшийся с души³⁴. Поговорка – окольное выражение, переносная речь, простое иносказание, обиняк, способ выражения, но без притчи, без суждения, заключения, применения; это одна первая половина пословицы. Поговорка заменяет только прямую речь окольную, не договаривает, иногда и не называет вещи, но условно, весьма ясно намекает³⁵.

По мнению вышеупомянутых ученых, пословицы всегда являются законченными предложениями, выдвигают полноценное суждение о действительности, содержащиеся в них образы могут быть связаны с разнообразными жизненными ситуациями: *Пчела далеко за каплей летит; Лазил черт за облаками, да оборвался; Всякая рыба хороша, коли на уду пошла*. Поговорки в свою очередь становятся законченными предложениями только в конкретном контексте, они представляют собой частичные суждения. Зачастую, они имеют эмоционально-экспрессивный характер и описывают определенные явления, например: *надоел как горькая редька, свалился как снег на голову*. Предложения вроде *легко чужими руками жар загребать*, как форма

³³ Там же, с. 11.

³⁴ В. И. Даль, *Пословицы, поговорки и прибаутки...*, с. 15–16.

³⁵ Там же, с. 17.

обобщенного выражения мысли и полное суждение, представляет собой пословицу. Но по отношению к конкретному человеку – *Он любит чужими руками жар загребать*, является мнением о данном человеке. Поговорка зачастую говорит о вещах не прямо: *молчать – держать язык за зубами*, *трус – не из храброго десятка*, *пьяный – у него в глазах двоится*, *глупый – у него не все дома*. От пословицы отличается тем, что обычно не имеет морализаторского, нравоучительного характера: *Ни пава, ни ворона; Вот где собака зарыта; Семь пятниц на неделе*. Как писал Ф. М. Селиванов,

поговорки всегда предметно-образны в словесном воплощении, не прибегают к абстрактным понятиям и в большинстве своем не достигают той степени обобщения, которая отмечена для пословицы [...]. Сказанное не означает, что поговорки ограничены в способности переносного, метафорического и метонимического применения³⁶.

По мнению таких ученых, как А. А. Потебня, О. Широкова, В. П. Жуков, И. М. Снегирев или А. И. Молотков, граница между пословицами и поговорками проходит на уровне их лексического значения, а не выражаемого суждения о действительности, людях, явлениях и т.д. О. Широкова подчеркнула, что пословицы имеют только переносный смысл, а поговорки – дословный. В. П. Жуков поговоркой считает короткую максиму, представляющую собой определенную народную мысль, в грамматическом смысле являющуюся законченным предложением и имеющую как дословное, так и переносное значение либо только переносное³⁷. Как пример первой он приводит следующие пословицы: *Аппетит приходит во время еды; Что посеешь, то и пожнешь; Любишь кататься, люби и саночки возить; Близок локоть да не укусишь*. В дословном смысле не используются следующие паремии: *Своя рубашка ближе к телу; Бабушка надвое сказала; Ворон ворону глаз не выклюет; Горбатого могила исправит*.

Переносный смысл пословицы всегда должен быть описан, рассказан, объяснен, например – *Овчинка выделки не стоит* ‘дело не стоит того, чтобы им заниматься’. Это означает не только конкретное понятие, но и суждение. Представляя определенную ситуацию, пословица может использоваться в разнообразных контекстах. Так происходит по причине многозначности выражаемых пословицей смыслов. Единица *Отольются волку овечьи слезки* представляет собой предупреждение, суровое суждение и, в то же время оценку несправедливого отношения богатого к бедному, сильного к слабому,

³⁶ Русские пословицы..., с. 5–6.

³⁷ В. П. Жуков, *Словарь русских пословиц...*, с. 11.

хитрого человека к простодушному. Бывают пословицы, констатирующие определенные факты: *В гостях хорошо, а дома лучше; Близок локоть, да не укусишь*. Другие, в свою очередь, говорят о том, как следует поступать: *Готовь сани летом, а железо зимой; Куй железо, пока горячо*. Такие пословицы являются как бы голосом «народной совести многих поколений», указывающим на то, что является добром, а что – злом³⁸.

Поговорки – как пишет В. П. Жуков – это краткие максимы, иногда поучительного характера, отражающие народную точку зрения, являющиеся, в грамматическом смысле, полными предложениями, имеющими только дословное значение³⁹. Например: *Лучше поздно, чем никогда; Старый друг лучше новых двух; Деньги дело наживное*. При такой трактовке, на границе между пословицами и поговорками имеются так называемые *пословично-поговорочные выражения*. Они сочетают в себе черты как первых, так и вторых единиц. В их состав входят компоненты, используемые в свободном или переносном смысле: *Пьяному (дословный смысл) море по колено; Правда (дословный смысл) в огне не горит и в воде не тонет; На сердитых (дословный смысл) воду возят*.

Проблема определения границы между пословицами, а также описания их положения в языковой системе по отношению к фразеологизмам, является сложной и требует многосторонних исследований. Традиционно фразеологизмом считают языковую конструкцию, имеющую устойчивый характер, выступающую в роли того или иного члена предложения, состоящую из двух или более выражений и содержащую компоненты, имеющие нетипичное значение. Такая точка зрения предполагает необходимость исключения из корпуса фразеологии единиц, имеющих характер предложения. По этой причине некоторые ученые не относят пословиц к фразеологизмам. Что же касается статуса поговорок, часть исследователей склоняется к теории А. Н. Тихонова, по мнению которого поговорки, хотя и зачастую происходят от пословиц, существенно отличаются от них в области значения и структуры, они: «обладают не только устойчивым составом компонентов, но и смысловым единством, смысловой целостностью, воспроизводимы, функционально близки к слову, [...] выступают в функции того или иного члена предложения»⁴⁰.

³⁸ В. П. Фелицына, Ю. Е. Прохоров, *Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения. Лингвострановедческий словарь*, ред. Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров, Москва: Русский язык 1988, с. 8.

³⁹ В. П. Жуков, *Словарь русских пословиц...*, с. 11.

⁴⁰ В. И. Зимин, А. С. Спирин, *Пословицы и поговорки...*, с. 10.

Вышеперечисленные черты ставят поговорки в центр фразеологии. Проблема разграничения устойчивых языковых единиц является очень важной при составлении лексикографических разработок разного характера.

References

- Ahmanova, Ol'ga S. *Slovar' lingvističeskikh terminov*. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1966.
- Aristova, Tatjana S., Telija, Veronika N. et al. *Slovar' obraznykh vyraženij russkogo jazyka*, ed. Veronika N. Te-lija. Moskva: Otečestvo, 1995.
- Chlebda, Wojciech. "Problem tzw. jednostek języka i praktyka przekładu na język obcy", *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego, Filologia Rosyjska* 1994, № 33: 41–48.
- Chlebda, Wojciech. *Słownik a "dwuoczne postrzeganie świata"*. In: *O definicjach i definiowaniu*, eds. J. Bartmiński, R. Tokarski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1993: 195–205.
- Dał', Vladimir I. *Poslovisty, pogovorki i pribalutki russkogo naroda. Sbornik v dveh tomah*. St. Petersburg: Litera. VIAN, 1997.
- Fielicyna, Viera P., Prohorov, Jurij. Je. *Russkiye poslovitsy, pogovorki i krylatyje vyraženiya. Lingvostranoviedcheskiy slovar'*, eds. Jevgeniy Vereshchagin, Vitaliy Kostomarov. Moskva: Russkij jazyk, 1988.
- Karolak, Stanisław. *Słownik frazeologiczny rosyjsko-polski*. Warszawa: Energeia, 1998.
- Kratkaya literaturnaya enciklopediya*, ed. Alieksiey A. Surkov. Moskva: Sovietskaya entsiklopediya, 1968, vol. 5.
- Lukszyn, Jurij. "Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski słownik frazeologiczny (podstawowe zasady frazeograficzne)". *Przegląd Rusycystyczny* 1998, № 1–2.
- Mały słownik języka polskiego*, red. Stanisław Skorupka. Warszawa: PWN, 1969.
- Na tropach reproduktów. W poszukiwaniu wielowyrzowych jednostek języka*, ed. Wojciech Chlebda. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2010.
- Nowakowska, Alicja. *Świat roślin w polskiej frazeologii*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.
- Russkij jazyk: entsiklopediya*, ed. Jurij N. Karaulov. Moskva: Jazyki slavyanskoj kul'tury, 2003.
- Russkije poslovitsy i pogovorki*, ed. Fiodor M. Selivanov. Moskva: Sovietskaya Ros-siya, 1983.
- Sovremennyy russkiy jazyk*, ed. Liev A. Novikov. St. Petersburg: Lan', 1999.
- Szutkowski, Tomasz. "Jednostka paremiczna w europejskich i amerykańskich nurtach lingwistycznych". *Studia Rossica Posnaniensia* (2015), vol. XL, part 2: 167–178.

- Szutkowski, Tomasz. *Współczesna paremiografia rosyjska i polska: stan, problemy, perspektywy*. Szczecin: Volumina.pl Daniel Krzanowski, 2015.
- Vereshchagin, Jevgeniy M., Kostomarov, Vitaliy G. *Jazyk i kul'tura*. Moskva: Indrik, 2005.
- Zhukov Vlas. P. *Slovar' russkih poslovits i pogovorok*. Moskva: Russkij jazyk, 1998.
- Zimin, Valentin I., Spirin, Aleksey C. *Poslovitsy i pogovorki russkogo naroda*. Moskva: Sjuita, 1996.
- Zimin, Valentin. I., Ashurova, Svetlana D., et. al. *Russkiye poslovitsy i pogovorki. Uchebnyj slovar'*. Moskva: Shkola-Press, 1994.
- Zmarzer, Vanda. "Паремия русского и польского языков как объект лексикографического описания", *Przegląd Rusycystyczny*, № 3–4 (1997): 235–241.
- Zmarzer, Vanda. "Status jednostki frazeologicznej w słowniku frazeologicznym (na podstawie kartoteki polsko-rosyjskiego i rosyjsko-polskiego słownika frazeologicznego KSF)". *Studia Rossica* (1996), vol. III: 249–253.

ABSTRACT

A contribution to the reflection on proverbs and sayings in the Russian language

The article presents different ways of understanding proverbs and sayings in Russian theory and lexicographical practice. Particular attention is paid to their attitude to phraseology. The author also tried to imagine the line between proverbs and sayings and to formulate an unambiguous personal approach to this issue.

156

KEYWORDS

proverb, saying, idiom, theory of phraseology

Художественные особенности языка Виктории Токаревой (на основе повести *Первая попытка*)

РЕЗЮМЕ

Предметом анализа в данной статье являются художественные особенности языка Виктории Токаревой. Так как стиль писательницы изобилует разнообразными художественными средствами, в нашей статье нашли освещение только некоторые из них, а именно простые предложения, сравнения и дефразеологизация. Исследовательским материалом послужила повесть *Первая попытка*.

По ходу анализа мы заметили, что названные стилистические приемы решают об оригинальности и неповторимости стиля писательницы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В. Токарева, *Первая попытка*, женская проза, художественные средства языка, индивидуально-авторский стиль

157

Введение

Виктория Токарева – выдающаяся современная русская писательница. Ее творчество, рядом с произведениями Л. Пертушевой, Т. Толстой, Г. Щербаковой, В. Улицкой и др., относят к т. н. «женской прозе».

«Любовь к литературе проявилась в 13 лет, когда её мать читала ей рассказ Чехова *Скрипка Ротшильда*»¹. Однако Токарева не сразу стала писательницей. Ее первичное образование – класс фортепиано в музыкальном училище, потом в Ленинградском Государственном консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Свой первый рассказ *День без вранья* опубликовала во время учебы в институте.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Językoznawstwa, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: krystyna.ratajczyk@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0001-8519-709X.

¹ А. Миллер, *Бабые лето звезд – Виктория Токарева*, [электронный ресурс] <https://www.proza.ru/2014/11/10/2222> [18.03.2019].

На городском материале, от лица женщины, мягко и с юмором она говорила о самых серьезных проблемах своего поколения. В ее рассказах и повестях, которые создавались в то время, когда общественное официально копировалось выше личного, находилось место всему: любви, дружбе, боли, грусти, нежности, одиночеству и еще очень многому, без чего невозможна жизнь каждого человека. Почти все произведения Виктории Токаревой сразу же становились бестселлерами².

Творчество Виктории Токаревой интересно не только проблематикой, но также языком, поэтому является объектом как литературоведческих, так и лингвистических разработок³. К последним принадлежит и настоящая статья. К проникновению в языковой мир произведений Токаревой поощряют хотя бы слова: «Каждая ее строчка обладает внутренней притягательностью: нет фраз лишних, нет фраз бессмысленных – каждая самоценна и рождает в воображении яркие и запоминающиеся образы»⁴.

Целью статьи является проникновение в план выражения произведений В. Токаревой. Мы попытаемся выявить некоторые из обилия художественных особенностей стиля писательницы, фокусируя внимание на простых предложениях, сравнениях и дефразеологизации. Исследовательским материалом послужила повесть *Первая попытка*⁵.

Прежде чем приступить к анализу языка В. Токаревой, целесообразно вкратце охарактеризовать стиль художественной литературы и черты индивидуально-авторского стиля.

Стиль художественной литературы

Художественный стиль знаменателен тем, что «не знает функциональных ограничений и запретов»⁶, «использует, помимо нормативного, и фонд внелитературных языковых средств»⁷. Это, пожалуй,

² Н. Колодяжная, «Я родилась с дискетой писательницы» к 75-летию со дня рождения прозаика Виктории Самойловны Токаревой. Библиографический указатель, Волгоград 2012, с. 7, [электронный ресурс] volglib.ru/files/Tokareva.pdf [18.03.2019].

³ См. *Литература о творчестве В. С. Токаревой*, [в:] Н. Колодяжная, «Я родилась с дискетой писательницы»..., с. 19–20.

⁴ Н. Колодяжная, «Я родилась с дискетой писательницы»..., с. 7.

⁵ В. Токарева, *Первая попытка. Повести и рассказы*, Москва: ООО «Издательство АСТ» 2003, с. 5–58.

⁶ J. Lukszyn, *Стилистический анализ русского текста. Analiza stylistyczna tekstu rosyjskiego*, Warszawa: PWN 1990, с. 143.

⁷ М. Н. Кожина, *Стилистика русского языка*, Москва: «Просвещение» 1977, с. 59.

самое сжатое, но одновременно самое содержательное определение стиля художественной литературы.

Каждому автору присуща своеобразная система средств и форм словесного выражения, т. е. неповторимый индивидуальный авторский стиль. Он определяется особенностями использования стилистических средств и приемов, особой композицией текста, выбором определенной лексики. Индивидуально-авторский стиль обнаруживается в основном в текстах с преобладанием эмоционально-экспрессивных элементов.

Эмоциональная память конкретного автора конкретного текста может выхватить из своих ощущений при создании литературного произведения разные впечатления – то конкретно-предметные, наглядные своей детальностью, то романтически-приподнятые, вызванные эмоционально-психологической напряженностью, состоянием аффекта. Так рождается либо сдержанность в описаниях, предметная детализированность, либо чрезмерная метафоричность, пышнословие. Все индивидуально, во всем отражается автор⁸.

Художественные средства языка В. Токаревой

159

Повесть *Первая попытка* рассказывает о жизни главной героини Мары Александрович на фоне исторических событий Советского Союза – начиная с ее детства во время Второй мировой войны и кончая смертью в годы перестройки. Повествователем является подруга Мары – Лариса Артамонова, которая оказывается второй героиней повести, хотя остается в тени Мары.

1. Простые и неполные предложения

Существенной особенностью стиля В. Токаревой считается, принадлежащая синтаксической системе разговорной речи, простота синтаксических конструкций. В повести наличествуют простые предложения, в том числе простые нераспространенные, напр.:

Саша подчинился. Пошел вслед за Марой. Они легли на широкую арабскую постель. Мара спорила с Сошей. Доказывала. И доказала. (с. 20); Проглянула неделя. Мойдодыр вернулся. Мара молчала. Я ждала. (с. 45)

⁸ Н. С. Валгина, *Теория текста*, Москва: Логос 2003, с. 146, [электронный ресурс] yanko.lib.ru/books/language/ru.pdf [28.11.2018].

Заметная в вышеуказанных предложениях экономия языковых средств особенно ярко проявляется в диалогах, напр.:

– **Приехал?** – **Приехал**, – спокойно и с достоинством сказала Мара. – **Говорила?** – **Говорила**. Она замолчала, как бы не понимала темы моего звонка. – **И чего?** – не выдержала я. – **Ничего**, – спокойно и с тем самым достоинством проговорила Мара. (с. 45)

Языку В. Токаревой присущи также конситуативные неполные высказывания. Они являются особенностью разговорной речи, которая часто используется писателями. «Конструктивным признаком конситуативных высказываний является отсутствие вербализованных элементов содержания или, иначе говоря, наличие незамещенных синтаксических и смысловых позиций в высказывании»⁹. Конситуативные высказывания опираются на внешнее предметное окружение, напр.:

Мара села за машинку и стала строчить мне юбку. Подбородок она подвязала жесткой тряпкой. Так подвязывают челюсть у покойников. – **А это зачем?** – спросила я. – Чтобы второй подбородок не набегал. Голова же вниз. (с. 13); Мара сняла с лица тряпку, надела японский халат с драконами. Халат был из тончайшего шелка, серебристо-серый, перламутровый. – **Ты сама себе сшила?** – поразила я. – Да что ты, это настоящее кимоно, – оскорбилась Мара. – Фирма. (с. 13–14); Она не обломала, а потянула вниз и к себе, содрав ремень кожи со ствола. Потом другую ветку, третью. Она пластала бедную вербу, сдирая с нее кожу дотла. [...] Мне бы повернуться и уйти тогда, и черт с ней, с квартирой, с лишней комнатой. Но я знала, что если не я – то никто. Значит, надо терпеть. И я стерпела. Только спросила: – **За что ты ее так?** – **Как со мной, так и я**, – ответила Мара. (с. 44)

В. Токарева – мастер простоты и логики. Простые и конститутивные предложения – характерная черта стиля писательницы. Использование таких конструкций, создание их требует от автора не только блестящего знания, но и чутья языка. Простые синтаксические конструкции позволяют сосредоточить внимание на тексте, понимать его, следить за ходом мыслей героев, «войти» в их мир. Подобные высказывания придают речи героев точность, простоту, логичность и правдивость.

2. Сравнения

Индивидуально-авторский стиль Виктории Токаревой характеризуется многообразием стилистических средств и приемов. Это прежде всего тропы, среди них сравнения, метафоры, олицетворение,

⁹ J. Lukszyn, *Стилистический анализ...*, с. 204.

гипербола, градация. В настоящей статье нами исследуется наиболее характерный, ибо наиболее частотный, для произведений В. Токаревой троп – сравнения¹⁰. Сравнение это «стилистический прием, основанный на образной трансформации грамматически оформленного сопоставления»¹¹. Другими словами можно сказать, что это выразительное средство речи, которое «способствует образному описанию самых различных предметов, их признаков, качеств, действий»¹². Сравнительная часть имеет целью вызвать более живое, яркое и убедительное представление о сравниваемом предмете, явлении, состоянии. Сравнение чаще всего выражается при помощи сравнительных оборотов или сравнительных предложений с союзами: как, будто, словно, точно, как будто и т. п. В анализируемой повести сравнения выражены преимущественно сравнительными оборотами с союзами **как, как будто**, напр.:

Моя записная книжка перенаселена, **как послевоенная коммуналка**. (с. 5); А Мара сидела в сорок девятой, **как подпольщица**, строчила и вздрагивала от каждого звонка в дверь. (с. 10); Их было мало, все на слуху, **как кинозвезды**. (с. 10); Саша не переносил ее лица, **как будто сделанного из мужского**, ее категоричности. (с. 17)

Есть и сравнительные обороты, которые вводятся словами **похож, кажется**, напр.:

Было немного непонятно – зачем его, **похожего на кадровика в исполнении**, загнали на такой тяжелый и ответственный пост. (с. 49); Мара **была похожа на «першинг»**, идущий к цели, которого задержали на ремонт. (с. 50); Перед вокзалом росла липа. Ее листья были тяжелые от пыли и **казались серебряными**. (с. 58)

Немногочисленные сравнения представлены в форме творительного падежа, напр:

Этой ночью он вышел на балкон, смотрел вниз и уже видел себя **летящим враскорячку, с отдуваемыми руками и ногами**. А потом **лежащим внизу нелепым плевком на асфальте**. (с. 21)

В функции сравнений В. Токаревой употребляются также придаточные сравнительные предложения, напр.:

¹⁰ Нами планируется отдельная статья на тему сравнительных конструкций в языке произведений В. Токаревой, поэтому в данном очерке мы ограничимся только общей, скорее функциональной характеристикой тропа.

¹¹ Ф. П. Филин (ред.), *Русский язык. Энциклопедия*, Москва: Издательство «Советская энциклопедия» 1979, с. 327.

¹² Д. Э. Розенталь, И. Б. Голуб, *Секреты стилистики. Правила хорошей речи*, Москва: Рольф 2001, с. 90.

Люди в вагоне сидели подавленные, самоутраченные, **как будто собрались вокруг невидимого гроба**. (с. 6); Я вздрогнула, **как будто в меня плеснули холодной водой**. (с. 12); Он был таким ЕЕ, **будто вызрел в ней**, она его родила, у них до сих пор общее кровообращение. (с. 20); Далее страх закрепился, **как закрепляется страх у водителей, попавших в аварию**. (с. 21); Такое обновление, **как будто заново родиться и заново живешь**. (с. 31); За десять лет наша любовь устала, пообычнела, **как бы надела рабочую робу**. (с. 31)

Сравнения в языке В. Токаревой занимают особое место. Кажется, писательница наслаждается ими. Они встречаются почти на каждой странице повести¹³ как средство образной характеристики героев (ср. Мара была похожа на «першинг»...), предметов (ср. Моя записная книжка перенаселена, как послевоенная коммуналка), действий (Я вздрогнула, как будто в меня плеснули холодной водой) и т. п. Многочисленное использование сравнительных оборотов и предложений свойственно стилю В. Токаревой и решает об его оригинальности.

3. Дефразеологизация

162

Одним из приемов индивидуально-авторского стиля является употребление фразеологизмов не в исходной, словарной форме, а в измененном, трансформированном виде. Такие нарушения формы и значения фразеологизмов называют инновациями, модификациями, трансформацией, актуализацией и, наконец, дефразеологизацией.

Дефразеологизация, по словам В. Хлебды, это структурный монтаж и/или семантическая реинтерпретация фразеологизированных единиц¹⁴ (перевод мой – К. Р.). Она совершается в трех направлениях: 1. изменения в структуре фразеологизма с сохранением семантики, 2. изменения структуры и семантики фразеологизма и 3. изменения семантики без нарушения структуры.

Дефразеологизация является одной из характерных черт индивидуально-авторского стиля В. Токаревой. Мы начнем наш анализ с последнего типа инноваций, т. е. с семантических трансформаций. «При семантических преобразованиях одно и то же словосочетание воспринимается и как семантически целостное, неразложимое,

¹³ Мы заметили обилие сравнительных конструкций и в других произведениях В. Токаревой.

¹⁴ W. Chlebda, *Defrazeologizacja jako ogniwo procesów społecznych, Sprawozdania Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Seria B, Nr 23, Opole 1992, с. 17.*

устойчивое и как свободное, семантически разложимое»¹⁵. Такой тип инноваций можно назвать фразеологическим каламбуром.

Яркий прием создания фразеологического каламбура заключается в параллельном употреблении фразеологизма и свободного словосочетания, являющегося этимологическим прототипом данного выражения (многие исследователи такое словосочетание называют омонимом фразеологизма)¹⁶.

Фразеологические каламбуры возникают тогда, когда фразеологизм попадает в специально построенный контекст, в котором оживает его буквальное, структурное значение, напр.:

Мать склонялась над Марой и просила: – **Развяжи мне руки**. Мара не понимала, чего она хочет. **Руки и так были развязаны и плавали по воздуху во все стороны.** (с. 6)

В данном контексте рядом с фразеологическим единством **развязывать/развязать руки кому** «давать полную свободу действовать» восстанавливается его этимологический прототип. Трансформация фразеологизма, совершившаяся в голове ребенка (маленькой Мары), выявляет детское мышление, детскую логику, в которой нет метафоры, образности, что дополнительно подтверждает фраза о непонимании Марой просьбы матери. Ребенок ведь мыслит предметно, не понимает фразеологизмов, воспринимает их буквально.

Вот очередной пример каламбура:

Я научу ее говорить правильно, научу ходить на горшок. Подготовлю в детский садик. В коллектив. А потом обеспечу ей **светлое будущее**. – А почему **светлым должно быть будущее, а не настоящее?** – спросила Мара. (с. 35)

– Когда общество ничего не может предложить **сегодня**, оно обещает **светлое будущее**, – пояснила Мара. – Вешает лапшу на уши. (с. 36)

В вышеприведенном лексическом окружении (...почему **светлым должно быть будущее, а не настоящее; сегодня**) модификации подвергается фразеологизм **светлое будущее** «символ счастливого будущего в коммунистической печати до середины 1980-х гг.».

Интересной иллюстрацией каламбура послужит также пример:

Так вот, я ничего не выжимаю. Я – по принципу: **тише едешь, дальше будешь**. Вот только вопрос: **дальше от чего? От начала пути или от цели**, к которой идешь? (с. 46)

¹⁵ Н. В. Вакуров, *Фразеологический каламбур в современной публицистике*, «Русская речь» 1994, № 1, с. 41.

¹⁶ Там же.

В данном отрывке употребляется пословица **тише едешь, дальше будешь** «чем меньше поспешности в чем-л., тем лучше» вместе с омонимичным ей предложением со структурным значением, благодаря лексическому окружению **дальше от чего, от начала пути или от цели, к которой идешь**.

В повести *Первая попытка* выступает также второй тип дефразеологизации, т. е. изменение структуры и семантики фразеологизма, в результате чего трансформированная фразеологическая единица приобретает новое, актуализированное метафорическое значение, как в примерах.:

Я вспомнила, что она к сорока годам уже два раза сделала себе **светлое настоящее**: с Дымичкой в Ленинграде и с Мырзиком в Москве. (с. 36);
Мырзик сказал, что поезд ушел и рельсы разобрали¹⁷. Это не так. **Мырзик ушел, но рельсы не разобрали**. Значит, должен прийти новый состав. И не какой-то товарняк, а роскошный поезд, идущий в долгую счастливую жизнь. (с. 37);
Кольцо действительно было дома, лежало в шкатулке, и Мара это знала. Просто она хотела **бросить какой-нибудь камень в их семейную гладь**. Но большого камня у нее не было – так, маленький малахитик овальной формы. (с. 26)

164 В представленных выше фрагментах повести наличествуют модифицированные фразеологизмы: **светлое настоящее** (исходная форма **светлое будущее**, см. выше) со значением «счастливая жизнь с Дымичкой, а потом с Мырзиком, которую Мара уже испытала»; **Мырзик ушел, но рельсы не разобрали** (исходная форма **поезд ушел и рельсы остыли/разобрали** «уже поздно делать что-л., время ушло») с семантикой «Мырзик ушел, но ничего не кончилось, должен прийти новый мужчина, незаурядный (новый состав, не товарняк, а роскошный поезд)»; **бросить какой-нибудь камень в их семейную гладь** (исходная форма **бросать камень в огород чей** «намекать на кого-либо в разговоре, в письме и т. п., отзываясь о нем неодобрительно, насмешливо, иронически») со значением «как то нарушить, обеспокоить их спокойную, счастливую семейную жизнь при помощи кольца» (в данном примере налицо семантизация

¹⁷ Данное выражение мы нашли в интернет-словаре: В. П. Белянин, И. А. Бутенко, *Живая речь. Словарь разговорных выражений*, Москва: ПАИМС 1994, [электронный ресурс] www.terminy.info/literature/dictionary-colloquialisms/poezd-ushel-i-relysy-ostyli [6.12.2018] в немного измененной форме: **поезд ушел и рельсы остыли**. Однако на сайтах рунета встречается и форма **поезд ушел и рельсы разобрали**, чаще всего в контексте повести В. Токаревой *Первая попытка*, а также как заглавие стихотворения Нины Лихачевой Слободчиковой, [электронный ресурс] <https://www.stihi.ru/2013/10/23/1381> [6.12.2018].

компонента «камень» (**бросать камень в огород чей**) – **маленький малахитик овальной формы** – кольцо, которое Мара нарочно оставила в доме Мырзика).

Помимо рассмотренных примеров дефразеологизации, в языке В. Токаревой появляются также авторские выражения с переносным значением, использующие компоненты и образ общеизвестного фразеологизма и сохраняющие его смысл, напр.:

– Когда общество ничего не может предложить сегодня, оно обещает светлое будущее, – пояснила Мара. – Вешает лапшу на уши. Значит, мое поколение **в лапше**. А старшее, которое верило в Сталина, **в чем оно?** (с. 36); В ближайшую из таких пауз она позвала меня к себе в гости продемонстрировать новую мощь. Чтобы я походила по ее квартире, **покачала лапшой на ухах**. (с. 41)

В вышеприведенном контексте использован образ и некоторые компоненты фразеологизма **вешать лапшу на уши** «врать, рассказывать небылицы; намеренно вводить в заблуждение кого-л.». Слово **лапша**, которое десемантизируется в составе фразеологизма, утрачивая свое лексическое значение, здесь выделяется как особый компонент с новым, переносным значением: небылицы, вымысел.

Как показал анализ, дефразеологизация в повести *Первая попытка* включает два основных типа: семантические и структурно-семантические инновации с добавочными примерами индивидуально-авторских метафорических образований, использующих компоненты и образ общеизвестного фразеологизма. Кажется, названные типы фразеологической трансформации имеют особое значение в повести, так как несут с собой новое смысловое и, вместе с тем, прагматическое качество.

Заключение

Виктория Токарева – это мастер слова. Ее произведения интересны не только проблематикой, но и целой гаммой художественных выразительных средств, которые создают индивидуально-авторский стиль писательницы. Богатство этого стиля ярко проявляется в повести *Первая попытка*, которая послужила источником исследовательского материала настоящей статьи. Разнообразие стилистических приемов в упомянутой повести может быть объектом исследования в нескольких статьях, поэтому в данном очерке мы сосредоточились

на некоторых особенностях стиля писательницы: простых и неполных предложениях, сравнениях и дефразеологизации.

Язык Токаревой характеризуется простотой и экономией лексических средств, но эта экономия не следствие бедности стиля, а скорее всего «его емкости, богатства подтекстной информации, правдивости, максимальной приближенности к читателю»¹⁸. Данные черты стиля писательницы проявляются в особых синтаксических конструкциях — простых и неполных (конситуативных) предложениях, а среди них в диалогах. Заметное место в повести занимают сравнения, как средство образной характеристики героев, предметов, явлений, действий. Писательница использует их охотно, в большом количестве. Частотность употребления сравнений, их различная структура решают о своеобразии стиля В. Токаревой. Последний, очень интересный и оригинальный стилистический прием, к которому прибегает названный автор, это использование фразеологизмов не в исходной, традиционной форме, а в трансформированном виде. Данный прием, называемый дефразеологизацией, восстанавливает буквальное значение фразеологизма (не теряя одновременно переносного), актуализирует его значение в специально сконструированном контексте. Дефразеологизация придает повествованию образность и убедительность.

Рассмотренные в настоящей статье художественные особенности языка Виктории Токаревой, выступающие в повести *Первая попытка*, свидетельствуют об оригинальности стиля писательницы, обогащают его и разнообразят, придают языку повествования образности, правдивости и разумности.

References

- Belyanin, Valeriy P., Butenko, Irina A. *Zhivaya rech'. Slovar' razgovornykh vyrazheniy*. Moskva: PAIMS, 1994. www.terminy.info/literature/dictionary-colloquialisms/poezd-ushel-i-rely-ostyli
- Chlebda, Wojciech. *Defrazeologizacja jako ogniwo procesów społecznych*. In: *Sprawozdania Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Seria B, Nr 23. Opole 1992: 15–22.
- Filin, Fedot P. (ed.). *Russkiy yazyk. Enciklopediya*. Moskva: Izdatel'stvo "Sovetskaya enciklopediya", 1979.

¹⁸ *Творчество Виктории Токаревой*. Реферат, Новосибирск 2012, [электронный ресурс] https://otherreferats.allbest.ru/literature/00355857_0.html [25.06.2018].

- Kolodyazhnaya, Nataliya. "Ya rodilas' s disketoy pisatel'nicy..." k 75-letiyu so dnya rozhdeniya prozaika Viktorii Samoylovny Tokarevoy. Bibliograficheskiy ukazatel'. Volgograd 2012. volglib.ru/files/Tokareva.pdf
- Kozhina, Margarita N. *Stilistika russkogo yazyka*. Moskva: "Prosveshchenie", 1977.
- Lukszyn, Jurij. *Stilistichesiy analiz russkogo teksta. Analiza stylistyczna tekstu rosyjskiego*. Warszawa: PWN, 1990.
- Miller, Anzhelika. *Bab'e leto zvezd – Viktoriya Tokareva*. <https://www.proza.ru/2014/11/10/2222>
- Rozental, Dietmar E., Golub, Irina B. *Sekrety stilistiki. Pravila khoroshey rechi*. Moskva: Rolf, 2001.
- Tokareva, Viktoriya. *Pervaya popytka. Povesti*. Moskva: OOO "Izdatel'stvo AST", 2003: 5–58.
- Tvorchestvo Viktorii Tokarevoy*. Referat, Novosibirsk 2012. https://otherreferats.allbest.ru/literature/00355857_0.html
- Vakurov Vladimir N. "Frazеologicheskiy kalambur v sovremennoy publicistike". *Russkaya rech'* 1994, № 6: 40–47.
- Valgina, Nina S. *Teoriya teksta*. Moskva: Logos, 2003. yanko.lib.ru/books/language/ru.pdf

ABSTRACT

Artistic features of Viktoria Tokareva's language (based on the novella *Pervaya popytka*)

The present paper is devoted to the analysis of artistic features of Viktoria Tokareva's language. The research material is the novella "Pervaya popytka" [First attempt].

The analysis has shown that Tokareva's style is characterized by simplicity of language and economy of words. The main features of the writer's style are: simple and incomplete sentences, tropes (including similes, metaphors, epithets, personification, hyperbole and gradation), contrasts, transformations of idiomatic phrases. Music as well as humour with a tinge of irony also have an important place in Tokareva's style.

KEYWORDS

Viktoria Tokareva, *Pervaya popytka*, feminine prose, tropes, author's individual style

Świat przedstawiony utworu Swietłany Aleksijewicz *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*

ABSTRAKT

Artykuł stanowi próbę analizy świata przedstawionego powieści Swietłany Aleksijewicz *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Autorka odnosi się w nim do tytułu utworu, jego kompozycji, gatunku (w szczególności literatura faktu, modlitwa, kronika), języka, jak również obrazu sowieckiego człowieka, który pojawia się w wypowiedziach rozmówców. W tekście analizie poddane zostają także emocjonalność wypowiedzi oraz paradoksy, z jakimi wiąże się lektura utworu. Szczególną uwagę obdarza się w nim motywację zachowań ludzi z obszaru katastrofy, ich życiowych wyborów, postaw, heroizmu i bohaterstwa.

169

SŁOWA KLUCZOWE

powieść dokumentarna, modlitwa, kronika, przyszłość, katastrofa, heroizm

„26 kwietnia 1986 roku o godzinie pierwszej minut dwadzieścia trzy pięćdziesiąt osiem sekund seria wybuchów obróciła w ruinę reaktor i czwarty blok energetyczny elektrowni atomowej w położonym niedaleko granicy białoruskiej Czarnobylu. Awaria czarnobylska była najpotężniejszą z katastrof technologicznych XX wieku”¹. Tymi słowami Swietłana Aleksijewicz wprowadza czytelnika do swojej relacji dotyczącej narodowej tragedii niewielkiej, 10 milionowej społeczności Białorusinów, którym przyszło zmierzyć się z postapokaliptyczną rzeczywistością. Paradoksalnie, na terytorium Białorusi nie ma ani jednej elektrowni atomowej, natomiast w jednej chwili kraj ten stracił 485 wsi i osiedli, z których 70 już na zawsze zniknęło pod ziemią. Na skutek katastrofy co piąty Białorusin

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: anna.stepniak@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0002-7231-3335.

¹ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. Jerzy Czech, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016, s. 7.

mieszka na terenie skażonym. Daje to liczbę 2,1 miliona ludzi, z czego 700 tysięcy stanowią dzieci. Katastrofa czarnobylska kojarzy się wyłącznie z Rosją i Ukrainą. A przecież to właśnie rolnicza w znacznym stopniu Białoruś o przewadze ludności wiejskiej zapłaciła za nią najwyższą cenę społeczną, ekologiczną, polityczną.

Aleksijewicz pisała swoją powieść-świadeństwo przez blisko dwadzieścia lat. W tym czasie spotykała się i rozmawiała z ludźmi, których wypowiedzi zbudowały narrację reportażu. Dla wszystkich tych ludzi Czarnobyl stał się zasadniczą treścią ich świata, zdeterminował ich życiowe wybory, pokierował losem, zagarnął przestrzeń w nich i wokół nich. Czarnobyl zjednoczył ich w we wspólnych, najczęściej niechcianych przeżyciach i doświadczeniach, takich jak ostracyzm, wykluczenie, przymusowe wysiedlenie, poczucie ciągłego zagrożenia i niesprawiedliwości, porzucenia przez tych, w których upatrywali oparcia i zawodu wobec instytucji, od których oczekiwali pomocy.

Niniejszy artykuł stanowi próbę opisu świata przedstawionego utworu noblistki. Świat przedstawiony w odniesieniu do tekstu literackiego, jakim jest reportaż, rozumiemy tu jako całokształt zaprezentowanych w nim zjawisk, składających się na jego tkankę, mianowicie stanów rzeczy, procesów, miejsc, portrety postaci rozmówców, ich działania, przeżycia, myśli i wyobrażenia. Odnosimy się także do tematu, idei, języka i stylu utworu – składników zapewniających mu wewnętrzną koherencję i decydujących o jego całościowym układzie. Punktem wyjścia naszych rozważań są ogólne refleksje o tytule, gatunku i kompozycji utworu, który jest tekstem afabularnym i w związku z tym nie poddaje się tradycyjnym regułom analizy świata przedstawionego, jak chociażby kryteria prawdy lub prawdopodobieństwa, dotyczących utworów fabularnych, w szczególności epickich i dramatycznych².

Uderzającą jest już tytuł reportażu: *Czarnobylska modlitwa*. O ile przydawka nie budzi żadnych wątpliwości, określa bowiem zjawisko dotyczące konkretnego miasta, znanego dziś głównie z powodu katastrofy atomowej i nazwy geograficznej *Czarnobyl*³, o tyle modlitwa użyta

² Por. hasło *Świat przedstawiony*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1998, s. 565.

³ Czarnobyl, dawniej także Czernobyl (ukr. Чорнобиль, Czornobyl; ros. Чернобыль, Czernobyl) – miasto na Ukrainie, w obwodzie kijowskim, w rejonie iwanowskim, u ujścia rzeki Usz do Prypeci. Miasto znane jest obecnie głównie ze względu na katastrofę atomową, która wydarzyła się w oddalonej o 18 kilometrów elektrowni jądrowej. Przed tym zdarzeniem było zamieszkane przez około 15 tys. ludzi. Obecnie mieszka tam (czasowo, w systemie zmianowym) około 2,5 tysiąca osób – zarówno naukowców, pracowników różnych instytucji, wyspecjalizowanych przewodników, jak również lu-

w tytule skłania do zastanowienia. Modlitwa jest bowiem wypowiedzią religijną, mającą charakter indywidualnego bądź zbiorowego zwrotu do Boga. Modlitwa może zawierać skierowane do Niego pochwały, opiewać jego wielkość i wspaniałość, zawierać prośby, wznosić błagania, a niekiedy zbliżać się do formy rozmyślenia o jego właściwościach⁴.

Pojawia się pytanie, dlaczego Aleksijewicz wprowadza do tytułu utworu modlitwę, chociaż tekst formalnie nie spełnia wymogów tego gatunku literackiego, a modlitwy rozumianej jako powszechny w religiach akt kultu jest tu niewiele. W wypowiedziach rozmówców noblistki na próżno szukać prośb zanoszonych do Boga, nikt nie formułuje również pochwał pod Jego adresem, nie znosi Doń błagań. Jednakże jeśli spojrzeć na modlitwę jak na refleksję, formę rozmyślenia, próbę znalezienia odpowiedzi na dręczące pytania, wymykające się intelektualnej ocenie, wiedzy akademickiej, naukowym eksperymentom, wówczas użycie w tytule modlitwy wyda się uzasadnione. Modlitwa jest przecież formą dialogiczną, rozmową z Bogiem. Modlitwa jest rozważaniem i kontemplacją. Społeczność czarnobylska zmuszona w jednej chwili do opuszczenia swoich domów i przewartościowania swojego życia znalazła się w sytuacji, której nie rozumiała i której nie zawiniła, pozostawiona bez pomocy. W większości wypowiedzi pobrzmiwa rozpacz niewiedzy, niemoc i niemożność udzielenia sobie samemu odpowiedzi na pytanie: Dlaczego? Jednocześnie też większość rozmówców usiłuje znaleźć wytłumaczenie, usprawiedliwienie dla wydarzeń i zjawisk, których doświadczają, a których nie pojmują.

Aleksijewicz mówi o swoich rozmówcach jak o bohaterach. Po pierwsze dlatego, że w książce stale towarzyszy czytelnikowi paralela Czarnobyl – wojna, zatem ci, którzy ocaleli z katastrofy, są słusznie porównywani do bohaterów wojennej zawieruchy, którzy także wyszli z niej zwycięsko. O tych, którzy ocaleli mówi się jak o zwycięzcach spod Stalingradu czy Waterloo. Po drugie, w odróżnieniu od ówczesnej władzy, pod której adresem pada wiele zarzutów w książce, Aleksijewicz w masie ocalałych bohaterów dostrzega pojedyncze jednostki i im poświęca czas

dzi pracujących w sektorze turystyczno-usługowym. Ukraińskie normy dotyczące czasu przebywania ludzi na terenie Strefy Wykluczenia wokół Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej (tzw. „zony”) ograniczają czas ich obecności do czterech dni, po których muszą nastąpić trzy dni obowiązkowego przebywania poza strefą. Naukowcy mogą przebywać w Czarnobylu bez przerwy przez dwa tygodnie; po upływie tego czasu wyjeżdżają na miesiąc, a ich miejsce ewentualnie zajmują kolejni naukowcy aż do ich powrotu, [źródło internetowe] <https://tass.ru/spec/chernobyl> [9.11.2018].

⁴ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo 1998, s. 320.

i uwagę. Stara się postrzegać los każdego z nich jako los nas wszystkich, ale także jako znaczący w swym jednostkowym wymiarze:

„Los to życie jednego człowieka – pisze – historia to życie nas wszystkich. Chcę opowiedzieć historię w taki sposób, żeby nie stracić z oczu losu pojedynczego człowieka. Los bowiem sięga dalej niż jakakolwiek idea”⁵.

Reportaż Aleksijewicz należy do współczesnej literatury narracyjnej o charakterze dokumentarnym, którą określamy mianem literatury faktu lub literatury dokumentu osobistego⁶. Do tej rozległej dziedziny należą różnorodne odmiany gatunków z pogranicza literatury i dziennikarstwa, takie jak dzienniki, korespondencja prywatna, osobiste notatki, zapiski, zarejestrowane rozmowy, wywiady czy właśnie reportaż. W ostatnich latach obserwujemy swoistą nobilitację literatury dokumentu, którą niejednokrotnie stawia się wyżej literatury fikcjonalnej, jako że łączy w sobie autentyzm opisywanych wydarzeń z fikcją fabularną, często również charakterystykami psychologicznymi bohaterów i komentarzem odautorskim. Narracja reportażu jest narracją w znacznym stopniu subiektywną, opiera się bowiem na relacji, sprawozdaniu z wydarzeń, których autor był bezpośrednim świadkiem lub uczestnikiem. O charakterze tej narracji decyduje stosunek elementów informacyjnych oraz autorskiej interpretacji i oceny⁷.

172

W *Czarnobylskiej modlitwie* Aleksijewicz sugeruje czytelnikowi, że najlepszym sposobem na oddanie autentyzmu, znaczenia, dramaturgii i ciężaru emocjonalnego opisywanego zjawiska jest narracja zbudowana na bazie relacji naocznych świadków. O szczegółach tragicznych wydarzeń z 1986 r. dowiadujemy się z opowieści żon strażaków gaszących pożar elektrowni, zmuszonych do patrzenia, jak ich mężowie umierają w męczarniach na popromienną chorobę. O przymusowym wysiedleniu dowiadujemy się od okolicznych mieszkańców, których prymitywne i jednocześnie rdzenne przywiązanie do ziemi sprawia, iż wbrew zdrowemu rozsądkowi i nakazom ze strony przedstawicieli władzy nie opuszczają do końca swoich domów. Ludzie, którzy oczyszczali skażony teren, relacjonują absurdy, w jakich uczestniczyli oraz całkowity brak świadomości grożącego im w konsekwencji niebezpieczeństwa.

⁵ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 41.

⁶ Literatura dokumentu osobistego – wszelkiego typu zapisy utrwalające możliwie bezpośrednio doświadczenia życiowe określonych osób, zwykle publicznie znanych, sporządzane przez nie same lub z ich pomocą, ogłaszane potem drukiem i wchodzące w obieg czytelnicze. Por. hasło *Literatura dokumentu osobistego*, [w:] M. Głowiński, *Słownik terminów literackich*, s. 284.

⁷ Por. hasło *Reportaż*, [w:] M. Głowiński, *Słownik terminów literackich*, s. 471.

Konstrukcja wypowiedzi bohaterów sprawia wrażenie niezmienionej relacji świadka zdarzenia, której logika i sens nie zostały poddane późniejszej ingerencji ze strony reportażystki. Aleksijewicz daje czytelnikowi do zrozumienia, że ograniczyła swoją rolę do zebrania, wyboru spośród obszernego materiału i ułożenia wysłuchanych historii w stosownej kolejności, przy jednoczesnym ograniczeniu komentarza autorskiego do minimum. Narracja jest w związku z tym „przezroczysta”. We wstępie pojawiają się zamieszczone w charakterze wprowadzenia dane liczbowe oraz statystyki, na które powołuje się autorka. Bazuje w nich na zbiorach artykułów poświęconych katastrofie czarnobylskiej, zamieszczonych w lokalnych białoruskich gazetach, encyklopediach, skryptach, a także publikacjach internetowych z lat 1992–2003⁸. Autorka stosuje lokalizację faktyczną z precyzyjnymi danymi o charakterze empirycznym. W reportażu pojawiają się nazwy geograficzne miejscowości, rzek, topograficzne: placów, gmachów, nazwy instytucji. Dbałość o autentyczność przejawia się również w przytoczonych nazwiskach ówczesnych działaczy partyjnych, zajmujących najwyższe stanowiska, przywódców Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. One przypominają o zakorzenieniu opowiadanej historii w nurcie autentyczności, oddalają ją zaś od fikcji literackiej.

W warstwie językowej niejednokrotnie wyczuwa się trudność, z jaką przychodzi rozmówcom opowiadać o swoich przeżyciach. Dlatego oprócz zaznaczenia w postaci wielokropka licznych pauz, urwanych zdań, niedokończonych kwestii, pojawiają się również zamieszczone w okrągłych nawiasach opisy mowy ciała czy reakcji emocjonalnych, tworzące specyficzne didaskalia. Autorka skrupulatnie rejestruje i wydziela w nawiasach kolejne załamania głosu, zmiany nastroju, natężenie głosu, emocjonalne gesty, co dodaje opowieści autentyczności i tragizmu, stajemy się uczestnikami i widzami dziejącego się na naszych oczach dramatu: (*Milczenie*), (*Milczy*), (*Milknie*), (*Zastania twarz rękami, bez słowa*), (*Milknie na długo*), (*Przechodzi na szept*), (*Chaotycznie*), (*Zachłystuje się*), (*Wstaje. Podchodzi do okna*)⁹.

O tym, z jaką emocjonalnością wiąże się wracanie pamięcią do wydarzeń z 1986 r., świadczą wypowiedzi urwane, w których dominującą rolę odgrywają wykrzyknienia, anakoluty, pauzy, pytania retoryczne.

⁸ S. Aleksijewicz, przytaczając techniczne dane dotyczące serii wybuchów w elektrowni atomowej w Czarnobylu, powołuje się na artykuły, które ukazały się w następujących egzemplarzach: „Narodnaja gazeta”, 27.04.1996 r., Zbiór artykułów *Czarnobyl*, „Encyklopedia Białoruska” 1996, Zbiór artykułów *Skutki awarii czarnobylskiej na Białorusi*, Wyższe Międzynarodowe Kolegium Radioekologiczne im. Sacharowa, Mińsk 1992, Tygodnik „Ogoniok”, 04.1996, nr 17, białoruskie pisma internetowe z lat 2002–2003. Por. S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 7–12.

⁹ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 13–29.

Rozmówcy nie kryją wzburzenia, wzruszenia, gniewu, stosują wulgaryzmy, zdrobnienia w zależności od towarzyszącego im nastroju. Zamyślają się, milkną w poszukiwaniu odpowiednich słów lub odgrzebując w pamięci fragmenty opowiadanej historii, próbują je na nowo zrozumieć lub przeciwnie – podnoszą głos, śpiewają:

Niech pani mnie nie pyta... Nie chcę o tym... (*Chwila nieobecności*). Nie, mogę z panią pomówić, żeby zrozumieć... Jeśli mi pani pomoże... Tylko nie trzeba się nade mną litować, nie trzeba mnie pocieszać. Proszę! Nie trzeba! Nie... Cierpieć tak bez sensu – nie sposób, nie sposób tyle przemyśleć. To niemożliwe! Niemożliwe! (*Podnosi głos do krzyku*)¹⁰.

Temat *Czarnobylskiej modlitwy* wydaje się oczywisty: jest to opis katastrofy w elektrowni w Czarnobylu. Przy czym, gdyby chcieć odpowiedzieć na pytanie, o czym jest reportaż, to odpowiedzi będzie więcej i żadnej nie należy uprzywilejowywać.

Naszym zdaniem jest to przede wszystkim historia o ludziach, którzy znaleźli się w trudnym do wyobrażenia tragicznym położeniu w jednej chwili, zmuszeni do podjęcia decyzji, których nie rozumieli, przewartościowania wszystkiego nagle. Po Czarnobylu wszystko w ich życiu uległo zmianie:

W naszym świecie Czarnobyla miłość się zmieniła. Śmierć także. Zmieniło się wszystko poza nami¹¹.

Niektórzy rozmówcy Aleksijewicz to prości, niewykształceni ludzie, którzy żyją w zgodzie z naturą, mądrościami przekazywanymi z pokolenia na pokolenie oraz cyklem przyrody. Bardzo trudno przyszło im zrozumieć zjawisko niewidzialnego promieniowania i jego tragiczne następstwa:

Nie za bardzośmy się bały tego promieniowania... [...] Całe życie żyliśmy o swoich kartofelkach i nagle mówią: nie wolno! [...] A wtedy jeszcze jakiś wielki uczoney przyjechał i przemawiał w klubie, że trzeba myć drwa... Niesłychane rzeczy! Żeby mi tak uszy odpadły! Kazali nam pracować powłoczki, prześcieradła, zasłony... A przecie one są w chałupie! W szafach, w kuferkach. A jakie w chałupie może być promieniowanie?! [...] Nagadali Bóg wie czego. Wszyscy, mówią, poumieracie... Musicie wyjechać... Ewakuować się...¹²

Chęć życia w zgodzie z naturą, wsłuchiwanie się w nią i przyjmowania jej darów jest silniejsza niż zdrowy rozsądek. Ludzie ze skażonych terenów, często zamieszkujący je nielegalnie, nie potrafili oderwać się od

¹⁰ Tamże, s. 206.

¹¹ Tamże, s. 40.

¹² Tamże, s. 47.

swoich siedzib, nie bacząc na niebezpieczeństwo. Chcieli zachować naturalny rytm życia, dyktowany przez przyrodę:

Straszą, że nawet naszej wody pić nie wolno. Ale jakże to tak bez wody? W każdym człowieku jest woda. Nie ma nikogo bez wody. Wodę nawet w kamieniu się znajdzie. Może w takim razie woda jest wieczna? Całe życie się z niej bierze... Kogo o to zapytać? Nikt nie wie. A do Boga trzeba się modlić, nie pytać go. Życie trzeba... Właśnie żyto wzeszło... Dobre żytko...¹³

Jedni wypełniali swój obowiązek wobec ojczyzny, drudzy ślepo wykonywali rozkazy, jeszcze inni buntowali się wobec władzy, pomagali kierowani wewnętrzną potrzebą. Ludziom, z którymi rozmawia Aleksijewicz, towarzyszyły rozmaite motywacje, jednak przeważał wpojony przez wielopokoleniowe wychowanie i edukację szkolną imperatyw zobowiązania i przywiązania wobec ojczyzny. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż część rozmówców miała problem z definicją tejże, jako że byli to obywatele Związku Radzieckiego, nierzadko potomkowie różnych narodowości, w tym rosyjskiej i ukraińskiej, zamieszkujący tereny białoruskie:

Jestem wojskowym, jak mi dają rozkaz to go wykonuję. Złożyłem przysięgę... Ale to nie wszystko... Bohaterski zryw też tam był. Do tego nas wychowywali... Wpajali nam to od czasów szkolnych. Rodzice, poza tym pracownicy pionu politycznego. Radio, telewizja¹⁴.

175

Niewielu uczestników tragicznych wydarzeń stać było na dystans, ironię, rzadko uświadamiali sobie, iż władza nie zatroszczyła się o ich bezpieczeństwo, zdrowie, dobrobyt. Odcinają się od patetycznej narracji ówczesnych władz jakoby usuwanie skutków katastrofy było czynem heroicznym, a z nich uczyniło bohaterów:

Trzeba służyć ojczyźnie! Służba ojczyźnie to święta rzecz. [...] Proszę nie pisać o cudach radzieckiego heroizmu. Były... cuda! Ale przede wszystkim bylejakość, bałaganiarstwo, a dopiero potem cuda. [...] A że w zasadzie takiego rozkazu nie powinno się wydawać, o tym nikt nie pisze. Ciskali nas tam jak piach na reaktor... Jak worki z piaskiem. Codziennie wywieszali nową „gazetkę frontową”: „Pracują mężnie i ofiarnie”, „Wytrwamy i zwyciężymy”... Pięknie nas nazywali „żołnierzami ognia”... Za bohaterski czyn dali mi dyplom i tysiąc rubli...¹⁵

¹³ Anna Pietrowna Badajewa, nielegalna mieszkanka strefy, [w:] S. Aleksijewicz, *Czarnobyłska modlitwa...*, s. 67.

¹⁴ Wypowiedź jednego z żołnierzy pomagających przy likwidacji skutków katastrofy, [w:] S. Aleksijewicz, *Czarnobyłska modlitwa...*, s. 82.

¹⁵ Wypowiedź jednego z żołnierzy pomagających przy likwidacji skutków katastrofy, [w:] S. Aleksijewicz, *Czarnobyłska modlitwa...*, s. 86–87.

Warto zauważyć, że w opisie katastrofy czarnobylskiej, nieprzypadkowo, bardzo często pojawia się terminologia wojenna, wojskowa, żołnierska. Rozmówcy mówią o zwycięstwie nad Czarnobyłem, bitwie, wojnie, w której przyszło im się zmierzyć. Żołnierze, którzy pomagali usuwać skutki katastrofy, żyją w poczuciu dobrze spełnionej misji. Udział w akcji ratunkowej był dla nich kolejnym wykonanym rozkazem, a sama czynność – misją wojenną, mówią o niej jak o udziale w wojnie. Zdają sobie sprawę, że zostali wykorzystani, ale w głębi czują, że to poświęcenie było potrzebne, a zobowiązanie wobec ojczyzny paradoksalnie dało im poczucie wolności, wielkości i wyjątkowości:

Byliśmy żołnierzami na wojnie, byliśmy potrzebni. Zapomnieliśmy o tym, co złe, a to nam zostało. To, że bez nas nie mogli się obejść... Że nas wykorzystali... Nasz system, w sumie wojenny, w sytuacjach nadzwyczajnych działa doskonale. Wreszcie człowiek jest tam wolny i niezbędny. Wolność! W takich chwilach Rosjanin pokazuje, jaki jest wielki! Wyjątkowy!¹⁶

Żołnierze – likwidatorzy, tak nazywano przydzielonych do sprzątnięcia odpadów po katastrofie – posługiwali się terminologią wojenną, ponieważ odnaleźli się w konwencji narzuconej im przez przełożonych. Ich dowódcy, wyżsi rangą oficerowie, mieli za zadanie utrzymać jak najwięcej szczegółów w tajemnicy, nie ujawniać danych dotyczących skali zagrożenia, nie wywoływać paniki. Niemniej również oni stosowali patetyczne sformułowania przemawiające do wyobraźni żołnierzy, odwołując się do wpojonych im ideałów obrony ojczyzny oraz wzbudzając poczucie winy, jeśli nie podążą za głosem wewnętrznego imperatywu: „Na obszarze, gdzie się znajdujemy, obowiązuje stan wojenny. Żadnych niepotrzebnych pogaduszek! Kto zostawi ojczyznę w nieszczęściu, ten jest zdrajcą!”¹⁷

Wśród ludzi zaangażowanych w usuwanie szkód po katastrofie panowała atmosfera bohaterstwa i konieczności zwycięstwa podsycana przez przełożonych, władze. W prasie zamieszczano artykuły w duchu męstwa, patriotyzmu i bohaterstwa, które zwykle trafiały na podatny grunt, choć nierzadko odbiorcy pozwalali sobie na ironię wobec podniosłych, wielkich słów, jakimi ich indoktrynowano:

Byli u nas oficerowie polityczni, urządzali pogadanki. Mówiono nam, że musimy zwyciężyć. Kogo? Atom? Fizykę? Kosmos? [...] Potrzebne jest miejsce akcji, żeby „przejawić męstwo i bohaterstwo”. I zatknąć sztandar. [...] Bohaterskie wariactwo! Ale ich (żołnierzy – likwidatorów – przyp. A.S.) przepełniały uczucia... Pierwsze to poczucie obowiązku, drugie miłość do ojczyzny¹⁸.

¹⁶ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 88.

¹⁷ Tamże, s. 92.

¹⁸ Tamże, s. 106.

Rozmówcy mówią o sobie, stosując kategorię „człowieka radzieckiego”. „Człowiek radziecki” demonstruje „radzieckie bohaterstwo”, okazuje „radziecki charakter”¹⁹, wierzył w swój kraj, ufał bezgranicznie władzy, miał nadzieję, że ona zadba o jego bezpieczeństwo i dobrobyt. Podejrzenia, że państwo mogło oszukiwać swoich obywateli pobrzmiwają rzadko, nieśmiałym tonem, jakby rozmówcy, wypowiadając wątpliwości pod adresem władzy, sami je rozwiewali, nie dowierzając ich prawdziwości. Zwycięstwo w Wielkiej Wojnie Ojczyźnanej i innych konfliktach dawało im poczucie, że są niepokonani:

Byliśmy ludźmi tamtych czasów, naszego radzieckiego kraju. Wierzyliśmy w niego, chodzi głównie o tę wiarę. Naszą wiarę... [...] Przywykliśmy wierzyć. Jestem z pokolenia powojennego, które w tej wierze wyrosło. Skąd się brała? Stąd, że zwyciężyliśmy w takiej strasznej wojnie (II wojnie światowej – przyp. A.S.). Przed nami chylił głowy wtedy cały świat. [...] Przede wszystkim wiara, że życie jest u nas piękne i sprawiedliwe, a człowiek stoi ponad wszystkim, że jest miarą wszechrzeczy. Ta wiara runęła w gruzy...²⁰

Człowiek radziecki, *homo sovieticus*²¹, to człowiek podporządkowany kolektywowi, organizacji partyjnej, ufnie zawierający swój los władzy. Marian Broda w swojej książce *Mentalność, tradycja i bolszewicko-komunistyczne doświadczenie Rosji* opisuje zakorzeniony w świadomości Rosjan sens samodzierżawia²², który jest jednym z filarów budowanej od czasów imperium rosyjskiego wspólnoty narodowej:

W strukturach ideologicznych i w zideologizowanej świadomości społeczeństwa misja władzy politycznej – a także ufnie powierzenie jej przez mieszkańców swego losu – łączyły ich obowiązki i oczekiwania polityczne z powinnością etyczną, spełnieniem egzystencjalnym i treściami zeświecczonej eschatologii. Miejsca cara i rodziny carskiej zajęli przywódca partii i państwa, centralne wła-

¹⁹ Tamże, s. 256–257.

²⁰ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 195–196.

²¹ *Homo sovieticus* (łac. „człowiek sowiecki/radziecki”) – według Michaiła Hellera pojęcie funkcjonujące początkowo w ZSRR jako określenie kolejnego etapu ewolucji człowieka *Homo sapiens* ukształtowanego dzięki powodzeniu marksistowskiego eksperymentu społecznego. Równocześnie pojęcie zaczęło funkcjonować w drugim obiegu jako opis postępującego procesu demoralizacji społeczeństwa komunistycznego. W 1982 r. rosyjski pisarz i socjolog emigracyjny Aleksandr Zinowjew napisał książkę pod tym tytułem, stanowiącą połączenie relacji i próby analizy mentalności emigrantów rosyjskich we Francji „skażonych” komunizmem. Zinowjew ukuł także skrótowiec homosos (ros. romococ) w stylu radzieckiej nowomowy.

²² Samodzierżawie rozumiane jest tutaj jako określenie rządów absolutnych Romanowów w Imperium Rosyjskim od XVII do początków XX w. – przyp. A.S.

dze polityczne, aparat partyjno-państwowy, prowadzący społeczeństwo sowieckie i „całą postępową ludzkość” ku Świetlanej Przyszłości²³.

Opisując powyższe mechanizmy na przykładzie relacji partii bolszewickiej i proletariatu, Broda dostrzega prawidłowość zachowań obywateli sowieckich, która pobrzmiwa także w wypowiedziach niektórych rozmówców Aleksijewicz:

Zgodnym z potrzebami władzy bolszewickiej, postawom i zachowaniom ludności sowieckiego państwa przyjały utrwalone tam od wieków: nawyk do podporządkowywania się i posłuszeństwa, przyzwyczajenie do pozostawania w służbie władzy²⁴.

Jednocześnie Broda podkreśla, że wierność i oddanie samodzielnemu, wiodącej roli przywódcy partii i państwa, centralnych władz politycznych czy aparatu partyjno-państwowego było paralelne wobec słabości jednostki i braku wolności obywatelskich. O te ostatnie było tam zawsze trudno, również dlatego, że już sama koncepcja wolności-jedności wykluczała funkcjonowanie polityki i społeczeństwa obywatelskiego w zachodnim sensie. Remedium na dostrzeganą i ustawicznie podkreślaną słabość jednostek widziano w zlanu się ich w kolektyw, dla pozyskania zdolności pokonywania wrogów, wejścia w posiadanie mocy i wolności przekształcenia świata²⁵.

O potrzebie funkcjonowania we wspólnocie, kolektywie wspomina jedna z rozmówczyń:

Zawsze mówimy: „my”, nigdy „ja”. „Zademonstrujemy radzieckie bohaterstwo”, „Okazemy radziecki charakter”. Całemu światu! Ale tutaj chodzi o «ja»! Ja nie chcę umierać... Ja się boję...²⁶

W jednym z dramatycznych monologów tworzących narrację reportażu pobrzmiwa tęsknota do bycia dostrzeżonym jako jednostka, odegrania pierwszoplanowej roli, bycia docenionym za życia, nie pośmiertnie, jak nakazuje tradycja:

Jesteśmy żebrakami, żyjemy za to, co nam dadzą. A państwo zachowuje się jak oszust, państwo porzuciło tych ludzi. [...] u nas życie ceni się bardzo nisko. [...] Człowiek, który składa siebie w ofierze, nie czuje się wyjątkową, niepowtarzalną jednostką, taką, jakiej nigdy więcej nie będzie. Tęsknota za rolą. [...] Tęsknota za sensem. Czym jest nasza propaganda? Nasza ideologia? Dostajemy

²³ Cyt. za: M. Broda, *Mentalność, tradycja i bolszewicko-komunistyczne doświadczenie Rosji*, Łódź: Wydawnictwo Ibidem 2007, s. 61.

²⁴ Tamże, s. 62.

²⁵ M. Broda, *Mentalność, tradycja...*, s. 62.

²⁶ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 256–257.

propozycję: umrzyjcie, a za to wasza śmierć nabierze sensu. Nadają nam wzniosłość. Przydzielają rolę! Śmierć ma wielką wartość, bo daje wieczność²⁷.

O tym, czym może się stać człowiek w warunkach braku wolności, gdy jego zachowania, czyny, a nawet myśli poddawane są odgórnemu sterowaniu i kontroli, pisze Aleksander Zinowiew w *Świetlanej przyszłości*²⁸. Zdaniem pisarza jako istota duchowa *homo sovieticus* został okaleczony i zdeprawowany. Pozbawiono go szansy kształtowania swego życia, zmuszono do grania roli²⁹.

Problematykę człowieka sowieckiego podjął również Michaił Heller w książce *Maszyna i śrubki*, dając jej podtytuł *Jak hartował się człowiek sowiecki*. Autor prezentuje w niej m.in. metody kształtowania się człowieka sowieckiego poprzez systematyczne i planowe działania ze strony władzy – państwa:

Spółczeństwo jest systematycznie i planowo rozbijane, jednostki pozbawiane wybranych przez siebie związków, zamiast których mają przyjąć inne, wybrane dla nich przez państwo. Człowiek stoi samotnie wobec państwowego Lewiatana. Przerazającej samotności może ująć tylko „włączając się w kolektyw”, „stając się się drobiną w masie”³⁰.

Zdaniem M. Hellera zamierzenia władzy i systemu zakończyły się pomyślnie. Udało się stworzyć istotę, która według stalinowskiej koncepcji miała stanowić pewną i niezawodną śrubkę w mechanizmie państwowym.

„W języku oficjalnym do gatunkowej nazwy człowiek dodano epitet wartościujący: radziecki (sowiecki) i w takim kształcie – *sovietskij czelowiek* – stała się ona jednym z podstawowych pojęć ideologicznych słownika sowieckiego języka politycznego”³¹.

²⁷ Tamże, s. 168–170.

²⁸ А. ЗИНОВЬЕВ, *Светлое будущее, l'Age d'Homme*, Lausanne 1978. Przekład polski: A. Zinowiew, *Świetłana przyszłość*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1986. Zinowiew, o czym warto wspomnieć, wprowadził termin *homo sovieticus* w studium mentalności człowieka sowieckiego *Homo sovieticus* (1982) dla zobrazowania typu osobowości, którego zasadnicze cechy zostały ukształtowane przez system komunistyczny. *Homo sovieticus* to człowiek podporządkowany kolektywowi (organizacji partyjnej), dla jego postawy charakterystyczna jest ucieczka od wolności i odpowiedzialności, koniunkturalizm, oportunizm, agresja wobec słabszych oraz uniżoność wobec silniejszych.

²⁹ Por. L. Suchanek, *Homo sovieticus świetłana przyszłość gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1999, s. 77.

³⁰ M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Warszawa: Wydawnictwo Pomost 1989, s. 35–36.

³¹ Cyt. za L. Suchanek, *Homo sovieticus świetłana przyszłość gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Kraków 1999, s. 148. Epitet ten wchodził ponadto w zakres pojęć szerszych: ludzie radzieccy (*sowietskije ljudi*) i naród radziecki (*sowietskij narod*). Ten ostatni zdefiniowany został w *Encyklopedycznym słowniku filozoficznym (Философский*

Czarnobylska modlitwa, utwór zbudowany z monologów osób, które przeżyły katastrofę, jest naszym zdaniem także utworem, który budują paradoksy.

Pierwszym, jaki nasuwa nam się po lekturze, jest cel przyświecający autorce – próba wydobycia z pamięci i ocalenia dla potomnych wspomnień tych ludzi, o których inni – władza, wysocy rangą działacze partyni, przełożeni, a nawet ludzie, dzielący z nimi doświadczenie, lecz oddaleni w przestrzeni, ludzie z „ich czasów” – woleliby zapomnieć. Większość współuczestników wydarzeń z kwietnia 1986 r. reagowała na jakiegokolwiek formy kontaktu z ludźmi z obszarów katastrofy, tzw. zony, histerycznie. Mieszkańców strefy oraz wszystkich zaangażowanych przy likwidacji szkód spotkał ostracyzm ze strony społeczności, do których należeli. Jednym z jego przejawów było stosowanie wobec nich krzywdzących i nieoddających istoty sprawy określeń, takich jak *Czarnobyłanie*, *Zarażeni*, *Napromieniowani*, *Czarnobylskie Świetliki*, *świecące w ciemnościach* czy *Czarnobylskie Jeże*. Uczestnicy tych wydarzeń nie mieli wątpliwości, że przyłgnęło do nich odium inności, odrzucenia, że są inaczej, gorzej traktowani:

„Od pierwszych dni poczuliśmy, że jesteśmy czarnobyłanami, teraz już odrażonymi. Że się nas boją”³².

I dalej w podobnym tonie o strachu przed innością:

Boimy się innych ludzi. A tutaj wszyscy jesteśmy czarnobyłscy. [...] Mamy wspólną pamięć... Jednakowy los... A w każdym innym miejscu zawsze bylibyśmy obcy. Zerkają na nas krzywo, z obawą... Wszyscy przywykli do słów: „Czarnobył”, „Z Czarnobyła”, „czarnobylskie dzieci”... To przykleiło się do całego naszego życia. Ale wy nic o nas nie wiecie. Boicie się nas... Uciekacie...³³

W jednym z monologów pojawia się definicja czarnobylskiego człowieka jako odrębnego podgatunku. Człowiek czarnobylski jest gorszy, jest z innego świata, choć chciałby być jak inni. Charakterystyczne jest umniejszenie swojej wartości poprzez zastosowanie zdrobnienia:

Żyje sobie człowiek. Zwyczajny człowiek. Człowieczek. Taki jak wszyscy dookoła – idzie do pracy i wraca z pracy. Dostaje przeciętną zapłatę. Raz do roku wyjeżdża na urlop. Ma żonę. Dzieci. Normalny człowiek! No i któregoś dnia zmienia się nagle w człowieka czarnobylskiego. W dziwadło! W coś, czego nikt nie zna i co wszystkich interesuje. Chciałby być taki jak wszyscy, ale to niemoż-

энциклопедический словарь, Москва 1989, s. 594–595) jako wspólnota socjalna ludzi mających wspólne terytorium, wspólny federacyjny organizm państwowy i wspólny język komunikacji między narodowościami. Tamże, s. 148.

³² Tamże, s. 186.

³³ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 223.

liwe. Do poprzedniego świata już się nie da wrócić. Wszyscy patrzą na niego innymi oczami³⁴.

Kolejnym paradoksem, z jakim przychodzi zmierzyć się czytelnikowi podczas lektury reportażu Aleksijewicz, jest podwójny paradoks zawarty w tytule *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Otóż tytuł ten opiera się na zaprzeczeniu rozumowym i gatunkowym. Czarnobyl dla rozmówców Aleksijewicz oznacza koniec wszystkiego. Jest przekreśleniem dotychczasowego życia, więzi społecznych, rodzinnych, służbowych, osobistą tragedią rodzin z obszaru katastrofy i ich bliskich. Jednocześnie w podtytule pojawia się *kronika przyszłości*, zatem możemy go odczytać jako opis początku, nowego rozdziału, potwierdzenie, że katastrofa nie oznacza końca, że coś po niej jeszcze się wydarzy. Z kolei paradoks zawarty w nazwie gatunku kroniki, która w założeniu jest (z gr. *chronos* – czas) – faktograficznym opisem wydarzeń w układzie chronologicznym, również utworem dziejopisarskim o charakterze literackim, typowym dla średniowiecza ujawnia się poprzez antytezę: *Kronika przyszłości*. W wyniku antytetycznego zestawienia rodzi się nowa jakość semantyczna, która tworzy efekt paradoksu.

Kronika jako gatunek prozy historiograficznej to opowieść o dziejach przeszłych lub współczesnych, trzymająca się zasadniczo porządku chronologicznego zdarzeń, łącząca elementy wiedzy historycznej z literacką fikcją i tendencjami moralizatorskimi, politycznymi czy panegirycznymi³⁵. Kronika nie zawiera analizy opisywanych wydarzeń, może jednak zawierać podsumowania oraz komentarz autora. Wydarzenia te najczęściej dotyczą życia państwa, instytucji, organizacji itp. Zapis tych wydarzeń może odbywać się na bieżąco, w miarę ich rozwoju lub później. Kroniki zaliczane są do utworów epickich, często łączą ze sobą cechy powieści, legendy oraz baśni.

Czarnobylska kronika odnosi się wprawdzie do wydarzeń z przeszłości, zasadniczo koncentruje się wokół jednego historycznie prawdziwego zdarzenia i jego następstw. O prawdziwości opisywanego zdarzenia świadczą dane liczbowe, na które autorka się powołuje, a także przytoczenie wypowiedzi uczestników katastrofy relacjonujących swoje uczucia, przeżycia i doświadczenia tamtych dni. Wypowiedzi rozmówców mogą zawierać elementy fikcji, ponieważ odtwarzają oni odległe w czasie wydarzenia z pamięci, nie zawsze zapamiętane w szczegółach. Trudno tu mówić o porządku chronologicznym, skoro książka to wywiad autorki

³⁴ Tamże, s. 51–52.

³⁵ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, s. 263.

z samą sobą o historii pomijanej, a poszczególne rozdziały stanowią monologi uczestników tamtych wydarzeń, lecz bez wskazywania dat i bez dbałości o wiarygodność detali. Sama autorka przyznaje, że ma problem z klasyfikacją zebranego materiału: „Minęło już dwadzieścia lat od katastrofy, a ja dotąd nie umiem odpowiedzieć na pytanie, czego dają świadectwo: przeszłości czy przyszłości?”³⁶

Warto się zastanowić, dlaczego czarnobylska kronika jest kroniką przyszłości, choć cytując słowa autorki, „w ciągu jednej nocy przenieśliśmy się w inne miejsce w historii. Wykonaliśmy skok w nową rzeczywistość, której nie była w stanie ogarnąć nie tylko nasza wiedza, ale nawet wyobraźnia. Czas uległ rozpadowi... Przeszłość nagle okazała się bezużyteczna: nie było w niej nic, na czym moglibyśmy się oprzeć [...]”³⁷.

Skoro przeszłość była niedoskonała i zła, nie dała odpowiedzi na pytania, pozostawiła mieszkańców strefy opuszczonych, rozczarowanych i zawiedzionych w oczekiwaniach wobec ludzi i instytucji, na które liczyli, jedyną nadzieją na poprawę i zmianę sytuacji daje przyszłość. Przyszłość jest czymś niewiadomym i niepewnym, ale w kontekście tragicznych wydarzeń i nieludzkich doświadczeń tylko ona wydaje się być obietnicą nowego i lepszego. W niej pokładamy oparcie. Z drugiej jednak strony tytuł może sugerować, iż Aleksijewicz widzi przyszłość świata pełnego zagrożeń pesymistycznie, a los ludzi Czarnobyli może stać się również udziałem innych, przed czym autorka pragnie nas przestrzec.

Czarnobylska modlitwa to utwór, który trudno zaklasyfikować pod względem gatunku, gdyż jest na pograniczu dokumentu i fikcji literackiej, której elementy również zawiera. Świat przedstawiony utworu w związku z tym nie jest typowym, jakiego można się spodziewać w dziele literackim, ponieważ nie spełnia wielu wymogów formalnych, jak np. obecność postaci literackiej czy fabuły w rozumieniu układu zdarzeń, ciągu przyczynowo-skutkowego, składających się na koleje życiowe ukazanych w niej postaci. Niemniej w niniejszym artykule potraktowaliśmy utwór białoruskiej noblistki jako ogół zaprezentowanych w nim zjawisk (stanów rzeczy, procesów, przeżyć, działań ludzkich) i staraliśmy się przyjrzeć powieści-świadectwu³⁸ jako specyficznemu materiałowi tematycznemu, który podlega tu szczególnym zabiegom selekcji, interpretacji i konstrukcji w zgodzie z zamysłem artystycznym i koncepcją ideologiczną, które przyświecały Aleksijewicz. Przedmiotem analizy były elementy kompozycji utworu, jak tytuł, temat, ale także motywacja zdarzeń i zachowań

³⁶ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 31.

³⁷ Por. tamże, s. 33.

³⁸ Dosłowne tłumaczenie ros. określenia роман-свидетельство, które nie ma odpowiednika w jęz. polskim. Przep. A.S.

postaci, mające oparcie w społecznie utwierdzonych sposobach pojmowania rzeczywistości. Odnieśliśmy się również do warstwy językowej, stylistycznej tekstu, w którym dostrzegliśmy duży udział słów i zwrotów nacechowanych emocjonalnie. W warstwie treści wyłoniliśmy charakterystyczne motywy i postawy jak człowiek sowiecki, heroizm. Artykuł jest jedynie próbą analizy świata przedstawionego utworu Aleksijewicz i nie wyczerpuje mnogości zjawisk, z jakimi się on wiąże. Każdy bowiem rodzaj świata przedstawionego stanowi sam przez się układ nie w pełni określony i wzywa odbiorcę do odpowiednich precyzacji, doprecyzowań i dopełnień; określoność uzyskując dopiero w procesie czytelniczej konkretyzacji dzieła literackiego³⁹. Twórczość noblistki należąca w równym stopniu do literatury pięknej, co świadectw historii, dokumentów, wspomnień, faktów niezmiennie inspiruje badaczy i teoretyków, stwarzając nieograniczone możliwości dla analizy i interpretacji różnych aspektów jej polifonicznych tekstów.

References

- Aleksievich, Svetlana. *Chernobylskaya molitva. Khronika budushchego*. Moskwa: Vremia, 2016.
- Aleksievich, Svetlana. *Moya yedinstvennaya zhizn*. Besiedu vela Tatyana Bek. <http://alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf>
- Aleksijewicz, Swietłana. *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Broda, Marian. *Mentalność, tradycja i bolszewicko-komunistyczne doświadczenie Rosji*. Łódź: Ibidem, 2007: 61–62.
- Cisło, Waldemar, Różański, Jarosław. *Modlitwa w religiach świata*. Pelplin: Wydawnictwo Bernardinum, 2015, s. 7–8.
- Gadacz, Tadeusz, Milerski, Bogusław. *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 7. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001–2003, s. 109–111.
- Geller, Mikhail. *Mashina i vintiki. Istoriya formirovaniya sovetskogo cheloveka*. London: Overseas publications interchange, 1985.
- Heller, Michał. *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*. Warszawa: Wydawnictwo Pomost, 1989, s. 35–36.
- Głowiński, Michał, Kostkiewiczowa, Teresa, Okopień-Sławińska, Aleksandra, Sławiński, Janusz. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, 1998: 263, 284, 320, 471.

³⁹ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, s. 566.

- Lipnevich, Valerij. "Proshchaniye c vechnostyu, Svetlana Aleksievich. Chernobylskaya molitva". *Druzhba narodov* 1997, № 1. http://magazines.russ.ru/novy_mi/1997/6/re_obz01.html
- Prus, Kazimierz. *O współczesnej rosyjskiej modlitwie poetyckiej. Od Mariny Cwietajewej do najnowszej modlitwy internetowej*. Rzeszów 2014: 7.
- Ronen, Omri. "Sovok". *Zvezda* 2007, № 11. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/11/ro14.html>
- Sajjn, Sonu. "Chernobylskaya molitva. Khronika budushchego Svetlany Aleksievich. Problema zhanra". *Vestnik tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologia i iskusstvovedeniye* 2013, № 2.
- Sedakova, Olga. "O fenomene sovetskogo cheloveka. Intervyu Yelene Kudryavcevoj". *Ogoniok* 2011, № 2. <http://www.olgasedakova.com/interview/903>
- Suchanek, Lucjan. *Homo sovieticus światłana przyszłość gnijący zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999: 77, 148, 186.
- Tischner, Józef. *Etyka solidarności oraz Homo sovietikus*. Kraków: Znak, 1992.
- Zinovjov, Aleksandr. *Gomo sovietikus. Moj dom – moja chuzhbina*. Moskwa: Proizvodstvenno-izdatelskoje predpriyatije Kor-inf, 1991.

ABSTRACT

The presented world of *Chernobyl Prayer: a chronicle of the future* by Svetlana Alexievich

The paper brings an analysis of the world presented in the novel *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future* by Svetlana Alexievich, which describes one of the biggest humanitarian disasters of the 20th century: the catastrophic accident at the Chernobyl Nuclear Power Plant. The attention is focused on particular elements like the title, the text's composition, its genre (especially the features of non-fiction, prayer and chronicle) and language and on the picture of the Soviet man, as it emerges from the monologues of the writer's interlocutors. The paper surveys the emotionality of the interviews and the paradoxes revealed in reading. Special attention is given to the motivations underlying the behaviour of the people from the disaster area, to their life choices, attitudes and their heroism.

KEYWORDS

documentary novel, prayer, chronicle, future, disaster, heroism

Повесть *Дядюшкин сон* Федора Михайловича Достоевского и ее театральная переработка (на материале одноименной пьесы Юрия Лоттина)

РЕЗЮМЕ

В статье представлены методы адаптации прозаического текста для театра, использованные Юрием Лоттиным в пьесе *Дядюшкин сон*. Проводится сравнительный анализ произведений Федора Достоевского и Юрия Лоттина, рассматриваются различия и сходства на уровнях сюжета и фабулы, повествования и системы персонажей. Прослеживается интертекстуальный аспект пьесы Ю. Лоттина. Анализ внесенных инсценировщиком изменений позволяет выявить новые значения, заложенные инсценировщиком в театральной версии повести, а также оценить уровень самостоятельности инсценировки по отношению к первоисточнику.

185

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

инсценировка, *Дядюшкин сон*, Достоевский, Лоттин, проза на сцене

История театрального воплощения прозы Федора Михайловича Достоевского началась еще при жизни автора. Первым произведением, получившим свой сценический вариант, была повесть *Дядюшкин сон*, написанная в 1859 г., сразу после возвращения писателя из ссылки. Несмотря на скептическое отношение к идее инсценировки повести, выраженное автором в письме студенту Михаилу Павловичу Федорову, просившему разрешения на сценическую

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Katedra Literatury i Kultury Rosyjskiej, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: paulina.sikora@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0003-1395-7912.

переработку произведения¹, в 1878 г. в московском Малом театре состоялась премьера спектакля под названием *Очаровательный сон* по мотивам повести. За первой постановкой последовали другие, итак к столетию со дня рождения Ф. М. Достоевского в 1921 насчитывалось около двадцати инсценировок повести. Позже *Дядюшкин сон* ставили, в том числе, в Петроградском академическом театре драмы (1923 г.), МХАТе (1929 г.), Ленинградском театре комедии (1956 г.), Академическом театре драмы им. Моссовета (1965 г.) и Московском театре им. В. Маяковского (1972 г.)². В 2008 г. к повести обратился Большой драматический театр им. Георгия Александровича Товстоногова, использовавший при создании спектакля инсценировку авторства Юрия Лоттина. Именно драматическое произведение Юрия Лоттина станет объектом нашей рефлексии в настоящей статье³.

Юрий Лоттин является переводчиком пьес польских драматургов (в частности Ярослава Ивашкевича, Тадеуша Ружевица, Славомира Мрожека, Анджея Стасюка), а также автором театральных версий нескольких романов и повестей Федора Достоевского, Максима Горького, Габриэля Гарсиа Маркеса и других писателей. Его драматическая переработка *Дядюшкиного сна* после премьеры в БДТ была поставлена еще несколькими театрами в России (Омским академическим театром драмы, Камерным театром в Череповце) и Украине (Харьковским государственным академическим русским драматическим театром им. Александра Сергеевича Пушкина, Николаевским академическим художественным русским драматическим театром).

Автор определяет свою пьесу как: *Дядюшкин сон. Версия для театра*. В нашем наблюдении будем придерживаться положения, что *Дядюшкин сон* Ю. Лоттина является инсценировкой повести. При

¹ Смотри отрывок из письма Ф. М. Достоевского: «15 лет я не перечитывал мою повесть *Дядюшкин сон*. Теперь же, перечитав, нахожу ее плохую. Я написал ее тогда в Сибири, в первый раз после каторги, единственно с целью опять начать литературное поприще, и ужасно опасаясь цензуры (как к бывшему ссыльному). А потому невольно написал вещичку голубиноного незлобия и замечательной невинности. Еще водевильчик из нее бы можно сделать, но для комедии – мало содержания, даже в фигуре князя, – единственно серьезной фигуре во всей повести» (за: Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений: в 30 т.*, Ленинград: Наука 1972, т. 29, кн. 1, с. 303.).

² Н. Скороход, *Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика*, Санкт-Петербург: «Петербургский театральный журнал» 2010, с. 31.

³ В статье описывается произведение, опубликованное на интернет-сайте www.sufler.ru

выборе определения ссылаемся на *Литературную энциклопедию терминов и понятий* под ред. Александра Николюкина:

Инсценировка – переработка для театра недраматических произведений. В отличие от создания пьесы по мотивам повествовательного произведения [...] инсценировка обладает лишь относительной художественной самостоятельностью, ориентируясь на воспроизведение идейного смысла, сюжета и стиля первоисточника, что не исключает его творческого достраивания⁴.

Остановимся на выраженном автором статьи, Валентином Хализевым, положении об относительной художественной самостоятельности инсценировки. Отношение исследователей, деятелей театра и авторов прозаических произведений к инсценировкам менялось в течение десятилетий. Пренебрежительное высказывание Виссариона Белинского по поводу переделывания прозы в драму, сформулированное в середине 19 столетия⁵, сто лет спустя, в 70-ые годы двадцатого века, почти потеряло свое значение. Пик популярности инсценирования в российском театре 70-ых повлиял на распространение мнения об инсценировке как о самостоятельном художественном произведении. Положения о союзе прозы и сцены, провозглашаемые, в том числе, режиссером Г. А. Товстоноговым, вызвали академическую дискуссию. Новым тенденциям сопротивлялся напр. Валерий Козлов, утверждая, что:

В плане эстетическом едва ли литературно-драматическое произведение может стать завершенным и целостным, поскольку всегда рядом существует совершенная первооснова. Инсценировка как текст интересна не столько сама по себе, но как условие постановки⁶.

Отталкиваясь от размышлений В. Козлова, Александр Чепуров считал, что:

⁴ В. Е. Хализев, *Инсценировка*, [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, ред. А. Н. Николюкин, Москва: НПКи Интелвак 2001, с. 304–305.

⁵ «Переделывать повесть в драму... противно всем понятиям о законах творчества и есть дело посредственности», цит. за: В. Г. Белинский, *Русский театр в Петербурге*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 13 т.*, Москва: Издательство Академии наук СССР 1955, т. 6. с. 76.

⁶ В. И. Козлов, *Основные проблемы инсценирования прозы в советском драматическом театре (70-е гг.). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*, Москва 1984, [электронный ресурс] <http://www.dissercat.com/content/osnovnye-problemy-instsenirovaniya-prozy-v-sovetskom-dramaticheskom-teatre-70-egg#ixzz5Re1aq3Cm> [27.09.2018].

[...] инсценизация не ставит себе целью создать всего лишь „репродуцирование“ прозаического оригинала. Преображая повествовательную структуру, создавая на ее основе драматургию спектакля, инсценизация развивает основные мысли прозаического произведения, его коллизии и характеры⁷.

Мысль А. Чепурова кажется нам актуальной в свете интересующей нас инсценировки повести Ф. Достоевского, поскольку Ю. Лоттин, выбирая стратегии перенесения прозы на сцену, допускает несколько отклонений от содержания оригинала. Первым автономным решением автора, бросающимся в глаза при прочтении пьесы, является изменение системы персонажей. Автор отбирает героев, которые связаны с ключевыми моментами фабулы, исключая из списка действующих лиц Василия (учителя, любовника Зинаиды) и его мать. При этом, роман Зины и Васи, а также болезнь и смерть юноши все же влияют на ход действия, поскольку эта сюжетная линия находит свое отражение в диалогах других персонажей. Автор отказывается от описанных Ф. Достоевским сцен в доме Васи, тем самым изменяя ход событий (напр. Зина не присутствует при смерти своего возлюбленного, а ее мать пытается скрыть от нее печальное известие):

188

НАСТАСЬЯ. Умер! Только что. Сейчас только прибежала ихняя кухарка, мать послала за Зиной.

МАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА. Настя, упаси бог, только не сегодня!

НАСТАСЬЯ. Да нешто я не понимаю? Мы с Акулиной её не пустили, как вы велели. Она посидела на кухне, да ни с чем и ушла. Рассказывала, что звал Зинаиду Афанасьевну все утро.

МАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА (посмотрев на Настасью пристально). Настя, не приведи господь, если кого пропустите, если кто-то прошмыгнет... Смотри в оба!⁸

За решением об отказе от двух персонажей и непосредственного изображения на сцене связанных с ними событий следует перестановка событий и добавление новых сцен. Пьеса Ю. Лоттина начинается с двух сцен введенных инсценировщиком: передачи Зине Настасьей письма от Васи и разговора Настасьи и Марии

⁷ А. А. Чепуров, *Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*, Ленинград 1984, [электронный ресурс] <http://cheloveknauka.com/sovremennaya-sovetskaya-proza-na-stsene-printsipy-teatral-noy-transformatsii-proizvedeniy-raznyh-povestvovatelnyh-zhanrov#ixzz5Rdwhj646> [27.09.2018].

⁸ Ю. Лоттин, *Дядюшкин сон. Версия для театра*, [электронный ресурс] <http://sufler.su/wp-content/uploads/2015/05/%D0%9B%D0%BE%D1%82%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%AE.-%D0%94%D1%8F%D0%B4%D1%8E%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD-%D1%81%D0%BE%D0%BD.htm> [27.09.2018].

Александровны, матери Зины, об отношениях девушки и умирающего юноши, а также о других жителях города – соперницы Марии, Анны Николаевны и ее муже. В диалоге Марии и Настасьи упоминается журнал «Отечественные записки», издававшийся при жизни Ф. Достоевского, в котором писатель печатал свои произведения. Поскольку название журнала не упоминается в повести, предполагаем, что внесение его Ю. Лоттиным в реплики персонажей может являться одним из элементов введения читателя в контекст времени действия.

Первые две сцены пьесы, являющиеся своего рода завязкой действия – это не единственный, добавленный автором элемент композиции произведения. Ю. Лоттин отказывается от предложенного Ф. Достоевским финала повести: смерти Князя, переезда Москалевых в Москву и встречи Зинаиды и ее матери с Павлом Морзляковым в Петербурге на генерал-губернаторском бале. В развязке пьесы Князь и Морзляков переселяются из дома Москалевых в гостиницу, куда отправляется Зина, узнав о смерти Васи, а Марья в ярости переживает свое фиаско. Произведение завершает монолог князя, вспоминающего свою молодость и давнюю несчастную любовь. Несогласованность вариантов развития действия говорит о достаточной автономности инсценировки по отношению к повести. Лоттин, следуя драматургическим законам, сосредотачивает действие вокруг главного события и одновременно кульминационного пункта (рассказа Князя о своем сне и последующей за ним ссоры всех присутствующих в салоне Марии Москалевой), добиваясь эффекта завершенности и целостности пьесы.

При создании инсценировки автор исключает рассказчика и подчиняет текст Ф. Достоевского принципу диалогизма, тем самым уходя от метода «эпизации» театра, начало которому в русском театре положил спектакль *Братья Карамазовы* в постановке Владимира Немировича-Данченко (1910 г.). В инсценировке Ю. Лоттина, в отличие от постановки Вл. Немировича Данченко, фрагменты высказываний рассказчика, важные с точки зрения развития конфликтной линии, характеристики действующих лиц или обозначения времени и пространства пьесы, не произносятся Чтецом, а переносятся в реплики персонажей или в ремарки, напр.:

Ф. Достоевский, <i>Дядюшкин сон</i>	Ю. Лоттин, <i>Дядюшкин сон. Версия для театра</i>
Десять часов утра. Мы в доме Марьи Александровны, на Большой улице, в той самой комнате, которую хозяйка, в торжественных случаях, называет своим салоном ^а .	Часы бьют десять раз. Просторная и светлая, со вкусом обставленная гостиная с эркером, которую хозяйка в торжественных случаях называет «салоном» ^б .
Рассказывали, между прочим, что князь проводил больше половины дня за своим туалетом и, казалось, был весь составлен из каких-то кусочков. Никто не знал, когда и где он успел так расслапаться. [...] Он носил парик, усы, бакенбарды и даже эспаньолку – всё, до последнего волоска, накладное и великолепного черного цвета; [...] Уверяли еще, что он носит корсет, потому что лишился где-то ребра, неловко выскочив из окошка, во время одного своего любовного похождения, в Италии ^в .	МОЗГЛЯКОВ. Дядюшка-то? (Хохочет.) Я думаю, он еще часов пять будет одеваться [...] Вы его видели шесть лет назад, а я всего час тому! Ведь это только воспоминание о человеке: волосы у него накладные, глаза вставные, ноги пробочные и весь он на пружинах... (Смеётся.) Уверяю, что он носит корсет, так как в молодости лишился ребра, неловко выпрыгнув из окна во время одного из многочисленных своих любовных походов, то ли в Италии, то ли в Испании, я уж и не припомню ^г .

190 ^а Ф. М. Достоевский, *Дядюшкин сон*, [в:] он же, *Собрание сочинений в 15-ти томах*, Ленинград: Наука 1988, т. 2, [электронный ресурс] <https://ilibrary.ru/text/44/p.1/index.html> [27.09.2018].

^б Ю. Лоттин, *Дядюшкин сон*...

^в Ф. М. Достоевский, *Дядюшкин сон*...

^г Ю. Лоттин, *Дядюшкин сон*...

Высказывания персонажей делятся на диалоги (сюжетные и внесюжетные – термины Елены Чепуриной⁹) и монологи. Внесюжетные диалоги и монологи сочиняются полностью автором инсценировки. Сюжетные, то есть заданные автором первоисточника диалоги подчиняются изменениям: сокращениям, перестановке реплик и дополнениям, вытекающим из правил сценического действия, напр.:

⁹ Е. В. Чепурина, *Диалогизм как принцип сценического воплощения эпического текста в литературном театре «Слово»*, «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» 2011, № 16, с. 63.

Ф. Достоевский, <i>Дядюшкин сон</i>	Ю. Лоттин, <i>Дядюшкин сон. Версия для театра</i>
<p>Послали за этой сироткой Машкой, та тоже в коротеньком платье, только еще выше колен, я в лорнет смотрела... На голову им надели какие-то красные шапочки с перьями, – уж не знаю, что это изображает! – и под фортепьяно заставила обеих пигалиц перед князем плясать казачка! Ну, вы знаете слабость этого князя? Он так и растаял: «формы, формы!» [...]»^а</p>	<p>Послали за этой сироткой Машкой, та тоже в коротеньком, только еще выше колен – я в лорнет смотрела, – и под фортепьяно заставила обеих пигалиц перед князем казачка танцевать! Срам да и только, тьфу! (Плюет, наливает себе рюмку, выпивает, внимательно смотрит на рюмку, а затем на Марью Александровну.) На черносмородиновом листе настаивали? МАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА (кивает). Да, да... Ну а князь что? КАРПУХИНА. Князь так и растаял: «формы, какие формы», говорит [...]»^б.</p>

^а Ф. М. Достоевский, *Дядюшкин сон*...

^б Ю. Лоттин, *Дядюшкин сон*...

Еще одним элементом драматизации повести является включение в пьесу романа, исполняемого Зинаидой в присутствии Князя. В повести рассказчик сообщает читателю, что Зина, по просьбе Марьи, спела старинный французский романс. Название музыкального произведения не упоминается. В пьесе Ю. Лоттина Зинаида отказывает матери и поет романс *Глядя на луч пурпурного заката* на стихи Павла Козлова. Выбор данного музыкального произведения по всей вероятности обусловлен его содержанием, перекликающимся с судьбой героев повести. Лирическим героем романа является умирающий поэт, который обращается к своей давней возлюбленной со словами: «Но смерть близка, близка моя могила; /Когда умру, под тихий шум травы/ Мой голос прозвучит и скажет он уныло:/„Он вами жил, его забыли вы...”». Введение в текст пьесы романа помогает раскрыть мысли и чувства Зинаиды, тоскующей по минувшей любви и внутренне несогласной с намерением матери женить ее на Князе.

Кроме романа Ю. Лоттин вводит в свою пьесу сонет № 43 Уильяма Шекспира в переводе Александра Финкеля. В одной из последних сцен Марья Александровна читает вслух письмо Василия Зинаиде, в котором юноша цитирует произведение английского поэта. Так же, как в случае романа, внесение в пьесу сонета является интерпретаторским решением Ю. Лоттина. Текст письма углубляет характеристику Василия, которого Марья Александровна, как в версии Ф. Достоевского, так и варианте Ю. Лоттина, пренебрежительно называла «Шекспиром» из-за его поэтических наклонностей.

Для понимания уровня самостоятельности инсценировки по отношению к оригиналу стоит более подробно присмотреться второстепенному тексту и выражающемуся в нем авторскому замыслу. Второстепенный текст (паратекст) в пьесе Ю. Лоттина включает: заглавие (*Дядюшкин сон*), подзаголовок («версия для театра Юрия Лоттина»), место и дату премьеры спектакля, для которого создавался текст («Премьера: С.-Петербург, БДТ им. Г. Товстоногова, 10.05.2008 г.»), место и год написания пьесы («Санкт-Петербург, 2007 г.»), эпиграф, список действующих лиц, ремарки, контактные данные автора (как предполагаем, указанные для режиссеров, желающих использовать текст пьесы для постановки спектакля), фрагмент, названный автором «Вместо послесловия», включающий цитаты из писем Ф. Достоевского и мемуаров его жены, Анны Григорьевны Достоевской (по всей вероятности, служащие указаниями для автора инсценировки), а также примечания, содержащие, в основном, русские переводы высказываний, произносимых персонажами на французском языке.

Эпиграфом к пьесе служит фрагмент стихотворения Игоря Северянина *Все они говорят об одном*: «Соловьи монастырского сада,/ Как и все на земле соловьи,/ Говорят, что одна есть отрада/ И что эта отрада – в любви...»¹⁰. Именно любовь является главной движущей силой в инсценировке Ю. Лоттина. Любовь и материнская забота (хоть и несколько искаженная), так же как в повести Ф. Достоевского, подталкивает Марию Александровну к идее женить свою дочь на старике, любовь детерминирует поведение Зинаиды, наконец любовь (понимаемая, скорее, как страсть) ведет Павла Морзлякова во всех его поступках. Свидетельством того, что *Дядюшкин сон* в прочтении Ю. Лоттина скрывает в себе смысл, реализующийся прежде всего в мотиве любви, может служить последняя сцена – монолог Князя, в котором выясняется, что пение Зины разбудило в пожилом мужчине давно забытые чувства. Эпиграф отсылает читателя к словам Князя, подталкивающим читателя к новому пониманию заглавия произведения.

[...] У меня в Духанове летом окна тоже открыты в сад, я слышу, как птицы поют по утрам... Но так, как в то утро, в Ницце, они никогда больше не пели... Так – никогда! Знаешь, Польша, эти глаза... бывает взгляд, который устремлен прямо в сердце! Оно стучит, стучит... ноет. Все эти годы прошли, словно в сумерках, будто я спал... сон! А вот Зина запела... этот романс мы в Ницце часто пели вместе, я сразу узнал его, и я проснулся... ожил... О, этот романс!¹¹

¹⁰ Ю. Лоттин, *Дядюшкин сон*...

¹¹ Там же.

Ю. Лотгин добавляет к произведению Ф. Достоевского новый смысл, по-другому расставляя акценты. В его инсценировке «дядюшкин сон» – это не просто ссыла на водевильную ситуацию, произошедшую с героями повести. Сон означает здесь потраченное зря время, жизнь прошедшую без настоящей любви в праздных поисках удовольствий.

Следующим, обратившим наше внимание элементом структуры, являются ремарки. Ремарки в пьесе Ю. Лотгина, кроме пространственно-временных указаний, объяснения ситуаций и характеристики действующих лиц, черпающих, главным образом, из текста Ф. Достоевского, содержат также указания, необходимые для сценической реализации пьесы, напр.:

Князь:

[...] Поль, дай мне воды...

З и н а и д а, необыкновенно бледная, подходит к маленькому столику у двери, медленно наливает в стакан воду и осторожно приближается к К н я з ю К., стараясь держаться позади него. Подав ему стакан, она быстро и беззвучно возвращается на свое место у дверей¹².

Этот тип ремарок, внесенный Ю. Лотгиным, и не относящийся к тексту повести, связан с названной Ксенией Толчеевой особенностью драмы – «адресатной полифонией», состоящей в том, что «драматургический текст [...] может восприниматься не только „беспристрастным“ читателем, но и „заинтересованными“ читателями-интерпретаторами: режиссером, актерами, художником и др.»¹³

В заключении нашего наблюдения оттолкнемся от мысли А. Чепурова об условии успешности инсценировки прозы:

Переработка трансформируемого произведения достигает успеха тогда, когда она является творческой, то есть ведет к созданию произведения, которое может и не быть равным оригиналу во всех отношениях, но должно обогащать представление зрителя как о содержании оригинала, так и о мировоззрении и художественных возможностях его интерпретаторов¹⁴.

Ю. Лотгин в своей инсценировке *Дядюшкиного сна* изменяет систему персонажей, исключает рассказчика, переставляет описанные в повести события, добавляет в действие новые сцены и цитаты из

¹² Там же.

¹³ К. В. Толчеева, *Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа*, «Вестник ВГУ, Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация» 2007, № 1, с. 52.

¹⁴ А. А. Чепуров, *Современная советская проза на сцене...*

других произведений. Самым важным из всех изменений, по нашему мнению, является переосмысление описанных в первоисточнике событий и характеров персонажей и добавление к оригиналу новых значений, за счет авторской интерпретации повести. Может быть, именно благодаря творческому подходу автора инсценировки к оригиналу, эта версия повести *Дядюшкин сон* уже десять лет не сходит с афиш российских и украинских театров.

References

- Belinskiy, Vissarion G. *Russkiy teatr v Peterburge*. In: V. Belinskiy, *Polnoe sobranie sochineniy v 13 t.* Moskva: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1955. T. 6: 76–89.
- Chepurina, Elena V. "Dialogizm kak printsip stsenicheskogo voploshcheniya epicheskogo teksta v literaturnom teatre «slovo»". *Vestnik kemerovskogo gosudarstvenno-go universiteta kultury i iskusstvo* 2011, № 16: 60–66.
- Chepurov, Aleksandr A. *Sovremennaya sovetskaya proza na stsene. Printsipy teatralnoy transformatsii proizvedeniy raznykh povestvoovatelnykh zhanrov. Dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya*. Leningrad 1984. <http://cheloveknauka.com/sovremennaya-sovetskaya-proza-na-stsene-principy-teatralnoy-transformatsii-proizvedeniy-raznykh-povestvoovatelnykh-zhanrov#ixzz5Rdwhj646>
- Dostoevskiy, Fedor M. *Sobranie sochineniy v 13-ti tomakh*. Leningrad: Nauka, 1988. <https://ilibrary.ru/text/44/p.1/index.html>
- Khalizev, Valentin E. *Instsenirovka*. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy*, ed. A. N. Nikol'yukin. Moskva: NPK Intelvak, 2001: 304–305.
- Kozlov, Valeriy I. *Osnovnye problemy instsenirovaniya prozy v sovetskom dramaticheskom teatre (70e gg.)*. *Dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya*. Moskva 1984. <http://www.dissercat.com/content/osnovnye-problemy-instsenirovaniya-prozy-v-sovetskom-dramaticheskom-teatre-70-e-gg#ixzz5Re1aq3Cm>
- Lottin, Jurij. *Dyadyushkin son. Versiya dlya teatra*. <http://sufler.su/wp-content/uploads/2015/05/%D0%9B%D0%BE%D1%82%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%AE.-%D0%94%D1%8F%D0%B4%D1%8E%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD-%D1%81%D0%BE%D0%BD.htm>
- Skorokhod, Nataliya. *Kak instsenirovat prozu. Proza na russkoy stsene: istoriya, teoriya, praktika*. Sankt-Peterburg: «Peterburgskiy teatralnyy zhurnal», 2010.
- Tolcheeva, Kseniya V. "Avtorskaya remarka kak sredstvo vizualizatsii i kharakterizatsii personazha". *Vestnik VGU. Seriya lingvostika i mezhkulturnaya kommunikatsiya* 2007, № 1: 51–59.

ABSTRACT

Fyodor Dostoyevsky's novella *Uncle's dream* and its theatre adaptation – the eponymous play by Yuri Lottin

The article presents the methods of adapting a prose text for the theatre used by Yuri Lottin in the play *Uncle's Dream*. A comparative analysis of the works of Fyodor Dostoyevsky and Yuri Lottin is carried out. The differences and similarities at the levels of plot and story, narration and the system of characters are considered. The intertextual aspect of Lottin's play is examined. The analysis of the changes made by the adaptor makes it possible to identify new meanings inscribed in the theatrical version of the novella, as well as to assess the level of independence of the play in relation to its source.

KEYWORDS

dramatization, *Uncle's Dream*, Dostoyevsky, Lottin, prose on stage

Władimira Makanina studium fenomenu starości. Powieść *Przestrach*

ABSTRAKT

W artykule poddaje się analizie koncepcję starości jako nadrzędnej wartości ostatniej powieści Władimira Makanina pt. *Przestrach*. Temat starości jest ważną kwestią antropologiczną, kulturową i społeczną. Makanin w swojej powieści pokazuje fenomen starości „od wewnątrz”, poprzez samoświadomość głównej postaci-narratora oraz poprzez stosunek innych do niego. Współczesny rosyjski dyskurs dotyczący tematu starości wiąże się z kulturowymi archetypami satyra i nimfy, Don Juana, „małego człowieka” oraz naukową wiedzą o gerontologii, dostępną w naszych czasach.

SŁOWA KLUCZOWE

Makanin, powieść, postsowiecka rzeczywistość, starość, satyra i nimfa, witalność

197

Wymienioną w tytule artykułu powieścią *Przestrach* (*Иcныч*)¹ z 2006 r. jej autor włączył się w opracowywany w literaturach wszystkich narodów świata temat starości. Temat ten zawsze był ważną kwestią antropologiczną², kulturową i społeczną, ale ostatnio jeszcze zyskał na znaczeniu

* Uniwersytet w Białymstoku, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Katedra Rosyjskiej Literatury Współczesnej, 15-420 Białystok, Plac Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1; e-mail: wsupa@op.pl; ORCID: 0000-0001-9528-8980.

¹ Powieść tworzą opowiadania drukowane w czasopiśmie „Nowyj mir” na początku XXI w. w cyklu *Wysoki, wysoki księżyc* (*Высокая, высокая луна*). Nie włączono w skład książki opowiadania *Kosa, dopóki rosa* (*Коса, пока роса*) przedstawiającego śmierć głównego bohatera całego cyklu.

² Z olbrzymiej ilości publikacji na temat starości dla przykładu wymienimy pozycje historyczno-socjologiczno-antropologiczne: np. G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995; J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1996; E. Dubas, *Starość znana i nieznaną – wybrane refleksje nad współczesną starością*, „Rocznik Androgogiczny” 2013, t. 20, s. 135–152; J. Amery, *O starzeniu się*, Warszawa 2007; S. Beauvoir de, *Starość*, tłum. Z. Staszyńska, Warszawa 2011; *Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich od XVIII do XXI wieku (na tle porównawczym)*, t. I, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz,

w związku z zachodzącymi na całej kuli ziemskiej w coraz szybszym tempie zmianami demograficznymi, tj. wydłużaniem się średniego wieku ludzkiego życia i starzeniem się społeczeństw w krajach wysoko rozwiniętych gospodarczo (niska dzietność), zakorzeniem się opcji komfortu jako dla wielu ludzi wartości najważniejszej, urynkawianiem wszystkiego (ze starością włącznie), rozpowszechnianiem się zjawiska samotności wśród ludzi, w tym również w rodzinie. Uznany za jednego z najwybitniejszych pisarzy rosyjskich ostatnich dziesięcioleci Władimir Makanin (1937–2017) pisał fragmenty *Przestrachu*, gdy sam już wszedł w okres senioralny i podobnie jak we wcześniejszych utworach uczynił głównego bohatera w dużym stopniu pośrednikiem w wypowiedaniu własnych poglądów na temat samej starości oraz postsowieckiej rzeczywistości, w której przyszło mu ją przeżywać. Ponadto zgodnie z wypracowaną na przestrzeni dziesięcioleci indywidualną techniką tworzenia matematycznego modelu przedstawianych zjawisk, pisarz podporządkowywał powieściowy materiał dążeniu do określenia konstant i cech jednostkowych wieku podeszłego, różnych możliwości przeżywania go, ukazania relacji międzyrówieśniczych i międzypokoleniowych w postsowieckim społeczeństwie, określenia nowej aksjologii i odzwierciedlenia funkcjonującej w języku frazeologii, związanej z terminem „starość”. Utwór ten nie był omawiany przez krytykę³ tak szeroko, jak wcześniejsze powieści Makanina, zwłaszcza *Underground czyli Bohater naszych czasów*⁴ oraz *Asan*, nie zyskał też dużej popularności wśród czytelników, ale ze względu na nowatorskie potraktowanie kategorii starości wydaje się ze wszech miar godnym badawczej uwagi.

Warszawa 2016; kulturoznawcze: np. L. Dyczewski, *Ludzie starzy w społeczeństwie i kulturze*, Lublin 1994; *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomóła, M. Rygielska, Katowice 2013; literaturoznawcze: Н. Рыбакова, *О духовно-эстетическом образе старости*, «Вестник саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика», 2009, s. 48; *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, seria I, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013.

³ W artykułach krytycznych dominują uwagi negatywne. Na przykład zarzucano autorowi niespójność motywów i zdarzeń, oburzano się na koncepcję bohatera-starca będącego symbolem witalności itp. Zob. О. Новикова, В. Новиков, *Сладострастье потеснило сердечность. Или нет?*, «Звезда» 2007, № 3, [źródło internetowe] magazines.ru/zvezda/2007//3/no/3-pr.html; В. Козлов, *Экзистенциальный задачник Владимира Маканина*, «Вопросы литературы» 2016, № 1, [źródło internetowe] magazines.russ.ru/volpity/2010/1ko5.html Jednak historycy i teoretycy literatury dostrzegają oryginalność utworu i wieloaspektowy autorski dialog z tradycją. Zob. np. artykuł T. Klimowej i in., wyszczególnione w innych przypisach.

⁴ Temu utworowi poświęciłam artykuł: W. Supa, *Twórczość Władimira Makanina – między realizmem a postmodernizmem*, [w:] *Szkoła moskiewska w literaturze rosyjskiej*, red. P. Fast i K. Jastrzębska, Częstochowa 2007, s. 7–18.

Przypomnijmy, iż słowo starość wywoływało od dawna i wywołuje nadal różnorodne konotacje w zależności od wieku, mentalności i doświadczenia życiowego wypowiedającego je podmiotu i plasuje się na skali emocjonalno-aksjologicznej od obojętności czy ciekawości po trwogę, niepokój, współczucie, przerażenie czy odrazę. Historycy starości (wymienieni już G. Minois, J.-P. Bois i inni) dowodzą, iż na przestrzeni dziejów starość różnych ludzi bywała różna – od pogodnej i godnej po tragiczną bądź nikczemną, oraz że stosunek do niej ulegał różnym fluktuacjom, w niektórych epokach zmieniał się z okrutnego na bardziej łaskawy (na przykład zauważalna humanizacja miała miejsce w wieku XVIII) i odwrotnie. Jakby na przekór historii i naturalnemu biegowi rzeczy w ostatnich dziesięcioleciach XX i na początku XXI w. zdecydowanie dominuje kult młodości, pięknego ciała, sprawności fizycznej, komfortu i wygody oraz prawie totalny brak aprobaty dla niedogodnej starości. Chociaż większość ludzi wie, iż starość staje się udziałem każdego, kto nie umrze młodo, myśli o niej odpędza i stara się o niej nie myśleć, nie dostrzegać jej nieuchronnego nadchodzenia, izolować się od ludzi starych, zwłaszcza tych w późnym wieku senioralnym.

Od czasów najdawniejszych po najnowsze ta kategoria antropologiczna utrzymywała się w sferze zainteresowań filozofów, ludzi nauki, artystów, w tym literatów, ale niezależnie od ilości wypowiedzi na jej temat pozostanie faktem tajemniczym, fascynującym i niepokojącym jednocześnie, z którym każdy musi zmierzyć się indywidualnie. Podejmując w zasadzie nowy dla siebie temat, Makanin rozpoczął dialog z wieloma stereotypami: między innymi ze stereotypem oczekiwanym i optymistycznym, tj. wynurzającym się z głębin najbardziej humanitarnej kulturowej pamięci wyobrażeniem starości dostojnej, poważanej i godnej, bytującym również w ideologii minionej epoki radzieckiej (głównie w teorii, gdyż w rzeczywistości starość milionów ludzi w ZSRR była biedna i smutna⁵) i jego mocno zakorzenionym w świadomości potocznej biegunowym przeciwieństwem, tj. starości będącej synonimem brzydoty, słabości, zbędności, nawet odrażającej ohydy. Oba te stereotypy są odnoszone w powieści poprzez siatkę intertekstualności do modeli utrwalonych w sztuce i w nauce. Obraz starości, podobnie jak i ważne figury semantyczne wcześniejszych utworów Makanina, został wykreowany w wieloaspektowym dialogu z tradycją, w pierwszej kolejności literacką i malarską. Natomiast istotnym wyróżnikiem *Przestrachu* w kontekście całej spuścizny jego autora jest nasycenie go niemal rabelaisowską

⁵ Zob. więcej W. Supa, *Senilia pisarzy rosyjskich*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki...*, s. 128–141.

fizjologią i starczą erotyką⁶. Dystrybutorzy książki reklamują ją nawet jako „asymetryczną odpowiedź na nabokowowską *Lolite*”.

Powieść przedstawia szereg epizodów z jednego roku życia emeryta Piotra Piotrowicza Ałabina, który spędza lato w podmoskiewskiej miejscowości letniskowej. W stosunku do „firmowych uprzedziwionych” (ros. усредненный репой) bohaterów⁷ ze „środkowego” etapu twórczości interesującego nas pisarza oraz do wyobcowanych z rzeczywistości postsowieckiej bohaterów jego późnej twórczości, bohater *Przestrachu* stanowi kreację nietypową i dość osobliwą. Autor nie określił jego wieku, ale suma dość oszczędnych rozproszonych w tekście informacji każe myśleć, iż wszedł on dopiero we wczesny etap swojego „trzeciego wieku”. W utworze zostało ukazane zarówno skromne bytowanie typowego rosyjskiego emeryta w dni powszednie, jak i dość niezwykle marzenia i przygody; zarówno jedne, jak i drugie stanowią podstawę wnikliwego oglądu i odzwierciedlenia postsocjalistycznej rzeczywistości początku lat 90. XX w., z jej rozwarstwieniem społecznym, powrotem własności prywatnej i kultem bogactwa, powszechną biedą znacznej części rosyjskiego społeczeństwa, rozkwitem przestępczości. Kluczowym komponentem utworu, decydującym o jego specyfice, jest koncepcja głównego bohatera. Ałabin jako postać literacka jest swoistą kontynuacją makaninowskich „Piotrowiczów” – inteligentów, uprawiających zawód pisarza, o bliskich realnemu autorowi poglądach⁸. Bohater *Przestrachu* wprawdzie nie jest pisarzem, ale inteligentem uważającym się nawet za intelektualistę, należącym do pokolenia, ukształtowanego przez lata sześćdziesiąte XX w. (ros. шестидесятники), pokolenia, którego udziałem były m.in. represję, udział w przemianach okresu odwilży chruszczowowskiej, działalność dysydencka, później udział w gorbaczowowskiej przebudowie i przez cały okres radziecki żywe zainteresowanie literaturą, malarstwem i muzyką. Zresztą, represje dotknęły nie samego Ałabina, lecz niektórych jego znajomych. Z realnym autorem oprócz pewnych przesłanek światopoglądowych łączy go także wiek i pochodzenie (Orsk na Uralu).

⁶ Zabarwiający całą powieść wątek erotyczny można traktować jako życiowo prawdopodobny i prowokacyjny lub jako oniryczny. Zob. Т. Климова, *Метанарративные стратегии прозы В. Маканина*, «Вестник Томского университета» 2010, s. 12, [źródło internetowe] <https://cyberleninka.ru/article/n/metanarrativnyje-strategii>

⁷ И. Середа, *Герой и социум в романах Владимира Маканина 1990–2000 гг.*, «Вестник БГУ» 2014, серия 4, № 1, s. 24.

⁸ Literaccy poprzednicy Ałabina w makaninowskiej prozie to Igor Piotrowicz z utworów *Jeden i jedna*, *Portret i wokół*, *Pogoń* oraz Piotrowicz (bez imienia i nazwiska) z powieści *Underground...*

Skąpe, rozsiane po różnych miejscach tekstu informacje na temat przeszłości bohatera pochodzą w zdecydowanej większości przypadków od niego samego jako głównego narratora; jest ich tyle, by w ogólnym zarysie zrekonstruować jego życiorys. Za to bardzo szczegółowo i wszechstronnie zostały scharakteryzowane cechy jego introwertycznej osobowości, z uwzględnieniem zmian, jakie niesie ze sobą starość i rewolucyjne przemiany społeczno-polityczne u schyłku wieku XX. Znajdujemy więc w tekście wzmianki, iż życie przeszłe Ałabina było typowe dla pokolenia, do którego przynależy: uczciwie pracował i otrzymał „zasłużoną” emeryturę, która wystarcza mu na zaspokojenie elementarnych potrzeb, typu jedzenie, skromne ubranie, tani alkohol. Posiada on jeden garnitur, dwie białe koszule oraz beret (traktowany jako znak rozpoznawczy inteligenta), co już pozwala mu dbać o schludność, a nawet, jak sam myśli – atrakcyjność swojego wyglądu. Mieszka w przybudówce dużej dacy, podobnie jak Piotrowicz z *Undergroundu*... pilnuje willi podczas nieobecności właścicieli. W przeszłości interesował się literaturą, muzyką i malarstwem, w pamięci zachował wiele cytatów z dzieł rosyjskich i obcych, potrafi odróżnić kopię obrazu malarskiego od oryginału. Wzmiankując o bytowych realiach, Makanin charakteryzuje stan rzeczywistości, gdy kapitalistyczny stosunek do własności prywatnej już się ugruntował i każdy zarabia na tym, na czym może – większość miejscowych latem wynajmuje swoje domy letnikom, bogaci coraz bardziej odgradzają się od biedniejszych, ale czasami, tak jak w bajkach lub w dziewiętnastowiecznej prozie społecznikowskiej, wyciągają do nich pomocną dłoń (przypadek „pierwszej” Anny i jej męża biznesmena, którzy opłacili pobyt Ałabina w prywatnej klinice psychiatrycznej).

Mamy do czynienia z bohaterem, który w wieku podeszłym zachował sprawny umysł i ciało. Autor wyposażył go w dość wysoką samoświadomość – Ałabin przekonująco i trafnie określa własne pokolenie „sowków”, pokolenie, któremu nie dano szans na pełną samorealizację (autorskie określenie – поколение недобравших), pokolenie, które przeżyło swoją epokę, obecnie bezlitośnie krytykowaną i wyśmiewaną. Ma w miarę trzeźwy stosunek do swojego wieku, wszechstronnie i przekonująco interpretuje to, co się wokół niego dzieje, a dotyczy to zarówno wydarzeń politycznych (np. szturm na Biały Dom w Moskwie), jak i dnia codziennego miejscowości letniskowej. Z pojęciem „sowkowości” wiąże się również ateizm, świecki światopogląd, alienujący Ałabina od chrześcijańskich ideałów starca pobożnego, doskonalącego swoją moralność z myślą o zbawieniu duszy; Makaninowski bohater jest zdany wyłącznie na samego siebie. W koncepcji tej postaci autor wyeksponował „starczą dobroć”, ustępliwość, wyrozumiałość w powiązaniu z zachowaną „energią

plci”⁹. Nie podporządkowuje się on bowiem rozpowszechnionym oczekiwaniom typu „jakie zachowanie przystoi w wieku podeszłym”, a jakie nie. W przeszłości miał kilka żon i dzieci, ale uważa ten okres za zamknięty („жены как сезонный жизненный период. Жены как облака. Были – и нет”¹⁰) – nie pamięta nawet, która z żon w jego życiu pojawiła się pierwsza, która była drugą oraz trzecią. Nie wraca do tego, co minęło, we wspomnieniach, lecz żyje teraźniejszością i przyszłością. Jego starość to wycinek życia między tym, co było wcześniej, a tym, co może, a nawet powinno nadejść, w myśl zasady, iż póki życie trwa, wszystko może się zdarzyć. Bohater akceptuje swój wiek i przemiany, jakie przyniósł. Lubi swoją samotność, nie boi się jej, przeciwnie, jest zadowolony, że nie musi słuchać narzekań i kłótni bliskich („Я наелся людей за долгую жизнь”). Właśnie z samotności próbuje uczynić pełnię bytowania, a naturalną ludzką skłonność do komunikowania się z innymi ludźmi podtrzymuje poprzez luźne kontakty z sąsiadami w swoim wieku i... zaloty do młodych kobiet. Nie myśli o zbawianiu świata czy świeceniu przykładem, lecz o zaspokajaniu własnych potrzeb i zachcianek, naturalnych dla niego samego, ale u innych niewywołujących zrozumienia czy akceptacji, lecz odrzucenie i wrogość. Na samego siebie czasami patrzy jakby z boku, określając się jako „on”, co ilustruje następujący fragment tekstu:

202

Старикашка счастлив. Старикашка млеет. И шмыгает носом. (Я вижу себя со стороны – смешным млеющим старикашкой, забравшимся наконец в знакомое тепло знакомой постели). Это одно из приятных, изысканных чувств: видеть себя... не принимать себя слишком в серьез. (s. 113)

Strategia narracyjna w tym utworze zakłada autoprezentację bohatera-narratora zarówno poprzez zachowanie i myśli, poprzez sam język i styl wypowiedzi oraz stosunek innych osób do niego, w tym nawet psychiatrów-gerontologów. Podobnie jak i w innych utworach Makanina w technice obrazowania preferowany jest zabieg adiekcji, przejawiający się w częstym stosowaniu powtórzeń, wyliczeń, uzupełnień, dopowiedzeń i uściśleń przekazywanych sensów drogą porównań, luźnych skojarzeń, zakodowanych w pamięci niedokładnych cytatów literackich, przepuszczanych przez strumień świadomości w najróżniejszych sytuacjach, w tym również w nawiązaniu do klasycznego joyce’owskiego stanu zasypiania i budzenia się. Na przykład:

⁹ Т. Климова, *Проекция личности Пушкина в индивидуальном мифе В. Маканина* (роман «Испуг»), [źródło internetowe] <https://cyberleninka.ru/article/v/proeksija-lichnosti-v-individualnom-mire>

¹⁰ В. Маканин, *Испуг*, Москва 2006, s. 7. Przy kolejnych cytatach z powieści numer strony podaje w nawiasie po cytacie.

Пусть, пусть телевизор! Экранная голубизна в темноте – это наша свеча конца-начала века. Горела на столе. Невязчиво горела. Мы, впрочем, тоже ведь заняты самими собой, и что нам шумящий Жириновский... что нам Явлинский... Зюганов... Медведи... (sic!, W. S.)... ОБРаги... А меж тем дело у них, у спорящих, было всерьез. Так называемый „круглый стол”, когда выступают сначала скучновато и по кругу, а потом отношения кратко и вразнобой. Кто с кем. Кто за кем. И кто – кого. (s. 45)

Ponadto cechą stylu Makanina jest to, iż w jednym epizodzie łączy przynajmniej kilka typów oceniającego komentatora, uwzględniającego aspekty estetyczne, racje wieku, światopoglądu¹¹ itp. Dotyczy to również koncepcji bohaterów, waloryzowania starości i innych kluczowych w utworze kategorii.

Najbardziej widoczne i odczuwalne przez Ałabina atrybuty starości to jej rozpowszechniony element symboliczny – siwizna, oprócz tego tracenie sił fizycznych, niepewne ruchy, bezsenność. Niezależnie od tych zmian najważniejszą sprawą w „trzecim wieku” życia dla Makaninowskiego bohatera stał się pociąg do młodych kobiet, czyli mechanizm archetypiczny, znany z mitów różnych narodów, z ich malarskich interpretacji oraz wcześniejszej literatury jako motyw satyra i nimfy lub lubieżnego starca. Motyw ten został przez autora zespolony z archetypem postarzałego Don Juana, libertyna i przeciętnego radzieckiego „małego człowieka”, ulegającego starczym pokusom. Najsilniejsza z pokus związana jest z tym, iż cierpiący na bezsenność Ałabin w księżycowe noce, zwłaszcza gdy księżyc¹² jest lub zbliża się do pełni, chodzi po osiedlu i gdy nadarza się okazja, wchodzi do nieoświetlonych domów, by uwodzić śpiące w nich młode atrakcyjne kobiety. Cieleśność, fizyczność i płciowość zostały potraktowane jako naturalne cechy biologiczne, dla których wiek mężczyzny nie stanowi żadnej bariery. Autor podkreśla, iż jego bohater podczas pełni księżyca czuje tajemniczy zew, wyczuwa na odległość, że kobieta „śpi i nie śpi”, tzn. odczuwa, że czegoś jej brakuje. Przypisuje sobie nawet „talencik” odgadywania i odczuwania nocnych pragnień, jakich doznają przedstawicielki płci pięknej. Zew przekształca się w imperatyw wewnętrzny nakazujący Ałabinowi szukanie takich przebywających w stanie półsnu kobiet. Cała powieść składa się z wielu wariantów zainicjowanych powtarzającym się wydarzeniem, uruchamiającym epizod

¹¹ Н. Батюкова, *Метаязыковые средства современной публицистической и художественной речи*, [źródło internetowe] www.dissertac.com/content/metayazykovye-sredstva-sovremennoy

¹² W waloryzacji księżyca przez Makanina dostrzegamy echa mitów greckich, gdzie księżyc bywa traktowany jako siła sprawująca władzę nad światem, której można się tylko podporządkować, oraz jako symbol odnowy wszystkich form życia. Por. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1967, s. 57.

fabularny: cichym wkradaniem się nocą do cudzego nieoświetlonego domu, obserwowaniem śpiącej kobiety, erotycznych pieszczot. Zróżnicowane natomiast są następstwa wtargnięcia. Wprawdzie Ałabin ma własną dość wyrafinowaną strategię uwodzenia, polegającą na wyborze odpowiedniego obiektu i momentu, repertuarze czułych pieszczot, wreszcie pomysłowych usprawiedliwień. Czasami zdarza mu się zaspokoić potrzeby erotyczne, natomiast jeżeli kobieta obudzi się i przestraszy, Ałabin wycofuje się, tj. po cichu wychodzi, zaś przyparty do muru usprawiedliwia się, że pomylił dom, idąc na umówione spotkanie. Wielokrotnie jednak to nie wystarcza i wtedy staje się ofiarą agresji: zdarza się, że kobiety go wyzywają i przepędzają, biją, lub robią to ich mężowie (rozdział powieści *Mordobicie* /*Мордобои*), grożą wezwaniem policji itp.

Przez utwór przewija się wiele kobiet, gdyż zauroczenie jedną trwa krótko (Ałabin szuka przygód miłosnych bez żadnych zobowiązań). Pociąga go młodość i piękno oraz podejmowanie wyzwań; wciąż marzy o idealnej Annie z donjuanowskiego mitu, symbolu idealnej kobiecości. I w tym utworze, podobnie jak w *Jeńcu kaukaskim*, Makanin nie tylko przedłuża mit Don Juana, lecz jednocześnie kontynuuje swój spór z Dostojewskim¹³ na temat roli piękna w ludzkim życiu – kolejnej, obok starości, kluczowej kategorii w światopoglądzie omawianego utworu. Bohaterowi został przypisany pogląd, iż ślepa wiara w piękno jest powszechna i w wieku podeszłym nie przemija. Piękno jest pociągające, wręcz nie można mu się oprzeć, ale bywa niedostępne i nie zawsze zbawia. Emocje Ałabina podczas jego nocnych poszukiwań zabarwia też współczucie do kobiet, opacznie rozumiana chęć pocieszenia ich, na przykład z powodu częstej nieobecności męża (Anna), braku narzeczonych i młodszych adoratorów (Lidusia), niezaspokojenia seksualnego przez młodego kochanka (piękna Wika), czy nawet braku narkotyków (szalona narkomanka Dasza). Młode kobiety uosabiają jakąś pełnię i doskonałość, którą sam Ałabin, jak każdy mężczyzna w jego wieku, już utracił. Pociąg starców do kobiecego piękna i młodości jest naturalny i wieczny, pisało o nim wcześniej wielu pisarzy, w literaturze rosyjskiej najpiękniej chyba Iwan Turgieniew¹⁴ w swoich wierszach prozą. Erotyczne przygody Ałabina nie przywracają mu młodości, ale odsuwają starość, nadają jego życiu w tym okresie sens. Rzecz znamienna, iż liczne bohaterki (Lidusia, Wika, Nina, pielęgniarka Rajeczka), odpowiadając w wymiarze fizyczno-fizjologicznym na jego

¹³ Badacze twórczości Makanina dowodzą, iż Dostojewski jest głównym jego rozmówcą. Zob. więcej: О. Васильева, *Феномен интертекстуальности в произведениях В. С. Маканина*, автореферат кандидатской диссертации, [źródło internetowe] cheloveknauka.com/fenomen-intertekstualnosti

¹⁴ Zob. więcej W. Supa, *Senilia pisarzy rosyjskich...*, s. 118–128.

erotyczne porywy, nie widzą w nich nic antyestetycznego czy szkaradnego¹⁵, ich zainteresowanie Ałabinem podsyca ciekawość, sympatia do niego bądź chęć kolekcjonowania różnych wrażeń.

Uzupełniając model starości drogą konfrontacji starych mitów i archetypów ze współczesną wiedzą medyczną o ludzkim ciele i psychice, o zachodzących z biegiem przeżywanych lat procesach, Makanin wpisuje weń prawdy nie zawsze optymistyczne, ale w miarę obiektywne. W dwóch rozdziałach powieści: *Nieadekwatny* (*Неадекватен*) i *Nimfa* (*Нимфа*) rozbudowanym ogniwem fabuły jest leczenie psychiatryczne „choroby” Ałabina, tj. pociągu do młodych kobiet w księżycowe noce; Makanin po czechowowsku naszkicował sylwetki lekarzy i proces leczenia w prywatnych klinikach psychiatrycznych. W porównaniu z „salą numer 1”, do której trafił podejrzewany o zabójstwo Piotrowicz z powieści *Undergrund...*, widzimy, że stosunek do pacjenta z odstępstwami od tzw. normy zmienił się w Rosji na bardziej ludzki. Jednak do prywatnych placówek trafiają tylko wybrani; do drugiej Ałabin trafił dlatego, że jego przypadek znany psychiatra uznał za interesujący. Ani rozmowy i elektrowstrząsy, ani terapia za pomocą sztuki nie zmieniły skłonności podstarzałego Don Juana, ale nie uznano ich też za chorobę. Psychiatra Niedoplosow, który śledził reakcje pacjentów na znane obrazy malarskie, przedstawiające satyrów i nimfy¹⁶, próbował zmienić stereotyp ich myślenia, przekonać czterech starsuszków, by się swojej „choroby”, tj. lubieżności¹⁷, nie wstydzili i pozbyli kompleksów. Jednak stereotypy w dyskursie społecznym i świadomości kolektywnej są mocno zakorzenione i nie zastawiają starym miłośnikom piękna i młodości, a właściwie lubieżnikom, wiele możliwości, gdyż przejawy zainteresowania młodymi kobietami z ich strony są pogardzane, wyśmiewane, potępiane, nierzadko prześladowane; starcom odmawia się prawa do szczęścia, zwłaszcza utożsamianego z rozkoszami erotycznymi, z fizyczno-fizjologicznym wymiarem

¹⁵ O bezwartościowości miłosnych porywów w wieku podeszłym wiele pisano w epokach minionych. Zob. S. Tynecka-Makowska, *Starość z amorem w tle. O wizerunku miłości w starości w literaturze XX wieku w kontekście epok poprzednich*, [w:] *Starość raz jeszcze... Szkice*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Katowice 2007, s. 101 i nast.

¹⁶ Analizowana jest reakcja starsuszków m.in. na znany obraz Rubensa Rubensa „Bachanalia”, który przedstawia pijanego Sylena i satyrów. Rzecz znamienna, że dla przeciwwagi nie wprowadzono wzmianki o obrazach przedstawiających tzw. Nimfę Warburgiańską, czyli brzydki staruchę, anty-nimfę, gdyż motyw staruchy Makanin wykorzystał w opowiadaniu *Kosa – dopóki rosa*.

¹⁷ Lubieżność, obłeśność, cudzołóstwo, zepsucie, opilstwo, gniew i zawiść przypisywano starcom od czasów najdawniejszych, o czym świadczą fragmenty *Biblii* i wypowiedzi moralizatorów z wieków minionych. Przeciwwagą tych cech miała być pobożność. Zob. G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, Warszawa 1995, s. 136.

miłości. Pisząc o diagnozowaniu poprzez kontakt ze sztuką malarską autor *Asana* podkreślił znaczenie wielości światów, w tym również tych wykreowanych przez dzieło malarskie na odbiorczą wyobraźnię i psychikę – patrząc na satyra, który ma szansę uwieść nimfę, Ałabin „odlatuje” do świata obrazu. W tym kontekście innego znaczenia nabierają też relacjonowane przez niego własne przygody erotyczne – nawet jeżeli są przeżywane tylko w wyobraźni lub w stanach onirycznych dla przeżywającego je mogą być równie ważne, jak rzeczywiste.

Przypadek Ałabina dowodzi, że nie można zwalczyć zewnętrznych oznak starości (bohater nawet tego nie próbuje, ale uważa się jakby za mniej starego od swoich rówieśników), ale można do pewnego stopnia kontrolować oznaki wewnętrzne, takie jak starcza kłótność, zrzędlivość, podejrzliwość, wrogość wobec innych. Jest ostrożny (to kolejna z konstant wieku), lecz w pewnych sytuacjach podejmuje ryzyko. Bohater *Przestrachu* nie jest typem archetypicznego patriarchy czy mędrca, ale nie jest też głupcem, czy zniechęconym kaleką. Jego starość nie jest ani straszna, ani obrażająca, przeciwnie, sam bohater uważa ją nie tylko za znośną, ale nawet za szczęśliwą. Wprawdzie cierpi, gdy próbuje walczyć ze swoimi skłonnościami, ale zazwyczaj umie się znaleźć w każdej sytuacji, cieszyć z tego, co jest dla niego dostępne. Na co dzień ceni własne wygodne, skromne życie, drobne przyjemności oraz to, że może sobie pozwolić na poszukiwanie przyjemności związanych z ryzykiem, jakim jest nawiązywanie kontaktów z młodymi kobietami. Ałabin zachował dobrą pamięć, gdyż cytuje fragmenty wierszy Puszkina, Gumilowa, Pasternaka, prozy Dostojewskiego, Czechowa, Swifta, Nabokowa i wielu innych; znajomość literatury pomaga mu w pewnym stopniu zrozumieć siebie i innych, wypracować dystans do okrutnej i najeżonej absurdami rzeczywistości, wypowiadać trafne uwagi o życiu, o sobie i o starości, niekiedy ujmując je w formę aforyzmów: „жизнь – это капитал. Я ее прожил. Могу себе позволить на мягкий, тихий распад” (s. 60); „у стариков опыта, какого хочешь” (s. 63); „я отживший свое, отмирающий интеллигент” (s. 50); „за любовь оплатил сам собой” (s. 15); „все бездельники курят много” (s. 50); „греческие нимфы, как ступки человеческой психики” (s. 61); „люди любят сравнивать вдохновенное с божественным” (s. 66) itp. W Makaninowskiej koncepcji portretu człowieka starego dominuje silna witalność, wigor, sprawność seksualna, której mogą pozazdrościć młodzi, wreszcie niepohamowany apetyt na życie, wieczne nienasycenie, za którym kryje się przekonanie, iż najważniejsze i najpiękniejsze przeżycia jeszcze czekają go w przyszłości.

Jako narrator Ałabin jest także głównym źródłem informacji o innych elementach świata przedstawionego, w tym również o innych osobach w wieku

podeszłym, głównie o swoich rówieśnikach, ale także i o przedstawicielach młodszych pokoleń. W stosunku do rówieśników jest on o wiele mniej wyrozumiały i pobłażliwy niż dla samego siebie, dostrzega, że starość innych wcale nie jest ani szczęśliwa, ani urocza. Na przykład wie, że pięciu starsuszków, których znał, popełniło samobójstwo, że ci, którzy utrzymują kontakty z dorosłymi dziećmi często padają ofiarami psychicznej lub fizycznej przemocy z ich strony. W klinice spotkał starszuka z odbitymi nerkami, trzech jego kolegów z grupy terapeutycznej (podobne „odchylenia”) trafiło na leczenie po pobiciu za podglądanie i zaloty do młodych kobiet. Zresztą i sam Ałabin nie ustrzegł się zemsty. Przejawy starości u innych nie budzą w nim współczucia, lecz raczej pobłażliwe lekceważenie. Na przykład o jednym ze starszych od siebie sąsiadów mówi: „древний старец, давным-давно на автопилоте – все забыл, ничего не помнит. Ему под девяносто” (s. 32). Również o satyrach z obrazów malarskich myśli z jawną pogardą: „презренный сатир, старый и безобразный”. Śmieszy go hobby sąsiada Piotra Iwanowicza, który lubi czytać powieści przygodowo-historyczne i oglądać filmy z tego gatunku.

Jeszcze bardziej kontrowersyjny, bo pełen pogardy i seksistowski jest stosunek Ałabina do starych kobiet. Wprawdzie granica starości kobiet została przez niego wydłużona do lat 50., ale obiekty jego pragnień są znacznie młodsze. Stare kobiety dla niego, jak i większości mężczyzn niestarych i starych, a także dla niestarych kobiet, nie są godne uwagi („и к чертям ханжей, особенно женщин за пятьдесят” s. 67), a gdy już trzeba się z nimi kontaktować, budzą wyłącznie emocje negatywne – niechęć, odrazę, zniecierpliwienie, pogardę, gniew. W odniesieniu do płci żeńskiej to, co biologiczne (wiek) asymiluje się z tym, co estetyczne, a raczej antyestetyczne¹⁸, czyli z brzydkim, odstrasającym wyglądem oraz etyczne, czyli cały wachlarz kojarzonych z podeszłym wiekiem kobiet wad, typu gadulstwo, plotkarstwo, złośliwość, głupota, skłonność do rozpusty itp. A więc starość kobieca to coś bardzo złego, o wiele gorszego niż starość męska, wręcz unicestwiającego i wykluczającego. Przypomnijmy, iż odstraszący obraz starej kobiety zadomowił się już w poezji antycznej i przez wieki inspirował twórców europejskich¹⁹. Współczesne wykluczanie ilustruje w pełni zwrot zastępujący w języku rosyjskim zwroty pseudogrzecznościowe, uwzględniające wiek kobiety

¹⁸ Literackim obrazom starych szpetnych kobiet wiele uwagi poświęcił U. Eco w swojej *Historii brzydoty*, Poznań 2007.

¹⁹ W kulturze europejskiej utrwalił się obraz nie tylko brzydkiej, ale także pijanej i szalonej staruchy, często rajfurki. Omówienie tego obrazu na przestrzeni dziejów zawiera książka: S. Borowicz, J. Hobot-Marcinek, R. Przybylska, *Anty-Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kraków 2016.

tytu: девушка, женщина, бабушка – dwa ostatnie bywają zastępowane włączanym w różne konteksty słowem „старая”, które w intencji mówiących „odpłciawia” i „odczłowiecza” adresatki wypowiedzi, odzwierciedla bytujący w świadomości potocznej ostracyzm wobec kobiecej starości. Najpełniej stosunek Ałabina do starych kobiet został przez Makanina rozwinięty w opowiadaniu *Kosa – dopóki rosa*, które w prawdzie nie weszło w skład powieści, ale ze względu na obecność w nim tego samego głównego bohatera, czasoprzestrzeni i problematyki trzeba je uznać za dopełnienie, swoisty finał 12 opowiadań tworzących rozdziały *Przestrachu*, tym bardziej że, jak już zauważono, w aspekcie fabularnym zamyka ono „księżycowo-senilno-erotyczny”²⁰ motyw. Przedstawiono w nim jesień na letnisku, kiedy powabne młode kobiety już wróciły do Moskwy i kontakty Ałabina ze starą Annetą Michiejewną, scharakteryzowaną jako antynimfa i alegoryczna śmierć z kosą w ręku w jednej osobie; seks z nią, poprzedzony wcześniejszymi zalotami kobiety, przypomina „taniec śmierci”, podczas którego bohater zakończył życie. Annetą Michiejewną stanowi skrajne przeciwieństwo pięknych młodych kobiet, jest więc nie tylko antynimfą, lecz i anty-Anną, ilustracją tego, co z kobietami robi czas. Spośród cech, jakie kultura europejska od wieków przypisywała starym kobietom (odpychająca brzydota, pijaństwo, wyuzdanie seksualne, rajfurstwo, złośliwość), Makanin zostawił tylko zewnętrzne atrybuty starości i niezaspokojoną seksualność, ale wyposażył też swoją bohaterkę w pewne cechy męskie, przede wszystkim w siłę fizyczną, różne umiejętności i odwagę; Michiejewna jest pracowita i silna, wygadana i na swój sposób mądra, zatrudnia się jako pomoc domowa, nocny stróż, wykonuje różne męskie prace, których unikają młodszy obojga płci – usługi stolarskie (głównie trumny) czy koszenie trawy (kosa to w pierwszej kolejności zwyczajne i wręcz niezbędne w letniskowych domkach z ogródkami narzędzie). Szkicując jej portret, Makanin, który zwłaszcza w późnym okresie twórczości wspomagał obrazowanie słowem odwoływaniami się do sztuki malarskiej (m.in. w powieści *Dwie siostry i Kandyński*), wprawdzie nie rywalizował z malarzami niemieckimi i flamandzkimi w podkreślaniu potworności starych kobiet, przedstawiając Michiejewną wyłącznie z punktu widzenia Ałabina, jednak uczynił ją wcieleniem brzydoty. Bez względu na właściwą jej tężyznę fizyczną i witalność, nieustępującą w niczym witalności samego Ałabina, jego rówieśniczka jest dla niego wyłącznie uosobieniem tego, co najbrzydsze i najstraszniejsze, dlatego jej chęć obcowania z nim budzi doznania skrajnie negatywne, jakich wolałby

²⁰ А. Немзер, *Полное олунение. О повести Владитира Маканина «Коса – пока роса»*, [źródło internetowe] www.ruthenia.ru/nemzer/makanin-kosa-poka-rosa.html

uniknąć. Dodajmy, iż jest to charakterystyka skonwencjonalizowana, mająca swe prawzorcy w głębi dziejów. Michiejewna mogłaby być nauczycielką życiowej mądrości i zaradności, czego najczęściej brakuje młodym, ale nie moralności, gdyż ona sama, wbrew bytującym w świadomości kolektywnej konwenansom nie rezygnuje w wieku podeszłym ze swojej seksualności. W stosunku do niej Ałabin używa określeń typu: „старая карга”, „старая кошелька”, „я тебя, старая, за смерть было принял. Страшна больно” itp. I w kontakcie z nią wbrew wszystkim własnym marzeniom i nadziejom znalazł śmierć, chociaż uporczywie szukał życia. Seks ze starą kobietą, bez względu na wiek uczestniczącego w nim mężczyzny, w przeszłości bywał traktowany jako komiczny²¹ i również przez Makanina śmierć podczas uprawiania go została potraktowana groteskowo, jako złowieszcza „wykluczająca anomalia w stosunku do żyjących”²². Opowiadanie to prawdopodobnie nie zostało włączone w obręb powieści ze względu na dużą dozę pesymizmu, która wniosłaby istotne zmiany w kreowany model starości.

Makanin odzwierciedla też zmiany demograficzne, fakt, iż osób w wieku podeszłym jest w Rosji znaczny procent, że zmienił się stosunek do ludzi starych. Nie budzą oni oczekiwanego szacunku, lecz bez względu na to, kim i jacy są, najczęściej lekceważenie, obojętność bądź pogardę. Odzwierciedla to nie tylko zbiorowa podświadomość poprzez język potoczny, ale również język prasy czy reklam telewizyjnych. Autor *Głosów*, który jako jeden z bardzo niewielu pisarzy rosyjskich dwa rozdziały omawianej powieści (*Белый дом без политики и Старуки в Белом доме*) poświęcił dziwnemu wydarzeniu historycznemu, jakim był atak na moskiewski Biały Dom, w charakterze motta do *Przestrachu* wykorzystał fragmenty artykułów z gazet, informujące o „morzu staruszków”, „chwijających się białogłowych dmuchawców”, którzy w dniu szturm przyszedli pod Biały Dom „pogapić się na bieg historii”. W wykreowanej przez Makanina scenie podkreślona została bierność tej grupy wiekowej, jej bezradność wobec zaskakującej teraźniejszości, czego potwierdzeniem jest milczenie staruszków. Ałabin i w tym przypadku okazał się wyjątkiem – on był w Białym Domu podczas ostrzału, widział zniszczenie i śmierć. Wprawdzie znalazł się tam nie ze względów politycznych, lecz przypadkiem, w pogoni²³ za piękną i bogatą narkomanką Daszą, córką pracującego tam działacza politycznego, ale nawet stał się anonimowym bohaterem legendy, gdyż w szale erotycznego uniesienia nocą wybiegł nago na dach

²¹ S. Borowicz, *Emblemat zła: XI–XV wiek*, [w:] *Anty-Beatrycze...*, s. 129.

²² J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 159.

²³ Owa pogoni i to, co się dzieje w Białym Domu przypomina atmosferę opowieści M. Bułhakowa *Diaboliada*.

ostrzeliwanego gmachu, co przez obserwatorów zostało odebrane jako kpina skazanych na przegraną z silnych szturmujących.

Obiektywizmu portretowi Ałabina dodaje wprowadzanie informacji, przepuszczonych przez jego świadomość, co mówią o nim inni, zwłaszcza kobiety, które się z nim zetknęły. Oczywiście dostrzegają jego dziwactwa, orzeczoną przez psychiatrę „nieadekwatność” wobec rzeczywistości i nie przebierają w słowach, używając określeń: „ночной придурок”, „дунатик”, „шиз”, „старый мудака”, „кретин”, „старый козел”, „старый хрыч”, „чумовой дедок”, „полумумный” i inne. Psychiatra-gerontolog Niedoplosow na określenie starczego pociągu do młodych kobiet zaadoptował brzmiące uczenie słowa angielskojęzyczne – „сатирмен” i „сатириаэ”. Zwrotów, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla wymienionych spotykamy w powieści niewiele; warto odnotować przytoczony przez tegoż lekarza aforyzm znany z przeszłości, a obecnie raczej zdezaktualizowany: „долгожители – дар неба” (s. 67).

Ważnym dopełnieniem wykładni terminu starość i pogłębieniem jej aktualnych konotacji jest w powieści Makanina wielokrotnie wykorzystywany przez większość piszących o starości chwyt przedstawieniowy, a mianowicie zestawienie przeciwieństw młodości i starości, chociaż ze zdroworozsądkowego punktu widzenia starość wcale nie musi być skazana na porównywanie z młodością²⁴. Makanin zastosował najczęściej stosowany przez pisarzy w waloryzacji tych kategorii wiekowych zabieg kontrastu zwaloryzowanego na opak, poprzez odwrócenie wielu konstytutywnych ich cech. Na jednego z ważnych bohaterów utworu wybrał on pomieszkującego u Ałabina jego stryjecznego wnuka Olega. Oleg należy do pokolenia „epoki degradacji”, którego udziałem stała się wojna w Czeczenii i przykre następstwa imperialnej polityki rosyjskiego rządu. Jak wielu innych żołnierzy Oleg wrócił z wojny z poważną kontuzją i syndromem lęku przed zagrożeniem, co przekreśliło jego szanse na normalne życie. W dobie rozpowszechnionego na całym świecie kultu młodości i sprawności seksualnej Makanin przedstawił młodych jako słabych i ułomnych, obciążonych różnymi wadami. Wspomniany Oleg nie jest w stanie znaleźć sobie miejsca w rosyjskiej kapitalistycznej rzeczywistości, gdyż kontuzja uczyniła go niezdolnym do pracy, a traumatyczne wojenne przeżycia odebrały mu radość życia. Dwudziestolatek jest bezrobotny i bezdomny, cichy i apatyczny. Ałabin nie ma wątpliwości, iż skończy on jako narkoman. Na przykładzie tych dwóch bohaterów

²⁴ Por. K. Gralewska, *Dyskretny urok starości*, „Philosophy Und Sociology” 2016, vol. 41, nr 1, s. 98, [źródło internetowe] <https://journals.umcs.pl/i/article/view/File/3633/3022>

Makanin odwraca cechy tradycyjnie przypisywane z jednej strony młodości, z drugiej starości – w powieściowym świecie stary Ałabin zachował pogodę ducha, witalność, a nawet jurność seksualną i stosunkowo trzeźwy stosunek do rzeczywistości, natomiast młody Oleg jest impotentem zupełnie w tej rzeczywistości zagubionym.

Wśród epizodycznych bohaterów *Przestrachu* spotykamy jeszcze kilkoro przedstawicieli pokolenia dzieci i wnuków oraz migawki z ich relacji z pokoleniem ojców. Większość przedstawicieli młodych została wyposażona w bogaty zestaw cech negatywnych i odrażających, mających swe źródła m.in. w zmianie sytuacji polityczno-ekonomicznej i systemu wartości. Na przykład córki sąsiada Ałabina, Piotra Iwanowicza, oraz synowie dawnych jego znajomych odnoszą się do swoich najbliższych krewnych bez cienia szacunku, egoistycznie, krytykując ich za nieprzystawalność do nowych warunków. Marina i Lena zostały przedstawione jako współczesne furie, wiecznie z czegoś niezadowolone, ponure, złośliwe, kłótlive i agresywne. Do starego ojca mają pretensje o wszystko, w pierwszej kolejności o nienadążanie za nową epoką. Czytamy w powieści:

А дочечки, им-то что делать, опять напустились на отца. В тотальной лени обвиняли все старье оптом. В совковости... В привычке к застою. (Все, конечно, из „телеящика”). Столько, мол, лет и десятилетий за вас, совков, думали дяди из правительства... а сами вы никто... вы без надсмотрщиков никуда не годны! (В общем и целом – куча мала известных слов, не лишенных, увы, горькой правды. (s. 110)

211

Poprzez portrety bohaterów drugoplanowych, zarówno młodych, jak i starych, Makanin zespolił w swoim utworze kategorię starości biologicznej ze starością pokoleniową i jak już sygnalizowaliśmy, wcześniejszą śmiercią epoki historycznej, która pokolenie Ałabina ukształtowała. Jedną i chyba najważniejszą z przyczyn konfliktu międzypokoleniowego jest fakt, iż zarówno rodzice, jak i szkoła oraz środki masowego przekazu nie były w stanie przygotować urodzonych w latach 60. i na początku 70. XX w. do życia w innych warunkach ekonomicznych; większość rodziców nie mogła zapewnić swoim dzieciom majątku, tak przydatnego w systemie wolnorynkowym, nie była w stanie pomóc im w starcie życiowym. Zdewaluowały się wartości radzieckie, święte dla rodziców, ale często zastąpione w nowym systemie przez pseudowartości. Idee ojców trafiły na śmietnik historii, dlatego pokolenie Ałabina ma niewiele do przekazania młodym. Sam Ałabin chciałby przekazać swoje życiowe doświadczenie jednemu kuzynowi, który się z nim kontaktuje, ale w świecie powieściowym nie spotka się to z odzewem z drugiej strony. Dla młodych, którzy muszą walczyć o swoje miejsce w życiu w obecnie istniejących warunkach, od szczęścia starych ojców ważniejsze są dobra materialne, w pierwszej kolejności przyzwoity

dach nad głową. Dlatego konflikt pokoleń i w rzeczywistości, i w powieści Makanina przybierał nie tylko formę słowną. Na przykład znajomy Piotra Piotrowicza wdowiec Stiepanycz zamieszkał z pięćdziesięcioletnią Anną we własnym mieszkaniu. Jego syn z żoną dotkliwie ich pobili – synowa – teścia, syn – niedoszłą macochę, bo mieszkanie ojca było większe od tego, w którym mieszkali i chcieli szybko poprawić swoją sytuację. Innemu starszuskowi Ilji Wasiljiczowi syn zabronił się żenić, by druga żona ojca nie dostała w spadku starego domku letniskowego. Znający te historie i wnikliwie analizujący rzeczywistość Ałabin epokę postradziecką odbiera jako epokę degradacji, rozdzwiewku i nie ma dobrego zdania o młodych („огромная прослойка отпумевшего молодняка; тысячи придурков и пропащих девиц” (s. 51). Młodość nie stanowi więc w tym utworze pozytywnej przeciwwagi starości.

W *Przestrachu* nie znajdziemy apologii starości, ale nie ma też w tej powieści jej karykaturalnego obrazu, gdyż wcale nie idealny, posiadający liczne wady Ałabin frapuje swoją pasją życia, wiecznymi, nieustającymi poszukiwaniami silnych przeżyć, swoście rozumianej miłości i piękna. Jego starość nie jest ani żalosna, ani tragiczna, za to poprzez ukazanie „nieprzyzwoitych” pragnień i marzeń odtabuizowana i chyba należy ją uznać za nie najgorszy wariant zimy życia. Za najważniejsze osiągnięcie Makanina jako autora *Przestrachu* uznajemy fakt, iż wskazał on na potrzebę traktowania współczesnej starości jako wieloaspektowej wartości, której atrybutami aksjologicznymi może być jednocześnie mądrość i lekko-myślność, znośność i szczęśliwość przy nieuchronnym osłabieniu ciała.

212

References

- Baudrillard, Jean. *Wymiana symboliczna i śmierć*, transl. by S. Królak. Warszawa: Sic!, 2007.
- Borowicz, Sebastian, Hobot-Marcinek, Joanna, Przybylska, Renata. *Anty-Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2016.
- Eco, Umberto. *Historia brzydoty*, Poznań 2007.
- Graves, Robert. *Mity greckie*, transl. by H. Krzeczkowski, preface Aleksander Krawczuk. Warszawa: PIW, 1967.
- Makanin, Vladimir. *Ispug*. Moskwa: Geleos, 2006.
- Minois, Georges. *Historia starości. Od Antyku do Renesansu*, transl. by Katarzyna Marczevska. Warszawa: Oficyna Wydawnicza VOLUMEN, 1995.
- Sereda, Irina. “Geroj i socium v romanah Vladimira Makanina 1990–2000 gg.”. *Vestnik BDU* 2014, seria 4, № 1: 23–27.

- Supa, Wanda. *Senilia pisarzy rosyjskich*. In: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*. Seria 2. Zapisy i odczytania. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2013: 128–141.
- Supa, Wanda. *Twórczość Władimira Makanina – między realizmem a postmodernizmem*. In: *Szkoła moskiewska w literaturze rosyjskiej*, eds. Piotr Fast, Katarzyna Jastrzębska, Częstochowa 2007: 7–8.
- Tynecka-Makowska, Słowinia. *Starość z amorem w tle. O wizerunku miłości w starości w literaturze XX wieku w kontekście epok poprzednich*. In: *Starość raz jeszcze... Szkice*, eds. Józef Olejniczak, Stanisław Zajęc. Katowice: Agencja Artystyczna: Para, 2007.
- Batjukova, Nadezhda. *Metajazykove sredstva sovremennoj publicisticheskoy i hudozhestvennoj rechi*, www.dissertac.com/conten/metajazykove-sredstva-sovremennoj
- Gralewska, Kamila. “Dyskretny urok starości”, *Philosophy Und Sociology* 2016, vol. 41, 2016, no 1: 98. <https://journals.umcs.pl/i/article/view/File/3633/3022>
- Klimova, Tatjana. “Metanarrativnye strategii prozy V. Makanina”. *Vestnik Tomskogo universiteta* 2010: 12. <https://cyberleninka.ru/article/n/metanarrativnye-je-strategii>
- Klimova, Tatjana. *Proekcija lichnosti Pushkina v individual'nom mife V. Makanina (roman «Ispug»)*. <https://cyberleninka.ru/article/v/proeksija-lichnosti-v-individualnom-mire>
- Kozlov, Vladimir. “Jekzistencial'nyj zadachnik Władimira Makanina”. *Voprosy literatury* 2016, № 1, magazines.russ.ru/volpit/2010/1ko5.html
- Nemzer, Andrej. *Polnoe olunenie. O povesti Władimira Makanina «Kosa – poka rosa»*. www.ruthenia.ru/nemzer/makanin-kosa-poka-rosa.html
- Novikova, Olga, Novikov, Vladimir. “Sladostrast'e potesnilo serdechnost'. Ili net?”. *Zvezda* 2007, № 3. magazines.ru/zvezda/2007//3/no/3-pr.html
- Vasil'eva, Olga. *Fenomen intertekstual'nosti v proizvedenijah V. S. Makanina*, avtoreferat kandydatskoj dissertacii, cheloveknauka.com/fenomen-intertekstualnosti

ABSTRACT

Vladimir Makanin's study of old age: the novel *Fear*

The concept of old age as an important value in *Ispug* [*Fear*], Makanin's late novel, is analysed in this article. Old age is a vital anthropological, cultural and social issue. Makanin shows old age “from the inside”, through the self-awareness of the main character-narrator and through the attitude of others to him. Contemporary Russian discourse on the subject of old age is combined with cultural archetypes of the satyr and the nymph, of Don Juan, of the “little man” and with scientific gerontological knowledge available nowadays.

KEYWORDS

Makanin, novel, post-Soviet reality, old age, satyr and nymph, vitality

Łódzkie czasopismo „Majak” i jego specyfika

ABSTRAKT

Artykuł poświęcony jest prezentacji wydawanego w Łodzi w latach 1922–1939 w Wydawnictwie Kompas czasopisma Kościoła Baptystów „Majak”. Oprócz tekstów o charakterze *stricte* religijnym i informacyjnym, czasopismo to zawierało również różnorodne pod względem genologicznym teksty literackie (wiersze, teatralizowane okolicznościowe lekcje dla uczniów, opowiadania, felietony, notatki z podróży, rozmowy i in.).

SŁOWA KLUCZOWE

Łódź, prasa, Wydawnictwo Kompas, Kościół Baptystów, „Majak”

215

Społeczność rosyjska Łodzi obecna w tym mieście od połowy XIX w. była najmniejszą pod względem liczebności grupą narodowo-etniczną (za Polakami, Żydami, Niemcami), zamieszkującą to miasto. W 1857 r. w trzydziestotysięcznej Łodzi było jedynie trzech Rosjan, co stanowiło 0,01% ogółu mieszkańców tego miasta. Jednak około pół wieku później, w 1914 r., na blisko 600 tys. obywateli Łodzi Rosjan było już około 6,5 tys.¹ Byli wśród nich pracownicy administracji, wojska, przedstawiciele oświaty, handlu oraz zwykli ludzie, którzy aktywnie uczestniczyli w życiu społeczno-kulturalnym miasta. Ważną rolę wśród rosyjskojęzycznych mieszkańców Łodzi pełniła niewątpliwie cerkiew prawosławna oraz organizacje i stowarzyszenia działające przy niej². Nie mniej

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: anna.warda@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0003-0095-0199.

¹ V. Wiernicka, *Rosjanie w Polsce. Czas zaborów 1795–1915*, Warszawa 2015, s. 413–418; tejsze: *Русские в Лодзи*, [w:] *Русские в Польше*, red. В. М. Гринин, Варшава 2009, s. 29–34; *Łódź wielokulturowa*, Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, [źródło internetowe] <http://www.centrumdialogu.com/lodz-wielokulturowa>

² K. Badziak, K. Chylak, M. Łapa, *Łódź wielowyznaniowa. Dzieje wspólnot religijnych do 1914 roku*, Łódź 1914, s. 249–293.

istotną rolę odgrywały również wydawane w języku rosyjskim gazety i czasopisma. Co ciekawe, na przełomie XIX i XX w. zajmowały one drugą pozycję wśród całej produkcji wydawniczej i trzecią pozycję w drukach właściwych (z pominięciem dokumentów życia społecznego), co stanowiło wysoki procent w stosunku do nielicznej grupy Rosjan³. Były wśród nich takie gazety i czasopisma, jak: „Lodzinskij listok”, „Lodzinskaja Gazeta Objawlenij”, „Wriemia”, „Lodzinskij Listok Objawlenij”, „Lodzinskaja Mysl”, „Lodzinskaja Żizn”, a także gazety o tematyce paranormalnej i dotyczącej higieny: „Iskorki”, „Mysl”, „Tajnaja Nauka”⁴.

Wśród czasopism rosyjskojęzycznych wydawanych w Łodzi było także kilka o charakterze religijnym⁵, które były czasopismami baptystycznymi („Majak”, „Posobije dla rukowodjaszczich kruzkami chriścianskoj mołodioży”, „Jewangelska Wiera”, „Proswieszczenije”, „Swiet k proswieszczeniju”⁶). Większość czasopism skierowanych do wiernych wyznania prawosławnego była wydawana w Warszawie, Wilnie oraz innych miastach: Łucku, Bydgoszczy, Dubnie, Grodnie, Kobryniu Poleskim, Lwowie, Pińsku i Włodzimierzu Wołyńskim⁷. Najdłuższy cykl wydawniczy z wymienionych wyżej czasopism baptystycznych miało czasopismo „Majak” wydawane w latach 1922–1939. Było ono adresowane przede wszystkim do ludności ukraińskiej żyjącej w II Rzeczypospolitej, ale także do rosyjskojęzycznej społeczności Łodzi, stanowiącej wówczas jedynie nieznaczny odsetek jej mieszkańców (0,3%, wraz z ludnością ukraińską i białoruską) oraz Rosjan mieszkających w innych polskich miastach i miasteczkach. Większość z nich była wyznania prawosławnego, ale trzeba pamiętać, że pismo miało charakter misyjny i było otwarte na nowych członków swego Kościoła⁸.

Czasopismo „Majak” wydawało chrześcijańskie Wydawnictwo Kompas, założone w 1920 r. Mieściło się ono przy ul. Nawrot 26, w niedużej oficynie zakupionej przez łódzki zbor baptystów, i wydawało przede wszystkim literaturę chrześcijańską: książki, czasopisma, śpiewniki, traktaty, teksty naścienne i inne, w językach polskim, rosyjskim, ukraińskim, niemieckim, czeskim i białoruskim. Wkrótce siedziba Wydawnictwa

³ J. Jaworska, *Wydawnictwa łódzkie w latach 1868–1918. Szkic historyczno-statystyczny*, „Roczniki Biblioteczne” 1978, R. 22, z. 3–4, s. 502–503.

⁴ Patrz: W. Kaszubina, *Bibliografia prasy łódzkiej 1863–1944*, Warszawa 1967.

⁵ A. R. Suławka, *Rosyjska i rosyjskojęzyczna prasa religijna w II Rzeczypospolitej*, „Kultura – Media – Teologia” 2012, nr 10, s. 59–88.

⁶ A. R. Suławka, *Rosyjska i rosyjskojęzyczna prasa religijna...*, s. 76–79.

⁷ Tamże, s. 60.

⁸ A. Rzepkowski, *Skład narodowościowy, wyznaniowy i językowy ludności Łodzi w Drugiej Rzeczypospolitej*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2008, R. VII, nr 1, s. 87–100.

została przeniesiona na ulicę Sienkiewicza 53 do nowo wybudowanego, dosyć dużego, wielopiętrowego gmachu, który stał się siedzibą zarówno wydawnictwa, jak też drukarni. Czasopisma i inne publikacje wydawane w języku rosyjskim w Wydawnictwie Kompas miały służyć potrzebom misji rosyjskiej Kościoła Baptystów i były skierowane do osiedlających się w Łodzi i innych polskich miastach rosyjskich emigrantów⁹, ale także do mieszkańców ZSRR, do których docierały w nielegalny sposób. Za ich pośrednictwem Kościół Baptystów miał zyskać zarówno na terenach Polski, jak i za wschodnią granicą nowych członków¹⁰.

Miesięcznik religijno-informacyjny „Majak” („Latarnia morska”) był wydawany w Wydawnictwie Kompas w latach 1922–1939. Decyzję o wydawaniu pisma podjęto na konferencji założycielskiej Związku Zborów Słowiańskich Baptystów w Polsce w 1921 r. Pismo zostało założone w roku 1922 jako rosyjskojęzyczny organ tego Kościoła. Początkowo był to kwartalnik, a od 1923 r. pismo przekształciło się w miesięcznik. Redaktorem naczelnym był Waldemar Gutsche (1889–1973)¹¹. „Majak” był organem Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Baptystów. Zawierał rozważania biblijne oraz wydarzenia bieżące z działalności ruchu baptystycznego.

Czasopismo początkowo liczyło 12 stron, a od roku 1932 objętość jego wzrosła do 16–20 stron. Cena wynosiła na początku 15 marek¹², a następnie z powodu inflacji rosła kolejno do 50, 100 i 200 marek polskich. Po denominacji wynosiła 5 groszy, a od roku 1925 wzrosła do 30 groszy. W 1930 r. cenę ponownie podniesiono do 35 groszy za numer, jednak w roku 1934 powrócono do 30 groszy.

Objętość czasopisma wynosiła początkowo tylko cztery strony, od roku 1925 wzrosła do ośmiu stron i wprowadzono paginację roczną, którą

⁹ W Wydawnictwie „Kompas” powstawała większość wielojęzycznej literatury baptystycznej rozpowszechnianej na terenie II Rzeczypospolitej i przemycaanej także do ZSRR. W latach 1919–1939 ukazywał się np. rosyjskojęzyczny miesięcznik „Gost’ ” („Gość”, 247 numerów), w latach 1923–1924 „Christijanin” („Chrześcijanin”, 11 numerów) tego miesięcznika, w latach 1932–1935 miesięcznik „Jewangelska Wiera” („Wiara Ewangeliczna”), a w latach 1933–1939 miesięcznik „Swiet k proswieszczeniju” („Światło rozjaśniające”, 52 numery).

¹⁰ M. Kowalczyk, *Rosjanie w Łodzi*, [w:] *Rosyjska spuścizna kulturalno-naukowa w Polsce*, Łódź 2011, s. 6; H. R. Tomaszewski, *Baptyści w Polsce w latach 1918–1958*, Warszawa 2008; J. Kłaczek, *Prasa protestancka wydawana dla Ukraińców w Polsce w latach 1919–1939*, [w:] *Polska polityka wschodnia w XX wieku. Studia*, red. Z. Karpus, M. Wojciechowski, Włocławek–Toruń 2004, s. 129–161; J. Kłaczek, *Protestanckie wydawnictwa prasowe na ziemiach polskich w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, Toruń 2008.

¹¹ W publikacjach rosyjskojęzycznych w „Majaku” figurował jako Władimir Guce.

¹² J. Kłaczek, *Protestanckie wydawnictwa prasowe na ziemiach polskich w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, Toruń 2008, s. 294.

zniesiono w roku 1926. Niektóre numery od tego roku miały 12 stron objętości. Od roku 1930 objętość wszystkich numerów wynosiła 12 stron, przywrócono też paginację roczną. Paginacja zwykła została przywrócona w 1932 r., zaś objętość wynosiła 16–20 stron. Autorami artykułów byli m.in. W. Gutsche, N. E. Marcinkowski, N. S. Prochanow. I. Motorin, publikowano również poezję religijną. Stałym działem była „Wsielienska-ja Niwa” informująca o wydarzeniach z życia ruchu baptystycznego na świecie. Istniały również: dział młodzieżowy „Mołodaja rat” oraz kobiety „Swiet dlja ženszczin” (od roku 1929), także działy przeznaczone dla mniejszości narodowych na kresach, zamieszczane na ostatnich stronach pisma pt. „Ukraińskijskij widdi” (1925–1927) oraz „Biełarusskaja Bałonka” (lata 1927–1929), gdzie publikowano poezję oraz artykuły w języku białoruskim oraz ukraińskim. Pismo było czytane nie tylko, lecz także w Niemczech, USA i początkowo także w ZSRR. W roku 1930 pismo posiadało młodzieżowy dodatek pod tytułem „Posobijedlja rukowodjaszczich krużkami christijanskoj mołodieży” („Podręcznik dla kierujących kółkami młodzieży chrześcijańskiej”). Wyszły tylko cztery numery tego pisma. Jego redaktorem był Waldemar Gutsche. Siedziba redakcji mieściła się w Łodzi przy ulicy Abramowskiego 25. Pismo było drukowane przez Towarzystwo Wydawnicze „Kompas”. Jako samodzielne pismo „Posobije...” kosztowało 1 złoty, zaś w USA 20 centów. Pojedynczy numer pisma liczył 16 stron objętości. Było ono przeznaczone dla ewangelizatorów i opiekunów młodzieży, zawierało artykuły o treści religijnej oraz opowiadania i poezję autorstwa m.in. N. A. Niekrasowa, K. Filbrandta, I. Kowalczuka¹³.

W związku z tym, że udało nam się dotrzeć jedynie do dostępnych w łódzkich archiwach numerów tego czasopisma z lat 1926–1928, właśnie one będą przedmiotem naszych rozważań przede wszystkim pod kątem obecności w nich tekstów o charakterze literackim. Przed przystąpieniem do właściwego tematu, przybliżymy pokrótce założenia doktrynalne grupy chrześcijańskiej, która była inicjatorem i wydawcą czasopisma „Majak” – Kościoła Chrześcijan Baptystów.

Baptyści są jedną z największych wspólnot protestanckich na świecie (ok. 110 milionów wyznawców; w Polsce – ponad 5000 ochrzczonych osób – nie licząc dzieci i sympatyków). Nazwa baptyści pochodzi od greckiego słowa baptidzo – chrzczyć. Z tym właśnie obrzędem wiąże się ich inność polegająca na tym, że chrztu udzielają oni jedynie osobom dorosłym, świadomie wierzącym w Chrystusa, poprzez całkowite zanurzenie w wodzie. Baptyści silnie podkreślają też wolność sumienia i wyznania.

¹³ A. R. Suławka, *Rosyjska i rosyjskojęzyczna prasa religijna...*, s. 74–75.

Uważają, że w sprawie wiary każdy człowiek powinien mieć wolny wybór i władze państwowe czy religijne nie mogą jej nikomu narzucać. Z tym też wiąże się postulat rozdziału Kościoła od państwa. Baptyści nie uznają też małżeństwa za sakrament, lecz za stan cywilny. Może ono być zawarte zgodnie z prawem krajowym, ale według ceremonii kościelnej. Wspólnota nie zabrania swoim członkom służby wojskowej, ale sprzeciwia się zmuszaniu do niej.

Baptyści podtrzymują też tradycyjne zasady reformacji, czyli łaskę Bożą, która jest przyjmowana przez wiarę, wierzą w to, że Chrystus jest jedyną drogą do Boga oraz w to, że ostatecznym autorytetem i wykładnią w sprawach wiary jest Pismo Święte. Przy tym treść Pisma Świętego rozumiana jest przez nich dosłownie, o ile forma literacka nie wskazuje inaczej. Baptyści kierują się maksymą: „W zasadach jedność, w opiniach wolność, we wszystkim miłość”. Inne fundamentalne prawdy, wyznawane przez baptystów, ale też pozostałe wyznania chrześcijańskie, to: Trójjedyna natura Boga (Ojciec, Syn i Duch Święty), pełne bóstwo i człowieczeństwo Chrystusa, poczęcie Chrystusa z Ducha Świętego, zmartwychwstanie, wniebowstąpienie i powtórne przyjście Chrystusa, zmartwychwstanie powszechne przy końcu świata, niebo i piekło, istnienie Szatana i upadłych aniołów (demonów).

Baptyści nie mają zhierarchizowanej struktury kościoła. Lokalne społeczności wierzących (zборы) decydują samodzielnie o swoich sprawach, m.in. wybierają pastora i uchwalają swój budżet. Cechuje ich tzw. asocjacionizm, czyli dobrowolne łączenie się z innymi społecznościami w celu realizowania wspólnych zamierzeń, jak na przykład edukacja czy działalność publicystyczna. W działalności baptystów niezwykle ważna jest aktywność misyjna.

Kościół protestancki Chrześcijan Baptystów pojawił się na ziemiach polskich, w miastach położonych na terenie ówczesnych Prus już w 1841 r. (pierwsze zборы powstały w Miastku koło Słupska), w Polsce zaś w 1858 r. za sprawą Gustawa Alfa. Kościół Baptystów w Łodzi zaczął swą działalność w roku 1868, kiedy to powstał pierwszy zbor liczący 71 osób¹⁴. W wyniku bardzo intensywnej działalności misyjnej Kościół ten szybko się rozrastał zarówno na terenie Łodzi, jak też miast satelitycznych (Żgierz, Aleksandrów Łódzki, Pabianice, Konstancinów). W 1869 r. wspólnota baptystów w Łodzi i miastach sąsiednich liczyła blisko 3 tys. wyznawców. Kościół ten prowadził bardzo ożywioną działalność charytatywną (Dom Opieki, sierociniec, szpital), edukacyjną (kształcenie pracowników misyjnych i kaznodziejów w Seminarium), wydawniczą (Wydawnictwo Kompas).

¹⁴ K. Ber, *140 lat Baptyzmu w Łodzi 1868–2008*, Łódź 2008; K. Badziak, K. Chylak, M. Łapa, *Łódź wielowyznaniowa...*, s. 461–474.

Czasopismo „Majak” było więc nie tylko efektem działalności wspólnoty baptystów w Łodzi i okolicach, ale też stanowiło narzędzie informowania, edukowania jej wyznawców oraz pozyskania nowych. Na jego pierwszej stronie w nagłówku umieszczona była ozdobna winieta entête, na której widniała wydrukowana wersalikami nazwa czasopisma – „МАЯК”. Symetrycznie, pomiędzy dwiema literami tytułu, w okręgu, który symbolizuje ducha, kosmos, doskonałość, wieczność, umieszczony był obrazek przedstawiający latarnię morską na tle rozgwieżdżonego nieba, stojącą na skalistym wybrzeżu i wysyłającą w dwie strony (wschodnią i zachodnią) sygnały świetlne. Nieco dalej, na morskich falach widać kotłyszającą się żaglówkę, płynącą w kierunku latarni. Zarówno nazwa czasopisma, jak też obrazek widoczny na winiecie nie były przypadkowe. Już od czasów starożytnych bowiem i pierwszej latarni morskiej Faros w Aleksandrii zbudowanej w III w. p.n.e., latarnie morskie miały za zadanie ostrzegać żeglarzy przed mieliznami w pobliżu portu oraz wskazywać im do niego drogę. Latarnia morska ma też znaczenie symboliczne: jest ona symbolem sensu życia, symbolizuje poszukiwanie zguby, prawdy, oznacza światło duchowe, nieśmiertelność, mijającą chwilę, wiedzę w odróżnieniu od mądrości¹⁵.

220 Pod nazwą czasopisma z lewej strony jest umieszczony cytat – fragment wypowiedzi Jezusa pochodzący z Ewangelii według św. Jana (8,12): „Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни”¹⁶ („Kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia”¹⁷), który doskonale koresponduje z przedstawionym obok niego obrazem latarni morskiej. Z lewej natomiast znajduje się fragment pierwszego listu św. Jana Apostoła: „Тьма проходит в истинный свет. Кто говорит, что он во свете, а ненавидит брата своего, тот еще во тьме”¹⁸ („...ciemności ustępują, a jaśnieje już prawdziwa światłość. Kto twierdzi, że żyje w światłości, a nienawidzi brata swego, dotąd jeszcze jest w ciemności”¹⁹). Jak widać, oba te fragmenty doskonale korespondują z przedstawionym obok nich obrazem latarni morskiej i jej symbolicznym znaczeniem. W dole winiety umieszczony jest napis charakteryzujący chrześcijańską specyfikę czasopisma – „Журнал, посвященный обновлению жизни на евангельских началах”. Zgodnie z nim, podstawową treść czasopisma stanowiły artykuły dotyczące biblijnej doktryny oraz chrześcijańskiego życia, aktualności z życia Kościoła

¹⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 193.

¹⁶ Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета, Finland, Länsi-Savo Oy/St MichelPrint Mikkeli 1996, s. 111.

¹⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980, s. 1226.

¹⁸ Библия. Книги священного писания ветхого..., s. 180.

¹⁹ *Pismo Święte Starego i Nowego...*, s. 1388.

Baptystów w Polsce (zapowiedzi różnych wydarzeń, sprawozdania, reklamy nowości wydawniczych typu kalendarze, śpiewniki). Czasopismo zawierało też homilie i rozważania religijne wybitnych przedstawicieli tego reformowanego kościoła z Polski i zagranicy, które przetłumaczone były na język rosyjski. Zamieszczane w nim były też teksty wyrażające lojalność wobec władz państwowych zgodnie z tym, co pisał św. Paweł w liście do Rzymian, że należy być posłusznym władzom sprawującym rząd, ponieważ każda władza pochodzi od Boga i ci, którzy się jej przeciwstawiają burzą porządek ustanowiony przez Boga i sami ściągają na siebie karę. Jednocześnie dodawano, że państwo nie może ingerować w sprawy żadnej z religii ani za pośrednictwem ustanowionych przepisów, ani też sprawowanej nad obywatelem opieki protekcyjnej.

Oprócz tego rodzaju tekstów czasopismo „Majak” zamieszczało również dość regularnie teksty o charakterze literackim. Były to wiersze, teatralizowane okolicznościowe lekcje dla uczniów, opowiadania, felietony, notatki z podróży, rozmowy i in. Trzeba przy tym zauważyć, że dłuższe pod względem objętości utwory drukowano w częściach, w kolejnych numerach „Majaka”, informując czytelników o ich kontynuacji. W czasopiśmie można też znaleźć stałe rubryki tematyczne lub przeznaczone dla określonego czytelnika, w których również ukazywały się teksty o charakterze literackim.

Wśród wierszy drukowanych w czasopiśmie „Majak” zwracają uwagę te, które były poświęcone latarni morskiej: *Посвящение «Маяку»* (В. Негатин) 7/1926, *Маяк* (Дорошкевич) 7/1927, *Пожелания «Маяку»* 5/1928. Pierwszy z nich dedykowany jest czasopismu „Majak”, dwa pozostałe zaś mają metaforyczny charakter i mogą odnosić się zarówno do czasopisma i jego przewodniej roli, jak też w ogóle do latarni morskiej i funkcji, jaką pełni dla ludzi związanych z morzem.

Jak już wcześniej wspominaliśmy, część wierszy zamieszczonych w czasopiśmie „Majak” miało charakter okolicznościowy i dotyczyło świąt religijnych, które przypadały w miesiącu wydania danego numeru. Są więc wśród nich takie utwory, jak na przykład: *Рождественская думка* (И. Филадельфийский) 12/1926, *Вифлеемская ночь* (12/1926), *С Новым годом* (Г. Касперский) 12/1926, *Когда с весной придет весна* (М. Намиль) 2/1927, *Христос воскрес* (В. Мюр) 4/1927, *Soli deo gloria* 11–12/1927, *Духовная весна* (В. Г.) 4/1928. Pozostałe wiersze, które zamieszczane były w poszczególnych numerach „Majaka”, miały za zadanie poznawanie wiary oraz kształtowanie charakteru wyznawców Kościoła Baptystów. Oto ich tytuły: *Душа* 1/1927, *Резвый²⁰ зайнька²¹* (пер. с нем.) 1/1927,

²⁰ Резвый – psotny, skoczny.

²¹ Зайнька – pochodzi od rzeczownika „zająć”, pieszczotliwe zdrobnienie stosowane wobec dziecka lub ukochanej osoby.

Плоть 3/1927, *Тоска о душе* (В. Г.), *Призыв Христа* (Н. Я. Фицук), *Призыв* (Н. Иванюк), *Покой у Христа* 1/1928, *Переживание* (И. Цаюн) 3/1929, *Не кури* (Д. А. Ясько) 3/1928, *Сократ* (Д. А. Ясько) 6–7/1928.

Wśród tekstów o charakterze literackim znajdujemy w „Majaku” również utwory dramatyczne, które przypominają dramat szkolny. Jest wśród nich, na przykład, utwór *На распутьи* (7/1926). Jego przynależność genologiczną określa podtytuł: rozmowa-deklamacja. W rozpoczynających utwór didaskaliach nienazwany z imienia autor uściśla, że mogą w niej występować tylko szczególnie uzdolnione dziewczyny i młodzieńcy. Interlokutorami są tu spersonifikowane pojęcia abstrakcyjne, odnoszące się do sfery ducha i umysłu, takie jak: Wiara, Strach, Wątpliwość, Smutek, Łaska. W utworze pojawiają się też arie śpiewane przez chór lub chór wraz z którąś z postaci.

Innym ciekawym przykładem utworu dramatycznego, również reprezentującego gatunek dramatu szkolnego jest *Рождественский урок для воскресных школ* (В. Г.) (10–11.1926). Jest on oparty na fragmencie Ewangelii św. Łukasza (2, 1–20) opisującym narodziny Jezusa i fragmencie Ewangelii św. Mateusza (2, 1–11) dotyczącym tego samego tematu i składa się z dwóch części. Postaci dramatu to: mały chłopiec lub dziewczynka rozpoczynający sztukę i informujący o jej treści, starszy chłopiec, który mówi o niezwykłości świętej nocy, nauczyciel, lektor, którym ma być, jak czytamy w didaskaliach, chłopiec umiejący dobrze czytać, dziewczynka śpiewająca solo piosenkę, inna dziewczynka odgrywająca rolę anioła, śpiewające dzieci, które pełnią rolę chóru, sześciu pastuszków, w rolę których wcielają się mali chłopcy, trzech mędrcy, Herod oraz uczeni. Utwór miał, oczywiście, charakter okolicznościowy i przypominał znane katolikom jasełka.

Z kolei przykładem rozmowy-dialogu między dwiema postaciami jest utwór *Сердечная болезнь* (2/1928), którego interlokutorami są Iwan i Kaznodzieja. Tematem ich rozmowy jest choroba dręcząca Iwana, którą jest chciwość. Jak się okazuje wyleczyć ją może jedynie Chrystus, którego słowa spisane są w Biblii będącej w posiadaniu Iwana. Utwór finalizuje pieśń *На веки не оставлю святыю Библию* śpiewana przez wszystkich.

W niektórych numerach czasopisma „Majak” znajdujemy też małe formy narracyjne – opowiadania. Przykładem może być opowiadanie *Тарелка* (Тимо, 6/1927), którego bohaterami są dwa talerze – stary i nowy. Prowadzą one między sobą rozmowy na tematy dotyczące miłosierdzia i postaw chrześcijańskich.

Na uwagę zasługuje niewątpliwie cykl *По Европе* (*Путевые заметки*). Jego autorem był Władimir Marcinkowski (1884–1971), rosyjski chrześcijański publicysta, bibliista, kaznodzieja i działacz społeczny. Zapiski

z podróży po Europie przybliżyły czytelnikom „Majaka” specyfikę życia w różnych jej krajach, odzwierciedlały punkt widzenia rosyjskiego inteligenta na sprawy dotyczące nauki, kultury, religii, a także obyczajów. Marcinkowski pisze więc o swoich wykładach na temat etyki, religii, sztuki i literatury rosyjskiej, które wygłosił w Berlinie, gdzie został zaproszony przez rosyjską społeczność baptystów, mieszkającą w tym właśnie mieście. Wspomina o dużym zainteresowaniu inteligencji niemieckiej rosyjską literaturą (przede wszystkim Dostojewskim) i filozofią (Włodzimierz Sołowjow). Pisze również o wygłoszeniu wykładów dla Niemców oraz mieszkających w Niemczech Rosjan i Żydów na temat syjonizmu i o możliwości pojednania Żydów i chrześcijan.

W kolejnej części tego cyklu ze szczególnym entuzjazmem opisuje swą obecność w domu-muzeum Goethego. Wspomina też o uczestnictwie w wykładach przedstawicieli kościoła protestantów we Frankfurcie, Giessen i o osobistych spotkaniach z nimi, o uczonych-biblistach i ich osiągnięciach naukowych. Relacjonuje też swój udział w noworocznej liturgii w kościele uniwersyteckim w Lipsku, w której uczestniczyło ponad 3 tys. osób.

Jedna z części cyklu przedstawia obóz dla rosyjskich uchodźców (większość z nich stanowiła rosyjska inteligencja), znajdujący się niedaleko Berlina. Jak czytamy w nim, w jednym z baraków w obozie urządzono cerkiew, w której jedynym rekwizytem był krzyż. Marcinkowski opisuje także swój pobyt w sierocińcu prowadzonym przez zakonnice i wspomaganym przez wolontariuszy. Zdając sobie sprawę z tego, że jego opis Niemiec i Niemców może wydawać się odbiorcy zbyt wyidealizowany i niesprawiedliwy wobec Rosjan, dla równowagi przywołuje swoją rozmowę z jednym z niemieckich profesorów, który mówiąc o rosyjskiej gościnności i życzliwym usposobieniu, opisał obie nacje w następujący sposób: „Немец не возьмет чужого, но зато и своего не даст, а русский способен отдать свое”. Podsumowując, Marcinkowski stwierdza jednak, że dzięki Ewangelii oba narody doskonałą swoje cechy, dążą do braterstwa i doskonalenia swoich wzajemnych relacji.

W ostatniej części cyklu z podróży po Europie Marcinkowski szczegółowo relacjonuje swój pobyt w górach Harzu i Święta Bożego Narodzenia, które spędził w niemieckiej, wierzącej rodzinie. Zauważa, że tak pięknie jak Niemcy nikt nie potrafi obchodzić tych świąt. W drodze powrotnej do Rosji Marcinkowski zatrzymał się w Lipsku w domu przypadkowo spotkanego rosyjskiego Niemca, z którego rodziną wspólnie powitał Nowy Rok. Swoje zapiski z podróży kończy refleksją – cytatem z Czechowa, który brzmi następująco: „Высшее счастье состоит в том, чтобы других делать счастливыми”.

Innego rodzaju cyklem w czasopiśmie „Majak” są „Беседы пахаря” („Gawędy oracza”). Każdy z odcinków tego cyklu stanowi swego rodzaju felieton, poświęcony odrębnemu tematowi, dotyczącemu życia człowieka i problemów, z którymi się zmagają, na przykład: dom rodzinny i jego znaczenie, ludzie, którym nie powiodło się w życiu, nadzieja i jej znaczenie w życiu człowieka, o sztuce tracenia pieniędzy, dobre słowo o kobietach, o ludziach dwulicowych, o podejmowaniu prób. Trzeba zauważyć, że felietony te pisane są żywym, potoczystym stylem, odwołują się do znanych przeciętnemu człowiekowi życiowych doświadczeń, zawierają egzemplifikacje, a także przysłowia potwierdzające słuszność przytoczonych sądów i przemyśleń.

Czasopismo miało też stałe rubryki, przeznaczone dla młodych odbiorców: „Молодая рать” („Młody hufiec”). Mają one charakter mowy oratorskiej skierowanej do młodych czytelników. Cechują się zwrotami do nich, pytaniami retorycznymi i dotyczą zadań młodych ludzi, skromności w ich życiu, sposobu ubierania się i mody, ale także zawierają porady dotyczące tego, w jaki sposób doskonalić nasze umiejętności wypowiedzenia się, by teksty wypowiediane przez nas były treściwe, interesujące i poprawne. W kilku numerach czasopisma w rubryce „Молодая рать” zawarte też były porady dla kół młodzieży chrześcijańskiej, teksty o charakterze rozmowy pomiędzy dwoma lub kilkoma postaciami na określony temat, np. znalezienia się na rozdrożu swego życia, spotkania ze starymi przyjaciółmi, poszukiwania drogi do zbawienia, korzystania z Bożej pomocy, rozwiązywania wątpliwości w kwestiach wiary przez ludzi młodych. W rubryce tej znalazł się też cykl „Говорящие часы” („Mówiące godziny”) zawierający chrześcijańską, metaforyczną interpretację poszczególnych godzin.

Kontynuacją rubryki „Молодая рать” była rubryka „Молодые огни” („Młode ognie”). W odróżnieniu od poprzedniej zawierała ona też różnego rodzaju informacje dla młodzieży oraz wiersze o charakterze pararenetycznym, np. *He кури*.

Podsumowując, należy stwierdzić, że religijne czasopismo „Majak”, mające za zadanie krzewienie wiary chrześcijańskiej Kościoła Baptystów, publikowało też wiele tekstów literackich różnych pod względem genologicznym. Były one opatrzone czasami podpisami lub inicjałami ich autorów, ale też wiele z nich było anonimowych. Na ile czasopismo to znalazło odbiorców wśród rosyjskojęzycznych mieszkańców ówczesnej Łodzi – nie wiadomo. Wiemy natomiast, że docierało ono do wszystkich wyznawców tej religii w większych i mniejszych miastach Polski (świadczą o tym informacje zawarte na stronach tego czasopisma), a także do Rosji, gdzie, jak już wspominałam, dostarczane były w sposób nielegalny

dla aktualnych i potencjalnych członków tego kościoła oraz Ukrainy i Białorusi. Oprócz tego, że krzewiło ono zasady wiary Kościoła Baptystów, to jednocześnie zaznajamiało odbiorców z tekstami o charakterze literackim i przyczyniało się nie tylko do ich rozwoju duchowego, ale także intelektualnego.

References

- Badziak, Kazimierz, Chylak, Karol, Łapa, Małgorzata. *Łódź wielowyznaniowa. Dzieje wspólnot religijnych do 1914 roku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Ber, Krystian. *140 lat Baptyzmu w Łodzi 1868–2008*, Łódź 2008.
- Biblija. *Knigi svjashhennogo pisanija vethogo i novogo zaveta*, Finland, Länsi-Savo Oy/St MichelPrint Mikkeli 1996.
- Jaworska, Janina. “Wydawnictwa łódzkie w latach 1868–1918. Szkic historyczno-statystyczny”. *Roczniki Biblioteczne* 1978, nr 22, z. 3–4: 502–503.
- Kaszubina, Wiesława. *Bibliografia prasy łódzkiej 1863–1944*, Warszawa: PWN, 1967.
- Kłaczek, Jarosław. *Prasa protestancka wydawana dla Ukraińców w Polsce w latach 1919–1939*. In: *Polska polityka wschodnia w XX wieku. Studia*, eds. Z. Karpus, M. Wojciechowski, Włocławek–Toruń 2004: 129–161.
- Kłaczek, Jarosław. *Protestanckie wydawnictwa prasowe na ziemiach polskich w XIX i pierwszej połowie XX wieku*. Toruń: Adam Marszałek, 2008.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Kowalczyk, Marcin. *Rosjanie w Łodzi*. In: *Rosyjska spuścizna kulturalno-naukowa w Polsce*, Łódź 2011.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa: Pallottinum, 1980.
- Rzepkowski, Arkadiusz. “Skład narodowościowy, wyznaniowy i językowy ludności Łodzi w Drugiej Rzeczypospolitej”. *Przegląd Nauk Historycznych* 2008, R. VII, nr 1: 87–100.
- Suławka, Adam Radosław. “Rosyjska i rosyjskojęzyczna prasa religijna w II Rzeczypospolitej”. *Kultura-Media-Teologia* 2012, nr 10: 59–88.
- Tomaszewski, Henryk Ryszard. *Baptyści w Polsce w latach 1918–1958*. Warszawa 2008.
- Wiernicka, Violetta. *Rosjanie w Polsce. Czas zaborów 1795–1915*. Warszawa 2015.
- Wiernicka, Violetta. *Russkie v Łodzi*. In: *Russkie v Pol'she*, ed. Vladimir M. Grinin, Varshava 2009.
- Łódź wielokulturowa*. Centrum Dialogu im. Marka Edelmana. <http://www.centrumdialogu.com/lodz-wielokulturowa>

ABSTRACT

The Lodz-based magazine *Majak* and its specificity

The article is devoted to the presentation of *Majak*, the periodical of the Baptist Church published in Lodz by the Kompas publishing house in the years 1922–1939. In addition to strictly religious and informational texts, the magazine also contained material in a variety of literary genres (poems, theatricalized occasional lessons for students, short stories, feuilletons, travel notes, interviews, *etc.*).

KEYWORDS

Lodz, press, Kompas (publishing house), Baptist Church, *Majak*

Parenetyczna kreacja postaci prymasa Andrzeja Olszowskiego (1623–1677)¹ w poświęconym mu kazaniu pogrzebowym ks. Piotra Dunina SJ

ABSTRAKT

Omawiane w referacie kazanie pogrzebowe jest tekstem o bardzo kunsztownej kompozycji, zawiera wizerunek zmarłego prymasa, kreowanego jako wzorzec osobowy. Dunin pokazał Olszowskiego jako człowieka pod każdym względem godnego naśladowania. Zaprezentował genealogię zmarłego, posiadającego wybitnych antenatów, pokazał (z dyskretną pomocą amplifikacji) inteligencję, wysoką kulturę, wykształcenie, talenty polityczne, cnoty moralne, błyskotliwą karierę. Pokazany został jako *vir illustris*, w każdym wcieleniu godzien naśladowania: jako polityk (podkanclerzy), biskup, znakomity gospodarz diecezji, szlachetny mecenas, darczyńca jest osobą wybitną, ponadprzeciętną. Dunin przedstawił także opis śmierci Olszowskiego, który ma dużą wartość dokumentarną, gdyż został sporządzony przez świadka i uczestnika relacjonowanych w oracji pogrzebowej zdarzeń, a zarazem jednego z głównych aktorów i reżysera tego dramatu zbudowanego na kanwie *artis moriendi*. Kaznodzieja, kreując literacki wizerunek prymasa, zabarwił go subtelną nutą panegiryzmu, idealizował bohatera swej oracji, dokonywał dyskretnej, ale konsekwentnej amplifikacji postaci zmarłego dostojnika. Dunin okazał się twórcą operującym bardzo sprawnym warształem pisarskim, stosował bogactwo środków artystycznych, dążąc do tego, aby mowa była *copiosa* i *admiranda*.

227

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: maria.wich@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0001-4493-1615.

¹ Zob. W. Czaplński, *Olszowski Andrzej*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXIV/1, z. 100, Wrocław 1979, s. 42–46. Datę urodzin Andrzeja Olszowskiego skorygował prof. Leszek Ziátkowski na podstawie ksiąg metrykalnych z lat 1606–1652, przechowywanych w Archiwum Parafialnym w Ujeździe. Wyniki tych badań opublikował w pracy *Młodość i początki edukacji Andrzeja Olszowskiego*, [w:] *Między Lwowem a Wrocławiem. Księga jubileuszowa Profesora Krystyna Matwijowskiego*, pod red. Bogdana Roka, Jerzego Maronia, Toruń 2006, s. 553–562. Ta cenna rozprawa jasno podaje genealogię matki przyszłego prymasa, mianowicie była ona Duninówną z domu, córka Zofii z Koniecpolskich, siostry Zygmunta Stefana Koniecpolskiego, sędziego sieradzkiego i starosty będzińskiego, natomiast jej autor niewystarczająco wnikliwie rozpatrzył pochodzenie Olszowskiego ze strony ojca. O Duninach jako właścicielach Ujazdu wzmiankował ks. Waldemar Gliński w książce

SŁOWA KLUCZOWE

Prymas Andrzej Olszowski, Piotr Dunin kaznodzieja, Kazanie pogrzebowe

Piotr Stanisław Dunin (1635–1704)², jezuita, słynny kaznodzieja, duszpasterz czuwający przy łożu śmierci prymasa Andrzeja Olszowskiego, napisał po zgonie tego dostojnika i księcia Kościoła *Kazanie na pogrzebie Księcia Jego M[oś]ci Andrzeja Olszowskiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, w Gnieźnie miane roku 1677*³. Tekst ten, jak dotąd, nie doczekał się wyczerpującej interpretacji. Oracje pogrzebowe mają już opracowania monograficzne: jest książka Dobrosławy Platt⁴, o dowodzeniu retorycznym w staropolskich kazaniach wypowiadał się Marek Skwara⁵, o konceptystycznym kaznodziejstwie barokowym pisał Wiesław Pawlak⁶. Omówiono różne zjawiska wskazane przez badaczy w analizowanych tekstach, zwrócono również uwagę na istnienie pogrzebowych kazań parenetycznych. Były one taką formą wypowiedzi, która z łatwością realizowała retoryczny imperatyw *docere*, a więc stanowiła naturalny grunt, na którym wzorce i antywzorce postaci stanowiących obraz tego, jakie ich dokonania życiowe zasługują na pochwałę i naśladowanie, jakie zaś na moralną dezaprobatę. Kazania pogrzebowe dobrze służyły nauczaniu Kościoła, szerzeniu treści kontrreformacyjnych wśród odbiorców tych wypowiedzi, zarówno słuchaczy, jak i czytelników, gdyż oracje te były nie tylko wygłaszane, ale także bardzo często drukowane. Ze względu na szeroki krąg adresatów owych kazań, uczestników uroczystości pogrzebowych i potencjalnych czytelników, w przeważającej liczbie były one pisane po polsku. Kościół był instytucją kreującą i upowszechniającą wzorce osobowe, a kazanie

228

Dzieje parafii św. Wojciecha w Ujeździe, Łódź 2006, s. 26–28. Ostatnio ukazał się tom „Prac Polonistycznych” (2018, seria LXXIII) zawierający prace o biografii i twórczości Andrzeja Olszowskiego, prezentujący materiały z konferencji poświęconej prymasowi, zorganizowanej przez Wydział I Łódzkiego Towarzystwa Naukowego w dniach 10–11 września 2017 r. Zob. też tom zbiorowy: *Z dziejów Ujazdu koło Tomaszowa Mazowieckiego. Rezydencje. Kościół. Miasteczko*, red. L. Kajzer, Łódź–Ujazd 2005. 1.

² Zob. *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ, Kraków 2004.

³ P. S. Dunin, *Kazanie na pogrzebie księżęcia Jego M[oś]ci Andrzeja Olszowskiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, w Gnieźnie miane roku 1677*, [w:] tegoż, *Kazania pogrzebne*, Warszawa 1677. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, cyfra w nawiasie umieszczonym po cytacie oznacza stronice tej edycji.

⁴ D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992.

⁵ M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 1999.

⁶ W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005.

było taką formą wypowiedzi, która oddawała nieocenione usługi w komunikacji społecznej⁷.

W tworzeniu wzorców osobowych, w tym także postaci osób świętych⁸, bardzo przydatna okazała się parenetyka⁹. Hanna Dziechcińska, badaczka tego działu piśmiennictwa, pisała że:

Jedną z cech dystynktywnych parenetyki jest właściwy jej normatywizm, który w swym nurcie pedagogicznym wyłonił określone wzory osobowe i formułował modele idealnych postaci o ścisłym usytuowaniu społecznym. Konkretnie zaś zalecenia właściwego postępowania zawierały jednocześnie i utrwały swoistą hierarchię wartości przypisywanych prezentowanym postaciom¹⁰.

Wzorce parenetyczne¹¹ najłatwiej było prezentować w gatunkach naracyjnych, w tym w kazaniu pogrzebowym. Prezentowały one zazwyczaj biografię pochwalną zmarłego pokazywanego jako wzór życia, nosiciela cnót moralnych, idealnego męża stanu. Monografistka tej odmiany gatunkowej oratorstwa kościelnego ustaliła, że:

Tendencje parenetyczne, tkwiące w kazaniach pogrzebowych od początku, wynikały z założeń *genus demonstrativum*, jak i z założeń kaznodziejskich, ale ich sens był inny. Otóż zrealizowanie jakiegoś wzorca przez osobę chwaloną w panegyryku było najistotniejszym komplementem pod adresem autora pochwały; gdy tym czasem w kazaniach pogrzebowych stwarzanie czy też sugerowanie pewnego wzorca postępowania dokonywało się nie ze względu na ich bohaterów, ale ze względu na odbiorców¹² (w tym najbliższych krewnych zmarłego, którym kazania były dedykowane [M. W.]).

229

Była to użyteczna forma pouczenia szerokich rzesz odbiorców, przekonywania ich do wcielania w życie propagandowego wzorca osobowego.

[...] kontynuowanie przez kaznodziejstwo pogrzebowe tradycji literatury parenetycznej było zgodne z tendencjami Kościoła, który domagał się od kaznodziejów przemawiających na pogrzebach tworzenia wzorców osobowych, a nie pochwał konkretnych ludzi¹³.

⁷ D. Platt, *op. cit.*, s. 9–15, 81–83.

⁸ Por. B. Puchalska-Dąbrowska, *Bohaterowie Wysp Brytyjskich jako wzorce świętości w hagiografii polskiej XVI–XVII wieku*, Białystok 2009.

⁹ Zob. na ten temat: H. Dziechcińska, *Parenetyka – jej tradycje i znaczenie w literaturze*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, seria pierwsza, red. J. Pelc, Wrocław 1998.

¹⁰ H. Dziechcińska, *Parenetyka*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, pod red. T. Michałowskiej przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1998, s. 618–623.

¹¹ Ostatnio ukazała się praca zbiorowa na ten temat: *Wzorce osobowe w dawnej literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. M. Puchalskiej-Dąbrowskiej, E. A. Jurkowskiej, Białystok 2018.

¹² D. Platt, *op. cit.*, s. 81.

¹³ Tamże, s. 83.

W kazaniu parenetycznym rządzi retoryczny *genus demonstrativum*, wymowa pokazowa. Kreacja żegnanej w kazaniu postaci zmarłego prowadzi do ukształtowania i pokazania wzorca osobowego.

Kazanie pogrzebowe Piotra Dunina jest skonstruowane bardzo efektywnie. Rozpoczyna je dedykacja skierowana do biskupa warmińskiego Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, siostrzeńca zmarłego prymasa. Następny element kompozycyjny to wiersz łaciński:

Magnarum molium ingenium est
Magnam moliri ac repraesentare ruinam.
*Sidunt ipso pondere magna
Ceditque, oneri Fortuna suo.*

Videt mersa lacrymis palpebra naufragus Lechiai dolor
Quantis repetito CLADIBUS instruit et RUINIS.

Sanguineam Libitina scenam.

Diu palmaris Sylva, momento Cinis.

Longo nisu in sublime contendimus, nullo ruimus.

Ad fatalem lapsum

Plus nimio satis est, ascendisse.

Cum sagittis valido excussis lacerto

Illud habetis commune seu MAXIMI seu MAXIMINI,

Ut ibi vestram inchoetis Ruinam

Ubi ad summum evasistis.

Quo altiores eo Casui viciniore.

Ipsa vos deiicit ac sternit altitudo:

Et suprema Honorum Meta

Gradum in praeceps substituit.

Ita nimirum Ab Honorario fastigii puncto

Ultima saepius linea ducitur.

Consummatamque Magnitudinem, mole sua ruere, fatale est.

Non ita tamen cecidisti Princeps Maxime

Ut non toto basilici nominis vertice eminens

Fatis super – exstes.

Omnia Aeternitati Tuae laborant

Et ipse Livor Nominis in Tui Occumbet ortu:

Cuius Annorum Mater GLORIA stat super

Labantis, INCONCUSSA, Mundi

Fragmina, ludibriumque, Sortis.

Succutiant caetera, Cladibusque involvant PARCAE

Unica despectat Virtus et Fama, SEPULCHRUM.

Oto polski przekład¹⁴ tego utworu:

Jest naturalną skłonnością wielkich gmachów
zmieniać się w jednej chwili w wielkie ruiny¹⁵.

¹⁴ Tłum. moje.

¹⁵ *Dosł.* tworzyć i ukazywać wielką ruinę (tłum. autorki).

Rzeczy wielkie zapadają się na skutek samej wagi
a Fortuna ustępuje pod własnym ciężarem.
Rozbity ból Lechii widzi, zanurzoną we łzach powieką,
Jak wielkimi, ciągłymi klęskami i zniszczeniami
przyozdabia Libityna krwawą scenę.
Długo palmowy gaj, w jednej chwili popiół.
Długim wysiłkiem dążymy na wyżyny, upadamy natychmiast.
Do fatalnego upadku
Aż nadto wystarczy – wejść na górę.
Gdyż, po wystrzeleniu strzał mocnym ramieniem,
To macie wspólne, Maksymiusze czy Maksyminiusze¹⁶,
że wtedy rozpoczynacie swój upadek,
gdy osiągnęliście szczyt.
Im wyżsi, tym bliżsi upadku.
Sama wysokość was strąca i obala:
I ostateczny cel zaszczytów
Staje się krokiem w przepaść.
W ten właśnie sposób od zaszczytnego punktu najwyższej godności
Zbyt często prowadzona jest linia ostatnia.
I przeznaczone jest losem, żeby spełniona wielkość upadała pod własnym ogromem.
[Ty] jednak nie upadłeś tak, Najwyższy Książę
żeby, wyróżniony najwyższą władzą królewskiego imienia,
nie wznieść się ponad złe Losy.
Wszystko trzusi się dla Twojej wieczności.
*I sama zazdrość imienia zginie wraz z Twoim powstaniem*¹⁷
Którego Chwała, Lat Matka, trwa nieporuszona
ponad szczytkami upadającego świata i igraszkami losu.
Choćby Parki wszystkim innym wstrząsnęły i skazały na klęskę,
Cnota i Sława jedynie góruje nad grobem (gardzi grobem).

Tekst zbudowany jest kunsztownie. Jezuicki kaznodzieja ozdobił ten wierszowany fragment licznymi cytatami; z *Agamemnona* Seneki Młodszego, z *Liryków* Sarbiewskiego, najobficiej tu przytaczanymi. Autor omawianej tu wypowiedzi w sposób oszczędny wprowadzał laudację prymasa, bardziej wylewnie czynił to w dalszych częściach oracji, pisanych prozą. Interpretowany fragment kazania ma charakter refleksyjny, zawiera m.in. rozważania o przemijaniu, o ulotności czasu. Zapewne byłby tu na miejscu cytaty z *Księgi Izajasza* (21, 9): *cecidit, cecidit Babylon* (upadł,

¹⁶ W oryg.: *seu Maximi seu Maximini* – gra słów, nawiązanie do imion rzymskich: Maximus (nosiło je wielu wybitnych Rzymian) i Maximinus (cesarz Caius Julius Verus sprawował władzę w latach 235–238).

¹⁷ Ten wers jest cytatem z wiersza M. K. Sarbiewskiego, który T. Karyłowski przełożył w następujący sposób: „Przed chwałą twego imienia wnet runie zjadliwa zawiść” (M. K. Sarbiewski, *Liryki oraz Droga rzymska i fragmenty Lechiady*, przeł. T. Karyłowski TJ, Warszawa 1980, s. 291.); oczywiście jest to tłumaczenie literackie, a nie dosłowne, stąd pominięte słowo „ortu”, które może oznaczać „powstanie”, ale i „urodzenie”, czy wreszcie „wstąpienie na tron”.

upadł Babilon). W literaturze staropolskiej uświadamiano, że Troja leży w gruzach, że zniknęła Sparta, że popadły w ruinę wzniosłe Mykeny, upadł potężny Rzym¹⁸, że przemija wszystko¹⁹. W tekście Dunina jest mowa o tym, że dokonało się zniszczenie potężnych państw, *Sidunt ipso pondere magna / Ceditque, oneri Fortuna suo*. Libityna, patronka śmierci, sieje kłęski i zniszczenia, zbiera krwawe żniwo w Rzeczypospolitej. Umierają ci, którzy bardzo żyli teraźniejszością, czerpali z niej pełnymi garściami, robili karierę, zdobywali godności i zaszczyty, nie oglądając się w przeszłość i w przyszłość, nie patrząc na to, że z owych ziemskich szczytów wiedzie prosta droga w przepaść. Dunin podkreśla, że jednak inaczej jest w przypadku prymasa Olszowskiego, który osiągnął prawdziwą wielkość. Ogrom jego dokonań życiowych i zasług zapewnia mu wieczną sławę, pozostającą niezależną od igraszek losu (Fortuny), jego osiągnięcia mają wartość ponadczasową. W tym wypadku pochwała zmarłego pozbawiona jest panegirycznej przesady, jest moralnie czysta, nie zawiera charakterystycznej dla tego typu wypowiedzi amplifikacyjnej obłudy. Kaznodzieja próbował swych sił w wypracowaniu oryginalnej formy literackiej tego wierszowanego fragmentu pogrzebowej oracji, ale bez większych sukcesów. Starał się nadać mu specjalny układ, specyficzne rozczłonkowanie graficzne, podkreślić zależność między werbalnym i wizualnym kształtem wypowiedzi, wskazać miejscami podwójny porządek słów wyróżnionych wielkimi literami. Próbował sił w stosowaniu rozwiązań wypracowanych przez retorykę wizualno-werbalną²⁰, ale bez widocznych sukcesów.

Dalsza część kazania, jak przystało na orację pogrzebową, zawiera biografię pochwalną Andrzeja Olszowskiego, prezentującą zmarłego jako postać wzorową, odznaczającą się cnotami moralnymi i obywatelskimi, godną naśladowania. Zawarte są tam liczne dyskursy duchowe, zawierające wskazówki postępowania przeznaczone dla odbiorców tekstu, stanowiące zachętę do podjęcia pracy nad doskonaleniem się wewnętrznym, do podążania za bohaterem oracji w drodze do wielkości. Towarzyszy temu cel dydaktyczny, retoryczny imperatyw *docere*, przyswajanie chwalonych

¹⁸ Topos potęgi Rzymu i jego upadku, często pojawiający się w piśmiennictwie staropolskim omówił A. Litwornia w książce *W Rzymie zwyciężonym Rzym niezwykłym*. *Spory o Wieczne Miasto (1575–1630)*, Studia Staropolskie Series Nova, t. II, Warszawa 2003.

¹⁹ Dokładnie analizowałam to w pracy: *Refleksje o przemijaniu i o pamięci przeszłości. Staropolski dialog z tradycją antyczną (na podstawie „Nowych Aten” ks. Benedykta Chmielowskiego)*, [w:] *Tradycja i inwencja w literaturach słowiańskich*, pod red. Anny Wardy, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Rossica” 2015, s. 73–75.

²⁰ Por.: G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, „Pamiętnik Literacki” 1985, t. 76, z. 3, s. 303–309.

zalet, wpływ na formowanie postawy moralnej odbiorcy oracji pogrzebowej poprzez wzorowanie się na czynach prymasa. Jezuicki kaznodzieja przedstawiając *curriculum vitae* zmarłego dostojnika pokazał, że był to *vir illustris, vir praeclarus* i taką deklarację kreacji tej postaci wyraził wprost:

I ja, nieporównaną we wszystkim wielkość Twoją Jaśnie Oświecony Książę, patrijarcho Polski w ruinie pokażę, i pomiar ogromności Twojej od cienia śmierci wezmę, dopiero obaczemy, cośmy stracili. Sądzić się nie myślę, na szczególnej i prostej, bodajby tylko zupełna była, mając dosyć historii. (s. 73)

Dopiero po śmierci człowieka ocenić można w pełni jego dokonania i zasługi, toteż autor tak właśnie tłumaczy swój zamiar tworzenia parenetycznego wizerunku zmarłego.

Nie masz się czemu dziwować, że w ruinie dopiero i kiedy nam zniknęła, wielkość nieboszczykowską umyśliłem pokazać. (s. 73)

Zatem wielkość człowieka w znacznym stopniu kształtują jego przodkowie:

I tak nie inszym komparacyja genaologiczna – polityczna idzie porządkiem, tylko: *maiores, magni, maximi*. Jeżeli na fundament moralnej i politycznej zmarłego Pana wielkości, to jest urodzenie, sławę domową: per *proavos memoresque, fastas*, ciekawe obrócisz oko, godne jest i cnotą własną zalecone. (s. 76)

Laudator zmarłego prymasa kreację jego parenetycznego wizerunku zaczął od prezentacji szczegółowej genealogii Olszowskiego, utrzymanej w tonie konsekwentnie obecnej amplifikacji. Utalentowany orator Dunin prezentuje się w tym miejscu jako biegły znawca retorycznej argumentacji. Kwintyliian pouczał, że „argument jest procesem rozumowania, który dostarcza dowodów i umożliwia wywnioskowanie jednej rzeczy z drugiej i potwierdzenie faktów, które są niepewne poprzez fakty, które są pewne” (V, 10, 11)²¹. Autor analizowanego kazania wyjaśniał więc, że przyszedł prymas karierę zawdzięczał zarówno starannemu wychowaniu, jak też widocznemu błogosławieństwu Boskiemu, które „oczywiście go prawie jak za rękę wzięwszy przez stopnie mniejszych, większych aż do największych w Królestwie honorów doprowadzając” (s. 78). Pisząc o Olszowskim, obiecał „pokazać w jednym wszystko: *omnia in uno*” (s. 82).

Tak więc nie tylko „urodzenie, honory, piękne dostatki” są przedmiotem deskrypcji tworzonej z udziałem amplifikacji. Pisarz nawiązuje do faktów z życia bohatera oracji, do codziennej rzeczywistości, ale będąc realistą jednocześnie przetwarza ją w myśl obowiązującej w wymowie

²¹ Cyt. za: H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 215.

kościelnej konwencji twórczości parenetycznej. Okazał się mistrzem retorycznej argumentacji. Zręcznie wskazywał dowody świadczące o tym, że Olszowski był postacią wybitną, wzorcem osobowym godnym naśladowania. Dowody te mają wartość źródłową, ale jednocześnie pełnią rolę artystyczną, mają uwiarygodnić konkluzję wywodu. Prezentując przodków zmarłego, stosował retoryczną dyrektywę Kwintyliana, że trzeba pokazać dzieje rodu, „ponieważ generalnie uważa się, iż ludzie przypominają w jakiś sposób swoich rodziców i przodków”²², zatem odziedziczył po nich zadatki na wielkiego człowieka. Poza pochodzeniem pry-masa przedmiotem laudacji jest jego cnota, bo zmarły odznaczał się nią w sposób szczególny:

In omnibus operibus praecellens esto, et ne dederis maculam in gloriam Tuam. Chcesz, prawi, w górę wybić i nie gminną otrzymać pochwałę, bądźże we wszystkich sprawach twoich osobliwym. Imię twoje, reputacja twoja niech będzie bez ma-kuły [bez skazy – M.W.].

Miał to oboje zmarły Pan niepospolicie, że był we wszystkim, co tylko przedsię wziętą *praecellens*, osobliwy ku podziwieniu; ani najgłośniejszy nieprzyjaciel mógł upatrzeć *maculam* w głośniej na świat sławie imienia jego. Świeciły w nim nieskapym promieniem cnoty, urzędom, które piastował, należyte. Świeciła w biskupie czuła koło powierzonych sobie owieczek pilność. (s. 83)

234

Powstał literacki wizerunek człowieka pod każdym względem godnego naśladowania: był w załatwianiu wszystkich swoich spraw i obowiązków gorliwy, był znakomitym, odpowiedzialnym politykiem i wspaniałym duszpasterzem, służącym w każdy dostępny mu sposób dobru diecezji. „W ordynowaniu kapłanów, w poświęcaniu kościołów był niespracowany” (s. 84), „koło nawrócenia heretyków był w nim osobliwy *Zelus*” [gorliwość, M.W.] (s. 84), a ujmował ich swoją niezwykłą ludzkością, zaś po konwersji na katolicyzm hojnie obdarowywał. Wspierał i promował misjonarzy jezuickich na terenie Prus. „Łaskawość jego była dziwnie wdzięczna i najmniejszemu przystępna” (s. 84). „Kapłanów szanował, do stołu i prostszych upraszał, brał, postępując sobie z nimi jako *Pater cum liberis* [ojciec z dziećmi, M. W.] (s. 85). Cechowała go odwaga, „strach u niego odźwiernym nie był” (s. 85). Obowiązki wypełniał rzetelnie. „Supliki sam przyjmował, czytał, albo co w sobie zawierały na wierzchu krótko podpisywać kazał” (s. 85). Odznaczał się wrodzoną dobrocią serca, był wrażliwy na niedolę biednych, miał „politowanie nad nędzą ludzką i codzienne potrzeb ubogich opatrowanie” stanowiło przedmiot jego troski. Udzielał jałmużny, „troskliwie się pytał czy dają abo dawano ubogim” (s. 85).

²² Tamże, s. 223.

Był hojny, obdarowywał setkami czerwonych złotych przyjeżdżających do niego zakonników, łożył tysiące na utrzymanie kaliskiego kolegium jezuickiego, w którym jako młody człowiek zdobywał wykształcenie, łożył także tysiące na potrzeby *piis scholis* w Warszawie, przyczyniając się do świetności tej szkoły, przeznaczał duże sumy na wsparcie „ubóstwa głodem umierającego” poza swoją diecezją, np. we Lwowie, prosząc o dyskrecję i zalecając szybkie zaspokojenie tychże potrzeb. Dunin podał wiele dowodów cnót, wrodzonej serca dobroci, łaskawości prymasa, jego zainteresowania losem biednych i udzielania im pomocy. Pokazał też Andrzeja Olszowskiego jako troskliwego opiekuna świątyń, które nakazywał remontować, ozdabiać lub wznosić. Tak było w Chełmży, w Kijowie Pruskim, w Starogardzie i w rodzinnej parafii Ujazd, gdzie był chrzczony, wznosił nowy kościół. W czasie epidemii morowego powietrza w Łowiczu, w Skierniewicach i na przyległych włościach udzielał pomocy „zapowietrzonym”, posyłając chleb, mąkę i inną potrzebną żywność.

Jezuicki kaznodzieja opisał też dokładnie działalność polityczną zmarłego senatora i podkanclerzego koronnego. Tu również Olszowski odnosił wielkie sukcesy, zdobył ogromne doświadczenie i sławę „w trzech poselstwach wielkich z dobrą przysługą odprawionych” (s. 88). Na sądach zarówno referendarskich jak i pieczętarskich „był pilny, sprawiedliwy, niespracowany” (s. 88), uczciwy, bo „podarza nie przyjmował i oddawać je rozkazywał, kiedy inszego, niżeli sobie potuszono, sprawiedliwość święta dekretu potrzebowała” (s. 88), zatem nie wchodził w korupcyjne układy. Przyszły prymas był mądrym i doświadczonym senatorem, zdolnym dyplomata, skutecznie wypełniającym swe misje posłem Rzeczypospolitej. Zdaniem Dunina pełnieniu tych misji przyświecała łaska Boska:

Jeżeli kogo, Andrzeja Olszowskiego, *glorificavit Deus in conspectu Regum*, uwielbił Bóg wysoce w oczach królów, cesarzów, w przewożonych do Frankfurtu i Wiednia legacjach i godnym królewskiej osoby piastowaniu, gdzie zdało się, że bardziej jako król aniżeli jako poseł królewski stawał, perorował i zawikłane negotia w króciusińskim czasie rzadką i niepospolitą biegłością [...], trudno porównaną rozumu bystrością facylitował, komplanował, kończył. (s. 90)

Miał zdolność trafnego przewidywania zdarzeń i wnikliwej oceny sytuacji: „cokolwiek ten Pan z daleka przejrzał, powiedział, wszystko się stało i nie inaczej toczyło [...]” (s. 90). Jak widać parenetyczny wizerunek prymasa i dostojnika państwowego kreślony jest przy użyciu dyskretniej amplifikacji retorycznej, stosowanej konsekwentnie w całej oracji pogrzebowej. Mówiąc *de optimo senatore*, autor kazania pokazał kolejne zalety zmarłego: cnotę skromności i umiarkowania, „modestię”, która mimo wielkiej erudycji, biegłości w wymowie, skuteczności udzielanych rad, ogromnej sławy sprawiła, że prymas posiadał „kredyt [zaufania

– M.W.] u całej Rzeczypospolitej” (s. 90), obca mu była pycha, żył „bez owego mola, co się rad w bogatych purpurach, szarfatach, bławatach rodzi” (s. 90). Wspomniana modestia „powagę mu wielką, zamożną, głośną i aż do śmierci utrzymaną jednała” (s. 91). Jak większość wybitnych ludzi, prześladowała go zawiść (*invidia*), „bez której żaden na świecie wielkim nie był i nie będzie” (s. 91). Każde starcie z atakami zawistników znosił z godnością i „same nasadzone sprzeciwieństwa robiły na sławę” (s. 91). Jako podkanclerzy koronny wyznawał pogląd, że nasz senat jest równy senatowi rzymskiemu, że tradycję Rzymu republikańskiego kultuwyje Rzeczpospolita szlachecka, *civitas libera popularis*²³.

Piotr Dunin pokazał też Olszowskiego jako mecenasa nauki, wspierającego finansowo szkolnictwo, uprawiającego dobroczynność, bliżej nieznaną społeczeństwu, bo nie dla rozgłosu pomagał. Łożył więc na różne fundacje: na seminarium duchowne w Łowiczu, na domy księży seniorów, na pomoc dla okaleczonych żołnierzy, na wzniesienie Collegium Societatis Jesu w Piotrkowie, na kościół przy rawskim kolegium jezuickim, dokąd posłał już „architekta na oglądanie i rozmierzanie miejsca” (s. 96). Niestety, tych starań prymasa „do skutku przywieść wyroki Boskie nie dopuściły” (s. 96), bo ten mądry i szlachetny pan, ksiązę Kościoła zmarł niespodziewanie w Gdańsku.

Prezentacja biografii człowieka, który w świetle analizowanego tekstu kreowany jest jako wzór osobowy, to pokazywanie licznych jego zalet, poczynając od antenatów poprzez inteligencję, wykształcenie, talenty polityczne, cnoty moralne aż po osiągnięcie najwyższej godności w państwie i Kościele. W każdym wcieleniu: polityka, biskupa, gospodarza diecezji, mecenasa, darczyńcy jest osobą wybitną, ponadprzeciętną, obdarzoną talentami niespotykanymi na co dzień u jednego człowieka, po prostu renesansowy *vir illustris*, w procesie autokreacji, w dziele stwarzania samego siebie dążący do doskonalenia swojej natury, do osiągnięcia doskonałości duchowej, do autonomii swego człowieczeństwa, do pielęgnowania swej godności. Taki wzorowy obywatel, senator, ksiązę Kościoła również w sposób godny naśladowania opuszcza ziemski padół.

Opis godziny śmierci dowodzi, że i na tym etapie życia bohater kazania postępował nienagannie, zgodnie z nauką *artis moriendi*, odchodził w uroczystej, pełnej powagi atmosferze. Deskrypcja ostatnich chwil zmarłego była ważnym elementem kompozycyjnym kazania pogrzebowego²⁴. Prymas umierał dobrze przygotowany na ostatnią drogę. Wypowiadał

²³ Por.: I. Lewandowski, *Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych herbarzach staropolskich*, [w:] *Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze*, red. J. Topolski, Łódź 1981.

²⁴ Por. D. Platt, *op. cit.*, s. 92–93.

go Piotr Dunin, autor kazania, komunii mu udzielił biskup Jan Małachowski, pasterz diecezji chełmińskiej. Uwaga Olszowskiego była całkowicie skupiona na modlitwie, prymas zupełnie nie przywiązywał wagi do rozdyponowania majątku. Kreacja postaci umierającego Olszowskiego ma wymiar parenetyczny z elementami hagiografii, odchodził z tego świata doskonały chrześcijanin, świadomy, że wybiera się w ostatnią drogę, kilkanaście końcowych godzin życia wypełniając modlitwą, w obfitości zażywając tego „lekarstwa dusznego”²⁵. Opis śmierci prymasa mógłby być ilustracją sztuki dobrego umierania, mógłby zostać wcielony do jakiegoś tekstu barokowej *ars moriendi*. Arcybiskup nie od razu zrozumiał, że oto nadszedł kres życia. Jednak, gdy tylko się wypowiedział i przyjął Najświętszy Sakrament, całą uwagę skupił na „szczególne do śmierci przygotowanie” (s. 98), która nastąpiła za piętnaście godzin. Był to czas wypełniony żarliwą modlitwą umierającego i osób mu towarzyszących. Prymas bardzo aktywnie, w pełni świadomie uczestniczył w tej „strasznej ze śmiercią atletyce” (s. 99) z „wielkim nabożeństwem” (s. 99). Dunin włożył w usta umierającego pobożną orację modlitewną, w której wyraził „znak woli, znak żalu” (s. 99), pobożne przyjęcie do wiadomości, że oto nadchodzi godzina zgonu, oświadczając: „Przyjmuję od sprawiedliwości Twojej śmierć tę, za pokutę grzechom moim należyte” (s. 98). Pobożny chrześcijanin otworzył swą duszę przed Bogiem, oświadczając żarliwie w formie jednego z serii pytania retorycznego:

Co mi żadnego w niebie albo na ziemi krom Ciebie, którego z dusze pragnę widzieć, Boże mojego serca, cząstko moja i dziedzictwo moje, Boże mój na wieki?
(s. 100)

Reżyserem tego pobożnego teatru śmierci był jezuicki duchowny Piotr Dunin, który wedle swej relacji podsuwał umierającemu kolejne modlitwne westchnienia: „Pragnę żyć z Chrystusem, być z Chrystusem” (s. 100). Spowiednik prymasa otwierał też kolejne akty żegnania się ze światem Księcia Kościoła:

Zdało mi się też to mu natracić, czego po biskupach umierających Kościół święty potrzebuje, aby z wyraźnym wyznaniem wiary świętej katolickiej rzymskiej jako sukcesorowie apostołów świętych w nauce, w urzędzie z tym się światem rozstawali, i mówiłem z nim: Jak tę świecę trzymam tak w wierze świętej katolickiej apostołskiej żyłem, żyję i umieram. (s. 101)

²⁵ Por. na ten temat: M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987; A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żalobnej*, Warszawa 1982.

Odmówiono *Modlitwę Pańską, Pozdrowienie Anielskie, Credo*. Znow reżyser ostatniego aktu życia biskupa interweniował, dbając o parenetyczny aspekt wydarzeń rozgrywających się w owym *theatrum mortis*:

Gdyśmy do *Kreda* przyszli, uczyniłem znowu refleksyją biskupom umierającym należytą, aby też protestacyji publicznej intencją *symbolum* wyznawał apostolskie: gdzie łączna była o to zgoda, a przyszedłszy do słów owych apostolskiego składu: *vitam aeternam* – żywot wieczny, znacznie wszystkiego serca ku niebu smakował, wziąwszy się za te słowa, pięć albo więcej razów, w tym sobie smakował, to powtarzał: *vitam aeternam, vitam aeternam, żywot wieczny, żywot wieczny*. Co ja widząc do jego nabożnej aprehensyi wiązałem z temi słowy, akty żalu za grzechy dla żywota wiecznego, nadziei, miłości Boskiej, dla Boga nade wszystko, ale też i dla *vitam aeternam*, wzgardy świata²⁶, życia doczesnego, dla żywota wiecznego. (s. 102)

Prymas cierpiał, wstrząsały nim konwulsje, ale zachował przytomność umysłu i do końca swych chwil na ziemi pogrążał się w modlitwie, skonał, słuchając słów błogosławieństwa wypowiedzianych przez Dunina jako pożegnalnych: *In nomine Patris et Fili et Spiritus Sancti*. Wysłuchawszy tego błogosławieństwa, „westchnął trochę głośniej i Bogu ducha oddał” (s. 103).

238 Mimo parenetycznej kreacji w relacjonowaniu szczegółów pobożnego umierania omawiany tu opis śmierci Andrzeja Olszowskiego ma dużą wartość dokumentarną, gdyż sporządzony jest przez świadka i uczestnika relacjonowanych wydarzeń, jednego z głównych aktorów i reżysera tego sarmackiego *theatrum* śmierci, dramatu zbudowanego na kanwie *artis moriendi*. W jednym z takich „wizerunków człowieka umierającego” Pawła Simplicjana jest napomnienie, które z pewnością podzielał prymas Olszowski, jako, że stanowiło ono *locus communis* literatury religijnej w Polsce doby baroku:

Przyszliśmy na ten świat jako przychodniowie i pielgrzymowie, nie żebyśmy tu mieszkanie swoje na wieki sadować mieli, ale abyśmy tu dobrze a przystojnie żyjąc i Panu Bogu służąc, straszliwych mąk piekielnych uszli, a do prawdziwego żywota przeniesieni, chwały wiecznej dostąpili²⁷.

Umierający prymas jest kreowany przez Dunina jako postać wzorcowa, godna naśladowania, w taki sposób, że każda jego cecha, każdy krok,

²⁶ Por. M. Wichowa, *Idea pogardy świata i nędzy człowieka w literaturze polskiego baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei. Referaty z konferencji zorganizowanej przez Katedrę Literatury Staropolskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Kazimierzu nad Wisłą 18–22 X 1993 r.*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej, M. Hanusiewicz, A. Karpińskiego, Lublin 1995, s. 237–255).

²⁷ P. Simplicjan, *Rozmyślanie o śmierci, które prowadzi człowieka do pogardzenia próżności świeckich* (1601), oprac. A. Sikora, Kraków 2011, s. 125.

każda decyzja świadczy o tym, iż żył on „przystojnie i z godnością”. Żył głębokie przekonanie, że jesteśmy na tym świecie tylko pielgrzymami do niebiańskiej ojczyzny. Każdy epizod, najmniejszy szczegół z jego życia przypomniany w kazaniu służy jako dowód, że Olszowski pobożnie i gorliwie wypełniał swe obowiązki chrześcijanina i duszpasterza, że umierał pięknie, z modlitwą na ustach, realizując kolejne zalecenie sztuki dobrego umierania. Jezuicki kaznodzieja, opisując ostatnie chwile prymasa, poświadczal, że umierający realizował kolejne, będące własnością wspólną „napomnienia” Simplicjana:

Zupełną wiarą Panu Bogu się porucz i jemuż, który jest wszechmocny, dobry i mądry, siebie samego i swoje wszystko w opiekę daj i przy tym myśl twoję wszystkie ku niemu ściągaj, a [od] tych, którzy przy tobie stoją żądaj, aby się od Pana Boga o dusze twojej zbawienie modlili²⁸.

Piotr Dunin w swym „publicznym trenie” (s. 106) dokonywał dyskretnej, ale konsekwentnej amplifikacji osoby prymasa, idealizował go, laudacja zmarłego jest zabarwiona delikatną nutą panegiryzmu. Autor oracji realizuje w ten sposób cel dydaktyczny: wskazuje takie cechy i czyny zmarłego, które są godne szacunku, pochwały i naśladowania. Analizowana oracja pogrzebowa, doskonały przykład wymowy pokazowej, w wielu miejscach zawiera pochwały zmarłego, które zbudowane są na mocnym fundamencie z jednej strony realiów życia prymasa, z drugiej zaś umiejętnie i z umiarem stosowanego panegiryzmu, któremu towarzyszy koncept, np. językowy:

Nie podpisywał się na znacznych pismach od siebie wydanych, tylko A.O. Ale co ukrywająca przed próżną chwałą zasłaniała modestyja, to potomna odsłania i wydaje sława. I ja sam do mego przedsięwzięcia nie inaczej te *principes litteras A. O.* czytam tylko *Andreas Omnia*. Rzymowi *omnia Caesar erat*, Koronie Polski, ten jeden *fuit omnia Primas*. A czy nie słuszna ku jego pochwałę pociągnąć pióra? Który się przed nią umykał i we dwu literach imię własne gubił? Pozwólcie mi, proszę, jednym dystychem dopełnić podpisów jego:

A. O

Sarmatiae Primas, Gnesnae Caput, Anchora regni.

Ore, stylo, meritis maximus; Olszovius.

Królestwa Polskiego prymas, arcybiskup gnieźnieński, między falami, wielkim Rzeczypospolitej okrętem sobie igrającemi, niewzruszona kotwica, wymową, piórem, zasługami nieporównany Olszowski. (s. 106)

Dunin-panegirysta okazał się tu bardzo sprawnym pisarzem, mistrzem retorycznej argumentacji. Jak wiadomo, jest ona zasadniczą częścią oracji, służy w analizowanym kazaniu dowodzeniu, że Andrzej Olszowski

²⁸ Tamże, s. 126.

był postacią wybitną, wzorem do naśladowania. Autor kazania gromadził więc dowody, *argumenta a persona*, wykazując logiczny związek między cnotami i osiągnięciami bohatera, jego osobowością i osiągnięciami oraz zasługami dla współczesnych i potomnych. Chwaląc zmarłego prymasa, podkreślał jego skromność, która według laudatora, sprawiała, że Olszowski publikował swe pisma, podpisując inicjałami imienia i nazwiska. W sytuacji, kiedy uprawiał wielką agitację polityczną, będąc podkanclerzym królestwa, zapewne były ważniejsze racje niż owa modestia, aby nie ujawniać nazwiska autora takiej publikacji. Twórca kazania wyraźnie deklaruje, że wydaje mu się rzeczą słuszną głosić pochwałę zmarłego, przyłożyć ręki do budowania wiecznej sławy prymasa u potomnych, bo w pełni na nią zapracował swym wzorowym życiem i zasługami dla państwa i Kościoła. Aby opiewanego w owym „publicznym trenie” dostojnika uwznioślić, pisarz buduje antyczną paralelę: Atlas podtrzymujący na swych ramionach sklepienie niebieskie i Olszowski, „nowe światło”, które „nam zgasnąwszy, przybyło” owej sferze niebieskiej, podpieranej przez Atlasa. Koncept tutaj zastosowany, oparty na analogii: Atlas dźwigający na barkach sklepienia niebios i prymas – *principis auxilium*, książę Kościoła dźwigający ciężar obowiązków, pomagający dostać się wiernym do nieba, po śmierci podążający do wiecznej ojczyzny, jest zręcznie ukształtowany pod względem artystycznym. Kaznodzieja celowo używa tu porównania, aby wskazać podobieństwo między dwoma gigantami dokonującymi czynów niezwykłych, przekraczających ludzkie możliwości. W ten sposób konsekwentnie stosuje amplifikację postaci, dodajmy, czyni to nieszablonowo, z dbałością o efekt zadziwienia odbiorcy i o skuteczność stosowanej w oracji perswazji. W zacytowanym przed chwilą dystychu Dunin wyraźnie uderza w ton panegiryczny, tym razem pochwała oparta jest na alegorii. Rzeczpospolita – okręt miotany falami i Olszowski niewzruszona kotwica, gwarantująca bezpieczeństwo, wspierający ojczyznę wymową, piórem i wszelkimi zasługami, w których okazał się niedościgły, nieporównany.

Zatem jezuicki laudator zmarłego prymasa chce go godnie uczcić oracją pochwalną, przekazać pamięć o wielkim człowieku w sposób opierający się niszczącemu działaniu czasu, poprzez słowo drukowane chce zapewnić dostojnikowi *immortalitas*. Deklarował to na początku kazania: „Acz dosyć mi honoru, zawołane Olszowskiego prymasa utrzymać imię, aby w niesłuszną łakomym czasom korzyść nie poszło” (s. 68). Wszak *tempus edax rerum* (czas pożera rzeczy) mówił Owidiusz w *Meta-morfozach* (ks. XV, w. 234), „czas wszystko niszczy, czas wszystko odmienia” – głosiła sentencja powstała w starożytnej Grecji²⁹. Intencją Dunina

²⁹ Por. G. Pattano, *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, [w:] *Czas w kulturze*, oprac. A. Zajczkowski, Warszawa 1988; M. Wichowa, „Czas człowieczy jako rok bieżący”. *Refleksje*

jest przekazać pamięć o wielkim człowieku, zapewnić mu należne miejsce w historii, niech sława jego dokonań trwa po wszelkie czasy.

Kaznodzieja zaprezentował bardzo sprawny warsztat pisarski. W marginaliach powoływał się na poglądy swego konfratra, Famiana Strady (1572–1649), nauczyciela łaciny w Collegium Romanum. Był on profesorem, jednym z głównych teoretyków retoryki w środowisku rzymskim. W dziele *Proclusiones academicae oratoriae* (1617) zamieścił eseje o stylu i krytyce. Uwzględniał stosowanie zasad barokowej poetyki, zalecanych w tej epoce terminów i środków artystycznych. Postulował, „żeby mowa kaznodziei była bogata (*copiosa*), wzbudzająca podziw (*admiranda*) i pobudzająca umysły (*concitatrix animorum*). Powinny w niej znaleźć się bystre, dowcipne i zręcznie dobrane sentencje”³⁰.

Bogactwo środków artystycznych świadczące o respektowaniu postulatów, aby oracja była *copiosa* i *admiranda*, dowodzi dobrego wykształcenia, znakomitego odczytania w literaturze zarówno antycznej, jak i współczesnej. Jako barokowy kaznodzieja sprawnie posługiwał się w swym kazaniu konceptem, co czyniono nagminnie w oratorstwie tej epoki³¹. W pierwszych słowach dedykacji swego kazania, kierowanej do siostrzeńca zmarłego prymasa, biskupa Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, mówił o dwojakim odbiorze kazania: audialnym, gdy było wygłaszane podczas uroczystości pogrzebowej, i wzrokowym, gdy tekst tej oracji trafi jako słowo drukowane do rąk czytelnika:

Wiem dobrze, jak wielką różnością o rzeczach oczy i uszy sądzą. te jakoby wlot, owe zaś, że tak rzekę, zasiadając, długo i nie raz zważony dają rozsądek, więcej i częściej w Placencyji niż w Weronie. (s. 67)

Dunin wprowadził tu koncept leksykalny, oparty na paronomazji. Autor kazania chciał uatrakcyjnić czytelnikowi lekturę, wzbudzić jego podziw, trafić w jego gust. Jednym słowem, odbiór wzrokowy, lektura zobowiązuje twórcę tekstu do tego, aby przypodobać się czytelnikowi, zwrócić uwagę na atrakcyjną formę wypowiedzi. Gra słów Placencyja – Weronia odnosi się do powszechnej wówczas opinii o mieszkańcach miast włoskich Piazenzy (rzymska Placencja, od łac. *placeo*, *-ui*, *-itum*, podobać się), dbających o to, by się podobać i Werony (od łac. *veritas* – prawda) znanych z prawdomówności. Zatem pisarz-konceptysta ma świadomość, jak użyteczny okazał się styl konceptystyczny w komunikacji z czytelnikiem. Dowcip oparty na logicznym myśleniu, grze słów. Akumina (sformułowania dowcipne)

Mikołaja Reja o naturze czasu (na podstawie *Żywota człowieka poczciwego*), [w:] *Kategorie kultury. Czas*, pod red. M. Bator, M. Krzysztofik, Z. Trzaskowskiego, Kielce 2015, s. 541–558.

³⁰ D. Platt, *op. cit.*, s. 36.

³¹ Por. W. Pawlak, *op. cit.*, rozdz. *Koncept w historii i teorii kaznodziejstwa barokowego*.

były na porządku dziennym w tekstach kaznodziejskich doby renesansu i baroku³², zalecane przez podręczniki wymowy kościelnej. Dunin zbudował tu koncept etymologiczny, który polega na tym, że wyjaśnienie nazwy służy pochwaleniu lub zganieniu czegoś, w tym wypadku większej dbałości o przypodobanie się niż o mówienie prawdy, w tym wypadku w kazaniu pogrzebowym. Dunin, posługując się omawianą tu grą słów, nie był do końca oryginalny, gdyż jego konfrater, Albert Ines (1617–1658) zastosował ją wcześniej w epigramacie *De Placentinis et Veronensibus*³³. Ten dowcip etymologiczny zyskał dużą popularność. Ksiądz Benedykt Chmielowski posłużył się nim w *Nowych Atenach*, deklarując, że chciałby być postrzegany jako *placentinus*, czyli pisząc, trafić w gust czytelnika, dostarczyć mu przyjemności, zyskać jego uznanie, a przy tym mówić w swym dziele prawdę³⁴. Zastosowany przez Dunina koncept etymologiczny, oparty na paronomazji pełnił dwojaką rolę: jako dowcip językowy zmuszał do logicznego myślenia, kojarzenia podobieństw, do zabawy słowem i jako atrakcyjna forma przekazu pouczenia moralnego, opartego na bogatym doświadczeniu i erudycji pisarza. Uważał on, że słowo pisane, odbiór wzrokowy tekstu, czytanie utworu nastawionego na koncept i tym samym dążenie do przypodobania się czytelnikowi prowadzi do tego, że zdrowy rozsądek piszącego odsuwany jest na dalszy plan, że więcej kładzie on nacisku na ozdobność wypowiedzi, na epatowanie konceptu niż na prawdę przekazu.

Ważnym tworzywem konceptów były cytaty z Biblii. Olszowski, tak jak Tobiasz, skupia w sobie wszystkie cnoty w jednym człowieku. Dunin buduje tu dostojną paralełę między biblijnym Tobiaszem a zmarłym prymasem (s. 73–75). Uświadamia wielkość straty, jaką była śmierć Olszowskiego, potwierdza to cytatem z Księgi Tobiasza (10, 5) *Omnia in Te uno simul habentes non debuimus dimittere ire a nobis*, co w swobodnym przekładzie oddał słowami: Mając w Tobie samym wszystko wespół, nie mieliśmy cię puścić od siebie. W Biblii Tysiąclecia: „Biada mi, dziecko moje, że ja ci pozwoliłam iść, światło moich oczu”. Ten łaciński cytat jako myśl przewodnia omawianego fragmentu kazania pojawił się ponownie na stronie 81. Analogia Tobiasz – Olszowski, sentencja *Omnia simul uno* ma służyć wywyższeniu prymasa, tym razem odwołanie do Pisma Świętego

³² Tamże, s. 27–42, rozdz. I. 1. *Z dziejów konceptyzmu w kaznodziejstwie europejskim*.

³³ Tekst ten wraz z przekładem polskim omówiła M. Piskała w monografii *Boże miłości i wstydlive dowcipy. Studia nad epigramatyczną twórczością Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Alberta Inesa*, Studia Staropolskie Series Nova, t. XXIII, Warszawa 2009, s. 133.

³⁴ Pisałam o tym w studium: *Koncept w ramie literackiej „Nowych Aten” ks. Benedykta Chmielowskiego (Na przykładzie karty tytułowej dzieła)*, [w:] *Liber amicorum professoris Ioannis Malicki*, pod red. D. Rotta, P. Wilczka przy współudziale B. Stuchlik-Surowiak, Katowice 2011, s. 284–294.

jest tworzywem amplifikacji. Wszystkie cnoty, zalety, talenty skupiły się w jednym człowieku – zmarłym prymasie. Mamy tu do czynienia z amplifikacją jego postaci. Amplifikacja retoryczna była bardzo pomocna w osiągnięciu skutecznej perswazji, w przekonywaniu odbiorcy tekstu do relacjonowanych i komentowanych w nim faktów, postaw, wartości. W przedstawianiu postaci prymasa Olszowskiego kaznodzieja dążył do uwznioślenia biografii i dokonań tego księcia Kościoła i podkanclerzego, uszlachetnianie, powiększanie jego osiągnięć. Mamy tu do czynienia z amplifikacją inwencyjną, występującą podczas argumentacji prowadzącej do wykazania wielkości prymasa per analogiam do wybitnych postaci starożytności, które przewyższył bohater kazania. Dunin stosował taką argumentację, która w ramach amplifikacji uwznioślała i powiększała cnotę, mądrość, dokonania literackie i oratorskie oraz czyny zmarłego dostojnika:

[...] co się w Jędrzeju zawierało Olszowskim, iż wszystko w jednym, cokolwiek doskonałego *ministerium status*, pieczętarza, senatora czyni: bo też w tej wielkiej urzędów trudnych palestrze *gradatim* szedł nie *per saltum* pełen domowej i postronnych najprzedniejszych dworów eksperycyji, nie próżen zarobków, sławy w trzech poselstwach wielkich z dobrą przysługą odprawionych. Na sądach lub referendarskich lub pieczętarskich był pilny, sprawiedliwy, niespracowany. (s. 88)

243

Dunin, dyskretny panegirysta, zdolny orator, niestrudzenie gromadził i wyliczał przykłady wielkości prymasa. To skumulowanie dowodów służy powiększaniu osiągnięć bohatera kazania, jego zalety duchowe: cnotę, sprawiedliwość, obiektywizm, nieprzekupność przy wydawaniu wyroków. Taki sposób wprowadzania amplifikacji nosi nazwę *sublimatio*. Autor oracji przez ogromne rozszerzenie treści, mnożenie argumentów świadczących o tym, że prymas był niezwykłą osobowością, „pokazał w jednym wszystko, *omnia in uno*” (s. 82), człowieka wybitnego, obdarzonego wielkością umysłu, zaletami ducha, cnotą, wszelkimi talentami, cieszącego się powszechnym szacunkiem, mówiąc prawdę, tak ją powiększał, że stworzył parenetyczny wizerunek, wzór do naśladowania. Zamiarem autora było uświadomienie odbiorcy utworu wielkości prymasa, wywołanie uczucia podziwu i szacunku, przekonania o uzyskaniu przez niego wiecznej sławy po śmierci. Powstała biografia pochwalna, pokazująca wzorcowe *curriculum vitae* wielkiego męża stanu i księcia Kościoła. Jako autor mowy pogrzebowej poświęconej uczczeniu pamięci wielkiego prymasa zadbał o efektowną kompozycję tekstu, o nadanie mu kunsztownej oprawy retorycznej.

References

- Dunin, Piotr. *Kazanie na pogrzebie księżęcia Jego M[oś]ci Andrzeja Olszowskiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, w Gnieźnie miane roku 1677*. In: tegoż, *Kazania pogrzebne*. Warszawa 1677.
- Dziechcińska, Hanna. *Parenetyka – jej tradycje i znaczenie w literaturze*. In: *Problemy literatury staropolskiej, seria pierwsza*, ed. Janusz Pelc. Wrocław 1998.
- Dziechcińska, Hanna. *Parenetyka*. In: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, ed. Teresa Michałowska, Barbara Otwinowska, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1998.
- Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, elaborated Ludwik Grzebień SJ. Kraków 2004.
- Koncept w ramie literackiej “Nowych Aten” ks. Benedykta Chmielowskiego (Na przykładzie karty tytułowej dzieła)*. In: *Liber amicorum professoris Ioannis Malicki*, eds. Dariusz Rott, Piotr Wilczek in cooperation Beaty Stuchlik-Surowiak. Katowice 2011.
- Lausberg, Heinrich. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, translated and preceded by an introduction Albert Gorzkowski. Bydgoszcz 2002.
- Lewandowski, Ignacy. *Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych herbarzach staropolskich*. In: *Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze*, ed. Jerzy Topolski. Łódź 1981.
- Nowicka-Jeżowa, Alina. *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*. Warszawa 1982.
- Pattano, Germano. *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*. In: *Czas w kulturze*, elaborated Andrzej Zajączkowski. Warszawa 1988.
- Pawlak, Wiesław. *Koncept w polskich kazaniach barokowych*. Lublin 2005.
- Piskała, Magdalena. *Boże miłości i wstydlive dowcipy. Studia nad epigramatyczną twórczością Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Alberta Inesa*. Warszawa 2009.
- Platt, Dobrosława. *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992.
- Puchalska-Dąbrowska, Bernadetta. *Bohaterowie Wysp Brytyjskich jako wzorce świętości w hagiografii polskiej XVI–XVII wieku*. Białystok 2009.
- Simplicjan, Paweł. *Rozmyślanie o śmierci, które prowadzi człowieka do pogardzenia próżności świeckich (1601)*, elaborated Agnieszka Sikora. Kraków 2011.
- Simplicjan, Paweł. *Wizerunek człowieka umierającego*. Kraków 1629.
- Skwara, Marek. *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*. Szczecin 1999.
- Wichowa, Maria. *“Czas człowieczy jako rok bieżący”. Refleksje Mikołaja Reja o naturze czasu (na podstawie Żywota człowieka poczciwego)*. In: *Kategorie kultury. Czas*, eds. Monika Bator, Małgorzata Krzysztofik, Zbigniew Trzaskowski. Kielce 2015.
- Wichowa, Maria. *Epitafia prymasa Andrzeja Olszowskiego (1621(23?)–1677) (w druku)*.

- Wichowa, Maria. *Idea pogardy świata i nędzy człowieka w literaturze polskiego baroku*. In: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*. Referaty z konferencji zorganizowanej przez Katedrę Literatury Staropolskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Kazimierzu nad Wisłą 18–22 X 1993 r. eds. Alina Nowicka-Jeżowa, Mirosława Hanusiewicz, Adam Karpiński. Lublin 1995.
- Wichowa, Maria. "Pisarstwo prymasa Andrzeja Olszowskiego (1623–1677)". *Prace Polonistyczne* 2018, seria LXXIII.
- Włodarski, Maciej. *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.* Kraków 1987.
- Wzorce osobowe w dawnej literaturze i kulturze polskiej*, eds. Bernadetta M. Puchalska-Dąbrowska, Elżbieta A. Jurkowska. Białystok 2018.

ABSTRACT

The paraenetic construction of the figure of the primate Andrzej Olszowski (1623–1677) in the funeral sermon preached by fr Piotr Dunin, SJ

The funeral sermon discussed in the present paper is a text with a very elaborate structure, projecting an image of the late primate intended as a role model. Dunin shows Olszowski as an exemplary character par excellence. The preacher presents the family tree of the deceased, pointing to his illustrious ancestors. He also emphasizes (with a judicious use of amplification) the late primate's intelligence, education, political talents, moral virtues, and brilliant career. Olszowski is shown as an exemplary *vir illustris* (illustrious man) worthy of imitation in every respect: he was an outstanding and extraordinary personality in his capacity as a politician (he was the Deputy Chancellor of the Crown), a bishop, an excellent administrator of his diocese, a generous patron of the arts, and a generous benefactor. Dunin also describes the circumstances of Olszowski's demise, and this description has a high documentary value as it was provided by an eye-witness and participant of the events related in the sermon, who, at the same time, was one of the principal actors and directors of that drama, which followed the rules of *ars moriendi* (the art of dying). The preacher, while creating a literary image of the primate, tinged with a subtle panegyric note, carries out a discreet but consistent elevation of the figure of the deceased dignitary. To conclude, Dunin proves a highly skilled writer, able to use a wealth of artistic means of expression so as to make the style of his speech *copiosus* (copious) and *admirandus* (admirable).

245

KEYWORDS

Andrzej Olszowski the primate, Piotr Dunin the preacher, funeral sermon

W kręgu stylistyki i języka poetyckiego

ABSTRAKT

Autor artykułu nawiązuje do tradycji myśli stylistycznej i podstawowych tendencji w rozwoju stylistyki, poczynając od retoryki w antyčności. Skupia się na wyjściowym pojęciu, jakim jest kategoria stylu i na jej najważniejszych interpretacjach. Eksploruje poglądy na kategorię stylu rozmaitych szkół i kierunków. Współcześnie dominują w rosyjskiej humanistyce poszukiwania wyróżników stylu. Jest on traktowany jako nadrzędny impuls organizacji formy utworu zdeterminowanej przez jego treści.

SŁOWA KLUCZOWE

retoryka i stylistyka, kategoria stylu, wykładniki stylu, szkoły i kierunki w stylistyce

247

Ze względu na podjętą tematykę badawczą w artykule celowe będzie odwołanie się w pierwszym rzędzie do tradycji myśli stylistycznej i podstawowych tendencji w rozwoju stylistyki. Z doniosłej roli, jaką w komunikacji językowej odgrywają zjawiska stylistyczne, zdawano sobie dobrze sprawę jeszcze w starożytności. Różne zjawiska stylistyczne były w tych odległych czasach przedmiotem zainteresowań retoryki. Tradycyjnie jest z nią związana i kontynuuje jej tradycje stylistyka. Wyjściowym pojęciem w obszarze tej dyscypliny filologicznej jest *styl*.

Pojęcie *stylu* jest jednym z najbardziej wieloznacznych terminów zarówno w językoznawstwie, jak i w literaturoznawstwie. Jak zauważa Maria Dłuska, „Wytwarza się nawet pewien horror przed interpretacją tego wyrazu”¹, chociaż pierwsze próby jego określenia powstały już w antyčności w obrębie retoryki, która traktowała styl jako normę

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Językoznawstwa, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173; e-mail: jaroslaw.wierzbinski@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0002-1351-4276.

¹ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2 poszerzone, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 14–15.

regulującą zakres i specyfikę form utworu, tj. ograniczała pojęcie *stylu* do obszaru języka.

Status terminu naukowego *styl* zyskał dopiero w XVIII w. dzięki pracy *O sztuce u dawnych* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) niemieckiego badacza i historyka starożytnej sztuki Johanna Joachima Winckelmanna, który uznał styl za historyczno-typologiczną zasadę formy dzieła.

Podobnie szeroką wykładnię kategorii *stylu* zaproponował Johann Wolfgang von Goethe w artykule *Proste naśladownictwo przyrody, maniera, styl* (*Einfache Nachahmung der Natur, Maniera, Stil*), uznając, że ani kopiowanie przyrody, ani stworzenie przez autora własnego języka artystycznego, własnej manieri nie są sposobem wykreowania prawdziwego dzieła sztuki. Najwyższym osiągnięciem dla twórcy jest odnalezienie odpowiedniej formy dla właściwej treści, jest stworzenie stylu, który wyraża istotę rzeczy i opiera się na prawdziwej wiedzy o otaczającym nas świecie. U Goethego „Styl stawał się znamieniem indywidualnego dzieła, jego jednością, jednością, w której forma i materia (*Stoff*) stapały się, tak że forma «pochłaniała» (*yertilgte*) materię. Styl stawał się tą najwyższą, twórczą zasadą kompozycyjną, przeciwstawioną biernej imitacji lub powielaniu form”².

Popularyzacji kategorii stylu rozumianego jako wspólna właściwość form różnorodnych dziedzin sztuki sprzyjały *Wykłady o estetyce* wygłoszone przez Hegla w latach 1818–1829 i wydane po jego śmierci dzięki staraniom jego uczniów w 1835 r. Dla niemieckiego filozofa sztuka obok filozofii i religii stanowi jeden z przejawów absolutnego ducha. Jej podstawowe zadanie polega na poznaniu jego prawd, dobra i zła oraz wyrażeniu ich w odpowiedniej formie. W historycznym rozwoju sztuki Hegel wyróżnił formę symboliczną (sztuka starożytnego Wschodu), w której jeszcze niedostatecznie dojrzała i abstrakcyjna treść nie znajduje adekwatnych form swojego wyrażenia, co rodzi groteskowość, udziwnienie i przypadkowość połączeń między formą i treścią. Następnie Hegel wydzielił formę klasyczną (sztuka antyczna okresu klasycznego), w której forma i treść tworzą idealną harmonię, a na końcu – formę romantyczną (sięga ona swoim początkiem średniowiecza). Bogactwo i złożoność jej treści nie mają w pełni odpowiadających im form wyrażenia, powodując stopniowy upadek sztuki w życiu społecznym³.

Historyczno-typologiczną interpretację kategorii *stylu* znajdujemy u przedstawicieli wielonurtowego neoidealizmu w humanistyce, m.in. u szwajcarskiego badacza sztuki Heinricha Wölfflina w pracy *Podstawowe*

² M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 uzup. i popr., Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1979, s. 326.

³ O estetyce Hegla i jego poglądach na sztukę pisze m.in. M. Ф. Овсянников, *История эстетической мысли*, Москва: Высшая школа 1978, s. 257–286.

pojęcia historii sztuki (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915). W obrębie badań literackich jego teorie rozwijał niemiecki uczonej Oskar Walzel (*Wzajemne naświetlanie się sztuk – Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917). Jak zauważa Stefania Skwarczyńska, „Wölfflinowskie typy stylowe, wniesione do badań literackich, walnie przyczyniały się do ich «odhistorycznienia»”⁴.

Na gruncie rosyjskim w latach 20. minionego stulecia podobne idee rozwijał wybitny przedstawiciel szkoły formalnej i germanista Wiktor Żyrmunski, autor m.in. *Teorii wiersza (Теория стиха)* oraz *Zadań poetyki (Задачи поэтики)*, (1921), gdzie stwierdził, że styl jest jednością wszystkich środków poetyckich zastosowanych w dziele i podporządkowanych podstawowemu zamysłowi artystycznemu.

Typologiczne ujęcie stylu wypływa z rozumienia sztuki jako immanentnego procesu zmiany powtarzających się form. Najistotniejszym zadaniem badawczym stało się więc wyjawienie zasadniczych właściwości formy, ustalenie jej wiecznych typów w oderwaniu od osobowości autora i często treści dzieła. Przedstawiciele tego kierunku niejako mechanicznie przenieśli kategorię stylu z historii sztuki do nauki o literaturze, pomijając nierzadko specyfikę słowa jako jej podstawowego budulca.

Dominujące od XVIII w. rozumienie stylu jako terminu dotyczącego wszystkich dziedzin sztuki, jako zjawiska typologicznego, współcześnie „...weszło do antropologicznej teorii kultury obejmując wszelkie typy ludzkich wytworów i zachowań”⁵, pod warunkiem, że zjawiska te przynależą do kultury.

Swoistą reakcją na typologiczne potraktowanie kategorii stylu są koncepcje znanych romanistów Karla Vosslera i Leo Spitzera⁶, w myśl których styl (centralna kategoria ich teorii) jest niepowtarzalną indywidualną cechą każdego twórcy, przy czym „Dla Vosslera i Spitzera kategorie analizy i opisu poetyckości są wyłącznie językoznawcze”⁷. W *Studium stylistycznym (Stilstudien)*, (1928) Spitzer uznał za szczególnie ważne zadanie badawcze stylistyki odkrycie „duszy” pisarza, przejawiającej się w jednej zasadzie twórczej integrującej utwór. Badacz zakładał, „że istnieje naturalny związek, który można by nazwać związkiem wyrażania – pomiędzy osobowością twórcy, treściami dzieła w jego głębi i całości – wyrazem językowym”⁸.

⁴ S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.*, Warszawa: PWN 1984, s. 151.

⁵ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna...*, s. 314.

⁶ K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, oprac. M. R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa: PIW 1972. O koncepcjach tych badaczy zob. również: M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna...*, s. 73–83.

⁷ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna...*, s. 83.

⁸ S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach...*, s. 184.

Dużą zbieżność z neoidealizmem poglądów Vosslera w językowo-stylistycznych badaniach wykazują koncepcje rosyjskiej szkoły formalnej, działającej od I wojny światowej po lata trzydzieste XX stulecia. Do jej najwybitniejszych przedstawicieli należeli tacy uczeni, jak: Borys Ejchenbaum, Jurij Tynianow, Roman Jakobson, Wiktor Winogradow, który uznał w pracy *O języku literatury pięknej (О языке художественной литературы)* postać autora za kluczową w stylistyce i poetyce, pisząc, że „W obrazie autora, w strukturze jego mowy łączą się wszystkie cechy i właściwości stylu”⁹.

W centrum zainteresowań przedstawicieli rosyjskiej szkoły formalnej znalazł się na pierwszym miejscu język poetycki, który przeciwstawiali oni językowi potocznemu, uznając za czynniki artystyczne zarówno elementy formy, jak i treści dzieła, przy szczególnym wyakcentowaniu znaczenia funkcji elementu literackiego w analizie poszczególnych poziomów utworu.

Dzięki badaniom Tynianowa (*Archaiści i nowatorzy – Архаисты и новаторы*, 1928) analiza strukturalistyczna tekstu została powiązana z wymiarem historycznym, gdyż w polu widzenia uczonego znalazła się nie tylko rzeczywistość literacka, ale i czynniki pozaliterackie. Jak stwierdza S. Skwarczyńska, ukoronowaniem tej drogi stała się praca *Problemy poetyki Dostojewskiego (Проблемы поэтики Достоевского)*, 1929) Michała Bachtina i jego teoria stylu, a szczególnie parodii i stylizacji¹⁰, gdzie zmodyfikował on pojęcie stylu, uznając za metodologicznie błędne dotychczasowe badania indywidualnego stylu pisarza i utworu, w których słowo opiera się na metalingwistyce, a nie na lingwistyce i jest analizowane bez uwzględnienia dialogowego charakteru kontaktów podmiotu mówiącego i przedmiotu wypowiedzi. W swojej stylistyce gatunku Bachtin przeciwstawił styl poezji i prozy, podkreślając, że w odróżnieniu od monolityczności wypowiedzi w poezji, w prozie słowo staje się „wielogłosowe”, co określa specyfikę jego stylu. W pracach Bachtina słowo podlega wszechstronnej analizie i uwzględnieniu sposobu jego funkcjonowania w życiu społecznym w kontekście historyczno-genetycznym¹¹.

Założenia i koncepcje rosyjskiej szkoły formalnej okazały znaczący wpływ na rozwój wielu orientacji badawczych, szczególnie na działający w latach 1926–1948 nowatorski ośrodek badań lingwistycznych

⁹ В. В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Москва: Гослитгиздат 1959, s. 154 (przekład własny – J.W.).

¹⁰ S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach...*, s. 274.

¹¹ Obszerny zbiór przekładów prac Bachtina ukazał się w Polsce po jego śmierci w 1983 r. wraz z szeregiem artykułów omawiających dorobek naukowy badacza: *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa: PWN 1983.

i literackich – Praskie Koło Lingwistyczne, a poprzez nie na kierunek w językoznawstwie stworzony po II wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych przez Romana Jakobsona, jak również na współczesny neoformalizm we Francji (środowisko „Telquel”, m.in. Tzvetan Todorov, Julia Kristeva) oraz w Anglii.

Szczególne znaczenie dla rozwoju Praskiego Koła Lingwistycznego miały prace takich uczonych, jak: Wilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Roman Jakobson, Mikołaj Trubiecki, Sergiusz Karcewski. Jak wiadomo, Praskie Koło Lingwistyczne nawiązywało do tradycji językoznawstwa strukturalnego, modyfikując i dopełniając idee Ferdinanda de Saussure’a i szkoły genewskiej. Prażanie odrzucili również koncepcję emocjonalności i subiektywizmu kategorii stylu Charlesa Bally’ego. Szczególnie ważne wydaje się wzbogacenie badań strukturalistów o aspekt diachroniczny, co znalazło swoje odbicie w *Tezach* Praskiego Koła Lingwistycznego przedstawionych na kongresie w Hadze w 1928 r. Praskie Koło Lingwistyczne zyskało dzięki temu międzynarodowe znaczenie.

Zgodnie z koncepcją Praskiego Koła Lingwistycznego utwór literacki nie jest sumą różnorodnych elementów, a strukturą całościową o dynamicznej równowadze sił składowych, strukturą funkcjonalną, gdzie każdy element pełni różnorakie funkcje. Analiza utworu powinna więc obejmować możliwie najszersze spektrum jego płaszczyzn z uwzględnieniem historycznych zmian języka społecznego i sfer pozapoetyckich (twórca, odbiorca, realna rzeczywistość). Autonomiczność dzieła sztuki jako części struktur społecznych polega na pełnieniu funkcji estetycznej, która podporządkowuje sobie wszystkie pozaliterackie funkcje w dziele¹².

Krańcowo odmienny pogląd na kategorię stylu w latach dwudziestych XX w. pojawił się w kręgu radzieckich marksistowskich badaczy, przedstawicieli tzw. wulgarnego socjologizmu, wśród których czołowe miejsce zajmował Walerian Pieriewierziew i Włodzimierz Fricze. Wychodzili oni z założenia, że sztuka ma charakter klasowy, a twórcy w swoich utworach wyrażają nie własną indywidualność, lecz psychologię klas i formacji społecznych, do których przynależą. Traktując styl jako pojęcie wyrażające właściwości zarówno treści, jak i formy utworu, wulgarny socjologizm uczynił ze stylu kategorię socjologiczną, tłumacząc różnorodność i przemienność stylów w procesie historycznym zmianami sposobu produkcji i walką klas. Tym samym, zwolennicy Pieriewierziewa

¹² O programach i historii dziejów Praskiego Koła zob. m.in.: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa: PWN 1966; M. R. Mayenowa, *Analiza doktryny stylistycznej Praskiego Koła*, [w:] *Praska szkoła...*, s. 26–40; W. Górny, *O stylistyce Praskiego Koła*, [w:] *Praska szkoła...*, s. 6–25.

pozbawili sztukę jej kreatorskiej i poznawczej funkcji oraz skompromitowali w czasach stalinowskich sam problem kategorii stylu w radzieckiej nauce o literaturze.

W minionych dziesięcioleciach w rosyjskiej humanistyce kategoria stylu zajmuje w badaniach miejsce centralne. W zależności od sposobu wytyczenia granic tego pojęcia wyraźnie zarysowują się dwie zasadniczo odmienne koncepcje jego określenia. Pierwsza z nich traktuje styl jako kategorię obejmującą swym zasięgiem zarówno formę, jak i treść utworu literackiego. Wyjaśnia to dokładnie w *Podstawach teorii literatury (Основы теории литературы)* Leonid Timofiejew¹³.

Druga koncepcja określa styl jako naczelną zasadę budowy formy utworu i poszukuje wyróżników stylu wśród pojęć odnoszących się do niej. Trzeba przyznać, że ten punkt widzenia dominuje w badaniach rosyjskich. Do najbardziej znaczących prac z tego zakresu należy *Teoria stylu (Теория стиля)* Aleksandra Sokołowa¹⁴, który opracował jednolitą koncepcję nośników i elementów kształtujących styl. Uznał on za takie nie tylko formę zewnętrzną utworu (język), kompozycję, ale i rodzajowe, gatunkowe formy (wewnętrzne formy utworu) oraz metodę artystyczną, tj. system sposobów odtwarzania w świadomości twórcy realnej rzeczywistości i jej modelowania w świecie przedstawionym dzieła. Podobnie jak u Sokołowa również w pracy *Problemy stylu literackiego (Проблемы литературного стиля)* Giennadija Pospiełowa styl traktowany jest jako naczelną zasadą organizacji formy zdeterminowana przez specyfikę ideologiczno-emocjonalnego charakteru treści utworu¹⁵. Koncepcja stylu Pospiełowa jest logiczną konsekwencją jego poglądów na sztukę w ogóle. Rozbieżności między nim a Sokołowem w interpretacji pojęcia *styl* spowodowane są odmiennym rozumieniem kategorii treści i formy utworu literackiego. Jeżeli Sokołow traktuje, podobnie jak Jakow Elsberg, obraz artystyczny jako składową treści, to u Pospiełowa jest on formą w stosunku do idei utworu, a treścią w odniesieniu do kompozycji i języka. Również, w odróżnieniu od Sokołowa, Pospiełow traktuje fabułę jako element stylu.

¹³ Za nośniki stylu uznaje on nie tylko językowe środki stylistyczne, ale i ideową postawę autora, fabułę, charakter postaci. Zob.: Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, изд. 5 испр. и доп., Москва: Просвещение 1976, s. 86–87, 392–397.

¹⁴ А. Н. Соколов, *Теория стиля*, Москва: Изд. «Искусство» 1968. W jakimś sensie Sokołow kontynuuje tradycje Pawła Sakulina, który w pracy *Теория стилів літературних* (П. Н. Сакулин, *Теория литературных стилей*, Москва: Изд. «Мир» 1927) objął terminem *styl* tematykę, obraz literacki, kompozycję gatunku oraz środki wyrazu artystycznego.

¹⁵ Г. Н. Поспелов, *Проблемы литературного стиля*, Москва: Изд. МГУ 1970.

Zbliżony do Sokołowa i Pospielowa pogląd, że „styl – to dominanta formy artystycznej, jej siła organizująca”¹⁶ wyraża wielu badaczy: Włodzimierz Dnieprow, Aleksandr Miasnikow czy Wadim Kożynow, który pisze, że „styl to kategoria formy artystycznej literatury, gdzie forma rozumiana jest jako zjawisko całościowo wyrażające treść utworu, a nie tylko jako właściwość formy”¹⁷.

Wśród różnorodnych zagadnień dotyczących kategorii stylu niezależnie od tego, czy badana jest ona z punktu widzenia literaturoznawstwa, czy językoznawstwa, na pierwsze miejsce wysuwa się problem wzajemnych związków i uwarunkowań ogólnych i indywidualnych cech stylistycznych, o czym pisze Michał Girszman w artykule *Badanie dialektyki elementów ogólnych i indywidualnych w stylu (Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле)*¹⁸. Styl jest bowiem kategorią historyczną, ujawniającą jedność wielu różnorodnych cech formy utworów należących do różnych dziedzin sztuki. Dominacja w stylu cech ogólnych prowadzi do jego skostnienia, zubożenia estetycznej wartości dzieła, pozbawienia go cech indywidualnego talentu i osobowości artysty. Teoretyczne znaczenie kategorii stylu zawiera się nie tylko w stabilności i szablonowości jej struktury, ale w niepowtarzalności jej cech zrodzonych w indywidualnym dziele, bowiem zadaniem autora jest nie tyle formowanie wariantów ogólnego stylu¹⁹, co wykreowanie własnego sposobu wyrażenia istoty swej osobowości i obrazu czasów, w których przyszło mu żyć i tworzyć. Niektórzy badacze podkreślają więc szczególne znaczenie indywidualnych stylów, uznając za początkowy i fundamentalny jego element obraz autora. W pracy *O języku literatury pięknej W. Winogradow* napisał, że badanie jego specyfiki i roli w utworze „jest centralnym problemem stylistyki i poetyki”²⁰.

¹⁶ Я. Е. Эльсберг, *Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения*, [w:] *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стили. Произведение. Литературное развитие*, Москва: Изд. «Наука» 1965, s. 35. Por. również to określenie stylu z definicją podaną w: В. Д. Днепrow, *Проблемы реализма*, Ленинград: Советский писатель 1960, s. 302; А. С. Мясников, *Теория социалистического реализма и проблема стиля*, [w:] *Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии*, Москва: Изд. «Наука» 1978, s. 5.

¹⁷ В. В. Кожинow, *Введение*, [w:] *Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX-XX вв.*, Москва: Изд. «Наука» 1974, s. 5.

¹⁸ М. М. Гиршман, *Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле*, [w:] *Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения*, Москва: Изд. «Наука» 1982, s. 7–18.

¹⁹ Taką opinię wyraził we wspomnianej wcześniej pracy A. Sokołow, pisząc, że „indywidualny styl – to indywidualny wariant ogólnego stylu”, zob.: А. Н. Соколов, *Теория стиля...*, s. 175 (przekład własny – J.W.).

²⁰ В. В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Москва: Гослитиздат 1959, s. 154 (przekład własny – J.W.).

Dany pogląd podziela również Michał Chrapczenko w monografii *Twórcza indywidualność pisarza i rozwój literatury (Творческая индивидуальность и развитие литературы)*, dodając, że w twórczości wybitnych artystów występuje wielość stylów, gdyż jednym z istotnych elementów kształtujących indywidualny styl jest sam przedmiot autorskich zainteresowań. Każdy bowiem nowy obiekt badań, nowy temat czy problem niejako „zobowiązuje” pisarza do poszukiwania adekwatnych dla niego sposobów artystycznego wyrażenia²¹. Według Chrapczenki, ważną składową kategorii stylu jest odbiorca sztuki, gdyż „styl należy określać jako sposób obrazowego zgłębiania życia, sposób przekonywania i zainteresowania czytelników”²².

Istotnym problemem dotyczącym zagadnienia stylu jest pytanie o historyczny rozwój tej kategorii. A. Sokołow²³ wskazuje na dwie podstawowe tendencje w jej rozwoju – integrację i dyferencjację. Pierwsza z nich dominuje w okresie powstawania i kształtowania się nowego stylu, kiedy to jakby niezależnie od siebie pod wpływem zbliżonych społecznych tendencji rozwojowych w różnych dziedzinach sztuki pojawiają się podobne stylistyczne zjawiska, które z czasem integrują się i dają prawo do mówienia o stylu określonego kierunku. W miarę wzbogacania treści utworów, metod kształtowania ich światów przedstawionych, rozszerzania się gatunkowej różnorodności następuje stopniowa dyferencjacja stylu, w czym szczególną rolę odgrywa indywidualny styl pisarza. Wielość stylów jest często odbiciem narastających socjalno-politycznych napięć i sprzeczności w społeczeństwie. Prowadzi to do poszukiwania coraz to nowszych sposobów wyrażania złożonych treści i powoduje zwalczanie się wzajemne stylów, obumieranie starych i kształtowanie nowych.

Tego rodzaju mechanizm ilustruje artykuł Mikołaja Geja *Styl jako „wewnętrzna logika” literackiego rozwoju (Стиль как „внутренняя логика” литературного развития)*²⁴, gdzie badacz pokazuje, poczynawszy od Puszkina, a skończywszy na twórczości A. Błoka i I. Bunina, wzajemne przenikanie się różnorodnych stylistycznych systemów i formowanie się na ich podstawie określonej tradycji literackiej,

Tym samym, styl staje się niezwykle dynamiczną i pojemną kategorią, co znajduje szeroką argumentację w pracy *Poetyka staroruskiej literatury*

²¹ М. Б. Храпченко, *Творческая индивидуальность и развитие литературы*, изд. 3, Москва: Советский писатель 1975, s. 103 (przekład własny – J.W.).

²² Tamże, s. 105 (przekład własny – J.W.).

²³ А. Н. Соколов, *Теория стиля...*

²⁴ Н. К. Гей, *Стиль как „внутренняя логика” литературного развития*, [w:] *Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX–XX вв.*, Москва: Изд. «Наука» 1974, s. 345–383.

(*Поэтика древнерусской литературы*) Dymitra Lichaczowa, który stwierdził, że „styl artystyczny łączy w sobie ogólną percepcję rzeczywistości charakterystyczną dla pisarza z metodą twórczą uwarunkowaną zadaniami, które sobie on sam wytyczył. W tym sensie pojęcie stylu może być stosowane do różnych rodzajów sztuki, między którymi mogą znajdować się odpowiedniki synchroniczne”²⁵.

Zbieżność wielu problemów badawczych stylu w językoznawstwie i w literaturoznawstwie nie prowadzi do ujednoczenia zakresu zadań, które wytyczają sobie te dwie odmienne dziedziny filologii. W odróżnieniu od stylistyki jako części teorii literatury, językoznawcza analiza stylu koncentruje się głównie na wyjawieniu sposobów funkcjonowania języka literackiego i jego składowych (słów, form gramatycznych, składni, środków wyrazu artystycznego), które pełnią w utworze poza funkcją komunikatywną funkcję estetyczną i ekspresywną. Jak podkreśla Ditmar Rozenal²⁶, styl dzieła literackiego jest jednym z wielu funkcjonalnych stylów języka ogólnonarodowego i często wykorzystuje w celach artystycznych inne style.

Obszar badawczy stylistyki jest rozległy²⁷, ale w ujęciu lingwistycznym, najogólniej rzecz ujmując, zajmuje się ona opisem sposobów i środków ekspresji językowej oraz analizą i systematyzacją stylów językowych.

Jako dziedzina nauki stylistyka nie stanowi jednorodnej platformy badawczej. Reprezentują ją rozmaite kierunki metodologiczne. Z tego punktu widzenia uwagę zwracają już same określenia poszczególnych dyscyplin, jak choćby: stylistyka opisowa, stylistyka historyczna, stylistyka porównawcza, stylistyka konfrontatywna, stylistyka typologiczna. Z problematyką badawczą niniejszego artykułu najściślejszy związek mają następujące kierunki w rozwoju stylistyki: stylistyka ekspresywna, stylistyka funkcjonalna, poetyka stylistyczna oraz stylistyka indywidualna. I chociaż niektóre aspekty w rozwoju stylistyki wyróżniłem wcześniej, to w tym miejscu wymagają one przynajmniej krótkiej syntezy²⁸.

²⁵ Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград: Изд. «Наука» 1967, s. 35 (przekład własny – J.W.).

²⁶ Д. Э. Розенал, *Практическая стилистика русского языка*, изд. 5 испр. и доп., Москва: Высшая школа 1987, s. 60.

²⁷ Zob. na ten temat m.in.: А. Н. Васильева, *Курс лекций по стилистике русского языка. Общие понятия стилистики. Разговорно-обиходный стиль речи*, Москва: Русский язык 1976; М. Н. Кожина, *Стилистика русского языка*, Москва: Просвещение 1983; Т. В. Матвеева, *Функциональные стили в аспекте текстовых категорий*, Свердловск: Изд. Уральского ун-та 1990; Г. Я. Солганик, *Стилистика текста*, 3-ье изд., Москва: Флинта: «Наука» 2001; S. Siatkowski, *Stylistyka a nauczanie języka rosyjskiego*, [w:] *Nauczanie języka rosyjskiego a językoznawstwo i psychologia*, red. S. Siatkowski, wyd. 2 popr. i rozszerz., Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1986, s. 246–277.

²⁸ Opisał je, wykazując szereg różnic pomiędzy stylistyką ekspresywną i stylistyką funkcjonalną, S. Siatkowski, *Stylistyka a nauczanie...*, s. 249 i n.

Powszechnie uważa się, że nurt stylistyki ekspresywnej (tradycyjnej) zapoczątkowały badania Ch. Bally'ego, ale na jej rozwoju zaważyły również koncepcje estetyczne B. Crocego oraz poglądy K. Vosslera i L. Spitzera. Bally w swojej teorii języka stale odwoływał się do kategorii ekspresji. Croce pojmował dzieło sztuki jako niepowtarzalną ekspresję artysty, dlatego też ekspresji i intuicji nadawał w twórczości szczególną rangę. Vossler i Spitzer, którzy uchodzą za prekursorów neoidealizmu w stylistyce, konsekwentnie preferowali w języku funkcję artystyczną. Uważali bowiem, że język jest przede wszystkim tworem artystycznym, wyznaczając tym samym innym jego funkcjom drugoplanową rolę.

Chociaż przedstawiciele stylistyki ekspresywnej generalnie koncentrowali się w swoich badaniach na formach ekspresji językowej, to jednak różnili się w kwestii badań literatury pięknej. Bally analizował zjawiska emocjonalno-ekspresywne języka i mowy, ale bez udziału tekstów beletrystycznych, podczas gdy Vossler i Spitzer skupili się w swoich badaniach właśnie na języku literatury pięknej.

Zwolennicy stylistyki tradycyjnej zwracają szczególną uwagę na różnego rodzaju konotacje, badając środki językowe z punktu widzenia ich zabarwienia informacją dodatkową. Stąd obiektem ich zainteresowania stały się takie zjawiska paradygmatyki stylistycznej i kategorie semantyki leksykalnej, jak jednostki polisemiczne, szeregi synonimiczne, ugrupowania antonimiczne, jednostki homonimiczne czy też paronimiczne. Przedstawiciele tej stylistyki zajmowały procesy aktualizacji jednostek leksykalnych, czyli przekształcenia potencjalnej wartości językowej w raz w mowną wartość konkretną. Pomijali jednak w tych badaniach pozajęzykowe fakty o charakterze socjalnym czy psychicznym.

Przedmiot badań stylistyki funkcjonalnej zakreśliły na gruncie rosyjskim przede wszystkim prace W. Winogradowa, L. Jakubinskiego, G. Winokura, L. Szczerby, M. Bachtina, W. Żyrmunskiego, B. Łarina, L. Bułachowskiego, A. Gwozdiewa i innych badaczy. Podkreślić należy, że znaczny wpływ na rozwój tego kierunku wywarli również przedstawiciele tzw. formalizmu, m.in. W. Szkłowski i B. Ejchenbaum.

Stylistyka funkcjonalna jest zorientowana na mowę, na jej funkcjonalne odmiany i zajmuje się specyfiką środków językowych w obrębie poszczególnych odmian, czyli bada właściwości każdego konkretnego stylu – artystycznego²⁹, naukowego, publicystycznego, urzędowo-kancelaryjnego,

²⁹ W ostatnich dziesięcioleciach ten nurt w badaniach tekstologicznych języka artystycznego reprezentuje szereg opracowań monograficznych, zob. m.in.: T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa: Instytut Badań Literackich 1993; A. Wilkoń, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice: Śląsk 1999; E. A. Иванчикова, *Язык художественной литературы: синтаксическая изобразительность*, Красноярск: Переплет 1992; Л. Г. Бабенко,

potocznego. Każda z tych funkcjonalnych odmian mowy charakteryzuje się własną i niepowtarzalną organizacją środków językowych, odznacza się też swoistą frekwencją i produktywnością tych środków. Margarita Kożyna podkreśla, że każdą funkcjonalną odmianę mowy wyróżnia specyficzna systemowość stosowanych środków językowych³⁰. Ten kierunek badań w stylistyce wyraźnie nawiązuje do koncepcji strukturalistycznych, które zdobyły sobie ogólnometodologiczne znaczenie i znajdują szerokie zastosowanie w lingwistyce. Strukturalistyczny nurt badań kształtował się i rozwijał, jak wiadomo, głównie pod wpływem Praskiego Koła. Jego przedstawiciele nacisk kładli na analizę strukturalną badanych zjawisk językowych, wychodząc z założenia, że środki językowe tworzą określony system zależności między sobą i wstępują we wzajemne relacje. W tej koncepcji znak językowy określa się przez jego wartość relacyjną względem innych znaków. Istotne jest tu pojęcie funkcji znaku w zorganizowanym systemie znaków. Stąd też strukturalistyczne podejście do zjawisk językowych ma zawsze charakter funkcjonalny.

Kolejny kierunek badań, jakim jest poetyka stylistyczna, zajmuje się przede wszystkim ogólnymi regułami organizacji dzieł literackich z punktu widzenia ich stylistycznych właściwości. Ukształtował się i rozwija ten kierunek w oparciu o teksty beletrystyczne. Poetyka stylistyczna traktuje tekst artystyczny jako specyficzną konstrukcję językową, uwytłumiając w niej osobliwości stylistyczne, m.in. rozmaite tropy i figury.

Ze względu na zakres badań poetyka stylistyczna skupia w sobie kilka działów przedmiotowych. Oprócz stylistyki indywidualnej dzieł literackich jest to teoria ogólna języka literatury pięknej, teoria językowych stylów tekstów artystycznych oraz wersyfikacja.

Ten nurt badań rozwinął się głównie pod wpływem prac Aleksandra Wiesiołowskiego i Romana Jakobsona. Zagadnieniami poetyki stylistycznej zajmował się także Lew Szczerba.

W kręgu zainteresowań stylistyki indywidualnej, nazywanej też osobniczą, mieszczą się właściwości stylów indywidualnych pisarzy. Ten kierunek badań również dotyczy właściwości stylistycznych tekstu, ale

Ю. В. Казарин, *Лингвистический анализ художественного текста: Теория и практика*, Москва: Флинта: «Наука» 2004; М. М. Гиршман, *Литературное произведение: Теория художественной целостности*, Москва: Языки славянских культур 2007; К. А. Долинин, *Интерпретация текста*, Москва: КомКнига 2010.

³⁰ М. Коżына, *Problem systemowości mowy i norm funkcjonalno-stylistycznych w związku z opisem i nauczaniem języka rosyjskiego*, tłum. M. Jurkowski, [w:] *Podstawy naukowe nauczania języka rosyjskiego*, red. S. Siatkowski, Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych 1972, s. 134 i passim.

wynikających z osobowości pisarza, jego predyspozycji intelektualnych, możliwości językowych, uwarunkowań społecznych itp.

Stylistyka indywidualna na tle wyróżnionych nurtów badawczych należy do najmniej rozwiniętych dziedzin filologii, dlatego też wymaga gruntownych studiów. Wciąż aktualne w tej kwestii pozostają spostrzeżenia Zenona Klemensiewicza, który jeszcze w latach czterdziestych minionego stulecia podkreślał: „... trzeba będzie dużo czasu i wiele olbrzymiego trudu, aby wykonać i wydoskonalić narzędzia i metody pracy badawczej w dziedzinie stylistycznej, a i wtedy nawet zadowalające opracowanie stylu osobniczego wymagać będzie od badacza żmudnych, drobiazgowych, nieraz nudnych poszukiwań w analizie, a lotności pomysłów i delikatnej intuicji wspartej wrażliwością estetyczną w syntezie”. I dalej uczony zauważa: „Chyba przede wszystkim należałoby się zająć stylem wielkich osobowości językotwórczych; jest to i dla ich zrozumienia potrzebne i ważne, ale również dla rozwijania i doskonalenia pracy stylistyków pożyteczne”³¹. Swoje rozważania o języku osobniczym Z. Klemensiewicz zamyka następującym stwierdzeniem: „Charakterystyka języka stanowi niezbędną podstawę badań stylistycznych. Ona daje stylistykowi sam materiał języka osobniczego; stylistyka ma odpowiedzieć na pytanie, jak tym materiałem twórca gospodarował, z jakich przyczyn i zamiarów oraz z jakim skutkiem kształtował go właśnie tak, a nie inaczej w swoich dziełach”³².

W tekstach artystycznych szczególnego znaczenia nabiera funkcja kreatywna. Z tego punktu widzenia na uwagę zasługują rozważania S. Siatkowskiego o dwupoziomowym charakterze funkcjonowania języka w mowie, czyli w realnym tekście³³. Badacz wyróżnił wewnątrzsystemowy (strukturalny) poziom i poziom funkcjonalno-stylistyczny. Pierwszy dotyczy respektowania zasad w obrębie systemu językowego, drugi zaś – indywidualnych zasad selekcji i kombinatoryki elementów językowych. Twórczy charakter wypowiedzi jest efektem swoistej syntezy obu poziomów.

Najbardziej interesującym materiałem badawczym w językoznawstwie są zawsze idiostyle, które prezentują poza ogólną normą literacką, subiektywne i indywidualne sposoby użycia słowa, przekazując niepowtarzalny autorski punkt widzenia świata i współczesnych³⁴. Przykłado-

³¹ Z. Klemensiewicz, *Jak charakteryzować język osobniczy?*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1967.

³² Tamże, s. 371.

³³ S. Siatkowski, *Stylistyka a nauczanie...*, s. 362–363.

³⁴ Zob. m.in.: В. П. Григорьев, *Грамматика идиостиля. В. Хлебников*, Москва: «Наука» 1983; О. М. Карпова, *Словари языка писателей*, Москва: Изд. Московского по-

wo pisarstwo Antoniego Czechowa czy też Michaiła Zoszczenki stanowi pod tym względem prawdziwie nowatorską skarbnicę wiedzy o języku i czasach, w których tworzyli³⁵.

W kontekście tematyki niniejszej pracy odnotować należy, że jeden z nowszych nurtów badawczych w lingwistyce koncentruje się wokół języka poetyckiego³⁶ i dotyczy m.in. aktualizacji środków językowych. Studia w tym kierunku utorowały przede wszystkim poglądy Praskiego Koła Lingwistycznego, jakkolwiek pewne prekursorskie idee zrodziły się dużo wcześniej. Należy wszak mieć na uwadze, że filozoficzny aspekt zagadnienia zakreślił jeszcze Wilhelm Humboldt, który w swojej koncepcji języka wskazywał na jego twórczą naturę. Lingwistyczne badania dzieł literackich szczególnie interesowały, co zresztą już podkreślałem, przedstawiciele rosyjskiej szkoły formalnej. Obecnie intensywne badania w tym zakresie kontynuują m.in. formaliści z Tartu. Jednakże to właśnie założenia programowe praskiej szkoły strukturalizmu wytyczyły priorytety i obszary badań języka poetyckiego, które nadal są aktualne. Oczywiście sama teoria języka poetyckiego od tego czasu wzbogaciła się o wiedzę z dziedziny semiotyki, cybernetyki, teorii informacji i inne.

Rozwój badań, jaki dokonał się w minionych dziesięcioleciach w tym przedmiocie, należy również wiązać z rozwojem językoznawstwa tekstowego. Do połowy lat sześćdziesiątych minionego stulecia nie zajmowano się lingwistyką tekstu w sposób systematyczny³⁷. Badania sprowadzały

лиграфического института 1989; И. П. Смирнов, *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака*, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. университет 1995; Е. А Яблоков, *Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»)*, Тверь: Тверской гос. университет 2002; В. А. Маслова, *Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой*, Москва: Флинта: «Наука» 2004.

³⁵ Я. Вежбиньски, *Семантика идиостиля А. П. Чехова (на материале антонимических и смежных образований)*, Łódź: Изд. Primum Verbum 2013; J. Wierzbiński, *Михаил Зощенко: текстологические исследования и анализы, семантика и стилистика*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2017.

³⁶ Używam tego terminu tradycyjnie na oznaczenie języka literatury pięknej w ogóle. W tym rozumieniu terminu używali już przedstawiciele OPOJAZ-u (W. Szklowski, L. Jakubinski) i praskiego klasycznego strukturalizmu funkcjonalnego (R. Jakobson i in.). W pracach naukowych termin ten funkcjonuje również jako *stricte* język poezji, por.: J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1967, s. 76–94.

³⁷ S. Gindin dowodzi, że w Rosji językoznawstwem tekstowym zajęto się już pod koniec lat czterdziestych i powołuje się w tym względzie na opracowanie z 1948 r. G. Winokura, I. Figurovskiego i M. Pospiełowa. Najwcześniejsza publikacja z tej dziedziny na Zachodzie autorstwa Zelliga S. Harrisa ukazała się w 1952 r. Według szacunków Gindina radziecka bibliografia dotycząca językoznawstwa tekstowego za lata 1948–1975 obejmuje ponad 700 pozycji. Zob.: С. И. Гиндин, *Советская лингвистика текста. Некоторые про-*

się wówczas zasadniczo do gramatyki i semantyki wyizolowanych zdań w korpusie tekstów. Zdanie uznawano w owym czasie za jednostkę składową najwyższego rzędu. Zaś u podstaw językoznawstwa tekstowego legła przeciwstawna koncepcja, głosząca prymat tekstu nad zdaniem. Można zaryzykować twierdzenie, że językoznawstwo tekstowe powstało jako swoista reakcja na założenia gramatyki transformacyjno-generatywnej.

Językoznawstwo tekstowe zawdzięcza swój rozwój badaniom Rolanda Harwega, Teuna A. van Dijka, Wolfganga U. Dresslera, Igora Mielczuka i innych³⁸. Tę dziedzinę wiedzy wspomaga wiele dyscyplin naukowych: literaturoznawstwo, psychologia, socjologia, logika. Stąd też badania z zakresu językoznawstwa tekstowego cechuje komplementarne podejście. W tym względzie zasługują na uwagę m.in. opracowania L. Ginzburg, L. Nowikowa, I. Galpiera, A. Nowikowa, T. Nikołajewej, K. Dolinina, W. Szabes, T. A. van Dijka i W. Kintscha, W. Pietrowa i W. Gierasimowa, K. Ajdukiewicz, Z. Bokszańskiego, A. Piotrowskiego, M. Ziółkowskiego, I. Kurcz oraz wielu innych badaczy³⁹.

Robert-Alain de Beaugrande i Wolfgang Ulrich Dressler bardzo rzeczowo uzasadniają następujące stanowisko: „Tekst nie ma sensu sam w sobie, a jedynie poprzez wzajemne oddziaływanie na siebie wiedzy

блемы и результаты (1948–1975), [w:] *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, Москва 1977, т. 36, nr 4, s. 348–361.

³⁸ Zob. na ten temat m.in.: M. Ivič, *Kierunki w lingwistyce*, tłum. K. Feleszko i A. Wierzbicka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1975, s. 344–346; R.-A. Beaugrande, W. U. Dressler, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, tłum. A. Szwedek, Warszawa: PWN 1990, s. 33–51. W ślad za tymi autorami wskażę kilka podstawowych opracowań z językoznawstwa tekstowego: R. Harweg, *Pronomina und Textkonstitution*, München 1968; T. A. van Dijk, *Text and Context*, London 1977; tegoż, *Some Aspects of Text Grammars*, Hague 1972; E. Gülich, W. Raible, *Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten*, München 1973; И. Мельчук, *Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст»: семантика, синтаксис*, Москва: Языки русской культуры 1976.

³⁹ Л. Ю. Гинзбург, *Устная речь и художественная проза*, [w:] *Ученые записки Тартуского государственного университета. Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика*, вып. 481, Tartu 1979, s. 54–88; В. Я. Шабес, *Событие и текст*, Москва: Высшая школа 1989; Т. М. Николаева, *Лингвистика текста и проблемы общей лингвистики*, [w:] *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, Москва 1977, т. 36, № 4, s. 304–313; Л. А. Новиков, *Лингвистическое толкование художественного текста*, Москва: Русский язык 1979; Т. А. ван Дейк, В. Кинч, *Стратегия понимания связного текста*, [w:] *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. 23, Москва: Прогресс 1988, s. 153–211; А. И. Новиков, *Семантика текста и ее формализация*, Москва: «Наука» 1983; И. Р. Гальперин, *Текст как объект лингвистического исследования*, Москва: «Наука» 1981; K. Ajdukiewicz, *Język i poznanie*, t. 1–2, Warszawa: PWN 1985; Z. Bokszański, A. Piotrowski, M. Ziółkowski, *Socjologia języka*, Warszawa: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna” 1977; I. Kurcz, *Psycholingwistyka. Przegląd problemów badawczych*, Warszawa: PWN 1976; tegoż, *Język a reprezentacja świata w umyśle*, Warszawa: PWN 1987.

tekstowej ze zmagazynowaną wiedzą o świecie każdego użytkownika. Wynika z tego, że językoznawstwo tekstowe musi współpracować z psychologią kognitywną⁴⁰, aby zbadać nawet takie podstawowe problemy jak sens tekstu⁴¹. Istotny jest z tego punktu widzenia cały potencjał poznawczy, jakim dysponujemy, przystępując do badań tekstowych. W rzeczy samej procedura interpretacyjna obejmuje przecież zarówno wiedzę językową o tekście, jak też wiedzę pozajęzykową. Percepcja tekstu odbywa się według posiadanej wiedzy leksykalnej, semantycznej, syntaktycznej oraz zgodnie z szeroko rozumianą wiedzą ekstralingwistyczną, w tym wiedzą o świecie w ogóle.

Początkowo językoznawstwo tekstowe zajmowało się elementami składniowymi scalającymi tekst bądź też czynnikami decydującymi o jego zwartości. Jednakże pierwotna orientacja lingwistyki tekstu uległa pewnej modyfikacji. Językoznawstwo tekstowe ewoluowało bowiem w kierunku nauki o prawidłowej komunikacji. Ten proces przedstawili w literaturze specjalistycznej m.in. S. Schmidt⁴² i T. Nikolaiewa⁴³. Nowsze opracowania w tym zakresie poszerzają pole badawcze i interpretacyjne o kwestie kulturowe, kognitywne i intertekstualne⁴⁴.

References

Abramova, Yevgeniya I. *Intertekstualnye svyazi v khudozhestvennom tekste*. In: *Imya i slovo. Sbornik nauchnykh i uchebno-metodicheskikh trudov*. Vypusk 2. Brest: Akademiya, 2006: 45–59.

⁴⁰ Psychologia kognitywna jest gałęzią wiedzy o poznaniu (poznawaniu). W literaturze specjalistycznej określa się ją również terminem *cognitive science*. (Ten odsyłacz w cytacie jest mój – J.W.)

⁴¹ R.-A. de Beaugrande i W. U. Dressler, *Wstęp...*, s. 25.

⁴² S. J. Schmidt, *Texttheorie*, Fink, München 1973, s. 150.

⁴³ T. M. Николаева, *Лингвистика текста...*, s. 307.

⁴⁴ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków: Universitas 2002; T. Cieślakowska, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Warszawa–Łódź: PWN 1995; W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków: Universitas 2001; Фатеева Н. А., *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*, „Stylistyka” VII, 1998, s. 159–178; Е. И. Абрамова, *Интертекстуальные связи в художественном тексте*, [w:] *Имя и слово. Сборник научных и учебно-методических трудов*, вып. 2, Брест: Академия 2006, s. 45–59; Н. Ф. Алефиренко, *Язык, познание и культура: Когнитивно-семиологическая синергетика слова*, Волгоград: Перемена 2006; Н. Ф. Алефиренко, *Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка. Учебное пособие*, Москва: Флинта, «Наука» 2010; Н. А. Кузьмина, *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва: Языки славянской культуры 2007; А. С. Мамонтов, *Язык и культура: сопоставительный аспект изучения*, Москва: РАН, Ин-т языкознания 2000.

- Ajdukiewicz, Kazimierz. *Język i poznanie*, t. 1–2. Warszawa: PWN, 1985.
- Alefirenko, Nikolay F. *Yazyk, poznanie i kultura: Kognitivno-semiologicheskaya sinergetika slova*. Volgograd: Peremena, 2006.
- Alefirenko, Nikolay F. *Lingvokulturologiya: tsennostno-smyslovoe prostranstvo yazyka. Uchebnoe posobie*. Moskva: Flinta, Nauka, 2010.
- Babenko, Ludmila G., Kazarin, Yuriy V. *Lingvisticheskiy analiz khudozhestvennogo teksta: Teoriya i praktika*. Moskva: Flinta, Nauka, 2004.
- Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, eds. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa: PWN, 1983.
- Beaugrande, Robert-Alan de, Dressler, Wolfgang Ulrich. *Wstęp do lingwistyki tekstu*, transl. by A. Szwedek. Warszawa: PWN, 1990.
- Boksański, Zbigniew, Piotrowski, Andrzej, Ziółkowski, Marek. *Socjologia języka*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1977.
- Brzeziński, Jerzy. "Zagadnienia badania języka i stylu pisarza: na materiale polskiej poezji sentymentalnej". *Język Artystyczny* 1986, 4: 56–72.
- Burzyńska, Anna. *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków: Universitas, 2002.
- Cieślakowska, Teresa. *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*. Warszawa–Łódź: PWN, 1995.
- Dijk, Teun A. van. *Some aspects of text grammars*. Hague: Mouton, 1972.
- Dijk, Teun A. van. *Text and context: explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London: Longman, 1977.
- Dijk, Teun A. van, Kinch V. "Strategiya ponimaniya svyaznogo teksta". *Novoe v zarubezhnoy lingvistike* 1988, vol. 23: 153–211.
- Dłuska, Maria. *Próba teorii wiersza polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Dneprov, Vladimir D. *Problemy realizma*. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1960.
- Dobrzyńska, Teresa. *Tekst. Próba syntezy*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1993.
- Dolinin, Konstantin A. *Interpretatsiya teksta*. Moskva: KomKniga, 2010.
- Elsberg, Yakov E. *Individualnye stili i voprosy ikh istoriko-teoreticheskogo izucheniya*. In: *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Stil. Proizvedenie. Literaturnoe razvitie*. Moskva: Nauka, 1965: 34–59.
- Fateeva, Nataliya A. "Intertekstualnost i ee funktsii v khudozhestvennom diskursie". *Stylistyka VII*, 1998: 159–178.
- Galperin, Iliya R. *Tekst kak obekt lingvisticheskogo issledovaniya*. Moskva: Nauka, 1981.
- Gey, Nikolay K. *Stil kak "vnutrennaya logika" literaturnogo razvitiya*. In: *Smena literaturnykh stilej. Na materiale russkoy literatury XIX–XX ww*. Moskva: Nauka, 1974: 345–383.
- Gindin, Sergey I. "Sovetskaya lingvistika teksta. Nekotorye problemy i rezultaty (1948–1975)". *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka* 1977, vol. 36, № 4: 348–361.
- Girshman, Mikhail M. *Izuchenie dialektiki obshchego i individualnogo v stile*. In: *Teoriya literaturnykh stilej. Sovremennye aspekty izucheniya*. Moskva: Nauka, 1982: 7–18.
- Girshman, Mikhail M. *Literaturnoe proizvedenie: Teoriya khudozhestvennoy tselostnosti*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kultur, 2007.

- Górny, Wojciech. *O stylistyce Praskiego Koła*. In: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, ed. M. R. Mayenowa. Warszawa: PWN, 1966: 6–25.
- Grigoryev, Viktor P. *Grammatika idiosytya. V. Khlebnikov*. Moskwa: Nauka, 1983: 225.
- Gülich, Elisabeth; Raible, Wolfgang. *Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten*. München: Fink, 1977.
- Harweg, Roland. *Pronomina und Textkonstitution*. München: Fink, 1968: 392.
- Ivanchikova, Yevgeniya A. *Yazyk khudozhestvennoy literatury: sintaksicheskaya izobrazitel'nost*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy universitet, Pereplyot, 1992.
- Ivić, Milka. *Kierunki w lingwistyce*, transl. by K. Feleszko, A. Wierzbicka. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975: 371.
- Kalaga, Wojciech. *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Universitas 2001: 322.
- Karpova, Olga M. *Slovari yazyka pisateley*. Moskwa: Izd. Moskovskogo poligraficheskogo instituta, 1989.
- Khrapchenko, Mikhail B. *Tvorcheskaya individualnost i razvitie literatury*. Moskwa: Sovetskiy pisatel, 1975.
- Klemensiewicz, Zenon. *Jak charakteryzować język osobniczy?* In: *Problemy teorii literatury*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967: 348–365.
- Kozhina, Margarita N. *Stilistika russkogo yazyka*. Moskwa: Prosveshchenie, 1983.
- Kożyna, Margarita. *Problem systemowości mowy i norm funkcjonalno-stylistycznych w związku z opisem i nauczaniem języka rosyjskiego*, transl. by M. Jurkowski. In: *Podstawy naukowe nauczania języka rosyjskiego*, ed. S. Siatkowski. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1972: 124–147.
- Kozhinov, Vadim V. *Vvedenie*. In: *Smena literaturnykh stiley. Na materiale russkoy literatury XIX–XX vv*. Moskwa: Nauka, 1974: 3–17.
- Kurcz, Ida. *Język a reprezentacja świata w umyśle*. Warszawa: PWN, 1987.
- Kurcz, Ida. *Psycholingwistyka: przegląd problemów badawczych*. Warszawa: PWN, 1976.
- Kuzmina Nataliya A. *Intertekst i ego rol v protsessakh evolyutsii poeticheskogo yazyka*. Moskwa: KomKniga, 2007.
- Likhachov, Dmitriy S. *Poetika drevnerusskoy literatury*. Leningrad: Nauka, 1967.
- Mamontov, Aleksandr S. *Yazyk i kultura: sopostavitelny aspekt izucheniya*. Moskwa: RAN, Institut yazykoznaneya, 2000.
- Maslova, Valentina A. *Poet i kultura. Konceptosfera Mariny Tsvetaevoy*. Moskwa: Flinta: Nauka 2004: 225.
- Matveeva, Tamara V. *Funktsionalnye stili v aspekte tekstovykh kategoriy*. Sverdlovsk: Izd. Uralskogo universiteta, 1990.
- Mayenowa, Maria Renata. *Analiza doktryny stylistycznej Praskiego Koła*. In: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, ed. M. R. Mayenowa. Warszawa: PWN, 1966: 26–40.
- Mayenowa, Maria Renata. *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Melchuk, Igor A. *Opyt teorii lingvisticheskikh modelej «Smysl ↔ Tekst»*. Moskwa: Yazyki russkoy kultury, 1999.

- Myasnikov, Aleksandr S. *Teoriya sotsialisticheskogo realizma i problema stila*. In: *Teoriya literaturnykh stiley. Mnogoobrazie stiley sovetskoy literatury. Voprosy tipologii*. Moskva: Nauka, 1978: 5–26.
- Nikolayeva, Tatyana M. “Lingvistika teksta i problemy obshchey lingvistiki”. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka* 1977, vol. 36, № 4: 304–313.
- Novikov, Anatiliy I. *Semantika teksta i ee formalizatsiya*. Moskva: Nauka, 1983.
- Novikov, Lev A. *Lingvisticheskoe tolkovanie chudozhestvennogo teksta*. Moskva: Russkiy yazyk, 1979.
- Ovsyannikov, Mikhail F. *Istoriya esteticheskoy mysli*. Moskva: Vysshaya shkola, 1978.
- Pospelov, Gennadiy N. *Problemy literaturnogo stila*, Moskva: Izd. MGU, 1970.
- Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, ed. M. R. Mayenowa. Warszawa: PWN, 1966.
- Rozental, Ditmar E. *Prakticheskaja stilistika russkogo yazyka*. Moskva: Vysshaya shkola, 1987: 399.
- Sakulin, Pavel N. *Teoriya literaturnykh stiley*. Moskva: Mir, 1927: 74.
- Schmidt, Siegfried J. *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*. München: Fink, 1973.
- Solganik, Grigorij Ya. *Stilistika teksta*. Moskva: Flinta: Nauka, 2001.
- Shabes Vladimir Ya. J. *Sobytie i tekst*. Moskva: Vysshaya shkola, 1989.
- Siatkowski, Stanisław. *Stylistyka a nauczanie języka rosyjskiego*. In: *Nauczanie języka rosyjskiego a językoznawstwo i psychologia*, ed. S. Siatkowski. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1986: 246–277.
- Skwarczyńska, Stefania. *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.* Warszawa: PWN, 1984.
- Sławiński, Janusz. *Wokół teorii języka poetyckiego*. In: *Problemy teorii literatury*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967: 76–94.
- Smirnov, Igor P. *Porozhdenie interteksta. Elementy intertekstualnogo analiza s primerami iz tvorchestva B. L. Pasternaka*. Sankt Petersburg: Sankt Petersburgskiy gos. universitet, 1995.
- Sokolov, Aleksandr N. *Teoriya stila*, Moskva: Iskusstvo, 1968.
- Timofeev Leonid I. *Osnovy teorii literatury*. Moskva: Prosveshchenie, 1976.
- Vasiljeva Anna N. *Kurs lektsiy po stilistike russkogo yazyka. Obshchie ponyatiya stilistiki. Razgovorno-obichodny stil rechi*. Moskva: Russkiy yazyk, 1976.
- Vossler Karl, Spitzer Leo. *Studia stylistyczne*, elaborated M. R. Mayenowa, R. Handke. Warszawa: PIW, 1972.
- Vinogradov Viktor V. *O yazyke chudozhestvennoy literatury*. Moskva: Goslitizdat, 1959.
- Wierziński, Jarosław. *Mikhail Zoshchenko: tekstologicheskie issledovaniya i analizy, semantika i stilistika*. Łódź: Wyd. UŁ, 2017.
- Wierziński, Jarosław. *Semantika idiosyliya A. P. Tchechova (na materiale antonimicheskikh i smezhnykh obrazovaniy)*, Łódź: Wyd. Primum Verbum, 2013.
- Wilkoń, Aleksander. *Język artystyczny. Studia i szkice*. Katowice: Śląsk: 1999.
- Wilkoń, Aleksander. “Język a styl tekstu literackiego”. *Język Artystyczny* 1, 1978: 11–21.

Wilkoń, Aleksander. "Typologia współczesnych stylów literackich: część I: style poetyckie". *Język Artystyczny* 1993, 8: 7-22.

Yablokov, Yevgeniy A. *Tekst i podtekst v rasskazakh M. Bulgakova* («Zapiski yunogo vracha»). Tver: Tverskoy gos. universitet, 2002.

ABSTRACT

On the problems of stylistics and poetic language

The paper refers to the traditional ideas of stylistics and to basic tendencies in its development from the beginning of rhetoric in the antiquity. Attention is focused on the basic concept, i.e. the category of style and on its major interpretations. The article also provides academic views on the category of style from the perspective of numerous schools and tendencies. Nowadays, in the Russian humanities the main direction of research is linked to the search for the markers of style and style is treated as the key factor influencing the text's structure as determined by its content.

KEYWORDS

rhetoric and stylistics, category of style, markers of style, schools and directions in stylistics

Daniel Banasiak – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej w Instytucie Rusycystyki Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w badaniach nad historią literatury rosyjskiej XX–XXI w. Szczególnymi obiektami zainteresowań są relacje między literaturą a religią, sacrum w literaturze i kulturze, tradycja i nowatorstwo literatury współczesnej. Autor monografii *«Поэтический ансамбль» „Русские боги” Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2019 oraz artykułów z zakresu literaturoznawstwa: *«Русские боги» Даниила Андреева как «поэтический ансамбль»*, [w:] *Русская литература: тексты и контексты III*, red. M. Łukaszewicz, J. Piotrowska, Warszawa 2013, s. 261–268; *Ритуал церковный jako интертекстуалне kryterium badawcze na przykładzie poematu „Rosyjscy bogowie” Daniila Andriejewa*, „Roczniki Kulturoznawcze Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 2014, t. V, nr 1, red. K. Modras OP, ks. P. Pasterczyk, s. 73–89; *Ритмы большого города («Симфония городского дня» Даниила Андреева)*, „Studia Rossica Gedanensia”, red. E. Konefał, W. Stec, K. Wojan, Gdańsk 2015, s. 167–179; *Образ природы в стихотворениях Даниила Андреева*, „Studia Slavica Savariensia” 2018, nr 1–2, red. I. Pozsgai, s. 3–9.

267

Anna Bednarczyk – profesor nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Przekładu i Dydaktyki w Instytucie Rusycystyki UŁ. Zainteresowania: teoretyczne i praktyczne aspekty przekładu literackiego, umiejscowienie tłumaczenia w kulturze, krytyka tłumaczenia, problematyka przekładu melicznego, tłumaczenia inter- i polisemiotyczne, analiza pretranslator-ska tekstu, współczesna poezja rosyjska. Ważniejsze publikacje ostatnich lat: monografia *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej (teoria i praktyka w ewolucji)*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2016. Artykuły: *Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)*, „Teksty Drugie” 2018, nr 4, s. 350–368; *Rola tłumacza*

a potrzeby epoki (koncepcje rosyjskie), „Między Oryginałem a Przekładem” 2018, vol. 24, nr 39: *Typowe i nietypowe role tłumacza*, cz. 1, s. 9–23; *Поэзия Игоря Северянина в переводе на польский язык. Традиция и новаторство (два примера)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2018, nr 11; *Typy twórczości literackiej – od mistrza pióra do grafomana/Виды литературного творчества – от мастера пера к графоману*, red. E. Sądzińska, A. Szymańska, s. 131–142; *Analiza pretranslatorska tekstu jako pierwszy etap przekładu poetyckiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2019.

Jadwiga Czerwińska – profesor nauk humanistycznych. Pracuje w Zakładzie Italianistyki przy Instytucie Romanistyki. Zainteresowania naukowe: literaturoznawstwo, literaturoznawstwo klasyczne: greckie i łacińskie, teoria literatury, dramat antyczny, teatr antyczny – grecki i rzymski, recepcja kultury antycznej w renesansie i epokach późniejszych, filozofia, retoryka, translatoryka. Ważniejsze publikacje: *Myth in Greek drama of classical Greece in the light of scholia*, [w:] *The Metamorphoses of Ancient Myths*, red. M. Budzowska, B. Idem Dincel, J. Czerwińska, K. Chiżyńska, Peter Lang, Frankfurt am Mein 2017, s. 27–40; *Scholia – problem przekładu*. „Collectanea Philologica UŁ” XIX, pod red. J. Czerwińskiej, M. Budzowskiej, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, s. 15–26; *Grecka sztuka dramaturgiczna V w. p.n.e. w świetle scholiów*, [w:] *Metateksty i prateksty teatru i dramatu. Od antyku do współczesności*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2017, s. 11–24; *Signum temporis in drama greco*, [w:] *Semiotica generale – semiotica specifica*, a cura di Artur Gałkowski e Tamara Roszak, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2018, s. 107–124; *Amatorstwo i wykluczenie w kontekście antycznego teatru rzymskiego*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, pod red. Ireny Jajte-Lewkowicz i Moniki Wąsik, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2018, s. 43–65.

Gocho Gochev – profesor nauk humanistycznych, pracownik Katedry rusycystyki Uniwersytetu im. Św. Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie (Bułgaria). Zainteresowania naukowe: komparatystyczne studia językowe. Najważniejsze publikacje: *Оппозиция «живое – неживое» в системе русской лексики*, „Русский язык за рубежом” 2016, № 2 (255), s. bh91-9nh h6; *Переводческие лексико-семантические соответствия (на материале русского и болгарского языков)*, „Мова. Науково-теоретичний часопис з мовознавства” 2017, № 27, s. 75–83; *Звуко-цветовой эффект поэтического текста и прагматическая адекватность перевода (опыт анализа переводов на болгарский язык стихотворения В. Высоцкого «Красное, зелёное...»)*, „Болгарская русистика” 2018, № 2, s. 38–47; *Оппозиция ‘живое – неживое’ в словообразовательной системе русского языка*, [w:] *Русистика: вчера, сегодня, завтра. Юбилейная международная*

научная конференция, посвященная 50-летию Общества русистов Болгарии и 50-летию Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (29 июня – 2 июля 2017 г.), София, Болгария, Доклады – София 2018, s. 72–80; (в соавторстве): *Русское правописание. Правила и упражнения*, Велико Търново, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, Часть I – 2017, s. 72–85, 107–131; Часть II – 2019, s. 79–113.

Aleksander Graf – profesor nauk humanistycznych, dyrektor w Instytucie Slawistyki w Uniwersytecie Justusa Liebiga w Giessen (Niemcy). Zainteresowania naukowe: współczesna dramaturgia rosyjska, najnowsza poezja rosyjska, literatura modernistyczna, literatura chorwacka i serbska XX w., rosyjsko-niemiecko-chorwackie związki literackie, współczesna literatura słoweńska. Najważniejsze publikacje: *Gončarov und das russische „neue Drama“: Michail Ugarovs „Oblomoff“*, [w:] *Ivan A. Gončarov. Neue Beiträge zu Werk und Wirkung*, Hrsg. Anette Hultsch, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2016 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, N. F., Reihe A: Slavistische Forschungen, Bd. 85), s. 183–199; *Новая драма о старом. Дракула, или Кто виноват?*, [w:] *Современная российская драма и театр*, ред. Т. Г. Прохоров, Е. Н. Шевченко, Казань 2017, s. 30–37; *Der Vampir in der russischen Literatur*, [w:] *Mythos Vampir – Bissige Lektüren*, Hrsg. Thomas M. Bohn, Kirsten von Hagen, Bonn 2018, s. 115–126 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, Bd. 201); *Selbstbewusstsein und Identität. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert – Самосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв.*, Hrsg. A. Graf, München: UTZ 2018 (= Sprach- und Literaturwissenschaften, Bd. 54).

Bogusław Mucha – profesor nauk humanistycznych, professor emeritus Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Obszary badawcze: literatura rosyjska i powszechna (zwłaszcza francuska), kulturoznawstwo, polsko-rosyjskie związki literackie, artystyczne i polityczne. Autor 25 monografii naukowych (m.in. *Sztuka filmowa w Rosji 1896–1996*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2002; *Literatura francuska XIX wieku*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2005; *Kobiety na tronie rosyjskim. Szkice historyczno-obyczajowe*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2009; *Twórczość Mikołaja Gogola w kręgu pisarzy polskich*, Wydawnictwo Astra, Łódź 2010) oraz około 300 artykułów naukowych.

Alina Orłowska – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska XVIII w., idea masońska w literaturze rosyjskiej XVIII–początku

XIX w., folklor wschodniosłowiański, rosyjska demonologia literacka, konteksty kulturowe literatury słowiańskiej. Wybrane publikacje: *Motywy masońskie we wczesnej liryce Mikołaja Karamzina*, [w:] *Mikołaj Karamzin i jego czasy*, red. M. Dąbrowska, P. Głuszkowski, Warszawa 2017, s. 89–100; *Obcy w noweli fantastycznej Aleksiego Tołstoja „Upiór” (semantyka i funkcje obrazu)*, [w:] *OBCY, INNY. Analiza przypadków*, red. M. Karwatowska, R. Litwiński, A. Siwiec, Lublin 2017, s. 71–82; *Человек в поисках сущности бытия. О своеобразии масонской парадигмы в поэзии Н. М. Карамзина*, [w:] *Карамзин – писатель*, под редакцией Н. Д. Кочетковой, А. Ю. Веселовой, Р. Бодена, Издат. «Пушкинский дом», Санкт-Петербург 2018, s. 153–166; *Śmierć to nie kres istnienia... Oblicza śmierci w poezji masońskiej Michaiła Chieraskowa*, [w:] *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich. Tanatos I*, AUWr No 3838 „Slavica Wratislaviensia” 2018, t. CLXVII, s. 73–81.

Agata Piasecka – doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa; pracuje jako adiunkt w Zakładzie Językoznawstwa Instytutu Rusycystyki UŁ; jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół frazeologii rosyjskiej i komparatywnej w kontekście kulturowym, leksykografii i leksykologii słowiańskiej oraz kognitywistyki; jest m.in. współautorką *Polsko-ukraińskiego słownika frazeologicznego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, współautor: I. Tulina-Blumental oraz autorką monografii *Językowe portrety zwierząt hodowlanych w przestrzeni semantyczno-kulturowej polszczyzny i ruszczyzny (na materiale frazeologii)*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2018.

Krystyna Ratajczyk – doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Językoznawstwa Instytutu Rusycystyki UŁ, zainteresowania naukowe: innowacje frazeologiczne, kontaminacja leksykalna i frazeologiczna, semantyka i stylistyka tekstu, onomastyka. Ważniejsze publikacje: *Контаминации в российской прессе как результат языковой игры / Russian press blending as a result of language game*, [w:] *Sociobrain, International Scientific Refereed Online Journal Publisher*, www.sociobrain.com, „Smart ideas – wise decisions” ltd., Bulgaria, issue 17, January 2016, s. 41–49; *Kontaminacja w nagłówkach prasowych jako narzędzie manipulacji (na przykładach z języków polskiego i rosyjskiego)*, [w:] *Perswazja językowa w różnych dyskursach*, t. 1, red. Ż. Śladkiewicz i A. Klimkiewicz, Gdańsk 2017, s. 99–109; *Nazwy nadmorskich ośrodków wypoczynkowych Rosji i Polski (na przykładzie miast Anapa, Gdańsk, Gdynia i Sopot)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica Rossica” 2018, z. 15: *Problemy semantyki i stylistyki tekstu*, red. A. Ginter, s. 81–92; *Семантический феномен контаминации (на примере прессовых заголовков, посвященных общественно-бытовым событиям в России)*, „Studia Slavica Savariensia” 2018, red. I. Pozsgai, s. 196–203.

Paulina Sikora-Krizhevskaja – magister, asystent w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Rusycystyki UŁ. Zainteresowania naukowe: współczesny dramat rosyjski, teoria literatury, językowy obraz współczesnych polityków rosyjskich w prasie. Ostatnie publikacje: *Языковой образ Владимира Жириновского в русскоязычных печатных СМИ и интернет-изданиях*, „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 3, s. 132–142; „Чужое слово” в современной русской политической драме, „Slavia Orientalis” 2018, nr 4, s. 691–702.

Anna Stępniak – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Rusycystyki UŁ. Zainteresowania naukowe: literatura faktu, literatura dokumentu osobistego, gatunki pograniczne, ewolucja gatunków. Ostatnie publikacje: *Rozważania o miłości patriotycznej na podstawie reportażu „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety” Swiełłany Aleksijewicz*, [w:] *Mit narodowy w literaturze i kulturze polskiej oraz krajów ościennych*, red. A. Borkowska, A. Pogoda-Kołodziejak, Siedlce 2017, s. 89–101; *Anioły czy wiedźmy? Kobiety w reportażu Swiełłany Aleksijewicz „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety”*, [w:] *Wiedźmy i anioły – postrzeganie kobiet w dawnej i współczesnej kulturze*, red. A. Stanecka, J. Dybała, Piotrków Trybunalski 2017, s. 111–122.

Wanda Supa – profesor nauk humanistycznych. Pracuje w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej w Uniwersytecie w Białymstoku. Ważniejsze publikacje: *W kręgu problemów prozy rosyjskiej końca XX–początku XXI wieku. Tematy, konwencje*, Białystok 2018, Wydawnictwo „Prymat”; *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia przyszłości*, red. W. Supa i E. Pańkowska, Białystok 2018, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku; *Проблемы антропологии будущего в современной русской прозе*, [w:] *Antropologia przyszłości*, red. W. Supa, Ewa Pańkowska, Białystok 2018, s. 9–29; *Образы вечности в русской литературе XX–XXI века*, [w:] *Antropologia времени. Сборник научных статей в 2 частях*, red. Т. Автухович и др., Гродно 2017, ГрГУ им. Янки Купалы, s. 30–38; *Сатира Ю. Полякова в контексте достижений русской классической сатиры*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2016, t. 16, s. 109–122.

Anna Warda – profesor nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Literatury i Kultury Rosyjskiej w Instytucie Rusycystyki UŁ. Zainteresowania: historia literatury rosyjskiej XVIII – I poł. XIX w., kultura literacka epoki Oświecenia, intertekstualność, genologia, twórczość G. Dierżawina. Autorka 6 monografii i ponad 100 artykułów naukowych. Ważniejsze publikacje ostatnich lat: monografia: *Литературная жизнь России XVIII–начала XIX века*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016. Artykuły: *O semantyce „Bajki o carewiczu Chlorze*

Katarzyny II, [w:] *Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne*, red. A. Majmieskułow, Bydgoszcz 2016, s. 213–223; *Специфика описательной поэмы Степана Джунковского «Александрова дача»*, [w:] *Литературная культура России XVIII века*, вып. 7, под ред. П. Е. Бухаркина, Санкт-Петербург 2017, s. 152–167; *Liryka intymna Gabriela Dierżawina*, [w:] *Mikołaj Karamzin i jego czasy*, Seria „Studia Rossica”, t. XXIV, red. M. Dąbrowska, P. Głuszkowski, Warszawa 2017, s. 343–352; *Драматическая кантата «Фелица мать народов» Петра Челищева и классическая традиции*, [w:] „Blessed Heritage”. *The Classical Tradition and Russian Literature*, Wiesbaden 2018, s. 51–60.

Maria Wichowa – profesor nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka następujących monografii: *Pisarstwo Jana Ostroroga (1565–1622)*, Łódź 1998; *Staropolskie przekłady „Metamorfoz” Owidiusza*, Łódź 2008 2009; *Dzieło Diega de Estella „O wzgardzie świata i próżności jego” w przekładzie ks. Augustyna Kochańskiego jako poradnik medytacji. Problemy komunikacji literackiej* (2010), książki „rocznicowej” *Studia i materiały o życiu i twórczości Andrzeja Frycza Modrzewskiego*, Łódź 2003; książki edytorskiej ze wstępem monograficznym *Andrzej Dębowski, Utwory zebrane*, Kraków 2009. Jest redaktorem i współautorką publikacji *Jerzy Starnawski (1922–2012). In memoriam*, t. I: *Uczony. Mistrz. Przyjaciel*, Łódź 2014; t. II: *Bibliografia osobowa*, Łódź 2014. Łącznie opublikowała ponad 200 artykułów naukowych. W 2016 r. otrzymała Nagrodę Naukową Łódzkiego Towarzystwa Naukowego.

Jarosław Wierzbński – profesor nauk humanistycznych, dyrektor Instytutu Rusycystyki UŁ, kierownik Zakładu Językoznawstwa w tymże Instytucie. Zainteresowania naukowe: językoznawstwo rosyjskie, pogranicze lingwistyki i nauk kognitywnych, semantyka i stylistyka, językowa organizacja tekstu literackiego, funkcjonowanie kategorii semantyki leksykalnej, styl artystyczny m.in. A. Czechowa, M. Szołochowa, W. Majakowskiego, M. Zoszczenki, leksykologia, słowotwórstwo i gramatyka współczesnego języka rosyjskiego. Ostatnie publikacje: *Zagadnienie komunikacji tekstowej z perspektywy utworów literackich Michaiła Zoszczenki*, [w:] *Komunikatywizm – przyszłość nauki XXI wieku*, red. G. Habrajska, Wyd. Primum Verbum, Łódź 2016, s. 224–234; monografia: *Michaił Zoszczenko: studia i analizy tekstologiczne, semantyka i stylistyka / Михаил Зоценко: текстологические исследования и анализы, семантика и стилистика*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2017; monografia: *Szkice ze stylistyki lingwistycznej / Очерки по лингвостилистике*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2017; *Лингвокультурологический анализ малых форм в творчестве А. П. Чехова*, „Studia Slavica” 2017, t. XXI/2, s. 9–18; *Иллюзия иностранной речи в текстах Михаила Зоценко*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2018, t. XLIII, s. 315–326.