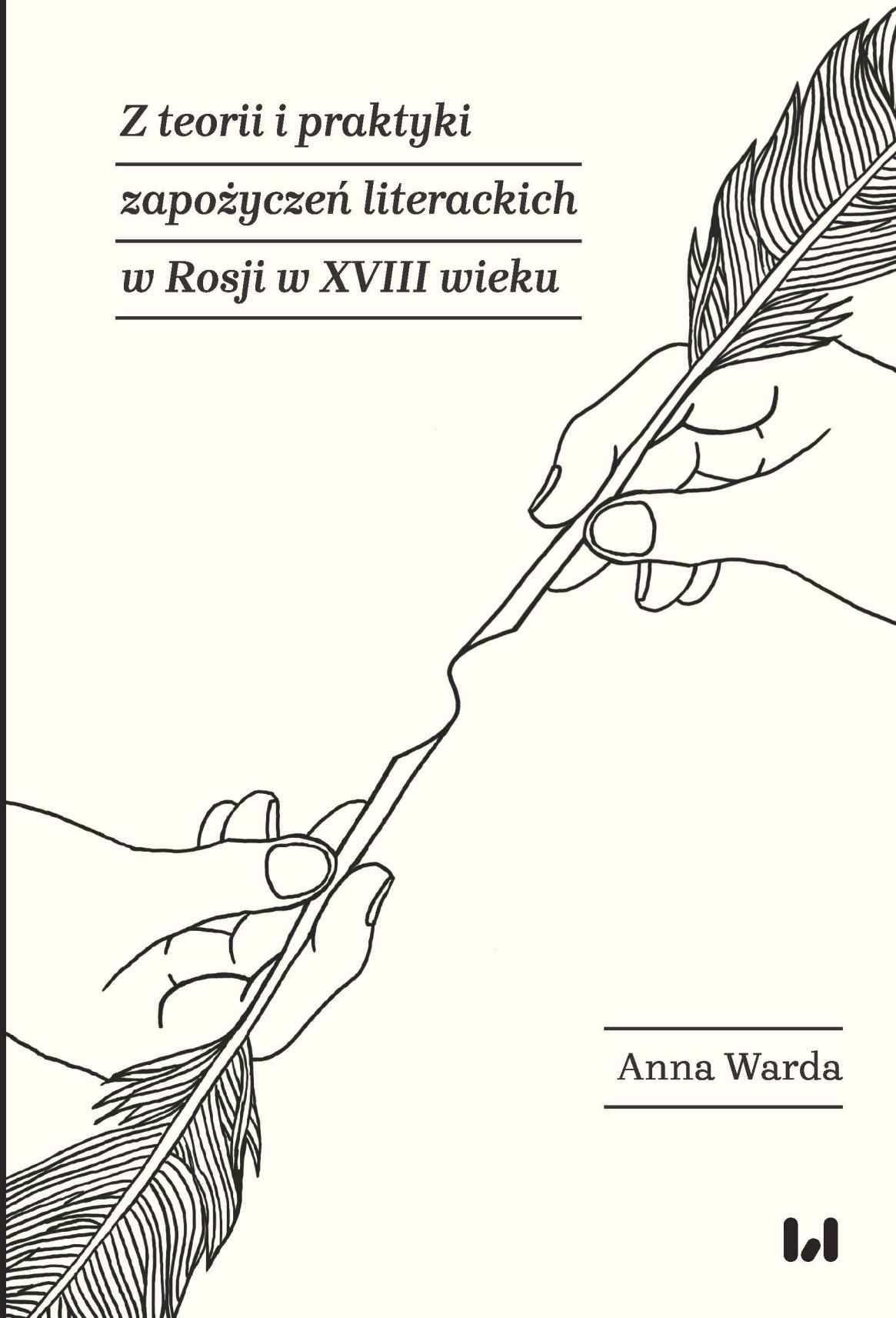


Z teorii i praktyki

zapożyczeń literackich

w Rosji w XVIII wieku



Anna Warda

Z teorii i praktyki

zapożyczeń literackich

w Rosji w XVIII wieku



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Z teorii i praktyki

zapożyczeń literackich

w Rosji w XVIII wieku

Anna Warda

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

RECENZENT

Alina Orłowska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Witold Szczęsny

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Oleg Aleksejczuk

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

© Copyright by Anna Warda, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09446.19.0.M

Ark. wyd. 8,5; ark. druk. 9,5

ISBN 978-83-8142-912-2

e-ISBN 978-83-8142-913-9

<https://doi.org/10.18778/8142-912-2>

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

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Rozdział I. Praktyka imitacyjna w osiemnastowiecznej Rosji	11
Rozdział II. Działalność translatorska w XVIII wieku i jej specyfika	25
Rozdział III. „Склонение на русские нравы” jako jeden ze sposobów przekładu w Rosji w drugiej połowie XVIII wieku	65
Rozdział IV. Staroruskie reminiscencje w zbiorze Iwana Nowikowa <i>Przygody Iwana, syna kupieckiego</i>	75
Rozdział V. Elementy orientalne w literaturze rosyjskiej XVIII wieku (na przykładzie twórczości Iwana Nowikowa)	87
Rozdział VI. Inspiracje zachodnioeuropejskie w twórczości rosyjskich sentymentalistów – Pawła Lwowa i Michała Suszkowa	97
Rozdział VII. Wpływy niemieckie na osiemnastowieczną prozę rosyjską	105
Rozdział VIII. Wątek Raynalowski w opowieści Iwana Nowikowa <i>O synu kupieckim i o amerykańskiej dziewczynie</i> oraz w noweli sentymentalnej Mikołaja Smirnowa <i>Zara</i>	115
Rozdział IX. Bajki Aleksandra Sumarokowa i ich źródła	123
Rozdział X. Rosyjskie osiemnastowieczne warianty bajki ezopowej o wilku i żurawiu	135
Bibliografia	145

WPROWADZENIE

Zapożyczenia i wpływy literackie oraz ich charakter są związane z historyczno-kulturowymi uwarunkowaniami oraz realiami życia danego społeczeństwa, jego potrzebami duchowymi i społecznymi. W zależności od sytuacji politycznej, społecznej i ekonomicznej określonego kraju wpływy te mogą być stabilne bądź zmienne, silniejsze lub słabsze i wywierać znaczący lub mniej istotny wpływ na rozwój jego ekonomiki, kultury i literatury.

W XVII wieku w Rosji, po dwóch okresach wpływów południowosłowiańskich, nastąpił zwrot ku Polsce, jej kulturze, literaturze i językowi. Społeczność rosyjska zetknęła się wówczas z innym niż dotąd sposobem myślenia, zachowania, moralności i obyczajowości. Te nowe wartości przeniknęły na rosyjski grunt w dużej mierze dzięki polskojęzycznej literaturze, która była nośnikiem nowej, zsekularyzowanej literatury (polskiej i zachodnioeuropejskiej) nieznaney dotąd w Rosji. Z zachodnioeuropejskiego dorobku literackiego wybierano to, co odpowiadało poziomowi rozwoju rodzimej literatury i potrzebom, które były nim uwarunkowane¹.

Do Rosji, za pośrednictwem Polski, docierały nowe formy literackie (np. powiastki, facecje, żarty, wiersze), ale także nowe idee, myśli, sposoby widzenia i postrzegania świata będące rezultatem postępu społeczno-ekonomicznego, który przeżywało w tym czasie społeczeństwo rosyjskie.

Jednak dopiero w XVIII wieku car Piotr I, po powrocie z niemal dwuletniej podróży do Europy Zachodniej, diametralnie zmienił kierunek rozwoju państwa rosyjskiego, w tym także kultury i literatury. Zmiany w obyczajowości i innych sferach życia społeczeństwa rosyjskiego zainicjowane przez Piotra I były kontynuowane przez kolejnych władców, a ściślej władczynię Rosji, za panowania których w osiemnastym stuleciu pojawiły się nowe kierunki literackie, a wraz z nimi nowe formy literackie, nowe idee i tematy. Ponieważ w XVIII wieku nie istniało jeszcze – w dzisiejszym tego słowa znaczeniu – pojęcie oryginalności odnośnie fabuły, wątku, motywów, systemu obrazowania, które nierzadko odzwierciedlało się już w samym tytule utworu (np. *Rosyjska Pamela* Pawła Lwowa, 1789), wykorzystywano bez żadnych ograniczeń cudzoziemskie wątki, motywy, a niekiedy też całe utwory przetłumaczone na język rosyjski i podpisane imieniem i nazwiskiem

¹ A.W. Lipatow, *Wpływy literackie a wspólność typologiczna*, „Pamiętnik Literacki” 1981, R. LXXII, z. 2, s. 127.

rosyjskiego tłumacza bez wskazania autora oryginału. Biorąc pod uwagę fakt, że doświadczenia rosyjskie w dziedzinie literatury beletrystycznej, poezji i dramatu były w tym czasie ubogie, procedura zapożyczenia, w mniejszym lub większym stopniu, obcojęzycznych utworów literackich była powszechnie przyjętą praktyką. Korzystali z niej zarówno drugo- czy trzeciorzędni pisarze, jak też twórcy znakomici, którzy umieli w twórczy i oryginalny sposób przejąć cudze pomysły, w rezultacie czego ich teksty nierzadko okazywały się lepsze pod względem poziomu artystycznego od prototypu.

Dzięki otwarciu się na Zachód i jego osiągnięcia literackie rosyjscy pisarze czerpali pomysły nie tylko z utworów współczesnych im twórców, ale również wzorowali się na autorach antycznych, których dorobek docierał do Rosji w osiemnastym stuleciu z Zachodu.

Szeroko rozumiane zapożyczenia literackie, o których będzie mowa w monografii, to tłumaczenia obcojęzycznych tekstów, które w mniej lub bardziej dosłowny sposób oddawały oryginał i jego charakter, ale także wykorzystanie wszelkiego rodzaju wątków, motywów, chwytów literackich, obrazów, postaci i innych elementów tekstu źródłowego przez różnych pisarzy. Wpływy i zapożyczenia, jak zauważa Wacław Borowy, mogły mieć charakter ideowy (związek myśli religijnej, filozoficznej, historycznej, psychologicznej), strukturalny (podobieństwo budowy utworów należących do tego samego gatunku), tematyczny, stylistyczny, frazeologiczny (zależność zwrotów danego pisarza od twórczości drugiego). Mogły one być umyślne, czyli takie, które odbiorca ma rozpoznać, ale również nieumyślne i plagiatorskie².

W pierwszych trzech teoretycznych rozdziałach monografii omówione zostaną następujące kwestie: problem praktyki imitacyjnej w osiemnastowiecznej Rosji, jej przyczyny i sposoby funkcjonowania oraz refleksje twórców związane z tym procederem; działalność translatorska w Rosji w XVIII wieku, sposoby przekładu oraz rodzaje przekładanych tekstów; jedna z częściej praktykowanych form wolnego przekładu, przystosowująca oryginał do charakteru rosyjskiej obyczajowości.

Kolejne siedem rozdziałów ma charakter analityczny i pokazuje na konkretnych przykładach, co i w jaki sposób zapożyczane było z literatury zachodnioeuropejskiej, wschodniej i antycznej przez rosyjskich utalentowanych, ale też drugo- i trzeciorzędnych autorów.

W rozdziałach analitycznych wykorzystana została przede wszystkim metoda intertekstualna, która pozwoliła na zbadanie relacji pomiędzy rosyjskimi tekstami i ich prototypami. Zwrócona też została uwaga na związki i zależności literackie

² W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, s. 7–45.

między badanymi utworami i tekstami źródłowymi, a także tendencjami, jakie panowały w określonych epokach literackich.

Mimo różnych opinii osiemnastowiecznych autorów dotyczących kwestii uczciwości literackiej i pejoratywnego oceniania procedury zapożyczeń literackich oraz określania ich w kategorii swego rodzaju „przestępstwa” w dziedzinie literatury (nazywanie autorów przyswajających cudze dzieła złodziejami, a uprawianą przez nich procedurę „zapożyczenia” kradzieżą), trzeba zauważyć, że tego rodzaju działania, mimo ich nie zawsze uczciwego charakteru, były niezbędne, ponieważ uchroniły literaturę rosyjską od zastoju, czy też zbyt wolnego rozwoju. Trafiając „na dobry grunt”, spowodowały wręcz to, że w kolejnym stuleciu pojawiły się w Rosji dzieła takich mistrzów pióra, jak Aleksander Puszkina, Lew Tołstoj, Fiodor Dostojewski i wielu innych światowego formatu rosyjskich pisarzy, których pisarstwo stanowi wzorzec do naśladowania po dzień dzisiejszy. Jak słusznie jednak zauważa Borowy, zapożyczenia literackie są zjawiskiem naturalnym, a wielki talent potrafi wyrazić swoją oryginalność nawet jeśli tworzy pod wpływem innego twórcy³.

Tak więc pojawienie się w danym kraju literatury na odpowiednio wysokim poziomie literackim nie jest możliwe bez wcześniejszych prób i doświadczeń, różnego rodzaju wpływów i związków literackich, przekładów, zapożyczeń literackich i kulturowych oraz przenikania tematyki, motywów i form.

Prototyp wykorzystanego utworu mógł być ujawniony, na przykład w tytule, podtytule utworu, bądź przedmowie do niego, w formie zaczerpniętych z niego cytatów, nawiązania do niego w treści dzieła, aluzji, ale również poprzez to, że sporządzono parodię lub pastisz pierwowzoru, a w najgorszym przypadku dopuszczono się plagiatu. Ten sam prototyp mógł być też źródłem inspiracji, oryginalnych pomysłów i przyczynić się do powstania wielkiego i oryginalnego dzieła innego twórcy.

Ponieważ, jak już wspomniano, osiemnastowieczni rosyjscy autorzy nie zawsze przyznawali się do wykorzystanych źródeł, przed badaczami literatury rosyjskiej XVIII wieku, która w dużej mierze inspirowała się zachodnioeuropejskimi wzorcami, pozostaje jeszcze wiele do zrobienia, tym bardziej, że zapożyczenia odbywały się nie tylko bezpośrednio z zachodnioeuropejskiego lub antycznego wzorca, ale mogły być też realizowane na własnym gruncie na podstawie innego, rosyjskiego tekstu, wzorowanego niejednokrotnie na obcojęzycznym prototypie.

³ Tamże.

ROZDZIAŁ I

PRAKTYKA IMITACYJNA W OSIEMNASTOWIECZNEJ ROSJI

W osiemnastowiecznej Rosji naśladownictwo w twórczości literackiej było zjawiskiem powszechnym, choć coraz częściej spotykało się z głosami krytyki pochodzącej od samych twórców. Trzeba jednak zauważyć, że praktyka imitacyjna była znana i stosowana już w Rusi Kijowskiej od pojawienia się tam piśmiennictwa. Staroruski autor pretendujący bardziej do miana odtwórcy, aniżeli twórcy oryginalnego dzieła, dążył do rekonstrukcji pewnego modelu (zazwyczaj gatunkowego) za pomocą kompilacji lub kombinacji istniejących tekstów wzorcowych, bądź wykorzystania wypracowanych już norm i schematów w swoim dziele. Taki sposób tworzenia nie był niczym nowym. Już w czasach starożytnych pisarze korzystali z tematycznych i artystycznych zdobyczy poprzedników, traktowanych przez nich jako wzorce. Teoretyczne zasady praktyki imitacyjnej zawarte były w greckich i rzymskich retorykach i poetykach. I chociaż nie posiadamy dowodów na to, że były one znane autorom w Rusi Kijowskiej, to jednak zdajemy sobie sprawę z tego, że piśmiennictwo staroruskie, bazujące na literaturze bizantyńskiej, musiało korzystać również ze stosowanej w niej praktyce mono- lub poliimitacji.

W okresie staroruskim status tekstu zdecydowanie dominował nad statusem autora, którego osobowość przejawiała się jedynie w takim stopniu, w jakim przewidywał to określony gatunek¹. Pojęcie własności literackiej i związana z nim przynależność określonego dzieła do jednego autora nie miały wówczas prawa bytu. O wartości tekstu nie decydowała indywidualność pisarza, jego oryginalność, lecz to, czy był on podparty innym autorytarnym utworem i zawierał pochodzące z niego cytaty bądź myśli. Pewnym odstępstwem od tej reguły było piśmiennictwo Iwana Groźnego i Awwakuma, odbiegające od przyjętych wzorców, choć w dalszym ciągu posługujące się cytatami z *Biblii* i Ojców Kościoła.

Istotne zmiany w tym względzie nastąpiły dopiero w wieku XVII, kiedy to – jak zauważył Siergiej Nikołajew – autorzy, z Symeonem Połockim na czele, nie rezygnując z wykorzystywania cudzych tekstów, czy też ich kompilacji zaczęli

¹ Д.С. Лихачев, *Возрастание личностного начала в литературе XVIII века*, [w:] tegoż, *Историческая поэтика русской литературы*, Санкт-Петербург 1997, s. 410.

podchodzić do nich krytycznie i próbowali nadać zastosowanym w nich tradycyjnym obrazom, figuram, toposom, motywom i wątkom, indywidualny charakter. Zdarzało się też, że emulowali z autorem prototypu poprzez dążenie do stworzenia lepszego, wartościowszego, ale już nie anonimowego tekstu². Najczęściej nie podawali przy tym nazwiska autora tekstu, który wykorzystali jako wzorzec do naśladowania. Jak słusznie stwierdza Siergiej Nikołajew, ich działań nie należy jednak poczytywać za kradzież literacką, lecz raczej należy traktować je jako rezultat wielowiekowej tradycji staroruskiej, zakładającej możliwość korzystania z cudzych tekstów bez obowiązku ujawniania ich autorów. Wybitny znawca literatury staroruskiej – Dymitr Lichaczow nazywał utwory wzorowane na innych „niestylizacyjnymi naśladownictwami”³.

Mimo pojawienia się przejawów świadomości autorskiej na przełomie XVII i XVIII wieku, kwestia oryginalności i imitacji nie wywoływała jednak większego zainteresowania wśród ówczesnych twórców i teoretyków, czego potwierdzeniem jest brak wypowiedzi na ten temat. Pierwsza znacząca praca dotycząca kwestii naśladowania to traktat poetycki *O sztuce poetyckiej (О поэтическом искусстве, 1705)* Teofana Prokopowicza. Jego przemyślenia nawiązywały do wywodzącej się ze starożytności i rozpowszechnionej w Europie Zachodniej teorii naśladowania wzorców literackich⁴. Swe rozważania Prokopowicz rozpoczął od objaśnienia słowa *poeta*. Dla jego eksplikacji wykorzystał trzy synonimiczne terminy: *творець, сочинитель* i *подражатель*. Pierwszy z nich, jak wyjaśnia, nawiązuje do inwencji twórczej poety, pozostałe dwa wykazują ścisły związek z greckim terminem *mimesis*, oznaczającym naśladowanie otaczającej rzeczywistości.

Zauważmy, że Prokopowicz wymienił w swej pracy zarówno nazwiska starożytnych, jak też nowożytnych teoretyków wypowiadających się na temat imitacji, co świadczy o tym, że problematyka ta, i związana z nią polemika, były mu doskonale znane (najprawdopodobniej zapoznał się z nimi podczas edukacji w Rzymie lub w Polsce).

Do *mimesis*, określanej dalej jako *подражание*, powrócił Prokopowicz jeszcze w rozdziale trzecim swej pracy. Wyjaśnia w nim, że jest ona elementem priorytetowym każdego utworu poetyckiego. Jej brak oznacza, że poezja jest martwa. Naśladowanie natury w poezji stanowi, według niego, jej duszę. „Под поэтическим же вымыслом, или подражанием – пишет Prokopowicz – следует понимать

² С.И. Николаев, *Литературная культура петровской эпохи*, Санкт-Петербург 1996, s. 94–96.

³ Д.С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1979, s. 184–207.

⁴ Zob.: Н.Д. Кочеткова, *Проблема подражания, [w:]* tejsze, *Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания)*, Санкт-Петербург 1994.

не только сплетение фабул, но и все приемы описания, которыми человеческие действия, хотя бы и подлинные, изображаются правдоподобно”⁵.

W rozdziale IX zatytułowanym *Naśladowanie* Prokopowicz poruszył z kolei problem stosunku do cudzego tekstu. Użyty przez niego termin *подражание* nabrał w tym przypadku innego znaczenia niż poprzednio. Eksplikuje go bowiem jako naśladowanie innych autorów („прилежное занятие чтением авторов, с помощью чего мы стараемся уподобиться какому-либо выдающемуся поэту”⁶). Zachęcając do naśladowania wzorców, ostrzega jednocześnie przed wierną, niewolniczą imitacją, prowadzącą do plagiatu. Aby stać się wybitnym poetą nie wystarczy – jak przekonuje Prokopowicz – posiadać określoną wiedzę i praktykę (*упражнения*). Niezbędnym warunkiem jest – według niego – posiadanie mistrzów: „идя по стопам которых мы достигнем одинаковой с ними цели”. Zauważmy, że Prokopowicz nie wspomina przy tym o emulacji z wybitnymi pisarzami, lecz jedynie o dążeniu do osiągnięcia ich poziomu. Dodaje przy tym, że należy naśladować przede wszystkim tych wielkich twórców, którzy uprawiają podobny do nas rodzaj twórczości (np. jeśli chcemy napisać epopeję, musimy czytać i naśladować Wergiliusza; elegię – Propercjusza, Owidiusza itd.).

Prokopowicz zauważa przy tym, że zbyt dokładne naśladowanie prototypu może prowadzić do powielania jego niedociągnięć. Ci, którzy w ten sposób postępują zostali nazwani przez Prokopowicza tak, jak to uczynił wcześniej Horacy – „рабской скотиной”.

Prokopowicz przestrzega również twórców przed tym, że podczas naśladowania wzorców może dojść do popełnienia plagiatu i dlatego też poucza:

... серьезное подражание состоит не в том, чтобы развивать что-нибудь совершенно одинаковым способом с Вергилием или переносить его повествование, вымыслы, выражения или что-либо иное в наше произведение. Ведь поступать так – означает или писать пародию, или, при чрезмерном заимствовании, совершать плагиат⁷.

Opisany powyżej, niewolniczy sposób naśladowania zaleca on jedynie jako rodzaj ćwiczenia, które może pomóc w opanowaniu stylu autora, na którym się wzorujemy. Istota naśladowania natomiast polega według Prokopowicza na tym, by myśleć w podobny sposób do autora, którego naśladowujemy. Jeśli tak uczynimy, wówczas styl naszego utworu dorówna stylowi autora pierwowzoru.

⁵ *Русская литература XVIII века. 1700–1775. Хрестоматия*, сост. В.А. Запалов, Москва 1979, s. 41.

⁶ Tamże, s. 43.

⁷ Tamże, s. 44.

Pojawienie się traktatu Prokopowicza miało niewątpliwie istotne znaczenie dla osiemnastowiecznej literatury, ponieważ wytyczał on kierunek jej rozwoju poprzez kultywowanie wielowiekowej praktyki imitacyjnej, mobilizował autorów do emulacji z wzorcami, a jednocześnie rozbudzał w nich świadomość własności literackiej i związanych z nią konsekwencji.

Powszechnie stosowana praktyka imitacyjna niejednokrotnie doprowadzała jednak do plagiatów i kradzieży literackich, co wcześniej brał pod uwagę i próbował uświadomić twórcom Prokopowicz. Bardzo trafnie opisał tę sytuację Mikołaj Osipow w motcie zamieszczonym w jego zbiorze *Nie prosto w oczy, a w samą brew* (*Не прямо в глаз, а в самую бровь*, 1790), które brzmiało: „Один писатель столько теперь окрадывает и грабит другого, что настоящие оригиналы столько же ныне сыскать трудно, сколько прямую искренность и чистосердечие”. Jak się okazuje, na etyczną stronę tego zjawiska zwrócili uwagę również inni osiemnastowieczni autorzy, którzy w przedmowach do swych utworów, czasopismach, bądź w utworach literackich wypowiadali się na ten temat.

Jednym z nich był Michał Łomonosow, który w artykule *Nad cechami poety rozważanie* (*О качествах стихотворца рассуждение*) zamieszczonym w czasopiśmie „Miesięcznik Zawierający Dzieła ku Pożytkowi i Rozweseleniu Służące” („Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие”) z 1755 roku deklaruje się jako zdecydowany zwolennik praktyki imitacyjnej, polegającej na wzorowaniu się na mistrzach. Uważa, że idealny poeta powinien znać i naśladować dzieła wybitnych starożytnych autorów, a także tych współczesnych twórców, którzy stali się wielcy, ponieważ korzystali z ich osiągnięć:

Стихотворец, не знающий ниже грамматических правил, ниже риторических, да когда еще недостаточен и в знании языков, а паче в оригинале авторов, ежели не читал тех, которые от древних веков образцом стихотворству остались, или новых, которые тем точно как великие великим подражали, то николи до познания стихотворства достигнуть не может⁸.

Do naśladowania modeli pochodzących z literatury antycznej (Horacego, Persjusza, Juwenalisa), a także nowożytnej (Nicolas Boileau) przyznawał się z kolei Antioch Kantemir w swej czwartej satyrze. Mimo że nie był on wiernym naśladowcą wspomnianych autorów, lecz traktował ich utwory jedynie jako inspirację do wyrażenia własnej indywidualności, to jednak w *Liście II do swoich wierszy* (*Письмо II к стихам своим*, 1743) będącym swobodną imitacją *20 Listu Horacego, księgi I*, zwraca się do wszystkich tych, którzy posądzą go o kradzież z takimi oto słowami:

⁸ *Хрестоматия по русской литературе XVIII века*, сост. А.В. Кокорев, Москва 1965, s. 158.

Зависть, вас пошевелия, найдет, что я новых
И древних окрал творцов и что вру по-русски
То, что по-римски давно уж и по-французски
Сказано красивее. Не чудно с готовых
Стихов, чаёт, здравого согласно с законом
Смысла, мерны две строки кончить тем же звоном⁹.

Oddźwięki teorii imitacyjnej Prokopowicza znajdujemy w *Epistole o rymotwórstwie* (*Эпистоле о стихотворстве*, 1747) napisanej przez Aleksandra Sumarokowa. Nawołuje on w niej wszystkich twórców do zapoznania się ze sztuką poetycką Boileau, a także do wzorowania się na tych autorach, którzy w danym gatunku byli najlepsi. Warto przy tym podkreślić, że zaleca brać przykład nie tylko z wielkich autorów starożytnych, ale także z rodzimego poety – Łomonosowa, którego wymienia jako wybitnego twórcę ód¹⁰:

Ступай за Боалом и исправляй людей.
Смеешься ль, страсти зря, представь мне их примером
Когда имеешь ты дух гордый, ум летущ
И вдруг из мысли в мысль стремительно бегущ,
Оставь идиллию, элегию, сатиру
И драмы для других: возьми гремящу лиру
И с пышным Пиндаром взлетай до небеси,
Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси:
Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен¹¹.

W artykule *O nienaturalności* (*О неестественности*, 1759) Sumarokow nawiązuje z kolei do teorii mimetycznej. Twierdzi, że prawdziwy poeta powinien znać nie tylko zasady sztuki poetyckiej, ale także wyrażać swe emocje i naśladować naturę, co wbrew pozorom nie jest sprawą prostą. Jeśli tego nie czyni, to jego poezja jest nieszczerą i nie oddaje istoty rzeczy:

Стихотворцы, которые, следуя единым только правилам, а иногда и единому желанию ползти на Геликон, нимало не входя в страсть и ничего того, что им предлежит, не ощущая, пишут только то, что им скажет умствование или невежество, не спрашиваяся с сердцем или паче не имея удобства подражать естества простоте, что всего писателю труднее, кто не имеет особенного дарования,

⁹ *Русская литература XVIII века*, сост. Г.П. Макогоненко, Ленинград 1970, s. 75.

¹⁰ Przypomnijmy, że Sumarokow nie był zwolennikiem wyszukanego, zbyt zawiłego – jego zdaniem – stylu ód Łomonosowa, który wyśmiewał w cyklu *Bzdurnych od* (*Вздорные оды*).

¹¹ *Русская литература XVIII века*, сост. Г.П. Макогоненко..., s. 112.

хотя простота естества издали и легка кажется. Что более стихотворцы умствуют, то более притворствуют, а что более притворствуют, то более завираются¹².

Stosunkowo duża liczba wypowiedzi dotyczących praktyki imitacyjnej zawarta jest w przedmowach do osiemnastowiecznych utworów. W nich pisarze-praktycy dzielili się z czytelnikami i innymi autorami swymi refleksjami na temat sposobu wykorzystania wzorcowych tekstów poprzedników, działalności imitacyjnej lub też polemizowali z tymi, którzy posądzali ich, bądź mogli posądzić o kradzież literacką.

Twórcą, który wielokrotnie poruszał tę problematykę był Włodzimierz Łukin. Jako inicjator działalności przekładowej, polegającej na przystosowywaniu obcych wzorców literackich do rosyjskiej obyczajowości („склонение на русские нравы”), nie raz spotkał się z zarzutami o kradzież literacką. Swe przedmowy traktował jako forum do publicznego wyrażenia apologetycznych sądów na temat praktyki imitacyjnej.

W przedmowie do komedii *Papla* (*Пустомеля*, 1765) Łukin deklaruje się jako zwolennik naśladowania cudzych tekstów i traktowania ich jako wzorców. Zastrzega jednak, że uczciwi ludzie (twórcy) powinni przyznawać się do tego i nazywać źródło, które wykorzystali. W przeciwnym razie zachowują się jak złodzieje, którzy przyswoili sobie cudzą własność i traktują ją jak własną. O komedii *Papla* pisze, że „... сия взята из театра господина Боасси, где она под именем *Babillard* напечатана, и я, не присваивая себе чужих трудов, признаваюсь, что она не моя, а переделанная мною на наши нравы и обыкновения”¹³. Swą wypowiedź kończy pesymistyczną refleksją dotyczącą tego, że nastały czasy, w których sławnymi pisarzami zostają ci, którzy umiejętnie wykorzystują cudze teksty i traktują je jak własne:

По моему мнению – пишет – и тот писец весьма неблагодарен, который, воспользовавшись наставлениями человека в науках пред собою превосходного, не захочет после признавать его своим учителем; а тот уже и самый неблагодарнейший, который у мертвых отъемлет единственную часть достоинством их надлежащую. Заимствовать необходимо надлежит: мы на то рождены; но надлежит в том и признаваться; а чужое присваивать, есть дело весьма непохвальное. Полно, ныне такой век, что и во всем свете те лишь знатными писателями и называются, которых прочих выкрадут и искусенько прикрывши за свое сочинение показывают¹⁴.

¹² *Русская литература XVIII века. 1700–1775 ...*, s. 150.

¹³ Tamże, s. 247.

¹⁴ В. Лукин, *Предисловие к „Пустомеле”*, [w:] В. Лукин, *Сочинения и переводы В. Лукина*, Санкт-Петербург 1765, s. 154.

Okazując swą bezradność wobec takiej sytuacji stwierdza:

Но время сие разсуждение оставить: от него прибыли мало, или лучше сказать и совсем никакой нет, а злодеев очень много получить можно¹⁵.

Z kolei w przedmowie do komedii *Rozrzutnik przez miłość nawrócony* (*Мот, любовь исправленный*, 1765) Łukin lojalnie informuje czytelników, że jej prototypem była sztuka francuskiego komediopisarza Philippe'a Néricaulta Destouchesa *Dissipateur*. Wyznaje jednocześnie, że napisanie własnego utworu na podstawie innego, nie jest wcale łatwym zadaniem: „Не столь трудно было бы мне сделать мою комедию, если бы я не знал и не так много почитал де Туша”. Autorytet autora pierwowzoru zmobilizował jednak Łukina do zrealizowania swego zamiaru, ponieważ – jak stwierdził – „Сей великий автор в своих комедиях достоин подражания”¹⁶. W jego komediach zafascynowały Łukina przede wszystkim: mądre myśli, kompozycja, spłot wydarzeń, bogactwo trafnych sądów i dowcipnych scen. Zabiegi, które zastosował, przystosowując tę komedię do rosyjskiej obyczajowości, spowodowały, że odbiegała ona dość znacznie od pierwowzoru. Mimo to, obawiając się zarzutów o kradzież, pisał: „Кажется, что я не подражал де Тушу, и не можно меня почесть вором, обокравшим красоты его”¹⁷.

Z przedmowy do kolejnej komedii Łukina *Stalość nagrodzona* (*Награжденное постоянство*, 1765) dowiadujemy się, że jej prototypem była komedia *L'Amante Amant* francuskiego dramaturga Jeana Galberta de Campistrona. Oprócz zmiany tytułu Łukin nadał bohaterom swej sztuki rosyjskie imiona i osadził akcję w realiach rosyjskich. Przeróbka ta, jak pisze Łukin, podobnie jak kilka innych komedii przełożonych przez propagatorów teorii przystosowywania obcych wzorów do rosyjskiej obyczajowości, spotkała się z zarzutami przeciwników tej metody przekładu¹⁸. „Переделывать комедии – цытуе их слова W. Łukin – стыдно для прелагателя, а потому бесчестно и для его одноземцев. Лучше-де свои подлинные делать или над чем-нибудь полезным трудиться”. Na co Łukin odpowiada z sarkazmem: „Вот все их доказательства! [...] брань есть обыкновенное сущих невежд оружие. Мне кажется – pisze dalej – что не комедии переделывать стыдно, но стыдно браниться; а в том, что лучше подлинные делать, все, существо драм знающие, без малейшего противоречия согласны с ними будут”¹⁹. Tłumacząc się brakiem czasu i sił Łukin informuje, że będzie robił dalej to, co do tej pory.

¹⁵ Тамże, s. 155.

¹⁶ *Русская литература XVIII века*, сост. Г.П. Макогоненко..., s. 147.

¹⁷ Тамże, s. 148.

¹⁸ Przypomnijmy, że przekład był uważany w XVIII wieku za jedną z technik wykonywania wzorów literackich.

¹⁹ *Русская литература XVIII века. 1700–1775...*, s. 248–249.

Ważnym elementem przedmowy Łukina jest zaprezentowana przez niego próba definicji terminów: naśladowanie i przeróbka. Pierwszy z nich – naśladowanie – polega jego zdaniem na wykorzystaniu charakteru lub motywu pochodzącego z tekstu wzorcowego w celu wykreowania nowego, lepszego w nowym utworze. Celem przeróbki zaś jest modyfikacja tekstu oryginalnego, mająca na celu nasycenie go elementami rodzimymi, bliskimi odbiorcy, znanymi mu z codziennego doświadczenia. Przeróbka pozwala również na dokonywanie skrótów pierwowzoru, abrewiacje bądź amplifikacje. Eksplicacja tych terminów przez Łukina pokazuje, że doskonale rozumiał on, na czym polega ich istota i jednocześnie świadczy o tym, że przeróbki Łukina (do których się przyznawał) nie mają nic wspólnego z plagiatem, który nie wskazuje wykorzystanego źródła inspiracji.

Do zwolenników teorii imitacyjnej zaliczyć można też Pawła Lwowa, którego utwór, a właściwie jego tytuł – *Rosyjska Pamela, czyli dzieje Marii, cnotliwej wieśniaczki* (*Российская Памела, или история Марии, добродетельной помещицы*, 1789) kieruje uwagę odbiorcy ku jego prototypowi – *Pameli, czyli cnoty nagrodzonej* Samuela Richardsona (1740). Jak wynika jednak z wypowiedzi wstępnej autora, to nie utwór Richardsona zainicjował napisanie *Rosyjskiej Pameli*, lecz miłość i przywiązanie do ojczyzny, w której żyła cnotliwa, szlachetna wieśniaczka. Ze względu na podobieństwo do bohaterki książki Richardsona, Lwow wymienił jej imię w tytule z epitetem wskazującym jednak na rosyjski rodowód. W drugiej, opisowej części dwuczłonowego tytułu wyjaśnia, że jego bohaterką jest rosyjska cnotliwa wieśniaczka o imieniu Maria. Inspiracją do napisania tego utworu nie była jednak – jak wyznaje – powieść Richardsona, lecz otaczająca go natura, której częścią była Maria. Ta deklaracja pozwala nam twierdzić, że Lwow był zwolennikiem Arystotelesowskiej mimetycznej teorii naśladowania, polegającej na celowym wyborze reprezentatywnych elementów rzeczywistości i przekształcaniu ich w świat fikcji literackiej. W celu odparcia zarzutów o kradzież literacką Lwow napisał:

... скажут, что это не мое: я и сим не обижусь; пусть их, что хотят, то и говорят, всякому дана воля на то, чтобы он был свободен. – Правда, что я выписывал; но выписывал из отверстой пред глазами каждого книги хороших и дурных примеров, откуда и самый знаменитый авторов извлекает свое сочинение. Природа такой источник, из коего и большей и малой могут черпать и в котором бывает как чистая, так и мутная вода. – Но на что оправдания? – Это лишнее²⁰.

Teorię mimetyczną realizował w swej praktyce twórczej również Mikołaj Nikolew, którego posądzono w związku z tym o kradzież literacką. W przedmowie do opery komicznej *Rozana i Lubim* (*Розана и Любим*, 1781) próbuje on

²⁰ П. ЛЬВОВ, *Российская Памела*, Санкт-Петербург 1789, s. 5–6.

wytłumaczyć się z postawionych mu zarzutów o przywłaszczenie elementów scenografii do tej opery z różnych francuskich realizacji tego gatunku oraz postaci jednego z bohaterów – drwala, którego prototyp można było rzekomo znaleźć w jakiejś francuskiej sztuce:

Правда, что громы, дожди, горы, леса, реки, шалаши и проч. – pisze – во многих есть французских операх, во многих комедиях и во многих увеселительных зрелищах; но доказывает ли сие кражу? желая представить гору, льзя ли вместо горы представить ров? И какая нужда избегать такой малости? в театральнх ли украшениях сочинителевы заключаются чувствования, правила и остроумие? Наконец, льзя ли избежать, чтоб не повстречаться воображением своим, не довольно с воображением таких безделиц, каковы суть театральныя украшения; но даже с воображением пиитическим, с мыслями, с чувствами и с выражениями безчисленнаго множества, как древних, так и новых писателей? Менее ли Расин Еврипида, хотя он не токмо, чтоб встречаться с Еврипидом, но и занимал у него? Странные люди, или лучше сказать, странные мухи!... терпи²¹.

Proces naśladowania rzeczywistości empirycznie dostępnej może prowadzić – jak wyjaśnia Nikolew – do powstania w literaturze analogicznych obrazów rzeczy, ale również pojawienia się podobnych myśli, uczuć, idei zarówno u dawnych, jak też współczesnych pisarzy. Niestety, nie wiedzą o tym ci wszyscy, którzy oskarżają go o kradzież („все-таки невежды же” – jak określa ich Nikolew). Nie są oni jednak w stanie zniszczyć swymi oszczerstwami wykształconych i utalentowanych twórców (przypomnijmy, że Nikolew był człowiekiem gruntownie wykształconym) i dlatego też autor zwraca się do nich w ironicznym w swej wymowie, ośmieszającym ich wierszem:

Пускай жужжат,
Пускай бунчат
И пыль в глаза пускают.
Во век хорошаго они не помрачат,
А просвещеннаго ума не ослепят,
Колико ни хотят,
Колико тем себя невежды ни ласкают:
От мух
Не будешь глух²².

Jedną ze stosowanych często w osiemnastowiecznej Rosji metod imitacyjnych była poliimitacja, polegająca na naśladowaniu kilku modeli, które mogły

²¹ Н.П. Николев, *Розана и Любим*, Москва 1781, s. nlb.

²² Тамże.

pochodzić z różnych epok, zarówno od koryfeuszy, jak też epigonów, oraz reprezentować różne gatunki i style. Zgodnie z tą metodą czerpano z wielu wzorców to, co miało służyć wzbogaceniu dzieła konkretnego autora. Praktyka poliimitacyjna zezwalała nie tylko na wierne naśladowanie formuł, zwrotów pochodzących z pierwowzoru, ale także na włączanie do tworzonego utworu całych partii tekstu z naśladowanego dzieła. Przypadek taki ma miejsce na przykład w zbiorze Fiodora Bogodarowa *Plaster moralny* (*Нравственный пластырь*, 1792). We wstępie autor informuje, że do napisania swego utworu wykorzystał różne źródła, które posłużyły mu jako wzorce i że zaczerpnął z nich tylko to, co mu było potrzebne. Wypowiedź Bogodarowa nawiązuje do teorii poliimitacyjnej Lucjusza Anneusza Seneki Retora i jego syna Lucjusza Anneusza Seneki Filozofa, którzy twierdzili, że naśladowując jeden model nigdy nie osiągniemy równej mu doskonałości i dlatego też lepiej jest wspierać się kilkoma wzorcami. Swe wywody Bogodarow ilustruje za pomocą zastosowanej przez Senekę Filozofa metafory pszczoły wyszukującej kwiatów nadających się do zebrania z nich miodu, a następnie rozdzielającej przyniesiony nektar i układającej go w plastry²³. Obraz ten Bogodarow uzupełnił jeszcze przysłowiem o rzemieniu i brzytwie:

Я не отваживаюсь что-нибудь из сего издания присвоить моему умствованию; но старался подражать пчеле, собирающей из многих вещей полезное и приятное; или по пословице некоторого мудреца, употребляю себя вместо ремня, которой сам не режет, а бритву острит²⁴.

Jak wynika z wypowiedzi niektórych twórców stosujących teorię imitacyjną w praktyce, istotnym problemem było dla nich ujawnienie źródła, które wykorzystali przy tworzeniu swego utworu. Zarówno podanie go, jak też zatajenie groziło im oskarżeniem o plagiat, złodziejstwo literackie. Tego rodzaju wahania natury etycznej mają miejsce na przykład w przedmowie Mikołaja Brusilowa do komedii *Mieszkaniec Gwadelupy* (*Гваделупской житель*, 1800). Autor ostatecznie zdecydował się nazwać autora pierwowzoru – Louisa Sébastiena Merciera, licząc na to, że nie będzie posądzony z tego powodu o kradzież:

Кажется, что сие предубеждение было необходимо, дабы не быть мне почтену за выкравшего чужей труд²⁵.

²³ Przypomnijmy, że za źródło metafory poety-pszczoły uważane jest *De natura rerum* Lukrecjusza (III 10–13). Czytaj o tym więcej w: A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, s. 40.

²⁴ Ф. Богодаров, *Нравственный пластырь*, Москва 1792, s. nlb.

²⁵ Н. Брусиллов, *Гваделупской житель*, Санкт-Петербург 1800, s. 8.

Nie wszyscy autorzy traktowali jednak problem naśladownictwa i związane z nim konsekwencje tak poważnie, jak przedstawieni wyżej twórcy. Na przykład Wasyl Lowszyn w przedmowach do kilku swych utworów poruszył tę kwestię w niekonwencjonalny, żartobliwy sposób. We wstępie do tłumaczenia utworu Christopha Martina Wielanda *Zwierciadło dla wszystkich* (*Зеркало для всех*, 1795), wykorzystując metaforę, ironię, autoironię, a nawet przysłowie, jawnie drwi z praktyki imitacyjnej stosowanej przez niezbyt utalentowanych twórców, którzy przyswajają sobie cudze teksty po to, by zyskać sławę:

...но как все люди суть человеки, то и прошу позаглянуть в наше зеркало – в наше? Да почему? Ведь не я отливал это зеркало, а только навел на него рускую фольгу, то есть, сказать яснее, позамаслил лоск. – Однакож, не столько, чтоб нельзя было в него глядеться, а столько, чтоб пустить в глаза туману и чтоб может быть сочли это сделье за мое собственное. Сказать истинну: очень бы мне сего хотелось! Но нет! Поверьте, что это неправда. Я чистосердечен. Не все так поступают с авторами: многие, списавши дурную копию с хорошего подлинника, выдают за порождение собственного своего мозгу, в чем и успевают: ибо форма мозгу их ясно на этом выпечатывается. Впрочем, не именовать автора имею я законныя причины: во первых, что может быть не выищется ли простаков, которые сочтут меня за самого сочинителя! Во вторых, естли я удачно снял рускую копию, и без меня узнают, Виландовой ли, Геснеровой ли, или инаго мастера фабрики это произведение по пословице: виден сокол и по полету. Когда же не узнают, тем лучше! Грех мой не столько будет важен²⁶.

Z zacytowanego fragmentu wynika, że Lowszyn zastosował podczas tłumaczenia, będącego jedną z podstawowych technik wykorzystywania wzorów literackich, metodę „przystosowania obcojęzycznego tekstu do rosyjskiej obyczajowości”. Ironicznie brzmiąca rada Lowszyna, aby nie przyznawać się do wykorzystanego prototypu, świadczy o negatywnym stosunku autora do tych, którzy zbyt wiernie naśladowując cudzy tekst nie wnoszą nic własnego, indywidualnego do tworzonego przez nich utworu.

Na temat naśladownictwa wypowiada się Lowszyn również w ironicznie nacechowanej, wierszowanej przedmowie do *Bajek rosyjskich* (*Русские сказки*, 1780), nazywając tym razem wspomniany wcześniej proceder kradzieżą:

Окраду всех творцов, как это обычайно.
 Волтер, Расин в стихах моих заговорят,
 И с ними я тогда поставлен буду в ряд.
 Перо мое в ответ: „Конечно, все случайно,
 Что красть и продавать мысль умных за свою.

²⁶ К.М. Виланд, *Зеркало для всех*, ч. I, Калуга 1795, s. nlb.

Один лишь терпит в том страдалец наш Пегас,
Коль в оборот попадет мочальную у нас...²⁷

Oddźwięki polemiki dotyczącej imitacji znajdujemy także w dwóch komediach Iwana Kryłowa: *Autor w przedpokoju* (*Сочинитель в прихожей*, 1786) i *Psołnicy* (*Проказники*, 1787–1788) oraz w opublikowanym przez niego anonimowo w 1792 roku pamflecie *Skrucha twórcy Kraduna* (*Покаяние сочинителя Крадунa*). Kryłow wyraził w nich swój stosunek do praktyki imitacyjnej, czyniąc jednocześnie osobiste aluzje do działalności imitacyjnej ówczesnego dramaturga, uważanego za spadkobiercę Aleksandra Sumarokowa – Jakowa Książnina.

W komedii *Autor w przedpokoju* znajdujemy opis działalności pisarskiej jednego z bohaterów – hrabiego, przedstawiony przez jego służbę. Z jego wypowiedzi dowiadujemy się, że „он [...] выбирает из многих книг, что ему полюбитя, и у него из того выходит всегда добрая книга, и вить за то, сударь, ученой человек!”²⁸

W tej pełnej – zdawałoby się – podziwu i powagi charakterystyce wyczuwalny jest podtekst ironiczny, odzwierciedlający rzeczywisty stosunek autora do wszystkich, którzy parają się zbyt dosłownie rozumianą praktyką poliimitacyjną, nie wiodącą ich ku wypracowaniu własnego, indywidualnego stylu.

W komedii *Psołnicy* z kolei, będącej pamfletem dramatycznym przeciwko Książninowi i jego żonie, Kryłow odniósł się do wiernej, „niewolniczej” imitacji tekstów, prowadzącej często do naruszenia własności autorskiej, a co za tym idzie – do plagiatu. Swym postaciom Kryłow nadał znaczące i ośmieszające je imiona: Rymokrad (Рифмокрад) i Trajkotka (Трапатора), Ciągnisłów (Тянислов), Oszustka (Плутона). W kontekście naszych rozważań istotna jest przede wszystkim postać Rymokrada, którego imię ma związek z prowadzoną przez niego działalnością. A oto jak wypowiadają się na temat jego praktyki plagiatorskiej inni bohaterowie komedii:

В доме у Спознаева говорят, что ваш муж выкрадывает свои сочинения²⁹.

...В доме у Разумова говорят, что сочинения его все выкрадены³⁰.

В доме у Твердомысла говорят, что он ворует свои сочинения³¹.

²⁷ В. Левшин, *Русские сказки*, ч. IV, Москва, s. 84.

²⁸ *Полное собрание сочинений И.А. Крылова*, т. 1, Санкт-Петербург 1904, s. 201.

²⁹ Тамże, s. 271.

³⁰ Тамże.

³¹ Тамże, s. 272.

...у него ничего собственного нет, а все выкраденое³².

Я вам докажу, что он обокрал Вольтера, Расина, Кребиллона, Метастазиса, Мольера, Реньярда³³.

Азбукин

Так Он не на шутку вор? Смотри, пожалуй, уж и во Франции это напечатано! Да он публичный вор, братец ты мой, а я совсем этого и не думал! ... И часто он в этом упражняется?

Тянислов

Всякой день. [...] например, вот из этой книги, если ему понадобится одна строчка, так он ее и выкрадет³⁴.

Jak widać, terminologia związana ze złodziejskim procederem w odniesieniu do praktyki imitacyjnej, pojawia się w sztuce Kryłowa stosunkowo często (kraść, wykradены, обокрасть, воровать, вор, публичный вор), a sam problem kradzieży literackiej przewija się na przestrzeni całej sztuki. W tym kontekście warto przywołać fragment utworu, opisujący trud złodzieja-kompilatora, w którym doskonale uwidocznił się talent satyryczny Kryłowa:

Рифмокрад (один). Сочинять стихи, а особливо трагедии, есть вещь довольно трудная. Для нея оставил я попечение о доме, о жене, о детях, и, кажется, с помощью Расина и прочих пишу не хуже других. Но, к несчастью, живу в такой век, когда французской язык сделался у нас употребителен, и всякой стих... (Слуга вносит книги.) Но вот и трагедии! Подай сюда! Поди вон. (Слуга выходит). Вот отселе один стих... дай замечу... (развернув другую.) отселе можно шесть... Эти два стиха очень хороши. Ах! Этот стих из *Аделаиды* он сделает украшение не только монологу, но и всей трагедии. Я им заключаю... ну, кажется, он будет изряден! Хотя я наружно скромн, но внутренно надобно отдать себе справедливость, что я великой автор! Вить вот и один монолог трудно набрать: каково же целую то трагедию! Ей, ей, очень мудрено!³⁵

Opis kradzieży literackiej znajdujemy też w pamflecie Kryłowa *Skrucha twórcy Kraduna* (zwróćmy uwagę na znaczące nazwisko tej postaci, zawierające rdzeń „krad”), w którym szczeróść bohatera mówiącego o stosowanej przez niego praktyce imitacyjnej graniczy z cynizmem:

³² Там же, s. 278.

³³ Там же, s. 279.

³⁴ Там же, s. 281.

³⁵ Там же, s. 331.

Первая ода была мною выкрадена из Ломоносова, я не устыдился брать целыми строфами, переставя передние стихи назад, а задние наперед, отчего смысла выходил совсем новый, я то же само делал и со строфами.

Итак, взял я свою комедию, трагедию и все оды и перемешав их вместе, составил из них огромный роман, который я продал книгопродавцу на вес³⁶.

Zaprezentowane powyżej wypowiedzi osiemnastowiecznych autorów dotyczące teorii i praktyki imitacyjnej potwierdzają, że praktyka ta będąc powszechnie stosowaną w tym stuleciu, wzbudzała różnego rodzaju refleksje ówczesnych twórców. Byli oni niewątpliwie świadomi związanych z nią korzyści, ale zauważali też wynikające z niej niebezpieczeństwa. Warto przy tym zauważyć, że wypowiedzi autorów świadczą o zmianach zachodzących w świadomości twórców na temat własności literackiej. Co ciekawe dotyczą one jednak bardziej sfery etycznej, aniżeli prawnej. Odwołania w ich wypowiedziach do starożytnych i nowożytnych zachodnioeuropejskich teoretyków i myślicieli dowodzą, że osiemnastowieczni twórcy traktowali problem plagiatu z całkowitą powagą i znajomością rzeczy. Ich wystąpienia na ten temat na forum publicznym miały z pewnością niebagatelny wpływ na bardziej świadome korzystanie z dorobku literackiego innych twórców, ale także kształtowanie się pojęcia własności literackiej i prawa autorskiego w wiekach późniejszych.

³⁶ „Зритель” 1792, май, s. 74, 80.

ROZDZIAŁ II

DZIAŁALNOŚĆ TRANSLATORSKA W XVIII WIEKU I JEJ SPECYFIKA

Tradycja literatury przekładowej w Rosji sięga korzeniami aż do Rusi Kijowskiej. Wśród tłumaczonych tekstów dominowały wówczas te, które służyły krzewieniu nowej religii (fragmenty *Biblii*, żywoty świętych, pateryki, apokryfy). Utwory o charakterze świeckim (kroniki, akty prawne) przekładane były zdecydowanie rzadziej. W okresie staroruskim w zasadzie nie tłumaczono beletrystyki, ponieważ nie odpowiadała ona wymogom średniowiecznej ideologii. Pewne zmiany zaszły dopiero w wieku XVII, gdy Rosja nawiązała ściślejsze kontakty kulturalne z Zachodem, przede wszystkim z Polską. Wtedy to dotarła do Rosji pokaźna liczba zachodnioeuropejskiej prozy narracyjnej¹, która funkcjonowała zarówno w obiegu rękopiśmiennym, jak też drukowanym.

Przełom w dziedzinie translacji nastąpił w wieku XVIII, kiedy Piotr I, a po nim kolejni władcy zainteresowali się Europą Zachodnią i jej osiągnięciami w różnych dziedzinach, w tym także w kulturze i literaturze. Na dużą skalę zaczęto tłumaczyć teksty, które służyły zaspokojeniu praktycznych, utylitarnych potrzeb społeczeństwa rosyjskiego. Od lat trzydziestych XVIII wieku zauważa się także coraz częstsze próby przekładu artystycznego i zainteresowanie problemami translatorskimi. Nieprzypadkowo rosyjski badacz Michał Aleksiejew, na początku lat trzydziestych XX wieku, nazwał osiemnaste stulecie „okresem doświadczalnym” w historii przekładu rosyjskiego². Wśród tłumaczonej w XVIII wieku beletrystyki znajdowały się przede wszystkim utwory współczesnych autorów zachodnioeuropejskich, a także twórców antycznych. Praktyka przekładowa stanowiła niejednokrotnie bodziec do wypowiedzi na temat zasad i problemów sztuki translatorskiej. Przedmowy, wstępy, dedykacje do tłumaczonych książek stały się areną sporów i deklaracji, oraz miejscem refleksji nad wyborami translatorskimi. Pisali je zarówno znani i doświadczeni tłumacze, jak też cała rzesza

¹ Zob. np. *История русской переводной художественной литературы*, отв. ред. Ю.Д. Левин, т. 1, Санкт-Петербург 1995; E. Małek, *Staropolska proza narracyjna w procesie literackim Rosji wieku XVII i XVIII*, Łódź 1983.

² Zob. wypowiedź M. Aleksiejewa przytoczoną przez J. Lewina w artykule: *Об исторической эволюции принципов перевода*, [w:] *Международные связи русской литературы. Сборник статей*, ред. М. Алексеев, Москва–Ленинград 1963, s. 9.

drugo- i trzeciorzędnych twórców zajmujących się przekładem, a także uczniowie i studenci, którzy dokonywali tłumaczeń w ramach zajęć szkolnych.

Jurij Lewin stwierdził wprawdzie, że wypowiedzi zawarte w fragmentach wstępnych do utworów dotyczyły przede wszystkim motywacji wyboru przełożonej książki, a nie zasad przekładu, formułowanych zazwyczaj dość ogólnikowo³, ale teza ta niezupełnie odpowiada faktycznemu stanowi rzeczy, ponieważ badacz oparł swe twierdzenie jedynie na wybranych, nielicznych tekstach⁴.

Spośród stosunkowo niewielu prac poświęconych problematyce przekładu w osiemnastowiecznej Rosji⁵ na szczególne uznanie zasługuje opublikowana w latach 1995–1996 dwutomowa *Historia rosyjskiej przekładowej literatury pięknej*⁶, której pierwszy tom poświęcony jest prozie przekładowej od czasów Rusi Kijowskiej po wiek XVIII, natomiast drugi tłumaczeniom poezji i dramatu tego samego okresu. Należy podkreślić, że autorzy *Historii* jako pierwsi rzetelnie i szczegółowo opisali zarówno formy działalności translatorskiej, jak też rodzaj tłumaczonych tekstów od początków piśmiennictwa staroruskiego do XVIII wieku włącznie.

W osiemnastowiecznej Rosji działalnością translatorską zajmowało się niemałe grono ludzi. Taka sytuacja była efektem zainteresowania społeczeństwa rosyjskiego językami obcymi oraz ich nauką, a także coraz większymi możliwościami ich przyswajania. Języków obcych uczono się podczas wyjazdów do Europy Zachodniej, a także w ówczesnych szkołach lub w ramach nauczania domowego. Jak wynika z przedmów i kart tytułowych do przetłumaczonych

³ Ю.Д. Левин, *Об исторической эволюции...*, s. 9.

⁴ Autorka niniejszej pracy poddała analizie ponad 700 fragmentów wstępnych poprzedzających opublikowane w XVIII wieku w Rosji książki i swe rozważania na temat zawartych w nich refleksji autorskich, dotyczących sztuki przekładu, zawarła w studium: *Refleksje na temat praktyki translatorskiej i sztuki przekładu*, stanowiącej część monografii jej autorstwa: *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2003, s. 105–147.

⁵ Zob. np.: И.З. Серман, *Русская литература XVIII века и перевод*, [w:] *Мастерство перевода*, Москва 1963, s. 337–372; *Русский и западноевропейский классицизм: Проза*, Москва 1982, s. 115–137; В.Н. Топоров, „Склонение на русские нравы” с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского Недоросля, [w:] *Текст – культура – семиотика нарратива. Труды по знаковым системам. XXIII*, Тарту 1989, s. 337–372; А.В. Федоров, *Введение в теорию перевода*, Москва 1953; tegoż, *Русские писатели о переводе XVIII–XX*, Ленинград 1960; *Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки*, Ленинград 1983; Г. Гачечиладзе, *Введение в теорию художественного перевода*, Тбилиси 1970; Е. Эткина, *Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина*, Ленинград 1975.

⁶ *История русской переводной...*

w osiemnastowiecznej Rosji książek, przekładem zajmowali się zarówno znani ówczesnej publiczności literackiej twórcy (np.: Wasyl Trediakowski, Antioch Kantemir, Michał Łomonosow, Aleksander Sumarokow, Mikołaj Karamzin, Włodzimierz Łukin), jak też ci, których nazwiska, nawet w osiemnastym stuleciu nie cieszyły się zbyt dużą popularnością. Powszechnie uznani pisarze nie ukrywali zazwyczaj swych personaliów, które (umieszczane na kartach tytułowych) były dla przetłumaczonych książek swego rodzaju formą reklamy. W przypadku mniej znanych tłumaczy przełożone przez nich utwory ukazywały się najczęściej anonimowo.

Jeśli chodzi o status społeczny ludzi zajmujących się przekładem w XVIII wieku, to byli wśród nich przedstawiciele różnych grup i warstw społecznych (profesorowie uniwersyteccy, nauczyciele, urzędnicy, duchowni, przedstawiciele armii, prawnicy, kupcy, a nawet chłopci⁷). Przekładem zajmowali się najczęściej w czasie wolnym od wykonywanego zawodu, licząc tym samym na poprawienie swojej sytuacji finansowej. Byli jednak i tacy, którzy wykonywali swą pracę „z potrzeby serca”, o czym informowali niekiedy w przedmowach lub dedykacjach:

Я, имея некогда свободное время от дел моих и считая оное несносным для меня бременем, вознамерился чем-нибудь заняться. И таким образом, взяв перо, чернилицу, бумагу, начал писать из английских повествований, которых написал целую книгу⁸.

Славное имя Бюффона и глубокия его в испытании природы знания убедили меня остающиеся от должности моей часы употребить на перевод сей малой книги⁹.

...никогда я прежде не воображал себе быть писателем, следовательно и сию должность отправляя в праздные мои часы, которых для меня весьма мало¹⁰.

Сие приношение, плод упражнений моих в свободное время от служения под вожделеннейшим начальством Вашим¹¹.

Zajmujący się przekładem studenci i uczniowie różnego rodzaju szkół traktowali go jako rodzaj ćwiczenia w tłumaczeniu z języka obcego na rosyjski, ale

⁷ Zob. np. hasła biograficzne pisarzy rosyjskich, [w:] *Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 1–3, Ленинград–Санкт-Петербург 1988–2010.

⁸ *Мал золотник да дорог*, Москва 1792, s. nlb.

⁹ *Дух Бюффона*, пер. А. Малиновский, Москва 1783.

¹⁰ *Сирота аглинская или история о Шарлотте Суммерс*, пер. Е. Харламов, Санкт-Петербург 1763, s. nlb.

¹¹ *Персидския письма из сочинений Г. Монтеスキю*, пер. Ф. Поспелов, Санкт-Петербург 1789, s. nlb.

także sprawdzian umiejętności językowych i literackich. Przekładanie tekstów w szkołach miało spełniać – jak zauważyła Jadwiga Ziętarska w odniesieniu do praktyki przekładowej polskiego Oświecenia – dwa zasadnicze cele dydaktyczne: ułatwić poznanie języków obcych i wdrożyć do samodzielnej pracy nad obcym dziełem, czyli nauczyć poprawnego tłumaczenia¹². Analogiczne zjawisko obserwujemy w Rosji. Tłumacze opatrywali zwykle swe przekłady dedykacjami dla bliższych im osób, nauczycieli czy opiekunów. W dedykacjach przyznawali się często, że przełożony utwór jest debiutem w sztuce przekładu, bądź ćwiczeniem i prosili zarówno konkretnego adresata, jak też potencjalnych odbiorców o wybaczenie różnego rodzaju błędów i niedociągnięć. Czasami była to z ich strony kokieteria, częściej – stwierdzenie faktycznego stanu rzeczy, czyli przyznanie się do posiadania niewystarczających umiejętności translatorskich:

... и хотя я чувствую, что перевод мой слаб, и есть ни что иное, как единый ученический опыт, ищущаго стезей парнасских, но Вы сами ободрили меня к изданию в печать сего моего перевода¹³.

Весь Свет признает то за истину, что упражнение в переводах весьма полезно и нужно; я занимался таковыми работами, и сия книга есть первый плод, которой посвятить теперь Вашему Сиятельству принимаю смелость¹⁴.

Сыновняя горячность побуждает меня посвятить Вам сию книжку, первый плод упражнения моего как в иностранных, так и в своем отечественном языке¹⁵.

Книга сия переведена была не с тем, чтоб быть в печати, а единственно только для упражнения моего в немецком языке¹⁶.

Издавая перевод сих комедий в свет, предуведомляем читателя, что каждый из нас единственно для собственного своего упражнения перевел по одной комедии [...] еще в 1768 годе, когда оныя нам читаны были в Гимназии Академии Наук. Как потом высокопочтенное собрание, старающееся о переводе иностранных книг на российский язык, назначило в перевод и сии комедии, то мы, лаская себя тем, что слог сего сочинителя нам уже довольно известен, и что

¹² J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław 1969, s. 188.

¹³ *Эдип, трагедия Г. Волтера*, пер. А. Голицын, Москва 1791, s. nłb.

¹⁴ *Нещастная женищина, или история о Элизе Виндгаме*, пер. М. Превлоцкий, Москва 1788, s. nłb.

¹⁵ *Сусанна, или Торжество невинности над клеветою двух злобных судей израильских*, пер. А. Лопухин, Москва 1791, s. nłb.

¹⁶ *Новыя басни и повести*, пер. М. Базилевичев, Москва 1799, s. nłb.

через то труды наши облегчены будут, вознамерились их [...], исправив, предложить оному¹⁷.

Brak prawa autorskiego w osiemnastowiecznej Rosji powodował, że tłumacze traktowali przekład jako rzemiosło i często nie podpisywali swojego „wyrobu”. Ci natomiast, którzy zdecydowali się ujawnić swe nazwisko i imię bądź inicjały, umieszczali je zazwyczaj na karcie tytułowej, na końcu przedmowy lub dedykacji poprzedzającej przetłumaczoną książkę. Postępowanie tych ostatnich wynikało najczęściej z przyziemnych, materialnych pobudek. Ujawniając nazwisko liczyli na pomoc ze strony mecenasa, któremu dedykowali swe dzieło. Tłumaczenia wydawane anonimowo i nie zawierające informacji o tym, że są to przekłady, traktowane były jako utwory oryginalne i w związku z tym badacze do dziś starają się rozwikłać kwestię autorstwa, oryginalności lub nieoryginalności licznych osiemnastowiecznych utworów. Do wyjaśnienia wielu problemów związanych z autorstwem publikacji istotnie przyczynili się autorzy *Katalogu rosyjskiej książki drukowanej wydawnictw świeckich XVIII wieku*¹⁸, a także jeden z najaktywniejszych bibliografów rosyjskich ostatnich czasów – petersburski badacz Wadim Rak¹⁹.

Informacje o źródle przekładu zamieszczano zwykle na stronie tytułowej przetłumaczonej książki. Tłumaczeń dokonywano przede wszystkim z języka niemieckiego i francuskiego, które niejednokrotnie były pośrednikami dla innych, mniej znanych w Rosji języków. Utwory tłumaczono także z greckiego, łacińskiego, polskiego, włoskiego, szwedzkiego, chińskiego, a nawet arabskiego. Czasami tłumacze nie konkretyzowali języka oryginału, lecz pisali, że książka została przełożona z języka obcego (np.: „перевод с иностранного”, „переведенная из различных иностранных книг”), bądź też wypowiadali się w sposób jeszcze bardziej enigmatyczny: „переведена с того языка, на котором писана”. Nierzadko zamieszczano także w podtytule informację, że utwór (najczęściej była to opowieść) ma proveniencję wschodnią („восточная повесть”, „персидская повесть”, „халдейская повесть”). W tych przypadkach nie zawsze chodziło

¹⁷ *Комедии Публия Терентия Африканикаго, переведенныя с латинскаго на российский язык*, Санкт-Петербург 1773, s. nlb.

¹⁸ *Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века*, Москва 1962–1975, т. 1–5.

¹⁹ В.Д. Рак, *Библиография анонимных переводов XVIII века (Итоги и задачи)*, [w:] *Материалы научно-методической конференции Кафедры иностранных языков Ленинградского института советской торговли им. Ф. Энгельса*, Ленинград 1969, s. 65–70; tegoż, *Библиографические заметки о переводных книгах XVIII века*, [w:] *Труды Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина*, Москва 1969, т. 11, s. 145–156.

o przekład; w drugiej połowie XVIII wieku panowała w Rosji moda na utwory orientalne, które najczęściej poza wschodnim sztafażem nie miały nic wspólnego z autentycznymi tekstami wschodnimi. Oferując czytelnikowi rzekomo orientalny utwór, autorzy stosowali więc swego rodzaju mistyfikację.

Zdarzało się i tak, że tłumacze informowali o istniejącym między oryginałem a wersją rosyjską tzw. medium przekładowym, to jest tekście napisanym w innym niż pierwowzór języku, ale bardziej znanym w Rosji (np.: „сочинение на английском языке, а со онаго переведенное на французской”; „повесть переведена с португальского на французской, а с онаго на российский язык”; „писанная на гишпанском языке, с коего переведена на французский, ныне же с последнего на российской”; „турецкая история переведена с французского языка”). Owym medium przekładowym był najczęściej tekst francuski, niemiecki bądź polski. Ujawnienie go na stronie tytułowej czy też w przedmowie do utworu nie wpływało jednak negatywnie na poczytność książki, lecz raczej zachęcało odbiorców do sięgnięcia po utwór, który zdobył już sobie popularność w innych kręgach językowych. Tłumacze zdawali sobie niewątpliwie sprawę z różnic, jakie istnieją między tłumaczeniem z oryginału a tłumaczeniem z języka-pośrednika, ale pragnienie zapoznania rosyjskiej publiczności literackiej z określonym obcojęzycznym tekstem rozwiewało jakiekolwiek wątpliwości. Dzięki temu czytelnicy rosyjscy mieli dostęp do utworów, które nieprędko albo nawet w ogóle nie dotarłyby do Rosji. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób tłumacze informowali czytelników o tym, że dokonali tłumaczenia nie z oryginału, lecz z pośredniczącego tekstu.

O kilku mediach przekładowych wspomina, na przykład Piotr Zacharjin w przedmowie do utworu *Arfaksad, opowieść chaldejska* (*Арфаксад, халдейская повесть*, 1793)²⁰. Oryginał – jak zapewniał tłumacz – był napisany w języku chaldejskim, następnie przetłumaczony na arabski, potem na tatarski, aż wreszcie na rosyjski. Nie była to jednak jego wersja ostateczna, ponieważ „слог онаго показался мне [tj. Zacharjinowi – A.W.] крайне томным и несоответствующим важности дел” i dlatego też skorygował on istniejącą już wersję rosyjską pod względem stylistycznym i językowym. W tym przypadku jednak informacja o wielojęzycznych wariantach tekstu była najprawdopodobniej mistyfikacją Zacharjina, który zamieścił ją po to, by wzbudzić zainteresowanie czytelników historią swojej książki. A przedstawia się ona następująco: po śmierci Aleksandra Wielkiego podlegli mu dowódcy podzielili zdobyte przez niego ziemie wschodnie pomiędzy siebie. Jednemu z nich – Ptolemeuszowi przypadł Egipt. Gdy zmarł, władzę po nim przejął jego syn – Ptolemeusz Filadelfos, który zajął się działalnością oświeceniową wśród ludzi żyjących na podległych mu ziemiach. Dzięki temu

²⁰ П. Захарьин, *Предуведомление*, [w:] *Арфаксад, халдейская повесть*. Издание Козловского однодворца Петра Захарьина, Москва 1793, s. nlb.

udało mu się zgromadzić księgozbiór liczący około ośmiuset tysięcy woluminów. Jednak na skutek napaści Saracenów niemal cały zbiór spłonął. Jedynie kilkadziesiąt ksiąg ocalał syn jednego ze znamienitych urzędników najeźdźcy Abdul-Omir. Wśród nich był bogato oprawiony rękopis chaldejskiego utworu, którego przetłumaczenie na język arabski Abdul zlecił jednemu ze swych jeńców – wykształconemu starcowi Prokopowi. Następnie został on przełożony przez nieznanego tłumacza na język tatarski. Ten właśnie tekst dostał się jakoby w ręce ojca Piotra Zacharjina, który niejednokrotnie opowiadał synowi o jego interesującej treści. Po śmierci ojca okazało się, że pozostawił on także rosyjski przekład wspomnianego utworu. Tłumaczenie było jednak, jak już wspominaliśmy, słabe i Piotr Zacharjin „принял намерение сколько-нибудь сему недостатку помочь, и все преложить хотя не красноречивым, однакож внятным слогом”²¹. Jeśli chodzi o losy tekstu tatarskojęzycznego, który rzekomo przełożył ojciec Zacharjina, to dla zaspokojenia ciekawości czytelników tłumacz informuje, że: „Мыши и моль ненавистники роскоши и учености, все оное так истребили, что кроме кучи пыли, яко остатков от их трапезы, ничего не оставили”²². Wątki osobiste zawarte w powyższej historyjce miały najprawdopodobniej ją uwiarygodnić i przyczynić się do tego, by czytelnik z większym zainteresowaniem przystąpił do lektury utworu.

W przypadku komedii *Marnotrawca albo Utracjusz* (*Мот или Расточитель*, 1778) jedynym językiem-pośrednikiem był język polski. Autor przedmowy – Wasilij Ruban poinformował czytelników, że utwór w języku polskim nosił tytuł *Marnotrawca*, zaś jego prototypem była komedia francuska Philippe’a Neircaulta Destouchesa pt. *Dissipateur*. Polski tłumacz – Franciszek Bohomolec zmienił imiona bohaterów na polskie i zwiększył liczbę dialogów. Rosyjski autor przekładu – Akim Apuchtin zdecydował się z kolei przełożyć komedię nie z języka francuskiego, lecz z polskiego, który najprawdopodobniej był mu lepiej znany.

Językiem-pośrednikiem posłużył się również anonimowy tłumacz poematu Matteo Marii Boiardo *Zakochany Roland* (*Влюбленный Роланд*, 1770). Tłumaczając swój wybór wyjaśniał w przedmowie, że przekład francuski tego utworu dokonany przez pisarza i dramaturga – Alaina-René Lesage’a znacznie przewyższał oryginał i dlatego został on przetłumaczony na język rosyjski, a nie włoski pierwowzór.

Z medium przekładowego skorzystał także Iwan Zacharow – tłumacz *Wyprawy Onufrego Clinkera* (*Путешествие Гумфрия Клинкера*, 1789). Mimo że książka została napisana w języku angielskim, to jednak tłumacz rosyjski przełożył ją z języka niemieckiego. Z przedmowy dowiadujemy się, że Zacharow

²¹ Tamże, s. XIX.

²² Tamże, s. XX.

postanowił poznać nazwisko autora oryginału, ponieważ informacji o nim nie znalazł w niemieckojęzycznym przekładzie. W odszukanej przez niego wersji anglojęzycznej zaznaczono, że napisał go twórca *Roderica Randoma*. Z francuskich i rosyjskich przekładów tego utworu wynikało, że był nim Henry Fielding, którego nazwisko Zacharow umieścił w pierwszym tomie *Wyprawy*. Informację tę zdementowali jednak znawcy literatury angielskiej. Ich zdaniem autorem *Randoma* był Tobias Smollett. Brak jednomyślności w kwestii autorstwa spowodował, że Zacharow postanowił sprawdzić, kto ma rację. Ostatecznie przyznał ją tym ostatnim, ponieważ wiarygodną i rzetelną informację na ten temat znalazł w dwudziestym drugim tomie Biblioteki Niemieckiej, w której zamieszczona była przychylna recenzja tej książki. W związku z tym w drugim tomie *Wyprawy* Zacharow skorygował nieścisłość i poprosił czytelników o wybaczenie błędnej informacji zamieszczonej w tomie pierwszym.

Z kolei *Historia rządów w starożytnych republikach, przyczyny ich rozkwitu i upadku* (*История о правлении древних республик с показанием причин их возвышения и упадка*, 1788) F.H. Turpina została napisana w języku angielskim, a następnie przetłumaczona na język francuski:

Сие превосходное творение вышло на свет в Англии, после того оно переведено было некоторою французскою Госпожею по причине важнаго и любопытнаго содержания на французский язык²³.

Francuska tłumaczka pozwoliła sobie jednak na ingerencję w tekst oryginału. W jej przekładzie bowiem kwestie natury etycznej i wychowawczej stały się dużo bardziej istotne niż w tekście anglojęzycznym. To spowodowało, że wybór tłumacza rosyjskiego padł na wersję francuską:

Аглинской сочинитель был ревностный гражданин своего отечества, то и принаравливал все происшествия, взятые из Древней Истории, к переменам, или к выгодам тогдашнего положения Великобритании, и, следовательно, трудился только для ней одной. Он не смотрел ни на потомство, ни на своих соседей, которые стали бы может быть читать его сочинение с хладнокровием. Сие-то подало повод славному и ученому мужу Тюрпину, взяв французский перевод себе за основание, переделать сию книгу, и учинить для всех равно полезною. Ты видишь здесь, благосклонный читатель! перевод сего издания. Но естли сравнить сей список, или, лучше сказать, подражание с его подлинником, то едва ли больше можно узнать. Его аглинское сочинение полезно было только

²³ Ф.А. Тюрпен, *История о правлении древних республик с показанием причин их возвышения и упадка*, Москва 1788, с. III.

одному аглинскому народу, а французский перевод, похожий на новое сочинение, приносит пользу всем вообще²⁴.

Ze wzmianką o języku przekładu sąsiadowały niekiedy informacje o sposobie lub formie przekładu („переведена вольно с французскаго”; „с латинскаго российскими стихами преложенныя”), bądź jego kolejnej wersji (np.: „с немецкаго языка вновь переведенная; переведена с латинскаго языка вторично”). W przypadku kiedy autor oryginału był postacią powszechnie znaną, tłumacz wymieniał na stronie tytułowej jego nazwisko, pomijając kwestię języka (np.: „переведено из сочинений Господина Волтера”).

Warto odnotować, że tłumacze zamieszczali często w przedmowach notki biograficzne o autorach oryginałów i ich dziełach. Informacje zawarte w nich i sposób ich przekazu zależały w dużej mierze od poziomu wykształcenia i wiedzy tłumacza. Najczęściej wymieniano w nich najważniejsze fakty bądź anegdoty z życia autorów, pisano o osobistych sprawach, które znalazły odzwierciedlenie w ich dziełach, przedstawiano charakter twórczości i zachęcano do przeczytania ich dzieła. Zdarzało się jednak, że tłumacze przyznawali się do swej niewiedzy o twórcy dzieła lub oświadczały, że nie będą wygłaszać laudacji na temat autora, ponieważ to dzieło powinno przynieść mu sławę i zapewnić szacunek publiczności, a nie pochwały ze strony tłumacza.

Informacje o autorze dzieła znajdujemy, na przykład w przedmowie Iwana Akimowa do *Historii Chajreasza i Kallirroa* (*Похождение Керее и Каллироа*, 1763). Przedstawił on czytelnikom postać jej autora – Charitona z Afrodyzji i charakter uprawianej przez niego twórczości w następujący sposób:

Сочинитель ея Харитон Афродийский, живший около третягонадесять века, был учеником у Афенагора и весьма прославился такими повествованиями: ибо он, удаляясь от всех мечтательных приключений, какими многия старинных веков истории изобилуют, так изрядно сочинял басенные повести, что оне во многом с правдою сходствуют; а сие можно видеть из повествования о Керее и Каллирое²⁵.

Akimow scharakteryzował też pokrótce styl autora *Historii...*, zwracając szczególną uwagę na istotną rolę dialogów w jego utworach, a także strukturę jego książek.

Na odczytanie odbiorców i ich wiedzę liczył anonimowy tłumacz²⁶ komedii Franciszka Bohomolca pt. *Z jednej niezwykłości do innej, czyli U Przesądneho inne*

²⁴ Тамże, s. III–IV.

²⁵ *Похождение Керее и Каллироа*, пер. И. Акимов, Санкт-Петербург 1763, s. nlb.

²⁶ Rosyjski badacz P.N. Bierkow ustalił, że tłumaczem kilku komedii Bohomolca, w tym również komedii *Staruszkiewicz*, był znany dostojnik z czasów Katarzyny II

wesele (Из одной чрезвычайности в другую, или У Суеверова другая свадьба, 1792)²⁷, który nie wymienił nazwiska autora oryginału, lecz jedynie tytuł jego wcześniejszego dzieła:

Впрочем, сию комедию сочинил тот же автор, которой и прежнюю, названную: *Брак по календарю*. Сию последнюю назвал он по польски *Staruszkiewicz*, потому что в польских обеих оригиналах назван Суеверов сим именем; а особливо в разсуждении первой комедии, которая наполнена его суевериями²⁸.

Wyczerpującą informację o autorze oryginału znajdujemy natomiast w przedmowie Iwana Zacharowa, poprzedzającej utwór *Śmierć Abła* (*Авелева смерть*, 1781). Tłumacz nadał swej wypowiedzi o autorze charakter encyklopedycznej notki biograficznej; brzmi ona następująco:

Соломон Геснер, типографщик в Цюрихе и творец сей поемы, имея дарование нежно, просто, и вдруг величественно писать, присовокупил к тому искусство вырезать на меди и чисто печатать книги. В литературе начал он упражняться, и прославился уже, имел от роду меньше 20 лет: возраст, в котором другие люди едва только начинают соображать понятия. Сию поему [...] в первой раз издал он в 1758 году, и перепечатывал оную, так как и все свои сочинения, в 4 частях состоящая, много раз, то немецкими то римскими буквами. В 1770 году прибавил к оным 5-ю часть. Все издания дел своего автора отпечатаны с совершенною чистотою, с исправностию, и с украшениями гравированными им самим²⁹.

Zacharow wymienił również napisane przez Salomona Gessnera utwory, scharakteryzował styl jego prozy i zapewnił rosyjską publiczność, że warto zapoznać się z jego twórczością.

Do swej niewiedzy o autorze *Historii o Aleksandrze Wielkim* – Kurcjusz Rufusie, rzymskim retorze i historyku żyjącym w I wieku naszej ery, przyznaje się natomiast tłumacz jego dzieła – profesor petersburskiej Akademii Nauk Stiepan Kraszennikow:

– Akim Iwanowicz Apuchtin (1724–1798), który swe przekłady podpisywał inicjałami A.A. Patrz: В. Якубовский, П.Н. Берков и проблемы польско-русских литературных связей, „XVIII век” 1966, сб. 7, Москва–Ленинград 1966, s. 417.

²⁷ Oryginalny tytuł komedii Bohomolca brzmi *Staruszkiewicz* (1766).

²⁸ Ф. Богомолец, *Из одной чрезвычайности в другую, или У Суеверова другая свадьба*, пер. А.А., Москва 1792, s. nlb.

²⁹ С. Гесснер, *Авелева смерть*, пер. И. Захаров, Санкт-Петербург 1781, s. nlb.

Квинт Курций Руф почти от всех ученых людей признается за старинного писателя; а кто он таков был, и в которое время жил, не ведомо. [...] Но кто он ни был, однако заслужил себе вечную славу описанием жития Александра Великого, которое сочинил в десяти книгах³⁰.

Aleksander Tinkow z kolei przekładając *Fantazje Petrarki, albo List do Laury (Воображении Петрарковы, или Письмо его к Лоре, 1768)* z języka-pośrednika (francuskiego), zdecydował się przybliżyć postać żyjącego na przełomie XIII i XIV wieku Petrarki czytelnikom rosyjskim, gdyż – jak wyjaśniał – w tekście francuskim „нет объяснения ни об авторе, ни о его любовнице; и так с позволением читателя непременно должно оно сделать”. Zgodnie z zapowiedzią przedstawił Petrarkę i szczegółowo opisał historię jego miłości do Laury w przedmowie do swego przekładu:

Петрарк, полномочный посол Альфонса Кастильского, находясь при сем дворе, часто ежжал с Королем в поле для преповождения времени охотою и другими веселостями. Некогда случилось им ехать мимо одного великолепного замка: и так прольстившись красотою онаго по любопытству в него заехали. Сей замок был некотораго знатнаго Кастильского дворянина, именем Ганрия Шаботта, которой имел у себя дочь Лору. Тут Петрарк в первой раз ее увидел, и столь сильно в нее влюбился, что после не имел уже ни одной минуты, в которую бы он об ней не думал.

Когда любовь его час от часу возрастала, то он, оставя двор, отдался уединению и переехал в загородной свой дом, не в дальном разстоянии от Ганриева замка. Сей дом стоял на горе и окружен был всеми природными приятностями. Находясь в сем доме, получил он все свое щастие, и испытал равномерную к себе любовь Лорину. И так в объясненных им в письме прекрасных местах, кои окружали его дом, наслаждался он всеми веселостями с своею любовницею. Наконец, рок определил ему лишиться оной; и он, находясь в отчаянии в тех местах, которыя ему живо представляли его любовницу, писал сие письмо и брал в свидетели источник и другия принадлежащая к тому места³¹.

Krótką i jednocześnie treściwą notkę biograficzną o włoskim poecie epoki Renesansu Matteo Marii Boiardo, napisaną przez anonimowego tłumacza zawierała przedmowa do utworu *Zakochany Roland (Влюбленный Роланд 1777)*:

³⁰ Квинта Курция История о Александре Великом царе Македонском, пер. С. Крашениников, Санкт-Петербург 1750, s. 5–6.

³¹ Ф. Петрарка, Воображении Петрарковы, или Письмо его к Лоре, пер. А. Тинков, Санкт-Петербург 1768, s. nlb.

Боярдо, Ариост и Фортигверра славные италиянские стихотворцы, писали *Историю Роланда*. Первой оную начал, второй продолжал, назвав Поему свою *Неустовой Роланд*, а третьей довел уже ее до конца, под именем *Пишардета*. [...] Матвей Мария Боярдо, Граф де Скандиено родился в Фервере, был комендантом города и крепости Режжио, прилежал как и италиянскому, так и латинскому стихотворению, и умер в 1494 году. Он оставил сонеты, еклоги и др. разные сочинения: но главнейшее из них есть сия поэма³².

W niekonwencjonalny sposób prezentuje z kolei odbiorcom rosyjskim sylwetkę greckiego filozofa Platona tłumacz jego dzieł – Matwiej Pachomow. Przedmowę poprzedza czterowiersz, przedstawiający wybitnego filozofa jako lekarza dusz:

Если бы Фив не явил Елладе Платона;
Како бы писаниями могли врачеватися человеческие души?
Рожденный от Фива Асклипий есть врач смертного тела,
Платон же врачует бессмертную душу³³.

Następnie, w samej już przedmowie, Pachomow wyjaśnia, dlaczego zdecydował się przedstawić czytelnikom twórcę, o którym pisało już wielu innych autorów:

Излишне бы было описывать здесь жизнь и творения сего писателя, яко уже многими повествователями описанные. Но поелику изящное и полезное повторять два краты, три краты или и множае, есть так же изящно, похвально и полезно: того ради нужно является предложить и теперь, хотя кратко, о его жизни и о образе творений³⁴.

Po tej zapowiedzi przedstawia zwięzły opis życia i twórczości Platona, który kończy anegdota, związaną z krasomówczymi zdolnościami filozofa:

Повествуется, что когда Платон повивался еще пеленами, пчелы в некое время, возсед на уста его, орошали медом оные, аки бы провозвещающая о будущем его дивном красноречии³⁵.

Niektórzy tłumacze rezygnowali jednak z przedstawiania autorów przekładanych dzieł. Jednym z nich był Piotr Szalikow. W przedmowie do *Przyjacielskich rad i pouczeń* (*Дружеския советы и увещания*, 1799) poznajemy go jako

³² М. Боярдо, *Влюбленный Роланд*, Санкт-Петербург 1777, s. nlb.

³³ *Творений веламудраго Платона часть первая*, пер. М. Пахомов, Санкт-Петербург 1780, s. nlb.

³⁴ Tamże, s. XI.

³⁵ Tamże.

zdecydowanego przeciwnika wymieniania nazwiska autora oryginału i wychwalania jego twórczości. O jego sławie decydują bowiem – jak przekonuje Szalikow – nie panegiryczne laudacje, lecz zalety napisanego przez danego autora dzieła:

Нет мне нужды именовать моего автора, котораго одно имя доставило бы ему уважение; нет также нужды и в одобрении его сочинения: я не следую некоторым переводчикам романов, которые, поставив в заглавии перевода своего между пышными словами имя автора, всеми силами стараются расхвалить труды его, которые они переводят: будто бы их похвала составит цену их оригиналу и доставит им некоторое участвование в похвале сей! Но я желаю, чтоб благосклонный читатель назначил сам цену благочестивому сему сочинению³⁶.

Istotną kwestię stanowi niewątpliwie motywacja, jaka przyświecała tłumaczom podczas ich wyboru utworów do przekładu. Ciekawe informacje na ten temat znajdujemy w wypowiedziach tłumaczy zamieszczanych przed przełożonymi dziełami. Problem jest o tyle istotny, że wybór tych, a nie innych tekstów do tłumaczenia miał znaczący wpływ nie tylko na charakter osiemnastowiecznej literatury rosyjskiej, która w przeważającej części była przekładowa, ale także na określone postawy odbiorców rosyjskich, kształtujące się pod jej wpływem.

Jak udało się zaobserwować, jednym z ważniejszych kryteriów przy wyborze utworu do tłumaczenia był pożytek, jaki może on przynieść społeczeństwu rosyjskiemu. Wymóg użyteczności dzieła i jego funkcja wychowawcza nie były wówczas niczym nowym. Właśnie ten aspekt był jednym z istotniejszych także we wcześniejszych epokach. Popatrzmy zatem, jakie motywy przyświecały osiemnastowiecznym tłumaczom podczas wyboru przez nich konkretnego utworu do przekładu i poleceniu go rosyjskiemu czytelnikowi. Wydaje się, że argumentem zasadniczym była możliwość wykorzystania z pożytkiem treści tłumaczonych utworów przez potencjalnych czytelników nie znających języka oryginału. Na taki aspekt praktyczny wskazywał między innymi autor przedmowy do *Henryka Korneliusza Agrypy rozważań o życiu klasztornym* (*Генриха Корнелия Агриппы рассуждение о монашеской жизни*, 1783) o inicjałach „Ł.M.”, podkreślając, że „не знающие латинскаго языка, видя оное на своем природном, могли употребить в свою пользу”.

Podobny cel przyświecał Iwanowi Prikłonskiemu. We wstępie do *Rozważań moralnych i użytecznych wybranych z różnych autorów* (*Нравоучительныя и полезныя рассуждения выбранныя из разных авторов*, 1761) pisał, że duży wpływ na jego decyzję o przekładzie tej książki miały zawarte w niej nauki moralne, z którymi pragnie zapoznać rosyjskich czytelników:

³⁶ *Дружеския советы и увещания*, пер. П. Шаликов, Москва 1799, s. I.

... главное мое намерение при сем переводе состояло в том, чтоб сообщением таких полезных разсуждений, услужить обществу, а особливо тем, которые не обучались иностранным языкам; ибо прочие могут читать книги о сей материи и на тех языках³⁷.

Również Piotr Nieczajew w przedmowie do *Próby filozofii moralnej* (*Опыт нравоучительной философии*, 1777) P.L.M. de Maupertuisa przyznawał, że przetłumaczył ją z powodu ważkich treści i cennych pouczeń:

Сочинитель книжницы сея Господин де-Моперюи как важностию мыслей, так и полезными наставлениями особливою заслуживает похвалу. [...] Он за первое в том основание полагает созерцание истины и исполнение должности; что и утверждает сколко ясными столко и сильными доводами. Что было мне побуждением как читать, так и перевесть сие сочинение³⁸.

Innym, ważnym argumentem, motywującym wybór książki do przekładu była troska o młode pokolenie, któremu należy przekazywać określone wzorce. Autorzy zwracają uwagę na zawarte w tłumaczonych utworach wartości moralne, wyrażają nadzieję, że opisane przykłady zepsucia obyczajów będą ostrzeżeniem dla młodych ludzi i ustrzegą ich przed podobnymi sytuacjami. Czytamy o tym, na przykład we wstępie Aleksandra Pisariewa do *Korespondencji dwóch piekielnych wielmożów Amabecka i Amameka* (*Переписка двух адских вельмож Амабека и Амамека*, 1792):

Сочинение сие хотя и не обещает многого в разсуждении остроты замыслов, приятности слога и привлекательности повествования [...], однако же оно заключает в себе несколько нравоучения, и, представляя живую и справедливую картину развратности человеческих нравов, послужит молодым людям предостерегательным средством от тех сетей, коими неопытная юность большею частию уловляется³⁹.

Podobnymi argumentami posłużył się anonimowy tłumacz książki Karla von Eckartshausena *Rozsądek połączony z dobrocią, albo Polityka mądrego* (*Благоразумие соединенное с добродетелию, или Политика мудраго*, 1795), stwierdzając:

В сей книге, которая переведена на российский язык по такому же побуждению и желанию пользы младым соотчичам, найдете вы драгоценныя правила,

³⁷ *Нравоучительныя и полезныя разсуждения выбранныя из разных авторов*, пер. И. Приклонский, Москва 1761, s. nlb.

³⁸ Мопертюи, *Опыт нравоучительной философии*, Санкт-Петербург 1777, s. nlb.

³⁹ *Переписка двух адских вельмож Амабека и Амамека*, пер. А. Писарев, Москва 1792, s. nlb.

почерпнутыя из познания человеческой природы, основанныя на истине и добродетели, и доказуемыя ежедневными опытами. [...] Та истинная польза, те драгоценныя плоды, каковыя се сочинение действительно принесть может любящим учение мудрости сердцам, будет желанною наградою за труд как мудрого автору, так и усердному вам переводчику⁴⁰.

Z kolei Pija Diebolcow, w przedmowie do *Książki dla dzieci, albo elementarnych pojęć i opisu rzeczy, o których dzieci wiedzieć powinny* (*Детская книжка, или Начальныя понятия и описания вещей, о которых дети должны иметь сведение*, 1770), pisze przewrotnie, że nie będzie przekonywał potencjalnych czytelników o pożytku płynącym z lektury przetłumaczonej książki, ponieważ każdy sam to dostrzeże: „В прочем я не хочу уверять публику о ея полезности: всякой может оную увидеть сам”.

Ekspozowany we wstępach cel dydaktyczny i wychowawczy publikowanego dzieła miał być gwarantem jego pożyteczności i przydatności nie tylko dla młodych czytelników. „Исправление разума и сердца должно быть – писал Iwan Głazurow – важнейшим предметом стараний наших; следственно и книги, коих главная цель стремится к оному, заслуживают преимущественно от нас быть читаны”⁴¹. Jednocześnie twierdził, że jeśli młode dziewczęta będą przestrzegać zawartych w niej zasad i wskazówek, to: „... несомненно останутся оне добродетельны в незамужестве, счастливы замужем, и скончают жизнь свою, имея удовольствие надежду достигнуть совершеннаго и непремяемаго благоденствия”⁴².

O korzyściach, płynących z nauk moralnych, przedstawionych w *Rozważaniach moralnych i pożytecznych wybranych z różnych autorów* (*Нравоучительныя и полезныя разсуждения выбранныя из разных авторов*, 1761) przekonywał także ich tłumacz Iwan Priklonski. Miały one, jego zdaniem, pozytywnie wpływać na życie codzienne czytelników, czynić ich szczęśliwymi i służyć poprawie obyczajowości:

При окончании сего, усердно желаю каждому читателю получить от прочтения сих рассуждений ту пользу, которую сочинители сих разных нравочений читателям принести старались: в чем собственно состоит и намерение писать и переводить книги⁴³.

⁴⁰ К. Эккартсгаузен, *Благоразумие соединенное с добродетелию, или Политика мудраго*, Москва 1795, s. nlb.

⁴¹ *Письма для исправления сердца и разума, писанныя к одной знатной девице*, пер. И. Глазунов, Санкт-Петербург 1794, s. nlb.

⁴² Тамże.

⁴³ *Нравоучительныя и полезныя разсуждения выбранныя из разных авторов*, пер. И. Приклонский, Москва 1761, s. nlb.

Nieco inne argumenty, decydujące o wyborze utworu do tłumaczenia, pojawiły się w drugiej połowie XVIII wieku. Były one ściśle związane z popularnym wówczas horacjańskim hasłem, głoszącym zasadę łączenia przyjemnego z pożytecznym. Zgodnie z nim tłumaczone książki miały służyć z jednej strony użytkownikowi odbiorców, z drugiej – zapewnić im miłe spędzenie czasu przy ciekawej lekturze. Lektury takie gwarantowały niewątpliwie większą poczytność, aniżeli utwory o charakterze wyłącznie parenetycznym. Dlatego też coraz częściej na rynku czytelnicznym pojawiały się książki realizujące jednocześnie cele ludyczne i dydaktyczne, o czym ich autorzy/tłumacze informowali często we wstępach.

Mimo że horacjańskie hasło było szczególnie aktualne w drugiej połowie osiemnastego stulecia, to trzeba zauważyć, że już w 1730 roku Wasyl Trediakowski w przedmowie do *Podróży na Wyspę Miłości* (*Езда в остров любви*, 1730) Paula Tallemanta pisał, że przetłumaczył ten utwór kierując się zarówno względami parenetycznymi, jak też ciekawą fabułą i dobrym stylem oryginału:

Будучи в Париже, я оную прочел с великим удовольствием моего сердца, усладившись весьма как разумным ея вымыслом, стилем коротким, так и виршами очюнь сладкими и приятными, а наипаче мудрым нравоучением, которое она в себе почти во всякой строке замкнула так, что я в то же самое горячее время возимел желание перевесть оную на наш язык⁴⁴.

Horacjańską zasadą motywował także decyzję o przekładzie na język rosyjski *Sieroty angielskiej, albo Historii Charlotty Summers* (*Сирота аглинская или история о Шарлотте Суммерс*, 1763) Jewstigniej Charłamow. W przedmowie do tego utworu pisał:

В чтении книг находятся два рода препровождений времени, полезное и приятное. [...] Нашел я в ней оба сии рода препровождения времени. [...] Следуя в сем случае Горациеву правилу: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*, т.е.: тот всякому угождает, которой вдруг и полезное и приятное предлагает, почел я за долг, перевесть оную на российский язык, и предать печати⁴⁵.

Również anonimowy tłumacz *Nóżki Fanschetty, albo Sieroty francuskiej* (*Ножка Фаншеттина, или Сирота французская*, 1774) Nicolasa Restifa de la Bretonne'a uzasadniał swój wybór tym, że przełożony przez niego utwór zawiera ważne treści, a przy tym czyta się go z przyjemnością:

⁴⁴ П. Тальман, *Езда в остров любви*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1730, s. nlb.

⁴⁵ *Сирота аглинская или история о Шарлотте Суммерс*, пер. Е. Харламов, Санкт-Петербург 1763, s. nlb.

Добрые примеры, а особливо множество хороших мыслей и отменным образом предлагаемых нравоучений, которые от самых ненавистников морали, без скуки прочтутся, заставили меня избрать, а праздные часы довольно подали времени перевести оную⁴⁶.

Podobne stanowisko prezentuje tłumacz *Przygód Anglika Edwarda Walsona* (*Приключения агличанина Едуарда Вальсона*, 1790) o inicjałach „J.N.”, który w przedmowie stwierdza, że lektury przeznaczone dla ludzi młodych powinny być nie tylko zajmujące, ale jednocześnie wartościowe. Mają one zapewnić młodzieży dobrą zabawę, a także przynieść konkretne korzyści:

Удовольствие, с которым читали книгу сию дети мои, начиная разуметь немецкой язык, в разсуждении простого и понятного ея слога и смешных приключений; так как нравоучения в ней находящиеся, которыми представляется живо, сколько порок сам себе наказывает, добродетель же и чистосердечие, одерживая над ним верх, наконец награду свою получают, побудили меня перевести оную к удовольствию детей, читать начинающих, которым сей малой труд мой предлагая, усердно желаю, дабы послужил он к забаве и пользе их⁴⁷.

Sparafrazowane horacjańskie hasło, jako argument za opublikowaniem utworu, pojawia się też w przedmowie Włodzimierza Łukina do komedii *Rozrutnik przez miłość uratowany* (*Мот, любовью исправленный*, 1765). Autor wyraża nadzieję, że jego trud przyniesie czytelnikom i widzom zarówno korzyść, jak również rozrywkę:

...принялся я за перо, следуя единому только сердечному побуждению, которое заставляет меня искать осмеянием пороков и своего собственного к добродетели удовольствования, и пользы моим согражданам, доставляя им невинное и забавное времени превождение. Не знаю того, принесет ли им моя комедия мною желаемую пользу⁴⁸.

Osiemnastowieczni tłumacze przystępowali często do przekładania utworów już przetłumaczonych. Przyczyną tego było zwykle niezadowolenie z efektów pracy poprzednika bądź własnej oraz pragnienie dostarczenia czytelnikom przekładu doskonalszego, bliższego oryginałowi. Zdarzało się jednak, że atrakcyjny, modny utwór tłumaczyło niezależnie od siebie kilka osób i nie powodowało to oburzenia w środowisku tłumaczy. Świadczy o tym choćby stanowisko

⁴⁶ Р. де ла Бретон, *Ножка Фаниеттина, или Сирота французская*, 1774, s. nlb.

⁴⁷ *Приключения агличанина Едуарда Вальсона*, пер. Е.Н., Тамбов 1790, s. nlb.

⁴⁸ В. Лукин, *Мот, любовью исправленный*, [w:] *Сочинения и переводы Владимира Лукина*, ч. 1–2, Санкт-Петербург 1765, s. nlb.

Michajły Murawjowa – jednego z osiemnastowiecznych pisarzy, który w liście do swojej siostry pisał:

... издание книги не есть никому запрещение переводить ее, если она нравится, еще столько раз, сколько угодно⁴⁹.

O istnieniu innych, wcześniejszych przekładów określonego dzieła informowała niejednokrotnie przedmowa, wstęp bądź dedykacja poprzedzająca ostatnie pod względem chronologicznym tłumaczenie. Jefim Lucenko i Aleksander Kotielnicki, na przykład podjęli się ponownego tłumaczenia sztuki *Porwanie Prozerpiny* (*Похищение Прозерпины*, 1795), ponieważ przekład dokonany przez podpisującego się inicjałami G.N. tłumacza zbyt odstępował od oryginału. Nie zniechęcił ich do tego nawet fakt, że publiczność teatralna, nie znająca pierwowzoru, zaaprobowwała dotychczasowy przekład. Licząc na akceptację swego tłumaczenia piszą w przedmowie:

Но кто не скажет, что подражание его слабо? Читая Язона и Энеиду, едва можно найти малое подобие. Вся первая песнь Г.Н. состоит почти из одной безобразной смеси мало значущих действий, которые более кажутся детским воображением. Несмотря на то, поэма его принята публикой, и некоторые читают ее с немалым удовольствием. Красоты, блестящая в некоторых чертах оной, дают ему сие преимущество. Но когда таковое предприятие Г.Н. было увенчано желаемым успехом, то и мы льстимся надеждою, что сей опыт маловременных трудов наших, не взирая на погрешности в нем находящиеся, будет принят публикой благосклонно⁵⁰.

Podobnym argumentem – troską o wierność przekładu posłużyli się też Wasyl Trediakowski i Stiepan Kraszennikow. Pierwszy z nich zdecydował się na ponowne tłumaczenie *Przygód Telemaka* François Fénelona. Zadanie to uznał za obywatelski obowiązek i świadectwo swej miłości do ojczyzny. Podejmując się przekładu liczył również na to, że dzięki temu rodacy będą pamiętać o nim nawet po śmierci. Konfrontacja tłumaczenia Trediakowskiego z wcześniejszym przedstawia się następująco:

Уже известно, что *Тилемах* и на наш язык преведен. [...] Но *Тилемах* наш переведенный и напечатанный токмо тень, или еще и та, истинного есть *Тилемаха*. Списки, с недостаточного его во всецелом содержании перевода, еще беспредельно недостаточнее произникли. Он толь пренесовершенный, что *Тилемаха*

⁴⁹ Сутује за: *История русской переводной...*, т. 1, s. 226.

⁵⁰ *Похищение Прозерпины*, пер. Е.П. Люценко, А. Котельницкий, Москва 1795, s. 1–2.

в них по заглавному токмо почитай имени узнавать стало можно. Из таких точно списков один достался Академической Типографии, которая *Тилемаха* и произвела печатным тиснением⁵¹.

Не почитая ничего более и первенственное к услужению Отечеству и желая всесердечно оставить по себе живое засвидетельствование сея пламеневшие во мне всегда ревности, а в памяти соотечественников моих не умереть никак и по смерти [...] принялся и я за сие преложение *Тилемаха*⁵².

Profesor Petersburskiej Akademii Nauk Stiepan Kraszennikow niemal całą przedmowę do *Historii Aleksandra Wielkiego* (*Квинта Курция История о Александре Великом Царе Македонском*, 1750) Kurcjusza Rufusa poświęcił porównaniu swego przekładu z wcześniejszym, moskiewskim tłumaczeniem tego dzieła. Jest ono – jego zdaniem – niedoskonałe pod względem stylistycznym i nie oddaje myśli autora oryginału. O swoim tłumaczeniu Kraszennikow pisze, że podobnie jak poprzednie nie dorównuje ono oryginałowi, ale zdecydowanie lepiej odzwierciedla sens pierwowzoru.

Porównanie swego przekładu z innym, wcześniejszym, pochodzącym sprzed stu pięćdziesięciu lat, przeprowadził również Iwan Trediakowski. Z jego przedmowy do *Dioptrii, albo Zwierciadła przedstawiającego marność tego świata* (*Диоптра, или Зерцало мирозрительное, представляющее в себе суету сего света*, 1781) czytelnik dowiaduje się, że jest to nowa, znacznie odbiegająca od poprzedniego przekładu wersja; jedyne co łączy oba przekłady – to jednakowa liczba rozdziałów. Mimo krytycznej oceny tłumaczenia swego poprzednika Trediakowski potrafił jednak docenić to, że dzieło to zostało już wiele lat temu dostrzeżone i przełożone na język rosyjski. Konfrontacja przekładu Trediakowskiego z wcześniejszym została przedstawiona z zastosowaniem metafory: „И так можно ль то счесть древним, в чем древняго и следов почти не находится? Так как не можно поправленным назвать такое здание, в котором старого материяла ни одного не употреблено”⁵³.

Zdarzało się też, że tłumacze podejmowali się ponownego przekładu dzieła, które już wcześniej zostało przetłumaczone przez nich samych. Istotny wpływ na taką decyzję miało z pewnością zdobycie większego doświadczenia i nabranie dystansu do swego poprzedniego przekładu. Niemały wpływ miała także nabyta wiedza. Na przykład Wasyl Trediakowski po raz pierwszy przetłumaczył *Argenidę*

⁵¹ *Тилемахида, или Странствование Тилемаха сына Одиссея*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1766, s. XLVI.

⁵² Тамże, s. XLIX.

⁵³ *Диоптра, или Зерцало мирозрительное, представляющее в себе суету сего света*, пер. И. Тредиаковский, Москва 1781, s. nlb.

w czasach studenckich, a po raz drugi w 1751 roku, gdy był już pracownikiem Akademii Nauk. O swej pierwszej, nieudanej próbie pisał:

Но что ж может оправдать оную мою продерзость, с которою я сам собою поднялся, будучи еще в Московских училищах, почитай токмо вступивши в реторический класс, перевесть сию ж самую повесть? Впрочем, начал я тогда, и совершил. Об оном студенческом моем переводе я не для того предложил, чтоб тайным образом похвалить сей вторый с основания новый: я токмо так просто о том донес, как и что было от меня предвосприято в рассуждении сего автора. Буде ж бы мне захотеть и похвалиться то удостоверяю справедливо и не обинуясь, что сей последний мой перевод несравненно исправнейший первого⁵⁴.

W przedmowach zdarzały się też porównania przekładu z oryginałem, które zawsze wypadaly na korzyść pierwowzoru. Tłumacze rosyjscy nie próbowali konkurować z oryginałem, gdyż zdawali sobie sprawę, że przekład będzie jedynie jego mniej lub bardziej udaną kopią. Mimo to starali się uczynić wszystko, by był on jak najlepszy. W przedmowach pisali m.in. o wysiłkach związanych z odtworzeniem treści i formy oryginału. Krytycznie oceniali swoje tłumaczenie i wypowiadali się o nim ze skromnością (możliwe, że była to tylko kokieteria wobec czytelnika). Sposób konfrontacji obu tekstów był uzależniony od poziomu intelektualnego osoby przekładającej. W zależności od tego porównanie mogło mieć prostą, niewyszukaną formę lub też przybierało charakter filologicznych dywagacji.

W przedmowach tłumacze pisali niejednokrotnie o problemach, z jakimi przyszło im się zmagać podczas przekładu. Fiodor Tumanski, na przykład we wstępie do *Niewiarygodnych opowieści Palefata pisarza greckiego (Палефата греческого писателя о невероятных сказаниях, 1791)* opowiada czytelnikom o trudnościach, które musiał pokonać, by przelożyć dzieło Palefata (Palaephatus) nie tracąc nic z jego stylu:

Слог Палефата, яко писателя самого древнейшаго, прост и короток, и мне весьма много труда стоило следовать всюду за оным⁵⁵.

Piotr Aleksiejew, tłumacz książki Hugo Grotiusa pt. *Prawdziwa cnota chrześcijańska dowiedziona przeciwko bezbożnikom, poganom, Żydom i mahometanom (Истинное благочестие Христианское доказано против безбожников, язычников, жидов и махометан, 1768)* – podobnie jak Tumanski przyznaje, że starał

⁵⁴ И. Баркли, *Аргенида*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1751, s. LVIII.

⁵⁵ *Палефата греческого писателя о невероятных сказаниях*, пер. Ф. Туманский, Санкт-Петербург 1791, s. 10.

się odtworzyć styl autora oryginału. Jednocześnie zwraca się do czytelników, by wybaczyli mu popełnione błędy i obronili przed złośliwą krytyką:

Я одно имею опасение, не упустил ли чего из настоящей красы авторова великолепного слога; но и в том может меня извинить разность свойств диалектов Российскаго и римскаго. А благоразсудный читатель, в разсуждении общей человеческой к погрешностям склонности и моего особливо недостатка (поелику я не нарочный переводитель) уповательно, что благосклонно простит и от язвительной критики не только уволит, но и защитит⁵⁶.

Pisze też o większych trudnościach przekładania z łaciny niż z francuskiego:

Не безызвестно всем искусившимся в переводах книг, что с латынскаго языка на наш язык не так способно переводить, как с французскаго⁵⁷.

Z kolei Jewstigniej Charłamow w przedmowie do *Sieroty angielskiej, albo Historii Charlotty Summers* (*Сирота аглинская или история о Шарлотте Суммерс*, 1763) stwierdza z żalem, że jego przekład nie osiągnął poziomu oryginału:

Признаюсь, что подлинник онаго перевода несравненно превосходит труда мой, но благосклонный читатель упустит то слабости моего пера⁵⁸.

W przypadku Wasyla Trediakowskiego natomiast przyznaniu się do niedoskonałości własnego przekładu *Argenidy* towarzyszyła filologiczna ocena oryginału. Wysoko ocenił styl jej autora cechujący się podniosłością, zastosowaniem licznych tropów i figur retorycznych. Aby tłumaczyć jego dzieła trzeba – jak wyraził z pomocą metafory Trediakowski – „иметь подобныя ему крылья”⁵⁹. Praca nad przekładem *Argenidy* nie była dla niego sprawą prostą, skoro wyznał czytelnikom:

Я чрез все продолжение перевода толикую имел трудность, которыя, по совести, изобразить не возможно. Знают искусные, что кому *Аргениду* случилось переводить, тому довольно в свете досталось трудиться: но совершенный ей сделать перевод, есть участь превосходнаго токмо искусства, а не моих недостатков дело⁶⁰.

⁵⁶ Г. Гроций, *Истинное благочестие Христианское доказано против безбожников, язычников, жидов и махометан*, пер. П. Алексиев, Москва 1768, s. nlb.

⁵⁷ Тамże.

⁵⁸ *Сирота аглинская или история о Шарлотте Суммерс*, пер. Е. Харламов, Санкт-Петербург 1763.

⁵⁹ И. Баркли, *Аргенида*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1751, s. LVII.

⁶⁰ Тамże.

O trudnościach związanych z osiągnięciem poziomu oryginału pisał Trediakowski również w przedmowie do *Starożytnej historii Egipcjan, Kartagińczyków, Asyryjczyków, Babilończyków, Persów, Macedończyków i Greków* (*Древняя история об Египтянах, о Карфегенянах, об Ассирианах, о Вавилонянах, о Мидянах, Персах, о Македонянах и о Греках*, 1749) Charlesa Rollina. Mimo iż nie udało mu się osiągnąć zamierzonego celu, to jednak satysfakcję sprawia mu to, że jego przekład jest dokładny:

Что ж до меня особливо, мне не можно похвалиться, что я достиг моим переводом в совершенство подлинника, довольствуюсь токмо, что я перевел на наш язык точно все, что ни переводил⁶¹.

Do ciekawego wniosku związanego z problemem osiągania przez przekład poziomu oryginału, będącego jednocześnie konkluzją wyżej zaprezentowanych dywagacji tłumaczy, doszedł Timofiej Zacharjin. W przedmowie do opowieści Claude'a de Sacy *Przyjaciele rywalami* (*Друзья соперники*, 1779), zauważył, że im bardziej utalentowany jest autor oryginału, tym trudniej jest tłumaczowi osiągnąć jego poziom: „чем больше заслуживает похвалы сочинитель, тем меньше имеет надежды сравняться с ним переводчик”⁶².

Główna kwestia, nad którą zastanawiali się praktycy i teoretycy przekładu w osiemnastowiecznej Rosji, dotyczyła wyboru najwłaściwszego sposobu tłumaczenia. Problem ten budził wiele kontrowersji już od czasów starożytnych. Dwie sformułowane w starożytności podstawowe zasady przekładu znajdowały zarówno zwolenników, jak też przeciwników w okresie średniowiecza i w epokach późniejszych. Pierwsza z nich polegała na dosłownym, wiernym przekładzie oryginału, druga – na oddaniu myśli, „ducha” pierwowzoru. Zasadę przekładu dosłownego stosowano przede wszystkim do tłumaczenia *Biblii* na język grecki, łaciński, a także do średniowiecznych przekładów traktatów filozoficznych Arystotelesa. Dosłowność przekładu w przypadku *Biblii* związana była z tym, że obawiano się zmieniać „Słowo Boże” ze względu na „karę niebios”. Poza tym nie zdawano sobie sprawy z tego, że dosłowne tłumaczenie obcojęzycznego tekstu na język narodowy prowadzi do licznych błędów i niejasności przekładu. Przekład dosłowny uważany był za naturalny i dlatego też nie próbowano uzasadniać go w sposób teoretyczny.

Druga zasada przekładu, polegająca na oddaniu sensu pierwowzoru stosowana była częściej do utworów o charakterze świeckim. Wypracował ją już

⁶¹ Ш. Роллен, *Древняя история об Египтянах, о Карфегенянах, об Ассирианах, о Вавилонянах, о Мидянах, Персах, о Македонянах и о Греках*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1749, s. nlb.

⁶² Г. Де Саси, *Друзья соперники*, пер. Т. Захарьин, Санкт-Петербург 1779, s. 2.

w starożytności Marcus Tullius Ciceron, który głosił, że tłumaczyć należy nie słowo słowem, ale zachować właściwe znaczenie wszystkich słów i siłę („In quibus non verbum pro verbo necesse habuit, sed omnium verborum vimque servavi”, M. Tullius Cicero, *De optimo genere oratorum*). Podobne stwierdzenie znajdziemy u Horacego w listach do Pizonów: „Jako wierny tłumacz nie będziesz próbował oddawać słowa słowem” („nec verbum verbo curabos reddere fidus interpres”, Q. Horatius Flaccus, *Epistola ad Pisones*, V, 133). Również święty Hieronim, pierwszy tłumacz *Biblii* na język łaciński był zwolennikiem dokładnego (w sensie treści), ale nie dosłownego tłumaczenia: „nie słowo za słowo, ale znaczenie ze znaczenia” („non verbum e verbo sed sensum exprimere sensu”). Swoją pogląd na sztukę przekładu zawarł również w liście do Pommiachusa *O najlepszym sposobie tłumaczenia*, w którym pisał, że: „przekład dosłowny prowadzi do nonsensów” („si ad verbum interpretor, absurdum resonat”, Hieronimus, *De optimo genere interpretandi*, List 57).

Wszystkie późniejsze wypowiedzi o tłumaczeniu zarówno w państwach Europy Zachodniej, jak też w Rosji są jedynie wariacjami i nowymi wersjami dwóch antycznych zasad przekładu⁶³.

Z okresu Rusi Kijowskiej nie zachowały się jednak wypowiedzi dotyczące sposobów przekładu. Pierwsze refleksje na temat sztuki translatorskiej w Rosji pochodzą dopiero z drugiej połowy XVII wieku⁶⁴. Podobnie jak w Europie Zachodniej, również i tu trwał spór wokół dwóch wspomnianych koncepcji przekładu. Zwolennikiem przekładu dosłownego był filolog Eutymiusz Czudowski, który twierdził: „... яко подобает истинно преводити [...] от слова до слова и ничто разума и речений многотрудноумышленных святыми отцы преме- няя”⁶⁵. Przeciwną teorię reprezentował Symeon Połocki, który swe poglądy wyraził w *Lasce rządów* (*Жезл правления*, 1667). Pisał m.in.: „Сказатель же или преводитель странного языка сей есть верный, иже и разум и речение преводит неложно, ничесо же оставяя”⁶⁶.

Mimo iż koncepcja Symeona Połockiego była bardziej odpowiednia do wymogów jego czasów, to jednak ze względu na to, że instytucją kształtującą oficjalne gusty literackie w pierwszym dwudziestolecu XVIII wieku była Drukarnia Moskiewska, preferująca przekład „od słowa do słowa”, poglądy Połockiego nie znalazły wówczas szerokiej aprobaty. Inaczej rzecz się miała z praktyką translatorską, w której częściej stosowano właśnie koncepcję Połockiego. Szczególnie odpowiadała ona tłumaczom dyskursów politycznych, którym umożliwiła

⁶³ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, Warszawa 1988, s. 126.

⁶⁴ *История русской переводной...*

⁶⁵ Tamże, s. 88.

⁶⁶ Tamże.

przekazanie właściwego sensu tłumaczonych przez nich tekstów. Wkrótce została ona zaakceptowana również przez tłumaczy literatury historycznej, politycznej, naukowej, a także pięknej. Warto przy tym zauważyć, że nawet Piotr I negatywnie wypowiedział się na temat przekładów dosłownych, ponieważ utrudniały one odczytanie prawdziwego sensu dzieła i – wbrew intencjom tłumaczy – nie oddawały specyfiki oryginału.

Problem sztuki translatorskiej i sposobów przekładu ponownie stał się aktualny i zaabsorbował uwagę ludzi zajmujących się przekładem mniej więcej od połowy XVIII wieku. Wiele wypowiedzi na ten temat znajdujemy w przedmowach poprzedzających tłumaczone z różnych języków książki. I chociaż poglądy tłumaczy rosyjskich nie tworzą jednolitego systemu, to jednak zbieżność, czy nawet tożsamość stanowisk w odniesieniu do elementarnych zasad sztuki translatorskiej pozwala na sformułowanie pewnych uogólniających spostrzeżeń na temat zasad przekładu stosowanych w osiemnastowiecznej Rosji.

Warto zauważyć, że istotnym elementem wypowiedzi tłumaczy-praktyków na temat sztuki przekładu było ściśle powiązanie teorii z praktyką, co oznaczało, że większość z nich formułowała swe uwagi przy okazji przekładu konkretnego utworu. Niejednokrotnie przybierały one formę uogólniających sądów, które mogły mieć szersze zastosowanie w praktyce translatorskiej.

O ile w pierwszych dziesięcioleciach XVIII wieku obie koncepcje przekładu, to jest przekład dosłowny i przekład oddający sens oryginału, miały swoich zwolenników, o tyle w epoce klasycyzmu czołowi jej przedstawiciele opowiedzieli się przeciwko dosłowności, preferując przekład oddający sens oryginału. Najbardziej znana i znacząca wypowiedź na ten temat należy do jednego z kodyfikatorów poetyki klasycyzmu – Aleksandra Sumarokowa, który zawarł je w *Pouczeniu dla tych, co pisarzami pragną zostać* (*Наставление хотящим быти писателями*, 1774). Sformułowany przez Sumarokowa pogląd na temat sposobu przekładania miał charakter programowy i wytyczył kierunek sztuki translatorskiej do końca stulecia⁶⁷. Tłumaczenie dosłowne zostało przez autora *Pouczenia*... jednoznacznie odrzucone, ponieważ prowadziło – jego zdaniem – do powstawania tekstów niezrozumiałych, dalekich od oryginału. Najistotniejsze bowiem, zdaniem autora *Epistoły*, było to, aby prawidłowo odczytać sens wypowiedzi twórcy i przekazać go w stosownej dla języka ojczystego formie, oddając jednocześnie piękno oryginału.

Z zachowanych osiemnastowiecznych wstępów wyłaniają się następujące zagadnienia związane z problematyką przekładu:

- rola i zadania tłumacza;
- postulat translatorskiej swobody (przekład wolny);

⁶⁷ Szerzej na ten temat pisze P.Ю. Данилевский, 1725 – начало 1760-х годов: *Классицизм, [w:] История русской переводной...*, т. 1, s. 94–141.

- propagowanie przekładu adaptowanego, unarodowionego, jako odmiany przekładu wolnego;
- starania o przekazanie myśli autora i sensu oryginału;
- troska o zachowanie sensu i stylu oryginału.

Wiele miejsca w przedmowach poświęcano omówieniu roli i zadań tłumacza. Twierdzono, że musi on znakomicie rozumieć autora przekładanego dzieła i umieć przekazać jego myśli w języku, na który przekłada dzieło⁶⁸. Wymagało to od niego nie tylko doskonałej znajomości języka i kultury, ale także rozległej wiedzy i talentu. Zdając sobie sprawę z tego, że przekład nie jest w stanie dorównać oryginałowi, twierdzono, że zaradzić temu może w jakiś sposób intencja twórcza tłumacza: W związku z tym, że konstytutywną cechą przekładu jest jego niższość od pierwowzoru, wynikająca z niemożności odtworzenia w pełni walorów językowo-stylistycznych utworu literackiego⁶⁹, twierdzono, że zaradzić temu może jedynie inwencja twórcza tłumacza. Wprowadzone przez niego innowacje powinny podnieść poziom przekładu i być swego rodzaju rekompensatą za nieuniknione obniżenie jego wartości estetycznej. Twórczy wkład tłumacza miał też służyć trosce o dobre imię autora, które byłoby narażone, gdyby czytelnicy zapoznali się z wersją, nie oddającą walorów pierwowzoru. Nieprzypadkowo więc pojawia się w przedmowach myśl, że dobry tłumacz powinien być też twórcą. Analogiczne zadania stawiano przed tłumaczami także w epoce Oświecenia w Europie Zachodniej. Jak zauważa niemiecka badaczka Anneliese Senger, tłumacz był wówczas osobą bardzo poważaną. Żądano od niego, aby był nie tylko twórcą, ale nawet kimś więcej. Musiał znać dobrze język oryginału i język, na który przekładał, rozumieć nie tylko sens całych zdań, ale także oddzielnych słów i wyrażeń, umieć korzystać ze słownika, pisać dobrym stylem i wreszcie oddać przetłumaczone dzieło do dobrej drukarni⁷⁰.

⁶⁸ Zob. wypowiedź A. Legeżyńskiej na ten temat [w:] *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 20–39.

⁶⁹ W obrazowy sposób wyraził to jeden z osiemnastowiecznych tłumaczy – Grigorij Poletika w przedmowie do utworu *Епиктита стоического философа Енхиридион и Анофегмы и Кевита Фиевейскаго Картина, или изображение жития человеческого* (1759): „Как бедные Понелопины женихи, не могли прийти в любовь у самой госпожи, старались оную получить у ея рабынь, так многие, оставя фитлософию, упражняются только в том, что почитается как бы за некоторое орудие, к познанию оныя. Сей дороги старался я по возможности держаться в переводе Епиктиновых и Кепитовых сочинений”.

⁷⁰ A. Senger, *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert (1734–1746)*, Bonn 1972, s. 61–62.

Rolę tłumacza próbował określić we wstępach do swoich utworów Wasyl Trediakowski. W przedmowie do *Podróży na Wyspę Miłości* (1730) pisał, że dobry tłumacz różni się od twórcy jedynie z nazwy. Podobnie jak on jest twórcą i od niego zależy, czy będzie umiał pokazać swoim czytelnikom wielkość autora oryginału:

...переводчик от творца только что именем розниться. Еще донесу больше, ежели творец замысловат был, то переводчику замысловатее надлежит быть (я не говорю о себе, но о добрых переводчиках)⁷¹.

Swe poglądy na ten temat wyłożył jeszcze raz, dwadzieścia lat później, już jako profesor, w przedmowie do *Argenidy*. Nie różnią się one jednak zbyt od tych z lat młodzieńczych. Określając stosunek między autorem oryginału i tłumaczem stwierdza metaforycznie, że oddycha on duszą autora („... ибо переводчик дышет, чтоб так сказать, токмо что авторовою душею”⁷²). Oznaczało to, że tłumacz powinien myśleć, pisać i wyrażać poglądy w taki sposób, jak czynił to autor oryginału.

Stanowisko Trediakowskiego nie pozostało bez echa w środowisku tłumaczy, o czym świadczy wypowiedź Aleksandra Tinkowa, który będąc jeszcze adeptem w sztuce przekładu i dysponując niezbyt rozległą wiedzą, zauważył skromnie, że na miano twórcy jeszcze nie zasłużył:

Переводя сию маленькую книжку, отнюдь не имел я намерения быть сочинителем, зная, что к тому весьма много потребно знания⁷³.

Paweł Antonowicz z kolei we wstępie do *Zabaw w samotności dla ludzi każdego wieku i stanu* (*Забавы в уединении для всякого возраста и состояния людей*, 1797) Fenelona głosił, że przekład jest tym samym utworem, co oryginał. Jediną różnicą pomiędzy nimi miał być – jego zdaniem – język obu utworów. Oznaczało to, że tłumacz musi przełożyć dzieło w taki sposób, by nie odbiegało ono od pierwowzoru, a to wymagało od niego dużo trudu. W dedykacji poświęconej księciu Aleksandrowi Golicynowi napisał:

Посвящая книгу сию, я исполняю единственно долг мой, возвращая оную, яко Вам принадлежащую, только что в другом виде, вместо французского на нашем отечественном языке⁷⁴.

⁷¹ П. Тальман, *Езда в остров любви*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1730, s. nlb.

⁷² И. Баркли, *Аргенида*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1751, s. СІІІ.

⁷³ *Воображении Петрарковы, или Письмо его к Лоре*, пер. А. Тинков, Санкт-Петербург 1768, s. nlb.

⁷⁴ Фенелон, *Забавы в уединении для всякого возраста и состояния людей*, Москва 1797, s. nlb.

Z wypowiedzi tłumaczy wynika, że w znakomitej większości opowiadali się oni za przekładem wolnym. Czytamy o tym na przykład w przedmowie Aleksandra Łabzina do dramatu *Sędzia* (*Судья*, 1788) L.S. Merciera:

Ибо держаться от слова до слова легче, чем переменять что либо. Французския слова писать рускими буквами, а чужестранныя изъяснения мыслей вертеть на свой язык, я за должность переводчика не почитаю; и, может быть, переводя таким образом, я бы больше отдалился от оригинала⁷⁵.

Natomiast Karol Riemkowski w przedmowie do *Metamorfoz Owidiusza z uwagami i objaśnieniami historycznymi, albo Przygód bogów i półbogów pogańskich od początku świata* (*Превращения Овидиевы с примечаниями и Историческими объяснениями, или Похождения языческих богов и полубогов от начала мира*, 1794) wyjaśniał, że każdy język posiada specyficzne zwroty, wyrażenia, budowę syntaktyczną i tłumaczenie dosłowne powoduje, że styl utworu staje się nieprzyjemny i grubiański.

Ci, którzy aprobowali oba typy przekładu wskazywali zazwyczaj, do jakich rodzajów tekstów należy je stosować. Na przykład tłumacz o inicjałach „W.Z.” w przedmowie poprzedzającej *Podróż do innego świata* (*Путешествие в другой свет*, 1766) twierdził, że przekład dosłowny można stosować przy tłumaczeniu książek klasycznych, to jest pisanych łaciną i greką, filozoficznych, historycznych i naukowych, wolny zaś – do przekładania prac filologicznych i utworów powieściowych. Piotr Siemionow natomiast we wstępie do *Towarzysza rozsądnego i przemyślnego* (*Товарищ разумный и замысловатый*, 1764) pisze, że nie należy stosować przekładu dosłownego do tłumaczenia anegdot, ponieważ mogą zatracić swój pierwotny sens:

Первое и известнейшее правило для отличения замысловатой речи от должного мнения состоит в том, чтоб оно могло быть переведено на другой язык без потеряния точного своего свойства и своей приятности, потому что оно состоит на самом выражении мысли, а не слова, которое значит двоякое знаменование⁷⁶.

Swoboda, jaką dawał preferowany przez tłumaczy rosyjskich wolny sposób przekładu pozwalała im na różnego rodzaju modyfikacje (skrótów, będące często rezultatem rezygnacji z niezrozumiałych dla nich fragmentów tłumaczonego dzieła, amplifikacje, zapewniające komunikatywność tekstu czy też powodujące zmianę wyrażen, obrazów, a nawet myśli autora). Czytamy o tym na przykład

⁷⁵ Мерсье, *Судья*, пер. А. Лабзин, Москва 1788, s. nlb.

⁷⁶ П. Семенов, *Товарищ разумный и замысловатый*, Санкт-Петербург 1764, s. 5.

w przedmowach Grigorija Poletiki, Ilji Diebolcowa i Wasyla Pietrowa, którzy preferowali przekład wolny:

... что касается до способа, который я употребил в переводе на российский язык Епиктитовых и Кепитовых сочинений, [...] ничего мне более не оставалось, как держаться греческого подлинника, а в темных и двояко разумия местах выбирать то мнение, которое более вероятно и с разумом сходно. [...] Я весьма за приличную почитал и почитаю ту вольность, которую в переводах некоторые употребляют, что когда хотя мало неясного покажется им авторова мысль, они ее либо выбрасывают, либо на то место свою вставляют, хотя она от подлинника так, как небо от земли отстоит, и то только за довольно почитают, ежели оную закрасят выборными, хотя не тот разум и важность имеющими словами⁷⁷.

... я иныя места переменял, а иныя и совсем оставлял, сообразуясь с законами, мнениями и обрядами нашими⁷⁸.

Естьли кому, наипаче Virgiliеvu переводчику, дозволяются вольности, которья, по причине разнаго свойства языков, и в прозе необходимы. Можно переменить, прибавить и убавить, лишь бы только сие было без нарушения красоты Virgiliевых мыслей⁷⁹.

Stosując przekład wolny, tłumacze czasami nadużywali swobody, w konsekwencji czego ich tłumaczenie zbyt oddalało się od oryginału. Było to źle widziane i krytykowane. Karol Riemkowski na przykład zalecał w takim przypadku stosować zasadę „złotego środka”. Więcej swobody dopuszczał jedynie przy przekładzie poezji, ponieważ pozwala ona na adekwatne (pod względem sensu) tłumaczenie różnego rodzaju środków językowo-stylistycznych lub tworzenie nowych, występujących w języku narodowym tłumacza. Dlatego też przekładającym poezję radzi: „Всячески бы можно было переложить на наш язык переводимаго автора точно так, как бы он сам на оном писал”⁸⁰.

W bardziej bezceremonialny sposób obszedł się z tłumaczami nadużywającymi swobody przekładu Mikołaj Emin. W humorystyczno-ironicznej przedmowie do utworu *Nasładowanie starożytnych* (*Подражания древним*, 1795)

⁷⁷ Епиктита стоического философа Енхиридион и Анофегмы и Кевита Фиевейскаго Картина, или изображение жития человеческого, Санкт-Петербург 1759, s. nlb.

⁷⁸ Детская книга, Москва 1770, s. nlb.

⁷⁹ Вергилий Марон, Еней, Санкт-Петербург 1770, s. nlb.

⁸⁰ Превращения Овидиевы с примечаниями и Историческими объяснениями, или Похождение языческих богов и полубогов от начала мира, пер. К. Рембовский, Москва 1794, s. XXI.

zwraca się do postaci ze świata antycznego (*Грамотка к Анакреону, Сафе, Мосхусу, Биону, Катюшу и Горацію*), nazwanych przez niego „miłymi Staruszkami”, z prośbą o wybaczenie mu jego głupiej zuchwałości polegającej na ich nieudolnym naśladowaniu: „... вы не годитесь ни в строй, ни к смотру! Я осмелился подражать вам. Сбылась со мною сказка! Хотите? – Я вам скажу еио”. Następnie przytacza żartobliwą historyjkę odzwierciedlającą sposób, w jaki „potraktował” starożytne prototypy. Jej treść przedstawia się następująco: w Petersburgu żył pewien krawiec, który brał za swe usługi dużo mniej pieniędzy od innych rzemieślników. Wraz z nim mieszkała małpa, która towarzyszyła mu podczas pracy. Pewnego razu klient przyniósł materiał i poprosił o uszycie ubrania. Krawiec wziął miarę i obiecał szybko wykonać swą pracę. Kiedy kroił sukno, zobaczył przechodzącego pod jego oknem człowieka, który był mu winien pewną sumę pieniędzy. Zostawił rozpoczętą pracę i pobiegł za swym dłużnikiem. W tym czasie małpa chwyciła nożyce i dokończyła „krojenia” sukni. Po powrocie do domu krawiec zdenerwował się i wypędził małpę. Historyjka kończy się następującą repliką skierowaną do adresatów – Staruszków, czyli znanych postaci z literackiego świata antycznego: „Я с вами, любезные старички, то же самое сделал, что обезьяна с сукном. Простите меня, милые – право, вперед не буду.” Następnie w postscriptum dodaje:

Ну, правду молвишь: не пощадили вас и переводчики – Иной кричит: „Я перевел в прозе слово в слово”. Бедняк! А лексиконы то на что? Другой: „Я перевел белыми стихами”! – Государь мой, ежели вы называете белыми стихами мерную прозу без рифмы? Вы правы – Ваши стихи очень белы, но белая бумага еще белее... Есть также и на ваш счет, Господа переводчики, сказочка. Не забыли и вас – Всем сестрам по серьгам!⁸¹

Ironiczny ton tej wypowiedzi jeszcze bardziej uwidocznił stanowisko autora – zdecydowanego przeciwnika przekładu dosłownego. Polemizuje on także z tymi, którzy opacznie rozumieją sens przekładu wolnego i tłumaczą zupełnie dowolnie, nie biorąc pod uwagę oryginału (wziętej przez krawca miary).

Jak wynika z wypowiedzi tłumaczy w przedmowach, zarówno przekłady dzieł naukowych, jak też beletrystyki powinny oddawać „myśl” oryginału. Z przedmowy Karla Riembowskiego do *Metamorfoz Owidiusza z uwagami i objaśnieniami historycznymi, albo Przygód bogów i półbogów pogańskich od początku świata* dowiadujemy się, że już w szkołach uczono, aby: „придерживаться более духа переводимаго автора, нежели его слов”. Grigirij Pioletika zaś stwierdza, że należy bardziej dbać o przekazanie w przekładzie istoty

⁸¹ Н. Эмин, *Подражания древним*, Санкт-Петербург 1795, s. nłb.

oryginału niż jego formy. Na potwierdzenie swych racji przytacza metaforyczną wypowiedź pewnego uczonego:

Хотя я красоту и приятство в речах хвалю и почитаю, однако тем всегда даю предпочтение, которые стараясь о умеренной красоте слов, наибольшее свое упражнение и прилежание полагают в изъяснении вещей. Мне всегда, – продолжает он, – приятнее тот гончей пес, который поймает зайца, или другого какого зверя, нежели тот, который носит золотой ошейник⁸².

Natomiast Aleksander Łabzin w przedmowie do dramatu *Sędzia* konstatuje, że sens oryginału będzie zachowany wówczas, gdy przekład wywoła takie same, jak oryginał uczucia i wrażenia estetyczne:

Главное сходство перевода с подлинником усматривается во первых из сего: то ли чувствование, по прочтении перевода в нас производится, какое желал возбудить сочинитель своим сочинением? И естли оригиналом я восхищаюсь, а перевод едва имею терпение прочесть: то, без сомнения, такой перевод далек от подлинника. Во вторых: тот ли дан в переводе смысл и оборот речам, поставленным теми же словами, но другой смысл заключающими, в оригинале?⁸³

Aby to osiągnąć, tłumacz nie powinien przekładać utworu „słowo w słowo” lecz próbować wyłożyć sens utworu przy pomocy specyficznych dla własnego języka zwrotów i określeń. Myśl tę wyraził Łabzin, parafrazując fragment *Epistoły II* Sumarokowa:

Ибо, что терпит французской язык, то очень часто несносно для рускаго; а переводчика и попечение все должно быть о том, чтобы всю силу чужаго языка перенести на свой, на который он переводит⁸⁴.

O wysiłkach związanych z przekazaniem sensu oryginału pisali też m.in. Stiepan Kraszennikow, tłumacz *Historii Aleksandra Wielkiego* (1750) Kwintusa Kurcjusza Rufusa, Iwan Barkow we wstępie do *Bajek moralizatorskich Fedra, wyzwoleńca Augusta* (Федра, Августова отпущеника, нравоучительныя басни, 1764), Michaił Popow w przedmowie do poematu heroicznego *Jerozolima wyzwolona* (Освобожденный Иерусалим, 1772), Andriej Roznotowski we wstępie do utworu *Historia Elżbiety, królowej Anglii* (История Елисаветы, Королевы аглинской, 1782), a także Wasilij Pietrow we wstępie do przekładu *Eneidy*. Przyczmy kilka przykładów:

⁸² *Епиктита стоического философа Енхиридион и Кевита Фивейскаго Картина или изображение жития чеоловеческаго*, per. Г. Полетика, Санкт-Петербург 1759, s. nłb.

⁸³ Мерсье, *Судья*, s. V.

⁸⁴ *Судья*, per. А. Лабзин, Москва 1788, s. IV–VI.

Что касается до перевода моего, тоя желаю, чтоб он принес благосклонным моим читателям удовольствие, соразмерное усердию моему, дабы им услужить, и соответствовал бы тщанию, с которым старался я представить в нем точныя мысли самого сочинителя⁸⁵.

Я все авторовы мысли старался изобразить точно, и не думаю, чтоб читатель, знающей немецкий язык, сыскать мог в сем переводе какую разность против автора⁸⁶.

Можно переменить, прибавить и убавить, лишь бы только сие было без нарушения красоты Виргилиевых мыслей⁸⁷.

Wypowiedzi osiemnastowiecznych tłumaczy wyrażają często przekonanie, że przekład nie może odtworzyć w pełni walorów językowo-stylistycznych oryginału. Mimo to starano się czynić wszystko, by tłumaczenie było jak najlepsze. Troska o formę przekładanego dzieła nie była niczym nowym. Problem ten zaprzętał już umysły tłumaczy starożytnych, a także wybitnych francuskich twórców, takich jak choćby Jean-François Marmontel czy Denis Diderot.

Tłumacze rosyjscy, i to zarówno ci zajmujący się przekładem profesjonalnie, jak też ci, którzy czynili to sporadycznie, wypowiadali się często o związanych z warsztatem translatorskim kwestiach stylistycznych natury ogólnej i szczegółowej. Doskonale zdawali sobie sprawę, że dobry przekład wymaga nie tylko znajomości języka obcego, ale także rodzimego i zasad nim rządzących. Tłumaczenie jest bowiem – jak to trafnie określił Tadeusz Mikulski – „trudnym ćwiczeniem literackim, pracą bardzo celową i niemal zorganizowaną, choć na pewno spontaniczną”⁸⁸. Wypowiedzi na ten temat związane były zazwyczaj z konkretnym utworem i jego specyfiką, choć zdarzały się w nich również uwagi dotyczące zasad przekładu. Jedna z takich refleksji o charakterze stylistycznym znajduje się w przedmowie do piątej części *Przypadków markiza G..., albo Życia człowieka szlachetnego, który odszedł z tego świata* (Приключения маркиза Г... или Жизнь благородного человека оставившего свет, 1761) A.F. Prevost'e'a. Cztery pierwsze części tej książki zostały przełożone przez Iwana Jełagina, piątą zaś tłumacz zlecił do wykonania najprawdopodobniej swojemu znajomemu – uczniowi, który nie ujawnił jednak nazwiska. W przedmowie zadedykowanej Jełaginowi pisze, że

⁸⁵ Wstęp A. Roznotowskiego do: *История Елисаветы, Королевы аглинской*, 1782, s. nlb.

⁸⁶ Wstęp J. Kozielskiego do: *Возмущение против Венеции*, 1764, s. nlb.

⁸⁷ Wstęp W. Pietrowa do: *Еней*, Санкт-Петербург 1770, s. nlb.

⁸⁸ T. Mikulski, *Walka o język polski w czasach Oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1951, R. XLII, z. 3–4, s. 805–807.

książka nie została przetłumaczona takim pięknym i płynnym stylem, jaki cechował jego poprzednika. Fakt ten objaśnia następująco:

...ибо она не тем уже переводчиком издается, которой приобрел вашу похвалу и благоволение, но таким, который, учась у него, подражать ему старается, и лучше сказать, весьма слабым и в письмена вступающим человеком⁸⁹.

Nikołaj Aniński z kolei, w przedmowie do *Ludwika, albo Wskazówek moralnych ku korzyści i rozrywce młodzieży* (Лодуик, или Нравственныя наставления для пользы и увеселения юношества, 1799) informuje, że starał się zachować prostotę i lekkość oryginału: „... старался я соблюсти и на нашем языке его пленительную красоту и приятность”⁹⁰.

Rozważania dotyczące przekładu filologicznego zawarte są w przedmowie Wasyla Trediakowskiego do *Argenidy*, a także w przedmowie anonimowego autora do przekładu *Raju utraczonego* Johna Milтона. Wnioski płynące z praktyki translatorskiej wymienionych tłumaczy pokrywały się w tych przypadkach z ich wiedzą filologiczną. Podczas tłumaczenia *Argenidy* Trediakowski zwrócił m.in. uwagę na to, że w języku łacińskim forma drugiej osoby liczby pojedynczej zawsze brzmi „ty”. Natomiast w języku rosyjskim możliwe jest (a nawet pożądanе) stosowanie w zwrotach do osoby wysoko postawionej w hierarchii społecznej formy drugiej osoby liczby mnogiej „Wy”. Zgodnie więc ze specyfiką języka rosyjskiego tłumacz zastosował w takich przypadkach formę grzecznościową „Wy”. W przedmowie Trediakowskiego znalazło również odzwierciedlenie jego dążenie do doskonalenia literackiego języka rosyjskiego i zbliżenia go do języka mówionego wykształconych warstw społeczeństwa. Przejawiło się to w pozabawieniu przekładu archaizmów, które, jego zdaniem, są niestosowne dla języka współczesnego:

Хотя ж латинский язык и не может употреблять в единственном числе, во втором лице, множественное Вы, вместо Ты: однако я везде, где или с ним кто из нижайшаго состояния разговаривает, употребил оное нежное Вы, за важное Ты. И поистинне, перевода моего не будет уже читать грубых времен новгородка Марфа посадника: он зделан для нынешняго учтиваго и выщеченаго, в которое наш язык не имеет уже ни оже, ни аче, ни др. премногих архаисмов⁹¹.

⁸⁹ А. Прево, *Приключения маркиза Г... или Жизнь благородного человека оставившего свет*, пер. И. Елагин, Санкт-Петербург 1761, s. nlb.

⁹⁰ Лодуик, или Нравственныя наставления для пользы и увеселения юношества, пер. Н. Анненский, Санкт-Петербург 1799, s. nlb.

⁹¹ И. Баркли, *Аргенида*, пер. В. Тредиаковский, Санкт-Петербург 1751, s. LXI–LXII.

Kwestie natury gramatycznej rozpatruje również anonimowy tłumacz poematu Johna Milтона *Raj utracony* (*Потерянный рай* 1795). Porównując, na przykład rodzaj gramatyczny słów „грех” i „смерть” w języku angielskim i rosyjskim, nie znajdując odpowiedników tego samego rodzaju, dochodzi do wniosku, że przekład dosłowny jest tu niemożliwy, ponieważ prowadzi do nonsensów:

Что касается до перевода, то во второй и десятой книгах описываемый грех на английском языке женского рода, а смерть мужского; и по сей причине грех называется дочь, рожденная сатаною, а смерть сын греха; В российском же равнозначащих сим имен тех же родов мы не имеем⁹².

Tłumacz *Niewiarygodnych opowieści Palefata, pisarza greckiego* (1791) – Fiodor Tumanski, podobnie jak wielu innych zachodnioeuropejskich tłumaczy ksiąg autorów antycznych⁹³, uważał, że będą one wtedy jasne i zrozumiałe, kiedy uzupełni się je przypisami. Zdając sobie sprawę z tego, że przekłady bez przypisów czyta się łatwiej, wyjaśnia, że jego uwagi są zwięzłe, proste i treściwe. Szczególne trudności sprawił Tumanskiemu jednak styl Palefata, który określił jako „прост и короток”.

Inne problemy miał z kolei Christofor Dobrosierdow, który przekładał z języka niemieckiego żarty, anegdoty i wesołe opowiadania. Starał się przetłumaczyć je „rosyjskim stylem”, pilnie bacząc na to, by nie obrazić rosyjskiego odbiorcy nieprzyzwoitymi słowami i wyrażeniami, które można było spotkać w oryginale. Z tego też względu celowo pominął teksty, w których nie udało się uniknąć niecenzuralnych zwrotów⁹⁴.

Powodem warsztatowych rozważań anonimowego tłumacza komedii Antoine’a-Jeana Dumantiana *Noc przypadków, albo Dwa żywe trupy* (1788) była jej inna, wcześniejsza wersja, a właściwie jej tytuł. Oryginał pt. *La nuit aux aventures, ou les deux morts vivants* w poprzedniej wersji przekładowej brzmiał *Ночные приключения*. Tłumacz *Nocy przypadków* zauważył, że wcześniejszy tytuł odnosił się do wielu różnych wydarzeń, związanych na przykład z intrygą miłosną, porwaniami i innymi niezwykłymi przygodami bohaterów. W rzeczywistości chodzi o przygody, które rozegrały się w ciągu jednej nocy i dotyczyły jednego bohatera. Dlatego też tłumacz uznał za konieczne nadać komedii inny, stosowniejszy tytuł.

Dużym doświadczeniem w dziedzinie przekładu wykazał się Karol Riemkowski. W przedmowie do *Metamorfoz Owidiusza* (1794) pisał, że nieobce są

⁹² Д. Милтон, *Потерянный рай*, Москва 1795, s. VI.

⁹³ J. Ziętańska, *Etyka – estetyka – filologia. U źródeł dawnej myśli translatorskiej*, [w:] *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*, Warszawa 1997, s. 32–33.

⁹⁴ Przedmowa Ch. Dobrosierdowa do: *Спутник и собеседник веселых людей*, Москва 1783, s. 15.

mu trudności, jakie ma tłumacz z przeniesieniem piękna oryginału, będącego dziełem wybitnego autora, na przekład. Jeszcze więcej kłopotów przysparzają, według Riembowskiego, utwory wierszowane, których piękno uzależnione jest od rozmiaru wiersza, akcentu, rymu i środków wyrazu (metafor i porównań).

Iwan Aleksiejew we wstępie do utworu *Diodora Sycylijskiego biblioteka historyczna* (Диодора Сицилийского Историческая библиотека, cz. 1, 1774) wyjaśnia czytelnikom, że pozostawił w przekładzie oryginalną wersję nazw wsi, roślin, zwierząt, ryb i ptaków, ponieważ – jak twierdzi – nie ma w Rosji leksykonów, które wyjaśniałyby te nazwy.

Natomiast anonimowy tłumacz piątego tomu baśni *Tysiąca i jednej nocy* (Тысяча и одна ночь, 1795) informuje swych odbiorców, że pragnąc zachować piękno wysokiego stylu oryginału, zdecydował się na wprowadzenie do przekładu słów starocerkiewnosłowiańskich, których nie stosowano w tym gatunku:

Дабы не потерять красоты и возвышенности слога, употреблял я иногда славянския слова, нетерпимыя в прочих сказках, но здесь необходимо нужныя ради равносильных значений, кои старался я по возможности удерживать⁹⁵.

Interesujące refleksje na temat dobrego przekładu (mające charakter zarówno uogólniających sądów, jak też uwag do tłumaczenia konkretnego utworu) zawarte są we wstępie anonimowego tłumacza do książki *Hrabia Saint Merant, albo Nowe błędy serca i rozumu* (Граф Сент-Меран, или Новыя заблуждения сердца и ума, 1795) Josepha de Maimieuxa przetłumaczonej z języka francuskiego. Trudny, mozolny wysiłek tłumacza, pragnącego przekazać zarówno myśl oryginału, jak też jego formę i styl, nie zawsze prowadzi jednak do osiągnięcia zamierzonego celu:

Сколько трудностей на каждой странице, на каждой строчке, на всяком слове встретит упражняющийся в переводах! Он должен иметь в виду, сохранить лица в истинном их виде, выразить совершенно мысль сочинителя, выразить каждое слово особливо, дать речам оборот, свойственный языку, на который он переводит, соблюсти в ударении голоса музыкальную приятность для слуха. – Когда все сие находится вместе, перевод хорош; но можно ли все сие соединить, в том я сомневаюсь⁹⁶.

Tłumacz wyjaśnia też czytelnikom decyzje, które podjął przy przekładzie *Hrabiego Saint Meranta*. Píše, że zostawił słowa obce o charakterze technicznym, a także stosowane w wyższych sferach obcych państw i nie mające odpowiedników

⁹⁵ *Тысяча и одна ночь*, Москва 1795, s. nlb.

⁹⁶ Ж. Де мемье, *Граф Сент-Меран, или Новыя заблуждения сердца и ума*, Санкт-Петербург 1795, s. VIII.

w obyczajowości rosyjskiej, jak również słowa łacińskie. Na końcu książki zamieścił jednak listę tych słów wraz z wyjaśnieniem ich znaczeń. Trudności sprawiło mu, jak przyznaje, tłumaczenie dialogów. Ich eliptyczna postać, brak wewnętrznej harmonii sprawiły, że poświęcił im dużo więcej czasu, niż tłumaczeniu tekstu narracyjnego.

Odrębnym zagadnieniem wywołującym wiele sporów było tłumaczenie poezji⁹⁷. Zarówno zwolennicy przekładu wiersza prozą, jak też przeciwnicy tej teorii wychodzili z tych samych założeń, a mianowicie dążenia do maksymalnego zbliżenia przekładu do oryginału. Ci pierwsi jednak twierdzili, że osiągnąć to można jedynie poprzez wersję prozatorską, nieskrępowaną rygorami metrycznymi, drudzy opowiadali się za bardziej swobodnym traktowaniem oryginału, z zachowaniem w przekładzie cech uważanych za konstytutywne dla utworu poetyckiego. Wybór jednej lub drugiej drogi stanowił okazję do dywagacji o istocie twórczości poetyckiej, które publikowano w przedmowach do tłumaczonych utworów. Kłopoty tłumaczy z rygorami systemów wersyfikacyjnych przyjętych w danym kraju skłaniały ich czasami do wprowadzania różnego rodzaju nowatorskich rozwiązań formalnych, o których również powiadamiali czytelników. Tendencje dotyczące sposobu przekładu utworów wierszowanych w osiemnastowiecznej Rosji odzwierciedliły się nie tylko w praktyce translatorskiej, ale także w wypowiedziach tłumaczy, informujących odbiorców o swoich rozterkach i ostatecznych wyborach w częściach wprowadzających do przełożonego utworu.

Autorem najbardziej znanych wypowiedzi dotyczących przekładania wiersza wierszem był Wasyl Trediakowski. Swe wywody na ten temat ilustrował przykładami z własnej praktyki translatorskiej. Niemal w każdej z przedmów poruszających kwestię przekładu utworów wierszowanych twierdził, że podstawowym kryterium dobrego przekładu jest zachowanie sensu oryginału. Nie mniej istotna była dla niego dbałość o utrzymanie wartości artystycznych oryginału, a także wybór stosownego metrum, oddającego rytm i tempo pierwowzoru. W przedmowie do przetłumaczonej przez niego w 1730 roku *Podróży na Wyspę Miłości* pisał, że czytelnicy mogą nie być zachwyceni jego tłumaczeniem wierszy załączonych do tego utworu. Wierzył w to, że odbiorcy znający zasady wierszotwórstwa, docenią ich formę, do której przywiązywał duże znaczenie. W przedmowie do *Argenidy* zaś pisał, że zawarte w dziele łacińskojęzyczne wierszowane wstawki zdecydował się przetłumaczyć wierszem. Metrum, które w nich zastosował, to: heksametr, chorej i jamb. Wierszowany sposób przekładu zastosował Trediakowski także przy tłumaczeniu traktatu Nicolasa Boileau-Despreaux *Nauka o Wierszu*

⁹⁷ Por. uwagi J. Ziętarskiej o sytuacji w Polsce i Francji w jej monografii *Sztuka przekładu...*, s. 203–219.

i *Poezji (Наука о Стихотворении и Поэзии)*. We wstępie do swego zbioru *Dzieł i przekładów* (1752) informował:

... Каждый Боалов стих, изображается каждым же моим одним; так что, сколько у Боало во всякой песни и во всех четырех стихов, столько ж и у меня во всем том составе⁹⁸.

Twierdził też, że tłumacz powinien umieć przekazać w przekładzie sens oryginalnego dzieła i jego formę:

... во-первых, надобно, чтоб переводчик изобразил весь разум, содержащийся в каждом стихе, чтоб не опустил силы, находящийся в каждом же, чтоб то ж самое дал движение переводному своему, какое и в подлинном⁹⁹.

Trediakowski wymagał od tłumaczy, by przekład był jasny i czytelny, a słowa wyrażały myśli autora oryginału: „... чтоб сочинил оный в подобной же ясности и способности: чтоб слова были свойственны мыслям”. Uważał, że tłumaczenie winno być wolne od barbaryzmów, poprawne od strony gramatycznej, a także zgodne z właściwościami języka rosyjskiego i stosownym dla niego metrum. Dobry przekład wierszowany, zdaniem Trediakowskiego, nie wymaga od tłumacza niewolniczego trzymania się słów oryginału, lecz oddania sensu, idei pierwowzoru.

Tłumacze-praktycy nie posiadający najczęściej wykształcenia filologicznego i nie znający praw rządzących językiem rosyjskim, a także zasad poetyki, preferowali tłumaczenie utworów wierszowanych prozą, gdyż nie sprawiało im to tyle trudności, co przekład wierszem. Taki sposób przekładu pozwalał odtworzyć sens oryginału, nie zaś jego formę. Jednym z nich był anonimowy tłumacz komedii Alexisa Pirona *Namiętność do wierszopisarstwa (Страсть к стихотворству, 1783)*. W dedykacji poświęconej księżnej Jekatierinie Daszkowej pisał, że oryginał był napisany wierszem, co rzadko zdarzało się francuskim komediom. Dlatego też uważa, że tłumaczenie go wierszem byłoby z jego strony zuchwałością i pracą ponad siły. Poza tym twierdził, że najważniejszym atutem tłumaczonej komedii nie jest jej wierszowana forma, lecz żywa, dynamiczna akcja i ośmieszenie młodzieńca, który zamiast służyć ojczyźnie jako żołnierz lub sędzia, układa nikomu niepotrzebne wiersze. Swe wywody konkluduje następującym twierdzeniem: „все сие можно прозою еще явственне выразить, а зрители ту имеют выгоду, что уши их не будут заняты ни невразумительными местами, ни надутыми стихами, ни неволею привлеченными рифмами”¹⁰⁰.

⁹⁸ В. Тредиаковский, *Сочинения и переводы*, Санкт-Петербург 1752, s. IV.

⁹⁹ Тамże, s. XI.

¹⁰⁰ А. Пирон, *Страсть к стихотворству*, Санкт-Петербург 1783, s. nlb.

Wśród tłumaczy byli też tacy, którzy uważali, że tłumaczenie wiersza wierszem jest niewykonalne. Wspomina o nich Wasyl Trediakowski w przedmowie do *Dzieł i przekładów*. Stanowisko takie – jego zdaniem – prezentują ci, którzy nie zajmują się działalnością translatorską i nie znają wspaniale przełożonych dzieł wierszowanych:

Да твердят стремящийся, что переводные стихи с стихов не могут быть хорошими, но и да знают, что сие произглашаемое вообще, и без всякаго изъятия, есть не весьма столько праведно, сколько думается. Такая неправда изобличается многими образцами. Известны Аратовы Феномены, сочинены греческими стихами. Сии все переведены на латинский язык стихами от Цицерона¹⁰¹.

Przeciwnikiem tłumaczenia wiersza wierszem był, na przykład Karol Riemowski – tłumacz *Metamorfoz* (1794) Owidiusza (Publiusz Owidiusz Nazo). W przedmowie do tego utworu wyjaśniał, że utwory wierszowane są nieprzetłumaczalne, ponieważ niemożliwe jest wyrażenie w innym języku ich piękna związanego z rytmem i harmonią wiersza, zastosowanymi figurami poetyckimi i wyrażeniami.

O swych zmaganiach związanych z przekładem utworu wierszowanego opowiada tłumacz o inicjałach „P.A.” w przedmowie do *Triumfu Amora nad niewinnością, albo Węża skrywającego się pod kwiatami* (*Торжество Амура над целомудрием, или Змей притаившийся под цветами*, 1799). Łacińskojęzyczny wierszowany oryginał przetłumaczył początkowo wierszem, ale przekład ten nie był, jego zdaniem, zrozumiały. W związku z tym wprowadził do niego pewne amplifikacje, które miały uczynić go czytelnym. Rezultat okazał się jednak inny od oczekiwanego i dlatego też odstąpił od zamiaru przełożenia go wierszem i zdecydował się na prozę, licząc przy tym na wyrozumiałość czytelników:

Я ласкаюсь, что оной и в прозе принят будет благосклонно публикою. Я нашел мысли моего сочинителя столь странными и забавными, что почел ненужною всякую стихотворческую прикрасу, дабы заставить его читать¹⁰².

Decyzja o zastąpieniu formy wierszowanej prozaiczną była niekiedy związana ze zmianą formy gatunkowej. Sytuacja taka miała miejsce w przypadku Michała Chieraskowa, który nie zdecydował się tłumaczyć wierszem poematu *Kadm i Harmonia* (*Кадм и Гармония*, 1789), chociaż – jak zapewnia – był w stanie

¹⁰¹ В. Тредиаковский, *Сочинения и переводы*, Санкт-Петербург 1752, s. V.

¹⁰² *Торжество Амура над целомудрием, или Змей притаившийся под цветами*, Санкт-Петербург 1799, s. nlb.

to uczynić. Nowy kod gatunkowy wybrany przez niego dla swego tłumaczenia – „opowieść”, narzucił mu pewne rozwiązania, związane z formą utworu:

...надеюсь, могут читатели поверить мне, что я в состоянии был издать мое творение стихами; но я не поэму писал, а хотел сочинить простую токмо повесть, которая для стихословия не есть удобна¹⁰³.

W praktyce translatorskiej dochodziło czasami do sytuacji odwrotnej do wyżej przedstawionych, a mianowicie zdarzało się, że utwory prozatorskie tłumaczono wierszem. Motywację takiego wyboru znajdujemy, na przykład w przedmowie do *Telemachidy* (1766) Trediakowskiego. Źródłem tego utworu była powieść François de Salignac de la Mothe Fénelona *Przygody Telemaka* napisana prozą. Tłumacz zdecydował się przetłumaczyć ją wierszem, odwołując się przy tym do starożytnego wierszowanego pierwowzoru autorstwa Homera. Zauważył, że dla epepei jako gatunku naśladowującego naturę bardziej stosowna jest forma wiersza. Homer jednak zdecydował się na wiersz – heksametr i daktylospondej, ponieważ – jak objaśnia Trediakowski – chciał, by jej język różnił się od zwykłej, potocznej mowy. Według rosyjskiego tłumacza języki, takie jak włoski, angielski, hiszpański, francuski i polski, dla których najbardziej naturalne są stopy dwusylabowe i które mają stałe rymy, nie są odpowiednie, by przełożyć na nie wiersz Homera. Trediakowski zilustrował to następującą metaforą: „Согласие рифмическое, отроческая есть игрушка, недостойная мужеских слухов”¹⁰⁴. Właśnie z tego powodu przetłumaczył *Telemaka* mową niewiązaną. Mimo że wcześniejszy przekład utworu dokonany w 1747 roku przez Andrieja Chruszczowa miał formę prozatorską, Trediakowski twierdzi, iż epepeja powinna być przetłumaczona na język rosyjski wierszem. Również inni przedstawiciele klasycyzmu rosyjskiego (np. M. Łomonosow, A. Sumarokow) podzielali jego pogląd w tej sprawie, chociaż nie wyrażali akceptacji dla większości pozostałych jego propozycji.

Zaprezentowane powyżej wypowiedzi na temat przekładania utworów wierszowanych pokazują, że tłumacze zdawali sobie sprawę z niemałych trudności, jakich przysparza przekład wiersza wierszem. Poza tym wymaga on niemałych umiejętności i dlatego też nie wszyscy zdecydowali się na taką formę tłumaczenia. Mimo że polemika na temat przekładu utworów wierszowanych nie miała w Rosji tak ostrego charakteru, jak na przykład we Francji, to jednak przytoczone wypowiedzi potwierdzają, że kwestia ta budziła wiele emocji również wśród tłumaczy rosyjskich.

Przywołane powyżej refleksje i rozważania autorów wstępów na temat przekładu dowodzą, że problematyka translatorska w osiemnastowiecznej Rosji

¹⁰³ *Кадм и Гармония*, пер. М. Херасков, Москва 1789, s. nlb.

¹⁰⁴ В. Тредиаковский, *Сочинения и переводы...*, s. XXXVIII.

cieszyła się dość dużym zainteresowaniem. I chociaż nie było wówczas praktycznych poradników dla tłumaczy ani prac krytycznych, które omawiałyby istotne zagadnienia translatorskie, to jednak środowisko tłumaczy-praktyków próbowało dzielić się swymi przemyśleniami i doświadczeniami dotyczącymi przekładu na łamach preliminariów. Najczęściej dotyczyły one konkretnego utworu, ale nierzadko były okazją do wyrażania opinii o charakterze uogólniającym. Dla współczesnych badaczy wypowiedzi osiemnastowiecznych tłumaczy-praktyków są szczególnie istotne, ponieważ dają świadectwo rozwoju ówczesnej myśli translatorskiej.

Trzeba też zauważyć, że prowadzona aktywnie w drugiej połowie XVIII wieku działalność translatorska przyczyniła się w niepodważalny sposób do przeniesienia na grunt rosyjski dużej liczby zagranicznych utworów, które w wielu przypadkach były odbierane przez czytelników jako teksty oryginalne, rosyjskie. Brak prawa autorskiego, ale także celowe w wielu przypadkach działania tłumaczy spowodowały, że do dziś badacze próbują określić pierwowzór utworu napisanego rzekomo przez rosyjskiego twórcę. Warto jednak zaznaczyć, że również w tamtym czasie wielu autorów wyrażało swe negatywne stanowisko wobec takich poczynań i mimo braku konsekwencji prawnych przestrzegało zasad etycznych i postępowało lojalnie wobec innych twórców.

ROZDZIAŁ III

„СКЛОНЕНИЕ НА РУССКИЕ НРАВЫ” JAKO JEDEN ZE SPOSOBÓW PRZEKŁADU W ROSJI W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII WIEKU

Odmianą przekładu wolnego było tzw. „склонение на русские нравы”, czyli przekład adaptowany, unarodowiony, polegający na przystosowywaniu wzorów obcych do rosyjskiego modelu obyczajowego. W Rosji był on stosowany od lat sześćdziesiątych XVIII wieku, szczególnie wobec utworów dramatycznych i powieściowych. Zwolennicy tej odmiany przekładu wyrażali przekonanie, że unarodowione tłumaczenia pozwolą szybciej niż pisarstwo rodzime nadrobić opóźnienia w rozwoju kultury¹. Obcojęzyczne teksty poddawano więc unarodowieniu poprzez osadzanie akcji w realiach rosyjskich, nadawanie bohaterom rosyjskich imion i przystosowywanie ich sposobu myślenia do norm obyczajowych rosyjskiego odbiorcy. Metoda polegająca na asymilacji innojęzycznych dzieł i dostosowywaniu ich do charakteru własnej epoki znana była już w antyeczności². Przywołać tu można choćby fragment *De optimo genere oratorum* Cyncerona radzącego tłumaczom, by dobierali wyrazy w taki sposób, który byłby „zgodny z naszymi przyzwyczajeniami”. Przekładane dzieło należało, jego zdaniem, dostosować do potrzeb nowego czytelnika. W czasach nowożytnych zasada ta przyjęła się w siedemnastowiecznej Francji i w praktyce oznaczała dostosowanie przekładanego utworu do poglądów literackich i norm obyczajowych przyjętych w środowisku jego przyszych odbiorców.

Mimo że przekład unarodowiony w Rosji wiąże się, jak już było wspomniane, z latami sześćdziesiątymi XVIII wieku, to należy pamiętać, że już w połowie tego stulecia Aleksander Sumarokow w jednej ze swoich bajek pt. *Złodziej* (*Вор*) pisał, że będzie przerabiał obcojęzyczne bajki nadając im rosyjski, narodowy charakter:

На русску статью я Федре преврачу
И русским образом я басню сплесть хочу³.

¹ O podobnej sytuacji w osiemnastowiecznej Polsce pisze J. Ziętarska, [w:] *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław 1969, s. 96.

² A. Senger, *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert (1734–1746)*, Bonn 1972, s. 23.

³ Fragment bajki *Złodziej* A. Sumarokowa cytuję według: <http://stih.su/sumarokov-a-p-vor> (dostęp: 12.06.2020).

Za propagatora przekładu adaptowanego w Rosji uznaje się dramaturga Włodzimierza Łukina, którego idee dość szybko zyskały aprobatę szczególnie wśród niezbyt utalentowanych dramaturgów, np.: Bogdana Jelczaninowa, Iwana Jelagina, Michała Wieriowkina, ale także Denisa Fonwizina⁴. Szczegółowe zasady propagowanej metody przekładu Łukin zamieszczał w przedmowach o charakterze teoretycznoliterackim, poprzedzających adaptowane przez niego utwory dramatyczne. Na przykład we wstępie do zbioru dzieł własnych i przekładów (*Сочинения и переводы Владимира Лукина*, cz. 1, 1765) informował, że oprócz swoich własnych dzieł zamieścił w nim również utwory innych autorów, które dostosował do rosyjskich realiów. Te właśnie poleca czytelnikom:

Я предпринял чрез сие издание сохранить переведенные мною из дел чужих писателей и на наши нравы исправленные комедии и прочие мелкие переводы, которые навсегда, по содержанию их, чтения достойны. И сие дерзновение приемлю я более для переводов, нежели для собственных моих сочинений⁵.

Przekłady zawarte w zbiorze poprzedzają odrębne przedmowy, w których można znaleźć wypowiedzi na temat adaptacji konkretnych utworów. Na przykład we wstępie do komedii *Gaduła* (*Пустомеля*) Łukin przyznaje się czytelnikom, że nie jest to jego oryginalne dzieło, lecz: „... переведенное мною на наши нравы и обыкновения”. Wprowadzone przez niego zmiany ograniczyły się w tym przypadku do usunięcia z oryginału pewnych fragmentów i wstawienia na ich miejsce innych, nowych. Łukin pisze, że zastosowany przez niego sposób przekładu-przeróbki utworów komediowych traktowany jest przez jego wrogów jako powód do wstydu i niewybaczalny błąd. Tłumacz nie zgadza się jednak z tym, twierdząc, że wstydem jest przyswojenie cudzego dzieła i nieprzyznanie się do kradzieży. Wobec autorów, którzy postępują w ten sposób tłumacz zastosował porównanie wywodzące się z bajki o wronie strojącej się w cudze pióra: „... и подобно вороне, в басне описанной, чужими перьями украсившись, на некоторое время зрителей обольщают”⁶. Dla znających tę bajkę oczywisty jest finał takiej maskarady.

Szczegóły zabiegów translatorskich opisuje Łukin także w przedmowie do komedii *Stałość nagrodzona* (*Награжденное постоянство*, 1765). Czytelnik dowiaduje się z niej m.in. o wolnym przekładzie tytułu i zastąpieniu francuskich imion bohaterów rosyjskimi:

⁴ Por. np. В.Н. Топоров, „Склонение на русские нравы” с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского Недоросля, [w:] *Текст – культура – семиотика нарратива. Труды по знаковым системам. XXIII*, Тарту 1989, s. 106.

⁵ *Сочинения и переводы Владимира Лукина*, cz. 1, Санкт-Петербург 1765, s. 6.

⁶ Tamże, s. 153.

Поступив на сие, пустился я и на прочее; то есть: склонил оное сочинение на свои нравы, и переменял имена французския, которые на нашем языке в переведенных комедиях, когда они представлены бывають, странно отзываются; а иногда слушателей и от внимания удаляют⁷.

Zmiany te wynikały z planowanej przez Łukina scenicznej realizacji przetłumaczonej sztuki, która rządzi się innymi prawami niż tekst literacki nie przeznaczony do wystawienia na scenie. Łukin był bowiem świadom tego, że tekst dramatu jest zupełnie inaczej odbierany przez czytelników, którzy mają przed oczyma zarówno wypowiedzi bohaterów, jak też fragmenty, należące do podmiotu dramatycznego (didaskalia), niż przez widzów teatralnych w postaci jego realizacji scenicznej. W niej bowiem tekst dramatyczny jest jedynie częścią całego przedstawienia i jest „przekładany” na określone znaki teatralne: imiona postaci na postaci aktorów, uwagi zamieszczone w didaskaliach – na ich wygląd, zachowanie, czy też inscenizację. Ilość informacji dekodowanych z tekstu literackiego nie musi być taka sama, jak ta, jaką otrzymujemy z jego realizacji scenicznej. Dlatego też Łukin słusznie uważał, że teksty dramatyczne przetłumaczone z języków obcych i przeznaczone do wystawienia na scenie muszą być jasne i zrozumiałe dla rosyjskiego odbiorcy. Obco brzmiące imiona i inne nieznanne rosyjskiemu widzowi elementy realioznawcze dekoncentrowałyby tylko niepotrzebnie jego uwagę i prowadziły do niezrozumienia wystawianej sztuki. Również obcojęzyczne wyrażenia oznaczające zachowania nieznanne kulturze rosyjskiej powinno się zamieniać takimi, które są w pełni czytelne dla odbiorców rosyjskich i odzwierciedlają byt społeczeństwa rosyjskiego. W związku z tym tłumacząc obcojęzyczne teksty dramatyczne, Łukin brał pod uwagę te aspekty, które umożliwiały ich wystawienie na scenie. Nie interesowało go tylko autonomiczne funkcjonowanie sztuk dramatycznych (jako tekstów literackich) wśród czytelników i dlatego też pisał:

Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые должны изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, но более участвныя нашего народа пороки; и неоднократно слышал я от некоторых зрителей, что не только их разсудку но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по несколькоу на наши нравы подходящие называются в представлении Климандром, Дорантом [...] и говорят речи не наши поведением знаменующие⁸.

⁷ В.И. Лукин, *Награжденное постоянство*, Санкт-Петербург 1765, s. V.

⁸ В.И. Лукин, *Предисловие к Награжденному постоянству*, [w:] *Сочинении и переводы В. Лукина*, ч. 2, Санкт-Петербург 1765, s. V–VI.

Łukin podkreśla, że przekład unarodowiony jest istotny przede wszystkim dla utworów dramatycznych, które mają być wystawione na scenie. I chociaż *Stalność nagrodzona* została, jak zauważa tłumacz, pozytywnie przyjęta przez publiczność teatralną, to krytycy negatywnie ustosunkowali się nie tylko do inscenizacji, ale także do opublikowanego tekstu sztuki. Tłumacz wyznaje dalej, że chętnie tworzyłby swoje własne, oryginalne komedie, ale nie ma na to ani sił, ani czasu. W rzeczywistości nie był on zbyt uzdolnionym komediopisarzem. Już w latach siedemdziesiątych teksty przetłumaczonych przez niego sztuk zostały wycofane z repertuaru teatralnego i nigdy więcej do nich nie powrócono⁹.

Dla adeptów sztuki translatorskiej ważne było również to, że Łukin zdefiniował w przedmowie dwa terminy translatorskie, tj. przerabianie i naśladowanie. Przerabianie – według niego – polega na tym, aby: „... нечто включить или исключить; а прочее, то есть, главное оставить и склонять на свои нравы”¹⁰, natomiast naśladowanie oznacza wykorzystanie charakteru oryginału, jakiegoś jego motywu lub wątku. Łukin informuje odbiorców, że będzie w dalszym ciągu przerabiał obcojęzyczne utwory dramatyczne, ponieważ widzowie nie mają żadnego pożytku z komedii „в чужих нравах”. Dramaturg uważa, że argumenty, które przytoczył, są wystarczające ku temu, by udowodnić nieprzydatność dosłownych przekładów sztuk teatralnych. Swe wywody kończy konkluzją, że podstawową przyczyną i powodem stosowania w Rosji przekładu unarodowionego jest brak kodyfikacji gatunków dramatycznych. Rodzimi twórcy nie posiadają swoich własnych narodowych tradycji dramatu, nie dysponują też pracami teoretycznymi, które uczyłyby adeptów sztuki dramatopisarskiej. W związku z tym nie pozostaje im nic innego, jak korzystanie z dorobku zagranicznych dramatopisarzy poprzez przystosowywanie go do rodzimych realiów:

Мы на своем языке со всем свойственных нам комедий еще не видали, и не читали малых театральных правил: и кто из нас хотя мало на истинный путь напал, тот должен самому себе. Он либо знает языки иностранные, либо слышался от знающих театры. Нет у нас никакого сочинения, которое бы хотя малое сведение о театральных сочинениях подавало и руководствовало начинающим, кроме нескольких стихов в эпистоле господина Сумарокова; но и оныя почти мимоходом сказаны. [...] А написать речь о театре для вразумления наших однопоземцов не великаго труда стоит. Ее не самому изобретать должно, а только черпать из чужих писателей¹¹.

⁹ И.З. Серман, *Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира*, Ленинград 1973, s. 229–232.

¹⁰ В.И. Лукин, *Предисловие к Награжденному постоянству*, [w:] *Сочинения и переводы В. Лукина*, ч. 2, Санкт-Петербург 1765, s. XV.

¹¹ Тамże, s. XXV–XXVI.

O praktycznym zastosowaniu przekładu unarodowionego pisze Łukin również w kilku innych przedmowach. Jedną z nich poprzedza, na przykład komedię *Купец галантерейны (Щенетильник, 1765)*. Jej prototypem była angielska satyra, którą Łukin „przerobił” z francuskojęzycznego medium językowego, noszącego tytuł *Boutique de Bijutier*. Z przedmowy dowiadujemy się, że do tłumaczenia tej sztuki namówił Łukina jego przyjaciel – Bogdan Jelczaninow. Praca nad tekstem sprawiała mu wiele trudu i być może nie udało mu się jej doprowadzić do końca, gdyby nie sen, który mu się przyśnił. Łukin ujrzał w nim sceniczną realizację tekstu, nad którym pracował w realnym świecie i tak mu się ona spodobała, że zaraz po przebudzeniu przystąpił do zapisania tego, co zapamiętał. Jedyne, co nie zyskało jego aprobaty, to tytuł sztuki – *Галантереѣицик*, który brzmiał tak, jak gdyby słowo obcojęzyczne zostało zapisane rosyjskimi literami i dlatego zdecydował się zatytułować ją *Щенетильник*. W przetłumaczonym tekście imiona i nazwiska bohaterów, a także elementy realizacyjne zostały zastąpione rosyjskimi. Chwył snu zastosowany przez Łukina w przedmowie do komedii uatrakcyjniał tę część wstępną, a jednocześnie wprowadzał czytelnika w arkana sztuki translatorskiej i zaznajamiał ze zmianami, jakie zostały wprowadzone do oryginału. Łukin ujawnił, że oprócz zachowania jednośc miejsca, wszystko inne zostało zmienione i dostosowane do rosyjskich realiów.

Łukin niewątpliwie zdawał sobie sprawę z tego, że jego teoretyczne wstępy mogą się okazać nudne dla przeciętnego odbiorcy i dlatego też nadał swej przedmowie inny, niekonwencjonalny kształt. Forma snu i elementy tajemniczości czynić ją miały bardziej atrakcyjną i przez to zachęcać do lektury dzieła¹².

Przedmowy W. Łukina i zawarte w nich wypowiedzi dotyczące przekładu unarodowionego koncentrowały się przede wszystkim na zagadnieniach dotyczących tłumaczenia sztuk dramatycznych i możliwościach ich teatralnej realizacji. Wybrane przez niego metody i rozwiązania, o których pisał miały na uwadze nie tyle czytelników jego utworów, co widzów teatralnych, dla których przede wszystkim je tłumaczył, a także tych, którzy byli zainteresowani sztuką przekładu.

O przystosowaniu obcojęzycznego tekstu do rosyjskich realiów czytamy także w przedmowie innego dramaturga – Mikołaja Nikolewa poprzedzającego komedię *Проба не жарт, або Удана доświadczenie (Попытка не шутка, или Удачной опыт, 1774)*. Nikolew w zwięzły, lakoniczny sposób informuje czytelników ooryginale – komedii Germaina François Poullaina de Saint-Foixa pt. *Julia*, rozbudowanej przez niego z jednoaktowej sztuki do trzyaktowej. Tłumacz informuje w przedmowie o wprowadzonych do niej modyfikacjach („многo прибавлено и переделано”), nie ujawniając jednak żadnych szczegółów na ten temat.

¹² Chwył snu bywał często wykorzystywany przez twórców rosyjskich drugiej połowy XVIII wieku (np. w „opowieściach wschodnich”, w *Podróży z Petersburga do Moskwy Radiszczewa* i in.).

Również Wasilij Ruban w przedmowie do komedii *Marnotrawca, albo Utracysz* (1778) informuje czytelników, że została ona napisana przez Philippe'a Neircaulta Destouchesa (*Dissipateur*), a następnie przetłumaczona na język polski przez Franciszka Bohomolca i zatytułowana *Marnotrawca*. Bohomolec wprowadził do niej zmiany odzwierciedlające polską obyczajowość (formy imion postaci, ich dialogi); Ruban natomiast nadał bohaterom imiona rosyjskie, a także zastąpił polskie przysłowia adekwatnymi pod względem znaczenia rosyjskimi przysłowiami. Wprowadzone innowacje – jak zauważa autor przedmowy – nadały komedii rodzimy, swojski charakter, mający jej zapewnić przychyłość rosyjskiego widza.

Tłumaczem wykorzystującym w praktyce przekład unarodowiony był także Aleksander Łabzin, który przełożył dramat Louisa-Sébastiena Merciera pt. *Sędzia*. Jak wynika z przedmowy, istniał już inny, wcześniejszy jego przekład (podpisany inicjałami „G.K.”), nieopublikowany i przeznaczony wyłącznie do realizacji scenicznej. Według Łabzina oba przekłady zasadniczo różnią się od siebie. On sam starał się, by w jego tłumaczeniu pozostało jak najmniej śladów francuskich realiów:

... я с своей стороны всемерно старался подойти ближе к вероятности, чтобы перевод сей походил как бы на русское сочинение, и потому покажется, что я отступил в иных местах от подлинника¹³.

Łabzin krytykuje przy tym dosłowne tłumaczenie dokonane przez poprzedniego tłumacza:

Ибо держаться от слова до слова легче, чем переменять что либо. – Французския слова писать рускими буквами, а чужестранныя изъяснения мыслей вертеть на свой язык, я за должность переводчика не почитаю, и может быть переводя таким образом, я бы больше отдалился от оригинала¹⁴.

O swych zmaganiach translatorskich pisze też Michał Popow w przedmowie do zbioru *Czas wolny, albo Zbiór dzieł i przekładów Michała Popowa* (*Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова*, 1772), w którym zamieścił utwory własne i przełożone z innych języków. Pisząc o przekładach komedii *Niemy* (*Немой*) i *Falszywy komediant* (*Притворный комедиант*), Popow przyznaje, że nie trzymał się sztywno oryginału, choć zależało mu na wiernym odtworzeniu zarówno jego treści, jak też idei:

¹³ А.С. Мерсье, *Судья* пер. А. Лабзин, Москва 1788, s. nlb.

¹⁴ Тамże.

... не держался я невольнически слов и наименований, но соображался со нравами и обыкновениями нашими, переделывал многия места, по колику находил за потребно; однако же не отдалялся ни от содержания, ниже от мыслей сочинительских¹⁵.

Tłumacze preferujący przekład wolny, unarodowiony, opisując swoje zabiegi translatorskie stosowali niejednokrotnie zwroty metaforyczne i porównania związane z ubiorem. Metafory i porównania „odzieżowe”: przebrać (переодеть), suknia (платье), strój (одежда), nowy strój (новое платье) itp. służyły obrazowemu przedstawieniu poczynań tłumacza podczas przekładu. Zauważyć należy, że eksponowanie analogii między tłumaczeniem a ubiorem było powszechnie stosowane w piśmiennictwie francuskim już w XVII wieku, a w wieku XVIII również w polskim¹⁶.

Jednym z twórców rosyjskich, stosujących frazeologię „ubraniową” w odniesieniu do przekładu był Mikołaj Osipow – autor wolnego tłumaczenia poematu satyrycznego niemieckiego pisarza Aloisa Blumauera pt. *Virgils Aeneis*, który zatytułował: *Eneida Wergiliusza wywrócona na wspak* (*Вергилиева Енейда, вывороченная наизнанку*, 1791). Osipow bardzo swobodnie potraktował poemat Blumauera, włączając do niego epizody będące jego własną przeróbką fragmentów *Eneidy* Wergiliusza. Usunął także elementy antyklerykalne, które znajdowały się w poemacie niemieckim i mocniej zaakcentował komiczny charakter swego utworu. *Eneida* Osipowa była przeciwstawiona heroicznym, klasycystycznym epejom, zaś efekty komiczne zostały osiągnięte poprzez opis zwykłych, obyczajowych scen stylem wysokim¹⁷. A oto fragment wypowiedzi wstępnej do utworu, zawierający metafory „odzieżowe”:

Но чтобы лучше отличиться
От всех сотрудииков моих,
То вздумал не по их
Примеру в том трудиться;
И выбрав древнюю побаску
Скропал из ней смешную сказку;
По новому совсем одел;

¹⁵ М. Попов, *Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова*, 1772, s. nlb.

¹⁶ Por. np.: J. Ziętarska, *O sposobach wyrażania dawnej myśli translatorskiej*, [w:] *Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia Ucraina e Russia XVI–XVIII, secolo a cure di G. Brogi Bercoff, M. Di Salvo, L. Marinelli*, Alessandria 1999, s. 7–10.

¹⁷ Por. hasło: Н.П. Осипов, [w:] *Словарь русских писателей XVIII века*, т. 2, Ленинград–Санкт-Петербург 1999, s. 391–392.

И, обернувши наизнанку,
 Как будто свойскую землянку
 На новый лад в стихах запел.

Efekty swych wysiłków translatorskich przedstawił Osipow, stosując chwyt personifikacji:

И, нарядя ее по моде,
 Позволил бы ходить в народе
 По всяким в городе домам,
 Людей смотреть, себя казать,
 Людскую скуку разгонять¹⁸.

W wykorzystanej przez Osipowa frazeologii „ubraniowej” pojawiły się wyrażenia dotyczące ubrania się według ostatniej mody. Ich celem było odzwierciedlenie zabiegów translatorskich tłumacza, polegających na nadaniu znanej już treści zupełnie nowej, niekonwencjonalnej formy.

Metaforyka odzieżowa pojawia się także w przedmowie Wasilija Rubana do komedii *Marnotrawca, albo Utracjusz*. W przypadku tego utworu można mówić o trzykrotnym „przebieraniu się”, ponieważ tłumacz przekładał polski tekst, który wcześniej był przetłumaczony z francuskiego. Fakt ten Ruban opisał następująco:

Может быть и сей с французскаго в польское, а с польскаго в российское платье переодетый *Расточитель*, будет иметь щастие, на каковом либо из феатров быть представлен...

Frazeologię ubraniową stosowano również w wypowiedziach krytykujących przekład dosłowny. Przykładem może być przedmowa Siemiona Bobrowa do *Taurudy, albo Mojego letniego dnia w taurydzkim Chersoniu* (*Таврида, или Мой летний день в таврическом Херсонисе*, 1798), napisana na wzór drugiej części poematu *Pory roku* Jamesa Thomsona. Wyrażając negatywny stosunek do tłumaczy pozostawiających w przekładanych tekstach słowa obcojęzyczne i obcy charakter oryginału pisze:

Пренебрегши драгоценный вкус нашей древности, по крайней мере в старобытных песнях, или народных повестях и поговорках, не перестаем пресмыкаться в притворе знания своего, и никогда не растворяя собственных красок пишем чужою кистию, и даже с кичливою некоею радостию употребляем чужие слова и вкус не только в чужей же одежде, но и свои родные одеваем на иноплеменничью статью!

¹⁸ Н. Осипов, *Вергилиева Енейда, вывороченная на изнанку*, Санкт-Петербург 1791, s. nlb.

Zdarzało się też, że tłumacze pisząc o przełożonym wolnym sposobem utworze stosowali frazeologię „budowlaną” związaną z przebudową budynku. Przetłumaczone taką metodą dzieło określali jako „przebudowany budynek” („новоперестроенное здание”). Porównanie takie znajdujemy, na przykład w przedmowie Apollosa (Andrieja Bajbakowa) do jego przekładu utworu *Wiara, nadzieja i miłość, zbiór nauki teologicznej* (1782). Oryginał, autorstwa szkockiego teologa Johna Browna, został napisany około stu trzydziestu lat wcześniej w języku angielskim. O sposobie jego przekładu na język rosyjski i zastosowanych w nim modyfikacjach Apollos pisze w taki oto sposób:

... почему расположив, как мне казалось удобнее, оставив все то, что к Богословскому учению не служит, связав рассуждения своими мыслями, с изъяснением и нужными примечаниями, как бы в виде новоперестроеннаго здания издаю на свет.

Podsumowując, należy stwierdzić, że zastosowanie wypracowanej w starożytności metody tłumaczenia, polegającej na asymilacji innojęzycznych dzieł poprzez nadawanie im charakteru własnej epoki, przyczyniło się do nadrobienia w dość krótkim czasie zaległości literatury rosyjskiej. Pomijanie obcojęzycznych nazw osobowych, toponimów, realiów obcego kraju i wprowadzanie na ich miejsce elementów rosyjskiej obyczajowości doprowadziło do tego, że tłumaczone utwory były zrozumiałe i czytelne dla rosyjskiego odbiorcy, który dzięki tym zabiegom najczęściej nie zdawał sobie sprawy z tego, że oferowany mu utwór jest przekładem.

Wypowiedzi tłumaczy-adaptatorów zamieszczane w przedmowach i dotyczące zastosowanych w konkretnych przypadkach zabiegów translatorskich miały z pewnością istotne znaczenie dla tych, którzy zajmowali się wówczas przekładem. Dla współczesnych badaczy natomiast są one doskonałym świadectwem rozwoju myśli translatorskiej w osiemnastowiecznej Rosji.

ROZDZIAŁ IV

STARORUSKIE REMINISCENCJE W ZBIORZE IWANA NOWIKOWA PRZYGODY IWANA, SYNA KUPIECKIEGO

Wiek XVIII zainaugurowany reformami Piotra I był niewątpliwie momentem zwrotnym w historii narodu rosyjskiego, jego kultury i oznaczał bezpowrotne zerwanie ze staroruską przeszłością. O ile jednak przemiany w różnych dziedzinach życia dokonywały się stosunkowo szybko, radykalnie zmieniając styl życia obywatela państwa rosyjskiego, o tyle literatura nowożytna nie była w stanie całkowicie zerwać z tym, co w ciągu siedmiu wieków stworzyła literatura staroruska.

Jak słusznie zauważyła Eliza Małek, rozwój kultury, czy też powstanie nowej formacji nie polega bowiem tylko na tworzeniu nowych wartości i negacji wszystkiego co było do tej pory, lecz również kontynuacji, odnajdywaniu w tym, co przeminęło wartości uniwersalnych, bądź też aktualizowaniu starych, czasem zapomnianych zasobów kulturalnych¹. Literatura staroruska była nie tylko bezpośrednim źródłem rosyjskiej literatury nowożytnej, lecz również aktywnie uczestniczyła i uczestniczy w jej rozwoju aż po dzień dzisiejszy.

Kształtowania się prozy rosyjskiej XVIII wieku nie sposób zrozumieć i rozpatrywać bez uwzględnienia wpływu, jaki na jej formę wywarła proza staroruska. Słusznie w tym względzie brzmią słowa Dymitra Lichaczowa, który zauważył, że właściwy stosunek nowożytnej kultury rosyjskiej do dawnej Rusi polega na kontynuacji tematów, wątków i motywów piśmiennictwa staroruskiego, na wykorzystywaniu osiągnięć artystycznych dawnych twórców, na ciągłym odkrywaniu staroruskiego bytu i kultury². Podobny stosunek do literackiej spuścizny dawnej Rusi mieli również najwybitniejsi przedstawiciele rosyjskiej literatury nowożytnej, począwszy od Michała Łomonosowa, poprzez Aleksandra Puszkina, Fiodora Dostojewskiego, aż po pisarzy rosyjskich wieku dwudziestego³.

¹ E. Małek, *Literatura dawnej Rusi w twórczości pisarzy rosyjskich drugiej połowy XIX wieku*, Bydgoszcz 1982, s. 3.

² Д.С. Лихачев, *Русская культура нового времени и древняя Русь*, [w:] *Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв.*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, т. XXVI, Ленинград 1971, s. 7.

³ Przytaczam za E. Małek, *Literatura dawnej Rusi...*, s. 5.

Związki literatury osiemnastowiecznej z tradycją staroruską widoczne są przede wszystkim w kręgach literatury popularnej drugiej połowy tego stulecia. Jak zauważyła Jelena Duszczykina, właśnie tam tradycja starej Rusi była szczególnie silna, rozwijała się i obsługiwała szerokie rzesze ówczesnej publiczności literackiej (m.in. zubożałą szlachtę, żołnierzy, służbę, rzemieślników, chłopów)⁴. Utwory z repertuaru literatury staroruskiej rozpowszechniane były w formie rękopiśmiennej, lубkowej, bądź też po różnorodnych przeróbkach stylistycznych trafiały do repertuaru literatury drukowanej. Uczestnictwo literatury staroruskiej w procesie literackim drugiej połowy XVIII wieku polegało również na przejmowaniu gotowych wątków fabularnych i motywów, a tym samym na rozszerzaniu repertuaru literackiego o nowe pomysły i rozwiązania.

Jednym z twórców literatury popularnej drugiej połowy XVIII wieku był Iwan Nowikow – autor dwutomowego zbioru pt. *Przygody Iwana, syna kupieckiego* (1785–1786), który posłuży nam do zaprezentowania związków z tradycją staroruską, a szczególnie z literaturą XVII wieku i jej wykorzystaniem przez tego autora.

Zbiorek Nowikowa tworzy pięćdziesiąt różnorodnych w swym charakterze tekstów, do znakomitej większości których udało nam się odnaleźć rękopiśmienne źródła bądź analogie. Związki *Przygód Iwana...* z rękopiśmienną tradycją widoczne są zarówno w opowieściach skonstruowanych według zasad noweli łotrzykowskiej, jak i w utworach reprezentujących inne gatunki. Znając gusty potencjalnego czytelnika swych utworów Nowikow ekscerpował ze starych rękopiśmiennych ksiąg przede wszystkim teksty o charakterze ludycznym (II tom), a także kilka utworów o tematyce dydaktycznej (I tom), które po bardziej lub mniej zaawansowanej „obróbce” zamieścił w swym zbiorze. Należy przy tym zauważyć, że zjawisko wykorzystywania i transformacji różnego rodzaju tekstów było typowe dla XVIII wieku. Istniało przy tym wiele redakcji bardziej poczytnych utworów, bądź twórczych opracowań popularnych wątków i motywów: np. *Różne materie na piśmie zebrane* (*Разные письменные материи*) Matwieja Komarowa, czy też *Rosyjska gramatyka uniwersalna* (*Российская универсальная грамматика*) Mikołaja Kurganowa⁵. Okazuje się, że pisarze bez żenady wykorzystywali popularne staroruskie, i nie tylko, motywy, stosunkowo rzadko informując odbiorcę we wstępach do swych utworów o źródłach, które do nich wykorzystali.

Konfrontacja utworów Nowikowa z ich rękopiśmiennymi pierwowzorami wykazuje, że pisarz niekiedy prawie dosłownie powiela tekst źródłowy, w innych

⁴ Е.В. Душечкина, *Стилистика русской бытовой повести XVII века. Повесть о Фроле Скобееве*, Таллин 1986, s. 82.

⁵ Zob. *Проблемы изучения русской литературы XVIII в. От классицизма к романтизму*, Ленинград 1974, s. 52.

przypadkach transformuje go, wprowadzając amplifikacje, bądź też zachowując schemat fabularny pierwowzoru, zmienia jego „oprawę sceniczną” (wprowadzone zabiegi Nowikowa korespondują z omówioną wcześniej teorią „przystosowania obcych wzorów do rosyjskich norm obyczajowych”, sformułowaną przez Włodzimierza Łukina i mającą na celu wzbogacenie repertuaru literatury rosyjskiej poprzez twórcze wykorzystanie istniejących już tekstów (rodzimych i obcych).

Jednym z bardziej reprezentatywnych przykładów wykorzystania spuścizny staroruskiej przez Nowikowa jest dokonana przez niego adaptacja staroruskiego rękopiśmiennego tekstu *Opowieść o Frole Skobiejewie*, który powstał u schyłku XVII wieku⁶. Wątek tego utworu posłużył Nowikowowi jako źródło inspiracji dla jego tekstu *Wieczór wróżb panien nowogrodzkich* (*Новгородских девишек святочный вечер*). Również inny utwór z *Przygód Iwana...*, a mianowicie *O pisarzu, który poprzez oszustwo ożenił się z gospodarską córką* (*О писаре, женившемся обманом на хозяйской дочери*) wykazuje pewne podobieństwo do staroruskiej historii Froła. Można więc przypuszczać, że Nowikow ponownie transformował staroruski tekst, jednakże w nieco innym charakterze.

Treść staroruskiego utworu jest w dużym skrócie następująca. Froł Skobiejew, zubożały szlachcic rosyjski, postanawia wzbogacić się poprzez ożenek z córką stolnika. Strategia jego działania polega na przebraniu się za kobietę, uwiedzeniu córki stolnika, jej „dobrowolnym uprowadzeniu”, szantażu rodziców dziewczyny i wreszcie osiągnięciu upragnionego celu.

Nasuwa się wobec tego pytanie: dlaczego Nowikow odwołuje się dwukrotnie do starej i znanej już fabuły, która wcześniej cieszyła się dużym zainteresowaniem wśród czytelników? Odpowiedzi na to pytanie należy szukać nie tylko w indywidualnych upodobaniach Nowikowa, ale także w uwarunkowaniach społecznych i zainteresowaniach ówczesnych odbiorców. Po przejściu epoki reform społeczeństwo, a ściślej jego elity, zacieśniają swe szeregi, rygorystycznie broniąc dostępu do szlachectwa. Bohaterowie opowieści czasów Piotra I, symbolu odnowy poprzedniej generacji, zostają umieszczeni w grupie łowców posagów. Po marynarzu Wasylu Koriotskim i szlachcicu Aleksandrze wraca moda na przebiegłego, sprytnego, wyrafinowanego Froła Skobiejewa.

Warto zauważyć, że nie tylko Nowikow przejawia zainteresowanie staroruskim tekstem o Frole Skobiejewie i tematyką świąt ludowych, a dokładniej świąt noworocznych. Michał Czulkow na łamach czasopisma satyrycznego „I to, i sio”

⁶ Ю.А. Бегунов, *Повесть о Фроле Скобееве и литературное движение первой четверти XVII в.*, [w:] *Studi slavistici in ricordio di Carlo Verdiani. A cura di Anton Maria Raffo*, Pisa 1979, s. 11–32.

(„И то, и сию”) również wykorzystuje ten staroruski wątek, który zamieszcza w jednym z artykułów, tworzących cykl poświęcony świętom cyklu zimowego⁷.

Nowikow bez istotnych zmian przenosi fabułę staroruskiej opowieści do swego utworu, zatytułowanego *Wieczór wróżb panien nowogrodzkich*. Wszystkie transformacje wprowadzone przez niego miały na celu uatrakcyjnienie tekstu, a także zbliżenie go pod względem stylu do demokratycznej prozy drukowanej drugiej połowy XVIII wieku⁸.

Pierwsze zmiany, poprzedzające dalsze transformacje fabuły zauważyć można już na poziomie tak ważnego elementu kompozycyjnego każdego utworu, jakim jest jego tytuł. Autor staroruskiej opowieści wysuwa w nim na plan pierwszy postać głównego bohatera, dlatego też jest to „opowieść” o Frole Skobiejewie, historia oszusta i kancelisty. Nowikow zaś zaakcentował niezwykle przebieg „świętkowego” wieczoru wróżb i skupił uwagę przede wszystkim na fabule, a nie na charakterach bohaterów, w związku z czym zajmują go właśnie ich przygody i intrygi erotyczne. Nowy tytuł pociągnął za sobą zmiany w obrębie ekspozycji utworu Nowikowa, który rozpoczyna się dość szczegółowym opisem życia bohatera i jego zajęć, a także etnograficznymi opisami bożonarodzeniowych zabaw na Rusi, podczas których rozgrywa się akcja utworu (por. np. opisy świąt noworocznych u Michała Czulkowa).

Bohater – Sełujan Salnikow podobnie jak i Froł Skobiejew jest łotrzykiem, jednak Nowikow czyni go mniej wyrachowanym i bardziej uczuciowym od jego literackiego pierwowzoru.

Warstwa transformacji dokonanych przez Nowikowa dotyczy również brzmienia imion i nazwisk bohaterów. Nowikow zmienia realne historyczne nazwiska bohaterów staroruskiej opowieści na nazwiska fikcyjne, znaczące. Świadczy to, zdaniem Jeleny Duszeczkiny, o nieprzywiązywaniu przez Nowikowa wagi do nadania opowiedzianej historii autentycznego charakteru⁹.

Nowikow rozbudowuje swój utwór poprzez wprowadzenie różnego rodzaju amplifikacji, które nie komplikują fabuły, lecz zawierają informacje o ówczesnych realiach, a także pewne uszczegółowienia dotyczące przebiegu akcji.

⁷ В.В. Сиповский, *Очерки из истории русского романа*, т. 1, вып. 2: XVIII век, Санкт-Петербург 1910, s. 637–648; Б.И. Дунаев, *История о российском дворянине Фроле Скобееве*, Москва 1916; E. Małek, *О некоторых источниках „Похождений Ивана гостинного сына” И. Новикова*, „Zeszyty Naukowe WSP. Studia Filologiczne” 1983, z. 18, s. 115–116.

⁸ Por. przedruk [w:] *Лекарство от задумчивости, или сочинения М.Д. Чулкова*, сост. М. Плюхановой, Москва 1989, s. 165–207.

⁹ Е.В. Душечкина, *Стилистика...*, s. 68.

Dla zwiększenia wiarygodności opowiadanych zdarzeń, Nowikow wprowadził do utworu nazwy własne istniejących miast, miejscowości, ulic (np. Moskwa, klasztor Nowodziewicz, Fili, Ałator, Kromski in.)¹⁰.

Narracja w obu tekstach prowadzona jest w trzeciej osobie, przy czym wszechwiedzący narrator Nowikowa sympatyzuje ze swymi bohaterami, dość dokładnie zna intymne szczegóły z ich życia, ich emocje, myśli¹¹.

Oba utwory opowiadają o przeszłości, jednakże dystans czasowy dzielący obu narratorów od czasu akcji nie jest taki sam. W staroruskiej opowieści jest on o wiele mniejszy niż u Nowikowa, przy czym anonimowy autor nazywa nawet rok, w którym wydarzenie to miało miejsce (1680). W *Wieczorze wróżb...* narrator nie wymienia konkretnych dat, choć niejednokrotnie podkreśla, że opowiada o wydarzeniach z dalekiej przeszłości.

Rozpatrując stronę językową utworu Nowikowa można zauważyć w nim oddzielenie wypowiedzi bohaterów od tekstu narracji. Język bohaterów jest przy tym żywy, potoczny, a czasem nawet wulgarny. Można również zaobserwować, w przeciwieństwie do tekstu staroruskiego, próby indywidualizacji języka poszczególnych postaci (por. np. wypowiedź niani Annuszki, w której obecne są liczne środki językowo-stylistyczne typowe dla ustnej twórczości ludowej i języka potocznego: личико, парочка, голубь за голубкою, сокол, батюшки как налитые яблочки). Należy jednak zauważyć, że mimo wprowadzenia do utworu leksyki typowej dla żywego, potocznego języka, składnia w utworze Nowikowa bardziej odpowiada zasadom języka literackiego, niż mówionego.

Dość istotną rolę odgrywają w opowieści o Selujanie dialogi, które przybierają tu formę mini-scenek teatralnych. Jak zauważyła Jelena Kukuszkina, zjawisko dramatyzacji prozy rosyjskiej ostatnich dziesięcioleci XVIII wieku było wówczas dość rozpowszechnione¹².

Komiczno-ironiczny ton narracji, śmiech, ironia, a nawet parodia skierowane są w stronę odchodzącego w przeszłość staroruskiego dydaktyzmu. Również postać diabła, czy też inne obrazy parodiują to, co jeszcze do niedawna było nie-naruszalne i co w nowej, popiotrowej epoce stopniowo traciło swój autorytet¹³.

W noweli *O pisarzu, który poprzez oszustwo ożenił się z gospodarską córką* Nowikow kolejny raz powielił schemat kompozycyjny *Opowieści o Frole Skobiejewie*. W przeciwieństwie jednak do staroruskiego pierwowzoru wszyscy

¹⁰ Tamże, s. 69–70.

¹¹ A. Starosta, „Повесть о Фроле Скобееве” в обработке Ивана Новикова, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria” 1989, t. 25, s. 19.

¹² Е.Д. Кукушкина, *О драматическом компоненте в прозе XVIII века, „XVIII век”* 1991, сб. 17, s. 48–61.

¹³ Tamże.

bohaterowie pozbawieni są tu imion własnych (pisarz, gospodarz, córka, narzeczona, pop). Autor ujawnia jedynie panujące pomiędzy nimi więzy, nazywa zajmowane funkcje. Ponadto Nowikow rezygnuje ze wszystkich elementów realioznawczych, nie przypisuje akcji utworu do określonego czasu i miejsca. Dzięki tym chwytom utwór zyskuje uniwersalny charakter i opisane w nim wydarzenia można ulokować w dowolnych ramach chronologicznych i topograficznych.

Konstatując, można stwierdzić, że oba teksty Nowikowa powielają w niezależny od siebie sposób schemat kompozycyjny i narracyjny opowieści Iotrzykowskiej o Frole Skobiejewie. Ich bohater, którego pierwowzór wywodzi się najprawdopodobniej z rosyjskiego folkloru, bajek o sprytnych młodzieńcach, wykorzystujących w trudnych sytuacjach lotność swego umysłu, pozwalającą im na zwycięskie wyjście z różnorodnych opresji.

Innym tekstem ze zbioru Nowikowa odwołującym się do tradycji staroruskiej jest utwór *O wieśniaku Stranżyle, który oszukał pana i uniknął dzięki temu kary* (*О крестьянине Странжиле, обманувшем господина в непродаже лошади и избежавшем от побои*). Powstał ona na kanwie rękopiśmiennej *Opowieści o Akwitanie*, pochodzącej z końca XVII wieku. Według ustaleń Warwary Adrianowej-Pierietc i Elizy Małek¹⁴, opowieść ta z kolei jest oparta na jednym z wątków *Żywota Ezopa*, który opowiada o tym, jak filozof Ksantus nakazuje Ezopowi znaleźć człowieka, którego nie interesują cudze sprawy. Za niespełnienie tego zadania grozi Ezopowi biciem. Ten jednak spotyka takiego i unika przewidzianej kary.

Anonimowy autor *Opowieści o Akwitanie* wprowadza do utworu szereg epizodów i elementów zaczerpniętych z literatury rękopiśmiennej i ustnej. Jest wśród nich m.in. facecjalny wątek o podziale kapłona, a także przysłowia i porzekadła. Baśniową proveniencją odznacza się także kompozycja utworu, jego łańcuskowa struktura, czy też motyw rozstajnych dróg¹⁵.

Na podstawie *Opowieści o Akwitanie* Nowikow tworzy utwór, w którym akcentuje Iotrzykowską naturę swego bohatera. Lakoniczna, a jednocześnie obrazowa charakterystyka Stranżyla zaprezentowana w ekspozycji przypomina nam postaci z dwóch innych opowieści, będących adaptacjami *Opowieści o Frole Skobiejewie* – Sełujana Salnikowa i pisarza wojskowego.

Jak motywuje narrator, Stranżyl nazywany jest tym właśnie imieniem, bądź przezwiskiem – Zabawny, ze względu na cechy swego charakteru. Przyglądając

¹⁴ В.П. Адрианова-Перетц, *Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века*, „Известия отделения русского языка и словесности Академии наук” 1929, т. II, кн. 2, s. 398; Е. Малек, *Источники и литературная история „Повести об Аквитане”*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, т. XLIII, Ленинград 1990, s. 101–113.

¹⁵ Е. Малек, *Источники ...*, s. 105–106.

się jednak bliżej etymologii słowa Stranżył, zauważamy, że jest ono połączeniem dwóch wyrazów: przymiotnika странный (dziwny, osobliwy, niezwykły) i czasownika жить (żyć). Wynika z tego, że człowiek ten różni się od reszty społeczeństwa sposobem, stylem swego życia. Jego „inność” nie świadczy jednak o antypatii narratora do Stranżyła, a wręcz przeciwnie, czego dowody widoczne są w tekście. Narrator zwielokrotnia na przykład liczbę prób, stawianych przed nim i sam zwraca się do niego: „вот тебе Странжил первая задача”, a następnie napawa się jego sukcesami (Stranżył np. dokonuje nie tylko podziału kapłona, ale także siedmiu jarząbków).

W utworze Nowikowa zauważamy wprowadzenie elementów psychologizacji postaci. Opisuje on na przykład tok myśli bohatera, który przed podjęciem jakiegokolwiek decyzji prowadzi monolog wewnętrzny, zastanawia się, rozważa różne warianty swoich zachowań.

Nowikow zachowuje linię fabularną *Opowieści o Akwitanie*, ale dla podkreślenia łotrzykowskiej natury Stranżyła wprowadza amplifikacje, które wykorzystują wątki zaczerpnięte z faccji *O niegrzecznym gościu* i z *Przygód Sowizdrzała*¹⁶. Transformacje dotyczą także miejsca akcji utworu, ponieważ Nowikow lokalizuje wydarzenia w rosyjskich realiach. Znamienne są też fragmenty, które opisują naturę, zachowania typowe dla rosyjskiego człowieka żyjącego w drugiej połowie XVIII wieku. Toposy baśniowe, które zastosował autor *Opowieści o Akwitanie*, dla łotrzykowskiej konwencji utworu Nowikowa nie są istotne, więc je pomija (np. opis powitania Akwitana przez gospodarza) lub też stosuje je, ale w satyrycznym kontekście (np. „Странжил сел га своего добраго коня, которой еще покойнику отцу его лет побольше десятка служил в плуге и бороне”). Warto również przywołać motyw rozstajnych dróg, który w baśniach czarodziejskich ma decydujące znaczenie dla rozwoju akcji. W utworze Nowikowa topos ten stanowi tylko pretekst dla uwydatnienia łotrzykowskiej natury Stranżyła, który ryzykuje i wybiera najtrudniejszą drogę dlatego, że nie ma nic do stracenia i liczy jedynie na swój spryt i lotność umysłu.

Nowikow urozmaica strukturę fabularną swego utworu poprzez wprowadzenie do niego formy onirycznej. Sen, który opowiada Stranżył jest wymyślony przez niego i przypomina w swym charakterze epizody typowe dla baśni czarodziejskich.

Autor *Przygód Iwana...* zmienia także, w porównaniu z oryginałem, zakończenie utworu, które wieńczy epilogiem opisującym dalsze losy bohatera i jego spotkanie z innym łotrzykiem.

Stosunkowo pokaźną grupę gatunkową w zbiorze I. Nowikowa tworzą krótkie komiczne opowiadania często o frywolnej treści, zamknięte dowcipną pointą

¹⁶ Tamże, s. 106.

zwane facecjami. Cechuje je tendencja satyryczno-dydaktyczna skierowana przeciwko przedstawicielom określonej grupy społecznej lub też mająca na celu ośmieszenie konkretnych wad ludzkiego charakteru¹⁷. Według historyków literatury istnienie gatunku facecji na Rusi datuje się już od XVI wieku, kiedy to funkcjonowały tu tylko w formie oralnej. Literacka, pisana facecja pojawiła się w Rosji pod koniec XVII wieku wraz z przekładem siedemdziesięciu tekstów facecjalnych z *Facecji polskich* oraz dwukrotnym tłumaczeniem dzieła Bieniasza Budnego *Krótkie a węzłowate powieści, które po grecku zowią Apoftegmata księgi IV*¹⁸. Odtąd też aż do końca XVIII wieku słowo „facecja” funkcjonowało w języku rosyjskim wymiennie ze słowem „żart” i kojarzyło się w świadomości czytelników z literaturą polską, za pośrednictwem której gatunek ten przyjął się na gruncie rosyjskim.

Dla literatury staroruskiej gatunek ten był zupełnie nowy, nie skrępowany funkcjami praktycznymi, chociaż trzeba zauważyć, że przeważająca część gatunków literatury staroruskiej miała charakter synkretyczny. Pełniły one przede wszystkim funkcje dydaktyczne, poznawcze czy też kultowe¹⁹.

Do literatury staroruskiej przeniknęły wszystkie znane w Polsce odmiany facecji: facecja opowiadające o komicznym przedmiocie, facecje oparte na grze słownej i formacje pośrednie, stanowiące połączenie dwóch poprzednich odmian.

Pewna część facecji ze zbioru Nowikowa oparta jest na zbiorze *Facecje polskie*. Nowikow nie ogranicza się jednak do dosłownego powtórzenia tekstów pierwotnego, lecz wprowadza rosyjskie realia, a także zwiłokrotnia zapożyczony wątek, motyw. Postępuje tak na przykład z facecją o dzieleniu kapłona, którą amplifikuje w tekst powiastki pt. *O wieśniaku Stranżyle, który oszukał pana i dzięki temu uniknął bicia* (О крестьянине Странжиле, обманувшем хозяина и избежавшем от побоёв), a także z facecją *O trzech małpach, które wybawiły swych panów od śmierci* (О трех обезьянах, избавивших господ своих от смерти), w której pomysł facecji *O małpie co pana uzdrowiła* realizuje trzykrotnie. Jego narrator opowiada bowiem trzy historyjki, w których główną postacią jest małpa uzdrawiająca swego gospodarza. Jej „leczenie” polega na niecodziennym, śmiesznym zachowaniu (naśladuje ona czynności ludzkie), którym rozbawia swego właściciela i tym samym wybawia go od uciążliwej choroby²⁰.

¹⁷ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 250; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 136.

¹⁸ E. Małek, *Staropolska proza narracyjna w procesie literackim Rosji wieku XVII i XVIII*, Łódź 1983, s. 181–182.

¹⁹ E. Małek, *Gatunek facecji w literaturze rosyjskiej drugiej połowy XVII i XVIII wieku*, „Studia Polono-Slavica-Orientalis. Acta Litteraria” XI, s. 8.

²⁰ *Dawna facecja polska (XVI–XVII w.)*, oprac. J. Krzyżanowski, K. Żukowska-Billip, Warszawa 1960, s. 81–82.

Podobną facecję o małpie, która uzdrowiła swego pana odnaleźć można także w *Rosyjskiej gramatyce uniwersalnej* Mikołaja Kurganowa²¹. Powyższe fakty dowodzą, że niektóre bardziej atrakcyjne wątki facecjalne cieszyły się szczególnym powodzeniem i były zapożyczane i przerabiane przez wielu pisarzy, którzy dzięki nim wzbogacili swój repertuar.

W innym utworze Nowikowa pt. *O dwóch złodziejach i popie, którego nękała podagra* (*О двух ворах и о попе, одержимом подагрой*) wykorzystuje on facecjalny wątek o dwóch złodziejach, którzy przypadkowo stali się uzdrowicielami popa²². Opowiadanie o nich oparte jest na nieporozumieniu, które jest przyczyną opisanych wydarzeń.

W zbiorze Nowikowa występują przede wszystkim facecje z pierwszej i trzeciej grupy, tj. opowiadające o komicznym przedmiocie z rozwiniętym planem przedstawionym i facecje, w których dowcipne sekwencje są włączone w kontekst określonego komicznego wydarzenia. Konfrontacja tekstów facecjalnych Nowikowa z ich pierwowzorami wykazuje, że autor ten zdecydowanie rozbudował plan przedstawiony i często zdarza się tak, że prototyp prezentował inny rodzaj facecji (np. facecja oparta na grze słownej) niż nowikowska adaptacja (zwykle są to facecje wpisujące dowcip słowny w szerszy kontekst lub też rozbudowane wersje facecji o komicznym przedmiocie). Wynika z tego, że Nowikow preferował już nie krótką, oralną wersję facecji, lecz odmianę literacką, rozbudowaną, odmianę „dla oka”.

Nowy dla literatury staroruskiej gatunek facecji przyjął się na Rusi stosunkowo szybko. Jego ludyczna funkcja, a także bohater będący realną, nie abstrakcyjną postacią, jak również przyjęte w nim kryterium wartości człowieka (intelekt i dowcip) szybko zyskały sympatię czytelników. O tym, że facecjalne schematy fabularne były odporne na upływ czasu i miały uniwersalny charakter świadczyć może zarówno zbiór Nowikowa, jak też cała seria osiemnastowiecznych zbiorów typu *silva rerum*, w których stare koncepty były aktualizowane, uzupełniane, poprawiane²³.

²¹ Facecja *О сенаторе и дворянине*, [w:] *Повести разумные и замысловатые. Популярная бытовая проза XVIII века*, red. С.Ю. Баранов, Москва 1989, № 38, s. 145. *Rosyjska gramatyka uniwersalna* M. Kurganowa opublikowana w 1767 roku była jednym z wielu popularnych w drugiej połowie XVIII wieku zbiorów typu *silva rerum*. Zob. A. Warda, „Przypadki Iwana, syna kupieckiego” Iwana Nowikowa. *Analiza monograficzna na tle kultury literackiej rosyjskiego Oświecenia*, Łódź 1996, s. 50–51.

²² Facecja *О двух ворах и о попе, одержимом подагрой*, [w:] О.А. Державина, *Фациции*, Москва 1962, s. 129–130.

²³ A. Starosta, *К изучению светской печатной книги второй половины XVIII века (сборники смешанного состава)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 1988, t. 22, s. 47–58.

Są w zbiorze Nowikowa również takie teksty, w których można odnaleźć ślady popularnych w starej Rusi *Historii rzymskich* (*Gesta Romanorum*)²⁴. Zbiór ten rozpowszechnił się w Rosji za polskim pośrednictwem. Jest to kompilacja opowieści hagiograficznych, bajek, parabol, anegdot o różnej proveniencji, powstała prawdopodobnie w pierwszej połowie XIV wieku na użytek kaznodziejów²⁵. Przełożona na Rusi polska wersja *Historii rzymskich* zawierała trzydzieści utworów o prostej formie, nieskomplikowanej kompozycji, dużej kondensacji treści, najczęściej jednowątkowej fabule i dynamicznym charakterze akcji. Utwory te cechuje występujący po nich i związany z treścią „wykład obyczajny – *moralisatio*. Inne, pozbawione *moralisatio* utwory zbliżone są pod względem poetyki do paraboli. Główną myśl, komentarz filozoficzno-moralizujący zawierają w swej treści, a ściślej w wypowiedziach postaci rezonujących.

Pierwsze informacje dotyczące znajomości tego tekstu w Rosji pochodzą z początku XVII wieku. Przekład staropolskiego tekstu *Historii rzymskich* datuje się natomiast na drugą połowę XVII wieku²⁶. Dla odbiorców staroruskich zbiór ten był lekturą budującą, bliską w swym charakterze i strukturze utworom alegorycznym. Moralizująca tendencja kodeksu nie straciła jednak, zdaniem Małek, swego znaczenia dla określonej grupy czytelników również w wieku XVIII, o czym świadczą liczne redakcje całego zbioru bądź oddzielnych jego fragmentów.

W recepcji *Historii rzymskich* w Rosji obserwuje się tendencję zmierzającą do zaniku dołączonych do powiastek wykładów obyczajnych, co jest przykładem odchodzenia od zasady dwuwarstwowości semantycznej w tego typu nowelach dydaktycznych. Liczne przykłady zebrane przez Małek potwierdzają, że przetłumaczone w drugiej połowie XVII wieku *Historie rzymskie* zostały przez literaturę rosyjską w pełni przyswojone i dostarczyły ciekawych pomysłów fabularnych dla nowych, oryginalnych ujęć²⁷.

W zbiorze Nowikowa znajduje się też utwór przejawiający pewne analogie z *Przykładem o roztropności, abyśmy wszystko dobrym umysłem czynili*, który zatytułowany jest *O cesarzu Auguście, który kupił u swego poddanego trzy przeprowadnie* (*О цесаре Августе, купившем у подданного своего три справедливые*

²⁴ А. Пыпин, *Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских*, Санкт-Петербург 1857, s. 187.

²⁵ Podaję za: E. Małek, *Staropolska proza...*, s. 131; *O genezie motywów literackich „Gesta Romanorum”* patrz: H. Oesterly, *Gesta Romanorum*, Berlin 1872, s. 714–749; J. Dunlop, *History of Prose Fiction*, t. 2, London 1888, s. 14–23; J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 104–127.

²⁶ Dokładniej o przekładach *Historii rzymskich* patrz: E. Małek, *Staropolska proza...*, s. 131–167.

²⁷ Tamże.

предвещания). Liczne warianty tego exemplum obecne są w wielu zbiorach osiemnastowiecznej prozy fabularnej. Nowikow, podobnie jak i inni autorzy adaptacji tegoż przykładu, pozbawił go *moralisatio*, włączając zamiast tego pewne akcenty dydaktyczne do fabuły. Inaczej też niż w rękopiśmiennym wariacie realizuje pisarz zakończenie swego utworu. Znamienne dla tekstu Nowikowa jest to, że odzwierciedlone są w nim stosunki panujące na rosyjskim dworze carskim i dworskie intrygi. Teologiczno-dogmatyczna tendencja pierwowzoru została natomiast zastąpiona jedynie pewną tonacją moralizatorską, obecną w wersji Nowikowa.

Stosunkowo częste sięganie przez Nowikowa do spuścizny staroruskiej nie było, jak można przypuszczać przypadkowe. Szczególnym zainteresowaniem tego autora cieszyła się przede wszystkim literatura schyłku epoki staroruskiej, a w tym gatunki zaadaptowane z innych (przede wszystkim z polskiej i łacińskiej) literatur. Uwzględniając zainteresowanie czytelnika demokratycznego zajmującą, atrakcyjną lekturą, która dostarczałaby mu zarówno rozrywki, jak też określonych korzyści, powraca Nowikow do wypróbowanego i nie tak bardzo jeszcze odległego repertuaru schyłku doby staroruskiej. Właśnie w nim znajduje on interesujące i sprawdzone już wątki i motywy, na kanwie których tworzy własne utwory, które mogły zagwarantować mu aprobatę czytelników. Innowacje, transformacje, amplifikacje wprowadzone przez niego miały z pewnością uatrakcyjnić stare fabuły, a jednocześnie przedłużyć ich żywotność i nadać im nową, odmienną postać.

ROZDZIAŁ V

ELEMENTY ORIENTALNE W LITERATURZE ROSYJSKIEJ XVIII WIEKU (NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI IWANA NOWIKOWA)

Od połowy XVIII wieku aż do końca tego stulecia niezwykłą popularnością w Rosji cieszyły się „wschodnie” opowieści, baśnie, powiastki i inne utwory mniej lub bardziej związane z Orientem, jego kulturą i egzotyką. Tematyka orientalna przyciągała uwagę nie tylko znanych i cenionych ówczesnych twórców (np. Michała Chieraskowa, Iwana Kryłowa, Pawła Lwowa), ale także całe grono mniej znanych, bądź też anonimowych autorów, którzy z różnych powodów (głównie cenzuralnych) nie podpisywali się pod swymi utworami.

Pomimo tak dużej popularności opowieści wschodniej i tematyki orientalnej w Rosji, zagadnienie to stosunkowo rzadko stawało się obiektem zainteresowań historyków literatury¹. Fundamentalną pracą w tematyce opowieści „wschodniej” jest artykuł W.N. Kubaczowej². Badaczka wyodrębniła spośród ponad dwustu drukowanych utworów „wschodnich” trzy grupy tekstów:

- 1) opowieści moralno-etyczne o charakterze religijnym;
- 2) opowieści rozrywkowe, awanturnicze;
- 3) opowieści filozoficzno-satyryczne i moralizatorskie utrzymane w duchu oświeceniowej ideologii³.

W związku z tym, że ani Kubaczowa, ani inni badacze problematyki wschodniej w literaturze rosyjskiej nie wymieniają wśród twórców opowieści

¹ Por. np. В.В. Сиповский, *Очерки из истории русского романа*, т. 1, вып. 1, Санкт-Петербург 1905; И.А. Кубасов, *Александр Петрович Беницкий (Историко-литературный очерк)*, Санкт-Петербург 1900; М.И. Шелоник, *Восток в русской литературе XVIII века*, [w:] *Русская культура и Восток. Третьи крымские чтения*, Симферополь 1993, s. 57; В.Н. Кубачева, „Восточная” повесть в русской литературе XVIII – нач. XIX века, „XVIII век” 1962, сб. 5, Москва–Ленинград 1962, s. 295–315; А.О. Шеломова, Ф. Каримьян, *Восточные сюжеты в русской журнальной прозе второй половины XVIII века: тексты, жанровая специфика, идейные приоритеты*, „Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика” 2013, № 3, s. 9–18.

² В.Н. Кубачева, „Восточная” повесть...

³ Тамże, s. 299.

„wschodnich” nazwiska Iwana Nowikowa – osiemnastowiecznego pisarza znanego głównie z jego dwutomowego zbioru opowieści i bajek *Przygody Iwana, syna kupieckiego* (1785–1786), w którym znajduje się około dziesięciu utworów mających cechy typowe dla drugiej i trzeciej grupy tekstów „wschodnich” wymienionych przez Kubaczową, właśnie na nich skupimy uwagę w tym rozdziale. Wybrane utwory ze zbioru Nowikowa są interesujące przede wszystkim z punktu widzenia obecności w nich pierwiastka orientalnego, a także wykorzystania tradycyjnych wschodnich motywów, wątków i struktur kompozycyjnych.

Nim przejdziemy do właściwych analiz przypomnijmy, że inspiracją dla orientalizmu w literaturze rosyjskiej XVIII wieku były tendencje występujące na zachodzie Europy (głównie we Francji), ale pamiętać należy o tym, że tradycja orientalna w Rosji sięga już XV wieku, kiedy pojawił się tu, za pośrednictwem Słowian południowych, obszerny zbiór bajek indyjskich pt. *Kalilah va Dimnah* (*Калила и Димна*)⁴. Był to najprawdopodobniej pierwszy utwór, dzięki któremu literatura staroruska przyswoiła sobie nowy, dość skomplikowany układ kompozycyjny i narracyjny, wykorzystujący tzw. ramę.

Około 1630 roku dotarł też do Rosji (tym razem za pośrednictwem Polski) zbiór pt. *Historia o siedmiu mędrkach* (*История семи мудрецов*), mający także indyjską proveniencję. Również i to dzieło cechuje się szkatułkową kompozycją, która jednak w XVIII wieku była często przez kolejnych jego redaktorów pomijana. Niektóre nowele z *Historii siedmiu mędrków* zostały włączone do zbiorów typu *Dziadkowe przechadzki* (*Дедушкины прогулки*), *Bajki historyczne* (*Исторические сказки*)⁵.

W XVII wieku dużą poczytnością cieszyła się w Rosji *Opowieść o Jerusłanie Łazarewiczu* (*Повесть о Еруслане Лазаревиче*), której pierwowzorem był, jak się przypuszcza, utwór tadżycko-perskiego poety Ferdousiego pt. *Szahnname* (X w.). Należy jednak zauważyć, że liczne transformacje pierwowzoru doprowadziły do tego, iż nie pozostało w nim prawie nic z prototypu. Tekst ten, podobnie jak i francuska *Opowieść o Bowie Królewiczu*, został zrusyfikowany, przystosowany do charakteru rosyjskiej obyczajowości (rosyjski typ bohatera, leksyka, poetyka)⁶.

Jednak o zaistnieniu mody na Orient można mówić dopiero w odniesieniu do drugiej połowy XVIII wieku. Inspirującą rolę odegrała w tym względzie literatura francuska, a ściślej przekład *Tysiąca i jednej nocy* Antoine’a Gallanda, który

⁴ Zob. E. Małek, *Staropolska proza narracyjna w procesie literackim Rosji wieku XVII i XVIII*, Łódź 1983, s. 109.

⁵ Tamże, s. 107, 115, 127–131.

⁶ Н.С. Демкова, Р.П. Дмитриева, М.А. Салмина, *Основные проблемы в текстологическом изучении оригинальных древнерусских повестей*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1964, т. 20, s. 161; В.В. Кусков, *История древнерусской литературы*, Москва 1977, s. 218.

dotarł do Rosji w oryginale w latach 1740–1750, został przetłumaczony na język rosyjski i wydany w 1763 roku, a następnie był wznawiany do końca stulecia aż jedenaście razy. Reakcją na pojawienie się tego zbioru na rosyjskim rynku czytelnym była cała seria innych przekładów zbiorów wschodnich. Były wśród nich m.in. *Tysiąc i jeden dzień. Baśnie perskie* (1001 день. Персидские сказки), *Tysiąc i jedna godzina. Baśnie peruwiańskie* (1001 час. Сказки перуанские)⁷, a także oryginalnych bądź przetłumaczonych na język rosyjski utworów francuskich (głównie powiastek) o tematyce orientalnej (znane były wówczas np. *Listy perskie* Charlesa-Luisa Montesquieu, *Zadig* Woltera, tegoż autora *Bobuk* i *Kandyd*, który w XVIII wieku doczekał się aż trzech wydań).

Rosyjscy pisarze również nie pozostali obojętni wobec tak dużego zainteresowania orientalnymi utworami i sami chętnie próbowali tworzyć „wschodnie” opowieści, cieszące się sympatią czytelników. Rezultatem dość długo trwającego procesu literackiego opracowywania, czy też przerabiania wschodnich utworów było to, że wiele z nich jedynie bardzo powierzchownie naśladowało autentyczną egzotykę Orientu (wschodnie, bądź wschodnio brzmiące imiona, sztafaż), pretendując raczej do miana utworów pseudoorientalnych.

Wspomniany Iwan Nowikow – jeden z twórców prozy popularnej drugiej połowy XVIII wieku⁸ – jest przykładem autora, który uległ modzie na Orient, czego wyrazem jest fakt, że w jego dwutomowym zbiorze pt. *Przypadki Iwana, syna kupieckiego* (1785–1786), liczącym pięćdziesiąt tekstów, jedna piąta to utwory wykazujące mniej lub bardziej widoczne związki ze Wschodem.

Aż trzy utwory ze zbioru Nowikowa to opowieści o władcach. Problematyka dotycząca postaci władcy i władzy była często poruszana w literaturze rosyjskiego Oświecenia, choć zwykle ten dość niebezpieczny jak na owe czasy temat przedstawiano nie w bezpośredniej, lecz w zawoalowanej formie. Jedną z nich była opowieść „wschodnia”, pod maską której krytykowano wady i niedostatki współczesności bądź też ukazywano w niej rzeczywistość pożądaną (por. np. opowieści opublikowane w czasopiśmie Mikołaja Nowikowa: *Справедливое решение* [1782]⁹, *Артабан, или Истинный государев советник* [1783]¹⁰, *Надир. Восточная повесть* [1783]¹¹, *Золотой прут. Восточная повесть. Переведена с арабского языка* [1782] Michała Chieraskowa).

⁷ В.Н. Кубачева, „Восточная” повесть..., s. 302.

⁸ A. Warda, „Przypadki Iwana, syna kupieckiego” Iwana Nowikowa. Analiza monograficzna na tle kultury literackiej rosyjskiego Oświecenia, Łódź 1996.

⁹ „Городская и деревенская библиотека” 1782, ч. IV, s. 337–344.

¹⁰ „Покоящийся Трудолюбец” 1784, ч. II, s. 121–125.

¹¹ „Городская и деревенская библиотека” 1783, ч. VI, s. 157–284.

Pierwszy z Nowikowowskich utworów o władcach nosi tytuł *O sprawiedliwym sułtanie, który ukarał poddanego za krzywdę wyrządzoną żonie chłopca* (*О правосудном султани, наказавшем подданного за обругание крестьянской жены*). Tytuł utworu, jak słusznie zauważa Danuta Danek, powiadamia w mniej lub bardziej wyraźny sposób o jego treści i stanowi jednocześnie integralną jego część¹². W tym konkretnym przypadku dowiadujemy się z tytułu, że czołową postacią będzie sułtan (tytułu tego używali panujący od XVIII wieku w wielu państwach muzułmańskich). W tytułowej charakterystyce tej postaci wyrażona jest również jej wartościująca ocena za pomocą epitetu „sprawiedliwy”. Tytuł zawiera też sugestie dotyczącą miejsca akcji utworu – najprawdopodobniej będzie ona rozgrywać się w jednym z państw Wschodu. Lektura utworu dowodzi jednak, że nie ma w nim żadnych cech realioznawczych typowych dla Orientu, a słowo „sułtan” używane jest w tekście wymiennie z terminem „monarcha”. Znamienne, że bohater tytułowy, jak i inne postaci nie noszą imion własnych (wieśniak, wieśniaczka, syn), akcja rozgrywa się w bliżej nieokreślonym czasie i miejscu. Wydawać by się mogło, że zarówno chronologia, jak i wschodni sztafaż nie mają dla autora większego znaczenia. Swą uwagę skupia on bowiem na zachowaniach postaci, ich reakcjach (elementy psychologizacji i teatralizacji). Sama zaś historyjka o sprawiedliwym władcy mogła być jedynie pretekstem do wypowiedzi autora na temat pożądanego postawy moralnej monarchy, jego sprawiedliwego stosunku do poddanych, a także do sędziów i sądownictwa.

Nieskomplikowana fabuła tego utworu opowiada o sułtanie, któremu doniesiono kiedyś, że jego syn zhańbił wieśniaczkę. Władca sam zdecydował się wymierzyć mu karę. Uczynił to jednak w ciemnościach. Po zapaleniu świateł okazało się, że winnym tego czynu był ktoś inny, co wywołało zrozumiałą ulgę i radość władcy. Dobra wola i sprawiedliwość sułtana zostały wynagrodzone tym, że jego syn okazał się niewinny. Historia ta kończy się stwierdzeniem trzecioosobowego narratora, że wszyscy powinni brać przykład ze sprawiedliwego sułtana. Po tym następuje odautorski komentarz skierowany do sędziów i dotyczący ich działalności, który brzmi następująco:

И подлинно всякой судья, который не сомнится, что все дела его всемогущему существу, которое без наказания грешника не оставляет, должен весьма быть осторожен во исполнении своего звания, чтоб не был во учиненных приговорах наказан праведной, а беззаконный помилован¹³.

¹² D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980, s. 9.

¹³ И. Новиков, *Похождения Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки*, ч. I, Санкт-Петербург 1785, s. 109.

Tak więc opowieść o sprawiedliwym władcy posłużyła Nowikowowi nie tylko jako pretekst do pokazania postaci uczciwego, sprawiedliwego władcy, ale także do wypowiedzenia się na temat pracy sędziów i odpowiedzialności za orzekane wyroki.

Inny utwór Nowikowa, którego bohaterem jest władca nosi tytuł: *O szachu perskim Ali-beju i o jego ulubieńcu, który przez wdzięk jednej kobiety rzucił cień na swe dobre uczynki* (*О персидском шахе Али Бее и о любимце его, помрачившем добрые дела свои прелестями одной женщины*). Z tego rozbudowanego tytułu dowiadujemy się, że będzie w nim mowa o perskim szachu (szach – dawny tytuł monarchów Persji i innych władców muzułmańskich), którego imię Ali-bej ma również orientalną etymologię. Jednakże w utworze pojawia się pewna niekonsekwencja, ponieważ obok szacha występuje gubernator (urzędnik, naczelnik wyższej jednostki administracyjnej – guberni, np. w Rosji, USA), minister (wysoki urzędnik państwowy, stojący na czele najwyższego urzędu określonego działu administracji państwowej), a więc przedstawiciele władzy typowej nie dla Orientu, lecz raczej dla państw i kultur europejskiej i amerykańskiej (odpowiednikiem ministra, najwyższego urzędnika w państwach muzułmańskich byłby wezyr).

W utworze jest wprawdzie pewien szczegół realizmowocny specyficzny dla Orientu, a mianowicie wielożoność władcy – szacha, który bierze za kolejną żonę kobietę prześladowaną przez swego ministra, ale podobnie jak i w poprzednim utworze Nowikowa o władcy, wschodni koloryt nie odgrywa tu istotnej roli. Priorytetowe znaczenie ma akcja, na której, jak również na charakterach postaci, skupia swą uwagę autor.

Fabula tego utworu opowiada o historii zauroczenia pewnego ministra piękną i mądrą kobietą, którą chciał zmusić do zawarcia małżeństwa. Szach Ali-bej występuje w charakterze mediatora między ową kobietą a swym ministrem, którego surowo, lecz sprawiedliwie osądza. Trzecioosobowy wszechwiedzący narrator zapoznaje czytelników z bohaterami i ich postępowaniem, pozostawiając jednak ich ocenę moralną bez własnego komentarza.

Postać władcy pojawia się również w utworze pt. *O derwiszu Haramie i o Turku niezadowolonym ze swego życia* (*О дервише Гараме и о Турчанине, недовольном своим состоянием*). Jego fabuła mówi o biednym, ale szczęśliwym człowieku, który zaprzepścił możliwości dane mu przez władcę i popadł w depresję. Wykorzystany przez Nowikowa wątek o odwiedzaniu poddanych przez władcę, dbającego o dobro ludu, znany był w Rosji już w XVII wieku. Trudno jednak określić, czy wzorował się na literaturze wschodniej (np. *Tysiąc i jedna noc*), czy też na odwołującej się do niej literaturze zachodnioeuropejskiej (por. np. *Wezyr Giaffar do kalifa Haruna al-Raszyda* Franciszka Karpińskiego), która również docierała do Rosji.

Tym razem Nowikow zlokalizował akcję w Arabii (Mekka, Medyna, góra Arat), bohaterowie noszą imiona o wschodniej proveniencji (Haram, Hassan, Abubek, Almalik). Dowiadujemy się również od wszechwiedzącego narratora,

że bohater Haram był derwiszem z sekty Tarlak. Wątek władcy nawiedzającego poddanych wzbogacił Nowikow poprzez amplifikacje o budująco-moralizatorskim charakterze, które stały się jego ramą. Kompozycja utworu wykorzystująca ramę i strukturę szkatułkową była – jak już wspominałam – typowa dla utworów orientalnych (por. np. *Tysiąc i jedną noc*).

Kalif – namiestnik, świecki i duchowny przywódca muzułmański jest w utworze Nowikowa przykładem mądrego, roztropnego władcy, zainteresowanego życiem swych poddanych, którzy w przeciwieństwie do niego są żądni władzy i zaszczytów. Właśnie on, a nie jego podwładni, jest pozytywną postacią, cieszącą się sympatią czytelników.

Nowikow zastosował w tym utworze dwa typy narracji – trzecioosobową i pierwszoosobową, które przeplatają się ze sobą (np. po trzecioosobowym opowiadaniu narratora następuje pierwszoosobowa wypowiedź bohatera, a po niej znów powrót do narracji trzecioosobowej). Wypowiedź bohatera – Hassana stanowi podstawę do wyrażenia oceny moralnej jego postępowania, sformułowanej przez derwisza Harama, który daje mu praktyczne rady i poucza, jak powinien postępować w przyszłości.

Pewne analogie do utworu Nowikowa odnaleźć można w opublikowanej kilka lat wcześniej opowieści Michała Chieraskowa pt. *Золотой прут*. W obu utworach poruszono problem szczęścia w życiu człowieka i występują w nich te same postaci (kalif, wezyr, derwisz). Zarówno derwisz Haram, jak i pustelnik Magoteosofor pouczają, oświecają, wskazują poszukującym pewne rozwiązania. W odróżnieniu jednak od Harama, w wypowiedziach pustelnika z utworu Chieraskowa zauważalne są wpływy ideologii masońskiej¹⁴.

Diametralnie różne postawy prezentują natomiast władcy w obu utworach. Kalif z opowieści Chieraskowa jest niewykształcony, nie interesuje się losem poddanych, natomiast władca z utworu Nowikowa stanowi całkowite jego przeciwieństwo i może być wzorem idealnego ojca narodu. W sumie jednak, pomimo pewnych różnic, oba utwory łączy ta sama problematyka, natomiast różni odmienny sposób egzemplifikacji tych samych racji.

Wątek władcy dbającego o dobro swego ludu wykorzystał również Dmitrij Gorczakow w operze komicznej pt. *Kalif na godzinę* (*Калиф на час*, 1786). Refren kupletu kończącego operę i wykonywanego przez chór, który jest wyrazicielem poglądów ogółu, dotyczy – jak słusznie zauważyła Małek – carycy Katarzyny II¹⁵.

¹⁴ A. Orłowska, *В кругу масонской мистики. Повесть Михаила Хераскова „Золотой прут”*, [w:] *Русская проза эпохи Просвещения. Новые открытия и интерпретации*, red. Э. Малёк, Łódź 1996, s. 36–42.

¹⁵ E. Małek, *Русская комическая опера на службе у просвещенного монарха*, [w:] *Pisarz i władza (Od Awwakuma do Sołżenicyna)*, red. B. Mucha, Łódź 1994, s. 42–48.

Postać władcy troszczącego się o swych poddanych wykorzystywali także inni autorzy oper komicznych w drugiej połowie XVIII wieku. Są wśród nich m.in. Mikołaj Nikolew (*Розана и Любим*) i Wasyl Lowszyn (*Король на охоте*).

W zbiorze Nowikowa znajduje się również utwór, który wykorzystuje inny atrybut typowy dla świata Orientu, a mianowicie silne namiętności, pasje, które prowadziły często do różnych tragedii. Jest to utwór zatytułowany *O paszy Achmetcie egipskim i o przestępstwach jego kochanki* (*О паше Ахмете Египетском и о злодеянии его любовницы*). Nowikow lokalizuje akcję w Egipcie, w seraju paszy Achmeta-beja, liczącym około 1500 kobiet, wśród których większość pochodziła z Gruzji i Persji. W utworze znajdziemy również pewne informacje dotyczące chronologii opisywanych wydarzeń: narrator informuje, że rozegrały się one w „obecnym stuleciu” (chodzi o wiek XVIII).

Namiętności, które kierują zachowaniem postaci, to miłość, zazdrość i zemsta. Fatima, pochodząca z Turcji, pełniła najważniejszą rolę w seraju paszy do chwili, kiedy pojawiła się w nim piękniejsza od niej Greczynka Irena, która podbiła serce Achmat-beja. Powodowana zazdrością Fatima zamierzała najpierw otruć rywalkę, ale później zmieniła plany i podpaliła zabudowania w seraju. W wyniku pożaru spłonęło ponad 1000 utrzymanek paszy, prawie wszystkie zabudowania, 50 meczetów, świątynia Mohameda, a także sama winowajczyni. Achmet-bej i Irena szczęśliwie ocaleli.

Historię paszy i jego utrzymanek poznajemy z relacji trzecioosobowego wszechwiedzącego narratora, który wykazuje się dobrą znajomością szczegółów, ale nie wyraża on swego osobistego stosunku do postaci i nie ocenia ich postępowania. Utwór Nowikowa dzięki zachowaniu orientального tła i interesującemu wątkowi mógł być atrakcyjną lekturą dla czytelników, poszukujących silnych wrażeń i emocji.

Kolejne dwa opowiadania z *Przypadków Iwana...* wykazują podobieństwo zarówno w brzmieniu tytułów, jak również poruszanej problematyki. Są to następujące utwory: *O dostojniku tureckim, który pożyczył od rosyjskiego kupca pieniądze i towar* (*О Турецком вельможе, занявшем у русского купца деньгами и товаром*) i *O Greku, który pożyczył od Żyda w Stambule 5000 czerwoności* (*О грекчанине, занявшем в Станбале у жида 5000 червонных*). Oba teksty poruszają problem prawodawstwa i sądownictwa. W pierwszym z nich akcja rozgrywa się w Konstantynopolu, a bohaterami są bogaty dostojnik turecki i kupiec rosyjski, który zwraca się do muzułmańskiego sądu o rozstrzygnięcie konfliktu między nim a jego tureckim dłużnikiem. Zapytany w sądzie, według jakiego prawa chce być sądzony, kupiec wybiera prawo rosyjskie. Sprawa jednak ciągnie się bez końca. W jej rozstrzygnięciu nie pomagają nawet łapówki. Dopiero wybór prawodawstwa muzułmańskiego szybko finalizuje sprawę, która zostaje rozstrzygnięta na korzyść kupca. Pointą tego utworu jest stwierdzenie, że dobrze jest tam, gdzie

biedni i bogaci są sądzeni według tych samych praw: „Хорошо, где одинаково смотрят и на богатых и на убожество нищих, и где добродетельная бедность не угнетается лукавою пышностью и неправосудием”¹⁶. Prawo rosyjskie, łapówkarstwo sędziów poddane tu zostały krytyce i ośmieszeniu. Elementy wschodniej ornamentalistyki służą jedynie jako tło dla konkretnej sytuacji opisanej w utworze.

Ta sama problematyka jest poruszona w utworze *O Greku, który pożyczył od Żyda w Stambule 5000 czerwońców*. Pomimo lokalizacji akcji w Stambule i bohaterów, Żyda i Greka, krytyce podlega tu system kar w prawodawstwie rosyjskim, który przybrał w opowieści Nowikowa rozmiary groteski (winnemu należy wyciąć funt ciała; jeśli wytnie się więcej, to różnicę tę należy usunąć z ciała tego, który wygrał proces sądowy).

Nauka moralna wynikająca z tego utworu pochodzi, nie jak w poprzednim przypadku od narratora, lecz od bohatera i wyrażona jest w formie mowy zależnej (bohater przyznaje, że dobre prawo nigdy nie stanie się przyczyną nieszczęść człowieka).

Można zatem przypuszczać, że orientalne realia miały służyć jedynie zmyśleniu cenzury, natomiast głównym celem obu tych utworów była krytyka ówczesnej rzeczywistości (prawodawstwa i sądownictwa), która w formie bezpośredniej była raczej niemożliwa do wyrażenia. Problem handlu i egzekwowania należności za towar między kupcami rosyjskimi a tureckimi był z pewnością odzwierciedleniem ówczesnych realiów i świadczyć może o tym, że kontakty handlowe rosyjsko-tureckie były w XVIII stuleciu dość ożywione.

Orientalne motywy znajdujemy także w tekście pt. *O błaznie szacha perskiego* (*О шуте, бывшем у персидского шаха*), który przybrał postać facecji. Postaci w niej występujące to: szach perski, jego błazen i Arab, natomiast akcja rozgrywa się w Persji. Elementy te nie mają jednak istotnego znaczenia dla akcji utworu. Ich zadaniem było najprawdopodobniej uatrakcyjnienie opisanej w facecji komicznej sytuacji.

Istotne w tym utworze wydaje się to, że wyrazicielem prawd moralnych jest tu postać uważana powszechnie za śmieszna, głupia, zachowująca się niepoważnie, a nawet będąca pośmiewiskiem dla innych, czyli błazen. Jego pouczenie skierowane do szacha wyrażone jest tu w mowie niezależnej, zaś cała historyjka jest opowiedziana przez trzecioosobowego narratora.

Elementy wschodnie obecne są również w opowieści miłosno-awanturycznej pt. *Przygoda księcia Begragama i księżniczki Fatimy* (*Приключение принца Беграгама и принцессы Фатимы*). Skomplikowana, sensacyjna fabuła typowa dla

¹⁶ И. Новиков, *Похождения Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки*, ч. II, Санкт-Петербург 1786, s. 64.

tego gatunku, gorące namiętności, porwania, ucieczki, intrygi ustępują w utworze Nowikowa miejsca temu, co rozgrywa się w psychice bohaterów. Przejścia postaci stanowią rdzeń opowieści Nowikowa. Sytuacje specyficzne dla romansu awanturczego (polowanie, porwania, uprowadzenia, skomplikowane sytuacje) stanowią tu jedynie pretekst do wniknięcia w psychikę bohaterów. Liczne niedopowiedzenia, tajemniczość, zawilości intryg są w *Przygodzie księcia Begragama...* zwiastunem preromantycznych tendencji w prozie rosyjskiej końca XVIII wieku.

Elementy wschodnie, które występują w tym utworze, to przede wszystkim imiona postaci mające wschodnią etymologię (Fatima, Narbonasar, Culida, Begragam), a także bliżej nie określone miejsce akcji w jednym z krajów azjatyckich. Wspomnieć należy również o innym elemencie orientalizacji zastosowanym w tym tekście – szkatułkowej kompozycji (w nurt trzecioosobowej narracji odautorskiej włączona jest pierwszoosobowa autobiografia bohaterki, a także listy adresowane do niej).

Szkatułkową kompozycję ma również kilka innych tekstów ze zbioru Nowikowa: tytułowy utwór *Przypadki Iwana, syna kupieckiego* (*Полождения Ивана, гостинного сына*), *Przypadki przybranego brata Iwana, syna kupieckiego* (*Полождения названого брата Ивана, купеческого сына*), *Istoty tajemnicy nie ujawniając nikomu* (*О содержании тайны недоверья никому*).

Opowieść rozpoczynająca zbiór Nowikowa – *Przypadki Iwana, syna kupieckiego* powiela schemat kompozycyjny i narracyjny charakterystyczny dla baśni z *Tysiąca i jednej nocy*. Typowa dla nich kompozycja ramowa o układzie trzystopniowym pozwoliła na wprowadzenie do utworu trzech narratorów, prezentujących różne treści. Z opowiadania nadrzędnego z trzecioosobowym narratorem, tworzącego pierwszy stopień kompozycji, a jednocześnie ramę całego cyklu, wysuwa się inna opowieść z pierwszoosobowym narratorem, którego funkcją było „oświecenie” bohatera poprzez sen, który mu się przyśnił, i który stanowi kolejne ogniwo kompozycyjne, będące samodzielnym opowiadaniem również z pierwszoosobowym narratorem.

Podobny schemat narracyjny występuje w *Przypadkach przybranego brata Iwana, syna kupieckiego*. Pierwszoosobowy narrator – Iwan rozpoczyna swą opowieść, w której jawi się czytelnikowi jako typowy *pikaro*, a następnie oddaje pałeczkę swej ukochanej – Daszeńce, której opowieść prowadzona jest w formie pierwszoosobowej narracji. Zabawne, a jednocześnie skomplikowane sytuacje, w których znajduje się bohater (np. ukrywanie kochanka przed zazdrosnym mężem i związane z tym tragicomiczne sytuacje), przypominają niektóre fragmenty opowieści z *Tysiąca i jednej nocy*. Nauka moralna pochodzi w tym wypadku od pierwszoosobowego narratora – Iwana, który formułuje ją na końcu swej opowieści: „Вот любезной брат Странжил, как должно сохранять вверенную тайность, которой пример еще я рассказать намерен”¹⁷.

¹⁷ Tamże, s. 41.

Stwierdzenie to egzemplifikuje narrator kolejną opowieścią pt. *Istoty tajemnicy nie ujawniając nikomu*, skonstruowaną według tego samego schematu fabularnego. Jednakże w tym przypadku morał poprzedza egzemplum, sugerując tym samym dydaktyczny charakter jego ilustracji.

Jak mogliśmy zauważyć, Nowikow chętnie wykorzystywał w swych utworach różnorodne elementy orientalizacji, stosowane także przez wielu innych współczesnych mu twórców. Moda na Orient w literaturze rosyjskiej drugiej połowy XVIII wieku sprawiła, że często również Nowikow nadawał bohaterom swych utworów wschodnie bądź wschodnio, egzotycznie brzmiące imiona, lokalizował akcję w krajach Bliskiego i Dalekiego Wschodu, opisywał namiętności, jakie tradycyjnie łączono z psychiką ludzi Wschodu. Chętnie wykorzystywał również taki element orientalizacji, jakim była szkatułkowa kompozycja, spopularyzowana przez baśnie *Tysiąca i jednej nocy*, a także typowe dla tego zbioru motywy i schematy fabularne.

Warto przy tym podkreślić, że orientalizm w utworach Nowikowa był dość powierzchowny. Pisarz nie starał się dokładnie i wiarygodnie odtworzyć egzotycznych wschodnich realiów, nie zwracał uwagi na szczegóły i bogactwo detali związanych z obyczajowością Wschodu, toteż jego opowieści tylko bardzo powierzchownie naśladowały autentyczny egzotyzm Orientu.

Gatunek opowieści wschodniej posłużył Nowikowowi również jako maska literacka, osłona i kamuflaż dla wyrażenia krytyki panującego monarchy, jego dworu oraz pewnych negatywnych cech ustrojowych państwa. Wyidealizowana wizja krajów lub ludzi Wschodu w niektórych z omawianych opowieści mogła być również traktowana jako przykład preferowanych przez autora stosunków społecznych, postaw, a nawet wzorców osobowych.

Reasumując, można stwierdzić, że „wschodnie” utwory Nowikowa są ciekawym przejawem pseudoorientalnych tendencji w prozie rosyjskiej schyłku XVIII wieku, kontynuowanych jeszcze w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku przez Aleksandra Izmajłowa, Aleksandra Bienickiego i Fiodora Glinkę.

ROZDZIAŁ VI

INSPIRACJE ZACHODNIOEUROPEJSKIE W TWÓRCZOŚCI ROSYJSKICH SENTYMENTALISTÓW – PAWŁA LWOWA I MICHAŁA SUSZKOWA

Jak już wcześniej wspominaliśmy, zapoczątkowane przez Piotra I kontakty Rosji z Europą Zachodnią, rozwijały się szczególnie intensywnie w drugiej połowie wieku XVIII. Dzięki nim czytelnicy rosyjscy mieli możliwość zapoznania się z zachodnioeuropejską literaturą oraz pracami teoretycznoliterackimi. Wiele utworów twórców zachodnioeuropejskich (zarówno koryfeuszy, jak też pisarzy drugo- i trzeciorzędnych) było niejednokrotnie źródłem naśladowań. Jednak w przeciwieństwie do epok wcześniejszych, w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku pojawiło się nowe spojrzenie na dotychczasową praktykę imitacyjną i nastąpiła modyfikacja jej założeń. Wielu twórców rosyjskich zrozumiało, że istota imitacji polega na umiejętnym łączeniu kopiowania i kreowania, tradycji i innowacji oraz że granica między twórczym wykorzystaniem wzoru artystycznego a biernym posługiwaniem się cudzym dobrem jest płynna i łatwo ją przekroczyć.

W epoce sentymentalizmu pojawiło się też nieco inne rozumienie naśladowania natury¹. Z jednej strony oznaczało ono naśladowanie wybitnych autorów starożytnych, których dzieła sentymentalisci uważali za bliskie naturze; z drugiej uważano, że nie należy naśladować natury w szerokim rozumieniu tego słowa, lecz tylko tę, która jest bliska ideału.

Pisarze, którzy jednak inaczej od powyżej przedstawionego sposobu pojmowali istotę imitacji i naśladowali zbyt dosłownie dzieła innych twórców, byli oskarżani o kradzież literacką. Oczywiście sprawy nie znajdowały finału w sądzie, lecz podobnie jak we wcześniejszych epokach, zarzuty bądź tłumaczenia zamieszczano najczęściej w częściach wstępnych do utworów, czyli przedmowach, wstępach, dedykacjach. Sytuacja taka miała miejsce na przykład w przypadku Mikołaja Nikolewa, autora opery komicznej *Rozana i Lubim* (*Розана и Любим*, 1781). W apologetycznej przedmowie do swego utworu, którą napisał w odpowiedzi

¹ Н.Д. Кочеткова, *Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания)*, Санкт-Петербург 1994, s. 78–92.

na postawienie mu zarzutu o kradzież, wyjaśnia, że proces naśladowania rzeczywistości empirycznie dostępnej może prowadzić do powstania w literaturze nie tylko analogicznych obrazów rzeczy, ale również pojawienia się podobnych myśli, uczuć, idei, zarówno u dawnych, jak również u współczesnych pisarzy.

Istota teorii mimetycznej była też zrozumiała dla innego pisarza sentymentalisty – Pawła Lwowa, autora *Rosyjskiej Pameli, czyli dziejów Marii, cnotliwej wieśniaczki* (*Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселанки*, 1789). Tytuł tego utworu zawiera aluzje do *Pameli, czyli cnoty nagrodzonej* Samuela Richardsona (1689–1761), która została przetłumaczona w Rosji po raz pierwszy w latach czterdziestych XVIII wieku z języka francuskiego przez I.W. Szyszkiina i przez ponad czterdzieści lat funkcjonowała tylko w wersji rękopiśmiennej. Pierwszy drukowany przekład tego utworu, będący zredagowaną wersją wspomnianego już przekładu Szyszkiina, został dokonany przez P.P. Czertkowa w 1787 roku. Pojawił się on w okresie zainteresowania twórczością Richardsona w Rosji, która przypadła na koniec XVIII i początek XIX wieku². W roku 1788 Afanasij Szczekatow przełożył na język rosyjski angielską imitację *Pameli* Richardsona dokonaną przez Edwarda Kimbera (1719–1769); nosiła ona tytuł *Nowa Pamela, czyli Wierny opis życia Marii* (*Maria, the Genuine Memoirs of a Young Lady of Rank and Fortune*, 1764). Rosyjska badaczka Aleksandra Wiesiołowa zauważa, że najprawdopodobniej ten utwór zainspirował Pawła Lwowa do dokonania czegoś podobnego na gruncie rosyjskim³. Wskazuje na to chociażby zbieżność imion bohaterek obu utworów – Maria. Większość badaczy, którzy zajmowali się tym problemem twierdzi jednak, że Lwow wykorzystał przede wszystkim utwór Richardsona, przy czym zrobił to w bardzo nieudolny sposób. Porównajmy dla przykładu wypowiedź Andrieja Bołotowa, który napisał:

А неосторожно ж он и в том поступил, что назвал книгу свою „Российскою Памелою”, какого звания она далеко недостойна и от Рихардзоновой Памелы так удалена, как небо от земли⁴.

Badacze zauważają również wiele różnic dzielących powieść Richardsona od utworu Lwowa. Najczęściej zarzucają rosyjskiemu autorowi brak głębi

² <http://www.russianculture.ru/brit/histbr3.htm> (dostęp: 26.07.2020).

³ А.Ю. Веселова, „Российская Памела” П.Ю. Львова: особенности национальной добродетели, [w:] *Образы России в научном, художественном и политическом дискурсах. (История, теория, педагогическая практика)*. Материалы научной конференции (4–7 сентября 2000 года), Петрозаводск 2001, s. 94–98.

⁴ А.Т. Болотов, *Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных российских, так и переведенных с иностранных языков, „Литературное наследство” 1933, т. 9–10, s. 217.*

psychologicznej jego postaci i wyrazistego przedstawienia ich charakterów. Podkreślają też, że obie bohaterki: Pamela i Maria pełnią odmienne funkcje w warstwie narracyjnej, popadają w inne sytuacje, różni je wychowanie, wygląd zewnętrzny, cnotliwe uczynki, relacje łączące je z ukochanym i stosunek do miłości⁵. Oprócz istotnych różnic pomiędzy utworami obu autorów, zarówno współcześni Lwowa, jak też badacze naszych czasów wskazują na wiele niedociągnięć *Rosyjskiej Pameli*. Wśród nich wymieniają na przykład: schematyczność charakterów, sztuczność i teatralność zachowań, stylistyczną kompilacyjność.

W związku z powyższym pojawia się pytanie: czy Lwow rzeczywiście zamierzał wzorować się na utworze Richardsona i skończyło się to niepowodzeniem, czy też tworząc tak odmienny pod różnymi względami tekst własny kierował się diametralnie innymi przesłankami? Przekonująca odpowiedź na to pytanie, aczkolwiek niepodparta konkretnymi argumentami pojawia się w stwierdzeniu A. Wiesiołowej, która przyznając rację badaczom, co do różnic dzielących oba utwory, stwierdza: „... все же следует отметить, что Львов преследовал иные цели”⁶. Przy czym zauważa, że rosyjskiemu naśladowcy *Rosyjskiej Pameli* chodziło przede wszystkim o to, by podobnie jak Richardson pokazać czytelnikom cnotliwą bohaterkę i jej pozytywny wpływ na otaczających ją ludzi. W przeciwieństwie jednak do angielskiego autora osadził akcję w realiach rosyjskich. Wywód badaczki jakkolwiek słuszny i logiczny, nie jest, niestety podparty, teoretycznymi przesłankami, które skądinąd zamieścił sam Lwow w przedmowie do swego utworu. W tej części ramy literackiej znajdujemy potwierdzenie faktu, że doskonale znał on istotę imitacji, polegającą na naśladowaniu innych twórców oraz rzeczywistości empirycznie dostępnej, która mogła jednak prowadzić do powstania w literaturze analogicznych obrazów bądź podobnych postaci.

Już z pierwszego zdania przedmowy Lwowa wynika, że chciał on przedstawić w swym utworze dzieje cnotliwej wieśniaczki Marii, która swymi szlachetnymi postępkami przypomina Richardsonowską Pamelę. Lwow nie kwestionuje tego, że utwór Richardsona może być wzorcem dla innych twórców, jednak twierdzi on również, że podobne do Pameli cnotliwe dziewczyny można znaleźć i w innych krajach. Stosując synekdochę, zauważa dalej w swej wypowiedzi, że utwory z podobnymi do Richardsonowskiej bohaterkami znaleźć można zarówno w literaturze angielskiej, francuskiej, jak też niemieckiej:

Я для того ее назвал Российскойю Памелою, что есть и у нас столь нежныя сердца, великия души в ниском состоянии и благородная чувствительность: есть

⁵ Дж. Ревелли, *Образ „Марши, российской Памелы” П.Ю. Львова и его английской прототип, „XVIII век” 1999, сб. 21, s. 296–302.*

⁶ А.Ю. Веселова, *„Российская Памела” ...*, s. 96.

Памелы, новые Элоизы и им подобные; как в Англии, в Франции, Германии и проч. государствах, где оне потому так громки, что гораздо реже встречаются, нежели в России⁷.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na swoiste tłumaczenie przez Lwowa faktu większej popularności cnotliwych bohaterek literackich w Europie Zachodniej, aniżeli w Rosji. W swym wywodzie pisarz jawi się jako człowiek o słowianofilskich poglądach, podbudowanych staroruskim jeszcze sposobem myślenia, zgodnie z którym Zachód traktowany był jako grzeszny i zdemoralizowany, natomiast to, co rosyjskie było czyste i cnotliwe. Cnotliwość młodych dziewczyn w Rosji jest, zdaniem Lwowa, powszechnością i dlatego też przedstawienie jej w literaturze nie wzbudza takiego zainteresowania, jak na Zachodzie Europy, gdzie jest ona zjawiskiem rzadkim.

Lwow zdaje sobie sprawę z tego, że wskazanie przez niego Richardsona jako autora, który wykreował podobny typ bohaterki może stać się powodem krytyki jego utworu. Sugeruje przy tym, że może ona wynikać z nieumotywowanej niechęci do wszystkiego co rosyjskie, bądź też z uprzedzenia do pisarzy zagranicznych w ogóle. Biorąc pod uwagę liczne oskarżenia o kradzież literacką, pisarz podejrzewa, że nie ominą one i jego. Nie okazując jednak z tego powodu szczególnego niepokoju pisze: „... пусть их что хотят то и говорят, всякому дана воля на то, чтобы он был свободен”⁸. Jednocześnie czyniąc aluzję do teorii imitacji i jej postulatu naśladowania natury stwierdza:

Правда что я выписывал; но выписывал из отверстой пред глазами книги хороших и дурных примеров, от куды и самый знаменитый автор извлекает свое сочинение. Природа такой источник из коего и большей и малой могут черпать и в котором бывает как чистая так и мутная вода. – Но на что оправдания? Это лишнее. [...] В протчем же я следуя истинне столько сколько мог и желал, ничего не сокрыл вредного под игрою слов и самый даже предрасудок в обществе столь терпимый и заблагопринятый в иных случаях, называл злом, пустою, угнетением природы. И тот кто на него посмотрит безпристрастным взором, будет верно одинакого со мною мнения⁹.

Z wypowiedzi Lwowa wynika, że to otaczająca go rzeczywistość stała się dla niego źródłem inspiracji. To samo stało się, jak twierdzi, w przypadku Richardsona. Podobieństwo obu bohaterek jest w związku z tym rezultatem tego, że obaj

⁷ П. Львов, *Российская Памела или История Марии, добродетельной Поселянки*, ч. 1, Санкт-Петербург 1789, s. 3.

⁸ Tamże, s. 5.

⁹ Tamże, s. 6.

pisarze – niezależnie od siebie – zwrócili uwagę na określony typ osobowości, który może pojawić się w różnych czasach i kulturach. Według Lwowa każdy ma prawo opisywać to, co przyciąga jego uwagę w otaczającej rzeczywistości. Zauważa jednocześnie, że nie lada sztuką jest dostrzeżenie w niej rzeczy godnych utrwalenia oraz umiejętność odzwierciedlenia ich za pomocą sztuki słowa.

Ten sam autor w przedmowie do opublikowanej rok później, tj. w 1790 roku opowieści *Rozana i Lubim* (*Поза и Любим*) nawiązuje do *Rosyjskiej Pameli* i problemu imitacji. Tym razem jednak odwołuje się do drugiego aspektu teorii imitacji, tj. naśladowania innych twórców. Przypomnijmy, że wśród zarzutów stawianych mu w związku z *Rosyjską Pamelą* znalazło się naśladowanie dzieła Richardsona. Znamienne jednak, że Lwow nie jest wzburzony tym zarzutem, lecz wręcz przeciwnie, zdaje się on sprawiać mu satysfakcję. Ten stan rzeczy tłumaczy on bowiem w taki sposób, że dzięki własnym zdolnościom udało mu się osiągnąć w jakiś sposób naśladowanego wzorca, o co przecież w istocie w teorii imitacji chodzi:

... радуюсь, душевно радуюсь, что посильные мои способности могли быть подобны их дарованиям. Счастлив весьма буду, ежели удостоюсь называться их не токмо подражателем, но хотя и переводчиком (ибо, судя по нынешнему предубеждению многих к чужим странам, свое за свое выдавать не можно); однако же одно другого стоит¹⁰.

Na uwagę zasługuje fakt, że *Rosyjska Pamela* P. Lwowa zainspirowała z kolei innego twórcę epoki sentymentalizmu – Michała Suszkowa do imitacji *Cierpień młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego. W rezultacie tego powstał utwór pod tytułem *Rosyjski Werter* (1792). W przedmowie do niego Suszkow napisał: „Я читал *Российскую Памелу*, и мне представилась мысль Российского Вертера”¹¹. Tytuł napisanego przez niego utworu – *Rosyjski Werter* nawiązuje do *Rosyjskiej Pameli*. Suszkow, podobnie jak wcześniej Lwow, zaakcentował rosyjską narodowość jego bohaterów, których imiona odwołują się do ich zachodnioeuropejskich prototypów.

Warto zauważyć, że *Cierpienia młodego Wertera* stały się wzorem do naśladowania dla wielu twórców rosyjskich, poczynając od końca wieku XVIII aż do lat dwudziestych następnego stulecia¹². Ich przekład w Rosji opublikowany został 7 lat po wydaniu pierwowzoru (dokonał go w 1781 roku F. Gałcenkow) i był

¹⁰ П.Ю. Львов, *Поза и Любим*, http://az.lib.ru/l/lxwow_p_j/text_0020.shtml (dostęp: 26.06.2020).

¹¹ М.В. Сушков, *Российский Вертер*, [w:] *Русская сентиментальная повесть*, Москва 1979, s. 203.

¹² <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000195201> (dostęp: 27.07.2020).

wznawiany dwukrotnie: w 1794 i 1798 roku. W tymże samym 1798 roku pojawiło się kolejne wydanie utworu Goethego, tym razem w tłumaczeniu I. Winogradowa. Dzieło Goethego okazało się na tyle przekonujące, że jego bohater stał się wzorem życiowych zachowań dla wielu młodych ludzi, w tym dla M. Suszkowa – autora *Wertera rosyjskiego*. Przypomnijmy, że wkrótce po napisaniu swego utworu, w wieku niespełna siedemnastu lat popełnił on samobójstwo, będące konsekwencją, podobnie jak u Goethego, nieodwzajemnionej miłości do zamężnej kobiety.

W przedmowie do swego utworu Suszkow, nawiązując do nie istniejącego wtedy jeszcze prawa autorskiego, którego naruszenie wiązałoby się z określonymi konsekwencjami, ironicznie stwierdza: „...а как с романов пошлин не платят, то я исполнил по ней [tj. wzorując się na *Rosyjskiej Pamelii* – A.W.] без замедления”¹³. Autor rosyjski zdając sobie doskonale sprawę z tego, że jego umiejętności są nieporównanie mniejsze aniżeli twórcy *Cierpień młodego Wertera*, wyjaśnia, że nie udało mu się osiągnąć jego poziomu. Biorąc jednak pod uwagę stosowaną powszechnie w XVIII wieku w przedmowach autorów rosyjskich zasadę *captatio benevolentiae*, która miała na celu zjednanie sobie sympatii czytelników, nie możemy jednoznacznie stwierdzić, jakie motywy kierowały tym młodym autorem: czy była to autentyczna skromność i pokora wobec naśladowanego mistrza, czy też poza, którą przybrał pisząc o niedoskonałościach swego utworu i prosząc czytelników o wybaczenie ewentualnych błędów? Argumentuje je w bardzo wiarygodny sposób. Píše, że tworzył swój utwór w przypiływie weny twórczej w ciągu trzech dni i podobnie jak wielu innych autorów, którzy piszą pod wpływem natchnienia, nie wziął pod uwagę tego, że może to być złe.

Suszkow, licząc się także z ewentualną krytyką swego utworu, zawczasu ogranicza krąg odbiorców do tych, którzy sami przeżywając rozterki życiowe, cierpiąc, rozumieją jego bohatera i zaakceptują utwór. Ludzie szczęśliwi nie będą umieli wczuć się w jego sytuację, nie zrozumieją jego sposobu myślenia i przez to powiedzą, że jest on zły. Dlatego też Suszkow nie chciałby, by sięgali po niego ludzie niedoświadczeni przez życie.

Rosyjski Werter Suszkowa był jedną z wielu przeróbek dzieła Goethego, przystosowującą prototyp niemiecki do rosyjskich realiów¹⁴ (podobna sytuacja miała miejsce we Francji i Anglii po ukazaniu się w tych państwach przekładów *Cierpień młodego Wertera*)¹⁵.

¹³ М.В. Сушков, *Российский ...*, s. 203.

¹⁴ В.В. Сиповский, *Влияние „Вертера” на русский роман XVIII столетия*, Санкт-Петербург 1906.

¹⁵ <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000195201> (dostęp: 27.07.2020).

Podsumowując, możemy stwierdzić, że osiemnastowieczna Rosja zafascynowana literaturą Zachodu przenosiła na własny grunt wiele utworów wybitnych, jak też drugo- i trzeciorzędnych twórców zarówno w postaci bardziej lub mniej udanych przekładów, jak też przeróbek i adaptacji. W przypadku tych ostatnich nie wszyscy autorzy rosyjscy wymieniali wykorzystane źródło, co sprawia badaczom do dziś duże problemy z ustaleniem wykorzystanych pierwowzorów. W przypadku zaprezentowanych powyżej autorów mogliśmy prześledzić, w jaki sposób pojmowali oni imitację, która zakładała naśladowanie wzorów. To, jak zostały one wykorzystane i twórczo adaptowane stanowi odrębny, niewątpliwie interesujący problem, wymagający jednak szczegółowych badań w obrębie jednego, bądź więcej prototypów danego utworu.

ROZDZIAŁ VII

WPŁYWY NIEMIECKIE NA OSIEMNASTOWIECZNĄ PROZĘ ROSYJSKĄ

Problem międzynarodowych wpływów literackich wiąże się z jednej strony z „nauką literacką” jednego kraju od innego, z drugiej – z twórczym bądź krytycznym wykorzystaniem jego dorobku. Należy jednak zauważyć, że podstawą wszelkiego rodzaju wpływów, w tym także literackich, są nierówności, sprzeczności lub opóźnienia istniejące pomiędzy poszczególnymi krajami. Państwa bardziej opóźnione w rozwoju przyswajają doświadczenie literackie tych bardziej rozwiniętych, ale nie ograniczają się wyłącznie do mechanicznego wykorzystywania istniejących już wzorów, lecz często traktują je w sposób twórczy i przerabiają pod kątem potrzeb swojego kraju.

W sferę międzynarodowych stosunków literackich wpisuje się niewątpliwie literatura przekładowa, która dzięki tłumaczowi włącza do procesu literackiego ojczystego kraju nowe treści i formy, ale zajmuje w nim pozycję nie do końca identyczną z tą, jaką ma oryginał w swej ojczystej literaturze¹. Trzeba zauważyć, że przekłady wraz z innymi rodzajami „importu” literackiego odgrywają istotną rolę w przewyżczeniu zacofania kulturowego jednego kraju od drugiego.

Reformy przeprowadzone przez Piotra I uważane są za szczególnie istotne również w kontekście niemiecko-rosyjskiej wymiany wiedzy. Nie bez znaczenia były też osobiste kontakty Piotra I z członkami Berlińskiej Akademii Nauk, a także wysyłanie rosyjskiej młodzieży za granicę, w tym również do Niemiec. Wszystko to znalazło odzwierciedlenie we wciąż rosnącym zainteresowaniu Rosjan niemieckim językiem i literaturą.

W literaturze rosyjskiej XVIII wieku, która funkcjonowała w szeroko rozumianym społeczno-politycznym i kulturowym zacofaniu, wpływy płynące z Zachodu miały szczególnie istotne znaczenie. Jednak charakter wpływów literackich płynących z państw Europy Zachodniej miał zróżnicowany charakter. W literaturze niemieckiej, z małymi wyjątkami, brak było aktywności i świadomości ideologicznej, która cechowała walczącą literaturę Francji i Anglii. Ideale społeczno-polityczne mieściły się tutaj w sferze abstrakcyjno-filozoficznej, moralnej i estetycznej², a walka toczyła się o filozoficzne i moralne wyzwolenie

¹ В.М. Жирмунский, *Гете в русской литературе*, Ленинград 1981, s. 12.

² Tamże, s. 15.

jednostki przed dogmatycznym feudalno-klerykalnym światopoglądem. Celem wyższym było wychowanie i rozwój jednostki (Bildung), przy czym jednostka była rozpatrywana w pełnej niezależności od stosunków społecznych i koncentrowała się na własnych, osobistych przeżyciach.

W historii literackich stosunków rosyjsko-niemieckich ważną rolę odegrali znani pisarze XVIII wieku, wśród których wymienić należy choćby Aleksandra Sumarokowa, Denisa Fonwizina, Mikołaja Karamzina, którzy przybliżyli czytelnikowi rosyjskiemu osiągnięcia literatury niemieckiej. Nie można jednocześnie zapominać o całej rzeszy prawie nikomu nieznanym niezawodowym tłumaczom, którzy przełożyli na język rosyjski pokaźną liczbę niemieckich utworów, często w ramach ćwiczeń szkolnych, bez wskazania wykorzystanego źródła. W takich przypadkach po tytule przetłumaczonego utworu zamieszczana była jedynie informacja, że jest to przekład z języka niemieckiego.

Najwięcej uwagi badacze poświęcili dotychczas problemowi znajomości przez rosyjską publiczność literacką utworów znaczących pisarzy niemieckich, o czym można przeczytać w monografii Wiktora Żyrmunskiego *Goethe w literaturze rosyjskiej*³. Jak zauważa badacz, Goethe kojarzony był w literaturze rosyjskiej przede wszystkim jako autor *Cierpień młodego Wertera*. Utwór ten został nie tylko przetłumaczony na język rosyjski, ale doczekał się też wielu naśladowań i przeróbek przystosowujących go do stylu rosyjskiego sentymentalizmu. Jednak jak zauważa Żyrmunski, *Werter* Goethego nie był odbierany w Rosji jako utwór reprezentujący okres „burzy i naporu”⁴.

Pisarze rosyjscy epoki sentymentalizmu dobrze znali *Wertera* Goethego. Wasyl Sipowski zauważa na przykład, że *Biedna Liza* Mikołaja Karamzina, a także wiele innych, mniej istotnych utworów, które opisywały nieszczęśliwą miłość młodych ludzi, wywodzących się z różnych grup społecznych, nigdy by nie powstały, gdyby nie ten utwór niemieckiego autora⁵. *Werter* Goethego pokazał rosyjskim autorom nowe, tragiczne zakończenie utworów, którym było samobójstwo bohatera. Wprowadził też panującą w utworach sentymentalnych atmosferę czułościowości i melancholii. Jednak zastosowana przez Karamzina, inna niż u Goethego, forma artystyczna jego utworu – sentymentalna opowieść, czyli emocjonalne opowiadanie z trzecioosobową narracją spowodowało, że Karamzinowi udało się stworzyć tekst mający oryginalny charakter i tym samym ustrzec się od posądzenia go o naśladownictwo niemieckiego utworu. Jak stwierdza Żyrmunski, burżuazyjny indywidualizm *Wertera*, kult genialnej jednostki, jej konflikt z otoczeniem, mocne i namiętne uczucia, intensywny odbiór przyrody,

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 30.

⁵ Tamże, s. 34.

nowe spojrzenie na sztukę – wszystkie te aspekty *Wertera* były w rosyjskich utworach zdominowane przez czułość, nieszczęśliwą miłość i sentymentalno-melancholijny ton utworów rosyjskiego sentymentalizmu⁶.

Wpływ *Wertera* widoczny jest także w twórczości Aleksandra Radiszczewa, a ściślej w jego *Podróży z Petersburga do Moskwy* (1790). W rozdziale pt. *Klin podróżnik*, który widząc niewidomego żebraka śpiewającego wiersz o Aleksym Człowieku Bożym, wylewa łzy, razem z innymi słuchającymi go mówi: „... слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером”⁷.

O zainteresowaniu czytelnika rosyjskiego *Werterem* świadczyć może tak zwany Werterianizm (przekłady *Cierpień młodego Wertera* W. Galecznikowa, anonimowego tłumacza, I. Winogradowa, a także ich kolejne nakłady, które pojawiły się w latach: 1781, 1794, 1796, 1798), oraz liczne przekłady innych niemieckich utworów, napisanych w typie *Wertera*.

Znaczący wpływ, jaki utwór Goethego wywarł na rosyjskich odbiorcach potwierdzają również liczne naśladownictwa, które były charakterystyczne dla produkcji masowej lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku⁸. Były to przede wszystkim utwory drugo-, a niekiedy nawet trzeciorzędnych autorów, którzy we właściwy sobie sposób przerabiali Werterowski oryginał.

Duże zainteresowanie literaturą niemiecką przejawiali także członkowie Nowikowowskiego kręgu, czyli Mikołaj Karamzin, Aleksander Pietrow, Aleksiej Kutuzow i Mikołaj Nowikow. Przyciągali ich przede wszystkim niemieccy mistycy, ale zauważyć należy, że nie wszyscy z nich ograniczali krąg swych lektur jedynie do utworów o charakterze religijno-mistycznym. Świadczy o tym choćby czasopismo Pietrowa „Dziecięca Czytanka” („Детское чтение”). W przedmowie do niego wydawcy informowali, że będą naśladować najlepsze niemieckie utwory⁹.

Warto również podkreślić, że czołowy sentymentalista rosyjski – Mikołaj Karamzin zapoznał czytelników rosyjskich z niezbyt znanym, ale utalentowanym niemieckim pisarzem Antonem Wallem (pseudonim literacki Christiana Leberechta Heynego 1751–1821) tłumacząc jego utwory ze zbioru *Bagatellen*. Badacz szwajcarski Peter Brang skonfrontował szereg opowieści Karamzina z utworami z tego zbioru i doszedł do wniosku, że rosyjski pisarz nierzadko stosował te same

⁶ Tamże.

⁷ А. Радищев, *Путешествие из Петербурга в Москву*, Ленинград 1969, s. 175.

⁸ В.М. Жирмунский, *Гете в русской...*, s. 50.

⁹ Więcej o zainteresowaniu wydawców „Dziecięcej Czytanki” [w:] Д. Чижевский, *Deutsche Mystik in Russland; Jacob Boehme in Russland*, [w:] *Aus zwei Welten*, Mouton 1956, s. 179–230.

chwyty narracyjne, jak niemiecki nowelista oraz poruszał podobne problemy etyczne (np. problem szczęścia)¹⁰.

Autor *Biednej Lizy*, a także Aleksander Pietrow i Aleksiej Malinowski odegrali niebagatelną rolę w zapoznaniu rosyjskiej publiczności literackiej ze sztukami dramatycznymi oraz utworami prozatorskimi niemieckiego pisarza drugiej połowy XVIII wieku – Augusta Friedricha Ferdinanda von Kotzebue. Badacz niemiecki Gerhard Giesemann w swojej monografii szczegółowo analizuje działalność i znaczenie, jakie dramaturg ten odegrał w Rosji¹¹.

Zainteresowanie literaturą niemiecką przejawiał też Aleksander Sumarokow, w którego dorobku przekłady z języka niemieckiego zajmują poczesne miejsce¹². Z języka niemieckiego tłumaczył również Denis Fonwizin, który doskonale władał tym językiem¹³.

W literaturze rosyjskiej XVIII wieku było jednak wiele utworów, które przetłumaczyli mało znani, a czasami też anonimowi pisarze-amatorzy. Nie zwracali oni zazwyczaj uwagi na to, by nazwisko autora oryginału znalazło się w opublikowanym przez nich przekładzie, który opatrywali jedynie informacją o tym, że jest to przekład z języka niemieckiego.

Wiarygodna historycznoliteracka ocena przekładu czy też rosyjskiej przeróbki obcojęzycznego utworu jest niemożliwa bez informacji o jego pierwowzorze. Mimo to niewielu badaczy podjęło się do tej pory znalezienia niemieckich źródeł wielu przetłumaczonych utworów, ich naśladownictw oraz rozmaitych zapożyczeń literackich. Działalnością tego rodzaju zajmowali się na przełomie XIX i XX wieku tacy uczeni jak: Wsiewołod Sołncew, Wadim Łazurskij, Wasyl Sipowskij, Władimir Siemionnikow. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku w rezultacie represyjnej kampanii politycznej z „kosmopolityzmem” oraz akcentowania niezależności i oryginalności rosyjskiego procesu literackiego, poszukiwanie źródeł utworów przetłumaczonych z języka niemieckiego na język rosyjski było, jak zauważa jeden z bardziej znanych i zasłużonych bibliografów naszych czasów – Wadim Rak, niemożliwe¹⁴. Przyczynę tego stanu rzeczy uczonej upatruje przede wszystkim w skrajnie zapuszczonym stanie bibliografii

¹⁰ P. Brang, *Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770–1811*, Wiesbaden 1960, s. 127–128.

¹¹ G. Giesemann, *G. Kotzebue in Rußland (Materialien zu einer Wirkungsgeschichte)*, Frankfurt am Main 1971.

¹² Н.И. Слободская, Сумароков — переводчик немецких поэтов, [w:] *Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века*, Казань 1969, s. 300–305.

¹³ В.Н. Антонов, Фонвизин и Германия, [w:] *Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей*, Москва 1987, s. 300–305.

¹⁴ В.Д. Рак, *Русские литературные сборники и периодические издания второй пол. XVIII века. Автореферат на соиск. уч. степ. доктора филол. наук*, Ленинград 1990, s. 4–5.

rosyjskich przekładów XVIII wieku¹⁵. Sytuacja uległa znacznej poprawie dzięki wysiłkom redaktorów pięciotomowego *Kompleksowego katalogu książek drukowanych XVIII wieku 1725–1800* (*Сводный каталог книг гражданской печати XVIII века 1725–1800*, 1962–1975). Jednak, jak słusznie zauważa W. Rak, pozostaje jeszcze wiele przetłumaczonych utworów literatury pięknej (teksty samodzielne, publikowane w czasopiśmie, zbiorach) które oczekują na odnalezienie ich źródeł lub uszczegółowienie opublikowanych już danych.

Informacje na temat wielkiej liczby przetłumaczonych w XVIII wieku z języka niemieckiego utworów można znaleźć również w *Słowniku pisarzy rosyjskich XVIII wieku*¹⁶, komentarzach do akademickich, ale również popularnych wydań utworów pisarzy rosyjskich, *Kompleksowym katalogu książek drukowanych...*, a także materiałach zamieszczonych w *Pracach „Cenzury moskiewskiej” za panowania Pawła I* (*Дела „Московской цензуры” в царствование Павла I*, вып. I–II, 1797–1798, Sankt Petersburg 1902)¹⁷. Jak wynika z ich treści, tłumaczami tekstów z języka niemieckiego byli nierzadko niezawodowi literaci (księgowi, sekretarze, profesorowie, radcy dworu, a także studenci). Jak można przypuszczać, przekład był dla nich źródłem korzyści finansowych, rozrywką, czy też ćwiczeniem szkolnym. Znajomość języka niemieckiego była wykorzystywana przez nich nie tylko do tego, by przeczytać utwór niemiecki w oryginale, ale też do tego, by zaznajomić innych, nie znających języka niemieckiego z literaturą tego kraju. Wydawców i czytelników tłumacze informowali jedynie o tym, że dany utwór przetłumaczyli z języka niemieckiego ignorując jednocześnie kwestię ujawnienia oryginału. Możliwe, że sprawa ta nie interesowała niezbyt wykształconych czytelników oraz cenzury, dla której ważniejsze były inne aspekty przedłożonego jej utworu.

Niebagatelną rolę w ustalaniu źródeł utworów zamieszczanych w zbiorach tekstów oraz osiemnastowiecznych periodykach odegrał, jak już wspominaliśmy, znany rosyjski bibliograf Wadim Rak. Udało mu się odnaleźć pierwowzory kilkuset utworów opublikowanych w czasopiśmie „Lektura dla gustu, umysłu i uczuć” („Чтение для вкуса, разума и чувствований”), a także utworów, które wykorzystał rosyjski pisarz XVIII wieku – Mikołaj Kurganow do swojego zbioru *Listownik* (*Письмовник*, 1769)¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 5–6.

¹⁶ *Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 1–3, Ленинград–Санкт-Петербург 1988–2010.

¹⁷ Autorem *Словаря русских писателей XVIII века* udało się ustalić źródła niektórych przetłumaczonych z języka niemieckiego utworów. Ich autorami są m.in. I.J. Hoffmann, A.G. Meissner, I.J. Dusch, I.H. Siede, CH.F. Gellert.

¹⁸ В.Д. Рака, *Переводы в журнале „Чтение для вкуса, разума и чувствований”, „XVIII век”* 1993, сб. 18, s. 230.

Ustalanie źródeł małych form gatunkowych, takich jak np. opowiadania, artykuły, anegdota nie jest dla badaczy prostą sprawą, ponieważ już za granicą były one wykorzystywane przez różnych autorów, wydawnictwa, które je publikowały, przerabiały i zamieszczały w różnych zbiorach, antologiach, czasopismach często bez podpisu ich autora. Jak zauważa wspomniany już Rak, zagraniczny utwór mógł pojawić się w osiemnastowiecznej Rosji w różnych wariantach, które z kolei stawały się źródłami odrębnych przekładów różniących się stopniem ich dokładności. Badacz definiuje przy tym takie synonimiczne terminy jak: „подлинник” (prototyp), „оригинал” (oryginał) i „источник” (źródło). Pierwszy z nich oznacza, zdaniem Raka, drukowany, autorski tekst danego utworu, drugi – tekst przerobiony przez rosyjskiego tłumacza, trzeci – konkretną publikację, która posłużyła jako bezpośrednie źródło przekładu lub też w przypadku, gdy nie ma możliwości ustalenia dokładnego pierwowzoru, kolejne wydanie, na podstawie którego mógł być dokonany przekład¹⁹. Doświadczony badacz zdradza również metodę wykorzystywaną podczas badania źródeł utworów w periodykach. Twierdzi, że należy tu stosować tzw. metodę „gniazda”, polegającą na tym, że jeśli oryginały przekładów wchodzących w skład „gniazda” mieszczą się w jednej zagranicznej książce albo czasopiśmie i towarzyszą im przy tym jakieś dodatkowe cechy (np. szczegóły tekstualne widoczne w przekładzie, ta sama kolejność tekstów oryginalnych i przekładów, bezpośrednio albo bliskie sąsiedztwo oryginałów), wówczas badane wydanie może być z dużą dozą prawdopodobieństwa uznane jako źródło²⁰.

Spośród wielu rosyjskich utworów, których niemieckie źródło udało się ustalić W. Rakowi wymienić można tekst przetłumaczony przez Jakowa Błogodarowa pt. *Dobroczyńca i mędrzec: opowieść chińska* (Благодетель и мудрец: китайская повесть). Badaczowi udało się ustalić, że utwór ten był przedrukiem tłumaczenia, które już wcześniej opublikował Błogodarow w książce *Полезное и увеселительное чтение для юношества и для всякого возраста...* (1788), ale wyszedł też drukiem jako samodzielna publikacja pt. *Благодетель и мудрец: китайская повесть* (1788). Francuskim prototypem tego utworu jest, jak twierdzi Rak, utwór *Le Biefaiteur et le Philosophe: Conte chinois* (1768). Jego prawdopodobnym niemieckim źródłem jest natomiast, zdaniem bibliografa, utwór pt. *Der Wohlthäter und der Weltweise: Eine chinesische Erzählung* (1770)²¹.

Znalezienie prototypów rosyjskich osiemnastowiecznych prozatorskich utworów utrudnione jest przez to, że wiele z nich było tłumaczone przez studentów w ramach ćwiczeń z przekładu i nie zawsze były one podpisane imieniem i nazwiskiem tłumaczącej je osoby. Jednak dużą liczbę tekstów źródłowych i nazwisk

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 231.

²¹ В.Д. Рак, *Русские литературные сборники...*, s. 4–5.

ich tłumaczy udało się ustalić autorom trzutomowego *Słownika pisarzy rosyjskich XVIII wieku*²² (por. np. zbiór *Новые басни* przetłumaczony z języka niemieckiego [autor oryginału A.-G. Meisner] przez studenta Wasilija Bogorodskiego; natomiast *Природу и Любовь, или воспитанника природы* [autor oryginału A. Lafontaine] przełożył student Uniwersytetu Moskiewskiego Iwan Timkowskij). Tego rodzaju zadania często były wykonywane w ramach ćwiczeń z zachodnioeuropejskich gramatyk i publikowane, bądź włączane do podręczników do nauki języków obcych.

Zauważyć trzeba, że również charakter przekładu może mieć wpływ na znalezienie jego źródła. Wśród przekładów spotykamy bowiem również tłumaczenia dokładne, w przypadku których określenie pierwowzoru jest sprawą stosunkowo prostą. Dużo trudniej jest wówczas, gdy badacz ma do czynienia z przekładem wolnym, kiedy podobieństwo tłumaczenia do oryginału może być znikome.

Należy też podkreślić, że autorzy wydanych w XVIII wieku książek nie zawsze przyznawali się do tego, że wykorzystali jakiś wzorzec do napisania swojego utworu i zazwyczaj podpisywali się swoim nazwiskiem pod cudzym w gruncie rzeczy tekstem. Jedynie szczegółowa analiza takiego utworu jest w stanie udowodnić, że ma on związki z utworem określonego zagranicznego autora i jest jego literacką przeróbką. Przyczyną takich zachowań autorskich było niewątpliwie to, że nie było wówczas literackiego prawa własności i dlatego często zdarzało się, że zarówno tłumacze, jak też autorzy przeróbek cudzych tekstów przypisywali je sobie jako własne i podpisywali je swoim nazwiskiem.

Interesującym przykładem tego rodzaju procederu jest działalność drugorzędного pisarza – Iwana Nowikowa i jego zbiór *Похождения Ивана гостинного сына* (1785–1786), który zawiera wiele utworów wykorzystujących zagraniczne źródła. Jednym z nich jest obszerny rękopiśmienny kodeks opowiadań i anegdot przetłumaczony z języka niemieckiego w latach czterdziestych XVIII wieku i znany nam z kopii przechowywanej w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej im. S. Szcedrina w Sankt Petersburgu pod sygnaturą „Pogod nr 1777”²³. Jednak, co ciekawe, żadnemu z badaczy do dziś nie udało się odnaleźć niemieckiego oryginału. Jak twierdzi Adrianowa-Pierietc, wiele utworów wywodzących się z tego kodeksu, w tym także utwory przetłumaczone z języka niemieckiego, ma swoje łańskie bądź francuskie warianty, co świadczy o rozpowszechnieniu się pewnych wątków na terenie Europy Zachodniej²⁴.

²² *Словарь русских писателей...*

²³ В.П. Адрианова-Перетц, *Западноевропейская городская новелла в русской рукописной литературе XVIII в.*, [w:] *Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения М.П. Алексева*, Москва–Ленинград 1966, s. 13–18.

²⁴ Tamże, s. 14.

Z kodeksu Pogodina Nowikow wykorzystał do swojego zbioru około dziesięciu tekstów (m.in. *О женщине, усыпавшей своих детей, О женившемся помещице и о тороватой жене, О бароне, жившем недалеко от Парижа*), które poddał różnym transformacjom i przystosował do rosyjskiej obyczajowości. Oprócz tych utworów Nowikow włączył do swojego zbioru również teksty pochodzenia polskiego i włoskiego, nie wspominając o tym fakcie.

Iwan Nowikow wydał także inne książki, nie tylko o charakterze *stricte* literackim, które przetłumaczył z języka niemieckiego, o czym poinformował odbiorców, nie wspominając konsekwentnie o wykorzystanych źródłach (np.: *Письма отца к сыну, Чувствительные анекдоты, посвященные душам благородномыслящим, Красоты Аустралии, или пятой части света, Основательные правила торговли*).

Spróbujmy teraz odpowiedzieć na pytanie: jakie książki tłumaczono w XVIII wieku z języka niemieckiego, jakimi kryteriami kierowali się tłumacze przy wyborze takich, a nie innych utworów z bogatego, niemieckiego repertuaru. Odpowiedź na to pytanie znaleźć można dzięki szczegółowej lekturze wspomnianych już wcześniej publikacji, w tym, m.in.: *Kompleksowego katalogu książek drukowanych...* i *Słownika pisarzy rosyjskich XVIII wieku*. Jak się okazuje, przetłumaczone z języka niemieckiego książki można podzielić na kilka grup:

1. Książki realizujące cele pedagogiczne i oświecenielskie: podręczniki, książki o charakterze edukacyjnym, książki o charakterze moralizatorskim (np. *Картина нравов, или собрание разных нравоучительных повестей и анекдотов, служащих образованию сердца и нравов юношества*, tłum. I. Winogradskij, 1789; *Вольфианская теоретическая физика*, tłum. В.А. Wołkow, 1760; podręcznik G.W. Krafta *Краткое руководство в математической и физической географии с употреблением земного глобуса и ландкарт*, tłum. I.I. Gołubcow);
2. Książki z dziedziny nauk przyrodniczych i technicznych, zasad handlu, prawa (np. J.G.G. Justi, *Существенное изображение естества народных обществ и всякого рода законов*, tłum. А.С. Wołkow, 1790; *Основные правила торговли*, tłum. I. Nowikow, 1799; tegoż: *Подробное описание о вексельном курсе, о переводах и монетах иностранных*, 1804);
3. Literatura piękna, przy wyborze której tłumacze kierowali się przede wszystkim interesującym wątkiem. W tej grupie dość dużą część stanowią przekłady bajek, anegdot, komedii (np. *Новые басни и повести*, tłum. М. Bazelewiczewa, 1798; *Природа и Любовь или воспитанник природы*, tłum. student Timkowskij, 1798; *Повесть о Господине Шендорфе*, tłum. А. Wołkow, 1798; *Житие и достопамятные приключения Зелтнотвы*, tłum. S. Babienkow, 1763).

Jak już pisaliśmy wcześniej, rosyjscy tłumacze najczęściej nie wspominali w swoich publikacjach, że wydany utwór jest tłumaczeniem, część tych utworów

funkcjonowała na rynku czytelniczym jako utwory oryginalne, rosyjskie. Przy tym warto zauważyć, że wiele z nich stało się inspiracją dla twórców rosyjskich, źródłem określonych chwytów literackich i wzorów.

Podsumowując należy stwierdzić, że istnieje jeszcze wiele rosyjskich utworów napisanych w wieku XVIII, które wzorowane są na zachodnioeuropejskich, w tym także niemieckich tekstach. Oczywiście jest więc, że utwory te czekają na badaczy – rosyjskich i niemieckich, którzy podejmą się trudu odnalezienia ich pierwowzorów oraz szczegółowego opisu transformacji, jakim utwory te zostały poddane przez rosyjskich tłumaczy, pisarzy, a także określa, na ile ich wysiłki miały odtwórczy, a na ile oryginalny charakter.

ROZDZIAŁ VIII

WĄTEK RAYNALOWSKI W OPOWIEŚCI IWANA NOWIKOWA O SYNU KUPIECKIM I O AMERYKAŃSKIEJ DZIEWCZYNIE ORAZ W NOWELI SENTYMENTALNEJ MIKOŁAJA SMIRNOWA ZARA

Jak już wspomiano, źródłem inspiracji dla wielu rosyjskich autorów XVIII wieku była literatura zachodnioeuropejska, z którą bardzo często zapoznawali się oni w oryginale. Niejednokrotnie zdarzało się więc, że utwory zachodnioeuropejskie miały swoje rosyjskie warianty jeszcze przed ukazaniem się ich rosyjskich tłumaczeń. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku *Filozoficznej i politycznej historii o europejskich instytucjach i handlu w obu Indiach* (*L'Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, ros. *Философическая и политическая история о заведениях и коммерции европейцев в обеих Индиях, сочиненная аббатом Рейналем*, t. 1–6, 1770¹) francuskiego historyka i filozofa Guillaume'a Thomasa François Raynala (1713–1796), a dokładniej fragmentu z piątej części tego dzieła, zatytułowanego *Nieludzki stosunek pewnego Anglika do Indianki, jego dobrodziejki* (ros. *Бесчеловечие одного Англичанина против Индианки, его благодетельницы*)². Zauważyć trzeba, że książka Raynala została potępiona przez parlament paryski w 1781 roku za bezbożność i niebezpieczne

¹ Utwór ten funkcjonował i funkcjonuje do dziś zarówno w obiegu czytelnictwa, jak też w pracach badaczy w skróconej wersji tytułowej, która brzmi: *История обеих Индий*.

² Rosyjski przekład utworu Raynala ukazał się w 1808 roku. Według jego drugiego wydania z roku 1834 brzmi on następująco: „Англичане, вышедшие на берега матерой земли, для похищения там невольников, были открыты караибскими, кои служили корыстию в их набегах. Сии дикие устремились на неприятельское войско, кое они умертвили или обратили в бегство. Один молодой человек, долговременно преследованный, бросился в лес. Некоторая встретившаяся с ним Индианка спасла его жизнь, кормила тайно, и спустя несколько времени, проводила на берег моря. Его товарищи, стоявшие там на якоре в ожидании заблудивших, отправили лодку для взятия его. Избавительница его захотела ехать с ним на корабль. По прибытии их Барбад, сей изверг продал ту, которая спасла его жизнь...” (*Философическая*

pomysły, takie jak prawo ludzi do buntu lub odmowy opodatkowania. W konsekwencji zasądzono palenie jej w miejscach publicznych, a Kościół rzymskokatolicki w 1774 roku umieścił ją w indeksie ksiąg zakazanych. Mimo to, a może dzięki takim restrykcjom *Historia* stała się niezwykle popularna, o czym świadczy jej 30 edycji, które ukazały się między rokiem 1772 i 1789. Rozgłos panujący wokół książki nie uchronił jednak jej autora przed emigracją, do której był zmuszony w 1781 roku (odwiedził wówczas m.in. Rosję, gdzie był dobrze przyjęty przez Katarzynę II); do Francji powrócił w 1790 roku. W Rosji przekład *Historii* (niepełny) opublikowany został po raz pierwszy w latach 1805–1811, drugie wydanie natomiast (pełne) pojawiło się w latach 1834–1835.

Echaznajomości dzieł Raynala znajdujemy w wydanej w 1786 roku drugiej części zbioru opowieści, nowel, facecji i innych utworów prozatorskich Iwana Nowikowa pt. *Przypadki Iwana, syna kupieckiego i inne opowieści i bajki* (*Полохождение Ивана гостинного сына и другие повести и сказки*)³. Wśród 29 utworów tego zbioru znalazł się (jako szesnasty z kolei) tekst zatytułowany *O synu kupieckim i o amerykańskiej dziewczynie* (*О купецком сыне и о американской девушке*), nawiązujący do nazwanego wyżej wątku o Angliku i Indiance. Zbiór był wydany w dość dużym jak na owe czasy nakładzie 800 egzemplarzy i już w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX stał się bibliograficznym unikatem, co niewątpliwie świadczy o jego popularności wśród ówczesnych czytelników.

Niespełna dziesięć lat później inny rosyjski pisarz – Mikołaj Smirnow napisał nowelę sentymentalną pt. *Zara* (1795), opartą na tym samym wątku Raynalowskim. W dalszym toku naszych rozważań przyjrzymy się bliżej obu tym rosyjskim utworom w celu skonfrontowania ich z francuskim prototypem i omówienia sposobu ich adaptacji na rosyjskim gruncie.

Iwan Nowikow, autor pierwszej przeróbki wymienionego wcześniej wątku Raynala, zarówno w przypadku utworu *O synu kupieckim i o amerykańskiej dziewczynie*, jak też innych tekstów wchodzących w skład jego zbioru, nie podaje źródeł swych inspiracji, choć wiele z nich posiada zachodnioeuropejskie prototypy⁴. Autor określa jednak dość precyzyjnie już w tytułach obu części zbioru, a także w nagłówku widniejącym przed spisem treści, genologiczny charakter zawartych w nim utworów – opowieści i bajki. Tytuł wzorowanego na wątku Raynala tekstu

и политическая история о заведениях и коммерции европейцев в обеих Индиях, сочиненная аббатом Рейналем, ч. 5, Санкт-Петербург 1834, s. 244).

³ A. Warda, „Przypadki Iwana, syna kupieckiego” Iwana Nowikowa. Analiza monograficzna na tle kultury literackiej rosyjskiego Oświecenia, Łódź 1996.

⁴ Tamże, s. 80–81; В.Д. Рак, Материалы к изучению сборника И.В. Новикова „Полохождение Ивана гостинного сына, и другие повести и сказки”, „XVIII век” 2002, сб. 22, s. 122–154.

Iwana Nowikowa *O synu kupieckim i o amerykańskiej dziewczynie*, podobnie jak i zdecydowana większość utworów wchodzących w skład obu części zbioru, rozpoczyna się w sposób typowy dla gatunku opowieści, a mianowicie od przyimka „o”, za którym w miejscowniku następuje zwięzłe poinformowanie czytelnika o czym lub o kim będzie mowa w utworze. Tak więc czytelnik dowiaduje się z tytułu, że obydwójce tytułowi bohaterowie są ludźmi młodymi, przy czym w przypadku postaci męskiej poznajemy środowisko, z którego się wywodzi, natomiast w przypadku dziewczyny – jej narodowość. Trzeba tu jednak przypomnieć, że synowie kupieccy byli często głównymi bohaterami osiemnastowiecznych rosyjskich utworów beletrystycznych.

Objętość utworu rosyjskiego autora wskazuje na to, że zdecydowanie rozszerzył on bardzo lakoniczny pierwowzór poprzez amplifikację całego szeregu szczegółów, dotyczących bohaterów i opisywanych wydarzeń, a także znaczne rozbudowanie fabuły pierwowzoru według schematu opowieści awanturniczo-przygodowej. W rezultacie tych zabiegów opowieść Nowikowa stała się interesująca pod względem treści i dzięki temu wciągająca czytelnika do pasjonującej lektury. W tym też zapewne celu Nowikow zrezygnował z otwierającego tekst Raynala opisu ekspansji Anglików na kontynencie amerykańskim i przeszedł *ad rem* do jednostkowej egzemplifikacji tego zjawiska. W rezultacie już w inicjującym rosyjski utwór zdaniu dowiadujemy się o tym, że główny bohater – dwudziestoletni syn kupca wraz z innymi kupcami wybrał się do Ameryki w celu pomnożenia swojego kapitału. Motyw podróży bądź wyprawy w określonym celu był jednym z wyznaczników powieści przygodowej. Zaraz po tym zostajemy poinformowani przez narratora o sędziwym ojcu bohatera, który doskonale znał się na handlu, ale był bardzo chciwy i we wszystkim widział możliwość wzbogacenia się, czego nauczył swojego syna. Po tej ważnej dla dalszego przebiegu wydarzeń wzmiance powracamy do głównego wątku, związanego z podróżą syna kupieckiego. Została ona niespodziewanie przerwana przez nieprzyjazną pogodę, w trakcie której statek zatonął, zaś kupcy znaleźli się na jednej z wysp w pobliżu Ameryki. Tam duża ich część została zabita przez rdzennych mieszkańców wyspy, a pozostali byli wzięci przez nich do niewoli. Ocalał tylko syn kupca, który w obliczu groźnej dla niego sytuacji – wzorem bohaterów utworów sentymentalnych – płacze i lamentuje:

... обливая слезами и воздыхая вопил: о вышнее могущество! Какому я несчастью себя подвергнул! Где я теперь и куда пойду? Возвращусь ли я на корабль; но там уже никого нет; здесь ли останусь, то или диким зверям буду пищею, или изнурен предвидимым голодом бедственно лишусь жизни. О прелестный прибыток! О суетное желание к приобретению тленного богатства⁵.

⁵ И. Новиков, *Похождения Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки*, ч. II, Санкт-Петербург 1786, s. 80–81.

Zarówno u Raynala, jak i u Nowikowa bohater ucieka przed tubylcami do lasu, gdzie życie ratuje mu młoda amerykańska dziewczyna. O ile jednak u Raynala nie znajdujemy żadnych informacji dotyczących ich wzajemnych relacji i opisu życia na wyspie, to z utworu Nowikowa dowiadujemy się szczegółowo o tym, w jaki sposób dziewczyna zabiegała o względy cudzoziemca (przynosiła mu drogocenne kamienie, skóry zwierząt, prowadziła do różnych zakątków wyspy), jak okazywała mu swe uczucie (wpatrywała się w niego z czułością, bawiła jego włosami, karmiła owocami, poila źródlaną wodą). Rosyjski autor podaje również w miarę dokładny czas przebywania syna kupieckiego na wyspie – kilka miesięcy, w przeciwieństwie do oryginału, w którym czytamy, że przebywał on na wyspie jakiś, bliżej nieokreślony czas.

Rozbieżności zauważamy również w tych częściach obu utworów, które dotyczą sposobu wydostania się z wyspy. W prototypie jest mowa o tym, że wybawczyni syna kupieckiego zaprowadziła go na brzeg morza, gdzie na statku oczekiwali współtowarzysze wyprawy. Natomiast w utworze Nowikowa czytamy o tym, że syn kupiecki obiecał dziewczynie przy nadarzącej się okazji zabrać ją do swego domu, gdzie będzie żyła w rozkoszach. Dziewczyna, podobnie jak bohaterki utworów sentymentalnych, reaguje na tę propozycję wzruszeniem i łzami. W przypadku utworu Nowikowa bohaterowie nie mają jednak możliwości wydostać się z wyspy. Odpowiednia sytuacja ku temu nadarza się dopiero całkiem przypadkowo, kiedy to zobaczyli oni statek płynący na wyspę Barbados. Ich prośba połączona ze łzami spowodowała, że kapitan statku zlitował się nad nimi i zabrał z wyspy. Jednak po przybyciu do domu rodzinnego syn kupiecki stał się znów takim samym chciwym i wyrachowanym człowiekiem, jakim był przed wyprawą morską i chcąc nadrobić straty, jakie poniósł podczas nieudanej podróży zdecydował się sprzedać Amerykankę. Ta usłyszawszy o tym, co ją czeka, podobnie jak wiele nieszczęśliwych bohaterek opowieści sentymentalnych (epitetem „nieszczęśliwa” nazywa ją narrator), zachowuje się w bardzo egzaltowany sposób: płacze, rzuca mu się w ramiona prosząc o litość i informuje go wreszcie o tym, że wkrótce urodzi jego dziecko. Wyrachowanie i chciwość młodego człowieka powodują jednak, że jest on obojętny na błagalne prośby dziewczyny, co więcej jej ciąża staje się dla niego pretekstem, by żądać za nią podwójnej zapłaty.

Oryginał kończy się informacją o sprzedaży dziewczyny, natomiast utwór Nowikowa ma swą kontynuację, napisaną w stylu opowieści przygodowej z charakterystycznymi dla tego gatunku nieoczekiwanymi zdarzeniami (w tym przypadku jest to odnalezienie zaginionej przed laty córki). Narrator skupia więc swą uwagę na nowym właścicielu dziewczyny – kapitanie statku, który nabył ją od syna kupca. Czytelnik poznaje go jako człowieka dobrego, ale zamysłonego i przygnębnego. Próbuje on dowiedzieć się od dziewczyny skąd pochodzi i co

łączyło ją z jej byłym właścicielem. Od tego momentu dziewczyna staje się pierwszoosobowym narratorem i opowiada kapitanowi swoje dzieje (przypomnijmy, że chwyt włączania pierwszoosobowych opowieści bohaterów do trzecioosobowej narracji utworu był często stosowany w opowieściach przygodowych, awanturniczych). Z opowieści dziewczyny dowiadujemy się, że pochodzi ona z Hiszpanii, z dobrego rodu i przed ośmiu laty rodzice zabrali ją w podróż do Maroka. Jednak w drodze powrotnej miała miejsce burza, podczas której ich statek zatonął, a ona sama znalazła się na brzegu jakiejś wyspy. Znalazła ją tam bardzo stara kobieta, która przez sześć lat, aż do swojej śmierci opiekowała się nią. Od tego czasu dziewczyna musiała sama radzić sobie w obcym dla niej i niebezpiecznym miejscu. Z jej opowieści wynika, że przed sześciu miesiącami znalazła na wyspie rozbitka, któremu uratowała życie i pokochała go. Ten z kolei obiecał wziąć ją za żonę, a zamiast tego sprzedał wraz z mającym się narodzić ich dzieckiem i uczynił niewolnicą. Dramatyzm jej opowieści nasilił się w jej końcu, gdy sięgnęła po nóż, by popełnić samobójstwo. Uratował ją przed tym czynem kapitan statku, który niespodziewanie ujrzał na jej szyi złoty łańcuch. Jego widok spowodował, że zaczął on uważniej przyglądać się dziewczynie, po czym z jego oczu poleciały „rzeki łez”. Jego nieoczekiwane zachowanie spowodowane było tym, że rozpoznał on w dziewczynie utraconą przed laty córkę, po stracie której leczył smutek, uczestnicząc w niebezpiecznych morskich wyprawach. Okazało się, że dziewczyna ma na imię Antonina, a od jej zaginięcia minęło 10 lat. Reakcja ojca na widok odnalezionej córki przypomina egzaltowane zachowania bohaterów powieści sentymentalnych (ogólna niemoc, drżący głos, zdania wykrzyknikowe kończące się często wykrzyknieniem: ach!, będące wyrazem zaskoczenia, zdziwienia, żalu i jednocześnie radości z odnalezienia córki). Utwór kończy się, tak jak i inne opowieści awanturniczo-prygodowe, ukaraniem negatywnego bohatera, syna kupca (por. np. anonimową *Historię o Wasylu Koriotskim*) przez wrzucenie go do morza na pożarcie żyjących tam drapieżników. W realizacji tego strasznego czynu nie powstrzymuje kapitana i jego ludzi nawet gorąca prośba płaczącej Antoniny. Anglik zostaje wrzucony do morza z przywiązaniem do szyi kamieniem i szybko znika w jego głębinach, by – jak dopowiada narrator – szukać w nim zagubionego w nich swojego bogactwa. W przypadku bohaterów pozytywnych, zgodnie z tradycją opowieści awanturniczo-prygodowych, wszystko kończy się pomyślnie – ojciec wraz z odnalezioną córką popłynęli do swego kraju.

Jeśli chodzi o Mikołaja Smirnowa, to autor ten w przeciwieństwie do Iwana Nowikowa nazywa źródło *Zary* w komentarzu do swej opowieści, którą charakteryzuje w następujący sposób:

Это ни сочинение, ни перевод. Я читал *Историю обеих Индий* и нашел в ней анекдот тот, в шести или семи строках замыкавшийся. Он столько поразил

меня, что я, закрывши книгу, написал его по-русски, но ничего не заимствуя от Реналя, кроме основы. Думаю, не поставят мне в грех, что я героям происшествия сего дал имена⁶.

Biorąc jednak pod uwagę to, że utwór Nowikowa ukazał się 9 lat przed publikacją opowieści Smirnowa i należał on, podobnie jak i inne teksty zbioru tego autora, do popularnych wówczas lektur, trudno wykluczyć, że nie był on znany Smirnowowi. Przemawia za tym fakt, że pewne fragmenty jego utworu wykazują podobieństwo do opowieści Nowikowa, chociaż ogólna konstrukcja fabularna *Zary* zapożyczona jest od Raynala. W związku z tym wiele wskazuje na to, że w przypadku utworu Smirnowa możemy mieć do czynienia ze zjawiskiem polimitacji, czyli wzorowaniu się jej autora na dwóch prototypach⁷. Niewykluczone, że Smirnow nie chciał przyznać się do wykorzystania tekstu rosyjskiego pisarza w obawie przed posądzeniem o kradzież literacką. Natomiast wskazanie przez niego utworu Raynala jako prototypu (znanego w tym czasie w Rosji jedynie w oryginale i w związku z tym nie tak popularnego jak utwór Nowikowa) chroniły Smirnowa w jakiś sposób przed takimi zarzutami. Zaznaczyć przy tym trzeba, że jego *Zara* jest co najmniej dwa razy krótsza, aniżeli opowieść Nowikowa.

Smirnow nadaje swojemu utworowi tytuł, nawiązujący formą (antroponim) do tytułów innych opowieści sentymentalnych, w których często pojawiało się imię głównej bohaterki. Egzotycznie brzmiące imię *Zara* pochodzi z języka arabskiego i znaczy „złoto”. Utwór poprzedzony jest spotykanym często w prozie sentymentalnej mottem, którym w tym przypadku jest cytat z 12 Księgi Hioba: „Téżci ja mam serce jako i wy, anim jest podlejszy niżli wy; bo któż tego niewie, co wy wiecie?”⁸ („И у мене сердце есть, якоже и у вас”), będący jego głównym przesłaniem i jednocześnie nawiązaniem do czułościowości i emocjonalności literatury sentymentalnej.

Zarówno wprowadzenie do utworu Smirnowa, jak też Nowikowa, ma jednostkowy, a nie jak u Raynala ogólny charakter i związane jest z głównym, negatywnym bohaterem – angielskim kolonizatorem. Narrator nie wspomina więc w tym miejscu (tak jak Raynal) o działalności kolonizatorskiej Anglików, lecz od razu wprowadza wyrachowanego, bezdusznego bohatera – młodego Anglika Strumsona, którego – zdawałoby się – traktuje jako niechlubny wyjątek spośród tego oświeconego i praworządnego narodu. Jednak dalsze informacje poprzedzające właściwą narrację na temat zdobywania niewolników przez angielskich

⁶ „Приятное и полезное препровождение времени” 1795, ч. 5, № 23, s. 357.

⁷ A. Warda, *Od imitacji do plagiatu. Z badań nad etyką literacką w osiemnastowiecznej Rosji*, „Slavia Orientalis” 2005, nr 4, s. 522.

⁸ [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Ksi%C4%99ga_Hioba_12](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Ksi%C4%99ga_Hioba_12) (dostęp: 27.07.2020).

kolonizatorów i ich działalności na Barba.dosie, a także złośliwe dygresje wobec Strumsona (np. czytamy o tym, że bohater ocalał, ponieważ szczęście często sprzyja ludziom złym) i kolonizatorów (europejscy zbóje), świadczą o tym, że to początkowe stwierdzenie na temat narodu angielskiego ma ironiczny wydźwięk. Natomiast narrator nie ukrywa swego pozytywnego stosunku do rdzennej ludności i jej przedstawicielki – Zary, którą na wzór innych pisarzy-sentymentalistów nazywa uczuciową. Warto jednocześnie zauważyć, że w całym utworze opozycja „natura – cywilizacja” należąca do podstawowych wyznaczników światopoglądu sentymentalnego, znalazła swe wyraźne odzwierciedlenie⁹.

O ile w oryginale nie ma jednak żadnych informacji na temat samej Zary i jej krewnych, to autorzy obu wzorowanych na nim utworów rozwijają tę kwestię w następujący sposób: u Nowikowa, jak pamiętamy, dziewczyna przed zaginięciem miała kochających ją rodziców, a potem opiekowała się nią starsza kobieta, która po kilku latach zmarła, natomiast w utworze Smirnowa Zara jest ukochaną córką głowy rodu pewnej karaibskiej wioski.

W prototypie nie znajdujemy również bliższych szczegółów na temat pobytu młodego człowieka na wyspie i jego relacji z dziewczyną. Natomiast w obu rosyjskich utworach czytamy o tym, w jaki sposób dziewczyna zajęła się Anglikiem (dawała mu jeść, pocieszała, poświęcała mu swój czas, aż wreszcie pokochała żarliwą, namiętą miłością, którą on bezwzględnie wykorzystał). Warto jednocześnie zaznaczyć, że narrator u Smirnowa przeciwstawia czystą sercem dziewczynę zepsutemu cywilizacją obłudnemu młodzieńcowi i porównuje go do tygrysa, żadnego jej krwi, a także uważa się nad jej nieszczęściem. Dziewczyna natomiast w pełni oddaje się zakłamanemu Anglikowi, którego kocha bardziej niż ojca i płacząc oraz wdychając wyznaje mu swą miłość.

Pretekstem do wydostania się z wyspy jest przepływający w pobliżu statek z Anglikami, na który zamierzają napaść pobratymcy ciężarnej Zary. Zgodnie z jej planem chce ona uprzedzić o napadzie załogę statku i wydostać się wraz z Anglikiem z wyspy. W przypadku utworu Smirnowa idea ucieczki należy całkowicie do Zary, która jest zdecydowanie bardziej przedsiębiorcza, aniżeli Strumson. Nim jednak czytelnik pozna dalsze losy dziewczyny, zapozna się najpierw z dygresyjną, niezwykle emocjonalną, egzaltowaną wypowiedzią narratora, który nie ukrywa swego wzburzenia tym, co wkrótce ma nastąpić i o czym on, jako wszytkowiedzący narrator już wie. Mianowicie chodzi o to, że Strumson zaraz po wejściu na statek sprzedał swą wybawicielkę równie jak on bezlitosnym Anglikiem, nie zwracającym uwagi na szloch i rozpacz dziewczyny. W taki sposób kończy

⁹ B. Mucha, *Rosyjscy pisarze pańszczyźniani*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 1999, nr 1, s. 33–34; M. Dąbrowska, *Rosyjska opowieść sentymentalna przelomu XVIII i XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 121–122.

się utwór Smirnowa, który – podobnie do Raynala – nie ujawnia dalszych losów sprzedanej dziewczyny i jej oprawcy.

Podsumowując konfrontację Raynalowskiego wątku o nieludzkim potraktowaniu amerykańskiej dziewczyny przez Anglika z jego rosyjskimi adaptacjami dochodzimy do wniosku, że utwór Iwana Nowikowa został przerobiony przez niego w stylu opowieści przygodowo-awanturkowej, w której zastosowane zostały sekwencje fabuły przygodowej, takie jak: wyprawa zdobywcza, zatonięcie statku, sytuacja bez wyjścia, niespodziewane uratowanie rozbitka, zdrada uratowanego wobec swego wybawcy, nieoczekiwane odnalezienie zaginionej przed laty osoby, ukaranie winnego, szczęśliwy powrót do kraju. Utwór Nowikowa cechuje się przy tym wartką akcją, perypetiami miłosnymi (narodzenie uczucia, miłość bohaterów, zdrada jednego z nich), a także niespodziewanymi zwrotami akcji, typowymi dla literatury przygodowej. Nowikow stosuje w swym utworze także pewne typowe dla poetyki opowieści sentymentalnej chwytły, dotyczące przede wszystkim emocjonalnych zachowań jego bohaterów.

W przeciwieństwie do awanturkowo-przygodowej konwencji utworu Nowikowa, Smirnow skonstruował swoją adaptację zgodnie z zasadami poetyki opowieści sentymentalnej. Zarówno Zara jak i narrator są postaciami czułościowymi, przesadnie emocjonalnymi, reagującymi łzami i rozpaczą na różne sytuacje w życiu swoim, bądź swego bohatera. Elementy poetyki sentymentalnej wyrażone zostały również w charakterystycznym języku postaci (wykrzyknienia wyrażające zazwyczaj negatywne stany emocjonalne). Również schemat fabularny utworu Smirnowa z jego pesymistycznym finałem (autor nie dał swej bohaterce szans na poprawę losu, tak jak to uczynił Nowikow) są typowe dla opowieści sentymentalnej. U Smirnowa mamy też do czynienia z podziałem bohaterów na dobrych i złych i jawnym wyrażaniem sympatii po stronie pozytywnych postaci utworu (epitety wartościujące). Czytelnik w związku z tym już od początku utworu wie, który bohater okaże się postacią jednoznacznie negatywną, a jego charakter nie będzie w utworze ewoluował w pozytywnym kierunku.

Podsumowując należy stwierdzić, że obaj rosyjscy autorzy mieli różne koncepcje, przyświecające im przy przeróbce francuskiego wątku, choć epoka w której przyszło im żyć i znane obu autorom konwencje literackie spowodowały, że znajdujemy u nich pewne wspólne rozwiązania (np. elementy poetyki sentymentalnej). Nie sposób przy tym całkowicie wykluczyć znajomości przez Smirnowa tekstu Nowikowa, opartego również na wątku Raynala. Każdy z autorów wykazał się jednak, jak mogliśmy zauważyć, oryginalnością swej adaptacji i konsekwencją w przerabianiu prototypu według obranego wzorca gatunkowego. Przystosowując w ten sposób obcojęzyczny oryginał dla rosyjskiego czytelnika obaj twórcy skonstruowali utwory, zapewniające mu miłe spędzenie czasu przy ciekawej lekturze, a jednocześnie przyczynili się do wzbogacenia repertuaru rosyjskiej literatury beletrystycznej.

ROZDZIAŁ IX

BAJKI ALEKSANDRA SUMAROKOWA I ICH ŹRÓDŁA

Chociaż za najbardziej znanego rosyjskiego bajkopisarza uważa się Iwana Kryłowa, to jednak trzeba pamiętać o tym, że znakomitym rosyjskim bajkopisarzem był też Aleksander Sumarokow, którego jeszcze za życia nazywano rosyjskim La Fontaine'em. W bogatym dorobku poetyckim osiemnastowiecznego twórcy bajki zajmują miejsce szczególne – ich liczba przekracza 380. Mimo że gatunek ten przed nim uprawiał już Symeon Połocki, Antioch Kantemir, Michał Łomonosow i Wasyl Trediakowski, to Sumarokow spowodował, że przeszły one, jak słusznie zauważyła Lidia Sazonowa, z barokowego systemu gatunków retorycznych do hierarchicznego systemu gatunkowego epoki klasycyzmu¹. W tym nowym systemie gatunkowym bajka uplasowała się w grupie tzw. gatunków niskich, gdzie sąsiadowała z komedią, satyrą, epigramatem, którym przyświecał cel humorystyczny lub satyryczny.

Cechy bajek Sumarokow określił już w swoim programowym utworze *Epistoła o rymotwórstwie* (*Епистола II о стихотворстве*, 1747):

Склад басен должен быть шутив, но благороден,
И низкий в оном дух к простым словам пригоден,
Как то де Лафонтен разумно показал
И басенным стихом преславлен в свете стал,
Наполнил с головы до ног все притчи шуткой
И, сказки пев, играл все тою же погудкой.
Быть кажется, что стих по воле он вертел,
И мнится, что писав, ни разу не вспотел²,

a następnie dwadzieścia siedem lat później jeszcze raz, w nowej przerobionej wersji tego programowego traktatu wydanego już pod innym tytułem – *Рассуждение для тех, со писарзами прагна̄ zostać* (*Наставление хотящим быти писателями*).

¹ Л. Сазонова, *От басни барокко к басне классицизма*, [w:] *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII–XVIII вв.*, отв. ред. А.Н. Робинсон, Москва 1989, s. 144; Г.В. Москвичева, *Русский классицизм*, Москва 1986, s. 152–153.

² А.П. Сумароков, *Две эпистолы*, [w:] tegoż, *Избранные произведения*, вступительная статья, подготовка текста и примеч. П.П. Баркова, Ленинград 1957, s. 138.

W utworze tym w jeszcze bardziej szczegółowy i wyrazisty sposób przedstawił on charakterystykę tego gatunku, określił swoją rolę jako bajkopisarza stawiając się jednocześnie na tej samej pozycji, co La Fontaine:

Склад басен Лафонтен со мною показал,
Иль эдак Аполлон писати приказал.
Нет гаже ничего и паче мер то гнусно,
Коль притчей говорит Эсоп, шутя невкусно³.

Przykład francuskiego bajkopisarza był na tyle ważny dla Sumarokowa, że i on sam postawił sobie za cel wypracowanie własnej manieri twórczej specyficznej dla tego gatunku. Tworząc swe bajki poeta wykorzystywał powszechnie znane wątki literackie i folklorystyczne, a także wydarzenia z ówczesnej rzeczywistości. Jak zauważa Jurij Stennik, około jedna trzecia bajek Sumarokowa to przeróbki i opracowania wątków renesansowych facecji, satyrycznych i obyczajowych bajek, anegdot⁴. W bajce pt. *Złodziej* (*Вор*) Sumarokow w następujący sposób wypowiedział się o wykorzystywaniu przez niego tradycyjnych wątków:

Кто как притворствовать не станет,
Всевида не обманет.
На русску стать я Федре преврачу
И русским образцом я басню сплесть хочю⁵.

Chociaż rosyjscy bajkopisarze również tworzyli bajki wykorzystując te same, co i Sumarokow wątki, to właśnie jemu udało się wypracować własną oryginalną manierę, którą spróbujemy scharakteryzować zestawiając dostępne warianty (rękopiśmienne i drukowane) kilku bajkowych wątków opracowanych przez innych rosyjskich, przede wszystkim anonimowych autorów z ich sumarokowskimi wersjami. Dla naszych analiz wybraliśmy grupę bajek, w których przedmiotem opisu są ludzie z ich wadami i niedociągnięciami.

Warto zauważyć, że Sumarokow określał swoje bajki mianem przypowieści (np. pod tytułem *Przypowieści* były wydane, jeszcze za życia pisarza, trzy księgi jego bajek). Jak zauważa Stennik, mogło to oznaczać z jednej strony brak zgody bajkopisarza na przyjęte ogólnie utożsamianie bajek w osiemnastowiecznej Rosji z fikcyjnymi historiami, wymyślonymi opowieściami, mitami, z drugiej – chciał

³ Tamże.

⁴ Ю.В. Стенник, *Роль А.П. Сумарокова в развитии русской басни*, [w:] *Сумароковские чтения. Материалы всероссийской научно-практической конференции*, Санкт-Петербург 1993, s. 29.

⁵ Фрагмент басни *Вор* А. Сумарокова цитирую за: Ю.В. Стенник, *Русская сатира XVIII века*, Ленинград 1985, s. 149.

on niewątpliwie podkreślić różnicę pomiędzy typem poetyckiej „przypowieści” i przestarzałą, ezopową, dydaktyczną bajką, którą naśladowało wielu jego poprzedników i poetyckich konkurentów⁶.

W naszych rozważaniach będziemy używać przede wszystkim terminu „bajka”, sugerując się w tym wyborze faktem, że w najnowszych słownikach terminów literackich przypowieść postrzegana jest zasadniczo w sensie kontekstualnym, w przeciwieństwie do bajki, która funkcjonuje jako gatunek samodzielny⁷.

Jak już wspominaliśmy, jednym ze źródeł bajek Sumarokowa są bajki ezopowe, których przekłady pojawiły się w Rosji na początku XVII wieku i rozpowszechniane były zarówno w formie rękopiśmiennej, jak też w zbiorach drukowanych⁸. Co ciekawe, pewna grupa bajek Ezopa przyciągała szczególną uwagę ówczesnych autorów. Wybierali je częściej od innych i poddawali różnym przeróbkom i modyfikacjom. W taki sposób funkcjonowało wiele wersji jednego wątku. Przykładem może być choćby ezopowa historyjka *Mąż co miał dwie żony*⁹ (*Старый муж с двумя женами*), która funkcjonuje w jednym rękopiśmiennym i trzech drukowanych wariantach, w tym także w szóstej księdze *Przypowieści* Sumarokowa¹⁰.

Fabula opowiada o starym mężczyźnie, który miał dwie żony (albo kochanki), jedna z nich była młoda, druga – stara. Młoda wyrwała mu siwe włosy, a stara – brązowe. Każda z nich chciała upodobnić mężczyznę do siebie. W rezultacie starzec wkrótce stał się łysy.

Bajka w przekładzie Siergieja Wołczkowa jest napisana prozą, trzy pozostałe – wierszem. Ekspozycje we wszystkich wariantach zapoznają czytelnika z głównym bohaterem – mężczyzną, z taką różnicą, że w bajce z *Zabawnych żartów* dowiadujemy się, że był to „пожилой человек с проседью”. W przekładzie Wołczkowa autor konkretyzuje jego wiek – bohater ma 60 lat. Wersje Iwana Barkowa

⁶ Tamże, s. 144.

⁷ Por. np. terminy „басня” i „притча” w: *Литературный энциклопедический словарь*, red. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва 1987, s. 46–47, 305.

⁸ В. Адрианова-Перетц, *Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века*, „Известия отделения русского языка и словесности Академии наук” 1929, т. II, кн. 2, s. 377–400.

⁹ https://pl.wikisource.org/wiki/Biernata_z_Lublina_Ezop/Spis_bajek_wed%C5%82ug_tre%C5%9Bci (dostęp: 26.06.2020).

¹⁰ Są to następujące utwory: 1) *О старом с женами* z rękopisu serii XVIII w. ze zbioru Rosyjskiej Biblioteki Narodowej, sygn.: Тит. № 4781, dalej – *Zabawne żarty* (*Забавные жарты*); 2) *Муж с двумя женами*, [w:] *Эзоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа*, перевод С. Волчкова, Санкт-Петербург 1747; 3) *Сочинения и переводы И.С. Баркова 1762–1764 с биографическим очерком автора*, Санкт-Петербург 1872, dalej – Barkow; 4) *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе*, ч. I–VII, Москва 1781, кн. 6, s. 296–297, dalej – Sumarokow.

i Sumarokowa różnią się od poprzednich dwóch tym, że obaj autorzy uczynili bohaterem swych utworów mężczyznę w średnim wieku, którego nazywają używając formy potocznej: „детинной средних лет”. Przy tym Barkow, jeszcze przed wprowadzeniem swojego bohatera, w pierwszych dwóch wersach rozpoczynających bajkę wypowiada się na temat chciwości kobiet:

Хоть любят щоголи, хоть щоголей красавы,
Но из кармана жать сок, жен обычны нравы.

Utwór Sumarokowa z kolei rozpoczyna się typową dla bajki czarodziejskiej formułą inicjującą. W typowej dla gatunków folklorystycznych manierze, bez konkretyzacji Sumarokow zaczyna swą bajkę w następujący sposób: „Был некто средних лет”. Bajkopisarz charakteryzuje dalej swego bohatera wykorzystując zaprzeczone porównania typowe dla poetyki folkloru: „Ни внук, ни дед, ни хрыч и ни детина”). Stosuje też potoczne formy, np. „хрыч” dla określenia starego człowieka. Wszystko to, jak również dalsza charakterystyka bohatera:

Был он уже сед,
Но прежних волосов еще был виден цвет;
Осталася на нем их целая половина.

wyraża ironiczny stosunek autora do swego bohatera, jego wieku, charakterystycznej dla niego fryzury, a także typowej dla mężczyzn w średnim wieku chęci potwierdzenia swej męskości poprzez powodzenie u kobiet:

Любится он еще умел
и две любовницы имел.

Po prezentacji mężczyzny we wszystkich wariantach bajki ma miejsce wprowadzenie pozostałych postaci – dwóch kobiet (żon lub kochanek) w różnym wieku – jednej młodej, drugiej starszej, które troszczą się o starca. Jednak centralnym punktem akcji, podobnie jak w dwóch poprzednich wariantach, są działania kobiet zmierzające do tego, by mężczyzna upodobił się wiekowo do każdej z nich. W związku z tym jedna wyrывa mu siwe włosy, druga zaś brązowe. W bajce Sumarokowa, w przeciwieństwie do trzech pozostałych, gdzie centralna część narracyjna miała charakter lakoniczny, przybiera ona charakter scenki obyczajowej, w której oprócz komentarza narratora włączone są też rozważania rywalizujących kobiet. Przy czym autor wprowadzając monologi wewnętrzne obu bohaterek próbuje wnikać w ich psychikę po to, by zrozumieć motywy ich postępowania. A oto adekwatne fragmenty z *Zabawnych żartów* z bajek Ezopa w przekładzie Wołczkowa oraz bajek Barkowa i Sumarokowa:

Они по обычаю своему к нему привыкли,
На всякое утро чесать голову обыкли,
Причем молодая седые волосы вырывала,
А пожилая русые у него выдирала.
Всякой хотелось по своему совету,
Дабы у мужа волосы были одново цвету. (*Zabawne żarty*)

Но как оне старичка своего на всякое утро чесали, то молодая седые, а старая жена русые волосы у него вырывала, ибо всякой хотелось, чтобы у мужа одного цвету волосы были (*bajka Ezopa w tłumaczeniu Wołczkowa*).

Желали равных лет казаться обе с ним,
И средством доказать старались то одним,
Начав из головы рвать волосы подруги (*Barkow*).

Одна его дарила,
Другая тщилаась обирать,
И каждая его боялась потерять.
Известно, какова в любви и в деньгах сила.
Старуха думала: „Любовник мой не стар,
А я уж стала стара,
Так я ему не пара.
Покинет он меня! какой мне то удар!”
Другая думала: „Любовник мой уж стар,
Я еще не стара,
Так я ему непара.
Узнает лесьть мою и мой притворной жар”.
Чтоб им не оборваться
В такой глубокой ров,
И этой, и другой хотелось с ним сравниться
Хоть цветом волосов.
И волосы примета,
что их не сходны лета.
Хрычовка утолить сомненье и тоску
Щипала у него седых по волоску.
А та седые оставляла:
По волоску она вон русые щипала (*Sumarokow*).

W powyższym fragmencie bajki Sumarokowa zauważalna jest szczególna rola narratora, która przejawia się w moralizujących komentarzach przybie-
rających formę pouczeń doświadczonego człowieka (np.: „Известно, какова
в любви и в деньгах сила”). Narrator Sumarokowa nie unika też w swych

wypowiedziach o bohaterach wulgaryzmów (np.: хрычовка), które nadają stylowi jego bajki charakter mowy ustnej.

Warto też zwrócić uwagę na wprowadzone przez Sumarokowa monologi kobiet zabiegających o mężczyznę. Są one zbudowane na zasadzie antytezy przez wprowadzenie w wypowiedzi drugiej z kobiet negacyjnej cząsteczki „nie” oraz antonimicznych określeń (np.: „Я уж стала стара” – „Я еще не стара”; „Любовник мой не стар” – „Любовник мой уж стар”).

Elementem nowatorskim w manierze Sumarokowa jest psychologizacja zachowań jego bohaterów, która wyrażona została przez ukazanie toku myślenia kobiecych postaci. Zarówno działania kobiet, jak też ich rezultaty są przez nie dogłębnie przemyślane.

Punktem kulminacyjnym w bajkowym wątku o starym mężu i jego dwóch żonach jest sytuacja, kiedy okazuje się, że starzec nie ma ani jednego włosa na głowie, ponieważ „dbające” o niego kobiety całkowicie je wyrwały. Ta zabawna sytuacja we wszystkich wariantach jest opisana krótko, lakonicznie, a u Sumarokowa i Barkowa stanowi zakończenie tekstu.

W *Zabawnych żartach* z kolei autor rozszerzył swą bajkę informacją o tym, że obie kobiety odeszły od łysego bohatera: „А после того и обе ево оставили”. Pozostałe warianty kończy obowiązkowy dla tej struktury bajki ezopowej element, czyli morał. W *Zabawnych żartach* ma on formę dwóch wersów, natomiast w redakcji Wołczkowa składa się z dwóch elementów – Pouczenia i Uwag, które są nawet pod względem objętości dłuższe od części narracyjnej.

Morał w tekście pochodzącym ze zbioru *Zabawne żarty* nie ma wyłącznie świeckiego charakteru, lecz zawiera treści odwołujące się do chrześcijańskiej moralności, która zaleca starszym ludziom zbliżyć się do Boga, a nie oddawać się cielesnym uciechom.

Całkiem inny charakter mają Uwagi w bajce przetłumaczonej przez Wołczkowa. Przypominają one biblijną przypowieść o tym, że nie można służyć dwóm panom. Uwagi, które stanowią kontynuację moralizatorskiej, dość rozbudowanej w tej bajce części, noszą filozoficzno-moralizatorski charakter. Ich istota zawiera się w tym, że dobrze się ożenić, czy też wyjść za mąż nie jest łatwą sprawą. Sprzyja temu z pewnością równy wiek małżonków oraz podobne maniere, nawyki. Ci, którym się to udało, powinni wyrazić Bogu swą wdzięczność.

Z kolei Sumarokow w swojej bajce nie zamieszcza morału, ponieważ celem jego utworu nie było moralizowanie lecz satyryczne wyśmianie określonych cech charakteru ludzkiego typowych dla różnych grup wiekowych. W celu osiągnięcia komicznego efektu Sumarokow wykorzystuje ironię i wprowadza do swej bajki niski, potoczny styl, a niekiedy również wulgaryzmy odnoszące się zazwyczaj do charakterystyki postaci. Wszystko to stwarza w bajce atmosferę nieco

grubiańskiego humoru, który w połączeniu z wolnym wierszem bajki gwarantuje naturalność jej językowej struktury.

Dość często przedmiotem satyrycznych utworów, w tym również bajek było pijaństwo, któremu ulegali zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Wątki bajkowe, które poruszały ten problem cieszyły się szczególnym powodzeniem wśród odbiorców. Dwa z nich – o mężu pijaku i o żonie-pijaczce zainteresowały również Sumarokowa, który opracował je i włączył w skład zbiorów swoich bajek.

Pierwszy z wymienionych bajkowych wątków jest nam znany w czterech wariantach: dwóch rękopiśmiennych i dwóch drukowanych (wśród nich znajduje się też bajka Sumarokowa)¹¹. Wątek opowiada historię męża pijaka i jego żony, która pewnego razu zostawiła go pijanego na cmentarzu. Kiedy wytrzeźwiał, usłyszał pukanie do bramy cmentarza. Na pytanie męża: kto puka, żona odpowiedziała, że przyniosła jedzenie zmarłym. Wówczas mąż zażądał od niej nie jedzenia, a wina (wódki). Żona zrozumiała, że mąż nie tylko nie zmądrzał, lecz stał się jeszcze gorszy niż wcześniej.

Za wyjątkiem bajki Sumarokowa, trzy pozostałe wersje tego wątku zachowały typowy model bajkowej struktury (ekspozycja, rozwój akcji, punkt kulminacyjny, morał-zakończenie). Bajka Sumarokowa przybrała natomiast formę obyczajowej, satyrycznej scenki, bez typowego dla bajki pouczenia czy też morału.

Zestawiając ekspozycje we wszystkich wariantach, zauważamy, że właściwie nie ma między nimi znaczących tekstowych różnic. Najkrótszym i jednocześnie najbardziej treściwym z nich okazuje się wprowadzenie do rękopiśmiennego tłumaczenia bajki Ezopa dokonanego przez Fiodora Gozwińskiego: *Жена некая мужа пьяницу име*. W *Zabawnych żartach* natomiast ekspozycja jest dużo dłuższa, zawiera wiele różnych szczegółów, które dotyczą m.in. wyglądu zewnętrznego i cech bohaterki, a także zachowania jej męża. W efekcie powstała dość interesująca scenka z życia małżeńskiego:

¹¹ Są to następujące utwory: 1) bajka *О жене и о муже пьянице*, [w:] *Притчи, или баснословие Езопу Фриги*, tłum. Ф. Гозвинский. Cytujemy wg spisu Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Moskwie, zbioru Н.С. Тихонравова, ф. 299, № 249, л. 381–436; 2) bajka *О пьянице*, [w:] *Забавные жарты, только смеятца, не можеш, как в карты прожратца*. Доволно ими увеселиши себя и никто за то не обидит тебя. Цикл стихотворных жарт, возникших в 30–40-х гг. XVIII века, ze zbiorów Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Moskwie, sygn.: Q. XIV. 133 (dalej – *Zabawne żarty*); 3) bajka nr 149 *Жена с пьяным мужем*, [w:] *Эзоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа*, tłum. С. Волчков, Санкт-Петербург 1747; 4) bajka *Муж пьяница*, [w:] Sumarokow, кн. 6, s. 207–208.

Некоторая самая изрядная девица
 Доброго состояния и прекрасного лица
 По нещастию своему вышла за такого мужа,
 Которова после не видала она хуже,
 Понеже он в великое пьянство впал,
 Что в нем чуть и себя знал.
 Добрых людей вовсе лишился,
 Весьма часто в кабаках волочился.

W opracowaniu Wołczkowa natomiast ekspozycja przybrała formę swobodnego streszczenia powyższego fragmentu: „Добрая жена по нещастию своему за такого мужа вышла, который в безобразное пьянство впал”.

Ekspozycja w bajce Sumarokowa jest jeszcze krótsza. Wykorzystując minimum słów bajkopisarz ograniczył się tylko do zarysu określonej sytuacji: „Муж пьяница; жена всяк день его журит”.

Po ekspozycji w rękopiśmiennej wersji bajki Ezopa dokonanej przez Gozwinskiego pojawia się informacja o planie chytrej żony, która zapragnęła oduczyć męża picia. W *Zabawnych żartach* i u Wołczkowa tej części w ogóle nie ma. W przeciwieństwie do powyższych wariantów wątku o mężu pijaku, Sumarokow w swojej bajce skupia uwagę na tym fragmencie, tylko znacząco go rozszerza. Wprowadza na przykład, oprócz żony, także jej przyjaciół, którym ta zdradza swój plan. Należy przy tym podkreślić, że forma rozmowy żony z przyjaciółmi ma charakter teatralnej scenki z odrębnymi replikami osób prowadzących rozmowę. Plan zemsty czytelnik poznaje ze szczegółami z wypowiedzi żony pijaka.

W pozostałych wariantach autorzy nie piszą o planach żony, lecz skupiają się na szczegółowym opisie jej działań. W bajce Sumarokowa ta część jest zastąpiona typowo bajkową formułą, z której dowiadujemy się jedynie, że mądra żona spełniła to, co zaplanowała:

Исполнила она
 Тот вымысел, как умная жена.

Scena obudzenia się pijaka i pojawienia się u niego myśli, że jest on martwy, opisana jest w trzech wariantach (oprócz wariantu Sumarokowa) w bardzo podobny sposób. Dążąc do nadania swojej bajce rosyjskiego, narodowego kolorytu bajkopisarz wprowadził do swego utworu niektóre szczegóły z ówczesnej obyczajowości. Na przykład powodem przebudzenia się pijaka było to, że jego żona, zgodnie ze starym rosyjskim obyczajem, tak głośno rozpaczła i lamentowała nad grobem rzekomo zmarłego męża, że ten przebudził się z pijackiego upojenia. Również dialog, który miał po tym fakcie miejsce między żoną i pijakiem żądającym nie jedzenia, a napoju alkoholowego (wina, wódki lub piwa

– w zależności od wariantu), jest wzbogacony u Sumarokowa poprzez wprowadzenie elementów typowych dla rosyjskiej obyczajowości: żona przychodzi na jego grób „править поминки”, czyli przeprowadzić tradycyjny obrzęd poczęstunku na cześć zmarłego, który ma miejsce zaraz po pogrzebie albo w innym określonym przez ten obrzęd czasie, w domu lub na cmentarzu. W przeciwieństwie do pozostałych wariantów, w których na temat jedzenia mówi się bardzo ogólnie, w bajce Sumarokowa jest uszczegółowienie – wymienione są bliny, które żona pijaka przyniosła na cmentarz. Bliny – typowe danie kuchni rosyjskiej (cienkie placuszki z mąki gryczano-pszennej lub gryczano-żytniej, z dodatkiem drożdży, mleka lub kefiru, pieczone na patelni). Miały one istotne znaczenie kultowe: mogły symbolizować (albo przepowiadać) śmierć, ale również sukces, szczęście, niebo itd. Bez blinów nie obyły się w tradycji rosyjskiej nie tylko „pominki”, ale także powitanie i pożegnanie Maslenicy, obrzęd weselny oraz wróżby noworoczne (святочные гадания¹²).

Rozmowa żony z mężem żądającym od niej nie jedzenia, ale wódki kończy bajkę Sumarokowa. Ostatnia rymowana replika męża, której towarzyszy komentarz narratora finalizuje utwór, który u Sumarokowa przybrał charakter obyczajowo-satyrycznego szkicu, potwierdzającego, że nie ma sposobu na to, by wyleczyć kogoś z pijaństwa:

А он отвечает: „На что? ...
 Коль любишь ты меня, ...
 Не надобны они: мне ради мертвой глотки
 Пойди и принеси в могилу ты мне водки.

W pozostałych wariantach po żądaniu męża ma jeszcze miejsce odpowiedź żony, która godzi się na swój status żony pijaka. W *Zabawnych żartach* narrator kontynuuje jeszcze swą narrację i informuje, że żona dała swojemu mężowi wódkę, za co ten był jej bardzo wdzięczny. Wszystkie warianty, z wyjątkiem bajki Sumarokowa, kończy morał, z którego dowiadujemy się, że złe postępowanie może przejść w nawyk. W wersji Wołczkova morał składa się z dwóch części: Nauki i Uwag. Nauka przypomina morał z innych bajek, natomiast Uwagi przybierają formę moralizującego pouczenia, które kończy się wnioskiem, że pijaństwo jest gorsze i bardziej obrzydliwe od wszystkich innych ludzkich negatywnych skłonności.

Bajka Sumarokowa jest swego rodzaju satyryczną ilustracją morału wyrażonego w finale trzech pozostałych wersji wątku o mężu-pijaku. Dowcipne repliki postaci, a także lakoniczne, satyryczne komentarze narratora pełne szczegółów

¹² Por. hasło блины, [w:] E. Małek, J. Wawrzyńczyk, *Mały słownik terminologiczny literatury, folkloru i kultury staroruskiej*, Łódź 1995, s. 12.

o charakterze obyczajowym odróżniają bajkę Sumarokowa od moralno-pouczających wersji tego wątku.

Pijaństwo jest też tematem innej bajki Sumarokowa pt. *Wdowa-pijaczka* (*Вдова-пьяница*). Wątek, który stał się jej podstawą można odnaleźć również w znanych nam dwóch rękopiśmiennych tekstach, które powstały w połowie XVIII wieku: *O żonie pastora* (*О пасторше*¹³) i *O pastorskiej żonie* (*О пасторской жене*¹⁴). Oba rękopiśmienne warianty opowiadają o żonie pastora, która lubiła pić wino. Na zarzuty męża odpowiedziała, że nie zostawia wina w szklankach i kielichach, gdyż pragnie zobaczyć anioły, których wizerunki są na ich dnie. Aby zmienić zły nawyk żony mąż zamawia nowe kielichy z wizerunkiem diabła. Jednak przebiegła żona odpowiedziała mężowi, że nie zamierza dogadzać diabłu zostawiając mu wino w kielichach.

Oprócz zasadniczej różnicy w formie obu wersji rękopiśmiennych (pierwsza ma charakter prozatorski, druga – wierszowany), utwory w zasadzie nie różnią się od siebie pod względem treści. Zawód głównego bohatera (pastor) związany jest najprawdopodobniej z niemieckim źródłem tych tekstów. Ich język zawiera stosunkowo dużo form z języka cerkiewnosłowiańskiego (пек, ажно, токмо), które przeplatają się z barbaryzmami zapożyczonymi przede wszystkim z języka niemieckiego (персона, однокалиберный, намалевать, лакей). Oba warianty rękopiśmienne kończy krótki, ale treściwy morał:

Змия голову и хвост вперед подвмает,
Злая жена туда и суда дела свои обращает
(*О пасторше* – Zbiór Pogodina)

Трудно всякова от тово отлучить,
К чему воля уже могла научить
(*О пасторской жене* – *Figuralne żarty*)

Mimo zewnętrznego podobieństwa bajek rękopiśmiennych do bajki Sumarokowa, ta ostatnia zawiera dość dużo szczegółów, które nie zmieniając linii fabularnej, nadają tekstowi bajkopisarza rosyjski, narodowy koloryt. Na przykład, żonę pastora zastępuje nieokreślona pod względem pochodzenia i miejsca zamieszkania kobieta – wdowa, którą cechuje słabość do spożywania napojów alkoholowych.

¹³ *О пасторше*, [w:] Пог. 1777, рукописный сборник сер. XVIII в. из Погодинской коллекции РНБ, содержащий прозаические переводы западноевропейской городской новеллы и фацеции (dalej w tekście – Zbiór Pogodina).

¹⁴ *О пасторской жене*, [w:] *Фигурные жарты*, рукописный цикл стих. жарт. Цитируется по списку сер. XVIII в. из собрания РНБ, sygn.: Тит. № 1627, л. 83. об. 84 (dalej – *Figuralne żarty*).

Żartobliwa ekspozycja wprowadza bohaterkę, a także postać narratora, który sygnalizuje swoją obecność w utworze Sumarokowa w następujący sposób:

Престрашная пьяница где-то была
И полным стаканом хмельное пила.
Дворянского ль роду она иль мещанка,
Или и крестьянка,
Оставляю об этом пустые слова,
Довольно, что пьяница эта – вдова.

Męża-pastora, który krytykuje swą żonę zastępują u Sumarokowa krewni i przyjaciele. Przy czym w opisie zachowania wdowy-pijaczki pojawiają się formy języka potocznego, a niekiedy nawet wulgaryzmy (тянет хмельное, делает дребедень, стали журить), które przeplatają się ze spokojnym, neutralnym stylem wypowiedzi głównej bohaterki.

Wizerunki aniołów na dnie kielichów, które występują w wersjach rękopiśmiennych zastępuje w bajce Sumarokowa portret jej zmarłego męża, którego twarz rzekomo chce codziennie ujrzeć jego żona. Taka sama we wszystkich trzech wariantach jest motywacja przebiegłej żony dotycząca zarzutów postawionych jej przez krewnych po zmianie kielichów.

Figura narratora w bajce Sumarokowa pojawia się od początku aż do końca. Opowiada on o żonie-pijaczce, przekazuje głos określonym bohaterom, dawkuje informacje, które chce przekazać czytelnikowi. Podobnie jak w poprzednich bajkach Sumarokowa, również i ten utwór nie kończy się morałem i nie nosi moralizatorskiego charakteru, chociaż krewni i przyjaciele próbowali kobietę pouczać. Uwaga autora skoncentrowana jest przede wszystkim na tym, aby pokazać komiczną sytuację z życia codziennego, w centrum której znajduje się przebiegła, chytra kobieta, a nie ofiara zgubnego nawyku – pijaństwa.

Podsumowując nasze rozważania wynikłe podczas konfrontacji bajek Sumarokowa z ich źródłami lub wersjami innych autorów doszliśmy do wniosku, że niezależnie od gatunkowych źródeł utworów tego bajkopisarza, jego bajki mają charakter zabawnych, śmiesznych codziennych sytuacji ukazujących i wyśmiewających ludzkie wady i niedociągnięcia. Czasami są one satyrycznymi ilustracjami do morału zawartego w prototypie. Sumarokow nie wprowadza do swoich bajek morału, ponieważ głównym celem jego utworów była funkcja rozrywkowa, humorystyczna, satyryczna, a nie wyśmiewanie i pouczanie.

Niezależnie od widocznego dążenia Sumarokowa do nadania jego bajkom uniwersalnego charakteru (np. problematyka ogólnoludzka, brak konkretnego czasu i miejsca akcji, społecznego lub rodzinnego statusu bohaterów), pojawiają się w jego utworach elementy rosyjskiej obyczajowości, które nieco burzą pierwotny zamysł autora.

W bajkach Sumarokowa istotną rolę odgrywa narrator, który w przeciwieństwie do narratora w utworach, które konfrontowaliśmy z jego bajkami, wyraża swoje poglądy, ocenia, wprowadza bohaterów i oddaje im głos. Nie mniej ważna jest też psychologizacja bohaterów, która przejawia się w opisie ich uczuć, przeżyć i myśli.

Doświadczenie dramatyczne rosyjskiego bajkopisarza i jego związek ze sztuką teatralną przejawily się przede wszystkim w rozmowach postaci Sumarokowa, przypominających małe scenki teatralne.

W analizowanych wyżej bajkach Sumarokowa nierzadko można było zauważyć związek z rosyjską twórczością ludową (bajkowe części inicjalne, formuły, trzykrotność, gradacja, typ zręcznego, chytręgo bohatera).

Lekki i niewymuszony styl utworów bajkowych Sumarokowa, jego związek z manierą bajkową to rezultat wykorzystania przez niego jambicznego, rymowanego wiersza, wprowadzenia wyrażen z języka potocznego, zdrobnień, ale także wulgaryzmów.

Mimo wspomnianej wcześniej analogii pomiędzy La Fontaine'iem i Sumarokowem, którą odnotowywał zarówno Sumarokow, jak też badacze jego twórczości, należy podkreślić, że rosyjski autor nadał swoim bajkom niepowtarzalny charakter i narodowy koloryt. Dzięki temu stał się on wzorcem dla wielu innych bajkopisarzy, którzy dalej starali się doskonalić wypracowaną przez niego formę.

ROZDZIAŁ X

ROSYJSKIE OSIEMNASTOWIECZNE WARIANTY BAJKI EZOPOWEJ O WILKU I ŻURAWIU

Jednym z najbardziej popularnych w Rosji wątków ezopowych jest wątek o wilku i żurawiu, który funkcjonował tu w wariantach prozatorskich oraz wierszowanych od początku XVII aż do połowy XIX wieku. W tym rozdziale omówione zostaną modyfikacje, jakim wątek ten ulegał na gruncie rosyjskim w wieku XVIII, w okresie kształtowania się w Rosji oryginalnej wierszowanej bajki ezopowej. Na jego przykładzie pokazane zostaną rozwiązania, zastosowane przez osiemnastowiecznych bajkopisarzy rosyjskich, które zauważane są dopiero u znakomitego dziewiętnastowiecznego mistrza tego gatunku – Iwana Kryłowa.

Zanim jednak omówione będą przemiany wspomnianego wątku, przypomnijmy najstarszy rosyjski prozatorski przekład bajki o wilku i żurawiu z 1607 roku, dokonany przez Fiodora Gozwinskiego z języka greckiego, który zamieszczony jest w wydanej w 1991 roku antologii *Древнерусская притча* pod redakcją Nikołaja Prokofiewa i Łarisy Aliochiny¹:

О волке и жаравле

Волку в шею кость увязне, жаравлю мзду дати обещав, аще главу свою вложи, кость из шеи волчьей извлечет. И жаравль, на мзде долгою своею шеєю извлечши костьот злестраждущаго волка, мзды прошаше. Волк же воземеявся и зубами стискася, рече: „Довлеет ти ся мзда едина, яко от волчих уст и зубов всеядных изнесл еси главу свою целу, ничто же не пострадавши”.

Толк: Притча к мужам, иже от бед спасшеся, когда благодетелем же сицевая воздают злобою благодать.

Wątek ten przejęło wielu późniejszych naśladowców i tłumaczy Ezopa (m.in. Fedrus, Babrios, La Fontaine²). Znamienne, że w różnych wariantach tej bajki wilkowi towarzyszy jeden z następujących ptaków: np. żuraw (u Fedrusa), bocian (u Lafontaine’a), bądź też czapla (u Ezopa i Babriosa). Wszystkie mają jednak wspólną cechę – długą szyję i prosty dziób, co jest nie bez znaczenia dla rozwoju

¹ *Древнерусская притча*, сост. Н.И. Прокофьев, Л.И. Алехина, Москва 1991.

² Wątek ten znalazł też wielu naśladowców wśród autorów polskich, m.in. Biernata z Lublina, Marcina Błażewskiego, Wacława Potockiego, Józefa Minasowicza, Wojciecha Jakubowskiego.

akcji w tej bajce. Zwierzęta występujące w niej – podobnie jak w innych realizacjach tego gatunku – to maski określonych typów ludzkich, natomiast ich nazwy są konwencjonalnymi znakami zastępującymi rozbudowaną charakterystykę cech moralno-psychologicznych. I tak, wilk będący bohaterem aż 37 bajek Ezopa, jest utożsamiany z ludźmi przewrotnymi, zakłamanymi, kierującymi się w życiu przemocą, bezprawiem bądź prawem silniejszego; czapla, bocian i żuraw występujące w tej bajce kojarzone są z ludźmi łatwowiernymi, naiwnymi, dobrodusznymi, chętnie udzielającymi pomocy innym.

Ezopowy wątek o wilku i żurawiu był – jak już wspominaliśmy – jednym z tych, po które chętnie sięgali rosyjscy bajkopisarze. Znamienne jednak, że we wszystkich rosyjskich opracowaniach (poczynając od pierwszego tłumaczenia dokonanego przez Gozwinskiego aż do wersji pochodzących z połowy XIX wieku) zamiast czapli obok wilka pojawia się, tak samo jak u Fedrusa, żuraw, bardziej związany z tradycją rosyjską aniżeli bocian czy czapla³.

Prozatorski rękopiśmienny przekład bajki o wilku i żurawiu dokonany przez Fiodora Gozwinskiego, a także późniejsze również prozatorskie rękopiśmienne i drukowane wersje tej bajki, w zasadzie niewiele różnią się od siebie pod względem treści. Zasadnicze zmiany, jakie w nich zaszły dotyczą przede wszystkim języka, który z upływem czasu ulegał uproszczeniu i uwspółcześnieniu⁴.

W XVIII wieku, a ściślej w jego drugiej połowie pojawiło się kilka rosyjskich wierszowanych wersji bajki o wilku i żurawiu; wszystkie noszą tytuł *Wilk i żuraw*. Ich autorami, według kolejności powstawania poszczególnych tekstów, są: Wasyl Trediakowski (1751), Aleksander Sumarokow (1756), Michał Chieraskow (1756) i Władysław Ozierow (ok. 1790). Chociaż utwory te wykazują podobieństwo treściowe do prozatorskiej bajki ezopowej, to równie dobrze ich źródłem mógł być też jeden z wierszowanych (łacińsko-, grecko-, czy też francuskojęzycznych) wariantów tej bajki⁵.

Ze znanych mi czterech rosyjskich osiemnastowiecznych wierszowanych opracowań bajki o wilku i żurawiu wszystkie mają postać bajki narracyjnej, cechującej się rozbudowanym opisem przedstawionej w nich sytuacji oraz dokładniejszymi aniżeli w bajce prozatorskiej charakterystykami występujących w nich postaci. Bajki te odwoływały się przy tym bardziej do wyobraźni i uczuć odbiorcy, aniżeli do jego intelektu, jak to miało miejsce w przypadku ezopowej bajki prozatorskiej.

³ Poświadczą to choćby zbiór bajek Aleksandra Afanasjewa, w którym bocian i czapla są bohaterami tylko jednej bajki, żuraw zaś pojawia się aż w sześciu.

⁴ В.П. Адрианова-Перетц, *Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века*, „Известия отделения русского языка и словесности Академии наук” 1929, т. II, кн. 2, s. 377–400.

⁵ Ustalenie źródeł pierwszych rosyjskich wierszowanych wariantów bajki o wilku i żurawiu stanowi odrębny problem i wymaga innego rodzaju badań.

Autorzy wersji wierszowanych zdają się nie przywiązywać szczególnej wagi do chronologicznej i topograficznej lokalizacji opisywanych wydarzeń. Te, здаwałoby się, luki informacyjne są celowymi elipsami wynikającymi z założeń samego gatunku. Autorzy – z nielicznymi wyjątkami – nie starają się więc tych luk wypełniać, lecz skupiają uwagę odbiorcy na przedstawionej w bajce sytuacji i jej znaczeniu. Wskazanie na bliżej nie określony czas akcji pojawia się jedynie w bajkach Trediakowskiego i Ozierowa. W pierwszej z nich czytamy, że sytuacja miała miejsce pewnego dnia („в некий день”); natomiast w wersji Ozierowa odnajdujemy informację, że wilk jadł śniadanie, co sugeruje, że wydarzenie musiało mieć miejsce rano. Autor ten lokalizuje również miejsce akcji pisząc, że w tym samym czasie żuraw łowił żaby nad strumykiem.

W trzech wierszowanych wariantach bajek o wilku i żurawiu (oprócz tekstu Ozierowa) – podobnie jak w bajkach prozatorskich – ekspozycja sprowadza się do lakonicznego naszkicowania zastanej sytuacji (udławienie się wilka kością). Jedynie Ozierow rozbudowuje ją do czterech wersów, w których najpierw charakteryzuje wilka jako reprezentanta większej zbiorowości, znanej z łapczywego jedzenia, następnie skupia uwagę na jednym jej przedstawicielu, który od jakiegoś czasu pościł i kiedy wreszcie trafiło mu się śniadanie, jadł je tak łapczywie, że kość uwięzła mu w gardle.

W przeciwieństwie do wersji prozatorskich, które jedynie informują o udławieniu się wilka kością, autorzy bajek wierszowanych zwracają szczególną uwagę na opis cierpienia wilka, które przedstawiają w dość zróżnicowany sposób. Zauważalne przy tym jest dążenie autorów do antropomorfizacji stanu fizycznego i psychicznego cierpiącego wilka. Trediakowski na przykład, używając obrazowego porównania charakterystycznego dla niskiego, potocznego stylu pisze, że wilk nie miał nawet siły zawyć i stał jak osłupiały. Wilk z bajki Sumarokowa natomiast miotał się i omal nie zgłupiał z bólu. Z kolei wilk z wersji Chieraskowa jawi się jako cierpiące, całkowicie bezradne stworzenie, które nie wie, co ma ze sobą począć. Jego męki nie wzbudzają jednak u odbiorcy współczucia, ponieważ w ich opisie odczuwalny jest podtekst ironiczny. Biedny wilk – jak wypowiada się o nim narrator – nie mogąc znieść dręczącego go bólu, skarży się, że wkrótce umrze. Dla uwiarygodnienia tego, co ma nastąpić, powtarza: „Umrę – mówi – umrę niechybnie” („Умру, он говорит, – умру необходимо”). Ostatkiem sił udaje mu się jednak wezwać na pomoc żurawia.

Towarzyszące opisowi cierpienia wilka nałożenie się cech ludzkich i zwierzęcych stało się w tym przypadku źródłem efektów komicznych. Podobny chwyt zastosował w swojej wersji bajki Ozierow. Przedstawiona w niej scena, w której wilk, nie mogąc wymówić słowa, macha w stronę żurawia, by ten przyszedł mu z pomocą, nosi komiczny charakter.

Prośbie wilka o pomoc nie zawsze towarzyszy, tak jak w bajce ezopowej, obietnica zapłaty (zrezygnował z niej Sumarokow i Ozierow). W pozostałych

wariantach wilk chce sownie wynagrodzić swego wybawcę, a nawet – tak jak to ma miejsce u Chieraskowa – gotów jest spełnić wszystkie żądania żurawia za udzielenie mu pomocy.

W wariantach wierszowanych autorzy przywiązują dużo większą wagę do charakterystyki postaci, aniżeli ma to miejsce w wersjach prozatorskich. Wilk przedstawiany jest w nich jako zwierzę chytre, przebiegłe, złośliwe, podstępne, obłudne, objawiające swą siłę poprzez zgrzytanie zębami. W bajce Trediakowskiego na przykład zaakcentowany został grubiański, wulgarny sposób wypowiedzi wilka, będący potwierdzeniem jego podłego charakteru. Z kolei w wariacie Ozierowa wilk jawi się – jak ironicznie przedstawia go narrator – jako poszczące biedaczysko, któremu wreszcie udało się zdobyć jakąś strawę. W podobny sposób to znane z okrucieństwa zwierzę zostało zaprezentowane w bajce Chieraskowa, w której narrator nie bez ironii nazywa wilka biednym.

W charakterystyce żurawia autorzy zwracają uwagę przede wszystkim na jego zewnętrzny atrybut, to jest długą szyję z prostym dziobem. Wśród cech jego charakteru najczęściej wymieniane są graniczące z naiwnością usłużność i życzliwość. W bajce Chieraskowa narrator zwraca uwagę na jeszcze jedną cechę tego ptaka – chciwość. Zanim bowiem udzieli on pomocy wilkowi, najpierw targuje się z nim o zapłatę, a po usunięciu kości natychmiast żąda wynagrodzenia za swą „usługę”.

Prozatorska bajka ezopowa to – jak pisze rosyjska badaczka Jelena Paduczewa – taki rodzaj tekstu, którego sens wyrażony jest (nie zawsze adekwatnie) w postaci innego tekstu, czyli morału⁶. Idea bajki ezopowej, w przeciwieństwie do pozostałych gatunków literackich, nie skrywa się za określonymi obrazami i motywami, lecz jest czytelnie sformułowana w kończącym lub rozpoczynającym ją morale. Częstka ta powstaje w rezultacie przekształcenia tekstu bajki w werbalnie i graficznie wyrażoną jego ideę⁷. Morału nie można przy tym zawsze utożsamiać z ideową zawartością bajki, tak samo jak zgodności między opowiadaniem bajkowym a morałem – z wyłącznie semantyczną zgodnością. Zdarza się, że moral może stać się częstką samodzielną, kierującą się swoimi prawami i przez to niewyrażającą, bądź wyrażającą jedynie częściowo ideę towarzyszącego mu tekstu bajki⁸. Naruszenie zgodności między opowiadaniem a morałem nie jest tu jednak kwestią przypadku, lecz całkowicie zamierzonym chwytem artystycznym. Warto podkreślić, że w odróżnieniu od większości tekstów literackich, prozatorskie bajki Ezopa są zorientowane na przekazanie sensu, a nie na sposób

⁶ М.Л. Гаспаров, *Античная литературная басня*, Москва 1971, s. 23.

⁷ Е. Падучева, *О семантических связях между басней и ее моралью (на материале басен Эзопа)*, „Труды по знаковым системам”, IX, Тарту 1977, s. 29–30.

⁸ Тамże, s. 30.

wrażenia, formę utworu. W związku z tym, że bajki te istnieją na poziomie głębokiej, a nie powierzchownej struktury, duża część ich treści poddawana jest odszyfrowaniu za pomocą metod lingwistycznej semantyki (nie podlega jej jednak zawarty w bajkach humor i elementy komiczne).

Jeśli chodzi o wierszowane warianty bajki o wilku i żurawiu, to dwa z nich (Trediakowskiego i Chieraskowa) zrywają z tradycyjną dychotomiczną strukturą bajki, skłaniając tym samym odbiorcę do samodzielnego wyciągnięcia wniosku z opowiadania i odniesienia go do realnej ludzkiej rzeczywistości. Na przykład dziesięciowersowa bajka Trediakowskiego, która w dość lakoniczny sposób opisuje zastaną sytuację oraz przebieg spowodowanych nią wydarzeń, kończy się repliką wilka, zawierającą odmowę zapłaty żurawiovi oraz wyjaśnienie, że nagrodą dla niego było darowanie mu życia. Podobnie kończy się trzykrotnie od niej dłuższa bajka Chieraskowa, wyróżniająca się rozbudowaną stroną narracyjną.

Dwa pozostałe warianty bajki o wilku i żurawiu (Sumarokowa i Ozierowa) mają strukturę dwuczłonową z mottem epimythionowym. Ma ono w obu przypadkach charakter oceniający, podsumowujący ogólny sens opowiedzianej fabuły i uwydatniający jej generalizujące przesłanie. Posługując się terminologią Paduczewej można powiedzieć, że nosicielem punktu widzenia w przypadku bajki Sumarokowa jest obserwator zewnętrzny, natomiast komponentem tematycznym morału wszyscy ci, którzy pomagają nikczemnikom:

Тот, право, честности немало собирает,
Кто людям никогда худым не помогает.

Morał ten odwołuje się do czynu postaci tematycznej – żurawia, a ściślej udzielenia przez niego pomocy wilkowi. Nosiciel punktu widzenia, odwołując się do ogólnoludzkiej moralności, autorytatywnie stwierdza, że nie splamimy honoru, jeśli nie udzielimy pomocy ludziom złym.

W przypadku bajki Ozierowa morał: „Нам пагубно самим благодарить злодеев” ma charakter aforyzmu wyrażonego przez nosiciela punktu widzenia, obserwującego i opisującego przedstawione w bajce wydarzenie. Komponentem tematycznym o charakterze generalizującym są w nim ludzie uczciwi, którzy w opowiadaniu bajkowym reprezentowani są przez jednostkową postać tematyczną – żurawia. Wniosek zawarty w morale wyciągnięty został na podstawie opisanej w bajce sytuacji oraz kończącej ją frazie wypowiedzianej przez wilka:

Свирепый волк сказал: „Благодари меня,
Что нынешнего дня
Ты в целости свою унесть мог шею
Из-под моих зубов. Теперь себе поди,
Но только в когти мне вперед не попади”.

Morał-aforyzm sformułowany przez autora może jednak w tym przypadku istnieć zarówno łącznie z poprzedzającą go egzemplifikacją, jak też całkiem niezależnie od niej i być stosowany również w innych okolicznościach.

W przeciwieństwie do wariantów prozatorskich, w których narrator usytuowany jest poza światem przedstawionym, w wariantach wierszowanych wychodzi on z ukrycia i przejawia swą obecność w różnorodny sposób. Próbuje oceniać i komentować postacie i ich zachowania, uwidacznia się przez gramatyczną jawność, powiadania o okolicznościach towarzyszących faktowi opowiadania bądź odwołuje się do wiedzy czytelników. We wszystkich wierszowanych wariantach narrator subiektywnie ocenia wilka i jego zachowanie poprzez zastosowane wobec niego epitety: okrutny, bezwzględny, zachłanny, drapieżny, grubiański, ordynarny. Natomiast określenia, które zdają się wyrażać współczucie bądź zrozumienie wobec wilka (np. biedny, poszczący) noszą w sobie podtekst ironiczny. Z kolei żuraw przedstawiony został jako ptak uczynny, ale przy tym naiwny i głupi.

Przejawem gramatycznej jawności narratora w bajce Sumarokowa jest przyznanie się przez niego do niewiedzy na temat tego, jakie jądło było przyczyną udławienia się wilka. Pisze on: „Wilk jadł – nie wiem co” („Волк ел – не знаю что”). W bajce Chieraskowa z kolei narrator wtrąca – na wzór narratora utworu dramatycznego, w zasadzie nieingerującego w tekst sztuki – wskazówki dotyczące przypisania wypowiedzi konkretnej postaci, typu: „on rzecze” („он говорит”). Narrator Ozierowa pisząc o żurawiu, który łowił żaby, przyznaje, że właściwie nie wie, czy robił to dla zabawy, czy też dla zdobycia pożywienia:

Поблизости журавль, для пищи ль, для игрушек, ловил у ручейка зевающих лягушек.

Ten sam narrator odwołuje się również do wiedzy odbiorców, kiedy stwierdza, że żuraw – jak powszechnie wiadomo – był zwierzęciem usługowym („Журавль услужлив, как известно”).

W wierszowanych wersjach bajki o wilku i żurawiu pojawiają się aluzje do świata ludzi. Zachowanie żurawia stało się na przykład pretekstem do wypowiedzenia się na temat chciwości lekarzy. W bajce Chieraskowa czytamy, że wilk nie miał możliwości wezwania lekarza, ponieważ zwierzęta nie korzystają z pomocy lekarskiej. Gdyby jednak taki przypadek miał miejsce w świecie ludzi, to dałby on możliwość zarobku lekarzowi. Inna aluzja do świata ludzkiej rzeczywistości ma miejsce wraz z pojawieniem się żurawia, który:

... не доктор был,
но прибыль он любил.
Хотел о плате с ним договориться.

Również w opisie udzielania pomocy przez żurawia, nazwanego nieprzypadkowo lekarzem zwierzęcym, narrator odwołuje się do praktyki lekarskiej pisząc:

Употребил к тому не капли и не масть,
Но всунутую шею в пасть.
Кость вытащил поспешно.
Лишь опыт своего искусства учинил,
То платы запросил.

Warto zauważyć, że autorzy wierszowanych wersji bajki o wilku i żurawiu dążą do antropomorfizacji swych zwierzęcych bohaterów. Odbywa się ona przez opisywanie ich sposobów postępowania za pomocą leksyki właściwej zachowaniom ludzkim. I tak bohaterowie są usługowi, pomagają potrzebującym, krzyczą, proszą o zapłatę, jedzą śniadanie, machają rękami, wynajmują innych za określoną cenę, zarabiają pieniądze, obiecują nagrodę, przysięgają itd. Autorzy starają się też odzwierciedlać stany psychiczne swych postaci, które proszą o coś ze łzami, śmieją się z komicznych – w ludzkim rozumieniu – sytuacji, odczuwają w ludzki sposób cierpienia fizyczne. Znamienne, że nie mamy tu do czynienia ze zwykłą zwierzęcą przebiegłością, ale pełną hybrydyzacją świata zwierząt i ludzi, a co za tym idzie, przenikaniem się dwóch planów semantycznych, prowadzącym często do komicznych efektów⁹.

Jak mogliśmy zauważyć, wierszowane wersje bajki o wilku i żurawiu odchodzą od poważnego, dydaktycznego traktowania ezopowego wątku i przekształcają się w humorystyczne konstrukcje budzące śmiech i wesołość odbiorcy. Efekt ten osiągnięty został nie tylko dzięki wspomnianej hybrydyzacji, ale również ironiczno-humorystycznej manierze narracji oraz komicznym postaciom bohaterów. Śmiesznym jawi się nie tylko wilk, który nieoczekiwanie dla samego siebie i innych stał się bezradnym stworzeniem, ale również żuraw, którego naiwność i prostoduszność powodują, że jest oszukany przez wilka, co więcej nie wzbudza on respektu nawet u żab nonszalancko ziewających w jego towarzystwie.

Jeśli chodzi o język i system wersyfikacyjny wierszowanych wersji bajki o wilku i żurawiu, to wszystkie z nich napisane są stylem prostym, zbliżonym do mówionego, czasami rubasznym, zawierającym zwroty językowe charakterystyczne dla mowy potocznej. Najbardziej konserwatywny jeśli chodzi o zastosowane metrum jest Trediakowski, który jeszcze posługuje się rymowanym parzystym trzynastozgłoskowcem, przekształcanym jedynie w niektórych wersach w wiersz sylabotoniczny. Sumarokow natomiast stosował już wolny, różnospowowy jamb, zaś Chieraskow i Ozierow nieregularny wiersz toniczny z nieregularnymi rymami. Na przykładzie różnych pod względem chronologicznym,

⁹ Z. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 298.

choć nie tak znów odległych od siebie wariantów bajki o wilku i żurawiu, możemy obserwować ewolucję, jaką wiersz rosyjski przechodził w XVIII wieku: od sztucznie wprowadzonego do poezji rosyjskiej wiersza sylabicznego do najbardziej odpowiadającego naturze języka rosyjskiego wiersza tonicznego.

Przedstawiony materiał pozwala twierdzić, że sięganie przez rosyjskich twórców XVIII wieku po tradycyjny, wielokrotnie opracowywany wątek ezopowy spowodowane było zapewne względami emulacyjnymi i chęcią sprawdzenia własnych umiejętności. Pod ich piórem bajka o charakterze parenetycznym przekształcała się w pełne lekkości, żartobliwe bajkowe historyjki o charakterze ludycznym, które stopniowo pozbawiano tradycyjnego dla dydaktycznej bajki ezopowej werbalnie i graficznie wyrażonego morału. Osiemnastowieczni twórcy nadali swym bajkowym utworom w pełni dojrzały kształt artystyczny. Wprowadzili do nich elementy antropomorfizujące (np. porównania do ludzkiej rzeczywistości, opis przeżyć i stanów zwierzęcych bohaterów), dzięki którym bajkowe postaci stały się bogatsze wewnętrznie, a przez to bardziej wiarygodne. W wierszowanych bajkach o wilku i żurawiu dużo większa rola przypadła narratorowi, który wychodzi z ukrycia i przejawia swą obecność w różnorodny sposób. W rezultacie wniesionych zmian, tradycyjny wątek zyskał niewątpliwie na atrakcyjności i w odmienionej formie był w stanie zwrócić na siebie uwagę nawet znającego go już odbiorcy.

Bajkę o wilku i żurawiu znajdujemy również w repertuarze wybitnego rosyjskiego dziewiętnastowiecznego bajkopisarza – Iwana Kryłowa. Chociaż zwykło się akcentować nowatorstwo metody twórczej Kryłowa, to jednak przykład omawianej przeze mnie bajki dowodzi, że pewne rozwiązania artystyczne zastosowane przez niego były wprowadzone już wcześniej przez bajkopisarzy tworzących w wieku XVIII, czego apologeci rosyjskiego La Fontaine'a zdają się nie zauważać. Przyjrzyjmy się w związku z tym Kryłowowskiemu wariantowi bajki o wilku i żurawiu, napisanemu w roku 1816:

Что волки жадны, всякий знает:
 Волк, евши, никогда
 Костей не разбирает.
 Зато на одного из них пришла беда:
 Он костью чуть не подавился.
 Не может Волк ни охнуть, ни вздохнуть;
 Пришло хоть ноги протянуть!
 По счастью, близко тут Журавль случился.
 Вот кой-как знаками стал Волк его манить
 И просит горю пособить.
 Журавль свой нос по шею

Засунул к Волку в пасть и с трудностью большою
 Кость вытащил и стал за труд просить.
 „Ты шутишь! – зверь вскричал коварный. –
 Тебе за труд? Ах ты, неблагодарный!
 А это ничего, что свой ты долгий нос
 И с глупой головой из горла цел унес!
 Поди ж, приятель, убирайся,
 Да берегись: вперед ты мне не попадайся”¹⁰.

Kryłow w ślad za Trediakowskim i Chieraskowem zrywa z tradycyjną dla bajki ezopowej dychotomiczną strukturą utworu, tworząc żartobliwą miniaturową historyjkę na temat przykrej przygody wilka. Utwór Kryłowa wykazuje wiele cech wspólnych z napisaną w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku bajką Ozierowa. Ekspozycja w obu tekstach sprowadza się do charakterystyki wilków, jako pewnej zbiorowości słynącej z żarłoczności. Następnie obaj narratorzy skupiają uwagę na jednym jej przedstawicielu, któremu z tej właśnie przyczyny przydarzyło się nieszczęście. W podobny sposób opisane również zostały cierpienia wilka, który pomimo bólu trzeźwo myśli i stosując elementy gry aktorskiej potęguje ogrom swych cierpień zboląłą miną i błagalnym wyrazem oczu. Swą mistyfikację przerywa natychmiast po tym, jak żuraw żąda od niego zapłaty. Od tego momentu z wyrachowaniem przeistacza się w zgodną ze swą naturą istotę obłudną, kierującą się w życiu prawem silniejszego. Narrator w bajce Kryłowa prowadzi swą opowieść w sposób swobodny, urozmaicając ją wypowiedziami wilka w mowie niezależnej, które przerywa swymi komentarzami-ocenami. W sposobie wypowiedzi narratora wyczuwalny jest podtekst ironiczno-kpiarski. W przeciwieństwie do osiemnastowiecznych wersji tej bajki, a przede wszystkim bajki Chieraskowa, zawierających odniesienia do ludzkiej rzeczywistości, Kryłow rezygnuje z nich, pozostawiając odbiorcy całkowitą swobodę w interpretacji bajkowej fabuły.

Doceniając zatem mistrzostwo Kryłowa, nie możemy nie dostrzegać tego, co zostało wprowadzone na wcześniejszych etapach kształtowania tej formy gatunkowej. Dokonania artystyczne rosyjskiego bajkopisarza nie byłyby bowiem możliwe bez wcześniejszych – nie zawsze udanych – eksperymentów przeprowadzanych przez osiemnastowiecznych bajkopisarzy. Rozwiązania, które zostały przez nich wypracowane, zostały w dużej części przejęte przez Kryłowa, który umiał doprowadzić je do perfekcji. Dotyczy to również języka bajek Kryłowa, który w zasadniczym stopniu został ukształtowany przez osiemnastowiecznych twórców.

¹⁰ И.А. Крылов, *Полное собрание сочинений*, ред. Д. Бедный, т. 3, Москва 1946, s. 135.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje źródłowe

- Баркли И., *Аргенида*, пер. В. Трелиаковский, Санкт-Петербург 1751.
- Богодаров Ф., *Нравственный пластырь*, Москва 1792.
- Богомолец Ф., *Из одной чрезвычайности в другую, или У Суеверова другая свадьба*, пер. А.А., Москва 1792.
- Боярдо М., *Влюбленный Роланд*, Санкт-Петербург 1777.
- Бретон Р. де ла, *Ножка Фаниеттина, или Сирота французская*, Санкт-Петербург 1774.
- Брусилов Н., *Гваделупской житель*, Санкт-Петербург 1800.
- Вергилий Марон, *Еней*, Санкт-Петербург 1770.
- Виланд К.М., *Зеркало для всех*, ч. I, Калуга 1795.
- Возмущение против Венеции*, пер. Я. Козельский, Санкт-Петербург 1764.
- Воображении Петрарковы, или Письмо его к Лоре*, пер. А. Тинков, Санкт-Петербург 1768.
- Гесснер С., *Авелова смерть*, пер. И. Захаров, Санкт-Петербург 1781.
- Гроций Г., *Истинное благочестие Христианское доказано против безбожников, язычников, жидов и махометан*, пер. П. Алексиев, Москва 1768.
- Детская книга*, Москва 1770.
- Диоптра, или Зерцало мирозрительное, представляющее в себе суету сего света*, пер. И. Трелиакский, Москва 1781.
- Древнерусская притча*, сост. Н.И. Прокофьев, Л.И. Алехина, Москва 1991.
- Дружеския советы и увещания*, пер. П. Шаликов, Москва 1799.
- Дух Бюффона*, пер. А. Малиновский, Москва 1783.
- Еней*, пер. В. Петров, Санкт-Петербург 1770.
- Епиктита стоического философа Энхиридион и Апофегмы и Кевита Фиевейскаго Картина, или изображение жития человеческого*, пер. Полетика Григорий, Санкт-Петербург 1759.
- Захарьин П., *Арфаксад, халдейская повесть*, Москва 1793.
- Кадм и Гармония*, пер. М. Херасков, Москва 1789.
- Квинта Курция История о Александре Великом царе Македонском*, пер. С. Крашенников, Санкт-Петербург 1750.
- Комедии Публия Терентия Африканикаго, переведенныя с латинскаго на российский язык*, Санкт-Петербург 1773.
- Крылов И.А., *Полное собрание сочинений*, ред. Д. Бедный, т. 3, Москва 1946.
- Левшин В., *Русские сказки*, ч. IV, Москва 1783.

- Лекарство от задумчивости, или сочинения М.Д. Чулкова*, сост. М. Плюхановой, Москва 1989.
- Лети Г., *История Елисаветы, Королевы аглинской*, пер. А. Рознотовский, Санкт-Петербург 1782.
- Лодоик, или Нравственные наставления для пользы и увеселения юношества*, пер. Н. Анненский, Санкт-Петербург 1799.
- Лукин В.И., *Награжденное постоянство*, Санкт-Петербург 1765.
- Лукин В.И., *Сочинения и переводы В. Лукина*, Санкт-Петербург 1765.
- Львов П., *Российская Памела или История Мариш, добродетельной Поселянки*, ч. 1, Санкт-Петербург 1789.
- Львов П.Ю., *Роза и Любим*, http://az.lib.ru/l/lxwow_p_j/text_0020.shtml (доступ 26.06.2020).
- Мал золотник да дорог*, Москва 1792.
- Мемье Ж. де, *Граф Сент-Меран, или Новья заблуждения сердца и ума*, Санкт-Петербург 1795.
- Мерсье Л.С., *Судья*, пер. А. Лабзин, Москва 1788.
- Миалтон Д., *Потерянный рай*, Москва 1795.
- Мопертюи, *Опыт нравоучительной философии*, Санкт-Петербург 1777.
- Нещастная женищина, или история о Элизе Виндгаме*, пер. М. Превлоцкий, Москва 1788.
- Николев Н.П., *Розана и Любим*, Москва 1781.
- Новиков И., *Похождения Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки*, ч. I, Санкт-Петербург 1785.
- Новиков И., *Похождения Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки*, ч. II, Санкт-Петербург 1786.
- Новья басни и повести*, пер. М. Базилевичев, Москва 1799.
- Нравоучительныя и полезныя разсуждения выбранныя из разных авторов*, пер. И. Приклонский, Москва 1761.
- Осипов Н., *Вергилиева Енейда, вывороченная на изнанку*, Санкт-Петербург 1791.
- Палефата греческого писателя о невероятных сказаниях*, пер. Ф. Туманский, Санкт-Петербург 1791.
- Переписка двух адских вельмож Амабека и Амамека*, пер. А. Писарев, Москва 1792.
- Персидския письма из сочинений Г. Монтескю*, пер. Ф. Поспелов, Санкт-Петербург 1789.
- Петрарка Ф., *Воображении Петрарковы, или Письмо его к Лоре*, пер. А. Тинков, Санкт-Петербург 1768.
- Пирон А., *Страсть к стихотворству*, Санкт-Петербург 1783.
- Письма для исправления сердца и разума, писанныя к одной знатной девице*, пер. И. Глазнов, Санкт-Петербург 1794.
- Полное собрание сочинений И.А. Крылова*, т. 1, Санкт-Петербург 1904.
- Попов М., *Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова*, Санкт-Петербург 1772.

- Похищение Прозерпины*, пер. Е.П. Люценко, А. Котельницкий, Москва 1795.
- Похождение Кереа и Каллирои*, пер. И. Акимов, Санкт-Петербург 1763.
- Прево А., *Приключения маркиза Г... или Жизнь благородного человека оставившего свет*, пер. И. Елагин, Санкт-Петербург 1761.
- Превращения Овидиевы с примечаниями и Историческими объяснениями, или Похождение языческих богов и полубогов от начала мира*, пер. К. Рембовский, Москва 1794.
- Приключения агличанина Едуарда Вальсона*, пер. Е.Н., Тамбов 1790.
- Радищев А., *Путешествие из Петербурга в Москву*, Ленинград 1969.
- Роллен Ш., *Древняя история об Египтянах, о Карфегенянах, об Ассирианах, о Вавилонянах, о Мидянах, Персах, о Македонянах и о Греках*, пер. В. Третьяковский, Санкт-Петербург 1749.
- Саси Г. де, *Друзья соперники*, пер. Т. Захарьин, Санкт-Петербург 1779.
- Семенов П., *Товарищ разумный и замысловатый*, Санкт-Петербург 1764.
- Сирота аглинская или история о Шарлотте Суммерс*, пер. Е. Харламов, Санкт-Петербург 1763.
- Сочинения и переводы Владимира Лукина*, ч. 1–2, Санкт-Петербург 1765.
- Сочинения и переводы И.С. Баркова 1762–1764 с биографическим очерком автора*, Санкт-Петербург 1872.
- Спутник и собеседник веселых людей*, пер. Х. Добросердов, Москва 1783.
- Сумароков А.П., *Вор*, [w:] Ю.В. Стенник, *Русская сатира XVIII века*, Ленинград 1985.
- Сумароков А.П., *Избранные произведения*, вступит. ст., подготовка текста и примеч. П.П. Баркова, Ленинград 1957.
- Сумароков А.П., *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе*, ч. I–VII, Москва 1781.
- Сусанна, или Торжество невинности над клеветою двух злобных судей израильских*, пер. А. Лопухин, Москва 1791.
- Сушков М.В., *Российский Вертер*, [w:] *Русская сентиментальная повесть*, Москва 1979.
- Тальман П., *Езда в остров любви*, пер. В. Третьяковский, Санкт-Петербург 1730.
- Творений веламудраго Платона часть первая*, пер. М. Пахомов, Санкт-Петербург 1780.
- Тилемахида, или Странствование Тилемаха сына Одиссея*, пер. В. Третьяковский, Санкт-Петербург 1766.
- Торжество Амура над целомудрием, или Змей притаившийся под цветами*, Санкт-Петербург 1799.
- Третьяковский В., *Сочинения и переводы*, Санкт-Петербург 1752.
- Тысяча и одна ночь*, Москва 1795.
- Тюрпен Ф.А., *История о правлении древних республик с показанием причин их возвышения и упадка*, Москва 1788.
- Фенелон, *Забавы в уединении для всякого возраста и состояния людей*, Москва 1797.
- Философическая и политическая история о заведениях и коммерции европейцев в обеих Индиях*, сочиненная аббатом Рейналем, ч. 5, Санкт-Петербург 1834.
- Эдип, трагедия Г. Волтера*, пер. А. Голицын, Москва 1791.

- Эзоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа, пер. С. Волчкова, Санкт-Петербург 1747.
- Эккартсгаузен, *Благоразумие соединенное с добродетелию, или Политика мудраго*, Москва 1795.
- Эмин Н., *Подражания древним*, Санкт-Петербург 1795.

Bibliografia przedmiotowa

- Abramowska Z., *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991.
- Borowy W., *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921.
- Brang P., *Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770–1811*, Wiesbaden 1960.
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980.
- Dedecius K., *Notatnik tłumacza*, Warszawa 1988.
- Dawna facecja polska (XVI–XVII w.)*, oprac. J. Krzyżanowski, K. Żukowska-Billip, Warszawa 1960.
- Dąbrowska M., *Rosyjska opowieść sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Dunlop J., *History of Prose Fiction*, t. 2, London 1888.
- Fulińska A., *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.
- Giesemann G., *G. Kotzebue in Rußland (Materialien zu einer Wirkungsgeschichte)*, Frankfurt am Main 1971.
- Krzyżanowski J., *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999.
- Lipatow A.W., *Wpływy literackie a wspólność typologiczna*, „Pamiętnik Literacki” 1981, R. LXXII, z. 2, s. 127–146.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984.
- Małek E., *Gatunek facecji w literaturze rosyjskiej drugiej połowy XVII i XVIII wieku*, „Studia Polono-Slavica-Orientalis. Acta Litteraria” XI, s. 7–15.
- Małek E., *Источники и литературная история „Повести об Аквитане”*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, т. XLIII, Ленинград 1990, s. 101–113.
- Małek E., *Literatura dawnej Rusi w twórczości pisarzy rosyjskich drugiej połowy XIX wieku*, Bydgoszcz 1982.
- Małek E., *О некоторых источниках „Похождения Ивана гостинного сына” И. Новикова*, „Zeszyty Naukowe WSP. Studia Filologiczne” 1985, z. 18, s. 115–123.
- Małek E., Wawrzyńczyk J., *Mały słownik terminologiczny literatury, folkloru i kultury staroruskiej*, Łódź 1995.
- Małek E., *Русская комическая опера на службе у просвещенного монарха*, [w:] *Pisarz i władza (Od Awwakuma do Sołżenicyna)*, red. B. Mucha, Łódź 1994, s. 42–48.

- Małek E., *Staropolska proza narracyjna w procesie literackim Rosji wieku XVII i XVIII*, Łódź 1983.
- Mikulski T., *Walka o język polski w czasach Oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1951, R. XLII, z. 3–4, s. 796–815.
- Mucha B., *Rosyjscy pisarze pańszczyźniani*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 1999, nr 1, s. 33–34
- Oesterly H., *Gesta Romanorum*, Berlin 1872.
- Orłowska A., *В кругу масонской мистики. Повесть Михаила Хераскова „Золотой прут”*, [w:] *Русская проза эпохи Просвещения. Новые открытия и интерпретации*, red. Э. Малэк, Łódź 1996, s. 36–42.
- Senger A., *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert (1734–1746)*, Bonn 1972.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Starosta A., *К изучению светской печатной книги второй половины XVIII века (сборники смешанного состава)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 1988, t. 22, s. 47–58.
- Starosta A., *„Повесть о Фроле Скобееве” в обработке Ивана Новикова*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 1989, t. 25, s. 13–22.
- Warda A., *Od imitacji do plagiatu. Z badań nad etyką literacką w osiemnastowiecznej Rosji*, „Slavia Orientalis” 2005, nr 4, s. 515–526.
- Warda A., *„Przypadki Iwana, syna kupieckiego” Iwana Nowikowa. Analiza monograficzna na tle kultury literackiej rosyjskiego Oświecenia*, Łódź 1996.
- Warda A., *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2003.
- Ziętarska J., *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław 1969.
- Ziętarska J., *Etyka – estetyka – filologia. U źródeł dawnej myśli translatorskiej*, [w:] *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*, Warszawa 1997, s. 29–39.
- Ziętarska J., *O sposobach wyrażania dawnej myśli translatorskiej*, [w:] *Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia Ucraina e Russia XVI–XVIII secolo a cure di G. Brogi Bercoff, M. Di Salvo, L. Marinelli, Alessandria* 1999, s. 7–10.
- Адрианова-Перетц В.П., *Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века*, „Известия отделения русского языка и словесности Академии наук” 1929, т. II, кн. 2, с. 377–400.
- Адрианова-Перетц В.П., *Западноевропейская городская новелла в русской рукописной литературе XVIII в.*, [w:] *Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения М.П. Алексеева*, Москва–Ленинград 1966, s. 13–18.
- Антонов В.Н., *Фонвизин и Германия*, [w:] *Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей*, Москва 1987, s. 300–305.
- Бегунов Ю.Л., *Повесть о Фроле Скобееве и литературное движение первой четверти XVII в.*, [w:] *Studi slavisticini ricordio di Carlo Verdiani. A cura di Anton Maria Raffo*, Pisa 1979, s. 11–32.

- Болотов А.Т., *Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных российских, так и переведенных с иностранных языков*, „Литературное наследство” 1933, т. 9–10, s. 194–221.
- Веселова А.Ю., „Российская Памела” П.Ю. Львова: особенности национальной добродетели [w:] *Образы России в научном, художественном и политическом дискурсах (История, теория, педагогическая практика). Материалы научной конференции (4–7 сентября 2000 года)*, Петрозаводск, 2001, s. 94–98.
- Гаспаров М.Л., *Античная литературная басня*, Москва 1971.
- Гачечиладзе Г., *Введение в теорию художественного перевода*, Тбилиси 1970.
- Демкова Н.С., Дмитриева Р.П., Салмина М.А., *Основные проблемы в текстологическом изучении оригинальных древнерусских повестей*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1964, т. 20, s. 139–179.
- Державина О.А., *Фацеции*, Москва 1962.
- Дунаев Б.И., *История о российском дворянине Фроле Скобееве*, Москва 1916.
- Душечкина Е.В., *Стилистика русской бытовой повести XVII века. Повесть о Фроле Скобееве*, Таллин 1986.
- Жирмунский В.М., *Гете в русской литературе*, Ленинград 1981.
- История русской переводной художественной литературы*, отв. ред. Ю.Д. Левин, т. 1, Санкт-Петербург 1995.
- Кочеткова Н.Д., *Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания)*, Санкт-Петербург 1994.
- Кубасов И.А., *Александр Петрович Беницкий (Историко-литературный очерк)*, Санкт-Петербург 1900.
- Кубачева В.Н., „Восточная” повесть в русской литературе XVIII – нач. XIX века, „XVIII век” 1962, сб. 5, s. 295–315.
- Кукушкина Е.Д., *О драматическом компоненте в прозе XVIII века*, „XVIII век” 1991, сб. 17, s. 48–61.
- Кусков В.В., *История древнерусской литературы*, Москва 1977.
- Литературный энциклопедический словарь*, ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва 1987.
- Лихачев Д.С., *Историческая поэтика русской литературы*, Санкт-Петербург 1997.
- Лихачев Д.С., *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1979.
- Лихачев Д.С., *Русская культура нового времени и древняя Русь*, [w:] *Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв.*, Труды Отдела древнерусской литературы, т. XXVI, Ленинград 1971, s. 3–7.
- Международные связи русской литературы. Сборник статей*, ред. М. Алексеев, Москва–Ленинград 1963.
- Москвичева Г.В., *Русский классицизм*, Москва 1986.
- Николаев С.И., *Литературная культура петровской эпохи*, Санкт-Петербург 1996.

- Падучева Е., *О семантических связях между басней и ее моралью (на материале басен Эзопа)*, „Труды по знаковым системам”, IX, Тарту 1977, s. 27–54.
- Повести разумные и замысловатые. Популярная бытовая проза XVIII века*, ред. С.Ю. Баранов, Москва 1989.
- Проблемы изучения русской литературы XVIII в. От классицизма к романтизму*, Ленинград 1974,
- Пыпин А., *Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских*, Санкт-Петербург 1857.
- Рак В.Д., *Библиографические заметки о переводных книгах XVIII века*, [w:] *Труды Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина*, Москва 1969, т. 11, s. 145–156.
- Рак В.Д., *Библиография анонимных переводов XVIII века (Итоги и задачи)*, [w:] *Материалы научно-методической конференции Кафедры иностранных языков Ленинградского института советской торговли им. Ф. Энгельса*, Ленинград 1969, s. 65–70.
- Рак В.Д., *Материалы к изучению сборника И.В. Новикова „Похожение Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки”, „XVIII век”* 2002, сб. 22, s. 122–154.
- Рак В.Д., *Переводы в журнале „Чтение для вкуса, разума и чувствований”, „XVIII век”* 1993, сб. 18, s. 230–261.
- Рак В.Д., *Русские литературные сборники и периодические издания второй пол. XVIII века. Автореферат на соиск. уч. степ. доктора филол. наук*, Ленинград 1990.
- Ревелли Дж., *Образ „Марши, российской Памелы” П.Ю. Львова и его английский прототип*, „XVIII век” 1999, сб. 21, s. 296–302.
- Русская литература XVIII века*, сост. Г.П. Макогоненко, Ленинград 1970, s. 75.
- Русская литература XVIII века. 1700–1775. Хрестоматия*, сост. В.А. Западов, Москва 1979.
- Русский и западноевропейский классицизм: Проза*, ред. А. Курилов, А. Смирнов, Л. Сазонова и др., Москва 1982.
- Сазонова Л., *От басни барокко к басне классицизма*, [w:] *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII–XVIII вв.*, отв. ред. А.Н. Робинсон, Москва 1989, s. 118–148.
- Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века*, т. 1–5, Москва 1962–1975.
- Серман И.З., *Русская литература XVIII века и перевод*, [w:] *Мастерство перевода*, Москва 1963, s. 337–372.
- Серман И.З., *Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира*, Ленинград 1973.
- Сиповский В.В., *Влияние „Вертера” на русский роман XVIII столетия*, Санкт-Петербург 1906.
- Сиповский В.В., *Очерки из истории русского романа*, т. 1, вып. 1, Санкт-Петербург 1905.
- Сиповский В.В., *Очерки из истории русского романа*, т. 1, вып. 2: *XVIII век*, Санкт-Петербург 1910.

- Слободская Н.И., Сумароков – переводчик немецких поэтов, [w:] *Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века*, Казань 1969, s. 300–305.
- Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 1–3, Ленинград/Санкт-Петербург 1988–2010.
- Стенник Ю.В., Роль А.П. Сумарокова в развитии русской басни, [w:] *Сумароковские чтения. Материалы всероссийской научно-практической конференции*, Санкт-Петербург 1993, s. 25–32.
- Топоров В.Н., „Склонение на русские нравы” с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского Недоросля, [w:] *Текст – культура – семиотика нарратива. Труды по знаковым системам. XXIII*, Тарту 1989, s. 337–372
- Федоров А.В., *Введение в теорию перевода*, Москва 1953.
- Федоров А.В., *Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки*, Ленинград 1983.
- Федоров А.В., *Русские писатели о переводе XVIII–XX вв.*, Ленинград 1960.
- Хрестоматия по русской литературе XVIII века*, сост. А. В. Кокорев, Москва 1965.
- Чижевский Д., *Deutsche Mystik in Russland; Jacob Boehme in Russland*, [w:] *Aus zwei Welten*, Mouton 1956, s. 179–230.
- Шеломова А.О., Каримиан Ф., *Восточные сюжеты в русской журнальной прозе второй половины XVIII века: тексты, жанровая специфика, идейные приоритеты*, „Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика” 2013, № 3, s. 9–18.
- Шелоник М.И., *Восток в русской литературе XVIII века*, [w:] *Русская культура и Восток. Третьи крымские чтения*, Симферополь 1993, s. 52–57.
- Эткинд Е., *Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина*, Ленинград 1975.
- Якубовский В., П.Н. Берков и проблемы польско-русских литературных связей, „XVIII век” 1966, сб. 7, s. 415–418.