UNIWERSYTET WARMIŃSKO-MAZURSKI W OLSZTYNIE
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta Polono-Ruthenica XIII 2008

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU WARMIŃSKO-MAZURSKIEGO
OLSZTYN 2008

Komitet Redakcyjny
Bazyli Białokozowicz (Olsztyn), Wiktor Choriew (Moskwa), Jan Czykwin (Białystok),
Andrzej Ksenicz (Zielona Góra), Czesław Lachur (Opole), Natalia Lichina (Kaliningrad),
Joanna Mianowska (Bydgoszcz), Leontij Mironiuk (Olsztyn), Igor Brewka (Olsztyn, sekretarz),
Walenty Piłat (Olsztyn, przewodniczący), Tatiana Rybalczenko (Tomsk), Michał Sarnowski (Wrocław),
Andrzej Sitarski (Poznań), Swietłana Waulina (Kaliningrad), Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa)

Recenzenci
Halina Chałacińska-Wiertelak
Stefan Grzybowski

Redaktor tomu
Walenty Piłat

Redaktor wydawniczy
Elżbieta Pietraszkiewicz

Projekt okładki
Barbara Lis-Romańczukowa

Adres redakcji
Instytut Neofilologii
ul. Kurta Obitza 1, 10-725 Olsztyn
tel./fax. (0-89) 527-58-47, e-mail: rus.human@uwm.edu.pl

ISSN 1427–549 X

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. (0-89) 523 36 61, fax (0-89) 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Ark. wyd. 41,5; ark. druk. 35,25
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 150

Od Redaktora

Prezentujemy kolejny tom czasopisma „Acta Polono-Ruthenica". Jak zwykle publikują w nim swoje rozprawy badacze zajmujący się polsko-wschodniosłowiańskimi kontaktami literackimi, językowymi i kulturowymi. Oczywiście udostępniamy swoje łamy autorom, których teksty, mimo iż nie mieszczą się w tym profilu naszego wydawnictwa, ze względu na niewątpliwą wartość naukową i poznawczą zawsze znajdą naszą akceptację. Z powodu dużej liczby tekstów, zarówno literaturoznawczych, jak i językoznawczych, tym razem zrezygnowaliśmy z działu „Recenzje i omówienia". Uzupełnimy to w kolejnym tomie. „Acta Polono-Ruthenica" jest periodykiem zawsze otwartym na wartościowe i wnoszące do polskiej slawistyki rozprawy naukowe.

Walenty Piłat

Literaturoznawstwo. Kultura

ISSN 1427-549X

Iryna Betko
Olsztyn – Kijów

У пошуках ідентичності: Героїня української жіночої прози рубежа XX–XXI ст.

Проблема ідентичності героя і автора художнього твору в літературознавстві останніх років набуває щораз більшої актуальності[1]. Особлива увага приділяється їй у феміністичних та ґендерних дослідженнях. Категорія ідентичності, запозичена з понятійного апарату філософії[2], в контексті літературознавчого дискурсу розкриває широкі можливості інтерпретації як змісту, так і форми художніх творів, адже концепт ідентичності залежить „від естетичної моделі твору, художньої практики і свідомості митця”[3] тощо. Зокрема, погляд на українську жіночу прозу нової хвилі крізь призму проблеми пошуків ідентичності видається вельми перспективним.

Феміністичне відгалуження українського постмодернізму репрезентує незнаний і нетиповий багатопроблемний всесвіт, що твориться і живе за своїми специфічними законами – мистецькими та психо-екзистенційними. На увагу заслуговує вже сам факт появи в українській літературі з кінця 80-х рр. минулого століття грона талановитих письменниць, об’єктом особливого зацікавлення яких став таємничо-амбівалентний світ людської душі, причому не в останню чергу своєї власної.

---

[1] Назвемо тут лише деякі найважливіші книжкові видання: *Literatury słowiańskie po roku 1989: Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 2: *Feminizm*, pod red. E. Kraskowskiej; t. 3: *Podmiotowość*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej, Warszawa 2005; *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej i M. Buczek, Katowice 2005; *Ґендерна перспектива*, упоряд. В. Агеєва, Київ 2004; *Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: Фрагменти творчості і контексти*, упоряд. Л. Таран, Київ 2002, *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія*, відп. ред. Г. Сивокінь, Київ 1999 та ін.

[2] Див., зокр.: E. Nyży, *Kobieta, ciało, tożsamość: Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003; Ch. Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2003; A. Bielik-Robson, *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*, Warszawa 1997; idem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 1998 та ін.

[3] Див.: B. Czapik-Lityńska, *Tezy o podmiocie, podmiotowości, tożsamości – perspektywa przełomu wieków*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989...*, t. 3, s. 8. Тут і далі переклад з польської мій – І. Б.

До найцікавіших явищ української феміністичної прози рубежа XX–XXI ст. слід віднести творчість Оксани Забужко, Світлани Йовенко, Світлани Касьянової, Євгенії Кононенко, Софії Майданської, Валентини Мастерової, Галини Пагутяк, Любові Пономаренко, Надії Тубальцевої, Наталки Сняданко та ін. У творах цих письменниць з позицій власне феміністично-жіночої, а не патріархально-чоловічої ментальності глибоко і переконливо розкрито багато важливих аспектів трагічної екзистенції сучасної людини: її самотність, втрату критеріїв самоідентифікації особистості, відсутність взаєморозуміння між найближчими людьми, самоствердження коштом інших, різноманітність форм фізичної і психічної агресії тощо. Важко не погодитися з Вірою Агеєвою, що „жінки надто довго про себе й свої претензії до світу говорити не наважувалися, – або ж їх не хотіли почути. [...] Зацікавлення правдою, сказаною жінками-авторками про самих себе, хоч ця правда довго й видавалася надто маленькою, безпотрібною, »мурашиною«, в кожному разі краще за втішання міфами й ілюзіями”[4].

Як підкреслює Тамара Гундорова, „феміністично заанґажована проза Оксани Забужко – апологія жіночої літератури – стає бестселером 1990-х”[5]. Одна з причин такого безпрецедентного успіху закономірно обумовлюється тим, що у прозових творах письменниці (*Інопланетянка* 1989, *Польові дослідження з українського сексу* 1995, *Я, Мілена* 1997, *Дівчатка* 1998, *Казка про калинову сопілку* 1999, *Інструктор із тенісу* 2000, та ін.) уявнює своє непросте обличчя „нова героїня” – „гранично суб’єктивна, сексуальна, інтелектуальна”[6] тощо, яка розпачливо шукає свою справжню ідентичність – творчу, жіночу і власне людську. Ця проблематика по-філософськи неординарно порушується вже в першому прозовому творі Забужко – у „не-фантастичній повісті” *Інопланетянка*. Нараторку, в числі інших, бентежить наступний парадокс: „Сили, що правлять світом, доля, Бог – на який усе ж таки мізерний словник згорилося тут людство за цілу свою історію, надто коли порівняти з тим, що в декотрих мовах існують десятки слів на познаку синьої чи, там, зеленої барви! А спитати б – нащо мені здалися оті тридцять сім, чи скільки їх там, визначень зеленої барви, коли нема жодного, щоб відповісти, хто я в цім світі?..”[7].

---

[4] В. Агеєва, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2003, с. 283–284.

[5] Т. Гундорова, *Феміністичний постмодерн*, [в:] idem, *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*, Київ 2005, с. 125.

[6] Ibidem.

[7] Цит. за: О. Забужко, *Сестро, сестро: Повісті та оповідання*, передм. В. Скуратівський, вид. 2, Київ 2004, с. 211.

Екзистенціальна глибина і філософічність порушеної письменницею проблеми обумовлюється тим, що „просту відповідь на питання »ким я є« можна знайти тільки в букварі. [...] Тим часом лишаються нам ті моделі особистості та реальності", – картезіанська, герменевтична, структуралістська тощо, – „які всупереч усім труднощам допомагають розуміти людину і її суб'єктність, допомагають шукати відповіді на старі питання: хто я? куди прямую? чим є моє »я« і »не-я« у світі? Правдоподібно, кожен з концептів суб'єктності дасть якусь часткову відповідь"[8].

Проблема пошуку ідентичності в різних її аспектах видається одним із тих найістотніших ідейних стрижнів, що об'єднує у своєрідну смислову цілість мало не всі прозові твори Забужко – зовні такі неподібні не лише за сюжетами, але й за характерами протагоністок, різних за віком, темпераментом, соціальним статусом, родом занять і т.д., які на додаток шукають себе у різних часо-просторових реаліях: у світі фізичному, метафізичному та „ефірному"; у міфологічно-неозначеному українському селі часів Гетьманщини і в історично конкретному волинському селі років Голодомору; у США та в Україні – у провінційному Луцьку й у столичному Києві другої половини XX і початку XXI ст.

Одною з найбільш показових іпостасей протагоністки Забужко виступає багато в чому „автобіографічна" письменниця, авторка прози і віршів, яка прагне творити на межі людських можливостей, осягаючи за посередництвом мистецтва слова вищі рівні духовної свідомості, недоступні й по суті непотрібні істотам, закоріненим у „плоть, плоть, плоть", „що через постійну, з віком трошки жалюгідну готовність тішитися життям утрачають нагоду будь-що в ньому розуміти"[9]. Так, *інопланетянка* Рада (Аріадна) Д. у певному сенсі „хотіла цілий вік тільки одного – жити як усі, чому ж у неї нічого не виходило?..", – питає вона сама себе й сама-таки дає на це питання справді безкомпромісну відповідь: „ти – позірно рухаючись, розмовляючи, сміючись, гніваючись, хвилюючись так само, як вони [...] – одночасно є відділена від них скляною стіною, [...] – чужинка, диверсантка, підступно вникла в їхній світ, ні, ще страшніше – інопланетянка"[10]. Але це – тільки одна сторона глибокого внутрішнього конфлікту героїні, тоді як інша полягає на тому, що письменниця зі світобаченням виразно окресленої містичної орієнтації, якій так і „не вдалося обрости хоч трохи тривкою життєвою плоттю", болісно балансувала між непереможним, навіть за ціну

[8] Див.: B. Czapik-Lityńska, *Tezy o podmiocie*..., s. 8, 11.
[9] Цит. за: О. Забужко, *Сестро, сестро*..., с. 208, 203.
[10] Ibidem, с. 205, 202.

життя, прагненням тільки їй одній властивого творчого самовиразу та шаленим опором художньої матерії: „а хто це чує і бачить, той [...] кам'яним стане" – „по коліна", „по пояс" і, нарешті, „увесь"[11]. Так, послуговуючись засобами притчевого мовлення, вказує авторка на іншу грань „скляної стіни", яка пролягає через душу жінки-митця, відчужуючи її творчість від її буття.

У свою чергу дар і прагнення бачити та відтворювати світ на межі людських можливостей неминуче втягає до свого потужного силового поля і той арсенал мистецьких засобів, по які сягає жінка-авторка. Наприклад, героїня *Польових досліджень*... „змислово любила слово – насамперед на звук, але звук щільним неводом волік за собою фактуру, консистенцію, запах і, ясна річ, колір також: кольором були наділені не тільки поодинчі слова, особливо вчувався він при переході з одної мови на іншу, – кожна-бо мала свій, мінливо-ряхтючий, *основний тон* випромінювання [...] звісно, рідна була найпоживніша, найцілющіша для змислів"[12].

Дальше осмислення героїнею *Польових досліджень*... своєї творчої ідентичності наводить її на скептично-контроверсійні думки щодо заанґажованості в мистецьку творчість як диявольської спокуси („церковно-слов'янщина марно виціляє застережливого сухого перста: »изкусство« – від »изкус«, спокуса, ота сама, в яку молитва просить не ввести"), а також щодо амбівалентності самої психо-духовної природи прагнення „бути автором" як такого, адже власне цього аргументу, за Якобом Бьоме, ужив диявол, відповідаючи, „чому він залишив небеса". Разом з тим, розважаючи межі творчих можливостей митця, які небезпечно порушувати, замислюючись „над питанням *авторських прав* – над тим, що ми дійсно *можемо*, а до чого нам зась?", протагоністка парадоксальним чином проникає в нові сокровенні таємниці буття, а відтак усвідомлює нові аспекти своєї *авторської*, творчої ідентичності: „Хотіти бути автором – творити – зазіхнути на виключну прероґативу Бога. Бо ніхто з нас насправді не творить [...] Все, що нам дано – як дітям на забавку – то готові порізнені скалочки дійсності, фраґменти, подробиці, кольорові фішки якоїсь великої, неосяжної головоломки, по яких рачкуємо, не підводячи зору, обмацуємо, облизуємо, обнюхуємо собі в кайф, цілком безневинне й приємне заняття, – тільки штука в тому, що фішки часом [...] вдається стулити за невідь-звідки-взятим, нікому-неозброєним-оком-невидним *планом*, у якому знати

[11] Ibidem, с. 202, 207, 208.

[12] Цит. за: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: Роман*, Київ 1998, с. 47–48.

пульсацію самостійного, немовби вже й органічного життя. Тоді-то врубається наша авторська (ха-ха!) гординя: днемось, гоношимось і уявляємо себе творцями, – а то просто відслонивсь був нам на шпаринку окрайчик первісного *генерального* плану, того самого, за яким було колись *сотворено* світ – з нічого, цільним і прекрасним, і від якого людство [...] відступилося", хоча, по великій Милості Божій, „*допуск до плану* за нами ще зберігається, – індивідуальний допуск"[13]. Цей останній розкриває широкі перспективи мистецького осмислення не лише, послуговуючись окресленнями Григорія Сковороди, „макрокосму", але й „мікрокосму", – тобто, світу людської душі.

Як слушно зауважує Ева Красковска, „рефлексія літературознавства з-під знаку фемінізму майже завжди вихиляється в керунку антропології культури, соціології, філософії чи психології"[14]. Зокрема, проблема пошуку власної ідентичності практично в усіх прозових творах Забужко уявнює глибиннопсихологічне підґрунтя. На цьому понятнійному рівні свій *індивідуальний допуск до плану* протагоністки великою мірою реалізують у процесі самопізнання внутрішнього світу своєї душі, відчайдушних намагань вивести на „світло свідомості" тих прихованих „персонажів", що *de facto* панують у цьому світі, перетворюючи особистість на маріонетку. Свідоме розототожнення з численними масками персони (в якій Карл Ґустав Юнґ вбачав штучну зовнішню личину особистості) та респектабельними соціальними ролями (а їх у прозі Забужко нараховується чимало – рафінована інтелектуалка, поважно перейнята ідеєю національного відродження, талановита початкуюча письменниця, приваблива в усіх відношеннях, перспективна телезірка, що робить карколомну кар'єру, пристрасна коханка, віддана подруга, слухняна донька, „таткова дівчинка, очко в лобі", *дєвочка-отлічніца* з предиспозиціями неформальної харизматичної лідерки і т.д., й усі вони несуть на собі більш або менш виразний відтінок авторської іронії) є першим кроком на шляху пізнання свого сокровенного внутрішнього єства. На цьому шляху на духовно зростаючу особистість чекає поважне випробування – конфронтація з тінню, тобто, необхідність осмислення і прийняття тієї болісної правди про себе, до якої пересічна „зовнішня" людина, що ототожнює себе виключно зі своєю персоною (тобто, соціальною роллю або маскою) не в стані признатися не тільки іншим, але й самій собі.

---

[13] Ibidem, c. 86, 98, 99–100.

[14] Див.: E. Kraskowska, *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989*..., t. 4, s. 12.

За Юнґом, на зміст тіні складаються, як правило, оті репресовані, „витіснені" – через свою несумісність з „ідеальним" образом *ego* – мотиви, що охоплюють не лише негативні, „темні" аспекти сокровенного глибинно-психологічного життя індивідуальності, але також інфантильні, наївно-недосконалі, стихійно-інстинктивні тощо прояви її натури. Окреслена проблематика є актуальною в прозі Забужко. Передусім ознаки соціально непристосованої і в цьому сенсі „тіньової" поведінки характерні для *інопланетянки* Ради Д., яка погано адаптується до умов свого оточення, має проблеми з нав'язанням тісніших контактів з людьми, зі створенням традиційної стабільної родини, не вміє *жити як усі*. Щодо інших героїнь Забужко, негрізні тіньові прояви їх натур асоціюються передусім з образами інфантильно-ювенального плану. Це „бідна, нелюблена, покинута на вокзалі дівчинка" з *Польових досліджень*..., що безупинно „скоголить" і „ладна йти на руці до кожного, хто скаже: »Я твій тато«"[15]; це й мізиночка Оленка з *Казки про калинову сопілку*, яка, на противагу старшій сестрі, надзвичайно гарній і талановитій Ганні-панні, була „поганенька дитина" – „кволенька змалку, і плаксунка"[16].

Тим часом одною з центральних тем оповідання *Інструктор із тенісу* є психологічно компенсаційна асиміляція нараторкою (пані Мартою) образу своєї фізично недосконалої тілесності. У цій недосконалості героїня вбачає „свій вимушений пластичний кретинізм", про який крім неї, однак, ніхто не здогадувався. Він сформувався в її дитячі роки внаслідок психотравматичного переживання, спровокованого егоїстично-нетактовною поведінкою батька, як автономний комплекс меншовартості й відтоді постійно обтяжував її свідомість почуттям приниження й вини, породжуючи щораз нові екзистенційні колізії. Марта визнає: „Всяка ситуація, де треба прилюдно здобувати які-небудь фізичні навички, автоматично скидає мене на тридцять років назад, на той самий велосипедик, я глухну, сліпну, стаю правцем, чекаючи, коли все скінчиться й мене відпустять на волю. В школі найтяжчим моїм кошмаром були уроки фізкультури, від яких, попри всі ревно докладені зусилля [...] домогтися звільнення так і не вдалося [...] Танцювати до пуття так і не навчилась"[17].

Позиція морального максималізму, характерна для протагоністок Забужко, спонукає їх до конфронтації з власною тінню навіть у найбільш моторошних її проявах, персоніфікованих у таких промовистих іпостасях

[15] Цит. за: О. Забужко, *Польові дослідження*..., с. 13.
[16] Цит. за: О. Забужко, *Сестро, сестро*..., с. 76.
[17] Ibidem, с. 160, 159.

інфернальної жінки, як цинічка, відьма, убивця, повія, тиранка, зрадниця і т.д. Якщо цей складний процес удається опанувати (тобто, налагодити адекватні діалогічні реляції між свідомими і несвідомими сферами психіки), особистість виходить з нього духовно оновленою, збагаченою життєдайним знанням про себе і навколишній світ, готовою зробити черговий крок на шляху осягнення усієї повноти своєї ідентичності та самореалізації. Відтак відповідним чином має бути наголошена духовна перемога героїні бестселеру Забужко, яка *in vivo* доконує свої *польові дослідження*, чим не тільки рятує саму себе від фізичної і психічної автодеструкції, але й піддає ретельному художньо-філософському аналізу багато аспектів „українського аду" – зрештою, не тільки українського. Вельми вагомим видається також осягнення Дарки, протагоністки повісті *Дівчатка*, яка вже у зрілому віці, вдаючись до психологічної ретардації, нарешті позбувається комплексу дитячої жорстокості, здобуваючи вміння відчувати біль інших. Дарка усвідомлює притаманну їй грізну тіньову поставу абсолютного лідерства за всяку ціну, що керувала її вчинками в дитячому і підлітковому віці, емоційно спустошуючи не лише тих, кого вона хотіла підкорити своїй волі, але й саму маленьку лідерку, а пізніше – дорослу жінку, яка весь час несвідомо перебувала закладничкою своєї не розв'язаної своєчасно в минулому поважної психологічної проблеми.

Конфронтація з тінню, однак, може закінчитись поразкою. Так, у повістях *Я, Мілена* та *Казка про калинову сопілку* відтворено психологічно деструктивний процес безповоротного занурення особистості в тінь, що означає втрату ідентичності. Водночас необхідно підкреслити, що героїня української жіночої прози рубежа XX–XXI ст. як така шукає себе і свого місця – а також і затрачує все це – у принципово ворожому чи як мінімум байдужому до себе світі, побудованому на засадах патріархально-маскулінної ментальності. У цьому світі їй згори визначено виконувати предикативні функції, бути об'єктом, а не суб'єктом тощо. На це нова героїня не може і не хоче погодитись; вона прагне щось змінити в оточуючому її світі – і в самій собі, хоч це далеко не завжди їй удається.

Першою соціальною інституцією, в якій жінка приктично від народження зазнає репресій своєї ще не сформованої ідентичності, є сім'я – з батьком або матір'ю на чолі, „генетично" запрограмованими у відповідний спосіб на реалізацію усталеного патріархально-ґендерного „сценарію". Різноманітні та, як правило, неусвідомлювані обома сторонами утиски у родинній сфері спочатку маленької дівчинки, а потім доростаючої дівчини стають предметом ретельного художньо-психологічного аналізу в творчості

не одної письменниці. У числі найбільш цікавих творів на дану тему слід назвати не тільки *Польові дослідження...*, *Казку про калинову сопілку*, *Інструктора із тенісу* Забужко, але також наскрізь іронічну й самоіронічну повість Сняданко *Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки* (2004) та оповідання *Рубець на обличчі* (2004) і „фрагменти »творчої« автобіографії" Кононенко під провокативним титулом *Без мужика* (2005). У зазначених творах змодельовано три найважливіші екзистенційні ситуації в родинах, які традиційно вважаються цілком нормальними (непатологічними), а саме: здомінування доньки батьком, обома батьками та матір'ю.

Героїня *Польових досліджень...* росла у т.зв. „застійні" роки в сім'ї свідомих українських інтеліґентів, в якій з ряду об'єктивних причин ґендерні ролі були зміщені. Родину утримувала мати, емоційно загальмована – „фриґідна, [...] заекранована, мов чорне світловідпихальне шкло" – внаслідок численних випробувань, що випали на її долю, тоді як безробітний батько, колишній політв'язень, надаль переслідуваний КҐБ, самовіддано займався вихованням своєї неординарної та надзвичайно вразливої одиначки. Однак, його любов і опіка в стосунку до дівчинки-підлітка вочевидь надмірні, часами вони набувають ледве не патологічних форм тотального контролю підростаючої дочки – не тільки її занять, оточення, а навіть дозріваючого тіла. На додаток у родині панує гнітюча атмосфера страху, з якої дівчина, незважаючи на велику взаємну любов до батьків і відданість їм, якось інстинктивно прагне вирватися: „Страх починався рано. Страх передавався у спадок – боятись належало всіх чужих [...] вона завжди казала, що не хотіла б іще раз пережити своє отроцтво, – оті натужні, несвідомі спроби *вирватись* – із глухо забетонованого, спертого всередині родинного гнізда, за мурами якого їдко клубочився страх, болотяна млака, де іно оступись, видай себе – і шубовснеш у смертну отхлань [...] вирватись не було куди, скрізь були комсомольські збори, політзаняття й чужа мова"[18].

У такій справді безвихідній ситуації, що переростала навіть дорослих людей, з якої сильна й активна дівчина цілком закономірно „рвалася, ще й як! – вся в гострих ліктях самочинного розростання, до сліз мучений власною ваторопкуватістю прищавий підліток", однак, неминуче проявлялася протилежна позиція – бездіяльності, резиґнації з законного протесту, що закріплювалась як „відчуття навічної дочірньої покори,

[18] Цит. за: О. Забужко, *Польові дослідження...*, с. 106, 103, 104, 105.

остаточности родового улягання”[19]. Так, кожен конфлікт доньки з батьком, яким би гострим та принциповим він не був, завжди закінчувався тим, що дівчина врешті-решт визнавала йому рацію. Тим часом у дорослому житті героїні початкова постава улягання в партнерських стосунках з чоловіками, котра надзвичайно їм імпонувала, як правило, рано чи пізно закінчувалася вибухом її протесту, психо-генетичне коріння якого несло виразні сліди батьківського комплексу, і, як наслідок, розривом: окрім страху, героїня від батька також дістала у спадок невміння бути щасливою.

Інша героїня, Олеся Підобідко з повісті Сняданко *Колекція пристрастей*..., зростала у „порядній галицькій родині” пересічних інтеліґентів в епоху 70-х – початку 90-х років минулого століття. У грайливо-іронічному тоні письменниця розкриває по суті драматичну ситуацію родинного виховання, що взорувалося на пануючих у суспільній свідомості міфах та стереотипах і передбачало підпорядкування доньки їх сумнівним нормам і стандартам. Штучність подібної тактики виховання швидко дається взнаки: у стабільній, добрій родині між батьками і донькою виростає мур відчуження та взаємної недовіри, з-за якого Олесю лише на різні способи пильнують і контролюють, тоді як цілком конкретні проблеми і тривоги її перехідного віку дорослі звичайно іґнорують. При цьому своє невміння чи небажання говорити з дочкою на ті теми, що її бентежать, вони виправдовують „середньостатистичними” аргументами на кшталт: ти „ще замала, щоб перейматися такими проблемами” або „подібні речі цікавлять у кращому випадку дівчат легкої поведінки”[20] тощо.

У родині Олесі ґендерні ролі виглядають традиційно, батько і мати в усьому між собою згодні – також і в поглядах на виховання. Відтак вони ділять порівну психологічно репресивні функції щодо приборкання непростої особистості своєї „вільнодумної” одиначки. До батьків „дипломатично” долучає бабуся, котра, удаючи співчуття онуці, фактично стає невтомною домашньою наглядачкою і доносителькою. Захищаючи свою індивідуальність та відстоюючи право самостійного вибору, героїня вдається до різних форм утечі – в компанію ровесніків, у свої перші юнацькі кохання та *пристрасті*, а коли трапляється нагода – то й за кордон, до Німеччини, де починає жити на власний кошт.

Сучасний феміністичний дискурс, не обмежуючись суто „жіночими” аспектами, „відкривається на мислення про стать взагалі”, – тобто, на

---

[19] Ibidem, с. 105.

[20] Цит. за: Н. Сняданко, *Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки*, передм. А.Ю. Курков, Харків 2006, с. 134.

проблематику, що окреслюється як ґендерна тощо, а також на теми „чоловічої ідентичності, маскулінного дискурсу, конфронтації та діалогу між тим останнім і фемінізмом”[21]. Загалом українська жіноча проза нової хвилі в найцікавіших своїх проявах виявляє виразну тенденцію до художнього аналізу дійсності власне у ґендерних вимірах. Досить послідовно цю позицію відстоює Кононенко. Наприклад, у центрі її уваги нерідко опиняється та специфічна, хоча й поширена модель сучасної родини, якою є сім’я *без мужика* – за влучним окресленням самої письменниці. На її думку, даний феномен об’єктивно викликають до життя наступні соціально-психологічні фактори: „Світ, у якому ми живемо, побудували чоловіки. Вони побудували його для себе і, не рахуючись з жінками, встановили в ньому свої закони, розв’язали війни, побудували апарати пригноблення й придушення. А жінки змушені жити за негуманними законами, які їм нав’язали чоловіки. В цьому є правда, але не вся. Це так звана сіра істина, бо вона за будь-яких умов трансформується в життєву правду. У світі, створеному чоловіками для чоловіків, є велика жіноча філія, держава в державі, за законами якої живе неміряна кількість жінок. Світ, який жінки створили для себе й встановили у ньому свої закони. Світ, куди по змозі не пускають чоловіків і звідки не відпускають до чоловіків”[22].

Одну з фундаментальних парадиґм цього другого світу творить жінка, яка добровільно чи під тиском обставин бере на себе функції матріарха своєї неповної родини, що сприяє активізації в її психіці й поведінці амбівалентних мотивів материнського архетипу. Вона спочатку жертовно опікується маленькою безпомічною дитиною, але пізніше всіляко іґнорує факт її доростання, штучно „інфантилізує” її на різні способи; коли ж син чи дочка стають дорослими, мати за всяку ціну намагається далі утримувати абсолютний контроль над їх життям. Зокрема, виховання жінкою-матріархом своєї дочки великою мірою передбачає „запрограмовування” її свідомості наступними ґротескно-міфолоґічними напівправдми: „жінки – найкращі, а чоловіки – бридота, від якої краще подалі”, „твій мужик, як не крути, а неодмінно обернеться до тебе своїм найпаскуднішим боком” тощо. І хоча „невеликий відсоток порядних чоловіків усе-таки є”, але „їх миттєво розбирають повії. У них нюх на кращих хлопців [...]. Вони обкручують найкращих чоловіків, забирають їх від хороших жінок. Але це не причина ставати повією! Головне – це дівоча честь і жіноча гідність, а не мужик”[23].

---

[21] Див.: E. Kraskowska, *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze*..., s. 11–12.
[22] Цит. за: Є. Кононенко, *Без мужика. Prosus nostalgos*, Львів 2005, с. 6.
[23] Ibidem, с. 38, 9.

У болісних пошуках своєї ідентичності героїня автобіографічної прози Кононенко проходить чи не всі *пекельні кола* обох світів – спочатку *жіночого*, а потім *чоловічого*, без перебільшення потрапляючи з вогня в полум'я. Виховання, яке вона дістала у риґористичній інтеліґентній родині *без мужика*, не тільки не забезпечило їй жодних надійних орієнтирів у нещадно-споживацькому в стосунку до молодої недосвідченої жінки *чоловічому світі*, але навпаки – провокативно породжувало інфантильно-безпідставні сподівання та ілюзії, що додатково комплікували її об'єктивно та суб'єктивно складну екзистенційну ситуацію. Тим часом в одну з найважчих хвилин життя, як дар від Бога, приходить усвідомлення своєї творчої індивідуальності і себе як української письменниці. Нараторка визнає: „до тебе приходять Образи і Рими. Ти давно пишеш свої вірші та перекладаєш іноземні. Але саме в роки твого останнього шлюбу це стає невідворотним. А тут іще чорнобильська катастрофа. Ти живеш із маленькою донечкою у Москві. [...] Якщо раніше були вагання й хитання, то тут, у метушні столичного акання, пишеш винятково по-українськи. Чорнобиль змусив здригнутися і всю націю, і кожного особисто"[24].

Літературна творчість для героїні Кононенко стала тим справжнім *третім світом*, у якому вона віднайшла сенс життя – свою людську самоцінність і самодостатність, який допоміг їй набрати аналітичної дистанції до недосконалості двох інших світів, а відтак глибше розуміти те, що діється і в них, і у власній душі: „Щодня настає вечір, маленькі діти, мама і бабуся засинають, і ти відчуваєш себе королевою на самоті зі списаними зошитами, іноземними книжками й словниками. Великі страждання з чужих поезій сильніші за твої нікчемні томління. Ти згадуєш свою нудьгу над математичними конспектами. А якби ЦЕ прийшло до тебе на десять років раніше?.. Та життя не перепишеш. Що було, то було, і що є, то є. Шумить дощ. Зі слів складаються рядки. Ти спілкуєшся із неймовірним, і ніхто не заважає"[25].

Якщо на підставі розглянутих творів Забужко, Сняданко і Кононенко спробувати визначити психологічну домінанту героїні української жіночої прози рубежа XX–XXI ст., то це буде активне прагнення й уміння віднайти свою ідентичність не завдяки обставинам і оточенню, але всупереч ним. Здобута дорогою ціною ідентичність допомагає жінці-авторці зробити її відважний доленосний вибір „між небуттям і буттям-яке-вбиває"[26], збалансувати емоціональну та раціональну сфери психіки, аби збагнути, що

[24] Ibidem, с. 26.
[25] Ibidem, с. 28.
[26] Цит. за: О. Забужко, *Польові дослідження*..., с. 113.

„ми так часто плутаємося, приймаючи пристрасть за кохання, а кохання – за чисту монету”[27]. Зрештою, тільки усвідомлення власної ідентичності дає шанс інфантильній істоті, здомінованій як *партіархальними*, так і *матріархальними* парадиґмами сучасної культури, припинити своє животіння як пасивного об’єкту, щоб нарешті стати самодостатнім творчим суб’єктом – людиною і жінкою, героїнею та авторкою. Адже „приходить час, коли те, що каламутило і збурювало твої підземні води, нестримно виривається на поверхню. Все, що є досвідом, має право бути предметом оповіді. Тої оповіді, коли провалля відвертостей прагнуть сягнути висот узагальнення. Треба жити”[28].

Streszczenie

W poszukiwaniu tożsamości: Bohaterka kobiecej ukraińskiej prozy przełomu XX i XXI w.

Jednym z najbardziej symptomatycznych zjawisk ukraińskiej literatury nowej fali jest popularność kobiecej prozy od końca lat 80. XX w. Wśród najciekawszych pisarek należy wymienić Oksanę Zabużko, Svitłanę Kasjanovą, Jevhenię Kononenko, Sofię Majdanską, Valentynę Masterovą, Hałynę Pahutiak, Lubov Ponomarenko, Natalkę Śniadanko i inne. W utworach tych pisarek właśnie z pozycji feministyczno-kobiecej (a nie patriarchalno-męskiej) w sposób głęboki i przekonujący rozpatrywane są takie aspekty egzystencji współczesnego człowieka, jak: samotność, utrata tożsamości, brak wzajemnego zrozumienia i tolerancji wśród ludzi najbliższych, egoizm, egocentryzm, różnorodność form fizycznej oraz psychicznej agresji itd. Szczególną uwagę autorka artykułu poświęca analizie wybranych aspektów kobiecej tożsamości w utworach Zabużko (*Badania terenowe nad ukraińskim seksem* i innych), Śniadanko (*Kolekcja namiętności, czyli Przygody młodej Ukrainki*) oraz Kononenko (*Bez faceta*).

Summary

In search of identity: Heroine of Ukrainian woman prose of end of XX and beginning of XXI centuries

One of the most unusual events in the Ukrinian new wave literature is massive return women in it, which began in the end of 80-es. Among the most interesting writers there must be mentioned Oksana Zabuzhko, Svitlana Kasjanova, Jevhenia Kononenko, Sofia Majdanska, Valentyna Masterova, Halyna Pahutiak, Lubov Ponomarenko, Natalka Sniadanko and others. In the works of these authors, written from the femine and feministic position, as opposite to patriarchal-maskuline mentality, are deeply and convincingly considered the aspects of modern human exsistence: loneliness and alienation, loss of identity, lack of mutual understanding even among fellows and relatives, egoism and egocentism, various forms of physical and phsychological agression, and so on. Espacially great attention author of this article devotes to the analysis of chosen aspects of female identyty in the works of Zabuzhko (*Field Exploration in Ukrainian Sex* and others), Sniadanko (*Collection of Pasions or Adventures of Young Ukrainian Lady*), Kononenko (*Without Fellow*).

[27] Цит. за: Н. Сняданко, *Колекція пристрастей*..., с. 276.
[28] Цит. за: Є. Кононенко, *Без мужика*..., с. 37.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Maria Bracka
Gdańsk

Реалістична картина руйнації польсько-української пограничної спільноти у драмі Леонарда Совінського *На Україні*

Леонарда Совінського[1] – поета, письменника, есеїста і драматурга другої половини XIX століття – можна назвати людиною помежів'я: класового, культурного, епохального. Він був дитиною збіднілого польського шляхтича й української селянки: свідомість власної суперечливої позиції в суспільстві проніс через усе життя, даючи їй вихід в одній з літературних постатей пізнього періоду своєї творчості. На домінуючу в ранньому дитинстві українську первинність пізніше нашарувалися польські культурні елементи, а під час навчання в Київському університеті додалася ще й панівна, хоча у випадку Совінського не переважаюча, російська мовна й культурна стихія. Поетові випало розпочати літературну

[1] Оскільки біографія названого митця достатньо добре вивчена, обмежимось лише викладом її найважливіших етапів. Поет народився 1831 року на Поділлі, навчався в Межибожі й Житомирі. 1847 року вступив на Історико-філологічний факультет Київського університету, після закінчення якого записався на Медичний факультет (1851–1855). Брав активну участь у студентському і громадському житті столиці. Здійснив подорож по Європі та осів у Києві, де інтенсивно займався літературною, публіцистичною й громадською діяльністю. 1859–1862 роки – найплідніший творчий період: з'являються поеми *Satyra*, *Z życia*, цикл сонетів *Widziadła*, автобіографічна поема *Fragment powieści*. Одружився в 1862 і цього ж року був висланий у Росію (Курськ, Щигри) через те, що брав участь у підготовці петиції польської шляхти до Олександра II з проханням про адміністративне приєднання Подільської губернії до Королівства Польського. 1867 року повернувся з заслання, проте не отримав дозволу на поселення в українських губерніях; переїхав до Варшави. Тут у 1870–1871 рр. написав драму *Na Ukrainie*; свій поетичний доробок зібрав у двох томах під назвою *Poezje* (Познань 1875); опрацював залишені О. Здановичем матеріали праці *Rys dziejów literatury polskiej*, які вийшли друком у Вільнюсі 1874–1878 рр. у п'яти томах. Серед останніх творів – поема *Petro* (1882), щоденник *Wspomnienia szkolne* (1884), збірка поезій *O zmroku* (1885), романи *Na rozstajnych drogach* (1886) і *Nadzwyczajne przygody pana Chorążyca* (1886–1887). 1887 року хворого Совінського перевезли в Україну до дружини, де він і помер. Ширше див.: W. Bryda, *Wstęp*, [w:] L. Sowiński, *Wybór poezji*, Kraków 1922; R. Taborski, *Leonard Sowiński*, [w:] *Obraz literatury polskiej*, seria 4: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewcza, t. 1, Warszawa 1965, s. 103–112; R. Taborski, *Leonard Sowiński*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XLI/1, Warszawa–Kraków 2002, s. 9–12.

діяльність на зламі епох, коли ще були живі ідеали романтизму (поезії Т. Ленартовича, К. Уєйського, В. Сирокомлі, роздуми про історію людства), проте все сильнішими ставали голоси молодого покоління, яке розмірковувало про слушність матеріалістичної філософії, теорії Дарвіна, про ідеальний устрій суспільного організму. Ці тенденції були неприйнятними для Совінського, він залишався продовжувачем романтичних традицій у польській літературі, презентуючи водночас важкий шлях пошуку втілення образів власного художнього світу, неодноразово удаючись – свідомо чи несвідомо – до реалістичних прийомів зображення.

Зараховуючи творчий доробок Совінського до епігонських у польському письменстві XIX століття, більшість дослідників докладніше на ньому не зупинялася[2], адже, по-перше, у його поезії бачили лише наслідування творів великих майстрів поетичного слова – А. Міцкевіча, Ю. Словацького, З. Красінського, а по-друге, драма Совінського *На Україні* з'явилася у той момент, коли після поразки січневого повстання 1863 року польське пограничне суспільство остаточно відмовилося від романтичних ілюзій про колишнє польсько-українське гармонійне співіснування на території Правобережної України, а оспівування легенди українських „кресів" назавжди втрачало свою актуальність.

Загалом можна сказати, що Совінський у своїх поглядах і творчості „запізнився" на кілька десятиліть, що, без сумніву, вплинуло на його невелику популярність за життя та швидке забуття після смерті. Натомість це не може бути вирішальним для дослідника літератури українсько-польського пограниччя. Думається, що в історії „української школи" польського романтизму постать Совінського, з огляду на його духовний зв'язок з українською землею, прагнення єднання, відстоювання інтересів українського народу та перенесення української тематики до твору *На Україні*, логічно завершує певний етап розвитку пограничної художньої свідомості. Свідомості, яку продемонструвало перше і друге покоління „української школи" у польському письменстві XIX століття, втілюючи у трьох відомих візіях України – „козацької" Б. Залеського, „шляхетської" А. Мальчевського, „гайдамацької" С. Ґощинського, доповнених фольклорною стихією О. Ґрози, Т. Олізаровського, чудовими пейзажно-побутовими

[2] Бібліографію творів, критичних праць та епістолярної спадщини Л. Совінського склав Р. Таборський – див. цитовану вище працю *Obraz literatury polskiej*..., с. 113–114. Побіжні згадки про драматурга вміщено в: J. Kulczycka-Saloni, M. Straszewska, *Romantyzm. Pozytywizm*, Warszawa 1990, s. 305–306; H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1999, s. 223–224. Глибоке і цінне дослідження поетичного доробку автора здійснено у праці: J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele: o zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 41–49.

описами М. Єзерського, М. Ґославського, доточених утопічними картинами симбіотичної українсько-польської єдності перед лицем спільного ворога у Т. Падури й М. Чайковського та „розбавлених" жорстокими малюнками демонічної сторони історичного польсько-українського співіснування в доробку М. Ґрабовського й Е. Ґаллі. Ототожнюючи себе з українською стихією й розробляючи в її річищі такі топоси, як топос українського козака/селянина, коханої дівчини/жінки, коня, степу, могили, руїн, свободи/неволі, поразки/перемоги, помсти тощо, польські пограничні митці, в епоху формування національних ідей і пробудження у переважної більшості ґрунтовної національної свідомості, плекали тенденційно-шляхетські світоглядні позиції і навіть не порушували питання про рівноправність польської й української націй, змальовуючи у різних площинах створений ще ранніми романтиками міф України.

„Українськість" душі Совінського виявилась не у збиранні і пропагуванні зразків української усної народної творчості та оспівуванні спільного польсько-українського героїчного минулого. Поет презентував нове покоління польської інтеліґенції, яке в силу власного, закладеного на рівні генотипу, розуміння понять рівності і братерства прагнуло будувати майбутні взаємини з українським народом саме на цій основі. Духом братерства поет пройнявся під час навчання в Київському університеті (1847–1855). Будучи спочатку на Історико-філологічному факультеті, а потім на Медичному, він утримував тісні контакти з групою „хлопоманів" – демократично налаштованою польською молоддю на чолі з Володимиром Антоновичем. Совінський був великим шанувальником нової української літератури, що народжувалася, особливо творчості Тараса Шевченка. Перші спроби дослідження творчості українського Кобзаря він поклав у праці *Studia nad ukraińską literaturą dzisiejszą* (Вільнюс 1860), яка всупереч назві назагал становить перегляд історії України від ранньої доби до часів Хмельниччини. Совінський виконав переклади ліричних поезій Шевченка (*Чого ти ходиш на могилу*, *Нащо мені женитися?*, *Доля*, *Рано-вранці новобранці*), уривків з балад (*Тополя*, *Утоплена*, *Причинна*), поем *Наймичка*, *Гайдамаки*. Переклад останньої поеми при тому, що вже сам намір взятися за нього піддавався критиці, засвідчив про неабияку громадянську сміливість поета. У 1861 – році смерті Шевченка – Совінський видав монографію *Taras Szewczenko. Studium przez Leonarda Sowińskiego z dołączeniem przekładu „Hajdamaków"* (Вільнюс), яка була першою книжкою польською мовою, присвяченою творчості Кобзаря, та в якій літературний критик звертав увагу польськомовної громадськості на велич

українського модерного поета й гуманіста. Дослідники одноголосно відзначають, що виконані Совінським переклади вибраних творів Шевченка й досі залишаються одними з найкращих, оскільки не лише влучно передають зміст оригінального тексту, а наскільки це можливе, ще й адекватно відображають його специфічну пісенну ритміку та стилістику[3].

Громадсько-політична ситуація напередодні польського січневого повстання 1863 року на українсько-польському пограниччі стала темою головного літературного твору Совінського – драми *На Україні*, яка вийшла анонімно 1873 року в Познані. Цей твір виявляє новий погляд польського пограничного поета – погляд об'єктивний і неупереджений – на взаємини двох народів, який став чи не першим та єдиним у літературі „української школи".

Драма складається з прологу, дія якого відбувається в 1841 році, п'яти актів, події в яких розгортаються 1862 року під час підготовки і впродовж самого повстання у травні 1863 року, а також епілогу, який представляє героїв після розгрому повстання, на етапі десь за Уралом. У драмі немає індивідуального героя. Герої – це окремі постаті, які представляють різні суспільні і національні прошарки, вони стали учасниками повстання й посіли свою частку в його поразці.

Досвід попереднього невдалого повстанського руху 1830–1831 років показав слабкість польської сторони без допомоги українського селянства, тому підготовка до чергового повстання велася за умов широкої агітації серед українського населення, прихильність якого вважалася запорукою успіху. У драмі Совінського саме українські селяни опинилися в некорисній для себе ситуації: поміж польською шляхтою та російською владою – як між молотом і ковадлом.

З одного боку, побрататися з селянами прагнуло молоде покоління польської шляхти – середовище патріотично й демократично налаштованих студентів Київського університету. Його представник Мстислав Семп не бажав належати до суспільства, яке дивно розуміло „solidarność stanów […]. Gdy chłop ma stać na klęczkach, pan mu zaś na karku"[4] . Він був одним з тих, кому набридла шляхетська бездіяльність, оспалість, від якої людину

[3] Див ширше: *Шевченківський словник*, у 2-х т., відпов. ред. Є. П. Кирилюк, т. 2, Київ 1978, с. 227. Українську стихію в різних її іпостасях, втілену в доробку Совінського, докладно проаналізовано у статті R. Taborski, *Ukraina w twórczości Leonarda Sowińskiego*, „Slavia Orientalis", 1960, nr 2, s. 378.

[4] L. Sowiński, *Na Ukrainie. Tragedia w pięciu aktach. Z prologiem i epilogiem*, Poznań 1873, s. 38.

охоплював розпач, він закликав до боротьби з пануючим ладом у союзі з українським селянином, якого за гаслами людяності й рівності необхідно залучити до польської справи. Інший демократ – студент граф Ян Пилявецький також мріяв проникнути в душу селянина, зрозуміти її пориви, проте для нього було неприйнятним кровопролиття й жертви, неминучі внаслідок збройної боротьби. Ця група молодих патріотів прагнула добитися визнання серед народу за допомогою надання йому Золотої грамоти, яка – лише за співучасть у боротьбі за вітчизну проти спільного ворога-москаля – гарантувала б селянам свободу і передачу землі на власність:

Sto lat we wspólnym jarzmie wszyscyśmy stękali,
Gdyż pan na równi z chłopem pastwą był Moskali…
Jeżeli kiedykolwiek zamarzyli pany
Polepszyć kmiecy byt i rozkuć nam kajdany:
To nie pozwalał rząd – a tych, co tego chcieli,
Tysiące kości krwawych śnieg sybirski bieli!
Panowie ssali waszą krew, a Moskal pańską,
Spijając w jednej dwie, i ciesząc się szatańsko,
Że w rolę bratnich serc nienawiść siał wzajemną,
Że myśl braterskiej zgody czynił nadaremną. (c. 120)

Свою шляхетність громада молодих польських демократів довела відмовою боротьби проти селян, а ті не лише не підтримали їхніх гасел, а й виступили проти них на боці російських військ. Совінський подав вражаючу оповідь Івана, слуги повстанця Рольського, побудовану на справжньому факті вбивства селянами в селі Соловіївка групи беззахисних студентів Київського університету, які роздавали Золоті грамоти. Подібним чином закінчилася змальована у драмі боротьба повстанців, які склали зброю й піддалися, не бажаючи проливати братню кров. У повстанській боротьбі брало також участь гостро критиковане Совінським за нерішучість і зволікання старше покоління шляхти, власники маєтків, які навіть у найвідповідальніший момент були нездатні позбутися станових упереджень, не вірили в перемогу, виявляли малодушність і боягузтво.

З іншого боку, на ставлення українських селян до польського повстанського руху намовами й погрозами намагався вплинути російський уряд в особі барона Хольца. Уміло використовуючи пропагандистську риторику, він вдало маніпулював поняттями „предки-русини”, „руська земля”, „руський Бог” та „загарбники-поляки”, „панське ярмо”, „чужа віра”, наголошував на образі милостивого руського царя, який, опікуючись своїм

народом, дозволив і польським панам мешкати на цій землі, а вони віддячили зрадою. Барон, роз'ятрюючи старі рани, досяг своєї мети: тривалий період панування польської шляхти і зазнані селянами кривди переважили шалі терезів. Справжнє обличчя російської влади проявилося відразу після поразки повстанців, причому обернулося грізно як до польської шляхти, так і до союзників-селян.

У тогочасній українській громаді розшарування спостерігалося найглибше й найширше, що бачимо у Совінського в яскравих образах селян та новонародженої української інтеліґенції. Думається, поет особливо переживав брак єдності серед селян і красномовно показав це на прикладі родини Гринів. Її найстарший представник – Тарас Гринь – уособлював християнську, миролюбну, покірливу позицію, закликаючи позбутися гніву й відмовитися від помсти: сам Господь Бог створив панів для панування над селянами, криваві історичні події не змінили цього ладу, отже, конфлікти належить вирішувати згідно з постулатами християнського милосердя і всепрощення. Натомість син Тараса – Гордій Гринь – ще в молодості виявивши найвищий ступінь самосвідомості й самоповаги, не корився і всіляко боронив себе від приниження, не годився на приділену йому долю панського слуги; як вирішив помститися за зазнані кривди, то й перейшов на бік царських військ. Цікаво, що інші сільські господарі (Бурба, Мамчур), не вірячи російським обіцянкам, зайняли, на їхню думку, найкращу позицію – невтручання. Проти батькової спілки з російською владою виступив наймолодший представник роду Гринів – Максим. Він почувався українцем, сільським сином, проте все найкраще, чим була сповнена його душа і розум, увібрав з польської скарбниці духу. Його було звільнено з кріпацтва, надано можливість виховуватися разом з паничем Яном Пилявецьким, а пізніше – навчатися в Київському університеті. Тож юнак не міг стати осторонь польської справи, але не мав достатнього морального переконання, аби агітувати серед українських селян, намовляти пристати до польського табору; як ніхто інший, він усвідомлював, що польськими обіцянками майбутнього рівноправного співжиття важко затерти сліди сповненої кривд минувшини. Його життєва філософія, що полягала в гармонії правди й сумління, щиросердності й дотриманні християнських принципів, викликала з боку батька Гордія звинувачення в м'якотілості. Максим висловив переконання про неприпустимість повторення каїнових убивств, якими були різанини в Умані або Кодні. Йому довелося поділити долю своїх польських покровителів і приятелів – разом з іншими повстанцями його вивезли за Урал. Позитивне враження від цього образу,

який передавав одне з можливих перетворень молодого селянського прошарку в нову українську інтеліґенцію, перекрив, на жаль, прояв рабської натури Максима, коли, визнаючи вірність своїм майже рідним – брату й сестрі Янові та Марії Пилявецьким, ствердив, що готовий за них померти, чим довів, що „chłop być wdzięcznym umie" (с. 81). З огляду на викладене вище, думається, можна погодитися з Романом Таборським, який ствердив: „Mamy chyba podstawy do dopatrywania się w złożonej postaci Maksyma pewnych cech autobiograficznych Sowińskiego, który przez swoje urodzenie również do pewnego stopnia stał na pograniczu dwóch wrogich sobie wówczas narodów i klas społecznych"[5].

Група української інтеліґенції, представлена у драмі *На Україні*, складала „Українську ґміну" (земляцтво). Без сумніву, авторові йшлося про створення літературного образу угрупування „Українська громада", заснованого в 1861 році Володимиром Антоновичем. Більше того, дехто з критиків вбачав в образі головного ідеолога „ґміни" (вчитель руської семінарії Черниш) постать самого Антоновича[6]. Метою громади українців--інтеліґентів була відбудова в народних масах почуття національної свідомості, що зображувалось під прикриттям гулянок і пиятик по шинках до моменту, коли світло національної ідеї засвітить усьому народові й без побоювань можна буде скинути маску, постати як окрема нація та ставити чола будь-якому загарбникові. Тимчасом, як ствердив Черниш, „chytry rząd nie skąpi nam podniety, bo sprawa polska ma być pastwą do podziału pomiędzy nim a kmiećmi…" (с. 52). Його непокоїло існування таких Максимів: як справжньому українцю-інтеліґенту, адепту української національної справи на польських „кресах", де панує польський елемент, де українська інтелігенція як прошарок лише народжується, а українці в переважній більшості – це прості селяни, йому неприйнятною була думка про подальше спільне польсько-українське існування, що становило загрозу українському національному духові:

I Maksym i stronnicy jego zginą marnie,
Jak iskry rozrzucone z dala od ogniska…
Na szczęście rzadkie są podobne im zjawiska; -
To kłosy po dawniejszym, służebniczym ziarnie.
Najwięcej gniewa mnie ów czar, co dzisiaj jeszcze
Umierający szczep ten w duchu swym posiada,

[5] R. Taborski, *Ukraina w twórczości Leonarda Sowińskiego*..., с. 378.
[6] Ibidem.

Ów czar, co serca nasze chwyta w pańskie kleszcze,
I jak przez laty ciałem, dziś duszami włada…
Zabójstwem dla nas będzie polską dzielić dolę:
Bo choćby nas zrównały prawa i swoboda,
Sam duch nasz narodowy odda się w niewolę... (c. 54)

Побоювання Черниша виправдані – це підтверджує той факт, що у школі, побудованій спеціально для сільських дітей, їхні батьки-українці не бажали, аби майбутнє покоління вчилося руської мови, а лише „панської".

Аналізована драма Л. Совінського засвідчила новий етап розвитку суспільних і національних взаємин на колишніх південно-східних польських „кресах" середини й другої половини XIX століття та довела рідку для тогочасних митців зрілість бачення нової ситуації. Представлена драматургом картина руйнації старого патріархального поміщицького ладу, розриву уявної, створеної ще першими романтиками „української школи", ідилічної польсько-української пограничної спільноти, переродження польського національного духу та зародження української нації в умовах постійного тиску з боку домінуючих на українській землі сформованих націй є наскрізь трагічною й водночас реалістичною. Лише рамки, в які було вкладено бачення Совінським паростків нових конфліктів, залишились романтичними.

На Україні – це романтична драма за формальними показниками: автор впровадив збірного героя в образі окремих суспільних прошарків, намалював багато масових сцен, вільно поєднав елементи композиції; створив милу душі романтиків атмосферу таємничості завдяки уведенню постаті черниці Анни, яка виявилася графинею, що вважалася померлою; майстерно відтворив атмосферу неспокою душі однієї з головних героїнь, її незбагненні передчуття. Драматург наповнив мову деяких персонажів народно-пісенними компонентами. Шкода, що багата на психологічно-ідейне навантаження трагедія не витримує критики з боку застосованих засобів мовного вираження.

Створюючи драму *На Україні*, Л. Совінський усвідомлював несценічне її призначення, проте вислав на драматичний конкурс, оголошений на початку 1872 року дирекцією Краківського міського театру. Тоді п'єса не отримала жодної нагороди. Прем'єра відбулася на сцені цього ж таки театру лише 1900 року та, незважаючи на гру таких акторів, як Завадський (Гордій Гринь), Мєлєвський (Максим Гринь), Стемповський (граф Пилявецький), Котарбінський, отримала лише стримані рецензії й навряд чи повернеться колись на театральні підмостки. Тим не менш, драма „На Україні" залишається найвагомішим твором у літературному доробку Леонарда

Совінського й, як стверджують літературні критики[7], найвидатнішою драмою про трагедію січневого повстання.

Streszczenie

Realistyczna wizja rozłamu pogranicznej wspólnoty polsko-ukraińskiej w dramacie L. Sowińskiego „Na Ukrainie”

Postać Leonarda Sowińskiego (1831–1887) – poety, pisarza i dramaturga drugiej połowy XIX wieku – oscyluje na pograniczu stanów społecznych, kultur narodowych i epok literackich. Urodzony w domu polskiego szlachcica i ukraińskiej chłopki, mieszkając na Ukrainie i studiując na Uniwersytecie Kijowskim, połączył on dwa żywioły kulturowe. Swoją twórczość artystyczną rozpoczął wówczas, kiedy jeszcze żywe były ideały romantyczne, ale już coraz silniej odzywały się głosy nowego pokolenia. Charakterystyczna dwoistość światopoglądu pomogła Sowińskiemu w tworzeniu dramatu *Na Ukrainie* (1873), w którym przedstawione są różne warstwy społeczne (magnateria, młoda demokratyczna szlachta polska, inteligencja ukraińska, chłopi ukraińscy, reprezentanci władzy rosyjskiej) oraz ich udział w powstaniu styczniowym na Ukrainie. Wspomniany dramat stanowi świadectwo nowego etapu w rozwoju stosunków społecznych i narodowych na byłych polskich kresach: unaocznia likwidację patriarchalnego ładu szlacheckiego, rozłam stworzonej przez pierwszych polskich romantyków „szkoły ukraińskiej” wyimaginowanej idyllicznej wspólnoty polsko-ukraińskiej, przeformowanie się polskiego ducha narodowego oraz pokazuje zalążki nacji ukraińskiej, kształtującej się na własnych terenach pod wpływem innych dominujących narodowości. Stworzona wizja jest na wskroś tragiczna i realistyczna.

Summary

A realistic vision of split of the Polish-Ukrainian community in L. Sowinski's play „Na Ukrainie”

The figure of Leonard Sowinski (1831-1887) – poet, novelist and dramatist from the second half of the 19th century – oscillates in between social states, national cultures and literary periods. Born in the house of Polish nobleman and Ukrainian peasant-woman, living in the Ukraine studying at the University in Kiev, he combined two cultural environments. He started his artistic career in times when romantical ideals were still intense, but at the same time the voices of the new generation were getting louder and louder. Such a characteristical duality of outlook has helped Sowinski in creating a play *Na Ukrainie* (1873), in which he has shown all social stratum of the Ukraine (baronage, young democratical Polish nobles, Ukrainian intellectuals, the representatives of the Russian authorities) and their participation in January uprising in the Ukraine. The above-mentioned play is a testimony of a new stage in evolution of social and national relations on the former Polish borderland. It visualises the annihilation of patriarchal noble order, a split of the imaginary idyllic Polish-Ukrainian community created by the first Polish romanticists of the „Ukrainian school”, a change of the Polish national spirit formation. It also shows the germs of the Ukrainian nation, which was built on their own land by means of other dominant nations. The created vision is both tragic and realistic.

[7] Див. W. Hahna, *Rok 1863 w dramacie polskim*, Lwów 1913; R. Taborski, *Ukraina w twórczości Leonarda Sowińskiego...*, s. 379.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Artur Bracki
Gdańsk

Słowiańskie powinowactwa kulturowe w kontekście symboli i magicznych przedmiotów utrwalonych w ukraińskich i kaszubskich pieśniach ludowych

1. Zagadnienia wstępne

Niniejszy artykuł skupia się na paralelach w wybranych obrazach zaczerpniętych z kaszubskich i ukraińskich pieśni ludowych, w których elementem budującym są symbole i magiczne przedmioty[1]. Dla pojęcia „symbol" przyjęto zakres semantyczny[2] ograniczony do znaków czy pojęć umownych, czytelnych w pełni tylko przez członków danej społeczności; drugie tytułowe pojęcie, jak się wydaje, nie wymaga uściśleń.

Ukraiński folklor od dawna jest przedmiotem analiz. Równie liczne są ukraińskie zbiory pieśni ludowych, co poniekąd potwierdza niniejsza praca wykorzystująca antologię[3] będącą swoistym podsumowaniem części tekstów zawartych w kilkunastu innych podobnych publikacjach[4].

---

[1] Kompleksowe zestawienie elementów językowego obrazu świata w tekstach kaszubskich i ukraińskich pieśni ludowych było przedmiotem mojej rozprawy doktorskiej *Językowy obraz świata w pieśniach ludowych na materiale wschodnio- i zachodniosłowiańskim*.

[2] Np. *Słownik Języka Polskiego* [CD 1,0] PWN 2004 podaje następującą definicję tego pojęcia: **symbol 1.** 'znak umowny, występujący zwykle w formie wizualnej, pełniący funkcję zastępczą wobec pewnego przedmiotu (pojęcia, stanu rzeczy itp.) i przywodzący ów przedmiot na myśl (budzący związane z nim reakcje)'. Niejasny, wyraźny symbol. Symbol poetycki. Symbol przyjaźni, sprawiedliwości. Czerń jest symbolem żałoby. Ktoś uchodzi za symbol czegoś. Przedstawić coś za pomocą symboli. Posługiwać się symbolami w malarstwie. Traktować coś jako symbol. **2.** 'określony znak literowy lub cyfrowy stosowany do oznaczania wielkości, jednostek miar, artykułów handlowych; w chemii — do oznaczania pierwiastków chemicznych; w matematyce — do oznaczania zbiorów, ich elementów oraz działań' ‹gr.›.

[3] Por. Н. Шумада, *Закувала зозуленька. Антологія української народної поетичної творчості*, Київ 1998 [dalej cyt. jako 33].

[4] Patrz literatura przedmiotu w bibliografii na końcu niniejszego artykułu.

Nieco inaczej przedstawiają się badania nad folklorem kaszubskim, bo chociaż prowadzono je jeszcze w XIX wieku, to efekty dogłębnej analizy kultury ludowej Kaszub stały się widoczne dopiero w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy to przerwano jałową dyskusję o statusie języka/dialektu kaszubskiego, a do głosu Alfreda Majewicza[5] dołączyli inni polscy językoznawcy, budując zręby naszej wiedzy o kaszubszczyźnie jako samodzielnym bycie językowym. Niemałą rolę dla samego określenia specyfiki kaszubskiej kultury ludowej odegrała akcja zbierania folkloru wznowiona po II wojnie światowej, której plonem jest m.in. zbiór pieśni[6] wykorzystany w niniejszej pracy.

2. Dobór i charakterystyka materiałów źródłowych

W niniejszej pracy przyjęto zasadę preferowania zbiorów pieśni, które w możliwie najpełniejszy sposób oddają zarówno stan wiedzy o rodzimym folklorze, jak i stanowią reprezentatywne źródło samych tekstów pieśni. Stąd też ze strony ukraińskiej analizie poddany został szereg tematycznych zbiorów, czego konsekwencją był wybór wspomnianej już jednej przekrojowej pracy, a ze strony kaszubskiej – kompletny zbiór pieśni w opracowaniu Ludwika Bielawskiego i Aurelii Mioduchowskiej. W artykule zrezygnowano z podawania tytułów pieśni, w rzeczy samej będących ich incipitami, a zastąpiono je odsyłaczami. Wychwycone obrazy zostały scharakteryzowane i opisane kontekstualnie w końcowym zestawieniu. Mimo iż wspomniany wyżej sposób prezentacji utworów różni się w podanych publikacjach, w toku pracy okazało się, że te odmienności miały marginalne znaczenie dla wniosków wynikających z analizy porównawczej wychwyconych obrazów.

Niewątpliwie taki stan rzeczy miał wpływ na całościowy odbiór palety obrazów świata typowych dla danego folkloru. Na potwierdzenie wystarczy wspomnieć, że w żadnym z ukraińskich zbiorów pieśni wykorzystanych w niniejszym artykule nie ma utworu z występującą w nim postacią *козака-характерника*, co sugerowałoby celowe usunięcie postaci Kozaka, który zaprzedał duszę diabłu, by możliwe stało się przedstawienie jego obrazu odpowiadającej ukraińskiemu patrio-

---

[5] Wskazany badacz proponuje kaszubski określić mianem etnolektu – por. A. F. Majewicz, *Języki świata i ich klasyfikowanie*, Warszawa 1989, s. 14–15.

[6] L. Bielawski, A. Mioduchowska, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 2, *Kaszuby*, cz. I: *Pieśni obrzędowe*, Warszawa 1997 [dalej cyt. jako K I]; cz. II: *Pieśni powszechne*, Warszawa 1998 [dalej cyt. jako K II]; cz. III: *Pieśni powszechne i zawodowe*, Warszawa 1998 [dalej cyt. jako K III].

tycznemu stereotypowi Kozaka – obrońcy ludu i uosobienia szlachetności. Z kolei w kaszubskim zbiorze, o dziwo, stykamy się z zaskakująco dużą liczbą pieśni i hejnałów pasterskich, a pieśni o morzu – zdawałoby się typowych dla Kaszub – praktycznie nie ma; nawet utwór *Żeglôrz* jest z pochodzenia pieśnią weselną, a inne utwory o tematyce marynistycznej noszą wyraźne ślady odautorskiej korekty [por. K II, 238; K III, 199–201, 201]. W tym jednak wypadku możemy mieć do czynienia z prawdą o Kaszubach, którą oni sami wyśpiewali przed osobami zbierającymi utwory. Prawdziwego morza może być niewiele w pieśniach kaszubskich, ponieważ nie wszyscy Kaszubi mieszkają bezpośrednio nad morzem, a rybołówstwo to także, a raczej – przede wszystkim – łowienie ryb w jeziorach (co ciekawe, większe spośród nich także nazywane są „morzami" i nie dotyczy to samych Kaszub. Dla przykładu wystarczy wspomnieć o „morzu" – Jeziorze Żywieckim czy w folklorze rosyjskim o „morzu" – Bajkale). Brak morza w pieśniach kaszubskich może być wreszcie rezultatem tabu – morze jest tak straszne, nieokiełznane i potężne, że nie wolno o nim mówić, ale zaprzecza temu treść legend kaszubskich.

Widzimy zatem, że różny sposób doboru materiału pieśniowego (w wypadku publikacji ukraińskich – nowych redakcji z istniejących już wcześniej zbiorów pieśni, a w przypadku publikacji kaszubskiej – rezultatu bezpośredniej pracy zbierackiej) może powodować nie tylko odczytanie innego obrazu świata (często, niestety, retuszowanego), ale również daje możliwość wniknięcia w istotę postrzegania rodzimej twórczości ludowej oczami osób ją utrwalających.

Co więcej, przegląd zbiorów ludowych gatunków prozatorskich i literatury popularyzującej wiedzę o tradycyjnym światopoglądzie danej społeczności kreśli nam zupełnie inny obraz – tu mistyka i irracjonalność przeplatają się z codziennymi realiami życia, a niesamowite zdarzenia dzieją się w dobrze znanych i jak najbardziej prawdziwych miejscach.

Taki stan rzeczy nasuwa wniosek o istnieniu w twórczości ludowej dwóch czynników dystrybuujących zawartość treściową w obrębie konkretnych gatunków.

Pierwszy z nich to wyznaczenie funkcji, jakie ma pełnić dany gatunek. Pieśni zwykle opowiadają o wydarzeniu nie tylko w sposób lakoniczny, ale też przy użyciu skondensowanych i schematycznych obrazów-symboli, co poniekąd spowodowane jest koniecznością zachowania meliczności wiersza, w rezultacie jednak stwarza konieczność „przypominania" bardziej rozbudowanych obrazów istniejących w zbiorowej pamięci narodu, a zawartych choćby w takich gatunkach, jak baśnie czy legendy. W tych ostatnich spotykamy się również z lapidarnymi opisami konkretnych obrazów, lecz organizacja wypowiedzi zorientowana jest na lepsze uwypuklenie punktu kulminacyjnego, który wraz z rozwiązaniem tworzy

meritum danej opowieści. Gatunki prozatorskie również bazują na zasobach zbiorowej pamięci ludu, wykorzystują jednak takie jej warstwy świadomości, wierzeń i przekonań, które budują i utrwalają konkretne zmitologizowane obrazy, będąc tym samym bardziej samodzielnymi wytworami kultury ludowej w porównaniu z pieśniami.

Drugim czynnikiem regulującym treściową kompozycję utworów ludowych jest – jak wynika z przeprowadzonego wyżej porównania – tabu językowe. Pieśni wykonywane w różnych okolicznościach (zabawy, obrzędy, święta itd.) zdecydowanie rzadziej niż utwory prozatorskie nawiązują do ludowej demonologii czy mitologii, a jeśli opisują np. nieszczęśliwe zdarzenie, odwołują się raczej do abstrakcyjnego obrazu złego losu (postać wrony [33, 202-203, 347-348], widok złamanej kaliny [33, 195-196]), przekleństwo wypowiedziane zazwyczaj przez złych sąsiadów [33, 277-278, 282] lub zazdrosnych ludzi [K II, 283, 285; 33, 279-280, 282], czary rzucane na młodzieńców przez dziewczyny-czarownice [33, 30]). Ludowe baśnie i legendy, wręcz przeciwnie, same z siebie stanowiąc składowe elementy mitologii i demonologii, zawierają rozbudowany opis takich właśnie postaci. Pokazują przy tym świat ludzkich przeżyć i doznań w konfrontacji z siłami nadprzyrodzonymi. Zapewne w tym tkwi powód braku wspomnianych obrazów morza (Kaszuby) czy *козака-характерника* (Ukraina) w pieśniach ludowych oraz ich częstego i obszernego opisu (ze wszystkimi atrybutami) w utworach prozatorskich.

3. Specyfika problemu

Zupełnie inaczej przedstawia się kwestia ujęcia obrazów symboli i magicznych przedmiotów. Pojawiają się one równie często w ludowej poezji śpiewanej, jak i prozie, jednak i w tym wypadku w odpowiedni układ słów włożona jest inna pojemność semantyczna. Określenia symboli i magicznych przedmiotów w prozie ludowej są pełne, tzn. danemu symbolowi lub konkretnemu przedmiotowi prócz opisu przynależne jest przedstawienie jego znaczenia bądź działania, a w pieśniach wykorzystywane są raczej same nazwy i określenia, co ze względu na dość małą objętość słowną w stosunku do pojemności semantycznej uruchamia z jednej strony warstwę konotacyjną, przydaną poszczególnym desygnatom, przez co odpowiednio nastraja percepcję słuchaczy/wykonawców utworu na wielowarstwowy odbiór jego treści, a z drugiej – to źródło słów idealnie odpowiadających potrzebom kompozycyjnym wiersza melicznego. W ten oto sposób realizowany jest jeden z najważniejszych elementów pieśni odnoszącej się do kultury danego ludu – warstwa asocjatywna poprzez swoją umowność oddziałuje w należyty (pełny) sposób tylko na tych uczestniczących w wykonaniu czy słuchaniu danego utworu

pieśniowego, którzy identyfikują się z daną rzeczywistością, istnieją w niej i odbierają świat poprzez jej pryzmat. Ponadto symbole i magiczne przedmioty stanowią specyficzne medium, jakie łączy świat ludzi z zaświatami. Jest to element niezbędny dla wykazania uniwersum kosmosu takiego, jaki widziany jest oczami ludu. U podstaw wiary w medialne zdolności symboli i atrybutów leży prymarne przekonanie o możliwości władania siłami przyrody i nadnaturalnymi mocami poprzez gest, słowo bądź użycie magicznego przedmiotu.

4. Analiza problemu z przykładami

Przez grupę symboli i magicznych przedmiotów realizowana jest w pieśniach znaczna część relacji między człowiekiem a otaczającym go światem, ponieważ właśnie w tych obrazach, jakie potem utrwaliła m.in. pieśniowa kultura ludowa, przejawia się sposób postrzegania rzeczywistości przez daną społeczność. Poznając znaczenie symboli i magicznych przedmiotów, na które w szczególny sposób zwracała uwagę dana grupa, możemy wniknąć w sferę mentalności ludowej i lepiej zrozumieć zasady, na podstawie których kojarzono ze sobą poszczególne obrazy.

A) Dużą część symboli i przedmiotów możemy odnieść do ogólnie pojmowanego stanu cywilnego bohatera pieśniowego. Wianek w tradycji kaszubskiej oznacza ‘panieństwo dziewczyny’ [K I, 236, 251-252, 254-255], a w tradycji ukraińskiej – tylko pośrednio jej panieństwo, ponieważ ‘wyplatanie wianka’, jak to widać w pieśniach świętojańskich, jest czynnością wykonywaną właśnie przez panny, ale ma na celu zapewnienie im szczęścia, pomyślności i przydanie im urody [33, 113]. Żupan w kaszubskich pieśniach to symbol odnoszący się do ‘starego pana’ – postaci, jaką można przypisać do dwóch obrazów – ‘bogatego pana’ i ‘starego kawalera’ [K I, 236, 260], z kolei w ukraińskiej tradycji pieśniowej ‘kontusz’ lub ‘żupan’ to atrybut ‘bogatego gospodarza’ [33, 30]. Ukraińskiego kawalera (‘Kozaka’) wyróżnia ‘czerwona kitajka’ – (dodatkowo – symbol ‘kozackiej sławy’) [33, 257, 263-264, 275-276], jeśli zaś chodzi o pieśni kaszubskie, to atrybutem ‘kawalera’ są ‘brzęczące podkówki’ [K II, 242] (notabene, ten symboliczny przedmiot występuje również w pieśniach ukraińskich, ale jego sens nie jest jednoznaczny, ponieważ ‘brzęczące podkówki’ mogą w nich symbolizować zarówno ‘kawalera’ zalecającego się do ‘dziewczyny’, jak i ‘Kozaka-czarownika’ *козака-характерника*[7]. Równie dwuznaczne mogą być zresztą i te symbole, które

[7] Por. М. Лановик, З. Лановик, *Українська усна народна творчість: Підручник,* Київ 2001, s. 343 [dalej cyt. jako Лановик М., Лановик З.]; М. Попович, *Нарис історії культури України*, Київ 2001, s. 168.

zwykło się odczytywać niemal jednoznacznie – łamanie ‘kwiatu kaliny’ w jednej z ukraińskich pieśni [33, 133] nie ma żadnego odniesienia do kondycji fizycznej Kozaka, o czym była mowa wyżej, a jest czynnością wykonywaną przez dziewczynę w ramach zalotów; z kolei u Kaszubów ‘kalina’ w ogóle symbolizuje dziewczęcą urodę [K II, 245]. Również przy całej wykazanej już zbieżności obrazu ‘wianka’ w obu folklorach pieśniowych, w jednej z kaszubskich pieśni ‘zielony wianek’ symbolizuje rzecz zgoła odmienną, bo śmierć młodego żołnierza [K II, 114].

B) Równie ciekawe jest użycie w pieśniach ludowych synekdochy – figury stylistycznej, polegającej na zastąpieniu słowa nazywającego konkretny przedmiot bądź człowieka innym słowem, określającym jeden z elementów tegoż przedmiotu lub człowieka. W ten sposób ‘czarne brwi’ [33, 256, 262-263, 268, 269-270, 281-282, 344-345] lub ‘brązowe oczy’ [33, 263, 275-276, 285-286] symbolizują ‘dziewczynę’. Warto nadmienić, że nieprzypadkowo w pieśniach ukraińskich właśnie te elementy opisu człowieka zostały wykorzystane w postaci wspomnianej figury stylistycznej, ponieważ w wielu innych pieśniach, w których opisywana jest uroda dziewczęca, niemal zawsze określany jest kolor oczu i brwi, co z pewnością ma związek z wyrażonym przez daną społeczność sądzie o odpowiedniej urodzie ‘dziewczyny – odpowiedniej partnerki’. U Kaszubów, co sugerowałby dominujący typ urody, oczy modre to oczy dobre [K II, 280], choć czasem dobra dziewczyna może mieć i ciemne oczy [K II, 167, 280], a u Ukraińców, jak wyżej zaznaczono, sprawa przedstawia się dokładnie na odwrót.

C) Oprócz łatwych do odczytania, uniwersalnych symboli, takich jak ‘kufer pełen złota’ – ‘zamożność (gospodarza)’ [K III, 202; 33, 30]; ‘talary’ – ‘bogactwo’ [K, 229]; ‘pierścień’ podarowany ‘dziewczynie’ – ‘oświadczyny’ [33, 272], a podarowany ‘chłopcu’ – ‘zgoda na ślub’ [K I, 260]; ‘szabla’ – ‘męstwo’ [33, 200-203] itd., występują również specyficzne symbole, w których przejawia się lokalny system wierzeń, mentalności i sposobu postrzegania świata, np. w kaszubskich pieśniach ‘zbicie dzbanka’ ‘dziewczyny’ przez ‘chłopca’ – ‘zaloty’ (a w podtekście – stratę wianka) [K II, 166, 330-332], co zupełnie nie odpowiada treści ukraińskiego powiedzenia ludowego *побити* (*з кимсь*) *горшки* oznaczającego ‘pokłócić się z kimś’. Specyficzny tylko dla pieśni kaszubskich jest obraz ‘zabrudzonych trzewików’ (‘chłopca’) symbolizujący ‘nieudane zaloty’ [K , 195-196], a z kolei w ukraińskich pieśniach ‘stanięcie na (haftowanym) ręczniku’ – oznacza ‘ślub’ [33, 285], zaś w całym folklorze wschodniosłowiańskim ‘ozdobienie haftem koszuli’ (‘chłopca’ przez ‘dziewczynę’) – wyznacza początek życia małżeńskiego [Лановик М., Лановик З., 194-221].

Na uwagę zasługuje fakt, że w pieśniach kaszubskich zdecydowanie częściej niż w ukraińskich wykorzystywane są symbole związane z religią chrześcijańską.

Taki stan rzeczy można objaśnić dwoma, jak się zdaje, równie ważnymi czynnikami:

1) rozdarciem obu nacji przez dwie konfesje chrześcijańskie, a mianowicie tożsamość Kaszubów formowały katolicyzm i protestantyzm (Kaszub-katolik = = Polak; Kaszub-protestant = Niemiec), zaś Ukraińców – prawosławie i Kościół greckokatolicki;

2) Kaszuby zachowały tradycje religijne w minionym wieku, Ukraina natomiast uległa laicyzacji po przyłączeniu do ateistycznego ZSRR, w którym religię starano się zastąpić ideologią komunistyczną, a biorąc pod uwagę fakt, że twórczość ludowa była zawsze silnie zakorzeniona w sferze *sacrum* mogło to wpłynąć na deformację pierwotnego kształtu folkloru ukraińskiego, tzn. tego sprzed rewolucji październikowej.

D) Ostatni z symboli, który zasługuje na wspomnienie to kaszubskie ‘miłe wyrazy’ [K II, 241] i ukraińska *люба розмова* [33, 268, 269], które w pieśniach obu kultur oznaczają zarówno ‘ukochaną osobę’, jak i samo uczucie miłości.

Jak zatem widać, właśnie w sferze symboliki kryje się najwięcej informacji o konkretnej społeczności, a znaczenie, jakie ma dla niej owa symbolika, wyraża się m.in. częstym użyciem obrazów symbolicznych w tekstach pieśni ludowych. Magiczne przedmioty wtórują pod względem znaczenia symbolom, są jednak zwykle elementem dopasowanym do odpowiedniego typu postaci – chłopca, dziewczyny, pana, gospodarza itp.

Poniższe wypisy są zestawieniem wybranych – najczęściej pojawiających się i najbardziej charakterystycznych – symboli i magicznych przedmiotów we wskazanych na początku niniejszej pracy zbiorach pieśni. Budowa hasła jest maksymalnie uproszczona – dany wyraz bądź wydzielone wyrażenie zostaje opisane w kontekście typu i treści utworu, z którego zostało zaczerpnięte, z dodanym w nawiasie bezpośrednim i (gdy zależy od tego jego prawidłowe zrozumienie) pośrednim komentarzem autorskim z odpowiednim odnośnikiem.

Symbole i magiczne przedmioty zawarte w pieśniach kaszubskich:

- dzbanek w pieśniach miłosnych – stłuczony przez ‘chłopca’ (Janka) dzbanek z zagrody, gdzie mieszka niezamężna ‘dziewczyna’, jest powodem do plotek o bliskich związkach między nimi [K II, 166];
- kielich (złoty) w pieśniach żołnierskich – symbol wiary katolickiej [K II, 114];
- kropidło (żydowskie); w pieśniach społecznych – porównywane do ‘krowiego ogona’ [K II, 142];
- kufer (pełen złota); w pieśni młynarskiej – znajduje się on u ‘młynarza’ i symbolizuje jego ‘zamożność’ [K III, 202];

- pierścień (‘złoty – kaszubskiej roboty’) w pieśniach po oczepinach – darowany przez ‘pannę’ ‘kawalerowi’, symbolizuje ‘zgodę na ślub’ [K I, 260]; w pieśniach miłosnych – ‘rzucany za chłopcem’ przez ‘dziewczynę’ symbolizuje ‘wybranie go na męża’ [K II, 208-209]; ‘dwa pierścionki’ – daruje je ‘dziewczynie’ jej ‘matka’ bądź ‘kawaler’ [K II, 251];
- podkóweczki (brzękające) w pieśniach o rozłące i rozstaniu – obraz odwołuje się do czasów minionych, gdy chłopiec ‘jechał do dzeweczki’ (ten obraz stanowi demonstrację męskości – aut.) [K II, 242];
- rogal w szczodrakach i pieśniach winszujących – ciasto obrzędowe pieczone na Boże Narodzenie i Nowy Rok [K I, 195-196];
- rozmawiający ze sobą w pieśni miłosnej – chłopiec mówi do dziewczyny: ‘nie zapomnę nie raz, ale tysiąc razy, gdy sobie przypomnę te twoje wyrazy’; dziewczyna mówi do chłopca: ‘nie zapuomne nie raz, ale tisąc razy, gdi ja sobje wspomne te miłe wirazi’ (wyrażenia: ‘twoje wyrazy’, ‘miłe wyrazy’ porównaj z ukraińskim wyrażeniem ‘люба розмова’ – aut.) [K II, 241];
- róg (krowi) w pieśniach społecznych – porównywani są do niego ‘żydowscy bogowie’ [K II, 142]; róg kozi w pieśniach zalotnych – grając na nim można zwabić ‘partnera’ [K II, 189]; złota trąba w pieśniach społecznych – może obudzić ‘śpiącego’ bądź ‘zmarłego’ [K II, 156-158];
- świece (żydowskie) w pieśniach społecznych – porównywane do ‘krowiego wymienia’ [K II, 142];
- tabaka w pieśniach społecznych – zażywa ją każdy „swój” (i ‘Kaszub – rybak’, i ‘Kaszub – ksiądz’); zażywa się ją „wszędzie” (nawet ‘na kazaniu w kościele’); ‘dobra tabaka’ jest noszona w ‘rogu’; ‘potrzebna tabaka’ nawet za cenę sprzedaży ubrania [K II, 137]; mierzy się ją na łokcie; zażywają ją również kobiety, kobiety w danej wiosce ‘bez tabaki nie mają tam zgody’ [K II, 138-139]; ‘tabaka kaszubska’ – najlepsza na świecie – nawet ‘Pioter swjęty wrzeszczi: mie daj, mje też ti tobaczi’ [K II, 140]; ma intensywny zapach (jeden z bohaterów pieśniowych mówi: ‘za tobaką smierdzę jak kuezeł’ [K II, 141]); ‘przebiegła żona’ zaskarbia sobie wdzięczność ‘surowego męża’ kupując ‘róg tabaki’ [K III, 40-41];
- talary w pieśniach weselnych – ich posiadanie symbolizuje ‘bogactwo’ i możliwość ‘udanego swatania’ [K I, 229];
- trumna (dębowa) w pieśniach żołnierskich – ‘z dębowym (lipowym) wiekiem’, o którą prosi ‘żołnierz’ bądź, w którą go kładą, symbolizuje jego ‘dalekie podróże’ [K II, 114];
- trzewiki (zabrudzone) w pieśniach miłosnych – jako efekt chodzenia ‘chłopca’ do ‘dziewczyny’ symbolizują ‘nieudaną próbę zalotów’ [K II, 186];

- wianek w pieśni weselnej – ‘z lawendy’ podarowany ‘kawalerowi’ symbolizuje ‘zgodę na ślub’ [K I, 236]; jego ‘kulanie po stole weselnym’ oznacza ‘przejście ze stanu panieńskiego w stan małżeński’ – kulany kolejno do ‘ojca’, ‘matki’, ‘siostry’, ‘brata’ wraca do ‘panny młodej’, aż wreszcie przyjmuje go ‘pan młody’ (‘Janek’) [K I, 254-255]; ‘z białej róży’, ‘z mirtu’, ‘z rozmarynu’ w pieśniach na oczepiny – symbol ‘panieństwa’ [K I, 251-252]; ‘zielony wieniec’; w pieśniach żołnierskich – symbolizuje ‘śmierć młodego żołnierza – kawalera’ [K II, 114];
- żupon, żeglán w pieśniach po oczepinach – symbolizuje ‘starego pana’ [K I, 260].

Symbole i magiczne przedmioty zawarte w pieśniach ukraińskich:

- brwi: ‘брови’ (чорнії) w pieśni miłosnej – synonim ‘dziewczęcej urody’ [33, 257];
- chata: ‘хата’ (хатка метена) w pieśni miłosnej – u ‘porządnej dziewczyny’ będącej dobrą kandydatką na żonę [33, 257];
- chleb (pszeniczny): ‘пшеничний хліб’ w kolędach i szczodrakach – kładzie się go na świąteczny ‘cisowy (jaworowy) stół’ [33, 24-25, 29];
- chusta: ‘хустина’ (шовками шита) w pieśni miłosnej – atrybut ‘zakochanej dziewczyny’ [33, 255].
- garniec kaszy, kleszcze raka: ‘горщик каші’ ‘ракові клешні’ w pieśniach o przyjściu wiosny – zakopują je ‘dziewczyny-czarownice’, ‘щоб на нашу та улицю парубки ходили’ [33, 78];
- jarzma: ‘яремці’ (золотії) w kolędach i szczodrakach – zakładane na ‘błękitne wołki’, które są zaganiane do zagrody ‘gospodarza’ przez ‘kolędników’ [33, 28];
- kajdany: ‘кайдани’ (‘ламати – братів визволяти’) w kolędach i szczodrakach – w tym celu płyną ‘panowie’ (‘goście’ ‘gospodarza’) do ‘cara-sułtana’ [33, 24-25];
- kitajka (czerwona): ‘червона китайка’ w pieśni historycznej – ‘Kozacy’ wyjeżdżają, aby wziąć ją w Warszawie [33, 195-196] (materiał, zazwyczaj jedwab, symbolizuje kozacką sławę – aut.);
- klucze: ‘ключики’ w kolędach i szczodrakach – nosi je ‘gospodyni’; rozmawia z nimi i prosi: ‘не звонить же ви та й голосненько, бо мій миленький стурбований’ [33, 33-34];
- korowaj: ‘коровай’ – patrz ‘piec’ [33, 131];
- koszula: ‘сорочка’ (‘вишити сорочку’) w pieśni miłosnej – w znaczeniu – ‘wyjść za mąż’ [33, 282];
- kryształ: ‘кришталь’ (дорогий) w pieśni miłosnej – do niego porównana ‘ukochana’ dziewczyna [33, 254-255];
- niedziela (w znaczeniu ‘tydzień’ – aut.): ‘неділя’ (‘неділь сорок’ – ‘dlugo’) w pieśni miłosnej ‘dziewczyna’ określa tymi słowami jeden dzień rozłąki z ‘ukochanym’ [33, 253];

- piec: ‘піч’ w pieśni weselnej – zawarta jest następująca formuła: ‘ніч наша регоче, коровая хоче: шишечки печуться, на коровай дмуться’ [33, 131];
- pieniądze: ‘золотий червоний’ w kolędach i szczodrakach – za nie kupuje się ‘złote łodzie’, ‘srebrne wiosła’ i ‘jedwabne liny’, aby popłynąć po ‘cichym Dunaju’ do ‘Morza Czarnego’, trafić do ‘cara – sułtana’ i ‘uwolnić braci’ [33, 24-25];
- pierścień: ‘перстень’ w pieśni miłosnej – ‘Kozak’ daruje go ‘dziewczynie’ (forma zaręczyn) [33, 272];
- rozmowa: ‘розмова’ (люба) w pieśni miłosnej – symbolizuje miłość w małżeństwie [33, 268] lub ‘ukochanego’ [33, 269];
- sierp: ‘серп’, ‘серпик’ w pieśniach żniwiarskich – atrybut ‘żeńca’ [33, 117];
- siodła: ‘сідельця’ (‘золотії’) w kolędach i szczodrakach – zakładane na ‘wrone koniki’, które są zaganiane do zagrody ‘gospodarza’ przez ‘kolędników’ [33, 28];
- skrzynie: ‘скрині’ (‘все кованії’), a w nich: ‘czerwońce’ – ‘червінці’ (‘нераховані’), ‘kontusz’ – ‘кунтуші’ (‘як кочусі’) ‘szuba’ (futro) – ‘шуби’ (‘соболевії’), ‘zupan’ – ‘жупани’ (‘як у пана’) w kolędach i szczodrakach – znamionują bogatego ‘gospodarza’ [33, 30];
- skrzydła, oczy: ‘крила, очі’ (соловяні) w pieśni miłosnej – ‘dziewczyna chce je ‘mieć’, by ‘polecieć’ do ‘ukochanego’ [33, 266-267];
- skrzypce: ‘скрилка’ (що грає); w pieśni miłosnej – symbolizuje wesele (córki wdowy) [33, 268];
- srebro – złoto: ‘срібло – злото’ w pieśni historycznej – stanowi wykup za ‘Kozaka’ (Neczaja) [33, 200-203];
- stolik (cisowy): ‘тисовий столик’ w kolędach i szczodrakach – przy nim zbierają się ‘goście’ u ‘gospodarza’ [33, 24]; stoi on zaścielony [33, 24-25]; ‘стіл яворовий’ – w kolędach i szczodrakach ma go ‘gazda’ [33, 29]; jest on u ‘gazdy’ ‘красно покритий’ [33, 29];
- szabla: ‘шабля’ (шабелечка); w pieśni historycznej (w znaczeniu ‘męstwo’ – aut.) – ma ją Daniło Neczaj [33, 200-203];
- stanąć na ręcznik: ‘стати на рушничок’ (w znaczeniu ‘ozdobny, haftowany ręcznik’ – aut.), w pieśni miłosnej – w znaczeniu ‘wziąć ślub’ [33, 285] (pol. ‘stanąć na ślubnym kobiercu’ – aut.);
- wiaderko: ‘відеречко’ w pieśni miłosnej – ‘Kozak’ prosi o nie ‘dziewczynę’, by napoić ‘konia’ [33, 272];
- wianek: ‘віночок’ w pieśniach świętojańskich – ‘dziewczęta’ śpiewają następującą formułę: ‘заплету, віночок, заплету шовковий на щастя, на долю, на чорні брови’ [33, 113];
- wrota: ‘ворота’ (‘на двір’); w kolędach i szczodrakach – ‘gospodarz’ otwiera je ‘kolędnikom’ [33, 28]; ‘срібні ворота’ – ma je ‘gazda’ [33, 29].

Wnioski

Jak widać z powyższego zestawienia, nawet przy przyjęciu zasady doboru najbardziej charakterystycznych dla obu folklorów językowych obrazów symboli i magicznych przedmiotów część z nich jest zbieżna bądź wręcz tożsama. To dość zaskakujące spostrzeżenie, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę fakt, iż Kaszuby i Ukraina nie leżą w bezpośrednim sąsiedztwie. Można potraktować to jako dowód na istnienie zjawiska motywów wędrownych czy element świadczący o swoistej więzi w obrębie rodziny słowiańskiej, ale – jak się zdaje – w rzeczywistości owe podobieństwa potwierdzają przede wszystkim uniwersalizm ludowej wizji świata.

W tym właśnie uniwersalizmie kryje się odpowiedź na pytanie o charakter zbieżności i odmienności w analizowanym obszarze. Kres perspektywy w obu przypadkach zamyka się właściwie na linii widnokręgu, a symboliczne obrazy wywodzą się z rodzimej rzeczywistości. Jeśli pojawia się obraz wychodzący poza wspomniany widnokrąg, uruchamiana jest opozycja „swój" – „obcy", tak jak to widać na przykładzie 'czerwonej kitajki', po którą Kozak wybiera się w dalekie strony, a wręcz – zdobywa tę rzecz w walce [33, 195-196]. Później ów symbol sławy kozackiej staje się na tyle „swój", że nawet w pieśniach opisujących śmierć Kozaka często pojawia się motyw zwłok bohatera z oczami przewiązanymi tym materiałem [por. Лановик М., Лановик З., 341-343; 33, 338-339].

Wspomniana opozycja „swój" – „obcy" z jednej strony inkubuje elementy wspólne dla kultury słowiańskiej (często i dla europejskiej kultury ludowej), ale z drugiej wykształca bądź przekształca obrazy w taki sposób, iż funkcjonują one jako składniki sankcjonujące odrębność danej społeczności. Takim „samodzielnym" obrazem może być w omawianym kontekście wspomniana kilkakrotnie 'czerwona kitajka' Kozaka [33, 195-196], której w danym znaczeniu próżno szukać w pieśniach innych folklorów słowiańskich. Z kolei za obraz „usamodzielniony" uznać można 'zbicie dzbanka' z pieśni kaszubskiej [K II, 166].

Przeprowadzona analiza wykazuje również interesującą prawidłowość – w obu folklorach występuje dość ograniczona grupa uniwersalnych obrazów symboli i magicznych przedmiotów, czyli takich, które są wykorzystywane w różnych cyklach pieśniowych. Można tu nawet mówić o swoistym zarezerwowaniu określonych symboli dla danych cykli. Ta zależność jest zapewne związana nie tylko ze specyfiką tworzenia ludowego wyobrażenia danego tematu pieśniowego, ale również z problemem zachowania meliczności tekstu, a to z kolei zmusza do uważniejszego przyjrzenia się kwestii natury funkcjonowania stałych fraz ludowych w utworach śpiewanych, co czyni celowym kontynuację badań we wskazanym kierunku.

Bibliografia

a) Materiały źródłowe i cytowana literatura

Bielawski L., Mioduchowska A., *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 2., *Kaszuby*, cz. I: *Pieśni obrzędowe*, cz. II: *Pieśni powszechne*, cz. III: *Pieśni powszechne i zawodowe*, Warszawa 1997–1998.

Majewicz A. F., *Języki świata i ich klasyfikowanie*, Warszawa 1989.

Лановик М., Лановик З., *Українська усна народна творчість: Підручник,* Київ 2001.

Попович М., *Нарис історії культури України*, Київ 2001.

Шумада Н., *Закувала зозуленька. Антологія української народної поетичної творчості*, Київ 1998.

b) Literatura podmiotu

Jaworska-Przytulska Z., Bielawski L., *Pieśni i opowiadania z powiatu bytowskiego*, „Literatura Ludowa" 1959, nr 3 (1-2), s. 67–93.

Kadłubski E., *Bazuna*, t. II, Gdańsk 1989.

Kamieński Ł., *Pieśni ludu pomorskiego*, I: *Pieśni z Kaszub południowych*, Toruń 1936.

Kiedrowski W., *Modra struna. Antologia poezji kaszubskiej*, Gdańsk 1973.

Kirstein W., Roppel L., *Pieśni z Kaszub*, Gdańsk 1958.

Łęgowski J., *Kaszuby i Kociewie: Język, zwyczaje, przesądy, podania, zagadki i pieśni ludowe z północnej części Prus Zachodnich*, Poznań 1892.

Madejski Z., Szefka P., *Kaszubskie pieśni i tańce ludowe*, Wejherowo 1936.

Patock J. A., *Kopa szętopórk,* przedmową oraz słowniczkiem i uwagami językowymi zaopatrzył dr Władysław Pniewski, Gdynia 1936.

Trepczyk J., *Kaszebskji pjesnjok*, Rogoźno Wielkopolskie 1935.

Дей О.І., *Пісні кохання*, Київ 1986.

Дмітрієва Т. О., *Терен, мати хати. Українські народні ліричні та жартівливі пісні: Пісенник*, Київ 1983.

Каширіна Л.С., *Народні пісні в записах Івана Манжури,* Київ 1974.

Правдюк О., *Рекрутські та солдатські пісні*, Київ 1974.

Сидоренко Г.К., *Українські народні пісні. Родинно – побутова лірика*, т. 1, Київ 1964.

Сидоренко Г.К., *Українські народні пісні. Родинно – побутова лірика*, т. 2, Київ 1964.

Стельмах М., *Народні перлини,* Київ 1971.

Таланчук О., *Українські народні думи та історичні пісні: Збірник,* Київ 1990.

Хмілевська О., *Соціально – побутові пісні,* Київ 1985.

Чебанюк О.Ю., *Календарно – обрядові пісні,* Київ 1987.

Резюме

Славянские культурные параллели в контексте символов и магических предметов, зафиксированные в украинских и кашубских народных песнях

Данная работа является попыткой поиска и описания параллелей в украинском и кашубском народном песенном творчестве на уровне лексем и словосочетаний, обозначающих символы и магические предметы, сходств и различий их значений, а также специфики употребления в соответствующем фольклоре.

На песенном материале двух сборников – украинском и кашубском – был проведен сравнительный анализ наиболее часто появляющихся символов и магических предметов. Выделенные таким образом слова были оформлены в виде словарных статей, содержащих информацию про песенный цикл, к которому относится данный текст; также был описан контекст, в котором они были употребелены, и дополнительно – объяснено значение данного образа.

Кроме того, материал, употребленный в статье, был охарактеризован с точки зрения подборки текстов-источников и содержащихся в них анализируемых элементов, его специфики и способов выделения, а также описан на основании отмеченных сходств и отличий в употреблении и значении отдельных образов.

Статью дополняет библиография, содержащая среди прочего сборники проанализированных песен, составленная с целью предоставления выбора серьезных источников текстов народных песен.

Summary

Slavic cultural affinity in context of symbols and magical objects fixed in Ukrainian and Kashubian folk-songs

The present text-work is an attempt to draw and describe the parallel between Ukrainian and Kashubian folk-songs on the level of vocabulary and expressions that names symbols and magical objects, their convergence and differences in meaning and the specificity of their use in the relevant folklore.

The comparative analysis of the most common symbols and magical objects was made on the material enclosed in two cross-sectional collections of Ukrainian and Kashubian folk-songs. Isolated in that way words and expressions isolated were then confronted in a form of the dictionary entries which took under consideration the cycle of songs the text referred to, the context in which it was used and an additional interpretation of its meaning.

In the present text-work the aforementioned material was furthermore described in regard to the source texts and its analyzed elements, it's specifics and the methods of their isolation, The material was also characterized from the point of its similarities and differences in use and in meaning.

The article has an additional bibliography, which contains the list of the folk-songs analyzed in the aim choosing the representative sources of folk-songs' texts.

ISSN 1427-549X

Jan Czykwin
Białystok

Польскія аспекты ранняй творчасці Максіма Танка

Праз усю творчую біяграфію Максіма Танка (1912–1995) чырвонаю ніткаю праходзяць яго цесныя і глыбокія сувязі з польскай літаратурай, культурай і жывымі падзеямі XX стагоддзя. Пачаўшы ад польскай пачатковай школы, у якой вучыцца ў 1922–1926 гг., ён паскорана, але грунтоўна паглыбляецца ў польскую літаратуру, напаўняецца яе вольналюбівымі ідэаламі, набрыньвае ідэямі нацыянальнага змагання і вызвалення, прасякаецца яе рамантычна-рэвалюцыйнай пафаснасцю і вобразнасцю і, пэўна ж, рытмікаю і інтанацыяй самой польскай мовы, якая адлюструецца на ўсёй сістэме ўжо танкаўскага вершаскладання. Дэбютаваўшы па беларуску, выяўляючы ад пачатку, нават дэманструючы беларускую ментальнасць, баронячы беларускую справу, беларускую ідэю Танк тым не менш пакінуў, праўда, у прыватным альбоме пількаўскай настаўніцы Францішкі Мерышчакоўскай, некалькі высокамастацкіх паэтычных мініяцюр на польскай мове, якія і сёння сведчаць пра яго глыбокае закараненне ў пальшчызне[1].

Першыя паэтычныя публікацыі Танка былі прыхільна сустрэты не толькі сваім, але таксама і польскім літаратурным асяроддзем. Аб ягонай паэзіі ўжо ў трыццатых гадах з'явіліся і пашыраныя інфармацыі і артыкулы на старонках польскіх „Wiadomości Literackich", „Kultury", „Sygnałów", „Czasu", „Kuriera Wileńskiego". А неўзабаве ён сам будзе весці „Беларускую калонку" у польскім перыядычным выданні „Po prostu". Польская літаратура, падобна як і расійская, была для Танка як родная; і нічога дзіўнага, што ён, вырастаючы як паэт на стыку трох культур, будзе адчуваць патрэбу, як некалі Максім Багдановіч, узбагачаць беларускую культуру высокімі набыткамі рускай, украінскай і польскай класікі. І ўсё творчае жыццё ён будзе перакладаць на беларускую мову творы палякаў. А пачыналася тая перакладчыцкая дзейнасць у ранні перыяд ад Міцкевіча

[1] Гл.: М. Танк, *Збор твораў У трынаццаці тамах*, „Беларуская навука" Мінск 2006, т. 1: *Вершы (1930–1939)*, с. 204–206, 357–359 (далей спасылкі на гэта выданне, у тэксце указана старонка).

і Славацкага, затым беларушчыў Танк вершы Бранеўскага, Тувіма, Норвіда, Варашыльскага, Сланімскага, Івашкевіча, Пшыбася, Важыка, Дабравольскага, Слабодніка, Путраманта, Куб'яка, Леца, Пентака, Гарасімовіча, Стафа, Бароўскага, Шымборскай, Пасвятоўскай, Ілаковіч і творы шматшмат каго яшчэ. За пераклады польскай паэзіі Максім Танк атрымаў літаратурную прэмію Таварыства польска-савецкай дружбы (1958) і Таварыства аўтараў ZAIKS (1969). Быў таксама адзначаны афіцэрскім крыжам Адраджэння Польшчы ды іншымі ордэнамі заслугі ПНР. Ды і з яго паэзіяй польскія чытачы маглі пазнаёміцца намнога раней, чым з іншымі беларускімі паэтамі, таму што ўжо ў 1958 г. выходзіць у Польшчы першы зборнік выбранага Танка, затым з'яўляюцца яшчэ тры выданні выбраных вершаў беларускага паэта (1965, 1974, 1977[2]). Перакладалі творы Танка ў Польшчы ці не ўсе ў свой час віднейшыя польскія паэты і перакладчыкі. Тэма гэта надта цікавая для даследчыка сама па сабе, тут выразна выдзяляецца своеасаблівая цэласная беларуска-"танкаўская" школа ў польскай трансляторыцы.

Можна сказаць, што і аб фармаце паэтычнага таленту Максіма Танка вырашаў у значнай ступені той жа менавіта польскі чыннік. Танк, народжаны ў Заходняй Беларусі, па волі гістарычнай неабходнасці і абставін стаўся на нейкі час „палякам" і па грамадзянству. Як вядома, гісторыя Заходняй Беларусі 1921–1939 гадоў неразрыўна звязана з польскім пытаннем. У той час па Рыскай дамове паміж Савецкай Расіяй і Польшчай гэтая частка Беларускай дзяржавы адышла да Польшчы (рэха Вялікага княства Літоўскага). Дык вось у Заходняй Беларусі шырылася не толькі моцнае ўздзеянне польскай літаратуры, але і распаўсюджванне польскай адміністрацыйнай улады. Солтыс, стараста, бурмістр, харцэрства, школа і ўсе іншыя грамадскія ды сацыяльныя структуры, у тым ліку і апарат прымусу, уціску (паліцыянт, суд, пракурор, турма) былі носьбітамі гэтай улады. Яна пранікала ці не ва ўсе шчыліны беларускага побыту. Сваёй культурай, традыцыямі, звычаямі, лацінскай вераю, сацыяльна-нацыянальнай праўдай і няпраўдай яна выцясняла адусюль карэннае, мясцовае, туземнае. А тое сваё, не структурызаванае і таму досыць кволае, слабое, трымалася-супраціўлялася польскаму захопу, палітыцы імклівага апалячвання краю адно прыналежнасцю да ўсходнеславянскага, агульнарускага абшару культуры і прасацыялістычнымі ідэалагічнымі сімпатыямі.

[2] M. Tank, *Wybór poezji*, TPPR, Warszawa 1958; idem, *Na szlaku dzikich gęsi*, wybór B. Żyranik, PIW, Warszawa 1965; idem, *Wiersze wybrane*, wybór i wstęp I. Sikirycki, WŁ, Łódź 1974; idem, *Poezje wybrane*, wybór J. Pośniarowicz, LSW, Warszawa 1977.

У 2005 годзе ў Брэсце з'явілася кніга *Доўг памяці* прафесара Уладзіміра Калесніка. У яго ўспамінах польскі ракурс таксама прысутнічае паўсюдна, на ўсіх ўзроўнях кнігі і асабліва вылучаецца ў перыядзе, калі заходняя частка Беларусі сталася польскімі „крэсамі ўсходнімі". Але *Доўг памяці* чытаецца па сутнасці як незвычайна цікавая споведзь беларускага шчырага паланафіла ў сферы культуры і – парадаксальна – своеасаблівага беларускага Валенрода ў ідэйным змаганні. Раней за Калесніка гэтым шляхам ішоў старэйшы на дзесяць гадоў за свайго паплечніка Максім Танк, як бы вызначаючы для наступнікаў асноўныя арыенціры ў беларуска-польскіх сувязях і супрацьстаянні. Засваенне высокай польскай культуры адбывалася ў Танка, як пазней і ў Ул. Калесніка, поруч з адмаўленнем польскай ідэалогіі ў Заходняй Беларусі, польскага місіянерства „на крэсах".

Вось гэты польска-беларускі нацыянальна-тэрытарыяльны канфлікт 20–30 гадоў у Заходняй Беларсі, гэтае няспыннае напружанне паміж польскімі адміністрацыйнымі парадкамі, з аднаго боку, і памкненнямі беларускай інтэлігенцыі да нацыянальнага вызвалення і ўзяднання сваіх зямель, з другой, фармавалі вялікую кагорту прафесіянальных рэвалюцыянераў, дзеячаў-патрыётаў і, вядома, паэтаў, лідэрам якіх у той час станавіўся Максім Танк, як выразнік найбольш радыкальнага крыла заходнебеларускіх творцаў. Менавіта Танк вёў рэвалюцыйную работу на Віленшчыне і Навагрудчыне, супрацоўнічаў у нелегальным друку, за што яго выключалі раз і другі з гімназіі і арыштоўвалі, і ён як вязень асабіста зведаў слынную віленскую турму Лукішкі, праседзеўшы за кратамі разам каля двух гадоў. І нічога дзіўнага, што першыя тры, раннія паэтычныя зборнікі Танка, што з'явіліся ў 1936, 1937 1938 гадах у Вільні (*На этапах, Журавінавы цвет, Пад мачтай*), былі цалкам пранізаны астрожнай тэматыкай і патрыятычна-бунтарскім пафасам, а самы першы з іх быў нават канфіскаваны польскімі ўладамі за яго антыдзяржаўныя настроі і заклікі да супраціву[3].

Дык вось гэтыя тры раннія паэтычныя кнігі Танка аж зверх перапоўнены польскімі рэаліямі. Тут і чыста геаграфічныя польскія назвы: Вільня, Вронкі, Гродна, Варшава, Мокотув, Прага, Вісла, Белавежа, Супрасль, Домброва, Судэты, і назвы таксама адназначныя тыпу: Крэсы Ўсходнія, Канстытуцыя Рэчы Паспалітай, Паспалітая Рэч, дэфэнзіва; эпіграфы да вершаў узятыя або з польскіх газет: „Няма ніякіх беларусаў і іх мовы", або з найноўшай гісторыі Польшчы тыпу „Прысвячаю рабочым Кракава і Львова, расстраляным паліцыяй на дэманстрацыі ў 1936 г." І ў гэтым агульным ідэйна-вобразным

[3] Гл.: А. Л. Верабей, *Максім Танк і польская літаратура*, Навука і тэхніка, Мінск 1984.

кантэксце паэтычнага свету Танка ўся тая так званая турэмная лексіка, хоць па сваіх стылістычных якасцях нейтральная, успрымаецца аднак таксама як лексіка экспрэсіўна зафарбаваная польскасцю, польскім паходжаннем, польскай рэальнасцю. Амаль кожны верш праз такую лексіку захоўвае нядобрую памяць, памяць менавіта адмоўнай прысутнасці палякаў у Заходняй Беларусі: паліцэйскія аўтамабілі, аблава, наморднікі, пацыфікацыя, жандарскія боты, карабіны, нагайкі, астрожныя муры, краты, канвой, нары, цэлі, казематы, ізалятар, дазорцы, калючы дрот, гумавыя палкі, струны шыбеніц, петлі, гончыя лісты, катаў кулі, эскорты, звон кайданаў, візгат паліцэйскіх свісткоў, арыштанцкая світка, астрожны дзень, і г.д. і г. д.

Варта падкрэсліць, што гэтая астрожная лексіка ў большасці ранніх вершаў не паглынаецца вобразнай сістэмай Танка, словы застаюцца тут роўныя сабе ў прамым значэнні, яны значаць тое, што значаць, яны – назвы рэальных мікраэлементаў, уведзеных ў літаратурна-мастацкія творы дзеля таго, каб сваім няскончана доўгім і часта паўтараючымся шэрагам прамых сэнсаў адлюстраваць нярадасную карціну зняволенага краю і ў выніку паказаць Заходнюю Беларусь пад польскай акупацыяй ужо як адзін вялікі астрог.

Магчыма, невыпадкова першы зборнік адкрываецца вершам, у якім паэт м. ін. гаворыць:

Якая цёмная
На „Ўсходніх Крэсах” ноч!
Пажары толькі ў ноч такую бачны. (с. 26)

У гэтай турэмнай мізансцэне выразна адчуваецца, што і „ноч”, і „пажары” – гэта ўжо метафары, сімвалы, яны – знакі не канкрэтнага пажару, канкрэтнай ночы, а той вялікай турмы, якой здавалася быць паэту ў той час Заходняя Беларусь. Вось як паэт адмалёўвае знутры тую большую, ужо метафарычна-сімвалічную турму, напрыклад, у вершы *Тры песні* з 1936 г.:

Хмары павіслі над краем цямнейшыя,
Хмары над хатамі і над народам.
Кажуць – зрачыся курганаў і спадчыны!
Кажуць – ісці нам у сцюжу, у слоту!
Хочуць, каб песні забыліся матчынай!
Пад акупанцкім схіляліся ботам.
Хочуць, каб самі капалі магілы мы,
Самі, братам сваім,
сёстрам і дзецям;

Хочуць, каб вечна слугамі былі мы ім
І жабракамі хадзілі па свеце... (с. 95)

Гэтым вершам і шматлікімі яму падобнымі па ідэйна-палітычным гучанні паэт уключаўся ў гарачы ды балючы для 20–30-х гадоў XX стагоддзя дыялог на тэму Беларусі ў складзе Рэчы Паспалітай, якога ініцыяваў, можна сказаць, напярэдадні нацыянальнай катастрофы Ігнат Канчэўскі[4], а пашырылі Уладзімір Самойла і Вацлаў Ластоўскі. Паэзія Танка ранняга перыяду ў дачыненні да польскага пытання на беларускай зямлі прыцягвала чытача сваім гістарычным аптымізмам. Яна была, як заўважыў яшчэ ў свой час У. Самойла, той першай нацыянальнай сілай, якая яднала беларускі народ перад спробай яго дэнацыяналізацыі.

Streszczenie

Polskie aspekty we wczesnej twórczości Maksyma Tanka

Artykuł ukazuje na przykładzie trzech pierwszych zbiorów poetyckich Maksyma Tanka ścisły i głęboki związek białoruskiego poety z polską kulturą, a jednocześnie żarliwe przeciwstawianie się słowem poetyckim polskiej polityce wynaradawiania na terenach Zachodniej Białorusi.

Summary

Polish Aspects in the Early Creation of Maxim Tank

The article shows on the basis of his three collections of poetry the firm profound relationship of the Belorussian poet with the Polish culture, and simultaneously the fervent opposition of the poetical word to the Polish policy of denationalizing on grounds of Western Belorussia.

[4] І. Канчэўскі, *Адвечным шляхам. Дасьледзіны беларускага сьветагляду*, Навука і тэхніка, Менск 1993.

ISSN 1427-549X

Aleksiej Dmitrowski
Kaliningrad

Алексея Петрова *Полонез по-русски, или Заграница.pl.ru.* – сюжет русско-польской взаимности

В московском издательстве 000 МИА вышла полутысячным тиражом книга Алексея Петрова *Полонез по-русски*, жанр которой сам автор определил как документальный роман. Получив её от автора, я прочитал, не отрываясь, ибо книга вправду увлекательна, как роман, и богато познавательна в культурно-историческом содержании, а „нежная влюблённость в Варшаву", в коей автор исповедуется перед читателем, и общая философско-историческая концепция книги оказались в близком родстве с моим собственным исповеданием славянской взаимности в традиции от Яна Коллара до наших дней. Вправду, книга на стрежне современной общеславянской идеи, столь же благодатной в своих исходных и ожидаемых ценностях, сколь и проблематичной в путях и возможностях осуществления.

Общеизвестен драматический характер взаимной истории русских и поляков и тем более значима ответственность двух великих славянских народов в общеславянской судьбе. Так, необходимым условием славянского единения становится выработка, в первую очередь, двумя нашими народами взаимно дружественной парадигмы на всех уровнях национально-государственного существования. Верно писал Тютчев еще в 1850 году: „Тогда лишь в полном торжестве/ В славянской мировой громаде/ Строй вожделенный водворится,/ Как с Русью Польша помирится". И так же был прав, даже независимо от собственной мотивировки, польский мыслитель XIX века Г. Каменьский, утверждавший, что „невозможно по-настоящему постичь Россию, не поняв, что такое Польша"[1]. Добавим при этом от себя и вероятную результативность польского самопознания с учетом постижения русского феномена. И все это составляет тот глубинный культурно-

[1] *Польская и русская душа, от Адама Мицкевича и Александра Пушкина до Чеслава Милоша и Александра Солженицына*, Варшава 2003, с. 50.

исторический фон, на котором развертывается авторское повествование, где само название романа *Полонез по-русски* ориентирует читателя на взаимопознание русских и поляков и осуществление в нынешней разобщенной „славянской мировой громаде" заведомо благодатного для всех художественно-виртуального „вожделенного строя".

Судьбоносности для славянского мира проблематики, коей характеризуется книга, соответствует её особая композиция в составе сорока глав, где сближение и взаимопроникновение двух исторически разных миров русских и поляков обеспечивается сквозной сюжетной линией взаимоотношения действующих лиц: автора, русского доктора Алексея Петрова и его супруги, учительницы физики – с одной стороны, и польского писателя Эдварда Куровского и его супруги, профессора-слависта Галины Янашек-Иваничковой – с другой. Фабульная сторона сюжета предстаёт во взаимообмене визитами польских и русских персонажей, соответственно, в Россию и в Польшу с композиционной фиксацией начала обоих визитов в 1–3 главах и окончания в главах 38–40. Книгу завершают два приложения: *Рождество по-польски* и *Встреча в Шереметьеве*, повторяющих в виде эпилога общую фабульную структуру взаимных визитов.

Пространства России и Польши, а также фабульное время взаимных поездок, занимающих 1999–2003 гг., и сюжетное время в охвате четырёх столетий, от Смутного времени начала XYII в. до начала нынешнего XXI в., монтируются в чередующихся эпизодах, образуя увлекательную интригу русско-польских сопоставлений, соотношений и взаимности. При этом русское и польское пространство асимметричны по фактическому содержанию, но равновелики в своей национально-судьбоносной значимости. В Польше это её столицы современная и историческая, Варшава и Краков, в России – её глубинка, районный город на Тамбовщине Мичуринск, в котором по новейшим данным всего 96,1 тысяч жителей, и прилегающие сёла: Стаево, Старо- и Ново-Хмелевое, Борщевое, Устье и место приснопамятного, но уже ушедшего в небытие, как и многие другие русские сёла, – Саликово.

Документальный роман строится на сопряжении времени частного, биографически-личного, и общего, национально-исторического как взаимной русско-польской „причастной вненаходимости" (Бахтин). Интригу первого составляют также две судьбы. Это родительская семья пана Эдварда в составе шести человек, незаконно депортированная в начале второй мировой войны из родной Львовщины в далёкую Сибирь, и романтическая влюблённость в Польшу доктора Петрова, подвигнувшая его с юных лет на самостоятельное изучение польского языка, на постижение

польской история и культуры, на переводческую деятельность и, в результате всего, на создание самого *Полонеза по-русски*. Таким образом, в книге А. Петрова непосредственное романное действие совмещено с жизненной предысторией обоих главных персонажей, а сами характеры типизируются в нравственно-психологической и идеологической парадигме всё той же русско-польской и польско-русской взаимности. И мы наблюдаем замечательную симметрию писательских судеб поляка Э. Куровского и русича А. Петрова, где первая поездка пана Эдварда в село Саликово, составляющая предысторию его собственно фабульной поездки, увенчалась написанием повести *Высокое небо*, которую я, кстати сказать, имел честь рецензировать в 2002-м, а поездки Алексея Станиславовича в Польшу привели к созданию документального романа, о коем,– спустя пять лет, докладываю сейчас.

Второе русско-польское национально-историческое сопряжение и средостение, составляющее основу сюжетной структуры, выступает в романе в виде авторской рефлексии, т.е. наблюдений, размышлений и обобщающих выводов историко-фактографического, культурологического и философско-исторического порядка с выделением и особой акцентировкой трёх наиболее драматических эпох нашей обоюдной истории: Смутного времени на Руси начала XVII века, рубежа XVIII–XIX вв. (трагических разделов Польши и восстания Костюшки) и общей для русских и поляков Великой Отечественной войны и её глобальных политических результатов; и особое место занимают суммирующие размышления автора уже на материале начала XXI века, – учитывая время создания романа 2001–2005 гг. Это 37-я глава, образующая идейно-смысловой центр и сюжетную кульминацию всего русско-польского романного дискурса.

Пользуясь собственными наблюдениями и широким составом научной литературы на обоих языках, автор ведёт, как говорится, независимое расследование наиболее драматических узлов нашей взаимной истории, вовлекая в самостоятельное размышление заинтересованного читателя, причём с неизменным вектором поиска и воли к обретению обоюдно встречной взаимности. Автор вскрывает истоки вековой русско-польской драмы, видя их в заведомо деструктивных действиях правящих кругов обеих сторон, как результата слабого развития общеславянского самосознания и порочной тяги к односторонним выгодам за счёт друг друга. Так, читаем: „Сигизмунд III из шведской династии Вазов был одним из организаторов интервенции в Россию начала XVII века. В те годы

правящая верхушка Речи Посполитой и католическая церковь вознамерились расчленить Россию и ликвидировать её государственную самостоятельность. Но вот перед глазами автора Вилянув в Кракове, резиденция собственно польского по происхождению короля Яна III Собеского, великого, по справедливой авторской оценке, полководца, который в 1683 году разгромил турецкую армию, осаждавшую Вену, а еще, добавим от себя, заключил, три года спустя, с Российским государством »Вечный мир«, подписанный с русской стороны князем Голицыным, а с польской – воеводой Гжимултовским; договор, согласно которому наши предки порешили »в братской дружбе и любви быть паче прежнего и учинить вечный мир и союз на отвращение от всего христианства общих неприятелей«”[2]. Золотые слова! И ведь вправду, наш договор о „Вечном мире” никто не денонсировал, и он генетически в душе и сознании каждого честного русича и поляка. Вот и жить бы нам сейчас по этому договору! И также мы в полном согласии с поляками, которые, по наблюдению А. Петрова, „относятся к Яну Собескому с таким же пиететом, с каким русские – к Петру Первому”[3].

Роман значительный по объёму, 24 п.л., густо „заселён” историческими и современными персонажами. Здесь в прямом фабульном участии или в авторской научно-публицистической рефлексии цари, короли, полководцы, деятели науки и культуры, писатели, композиторы, художники, герои польского сопротивления. Здесь Пушкин и Мицкевич, Матейко и Шишкин, Коперник, олицетворяющий собою польскую науку, как у нас Ломоносов. Здесь же центральные фигуры великого русского садовода-селекционера Ивана Владимировича Мичурина и просветителя, книгоиздателя и переводчика Ивана Герасимовича Рахманинова. Здесь друг военного детства пана Эдварда, ныне профессор Мичуринского педагогического института В.И. Попков и первая юношеская любовь пана Эдварда, простая русская женщина Анна Липовская, и местная интеллигенция – поэт В.И. Михин, художник Виктор Курьянов. И все они в одном монтаже с воинами польской Армии Крайовой, среди которых отец пани профессор Г. Янашек-Иваничковой подполковник Вацлав Янашек, павший на баррикадах Варшавского восстания в августе 1944-го. С обеих сторон люди высокого общественного положения и простые труженики,

---

[2] *Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными*, СПб 1864, т. VII, с. 5.

[3] А. Петров, *Полонез по-русски, или Заграница.pl.ru.*, Москва 2006, с. 81.

исполненные глубокого национально-государственного патриотизма и в самой глубине глубин патриотизма исторического, общеславянского.

Некоторые сюжетные части документального романа выступают в композиционно самостоятельных исследовательских функциях. Таковой является встреча автора с профессором-славистом Базыли Бялокозовичем, где заветная тема русско-польской взаимности, Пушкин и Мицкевич, развёртывается в форме взаимозаинтересованного научно-публицистического разговора, в которой я сам непроизвольно ощущаю себя сам-третьим, поскольку эта тема также всегда главная в наших неизменных беседах при встрече на русской и на польской земле. И собственный авторский анализ двух картин великого Яна Матейки *Провозглашение Конституции 3 мая* и *Баторий под Псковом*, которые рассматриваются с позиции исторической достоверности, где, как выясняется, во второй картине даже величайший живописный талант не спасает от гражданско-исторического поражения.

Но вот целостная философско-историческая и идеологическая концепция книги, которая приобретает программный характер и чеканное выражение: „Да, за четыреста лет нагадили Польша и Россия друг другу изрядно, и, чтобы вычистить эти авгиевы конюшни и начать польско-российские отношения с чистого листа, требуется не упрямство и озлобленность (с обеих сторон), а тонкая, деликатная работа, стремление называть вещи своими именами, добрая воля, взаимопонимание и терпение” (с. 342). Ведь, действительно, также говоря словами автора, „у русских и у поляков такие похожие судьбы” (с. 346).

Таким образом, автор, взамен нынешним деструктивным, заведомо антиславянским „дуэлям”, предлагает собственную, действительно надёжную модель национально-государственных отношений: Да, „тысячи офицеров легли в сырую землю Катыни и Пятихатках” (с. 98). Да, „тысячи красноармейцев [...] до сих пор продолжаются споры о том, сколько красноармейцев погибло в польском плену” (с. 881). Всё это страшная правда, и всё это наследие исторической вражды, которая, как злой рок, тяготеет над обоими великими славянскими народами, пагубным образом отражаясь на состоянии общеславянского мира. И автор тем более прав, утверждая: „Не мы там были, не мы убивали, но давайте ещё раз извинимся друг перед другом и начнём с нуля” (с. 91).

Ведь вправду, создать что-либо путное на взаимных „фобиях” невозможно, а в дружбе и единении славянских народов – безусловный залог их общего процветания. И в эпилоге романа просматривается диагноз

современного глобалистского антиславянекого синдрома: „Кто-то очень заинтересован в том, чтобы славянские народы жили порознь” (с. 377).

Блок писал в своё время: „Народ - венец земного цвета,/ Краса и радость всем цветам”. И мы вторим автору документального романа, что у нас, кроме политиков и госчиновников, есть обыкновенные люди, соль соли земли, которым изрядно надоел истошный вой, поднятый вокруг жгучих проблем нашей общей истории. Автор убеждён сам и убеждает своим эмоционально-проникновенным повествованием, что „поляки так похожи на русских” (с. 75), а русские, продолжим его мысль, так похожи на поляков! И, вероятно, поэтому, как справедливо писал Н.А. Бердяев, „эти две разные народные души могут не только понять и полюбить друг друга, но и осознать свою славянскую миссию в мире”[4]. А значит – и осуществить её! Так сама сюжетная линия личных, предельно искренних, дружеских отношений четы Куровских и четы Петровых, типизированных в документальном романе, становится моделью исторически благодатной взаимности двух народов во имя и в целях общеславянского процветания.

Роман А. Петрова не только декларирует, но и наглядно демонстрирует общие свойства русского и польского национального характера в их главной общеславянской парадигме, которую профессор Б.Кригер удачно определила как „философию сердца”[5], что противостоит любому одностороннему утилитарно-рационалистическому инструментализму. В самом деле, у русского юноши Алексея Петрова, взявшегося за самостоятельное освоение польского языка, осведомлялись, как он пишет сам, „на кой чёрт мне это нужно”. Но это и было решительным проявлением его „философии сердца” равно как и у пожилого поляка Эдварда Куровского, в свои детские годы тяжелейшим образом пострадавшего от советской власти и, несмотря на это, пронесшего через всю жизнь любовь к русскому народу. И мы разделяем авторское восхищение нравственной высотой пана Эдварда: „Как же нужно любить Россию, чтобы при всём этом отважиться на подобный вояж?” (с. 13). Предпосылка ответа на этот эмоционально-риторический вопрос в той же самой экзистенциально-сущностной славянской „философии сердца”.

Как видим, роман документальный по своему фактическому содержанию оказывается также романом публицистическим по своему ярко выраженному гражданскому и политическому целеполаганию. Тому

---

[4] Н. Бердяев, *Судьба России*, Москва 1918, с. 165.

[5] Б. Кригер, *Мировоззренческие горизонты и Славянское сообщество*, „Словенски гласник”. Година 1У-У. Подгорица 2004, № 5–6, с. 15.

способствует лёгкий писательский стиль с обилием живых диалогов, с психологической характерностью реплик и общая доверительно-говорная интонировка авторской речи с немалой юмористической подсветкой. И еще стилистический приём предельно кратких сентенций в их также лирически значимом выражении, в форме риторических вопросов. Например: „Как все переплелось в истории наших стран" (с. 307) или „Как много связывает Россию с Польшей! Как много разделяет эти две страны!" (с. 338).

Так создаётся эффект авторского непосредственного монолога, обращенного к заинтересованному читателю-слушателю, а некоторые лирические созерцания автора возвышаются до жанровой характерности стихотворения в прозе или даже верлибра. Например: „Приятно вот так, бесцельно и бессистемно,/ бродить по улицам незнакомого города/ и открывать для себя всё новые уголки,/ которые потом останутся в сердце на долгие годы" (с. 227). И также настоящим свидетельствую, что я на себе испытал авторское чувство-убеждение: „Мне кажется, русский в Варшаве никогда не будет чувствовать себя чужаком" (с. 343).

И потому читаю авторские признания в любви к варшавским улицам и буквально вторю собственным стихам: „Я Краковским предместьем / Пленён. Мне снился сон:/ Приятельским известьем/ Я к Музе обращен. / И улица другая./ Зовётся Новый свет./ Ей рифмами играя,/ Верстаю свой привет".

Отметим также богатый иллюстративный материал книги, постраничный чёрно-белый и цветные вставки, создающий параллельный дополнительно обогащающий видеоряд восприятия. И ещё одно жанровое свойство романа. Это реальный путеводитель по Варшаве и Кракову, по их улицам, дворцам, музеям, паркам, а у себя дома – по родному Козловско-Мичуринскому краю, так что для увлечённого читателя, гражданина и патриота Славянского мира, желание самому совершить польский ознакомительно-постигающий маршрут и русский ретроспективно воссоздающий маршрут „утраченного времени", которое, вместе с тем, оказывается вечно сопутствующим временем, – маршруты, которые столь эмоционально наглядно и глубоко аналитично воссозданы в романе, ощущаются со всё большей настоятельностью.

Streszczenie

„Polonez po rosyjsku albo Zagranica.pl.ru" Alieksieja Pietrowa – fabuła rosyjsko-polskiej wzajemności

Autor artykułu zaprezentował powieść dokumentalną A. Pietrowa jako dyskurs rosyjsko-polskiej wzajemności w dramatycznych kolizjach wspólnego losu. Montażowa kompozycja kolejnych epizodów w korelacji wzajemnych wizyt fabularnych rosyjskiego autora i jego polskiego przyjaciela polega na łączeniu wątków głębinowych retrospekcji historycznych. Przyjaźń rosyjsko-polskiej pary staje się niejako modelem wzajemnych zobowiązań na poziomie osobistym, międzypaństwowym i ogólnonarodowym.

Summary

Polonaise in Russian or a foreign country.pl.ru

The documentary novel as a discourse of the Russian-Polish mutual relations in dramatic collisions and commonness. The architectonics of the novel in the ratio of the fabulous mutual visits of the Russian authors and his Polish friends and the structure of the deep historic insight. The compositional structure is in the exchange of Polish and Russian episodes. The friendship of the Russian spouses as a pattern of obligatory relations on the confidential (private), interstate and national level.

ISSN 1427-549X

Elena Janchuk
Warszawa

Polskie inspiracje Mariny Cwietajewej

Polskie strony biografii Mariny Cwietajewej

W biografii i twórczości Mariny Cwietajewej, poetki o światowej sławie, w subtelny sposób połączone zostały konteksty literatur i kultur europejskich. Perfekcyjna znajomość przede wszystkim języka francuskiego i niemieckiego, ale także angielskiego i czeskiego pozwoliła jej od najmłodszych lat fascynować się bohaterami dzieł literatury europejskiej, a później doskonale orientować się w jej kontekstach. Tym niemniej można stwierdzić, że w jej świadomości poetyckiej istniały pewne dominanty kulturowe czy dominujące żywioły, które w pewnym sensie zaważyły na takim, a nie innym kształcie twórczości. Jest to oczywiście żywioł rosyjski – najważniejszy, gdyż urodziła się w Moskwie, w rodzinie znanego profesora Uniwersytetu Moskiewskiego), następnie niemiecki – dziadek od strony matki był Niemcem nadbałtyckim, zaś matka Mariny uwielbiała literaturę i sztukę niemiecką, a także polski – babcia od strony matki wywodziła się ze szlacheckiej rodziny polskiej. Należy także podkreślić duży wpływ młodzieńczej fascynacji literaturą francuską, Napoleonem, a także Sarą Bernard, co sprawiło, że w wieku 16 lat Cwietajewa zdecydowała się na samodzielny wyjazd do Paryża na kurs literatury francuskiej na Sorbonie. Czerpała także z innych kultur, m.in. skandynawskich. W dużym stopniu pragnienie ogarnięcia i pochłonięcia różnorodnego w swej zawartości dziedzictwa kulturowego wywołane były nastrojami panującymi na przełomie XIX i XX wieku w Rosji, w okresie, który ostatnio zaczęto określać renesansem rosyjskim, kiedy to Rosjanie całą swoją szeroką duszą zanurzyli się w kulturze światowej.

Niewątpliwie można w sposób bezpośredni nawiązać tu do Fiodora Dostojewskiego, który w 1880 r. w swoim słynnym przemówieniu z okazji odsłonięcia pomnika Aleksandra Puszkina przytoczył charakterystykę Rosjan, poprzez pryzmat której można też postrzegać zarówno twórczość, jak i osobowość Mariny Cwietajewej: „Uwrażliwienie na świat i zdolność całkowitego przeistaczania się w geniuszy obcych nacji, przeistaczanie się prawie doskonałe [...]. Zdolność ta jest absolutnie zdolnością rosyjską, narodową [...]. Przecież naród nasz właśnie w duszy swej zawiera tę skłonność do bycia wrażliwym na świat i pojednania

wszystkich oraz przejawiał ją na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci”[1]. A zatem nie wydaje się przypadkową uwaga W. Admoni: „Na przykładzie M. Cwietajewej, na przykładzie jej wierszy można zrozumieć, czym jest poezja XX wieku. Poezja zarówno rosyjska, jak i światowa”[2].

Do rosyjskiego żywiołu dominującego w świadomości i twórczości poetki niejednokrotnie odwoływali się badacze jej twórczości[3], niemieckie inspiracje i postaci też zostały przedstawione w odrębnych artykułach[4], natomiast polskie wpływy uważane są za mniej istotne, a nawet marginalne. Połączenie w jej osobowości tak różnych żywiołów odczuwały osoby przebywające w jej otoczeniu, np. Ilia Erenburg odnotowuje: „Marina połączyła w sobie staroświecką kurtuazję i buntowniczość, wyniosłość i wstydliwość, romantyzm książkowy i prostotę duszy”[5]. Może właśnie tu należy rozpoczynać poszukiwania odpowiedzi na pytanie, dlaczego twórczość Cwietajewej jest tak wdzięczna, że wniknięcie w każdy wątek obecny w jej poezji czy prozie prowadzi do bardzo interesujących odkryć. Jak podkreśla O. Riewzina: „Miała ona wszystko: złożoność i prostotę, porywistość i refleksję, najzwyklejszą pospolitość i niewątpliwą genialność. Pociągnij za każdą nić i za każdym razem otrzymasz nową Cwietajewą”[6].

Byłoby oczywiście przesadą twierdzenie o deklarowaniu przez nią polskiej tożsamości, niejednokrotnie podkreślała bowiem to miejsce w swej duszy, które zajmuje Rosja, por. np.:

> W swych wierszach i całą swą duszą jestem głęboko rosyjską, dlatego nie boję się być poza Rosją. Noszę w sobie Rosję w swojej krwi. I jak zajdzie potrzeba – nawet przez dziesięć lat będę tu [na emigracji – E. J.] żyła, jednak Rosjanką pozostanę[7] (1925).

---

[1] Ф. М. Достоевский, *Дневник писателя за 1880 г. Август. Объяснительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине*, [w:] *Русская идея*, Айрис Пресс, Москва 2004, с. 164–165 [tłumaczenie własne – E. J.].

[2] В. Адмони, *Марина Цветаева и поэзии XX века,* [w:] *Марина Цветаева. Статьи и тексты*, Wierner Slawistischer Almanach, Sonderband 32, Wien, 1992, s. 17 [tłumaczenie własne – E. J.].

[3] Por. np. jeden z najbardziej dociekliwych artykułów w tym zakresie: О.Г. Ревзина, *Русская натура Марины Цветаевой*, [w:] *Марина Цветаева: эпоха, культура, судьба*. 9-я цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года), Сб. докладов, Дом-музей Марины Цветаевой, Москва 2003, s. 301–309.

[4] Por. chociażby: Л.Ф. Кацис, *Марина Цветаева: немецко-еврейский и немецкий экспрессионизм*, [w:] *Марина Цветаева: эпоха, культура, судьба...*, s. 84–92.

[5] И. Эринбург, *Воспоминания о Марине Цветаевой*, Советский писатель, Москва 1992, t. I, s. 98 [tłumaczenie własne – E.J.].

[6] О. Г. Ревзина, *Вступительное слово*, [w:] *Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений*. Восьмая цветаевская международная конференция (9–13 октября 2000 года). Сборник докладов. Дом-музей Марины Цветаевой, Москва 2001, s. 5 [tłumaczenie własne – E. J.].

[7] М. И. Цветаева, *У Марины Цветаевой (От парижского корреспондента „Сегодня”)*, [w:] idem, *Собрание сочинений в 7-ми томах*, t. IV, s. 620–621 [tłumaczenie własne – E. J.]. Dalej w tekście cytaty z tego wydania są opatrzone numerem tomu i strony.

W latach 30. Cwietajewa bardzo skrupulatnie zbierała wszystkie możliwe wiadomości o swojej rodzinie. W listach do znajomych, w notatnikach można odnaleźć wiele szczegółów i ciekawostek, które zainspirowały ją do napisania szeregu autobiograficznych esejów poświęconych poszczególnym członkom rodziny (m.in. *Мать и музыка, Дом у старого Пимена, Открытие музея, Музей Александра II, Лавровый венок, Отец и его музей* i in.). Szczególne miejsce zajmowali: Iwan Cwietajew (1847–1913) – ojciec Mariny, profesor Uniwersytetu Moskiewskiego, założyciel Muzeum Sztuk Pięknych; profesor Dmitrij Ilowajskij (1832–1920) – słynny historyk, ojciec pierwszej żony Iwana Cwietajewa i dziadek przyrodniej siostry i brata Mariny; matka Maria Cwietajewa-Meyn (1868–1906) – nadzwyczaj uzdolniona osoba, która wywarła największy wpływ na osobowość nie tylko Mariny. W tak barwnym kontekście znalazły się również wspomnienia o polskich korzeniach rodziny. Marina Cwietajewa polski żywioł w swej krwi odczuwała i dość często do niego się odwoływała. W ankietach, bardzo rozpowszechnionych w środowiskach emigracyjnych, podkreślała znaczenie w jej życiu matki, której w dużym stopniu zawdzięczała swój talent i ukształtowanie duszy:

> Matka jest polskiej krwi książęcej, uczennicą Rubinsteina, nadzwyczaj uzdolniona muzycznie. Wcześnie zmarła. [...] Najgłówniejsze wpływy – matki (muzyka, przyroda, wiersze, Niemcy, słabość do Żydów, jeden przeciwko wszystkim, heroica). Bardziej ukryty, ale nie mniej mocny wpływ ojca (namiętny stosunek do pracy, brak karierowiczostwa, prostota, oderwanie od ziemi). Wspólny wpływ ojca i matki – spartański tryb życia. Dwa lejtmotywy w jednym domu: Muzyka i Muzeum. Powietrze w domu było nie burżuazyjne, nie inteligenckie, tylko rycerskie. Życie według najwyższych zasad. (IV, 621–622)

Korzenie polskie, czyli linia babci od strony matki, przez samą Cwietajewą były pielęgnowane tak w świadomości, jak i w twórczości. Jeden z najwcześniejszych wierszy został poświęcony pamięci Marii Biernackiej, córce Łukasza (Meyn po mężu) (1841/42–1869), babci poety od strony matki. Podkreślała też, że tragizm swego kobiecego losu odziedziczyła po żeńskiej linii ze strony matki, bowiem według podań rodzinnych babcia Maria Biernacka wyszła za mąż za dziadka Mariny, mimo że kochała innego mężczyznę, umarła natomiast w wieku 26 czy 27 lat, zostawiając półroczną córkę. Z kolei prababka Marianna hr. Ledóchowska

[8] Wiadomość ta wymaga weryfikacji, niestety znane nam materiały nie pozwoliły ani je potwierdzić, ani zanegować. Przypuszcza się, że urodziła się ona w roku 1806 czy w 1813, a w takim razie przeżyła co najmniej 40 lub 33 lata por. np. [online] <www.genealogia.okiem.pl/ledochowski.htm>, <www.sejmwielki.pl:2317/sejmwielki?p=aleksander;n=biernacki+h.+krzywdzic;oc=1>.

żyła zaledwie 24 lata[8] i pozostawiła siedmioro dzieci (wyszła za mąż mając 16 lat). „Nie mam wątpliwości, że kochała innego" – dodaje Marina i podkreśla:

> Jestem czwartą w rodzie i z rzędu, i wbrew temu, iż wyszłam za mąż z miłości i *już* przeżyłam je wszystkie – *tamten* geniusz rodu spoczywa we mnie. Jestem w tym żeńskim rodzie – ostatnią… Ja oznacza – tamte. Wszystkie te Marie, z których jestem jedyną – Mariną. Ale rdzeń ten sam... (IV, 410)

Jak udało się ustalić, Marianna Ledóchowska była córką Stanisława hr. Ledóchowskiego (1764–1819), który ożenił się z jej matką Elżbietą Hoffman (ur. 1780) w 1805 r. i miał troje dzieci, czyli jeszcze syna Franciszka i córkę Annę. Prababka Cwietajewej prawdopodobnie była najmłodszą z rodzeństwa, urodziła się w granicach 1806–1819 r. Wyszła za mąż za Biernackiego i urodziła siedmioro dzieci (co się zgadza z informacjami, które przytacza Cwietajewa w listach): Michała (1836–1893), Aleksandra (ur. 1838), Leonida (ur. 1839), Mikołaja (ur. 1841), Marię (ur. 1842), Zofię (ur. 1843) i Helenę (ur. 1846)[9].

Prapradziadek Cwietajewej, Stanisław[10] (1764–1819), był synem Franciszka Antoniego Ledóchowskiego hr. Szaławy[11] (1728–1783) i Ludwiki Denhoff (1740–1794)

---

[9] Należy tu dodać, iż zgodnie z tym źródłem, prawdopodobnie miała jeszcze synów Dymitra i Jana, jednak wymaga to dalszej weryfikacji. Por.: A. Boniecki, *Herbarz Polski: uzupełnienia i sprostowania do cz. I*, Warszawa 1901, s. 153; a także [online] <www.sejmwielki.pl:2317/sejmwielki?p=aleksander;n=biernacki+h.+krzywdzic;oc=1>.

[10] Por.: „Uczestnik powstania kościuszkowskiego, pierwszy konsyliarz Min. Policji w Ks. Warsz. [...] W r. 1787 należał w II stopniu do loży wolnomularskiej »Polak Dobroczynny«. [...] Na jesieni 1793 r. L. przystąpił do sprzysiężenia powstańczego; należał do jego prawego skrzydła. Uczestniczył w naradach członów sprzysiężenia w Warszawie. W kołach spiskowców rozważano nawet plan, aby w jego domu, gdzie często zbierali się generałowie i dyplomaci rosyjscy na kolację i na karty, napaść na nich znienacka, a następnie uderzyć na ambasadę rosyjską. Sam L. sprzeciwił się jednak temu pomysłowi, gdyż strona moralna takiego postępku wydała mu się nie do przyjęcia. Po zwycięstwie insurekcji warszawskiej 17 i 18 IV 1794 i ustanowieniu 19 IV Rady Zastępczej Tymczasowej (RZT) L. już 22 IV został dokooptowany w Wydziale Skarbowym RZT, a od 1 V również w Deputacji Menniczej. [...] L. był niepopularny wśród jakobinów polskich, nie aprobował metod terroru na wzór jakobińskiej Francji. [...] Dnia 27 VI został L. mianowany [...] sędzią Sądu Najwyższego Kryminalnego Koronnego [...]. Do najwyższych władz powstańczych powrócił L. dopiero 5 X 1794, kiedy to Kościuszko mianował go zastępcą członka RNN [Rady Najwyższej Narodowej], kierując do pracy w jej Wydziale Skarbowym. [...] 10 X L. wykonał przepisaną prawem przysięgę [...]. Dn. 22 XII t.r. był aresztowany przez Rosjan w Warszawie, po dwóch dniach został jednak wypuszczony. Po wkroczeniu Napoleona do Warszawy L. [...] został mianowany 7 XII 1806 radcą regencji albo trybunału sprawiedliwości. [...] od 28 VIII 1807 sprawował L. funkcję członka Deputacji Kwaterniczej i objął posadę pierwszego konsyliarza w Min. Policji. [...] Pod okupacją austriacką zarządzał wyłącznie sprawami porządkowymi. Mieszkańcom Warszawy upamiętnił się L. rozplakatowaną odezwą z 10 V 1809 podpisaną przez siebie, [...] w której zabraniano ubliżać narodowi polskiemu i rozprawiać o dalszych losach Ks. Warsz. Chodziło tu głównie o Prusaków zamieszkałych w Ks. Warsz., którzy pod okupacją austriacką dawali upust swej nienawiści do Polaków i Ks. Warsz. [...] Po wyjściu Austriaków z Warszawy w zastępstwie

oraz bratem Antoniego (1755–1835), dziadka słynnego Mieczysława hr. Ledóchowskiego (1822–1902) – dyplomaty papieskiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego i poznańskiego, kardynała, czyli był on jego dziadkiem stryjecznym. Do II poł. XVII w. Ledóchowscy byli wyznania prawosławnego. Przodkowie ich od 1545 r. wspominani są w Metryce litewskiej. Ledóchowscy otrzymali tytuł hrabiowski w 1800 r.[12] (patrz.: Aneks).

Podania rodzinne Ledóchowskich wywodzą ich ród z czasów Włodzimierza Wielkiego. Jak podaje Kacper Niesiecki, książę ruski, mając zamiar porzucić obrzędy pogańskie, wahał się co do wyboru religii, a więc wysłał posłów na wschód i zachód Europy, pragnąc poznać zalety i wady rozdwojonego już wówczas Kościoła chrześcijańskiego. Dworzanie Włodzimierza, słysząc pochwały posłów dotyczące Kościoła wschodniego, szydzili z nich. Oburzony tym poseł o nazwisku Hałka, spowinowacony z rodziną panujących książąt, wyzwał trzech szyderców na pojedynek i zwyciężył dzięki Bożej pomocy. Włodzimierz, tak jaki wielu pogan z jego otoczenia, pod wrażeniem tego wydarzenia przyjął chrześcijaństwo w 987 r. Walka jednego przeciwko trzem połączyła w jednym nazwisku znaczenia *szaleńca*, a u innych *naworotnika* (*nawróconego*). Włodzimierz nadał mu wtedy herb Saława, czyli Szaława – od ros. *sława*, czyli 'cześć, szczęśliwość niebieska'. Potomkowie Hałki, znani z 1300 r. z kroniki Marcina Bielskiego, mieszkali w okolicach Kijowa, później obrali sobie za miejsce pobytu Ruś Czerwoną. Przyjmowali nazwiska zgodnie z nazwą włości. „Najświetniejszą gałęzią Saławitów jest szczep Halków na Ledochowie czyli Ledóchowskich według zakończenia używanego od XV. i XVI wieku"[13].

Mąż Marianny Ledóchowskiej, Łukasz Biernacki (1790/94–1879), jak udało się ustalić, też w roku 1845 wylegitymował się szlachectwem w guberni podolskiej, a następnie zrobili to jego synowie[14].

---

nieobecnego jeszcze ministra policji wydał 3 VI swą pierwszą odezwę apelującą o spokój [...]. L. pracował do końca istnienia Ks. Warsz. w Min. Policji. [...] W zimie 1812 uczestniczył w tajnych rozmowach z agentem austriackim Baumem, którego wypytywał, czy Austria nie zachciałaby zainteresować się odbudową Polski wobec zarysowującej się klęski Napoleona". Zob. *Słownik polski biograficzny*, t. XVII, Wrocław – Warszawa – Kraków 1971, s. 633–634.

[11] Zachował się jego portret, zob. np.: W. Klimkiewicz, *Kardynał Ledóchowski na tle swej epoki 1822–1902*, Drukarnia św. Wojciecha, Poznań 1939. Był starostą włodzimierskim (od 1744), wojewodą czernichowskim, posłem na Sejm z woj. wołyńskiego. W 1775 r. otrzymał Order św. Stanisława, a w 1777 r. Order Orła Białego. Nie chcąc pogodzić się z wzrastającymi wpływami państw sąsiednich, przeniósł się do Gdańska i zrezygnował z działalności publicznej, później przeniósł się do Wiednia, gdzie zmarł w 1783 r. Był synem Adama (1685–1754) i Marianny z Wierzbowskich, wnukiem Franciszka. Por.: *Słownik polski biograficzny...*, s. 621.

[12] *Энциклопедический словарь*, t. 33, Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Эфрон, Санкт-Петербург 1896.

[13] K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, t. 4, Lipsk 1839.

[14] Por.: A. Boniecki, op. cit., s. 153. Łukasz Biernacki sprawował stanowisko sekretarza gubernatora cywilnego guberni podolskiej S. Pawłowskiego, potem został czynnym radcą stanu. Pochowany w klasztorze Daniłowskim w Moskwie. Zrobił jak na te czasy błyskotliwą karierę,

Cwietajewa, która znała tylko część z rodzinnych podań, pisała:

> Tytuł jest rzeczą głęboką, podziwiam powierzchowny, czysto-słowny – poza znaczeniem – stosunek do niego jego nosicieli... Księstwo to przede wszystkim nimb. Pod nimbem wymagane jest oblicze. (VII, 27)

Dopiero na emigracji udało się jej spotkać niektórych krewnych ze strony matki, a nawet nawiązać bliższą przyjaźń. Echa tych spotkań można znaleźć w listach z tych lat. Intonacja i sposób, w jaki wyraża swój stosunek do krewnych, jest odbiciem nie tylko ciekawości korzeni, w których rozpoznaje niektóre strony własnej osobowości. W zainteresowaniach swoją genealogią była dociekliwa jak prawdziwy naukowiec. W jednym z listów wspomina:

> [...] ojciec i matka – to nie są przodkowie. Ojciec i matka – to jest źródło: dwa kroki. Nawet dziadek – nie jest przodkiem. Czy przodek pradziadek? Przodkowie są dawno i daleko, przodkowie to jest łańcuch, który doprowadził do mnie… Człowiek, który nie czuje się ojcem czy matką, jest podejrzany. (VII, 689)

Po przeprowadzce do Paryża 6 lutego 1926 r. odbył się słynny wieczór poetycki Mariny Cwietajewej: „sala i balkony były przepełnione; publiczność gromadziła się w przejściach", „zdaniem świadka, od czterech lat w Paryżu jeszcze żaden poeta nie zebrał tyle publiczności"[15]. Prawdopodobnie podczas tego wieczoru udało się jej nawiązać kontakt ze swym polskim wujkiem, który ją odwiedził[16]. Wiadomo, że zmarł w maju 1928 r., gdyż w liście do Wiery Bunin Cwietajewa napisała:

> A więc tu zupełnie niedawno zmarł mój polski wujek Biernacki, którego po raz pierwszy i ostatni widziałam na swoim pierwszym wieczorze paryskim, a on wszystko o *naszej* Polsce wiedział. Na szczęście, żyje jeszcze jego siostra i co nieco wie – oraz są portrety. (O spotkaniu *ze sobą, żywą* – na portrecie mojej polskiej prababki hrabiny Ledóchowskiej – kiedyś opowiem. Podobieństwo – aż do bólu!). (VII, 244)

Kilka lat później Cwietajewa poznała swoje polskie ciotki, zbiegiem okoliczności też mieszkające niedaleko Paryża – w Domu Rosyjskim w St.-Genevieve-des Bois. Wizytę tę opisała w jednym z listów:

---

awansował, według obowiązującej wówczas Tabeli Rang, z X rangi na IV. Por.: [online] <http://vgd.ru/index.php?t=3041>.

[15] А. Саакянц, *Марина Цветаева: жизнь и творчество*, Эллис Лак, Москва 1999, s. 432–433 [tłumaczenie własne – E. J.].

[16] Prawdopodobnie, Aleksander, Leonid czy Mikołaj, Cwietajewa, niestety, nie wspomina jego imienia.

[po wizycie] do swych polskich żeńskich krewnych: trzech staruszek: dwóch ciotecznych [stryjecznych? – E. J.] sióstr mojej matki (60 lat) oraz ich matki (83 lata). Dwie z nich widziałam po raz pierwszy. Byłam powitana okrzykiem 83-letniej: „Nareszcie poznałyśmy się!" Dowiedziałam się o ojcu pradziadka: Aleksandrze Biernackim, który przeżył 118 lat (ur. w 1696 r., zmarł w 1814 r.), zastał cztery lata XVII wieku, cały XVIII w. i 14 lat XIX w., czyli całego Napoleona! Pradziadek – Łukasz Biernacki – żył 94 lata[17]. Natomiast wszystkie kobiety (wszystkie Marie, jestem pierwszą Mariną) umierały młodo: prababcia hrabina Ledóchowska (jestem jej *sobowtórem*), urodziwszy siedmioro dzieci, zmarła przed 30 rokiem życia, babcia moja – Maria Biernacka mając 22 lata[18], matka moja, Maria Aleksandrowna Cwietajewa – 34 lata[19]. Dowiedziałam się wiele innych rzeczy, np. że brat mojej prababki[20] był kardynałem i nawet jednym z kandydatów na papieża. W Rzymie jest grób, staruszka ta (która mi opowiedziała) widziała go[21]. [...]

Przyjmowały mnie moje polskie babcie z najprawdziwszą serdecznością, najstarsza dała w prezencie zdjęcie trzech sióstr, ze smutnymi twarzami, w przepysznych sukniach, z których najładniejsza i najsmutniejsza – matka mojej matki, która zmarła w wieku 22 lat (Maria Biernacka)[22].

Dowiedziałam się, że rodzina (pochodząca od tego 118-letniego Aleksandra) była straszliwie biedna, że „panicz" (pradziadek Łukasz), idąc się uczyć do sąsiedniej wsi do psalmisty, zdejmował kozaki i wkładał je tylko przy wejściu na wieś, a umarł „ze wszystkimi orderami" i z emeryturą, „za ordery", w wysokości 6 000 rubli. [...]

Wszystkie były uszczęśliwione moim przyjazdem, prawdopodobnie odczuwając we mnie swoją *biernacką,* a nie meynowską („niemcową") krew. [...]

Herb Biernackich[23] – krzyż maltański z obciętym klinem (szczęścia!). *Zawsze*, nie wiedząc czemu, krzyż maltański *do bólu* lubiłam. (VII, 248–249)

Kilka dniej później, też w liście do Wiery Bunin, dodaje ciekawe szczegóły:

Przeżyłam ostatnio rozczarowanie: miałam jechać z S. Wołkońskim do swoich babć-Polek, bo – jak się okazało – on jako dziewięcioletni chłopiec był obecny

[17] W rzeczywistości nieco mniej – 89 lub 85 lat, por.: przepis 14.

[18] W rzeczywistości – 28 lat.

[19] W rzeczywistości – 38 lat (1868–1906).

[20] Mieczysław hr. Ledóchowski był synem brata stryjecznego prababki Cwietajewej.

[21] Zwłoki zostały sprowadzone do katedry poznańskiej 29 września 1927 r. Por.: W. Klimkiewicz, op. cit.

[22] W rzeczywistości – 28 lat.

[23] Biernaccy to stary ród szlachecki, wpisany do jednej z księgi rodów szlacheckich guberni smoleńskiej. Prawdopodobnie, pokazywano Cwietajewej herb Ledóchowskich, por. [online] <www.genealogia.okiem.pl/ledochowski.htm>, w różnych wersjach którego w rzeczywistości są krzyże maltańskie, natomiast w herbie Biernackich krzyża maltańskiego nie ma, por.: [online] <http://images.geraldika.ru/bernatsky.jpg>, chyba że te wiadomości wymagają dalszej weryfikacji.

> na ślubie jednej z nich z rodzonym bratem mojej babci: tej 84-letniej! (Staruszka ta jest żoną brata mojej babci.) Tak więc, w ostatniej chwili Siergiej Michajłowicz nie dał rady [...]. A ja tak się z tego spotkania cieszyłam: 75-letniego z 84-letnią, którą wydawał za mąż! [...] Ale gdy się dowiedziałam, że moja babcia w wieku 12 lat razem z siostrami 14- i 16-letnią podczas powstania polskiego w Warszawie chowała broń powstańców (pradziadek był na służbie rosyjskiej i ubóstwiał Mikołaja I), poznając siebie – w nich, je – w sobie, ucieszyłam się z Siergieja Michajłowicza i ze wszystkiego innego[24]. (VII, 253–254)

Poetyckie inspiracje polskie

Jeśli nawet uwzględnić różne nieścisłości w liczbach, datach i faktach, co jest zrozumiałe ze względu na ograniczony dostęp do materiałów i dokumentów, to wyraźnie widać, iż Cwietajewa fascynuje się odkryciem historii swej polskiej rodziny. Oczywiście w latach 30. nie mogło to być w sposób twórczy przetworzone na materiał poetycki, bowiem wówczas powracała ona częściej do przeszłości, z oddaniem pisząc eseje autobiograficzne i biograficzne, a już dużo mniej wierszy, bowiem coraz wyraźniej odczuwała samotność i niezrozumienie. W liście do A. Bachracha z goryczą stwierdza:

> Ani z tamtymi, ani z tymi, ani z trzecimi, ani z setnymi, i nie tylko z „politykami", a nawet z pisarzami, – *nie*, z nikim, jedna, całe życie, bez książek, bez czytelników, bez przyjaciół – bez grona, bez środowiska, bez wszelkiej ochrony poprzez przynależność, gorzej niż pies, a za to – wszystko. (VII, 384)

Między innymi dlatego różnego rodzaju fascynacji kulturowych, w tym narodowych należy poszukiwać raczej we wcześniejszym okresie jej twórczości poetyckiej. W tym kontekście warto również ustosunkować się do wykorzystywanych przez Marinę Cwietajewą wyrazów określających narodowość. Wskaźnik ilościowy nie w sposób prosty, lecz drogą pośrednią potwierdza wspomnianą na wstępie tezę. Wyraz *русский* spotykamy w jej utworach poetyckich 33 razy, *русский* jako rzeczownik – 3 razy, *российский* – 16 razy, *россиянин* – 1, *росс* – 1, czyli w sumie 51 razy napotyka się proste odwołania do tego kontekstu[25]. Przy

[24] Prawdopodobnie babcia w czymś się pomyliła, bowiem w roku 1854 żadnego powstania w Warszawie nie było. Można przypuszczać, iż informacje te dotyczą nie babki Cwietajewej, tylko prababki - Marianny Ledóchowskiej (Biernackiej), która rzeczywiście mogła pomagać powstańcom w roku 1830. Ale miała ona tylko dwóch braci, siostry miała babcia Maria Biernacka (Mayn). W świadomości starszej pani te wiadomości mogły się na siebie nałożyć i pomieszać.

[25] Por.: *Словарь поэтического языка языка Марины Цветаевой*, t. 1–4, Дом-музей Марины Цветаевой, Москва 1996–2001, t. 3, cz. 2.

czym, jak podkreśla O. Riewzina, zawsze tym wyrazom towarzyszy „dodatkowy komponent emocjonalny, rozwijający się w szeroką i [...] pozytywną gamę – od łagodnej wyrozumiałości do prawdziwej dumy, a czasami po prostu – do pełnej rozpaczy miłości”[26].

Wyrazy określające przynależność polską pod względem ilościowym ustępują poprzedniej grupie, ale też są dość wyraźnie reprezentowane, por.: *польский* – 12 razy, *полька* – 1, *полячка* – 3, *поляк* – 1, czyli w sumie 17 (liczba porównywalna z wyrazami *немец* – 8, *немецкий* – 8). Oczywiście konteksty i określenia towarzyszące tym wyrazom wskazują na inne konotacje i skojarzenia poetki, nawiązują bowiem do jej rodziny, do najważniejszych wątków historycznych, którymi się inspirowała (postacie Samozwańca, Maryny Mniszchówny, Izabelli Czartoryskiej, szlacheckość, okres zamętu i buntu itp.), a także do całego kompleksu cech narodowych związanych z polskością w świadomości rosyjskiej, czyli np. *гордость* (11), *гордец* (13), *горделивый* (2), *гордый* (28), *гордыня* (18), *гордячка* (3), *гордиться* (6), *спесь* (15), *спесивый* (1), *надменный* (18), *надменность* (3)[27]. Należy w tym miejscu podkreślić, iż w jej systemie idiopoetyckim wymienione określenia nie są postrzegane w sposób jednoznacznie negatywny, bowiem sama poetka była świadoma ich obecność w sobie samej i miała do nich stosunek emocjonalny, ale nie pejoratywny.

Uwzględniając egzystencjalny wymiar twórczości Cwietajewej, należy pamiętać, iż niektóre przyjęte kategorie narodowe nie są możliwe do zastosowania podczas analizy jej wierszy. Wymiar jej poezji sięgał, jak określa O. Rewzina, „harmonii maksimum”[28] poprzez pokazanie bezgranicznego świata i jego nieskończonych możliwości, a często nawet docierał do stref niedostępnych zwykłym uczuciom ludzkim:

> Są uczucia czasowe (nacjonalne, klasowe), pozaczasowe (boskie, ludzkie) oraz przedczasowe (żywiołowe). Żyję drugimi i trzecimi. Jednak oddać gołej duszy – bez ciała – nie można, zwłaszcza w dużym utworze. Narodowość – jest ciałem, tzn. znowuż ubraniem[29].

Postacie najbliższych osób – jak już było powiedziane – inspirowały wyobraźnię Cwietajewej we wczesnym okresie twórczości (od roku 1913 do połowy

---

[26] О. Г. Ревзина, *Русская натура Марины Цветаевой...*, s. 302.
[27] *Словарь поэтического языка...*
[28] О. Г. Ревзина, *Русская натура Марины Цветаевой...*, s. 308.
[29] М. И. Цветаева, *Неизданное. Сводные тетради*, Эллис Лак, Москва 1997, s. 184 [tłumaczenie własne – E.J.].

lat 20.). W 1914 r. 22-letnia Cwietajewa pisze wiersz *Babuszkie*, w którym znalazła się pewna projekcja na jej własny los i osobowość:

Продолговатый и твердый овал,
Черного платья раструбы...
Юная бабушка! Кто целовал
Ваши надменные губы?

Руки, которые в залах дворца
Вальсы Шопена играли...
По сторонам ледяного лица –
Локоны в виде спирали.

Темный, прямой и взыскательный взгляд.
Взгляд, к обороне готовый.
Юные женщины так не глядят.
Юная бабушка, – кто Вы?
[...]
День был невинен, и ветер был свеж.
Темные звезды погасли.
Бабушка! Этот жестокий мятеж
В сердце моем – не от Вас ли?... (I, 215)

Również w wierszu *Безумье – и благоразумье...* (1915), zbudowanym na zasadzie wykorzystania kontrastowych określeń, służących za pewne wektory, za pomocą których opisuje własną osobowość, dochodzi do wytłumaczenia źródła tych sprzeczności, które są bulwersującym rezultatem jej mieszanki etnicznej:

Безумье – и благоразумье,
Позор – и честь,
Все, что наводит на раздумье,
Все слишком есть –

Во мне. – Все каторжные страсти
Свились в одну! –
Так в волосах моих – все масти
Ведут войну!

Но облик мой – невинно розов,
– Что ни скажи! –
Я виртуоз из виртуозов
В искусстве лжи.

В ней, запускаемой как мячик
– Ловимой вновь!
Моих прабабушек–полячек
Сказалась кровь. (I, 233)

Należy też w tym miejscu zauważyć, że to, co autorka określa mianem *лживое*, należy raczej rozumieć jako coś, co nie odnosi się do tej trójwymiarowej rzeczywistości, lecz odsyła do sfery fantazji:

Сны видящей средь бела дня/ Все спящей видели меня
Никто меня не видел сонной. (I, 531)

W niektórych innych utworach Cwietajewa również nawiązuje do swojej polskości, co w jej świecie poetyckim staje się już określeniem wartościującym, np. wiersz *Поэма Конца* (1924):

Такова у нас, Маринок,
Спесь, – у нас, полячек-то.

После глаз твоих орлиных,
Под ладонью плачущих... (III, 49).

czy też *У первой бабки – четыре сына...* (1920):

А у другой – по иному трахту! –
У той тоскует в ногах вся шляхта.

И вот - смеется у камелька:
„Сто богомольцев – одна рука!"

И зацелованными руками
Чудит над клавишами шелками...

Обеим бабкам я вышла – внучка:
Чернорабочий – и белоручка! (I, 507)

Do rozważań o kształtowaniu się jej osobowości wzbogaconej przez różne wpływy etniczne Cwietajewa powraca na przestrzeni całego życia i pozostawia tę kwestię bez jednoznacznej odpowiedzi. Prawdopodobnie myślenie o sobie jako o człowieku w ogóle, jako istocie przede wszystkim boskiej, zwłaszcza w wieku dojrzalszym, przedkłada nad inne. Np. w liście do Jurija Iwaska z 1934 r. poetka pisała:

> [...] niech Pan się nie pomyli, we mnie jest mało rosyjskości (NB! w zapale wszyscy się mylą), ja nawet z krwi – za bardzo – mieszanka: dziadek ze strony matki (Aleksander Daniłowicz Meyn) – z Niemców ostzejskich, z domieszką serbską, babcia (z ojca Biernacka) – czysta Polka, od strony matki Rosji we mnie w ogóle nie ma, a ze strony ojca – *cała.* A więc i ze mną tak jest: to w ogóle nie ma, to – cała. Również pod względem duchowym jestem półkrwi. (VII, 388)

Swoją słabość do Polski i polskości Cwietajewa podkreślała niejednokrotnie i przy najróżniejszych okazjach, np. w notatniku zostawiła następujące ważne informacje: „W Polsce jest honorowe stanowisko stróża grobu Kościuszki[30]" (IV, 568), „Moje pasjonowanie się Szopenem tłumaczone jest moją krwią polską, wspomnieniami z dzieciństwa i miłością do niego George Sand" (VI, 342). Chociaż uwagi te noszą charakter sporadyczny, ich ładunek emocjonalny odsłania nowy aspekt jej osobowości. Zarówno we własnym charakterze, jak i swych „polskich" bohaterów poetka akcentuje koncept *спеси*, czyli pychy, pyszałkowatości, wyniosłości:

Из Польши своей спесивой
Принес ты мне речи льстивые,
Да шапочку соболиную,
Да руку с перстами длинными,

[30] Gdyby mogła wiedzieć, iż jej prapradziadek Stanisław Ledóchowski znał go osobiście!

Да нежности, да поклоны,
Да княжеский герб с короною.
– А я тебе принесла
Серебряных два крыла. (I, 367)

Polskość wywarła wpływ na wykreowanie obrazu siebie, który ma konkretne odniesienie i czerpie z określonego systemu wartości. Tym odniesieniem jest postać Maryny Mniszchówny, do której w różnych okresach życia Cwietajewa powracała, na różny sposób ją odbierała i przetwarzała. W notatniku pozostawiła pewne przemyślenia na temat swojej imienniczki, przy czym notatki z roku 1921 są uzupełnione późniejszym i oczywiście bardziej dojrzałym komentarzem:

Czego poszukiwała Maryna Mniszech? (na cześć której nadano mi imię).
Władzy niewątpliwie, ale – jakiej? Legalnej czy nielegalnej?
Jeśli pierwszej – jest bohaterką wskutek nieporozumienia, nie jest warta swego bajecznego losu. Byłoby prościej urodzić się jakąś księżniczką czy córką bojarską lub po prostu wyjść za mąż za któregoś z ruskich carów.
Ze smutkiem myślę, iż szukała ona pierwszej, lecz gdybym *ja* pisała jej historię… (–...to napisałabym *siebie*, czyli nie awanturnicę, nie osobę ambitną, nie kochanicę: siebie – kochającą i siebie – matkę. A raczej: siebie poetę.)

[Na lewym polu, około ostatniego akapitu]

1932
Jeszcze jest trzecia możliwość: taka namiętna nienawiść do prawosławia (a raczej, taka namiętna polskość), że tron rosyjski jest tylko środkiem spolszczania Rosji.
A teraz wracając do siebie, z uśmiechem: gdybym dążyła do władzy legalnej – gdybym szukała tylko przygód – gdybym widziała tylko spolszczanie Rusi – koniecznie – za przyzwoleniem losu (tzn. siebie), ja bym się w którymś z trzech samozwańców zakochała. A być może i we wszystkich trzech. To tak, jakby matka nadała mi to imię – jako antidotum[31].

Historię czasów zamętu w Rosji Cwietajewa bardzo dokładnie przerobiła jeszcze za czasów gimnazjalnych. Wspomina o tym w eseju poświęconym profesorowi Dmitrijowi Iłowajskiemu. I chociaż wspomnienia o słynnym historyku mają charakter subiektywny, to oddają należyty hołd jego talentowi i znaczeniu. Tym niemniej szacunek i uznanie, którym darzy Cwietajewa swego „przyszywanego" dziadka, nie wywołuje wątpliwości. Anna Saakianc, jedna z pierwszych

[31] М. И. Цветаева, *Неизданное. Сводные тетради...*, s. 27–28.

badaczy życia i twórczości Cwietajewej, uważa, iż poetka inspirowała się interpretacją dziejów rosyjskich w wydaniu Nikołaja Karamzina[32]. Wydaje się to mało prawdopodobne, bowiem cały rozgłos dookoła *Historii Państwa Rosyjskiego* ucichł na przełomie XIX i XX wieku i chociaż to wydanie nie straciło autorytatywności, w historycznym obiegu zarówno naukowym, jak dydaktycznym były już inne, nowsze opracowania. Cwietajewa niewątpliwie wolała źródła napisane przez Iłowajskiego:

> Na egzaminie – „Pani jest świetnie przygotowana. Z jakich źródeł pani korzystała?" „Z Iłowajskiego". Liberalny pedagog, nie wierząc własnym uszom: „Jak to? Przecież jego podręczniki są zupełnie przestarzałe! [...] W każdym razie, pani jest znakomicie zorientowana...". (V, 109)

> Mam na pamiątkę o nim [o Iłowajskim – E.J.], przy sobie, książkę jego o mojej imienniczce, a częściowo współplemienniczce Marynie, na cześć której matka nadała mi imię. (V, 136)

Po raz pierwszy Cwietajewa odwołuje się do postaci Maryny Mniszchówny wiosną 1916 r., jak słusznie zauważa Saakianc, prawdopodobnie zainspirowana wierszem Mandelsztama *На розвальнях, уложенных соломой...* W wierszach postać kobiety została wykreowana „we wszystkich płaszczyznach swego buntowniczego charakteru, pełna miłości i złożoności przeżyć"[33]. Kilka lat później – w roku 1920 – poetka napisze:

> Руку на сердце положа:
> Я не знатная госпожа!
> Я мятежница лбом и чревом. (I, 539).

Cwietajewą we wczesnej młodości inspirowała rewolucja, Napoleon, bunt w ogóle, stąd więc pochodzą jej sympatie do głównych bohaterów okresu zamętu:

> Марина! Царица – Царю,
> Звезда – самозванцу!
> Тебя пою,
> Злую красу твою,
> Лик без румянца.
> Во славу твою грешу
> Царским грехом гордыни.
> Славное твое имя
> Славно ношу. (I, 267).

[32] Por.: А. Саакянц, op. cit., s. 254.
[33] Ibidem, s. 86.

W kolejnym wierszu również nawiązuje do swojej zależności od Mniszchówny, jakby imię nadane przez matkę na cześć sławnej awanturnicy promieniowało na los młodej wtedy poetki:

Правит моими бурями
Марина – звезда – Юрьевна,
Солнце – среди – звезд. (I, 267).

Dodaje też ludową opinię o Marynie jako *Маринки безбожницы*, *еретицы* и *колдуньи*[34], która jest w stanie zrzec się świątyń na rzecz ziemskiego bogactwa:

Крест золотой скинула,
Черный ларец сдвинула,
Маслом святым ключ
Масляный – легко движется.
Черную свою книжищу
Вынула чернокнижница. (I, 267)

Jednak całą odpowiedzialnością obciąża Łżedmitrija Samozwańca:

Знать, уже делать нечего,
Отошел от ее от плечика
Ангел, – пошел несть
Господу злую весть:
– Злые, Господи, вести!
Загубил ее вор-прелестник! (I, 267).

Na końcu wiersza zupełnie po prawosławnemu wszystko wybacza, prawdopodobnie nawiązując do tragicznych losów siedmioletniego prawdziwego carewicza Dimitrija Ugliczeskiego i syna Maryny Mniszchówny, również zabitego w wieku czterech lat i mogącego – teoretycznie – zająć miejsce w soborze Archangielskim będącym miejscem spoczynku wielkich książąt rosyjskich na Kremlu. Jednak wybaczanie to kosztuje zbyt wiele – pociąga za sobą ofiarę złożoną z dzieci oraz samych buntowników[35]:

Марина! Дмитрий! С миром
Мятежники, спите, милые.
Над нежной гробницей ангельской

[34] Por.: *Энциклопедический словарь*, Изд. Ф.А. Брокгауз, t. 19A, s. 546.
[35] Por. też: А. Саакянц, op. cit., s. 87.

За вас в соборе Архангельском
Большая свеча горит.

Do tych postaci – Samozwańca, carewicza Dimitrija – powróci Cwietajewa w latach rewolucji i po niej m.in. w wierszach: *За Отрока – за Голубя – за Сына...* (1917), *Когда рыжеволосый Самозванец...* (1917), *Гришка-вор тебя не ополячил* (1917), *О самозванцев жалкие усилья!* (1918), *Руку на сердце положа* (1920). Do Maryny Mniszchówny też będzie się jeszcze odwoływała, np. w wierszu *Кто создан из камня, кто создан из глины...* (1920): „Мне дело – измена, мне имя – Марина" (I, 534), a w szczególności w czterowierszowym cyklu *Marina* (1921), w którym postać Maryny Mniszchówny przechodzi pewne transformacje, nabiera innego brzmienia i posiada inne dominanty, co jest echem pewnych dramatycznych przeżyć poetki.

Miłość i śmierć, miłość i nienawiść – na wzór tragedii antycznych zawsze umieszczone obok siebie zarówno w poezji Cwietajewej, jak i w jej życiu. Miłość musi przybierać tragiczne barwy, inaczej traci sens. Na przykładzie wierszy o Marynie Mniszchównie z lat 1916 oraz 1921 można zaobserwować mechanizm przetransformowania namiętności, który uruchamiał się poprzez maksymalną fascynację konkretną osobą (realną czy wirtualną – w przypadku Cwietajewej to nie miało znaczenia) oraz przemieniał się w nie mniej silne rozczarowanie, gdy cała namiętność wywołana miłością zamieniała się w równie intensywną nienawiść. Mechanizm ten nakreślił w momencie kryzysu życia rodzinnego mąż poetki:

> Maryna jest człowiekiem namiętności. [...] Ulegać całkowicie swemu huraganowi stało się dla niej potrzebą, powietrzem jej życia. Kim jest bodziec dla tego huraganu, teraz jest nieważne. Prawie zawsze [...], a raczej zawsze wszystko jest budowane na okłamaniu siebie. Wymyślony zostaje człowiek i huragan się zaczyna. Gdy nicość i ograniczoność bodźca huraganu daje się spostrzec szybko, Maryna oddaje się równie huraganowej rozpaczy. [...] Co – nie jest ważne. Ważne jest – jak. Nie istota, nie źródło, tylko rytm, zwariowany rytm. Dziś rozpacz, jutro zachwyt, miłość, całkowite oddanie, by następnego dnia znowu przeżywać rozpacz. A jednocześnie ma celny, chłodny (nawet po wolterowsku cyniczny) umysł. Wczorajsze bodźce dzisiaj celnie i złośliwie są wyśmiewane (prawie zawsze sprawiedliwie). Wszystko trafia do książki. Wszystko spokojnie, matematycznie odlewa się w formułę[36].

Maryna Mniszchówna tak samo przestała z czasem fascynować Cwietajewą i ten wybuch rozczarowania przełożył się w jej twórczości na cykl *Marina*. Na

[36] М. Цветаева, *Неизданное. Семья: история в письмах*, Эллис Лак, Москва 1999, s. 306.

jego przykładzie można ocenić umiejętność wartościowania tego, co jest tymczasowe i tego, co jest wieczne. Dużo może wybaczyć – zdradę, śmierć, kłamstwo, tylko nie brak miłości, tylko nie wybór tego, co przejściowe, kosztem tego, co wieczne. Pierwszy wiersz – *Быть голубкой его орлиной!* – ma postać oskarżenia, bowiem w szeregu metafor kryją się niezrealizowane przez Mniszchównę role, które kochająca kobieta zobowiązana była spełnić wobec Samozwańca (postać którego, zdaniem Saakianc, nosi zbiorowy charakter): „голубкой, больше матери быть, вестовым, часовым, гонцом, знаменосцем, льстецом придворным. Серафимом, псом дозорным, сподручным, не единою быть – вторым, близнецом, двойником, крестоым братом, огнем комтровым, ятаганом..." – i umrzeć wraz z nim. Nawet tylko wyliczenie tych ról pokazuje maksymalizm, z jakim Cwietajewa podchodzi do postaci Mniszchówny – opisuje przecież, czym w imię miłości się nie stała i dlatego właśnie historia nie zachowała o niej pięknej legendy.

W drugim wierszu cyklu (*Трем Самозванцам жена...*) odczytany został ostateczny wyrok Mniszchównie:

– Своекорыстная кровь! –
Проклята, проклята будь
Ты – Лжедимитрию смогшая быть Лжемариной! (II, 22).

W wierszu trzecim (*Сердце, измена!*) odnajdujemy ostatnią próbę przytoczenia hipotetycznego przebiegu historii, albowiem Cwietajewa modeluje sytuację, która mogłaby się urzeczywistnić. Jednocześnie przymierza jakby do siebie osobowość Maryny:

– Сердце, измена!
– Но не разлука! [...]
Цареубийца! Псекровь холопья!
И – повторенным прыжком
На копья! (II, 22, 23)

W czwartym utworze cyklu retrospekcje początków historii miłosnej służą temu, by przez postać Mniszchówny wyłoniła się osobowość Cwietajewej:

– Чем заплачу за щедроты:
Темен, негромок, непризнан...
Из-под ресничного взлету
Что-то ответило: – Жизнью! (I, 23)

Jak stwierdza A. Saakianc, Maryna Mniszchówna w powyższym cyklu już reprezentuje zupełnie inne wartości, jest „uosobieniem znienawidzonego przez Cwietajewą żeńskiego »jestestwa«, fatalistycznej, pustej piękności, przynoszącej zło”[37].

Kolejną polską inspiracją w twórczości Cwietajewej była Izabela Fortunata Czartoryska (1743/46–1835), którą poetka zainteresowała się, odnajdując ją wśród bohaterek wspomnień francuskiego markiza Armanda Louisa de Lauzuna[38]. Mogła przeczytać tę książkę już podczas pierwszego pobytu w Paryżu, gdzie uczęszczała na wykłady z literatury francuskiej na Sorbonie, mogła również dotrzeć do tych wspomnień w okresie porewolucyjnym, bowiem wówczas wyprzedawano wiele woluminów, m.in. francuskich, a jak wspomina córka Ariadna Efron, Marina Cwietajewa odkładała je dla siebie na bok, jednocześnie sprzedając własne książki. W każdym razie Cwietajewa w wierszowanej sztuce *Fortuna* umieszcza Lauzuna w szeregu wielkich kochanków – Casanovy i Don Juana. Nie pozostają niezauważone inne kobiety Lauzuna, bowiem tylko przed Czartoryską było ich około trzydziestu. Cwietajewa wybiera tylko te, które wywarły największy wpływ na jego życie i z którymi przeżył najmocniejsze uniesienie miłosne, są to: markiza de Pompadour, markiza d’Esparbès, księżna Izabela Czartoryska, królowa Francji Maria Antonina oraz Rozanetta, córka odźwiernego. W sztuce Cwietajewej każdy z pięciu aktów przedstawia odrębną historię miłosną de Lauzuna. W trzecim akcie pojawia się umierająca na gruźlicę niedługo po urodzeniu syna de Lauzuna Izabela Czartoryska. Jej miłość łączy w sobie dramatyczne napięcie i rozpacz Fedry z macierzyńskim oddaniem oraz nie mniej mocną skłonność do zazdrości i szaleństwa Medei. W rzeczywistości Czartoryska na gruźlicę wcale nie umierała. Cwietajewa prawdopodobnie pragnęła stworzyć idealny obiekt miłości – a więc czym nie stała się dla Samozwańca Maryna Mniszchówna, tym stała się Izabela dla Lauzuna. W tej historii Cwietajewa była najbardziej zafascynowana samą miłością, podobno największą w życiu de Lauzuna. Markiz w swoich wspomnieniach zostawił taki opis Izabeli:

> Raczej drobna, ale doskonale zbudowana, najpiękniejsze oczy, najpiękniejsze włosy, najpiękniejsze zęby, bardzo zgrabna nóżka. Promieniująca dobrocią, o cerze nieświeżej, mocno zeszpeconej ospą, pani Czartoryska stanowiła żywy dowód, że można być czarującą, nie będąc ładną. Wydała mi się pełna wdzięku, gdyby mi jednak wówczas ktoś przepowiedział, że to ona właśnie wywrze tak wielki wpływ na całą resztę mego życia, byłbym szczerze zdziwiony[39] .

---

[37] A. Саакянц, op. cit., s. 255.

[38] Np. *Mémoires du duc de Lauzun*, A. Foryard, Paris 1922.

[39] Cyt. za: J. Dackiewicz, *Paryż zdradzony, czyli Izabela Czartoryska*, Wyd. Lubelskie, Lublin 1975, s. 82-83.

Moc miłości Czartoryskiej w wersji Cwietajewej jest tak żywiołowa i intensywna, że wprost roztapia się w osobowości francuskiego markiza i zatraca siebie. Księżniczka umiera raczej z miłości i tęsknoty, a jej głowa wypełniona jest najczarniejszymi przeczuciami:

> Я не плачу/ Я просто умираю"; „Не в санках – на руках лакеев черных,/ Не к королю на бал – в фамильный склеп"; „На земле – две силы / Меня еще удерживают: сын/ И солнце. Смерть придет, как черный ворон,/ В полночный черный час" (III, 384–385).

Wymienione przez Cwietajewą siły utrzymujące Czartoryską przy życiu to Lauzun: *Солнце!* (III, 387) – w taki sposób go wita – oraz jego syn. Poprzednie dzieci utraciły dla niej jakiekolwiek znaczenie (co oczywiście jest chwytem poetki, wzmacniającym moc uczucia bohaterki). Na pytanie Lauzuna, jak się miewają najstarsze dzieci, Czartoryska odpowiada:

> Те?
> Тем я не мать, – ты не отец им!
> Пусть Дева-Мать в бесстрастной чистоте
> Стоит над их несчастным детством!
> *(Лихорадочно)*
> Да я бы высушила их в песок,
> Я б в снег зарыла их по шею:
> Лишь только б знать, что станут на часок
> Вот *эти* щеки розовее! (III, 389).

Lauzun nie rozumie:

> Мне страшно слушать...
> Чудище, – не мать?
> Что ж, загорюсь, как прошлая солома!
> Не за горами – Суд! (III, 390).

Czartoryska jest świadoma tego, że Lauzun oddziałuje na nią poza jej wolą:

> Я ль не была тверда?!
> Три короля удостоверят. – Чары! (III, 390)

Pragnie ofiarować mu polski tron, bowiem jej mąż, Adam Kazimierz, był jednym z kandydatów na króla (w rzeczywistości Lauzun nie pretendował do tronu, nie miał do tego żadnych podstaw). Cwietajewa w *Fortunie* skupia swoją

uwagę przede wszystkim na miłości kobiety, natomiast w rzeczywistości uczucie to było bardzo intensywne z obydwu stron. Lauzun pisze w *Pamiętnikach*:

> Był to okres, kiedy czułem się całkowicie pochłonięty przez namiętność. Ubóstwiałem tę kobietę, moja osoba wydawała się niczym, jej – wszystkim. Najpotworniejsze nieszczęścia były mi znośniejsze od smutku, jaki mógłby kiedykolwiek zmącić jej duszę. Ona w mojej czytała. Miłość i rozpacz wyzierały z jej oczu. Kochała mnie i nie potrafiła już tego zataić. Ale pragnąłem być szlachetny, wiedziałem, że mam nad nią władzę, użyłem jej, by bronić Izabeli przede mną[40].

Oczywiście zarówno postacie, jak i fakty przedstawione we wspomnieniach Lauzuna zostały poddane twórczej transformacji, rozmijają się więc z prawdą historyczną. W ten sposób Cwietajewa zawsze w swojej twórczości poetyckiej tworzy *mit* o bohaterze, czyli *prawdę*[41]. Zdaniem Josifa Brodskiego, poezja jest przetłumaczeniem prawd metafizycznych na język ziemski. „To, co widzisz na ziemi, nie jest zwyczajną trawą czy kwiatkami, to są określone relacje pomiędzy zjawiskami, które odgadujesz, i które odsyłają cię do pewnego prawa najwyższego"[42]. Tak więc i Cwietajewa, nawet w tej wąskiej sferze, jaką w tym artykule analizowano, operuje postaciami i obrazami w swym nieustannym dążeniu do spotkania się z wiecznym.

Aneks

Nestor „Halka" Ledóchowski h. Szaława ok. 1450
1. **Kosma Kazimierz** Ledóchowski ok. 1480 + Senka ?? ok. 1480
1.1. **Jan** Ledóchowski ok. 1510
1.1.1. **Gniewosz** Ledóchowski Iwanowicz ok. 1540/45
1.1.1.1. **Makary** Ledóchowski (1570/93–1612) pisarz ziemski krzemieniecki
1.1.1.1.1. **Samuel** Ledóchowski (1616–1640) sędzia ziemski krzemienicki + Elżbieta Staniszewska ok. 1600
1.1.1.1.1.1. **Stefan** Ledóchowski ok. 1630, kasztelan wołyński + Anna Szredzińska ok. 1630
1.1.1.1.1.1.1. **Franciszek** Ledóchowski ok. 1660, kasztelan wołyński + Helena Siemaszko ok. 1660–1741, starościanka łucka
1.1.1.1.1.1.1.1. **Adam** Ledóchowski (1685–1754), kasztelan wołyński + Marianna Wierzbowska ok. 1700
1.1.1.1.1.1.1.1.1. **Franciszek Antoni** Ledóchowski (1728–1783) wojewoda czernichowski + Ludwika Denhoff, kasztelanka sieradzka

---

[40] Ibidem, s. 95.
[41] Por.: А. Саакянц, op. cit., s. 572.
[42] И. Бродский, *Большая книга интервью*, Захаров, Москва 2000, s. 285.

1.1.1.1.1.1.1.1.1.6. **Stanisław** Ledóchowski (1764–1819) + Elżbieta Hoffman (ur. 1780) + Józefa Truskolaska 1781
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.1. **Anna** Ledóchowska ok. 1790 + ?? Albertow, cywilny gubernator Lubelski
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2. **Franciszek** Ledóchowski ok. 1790 + Maria Zofia Krompolc + Ludwika hr. Broel–Plater
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.1. Ludwika Tekla Ledóchowska +(1) Paweł „Poklewski" Koziełł +(2) ?? Żelaskowski
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.1.1. rodziny: „Poklewski" Koziełł
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.2. Władysława Katarzyna Ledóchowska + Władysław Poklewski-Koziełł
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.2.1. Władysław Poklewski-Koziełł
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.2.2. Zdzisław Poklewski-Koziełł
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.2.3. Michał Poklewski-Koziełł
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.2.4. Stanisław Poklewski-Koziełł
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.2.5. Piotr Poklewski-Koziełł
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.3. Zdzisław Ledóchowski
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.4. Bronisław Ledóchowski
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.2.5. Bogumiła Elżbieta Ledóchowska + Juliusz bar. Ropp
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3. **Marianna** Ledóchowska (ur. 1806/1813) + Łukasz Biernacki (ok. 1790–1879)
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.1. Michał Biernacki 1836
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.2. Aleksander Biernacki 1838
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.3. Leonid Biernacki 1839
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.4. Mikołaj Biernacki 1841
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5. **Maria Biernacka** (1840/42–1868) + Aleksander Meyn (1836–1899) prawnik
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5.1. **Maria Meyn** (1868–1906) + Iwan Cwietajew (1847–1913) profesor Uniwersytetu Moskiewskiego
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5.1.1. **Marina Cwietajewa** (1892–1941) + Siergiej Efron (1893–1941)
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5.1.1.1. Ariadna Efron (1912–1972)
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5.1.1.2. Irina Efron (1917–1920)
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5.1.1.3. Georgij Efron (1925–1944)
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5.1.2. Anastazja Cwietajewa (1894–1993) + Boris Truchaczow
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.5.1.2.1. Andrej Truchaczow (1912–)
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.6. Zofia Biernacka 1843
1.1.1.1.1.1.1.1.1.6.3.7. Helena Biernacka 1846

Резюме

Польские инспирации Марины Цветаевой

В статье представлены новые изыскания в области генеологии Марины Цветаевой, в частности, история польской линии, идущей от бабушки поэтессы Марии Бернацкой (Мейн). Установлены предположительные годы жизни польских предков Цветаевой, в частности, прабабушки – Марианны Ледуховской и прадедушки Луки Бернацкого, прадедушки Александра Бернацкого, а также прапрадедушки Станислава Ледуховского и прапрабабушки Ельжбеты Хоффман и т.д, до легендарного основателя рода Нестора Халки Ледуховского графа Шалавы (Салавы), жившего в середине XV века. Вторая часть статьи посвещена поэтическим инспирациям польскими героями (в частности, собственной бабушкой, Самозванцем, Мариной Мнишек, Изабеллой Чарторыйской), процессу формирования и переосмысления образов, произошедшего с течением времени в поэтическом сознании Цветаевой. Анализ поэтических произведений снабжен комментариями и уточнениями, взятыми из воспоминаний и эссе Цветаевой, а также из некоторых других источников.

Summary

Polish inspirations of Marina Cvietaeva

The article introduces new results of the genealogy research into Marina Cvetaeva's family, particularly of its Polish line that can be traced back to the poet's grandmother Maria Bernacka (Mayn). The approximate life periods of the poet's Polish ancestors such as: grand grandmother Marianna Leduchovska and grand grandfather Luka Bernatsky, as well as grand grand grandfather Stanislav Leduchovsky and grand grand grandmother Elzhbeta Hoffman till the dynasty's legendary founder Nestor Halka Leduchovsky count Shalava (Salava) (who was lived in the middle of the 15th century) have been set. The second part of the article draws the readers' attention to some great Polish characters who provided the inspiration for Cvetaeva's poems, e.g. the pretender for the Russian throne called Dymitri the Impostor, Marina Mnishek, Isabella Chartorysky and the poet's grandmother. Besides her poetic inspirations this part of the article is also focused on the process of creating and rethinking the conception of characters, that took place in her poetic mind after some time. The analysis of the poetical pieces is supplemented with commentary and some remarks, taken from the poet's memories and essays as well as some other sources.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Andrzej Ksenicz
Zielona Góra

Karpaty w twórczości Bohdana Ihora Antonycza i Jerzego Harasymowicza

Miejsce urodzenia człowieka, a tym bardziej twórcy, staje się dla niego w określonym momencie punktem odniesienia, uświęconym toponimem, swoistym sacrum, a często także utraconą arkadią. Czy dla każdego? – zapewne nie, ale dla zdecydowanej większości ludzi, którzy miejsce takie z różnych powodów opuścili, bez wątpienia tak. Dość przywołać naszych wieszczów, Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego czy jeszcze Tarasa Szewczenkę, by wskazać tych najznamienitszych Słowian. Jak ogromnym ładunkiem tęsknoty i żalu przepełnione są utwory i wspomnienia wielu twórców z różnych epok i fal emigracji – czy to polskiej, czy rosyjskiej nie ma potrzeby przekonywać.

Jeżeli dodatkowo na ten fakt nakłada się jeszcze coś, co można nazwać literackością miejsca, to uzyskuje ono dodatkowy komponent podnoszący jego rangę. W naszym wypadku możemy na pewno mówić o poetyckim statusie Karpat w odniesieniu do twórczości Jerzego Harasymowicza, natomiast Bohdan Ihor Antonycz ze swoimi zielonymi Beskidami zdecydowanie bliższy jest temu widzeniu i tej tradycji, jakie wytworzyli mieszkańcy gór w granicach wyznaczonych z jednej strony Popradem, a z drugiej Sanem[1]. Bez takiego nieco bardziej konkretnego wpisania obu poetów w topografię Karpat analiza ich wierszy będzie utrudniona. Dla Harasymowicza bowiem są one o wiele bardziej rozległe – obejmują obszar gdzieś od Huculszczyzny do Mochnaczki czy Muszyny, a zatem okolic, które stały mu się bliskie z racji tzw. doświadczeń życiowych i wyboru dokonanego przez dojrzałego człowieka i poetę.

Oglądu takiego obiektu, jakim są góry w życiu człowieka, grupy czy narodu, można być dokonać w kilku aspektach. Podstawowy zdaje się być ten, kiedy uznajemy je za miejsce trwania, tworzenia piękna w postaci materialnej i duchowej, a także obszar wpisany w historię i kulturę w wymiarze grupowym czy narodowym. Obaj mistrzowie słowa zajmują w tej kwestii pozycję wyjątkową,

[1] Zob. m.in. J. A. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991.

tworzyli bowiem w kręgu państwowości polskiej i kultury silniejszego sąsiada, mając za sobą tradycję wyniesioną z domu rodzinnego i najbliższego im kręgu. Nie były to wcale odmienne obszary kulturowe, bo słowiańskie przecież, ale ten poznawany jako pierwszy, na pewno przez Antonycza, ukształtowany został w duchu tzw. rytu wschodniego.

To, co będę próbował zrobić, wczytując się w poezję obu autorów, biec będzie równolegle, czasami bardzo blisko, zachodząc wręcz na siebie tak w sferze kreacji, oglądu czy też sposobu metaforyzacji świata przedstawionego. Znaczącą przeszkodą ku temu, by zbliżenie to było możliwie największe, jest moment temporalny, jako że dzielą poetów dwa, a nawet trzy dziesięciolecia. Jeżeli bowiem Antonycz zakończył swe wędrowanie po Beskidach w roku 1938, to dla Harasymowicza był to początek poznawania gór, połonin i lasów na wschodnim łuku Karpat. Mieli zatem autorzy „łagodnych liryków" – że sparafrazuję znane określenie odnoszące się do wierszy autora *Zielnika* – zupełnie odmienne obrazy przed oczami. Karpaty, w ich części zwanej Beskidem Sądeckim, Niskim i Wschodnim, były w czasach Antonycza miejscem, gdzie rozbrzmiewała ruska mowa, jak ją wtedy określano, słychać było cerkiewne śpiewy, a doliny pełne były wiosek i ludzi. W połowie lat 50. ubiegłego wieku, kiedy penetrować zaczął je poetycko i turystycznie Harasymowicz, zastał tam opuszczone i spalone wsie, zdewastowane i zbezczeszczone cmentarze i cerkwie, w których, jak pisał on w tomiku *Wierszy beskidzkich*: „Nie ma kto śpiewem ruskim świętych napoić"[2]. Swoje wędrowanie po Beskidach kończy Harasymowicz w okolicach wspomnianych już Mochnaczki i Muszyny, które stały się dla niego odskocznią od wielkomiejskiego gwaru Krakowa. Miejscowości te przetrwały dziejowe pożogi dzięki temu, iż znajdowały się na pograniczu obu etnosów.

Jeżeli zaczniemy od Antonycza, co narzuca chronologia, to wypadnie nam odnotować, iż identyfikował się on z ludźmi, jacy zasiedlali zielone doliny Karpat. Czujemy to w dziesiątkach wierszy poety, w jego elegiach, jak lubił nazywać swoje utwory, w których powracał zwykle do dzieciństwa i wczesnej młodości. W *Elegii o śpiewnych drzwiach* (*Єлегія про співучі двері*, 1934) powiada tak:

Співучі двері, сивий явір,
Старий, мальований поріг.
Так залишилися в уяві
Місця дитячих днів моїх.
[...]
На кичерах сивасті трави,

[2] J. Harasymowicz, *Wiersze beskidzkie*, Warszawa 1986, s. 12.

Черлений камінь у ріці.
Смолиста ніч і день смуглявий,
Немов циганка на лиці.
[...]
На схилі гір, неначе лата,
Пришите до лісів село[3].

W innych wierszach, takich jak *Autobiografia* (*Автобіографія*, 1931) czy *Zielona elegia* (*Зелена елегія*, 1931) powraca obraz bliskich sercu miejsc, oraz spędzonych tam dni, przy czym, co charakterystyczne, nazywa siebie wtedy Antonycz poetą-poganinem:

В горах, де ближе сонця, перший раз
приглянувся небу,
тоді щось дивне й незнане пробудилося в мені
і піднеслася голова, і слова прийшли до уст
зелені. [...]
Мої пісні – над рікою часу калиновий міст,
Я – закоханий в житті поганин. (s. 93)

Pada tu zapewne jedna z najważniejszych deklaracji poety, której pozostał on wierny całe swoje tak krótkie życie, a mianowicie, że kocha on ten dar, jaki otrzymał o Natury i od Boga, pozostając zawsze „chłopcem ze słońcem w kieszeni". Odnotujmy jeszcze tylko, że nie zawsze to, co maluje poeta słowem, jest piękne, ale dotyczy zwykle bardzo skromnego czy wręcz biednego bytowania mieszkańców Beskidów, one same natomiast, z zielenią lasów, szumem potoków, skąpane w słońcu są piękne, zaczarowane, tajemnicze. W cytowanej już *Elegii o śpiewnych drzwiach*, jak nieprzyjemny zgrzyt pojawia się wśród obrazów szczęśliwego dzieciństwa wspomnienie o tej ziemi, która ledwo mogła wykarmić swoich gospodarzy:

Під сивим небом розстелилась
земля вівса та ялівцю.
Скорбота мохом оповила
задуману країну цю.
Як символ злиднів виростає
Голодне зілля – лобода.
Відвічне небо і безкрає,
відвічна лемківська нужда. (s. 99)

[3] Б. І. Антонич, *Поезії*, Київ 1989, s. 96 (kolejne cytaty wg tego wydania w tekście z podaniem strony).

Jeżeli chodzi o Harasymowicza, to jego poczucie wspólnoty z górami i jej mieszkańcami nie jest tak jednoznaczne i bezpośrednie, chociaż deklaratywnie rzecz wygląda dość skonkretyzowanie. Poeta powiada bowiem: „Czemu moje wiersze mieszkają w górach? To znaczy przede wszystkim moja liryka wywodzi się z gór. Czemu? Czy ja wiem? Może dlatego, że duża część mego życia w górach pozostała. Tego życia lepsze i te najbardziej dramatyczne wydarzenia. Karpaty to był i rzeczywiście pozostał mój pokój do pracy, mój dom". Swoich korzeni szuka poeta gdzieś dalej, poza Bieszczadami: „Gdzieś tam, gdzie są szczyty Paraski, Popadii, Sywuli. Bo stamtąd zeszło z gór w doliny moje nazwisko. [...] Piszę na dwie ręce. Dwoma liściastymi piórami. [...] Moje skrzydła są prawdziwe, zwykłe. Mój wiersz naprawdę krąży nad łemkowską wioską. [...] Na stole mam lichtarz cerkiewny, lecz piszę po polsku"[4].

Być może w naszej rzeczywistości lat 60.–80. XX wieku nawet takie samookreślenie nie pozwalało twórcy dochować wierności danemu słowu, ale o tym mówić nie będziemy. Kwestia ta wykracza poza ramy niniejszego artykułu i wymaga sięgnięcia do archiwum poety. Spróbujmy natomiast znaleźć w jego wierszach tematyczną i rodzajowo-metaforyczną bliskość z Antonyczem. Ma bowiem Harasymowicz swój *Dom w górach*, ale jaki:

Chmur gonne brzozy śnieżne
Gospodarz zgina jednym wierszem
I pędzi nad chmurami koń
I w siodle dźwiga z gromów dom[5].

Gdyby go nieco bardziej zmaterializować, to mogłoby to być miejsce np. w Mochnaczce. W zbiorku *Wiersze miłosne* po próbie napisania „konterfektu ukochanej" w czternastu odsłonach pójdzie z nią do tego miejsca dziesięć razy! Musiało to być dawno, ponieważ poeta pamięta, że zdjęła wtedy dla niego „z siebie bez słowa/ dwudziestoletni dzień"[6]. Jego dom, miejsce wybrane, ma rysy metaforyczne, tak jak oczy dziewczyny ze wspomnianego konterfektu, w których widzi on odbite „dwie cerkwie/ pełne łez"[7].

W zbiorku *Zielnik* z 1972 roku, a więc z okresu, kiedy Harasymowicz był już uznanym poetą, promowanym przez takiego mentora i mecenasa jak Kazimierz Wyka (zastanowić by się można tylko, czy był to dla Harasymowicza zawsze ktoś

[4] J. Harasymowicz, *Cała góra barwinków*, Kraków 1983, s. 5.
[5] Ibidem, s. 8.
[6] J. Harasymowicz, *Wiersze miłosne*, Kraków 1979, s. 73.
[7] Ibidem, s. 72.

w najlepszym tego słowa znaczeniu) znalazł się tylko wiersz *Rodowód* i *Pascha Chrysta*. *Poemat wielkanocny*, które wydają się być deklaratywne, choć niezupełnie wprost. Ten pierwszy jest po prostu przypomnieniem, przywołaniem przodków:

Po pradziadach mam
Po babce Niemce
trąby skłonności dęte
gramatyczne rymy

Po dziadku Rusinie
ikony w kadzideł dymie
zdolność diaka skryby

Po matce Tatarce
nieokiełznaność życia
świst uczuć
sumienie czarne

Jestem stołem
zapisanym już dawniej[8].

Natomiast w *Poemacie wielkanocnym* mamy zanurzenie w ruskości narzuconej przez tradycję, religię, miejsce trwania na ziemi. W zawartości faktograficznej poemat jest niezwykle bogaty i wstrząsający, co możemy tylko zaanonsować, zwracając przy tym uwagę na fakt, iż poeta odnosi się w nim do tragicznych wydarzeń, których nie dożył Antonycz. Harasymowicz jest rozdarty i czuje się ograniczony:

Praca moja jest wyklęta
Słupem się wzbija ze stołu dym
Na dwoje wróży pisząca ręka
Nie wie co domem nazwać swym[9].

Ciąży nad poetą „ruska chorągiew nazwiska", którą otrzymał po dziadku – on też jest główną postacią poematu. Ani słowem Harasymowicz nie wspomina tu swego ojca, co dodatkowo uzasadnia poczynioną wyżej uwagę o ciążących uwarunkowaniach.

Historia, jaka przetoczyła się przez te góry, zbliża obu twórców, ale dla Antonycza zamyka się wcześniej – na roku jego śmierci, dlatego też odnajdujemy

[8] J. Harasymowicz, *Zielnik*, Kraków 1972, s. 45.
[9] Ibidem, s. 99.

u niego pogłosy działań opryszków-zbójników, konfederatów czy echo I wojny światowej. Harasymowicz jest o wiele rozleglejszy w swoim oglądzie materii historycznej, ponieważ nawiązuje do pierwszych władców Rusi i kończy na wydarzeniach II wojny światowej oraz powojniu. Był on świadkiem tego, czego nie dożył autor *Zielonej Ewangelii*. Ten wątek rozważań przerwiemy w tym miejscu, odnotowując tylko, że nie spełniło się jego przekonanie o wiecznym trwaniu ziomków w tych górach:

Рокочуть війни і минають,
зміняються володарі,
літа пливуть, мов гірські води,
і про опришків дощ осінній
вже тільки спомини виводить.
Чимало бур так прогуло,
Лиш ти однаке й незмінне,
далеке лемківське село. (s. 99)

Wydarzenia historyczne, „burze, których tyle przegrzmiało", zajmują u Harasymowicza niepomiernie więcej miejsca. Wpłynął na to zapewne dodatkowo przekaz rodzinny. Jeżeli chodzi o mieszkańców gór, to wydarzenia te, np. czasy konfederacji, zaważyły na kształtowaniu ich świadomości. Poczuli oni wtedy swą odrębność językową i kulturową. Dla poety natomiast tamte wydarzenia mają posmak końca „złotego wieku", upadku „naszej wielkości":

Gdy tymczasem kilka koni
Trochę wozów z polskim słowem
Parska wolność i coś wiozą
Ręce zgniłe i koronę

I potrójnie żegna się Mochnaczka
Kogo w saniach wiózł Puławka
Co za zwłoki na tej słomie
Jak ogromne i w koronie[10].

Tak tragicznych obrazów z historii nie znajdujemy u Antonycza. Dla niego minione wieki to swego rodzaju punkt odniesienia i sfera milczenia, zapewne bolesna, dlatego żywo reaguje on na wydarzenia bieżące, np. wojnę w Hiszpanii w wierszu *Słowo o Alkazarze* (*Слово про Альказар*, 1936).

[10] J. Harasymowicz, *Wiersze beskidzkie...*, s. 20.

Jak bliscy, a zarazem odmienni są obaj piewcy Karpat, najlepiej może widać na przykładzie prezentacji mieszkańców gór. Antonycz czuje się jednym z nich. W przywoływanej już *Elegii o śpiewnych drzwiach* widzimy to w obrazie domu, cerkwi, ludzi, obyczajach i tradycji, w tańcach, śpiewie i wierzeniach. Jak silne jest to poczucie więzi, niech świadczy fakt, że w roku 1934 poeta wydaje jednoznacznie autobiograficzny tomik *Trzy pierścienie* (*Три перстені*), w którym znalazły się najwspanialsze beskidzkie liryki, takie jak *Do wiosny* (*До весни)*, *Wieś* (*Село*), *Boże Narodzenie* (*Різдво*) czy *Kolęda* (*Коляда*). W trzecim z nich poeta cieszy się z narodzin Jezusa, a w *Kolędzie* maluje sanie, w jakich po tych górach jedzie „Jasna Pani":

Ходить сонце у крисані
спить слов'янськеє Дитя.
Їдуть сані, плаче Пані,
снігом стелиться життя. (s. 120)

Tak będzie w wielu innych wierszach, m.in. w *Czeremchach* (*Черемхи*):

Моя країно верховинна
Ні, не забуть твоїх черемх,
Коли над ними місяць лине
Вівсяним калачем! (s. 177)

Postawa Harasymowicza jest wyraźnie odmienna, ponieważ wpisuje się on w karpacki pejzaż nie sam niejako, a poprzez swoich przodków. Poeta jest w tym wierszowaniu ogromnie życzliwie nastawiony do beskidzkiego ludu i dlatego z takim żalem, przejęciem, a nawet gniewem mówi o dziadkowych braciach Rusinach. Przywołanie tu nawet drobnej części wierszy, w których brzmią echa śpiewów, tańców, obyczajów i piękna tych gór nie jest możliwe. Tomik *Wierszy beskidzkich* otwiera, jak się wydaje, swoista autoprezentacja poety:

W górach jest wszystko co kocham
Wszystkie wiersze są w bukach
Zawsze kiedy tam wracam
Biorą mnie klony za wnuka[11].

Powroty poety w góry to stały i zapewne najczęstszy motyw jego wierszy. Podobnie powraca tam Antonycz. Bez obawy o pomyłkę można powiedzieć, iż

[11] Ibidem, s. 5.

Harasymowiczowe przekonanie: „Że jedna jest tylko mądrość/ Dzieło zdjęte z gór”[12] wspólne jest dla obu twórców. W postrzeganiu świata, jego piękna i brzydoty, są oni wyczuleni na zmienność i barwy. Budują jedną wielką metaforę świata przedstawionego. Żaden obraz nie powstaje bez odwołania się do wyobraźni tak poety-nadawcy, jak i czytelnika-odbiorcy. To podobieństwo poetyckiej wizji każe zastanowić się nad praźródłem tej nieokiełznanej obrazowości. Niewątpliwie wypływa ono z zasłuchania się w tradycję miejscowego folkloru, a w przypadku Harasymowicza może prowadzić do zbiorków Antonycza wydanych przed wojną we Lwowie, co wymaga jeszcze potwierdzenia.

Odnotowaliśmy już, że świat widziany przez autora *Zielonej Ewangelii* został zburzony przez wichry historii, ale Harasymowicz zdaje się temu przeczyć, wskazując na przykłady odradzającego się życia w cyklu wierszy o takich miejscach, jak Bortne czy Bielanka:

Gospodyni wyszła przed dom
– zwołuje kaczeńce z łąk
sypie – światło

Gospodarz buduje wóz
pojedzie po siano
na drugą stronę nieba [...][13]

Dzieje się tak dlatego, że wracają ludzie i ptaki:

Powietrze całe na biało
– Bortne
pod różnie wygiętymi
kopułami

Stolica Łemków
i jaskółek
które też wróciły[14].

I już na koniec zaanonsuję jeden tylko jeszcze, może najbardziej niezwykły, a zarazem artystycznie najbardziej oryginalny motyw zbliżający twórców, a mianowicie sposób tworzenia iluzji świata przedstawionego, który staje jedną wielką metaforą życia w przyrodzie i z przyrodą. Możemy tu pozwolić sobie na przyto-

[12] Ibidem.
[13] Ibidem, s. 30.
[14] Ibidem, s. 33.

czenie po jednym przykładzie takiej poetyckiej wizji, samo zagadnienie zaś wymaga większej rozprawy. Spośród dziesiątków wierszy wybieramy po jednym krótkim obrazie. Antonycz tak maluje zimę:

Кравці лисицям хутра шиють
вітри на бурю грізно трублять.
О Боже, стережи в завію
і людські, і звірячі кубла.

У сто млинах зима пшеницю
на сніг сріблясто-синій меле.
Назустріч бурі ніч іскриться
приваблюючи небом села. (s. 220)

A Harasymowicz tak widzi październik:

Pod lasem stoją
czerwonoskóre pułki
jesiennych ptaków
We mgle jedzie
wóz bez konia

Bo na pewno
koń siedzi w wozie
wypoczywa w kożuchu

Zaś wóz
samo mu ciągnie
wiekowe
przyzwyczajenie[15].

W poetyckim pejzażu beskidzkich dolin i lasów zacierają się realne kontury, a my ulegamy temu czarowi.

[15] J. Harasymowicz, *Cała góra*…, s. 83.

Резюме

Карпаты в творчестве Б. И. Антоныча и Е. Гарасымовича

Текст является попыткой сравнительного анализа художественного представления гор в поэзии двух знаменитых авторов. Реализовалась она нами на основе сопоставления нескольких существенных проблем затрагиваемых этими поэтами. Ними являются м. др. такие вопросы как пребывание на определенном месте и созидание красоты в ее душевной и материальной форме, а также проявление этого места и его жителей в историческом порядке.

Сравнительный анализ многих стихотворений и такой поэтической формы как поэма у этих авторов, доказывает явные сходства в формах художественного выражения, среди которых одной из самых оригинальных составных образного мышления является необыкновенная легкость метафоризации изображаемого мира.

Summary

The Carpathians in the works of B. I. Antonych and J. Harasymovich

The paper is an attempt to compare the artistic vision of the Carpathian Mountains in the poetry of the two outstanding authors. It has been made with reliance on the analysis of several significant aspects that might be noticed in both cases. They encompass such questions as, for instance, remaining in a given place and creating beauty in its spiritual/material dimensions as well as the historical existing of this area together with its inhabitants. The comparative fathoming of numerous poems and other poetic forms indicates decisive similarities between the two authors' ways of artistic expression whose essential and one of the most original components is an exceptional capability of metaphorising presented world.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Halina Mazurek
Sosnowiec

Dymitr i Maryna. Dramaturgiczne uzasadnienie wątku w sztukach rosyjskich XIX stulecia

Okres „zamętu" w starej Rusi, jak też kilka innych wielkich wydarzeń o znaczeniu przełomowym dla dziejów państwa, stał się częstym i uzasadnionym tematem w literaturze, zwłaszcza w dramaturgii, budującej przecież swój świat ze zdarzeń i sytuacji brzemiennych w konflikty, zapowiadających nieodzowną w dramacie walkę przeciwieństw, napięcia i emocje oraz stwarzających możliwość weryfikacji postaw ludzkich wobec spraw wielkiej wagi. W owym czasie był to przede wszystkim, tak chętnie eksploatowany potem przez dramatopisarzy, kryzys w państwie spowodowany bezkrólewiem, walką o władzę, tajemniczą postacią Dymitra Samozwańca i oczywiście polską interwencją zagrażającą ruskiemu tronowi. O czasie „smuty" pisali w XIX wieku m.in. Wasilij Narieżny (*Dymitr Samozwaniec*, 1804), Aleksander Puszkin (*Borys Godunow*, 1826), Alieksiej Chomiakow (*Dymitr Samozwaniec*, 1832), Wilhelm Kuchelbecker (*Prokofij Lapunow*, 1834), Aleksander Ostrowski (trylogia: *Koźma Zacharycz Minin-Suchoręki*, 1862, *Dymitr Samozwaniec i Wasilij Szujski, Tuszyno*, 1867), Aleksiej Tołstoj (*Car Borys*, 1869).

Dla wielkiej polityki istotny był związek samozwańczego cara z Maryną Mniszchówną, który przypieczętował porozumienie Dymitra z Polską i zagwarantował pomoc dla jego rządów, jak również był znaczącym posunięciem w dalekosiężnych planach Polski wobec Rusi. Nic nie wskazuje na to, że ze strony Maryny było coś więcej, ale Samozwaniec darzył urodziwą polską pannę gorącym uczuciem. Tak przynajmniej mówi literatura. Nie wszyscy jednak wymienieni wyżej autorzy zamieszczali w swoich sztukach wątki związane z Maryną, choć podręczniki historii jej wcale nie pomijają, podkreślając zwłaszcza polityczne i historyczne znaczenie koronacji Mniszchówny na carową Rusi. Największe obawy wśród uprzywilejowanego bojarstwa zaczęła wszakże budzić ambitna córka wojewody sandomierskiego, paradoksalnie, po śmierci swego małżonka. Najpierw, kiedy po wypuszczeniu jej z więzienia związała się z Dymitrem Samozwańcem II i urodziła mu syna. Potem, kiedy owdowiała po raz drugi i nadal, jak pisze Ludwik Bazylow:

„nie rezygnowała z gry”[1]. Przystała bowiem do atamana Iwana Zarudzkiego, który dowodził zwolennikami Łżedymitra, chcąc by jej nowo narodzone dziecko zostało uznane za prawowitego carewicza. Wspólne odtąd losy atamana i Mniszchówny potoczyły się jednakowoż zupełnie niezgodnie z planem. Siły Zarudzkiego stopniowo słabły, spadało poparcie dla podejmowanych przez niego akcji i brakowało sympatii dla jego osoby, gdyż cieszył się wątpliwą sławą awanturnika i grabieżcy niszczącego na swojej drodze wszystko i wszystkich. Złapano go w końcu i wbito na pal. Natomiast śmierć Maryny w tajemniczych okolicznościach w więzieniu w 1614 r. i powieszenie jej czteroletniego synka świadczyć może, iż pierwszy z rodu Romanowów nie był dostatecznie pewny swych rządów. Obawiał się, że w sytuacji jakiegokolwiek konfliktu Maryna mogła stać się, jak to już pokazały pierwsze lata „zamętu”, pretekstem do wszelkich roszczeń o władzę.

Nie da się więc pominąć milczeniem historycznej roli pięknej wojewodzianki. Toteż treść niektórych dramatów rekonstruuje prawie w całości zawikłane losy tej postaci, nie mniej zagadkowej i tajemniczej niż osoba jej pierwszego męża. Puszkin np. przedstawił początek znajomości Dymitra i Maryny, zabiegi przyszłego cara o miłość niedostępnej osiemnastolatki. Dzieje jej małżeństwa z Dymitrem, koronację, pobyt w Moskwie odnajdziemy w sztukach Chomiakowa i Ostrowskiego. Kuchelbecker natomiast sięgnął do końcowej fazy dramatycznych przygód Mniszchówny i w dramacie *Prokofij Lapunow* ukazał jej przygotowania do ucieczki z Zarudzkim po tym, jak czyniła wszystko, by zemścić się na Rusinach za swe niepowodzenia, za ostracyzm doznany w obcym kraju i jak obdarzyła nieodwzajemnioną miłością tytułowego bohatera, którego zawsze oszczędzała, knując intrygi przeciw bojarom.

Dramat to jednak osobliwy rodzaj literacki i traktuje o wydarzeniach historycznych nie tylko z kronikarskiego obowiązku. Co prawda, np. Ostrowski zaznacza w podtytule swoich utworów, że są one kroniką, ale ich lektura przekonuje, że mamy do czynienia tylko ze specyficznym ujęciem konfliktu dramaturgicznego, gdzie wydarzenia historyczne posłużyły do skonfrontowania dwóch różnych osobowości, co zaznaczone zostało już nawet w tytule *Dymitr Samozwaniec i Wasilij Szujski.* Każdy autor ma swoje preferencje. Pytanie w niniejszym kontekście jest następujące: na ile w strukturze przywołanych wyżej sztuk o czasach „zamętu” w historii Rusi nieodzowny był wątek Maryny i czy bez tej postaci można było zrealizować w nich w pełni zamierzone cele?

W *Borysie Godunowie* Puszkin chciał przede wszystkim pokazać prawdę historyczną i tragedię narodu. Tytuł jest prowokujący i polemiczny w stosunku do

[1] L. Bazylow, *Historia Rosji*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975, s. 139.

osiemnastowiecznej tragedii Aleksandra Sumarokowa *Dymitr Samozwaniec*, omijającej wszystkie prawdy i fakty, koncentrującej się na potępieniu władcy-tyrana. W utworze Puszkina wszyscy są równoprawnymi bohaterami. Dramatyczne postacie „smuty" to nie tylko Borys Godunow czy Dymitr Samozwaniec. Nie chodzi też o to, kto będzie carem, ale czy będzie kierować się dobrem państwa i narodu, czy też w pierwszym rzędzie będzie chciał zaspokoić własne ambicje. Wymowne milczenie narodu w końcowej scenie sugeruje, że zawierucha historii nie skończy się wraz z przybyciem nowego cara, którego postawa wcale nie zapowiada stabilizacji. Wniosek ten nasuwa właśnie wątek Maryny, potrzebnej do wysłuchania spowiedzi Dymitra, w której wyjawia on, że nie zależy mu na koronie, lecz na miłości wojewodzianki. Dziewczyna jednak stara się za wszelką cenę skłonić Samozwańca do walki o tron. Według zamysłu Puszkina Maryna miała reprezentować niepohamowaną żądzę panowania i przedkładać to nad uczucie miłości kierujące postępowaniem Dymitra, który przede wszystkim pragnie przygód, chce żyć intensywnie, o czym mówi jeszcze w klasztorze, zwracając się do Pimiena:

Как весело провёл свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
……
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив, а я от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешиться в боях
Не пировать за царскою трапезой?[2]

Opowieść mnicha–kronikarza o wstrząsającym zabójstwie carewicza Dymitra na zlecenie Borysa Godunowa przyspiesza decyzję Griszki Otriepiewa pragnącego teraz, jak sam mówi, dać nauczkę uzurpatorowi, a potem rzeczywiście znaleźć się „przy carskim stole". Dla miłości jest jednak gotów zrezygnować ze wszystkiego. Scenę spotkania z Maryną przy fontannie wprowadził Puszkin po to, by ukazać chwiejność bohatera, jego nadmierną emocjonalność, uległość, niechęć do podejmowania decyzji. Nie ujawniłby tych cech w rozmowie z polskimi sprzymierzeńcami ani też z bojarami ruskimi, bowiem ci wymagali od Samozwańca zdecydowanej postawy, konkretnych odpowiedzi, właściwych wyborów. Nie mógł więc zdradzić się przed nimi ze swoimi wątpliwościami i rozterkami. Poza tym dialog Maryny i Dymitra potęguje walkę przeciwieństw, doprowadza do kulminacji romantyczne kontrasty, w tym przypadku: *femme fatale* i zbłąkana rozdarta dusza.

[2] А. Пушкин, *Собрание сочинений*, Москва 1975, t. IV, s. 194.

Cała tragedia, jako utwór romantyczny, opiera się na ostrych przeciwstawieniach: car i czerń, bojarzy i czerń, Dymitr i bojarzy, bojarzy i panowie polscy. Scena przy fontannie jako moment zwrotny akcji przyspiesza bieg zdarzeń spowodowany nagłą stanowczością Dymitra, rzecz jasna pod presją ze strony Maryny.

W pierwotnej wersji istniała jeszcze jedna scena związana z postacią Maryny. Przygotowując swoje dzieło do druku, Puszkin z niej zrezygnował. Rozgrywała się ona w pałacu wojewody Mniszcha, w pokoju jego córki przygotowującej się do spotkania z Dymitrem na balu. Poeta opuścił również zamieszczoną wcześniej na początku sztuki rozmowę Otriepiewa ze złym mnichem, który namawia chłopca, by podał się za syna Groźnego. Uznał zapewne, że nocne spotkanie z Mniszchówną jest nader wymowne i wystarczy, aby wskazać na słabości przyszłego cara i zapoznać z silną osobowością zimnej, wyrachowanej i dumnej wojewodzianki, której namowy zdołały pchnąć Samozwańca do zdecydowanych działań. *Borys Godunow*, jak wiadomo, zrywał radykalnie z klasycznym schematem dramatu, także z jego do tej pory ściśle przestrzeganą jednowątkowością. Usunięcie którejkolwiek ze scen nie stanowiłoby w sensie dramaturgicznym wielkiego uszczerbku, gdyż nie naruszało w sposób zasadniczy jego swobodnej architektoniki. Natomiast zburzyłoby jedność historyczną i wypaczyło zamysł autora, co dotyczy w równym stopniu każdego fragmentu tekstu.

Puszkin interesował się okresem „zamętu" tak samo, jak epoką panowania Piotra I, o czym świadczy niezrealizowany niestety pomysł napisania całego cyklu sztuk o tych ciężkich dla Rusi czasach. Miały to być dramaty: jeden o Wasiliju Szujskim, drugi zaś miał nosić tytuł *Dymitr i Maryna*[3]. Ten ostatni wątek w tragedii *Borys Godunow* stał się swego rodzaju zapowiedzią dokładniejszego opisu emocjonującego związku samozwańczego cara z młodą i piękną polską panną.

W *Dymitrze Samozwańcu* Chomiakowa akcja toczy się już na Kremlu, a Maryna bierze w niej udział jako jedna z postaci pierwszoplanowych. Jest już koronowaną carową Rusi, dlatego pisarz od samego początku sztuki każe tej postaci działać aktywnie i wpływać decydująco na bieg wydarzeń. Tragedia osnuta jest na tle konfliktu Ruś–Polska oraz prawosławie–katolicyzm. Wasilij Szujski, według słów autora sztuki, ma szansę rządzić państwem, gdyż jest: „Усерден к Богу, церьковью любим", natomiast Dymitr: „к Полякам склонен", jak mówią z wyrzutem zwykli ludzie, a wierny carowi Basmanow dodaje: „В наряде польском ходишь ты и нищий / Едва царю кивает головой". Książę Kurakin z oburzeniem powtarza, że nowy władca kazał koronować Marynę: „короной Мономаха /

[3] Zob. posłowie i przypisy do zbioru utworów Puszkina: С. Бонди, *Драматические произведения Пушкина*, [w:] ibidem, s. 485, 487.

Как бы царя”[4], gdy tymczasem jest ona katoliczką, czyli heretyczką, nie ochrzczoną „raskolnicą”. W oczach społeczeństwa Rusi Maryna jest ponadto intrygantką, awanturnicą i wiedźmą. Jedyny pozytywny epitet pod jej adresem to „piękna Polka i ambitna”, choć dodaje się do tego ostatniego zwykle określenie „chorobliwie”.

Bohaterka sztuki, znienawidzona zarówno przez lud, jak i przez bojarów, dla kochającego ją męża jest duchową podporą i tylko jej ufa on bezgranicznie. Dymitr nazywa ją żartobliwie: „прелестный мой наставник”, ale tak naprawdę nie podejmuje bez niej żadnej decyzji. Potrafi ona doskonale pokierować wahającym się i rozdartym wewnętrznie Samozwańcem, który korzysta wprawdzie z pomocy Polaków, nie chce jednak dalej przelewać bratniej krwi i oddawać Rusi pod panowanie rzymskiej wiary, a taki jest warunek poparcia Polski i Rzymu dla jego tronu. Argumenty zwolenników Dymitra, namawiających go do wygnania Polaków z Moskwy, ścierają się w tragedii Chomiakowa z perswazjami posła polskiego króla, wysłannika papieskiego i przedstawiciela jezuitów oraz przeplatają się z intrygami bezwzględnego i fałszywego Szujskiego, opanowanego żądzą władzy. Rozwiązanie tych organizujących akcję utworu konfliktów przyspiesza zdecydowany ruch Maryny, która jest politycznym mózgiem męża, nazywanego przez nią beztroskim i naiwnym dzieciakiem, uczniakiem kierującym się litością i sentymentami. Zręczna, przebiegła, inteligentna potrafi właściwie wykorzystać kobiece wdzięki, aby skłonić małżonka do zmiany zdania. Zmęczony swoimi niepewnymi rządami, które nie miały nic wspólnego z przygodą, o jakiej marzył w klasztorze, Dymitr ulega jej. Ale jakież mogą być skutki takich oto rad Maryny:

Теперь с Литвой начни переговоры.
Ты знаешь сам, как глупо горд король;
Скажи послам, что если титул царский
Он даст тебе, ты шведский трон ему
Опять отдашь, но только... (*смеясь*) на бумаге.
Не правда ль я разумно говорю?[5]

Wymuszona przez Marynę rezygnacja z wojny z Polską jest początkiem klęski Samozwańca, ponieważ oznacza oddalanie się od własnego narodu, od ruskiej tradycji i wiary, co z nieukrywaną radością wykorzystuje Szujski, by w finale dramatu pokonać łatwowiernego, wiecznie ociągającego się i odkładającego na później wszystkie sprawy Dymitra. Puszkin pokazał bieg dziejów i dramatyczne

[4] А. Хомяков, *Сочинения*, Москва 1909, t. IV, s. 162, 125, 131, 185.
[5] Ibidem, s. 205.

losy narodu, Chomiakow skupił uwagę głównie na osobowościach Dymitra i Maryny, których walka na słowa odgrywa rolę dominującą i prowadzi do ostatecznych rozstrzygnięć. Wyobraźnia dramaturga ubarwia nieuchronność dziejową, praktyka romantycznego pisarza nie chce pominąć tajemnic duszy ludzkiej, wielkich namiętności z wielkimi dramatami w finale. Dymitra musiały zatem w utworze dramaturgicznym pchnąć do zguby, jak wyraził się Szujski, „czarne oczy krakowskiej piękności".

Bez romantycznych porywów i napięć emocjonalnych ukazuje wątek Dymitra i Maryny Ostrowski, który tłem sztuki, podobnie jak Chomiakow, czyni starcia Rusinów z Polakami, eksponując walkę o władzę Szujskiego z Samozwańcem. I tu młody car jest tak samo ufny, łatwo przebaczający swoim wrogom, nieprzewidujący i chwiejny. Obaj pisarze podkreślają jego romantyczne usposobienie, zatracenie w miłości do Maryny, radość życia, skłonność do uciech, pięknych strojów i marzeń o tym, by uczynić z Rusi silne państwo, zadowolić całe społeczeństwo i żyć w zgodzie z innymi narodami. Wizerunek Maryny natomiast różni się nieco. W tragedii Chomiakowa, mimo swej stanowczości i twardości charakteru, była bardziej kobieca, a Dymitr nie był jej całkowicie obojętny. W dramacie Ostrowskiego bezwzględnej, cynicznej Mniszchównie nie zależy na małżonku jako mężczyźnie, tylko na koronacji i przywilejach władczyni. Nie waha się powiedzieć o Samozwańcu:

Грубая природа
В нём скажется. Отец ты знаешь, z chama
Nie będzie pana[6] .

Poza tym gra na jego uczuciach i bez skrupułów wykorzystuje jego słabość:

А я хочу теперь короноваться,
Девицею,
Дмитрий
Не знаю,
Не слыхано в Руси такое дело.

Марина
А где ж любовь твоя?
……..
Последнюю мою исполни волю,

[6] А. Островский, *Полное собрание сочинений*, Москва 1950, t. IV, s. 340.

И жди себе награды – я твоя;
А без того назад уеду в Польшу.

Дмитрий
Приказывай![7]

W sztuce Ostrowskiego Maryna nie wydaje rozkazów, nie uczy męża polityki, gdyż wyręczają ją w tym jego zwolennicy i jej ojciec. Dymitr jednak jest zaślepiony miłością, wydaje dla Mniszchówny bal, nie chce słuchać ostrzeżeń, tańczy zapamiętale z ukochaną, gdy tymczasem Szujski zbiera oddziały i kończy przygotowania do marszu na Kreml.

Wątek Maryny przyćmiony został przez starcie się dwóch osobowości: szczerego Dymitra i podstępnego Szujskiego, a odnotował go autor *Burzy* jako ważne wydarzenie potęgujące niechęć ludu ruskiego i bojarów do Polaków, do polskiej kultury i obyczajów, które na dobre zaczęły się szerzyć w Moskwie. Mniszchówna nie przyczynia się, tak jak to było w dramacie Chomiakowa, do radykalnych zwrotów akcji poprzez przyspieszające je perypetie, toteż w tym sensie jej nieobecność nie naruszyłaby znacząco dramaturgii utworu. Zaznaczenie na jego początku, że jest to kronika, wyjaśnia celowość i sensowność wszystkich wątków w sztuce. Ostrowski podkreślał niejednokrotnie, że w swojej trylogii o „zamęcie", zwłaszcza w części traktującej o Samozwańcu i Szujskim, kontynuował tradycję Puszkina. Zależało mu więc na wszechstronnym ukazaniu biegu dziejów i uczestnictwie w nim całego narodu. Stwierdzał w jednym z listów, że: „буду писать хроники, но не для сцены [...] они не удобны, я беру форму *Бориса Годунова*"[8]. Chęć całościowego ujęcia ważnego momentu historii podyktowała pisarzowi wielowątkową strukturę sztuki, która zapanowała nad tradycyjną techniką utworu scenicznego, zakładającą aktywny udział wszystkich postaci w wymyślonej przez autora intrydze. Chomiakow natomiast potrudził się, by tak ułożyć przebieg zdarzeń historycznych, aby w rezultacie powstał dramat nie tylko odtwarzający to, co się kiedyś zdarzyło. Osnuł na tym romantyczną intrygę budowaną z ludzkich emocji i namiętności. Pokazał dramat bohatera romantycznego, czyli Dymitra Samozwańca, splatając jego losy z fatalistyczną wybranką.

Kuchelbecker w tragedii *Prokofij Lapunow*, podobnie jak Chomiakow, przedstawił Marynę w działaniu. Ale tu nie ma już Dymitra, choć tytułowa postać to również bohater romantyczny, niegdysiejszy oponent Samozwańca i Szujskiego, teraz walczący o wolność swojego kraju i osadzenie na tronie prawowitego cara.

---

[7] Ibidem, s. 344.
[8] Zob. komentarz L. Ponomariowa do sztuk Ostrowskiego w: ibidem, s. 418.

Maryna liczy na to, że będzie to jej syn. Krytycznie patrzy w przeszłość, nie wierzy już nie tylko ruskim bojarom, ale i rodakom, którzy ją zawiedli i zamknęli drogę powrotu do Polski. Tym razem chce związać się z uczciwym i prostolinijnym, w przeciwieństwie do drugiego męża i zawadiaki Zarudzkiego, Lapunowem, lecz uknuta przez nią intryga miast mu pomóc, pogrąża go i doprowadza do śmierci. Po raz kolejny aktywny udział Mniszchówny w wydarzeniach „smuty" kończy się fiaskiem. Wątek wdowy po Samozwańcu stał się więc dramaturgiczną podstawą sztuki Kuchelbeckera, niezbędną także technicznie.

Tadeusz Kowzan, opisując dramaturgię światową zamieszczającą w swej treści polskie realia, stwierdza, że w utworach o Borysie Godunowie i Dymitrze Samozwańcu dotyczy to głównie Maryny Mniszech[9]. Dzieje się tak raczej z powodu wieloletniej polskiej interwencji, zagrażającej ruskiemu tronowi, ale koronacja polskiej szlachcianki na carową Rusi, miłość do niej Dymitra i jego uległość wobec niej wzmogła obawy ruskiego bojarstwa i ludu, a dla pisarzy okazała się tematem pobudzającym w sposób szczególny wyobraźnię twórczą. Przez Rosjan, siłą rzeczy, Maryna postrzegana była tylko jako osoba żądna władzy i zaszczytów z niej płynących. Dramaturdzy rosyjscy, kreśląc jej wizerunek, nie odbiegali zasadniczo od tego schematu, ale starali się go wzbogacić też i innymi cechami osobowości tej postaci. Niektórzy przypisywali jej wiele możliwości i powierzali decydujący głos w rozwiązywaniu głównego konfliktu, inni umieszczali sceny z nią związane pod odpowiednią datą historyczną, podkreślając tym samym jej ważną rolę w polityce. W jeszcze innych sztukach pojawiała się tylko w przywołaniach. Jak znaczącą była postacią historyczną, potwierdzić może dramat poświęcony jej jako głównej bohaterce, nie rosyjski niestety. Chodzi o utwór Salomona von Mosenthala pt. *Maryna* (1871).

Резюме

Дмитрий и Марина.
Драматургическое обоснование сюжета в русских пьесах XIX столетия

В статье анализируются исторические драмы, посвящённые „смуте" в истории древней Руси. Внимание таких авторов, как нпр. А. Пушкин, А. Хомяков или же А. Островский привлекают тоже отношения Дмитрия Самозванца и Марины Мнишек, дочки сандомерского воеводы, который помог Лжедмитрию двинуться в поход на Москву. Опасение русских и надежду поляков властвовать Русью возбудила коронация Марины.

Многие драматурги приводят это событие в своих пьесах, но не во всех случаях становится оно основой построения произведения. Задачей настоящей статьи было показать,

[9] T. Kowzan, *Wątki polskie w dramacie światowym*, „Dialog" 2004, nr 1, s. 158–173.

в которых драмах сюжет Дмитрия и Марины настолько необходим, что его отсутствие разрушило бы архитектонику произведения, а в которых он появился исключительно по поводу своего политического и исторического значения.

Summary

Dimitri and Marina.
Dramatic justification of motif in 19th century Russian plays

The author analyses historical drama devoted to the period of confusion in the history of old Russia. Authors such as: A. Pushkin, A. Chomiakov or A. Ostrovsky also turned their attention to the relationship of the False Dimitri with Marina Mnishech, the daughter of Sandomierz province governor who helped the false tsar in his march on Moscow. The coronation of Marina awakened fears of Russians and hope on the part of the Polish since this could enable to gain control over Russia.

Many playwrights make a mention of this important event, but not always is it the base for construction of their plays. The purpose of this paper is to show the plays in which plays the motif of Dimitri and Marina is essential, and, without which the architectonics of the plays would be disrupted, this motive appeared there only due to the political and historic role it played.

ISSN 1427-549X

Joanna Mianowska
Bydgoszcz

„Арион эмиграции" Владислав Ходасевич в воспоминаниях Нины Берберовой *Курсив мой*

Имя Нины Николаевны Берберовой заслуженно вошло во все литературные энциклопедии, в том числе в важнейшие издания, такие как: *Золотая книга эмиграции*, трехтомная *Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918-1940* А. Николюкина и, наконец, новейшее *Литературное зарубежье России*[1]. Берберова известна, прежде всего, своими книгами *Курсив мой*, *Железная женщина* и, наконец, *Люди и ложи: русские масоны XX столетия*, связанными с историей литературы русского зарубежья. Сама писательница была гражданской женой Ходасевича с 1922 по 1932 год[2].

Ее книга *Курсив мой* вызвала разные толки, и это понятно, ибо в ней речь идет не только о жизни самой Берберовой, но и о людях, связанных с искусством, литературой, о политических деятелях, генералах, актерах и музыкантах. Писательница приобщила к книге биографический справочник составленный ею самой, который Е. Витковский называет „странным", ибо в нем много ошибок и неточностей, субъективизмов[3]. Сама же Берберова в предисловии ко второму изданию своей книги (первое в 1969 году в Нью-Йорке) отметила, что второе издание – „исправленное и дополненное", а ошибок писательница отмечает лишь около пятнадцати[4]. Гораздо больше погрешностей называет в своей рецензии на книгу Берберовой писатель-эмигрант Роман Гуль[5]. Обвинив писательницу

---

[1] См.: *Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь*, под общей ред. В. Шелохаева, Москва 1997, с. 75–77; *Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918–1940*, т. I: *Писатели русского зарубежья (1918–1940)*, гл. ред. и сост. А. Николюкин, Москва 1997, с. 64–66; *Литературное зарубежье России, энциклопедический словарь*, под общей ред. Е. Челышева и А. Дегтярева, гл. ред. Ю. Мухачев, Москва 2006, с. 125–126.

[2] См.: Н. Берберова, *Курсив мой. Автобиография*, Москва 1996.

[3] См. Е. Витковский, *Почерк Петрарки*, [в:] Н. Берберова, *Курсив мой...*, с. 18–19.

[4] См. Н. Берберова, *Предисловие ко второму изданию*, [в:] ibidem, с. 24.

[5] См.: Р. Гуль: Рец.: *N. Berberova. The Italics Are Mine. Translated by Philippe Radley. Harcourt. Brace and World*, INC. New York, 1969, [в:] *Критики русского зарубежья в 2 частях*, ч. 2, сост., преамбулы, примеч. О. Коростелева, Н. Мельникова, Москва 2000, с. 214–224.

в сплетничестве, сведении счетов с неугодными лицами, приписав писательнице вымыслы, путаницу имен, дат и фактов, Гуль предостерегает: „Я отметил только те ошибки, что бросились мне в глаза. Это низменная (прошу прощения у читателей, но не нахожу другого слова) книга фактическими ошибками и извращениями фактов переполнена. И может подвести малосведущих иностранцев, если они примут на веру небылицы госпожи Берберовой”[6]. Так как целью настоящего исследования является личность В. Ходасевича, названного Д. Мережковским „Арионом эмиграции”, стоит обратиться сначала к некоторым критическим оценкам о поэте, и на их фоне представить воспоминания Берберовой о „литературном потомке Пушкина по тютчевской линии”[7]. Г. Иванов в статье, опубликованной в „Последних новостях” от 2 марта 1928 года отмечает безошибочное мастерство стихов, составивших книги Ходасевича *Путем зерна* и *Тяжелая лира*[8]. Признав формальные достоинства поэзии Ходасевича – сочетание ума, вкуса, чувства меры – Иванов хвалит и тут же развенчивает поэта: „Как холоден и ограничен, как скучен его внутренний мир. Какая нещедрая и непевучая душа совершеннейших этих ямбов”[9]. Другой эмигрант, поэт Юрий Терапиано, как и Иванов, в формальном отношении признавал Ходасевича „одним из самых значительных мастеров слова в новейшей поэзии”[10]. Стоит отметить, что все критики, дающие оценку Ходасевича-поэта, считали его одним из больших поэтов того времени, отмечая в его стихах „равновесие формы и содержания”[11]. В. Вейдле, друг Ходасевича, знавший его ближе, наиболее метко, на наш взгляд, определил поэзию Ходасевича, в которой главное – это несовместимость души и мира, противоположность сияния человеческой души и обыденности[12]. Возможно, сказанное заметил не только Вейдле. Д. Святополк-Мирский, князь по происхождению, литературный критик и публицист, назвал Ходасевича „любимым поэтом всех тех, кто не любит поэзии”[13]. Личность и творчество Ходасевича были неотделимы как для его друзей, так и недругов, ибо для поэта „литература была все или почти все”[14].

---

[6] Ibidem, с. 224.

[7] См.: В. Набоков, *О Ходасевиче*, [в:] *Критика русского зарубежья...*, ч. 2, с. 258.

[8] См.: Г. Иванов, *В защиту Ходасевича*, [в:] ibidem, с. 150.

[9] Ibidem, с. 151.

[10] Ю. Терапиано, *В.Ф. Ходасевич*, [в:] *Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары*. Составитель, автор предисловия и комментариев Вадим Крейд, Москва 1994, с. 179.

[11] Ibidem.

[12] В. Вейдле, *Ходасевич издали – вблизи*, [в:] *Дальние берега...*, с. 158–170.

[13] См.: М. Вишняк, *В.Ф. Ходасевич*, [в:] ibidem, с. 151.

[14] М. Алданов, *В.Ф. Ходасевич*, [в:] ibidem, с. 173.

В воспоминаниях Ходасевич представлен также мастером прозы, мемуарного жанра, автором исключительных книг *Державин* и *Некрополь*. М. Алданов отметил такие качества у Ходасевича-мемуариста, как ум, наблюдательность, остроумие, память[15]. Алданов, как и многие другие, оценивавшие Ходасевича, сожалел о том, что Ходасевич не использовал свой проявившийся в *Державине* дар (по словам В. Вейдле „лучшая биография на нашем языке") для описания жизни Пушкина, хотя, как вспоминает писатель – „была сделана печатная попытка создать материальную основу для появления биографической книги Ходасевича о Пушкине"[16]. Г. Струве указывает на сочетание у Ходасевича пушкинской поэтики и непушкинское видение мира[17]. В этой связи он ссылается на слова упоминаемого В. Вейдле, видевшего связи поэтики Пушкина и Ходасевича[18]. Стоит еще отметить, что в критических отзывах эмигрантов о Ходасевиче отмечались и черты сложного характера поэта, его раздражительность, подозрительность, высокомерие, холодность, язвительность, капризность, упрямство и внутреннее одиночество. Одной из самых значительных мастеров слова (по Ю. Терапиано) был при всем сказанном „физически немощный"[19]. Эмигрантская критика пишет о ряде его болезней, начиная от фурункулеза, экземы на руках и кончая причиной его смерти – камней в желчном пузыре. Страстный курильщик и игрок так и не написал задуманной работы *Игроки в литературе и жизни*, и даже уничтожил написанное[20]. М. Вишняк, В. Вейдле, Ю. Терапиано, М. Алданов и другие эмигранты дружно подчеркивают, что Ходасевич был исключительным собеседником, прекрасным рассказчиком, обладавшим широкой эрудицией. Возможно потому, как пишет Терапиано, „равновесие формы и содержания" у него выдержано как мало у кого из современных поэтов"[21] .

Не входя в подробности критических отзывов о Ходасевиче, стоит подытожить сказанное, чтобы на фоне высказываний о нем других поэтов, писателей, редакторов журналов, представить себе его глазами Н. Берберовой. Мнения критиков о Ходасевиче во многом были сходны – в оценках современников Ходасевич не только был большим поэтом, но и мастером

---

[15] Ibidem, с. 173-175.
[16] Ibidem, с. 174.
[17] См. Г. Струве, *Русская литература в изгнании*, изд. третье, Париж – Москва 1996, с. 106.
[18] Ibidem, с. 105.
[19] См. М. Вишняк, *В.Ф. Ходасевич*, [в:] *Дальние берега...*, с. 151.
[20] Ibidem, с. 154.
[21] Ю. Терапиано, *В.Ф. Ходасевич*, [в:] *Дальние берега...*, с. 179.

русской прозы, следуя в ней пушкинской традиции даже больше, чем в поэзии[22]. Его друг В. Вейдле писал: „Как хорошо рассказывал Ходасевич о тех, кого больше не было на свете: без иллюзий, со строгим судом, тем же, каким, внутри себя, судил себя. Ум его был неподкупен, как и совесть. Он мучился, но в доме его был мир. В его комнате, всегда опрятной, светлой, простой его стол, чернильница, перо, черная клеенчатая тетрадь. Когда вспоминаю о нем, только этот свет, только то сияние и вижу”[23].

О самой Берберовой среди ее современников мнения были разными. В рецензиях на поэзию и прозу В. Ходасевича, помимо того, что творчество его оценивалось в связи с его личностью, о Берберовой (кроме одного скромного предложения у В. Вейдле) не упоминалось[24]. И. Одоевцева, автор книг *На берегах Невы* и *На берегах Сены* о Берберовой сказала: „Какая же она злая”[25]. Другие намеренно молчали.

Ходасевич в воспоминаниях своей гражданской жены показан от их знакомства в Петербурге в 1921 году до смерти поэта в Париже в 1939 году. Берберова пишет о Ходасевиче на фоне своей эпохи, исторических событий, связей с современниками, другими художниками слова. С самого начала знакомства Ходасевич, по Берберовой, „был совершенно другой породы, даже его русский язык был иным”[26]. „Полуполяк”, но все же „человек нашего времени”, по ее словам. О времени и эпохе она пишет следующее: „[...] Сорок лет спустя » наше время« имеет другие обертоны, чем оно имело в годы моей молодости, тогда это было: крушение старой России, военный коммунизм, нэп как уступка революции – мещанству, в литературе – конец символизма, напор футуризма, через футуризм – напор политики в искусство. Фигура Ходасевича появилась передо мною на фоне всего этого, как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней”[27]. В эти знаменательные дни 35-летний Ходасевич, имевший еще тогда и свою родину и любимый город и, главное, уже имя поэта, но и жену, посвящает 20-летней Берберовой слова: „Хорошо, что в этом мире есть еще причуды сердца”[28]. Ходасевич, как пишет Берберова, поставил две задачи – „быть вместе и уцелеть”[29].

---

[22] См. М. Алданов, *В.Ф. Ходасевич*, [в:] ibidem, с. 174.
[23] В. Вейдле, *Ходасевич издали – вблизи*, [в:] ibidem, с. 170.
[24] Ibidem, с. 161.
[25] См. Е. Витковский, *Почерк Петрарки...*, с. 21.
[26] Н. Берберова, *Курсив мой...*, с. 165.
[27] Ibidem.
[28] Ibidem, с. 174.
[29] Ibidem, с. 175.

На фоне грядущих событий, осуществление сказанного Ходасевичем было сложным, ибо, по справедливым словам Берберовой, „могли ли мы в то время предвидеть гибель Мандельштама, смерть Клюева, самоубийство Есенина и Маяковского, политику партии в литературе с целью уничтожения двух, если не трех поколений? Двадцать лет молчания Ахматовой? Разрушение Пастернака? Конец Горького?"[30]. Но этот потерявший счет своим боязням человек, „худой" и „слабый физически", по словам Берберовой, становится решительным и энергичным в ходатайстве о выезд из России. Был ли правильным тот выбор Ходасевича, который все свои лучшие стихи написал в России? Берберова так толкует решение Ходасевича: „Сделав свой выбор за себя и меня, он сделал так, что мы оказались вместе и уцелели, то есть уцелели от террора тридцатых годов, в котором почти наверное погибли бы оба. Мой выбор был он и мое решение было идти за ним. Можно сказать теперь, мы спасли друг друга"[31]. Сам Ходасевич уже в эмиграции, в статье *Литература в изгнании* дает яркие примеры ряда случаев, когда в эмиграции создавались лучшие произведения, ставшие основой для развития литературы (в качестве примера Ходасевич дает польскую прозу Мицкевича, Словацкого и Красинского, последний родился и провел детство в Париже, а Польшу покинул в ранней юности навсегда)[32]. Отсюда Ходасевич делает вывод и для себя: „национальная литература может существовать и вне отечественной территории"[33]. Однако далее в своих рассуждениях Ходасевич пишет обо всех недостатках, бедствиях, нуждах и лишениях русских художников слова в эмиграции, связанных не только с бытом, но и с книжным рынком, спросом, читательским слоем. Взяв во внимание и свое нищенское положение, свой статус в эмиграции, Ходасевич констатирует: „[...] эмигрантская литература, какова бы она ни была, со всеми ее достоинствами и недостатками, со всей силой творить отдельные вещи и с бессилием образовать нечто целостное, в конечном счете, оказалась все же не по плечу, эмигрантской массе. Судьба русских писателей – гибнуть. Гибель подстерегает их и на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели"[34]. Ходасевич имеет в виду творческую гибель, Берберова

[30] Ibidem.
[31] Ibidem, с. 179.
[32] См. В. Ходасевич, *Литература в изгнании*, [в:] *Критика русского зарубежья...*, ч. 1, с. 341 и др.
[33] Ibidem, с. 342.
[34] Ibidem, с. 352.

– физическую. Ставший фактом приезд в Берлин 30 июня 1922 года был началом скитаний Ходасевича и Берберовой, живших в семье М. Горького в Саарове, Мариенбаде и даже в Сорренто, посетивших в то время Прагу, Италию, Лондон, Париж, Ирландию в поисках работы и заработка.

В книге Берберовой интерес представляют ее воспоминания о разных писателях и их отношениях с Ходасевичем. Важнейшие из них – это встречи с Андреем Белым, удостоенные Ходасевичем отдельным листком бумаги – с июля 1922 года по сентябрь 1923[35]. Кстати, Берберова многие страницы своей книги посвящает Белому, любящему Ходасевича. Она пишет: „Белый любил меня, потому что я была женой Ходасевича”[36]. Себе автор *Курсива* приписывает многое, как, к примеру, подсказанное ею Белому заглавие *Начала века*[37]. Ходасевич оставил след общения с автором *Петербурга* в качестве стихотворения о ночных прогулках по Берлину, о котором Берберова пишет: „[...] мы все трое в нем – как три ведьмы в *Макбете*, – но с песьими головами”[38]. Однако дружба Белого с Ходасевичем закончилась трещиной – Белый затаил свои намерения возвращения в СССР. Берберова на фоне возвращения Гершензона, Шкловского, А. Толстого задается вопросом: „Но тревога за Бориса Николаевича была совсем иного свойства: как, где и для кого сможет он лучше писать?”[39]. Довольно обстоятельно Берберова вспоминает прощальный обед Белого. Назвав писателя „юродствующим гением”, Берберова возмущается тостом Белого „за самого себя” – „он требовал, чтобы пили за него потому, что он уезжает, чтобы быть распятым. [...] Он едет в Россию, чтобы дать себя распять за всю русскую литературу, за которую он прольет свою кровь”[40]. Автор воспоминаний приводит ответ на тост Белого Ходасевича: „Только не за меня! Я не хочу, чтобы Вас, Борис Николаевич, распяли за меня. Я вам никак не могу дать такого поручения”[41]. Сказанное Ходасевичем вызвало у Белого горячку – Белый порывает отношения с поэтом и хотя, как пишет Берберова: „Все зашумели, превращая факт распятия в шутку, в метафору, в гиперболу, в образ застольного красноречия”, Белый продолжал обвинять Ходасевича в скептицизме, в разрушительных началах. В своих воспоми-

[35] Н. Берберова, *Курсив мой*..., с. 188, 189.
[36] Ibidem, с. 191.
[37] Ibidem, с. 192.
[38] Ibidem, с. 195.
[39] Ibidem, с. 197.
[40] Ibidem, с. 198.
[41] Ibidem.

наниях о Белом, Берберова, несмотря на нападки писателя в адрес Ходасевича, считала его „великим" (кстати, о Ходасевиче никогда так не писала), и даже больше, „одним из великих" своего времени, и по ее словам „его стихи, и *Петербург*, и *Первое свидание* – бессмертны [...] встречи с ним [Белым – И.М.] были для меня и останутся вечной памятью"[42]. О значении Белого для Берберовой свидетельствуют и такие слова: „Белый уехал. Берлин опустел, русский Берлин, другого я не знала"[43].

Берберова описывает также отношения с Горьким. Кстати, воспользовавшись гостеприимством Горького с ноября 1922 года по апрель 1925, Берберова заявляет: „Как писателю Горькому не было места в моей жизни"[44]. Но Горький к ней, по ее же словам, был „доброжелателен: для него человек, решивший посвятить себя литературе, науке, искусству, был свят"[45]. По-видимому, такие же отношения сложились с Горьким и у Ходасевича. Интерес может вызвать описанный Берберовой разговор Горького с Ходасевичем о визите писателя и поэта в разное время 1920 года в детском доме. Отметив нервность по природе Ходасевича, что подчеркивалось всеми пишущими о поэте, Берберова указывает на его жалость, смешанную с отвращением при виде девочек в лохмотьях со вшами. Горький же, по воспоминаниям Берберовой, был так потрясен увиденным, что не мог рассказывать об этой сцене и возможно он в Европе залечивал раны „от ужасов дна", а также спрашивал себя: „Стоило ли?"[46]. Как и многие другие художники слова, Горький, по словам Берберовой, „Благоговел перед Ходасевичем – закрывая глаза на его литературную далекость, даже чуждость"[47]. Горький ценил Ходасевича, как поэта и считал его своим другом. Ходасевич же, будучи человеком душевно добрым, но, по словам его друга В. Вейдле, не выносящим кумовства и покровительства, говорил правду в глаза, и Горький за это не обижался. Сказанное отметила и Н. Берберова. Сохранились письма, цитируемые Берберовой в ее книге, от А. Пешкова, в большинстве датированные 1925 годом[48]. Берберова задумывается о судьбах архива Горького, складывавшегося в эмиграции в 20-ые годы. В нем, как пишет „Берберини" (так обращается к ней иногда

[42] Ibidem, выделено Н.Б.
[43] Ibidem, с. 202.
[44] Ibidem, с. 206.
[45] Ibidem, с. 211.
[46] Ibidem, с. 228.
[47] Ibidem, с. 230.
[48] Ibidem, с. 233–236.

в письмах Горький) находится переписка с эмигрантами, в том числе и Ходасевичем, посвятившим Горькому много очерков[49].

Хочется отметить, что воспоминания о Ходасевиче Берберовой никак не сравниваются с написанным о нем Набоковым, Терапиано, Вишняком, Алдановым, Струве, Г. Ивановым. Но некоторые положения статьи Вейдле о Ходасевиче отражены и у Берберовой. Вейдле писал о Ходасевиче тепло, отмечая „сияние" его личности и поэзии[50]. Берберова, на наш взгляд, пишет, прежде всего, о себе, а потом о людях, с которыми встречалась, дружила, общалась, и поэтому справедливы ее же слова: „Автобиография, в отличие от мемуаров, откровенно эгоцентрична", и далее: „Я хочу писать, осмысляя то, что было (и самое себя), то есть, давая факты и размышления о них"[51]. Как бы оправдываясь перед читателями, писательница продолжает уже сказанное: „Познай самого себя – это всегда было фактом моей жизни". Ходасевича, уже имевшего опыт (любовная драма с Е. Муратовой и с А. Чулковой-Гренцион, ставшей его женой в 1917 году), с 20-летней Берберовой связывала любовь, продолжавшаяся 10 лет.

Жизнь этой пары в эмиграции была полна лишений, даже нищеты. Берберова вспоминает, что они с Ходасевичем (иначе своего гражданского мужа она не называет) днями и вечерами „были на людях". „Прага", как и „Русский Берлин" или „Русский Париж" не встретили их с открытыми руками, Ходасевич, по ее словам, был для многих – „[...] неведомого и отчасти опасного происхождения червяком"[52]. Однако, когда Якобсон предложил Ходасевичу сделать перевод на русский язык поэмы чешского романтика, поэт сам в совершенстве обладающий лирической сюжетностью, произведением чеха не был очарован и от перевода отказывается[53]. Еще Вейдле отмечал, что Ходасевич и жизнь, и литературу принимал всерьез. Сказанное подчеркнуто и у Берберовой, хотя она часто пишет о подавленности и одиночестве Ходасевича, характер которого был, прежде всего, сложным для него самого. Ходасевич неслучайно в эпохе Возрождения любил сюжет Благовещения, сам, ожидая благих вестей, лучшего в жизненных отношениях, в творчестве. Берберова в Венеции записывает: „Мы любим друг друга через [...] черту, разделявшую нас: по одну сторону был он [Ходасевич – И.М.] со своими утренними

[49] Об этом вспоминает также В. Толмачев в энциклопедии: *Русское Зарубежье...*, с. 670.
[50] См. В. Вейдле, *Ходасевич вблизи...*, с. 158–170.
[51] Н. Берберова, *Курсив мой...*, с. 29.
[52] Ibidem, с. 244.
[53] Ibidem, с. 249.

предчувствиями вечерних катастроф, по другую – я с ночными тревогами о дневных радостях"[54]. Но даже любящая женщина не могла не заметить беспокойства, разлада и колебаний Ходасевича. Так пишет о них редактор „Современных записок" М. Вишняк: „Физическая немощь отягчалась постоянным нищенством, неотвязчивыми думами о насущном пропитании и крове, неотступным сознанием незаслуженности и несправедливости, выпавшей на его долю судьбы"[55]. Написанное Вишняком сказано и у Берберовой, которая ссылается на рецензента[56]. Она цитирует также отрывки из журнала „На литературном посту", назвавшего Ходасевича „типичным буржуазным упадочником", „нытиком мистицизма", „индивидуалистом", который „[...] организует психику читателя в сторону поповско-феодально-буржуазной реставрации"[57]. Берберова, как Вишняк и другие, пишет о сложностях жизни в эмиграции и об их влиянии на психическое состояние Ходасевича. Сама она в поисках заработка занимается вышиванием, стеганием крестиков, а Ходасевич „днем [...] читает, пишет [...] иногда ездит в редакцию »Дней«. Возвращается униженный и раздавленный. Мы обедаем. Ни зелени, ни рыбы, ни сыра он не ест. Готовить я не умею. Вечерами мы выходим, возвращаемся поздно"[58]. Ходасевич, писавший по ночам, по словам Берберовой, требовал специального присмотра: „Я не могу оставить Ходасевича больше, чем на час: он может выброситься в окно, может открыть газ"[59]. Вишняк писал о разговоре с Ходасевичем в 1925 году, когда „взволнованный и мрачный" поэт „решил покончить с собой"[60].

Берберова пишет о Ходасевиче иначе, чем критики, писатели, поэты, редакторы журналов, и это понятно. Для нее Ходасевич – это, прежде всего близкий человек, которого она любила не только за его творчество. В этом отношении интересны слова самого автора *Курсива*: „Счастье мое с ним было не совсем того свойства, какое принято определять словами: радость, свет, блаженство, благополучие, удовольствие, покой. Оно состояло в другом: в том, что я сильнее ощущала жизнь рядом с ним, острее чувствовала себя живой, чем до встречи с ним, что я горела жизнью в ее контрастах [...] интенсивность заряда была иногда такова, что любое чудо

[54] Ibidem, с. 250.
[55] См. М. Вишняк, *В.Ф. Ходасевич...*, с. 151.
[56] Н. Берберова, *Курсив мой...*, с. 258.
[57] Ibidem, с. 260.
[58] Ibidem, с. 263.
[59] Ibidem.
[60] М. Вишняк, op. cit., с. 151.

казалось возможным”[61]. Надо еще учесть и тот факт, что Берберова, хотя и любила Ходасевича, внутренне, по ее же словам „всю жизнь была одна”. Она пишет: „Не нашлось никого, на кого я смогла бы опереться, мне нужно было самой найти свою жизнь и ее значение”[62]. Ее непростой характер сказывался и в отношении к разным людям, в том числе и к Ходасевичу, о котором уже в Париже она писала: „[...] если Ходасевич умрет, то разумеется, умру и я”[63].

В книге Берберовой „Арион эмиграции” представлен достойно, однако на наш взгляд, Берберова Ходасевича-творца не совсем понимала. Будучи с ним целыми днями и ночами, она, конечно, видела зорче всех его недостатки, слабость, неуверенность в себе, болезни, ностальгию по ушедшей России. О поэзии Ходасевича, как и о его прозе, в книге Берберовой слова общего толка, в ней больше о его характере, привычках, совместной жизни, об отношениях Ходасевича с другими людьми – поэтами, писателями, редакторами газет и журналов. Кем был для Берберовой, названный „Арионом эмиграции”? Берберова пишет: „для меня он [Ходасевич – И.М.] не имеющий в себе ни капли русской крови есть олицетворение России, что я не знаю никого более связанного с русским Ренессансом первой четверти века, чем он – он может говорить о смерти Чехова и Толстого, как о событиях личной жизни, он знал Блока, он жал руку Скрябина, он сам есть часть этого Ренессанса, один из камней здания, от которого скоро не останется ничего”[64].

Берберова ушла осознанно от Ходасевича в апреле 1932 года, ибо, как она пишет, „что-то медленно [...] начало портиться, изнашиваться, сквозить, сначала во мне, потом, в течение двух лет, – вокруг меня, между ним и мною [...] всю жизнь вокруг оказалась не то”[65]. Почувствовав без Ходасевича „полубезумный восторг” быть одной, Берберова ушла от него, сварив ему борщ на три дня и перештопав его носки. Писательница приводит в книге отрывки из двух писем Ходасевича после их размолвки. Вскоре Ходасевич находит свою вторую половину – женившись на Ольге Марголиной, еврейке, погибшей в концлагере Освенциме.

Интересно интервью Н. Берберовой, данное Феликсу Медведеву перед ее приездом в СССР в 1989 году. На вопрос Медведева, кто оказал на нее

[61] Ibidem, с. 279.
[62] Н. Берберова, *Предисловие ко второму изданию*, [в:] Н. Берберова, *Курсив мой...*, с. 25.
[63] Н. Берберова, *Курсив мой...*, с. 268.
[64] Ibidem, с. 267.
[65] Ibidem, с. 394.

наибольшее влияние из многих выдающихся людей, писательница ответила: „Книги, с которыми я встречалась: книги Джойса, Пруста, Кафки, книги Андре Жида, книги современников, моих или старших современников – писателей. Другого влияния я не чувствовала. Ну, Ходасевич, вероятно, потому что мне было двадцать, когда ему было тридцать шесть. Конечно, он оказал на меня влияние, но я бы особенно не придавала большого значения этому [подчеркнуто мною – И.М.]"[66]. Написанное сказывается и в книге Берберовой, в которой много бесценного для понимания жизни в эмиграции, но еще больше субъективного. Прав, несомненно, автор предисловия к *Курсиву* Евгений Витковский, пишущий о абберации памяти, проявившейся особенно в *Справочнике* к книге и о внутренних противоречиях Берберовой, названных „двойным стандартом в отношении к людям".

Ходасевич же в эмиграции показан Берберовой, прежде всего, как человек с его достоинством, но и с недостатками, внутренними противоречиями. Возможно, кощунственными покажутся слова, которые хочется написать после многократного прочтения и анализа книги Берберовой – в сути творчества (поэзии, как и прозы), названного „Арионом эмиграции" Берберова так и не разобралась. Его совершеннейшие ямбы не вызвали ее восхищения, а скорее всего безразличие, ибо автор *Курсива* была настроена прежде всего на познание себя. Сияние Ходасевича, замеченное В. Вейдле, Д. Мережковским, Г. Струве, и другими, хоть и зародило у Берберовой зерно любви к Ходасевичу, оставило, однако, ее равнодушной. Жаль, что „подлинность творческого горения" Ходасевича (слова Глеба Струве) была отмечена Берберовой лишь в сопоставлении с нею.

Streszczenie

„Arion emigracji" Władysław Chodasiewicz
we wspomnieniach Niny Bierbierowej „Kursywa moja"

W artykule bada się poezję i osobowość Władysława Chodasiewicza we wspomnieniach jego żony Niny Bierbierowej. Na tle profesjonalnych wypowiedzi krytyków i twórców słowa na emigracji (M. Wiszniak, W. Wejdle, G. Struve, M. Ałdanow, W. Nabokow, J. Terapiano i in.), poeta został przedstawiony przez Bierbierową przede wszystkim jako szlachetny człowiek, aczkolwiek z wieloma wadami i wewnętrznymi rozterkami. Autor artykułu broni tezy, że Bierbierowa nie rozumiała wielkości i doskonałości poezji Chodasiewicza, a także autentyczności twórczej muzy poety, gdyż nastawiona była wyłącznie na poznanie i zrozumienie siebie.

[66] Н. Берберова, *Курсив мой. Приложение*, с. 615.

Summary

„Arion of the emigration" Wladyslaw Chodasiewicz in the memories of Nina Bierbierowa's „My Italics"

The paper is based on memories of Wladyslaw Chodasiewicz's wife – Nina Bierbierowa, which are good source for researching of the poetry and the personality of the poet. This source seems to be very different from the professional expressions and opinions of the critics and writers in the emigration (M. Wiszniak, W. Wejdle, G. Struve, M. Ałdanow, W. Nabokow, J. Terapiano and others) Chodasiewicz in the Bierbierowa's memories is mainly a noble man although with many faults and doubts. In my opinion Bierbieriowa doesn't understand fully Chodasiewicz's poetry, his excelllence and perfection, beeing concentrated mainly on understanding and knowing herself.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Grzegorz Ojcewicz
Olsztyn

Tajne notatki z lat 1836–1837 Aleksandra Puszkina jako postmodernistyczna mistyfikacja

Trudno się oprzeć wrażeniu, że gdyby dzisiaj stworzony w roku 1559 przez papieża Pawła IV *Indeks ksiąg zakazanych* miał tę samą moc restrykcyjną, co przed wiekami, większość, jeśli nawet nie cała rosyjska produkcja postmodernistyczna, zwłaszcza ta powstała pod koniec XX wieku, znalazłaby się na wspomnianym wykazie i zostałaby z pewnością wyeksponowana w kategorii dzieł szczególnie społecznie niebezpiecznych, moralnie nagannych, religijnie szkodliwych, a przy tym stosunkowo odległych od stereotypowych wyobrażeń na temat kanonów piękna i dobrego smaku. Eduard Limonow, Sasza Sokołow, Wiktor Jerofiejew, Władimir Sorokin, Jarosław Mogutin oraz wielu jeszcze im podobnych zostaliby zaocznie skazani na zapomnienie, a ich szokujące dzieła, nieznające przecież żadnych ograniczeń w szarganiu świętości i naruszaniu wszelkich możliwych tabu, na zawsze lub na bardzo długo musiałyby oficjalnie zamilknąć. Nieoficjalnie zaś krążyłyby w podziemnym obiegu, dostarczając kulturze subiektywnych wzorców postrzegania świata oraz jego kontrowersyjnych interpretacji.

Indeks przestał ostatecznie obowiązywać w roku 1966 i nikt dzisiaj nie musi się już obawiać ekskomuniki, będącej wówczas najłagodniejszą karą za kościelne nieposłuszeństwo. Wciąż postrzegam ów wykaz jako źródło zaledwie „uśpione", albowiem mimo uznania *Indeksu* przez papieża Pawła VI za dokument historyczny, tak naprawdę ani on sam, ani jego następcy na Stolicy Piotrowej nigdy ostatecznie go nie anulowali. W ostatniej, trzydziestej drugiej redakcji z roku 1948, cenzorski spis zawierał aż 4126 pozycji. Fakt ten oznacza, że Współczesna Kongregacja Doktryny Wiary, której do niedawna jeszcze przewodniczył kardynał Joseph Ratzinger, obecny papież Benedykt XVI, w każdej chwili może dołączyć do konserwatywnej z natury edycji każde inne dzieło, stojące w sprzeczności z nauką Kościoła katolickiego. W ten sposób renesansowa przeszłość daje o sobie znać nawet współcześnie, przypominając o ciągłości tradycji i obecności w najnowszej kulturze europejskiej tendencji szczególnie żywotnych w średniowieczu, w czasie niezwykłej aktywności inkwizycji (od XII wieku), a później – jej odrodzeniowego spadkobiercy w postaci Świętego Oficjum (od roku 1542).

Z całą pewnością *Tajne notatki z lat 1836–1837*, gdyby rzeczywiście powstały w pierwszej połowie XIX wieku i zostały w jakikolwiek sposób upowszechnione, byłyby włączone do *Indeksu ksiąg zakazanych* jako tekst szczególnie obsceniczny i figurowałyby bez wątpienia do dzisiaj obok kontrowersyjnych powieści markiza de Sade'a, dzieł wszystkich Balzaka, romansów Dumasa (ojca i syna), *Pani Bovary* Gustawa Flauberta czy *Nędzników* Wiktora Hugo. Tak się nie stało i nie ma żadnej pracy Puszkina na cenzorskim wykazie, co stanowi pierwszy, być może najistotniejszy sygnał o potencjalnej nieautentyczności tekstu. O *Tajnych notatkach z lat 1836–1837* zrobiło się bowiem głośno stosunkowo późno, bo dopiero pod koniec lat 80. ubiegłego wieku. I jest on relatywnie dobrze znany na świecie, lecz nie w Polsce. Dlatego też swoją wypowiedzią, chcąc nie chcąc, kontynuuję[1] dyskusję nie tylko nad samym utworem przypisywanym Puszkinowi, lecz także losami przekładów *Tajnych notatek*... w Europie i poza jej granicami[2].

Względnie długi okres recepcyjnego milczenia *Tajnych notatek z lat 1836–1837* – od pierwszej połowy XIX wieku do drugiej połowy XX stulecia – dałoby się wyjaśnić obiektywnym letargiem tekstu, będącym naturalnym skutkiem pieczołowitego przechowywania rękopisu w rodzinnych zbiorach Puszkina albo prywatnych bibliotekach jego wielbicieli[3], połączonym następnie z cudownym, racjonalnie niewytłumaczonym ujawnieniem notatek poety po wielu dziesięciole-

---

[1] Wystąpienie Ludmiła Dymitrowa na I Międzynarodowej Konferencji *Ego-dokument i literatura* (Instytut Rusycystyki UW, Warszawa 20–21 maja 2005) wypadałoby uznać za początek dyskusji w Polsce. Patrz: Л. Димитров, *Эго, альтер-его, Он-егин. Рассуждения о „Тайных записках" А.С. Пушкина*, „Studia Rossica" 2006, nr XVII, s. 47–53.

[2] Do roku 2006 *Tajne notatki z lat 1836–1837* zostały opublikowane w 23 językach etnicznych: rosyjskim (1986, 1989, 1991, 1993, 1994, 1995, 1997, 2001, 2004, 2005), angielskim (1986), włoskim (1991), niemieckim (1992), francuskim (1994), greckim (1995), ukraińskim (1995), holenderskim (1996), islandzkim (1996), hiszpańskim (1997), koreańskim (1997), łotewskim (1997), portugalskim (1998), czeskim (1998), chińskim (1999), słoweńskim (2000), litewskim (2000), tureckim (2000), albańskim (2000), serbskim (2002), bułgarskim (2002), węgierskim (2003), rumuńskim (2003). Zob. О. Воздвиженская, *Чей Пушкин?* Предисловие к книге *Тайные записки А.С. Пушкина 1836–1837*, пер. с фр. Публ. М.И. Армалинского, Санкт-Петербург 2004. Por. „Парапушкинистика" 2007, том 2, ред. Д. Баевский, [online] <www.mipco.com/win/para.html>. Według Dawida Bajewskiego *Tajne notatki...* ukazały się nie w 23, lecz 24 państwach, co jest bardzo prawdopodobne z uwagi na trzyletnią przerwę między danymi źródłowymi. Z kolei Władimir Kirsanow wspomina o 25 już przekładach tego tekstu na języki obce, lecz ich nie wymienia. Zob.: В. Кирсанов, *По сей день народ злобствует или косится на геев*, [online] <http:////az.gay.ru/articles/interviews/armal_int.html>.

3 Ludmił Dymitrow, badacz *Tajnych notatek...* i autor przedmowy do ich bułgarskiej wersji językowej, również zwraca uwagę na możliwość istnienia sekretnego rękopisu Puszkina i pewne podstawy uznania go za autentyczne: „Факт, что »тайный дневник« Пушкина исчезает очень скоро после его смерти, и вообще неизвестно, что он содержал. Усиливающее миф дополнение отстаивает предположение, что вопросная тетрадь не исчезла бесследно, а является строго охраняемой собственностью одного из его многочисленных, разбросанных по миру наследников". Л. Димитров, *Эго, альтер-его...*, s. 48.

ciach[4]. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na dziwny zbieg okoliczności: *Tajne notatki z lat 1836–1837* ukazały się po raz pierwszy drukiem w roku 1986, a więc dokładnie po 150 latach, licząc od daty inicjującej, być może, spisywanie intymnych konfesji przez rosyjskiego wieszcza. Nie jest to raczej zwykły przypadek, lecz bardzo czytelny według mnie impuls do rozpoczęcia przez Michaiła Armalińskiego postmodernistycznego współzawodnictwa ze współczesnym czytelnikiem[5]. Ten z kolei nie zawsze wystarczająco dobrze zna reguły wyrafinowanej gry strategicznej, przez co staje się najczęściej przeciwnikiem dość łatwym do pokonania w pojedynku z utalentowanym strategiem i mistyfikatorem, za jakiego należy obiektywnie uznać skandalistę Armalińskiego[6].

Wygraną w tej niełatwej grze postmodernistycznej jest pełna demistyfikacja tekstu przypisywanego Puszkinowi oraz powrót do stanu równowagi w zakresie biograficzno-bibliograficznych ustaleń na temat autora *Eugeniusza Oniegina* i jego dorobku sprzed roku 1986[7]. Przegrana zaś oznacza wzmocnienie tezy o auten-

---

[4] Sam Armaliński tak kreśli pochodzenie rękopisu: „Через несколько дней Николай Павлович опять пришёл ко мне, и мы допоздна говорили о поэзии. Он спросил, собираюсь ли я взять с собой свои рукописи. Я сказал, что попытаюсь переправить их через голландского посла. И тогда он **попросил передать послу его рукопись.** На мой вопрос, о чём эта рукопись, он предупредительно заверил меня, что **в ней нет ничего антисоветского** и что это – **дневниковые записки конца тридцатых годов прошлого века. Записки эти были зашифрованы, и Николай Павлович работал над их расшифровкой** много лет. Особую сложность составляло то, что **записки были написаны по-французски, за исключением отдельных русских слов и выражений**, но безупречное знание языка помогло Николаю Павловичу довести дело до конца и, расшифровав, перевести всё на русский язык" [podkr. – G.O.]. Zob. [online] <www.mipco.com/win/pushtText.html>.

[5] Drugim potencjalnym autorem *Tajnych notatek...* może być, według Iriny Durowej, emeryt-freudysta i wuefista w jednej osobie, Nikołaj Pawłowicz, który został przez nią odszukany w roku 1998. Podaję za: [online] <http://az.gay.ru/books/erotics/tzp.html>.

[6] Michaił Armaliński (Michaił Izrailewicz Pelcman) urodził się 23 kwietnia 1947 r. Pisarz i wydawca znany ze swych kontrowersyjnych projektów erotycznych udostępnianych za pomocą sieci internetowej czytelnikom na całym świecie. Od 1976 r. przebywa na emigracji w Stanach Zjednoczonych. Opublikował 15 tomów poezji i tekstów prozatorskich, w których dominuje tematyka seksualna. Utworzone w amerykańskim mieście Minneapolis wydawnictwo pod nazwą „M.I.P", będącą akronimem jego danych osobowych, drukuje głównie teksty samego Armalińskiego, ale także prace erotyczne innych autorów. Strona <http://www.mipco.com> oferuje nie tylko jedno z ostatnich dzieł Armalińskiego *Храм гениталий*, lecz także *Русские бесстыжие пословицы и поговорки* (1992) oraz *Детский эротический фольклор* (1995). Od roku 1999 Armaliński wydaje także czasopismo erotyczne „General Erotic" [online] <http://www.mipco.com.win/Ger.html>.

[7] Grzegorz Gazda pisze, że postmodernizm „dokonuje istotnych przewartościowań w rozumieniu sztuki nowoczesnej pierwszych dekad XX stulecia, odrzucając na ogół jej aspiracje społeczno-polityczne, pogoń za oryginalnością oraz utopie estetyczne na rzecz **warsztatowego liberalizmu**, intertekstualnego zwrotu ku tradycji, **kreacjonizmu**, autotematyzmu, postaw ludycznych, **strategii gry i niwelowania granicy między sztuką wysoką i niską**" [podkr. – G.O.]. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 504–505. Zob. także rozdział czwarty książki Alicji Wołodźko-Butkiewicz zatytułowany *Gry postmodernistyczne*, [w:] idem, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004.

tyczności *Tajnych notatek z lat 1836–1837*, jak też uprawnienie nowych, niekiedy zaskakujących interpretacji o życiu i twórczości pisarza.

Wydaje się, że wszechobecna dzisiaj nie tylko w badaniach literackich dekonstrukcja jako modyfikatorka i burzycielka myślowych stereotypów staje się cichym, ale za to pewnym sprzymierzeńcem każdego, kto próbuje dowieść, w jaki sposób wprowadza się świadomie czytelnika w błąd przez zaoferowanie mu świetnie wykonanego fałszerstwa słownego. Mistyfikacja jest przecież tworem prawie doskonałym, tekstem zrodzonym po to, by wywoływać silne emocje i stwarzać najrozmaitsze okazje do walki na argumenty. Któryś z nich okazuje się ostatecznie najważniejszy i powoduje gwałtowne runięcie misternie zbudowanej konstrukcji słownej oraz ujawnie prawdziwego autora tekstu. Przy okazji demistyfikacji wybucha nierzadko głośny skandal obyczajowy, połączony ze społecznym napiętnowaniem falsyfikatora; niekiedy cała sprawa prowadzi nawet do procesu karnego i wyroku sądowego[8].

Koniec jednej mistyfikacji nie oznacza wcale jej zmierzchu jako takiego, co pewien czas odżywa bowiem wypróbowany pomysł Jamesa Macphersona[9], który zainicjował intelektualne fałszerstwo, przyczyniając się tym samym do rozwoju wczesnoromantycznej literatury w Anglii, Niemczech oraz innych państwach europejskich[10]. W ten oto sposób oświeceniowa imitacja nie wpłynęła destrukcyjnie na sztukę słowa, lecz stała się bodźcem kulturotwórczym, usprawiedliwiającym zarazem oszustwo autora *Pieśni Osjana*[11]. Manipulacja słowna dotyczy jednak

---

[8] Na przykład w głośnej sprawie o fałszerstwo z roku 1983 Konrad Kujau, autor rzekomych pamiętników Adolfa Hitlera, i Gerd Heideman, dziennikarz pośredniczący w ich zakupie przez tygodnik „Stern", zostali skazani na karę czterech i pół roku pozbawienia wolności za wprowadzenie czytelników w błąd i wyłudzenie 10 mln marek niemieckich za nieprawdziwe *Dzienniki Hitlera z lat 1932–1945*. Była to wyraźna demonstracja siły prawa broniącego interesów społecznych.

[9] Z reguły sprawcami fałszerstw intelektualnych są osoby wykształcone. James Macpherson (1736–1796), jak wiadomo, miał staranne wykształcenie literackie, a inny głośny „oszust", Prosper Mérimeé (1803–1870), francuski pisarz, historyk i archeolog, studiował także prawo, języki obce oraz literaturę. Czytelników wprowadził świadomie w błąd, publikując w roku 1825 własny zbiór dramatów *Teatr Klary Gazul* (*Théâtre de Clara Gazul*) jako teksty innych osób, do których udało się mu dotrzeć. Był także świetnym tłumaczem z hiszpańskiego, angielskiego i rosyjskiego. Do szczególnie udanych należy zaliczyć jego przekłady z Puszkina.

[10] Jak zauważa Justyn Hunia, *Pieśni Osjana* przyczyniły się do „renesansu lud.[owej] tradycji Szkocji i rozpowszechnienia romant.[ycznego] kultu natchnionego barda; do fascynacji *Pieśniami* przyznawali się między innymi T. Gray, F. Schiller i J.W. Goethe". Zob. *Słownik pisarzy świata*, red. J. Maślanka, Kraków 2004, s. 497.

[11] *Pieśni Osjana* na gruncie literatury polskiej przyczyniły się znacząco do rozwoju nowego gatunku, czyli dumy, będącej – w ocenie Czesława Zgorzelskiego – poprzedniczką ballady romantycznej. Od maniery osjanistycznej nie stronili polscy twórcy oświeceniowi, jak na przykład Franciszek Kniaźnin czy Maria Wirtemberska, a także romantyczni, jak Kazimierz Brodziński (*Widzenia w górach karpackich r. 1821*) oraz Ludwik Kropiński (poemat *Emrod*). Zob. np. M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich,* Bielsko-Biała 2004, s. 394–397. *Pieśni Osjana* wpłynęły

znacznie częściej nie postaci legendarnych, jak w wypadku słynnego celtyckiego barda i wojownika Osjana, lecz przede wszystkim osób o rzeczywistych biografiach zatopionych w określonym czasie i przestrzeni, na przykład wielkich pisarzy.

Z wielkimi pisarzami łączą się na ogół wielkie legendy. Każda mistyfikacja jest zamachem na utrwalony w świadomości odbiorcy mit[12]. Współczesny mistyfikator to nietypowy interpretator, nierzadko zaś nawet nadinterpretator, a zarazem szczególny przekładowca kultury na kulturę, transponujący wiedzę o pisarzu na własną twórczość. Sprawca intelektualnego fałszerstwa wybiera zwykle jako obiekt ataku pisarza wielkiego formatu, swego rodzaju „dobro narodowe", twórcę kultowego, by przez ujawnienie skandalicznych szczegółów z jego życia osobistego, zwłaszcza erotycznego, podważyć, a jeszcze lepiej zburzyć oficjalne, ustalone, „święte" wyobrażenia na temat danego autora[13] . Postmodernistyczny mistyfikator pragnie, by siła rażenia słownego zdołała dokonać istotnych zniszczeń głównie w sferze biograficznej atakowanego[14] .

Mistyfikacja bez względu na pojemność bazy synonimów, odsłaniających jej istotę z różnych stron, jak falsyfikat, imitacja, plagiat czy kradzież literacka, nie-

---

także ożywczo na literaturę rosyjską. W Wikipedii czytamy: „Несмотря на не слишком большие достоинства продукции Макферсона, его литературные подделки оказали невероятно огромное влияние на европейскую и, в частности, русскую литературу. Державин, Карамзин, Батюшков, Дмитриев, Гнедич, Жуковский, Баратынский, Пушкин, Лермонтов и многие другие поэты без конца переводили их и подражали им" [online]: Макферсон, Джеймс, <http://ru.wikipedia.org/ /wiki/>. Zob. także: В.И. Маслов, *Оссиан в России (Библиография русских переводов, переделок и подражаний Оссиану в конце XVIII и в начале XIX вв.)*, Труды Пушкинского дома Акад. наук СССР, вып. L, Ленинград 1928.

[12] Tendencja do demitologizacji twórców narodowych nie dotyczyła wyłącznie literatury rosyjskiej, lecz była typowa dla literatur europejskich: „В конце XX века с демифологизирующими презумпциами европейские литературы перечитали своих национальных гениев и перемоделировали свои представления о них. В нашем случае »сюжет Пушкина« берётся за деромантизацию культа русского национального гения, опираясь на сложные компилятивно-рефлектирующие принципы с претензией на »правдоподобие« Пушкинского стиля и мышления". Л. Димитров, *Эго, альтер-его...*, s. 50.

[13] Michaił Armaliński następująco interpretuje przyczyny przesadnego kultu Puszkina w Rosji: „Утрированный культ Пушкина в России я объясняю всенародным **подсознательным предвкушением Пушкинских *Тайных записок***, а затем их вкушением. Именно их публикация явилась **проверкой истинности любви к Пушкину**: чем больше человек ненавидит *Тайные записки*, тем больше он любит Пушкина". Przy okazji Araliński formułuje przewrotną tezę: „Таким образом, именно *Тайные записки* **служат еще большему укреплению этого общественно-полезного культа**" [podkr. – G.O.]. Zob. М. Климова, *Интервью с издателем „Тайных записок Пушкина" Михаилом Армалинским*, [online] <www.mitin.com/dj01/armalin.shtml>.

[14] Oto jak przykładowo przedstawia się zawartość *Tajnych notatek...*: „Интерес к »…запискам« связан с тем, что **глянцевый и почти сакрализированный** в Советском Союзе поэт Александр Пушкин **предстает** в них, так сказать, без штанов… со **своими сексуальными**, иногда **»противоестественными«**, желаниями. В »…записках« мы узнаем **Пушкина как безудержного** похотливого самца, готового переспать с любой симпатичной девицей или смазливым молодцем… Чего стоят замечания Александра Сергеевича по поводу связи Дантеса и барона Геккерна" [podkr. – G.O.]. Podaję za: [online] <http://az.gay.ru/articles/news/ arm_news.html>.

zmiennie wskazuje na czynność świadomą, której autorem jest mistyfikator. Perfekcyjnie skomponowana mistyfikacja pochłania mnóstwo twórczej energii i czasu, wymaga przy tym określonych umiejętności warsztatowych typowych dla czynności pisarza, historyka, dziennikarza[15]. Żąda jednocześnie bezwzględnej dyscypliny, polegającej na preferowaniu idiolektu postaci, pod którą się podszywa mistyfikator, kosztem stylu własnego. Uszczuplenie praw twórcy jest zapewne jednym z najdotkliwszych ograniczeń dla współczesnych falsyfikatorów, zwłaszcza postmodernistycznych, nastawionych z reguły na szumną autoprezentację, szybką sławę i zarobek, dlatego też atakują oni najwybitniejszych przedstawicieli literatur narodowych, aby w najwyższym stopniu zrealizować zasady wyrafinowanej gry z czytelnikiem i zaznaczyć swoją obecność w historii literatury OBOK wielkich twórców, bo przecież nie ZAMIAST nich.

Mechanizmy ogólne i szczegółowe, związane z funkcjonowaniem mistyfikacji w kulturze Nowego i Starego Świata, nie są obce, jak widać, Michaiłowi Armalińskiemu, który posługuje się przede wszystkim własną oficyną internetową, by zapewnić sobie niezależność edytorską podczas ogłaszania autorskich rewelacji literackich. Armaliński wie także doskonale, że mistyfikacja jest szczególnym przypadkiem interpretacji pewnej luki kulturowej, która występuje obiektywnie i dopuszcza najrozmaitsze domysły na temat życia i twórczości nie tylko zresztą Puszkina, lecz także dowolnego innego pisarza, z powodu braku wystarczająco dobrze udokumentowanych materiałów źródłowych, dotyczących na przykład jego związków intymnych z kobietami lub mężczyznami, uzależnień od alkoholu czy narkotyków, prawdziwych przyczyn śmierci, zakamuflowanych zatargów albo tajnych kontaktów z władzą itd.[16]

Tajne notatki... mieszczą się na pewno w kategorii potocznie rozumianej pornografii, chociaż są w nich także partie całkowicie niepornograficzne, refleksyjne, nierzadko aforystyczne, o życiu, śmierci, grzechu, miłości i twórczości. Tekst Puszkina-Armalińskiego nie dba o chronologię wydarzeń, albowiem cała „akcyj-

---

[15] Pisząc *Opowieści Biełkina*, Puszkin dowiódł, że dysponuje świetnym warsztatem mistyfikatora i z całą pewnością włączenie wątku erotycznego do jakiegokolwiek innego gatunku, np. dziennika intymnego, nie sprawiałoby mu żadnych trudności. Fakt ten paradoksalnie wzmacnia tezę o potencjalnej autentyczności *Tajnych notatek...* . Zdaniem Ludmiła Dymitrowa „Пушкин – самый большой мастер литературной мистификации в русской классической литературе, и втиснуть его собственную жизнь в какой-то псевдоаутентичный, хотя бы и порнографический сюжет, не составляет никакой трудности, если предварительно исследовать механизмы подобной художественной игры". Л. Димитров, *Эго, альтер-его...*, s. 51.

[16] Pojawienie się *Tajnych notatek...* zachęciło Marusię Klimową do zadania pytania Michaiłowi Armalińskiemu o kontynuowanie poszukiwań sekretnych dzienników Iosifa Brodskiego. Armaliński ripostował: „*Тайные записки* Бродского пока не попадались. Пришлют – опубликую. Но при условии, что не подделка", [online] М. Климова, *Интервью с издателем...*

ność" jego hiperimitacji jest podporządkowana rozbiciu utrwalonej przez historię literatury rosyjskiej prymarnej pozycji Aleksandra Puszkina jako najwybitniejszego poety Rosji. Słowna prowokacja w postaci *Tajnych notatek...* zmusza badaczy w ojczyźnie tego pisarza i poza jej granicami do zajęcia zdecydowanego stanowiska wobec potencjalnej mistyfikacji[17]. Przyczynia się obiektywnie do rozwoju krytyki literackiej, dostarcza bowiem amerykańskiej „Parapuszkinistyce" coraz to nowych materiałów, będących zapisem wszelkich reakcji rosyjskojęzycznych czytelników na ten właśnie tekst[18].

Jedną z istotnych i jak najbardziej naturalnych konsekwencji obcowania z *Tajnymi notatkami z lat 1836–1837* jest interpretacja tego tekstu. Będzie ona jednak bezsprzecznie odmienna w sytuacji, gdy analizie utworu towarzyszą podejrzenia o kontakt z intelektualnym fałszerstwem, żartem obliczonym na prowokację, jak również wtedy, gdy rozbiór dzieła odbywa się bez jakichkolwiek wątpliwości co do rzeczywistego nadawcy wypowiedzi. Do czasu ostatecznego rozstrzygnięcia kwestii autentyczności lub nieautentyczności *Tajnych notatek...* ich lektura będzie niezmiennie przedstawiać Puszkina przede wszystkim jako seksoholika, wiarołomnego małżonka, znudzonego i zmęczonego życiem rodzinnym ojca, nadmiernie, jeśli nie chorobliwie zazdrosnego męża, osobę cyniczną, przesądną, posługującą się częściej najsoczystszymi wulgaryzmami aniżeli wzorcowym literackim językiem rosyjskim. Otrzymujemy zatem obraz z gruntu odmienny od tego, do jakiego przyzwyczaiła nas kultura, przykład gwałtownego upadku idola Rosji, stanowiącego literacki pomnik-wizytówkę kraju i będącego zarazem ucieleśnieniem najwyższych jego narodowych ideałów[19].

---

[17] „Парапушкинистика" z roku 2003 zawiera dwa indeksy: jeden dotyczy rosyjskojęzycznych środków masowej informacji (centralnych, regionalnych i zagranicznych), wypowiadających się na temat *Tajnych notatek...*, a drugi podaje nazwiska osób, które wyraziły swoją opinię o tym tekście. Warto wspomnieć, że o *Tajnych notatkach...* pisał akademik D. Lichaczow oraz I. Kon, a także dyrektor Instytutu Literatury Rosyjskiej (Domu Puszkina), N. Skatow. Na potencjalną mistyfikację zareagowali także najbardziej znani rosyjscy krytycy literaccy, jak W. Toporow, Je. Pieriemyszlew, B. Filewskij, W. Kuricyn, M. Zołotonosow, A. Lewkin. Zob.: [online] <http://www.mipco.com/win/para.html>, a także *„Тайные записки" А. С. Пушкина: ай да сукин сын!* [online] <www.pravda.ru/culture/2005/4/9/21/19999_pushkin.html>.

[18] Redaktorem tomów „Parapuszkinistyka" jest Dawid Bajewski. Tom pierwszy został opublikowany w roku 2003 i zawierał opinie czytelników z lat 1987–2002, a drugi z 2007 r. prezentował reakcje odbiorów z lat 2003–2006 oraz wcześniejsze, których nie zdołano włączyć do tomu pierwszego. Z „Parapuszkinistyką" można się zapoznać na stronie autorskiej Michaiła Armalińskiego <http://www.mipco.com>.

[19] Akademik Dmitrij Lichaczow tak ocenił projekt Armalińskiego: „Александру Сергеевичу еще никогда не была уготована столь суровая судьба, как в наши дни. **Имя его** понапрасну **тревожат** все, кому не лень. Некоторые театральные и кинопремьеры по произведениям поэта – это **издевательство над национальным достоянием. [...] Злонамеренный вымысел** – *Тайные записки* Пушкина – уже заложен в Интернет". Podaję za: Ю. Белявский, *Время подмен*, [online] <www.kultura-portal.ru>.

„Obawiałem się także tego – napisze w *Niezbędnej przedmowie* Armaliński – że po opublikowaniu zostaną one [tj. *Tajne notatki z lat 1836–1837* – G.O.] poddane »cenzurze moralnej«, aby nie »oczernić« świętego imienia, albowiem Puszkin to idol nie tylko w ZSRR, lecz także bożyszcze wszystkich wielbicieli literatury rosyjskiej na Zachodzie”[20]. Mistyfikator odsłania przy okazji pozory zahamowań przed ewentualnym drukowaniem tekstu, mówiąc: „Po długich jednak rozmyślaniach i wątpliwościach zdecydowałem się mimo wszystko wydać rękopis otrzymany od Nikołaja Pawłowicza”[21]. Uświadamia nam również, jakby od niechcenia, że w biografii pisarza funkcjonują dwie niezależne od siebie reputacje – literacka oraz prywatna i że żądło ataku zostaje zwrócone przeciwko sferze osobistej poety: „**Literacka reputacja** Puszkina – komentuje Armaliński – jest na tyle mocna, że jego **prywatna reputacja** nie jest w stanie jej zachwiać, ale może się okazać świetnym materiałem do studiowania natury człowieka, która przez swą niezmienność łączy nas zarówno z przeszłością, jak i przyszłością”[22].

Kwestie autorskiej reputacji i kulturowe skutki ewentualnego jej nadszarpnięcia muszą jednak ustąpić miejsca zagadnieniom znacznie bardziej istotnym, odsłaniającym bowiem mistyfikacyjny charakter analizowanego tekstu i budzącym moje wątpliwości co do autentyczności *Tajnych notatek*... . **Po pierwsze**, ich autor myśli kategoriami człowieka współczesnego, wykształconego w XX wieku, a nie wrażliwego poety romantycznego, i pisze tak, że nie odczuwamy dystansu wobec ludzi oraz ich spraw sprzed dwóch stuleci. Podobnie skandaliczny film Pasoliniego z 1976 roku, *Salo, czyli 120 dni Sodomy*, dotyczył zdarzeń biblijnych, a więc czasów bardzo odległych, lecz zostały one wyrażone intelektualnym, a zarazem bardzo zmysłowym językiem nowego kina, by trafić do odbiorcy drugiej połowy XX wieku, a tak naprawdę – z przyszłości[23]. **Po drugie**, opisy orgii i nietypowych zachowań seksualnych, od których roi się w *Tajnych notatkach*..., przypominają znacznie bardziej typową filmową manierę produkcji pornograficznej ostatnich

[20] М. Армалинский, *Необходимое предисловие*, [w:] А.С. Пушкин, *Тайные записки 1836–1837 годов*, [online] <www.mipco.com/win/pushText.html>. Tu i dalej przekład mój – G.O.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem [podkr. – G.O.].

[23] Jak pokazało życie, nie tylko włoski odbiorca nie był jeszcze przygotowany na awangardową propozycję Pasoliniego. Z całą pewnością, gdyby nie tragiczna śmierć reżysera, stanąłby on ponownie przed sądem za obrazę moralności. Największe wstrząsy percepcyjne wśród widzów wywoływały nie jego filmy utrzymane w poetyce neorealizmu (np. *Włóczykij, Mamma Roma)* czy ekranizacje antycznych tragedii (*Medea*, *Król Edyp*), nie przepełnione zmysłowością adaptacje literackiej klasyki (*Dekameron, Opowieści kanterberyjskie*) i nie obrazy łączące tematykę religijną z marksizmem (*Ewangelia wg Mateusza*, *Ptaki i ptaszyska*), lecz przede wszystkim wysublimowane intelektualne prowokacje, które nawiązywały do niejednoznacznych i złożonych więzi pomiędzy jednostką a władzą (np. metaforycznie zatytułowany film *Chlew*).

dziesięcioleci aniżeli najpikantniejsze nawet sceny z powieści markiza de Sade'a, uznanych już w wieku XVIII za mocno obsceniczne. **Po trzecie**, w *Tajnych notatkach...* odnajduję za dużo dystansu narratora wobec samego siebie i wydarzeń, a także akcentowania faktu świadomej kreacji, która ujawnia się na przykład w przywiązaniu narratora do określonych motywów przewodnich. Należy do nich na pewno eksponowanie niezwykłej wrażliwości sensorycznej Puszkina na najrozmaitsze kobiece zapachy, graniczące z patologicznym wąchactwem, a także długie i ostre paznokcie poety, pełniące wyrafinowane funkcje erotyczne, czy biel zębów własnych oraz nowiutkiej protezy Nikołaja Pawłowicza. Dziennik, jak wiemy, nie jest z reguły nastawiony na prezentowanie pogłębionej refleksyjność, której źródłem okazuje się obiektywna przerwa w czasie, lecz staje się zwykle bieżącym zapisem tego, co zachodzi każdego dnia w życiu człowieka[24].

W *Tajnych notatkach...* brakuje nie tylko śladów dbałości nadawcy o porządek chronologiczny narracji, lecz także staranności w zacieraniu pewnych nielogiczności. Jak bowiem wytłumaczyć na przykład fakt dedykowania pisemnego dowodu małżeńskiej niewierności, czyli *Tajnych notatek...* własnej żonie? Czym da się wyjaśnić całkowitą bierność Armalińskiego w szukaniu kontaktu z leciwym historykiem Nikołajem Pawłowiczem, swego rodzaju postacią-widmem rodem z Gogola i jednocześnie autorem przekładu dziennika z języka francuskiego na język rosyjski?[25] I skąd ta dziwna zbieżność jego imienia własnego oraz odojcowskiego, bezpośrednio nawiązującego do danych osobowych cara Mikołaja I Romanowa, czyli Nikołaja Pawłowicza?[26] Wątpliwości jest zresztą znacznie więcej i każdy szczegół zasługuje na odrębne potraktowanie oraz interpretację.

---

[24] Tego samego zdania jest Ludmił Dymitrow, który uznaje *Tajne notatki...* za mistyfikację, akcentując jej nieudaną architektonikę narracyjną: „Однако **язык, сексуальные техники и фантазии**, описанные в *Записках*, **выдают конвенцию эротикона XX века**, лишённого просветительско-сентименталистской сюжетности и превращённого в самоцель. Армалинский создаёт **абсолютно безынтересное повествование с тяжёлой структурой и глуповатым языком**, что окончательно отдаляет его мистификацию от изящной литературности, от остроумия и таланта пушкинских произведений" [podkr. – G.O.]. Л. Димитров, *Эго, альтер-его...*, s. 51.

[25] Armaliński następująco charakteryzuje Nikołaja Pawłowicza: „Однажды ко мне пришел **старый и благообразный** человек. [...] Мой гость назвался **Николаем Павловичем. В глазах его жил свет давних времён**, который с годами не слабеет, а усиливается. [...] Его **белые зубы** звонко ударялись о чашку, и он смущенно объяснил, что ещё не привык к новому протезу. [...] В разговоре выяснилось, что он **живет один, неподалеку от меня**, в коммунальной квартире. По профессии он историк, и предмет его исследований – **первая половина 19 века**. [...] Не по годам **стройный и подвижный**, он мог сойти за мужчину средних лет, если смотреть на него со спины. Только лицо, шея и кисти рук не оставляли сомнений в его возрасте" [podkr. – G.O.], [online] <www.mipco.com/win/pushtText.html>.

[26] Car Mikołaj I Romanow żył w latach 1796–1855. Był więc rówieśnikiem Aleksandra Puszkina (1799–1837).

Zapytajmy jeszcze o skutki recepcyjne, jakie wywołało opublikowanie *Tajnych notatek...* Puszkina-Armalińskiego. Na pewno zasiały one ziarno niepokoju nie tylko wśród puszkinologów, lecz także wielbicieli sztuki słownej autora *Jeźdźca miedzianego*[27]. Trudno się czasami oprzeć urokowi intelektualnego postmodernistycznego fałszerstwa, albowiem potrafi ono przecież w sposób niezwykle sugestywny wytłumaczyć to, o czym na ogół milczą wstydliwie najpełniejsze nawet źródła biograficzne czy najintymniejsze autobiografie[28]. Mistyfikacja Armalińskiego jako wnikliwa interpretacja życiorysu twórcy opiera się głównie na domysłach poświadczających kreatywność mistyfikatora, wypełnia luki źródłowe i podaje niekiedy mniej znane fakty z życia pisarza oraz zaskakuje ich kontrowersyjnym objaśnieniem. Dzięki *Tajnym notatkom...* poznajemy potencjalnie na przykład dość złożone rodzinne relacje pomiędzy Puszkinem i Dantesem, mające swój początek w sferze rywalizacji seksualnej o tę samą kobietę, źródła zazdrości Puszkina o piękną żonę Natalię, cierpienia moralne poety wywołane uzależnieniem od wyrafinowanego seksu, a także inną od oficjalnej wersję powiązań pisarza z carem i dworem[29].

Jak zatem ostatecznie sprawdzić autentyczność *Tajnych notatek...* Puszkina-Armalińskiego? Czy istnieje w ogóle taka możliwość? Wydaje się, że w sukurs badaczom może przyjść technika komputerowa oraz dokładna analiza statystyczna tekstu, sprawdzająca frekwencję słownictwa w potencjalnej mistyfikacji i konfrontująca ją z wiedzą o idiostylu Puszkina. Ale nawet wynik *in plus*, tzn. sytuujący *Tajne notatki...* w manierze leksykalnej najwybitniejszego poety Rosji, nie musi wcale świadczyć o autentyczności analizowanego materiału. Trzeba bowiem pamiętać, że podobnego rozpoznania mógł wcześniej dokonać autor mistyfikacji, by

---

[27] Poniższy cytat świadczy dobitnie o coraz szybszym oswajaniu się kultury z największymi nawet tekstowymi prowokacjami: „Новое издание »…записок« **вряд ли вызовет шок и скандал, которым сопровождалось первое три года назад**. Оно лишь **подтверждает постоянный интерес обывателей к тайной стороне жизни гениев**. Ведь после появления разоблачительных »…записок« (сфабрикованы они кем-либо или нет), **тайн вокруг личной жизни Пушкина меньше не стало**" [podkr. – G.O.], [online] <http://az.gay.ru/articles/news/arm_news.html>.

[28] Na ten fakt zwraca uwagę także Ludmił Dymitrow: „Впрочем, если всмотреться в эротический »сюжет Пушкина«, он в достаточной мере буквально **следует за известными фактами жизни поэта**, но как будто сообщает **те пикантные подробности, которые русская литературная традиция в принципе пропускает**" [podkr. – G.O.]. Л. Димитров, *Эго, альтер–его...*, s. 49.

[29] W ocenie samego Michaiła Armalińskiego Tajne notatki powinny pozytywnie wpłynąć na zainteresowanie się rosyjskim wieszczem i podniesienie kultury seksualnej uczniów starszych klas: „Я убежден, что *Тайные записки* всегда **будут способствовать поддержанию истинного интереса к поэту.** Ученики старших классов школы должны начинать изучение Пушкина с *Тайных записок* – тогда **их интерес к остальному творчеству Пушкина будет гарантирован**. […] Не говоря о том, сколько пользы будет юношам и девушкам от знаний, почерпнутых в *Тайных записках*. Их половая жизнь никогда не будет омрачена стыдом или отвращением" [podkr. – G.O.]. Podaję za: [online] <http://az.gay.ru/articles/news/armal_news.html>. Zob. także: В. Кирсанов, *По сей день народ злобствует или косится на геев*, [online] <http://az.gay.ru/articles/interviews/armal_int.html>; М. Климова, *Интервью с издателем...* .

wyprzedzić późniejsze działania kontrolne filologów-rewidentów. Wyrafinowane metody komputerowe nie powinny raczej sprawiać Armalińskiemu kłopotów, ten bowiem, kto decyduje się na wielki przewrót kulturowy, musi się do niego także odpowiednio technicznie przygotować. Być może pamięć o tym, że nie ma zbrodni doskonałych, a w konsekwencji – doskonałych mistyfikacji, obniży gorączkę wywołaną sporym zamieszaniem wokół kwestii autentyczności *Tajnych notatek...* Kiedyś na pewno da się wyjaśnić (albo wyjaśni się to samo), z czym tak naprawdę mieliśmy i mamy do czynienia. Wiedza na temat istoty i granic postmodernistycznego żartu na pewno się wówczas przyda, chociażby po to, by stworzyć jeszcze lepszą, jeszcze bardziej wyrafinowaną, jeszcze trudniejszą do jednoznacznej filologicznej identyfikacji... postmodernistyczną mistyfikację.

Резюме

„Тайные записки 1836–1837 гг." Александра Пушкина как постмодернисткая мистификация

Данная статья посвящается попытке демистификации *Тайных записок 1836–1837 гг.*, которые Михаил Армалинский опубликовал в США в 1986 г. в качестве настоящего текста Александра Пушкина. О совершении интеллектуальной фальсификации свидетельствуют многие данные, среди которых важнейшими аргументами являются следующие: 1. *Тайные записки 1836–1837 гг.* не числятся в *Списке запрещённых книг* (*Index Librorum Prohibitorum*); 2. автор мистификации размышляет категориями человека, образованного в XX столетии, а не в XIX веке; 3. изображение сексуальных действий напоминает современную манеру порнографической продукции; 4. в анализируемом произведении мы находим слишком много дистанции повествователя по отношению к самому себе и к представленным событиям; 5. в структуре *Тайных записок...* зафиксированы классические творческие приёмы, в том числе – использование автором мистификации определённых лейтмотивов.

Summary

Aleksandr Pushkin's „Secrets Notes from 1836–1837" as a postmodernist hoax

The article is an attempt to demystify *Secret Notes from 1836–1837*, which were published by Mikhail Armalinski in the United States in 1986 as an authentic text by Aleksandr Pushkin. There are a number of argument in favour of the diaries having been fabricated and intellectual fraud committed, with the most important being: 1. *Secret Notes from 1836–1837* are not on the Index Librorum Prohibitorum; 2. the hoax-author thinks in terms of a person educated in the 20th century, rather than in the 19th one; 3. descriptions of sexual behaviour bear resemblance to contemporary style of a pornographic production; 4. there is too much narrator's distance from himself and depicted events in the analysed work; 5. the structure of *Secret Notes* ...shows classical creative behaviours, including the hoaxer's attachment to definite leitmotifs.

ISSN 1427-549X

Luiza Oleander
Łuck

Опыт русского романа второй половины XIX – первой половины XX в. и исторический роман Теодора Парницкого *Серебряные орлы*

Теодор Парницкий, вбирая в себя опыт русского романа второй половины XIX в. – в первую очередь Л. Толстого и Ф. Достоевского, – переплавляет его в свою художественную систему и делает открытия в романной структуре, подобные тем новаторским решениям в этой области, которые были осуществлены и в русской литературе первой половины XX в., прежде всего Л. Леоновым в романах *Вор*, *Русский лес* и др. Говоря об открытиях Т. Парницкого в области романной формы, нельзя не заметить ту близость, которая обнаруживается между его творческими исканиями и Л. Леонова.

Цель статьи состоит в том, чтобы, рассмотрев открытия Л. Леонова и Т. Парницкого в обновлении романной формы, определить их типологическую общность и охарактеризовать новаторство польского писателя.

Типологическая близость Л. Леонова и Т. Парницкого объясняется во многом их отношением к творчеству Ф. Достоевского. Проблемы „Ф. Достоевский и Л. Леонов", „Ф. Достоевский и Т. Парницкий" рассматривались в литературоведении относительно каждого писателя отдельно, без учета тех перекличек, которые устанавливаются между двумя творческими личностями. Кроме того, еще не ставился, хотя и нужно было бы его поставить, вопрос об особенностях усвоения обоими писателями достижений диалогического романа Ф. Достоевского.

В целом романы Л. Леонова и Т. Парницкого, опираясь на теорию М. Бахтина, следует отнести к монологическим, но только с обязательным учетом их особенности, состоящей в обогащении романной структуры теми открытиями, которые были сделаны Ф. Достоевским. Речь идет, прежде всего, об отношении героя к *чужому слову*, о необычном положении читателя, втянутого в активный диалог. Иными словами, и Л. Леоновым, и Т. Парницким был по-своему – с опорой на национальные традиции

– усвоен, пережит и творчески преобразован художественный опыт Ф. Достоевского, его метод диалогизма.

Типологически родственное между Л. Леоновым и Т. Парницким обнаруживается уже в том, что их диалогизм прежде всего реализуется между автором – героем – читателем, с усиленой акцентацией писательского внимания на последнем.

Основное отличие Л. Леонова от Т. Парницкого – сюда входят и некоторые способы наррации – состоит в том, что он ведет диалог не только с реципиентом, но и с самим собой, осуществляя это на уровне и текста, и метатекста. О том, что Л. Леонов вступал в спор с самим собой, свидетельствуют его вариации в разрешении главного конфликта произведений. Новые леоновские редакции *Вора* или *Золотой кареты* – это не просто усовершенствования текстов: каждая редакция является поиском ответа на поставленные вопросы бытия, и каждая редакция, не отменяя первой, дает иной, но всегда неокончательный ответ на них. Вместе с тем, следует иметь в виду, что леоновские варианты – не игра смыслов, а стремление познать истину. И чтобы понять Л. Леонова, нужно читать, сравнивая, все его варианты. Непосредственно такой диалог с самим собой и одновременно с героем введен писателем в структуру *Пирамиды*, замысел которой возник в годы Великой Отечественной войны. Вот этот диалог героя *Пирамиды* – Никанора Шамина – с автором романа:

> – Ага, признали наконец даже царственное величие того, чье существование только что отвергали?
> – Все правдоподобно о неизвестном, недоступном нашему воображению. Покамест я только возвращаю потомкам их законное право творить, как выразился ваш лесник Вихров, толкуя на свой лад речение Августина, что „чудо не противоречит природе, чудо противоречит лишь тому, что мы о ней знаем, – четко, вразбивку, как по книжке, прочел Никанор, в неожиданно новом облике представая предо мною. – Поймите, дорогой Леонид Максимович, я не могу логически уложиться в это дело. Есть какая-то другая пара другой надмирной реальности.
> К тому времени как раз подошел мой автобус, и Никанор успел спросить меня напоследок: „Я не рассердил вас своей защитительной речью? На всякий случай вы могли бы заслониться от грозящих вам опасностей, перекантовав их на кого-нибудь из окружающих по вашему выбору”.
> – Благодарю вас. Непременно воспользуюсь вашим советом защититься средствами моего ремесла, – сказал я, уже вскочив на подножку автобуса.[1]

[1] Л. Леонов, *Пирамида*, Голос, Москва 1994, т. 1, с. 32.

Очевидно, что Л. Леонов с помощью этой сцены наметил контуры гипертекста, в котором *Русский лес* предстал в качестве метатекста, оставляя за читателем право прорисовывать его детали.

Диалог такого типа поставил *Русский лес* и *Пирамиду* в парадигматические отношения, что позволяет рассматривать оба романа, на наш взгляд, как своеобразную дилогию (нельзя забывать, что оба произведения какое-то время писались параллельно, более того, карандашный вариант *Пирамиды* был „создан еще до *Русского леса*”[2]). Взятые как своеобразное диалектическое единство, эти два романа активизируют размышления реципиента, привлекая его к своеобразной дискуссии.

Активизирующий сознание реципиента – но иначе построенный – диалог нашел свое выражение в структуре текста *Вор*, где роман про Митьку Векшина пишет не только реальный автор – Л. Леонов, но и автор фиктивный – Фирсов, в романе которого тоже есть образ писателя, раскрывающего ту же тему.

Т. Парницкий, как и Л. Леонов, тоже активизирует активность реципиента. При этом польский писатель больше ориентируется на интерес к разгадке конкретных вопросов политического и житейского характера. Все эти вопросы поставлены им в первой же главе романа *Серебряные орлы* (*Srebrne orły*, 1943). Таким способом у Т. Парницкого читатель сразу включен в диалогические отношения с текстом, являясь как бы немым участником диалогов и намеков. Он, так же как и герой Аарон, пытается найти ответы на вопросы: Почему Болеслав Храбрый отказывается ехать на коронацию короля Генриха II, обрекая тем самым народ на войну? С какой такой благой целью массово изгоняются люди из своих домов, со своей земли? Это очень важный фрагмент в воссоздании пространства бытия народа, его трагической истории. Фраза: *изгоняются люди*, – ассоциативно вызывает в памяти разные периоды истории Польши и заставляет думать не только о прошлом. Более того, такая постановка проблемы выходит за пределы национального. Тут национальное тесно переплетается с общечеловеческим.

Таким образом, оба писателя, стремясь к увеличению содержательной емкости текста – постоянная леоновская забота о форме[3], – обновляли структурные отношения в романном жанре и шли в общем направлении.

---

[2] Л. Леонов, *Русский лес*, [в:] Л. Леонов, *Собр. соч.: В 10 т.*, Худож. лит., Москва 1984, т. 9, с. 4.

[3] Л. Леонов, *Талант и труд*, [в:] Л. Леонов, *Указ. соч.*, т. 10, с. 369.

Усилия обоих писателей были направлены на организацию художественного пространства. „Пространство в тексте, – указывал Ю. Лотман, – есть язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений”[4]. Осмысляя лотмановские мысли, О. Корниенко пишет: „Моделирование художественного пространства в произведении является важнейшим элементом структуры создаваемого автором образа мира”[5]. И Т. Парницкий, и Л. Леонов, организуя пространство как образ мира, широко опирались в первую очередь на два приема: введение имени как интертекста и ретроспекции как основного способа повышения емкости текста.

Ввод в роман множеств имен, являющихся знаковыми для прошедших эпох и продолжающих играть большую роль в сознании людей иного, более позднего времени – существенная черта стиля обоих писателей. Знаковость такого имени и характеризуется интертекстуальностью.

Упоминания – без имени автора названия трактата римского мыслителя и государственного деятеля Торквата Северина Боэция (около 480–524/526?) – *Утешение Философией*, выступающего в качестве *чужого слова*, описание его роли в духовной жизни Аарона выполняет несколько смысло- и формообразующих функций: сжатой и одновременно полной характеристики мировоззрения героя. С одной стороны, Т. Парницкий, явно обращаясь к тезаурусу реципиента, стимулирует его любознательность, вызывает у него желание, если он не осведомлен с содержанием рукописи, сделать это и таким образом глубже понять, чем живет душа героя, какие ответы у Боэция он для себя находит, чем утешается. Предпринять такой труд заставляет фраза: „Z żalem odłożył rękopis *Pocieszenia filozofii*, książkę, z którą nie rozstawał się nigdy”[6]. С другой стороны, только с названием *Утешение Философией* в текст уже вводится более отдаленная эпоха – около 480–525 гг. и начинает формироваться историософская концепция романа *Серебряные орлы*.

Но если у Т. Парницкого Боэций выступает в качестве идеологической и философской мысли, которая крепит душу Аарона, то у Л. Леонова дело

---

[4] Ю. Лотман, *К проблеме пространственной семантики*, [в:] *Ученые записки Тартуского гос. университета*, Вып. 720: *Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам. XIX*, ред. Ю. М. Лотман, Изд-во Тартуск. ун-та, Тарту 1986, с. 4.

[5] О. Корниенко, *Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века. Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья*, Логос, К. 2006, с. 100.

[6] T. Parnicki, *Srebrne orły*, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 7.

обстоит несколько иначе. Упоминаемые им имена – будь то Гете или Данте – играют в значительной мере роль выразительных мазков на исторической картине человечества[7].

Не менее важным приемом у обоих писателей является введение ретроспекции как основного структурообразующего фактора, с помощью которого расширяется хронотоп, раскрываются линеарный и циклический типы осмысления бытия мифологического модуса.

Особый интерес с точки зрения романной структуры представляет сравнение *Серебряных орлов* Т. Парницкого и *Русского леса* Л. Леонова. Речь в этом случае не идет ни о влиянии, ни о присутствии одного писателя в творчестве другого. Никто никого не повторяет, но каждый, идя своим самостоятельным путем – Т. Парницкий раньше, Л. Леонов, возможно[8], несколько позже – открывает сложную структуру романа, при которой развертывание события в современной героям действительности переплетается с ретроспективным повествованием так, что обеспечивает возможность охватить, осознать народ как общность, существующую во всех трех измерениях – настоящем, прошедшем и будущем.

Л. Леонов добивается нужного эффекта с помощью ретроспекции, осуществляемой автором-нарратором или героем, в сознании которого проходит путь развития жизни на земле. Второе особенно важно, потому что дает возможность охватить взором всю многомиллионную эволюцию человека и одновременно оценить результаты его отношения к природе, которое часто оказывалось варварским. Толчком для создания картины послужил эпизод, в котором усталый Иван Вихров „садился у прохладного болотца с чахлым лозняком, глядел в оконце смуглой воды, где однажды зародилась эта незадачливая жизнь и где, верно, и теперь чей-то отважный, незримый глазу праотец в полмикрона ростом переплывал страшный, полуторааршинный океан”[9].

---

[7] Обращение к общечеловеческому в польськой литературе имеет свои существенные оттенки, на наш вигляд, – не стояние в стороне, „над схваткой”. Оно наполнено глубоким гуманистическим содержанием, с активным утверждением Добра и Любви. В наиболее сконцентрированной форме оно нашло свое воплощение в концепции и жизнетворчестве Я. Твардовского, который, в частности, писал: „Myślę, że nadeszła pora na powrót do poezji dawnej, poruszającej tematy ogólnoludzkie, mówiącej o Bogu, miłości” (J. Twardowski, *Autobiografia. Myśli nie tylko o sobie*, t. 2: *Czas coraz prędszy 1959–2006*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 277). Его стих *Śpieszemy się kochać ludzi tak szybko odchodzą...* теперь звучит как завет.

[8] Следует отметить, что, хотя роман Т. Парницкого *Srebrne orły* (1943), вышел в свет почти на десять лет раньше леоновского *Русского леса* (1950–1953), эти два литературных факта можно рассматривать как одновременные.

[9] Л. Леонов, *Русский лес...*, с. 178.

У Т. Парницкого временной охват меньший – исторический. Но и у него большую роль играет память героя и объем её.

Роман времен Болеслава Храброго *Серебряные орлы*, как отмечает сам Т. Парницкий, представляет собою композиционно законченное целое и одновременно вступительную часть к циклу исторических романов. Писатель видел этот свой роман в широком – свыше двух тысяч лет – историческом контексте, который предстал бы со страниц целой серии произведений. Этот контекст писатель в 1943 обозначил так: „Część druga cyklu: *Robotnicy, wezwani o jedenastej*, objęłaby okres dwu tylko lat: 1017–1018; część trzecia: *Złote orły* – dzieje katastrofy królestwa polskiego za Mieszka Drugiego. O części czwartej przedwcześnie jest dziś wspominać, najbardziej choćby ogólnikowo, jeżeli jednak zostanie kiedykolwiek napisana, obejmie czasy Grzegorza Siódmego, Wilhelma Zdobywcy, Bolesława Szczodrego i biskupa Stanisława”[10]. Уже из сказанного видна одна особенность художественного мышления Т. Парницкого: завершенность одновременно является открытой для продолжения. И этим во многом определяется характерность структуры произведения. *Srebrne orły* построены по принципу цепи, когда каждая часть/звено в определенном смысле представляет собой законченное/незаконченное целое.

Ретроспекция Л. Леонова в романе *Русский лес* осуществляется путем „опускания зондов” из современности, события которой были детерминированы происходящим в предыдущие годы, в прошлое на различную глубину. Амплитуда маятника чрезвычайно велика – от доисторических времен до 1941 г.

Глубина ухода в прошлое различна, хронологическая последовательность раскрытия событий, предшествующих современности, не соблюдается. Обращение к тому или иному эпизоду, случившемуся в жизни героев, базируется на необходимости пояснить их поступки в настоящем как следствие и логическое завершение этого эпизода.

[10] T. Parnicki, op. cit., s. 796.

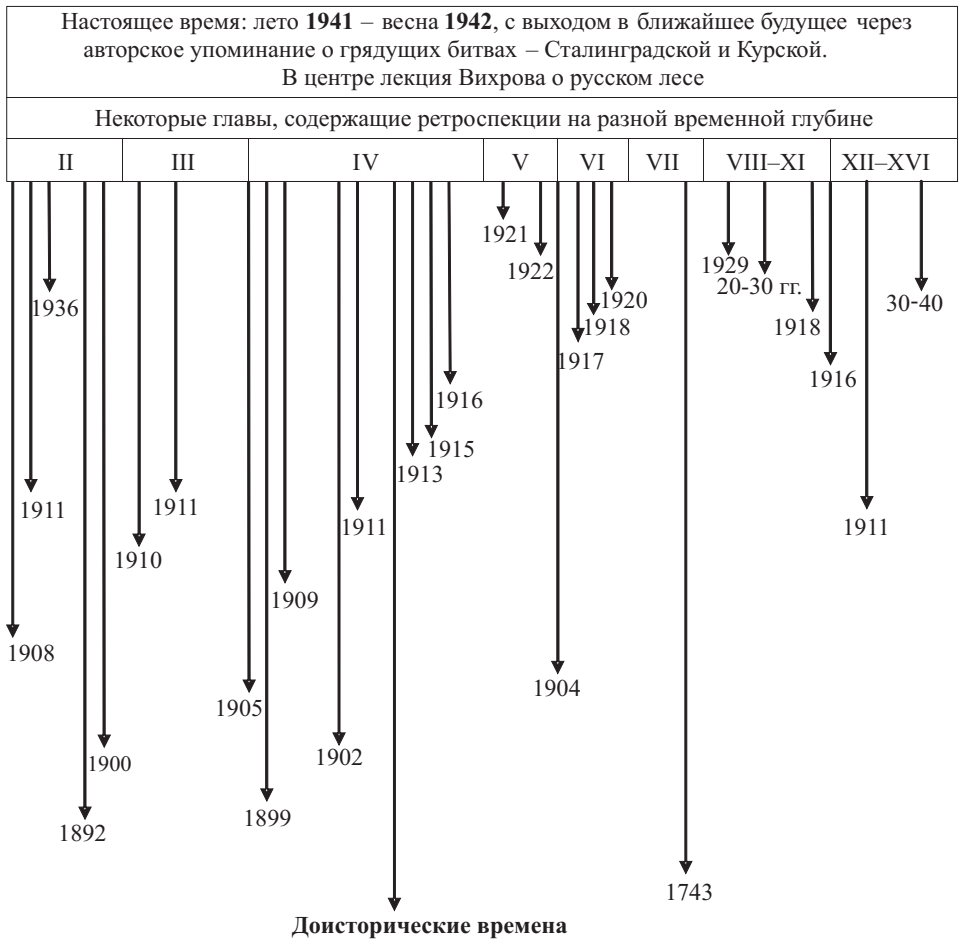
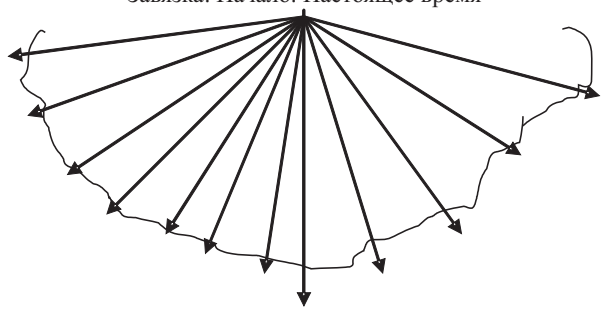


Схема взаимодействий настоящего и прошлого времен в романе Л. Леонова *Русский лес* (основные параметры)

Т. Парницкий, используя в качестве инструмента „зонды”, поступает иначе, чем Л. Леонов. У Л. Леонова настоящее время стержнем проходит через весь роман, почти нигде не прерываясь. Современные социальные события охватывают короткий срок – от начала войны и до разгрома фашистских захватчиков под Москвой – с сохранением хронологического порядка. А у Т. Парницкого ретроспективные „зонды” расходятся лучами от первой главы в прошлое, где события раскрываются в основном последовательно, с возвращением в настоящее.

Глава 1
Завязка. Начало. Настоящее время



Глава 15
Развязка. Открытый финал. Настоящее время.

Схема взаимодействий настоящего и прошлого времен в романе Т. Парницкого *Srebrne orły* (основные параметры)

Но самое интересное то, что открытие таких структур базируется у обоих писателей на общей идейной основе, суть которой можно передать в формулировках Л. Леонова: „Нация существует не только гражданским *чувством локтя*,так сказать, в разрезе горизонтальном, не менее важно для нее самосознание по вертикали, и в особенности на наших суровых исторических перевалах благодетелен для нации именно тот патриотизм, что питается мыслью о своих предках и потомках”[11].

Т. Парницкий, как и Л. Леонов, был одним из первопроходцев, которым удалось создать структуру романа, позволяющую на сравнительно небольшой площади текста воплотить историческую жизнь одного народа, показав его одновременно и частью человечества. Вклад Т. Парницкого и Л. Леонова в обновление жанра трудно переоценить, ибо они значительно расширили изобразительные и выразительные возможности романа.

[11] Л. Леонов, *Талант и труд...*, с. 390.

Streszczenie

Doświadczenie powieści rosyjskiej drugiej połowy XIX – pierwszej połowy XX wieku i powieść historyczna Teodora Parnickiego „Srebrne orły”

W artykule rozpatruje się wkład L. Leonowa i T. Parnickiego w odnowienie formy romantycznej. Autorka podkreśla wspólnotę typologiczną, ale zwraca szczególną uwagę na nowatorstwo polskiego pisarza.

Summary

Experience of Russian novel by the second part of the XIXth – the first part of the XXth centuries and Teodor Parnytsky's historical novel „Silver eagles”

This article is about the discoveries in renewal of the novel's form by L. Leonov and T. Parnytsky, their typological community is defined, innovation of Polish writer is characterized.

ISSN 1427-549X

Irena Rudziewicz
Olsztyn

Платоновские традиции в творчестве Сергея Залыгина последних лет

Среди многих предшественников русской литературы Андрей Платонов (1899–1951) в творчестве Сергея Залыгина (1913–2000) занимает особое место, прежде всего своим необыкновенным умением проникать в душевные человеческие тайны, во внутренний мир личности, во все тончайшие изменения мысли, чувств, переживаний. Залыгин, опираясь в некоторой степени на стилистический опыт Платонова, продолжает линию его прозы в своих произведениях последних лет.

Связь прежде всего чувствуется в сказочной тональности их реалистических текстов, в общем духе и построении произведений, в развитии определённых тенденций в прозе. Точки пересечения их творчества различны и многократно возникают на стыке поведения и действий людей в определённых условиях переломных моментов их жизни в переменчивых исторических установках. Для Залыгина важно, что герои Платонова тесно связаны не только с текущим временем, обязательствами, нормами и закономерностями всей широкой системы общественных и межличных связей, но и неповторимой, могучей, панорамной природой.

„Платонов, считает Залыгин, умеет соединить частное с общим, деталь – пусть это будут оттенки настроения с размышлениями его героев – с целым миром непосредственно, минуя границы пейзажа и близлежащие предметы, человеческое сердце обладает у него связями со вселенной, со звёздами, с небом, его герои учатся этим связям и учат нас, учат извлечения из этих связей опыта и мудрости, постижению самих себя”[1].

Величие и красота природной среды, восхищение и удивление перед ней заставляют и героев последних текстов Залыгина по-новому взглянуть на мир, осознать своё место в нём, по-другому ощутить и пережить своё отношение к природе, обществу и другому человеку. Следуя Платонову, современный русский писатель в основу последних своих произведений

[1] С. Залыгин, *Литературные заботы*, Москва 1979, с. 81.

ставит глубокие, жизненные вопросы, которые волновали обоих писателей, хотя в разное историческое время, в другие моменты развития страны.

Взаимоотношения человека и природы, личности и общества, связь человека с историей, самоценность каждой индивидуальности, взаимосвязь личности и среды, поиски идеала, постановка самых основных философских, нравственных, этических и социальных проблем – это коренные вопросы бытия, которые легли в основу творчества писателей, органически соединяющих жизненный материал и опыт отдельной персоны со всеобщими вопросами жизни страны, нации, народа.

Для обоих творцов литературы характерен приём исследования источника существования личности, среды и места её обитания, тесной связи с природой, принцип сложной параллели между изображением явлений могущественной и прекрасной природы, а душевным состоянием героев, их размышлениями, внутренними раздумьями о смысле жизни, правде, счастье, нравственности, охране природных ресурсов: „[...] едва человек на заре новой эры, – размышляет один из героев Залыгина, – обратил духовный взор на Природу, на Дом свой, он тут же помыслил экологически: дом этот не вечен, его надо беречь не от грома и молнии, но от самого себя, от самых великих грехов своих [...]”[2].

О бессмысленном отношении человека к природе и её богатствам раздумывают и герои Платонова, считая, что необходима внимательность и мудрость в контактах людей с живой природой, их ответственность и предусмотрительность: „В один день, во время солнечного сияния, Пухов гулял в окрестностях города и думал – сколько порочной дурости в людях, сколько невнимательности к такому единственному занятию как жизнь и вся природная обстановка [...]. Он с деловитой нежностью оглядывал все принадлежности природы и находил всё уместным и живущим по существу. Садясь в бурьян, Пухов отдавался отчёту о самом себе и растекался в отвлечённых мыслях [...]”[3].

Новая, послеперестроечная ситуация реальной жизни в России заставляет Залыгина обратиться к парадоксальным стилистическим приёмам Платонова, изображающего в своё историческое время отношения между людьми, приводящие к общественным трагедиям, к страданиям личности. „Страдания людей, трагедия их существования на земле” вызваны и отражены в творчестве Платонова, считает Залыгин, парадоксальностью жизни „общества вне законов природы”.

---

[2] С. Залыгин, *Свобода выбора*, Москва 1998, с. 162.

[3] А. Платонов, *Сокровенный человек. Повести. Рассказы*, Москва 1984, с. 226.

„Мне думается, – пишет автор *Комиссии*, – что самое существование платоновской парадоксальности – это невероятное и дикое насилие человека над природой вещей и над природой как таковой, существование как бы вне природы и вопреки ей. Что ещё может быть большим парадоксом, чем такое существование? Перечитывая *Котлован* тем более *Чевенгур*, ещё и ещё убеждается в этом. Ведь вот же те его »природные« герои, такие, как Фро, как Иванов или Очаровательный человек, они написаны в совсем другом стиле. Но они и обречены”[4].

Такую же глобальную трагедию Залыгин наблюдает в конце XX века в отношениях между человеком и природой. В последних рассказах Залыгин выражает беспокойство за отход людей от природы, от жизни в согласии с естественными законами натуры, подчёркивает необходимость единства всего живого.

Залыгинские герои, похоже персонажам Платонова, всегда живут в тесном соединении с миром природы, являются её необходимой частицей, чувствуют своё слияние с почвой, природным миром, с Землей, совершая самое необходимое – жизнь. „Платоновский человек – подчёркивает Залыгин – никогда не является частицей, изолированной от мира, от природы; наоборот, он – частица этого мира и этой природы, их высшего смысла, их биологии...”[5]и поэтому „классический пейзаж он заменил пространством, так что его герой погружен не в пейзаж, а именно в пространство, всё время его наблюдает, ощущает и чувствует его состояние, перемены, происходящие в нём [...]”[6].

В таком же тесном слиянии с миром природы находятся и герои Залыгина. Они, подобно героини рассказа Платонова *Фро*, обращаются с природой непосредственно, приближены к ней, общаются со всеми природными проявлениями и фактами. Их наблюдения над явлениями натуры, раздумья над своей жизнью, её смыслом и целью, особенно в годы перелома устоявшихся норм и правил общественной жизни, очень роднят последние тексты писателя с творчеством Платонова. „[...] те облепиховые и высоко травянистые луга, которые простирались за рекой, и та синяя полоса соснового бора, которым замыкались луга, и те линии горизонта, которые охватывали все это вместе взятое, вся эта вполне обозримая и привычная для меня планета существует не сама по себе, а только потому, что находится на Земле” – раздумывает один из героев последних текстов

[4] С. Залыгин, *Литература и природа*, „Новый мир” 1991, № 1, с. 12.
[5] С. Залыгин, *Литературные заботы*... с. 78.
[6] Ibidem, с. 80.

Залыгина, отмечая при этом, что „кроме меня и всех тех людей, которых я видел в лицо, на Земле находится ещё и человечество, к которому я прочно, навсегда принадлежу, хотя и не вижу его и никогда не увижу”[7].

Для героини платоновского рассказа *Фро* мир природы всегда рядом, находится „под рукой”, постоянно её окружает, принося радость и счастье не только для неё, но и всего человечества. „Фрося пробудилась; ещё светло на свете, надо было вставать жить. Она засмотрелась на небо, полное греющего тепла, покрытое живыми следами исчезающего солнца, словно там находилось счастье, которое было сделано природой изо всех своих чистых сил, чтобы счастье от неё снаружи проникло внутрь человека”[8].

В последних рассказах Залыгина, на подобие Платонова, интересует как индивидуальность, своеобразие каждой личности, включая в это разнообразие способностей (технических, органинизаторских, научных, исследовательских, художественных), так общность и общение героев друг с другом, тесные человеческие связи, взаимозависимости между людьми и взаимосвязи между человеком и натурой.

В рассказе *Наши лошади* природа приподнесла людям урок правильного и деятельного отношения друг с другом и доказала необходимость общего понимания и решения возникших вопросов, трудностей, проблем и задач. Автора интересовала мысль какими люди должны быть по отношению к природной среде, к самим себе, друг к другу, создавая общественное „мы”, это „хрупкое сооружение”, которое легко разрушить. „Мы – это ведь живой организм. Как во всяком организме, в нём существует прошлое и настоящее. И должно существовать будущее”[9].

Залыгин многократно описывает удивительные истории, совершенно фантастические события, негативные явления, показывает драматические ситуации, которые наводят на глубокие раздумья о серьёзных последствиях таких непродуманных происшествий. В ткань последних текстов писателя врывается также самая обыкновенная реальность, бытовые мелочи и подробности, заурядные случаи, которые помогают создать полную и настоящую характеристику окружающей действительности и представленных героев, отразить правду эпохи НТР, реальность нового послеперестроечного времени. В остро современных по тематике текстах, автор ставит наиболее актуальные и наболевшие проблемы, связанные

[7] С. Залыгин, *Рассказы от первого лица*, Москва 1983, с. 336.
[8] А. Платонов, op. cit., с. 535.
[9] С. Залыгин, *Рассказы*..., с. 117.

с человеком и обществом эпохи НТР. Чувствуется в них писательская манера и опыт Платонова, особенно в рассказе *Анекдоты из жизни Кудашкина А.Я.*, написанном от первого лица, тяготеющему к сказу.

Герой-рассказчик в разговорной манере с радостью передаёт необычные, парадоксальные истории, часто употребляя профессиональные выражения, научные термины, технические слова и понятия, подчёркивая этим свою принадлежность к веку НТР, который, как он считает „не для всех. Кому-то по плечу, а кому-то и нет. Вообще век НТР, он какой? Он конкретный, ему подавай факт! Какой факт? Лучше всего необыкновенный”[10].

И герой выискивает такие факты, живёт в мире выдуманного, парадоксального, в мире пустяков, недостойных внимания, уходит от истины, суровой правды реальности, от памяти прошлого и от самого себя. За терминами, за профессиональными выражениями, за монологами о величии и своей верности НТР нет правды, герой самовыражается и самораскрывается как личность пустая, без стойкой нравственности и этической позиции. Для Кудашкина все понятия нравственного долга, ответственности, чести, морали, любви, памяти, внимания к другому человеку не существуют, лишены содержания. Он уверен в себе в своей специальности, которая „вполне современная! Боевая: железобетон” и в своё будущее в „наш век стандартизации”, где „без специальности и без производственных интересов биографии нет как нет!”[11].

Для Кудашкина важнее всего техника, прогресс, который ставит выше духовности и нравственности, памяти и совести. В своём стремлении переустройства жизни и мира на основах техники и науки он занимает всё больше пространства от „а” до „я”, чем вызывает сильную обоспокоенность писателя, который, используя опыт текстов Платонова, дал образ такого технизированного, искусственного, умозрительного мира в этом рассказе и в повести *Оська – смешной мальчик*, раскрывая нелепость и ненужность построения придуманного, но бездушного, бессердечного мира вместо реальной, хотя часто трудной, неустроенной и противоречивой жизни.

Последние произведения Залыгина очень разнообразны по тематике, по форме, по стилю, в жанровом отношении – от фантастических историй, сатирических рассказов, коротких этюдов, юмористических повествований до притчи, эссе, философских размышлений и небольших повестей.

---

[10] Ibidem, с. 281.
[11] Ibidem, с. 280–281.

В реальную основу многих из них входят необычные истории, воображения, сны, фантазии, мечты, которые по теории вероятности могли произойти в реальности. Они написаны в другой писательской манере, преобладает в них иная стилевая линия по сравнении с предыдущими реалистическими романами и повестями, хотя и там присутствовало уже у Залыгина отнесение к сказкам, к сказочному повествованию, хотя бы в романе *Комиссия*. Притчи, сказки, легенды, вторгаясь в настоящую жизнь героев романа, помогали писателю глубже осмыслить конфликты, яснее увидеть самую сложную ситуацию, ярче раскрыть внутреннее состояние героев, динамичнее воссоздать взаимозависимость и взаимосвязь характеров и обстоятельств.

Следуя опыту Платонова, внимание которого „привлекали прежде всего те сказки, содержание которых касается трагической, очень жестокой и бескомпромиссной борьбы добра и зла, подлинной мудрости с воинственным заблуждением”[12], Залыгин, используя элементы сказочности в реалистических текстах, ведёт активный поиск психологической достоверности поступков многих своих персонажей, нравственного обеспечения их деятельности, философского осмысления их борьбы за своё место в новой реальности послеперестроечного времени.

В последних текстах Залыгин в какой-то степени продолжает платоновскую линию следования традициям русской сказки, вводя в реалистические рассказы, реальные сцены и события оттенки сказочности, воплощая в своих героях, в духе произведений Платонова, аспекты нравственного поиска. Герои последних рассказов Залыгина, на подобие многих персонажей реалистических, со сказочными элементами текстов Платонова (например: *Сокровенный человек*, *Ямская слобода*, *Лампочка Ильича*, *Песчаная учительница*, *Происхождение мастера* и др.), „всегда готовы экспериментовать над собой в поиске истины своего существования”[13], в поиске своего места в жизни, своей цели и роли в соединении с внешним миром природы.

Герои как Залыгина, так и Платонова готовы к испытаниям, жертвам, экспериментам и где такая готовность особенно высока, „там и реализм Платонова, считает автор *После бури*, сливается со сказкой настолько тесно, что их уже нельзя отделить друг от друга, как в повести *Джан* или рассказе *Такыр*; [...] логика сказки у него бескомпромиссна и обнажена так,

[12] С. Залыгин, *Литературные заботы...*, с. 70.
[13] Ibidem, с. 73.

что она – уже не столько мысль, сколько само действие". В таких произведениях, продолжает свои раздумья Залыгин, „просто жизненно очевиден трагизм жизни, просты и очевидны характеры, просты и очевидны объяснения, доказательства правоты своего существования здесь неопровержимы"[14].

В поисках новых форм и возможностей отражения трудных проблем и сложных вопросов современной действительности конца XX века Залыгин использовал некоторые приёмы платоновской традиции, обратился к писателю, который „перенёс сказочность, её существенные элементы, в произведения вполне реалистического характера. Он перенёс туда манеру сказки, её стоицизм, её несколько меланхолическую и пассивную интонацию, особенно, когда дело касается страданий и физических испытаний героев, перенёс её мудрую простоту, её способ собеседования героев между собой и с читателем. Он не только обратился к сказкам, а ещё и усвоил их технологию и технику, их творческие принципы"[15].

С грустной иронией, с применением фантастики и символики, гротеска и сатиры в многих своих последних текстах Залыгин говорит о гибкости и изменчивости взглядов современных русских, стандартности их мышления, о стремлении заменить реальный природный естественный мир конструкциями придуманными, искусственными, построенными, о поэтизации и преувеличении роли технических новинок, модных пустяков, выдуманных идей (например, *Анекдоты из жизни Кудашкина А.Я.*, *Оська – смешной мальчик*, *Мой летаргированный папа и я сам*, *Предисловие*, *Как нибудь* и другие).

В горько-иронической форме, с беспокойством и тревогой Залыгин говорит о людях, которые „разучились за пеленой чужих эмоций и многообразных жизненных философией видеть объективную реальность фактов, их принципиальную значимость и абсолютную нравственную суть"[16].

Последние тексты Залыгина – экспериментальные, показывают поиски писателем новых жанров, иной стилевой манеры, других форм и возможностей выражения средствами искусства понимания огромного разнообразия явлений постперестроечного времени, „отражают серьёзные идейно-тематические, философско-нравственные и художественно-стилистические искания писателя"[17].

---

[14] Ibidem, с. 93.
[15] Ibidem, с. 101.
[16] А. Нуйкин, *Фантомы эстетической мысли*, „Литературное Обозрение" 1981, № 10, с. 11.
[17] Ibidem, с. 14.

Залыгин в последних произведениях, в контексте прозы Платонова, выражает надежду, что абстрактные рассуждения, придуманные и вычисленные ситуации не заменят всё-таки реальной жизни, не приведут к полному разрыву человеческого существования, основанного на вечных законах природной жизни. Автор использует в них сказовую интонацию, характерную для творца *Котлована*, ритмический и интонационный строй, типичный для сказа, формы прямой речи, где язык героев индивидуализирован, раскрывает существенные черты их характеров, а речь описывает их душевный мир.

Перед фактами огромных общественных изменений, перед лицом личных потрясений и переживаний Залыгин в форме сочетания комического и трагического, одновременного употребления элементов высокого и низкого, юмористического и серьёзного, обращения к фантастике и сказке высказывает „обобщённые размышления о жизни и смерти, органичности и искусственной сконструированности, рассудке и разуме, природном и человеческом [...]”[18].

И даже к образам „новых русских”, пропитанных авторской иронией, писатель относится с невозмутимым юмором, добродушной улыбкой, благожелательностью, выражая тихую надежду на пробуждение в них совести и памяти, ответственности и нравственности, на изменение под влиянием уроков природы отношений между ними (например: *Уроки правнука Вовки*, *Однофамильцы*, *Санный путь*, *Фестиваль* и другие).

Писатель внимательно и всесторонне наблюдает своих героев изнутри, входит в мир их ощущений и столкновений с разнообразным жизненным материалом. За будничными историями, мало интересными происшествиями, обыденными событиями проявляется в людях тоска по истинной близости другого человека, по настоящему вниманию окружающих к нашим душевным переживаниям. И хотя последние тексты Залыгина на первый взгляд выделяются иронической интонацией, сказочными элементами, комическим эффектом, кажутся юмористическими и сатирическими, в них преобладает внимание писателя к человеческой душе, её чуткости, чистоте, доброте, гуманизму, к главному в человеке – его нравственности (см. м. др. *Список талантов*, *Борис Борисович – самоубийца*, *Мистика*, *Клуб Вольных Долгожителей*).

От ежедневных проблем, постоянных забот залыгинские герои, на подобие персонажей Платонова, уходят в мечты, раздумья, разные истории, сны, разговоры о других, начинают вспоминать прошлое и думать о смерти,

[18] Ibidem, c. 16.

её необходимости (см. *Государственная тайна*, *Предисловие*, *Ангельская ночь* и другие).

„По правде говоря, – скажет герой рассказа *После инфаркта*, – постинфарктный период всё-таки оправдал некоторые его надежды: появлялась возможность подумать о жизни. В целом. В формах, несколько, а то и порядком отвлечённых от повседневного бытия”[19] .

Большинство произведений Залыгина, написанных в конце XX века, только после первого поверхностного взгляда может показаться юмористическими, развлекательными, создавать атмосферу веселья и смеха, производить впечатление забавы. На самом деле в них глубоко и всесторонне рассматривается вопрос о нравственных основах и принципах жизни русского общества послеперестроечной эпохи, ставятся жгучие вопросы о смысле и ценности человеческого существования, ведутся серьёзные размышления о сути отдельной личности, о подлинных ценностях и моральных законах бытия людей.

Эти тексты отличаются большим разнообразием жанровых оттенков, богатством характеров и исследуемых ситуаций, глубокими раздумьями о современном человеке в трудное время перестройки и выбора пути в эпоху потрясений и общественно-политических перемен. Несмотря на тематику избранных героев, все произведения Залыгина последних лет отличаются чётко выявленной и определённой нравственной позицией, моральным кодексом, связанным с народным представлением о добре и зле, красоте и естественности, правдивости и совести, справедливости и ответственности в отношениях как между людьми, так и человека к природному миру.

Залыгина и Платонова роднит желание раскрыть насущные проблемы и значительные вопросы в определённое историческое время, в эпоху бурных переворотов, потрясений и изменений. Писатели связаны в стремлении представить современного человека, его отношения и взаимозависимость с миром природы.

Используя опыт многих своих предшественников, мастеров русской прозы[20] , Залыгин обращается в последних своих произведениях и к творчеству

---

[19] С. Залыгин, *После инфаркта*, „Новый мир” 1999, № 9, с. 108.

[20] См. Об этом: I. Rudziewicz, *Залыгин и Чехов. Некоторые проблемы творческого следования классической традиции*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Filologia Rosyjska”, Rzeszów 1989, nr 7(68), c. 155–163; idem, *Традиции Максима Горького в творчестве Сергея Залыгина*, „Acta Polono-Ruthenica” 2003, nr 8, c. 139–149; idem, *Некоторые аспекты творческого следования Толстовским традициям в прозе Сергея Залыгина*, [в:] *Lew Tołstoj i kultury słowiańskie*, red. B. Białokozowicz, Olsztyn 2005, c. 63–72; idem, *Традиции Фёдора Достоевского в творчестве Сергея Залыгина*, „Проблемы славістики” Луцьк 2006, с. 103–108.

Платонова, осваивая, развивая, продолжая и, отталкиваясь, обновляя прежде всего его опыт и умение отразить человека, который никогда „не является частицей, изолированной от мира, от природы; он – частица этого мира и этой природы, их высшего смысла [...]; в нём преемственность поколений, наследственность, а вовсе не благоприобретённость его свойств, качеств и побуждений [...]; в нём слиянность с Землей, с почвой, с природой и внушает им чувство необходимости, и неизбежности своего существования”[21].

Особенно ярко видно следование платоновской традиции в текстах Залыгина, связанных с фантастическим реализмом автора *Джана*, со сказочными элементами и формами его творчества, в произведениях, использующих фантастику и условные приёмы, сказочные формы, сплетённые с реальностью. Опираясь на художественные приёмы платоновского творчества сочетания реалистического содержания с элементами сказочной поэтики, Залыгин остаётся самостоятельным и оригинальным художником в отражении проблем русского общества послеперестроечного времени, создаёт произведения актуальные и современные. Любое художественное сочетание, по определению одного из исследователей – это „сложное единство взаимодействующих и в то же время соподчинённых между собой компонентов, а не простая сумма равнозначных и функционально однородных слагаемых”[22].

Преемственность, идущая от Платонова к Залыгину, выражается, как нам кажется, в очень глубоких и разнообразных связях. Соображения, связанные с наиболее очевидными точками соприкосновения, сходными чертами, не претендуют, разумеется, на исчерпывающее освещение проблемы, не стремятся создать и определить общую картину следования традиции предшественника, а только обращают внимание на некоторые связи двух писателей, для которых „традиции живы, они живы всегда [...] они живут, учат, приобретают и теряют и в наших глазах и сами по себе, только мы не умеем как следует наблюдать за их жизнью”[23].

---

[21] С. Залыгин, *Литературные заботы*..., с. 78.

[22] М.Б. Храпченко, *Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс*, Москва 1975, с. 242.

[23] С. Залыгин, *Литературные заботы*..., с. 365.

Streszczenie

Tradycje A. Płatonowa w twórczosci S. Załygina

W artykule przedstawiono stosunek Siergieja Załygina do twórczych dokonań Andrieja Płatonowa. Na podstawie porównawczej analizy wybranych utworów obu pisarzy pokazano formy oddziaływania i elementy wpływów poetyki Płatonowa na twórczość Załygina. Szczególną uwagę zwrócono na fantastyczne i bajkowe aspekty występujące w ostatnich utworach współczesnego pisarza.

Summary

Platonov's traditions in Sergey Zalygin's prose

In the article an attempt was made to present Sergey Zalygin's attitude to Platonov's literally output. On the basis of a comparative analysis of both writers' selected works, relationships, form soft effect and particular element soft the influence of Platonov's poetica on Zalygin's output were show. Special attention was paid to fantasy and fairylike aspects manifesting themselves under the influence of tradition on the part of the Russian classic.

ISSN 1427-549X

Tatiana Rybalczenko
Tomsk

Изменение семантики сюжетной ситуации встречи русского и польки в русской прозе второй половины XX века

Ситуация встречи-любви мужчины и женщины в русской литературе имеет особое значение. Помимо архаической семантики жизнетворения, помимо символики гармонического соединения разных начал человека, в русской реалистической литературе любовь становилось испытанием мужчины на его личностную и социальную состоятельность[1]. Предпочтение женщины – фабульный знак ценностного потенциала мужчины, а поведение мужчины – знак его способности реализовать социальную миссию организатора жизни. Встреча с иностранкой обретает дополнительную семантику овладения чужим миром либо посредничества между своим и чужим миром. Сказочный сюжет завершается свадьбой между героем и принцессой (царевной), воцарением героя как в родном мире, так и в мире, который он расположил к себе. Герой нарушает запрет, преодолевая границу между мирами, тем самым он оказывается в двойной оппозиции: по отношению к своему и чужому миру. Потенциально он должен иметь особые качества, позволяющие выйти за пределы известного мира и стать привлекательным для чужого мира, а преодолев запрет, он обрёл знания, возвышающие его в ранее разделённых мирах.

В русской прозе второй половины XX века встреча национальных миров в годы второй мировой войны конкретизировалась любовным сюжетом, сюжетом встречи-освобождения женщины: В. Быков *Альпийская баллада*, Ю. Бондарев *Берег*, *Выбор*, Ю. Буйда *Ермо*. Национальные акценты важны в сюжетах встречи-любви русского и немки в романе А. Солженицына *Раковый корпус*, русской и еврея в прозе Ф. Горенштейна

[1] Нельзя не сказать о роли статьи Н. Чернышевского, *Русский человек на rendez-vous* (1858) в утверждении такой интерпретации встречи мужчины и женщины.

(*Искупление*, *Псалом*). Литература рефлексировала не столько архаические, сколько социальные мифологемы: либо притягательность русской духовности, либо, напротив, притягательность для русского западной культуры, в том числе – культуры чувств. Польская женщина воплощала миф об утончённости личностных отношений, миф, усиленный диссидентскими настроениями 1960–1970-х годов[2].

В литературе второй половины XX века доминирует образ польки не как коварной соблазнительницы, а как носительницы „иного" духовного строя, желанной для русского хрупкости, требующей защиты. Но и мужское начало представлял не русский носитель силы, а русский носитель духовности, ставшей необходимой для человека европейской культуры. Возникало не столкновение контрастов, а сближение разных вариантов культуры: утончённость польской женщины и идеализм русского мужчины; женская страстность и мужская рефлексия, европейская способность к поступку и русская пассивность. Ситуация „встреча – любовь – расставание" свидетельствовала о взаимном влечении двух национальных ментальностей к идеальному. Отношение к польской культуре как к европейской, а не славянской, было сформировано опытом войны и идеалами шестидесятнического либерализма и правозащитного движения. Знакомство с Европой сделало притягательными окультуренность жизненного уклада и его направленность на интересы индивидуального человека; сблизившее нации в годы войны самоотверженное отстаивание национального достоинства актуализировало отрицательное отношение к имперскому прошлому, чувство национальной вины; попытка освобождения от тоталитаризма и безуспешный опыт сопротивления поколения „шестидесятников" сблизил с многовековым опытом национального сопротивления в Польше.

Фабула встречи польки и русского могла быть истолкована и в психологическом, и в культурологическом, и в философском ключе, но прежде всего она ставила экзистенциальную проблему личностного выбора вопреки психологическим, социальным, национальным границам. В неидеальной реальности встреча двух ищущих идеального индивидов становилась проверкой бытия на наличие в нём идеального и проверкой индивидов на отстаивание персональных ценностей. В этом смысле краткость и событийная безрезультатность встречи содержательна: она

[2] См. об этом статьи: Т.П. Агапкина, *Образ женщины-польки в русской литературе 1940––1970-х годов*, [в:] *Россия-Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, Индрик, Москва 2002; Е.Е. Левкиевская, *Стереотипы русско-польской любви*, [в:] ibidem.

выражает феноменалистское миропонимание русских писателей, знание ситуативности отношений, понимание силы внешних обстоятельств, с неизбежностью вторгающихся в личное существование. При этом утверждалось экзистенциальное значение встречи для формирования персональных абсолютов, результатом встречи было не достижение частной гармонии, не гармонизация мира, а обретение критериев для существования в противоречивой реальности.

В интерпретации встречи польки и русского можно наметить следующую тенденцию: от конкретно-психологического изображения в 1960-е годы к философскому, условно-символизирующему в 1970–1980-е годы, к культурологическому, знаково-аллюзивному в 1990-е годы. Ряд произведений, выбранных для сопоставления, демонстрирует изменение концепции личности, прежде всего, русского человека. Критику неготовности к встрече с подлинным, критика инфантилизма русского интеллигента в *Зосе* В. Богомолова и *Варшавской мелодии* Л. Зорина сменило утверждение экзистенциального мужества личности, сохраняющей собственные абсолюты и потому становящейся образцом для польской женщины в пьесе *Лунин, или Смерть Жака* Э. Радзинского и в романе *Путешествие дилетантов* Б. Окуджавы; в 1990-е годы возвращается амбивалентная семантика спасительно-губительной встречи/невстречи русского и польки в романах *Хоровод* А. Уткина и *Борис и Глеб* Ю. Буйды.

Лирическая повесть В. Богомолова *Зося* (1965) была прощанием с очарованием юности, с надеждами „оттепели”, с утопизмом военного поколения, своей победой в войне будто бы доказавшего возможность гармонизации мира. Несостоявшаяся любовь двух молодых людей прервана внешней необходимостью (и в этом беспощадность реальности), но и внутренней неготовностью русского идеалиста к активности. Нерешительность в следовании чувству обусловлена высотой требований к себе, которую герой повести стремится выдержать именно в обстоятельствах войны. С одной стороны, взаимное влечение молодых людей свидетельствует о том, что реальность даёт воплощение идеала. Польская девушка с именем Зося (гр. жизнь) выделила русского лейтенанта за его обособленность от регламентированного хода военной жизни: увидела его на реке без офицерской формы читающим стихи (приняла их за молитву); отмечает его неумелое поведение во время трапезы; не видит его в практической деятельности, подобно Витьке, добивающемуся фронтовой любви помощью в хозяйственных нуждах матери Зоси. Оценив его необычность, она дважды приходит к спящему лейтенанту, которого не пробуждает

появление девушки, но и она не разрушает хрупкую ситуацию, боясь обытовить её, хотя и сожалеет, что тайный импульс чувства не имеет силы (в оставленной записке проявляется и бережность, и побуждающая активность женского чувства: „Ja cię kocham, a ty śpisz”).

Главного героя повести польская девушка выделяет, потому что в нём сохранились ценности, не совместимые с войной; это не религиозное чувство, а экзистенциальное обладание ценностями в реальности. Стихи Есенина маркируют эти ценности как способность любви к идеальному в реальном: к родине, в которой нет полной справедливости (это во время застолья вынуждены признать русские офицеры), к женщине, в которой ожидается чудо, к непышной русской природе, к людям, к жертвам абсурдной реальности (их смерти вызывают чувство личной вины). Польская девушка выделена им из социальной среды, будто чудо обнаружена в белостокском природном пространстве („Она появилась словно бы мимолётом и исчезла внезапно, как сказочное видение”[3]), она соответствует его представлениям о духовности: его привлекает её пение, раскрывающее полноту эмоциональной жизни, её отношение к богу, её горделивость и чуткость (он полагает, что Зося не пела бы сейчас, если бы знала, что он пишет похоронки). Тем не менее идеализм и знание хрупкости жизни, бережное отношение к другому вопреки „обаянию силы” мужчины, солдата, делают героя повести пассивным в отношениях с женщиной. Законы мира противоположны законам войны (по оценке командира: „Воевать вы ещё можете, но из боя вас выведешь, и – ни к чёрту не годитесь” [с. 84]), и необходимая подчинённость военным обстоятельствам заставляет героя не впускать интимное в логику военных обстоятельств. В повести пассивность героя означает равно и его верность абсолюту (боязнь снизить любовь), и его вину перед женщиной, которую он не может оградить от жестокой реальности. Обречённость чувства герой проговаривает только стихами Есенина („Не бродить, не мять в кустах багряных… [...] не целовать уста”), трактует любовь как „песню и мечту”, невозможную в реальности („Жизнь моя, иль ты приснилась мне”). Стихи выявляют национальные корни представления о любви к женщине как о нереальном состоянии. Вместе с тем цитации выдают то, что герой не имеет своего опыта, своих слов любви, потому он не готов к экзистенциальному выбору, не доверяет своему чувству. Финальный поцелуй

[3] В. Богомолов, *Момент истины: Избранное*, Художественная литература, Москва 1981, с. 82. Далее указываются страницы этого издания.

и слёзы Зоси – это оценка русского юноши, знак благодарности за встречу и укора за невстречу.

Рационалистическое этическое сознание, опирающееся на социальные мифы, более действенно, ибо неличностный человек находит в них обоснование поступку. Так, другой персонаж романа, сибиряк Витька, осознаёт социальную миссию освобождения, помогая освобождённым польским крестьянам, создаёт позитивный образ русского, полагая, что это даёт основание на ответную симпатию. Но Витька становится агрессивным защитником социальной мифологии своего государства, стоит полякам высказать свои сомнения в справедливости, страх оказаться в Сибири. Межличностный диалог в этом случае осложняется национальными различиями, они создают запреты-границы, подтверждаемые историческим опытом. Старый Стефан, служивший в русской армии в первую мировую войну, боится советских освободителей, права силы, права насильственного освобождения-подчинения, и Витька, декларируя государственные ценности, не удостаивается не только любви, но и доверия.

По Богомолову, есть три пути к согласию: временное празднично-игровое единение (трапеза, танцы); труд, соединяющих тружеников (в разговорах о крестьянских проблемах исчезают национальные различия); и любовь, межличностные отношения по ценностным ориентирам. Они самые длительные, но нереализуемые. „Современная пастораль” гармоничной жизни до совместной смерти невозможна для человека, обретшего экзистенциальное сознание: „До боли, до муки ужасало сознание, [...] что через несколько недель мы двинемся дальше, а она останется со своей жизнью, созданная, несомненно, для кого-то другого. Я же буду убит или уцелею – в любом случае навсегда исчезну из её памяти, как и десятки других посторонних, безразличных ей людей” [с. 114]. Этот максимализм сближает героев повести, но и разделяет, в этом проявляется экзистенциальная вина идеалиста, польская девушка, уповающая на гармонию, потому что верит в Бога, более готова к существованию в реальности, она инициатор отношений.

Лирическая драма Л. Зорина *Варшавская мелодия* (1966) сохраняет конкретный дискурс в изображении встречи русского и польки, открывая не только национально-психологические, но и социально-исторические причины как влечения друг к другу, так и несостоявшегося соединения двух любящих людей. В пьесе, в отличие от повести Богомолова, женщина представляет не только польскую, но европейскую культуру; воплощает и вечную женскую утончённость и красоту (имя Геля – отсылает к Елене

Прекрасной), и проявление женственности в XX веке. Зорин акцентирует нерусское, несоветское в характере героини: „Вы не наша, …не советская" – признаётся влюбившийся в неё Виктор; сама она называет себя „варшавской девушкой"; фиксируется неисправимый акцент её речи, а главное – особенность мироощущения. Геля посвящает себя духовному миру – пению, подчёркивая, что она – „камерная певица", певица интимных чувств и ценностей. Она вобрала польскую культурную промежуточность, сформированную судьбой Польши в европейской истории: „Я родилась на географическом перекрёстке. Во мне смешалось всё, всё, всё. Римская католическая церковь и язычество древних славян"[4] [с. 388]. В ней соединяется скепсис и вера: „Моя родина так сочетает иронию и религиозность… У поляков больная душа" [с. 398]. Она обращается с просьбами о помощи к краковской королеве Ядвиге, готова принять покровительство сильного мужчины и одновременно не верит в чудо, следуя европейской трезвости (ссылается на Мольера: „Я беру своё добро там, где его нахожу"). Доминирующее чувство в „варшавской девушке" – страх перед исторической реальностью: в двадцатом веке „за несколько часов можно оказаться на другом конце планеты" – и разрушить Варшаву; можно победить Гитлера – но он может «однажды появиться снова». Желание спастись любовью вызвано опытом войны (смерть отца, спасавшего евреев) вопреки знанию границ существования: „... границы времени, границы пространства, границы государств. Границы наших сил. Только наши надежды не имеют границ" [с. 388].

Виктор в пьесе выражает русский тип мироощущения: осознание силы (генетическая память огромности страны и историческая память недавней победы над фашизмом), вера в будущее: Виктор – „по-русски – победитель" – констатирует Геля; „я – счастливчик" – уверен Виктор вопреки тому, что потерял родителей, полгода пролежал в госпитале. Ему присуща не только мужская, но и русская, советская направленность к социальным ценностям, экстравертность сознания, убеждённость, что только социум даёт смысл индивидуальной жизни. Социальный фатализм спасает его от страха, но умаляет индивидуальную волю, „победительность": „Человек не волен в своих поступках" [с. 402]; „Я только человек… Так сложилась жизнь, а жизни нужно смотреть в лицо" [с. 403].

Зорин проверяет национальные векторы сознания в меняющемся историческом времени, выявляя как силу реальных обстоятельств,

[4] Л. Зорин, *Избранное: В 2 т.*, Искусство, Москва 1986, т. 1, с. 388. Далее указываются страницы этого издания.

распоряжающихся индивидуальной волей людей, так и неготовность людей к самоопределению по вневременным ценностям. Три встречи персонажей соответствуют трём историческим ситуациям и трём возрастным состояниям души. 1946 год – год исторической победы, преодоления страха, восхождение к духовности, год соединения. Русского солдата победа выводит к поиску нематериальных ценностей: виноделие – это служение телесно-духовной гармонии, гедонистическая вера в счастье как в смысл жизни: „Какое будущее меня ожидает! Вино, музыка, любовь" [с. 391]. Винодельческий дискурс подкреплён поэзией Омара Хайяма и выражает концепцию любви не как „солнечного удара", а как длительного духовного состояния, изменяемого и проверяемого временем. Любовь, как и настоящее вино, отличает „послевкусие": „Всё выясняется позже… Букет создаётся выдержкой" [с. 390]. Встреча с польской девушкой раздвигает духовные границы, реализуя возникшую тягу к нестереотипности, духовности, но социальные условности (запрет браков с иностранцами) создают границы индивидуальным связям. Геля изначально знает о разрушительной силе социальных границ, Виктор же, столкнувшись с ними, не реализует статус „победителя", не исполняет обещание спасти любовью: „Я сделаю всё, чтобы прошёл твой страх" [с. 391]. Капитуляция любящих перед социальными табу связана не с трусостью, а с признанием силы социальных императивов.

Вторая встреча происходит в годы „оттепели" в Советском Союзе через десять лет, но социальные акценты смещены автором в сторону психологических. Десятилетие „выдержки" чувства доказало его подлинность, „послевкусие" заставляет Виктора найти Гелю в Варшаве, а Геля признаётся в силе прошлого: „Я помню твои интонации, твои жесты. Я схожу с ума от галлюцинаций, но скорее умерла бы, чем согласилась вылечиваться" [с. 398]. Но встреча не завершается соединением, причиной чего становятся не социальные, а личностные ценностные установки. Геля освободилась от страха, реализовалась как певица, но она свободна от этических границ в самореализации, она готова к любви как к моменту исполнения счастья, не думая о будущем (как её заставляла прежняя осторожность), не сдерживая любовь обязательствами перед близкими (мужем, друзьями). Виктор же сохраняет ориентированность на социальное долженствование, „русское" в „советском варианте" проявляется в добровольном послушании приоритетам этической нормы, и победительность сменилась нерешительностью.

В третьей встрече, через очередное десятилетие, в 1966 году, Зорин акцентирует душевные утраты, обусловленные возрастом и отказом от личных ценностей. Сорокалетними героями утрачен „букет" душевной жизни, прежняя полнота переживания жизни, их чувство деформировалось, а „послевкусие" обрело горечь сожаления. Зорин запечатлел экзистенциальную силу времени, трансформирующую внутренний мир человека (об этом писал Ю. Трифонов). В Геле укрепилось ироническое прагматического отношения к реальности, самоудовлетворение звезды, вписанной в западную массовую культуру („Можно подумать, что я поющая машина"). Благополучная карьера Виктора свидетельствует о конформизме, цена которому – душевное одиночество. Конфликт исчерпывает психологическую остроту, остающуюся лишь в общем авторском пафосе несостоявшегося счастья, тогда как небесследность пройденного испытания чувств персонажами декларируется риторически: „Какой-то смысл, возможно, и есть. В конце концов я стала певицей. А хорошая певица – это не только голос" [с. 406].

В 1970-е годы ситуация встречи русского с полькой вновь возвращает экзистенциальную интерпретацию, усиливая философские аспекты проблемы исторической перспективой. Современность, порождающая художественные тексты, прячется в исторические одежды; разгадывается реальное прошлое с дистанции современности, сюжет делается познанием подлинной реальности, а не условной ситуации: пьеса Э. Радзинского воспроизводит судьбу реальной исторической личности; в романе Б. Окуджавы легко угадываются прототипы. Прошлое открывает повторяемость положений, а значит, повторяемость ценностей, наличие тех самых абсолютов, вневременных критериев выбора, которые придают смысл временному существованию человека.

Пьеса Э. Радзинского *Лунин, или Смерть Жака* (1974) не была иносказанием о сдаче „шестидесятнических" либеральных идеалов русской интеллигенции в конце 1960-х годов, она обнаруживала в исторической реальности подобную капитуляцию декабристского поколения и исключительный пример личной твёрдости и верности идеалам не бывшего на Сенатской площади в 1825 году Михаила Лунина. Радзинский ставил под сомнение идею эстафеты революционных идеалов (хрестоматийную в 1970-е годы ленинскую оценку исторической значимости выступления декабристов – „разбудили" Герцена и стали предтечей русской революции 1917 года). В пьесе на первый план вышла проблема выбора идеалов ответственности личности за собственные ценности. В прошлом Радзинский обнаруживает

инварианты способов человеческого существования (бал – суд – смерть, или самоутверждение – расплата – выбор платы за обретенную истину) и инварианты человеческого выбора: Авель – Каин – Кесарь – Мария, то есть жертва – братоубийца, предатель – властитель – женщина (не мать, а одарившая любовью на крестном пути за личные качества). Очевидно, что любовь женщины – интимная плата бытия за выбор и единственно стоящая оценка личности, не определяющее ни победу личности, ни возможности жизни, ибо способ существования личности противоречит нормам реальности, и социум подавляет не только внутреннее, но и физическое Я личности.

Для интерпретации судьбы Лунина сюжет любви к польке маргинален, он не определяет самоопределение Лунина, но он важен как оценочный критерий, поэтому важное место отводится воображаемому диалогу с Ней в предсмертной ситуации, когда Лунин соглашается принять смерть от рук наёмных убийц. Пограничная ситуация объясняет ретроспективность сюжета (новый круг интерпретации жизни) и то, почему высшей инстанцией для утверждения смысла собственного выбора становится не Бог, а женщина, однажды наградившая любовью именно за его духовную высоту.

Встреча с Марией в Польше была спасением не только от обессмысли-вшейся после разрыва Лунина с тайным обществом жизни, но и от жизни-бала, где и в любовных отношениях было самоутверждение, возвышение над женщиной и ею обладавшим мужчиной. Радзинский мотивирует участие Лунина в тайном обществе и выход из него интенцией к свободе, нежеланием быть рабом чего бы то ни было: царя, женщины, идеи, страха перед смертью. Лунин принял идею разрушения рабства как идею национального и личного достоинства, как то, что вносило смысл в существование-маскарад живущего в этом обществе человека. Однако выбор корректируется реальными условиями, и Лунин понял, что, приняв на себя миссию освободителя (миссию цареубийцы), он должен будет подчиниться правилам политического, конституционного „маскарада". Лунин отказывается от политической борьбы, уезжает служить в Польшу. Жизнь без высокой цели отождествляется со смертью, но встреча с молодой аристократкой вносит коррективы: в эмпирической реальности обнаружи-вается феномен духовности, чувства, вносящего смысл в индивидуальное существование. Активность Лунина, пытающегося добиться любви, на этот раз не связана ни с самоутверждением, ни с отказом от социального смысла жизни. Когда Лунин узнаёт о поражении восстания в Петербурге, грозящего

стать поражением и забвением социального идеала, он является на суд, чтобы подтвердить неигровое, не маскарадное служение идеалу. Лунин поступком утверждает приоритет своих духовных ценностей над физической жизнью, он не хочет быть рабом, боящимся расплаты за убеждения. Встреча с поверженными декабристами убедила его, что обрушившийся на них суд оказался слишком жестоким, аристократы сломились перед грубым насилием: называли имена, писали прошения о помиловании, все силы обратив на выживание и оставив те идеалы, которые подвигнули их подняться против рабства на своей родине. Лунин осознал сверхличностную необходимость участия на суде: не дать дискредитировать идеал перед потомками: „Пройти весь путь, не как Дант, но поселившись в аду, и заслужить судьбой своей рассказать о них истину…”[5]. Лунин принимает миссию хранителя идеала, продолжает в заключении писать „хулу на Хозяина”, полагая, что хотя бы искажённый читателями-Жаками текст будет напоминанием об идеале достоинства и свободы, будет прочитан за пределами исторического времени: Улетают слова, но остаётся написанное” [с. 81]. В стране Жаков Лунин оказался в полном одиночестве, и поэтому соглашается не сопротивляться убийству, чтобы смертью обратить внимание на исповедуемые идеалы.

Выбор Лунина служения идеалу сюжетно закрепляется предпочтением женщины. Молодая польская аристократка в первую встречу отказывается спасать мужчину от „очередной собачьей любви”. Полька сама ждёт любви, основанной на ценностном выборе, на духовной состоятельности любящих („Я должна решать сама, без вас”). На вторую встречу полька приходит перед отъездом Лунина в Россию, посланная матерью к человеку, казалось бы, отказавшегося от борьбы за любовь. Она приходит не для того, чтобы спасти от гибели в счастье частной жизни, не для эротического наслаждения перед смертью, не для поддержки мужчины, бросающегося в политическую борьбу. Любимая женщина пришла поддержать на пути Голгофы, признавая высоту и бескорыстие целей, разрывая его экзистенциальное одиночество: „Теперь в жизни было всё – и цель, и любовь” [с. 110]. Высота любви оказалась такой, что Лунин уверен, что оставленная им женщина умерла в разлуке, иначе бы она разделила путь достойного следования абсолюту („Ты не оставила бы меня одного в этом мире”). Его чувство осталось не менее сильным („Я любил тебя без тебя”) после

[5] Э. Радзинский, *Театр: Театр времён... Театр про любовь... Театр в театре...*, Искусство, Москва 1986, с. 116. Далее указаны страницы этого издания.

выбора, более того трагически переживается расставание после принятого решения („Каждый раз перед голгофой появляешься ты, и я должен отдавать тебя…”). Любовь переходит в сферу сознания, становясь способом проживания жизни в неволе, в отсутствии физической встречи: третья встреча происходит в воображении Лунина, пред смертью, когда образ любимой помогает вступить в диалог с миром, преодолеть тотальность одиночества надеждой на понимание. Собственно, „беседа” с Марией, прерываемая разговорами со смотрителями, составляет фабулу настоящего времени, сюжет же – интерпретация героем собственной судьбы, покаяние за прошлое и оправдание выбора.

Имя Мария – имя нарицательное, связывающее с Марией Волконской, с Марией Магдалиной, с женщинами, понявшими и принявшими идеалы мужчины, а также – с Беатриче, любовь к которой помогла Данте пройти через ад. Радзинский усиливает символический смысл любовного сюжета притчей, переворачивающей романтический идеал любви к Прекрасной Даме, у Радзинского не служение женщине возвышает мужчину, а женщина возвышается до мужчины, когда его ценности оказываются достойными признания женщины. Мать Марии рассказывает родовую легенду о гордой и роковой польской любви: одна из красавиц рода Потоцких много лет отвергала любовь рыцаря, но когда он мучительно и безобразно умирал, пришла к нему и стала служить проявленным ранее достоинствам. В прихотливость женской любви Радзинский вплетает экзистенциалистское обоснование – любовь личностна и избирательна, предопределяется не природой и не высшей властью, а выбором человека, соответствующего личностным ценностям.

В пьесе с отсылкой к евангелическому тексту возникает оппозиция Марии и Марфы применительно к характеристике любви, это два полюса: духовный и плотский. Духовная любовь мужчины отдана польке, хотя нельзя русский вариант любви сводить только к плотским утехам Марфы за стенами камеры Лунина или к „маскарадной” гусарской любви самого Лунина в молодости. Любовь к польке связана с оппозицией героя России, стране рабов – польская аристократическая надменность близка Лунину даже перед смертью: в последние часы ему видится готическое окно с видом на Вислу. Но лицо Марии соединяется с лицом Марии Волконской, немногих других русских женщин, с лицами женщин разных наций, становясь духовного предпочтения.

В романе Б. Окуджавы *Путешествие дилетантов* (1977), с одной стороны, использована ситуация близкая пьесе Э. Радзинского: любовь

польской девочки к взрослому, состоявшемуся русскому аристократу, ставшая побудительной силой духовного становления юной женщины, преодолевающей обывательскую судьбу, и поддержкой духовной стойкости мужчины. С другой стороны, любовная встреча в романе не кратковременна, вырастает в сюжет истории любви, сопротивляющейся социальным установлениям. Окуджава даёт иной способ экзистенциального выбора, нежели Радзинский, – не открытое предъявление абсолютов личности обществу, основанному на страхе подчинения, а уход в частную жизнь. Такая позиция понята, интерпретирована средним человеком, сочувствующим главному герою романа, поручиком Амилахвари: „Что же было делать человеку незаурядному, нежели заурядность одна признавалась в этом племени и одна была гонима. Раствориться в ней и отдаться на волю волн? Этого князь не мог”[6]; между тем, позиция отдаления, неучастия обществу кажется предосудительной, достойной осуждения и пресечения. Различие авторских концепций обусловлено различием исторической ситуации, положенной в основу их художественных произведений. Радзинский вводил в семидесятые годы XX века опыт декабристского поколения, поколения из 1812 года, прикоснувшегося к искусу разумного исторического деяния; Окуджава соотносил 1970-е годы с „сороковыми-пятидесятыми” годами XIX века, с торжеством государственной стабильности и обезличенности социальной жизни.

Судьба Мятлева демонстрирует удаление от общества как последний способ самосохранения, и молодая девушка, Лавиния, прозревает в нём скрываемое, то, что не нужно времени, – духовную жизнь. Музыкальный талант, например, не имеет права на признание, потому что княжеское предназначение – воинская служба или дипломатическая деятельность, то есть служение государству, ведущему одну за другой завоевательные войны. Возражение государству, его властителю – преступление, и обречённость служить абсурдной власти превращает героя романа к тридцати пяти годам в одинокого человека без надежды на будущее. Девочка с польской кровью в период духовного становления выбирает мужчину с „устаревшей” глубиной духовной жизни, и они вместе отправляются в путешествие *от* социума, но общество не позволяет им особую судьбу. Окуджава трактует любовь героев не как эротическую страсть, приносящую забвение, а как душевное и духовное влечение людей, пытающихся жить внутренней

[6] Б. Окуджава, *Путешествие дилетантов. Из записок отставного поручика Амирана Амилахвари*, Советский писатель, Москва 1980, с. 18. Далее указываются страницы этого издания.

жизнью. Поэтому в сюжете важно две отличительных характеристики героини – её юный возраст и её национальные корни. Юный возраст – это естественная тяга к образцу, к идеалу, но и податливость, возможность компромисса с наличной реальностью; а нерусскость – это природный стимул для проявления индивидуального, зов крови, способствующий активности сознания. Важен и мотив преодоления „крови", природности – девочка является взрослому мужчине как русский мальчик-рыцарь, служащий не плоти, но возвышенным желаниям.

Русская судьба, предназначенная Лавинии, – это европеизированная прозаическая упорядоченная жизнь. Детский идеал Лавинии, придуманный под влиянием голландской живописи, – это идеал адаптированной европейской послепетровской России: домашний уют, передник, чепец в ухоженном доме (мечта быть „ван Шонховеном"). Этот идеал состоялся под давлением матери, выгодного замужества, ван Шонховеном становится госпожой Ладимировской. Однако польская ментальность проявляется в трансформации „голландского" буржуазного образца в книжный романтический идеал, в мистификацию: „розовощёкий мальчик в крестьянской поддёвке, в чёрных валенках" с мечом и веткой рябины в руках является Мятлеву как вестник небытовой жизни, в которой соединяются и русское, крестьянское, и европейское, рыцарское, и христианское, и римское. Лавиния – дочь царя Латина, помолвленная с одним, но отданная Энею; судьбу римской Лавинии проживает в историческое время девочка с польской кровью. Сначала её отношения с взрослым Мятлевым строятся как травестия, игра, в котором герои угадали друг друга, но не последовали чувству. Они расплачиваются за осторожность потерей друг друга, и потому при новой встрече возникает вынужденная мистификация, двойная жизнь при невозможности отменить узаконенный брак Лавинии. Активность женщины польских кровей и пассивность разочаровавшегося в смысле жизни русского мужчины сменяются осознанием необходимого, спасительного для обоих соединения. Мятлев просмотрел взросление Лавинии, отдав право на распоряжение её судьбой, и его последующая активность делает выбор Лавинии формально преступным. Но, как в греческих любовных романах, любовный сюжет, бесконечная череда гонений, опасностей, путешествий, становится испытанием и любви, и её носителей, доказывает сложную духовно-чувственную природу любви. Проекция на схему любовного романа не только не обытовляет историю отношений героев, но даёт ей статус судьбы. В испытаниях женщина не выступает жертвой, она демонстрирует меняющее её чувство. Финал

сюжета не соответствует схеме любовного романа; остаётся мистификация даже помилованных „любовников", прячущих от других любовь (Лавиния живёт в имении князя как экономка Шахуня), а после смерти Мятлева Лавиния покидает Россию, хотя именно в русских пространствах обретена была сущность её жизни, именно в России стала возможна духовная любовь в условиях запретов и предписаний: в „красивой метафоре" эту мысль высказывает повествователь: „Господин ван Шонховен в потёртом армячке, по-видимому, продолжает пересекать заснеженные пространства, оставляя нам в назидание свои следы" [с. 539].

Роман утверждал слабость и силу „дилетантства" в отстаивании права на частную жизнь. Дилетантство – это и естественность, непредписанность отношений, способствующая проявлению личностного, феноменального; это и подверженность иллюзии, что возможна идиллическая защищённость любовью от социальной реальности; наконец, дилетантство – это и понимание высокой игры, не маскарада, а духовной игры, ибо безусловно счастливыми невозможно быть в осознаваемой реальности. Участие в кавказской войне, дуэльная молодость, завершившаяся пониманием ценности и хрупкости человеческой жизни, делает Мятлева носителем трагического знания о тотально разрушительном давлении государственных, но и сословных (обычаи, правила поведения, мода и пр.) предписаний. Его положение в обществе до встречи с Лавинией описывается текстом картины, висящей в петербургском доме Мятлева: высадка конкистадоров, одаривающих подарками туземцев, „не помышляющих о скором и неминуемом своём конце", и среди них выделяется благородного вида белый человек с „исполенным страданием взглядом", знающий о „неминуемом конце". Исполнение социальных предписаний приводит к преступлению, убийству врага, неприятеля либо высокомерному попранию чести человека. В молодости Мятлев, утверждая своё достоинство, мог бесцеремонно посягать на честь других, хотя и сомнительную, с его точки зрения: названы его кавалергардские шутки как в Петербурге, так и в ссылке, его дуэльное презрение к жизни. Однако зрелый экзистенциальный выбор – отстранение от общества, от политического или светского самоутверждения. В этой ситуации узнавание родственного духовно человека, любовь и служение ему, делаются единственным смыслом существования.

Духовная сущность отношений героев романа обозначена автором в рамочном тексте – в эпиграфах. Ссылка на Цицерона в первом эпиграфе декларирует предназначение человека искать идеалы: „Ибо природа, заставив все другие существа наклоняться к земле, чтобы принимать пищу,

одного только человека подняла и побудила его смотреть на небо”; а высказывание, приписываемое Лавинии, обозначает конфликт человека, смотрящего в небо, с земной реальностью и стоицизмом как этикой существования: „Иногда хочется кричать, да хорошее воспитание не позволяет”.

В романе Окуджавы активный бунт против условий существования разрушителен (дуэли, восстания: см. судьба декабриста Распевина, передавшего Мятлеву, как эстафету времён, кольцо). Остаётся этическое право только на интимные отношения, диктуемые личным чувством. Сестра Мятлева выражает социальную оценку любви как свободного духовного выбора: в Лавинии „заключено всё зло его жизни”, влияние женщины, отдаляющей мужчину от предписанной социальной роли. Напротив, мать Лавинии под воздействием чувства генетической национальной (польской) гордости признаёт высшее право отказаться „прожить свою жизнь пусть скучно, но сообразуясь с нравами хищников, которые нас окружают” [с. 543] и оценивает любовь как самозабвенное служение друг другу двух людей: „Мы, Бравуры, умеем самозабвенно служить любви” [с. 543].

Любовь в романе Окуджавы – это не плотская страсть (так понимает это чувство Мятлева полицейский исправник, сам испытавший в Варшаве приступ „тягчайшей и неотразимой страсти” к польке), не духовное насилие в угоду „распалённого, извращённого воображения”, „эгоистической прихоти” (так называет чувство брата сестра Мятлева), а духовная эмоция, рождённая внутренней жизнью человека и спасающая от растворения в анонимном потоке жизни.

Подобная трактовка любви развита и заострена в романе писателя, выразившего постсоветскую духовную ситуацию в русском мире, в романе А. Уткина *Хоровод* (1996). Уткин более скептично оценивает мифологему преобразующей и спасительной силы любви, разрушая романтический ореол судьбоносной встречи прекрасной полячки и неординарного русского мужчины. Уткин обнаруживает влияние реальных обстоятельств, мотивирующих поведение людей в любовной ситуации, прагматическую составляющую мотивов отношений. Очевидна и полемика с „шестидесятнической” идеализацией встречи русской и западной культур. С одной стороны, отстаивание национальной идентичности становится препятствием для гармоничного общения личностей, национальные и родовые обязательства не учитывают побуждений индивида (это неоднократно проявилось в судьбе Радовских из княжеского рода Радзивиллов, когда любовь к человеку другой нации и культуры осуждалась и обрекала на

страдание и гибель людей). С другой стороны, человеческая история равнодушная к потребностям как частного человек, так и наций, вторгалась в частные и национальные судьбы; судьба малых наций и больших, Польши и России, равно подвержена хаосу взаимовлияний. Русские вносят свою культуру на Кавказ, защищаются от вторжения европейской культуры, и одновременно испытывают влечение к чужой культуре, спасают и губят одновременно. Безусловно, Уткин выразил опыт интеграции постсоветской России в глобальное пространство цивилизации, ассимилирующей национальную и личностную культуру. Россия сама обрела опыт близкий опыту малых наций, в том числе и Польши, неоднократно оказывавшейся жертвой европейского передела мира. Принципиально, что сын полячки и русского, Александр, в финале романа утрачивает не только связь с родителями, получает имя другого рода, де Вельде, и становится сыном мира, устремленным к Новому свету. „Вненациональное" сознание отождествляет его с сознанием европейцев-американцев, заселивших открытый материк, следуя необходимости выжить на опустошённой земле, а не сохранять родовые идеалы.

Герой романа Уткина, ещё один отпрыск русского княжеского рода, помещён в ту же историческую ситуацию, что и герои романа Окуджавы: 1840–1860-е годы. Он тоже приспосабливается к условиям жизни, руководствуясь частными целями существования, а не верностью абсолютам или экзистенциальной ответственностью перед национальными идеалами (как герой Э. Радзинского). Прозаический (безымянный) герой-повествователь соотнесён с поколением „отцов", поколением 1812 года: его дядя, князь Иван, – участник освобождения Европы от Наполеона, вышедший в отставку в прозаические 1830-е годы. Однако Уткин избегает лермонтовского противопоставления поколений, акцентируя не воинскую доблесть людей двенадцатого года, а частные отношения.

Встреча князя Ивана с дочерью графа Радовского в событиях большой истории наполеоновских войн начинается как приключение, как пари между русскими офицерами, вызванные желанием увидеть красавицу, скрываемую даже от Наполеона. Римейк романтической фабулы странной встречи, таинственного венчания, прерванного отцом, и последующей разлуки венчанных супругов (разлуки отца с сыном), Уткин разрабатывает и психологически, и как метафору сюжета встречи Польши и России. Встреча победителя-освободителя от Наполеона с полькой предосудительна: „Русских поляки никогда не жаловали, а особенно когда им

приходилось встречать нас как победителей Буонапарта”[7] [9; с. 24], вернувшего Польше независимость. Но русский офицер движим не правом победителя, не влечением к чужой культуре, а естественным для молодого человека желанием авантюры, отвлекающей от войны, от крови. Угрюмый замок, обречённые на вымирание люди, сурово исполняющие вынужденное гостеприимство, заинтересовывают, молодая красавица вызывает сочувствие, но Уткин снимает мотив роковой влюблённости: герой верен привычной жизни, хотя князя заинтересовала глубина и тайна внутреннего мира графской дочки, он готов отказаться от интрижки: „Надо было видеть глаза этой женщины... При одном лишь взгляде на неё всякая мысль об обмане исчезала как противоестественная” [9; с. 30].

Отметим, что польская красавица дана в романе не как индивидуальный характер, в ней, с одной стороны, воплощено мифологизированное представление о роковой власти польской красоты, требующей служения, с другой стороны, разрушается исключительно национальное объяснение загадочного характера. Полячка – незаконно рождённая дочь польского графа и привезённой им из Индии красавицы. Польские родовые социокультурные принципы стали преградой для семейного счастья и самого графа, и его дочери, и его также незаконно рождённого внука. Повторяемость конфликта частной жизни и социальных установлений доказывает, что это универсальный конфликт, проявляющий тиранию социальной культуры, а не только государства. Частным ценностям препятствует и исторические события: завоевание Польши Россией (подавление Суворовым восстания за восстановление Польши 1794 года) привело к гибели жены графа, а дальнейшее затворничество графа в родовом замке обрекает дочь на заточение, ибо, сохраняя обязательство не вмешиваться в политические события, граф лишает дочь возможности частного общения.

Смешение кровей даёт объяснение и её особой красоте, и её характеру, её готовности к неординарному поступку. Она по-восточному верна своему роду (отцу, мужу, сыну), но ищет спасение в человеке из другого мира. Встреча с русским офицером даёт шанс изменить судьбу. Уткин, как и Окуджава, говорит не о взаимной страсти, а о любви-спасении для двух людей в водовороте исторического хаоса: „Если уж любить такую, то требуется отдать себя всего без остатка, всю жизнь свою превратить

[7] А. Уткин, *Хоровод*, „Знамя” 1996, № 9–11. Далее в скобках указывается номер журнала и страница.

в любовь”. Любовь русского возникает как сострадание гибнущему идеальному проявлению человеческого существа: „В лице её, в глазах особенно, в тёмных этих глубоких и влажных глазах, плеснулась вдруг такая печаль, такая тоска…” [10; с. 47]. Любовь-самопожертвование русского дворянина возникает не как временный „костёр”, а как служение человеческой красоте, за что он получает в награду ответное чувство, любовь-благодарность, любовь к духовному великодушию, но не страсть.

Вторая встреча случайна, спасённый героем-повествователем ксёндз оказался духовником графской семьи, и офицер вновь оказывается в графском замке. Эта встреча воспринята графиней и князем как предначертание судьбы. Так возникла тайная для всех связь, губительная в общественном мнении, но оценённая обоими как возможность спасения из родового склепа. В 1817 году, во время приезда в Петербург для законного удочерения, полька решается на тайное венчание с князем Иваном, которое предваряется принятием православия. Мотивы мало связаны с чувством, скорее они сводятся к необходимой защите чести (связь получила огласку), с желанием выбраться из затворничества.

Формально князь Иван выступает в роли спасителя, однако ему не позволено стать спасителем, и не потому, что отец настиг блудную дочь в момент венчания. Главная причина – выбор Радовской: она возвращается с отцом в Польшу, теперь уже ради сына, регулярно встречаясь с князем Иваном, но видя свою цель в обеспечении будущего сына, в сохранении рода Радовских. Как и Мятлев, князь Иван выступает как благородный и готовый к самопожертвованию ради женщины человек, потому не соотечественника, поглощенного политическими, религиозными и материальными амбициями, а русского полька выделила как спасителя, став более матерью, чем любящей женщиной. Власть долга усилена осознанием предательства дочерней верности, предательства веры. Живое чувство оказалось подчинено множеству сословных и духовных правил. Был и прагматический резон: оставаясь в роду, сын будет более защищён, чем в чужой России. Опасения подтвердились в очередной исторической схватке наций: в 1831 году гибнут замок и род Радовских, а оставшийся живым Александр, получив иное воспитание, перестал быть поляком и не захотел стать русским. Опыт его жизни привёл к убеждению, что обязательство перед нацией обрекает на гибель, а любая попытка уединения в частной жизни будет подавлена, поэтому транснациональный способ существования в разных социумах, расчётливый конформизм способствуют выживанию.

Пассивность князя Ивана вызвана вначале его уважением к выбору любимой женщины, затем нежеланием делать свою частную жизнь предметом официального участия, а в конце – хаосом исторических событий, в которых совершались неожиданные повороты судьбы его сына. В алогизме истории возникает и алогизм человеческих заблуждений, сомнения в значимости естественного чувства, которому только и следует доверять. Герои Уткина не подвергаются нацеленной персональной травле, но любовь не скрепляет их существование. Они признают право других определять их отношения с женщинами. Эта ситуация повторяется многократно, напомним только значимое для исследуемой коллизии: князь Иван, будучи жертвой выбора отца Радовской, сам повторяет его позицию: не настаивает на праве мужа и отца, боясь нарушить общественное мнение; остаётся верным данному слову и отстаивает право воспитывать сына; ведёт уединённую жизнь. Уткин редуцирует социальный критицизм, исследуя причины невозможности построения частных отношений и в частных представлениях, амбициях, заблуждениях. Но судьбой главного героя-повествователя, потомка князя Ивана, Уткин указывает на возможность выстроить частный, интимный мир внутри исторического и социального абсурда. Возможность основана на доверии реальной ситуации, на понимании конкретного стечения обстоятельств, и герой-повествователь не героическими усилиями, а деликатным участием делает счастливой женщину, в отличие от своего друга.

Можно говорить о полемике автора с экзистенциальными идеями литературы 1970-х годов: инакомыслие частного человека проистекает не из «анти», не из служения идеалам, а из доверия своему естественному чувству. Конфронтация, нонконформизм, самопожертвование ради абсолютов оборачиваются подавлением и гибелью жизни. Напротив, толерантность спасительна, смешение – условие сохранения безусловного: жизни, семьи. В этом видится влияние постмодернистской этики и эстетики на позицию автора. Польский и русский аристократизм терпит поражение, остаётся демократическое, частное в позициях людей, перестающих быть героями.

Ю. Буйда в романе *Борис и Глеб* (1997) возрождает известную мифологему встречи русского и полячки-соблазнительницы, восходящей к ветхозаветному мифу о грехопадении, об опасности нарушения границ знания. Постмодернистская концепция истории – идея дурной повторяемости – проявляется сюжетно не только в сближении судеб разных персонажей, но и в серийности человеческих типов, в мифологизиро-

ванной тождественности представителей рода Осорьиных и Холупьевых, Борисов и Глебов, а также женщин этого рода. Снова и снова история повторяет междоусобную борьбу за власть и за женщину, погружение человека в физиологию и духовные порывы, погружение в природу и попытки вырваться из её власти, выстроив идеальную „вторую природу", создав идеальных людей. Пограничное положение человека между культурой и стихией природного жизнетворения проявляется и в любовных коллизиях. Женщина пробуждает в героях романа, представителях древнего рода Осорьиных, как неконтролируемую чувственность, так и высочайшее духовное стремление к идеалу, возбуждаемое красотой. Женщина – это иное создание, и она может пробуждать в мужчине страсть к иному, высшему.

В фабуле романа, запечатлевающей историю княжеского рода в России с X до XX века, особое место занимают встречи русских князей с женщинами из Европы, прежде всего, Италии и Польши. Повторяются имена, облик, портреты (одно из имён – Аталия: гр. *athalia* – бессмертная). Они неизменно похожи на портрет, называемый Мадонна с птицей или Мадонна со зверем, потому что на обнажённом плече красавицы сидит птица с крысиной мордой. И если очередная красавица гибнет в России, то портрет не только оставляет вечным образ, побуждая искать подобие в реальности, но и оживает в фантасмагорической реальности, уязвляя людей, утрачивающих ориентиры в национальном хаосе.

Постмодернистская идея неразличения реальности и текстов в романе Буйды получает внятную мотивацию: мифологизация мечты, идеала, воплощённого в искусстве, – свойство русского национального подсознания, русского влечения от реальности к утопии, от наличествующего к существующему в желаниях и разуме. Как в истории России периодически возникает насильственное преобразование жизни не по природному хаосу, а по проекту властителя, так и во влечении к женщине европейской культуры проявляется стремление к неземной любви, к преодолению телесности, тварности, подверженности амбивалентным инстинктам. Испытать возвышающее чувство любви легче к существу иного мира; в нём предполагается найти тот строй души, который не найден в реальности, обрести те знания, которые не даёт национальный мир. Красота, иной язык, иные манеры намекают на иное знание, и оно обретается в Европе, а не на Востоке, то есть не в мистике трансцендентного, а в разуме, дающем власть над реальностью. Наряду с красавицей и её портретом, мистической иконой языческой красоты, русские князья привозят и вечный двигатель,

и идеи активного подчинения реальности – философские и научные знания. Так русская духовная элита пытается преодолеть низкую материальность жизни, её рождение из природной матери, отождествляющей человека с животными, а не Богом. В одном из мифов Чёрное озеро порождает племя русалок и свиней, род Холупьевых, с которым смешивается род Осорьиных, и бастарды вновь и вновь возрождают архаическую физиологическую природу человека, ведущую к хтоническому миру. В другом мифе род Осорьиных происходит от шестигрудой воительницы, сотворившей сына и совокуплением с ним продолжившей род; ещё и поэтому род Осорьиных, стремясь преодолеть инцест, родовую замкнутость, тяготеет к иной красоте.

Буйда поляризует два мифа о женщине, два представления о сущности любви к женщине: физиологическое влечение как действие телесных инстинктов и эротическое душевное влечение к блаженству, чувственному наслаждению, в котором преодолевается материальность. Как правило, такое влечение временно, ниспадение в хаос телесного обладания воспринимается как доказательство обманности красоты, убеждает в миражности идеала и погружает искателя идеальной любви в социального насильника, отвергающего этические табу, в убийцу, в тирана, а женщина демонизируется, возрождая мифологическое восприятие чужого как враждебного и искусительного, как причину греха.

Именно к моменту распада родового сознания, к моменту рождения русской государственности Буйда относит первую встречу русских с полячкой. До этого внутри национального мира обнаруживалась женщина-идеал: такова легенда о любви к Улите князей из времени Киевской Руси. В XV веке посланные в Литву Иваном Грозным убийцы Курбского оказались под властью западной красоты, они привезли из замка, где скрывался Курбский, прекрасную Дебору, польскую еврейку. Смешение кровей знаково, как и имя (др.-евр. „пчела”): польская пространственная срединность истолковывается как условие совмещения разных культур, польское стало отождествляться с западным и общечеловеческим; а семантика пчелы указывает на антиномии сладости и боли, незащищённости и самодостаточности.

Красота сменила животный инстинкт совокупления с женщиной на эротическое поклонение перед красотой, но и возвышенное отношение связано со стремлением к обладанию, что приводит к насилию, к уничтожению и соперника, и самой красоты. Дебора стала причиной распри и гибели братьев Бориса и Глеба Осорьиных: они не могли

распорядиться правом на обладание, и губят не только друг друга, но и причину их распри – Дебору. Встреча с Деборой приводит к распаду рода на западную и восточную ветви, но в русской, восточной ветви вновь возникает томление по западной красоте. Знаком этого и символом магической притягательности женщины другого мира остался портрет Деборы написанный в стиле иконы *Богоматерь с птицей*.

Новая встреча русского с полькой произошла в XVIII веке, когда молодой царь Пётр послал в Европу за „лучшими в мире сновидениями" (то есть за новыми историческими идеалами-мифами) просвящённого русского дворянина, и Осорьин-Роща в Италии встречается с изображением женщины из знатного польского рода Вишневецких-Раубич.

Судьба Амалии Вишневецкой свидетельствует о том, что стремление к высшему, сопряжённое с желанием рационалистического познания, проверки, испытания, приводит к отвержению этических границ. Целомудренная в развращённой куртуазной среде и недоступной для денег и знатности Амалия отдалась нетитулованному художнику, способному показывать ей её собственный образ, её сущность. Но познав сладость плотских наслаждений, она стала безудержной в погоне за новыми степенями наслаждения, её не останавливают страдания художника: „Я готова отдаться дьяволу, если ему удастся дать мне величайшее блаженство"[8] [2; с. 122]. На портрете красавицы художник изобразил власть неуёмной души над прекрасным телом, заставляющую отвергать испытанное наслаждение ради новых: он нарисовал особыми красками безобразную птицу на прекрасном плече женщины, и птица эта мистическим образом слетает с картины и клюёт. Птица обнаруживала греховность страстей красавицы, и это знание о грехе стало приносить боль: „Она не могла смириться с тем, что где-то существует её изображение с чудовищем, которое стало прилетать в её сны, превращая их в кошмары" [2; с. 123]. Так искусство открыло противоречивость души, нераздельности наслаждения и страдания, знание о расплате за любой выбор: „Вы же хотели встретиться с дьяволом. Тогда почему же вы полагали, что дьявол – это наслаждение?". Чтобы Амалия не уничтожила портрет, художник спрятал полотно, и его убили, но путь к наслаждениям прервался для Амалии: поклонники оставили её, она умерла в одиночестве, мучимая кошмарами.

---

[8] Ю. Буйда, *Борис и Глеб*, "Знамя" 1997, № 1-2. Дале указываются номер журнала и страница.

Искусство проявило тайну души, искусство остановило зло, но оно же и спровоцировало новую тягу к тайне, к познанию блаженства, пусть и дьявольского. Картина была обнаружена в пелёнках дочери Амалии, Юлии. Произвела подавляющее впечатление на Осорьина-Рощу, который попытался тайно увезти в Россию дочь Амалии, Юлию, и губит её, пряча от погони. Портрет красавицы со зверьком остаётся, так как неистребима заворожённость Осорьиных тайной любовного чувства, отношением к любви как к предмету познания, эксперимента, испытания. Любовная страсть в роду Осорьиных обрела свойство не инстинкта, а инструмента познания человеком собственной природы, этических установлений, она стала рефлексируемым чувством, приносящим не только наслаждение, но и страдание от осознания антиномичности телесного и духовного в любви.

Третья встреча Осорьиных с европейской женщины происходит в 1917 году, когда снова возникает попытка вывести природно-телесную жизнь нации в телеологический линейный прогресс, в утопический мир гармонии и духа. Снова за обладание женщиной столкнулись два брата Осорьины, и Амалия, спасшаяся от расправы красногвардейцев на Чёрном озере, в родовом поместье Осорьиных, продолжила род, но была убита в 1929 году. С её смертью прерывается познание женщины как носительницы либо телесной сущности жизни, либо духовной сущности красоты. Сыновья Амалии оказываются во власти либо поиска Бога (священник Глеб, оказавшийся в советских лагерях), либо в служении социальной утопии по созданию нового человека в новой цивилизации (Борис, охраняющий секретный Объект). Интимное перестаёт быть средством познания сущности человека, и физиология, и чувственные ценности принимаются за маргинальные.

Коллизии, связанные с встречей польки и русского, безусловно, требуют большего контекста исследования, но даже упоминаемые нами произведения русских писателей открывают многослойную семантику сюжетных ситуаций встречи, дают возможность выйти за пределы психологической и социальной интерпретации текстов, обнаруживают изменения в картине мира, контрапункт магистральных тенденций развития русской прозы второй половины XX века.

Streszczenie

Modyfikacja semantyki wątku spotkania Rosjanina i Polki w rosyjskiej prozie drugiej połowy XX wieku

W artykule rozpatruje się ewolucję opisania spotkania-miłości Rosjanina i Polki jak metaforę wyboru socjalnego, narodowościowego i egzystencjalnego. Zostają ujawnione zmiany koncepcji człowieka i mapy świata na materiale prozy rosyjskiej drugiej połowy XX wieku (*Zosia* W. Bogomołowa, *Warszawska melodia* L. Zorina, *Łunin lub Śmierć Żaka* E. Radzińskiego, *Wędrówki dyletantów* B. Okudżawy, *Korowód* A. Utkina, *Borys i Gleb* J. Bujdy).

Summary

Changing semantics of the plot-situation „a Russian and a Pole's encounter" in the Russian prose of the second half of the XXth century

The article explores the change of the representation of the Russian and the Pole's encounter and love as the metaphor of the social, national and existential choice.

The author reveals how the conception of man and the picture of the world changes on the example of the Russian Prose of the second half of the XXth Century (V. Bogomolov's *Zosia*, L. Zorin's *The Warsaw's Melody*, E. Radzinski's *Lunin, or Jack's Death*, B. Okudzhava's *The Travel of Dilettanti*, A. Utkin's *Round Dance* (*Khorovod*), J. Bujda's *Boris and Gleb*).

ISSN 1427-549X

Małgorzata Semczuk
Warszawa

Teatralna „moda na Rosję". Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)

Rok 1989 wyznaczył w polsko-rosyjskich kontaktach kulturalnych znaczącą cezurę – skończyły się czasy, kiedy o tym, co czytać, wydawać i oglądać, decydowały względy polityczne. Przestała obowiązywać cenzura decydująca o państwowej polityce wydawniczej.

Sytuacja ta miała też swoje negatywne konsekwencje – trzeba było „odreagować" minione lata, odwrócono się zatem od rosyjskiej literatury i kultury, nie wydawano książek pisarzy rosyjskich, nie organizowano wystaw rosyjskiej plastyki. Rosja na polskiej scenie kulturalnej była niemal nieobecna. Niemal – albowiem sytuacja ta nie dotyczyła jednej z dziedzin kultury: teatru. „Do 1989 roku widzowie mogli oglądać tylko te z utworów współczesnej dramaturgii rosyjskiej, które zostały zaakceptowane przez cenzurę. Docierały do nas zatem sztuki »prawomyślne«, niewiele mające wspólnego z problemami i życiem ludzi w Rosji. Jeśli ukazywały obraz rzeczywistości, to wygładzony i bezkonfliktowy. Jeżeli coś krytykowały, to była to krytyka »słuszna i budująca«"[1] – pisał jeden z krytyków teatralnych. I nie miał racji. Właśnie teatr był bowiem – i jest do dziś – tą dziedziną sztuki, w której „alergia" na Rosję nie obowiązywała nigdy. Nie dotyczyło to wyłącznie dramaturgii klasycznej, ale także współczesnej. Być może wynikało to z przeświadczenia władz, że teatr jest sztuką elitarną i nie wywiera znaczącego wpływu na szeroką publiczność? Trudno dziś rozstrzygać ówczesne decyzje i dylematy. Ważne, iż współczesna dramaturgia rosyjska obecna była na polskich scenach teatralnych nieprzerwanie i – co najważniejsze – cieszyła się ogromną popularnością wśród polskich widzów[2].

A jednak i w tej dziedzinie rok 1989 coś zmienił – zapewnił reżyserom i aktorom swobodę twórczą i pozwolił na całkowicie dowolny, nieskrępowany

[1] A. Żurowski *Po tamtej stronie, między obyczajowością a przypowieścią*, „Wiadomości Kulturalne" z 22 kwietnia 1995.

[2] Dość wspomnieć przedstawienie *Ławeczki* Aleksandra Gelmana w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1986) w reż. Macieja Wojtyszki, ze scenografią Allana i Wiesławy Starskich, gdzie wspaniałe kreacje aktorskie stworzyli Janusz Gajos i Joanna Żółkowska. Po dwóch latach – właśnie z uwagi na swą popularność – przedstawienie zostało zarejestrowane przez Teatr TV.

wybór tekstów prezentowanych na deskach scenicznych. Prawdziwy przełom nastąpił jednak mniej więcej na początku nowego stulecia. Od roku 2001 obserwujemy rzeczywistą teatralną „modę na Rosję" – teatry niemal prześcigają się w prezentowaniu utworów rosyjskich dramaturgów średniego i młodego pokolenia. Swoboda w doborze repertuaru to tylko jedna z przyczyn. Istotniejsze są dwie inne: na widowni zasiadło nowe pokolenie widzów, nieobciążone (historycznie i politycznie) niechęcią do rosyjskiej kultury, a ponadto – a może przede wszystkim – w Rosji pojawili się dramaturdzy, którzy poruszają w swoich utworach tematy uniwersalne, tak w skali ogólnej, jak i charakterystyczne dla przemian wciąż dokonujących się w środkowo-wschodniej części Europy, przemian okresu transformacji.

Po roku 1989 na polskich scenach obecne są cztery pokolenia współczesnych dramaturgów rosyjskich[3]. Niezmienną popularnością cieszą się twórcy tzw. starszego pokolenia[4], urodzeni w latach 30. XX wieku, a wśród nich przede wszystkim Aleksander Gelman, Aleksander Wampiłow i Grigorij Gorin.

Aleksander Gelman (ur. 1933) największe tryumfy święcił na polskich scenach w latach 70. i 80.; dość wspomnieć, iż jego *Protokół z pewnego zebrania partyjnego* (1974) wystawiany był 15 razy. Z perspektywy czasu dla polskiego widza Gelman pozostał jednak przede wszystkim autorem *Ławeczki* (1983), kameralnego dramatu psychologiczno-obyczajowego, który po 1989 roku miał pięć realizacji scenicznych. Najciekawszą spośród nich wydaje się inscenizacja z 1998 roku[5], w której tekst Gelmana połączono z utworem amerykańskiego autora Edwarda Albeego *Opowiadania o ZOO.* Miejscem akcji obu historii jest parkowa ławka – z tym, że o ile u Gelmana to miejsce erotyczno-psychologicznego spotkania mężczyzny i kobiety (spotkania niepozbawionego nuty humorystycznej), u Albeego w nowojorskim Central Parku spotykają się dwaj mężczyźni: biznesmen pozujący na intelektualistę i ubogi aspołeczny nihilista, którzy podejmują wyrafinowaną grę psychologiczną, walcząc o dominację. Wartością tego przedstawienia był „pomysł zagrania na jednej ławce dwu sztuk z dwu biegunów świata – Rosji i Ameryki. I pokazania, że są o tym samym". Porównując obie historie, reżyser dążył do pokazania, iż „[...] leżymy gdzieś między Rosją a Ameryką"[6], a relacje międzyludzkie – oparte na emocjach i manipulacji psychologicznej – są wszędzie takie same.

---

[3] Mówiąc o dramaturgii współczesnej, mam na myśli tych pisarzy, którzy debiutowali nie wcześniej niż w latach 70. ubiegłego wieku.

[4] Por. W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995.

[5] Teatr im. Horzycy w Toruniu, reż. Andrzej Bubień (premiera 19 czerwca 1998).

[6] A. Churski, *Ławka obcych ludzi*, „Nowości" z 25 września 1998.

Podobnie jak Gelman, Aleksander Wampiłow (1937–1972) największą popularnością cieszył się w Polsce w latach 70. i 80. Ale i ostatnio jego utwory nierzadko goszczą na deskach teatralnych. Dla inscenizatorów atrakcyjna jest przede wszystkim uniwersalna, psychologiczna tematyka, pozwalająca na stworzenie wyrazistych osobowości scenicznych. Tak, jak stało się to w telewizyjnym przedstawieniu *Polowanie na kaczki* z roku 1991 w reżyserii Andrzeja Maja, w którym Zbigniew Zamachowski, grający głównego bohatera – Ziłowa „zagrał człowieka, będącego połączeniem konformisty z tzw. młodym gniewnym; jest pogrążonym w alkoholu degeneratem i rozpustnikiem, a zarazem człowiekiem wręcz rozbrajającym swą dziecięcą naiwnością; jest cynikiem, a jednocześnie marzycielem. Ale przede wszystkim Ziłow cierpi. I jest to cierpienie prawdziwe […]"[7]. Akcja utworu toczy się w dwóch planach: w rzeczywistości przedstawionej oraz wizjach i retrospekcjach młodego inżyniera z prowincjonalnego miasteczka. Jest to więc, najkrócej mówiąc, dramat o niemożności poradzenia sobie z życiem i ucieczce od realnych problemów w świat używek i marzeń.

Trzecim najpopularniejszym dramaturgiem starszego pokolenia jest Grigorij Gorin (ur. 1940), który polskiej publiczności teatralnej[8] dał się poznać w połowie lat 70. jako autor sztuki *Zapomnieć o Herostratesie*, będącej intelektualną, wyrafinowaną i nader współczesną grą z mitami. W omawianym okresie ogromnym powodzeniem cieszyła się jednak inna sztuka – *Kto jest kto?*, w reżyserii Stanisława Zajączkowskiego z Gabrielą Kownacką i Jerzym Stuhrem w rolach głównych, emitowana w Teatrze Telewizji 1 października 1994 roku. To gorzka komedia o człowieku, który w dniu swoich czterdziestych urodzin uświadamia sobie, jak niewiele zawdzięcza w życiu własnym działaniom i jak – wbrew dotychczasowemu przeświadczeniu – uzależniony jest od pomocy i wpływu innych ludzi (przede wszystkim rodziny, której dotąd nie doceniał).

Wspomnieć należy o jednej jeszcze, dość specyficznej sztuce Gorina pt. *Kadisz*, osnutej na motywach pisarstwa Szolema Alejchema. Akcja tego utworu rozgrywa się w wiosce na Ukrainie na początku XX wieku i opowiada o utraconym raju Europy Środkowej – wielonarodowej i wielokulturowej ojczyźnie zniszczonej przez totalitaryzmy i nacjonalizmy. Po dramat ten sięgnął Remigiusz Brzyk, wystawiając go na deskach Teatru Nowego w Łodzi (premiera: 12 stycznia 2002). Reżyser starał się uogólnić temat, zmienił nawet rozpoczynające utwór zdanie: „Rosjanie, Ukraińcy i Żydzi mieszkali w Anatewce od zawsze" na „Chrześcijanie i żydzi mieszkali w Anatewce od zawsze". Nie mógł postąpić inaczej, bo

[7] T. Stankiewicz-Podhorecka, *Człowiek z pogranicza*, „Życie Warszawy" z 1 stycznia 1992.

[8] G. Gorin, *Zapomnieć o Herostratesie.* Teatr Nowy w Warszawie, reż. Mariusz Dmochowski. Premiera: 29 listopada 1975.

„po Jedwabnem nostalgiczne historie o żydowskich sztetł, czyli małych miasteczkach, w których żyli w harmonii Żydzi, Rosjanie, Ukraińcy i Polacy, nie są już takie same. Jeśli warto je jeszcze raz opowiedzieć, to tylko w kontekście tego, co w łomżyńskim miasteczku sąsiedzi uczynili sąsiadom”[9]. W spektaklu tym mamy więc żydowskie mądrości, specyficzny humor, ale i dramaty, wszak choć wszyscy żyją razem, to – jak mówi główny bohater – „umierać każdy chodzi na swój cmentarz”.

Po 1989 roku na polskie sceny wkroczyło następne pokolenie rosyjskich dramaturgów – twórcy, których co prawda pierwsze artystyczne próby i debiuty przypadły na drugą połowę lat 70., ale właściwie zaistnieli w latach 80. XX wieku. Określani byli jako „nowa fala”, „młoda dramaturgia”, „nurt postwampiłowski”[10]. Wymienić tu można wiele nazwisk, ale z punktu widzenia polskiego widza, najważniejsze są dwa: Siemiona Złotnikowa i Aleksandra Galina, albowiem to właśnie ich teksty najczęściej gościły na naszych scenach.

Siemion Złotnikow (ur. 1945) swą popularność zawdzięcza głównie sztukom *Przyszedł mężczyzna do kobiety* i *Odchodził mężczyzna od kobiety*, tworzącym swoisty dyptyk psychologiczny[11]. Obie sztuki wyreżyserował – w odstępie kilku lat – Tomasz Zygadło, w głównej roli kobiecej obsadzając tę samą aktorkę: Annę Seniuk[12]. Tematem obu sztuk nie jest relacja młodość-starość, ale nieatrakcyjne z pozoru zagadnienie dojrzałość-starość. W pierwszej sztuce spotykają się ludzie „po przejściach”, doświadczeni przez życie, ale wciąż mający nadzieję na znalezienie kogoś bliskiego. Problemem staje się jednak dostosowanie do tego drugiego człowieka i okazanie mu uczucia. Druga sztuka z kolei ukazuje (tę samą?) parę małżeńską u schyłku życia. To ludzie starzy, schorowani, którzy przeżyli wspólnie wiele lat. I w tym momencie mąż chce opuścić swoją żonę – dochodzi bowiem do wniosku, iż całe ich życie było kłamstwem, nie opierało się na prawdziwym uczuciu. W obu przedstawieniach przejmujące kreacje stworzyli Anna Seniuk i Jan Peszek: „Te role są jakby dla nich napisane” – pisał recenzent o pierwszym spektaklu[13].

Kolejny „nowofalowiec” to Aleksander Galin (ur. 1947). Ma on w swoim dorobku wiele dramatów, które cieszyły się – także w Polsce – dużą popularnością.

---

[9] R. Pawłowski, *Prapremiera sztuki „Kadisz” w Teatrze Nowym*, „Gazeta Wyborcza” z 15 stycznia 2002.

[10] Por.: W. Piłat, op. cit.

[11] Szkoda, iż żaden z reżyserów nie pokusił się dotąd na połączenie obu sztuk – mogłoby to dać ciekawy efekt.

[12] S. Złotnikow, *Przyszedł mężczyzna do kobiety*, reż. Tomasz Zygadło, Teatr TV, premiera: 14 września 1992; S. Złotnikow, *Odchodził mężczyzna od kobiety,* reż. Tomasz Zygadło, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera: 11 października 1997.

[13] Por.: J. Lutomski, *Śmiech i smutek samotności*, „Rzeczpospolita” z 11 września 1992.

Po roku 1989 polski teatr zainteresował się szczególnie jednym z nich, zatytułowanym *Gwiazdy na porannym niebie*, w warstwie fabularnej podejmującym temat prostytutek zesłanych z Moskwy na prowincję na czas trwania olimpiady 1980 roku. Narkomani, przestępcy, mafia, prostytutki – jednym słowem ludzie z marginesu – to temat częsty w literaturze rosyjskiej lat 80. XX wieku. Dramat Galina dobrze wpisywał się w tę tendencję, gdyż „ludzie zmęczeni kłamstwami czasów poststalinowskich ze zdwojoną siłą zapragnęli prawdy o człowieku, choćby i najbrutalniejszej"[14]. Z wielu polskich realizacji tego dramatu na wyróżnienie zasługują dwie. Pierwszej dokonał, na co dzień pracujący w Teatrze im. Gorkiego w Mińsku, Walerij Masluk w krakowskim Teatrze STU (premiera: 27 października 1989). W wielu wywiadach reżyser podkreślał, iż chciał zrobić spektakl nie tyle o prostytutkach, ile o ludziach i o tym, by jeden człowiek „nie gasił gwiazdy" w duszy drugiego człowieka. Niezwykle pochlebne recenzje krytyków i widzów świadczyły o tym, iż zamysł reżyserski się powiódł. Pół roku później po ten sam tekst sięgnął Jarosław Kilian w warszawskim Teatrze Studio (premiera: 1 kwietnia 1990). On także poszedł drogą uniwersalnego odczytania dramatu i starał się nadać mu wymiar ogólnoludzki, przedstawiając los ludzi społecznie odrzuconych, egzystujących na obrzeżach społeczeństwa; ludzi, z którymi to społeczeństwo może zrobić, co chce. Koncepcję reżyserską znakomicie wspomogła oszczędna, minimalistyczna scenografia Krystyny Kelner (kilka żelaznych ustawionych piętrowo łóżek i szafek) oraz delikatna muzyka Ireny Kluk-Drozdowskiej.

W połowie lat 80. na rosyjską scenę dramaturgiczną wkracza nowe pokolenie autorów, dla których stalinizm jest zamierzchłą przeszłością. I chociaż dorastali w komunizmie, to czują wyraźnie powiew zmian. Zaczyna się pierestrojka, pierwsza od lat autentyczna szansa na zmiany – i to nie tylko w gospodarce, ale i kulturze: wolno już np. wydawać Sołżenicyna, likwidacji ulega instytucja cenzury (1986), wkrótce pojawi się ustawa o wolności sumienia (1990) przywracająca m.in. należne miejsce religii. Młodzi twórcy widzą w tym wszystkim ogromna szansę dla siebie, szansę na odcięcie się od radzieckiej przeszłości i poruszanie nowych tematów.

Polski teatr odkrywa to nowe pokolenie już w latach 90., ale bardzo nieśmiało. Jednym z pierwszych autorów, którego sztuki goszczą na naszych deskach, jest Oleg Juriew (ur. 1958). W roku 1993 Teatr TV prezentuje jego sztukę *Miriam* w reżyserii Romana Załuskiego (25 stycznia 1993). Jest to przypowieść o żydowskiej dziewczynie, której dom w czasie rewolucji październikowej nawiedzają przedstawiciele zwalczających się stron: biały oficer, potem samodzielnie

[14] M. Wiktor, *Teatr społecznego marginesu*, „Odgłosy" z 28 stycznia 1990.

działający watażka, wreszcie – bolszewicki komisarz. Wszyscy podrywają Miriam, ale ona sprytnie im się wymyka, na każdego znajdując sposób. Ratuje swych nieproszonych gości z opresji, chowając ich w szafie. W telewizyjnej inscenizacji w tytułową postać wcieliła się Joanna Szczepkowska, po mistrzowsku łącząc elementy tragizmu postaci i komizmu sytuacji.

Rok później (23 listopada 1994) ten sam reżyser pokazuje w Teatrze TV kolejną sztukę Juriewa pt. *Mały pogrom w bufecie kolejowym*. Akcja dzieje się na małej stacji kolejowej gdzieś na rubieżach Rosji na początku XX wieku. Prowadząca bufet kolejowy żydowska rodzina zabija czas, przygotowując amatorskie przedstawienie komedii biblijnej. Gdy wszystko jest już gotowe, przychodzi delegacja miejscowej ludności, zapowiadając pogrom. Chcąc odsunąć niebezpieczeństwo, rodzina zaczyna odgrywać spektakl. Ale w kulminacyjnym momencie okazuje się, że to wszystko jest teatralną fikcją: w prowincjonalnym teatrzyku trwa próba tragedii żydowskiej. To nie koniec dramaturgicznych zawiłości sztuki – szkatułkowa kompozycja ujawnia jeszcze jedną warstwę... W miarę rozwoju akcji widza wciągać zaczyna coraz bardziej ta gra konwencjami i stylami, poparta znakomitym aktorstwem, przede wszystkim Zdzisława Wardejna, który „gra Żyda z całym sztafażem charakteryzacji, gestyki, melodyki frazy, a równocześnie bez naiwnej identyfikacji – z subtelnym dystansem i zachowaniem własnej aktorskiej tożsamości”[15].

Na kolejne polskie wystawienia sztuk rówieśników Juriewa przyszło nam jednak poczekać do początku obecnego stulecia, kiedy to nasza scena odkryła Nikołaja Koladę (ur. 1957). Nie było to odkrycie przypadkowe. W początkach roku 2001 Teatr Polski w Poznaniu zorganizował przegląd „Nowa dramaturgia rosyjska”, na którym czytano różne sztuki współczesnych autorów. Śmiało można powiedzieć, iż było to wydarzenie przełomowe. Od tego momentu rosyjska dramaturgia coraz częściej pojawiała się w repertuarze teatrów, zaczęła być „modna”. Okazało się, że nasi sąsiedzi mają do zaoferowania coś nowego, interesującego i uniwersalnego, a jednocześnie bliskiego polskim doświadczeniom. „Pierwsza od lat rosyjska sztuka współczesna na polskiej scenie pokazuje – pisał w recenzji po prapremierze *Martwej królewny* Kolady Roman Pawłowski – że z naszymi problemami wciąż nam bliżej do Jekaterynburga niż do Berlina”[16].

Martwa królewna, prezentowana w poznańskim Teatrze Polskim w reżyserii Pawła Szkotaka (premiera: 10 listopada 2001) to dramat o beznadziei życia w pro-

[15] A. Żurowski, *Groński i Wardejn, czyli zawodowcy*, „Wiadomości Kulturalne” z 11 grudnia 1994.

[16] R. Pawłowski, *Pierwsza od lat*, „Gazeta Wyborcza” z 21 listopada 2001.

wincjonalnym miasteczku. Główna bohaterka, Rimma, jest lekarką w lecznicy weterynaryjnej; w dzień zabija prądem bezpańskie psy, nocami upija się z miejscowymi żulami. Resztki człowieczeństwa zachowuje w marzeniach – zna na pamięć bajkę Puszkina o śpiącej królewnie i podświadomie czeka na swojego królewicza. „Kolada portretuje swoich bohaterów w sytuacjach beznadziejnych, zamyka ich w egzystencjalnej pułapce kalectwa, prowincji, obłędu. Ich aktywność jest uporczywym biciem głową o mur w poszukiwaniu wyjścia, którego nie ma" – pisał jeden z recenzentów[17]. Piotr Łazarkiewicz w 2004 roku adaptował *Martwą królewnę* dla Teatru TV, obsadzając w roli głównej Marię Peszek.

Merylin Mongoł – do dziś najpopularniejsza (10 wystawień) sztuka Kolady – po raz pierwszy pokazana została w Teatrze TV 7 kwietnia 2002 w reżyserii Izabeli Cywińskiej. Podobnie jak w *Martwej królewnie*, i tu akcja rozgrywa się w małym rosyjskim miasteczku. Bohaterowie przeżywają dramat straconych złudzeń, rozczarowania światem, braku perspektyw. Znów mamy atmosferę wszechogarniającej beznadziei. Polski tytuł nie oddaje wiernie oryginału *Murlin Murło* – który stanowi połączenie imienia Marilyn i wyrazu *murło*, tj. gęba. Taki przydomek nosi główna bohaterka. Chcąc urealnić i uwiarygodnić tekst, Cywińska nakręciła swój spektakl w przeznaczonym do rozbiórki domu na warszawskim Mokotowie: „W gruncie rzeczy jest to zwyczajna melina – mówiła reżyserka – z odrapanymi ścianami, niereperowanymi od lat drzwiami"[18]. W tej sztuce niewiele dzieje się w sferze akcji, ale bardzo dużo w sferze uczuć. Aktorzy rzadko mają możliwość grania tak silnych i skrajnych emocji. Może to właśnie jest powodem tak dużej scenicznej popularności tego utworu. Widać też wyraźnie, jak niewiele rosyjska prowincja różni się od naszych popegeerowskich wsi i miasteczek.

Trzecią ze znanych polskiemu widzowi sztuk Kolady jest *Gąska*, która swą prapremierę (18 września 2004) miała w Teatrze Polskim w Poznaniu w reżyserii Kariny Piwowarskiej. W odróżnieniu od innych wystawianych u nas utworów tego autora jest to komedia o tym, jak młoda dziewczyna zawraca w głowie dwóm starzejącym się mężczyznom, co wywołuje wściekłość ich żon. Ale Kolada nie byłby sobą, gdyby akcji znów nie umieścił w jakimś – jak celnie ujęła to jedna z recenzentek – „Zabitodechowsku"[19]. I gdyby znów, choć tym razem pod pozorem farsy, nie ukazał beznadziei prowincjonalnego życia.

W ciągu ostatnich kilku lat w polskich teatrach aż 15 razy prezentowano utwory Nikołaja Kolady. Co sprawia, że tak lubią je reżyserzy, aktorzy i widzowie, choć

---

[17] (js), *Pod dnem*, „Polityka" 2001, nr 47.
[18] M. Piwowar, *Diabeł i Pan Bóg*, „Rzeczpospolita" z 11 stycznia 2002.
[19] Por. A. Celeda, *Gąska na uwięzi*, „Polityka" z 7 października 2004.

przecież nie tchną one optymizmem? Piotr Łazarkiewicz tak wyjaśniał ten fenomen: „jego utwory skomponowane są klasycznie: mają początek, rozwinięcie i puentę. Mimo że współczesny teatr zanegował opowiadanie historii jako chwytu rodem ze starego teatru, widzę, że ludzie tęsknią za dramatami, które mają wyraźny ciąg fabularny. To, co Kolada proponuje widzowi, to kawałek prawdziwego życia, do bólu realnego. A z drugiej strony w jego sztukach jest też coś dla mnie ogromnie ważnego – ukryty przebieg metafizyczny”[20]. A Halina Mazurek dodaje: „Koladę [...] interesuje miejsce człowieka pośród innych ludzi, cel i sens jego istnienia w »naszych czasach« [...]. Ich bohaterami są zwykli ludzie, lokatorzy mieszkań komunalnych [...]. Najczęściej są to ludzie, którym nie udało się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Żyją więc po staremu, nie licząc na odmianę losu, ale rozpaczliwie poszukując bratniej duszy, miłości, przyjaźni i zrozumienia”[21].

Spośród rówieśników Kolady wspomnieć należy jedno jeszcze nazwisko – Michaiła Ugarowa (ur. 1956). W Polsce doczekał się on jednej zaledwie inscenizacji, ale jest to pozycja tak znacząca, że nie można jej pominąć. Chodzi o sztukę *Śmierć Ilji Iljicza*, która otrzymała od autora sceniczny tytuł *Obłom-off.* W warszawskim Teatrze Dramatycznym wyreżyserował ją w 2005 roku Andrzej Domalik.

Ugarow stworzył współczesną wersję dramatyczną XIX-wiecznej powieści Gonczarowa *Obłomow.* To opowieść o człowieku, który nie akceptuje obecnej rzeczywistości, czyli mówiąc kolokwialnie, jest „na offie”, odmawia bowiem uczestnictwa w „wyścigu szczurów” i izoluje się od świata. Nie słucha rad znajomych, którzy namawiają go do jakiejkolwiek życiowej aktywności. Domalik adresuje swój spektakl przede wszystkim do młodej widowni, po to, aby sprowokować ją do refleksji – służy temu rapujący sposób narracji służącego Zachara (Krzysztof Ogłoza) i wygląd głównego bohatera (Maciej Stuhr). Nie każdemu odpowiada współczesny świat, ale postawa totalnej odmowy do niczego nie prowadzi. „Jego *ideą fixe* – mówi o granej przez siebie postaci Stuhr – jest dotarcie do tego, co nazywa prawdziwym człowieczeństwem i prawdziwym życiem. Uważa, że przeszkodą do takiego życia jest zbyt mocne angażowanie się w świat zewnętrzny: praca, czytanie gazet [...]”[22]. Sztuka utrzymuje się w repertuarze do dziś, co świadczy o tym, iż reżyserska interpretacja trafiła w gusta widowni.

Jak wcześniej wspomniano, wraz z początkiem nowego stulecia znacznie wzrosło zainteresowanie nową dramaturgią rosyjską, także tą najmłodszą. Na

---

[20] *Rosyjskie laboratorium duszy.* Rozmowa Doroty Wyżyńskiej z Piotrem Łazarkiewiczem, „Gazeta Telewizyjna”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 19–25 marca 2004.

[21] H. Mazurek, *Znaleźć się w Lorrach. O bohaterach sztuk Nikołaja Kolady*, [w:] *Od symbolizmu do postmodernizmu. Szkice o literaturze rosyjskiej*, pod red. P. Fasta i B. Stepczyńskiej, Katowice 1999.

[22] M. Stuhr, *Grać zbędnego człowieka*, „Polityka” z 9 maja 2005.

deskach naszych teatrów coraz częściej goszczą sztuki twórców urodzonych w latach 70., których dzieciństwo przypadło na czasy pierestrojki i którzy komunizmu ani tzw. realnego socjalizmu już nie pamiętają. To pokolenie o zupełnie innych doświadczeniach, a zatem i inne tematy poruszają w swoich utworach. O większości z nich mówi się „dramaturgia syberyjska", albowiem w „Jekaterynburskim Instytucie Teatralnym Kolada prowadzi klasę dramatu, uznawaną przez najbardziej nawet zawistnych konkurentów za kuźnię dramaturgicznych talentów"[23]. Wielu tych najmłodszych jest zatem uczniami Kolady, jak choćby Sigariew czy bracia Priesniakow. Ale nie wszyscy – Maksym Kuroczkin urodził się w Kijowie i jest absolwentem moskiewskiego Instytutu Literackiego im. Gorkiego.

Warszawski Teatr Współczesny wystawił w 2005 roku sztukę Kuroczkina (ur. 1970) *Transfer* w reżyserii Macieja Englerta. Jest to groteskowa komedia o wędrówce znudzonego czterdziestolatka z wizytą do nieżyjącego od kilku lat ojca, który obecnie mieszka w... piekle. W tę niesamowitą podróż główny bohater Curikow wybiera się jak na wycieczkę, mając nadzieję na choć chwilowe oderwanie się od nudnej codzienności. W trakcie drogi, obfitującej co prawda w nieprzewidziane sytuacje i niespodzianki, okazuje się, iż właściwie nic nie jest takie, jak się z pozoru wydaje, a samo piekło bywa momentami lepsze od ziemi. Maksym Kuroczkin „wybrał proste, wydawałoby się, rozwiązanie – piekło to odpowiednik ziemi. I umieścił je w zasięgu ręki. Obie rzeczywistości różnią się zaledwie atmosferą i może skalą interesów obmyślanych przez ich mieszkańców"[24] .

Na scenie kameralnej poznańskiego Teatru Polskiego miała miejsce polska prapremiera (14 czerwca 2003) dramatu *Terroryzm* braci Priesniakow – Olega (ur. 1969) i Władimira (ur. 1974) – w reżyserii Pawła Łysaka. W założeniu autorskim jest to czarna komedia o tym, że terroryzm nie jest dziełem zdegenerowanych fanatyków religijnych, ale ludzi podobnych do każdego z nas. Jednocześnie bracia Priesniakow wskazują na różne problemy współczesnego świata: zanik wartości moralnych, rozpad więzi społecznych, brak szacunku dla starszych.

Nieco starszy, ale również utożsamiany z najmłodszym pokoleniem, jest mało znany w Polsce Konstantin Kostenko (ur. 1967). Jego dramat *Klaustrofobia* prezentowany był w ramach cyklu „Nowa dramaturgia TR" w 2004 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości, a następnie znalazł swą realizację na Małej Scenie Teatru im. Jaracza w Łodzi (premiera: 16 kwietnia 2005, reż. Dariusz Siatkowski). Jest to obrazek z życia trzech więźniów, którzy odsiadują wyrok w jednej celi. Jak

---

[23] E. Małek, *Dramaturgia syberyjska*, [online] <www.spplodz.pl/tygiel/10_12_2006/aktual/28.htm>.

[24] K. Frankowska, *O piekle na wesoło*, TVP, emisja: 21 maja 2005.

można się domyślać, mamy tu do czynienia z nagromadzeniem wszystkich złych emocji, jakie towarzyszyć mogą ludziom skupionym na małej, zamkniętej przestrzeni. Aby przetrwać, trzeba skupić się wyłącznie na sobie – nie czuć, nie widzieć, nie słyszeć i walczyć o swoje. Gdzieś w tle pobrzmiewają echa sztuk Geneta, który szukał człowieczeństwa na samym ludzkim dnie. Ale Kostenko daje nam mało optymistyczną odpowiedź: życie jest tak koszmarne, że najlepiej nie żyć.

Równie ponurą diagnozę rzeczywistości prezentuje w swoich dramatach Wasilij Sigariew (ur. 1977). W Polsce znane są jego trzy utwory. Jako pierwszy zaprezentowano widzom *Rodzinę wampira* (Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera: 28 września 2002, reż. Paweł Szkotak), która doczekała się jeszcze jednej inscenizacji (Teatr im. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, premiera: 27 września 2003, reż. Edward Żentara). Jest to utwór przygnębiający – młody narkoman, który swoim nałogiem doprowadził rodzinę do bankructwa i ruiny moralnej, jak tytułowy wampir wysysa z najbliższych całą wolę życia i doprowadza do tego, ze zdesperowana matka ma nadzieję, iż w końcu przedawkuje i umrze. Nie mniej przygnębiająca (choć nie tak drastyczna) jest *Plastelina*, wystawiona w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w reż. Grzegorza Wiśniewskiego (premiera: 30 września 2005). Jest to utwór o trudnym dojrzewaniu 14-letniego chłopca w społeczności, która daleka jest od doskonałości. Maks spada na samo dno, zostaje zepchnięty na margines i nawet nie szuka pomocy. Reżyser wykreował świat nie tylko okrutny, ale i groteskowo-absurdalny. Człowiek jest jak plastelina – zdaje się mówić za Sigariewem – będzie taki, jak go otoczenie ulepi. „*Plastelina* to rzeczywistość pokazująca swoje groźne oblicze i weryfikująca spojrzenie młodych ludzi na to, co ich otacza, kształtuje i deprawuje emocjonalnie. To także ludzie, dla których próby zbliżenia się do drugiego człowieka kończą się upokorzeniem lub zdradą”[25].

I wreszcie trzecia, najnowsza realizacja utworu Sigariewa w Polsce, *Fantom bólu* w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku w reż. Grzegorza Chrapkiewicza (premiera 27 stycznia 2007).

Największą jednak popularnością w Polsce cieszy się obecnie Iwan Wyrypajew (ur. 1974). Jego sztuki goszczą u nas od roku 2003, a już doczekały się 15 spektakli. Jako pierwszy (premiera: 18 października 2003, reż. Agnieszka Olster) został wystawiony w gdańskim Teatrze Wybrzeże *Tlen* (w jednej z inscenizacji pod tytułem *Oxygen*). Jest to historia złożona z dziesięciu kompozycji tworzących album muzyczny *Tlen – dziesięć przykazań*. Opowiada o krwawym romansie łobuza i mordercy z Sierpuchowa z zagubioną w świecie narkotyków, przemocy i rozpadu tradycyjnych wartości inteligentką. Kluczowa dla zrozumienia

[25] W. Kowalski, *Bez litości w dorosłość*, [online] <www.teatr.dlawas.com> dostęp: 4 października 2005.

tego tekstu jest metafora tlenu – symbolizującego tu nie tylko życie, ale też wolność i swobodę. Gdy go brakuje – świat zaczyna się walić. „To opowieść o szukaniu tego, co sprawia, że chce się nam żyć. *Tlen* jest buntem przeciwko temu wszystkiemu, co nas ogranicza, jest wołaniem o to, żeby żyć pełnią życia, intensywnie. Żeby oddychać czystym tlenem. I nikogo przy tym nie ranić"[26]. A jednocześnie – jak mówi reżyserka jednego z wystawień: „jest to manifest młodego pokolenia. Jego krzyk o powrót wartości, na których opierali swe życie nasi rodzice. My je odrzucamy w imię wolności, ale okazuje się, że w ich zastępstwie mamy tylko pustkę"[27]. *Tlen* wystawiono dotąd w Polsce pięć razy.

Kolejny dramat Wyrypajewa to *Sny*, które swoją prapremierę miały w warszawskim Teatrze Rozmaitości 22 lutego 2004 roku (reż. Łukasz Kos), a później były jeszcze dwie realizacje. To metaforyczna opowieść o uzależnieniu, której bohaterowie są prześladowani przez rozpacz i strach. Nie do końca wiadomo, kiedy rozmawiają, a kiedy bredzą. Każda z postaci snuje swoją opowieść ujawniającą różne neurozy. Przedstawiony świat jest duszny, mroczny i jakby pozbawiony przyszłości. Można powiedzieć, że jest to świat bez tlenu.

I wreszcie najczęściej wystawiany *Dzień Walentego* (*Walentynki*), który swą prapremierę miał 16 kwietnia 2004 roku w Teatrze Śląskim w Katowicach (reż. Beata Dzianowicz). To utwór bardziej tradycyjny w formie, a sam autor określił go jako „swego rodzaju kontynuację dramatu Michaiła Roszczyna *Walentin i Walentina*"[28]. Roszczyn, przedstawiciel dramaturgii rosyjskiej lat 70. i 80., przedstawił w swoim utworze historię miłosnego trójkąta, stworzonego przez intrygantkę Katię. Wyrypajew opisuje dzieje Walentyny i Katii 20 lat później. Akcja utworu rozgrywa się podczas 60. urodzin Walentyny i sięga zarówno wstecz, do czasów jej młodości, jak i wprzód – do roku 2012. Ta swoista gra z czasem sprawia, iż wydarzenia obserwujemy z niezwykłej perspektywy. „Ten dziwny i pełen sprzeczności spektakl jest słodko-gorzką opowieścią o miłości. Miłość u Wyrypajewa jest niemożliwa bez cierpienia, które przynosi radość i ukojenie oraz nadaje życiu sens. Czy trzeba się z tym przesłaniem zgadzać? Niekoniecznie. Ale jednego Wyrypajewowi odmówić nie można. Talentu"[29].

Ostatnią znaną polskiemu widzowi sztuką Wyrypajewa jest *Ja*. To tekst wyjątkowy, albowiem napisany specjalnie na zamówienie toruńskiego Teatru im. W. Horzycy i tam też wystawiony (premiera: 15 maja 2005). Sam reżyser, Wiktor Ryżakow, określił ten utwór jako fantazję teatralną, nie ma tu bowiem fabuły, akcji,

---

[26] D. Wyżyńska, *Wołanie w chaosie*, „Gazeta Wyborcza" z 13 listopada 2003.

[27] I.N. Czapska, *Idzie nowe*, „Życie Warszawy" z 14 listopada 2003 (słowa Małgorzaty Bogajewskiej, która reżyserowała tę sztukę w warszawskim Teatrze Powszechnym w roku 2003).

[28] K. Kopka, *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog" 2003, nr 6.

[29] N. Zdanowa-Fijewska, *Słodko gorzka opowieść o miłości*, [online] <www.polskieradio.pl>, dostęp: 13 grudnia 2005.

konfliktu. Jest to rzecz o teatrze, tradycji, konwencjach; rzecz do refleksyjnego odbioru, a nie śledzenia perypetii bohaterów, którzy zarysowani są nader fragmentarycznie.

Utwory Iwana Wyrypajewa coraz częściej określa się mianem głosu pokolenia, generacji uważającej się przede wszystkim za Europejczyków, a dopiero potem określającej swoją tożsamość narodową – czyli tych, którzy są obecnie najliczniejszą teatralną publicznością, także w Polsce. Może stąd bierze się tak znaczna popularność tego dramaturga?

* * *

Popularyzacja współczesnej dramaturgii rosyjskiej w Polsce wskazuje na to, iż nie jest to chwilowa moda, lecz przełamane zostały wreszcie pewne stereotypy i na Rosję zaczynamy patrzeć z innej perspektywy. Dostrzegamy, jak wiele mamy ze sobą wspólnego. I mieć należy nadzieję, iż „teatralna moda na Rosję" będzie zjawiskiem trwałym.

Резюме

Театральная мода на Россию.
Современная русская драматургия на польских стенах (после 1989 года)

1989 год был переломным моментом в польско-русских культурных отношениях – в прошлое ушло время, когда о том что читать, издавать и смотреть, решали политические власти.

В начале 90-тых годов это проявлялось в глубокой русофобии.

Единственной областью не подвергающейся этому явлению был театр. На польских сценах непрерывно и в значительном количестве царствовала русская драматургия, как классическая так и современная.

Начиная с середины 90-тых годов наблюдается постепенный рост увлечения современной русской драматургией, а с перелома 20 и 21 веков можем даже говорить о „театральной моде на Россию".

Summary

„The fad for Russia" at the stage.
Contemporary Russian dramaturgy on Polish stages (after 1989)

Since the political tranformations in Poland in 1989, theatre has been the only area, not affected by the hostile attitude towards Russian culture.

Initially, that is the years 1989-1995, the changes made Russian literature disappear from the Polish artistic marked completely. Only the second half of the last 20th century decade balance to it. The slighttest fluctuactions have been noticed at the theatre, where Russian art is the second most popular after Polish.

In the beginning of 21th century the new Russian literature and the new Russian drama are very popular in Poland.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Małgorzata Stachurka
Orzysz

Znów o Puszkinowskich przekładach ballad Mickiewicza

Wzajemne przekłady Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina stanowią istotny element twórczego związku obu poetów. Bezdyskusyjnym pozostaje fakt, iż wybór Mickiewiczowskich dzieł do tłumaczenia, jakiego dokonał rosyjski wieszcz, nie był przypadkowy. Podkreśla się, że przekłady miały duże znaczenie dla rozwoju świadomości artystycznej poety – wzbogacały jego warsztat poetycki, umożliwiały poszerzenie rosyjskiej literatury o nowe style artystyczne, a to pozwalało na oryginalniejsze i wiarygodniejsze zaprezentowanie ówczesnej rzeczywistości[1]. Odnotowano zainteresowanie Puszkina utworami o charakterze ludowym i narodowym, zbieżne z poetyką romantyzmu i koncepcją „pożytecznych tłumaczeń", której inicjatorami byli dekabryści[2].

Warto bliżej przyjrzeć się poglądom na sztukę przekładu w początkach XIX w., kiedy kształtowała się uznawana do dziś zasada maksymalnej bliskości w stosunku do oryginału traktowanego jako całość artystyczna. W związku z ideą zbliżenia duchowego narodów wzrosła wówczas rola sztuki translatorskiej, umożliwiającej zapoznanie się z kulturą i życiem duchowym innych nacji. Ogromne zainteresowanie życiem wewnętrznym jednostki oraz swoistościami kultur narodowych łączyło się z refleksją nad istotą i znaczeniem języka. Poezję uznano wówczas za najwyższą formę realizacji języka.

W epoce romantyzmu pojawił się nowy typ tłumacza. Interesowała go osobowość autora tekstu, dzieło i jego wartości oraz możliwości interpretacji ideowo-artystycznej. Jednocześnie prawo artysty do swobody twórczej, eksponowane przez założenia romantyzmu, umożliwiało wyrażanie uczuć i myśli translatora. Dostosowywanie treści przekładanego utworu do ducha własnego narodu, pociągające za sobą bardziej bądź mniej istotne odstępstwa od oryginału, stanowiło

---

[1] J. Świdziński, *Adam Mickiewicz w opiniach rosyjskich i radzieckich*, „Filologia Rosyjska", nr 27, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 1992, s. 106.

[2] Z. Grosbart, *Puszkinowskie tłumaczenia Mickiewicza a dzieje przekładu w Rosji. Dwie propozycje metodologiczne*, [w:] *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*, pod red. B. Galstera i J. Kamionkowej, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Gdańsk 1973, s. 92.

typowy, a nawet pożądany zabieg. Za najistotniejsze uważano nie idealne odtworzenie treści przekładanego utworu, a wierne przeniesienie jego ideału poetyckiego. Jeśli dzieło obcojęzyczne jako tekst stanowiło ów ideał, wówczas tłumaczone było z największą skrupulatnością i wiernością. Dosyć znamienny jest fakt, iż romantyczne teorie przekładu odnosiły się głównie do tłumaczenia poetyckiego, co wiązało się bezpośrednio z przekonaniem o wyższości poezji nad prozą. Obiektywne trudności tłumaczenia wierszem (ideał przekładu romantycznego) wymuszały większą swobodę w stosunku do oryginału. W związku z tym przekłady poetyckie, w odróżnieniu od prozaicznych, uważane były za dzieła należące bardziej do tłumacza niż do ich autora. Tłumaczenia te zwykle włączano do zasobów literatury ojczystej i nie traktowano ich jako piśmiennictwa obcego[3].

Zygmunt Grosbart, zajmujący się problematyką tłumaczeń tekstów Mickiewicza przez rosyjskiego wieszcza, zauważył, że Puszkinowskie opracowania tekstów obcojęzycznych są stosunkowo nieliczne, jednakże odgrywają istotną rolę w ewolucji sztuki translatorskiej w Rosji. Chociaż brak jednolitej interpretacji koncepcji Puszkina związanych z tłumaczeniem, niewątpliwy pozostaje fakt ścisłego powiązania twórczości przekładowej poety z jego oryginalną twórczością. W latach 30. XIX w., a szczególnie podczas drugiej jesieni bołdinowskiej, wzrosło zainteresowanie rosyjskiego poety folklorem i twórczością ludową. Powstały wówczas baśnie ściśle powiązane z pieśniami i podaniami ludowymi. Na ów okres przypadają również intensywne studia pisarza nad dziejami powstania Pugaczowa. Prawdopodobnie dlatego zainteresował go motyw buntu chłopa z Mickiewiczowskich *Czatów*[4].

Przekłady ballad polskiego wieszcza stworzone przez Puszkina uznano za genialne. Kształt, jaki nadał im poeta, sprawił, że należy je uznać za naturalną kontynuację tradycji folkloru rosyjskiego. Zdaniem Wiktora Choriewa, stało się to możliwe, gdyż rosyjski wieszcz „zawsze dokładnie oddaje treść i ideę oryginału, a umiejąc w razie konieczności pominąć szczegóły drugorzędne, niezbyt ważne, wspaniale odtwarza doskonałą formę artystyczną ballad Mickiewicza”[5]. Pogląd ten doskonale odzwierciedla pracę nad tłumaczeniem *Trzech Budrysów*. Przekład tej ballady, zakończony 28 października 1833 r. w Bołdinie, zdaniem Jerzego A. Jucewicza był wynikiem pomyłki, gdyż Puszkin „dał się zwieść pozorom, o ile nie

[3] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław – Warszawa – Ossolineum, Kraków 1994, s. 801–802. Por. Z. Grosbart, *Puszkinowskie tłumaczenia*..., s. 85–87, 90–91.

[4] Z. Grosbart, *Zagadnienie adekwatności w Puszkinowskich przekładach ballad Mickiewicza*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria I, z. 41, Łódź 1965, s. 79.

[5] Cyt. za: Z. Grosbart, *Puszkinowskie tłumaczenia*..., s. 96.

popadł w pułapkę jak inni. Sądził zapewne, że ma do czynienia z oryginalnym materiałem żmudzkim czy litewskim ludowym, któremu Mickiewicz nadał tylko oryginalny kształt i poetycki szlif. Przetłumaczył zatem tę znakomitą balladę i opublikował jako własną"[6]. J. A. Jucewicz przedstawia przekład tejże ballady na język francuski pióra P. Merimčego, który przetłumaczył wiersz Puszkina, przekonany prawdopodobnie, iż wpadł mu w ręce okaz ludowej poezji litewskiej. Nie zdawał sobie sprawy z faktu, że wcześniej już przetłumaczono balladę Mickiewicza i opublikowano w numerze 3 periodyku „Revue entrangere de la litterature et des scientes" z 1834 r.[7] Pracę Puszkina również poprzedził inny przekład tegoż utworu na język rosyjski. Czasopismo „Syn Otieczestwa i Siewiernyj Archiw" w 1829 r. opublikowało prozatorską wersję *Trzech Budrysów* autorstwa Tadeusza Bułharyna. Puszkin posłużył się owym przekładem w swej pracy. Z. Grosbart odnalazł informacje o tym, iż rosyjski poeta tłumaczył tekst Mickiewicza dwukrotnie[8]. Zwrócił też uwagę, że ostateczny wariant translatorskich zmagań Puszkina z dziełem Mickiewicza okazuje się być bardziej konkretny i sprecyzowany. Pisze on: „na jednym z wczesnych (choć zapewne nie pierwszym, jak wskazuje dokładniejsza analiza wariantów brulionowych) etapów pracy nad tym przekładem poeta rezygnuje z dosłowności w tłumaczeniu i wprowadza nowy obraz: żony kupców ruskich jak ikony, w srebrze i perłach. Łatwo zauważyć, że obraz ten, nie mający nic wspólnego ze słowami oryginału [...], jest bardziej adekwatny, podkreśla bogactwo kupców nowogrodzkich. Wyraz *оклад* (metalowe okucie zdobiące ikonę), zaczerpnięty z innego przekładu, podsunął Puszkinowi rozwinięcie, skonkretyzowanie i sprecyzowanie jego własnej wersji – żony kupców jak ikony w okryciach. Dało to w efekcie obraz piękny, pyszny i bogaty"[9].

Literacka wersja historii, której powstanie ma związek z postacią Wincentego Budrewicza, filomaty i przyjaciela Mickiewicza, zwanego przez przyjaciół Budrysem, posiadającego dwóch braci tęgich i krzepkich jak on sam (prototypy synów

---

[6] J. Jucewicz, *Powinowactwa i mistyfikacje*, „Fakty" 1980, nr 34, s. 9. Por.: Я. Л. Левкович, *Переводы Пушкина из Мицкевича*, [w:] idem, *Пушкин. Исследования и материалы*, „Наука", Ленинград 1974, t. 7, s. 158.

[7] J. Jucewicz, op. cit., s. 9.

[8] Z. Grosbart, *Puszkinowskie tłumaczenia*..., s. 103. Aleksander Feduta uznał, iż polski tekst ballady i prozatorski przekład Bułharyna nie były wystarczającymi bodźcami dla Puszkinowskiego geniuszu. Jego zdaniem, zewnętrznym i jednocześnie najistotniejszym czynnikiem stały się wydarzenia w Polsce w listopadzie 1830 r. Podejście to mogłoby potwierdzić powstanie takich utworów, jak: *Oszczercom Rosji* i *Rocznica Borodina*. А. Федута, *„Три Будрыса": авторский текст – подстрочник – поэтический перевод*, [online] <http://filologija.vukhf.lt/8–13/5_2%20Feduta%20Red%20AVTORA%20i%20prav%20E_R.doc>, s. 4.

[9] Cyt. za: Z. Grosbart, *Puszkinowskie tłumaczenia*..., s. 104. Aleksander Feduta analizuje przekład Puszkinowski na podstawie prozatorskiego tłumaczenie Bułharyna – А. Федута, op. cit., s. 6–11.

z ballady) i przez pewien czas mieszkającego w Moskwie wraz z Mickiewiczem, Malewskim i Jeżowskim[10], po polsku uzyskała następujący kształt:

Stamtąd ja przed półwiekiem, gdym był młodym człowiekiem,
Laszkę sobie przywiozłem za żonę;
A choć ona już w grobie, jeszcze dotąd ją sobie
Przypominam, gdy spojrzę w tę stronę[11].

Z kolei zakończenie ballady:

Lecz nim zdobycz pokazał, stary Budrys już kazał
Prosić gości na trzecie wesele[12].

U Puszkina zabrzmiało następująco:

Старый Будрыс хлопочет и спросить уж не хочет,
А гостей на три свадьбы сзывает[13].

Przekład sporządzony przez Puszkina w Bołdinie, mimo pewnej swobody, dosłownie odzwierciedla stylistykę utworu poetyckiego z uwzględnieniem najsubtelniejszych szczegółów metrum wiersza. Prócz tego zachowuje ogólny zamysł autora. Mickiewicz napisał balladę wierszem sylabotonicznym, zastosował czterostopowiec anapestyczny przepleciony z trójstopowcem anapestycznym oraz wprowadził średniówkę. W czterowersowych strofach rozmieścił żeńskie rymy zewnętrzne (wers 2 i 4) i wewnętrzne ustabilizowane (wers 1 i 3). Dokładnie taką budowę przeniósł do swego tłumaczenia Puszkin. Z. Grosbart odnotował, iż rosyjski poeta, podobnie jak jego polski przyjaciel, urozmaicał rytmikę wiersza, wprowadzając do anapestu stopy pomocnicze, np. trochej, pirych, spondej. Literaturoznawca zwrócił również uwagę na opinię W. Briusowa, który podkreślał, że tłumaczenie historii o Budrysie to pierwszy przykład zastosowania anapestu w utworach, do których poeta przywiązywał dużą wagę[14]. Dzięki genialnemu przekładowi czytelnicy rosyjscy mogli zapoznać się z nowatorską formą poezji Mickiewicza, który w owym czasie z sukcesem eksperymentował na wersyfikacji polskiej. *Будрыс и его сыновья* to ballada, którą obdarzono cechami pieśni ludowej. Zastosowano w niej typowy podział na czterowersowe strofy oraz wprowadzono refren:

---

[10] J. Jucewicz, op. cit., s. 9.
[11] A. Mickiewicz, op. cit., s. 260.
[12] Ibidem, s. 261.
[13] *Вновь с Пушкиным*..., s. 54.
[14] Z. Grosbart, *Zagadnienie adekwatności*..., s. 87. Por. U. Marchel, *Mickiewicz a Puszkin – wzajemne przekłady*, „Acta Polono-Ruthenica" 2001, nr 6, Wyd. UWM w Olsztynie, s. 275.

Снег на землю валится, сын дорогою мчится,
И под буркою ноша большая [...]
„Нет, отец мой; полячка младая”.

Снег пушистый валится; всадник с ношею мчится,
Черной буркой ее покрывая [...]
„Нет, отец мой; полячка младая”.

Снег на землю валится, третий с ношею мчится,
Черной буркой ее покрывет[15].

Autor przekładu zdawał sobie sprawę z tego, że styl ballady – gatunku zrodzonego na kanwie pieśni ludowej i dumy sentymentalnej oraz dumy grozy – w znaczący sposób określają pierwiastki ludowe. Świadomie podkreślał je więc i potęgował, wykorzystując elementy rodzimego folkloru. Z. Grosbart odnotował, iż Puszkin zamienił również występujące u Mickiewicza słowa pozbawione zabarwienia stylistycznego na wyrazy potoczne i ludowe. Genialny translator zamienił również imiona wodzom litewskim i pomieszał strony walczące. Zapisał:

Паз идет на поляков, а Ольгерд на прусаков,
А на русских – Кестут – воевода[16].

podczas gdy u Mickiewicza fragment ten brzmi:

Olgierd ruskie posady, Skirgiełł Lachy sąsiady,
A ksiądz Kiejstut napadnie Teutony[17].

Krytycy różnie komentują ów chwyt literacki, warto jednak wspomnieć o koncepcji W. Choriewa, który zakłada, iż tłumacz traktował balladę jako bajkę i dlatego imiona książąt nie były dlań istotne[18]. Związków ballady z bajkami Puszkina doszukuje się również J. Lewkowicz, odnotowując, że stary Budrys i jego synowie zostali potraktowani w duchu moralności ludowej, w myśl której miłość i zgoda warte są więcej niż bogactwa czy łupy[19].

Szczególnego znaczenia nabiera wprowadzenie magicznej liczby trzy: Budrys posiada **trzech** synów, wszyscy **trzej** są Litwinami, wyruszają na **trzy** strony

---

[15] *Вновь с Пушкиным*..., s. 53–54.
[16] Ibidem, s. 51.
[17] A. Mickiewicz, op. cit., s. 259.
[18] Por. Z. Grosbart, *Zagadnienie adekwatności*..., s. 79–89. W. Choriew, *Znowu o balladach Mickiewicza w tłumaczeniu Puszkina*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 7, s. 46–48.
[19] Я. Л. Левкович, op. cit., s. 159.

świata. Z Wilna wyruszają trzy wyprawy. Po powrocie wszystkich trzech synów Budrys organizuje trzy wesela. W folklorze częste było występowanie triad: trzech córek, trzech synów, trzech życzeń, trzech zagadek, trzykrotnego wypowiedzenia zaklęć czy wezwań, trzech darów. Zazwyczaj trzecia z postaci, trzecie z wydarzeń czy zaklęć było właściwe, najlepsze, posiadało największą moc (dobrą lub złą)[20]. W balladzie o Budrysie pierwsze trzy strofy stanowią wprowadzenie, kolejne trzy przedstawiają propozycje wypraw dla każdego z młodzieńców i informują o możliwych nagrodach. Trzy dalsze to rozmyślania starca związane z własną przeszłością i przyszłością synów. Ostatnia z triad zbudowana jest na zasadzie niemal lustrzanego odbicia trzykrotnie tej samej sytuacji. Decyzja o zapraszaniu gości na wesele, która następuje po magicznym trzykrotnym powtórzeniu sytuacji, stanowi rozwiązanie akcji. Wesele, miłość po grób, szczęśliwy powrót do domu, błogosławieństwo na drogę – to inne elementy ściśle powiązane z tematyką ludową. Pojawiły się one w oryginale u Mickiewicza i prawdopodobnie zwróciły uwagę Puszkina, który żywo interesował się folklorem.

Dosyć interesująco wprowadzony został w utworze motyw Polski i Polaków. Zarówno w tekście Mickiewicza, jak i w rosyjskim przekładzie bogactwo, dostatek i stabilizacja skojarzone zostały z kupieckim Niżnim Nowogrodem. Waleczność, potęgę i bogactwo przypisano Krzyżakom i plemionom pruskim. Polska – państwo tradycji rycerskich, otrzymała nieco inny wizerunek w każdej z wersji. Mickiewicz pisał:

> […] niech trzeci poza Niemen poleci
> Nędzne znajdzie tam sprzęty domowe,
> Ale za to wybierze dobre szable, puklerze,
> I mnie stamtąd przywiezie synowę[21].

Umiejętności żołnierskie i waleczność Lechitów przez rosyjskiego poetę ocenione zostały dosyć dwuznacznie („на ляха пусть ударит без страха [...] сабель взять там не худо"). W obu wersjach mówi się o kraju, który nie posiada wielu bogactw, dostatku, „blasku" w szerokim tego słowa znaczeniu. Jednakże wartością, która pozwala dyskredytować wymienione wcześniej miejsca na świecie i która predestynuje do pierwszeństwa tylko i wyłącznie ojczyznę Mickiewicza, jest uroda polskich kobiet. Puszkin zachował w swym tłumaczeniu takie elementy, jak wypowiedź Budrysa dotycząca małżonki czy opis powrotu każdego z jego synów. Opiewani przez poetów młodzieńcy wyruszyli we wszystkie strony świata,

[20] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 434–435.
[21] A. Mickiewicz, op. cit., s. 260.

ale żony przywieźli wyłącznie z Polski. Warto dokładniej przyjrzeć się wzmiance na temat urody Polek. Mickiewicz ujął zjawisko następująco: „Bo nad wszystkich ziem branki milsze Laszki kochanki”[22], z kolei Puszkin stwierdził: „Нет на свете царицы краше польской девицы”[23]. Rosyjski poeta, koneser urody kobiecej, zdecydował się na gloryfikację i swoisty hołd wobec piękna sąsiadek zza Niemna. Uczynił tak, gdyż jego prywatne doświadczenia (m.in. znajomość z hrabiną Elizą z Branickich Woroncową i z Karoliną z Rzewuskich Sobańską) w pełni potwierdzały ogólnie przyjętą opinię o Polkach.

Wojewoda Puszkina, w odróżnieniu od polskiej wersji historii starego Budrysa, to pierwszy z przekładów utworu Mickiewicza *Czaty. Ballada ukraińska* na język rosyjski. Zmiany w tłumaczonym tekście dotyczą zarówno treści, jak i formy zewnętrznej. Z. Grosbart, poddając analizie rozbieżności pomiędzy oryginałem a tłumaczeniem, stwierdza, że Puszkin opowiada nie o zdradzie żony, lecz o rywalizacji dwóch mężczyzn o kobietę. Dla niego istotniejszą postacią w utworze staje się wojewoda. Panna, która zdradziła dla pieniędzy, nie porusza wyobraźni pisarza. „Tłumiąc w przekładzie motywy liryczne i wysuwając na plan pierwszy postaci wojewody i hajduka, ich stosunki wzajemne, Puszkin tym samym nadał balladzie większą ostrość socjalną, pogłębił jej treść ideową. Takiemu zamierzeniu poety nie odpowiadał łagodny, płynny wiersz oryginału, dlatego zamienił go według swej interpretacji, potęgując napięcie w utworze oraz nadając mu rytm bardziej urywany i energiczny”[24] – koncepcja J. Jegorowej jest interesująca, chociaż można z nią polemizować. Z. Grosbart uważa, że bezsporny pozostaje fakt odstępstwa od formy wierszowej oryginału. Z jego opinią polemizuje Wiktor Choriew, który wysuwa tezę, iż *Wojewoda* obok *Trzech Budrysów* to przykłady dzieł, którym nadano w języku rosyjskim pełną i doskonałą formę. Przychyla się do opinii, że zmiana metrum pierwszej ballady mogła być podyktowana dążeniem do spotęgowania dynamizmu i wartkości akcji utworu. Puszkin mógł zdecydować się na zastosowanie trocheja również z tego powodu, że metrum to dominowało w pisanych wówczas przez niego bajkach. Przekład zachowuje jednak rymy zbliżone do wewnętrznego rymu oryginału[25]. Napisaną anapestem balladę przetłumaczono trochejem[26]. Metrum to często pojawiało się w Puszkinowskich utworach o tematyce ludowej, gdyż pozwalało na podniesienie dramatyzmu i napięcia utworu. Właśnie zmiana rytmu, zdaniem Z. Grosbarta, pozwoliła na odtworzenie dyna-

---

[22] Ibidem.

[23] *Вновь с Пушкиным*..., s. 52.

[24] Cyt. za: Z. Grosbart, *Zagadnienie adekwatności*..., s. 90.

[25] W. Choriew, op. cit., s. 45.

[26] O wykorzystaniu przez Puszkina innej budowy zwrotek i innej rytmicznej struktury wierszy podczas tłumaczenia wspomina U. Marchel, op. cit., s. 275.

mizmu, jaki cechuje utwór Mickiewicza. Język tłumaczenia wykazuje silne związki z folklorem i opiera się na formach potocznych, które występują nie tylko w wypowiedziach bohaterów, ale także w narracji autorskiej. Pełne pogardy zwroty wojewody do służby to dokładna transpozycja wersji polskiej. Z tekstu polskiego zapożyczono również chwyt literacki polegający na dopełnieniu charakterystyki pana informacją zawartą w wypowiedzi zakochanego młodzieńca:

Белой груди воздыханье,
Нежной ручки пожиманье –
Воевода все купил [...]
Не искал он, не страдал он,
Серебром лишь побрящал он,
и ему ты отдалась...[27]

Mickiewicz owo przedstawienie sformułował następująco:

Nawet twoje westchnienia, nawet ręki ściśnienia
Wojewoda już z góry zapłacił [...]
On nie kochał, on nie jęczał, tylko trzosem zabrzęczał,
Tyś mu wszystko przedała na wieki...[28]

Młody kozak Naum posługuje się bardzo prostym językiem. Jego wypowiedź to dowód wrażliwości i szlachetności chłopca. Puszkin w tym przypadku zdecydował się na odstępstwo od wersji pierwotnej. Dzięki zamianie całego kompleksu słów udało mu się w sposób doskonały odtworzyć klimat polskości – przenieść do utworu stylistykę, składnię i intonację mowy polskiej. Jednocześnie warto zasygnalizować, iż w innym fragmencie, opisującym przygotowania wojewody do rozprawy z konkurentem, Puszkin całkowicie pomija niektóre sformułowania Mickiewicza opisujące obce dla Rosjan realia. Wersja rosyjska eliminuje typowo polskie epitety ludowe, by stworzyć efekt neutralności narodowej i stać się bliższą rodzimemu czytelnikowi[29]. Bez wątpienia przystępniejsza i bardziej związana z tradycjami folklorystycznymi jest historia wojewody w opracowaniu Puszkina. Zastosowany przez niego trochej pozwolił na zbliżenie formy utworu do ludowej wersji ballady, co spotęgowały również charakterystyczne powtórzenia:

Сколько лет тобой страдал я,
Сколько лет тебя искал я!

[27] *Вновь с Пушкиным*..., s. 48–49.
[28] A. Mickiewicz, op. cit., s. 258.
[29] Z. Grosbart, *Zagadnienie adekwatności*..., s. 93–96. Por. Я. Л. Левкович, op. cit., s. 162.

От меня ты отперлась.
Не искал он, не страдал он,
Серебром лишь побряцал он,
И ему ты отдалась...[30]

Powtórzenia, refreny jedno- lub dwuwierszowe, dublowanie motywów sytuacyjnych w celu ich uwypuklenia są typowe dla ballad ludowych[31]. Układ powtórzeń i refrenów w sposób istotny wiąże się z muzycznością wiersza. Co prawda *Wojewoda* Puszkina nie stał się pieśnią ludową, jednak zdaniem Z. Grosbarta wpłynął na utwory, które weszły na stałe do rosyjskiej literatury folklorystycznej i są śpiewane do dziś (*Перед воеводой молча он стоит* I. Turgieniewa, *На Волге* M. I. Ożegowa)[32]. Zadecydowały o tym prawdopodobnie wszystkie zastosowane przez Puszkina zabiegi umożliwiające przekazanie muzykalności oryginału. Rosyjski poeta odtworzył brzmienie *Czatów* poprzez zastosowanie niemal identycznych głosek, które pojawiają się w nieco innych kombinacjach[33]. Założenia tłumaczenia wolnego, jakim jest transpozycja tego utworu na język rosyjski, pozwalały na modyfikacje w obrębie formy i treści dzieła. Zmiany związane z nazwaniem żony wojewody „panną"[34], a męża – „panem" umożliwiły wprowadzenie korekty w treści ogólnej utworu[35]. Ponieważ to nie mąż dowiaduje się o zdradzie żony, a bogaty pan zastaje kochankę w objęciach rywala, informacja o tym, iż zdradzony małżonek – „wojewoda zdyszany bieży w zamek z wściekłością i trwogą", okazała się zbędna. W wersji rosyjskiej opuszczono strofę piątą i ósmą:

Jedną ręką swe oczy kryła w puklach warkoczy
I pierś kryła pod rąbek bielizny;
Drugą ręką od łona odpychała ramiona
Klęczącego u kolan mężczyzny [...]

---

[30] *Вновь с Пушкиным*..., s. 48–49.

[31] *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 37. „Wyrastając z powtarzania, będąc pewną jego postacią, refren został uznany za jeden z podstawowych czynników konstrukcji artystycznej w ludowej twórczości Słowian – obok akcentu artystycznego i symboliki. Niezależnie uważano refren za istotny składnik i cechę ballady jako pieśni tanecznej, wiążący się z jej dramatycznym i chóralnym charakterem". Ibidem, s. 346.

[32] Z. Grosbart, *Puszkinowskie tłumaczenia*..., s. 99.

[33] Z. Grosbart, *Zagadnienie adekwatności*..., s. 91, 96–100. Por.: W. Choriew, op. cit., s. 41–43.

[34] J. Lewkowicz twierdzi, że Puszkin pomylił się wprowadzając słowo „panna". Zastosował tylko część zwrotu: „panna młoda", co całkowicie zmieniło sens wypowiedzi. Я. Л. Левкович, op. cit., s. 162.

[35] J. Lewkowicz odnotowuje, iż Mickiewiczowski wojewoda to zdradzony mąż, więc jego zemsta to wybuch niezadowolenia urażonego honoru. Puszkinowski wojewoda działa z premedytacją, jest bezlitosnym i zdecydowanym mścicielem. Ibidem, s. 160–162.

Co wieczora on będzie, tonąc w puchy łabędzie,
Stary łeb na twym łonie kołysał,
I z twych ustek różanych, i z twych liców rumianych
Mnie wzbronione słodycze wysysał[36].

Ostatnia zwrotka otrzymała zupełnie inny kształt niż u Mickiewicza. Tajemnicę związaną z rozwiązaniem akcji polski wieszcz utrzymał do końca. Odkryło ją ostatnie słowo utworu:

„Wyżej... w prawo... pomału, czekaj mego wystrzału,
Pierwej musi w łeb dostać pan młody".
Kozak odwiódł, wycelił, nie czekając wystrzelił
I ugodził w sam łeb – wojewody[37].

Puszkin, uwzględniając charakter pieśni ludowych, zrezygnował z efektownego dramatycznego rozwiązania akcji. Śmierci bohatera poświęcił całą zwrotkę, nasycając ją powtórzeniami:

Выстрел по саду раздался.
Хлопец пана не дождался;
Воевода закричал,
Воевода пошатнулся...
Хлопец, видно, промахнулся:
Прямо в лоб ему попал[38].

Przekład, jaki przygotował Puszkin, w pierwszej chwili zwraca uwagę przede wszystkim odstępstwami od oryginału. Głębsza analiza pozwala jednak dostrzec doskonałość owej pracy. Czy miał na to wpływ czas powstania utworu? Trudno to autorytatywnie stwierdzić, chociaż przytoczona przez Z. Grosbarta informacja o dwóch autografach przekładu[39], z których drugi oznaczony jest datą „28 października 1833 Bołd[ino]", sugerowałaby, iż w Bołdinie powstała ostateczna wersja tłumaczenia. Tajemnicza atmosfera majątku na ziemiach niżniegorodzkich pozwoliła pisarzowi na zakończenie czy też nadanie ostatecznej wersji literackiej

[36] A. Mickiewicz, op. cit., s. 257, 258.
[37] Ibidem, s. 259.
[38] *Вновь с Пушкиным*..., s. 50.
[39] Z. Grosbart pisze: „Według Lernera, na którego powołuje się J. Tyc, znane są dwa autografy *Czat*; fotografię późniejszego z datą 28 października 1833 Bołd[ino] podali L. Modzalewski i B. Tomaszewski w wyd. *Рукописи Пушкина*. J. Tyc zwraca uwagę, że podczas gdy w druku utwór został zatytułowany jako *Воевода. Польская баллада из Мицкевича*, to w autografie mamy tytuł *Czaty* i podtytuł *Подражание Мицкевичу*, ujęty w nawias i podkreślony. Z. Grosbart, *Zagadnienie adekwatności*..., s. 89.

niejednemu dziełu (jako przykład może posłużyć chociażby zamknięcie pracy nad dziełem życia – *Eugeniuszem Onieginem*). Być może podobnie było w przypadku przekładu historii wojewody. Do dnia dzisiejszego nie pojawiła się w literaturze rosyjskiej doskonalsza wersja tłumaczenia tego utworu.

Na pracę nad balladami *Trzech Budrysów* i *Czaty* złożyły się dwa istotne czynniki. Jednym z nich było duże zainteresowanie Puszkina folklorem i tradycją ludową. Świadczy o tym tematyka i forma wielu utworów, zwłaszcza zaś dzieł powstałych jesienią 1833 r. (*Historia Pugaczowa*, *Bajka o rybaku i rybce*, *Bajka o śpiącej królewnie i siedmiu junakach*). Kolejnym ważnym elementem była osobista znajomość z polskim wieszczem. Lektura czwartego tomu zbiorowego wydania utworów Mickiewicza musiała sprowokować ripostę literacką Puszkina – towarzysza spotkań w salonach moskiewskich i petersburskich. Skutkiem tego literatura rosyjska wzbogaciła się o dwa przekłady funkcjonujące na prawach niezależnych dzieł literackich i zachwycające do dzisiejszego dnia swą doskonałością.

Резюме

Вновь о пушкинских переводах баллад Мицкевича

Взаимные переводы Адама Мицкевича и Александра Пушкина это существенный элемент творческой связи обоих поэтов. Безусловным является факт, что подбор произведений Мицкевича к переводу, которым занимался русский поэт, не был случайным. Подчеркивается, что эти переводы имели большое значение для развития артистического сознания Пушкина. Расширяли его поэтическую лабораторию. Давали возможность обогатить русскую литературу новыми артистическими стилями, что позволяло оригинальнее и достовернее отразить тонкости тамошней действительности. На работу над балладами *Будрыс и его сыновья* и *Воевода* сложились два существенных фактора. Одним из них оказался большой интерес поэта к фолклору и народной традиции. Свидетельствует об этом тематика и форма многочисленных произведений, особенно тех, которые появились осенью 1833 г. (*История Пугачева*, *Сказка о рыбаке и рыбке*, *Сказка о мертвой царевне и семи богатырях*). Следующим важным элементом было личное знакомство Пушкина с польским поэтом – пророком. Ознакомление с IV томом собрания сочинений Мицкевича должно было вызвать быстрый литературный ответ Пушкина – товарища встреч в московских и петербургских салонах. Следствием этого русская литература обогатилась двумя переводами, которые стали существовать как независимые литературные произведения, восхищающие своим совершенством по сегодняшний день.

Summary

About Pushkin's translations of Mickiewicz's ballads again

Adam Mickiewicz and Aleksander Pushkin's mutual translations constitute an essential element of the two artists' creative relationship. The undisputed fact is that the choice of Mickiewicz's works for translation made by the Russian poet was not accidental. It is emphasised that the translations mattered the development of artistic awareness of the poet. They enriched his poetical output. They also enabled to extend the range of artistic styles of Russian literature, which allowed more original and reliable presenting subtlety of that reality. Two substantial factors influenced the work on ballads *The Three Lithuanians* and *The Ambush*. One of them was the poet's great interest in folklore and folk traditions. It is proved in subject matters and forms of many pieces of work, especially those ones created in autumn in the year of 1883 (*The History of Pugachov*, *The Tale of the Fisherman and the Fish*, *The Tale of the Dead Princess and the Seven Knights*). The next significant fact was personal acquaintance with the Polish poet. Familiarization with the fourth volume of the complete edition of Mickiewicz's works must have induced the Pushkin's literary riposte – the habitual guest in Moscow and Petersburg's parlours. As a result Russian literature was enriched with two translations, existing on equal footing of independent literary works, impressing with its excellence up to now.

ISSN 1427-549X

Halina Twaranowicz
Białystok

Францішак Скарына і беларускае Адраджэнне (XVI ст.)

Пры асэнсаванні гістарычнай хады падзей звяртае на сябе ўвагу выразная *асабовасць* беларускага духоўна-творчага кантынууму. Зразумела, гісторыя любога народа, самога чалавецтва ўвогуле ствараецца асобамі, якія сігналізуюць аб зараджэнні новых перыядаў, эпох і напаўняюць іх канкрэтным зместам. Аднак своеасаблівасць, складанасць беларускага шляху (што ў значнай ступені адлюстравалася ў працяглым працэсе выпрацоўкі канчатковага нацыянальнага этноніма – ад крывічоў, русінаў, ліцвінаў і нават тутэйшых – да беларусаў) увагоміла, павысіла ролю і значэнне канкрэтных асоб, дзеячаў. Рагвалод і Рагнеда, Усяслаў Чарадзей, Еўфрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі, Францішак Скарына вызначалі эпохі і сведчылі сваім паходжаннем, жыццёвым лёсам аб тым, дзе ж ляжыць у свеце Беларусь.

Менавіта Новагародак (сучасны Навагрудак, дадамо – радзіннае месца Адама Міцкевіча) быў першай сталіцай Вялікага княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага. Гэта герб Новагародка „Пагоня" стаў дзяржаўным гербам новаўтворанай поліэтнічнай дзяржавы. На старабеларускай жа мове ўбачылі свет усе зводы законаў Вялікага княства Літоўскага: Вісліцкі статут 1423–1438 гг., Судзебнік Казіміра Ягайлавіча 1468 г., тры рэдакцыі славутых Статутаў 1529, 1566 і 1588 гг., Трыбунал 1586 г., а таксама вялікая колькасць дакументаў метрыкі Вялікага княства – архіва, які налічвае не адну сотню тамоў. Ужыванне беларускай мовы ў сферы афіцыйнага справаводства было замацавана заканадаўча ў Статуце Вялікага княства ў раздзеле 4, артыкуле 1: „А пісар земскі павінен па-руску літарамі і словамі рускімі ўсе дакументы, выпіскі і позвы пісаць, а не іншай мовай і словамі"[1].

Варта прыпомніць, што Адам Міцкевіч у славутых славянскіх лекцыях, курс якіх ён чытаў у Колеж дэ Франс, мову свайго дзяцінства называў „самай гарманічнай і з усіх славянскіх моваў найменш зменнай. Вялікі паэт

[1] *Статут Вялікага княства Літоўскага 1588*, Мінск 2002, с. 61.

нагадваў: На беларускай мове, якую называюць русінскай альбо літоўска-русінскай, таксама размаўляе каля дзесяці мільёнаў чалавек; гэта самая багатая і самая чыстая гаворка, якая ўзнікла даўно і выдатна распрацавана. У перыяд незалежнасці Літвы вялікія князі карысталіся ёю для сваёй дыпламатычнай перапіск”[2].

Само геапалітычнае месцазнаходжанне беларускага этнасу ў цэнтры Еўропы, на стыку ўсходняга і заходняга макрарэгіёнаў – Pax Slavia Orthodoxa і Pax Slavia Latina – абумовіла поліфанічны характар яго гістарычнага і грамадска-культурнага тыпаў развіцця, канфесійна-веравызнаўчай структуры, стаўшы, аднак, і падставаю для шматвяковага працэсу самавызначэння. Малады беларус Ігнат Канчэўскі (Абдзіраловіч), разважаючы над парадоксамі айчыннай гісторыі ў слынным эсэ *Адвечным шляхам*, углядаючыся ў шлях гэты з Вільні 1921 г., на той час яшчэ актыўна дзейнага цэнтру беларускага культурнага жыцця, скрушліва заўважыў: „Ваганне паміж Захадам і Ўсходам і шчырая няпрыхільнасць ні да аднаго, ні да другога зьяўляецца асноўнай адзнакаю гісторыі беларускага народу”[3].

Аднак на беларускіх землях у абсягу судакранання і ўзаемаўплываў двух галоўных еўрапейскіх духоўных арэалаў адметна, своеасабліва рэалізавалася кожная гістарычная і культурная эпоха, стыль, пачынаючы ўласна ад Сярэднявечча – да Адраджэння, Рэфармацыі, Контррэфармацыі, Барока, Асветніцтва. Кожная з гэтых культурна-гістарычных фармацый мае ў беларускім пісьменстве, свой змест, вопыт увасаблення.

Найбольш плённы перыяд у развіцці даўняй беларускай літаратуры, безумоўна, прыпадае на XVI – першую палову XVII стагоддзяў. „Кніжна-пісьмовая спадчына беларусаў эпохі Адраджэння і ранняга барока – унікальная з’ява славянскай і еўрапейскай культуры, сапраўдная перліна мінуўшчыны, высокая праява духоўнай творчасці народа, неацэнны скарб, якім з поўнам правам могуць і павінны ганарыцца нашчадкі як вечнай і нязменнай каштоўнасцю”[4], – гэтыя словы вядомага беларускага даследчыка Івана Саверчанкі маюць пад сабой трывалую аснову. Пацверджаннем таму факт, што беларускае Адраджэнне атрымала вызначэнне „залатой пары”, „залатога веку” не толькі ў айчыннай культуры. Дастаткова ўспомніць, што ЮНЕСКА ўключыла ў каляндар міжнародных дат вялікіх

---

[2] *Філаматы і філарэты*, Мінск 1998, с. 122.

[3] І. Абдзіраловіч, *Адвечным шляхам. Дасьледзіны беларускага светапогляду*, Менск 1993, с. 9.

[4] І. Саверчанка, *Aurea mediocritas. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі. Адраджэнне і ранняе барока*, Мінск 1998, с. 5.

дзеячаў славянскай культуры імёны Францішка Скарыны, Міколы Гусоўскага, Сімяона Полацкага. У 2002 г. у Германіі ажыццёўлена саліднае – аб'ёмам у 1045 старонак – выданне пад назвай „Біблія Руска. Выложена доктором Францiском Скоріною. Прага 1517–1519". Пазалетась жа ў вядомым нямецкім выдавецтве Фердзінанда Шёнінга выйшаў чарговы фаліянт факсімільнага выдання беларускай рэнесанснай думкі – *Евангелле ад Матвея і Марка* ў перакладзе Васіля Цяпінскага.

Вопыт станаўлення культурна-гістарычнага тыпу славянскага фарміравання, а таксама супярэчлівыя рэаліі сучаснасці, калі на парадак дня ўстаюць элементарныя праблемы фізічнага выжывання чалавецтва, страты асабовасці цэлымі народамі – усё гэта змушае і да пэўнага перагляду ролі ў сусветнай гісторыі заходнееўрапейскага Рэнесансу, Адраджэння. Яго арыентацыя на антычнасць і франтальнае адмаўленне ад глыбінных хрысціянскіх каштоўнасцей былі чужароднымі для славянства, змушанага самаахвярна стагоддзямі супрацьстаяць ісламізацыі Еўропы, абараняць Айчыну, этнічныя, духоўныя ідэалы. Па вялікаму рахунку, па Боскай этыцы, маралі заходнееўрапейскі Рэнесанс быў паразаю ў строях пераможцы. Ён нібыта і не адмаўляўся ад маральнага і духоўнага выхавання кожнага чалавека, яго „пераўтварэння" яшчэ ў зямным жыцці і „выратавання" для вечнага быцця. Ды менавіта хрысціянства ўпершыню ў духоўна-культурнай гісторыі засяродзіла ўвагу на ўнутраным свеце чалавека ў мэтах свядомага ўздзеяння на яго. Рэнесанс жа асноўным сваім пафасам, апафеозам індывідуума ў якасці самастойнага творцы свайго лёсу, быццам бы здольнага да бясконцага ўдасканалення сваёй прыроды, збліжаўся з тым, што хрысціянства адмовіла, або, выбраўшы залацінкі, пакінула ў выглядзе непатрэбнай, а то і шкоднай руды.

Глыбока знамянальна, што ўсходнеславянскае, беларускае Адраджэнне звязана найперш са з'яўленнем на старабеларускай мове Святога Пісання. Праўда, яшчэ ў 1491 г. у Кракаве, дзякуючы друкару Швайпольту Фіёлю, пабачылі свет богаслужбовыя зборнікі для Праваслаўнай Царквы – *Трыёд Каляровы* і *Трыёд Посны*, першыя друкаваныя кнігі „рускімі літарамі". Відаць, яны адрасаваліся праваслаўнаму насельніцтву ВКЛ, што дае падставы некаторым даследчыкам сцвярджаць, што беларускае кнігадрукаванне вядзе сваю гісторыю ўжо з канца XV стагоддзя. Аднак менавіта Францішак Скарына ажыццявіў першае ў гісторыі ўсходнеславянскай культуры – і між іншым першае на тэрыторыі Рэчы Паспалітай – навукова-рэнесансавае выданне Бібліі.

На працягу 1517–1519 гг. у першым беларускім выдавецтве ў Празе асветнік выдаў 23 кнігі Святога Пісання (якія, прынамсі, дайшлі да нашага часу). Вярнуўшыся не пазней 1521 г. на Радзіму, Ф. Скарына стварыў новае выдавецтва ў Вільні і выпусціў каля 1522 г. некалькі выданняў *Малой падарожнай кніжкі*, дзе аб'яднаны *Псалтыр*, *Часасловец*, *Шасцідневец*, 8 акафістаў, 10 канонаў, *Саборнік* (уключае *Святцы* і *Пасхалію* са звесткамі з астраноміі і грамадзянскага каляндара, пасляслоўе); у 1525 г. быў апублікаваны *Апостал*.

Сын купца Лукі з крывіцкага Полацку, дзе заявіла пра сябе першая беларуская дзяржаўнасць, горада, слаўнага сваімі культурна-гістарычнымі, духоўнымі традыцыямі, нібы лёсам быў вызначаны даць народу Святое Пісанне на яго мове. На філасофскім факультэце Кракаўскага універсітэта, куды ён выправіўся, пэўна ж, дастаткова добра падрыхтаваны на Радзіме, Ф. Скарына атрымаў ступень бакалаўра філасофіі, у Падуанскім універсітэце (1512) – ступень доктара медыцыны, меў ён таксама ступень доктара вольных навук.

Такім чынам, вялікі асветнік меў з чаго выбіраць і мог бы аддаць перавагу, безумоўна, выдатна засвоенаму ім, заходнееўрапейскаму варыянту ўвасаблення сваёй вялікай ідэі, аднак прыярытэтным аказаўся для яго спаконны існадухоўны пачатак. Хоць якраз універсальнасць ягоных магчымасцей сталася адной з прычын таго, што надалей, пры руплівай працы навукоўцаў самых розных галін, асэнсаванне спадчыны Ф. Скарыны ў кантэксце яго эпохі застаецца актуальным. Вартымі ўвагі і далейшай распрацоўкі падаюцца назіранні, зробленыя напрыканцы мінулага стагоддзя А.А. Яскевічам. Захапіўшыся сувязямі Ф. Скарыны з заходнееўрапейскім Рэнесансам, даследчыкі абмінулі ўласна цэлыя старонкі беларускай традыцыі. У скарыназнаўстве аказаўся «незаўважаным» другі паўднёваславянскі ўплыў, па сутнасці, этап духоўнага хрысціянскага Адраджэння, звязанага з рухам праваслаўных ісіхастаў, непасрэдна з рэформамі Рэсаўскай і Тырнаўскай багаслоўскіх школ. Цэнтр яго з-за неспрыяльных для паўднёвых славян умоў перасунуўся ва ўсходнеславянскі рэгіён. Так што, сыходзячы з гістарычных фактаў, трэба канстатаваць, што не заходнееўрапейскі Рэнесанс з ягоным зваротам да паганскай антычнасці, а менавіта адраджэнне залатога веку ранне-хрысціянская патрыстыкі вызначыла пярэдадзень і ў цэлым характра скарынаўскай эпохі.

У прадмоўна-пасляслоўным комплексе свайго выдання Бібліі Ф. Скарына творча наследуе і развівае погляды, светабачанне, выяўленыя ў працах раннехрысціянскіх патрыярхаў Васілія Вялікага, Дзіанісія

Арэапагіта, Грыгорыя Дваяслова, Ераніма Блажэннага, Феадарыта Кіпрскага, Іеранея Ліёнскага, Ісаака і Яфрэма Сірыных, багасловаў-гімнографаў Іаана Дамаскіна, Іосіфа Канстанцінопальскага і інш. Варта, зразумела, асобна ўзгадаць і Кірылу Тураўскага, знакамітага беларускага багаслова і рытара, прапаведніка. Гэтая духоўная, этычная, эстэтычная спадчына прынцыпова розніцца ад антычнасці, на якую абапіралася заходнееўрапейскае Адраджэнне. „Сучасная, больш глыбокая інтэрпрэтацыя спадчыны Ф. Скарыны паказвае, што творчасць нашага суайчынніка вызначыла сабою лінію ўсходнеславянскага Адраджэння, адрозную (ад прагматычнага Захаду) сваёй духоўнасцю, пераемнасцю яшчэ нерастрачаных патрыстычных традыцый”[5].

Біблія дзівосным чынам спалучае ў сабе веды, інфармацыю, сутнасна важныя для ўсяго чалавецтва. Кожная эпоха, зямны рэгіён ўспрымае, выкарыстоўвае іх адпаведна *самім сабе*, што забяспечваецца і е р а р х і я й с э н с а ў, закладзенай у гэтую Кнігу Кніг. Відавочна, што вялікасная праца Ф. Скарыны з’яўляецца сучаснай, актуальнай на ўсе часы нацыянальнага духоўнага развіцця.

Праведзены беларускім асветнікам параўнальны аналіз лацінскіх, чэшскіх, старажытнаяўрэйскіх і царкоўнаславянскіх тэкстаў Святога Пісання, забяспечыў высокі ўзровень перакладу. Падбаў ён і аб мастацкім афармленні кніг: „Паводле майстэрства ілюстрацый і графічна-арнаментальных аздоб [...], іх змястоўнасці, функцыянальнасці і эстэтычных вартасцей, а таксама вырашэння праблем мастацкага канструявання кнігі, арганізацыі яе зместу ў зрокава-выяўленчых вобразах, па зручнасці ў карыстанні і асобным непаўторным ладзе гэтыя выданні былі новым важным этапам ў развіцці не толькі беларускага і ўсходнеславянскага, але і сусветнага мастацтва кірыліцкай кнігі ў цэлым. У творчым вырашэнні праблем яе афармлення Скарына выступіў сапраўдным наватарам, стварыў яркія, шмат у чым непераўзыдзеныя ўзоры кнігі, „славянскія Эльзевіры” (У. Стасаў)”[6], – зазначыў вядомы беларускі мастак і кампетэнтны мастацтвазнавец Віктар Шматаў.

Першадрукар стаў пачынальнікам і новага для беларускага пісьменства той пары жанру – прадмоў. У іх ён яскрава выявіўся як мысліцель-гуманіст, вучоны, пісьменнік эпохі, падкрэслім, менавіта ўсходнеславянскага Адраджэння. Якраз прадмоўны комплекс Скарыны сведчыць не аб

---

[5] А.А. Яскевіч, *Творы Ф. Скарыны: жанравая структура, філасофскія погляды, мастацтва слова*, Мінск 1995, с. 134, 55-56.

[6] *Францыск Скарына і яго час. Энцыклапедычны даведнік*, Мінск 1988, с. 406.

рэнесансавым адмаўленні ад тэацэнтрычнага светапогляду на карысць антрапацэнтрызму – увесь агромністы набытак беларускага асветніка прасякнуты хрысціянска-этычнай канцэпцыяй жыцця. Філасофска-этычныя, сацыяльна-палітычныя, эстэтычныя і дзяржаўна-прававыя погляды Ф. Скарыны з'яўляюцца ў першую чаргу вынікам асэнсавання ім жыцця як дару Боскага.

„Сеецца цела душэўнае, паўстае цела духоўнае", – гаворыць у Першым Пасланні да Карынфянаў апостал Павел. І па вялікаму рахунку менавіта духоўнасць ёсць мэтаю і перспектываю развіцця асобнага чалавека і ўсяго чалавецтва. У строгім, класічным сэнсе дух – частка чалавечай прыроды, якой чалавек успрымае свайго Творцу, Бога. Па Івану Ільіну, дух „ёсць патрэба свяшчэннага", „дар малітвы", „жыллё сумлення", „месцазнаходжанне мастацтва", „крыніца правасвядомасці, сапраўднага патрыятызму і нацыяналізму"[7]. Відавочна, што духоўнасць, як вытворнае ад духу, ахоплівае самы шырокі спектр чалавечай свядомасці і дзейнасці. Увогуле ж пэўным сінонімам духоўнасці ёсць *чалавечнасць*, бо створаны чалавек „па вобразе і падабенстве Божым". І да духоўнасці мае дачыненне ўсё тое, што памагае палюбіць бліжняга свайго як сябе , але ж пры гэтым неабходна навучыцца любіць і сябе, што значыць дар жыцця ў сабе любіць. У сферы духоўнасці чалавек можа адчуваць сябе рабом, які падпарадкоўваецца Усявышняму дзеля суровай неабходнасці, ці наёмнікам, які чакае ўзнагароды за сумленна выкананую працу і ўрэшце сынам, які вольны ў сваім выбары і не дбае пра плату – адно заўсёды ў пошуку Ісціны, найбліжэйшага паразумення з Творцам.

Уся асветніцка-творчая дзейнасць Ф. Скарыны была скіравана на развіццё, удасканаленне душэўнага пачатку ў нацыянальных строях і наданне мэтанакіраванага руху асобе ў духоўным плане. Плённа развіваючы традыцыі папярэднікаў, Ф. Скарына спалучыў у сваёй творчасці рэлігійную містыку з практычнай жыццёвай мудрасцю сваёй эпохі. Пэўна, што ён, чалавек высокага духоўнага вопыту, добра разумеў шматстайную складанасць у спасціжэнні Святога Пісання і ўвогуле ўсялякага духоўнага тэксту. Дарэчы спаслацца тут на сведчанне Старца Сілуана: „Помніць духоўнае вельмі цяжка, таму што ў духоўным быцці залішне мала знешняга выяўлення, вобразнасці, каб было на што абаперціся рэчавай памяці; ці не таму Усяведны Гасподзь Сваё вучэнне аб тайнах Царства выкладаў народу ў жывых вобразах рэчаіснасці і ў прытчах? Магчымы некаторы сурагат

[7] И. Ильин, *Аксиомы религиозного опыта*, Москва 2006, с. 33–34.

духоўнага ведання праз »знешняе навучанне«, што назіраецца ў людзей з вялікім інтэлектуальным вопытам”[8].

У пяцідзесяці прадмовах Ф. Скарына, па словах Уладзіміра Конана, „вядзе з чытачом праніклівую, даверліва-шчырую і разам з тым узнёслую, урачыстую гаворку пра значныя духоўныя каштоўнасці ўсяго чалавецтва і кожнага народа паасобку. У іх спалучаецца глыбіня думкі з афарыстычнасцю і мудрай прастатой выкладання вопытнага настаўніка. Асобныя месцы яго твораў (аб патрыятызме, любві да радзімы і роднай мовы) гучаць як красамоўныя вершы ў прозе. Там, дзе для выяўлення пачуццяў прыгожага жанравыя рамкі публіцыстыкі аказваюцца недастатковымі, аўтар арганічна ўводзіць у тэксты прадмоў сілабічныя вершы”[9].

Варта падкрэсліць, што асветніцкай дзейнасці Ф. Скарыны папярэднічала шматвяковае развіццё старажытнарускай і старажытнабеларускай літаратур, для стваральнікаў якіх з самага пачатку важным быў не толькі змест, але і яго форма, эстэтычнае ўвасабленне. Узгадаем, што ў *Аповесці мінулых гадоў* галоўнаю падставаю для абрання ўсходнімі славянамі, русінамі хрысціянскага веравызнання ва ўсходнім варыянце названа прыгажосць, уласна асноўная катэгорыя эстэтыкі: „... і прыйшлі мы ў грэцкую зямлю, і ўвялі нас туды, дзе служаць яны богу свайму, і не ведалі – на небе ці на зямлі мы; бо няма на зямлі такога відовішча і прыгажосці такой і не ведаем, як і расказаць аб гэтым. Знаем толькі, што знаходзіцца там Бог з людзьмі і служба іхняя лепшая, чым ва ўсіх іншых краінах. Не можам мы забыць прыгажосці тае, бо кожны чалавек, калі зазнае салодкага, не возьме пасля горкага, так і мы не можам ужо тут быць у паганстве”[10]. Менавіта ж на прынцыпах прыгажосці, гармоніі арганізавана, трымаецца сама светабудова. Аб зграбнасці свайго слова дбаў і Кірыла Тураўскі, названы другім Златавустам, „паче всех воссиявший на Руси” ў XII стагоддзі. Пахвалу Богу, сцвярджэнне духоўна-маральных вартасцей заўсёды суправаджае ў яго рэфрэн „Похвалим красно”!

Прадмову да Псалтыра Ф. Скарына пачынае са слоў Васіля Вялікага: „Усякае Слова, Богам натхнёнае, – карысна! Яно вучыць, выкрывае, выпраўляе і карае!”. Распавёўшы далей дзеля чаго дадзены псалмы людзям, чым яны ёсць, якую ролю адыгрываюць у духоўным жыцці, спалучаючы ў сабе і „прарокі”, і „дзеянія”, і „прытчы”, ён тлумачыць: „І бачачы такія

---

[8] С. Силуан, *Жизнь и поучения*, Минск 1991, с. 159.

[9] *Францыск Скарына и яго час...*, с. 462.

[10] *Старабеларуская літаратура XI-XVIII стст.*, Хрэстаматыя, Беласток 2004, с. 45.

пажыткі ад гэтае малой кнігі, я, Францішак, Скарынін сын з Полацка, у лекарскіх навуках доктар, загадаў *Псалтыр* ціснуці рускімі словамі славянскае мовы. Найперш – для ўшанавання і хвалы Бога ў Тройцы адзінага і Прачыстай маці Яго Марыі, і ўсіх нябесных чыноў, і святых божых. А таксама – для карысці паспалітага люду. І асабліва з тае прычыны, што мяне літасцівы Бог з гэтае мовы на свет пусціў”[11].

Тут, у *Псалтыры*, выдадзеным Ф. Скарынам 6 жніўня 1517 г. у Празе, непасрэдна выказана пачуццё ўласнай і нацыянальнай годнасці чалавека, арганічна ўпісанага ў кантэкст сусветнай эвалюцыі, асобы, якая дакладна вызначыла для сябе каштоўнасныя арыенціры ў шматпланавай чалавечай прасторы, насычанай дыяметральна рознымі магчымасцямі здзяйснення. Пяцьдзесят разоў узгадваецца на старонках Скарынавага выдання Бібліі родны яго Полацк, дзе быў народжаны і ўзгадаваны. Уласна менавіта Ф. Скарына з’яўляецца заснавальнікам нацыянальна-патрыятычнай традыцыі ў гісторыі беларускай культуры і грамадскай думкі. У прадмове да старазапаветнай кнігі *Юдзіф* у вобразна-метафарычнай форме ён непасрэдна выказвае свае любасныя адносіны да Айчыны: „Як звяры, што блукаюць у пушчы, ад нараджэння ведаюць сховы свае, як птушкі, што лётаюць у паветры, помняць гнёзды свае, як рыбы, што плаваюць у моры і ў рэках, чуюць віры свае – гэтак і людзі да месца, дзе нарадзіліся і ўзгадаваны ў Бозе, вялікую ласку маюць”[12]. Гэтыя словы Ф. Скарыны сталі ўжо класікай, своеасаблівым этычна-эстэтычным канцэптам. Дзейсная, адухоўленая найшляхотнымі памкненнямі, любоў да Радзімы Ф. Скарыны выявілася праз неўміручыя слова і справу. Падаецца, што менавіта падчас місійнай дзейнасці слыннага палачаніна з тэндэнцыі ў статус традыцыі пераходзіць адна з найвызначальных асаблівасцей беларускага часу. Вагомасць слова пісьменніка, творчай асобы станецца дзейсным чыннікам беларускай гісторыі праз усе складаныя, часта трагічныя, супярэчлівыя сацыяльна-палітычныя ўмовы развіцця мінулага міленіуму. Нездарма ўзвышаным словам „будзіцелі” называюць часта пачынальнікаў новай мастацкай традыцыі.

[11] Ibidem, с. 272, 273.
[12] Ibidem , с. 303 [пераклумачэнне на сучасную беларускую мову Алеся Разанава].

Streszczenie

Franciszek Skaryna i białoruskie Odrodzenie (XVI w.)

Pisemna spuścizna Białorusinów epoki Odrodzenia jest unikalnym zjawiskiem w kulturze europejskiej. W latach 1517–1519 Franciszek Skoryna wydał w Pradze 23 księgi Pisma Świętego w języku starobiałoruskim. We wstępach i posłowiach do pierwszego na ziemiach wschodniosłowiańskich i terytorium dzisiejszej Polski wydania Biblii Skoryna twórczo rozwijał światopogląd Bazylego Wielkiego, Dionizego Areopagity, Grzegorza Teologa, Efrema Syryjczyka, Jana z Damaszku, Cyryla z Turowa i innych. Ta duchowo-etyczna spuścizna różni się zasadniczo od antycznej, na którą powoływało się zachodnioeuropejskie Odrodzenie.

Summary

Franciszak Skarina and Belarusian Renaissance (16th century)

The written Belorussian heritage of the Renaissance is a unique phenomenon in the European culture. In years 1517–1519 Francis Skoryna published in Prague 23 books of the Bible in the Old Belorussian language. In introductions and epilogues to the first published edition of the Bible in Eastern Belorussia and the territory of today's Poland Skoryna inherited and creatively developed the outlook on life presented in works of Basil the Great, Dionysius Areopagite, Gregory the Theologian, Efrema of Syria, Jan from Damascus, Cyril from Turow and others. This spiritual-ethical heritage is fundamentally different than ancient, to which the Western-European Renaissance reffered.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Beata Waligórska-Olejniczak
Poznań

Wielotworzywowy metakontekst Wielkiej Reformy Teatralnej jako perspektywa badawcza dla teatralnego potencjału gatunkowej formy dramatu

Przełom w każdej dziedzinie sztuki bierze swój początek z doznania braku, pustki czy konieczności znalezienia właściwego wyrazu dla niezwerbalizowanych dotychczas myśli. Potem dopiero następuje przechodzenie od duchowego i umysłowego do materialnego i zmysłowego, szukanie słów, formowanie, szeregowanie. Narastająca potrzeba przemian, chęć zburzenia i przewartościowania utrwalonych nawyków zdaje się leżeć także u podstaw fermentu intelektualnego, jakim była Wielka Reforma Teatralna przełomu XIX i XX wieku, w rezultacie której zbudowano teatr niejako od nowa, naruszono fundamenty tworzące podstawy dotychczasowych inscenizacji. Historia Reformy została już niejednokrotnie przebadana, niewielu badaczy zajmowało się jednak zagadnieniem ciała aktora w kontekście wielotworzywości zjawiska, ukształtowanego poprzez przenikanie się i uzupełnianie często przeciwstawnych prądów artystycznych, idei filozoficznych czy psychologicznych. W niniejszej pracy spróbuję się zastanowić nad funkcją scenicznego gestu w systemie teatralnym Wielkiej Reformy, szczególnie akcentując w tych rozważaniach koncepcje związane z teatrem rosyjskim i, w mniejszym stopniu, polskim, co pozwoli nie tylko nadać im właściwą perspektywę oglądu, ale także znaleźć punkty styczne w tym interesującym metakontekście.

Wydaje się, że różnorodność wszystkich powstałych na przełomie XIX i XX wieku pomysłów artystycznych jednoczyła idea przeciwstawienia się zastanej pod koniec XIX wieku sytuacji kryzysowej w teatrze zdominowanym przez mieszczańską publiczność, tanie efekty sceniczne, standardowy repertuar i skomercjalizowany system gwiazdorski. Burzenie tak sztywnego, zbiurokratyzowanego systemu rozpoczęło się od uświadomienia konieczności przemiany moralnej widza, postawienia przed teatrem nowych, ambitnych zadań, a co najważniejsze – tworzenie takich spektakli, by odbiorca uczestniczący w przedstawieniu był w stanie wykroczyć poza jego doraźność, niejako przejść od własnej duchowości do duchowości kosmicznej[1].

[1] K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Wrocław 1984, s. 20.

Focus uwagi został więc przeniesiony przede wszystkim na widza, aktywnego odbiorcę dzieła, zdolnego odnaleźć nić łączącą uniwersalną prawdę treści spektaklu z własnym światem duchowym. Drugim niezbędnym tworzywem i jednocześnie twórcą zapewniającym rozwój przedstawienia stawał się wytrenowany w tym celu aktor, który pod czujnym okiem reżysera, wszechwładnego mistrza, wciągał widownię w obrzęd stawania się dzieła na deskach architektonicznie zmienionego teatralnego gmachu. Usunięcie rampy oraz odrzucenie sceny pudełkowej miało służyć odrodzeniu teatru i przewartościowaniu roli reżysera-demiurga, właściwie posługującego się aktorami, dekoracją, kostiumem, światłem i tańcem. Za pomocą tych środków, reżyser – mistrz interpretacji – miał operować akcją, rytmem, słowem tak, by działalność teatralna stanowiła samowystarczalną twórczość artystyczną, umożliwiającą potencjalnemu widzowi stawanie się świadkiem sakralnego rytuału, generatorem ukrytego w utworze nośnego potencjału, łącznikiem między tym, co staje się *tu i teraz,* a rzeczywistością kosmiczną[2].

Próbą aktualizacji mityczno-rytualnych kontekstów w czasach Reformy jawiło się m.in. samo podejście do teatru jako swego rodzaju obrzędu, w którym scenariusz zachowań był ściśle ustalony i zawierał dokładne przepisy dotyczące podziału ról i sposobu ich pełnienia[3]. Spektakl, na podobieństwo rytuału, miał określać tożsamość widza, stwarzać specyficzną wspólnotę, której zachowanie mogło niekiedy przypominać symptomy zbiorowej psychozy. Zadaniem teatru, według artystów Reformy, było budowanie więzi z odbiorcą, uwalnianie podstawowych popędów i dążeń ludzkiej egzystencji, by stymulować potencjał twórczy widza, metaforycznie przenosić go w głębię świata *sacrum*[4]. Realizacji tego ideału mogła służyć reaktywacja mitu Dionizosa, którego kult opierał się na spontanicznym, tanecznym szale na cześć boga, nadmiernej rozwiązłości płciowej oraz upuście rozpierającej ciało energii[5]. W swojej istocie rytuał ten wyrażał głębokie przekonanie, że człowiek w transie staje się bogiem, jednoczy się ze wspólnotą i z przyrodą, a świat wraca do swej pierwotnej harmonii. Przewodził temu procesowi satyr, symbol geniusza natury, który obcując z bogiem, do tego boga miał prowadzić, powodując metamorfozę uczestników, „wyrastających niejako ku górze", odnajdujących w swym życiu nowy, kosmiczny sens[6]. Kluczowym problemem była

---

[2] P. Brook, *Teatr święty*, „Odra" 1971, nr 10, s. 47–55.

[3] *Encyklopedia Nowej Ery „New Age"*, oprac. W. Bockenheim, S. Bednarek, J. Jastrzębski, Wrocław 1996, s. 206.

[4] D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913),* Wrocław 1979, s. 118–119.

[5] E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, s. 156–159.

[6] E. Czaplejewicz, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny" 1998, nr 3 (348), s. 1–25.

tutaj wyzwalana w tym obrzędzie energia, źródło uznania uczestniczącego w całym zdarzeniu człowieka jako niezbędny i jednolity element kosmosu, gdzie ciało i duch stanowią specyficzną nierozdzielną jednię. Satyr reprezentował harmonię pierwotnej natury, uosabiał potęgę i radość wiecznego istnienia, odnawialność i powtarzalność natury. Tworzywem najdoskonalej wyrażającym ową prawdę stawał się taniec, realizujący się w samym rytmie kinetycznych znaków, jak gdyby odtwarzających mityczne początki istnienia. Taniec miał w wydaniu dionizyjskim funkcję budującą, przetwarzającą chaos codziennych doświadczeń w Kosmos nieustannego powstawania, zacierającą złudną granicę między życiem a śmiercią.

Ta akcentowana w tańcu tendencja powrotu i ciągłego generowania archaicznych wartości wyraziście przejawiła się także w muzyce czasu Reformy, kiedy patetyczny neoromantyzm R. Straussa i subtelne tkanki dźwiękowe Debussy'ego zostały „zagłuszone" przez brutalny wybuch kompozycji Strawińskiego i Bartoka, odwołujących się do dawno zapomnianych motywów prymitywnego folkloru[7]. Nowe tendencje w muzyce Ravela czy pierwsze stylizacje jazzowe kazały zastanowić się także nad pierwotnym sensem tańca obrzędowego, sięgającego do najprostszych odruchów człowieka i pozbawionego śladów jakichkolwiek konwencji artystycznych, będącego spontanicznym wyrazem wewnętrznej potrzeby człowieka, by uczestniczyć we wspólnotowym akcie.

Niezależnie od tworzywa budującego przedstawienie za podstawę porządkującą wszystkie jego elementy uznano w okresie Reformy *rytm* – czynnik warunkujący harmonię dzieła teatralnego. Dla artystów czasu przełomu XIX i XX wieku jawił się on jako metafora odwiecznej pulsacji Wszechświata, dynamicznej walki przeciwieństw, których wzajemne dopełnianie się i warunkowanie gwarantuje rozwój Kosmosu[8]. Źródeł tej koncepcji można doszukać się w tradycyjnej filozofii chińskiej, zakładającej nieprzerwaną grę sił *yin* i *yang*, zasady kobiecej i męskiej, mroku i światła[9]. Wierzono, że pomiędzy tymi biegunami, oznaczającymi dwa pozostające w opozycji elementy, istnieje stałe napięcie, świadczące o ciągłej ewolucji świata, twórczej sile jego rozwoju. Takie podejście pozwalało traktować każdy twór artysty jako odzwierciedlenie tych wewnętrznych reguł funkcjonowania Wszechświata, które mogą zostać rozpoznane przez odbiorcę w procesie percepcji dzieła[10]. W tym kontekście rytm utworu artystycznego mógł stawać się narzędziem kreacji przedstawienia przez reżysera, świadomie oddziałującego na

---

[7] M. Głowiński, *Maska Dionizosa,* „Twórczość" 1961, nr 11, s. 73–105.

[8] D. Ratajczak, op. cit., s. 77–78.

[9] *Encyklopedia...*, s. 381.

[10] Н. А. Хренов, *Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс)*, [w:] *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, под. ред. Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлаха, М. А. Сапорова, Ленинград 1974, s. 256.

sferę podświadomości odbiorcy, jego świat emocjonalny. Rytm mógł budować nie tylko kompozycyjną strukturę tekstu, ale także, np. poprzez powtarzalność pewnych obrazów, pełnić funkcję środka ujawniającego wielowarstwowość poznania dzieła artystycznego[11]. Istota rytmu – jak wielokrotnie podkreślał w swoich szkicach Bolesław Leśmian, reżyser i współzałożyciel eksperymentalnego Teatru Artystycznego w Warszawie – sprowadzała się też do określania nowej roli słowa, wyzwalania go od konwencjonalnych znaczeń, dzięki podporządkowaniu go prawom poetyckim[12]. W konsekwencji eliminowano słowo na rzecz gestów aktorów, a widz miał każdorazowo rekonstruować nowy aspekt tekstu, niejako immanentnie uobecniający uniwersalną prawdę metafizycznych treści[13].

Różnorodność postulatów okresu Wielkiej Reformy Teatralnej znalazła swe przełożenie m.in. w bogactwie powstałych w tym czasie koncepcji związanych ze sferą zachowań aktora na scenie. Z ogromu literatury przedmiotu dotyczącej twórczych eksperymentów przełomu XIX i XX wieku, zamierzam wyodrębnić te najbardziej nośne i ukierunkować analizę w stronę określenia funkcji kategorii *gestu* w procesie wypracowywania niepowtarzalnej estetyki Wielkiej Reformy Teatralnej, wskazując przy tym na nieograniczony, ale zobowiązujący do ciągłego odkrywania potencjał możliwych odczytań interesującego mnie problemu. Zasadność takiej percepcji uwarunkowana jest charakterem fenomenu, jakim była Wielka Reforma Teatralna, traktowana tutaj zgodnie z jej ontologią jako specyficzny, bo wielotworzywowy metakontekst generujący inne, zakresowo mniejsze konteksty poszczególnych sztuk. Przyporządkowane wszechogarniającej idei generowania teatru wielkich uogólnień, budowały one estetyczną całość omawianego zjawiska antropologicznego, artystycznego; w perspektywie określającej dla Reformy kategorii widza, realizującej się w procesie osobowościowego, wtajemniczonego zgłębiania funkcji elementów dzieła tworzących całość. Ten sposób postrzegania staje się źródłem kreacji dzieła, która – niejako samoczynnie – uruchamia i odsłania kolejne stopnie rozumienia tekstu, nieskończone możliwości jego konceptualizacji. W konsekwencji odbiorca takich postulatów i praktyki artystycznej Reformy, widz teatralny, a szerzej, zaangażowany czytelnik sztuki, kierując się intuicją poznawczą, pogłębia ów immanentnie założony w dziele artystycznym stan „niewiedzy", który otwiera tekst (buduje kategorię otwartości), akcentując jednocześnie niemożność znalezienia ostatecznego wyrazu dla „wyrażenia niewyrażalnego", czyli – ujarzmienia ciągłej procesualności zjawisk.

---

[11] Б. С. Мейлах, *Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества*, [w:] *Ритм...*, s. 9.

[12] B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] idem, *Szkice Literackie*, Warszawa 1959, s. 13.

[13] H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andrejewa*, Poznań 1980, s. 77–100.

Wydaje się, że na gruncie rosyjskim ów ogromny potencjał możliwych odczytań dzieła jest zakodowany w tekstach scenicznych Antoniego Czechowa, w jego sztukach pozornego *nie-dziania się*. Dramat autora *Trzech sióstr*, „wylansowany" dzięki założonemu w 1898 r. Moskiewskiemu Teatrowi Artystycznemu (MXAT), choć wówczas nie do końca zrozumiany, zainspirował narodziny nowej sztuki za pośrednictwem nowatorskich środków kompozycyjnych i językowych[14]. Utwory dramaturgiczne Czechowa, wpisując się w nurt modnego wówczas w kulturze impresjonizmu, wniosły do rosyjskiego teatru przede wszystkim nastrojowość i uczuciowość, zwaloryzowały funkcję intuicji. W strukturowaniu nowego bohatera oraz specyficznej poetyki i kompozycji „sztuki" istotne miejsce zajmowały didaskalia oraz pauzy. Budowały one typ otwartości Czechowowskiego świata artystycznego, którego werbalny szyfr nie-dramaturgicznej codzienności zamykał dostęp do głęboko ukrytej tajemnicy ludzkiego losu z jednej strony, a z drugiej – do bycia dzieła artystycznego, jego nieustającego stawania się w procesie deszyfrującej percepcji czytelnika i widza[15]. Oszczędna gestyka postaci w sztukach realizuje duchowy potencjał dzieła, stwarzając tym samym możliwość koncentrowania analizy na ukrytych jakościach tych dramaturgicznych struktur wokół ważkiego aspektu *ciała* w jego funkcji osiągania wysokich przejawów duchowości. Wyprzedzając przyszłą interpretację, warto zwrócić uwagę na ten treściowy kontekst zjawiska ciała, w jakim sytuuje się ta złożona Czechowowska kategoria. Otóż problem ciała zakorzeniony jest głęboko nie tylko w twórczych eksperymentach czasu Reformy, że wystarczy wspomnieć tu *biomechanikę* Meyerholda, *nadmarionetę* Craiga czy teoretyczne prace Tairowa, ale również w aktualnych wówczas koncepcjach filozoficznych...

Światopogląd artystyczny czasu Reformy kształtowała przede wszystkim myśl Bergsona, idea *rotującego koła* Schopenhauera czy koncepcja przenikania się żywiołów apolińskiego i dionizyjskiego, wygenerowana w głębokich studiach Friedricha Nietzschego[16]. Z systemu filozoficznego Bergsona wyprowadzano przede wszystkim priorytet intuicji nad poznaniem rozumowym, prymat całości i dynamiki nad fragmentaryzacją i stopniowością, co pozwalało niejako „wysycać spektakle elementem irracjonalnym", metafizycznym, „w teatralnej stylizacji widzieć narzędzie świadomego i nieświadomego wglądu w Tajemnicę"[17]. Artyści

---

[14] Л. Е. Кройчик, *Поетика комического в произведениях А. П. Чехова*, Воронеж 1986, s. 184–188.

[15] Н. И. Фадеева, *Чехов и драматургия „серебряного века"*, [w:] *Чеховиана. Чехов и »серебряный век«"*, под ред. А. П. Чудакова, Москва 1996, s. 183–184.

[16] H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 8–9.

[17] M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 295–331.

wskazywali na ograniczoność ludzkiego rozumu, który jest źródłem zawodu i rozczarowania w przeciwieństwie do czynu twórczego, umożliwiającego wgląd w odrębny, niepodobny do rzeczywistego świat uobecniany poprzez teatr. Koncepcja Bergsona dawała więc podstawę do stworzenia światopoglądu, w którym działalność teatralna zyskiwała swoje filozoficzne uzasadnienie, pełniąc funkcję „wyrażania niewyrażalnego"[18]. Z tej perspektywy zespół ludzi teatru, zjednoczony wizją spektaklu reżysera, zdolny był do metafizycznego oglądu rzeczywistości, dochodzenia do tajemnej istoty rzeczy. Zatem treści wynikające z bezpośredniej praktyki teatralnej zyskiwały wymiar refleksji ontologicznej[19].

Swoją twórczą adaptację znalazła również pesymistyczna filozofia Schopenhauera, ujawniająca ułudę możliwości dotarcia do prawdy, zawsze ograniczonej stworzonym w umyśle wyobrażeniem[20]. System Schopenhauera definiowała jednak przede wszystkim zasada nierozdzielności wartości przeciwstawnych, w której zamykały się niejako wszystkie wnioski filozofa[21]. Dążeniu do wolności towarzyszy bowiem bezwyjściowe uwikłanie w konieczne mechanizmy, śmierć staje się początkiem narodzin, w miłości lokalizuje się zarazem iluzja przekroczenia niepodważalnej granicy i niemożność wyjścia poza nią, spełnienie rodzi kolejne pragnienie[22]. Ilustracją życia człowieka jest zatem toczące się błędne koło, ciągła męka wiecznego powrotu, co mogłoby wskazywać na zbieżność omówionej tu koncepcji z dionizyjskim mitem, twórczo spożytkowanym przez F. Nietzschego, którego filozofię, tak w czasach Reformy jak i dziś, można by uznać za niezwykle żywotne źródło artystycznych inspiracji.

Autor *Tragedii z ducha muzyki* wyprowadza bowiem fundamentalne rozróżnienie między sztuką apolińską a dionizyjską, których nieustanna walka, wzajemne pobudzanie „do coraz nowszych, silniejszych porodów" leży u podstaw tragedii, gwarantuje ciągły postępowy rozwój sztuki[23]. W oczach filozofa, żywioł dionizyjski jest żywiołem ekstazy, transu, w którym zaciera się granica między życiem i sztuką, artystą i bogiem, a nieujarzmiona przyroda „święci znów święto pojednania z [...] człowiekiem". Samozapomnienie, dionizyjskie orgie, upojenie życiem stają się kluczem do odczuwania najwyższej rozkoszy Prajedni, uzewnętrzniają to, co dotąd pozostawało nieuświadomione i nieodczute[24]. Dzieje się

[18] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1968, t. III, s. 221–230.
[19] D. Ratajczak, op. cit., s. 77.
[20] G. Vesey, P. Foulkes, *Słownik Encyklopedyczny. Filozofia*, Warszawa 1997, s. 295–296.
[21] J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 183–204.
[22] Ibidem.
[23] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 21–169.
[24] W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 163–169.

to za sprawą kreatywnej mocy wspólnoty, w której twórca i odbiorca metaforycznie stapiają się w jedno ciało, przełamując podstawowe w sztuce apolińskiej *principium individuationis*. Sztuka apolińska, według Nietzschego, uobecniała bowiem w sobie radykalny podział między rzeczywistością i fantazją, przenosząc akcent na spokojną kontemplację, ważkość jednostki próbującej rozumieć rzeczywistość w świetle zasady przyczynowości[25].

Filozoficzne inspiracje twórców okresu przełomu XIX i XX wieku znajdowały swe artystyczne przełożenie w powstałych w tym czasie projektach zmierzających do wyzwolenia widza i aktora z ograniczeń narzucanych przez dotychczasowe rozumienie sztuki. Metoda skupienia się na poszukiwaniach na gruncie rosyjskim, które „wchłaniają" światowe tendencje, twórczo je generując i wytwarzają nowe wartości, każe zwrócić uwagę na *system przeżywania* K. S. Stanisławskiego.

W centrum swojej metody założyciel MXAT-u, jednego z ważniejszych teatrów Europy, osadził aktora-analityka, który miał szukać w sobie i wyrażać na scenie prawdę wewnętrzną kreowanej postaci[26]. Ideał Stanisławskiego zakładał bowiem autopenetrację roli, mającą źródło w artystycznej obserwacji życia generującej prawdziwe emocje[27]. Indywidualizacja przeżyć winna była dokonywać się drogą twórczej mocy wyobraźni aktora, zdolnego przetworzyć powstałe w nim uczucie, nadać mu wyraz w postaci właściwie dobranego kostiumu, modulacji głosu czy charakteryzacji[28] . Stanisławski odrzucał więc powtarzalność przypisanych aktorowi roli, wierzył raczej w każdorazowe autentyczne jej dojrzewanie w umyśle artysty, uzewnętrznioną wizję mającą swe źródło we wnętrzu. Przedstawienie stawało się wtedy syntezą sfery werbalnej i wizualnej, przygotowaną, racjonalnie zaplanowaną pracą nad wyrazistym gestem. Nie było tutaj miejsca na ważki aspekt spontaniczności – gest miał być wypracowanym ruchem, sięgającym korzeniami prawdziwej, a nie odegranej, wykreowanej emocji. Aktor balansował więc wokół dosłowności własnego przeżywania, nie angażując przy tym widza, który stanowił w przedstawieniu konieczny dodatek. Najważniejsza była wyrazistość i prawdziwość ruchu, nie zaś stworzenie możliwości jego odczytania.

System „przeżywania" Stanisławskiego wywarł niewątpliwie ogromny wpływ na kształt artystyczny Reduty, której podstaw należy szukać także w koncepcji teatru stworzonej przez Wyspiańskiego. Prawda, według Juliusza Osterwy, była wyzwoleniem osobistej prawdy aktora dokonującego aktu ofiary, aktu odkupienia widzów stających się świadkami, współuczestnikami tego wydarzenia. Centrum

---

[25] F. Nietzsche, op. cit.

[26] J. Koenig, [w:] *A. Tairow. Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Warszawa 1964, s. 24–25.

[27] J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–69*, Wrocław 1989, s. 89.

działalności teatralnej miała się stać mozolna praca wewnętrzna aktora, zmierzająca do przemiany świadomości, metoda teatru-laboratorium nie do końca zrozumiana za życia Osterwy, prekursorska dla niezliczonych dziś grup teatralnych żyjących we wspólnotach. Swego rodzaju polemiką z przejaskrawionym realizmem metody Stanisławskiego były z całą pewnością dokonania Mikołaja Jewrieinowa, twórcy i kierownika artystycznego Teatru Starego w Petersburgu. Lansował on widowiskową i umowną formułę teatru jako rozrywki opartej na tradycjach średniowiecznych misteriów, widowisk renesansowych i *commedia dell'arte*. Dramaturg był przy tym przekonany, że teatr może być remedium mogącym uszczęśliwić człowieka poprzez stworzenie mu w życiu teatralnej iluzji[29].

Jako reakcję na wspomnianą wyżej metodę Stanisławskiego traktować można niewątpliwie również biomechanikę Wsiewołoda Meyerholda. Były współpracownik wielkiego mistrza, eksperymentując w swoim Teatrze-Studio, doszedł do wniosku, że jedynym czytelnym językiem przedstawienia jest gest wytrenowanego odpowiednio aktora, zdolnego metodą ćwiczeń ujarzmić swoje ciało, w sferze kinetyki wyprodukować to, czego się od niego żąda[30]. Koncepcja ta także sięgała korzeniami *commedii dell'arte*. Zafascynowany cyrkiem i marionetą autor, ucząc aktorów opanowania przestrzeni plastycznym ruchem, akcentował umiejętność wydobywania z kinetycznego chaosu gestów czystych, powtarzalnych, doskonałych. Aktorską drogę do osiągnięcia tego celu charakteryzował schematyzm automatycznie realizowanych etapów: zamiar-realizacja-reakcja. Zakładano bowiem, w przeciwieństwie do systemu Stanisławskiego, czynną rolę widza, jednoznacznie odczytującego język ciała nie na zasadzie interpretacji, a raczej odruchu na pojawiający się impuls[31]. Prawidłowość ta sytuuje biomechanikę po stronie przeintelektualizowanej technologii, lekceważącej twórczy potencjał odbiorcy i aktora, traktującej ich wyłącznie w aspekcie utylitarnym[32]. Meyerhold, wierząc w doskonałość środków fizycznej ekspresji i respektując zasady konstrukcji ludzkiego organizmu, odebrał aktorowi wolność, uczynił z niego narzędzie realizacji zamiarów reżysera, zapominając o sferze emocjonalnej tak artystów, jak i widzów[33].

Należy pamiętać, że obok Meyerholda czołowym inscenizatorem Reformy był niewątpliwie także Leon Schiller, najbardziej chyba europejski z polskich reżyserów. O ile Osterwa, poza przelotnym kontaktem ze Stanisławskim, nie był

---

[28] M. Slonim, *Russian Theater – from the Empire to the Soviets*, London 1963, s. 160.
[29] B. Mucha, *Historia teatru rosyjskiego*, Piotrków Trybunalski 2001, s. 203.
[30] K. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд,* Москва 1969, s. 266.
[31] E. Braun, *Meyerhold on theatre*, New York 1969, s. 199–206.
[32] K. Рудницкий, op. cit.
[33] T. Szczepański, *Eisenstein – u źródeł twórczości*, Warszawa 1986, s. 69–71.

w zasadzie związany z Reformą europejską i tworzył swoje idee samodzielnie, a odnosił je ściśle do Polski, o tyle Schiller inspirował się od początku do końca swej drogi myślą i praktyką reformatorów z wielu krajów i konkurował z nimi. Twórczość reformatorów rosyjskich znał jednak głównie ze słyszenia, i to – jak pisze K. Braun – z relacji skąpych i powierzchownych[34]. Moskwę odwiedził Schiller po raz pierwszy dopiero w 1928 r., z teatrem Stanisławskiego, Meyerholda i Jewrieinowa nie miał kontaktu bezpośredniego, choć niewątpliwie pracował według ich metod. Wart odnotowania jest na pewno intensywny okres współpracy Schillera z Ryszardem Bolesławskim, wychowankiem Stanisławskiego, od którego młody jeszcze reżyser uczył się wyłuskiwać ze słów dialogu myśli i uczucia bohaterów[35].

Wskazana wyżej możliwość badawcza, stawiająca w centrum obserwacji jedność ciała i ducha, motywuje także, by zwrócić szczególną uwagę na poglądy A. Tairowa wyrażone w jego pracach teoretycznych. Reżyser Teatru Kameralnego wystąpił bowiem z otwartą krytyką umownego teatru Meyerholda, zarzucając mu „spłaszczenie" trójwymiarowego ciała, przesadę, której motywację stanowi dążenie do opanowania techniki kosztem całościowego rozwoju osobowości aktora[36]. Tairow próbował realizować kompleksowy ideał aktorskiej sprawności, żądał od artysty nie tylko odpowiednich predyspozycji fizycznych i psychicznych, ale również opanowania rzemiosła aktorskiego, które rozumiał jako technikę zewnętrzną tj. umiejętność władania ciałem i technikę wewnętrzną, czyli panowanie nad uczuciami[37]. Tak wyposażony aktor, ćwicząc się w improwizacji, miał mocą swojej wyobraźni powoływać do twórczego istnienia postać sceniczną, syntezę formy i emocji. Centrum teatru stanowił przy tym reżyser-natchniony mistrz, sternik, zdolny okiełznać cały proces twórczy, uczestniczącego w nim aktora i widza[38]. Istotnym z perspektywy podjętego tematu było przekonanie Tairowa o stwarzającym potencjale dzieła, dynamice jego powtarzalności, które, choć dotyczyło scenicznej realizacji sztuki, można by uznać za swoistą paralelę interesującej mnie tutaj budującej funkcji gestu. „Sztuka teatralna [...] dokonuje się nie w statyce, a w dynamice, gdzie każda wypalona w płomieniu działań spektaklu forma niezmiennie rodzi nową formę, z góry skazaną na śmierć dla poczęcia następnej i dlatego teatr, aby przejawić się, wymaga obecności widza w czasie dynamicznych przemian, a nie po ich dokonaniu"[39].

---

[34] K. Braun, op. cit., s. 262.
[35] M. Grochowska, *Leon Schiller. Lulek*, „Gazeta Wyborcza" z 10 stycznia 2002.
[36] J. Koenig, op. cit.
[37] Ibidem.
[38] A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Warszawa 1964, s. 77–90.
[39] Ibidem, s. 141.

Adekwatność powyższej formuły uwidacznia jednocześnie rozbieżność poglądów A. Tairowa i Edwarda Gordona Craiga – jednego z bardziej płodnych inscenizatorów okresu Wielkiej Reformy Teatralnej, odrzucającego holistyczne podejście do człowieka, bezgranicznie wierzącego w nieograniczoną potęgę umysłu. Jak wspomina E. Craig, biograf swego ojca, pogląd ten przyczynił się do stworzenia koncepcji nadmarionety (*Übermarionette*), doskonale pięknego tworu, niejako posągu greckiego, dającego się łatwo manipulować, nieulegającego przy tym ludzkim wahaniom emocjonalnym[40]. Idea ta, niezaprzeczalnie zainspirowana poezją Williama Blake'a, umożliwiała realizację wizji powstałych w wyobraźni twórcy, niezdolnych do bycia przetworzonymi poprzez ograniczonego nawykami aktora. Nadmarioneta miała być bowiem ciałem w transie, niejako ciałem wirtualnym, uosobieniem potęgi wyobraźni, człowiek zaś w oczach Gordona Craiga jawił się jako marny odtwórca natury, kopista[41]. U podstaw takiej opinii wybitnego artysty, zdaniem jego syna, leżała przede wszystkim wiara inscenizatora w ideę teatru kinetycznego – syntezę formy, światła, scenerii, postaci i gestu, wypływającą z przekonania o początku aktorstwa wywodzącego się z działania, ruchu[42]. Ideą tą zafascynowany był także L. Schiller, niejednokrotnie nazywający Craiga najwyższym kapłanem teatru i wspólnie z nim podziwiający dokonania Wyspiańskiego. Craig twierdził przy tym, że jedyną drogą uratowania teatru jest jego zniszczenie, unicestwienie, co mogło sytuować jego filozofię artystyczną w kręgu negacji materialnej formy wyrazu, symboliki *teatru ubogiego*[43]. Perspektywa ta po raz kolejny każe skoncentrować się na duchowych aspektach twórczej percepcji dzieła, wskazuje na otwartą możliwość analizy relacji między ideą a jej zawsze niedoskonałym wcieleniem, nadając gestowi rangę wartości pierwotnej.

Prawo do podobnych przypuszczeń może dawać także wpisująca się w eksperymentalny nurt Reformy teoria *ekstazy*, opracowana przez wybitnego rosyjskiego reżysera filmowego S. Eisensteina, zajmującego się przede wszystkim badaniem oddziaływania dzieła sztuki na widza. Eisenstein zdaje się wywodzić źródło swoich eksperymentów z analogii istniejących między prawidłowościami rządzącymi zjawiskami przyrody, strukturą utworu a percepcją odbiorcy[44]. Podstawową kategorią był dla rosyjskiego myśliciela *patos*, budowany przez ciągłą zmianę kategorii, permanentne przechodzenie każdego elementu w swe przeciwieństwo, nieustanne ekstatyczne uniesienie[45] . Twierdził on, że dzieło jest w sta-

[40] E.Craig, *Gordon Craig – historia życia*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1976, s. 182.
[41] E. G. Craig, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 88.
[42] E. Craig, op. cit., s. 182.
[43] A. Tairow, op. cit., s. 22.
[44] S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, tłum. A. Kumorek, Warszawa 1975, s. 22–23.
[45] Ibidem, s. 51.

nie niejako „wyjść z siebie", przekroczyć własne granice gatunkowe, a nawet rodzajowe, dzięki odpowiedniemu kluczowi zawartemu w tekście, na który składać się może np. dynamika napięć w utworze czy powtarzalność obrazu w różnych wariantach[46]. Istotną cechą teorii *intelektualnego montażu* Eisensteina jawiło się także założenie, że temat dzieła nie jest tworzony przez ruch fizyczny, ale raczej przepływ myśli, znaczenie znaku określa się bowiem przede wszystkim poprzez zmianę wewnętrznego stanu odbiorcy symbolu[47]. Wydaje się, że wybrane tu założenia estetyczne rosyjskiego twórcy, nie składając się bezpośrednio na sumę dokonań Wielkiej Reformy Teatralnej, a ideowo będąc z nimi w zgodzie, wskazywały na aktualność założeń scenicznych okresu przełomu XIX i XX wieku. Ich potencjalna adaptowalność w każdej dziedzinie artystycznego wyrazu, także w filmie, może potwierdzać nośność popularnej wówczas idei synestezji sztuk, budowania jedności poprzez wielość środków wyrazu.

Interesująca mnie tutaj sytuacja twórczej percepcji utworu literackiego, podstawowa teza Europy Teatralnej, przywodzi również na myśl istniejącą opozycję między jego wymiarem scenicznym a literackim zapisem. Świadomość zakodowanego w dramacie potencjału każe jednak przewartościować tę pozorną sprzeczność, otwierając tekst na rzeczywistość teatralną, daleko szerszą niż *tu i teraz* przedstawienia, tożsamą z immanentną obecnością kosmicznej wizji uniwersalnego teatru, funkcjonującej w strukturze dzieła już w momencie jego powstawania[48]. Powyższy punkt widzenia wypływa z formuły tekstu jako formy immanentnie otwartej, każdorazowo konkretyzowanej w wyobraźni potencjalnego widza. Taki ideał statusu dzieła i twórczego kontaktu z nim odbiorcy realizuje się w dynamice przetworzeń faktu antropologicznego ponadczasowego duchowego wzrastania, a nie historycznego, niejako znoszącego możliwość wychodzenia poza określony przedział czasowy[49]. Projekcja takiej tezy, opartej na badaniach teoretycznych Umberto Eco i Rolanda Barthes'a, na istniejącą w okresie Reformy rozbieżność między rozległością wizji artystycznej (przekładalnej na estetyczne i filozoficzne treści) a możliwościami konkretnej realizacji tych zamierzeń, ograniczonej jeszcze nieprzezwyciężonymi wówczas gustami mieszczaństwa – przeważającego odbiorcy wystawianych sztuk – oraz technicznymi warunkami budynku teatralnego wskazuje na ukryty konflikt Reformy[50]. Sytuacja ta, określana przez G. Lukácsa

---

[46] *Eisenstein Revisited*, ed. L. Kleberg, H. Lovgren, Stockholm 1987, s. 100–108.

[47] T. Szczepański, op. cit., s. 29.

[48] H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 12.

[49] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973; R. Barthes, *Krytyka i prawda*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich zagranicą*, t. II, Kraków 1972, s. 114–138.

[50] H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 106.

„patologicznym stanem napięć", ujawniła nieprzezwyciężalny, zdaniem węgierskiego badacza, rozdźwięk między zamierzeniami artystów a realnym kształtem przedstawienia. Tak widziany stan rzeczy doprowadził wspomnianego teoretyka teatru do wniosku, że podejmowane próby sceniczne są niejako samobójczą próbą substytucji tego, co da się zobaczyć przez to, co niewidoczne, psychiczne, abstrakcyjne[51]. Autentyczny teatr Reformy istniał więc w pewnym sensie tylko jako ideał, ujawniał nieprzezwyciężalną wówczas dychotomię między dramatem-literaturą a dramatem-tworem teatralnym, przecierając jak gdyby drogę dla przyszłych pokoleń twórców i teoretyków (literaturoznawców, teatrologów).

Istotny w niniejszej pracy aspekt ciała i gestu aktora, przez pryzmat których zarysowany został problem duchowych inspiracji Reformy, skupionych wokół teatru rosyjskiego i polskiego, stanowi jeden z najbardziej aktualnych tematów toczących się obecnie dyskusji artystycznych, które w sztuce plastycznej znajdują wyraz chociażby w kontrowersyjnych pracach K. Kozyry czy A. Szapocznikow. W sferze teatralnej swoich kontynuatorów ma nieustannie teatr Grotowskiego, szkoła Kantora, Living Theatre czy taniec Marty Graham, pierwotnie zainspirowane także postulatami Reformy, zobowiązujące dziś do nieustannego pogłębiania uruchamianych kontekstów kultury na polu różnych dziedzin sztuki i ideowo scalające czasami bardzo odległe geograficznie postulaty.

Резюме

Многоуровневый метаконтекст Большой театральной реформы как исследовательская перспектива для театрального потенциала жанровой формы драмы

Время Большой театральной реформы являлось периодом бурных художественных перемен XIX/XX вв., ставших результатом ожесточенных споров о сути театрального искусства и роли художника. Смежной точкой этих эстетических дискуссий явилось прокламирование идеи неограниченной творческой свободы, постулат признания интуиции и инстинкта, а также возврат к истокам, т. е. инспирация искусством средневековья, античности, Дальнего Востока. Новый спектакль привнёс в театр мистико-магический оттенок, по мнениям творцов он должен стимулировать духовную перемену воспринимателя, стать сферой столкновения бытия и небытия. В театре главенствовал зритель, способный выйти за рамки временного „здесь и сейчас", интуитивно ощутить космическое значение пьесы, „уловить неуловимое". Поэтому, существо искусства сводилось к проблеме созидания пьесы зрителем (читателем), его сближению с „невысказанным" сквозь спектакль, стирающий грань между материей и духом. Перцепция спектакля являлась попыткой раскрытия перманентной динамики амбивалентности соотношений между макро-

[51] C. Samojlik, *Dramat mieszczański – dramat mieszczaństwa. (Wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu G. Lukácsa)*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973, s. 97–127.

и микромиром, определения смыслов, локализирующихся где-то между метафизическим и прозаичным. Эта взаимозависимость оказалась многозначительной для творцов Большой реформы, достижения которых были предметом анализа в предложенной статье. Из огромного количества художественных концепций, созданных на переломе XIX/XX веков целесообразным оказалось обратить внимание на те, которые пытались определить связь актёрского *emploi* с восприятием спектакля зрителем, концентрировались на попытке понятия роли *жеста* как „орудия" в театральных поисках режиссёра. Важное место в системе Реформы занял наверно *метод* К. С. Станиславского, убеждённого в аутентичном переживании роли, ставший инспирацией различных дискуссий и полемик, влияющих на характер Реформы. Параметрами этих творческих поисков являлись прежде всего *биомеханика* Мейерхольда, *übermarionette* Крэга, теоретические работы Таирова или вписывающаяся в контекст Реформы концепция *экстаза* Эйзенштейна. Эти проекты, будучи попыткой раскрытия дороги к духовному освобождению зрителя, одновременно показывали, что оно является невозможным в пределах реального здания театра, так как актёр или восприниматель пьесы не в состоянии превратить изображение режиссёра в ограниченный язык движения тела.

Summary

Multi-conceptual metacontext of the Great Theatre Reform as a research perspective for the theatrical potential of the typical drama form

The times of the Great Theatre Reform were a period of rapid and meaningful changes at the turn of the 19th century which have given rise to the many experiments and disputes aimed at defining the role of the new art. The core problem was the notion of a new, educated recipient of art who would be able to understand the meaning of a work and cross its transient boundaries to grasp the metaphysical sense, the vision of what is not entirely visible. As artists started to study the problem of perception of theatre performances, they searched for inspiration in the art of the Middle Ages, the theatre of ancient Greece, and the analysis of the hieratic gesture of the Far East. Consequently, they emphasised the notion of the perfect body and soul, the necessity of exercising and taking care of the actor's organism, as well as the importance of intuition and instinct in the process of understanding the art. The theatre was considered the place of the audience's communion with the mystery, the building where they can reach the state of the *kathartic methamorphosis* through the art. It turns out that the relation between these two realities was quite meaningful for the artists of the Reform, whose achievements were discussed in the paper. Analysing the huge number of artistic conceptions of the discussed period I tried to focus only on those that can be considered as the attempts to understand the connection between the actor's *emploi* and the audience's perception of a performance, to grasp the role of *gesture* as a tool in the hands of a director. It was noticed that an important role in this context unquestionably belonged to *the method* that was K. S. Stanislavski's concept of the authentic experience of the actor's role. This theory brought about hundreds of discussions and polemics, which had an impact on the character of the Reform, the most important of which were the seminal the *biomechanics* of V. Meyerhold, *übermarionette* of E. G. Craig and the works of A. Tairov. These projects, each an effort to find a way to the *spiritual freedom* of the actors and the audience, at the same time showed that achieving this aim is not possible in the real building of the theatre, as both an actor and a recipient are not able to transcode the vision of a director into the limited language of the human body.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Arkadiusz Witecki
Warszawa

Fantastyka naukowa jako pole przenikania się kultur polskiej i rosyjskiej
(na przykładzie twórczości Andrzeja Sapkowskiego i Siergieja Łukianienki)

Andrzej Sapkowski i Siergiej Łukianienko[1] to dwaj pisarze tworzący jeden z pomostów łączących polską i rosyjską kulturę. Pierwszy z nich już od kilkunastu lat uważany jest za najważniejszą postać polskiej literatury spod znaku fantasy, drugi natomiast zajmuje podobną pozycję w Rosji. Interesujące wydaje się zjawisko ogromnej popularności ich osiągnięć literackich – stanowi ono dowód na istnienie wymiany kulturalnej pomiędzy oboma krajami. Wynika to z faktu, iż Łukianienko to chyba najbardziej znany w Polsce rosyjski twórca literatury SF, z kolei od czasu ukazania się w języku rosyjskim pierwszych opowiadań z cyklu wiedźmińskiego niesłabnącą popularnością w Rosji cieszy się pisarstwo Sapkowskiego. Wnioski, jakie można wysnuć na podstawie obserwacji recepcji twórczości obu pisarzy w krajach ojczystych i poza ich granicami, a także wpływu na inne dziedziny kultury, pozwalają na zaprezentowanie podobieństw, a w szerszym aspekcie również ich wzajemnego wpływu na kultury obydwu państw.

Zarówno w Polsce, jak i w Rosji jedną z cech charakterystycznych literatury końca XX wieku jest rozkwit popularności jednego z podgatunków szeroko rozumianej fantastyki naukowej – fantasy. Przyczyny takiego stanu są różne. Jeśli chodzi o Rosję (a wcześniej Związek Radziecki), jedną z najważniejszych przyczyn jest ogólne opóźnienie rozwoju fantastyki naukowej jako gatunku literackiego, gdyż „[...] przed fantastyką naukową postawiono bariery, wynikające z socrealistycznej doktryny: nie uznawano fantastycznych gatunków nie opierających się na racjonalnej koncepcji rzeczywistości”[2]. Z tego powodu nie rozwinęły się zupeł-

[1] W Polsce funkcjonują równolegle dwie formy pisowni nazwiska pisarza – Łukianienko i Łukjanienko.

[2] F. Nieuważny, *Fantastyka naukowa*, [w] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 497.

nie takie gatunki, jak fantastyka grozy czy właśnie fantasy. Tak opowiadał o tym Borys Strugacki: „Fantasy zawsze w ZSRR była zakazana. Gdyby ktoś napisał bajkę o rycerzu, który potyka się ze smokami, przyjaźni z elfami, kradnie księżniczkę... Tego nikt by nie wydrukował”[3]. Dlatego też dopiero po rozpadzie Związku Radzieckiego czytelnik miał szansę zawrzeć znajomość z literaturą powstającą w tej konwencji, a jednym z autorów, który zajął się tym gatunkiem, był Siergiej Łukianienko.

W Polsce sytuacja wyglądała nieco inaczej. Fantasy nie podlegało takim ograniczeniom jak u wschodnich sąsiadów i wcześniej mogło znaleźć się na rynku wydawniczym. Na zainteresowanie tego typu twórczością miało wpływ kilka czynników. Jednym z nich była popularność prozy J. R. R. Tolkiena, która przełożyła się na popularność całego gatunku. Jak czytamy w przygotowanym przez Sapkowskiego opisie wydawcy do własnego dzieła, wydanego w 2001 r. i zatytułowanego *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*: „Od czasu, gdy w roku 1960 wydana została w Polsce napisana przez Johna Ronalda Reuela Tolkiena książka *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, gdy w latach 1961–63 wydany został tegoż autora trzytomowy cykl *Władca Pierścieni*, gdy w roku 1983 ukazał się *Czarnoksiężnik z Archipelagu* Ursuli K. Le Guin, a w roku 1985 *Silmarillion* Tolkiena, dobra passa fantasy trwa”[4].

Ta sytuacja wpłynęła zaś na pojawienie się rodzimych pisarzy zajmujących się tym gatunkiem. Być może rację ma również Paweł Dunin-Wąsowicz, który – rozważając kwestię niewielkiej grupy polskich pisarzy współczesnych zajmujących się tworzeniem klasycznej fantastyki naukowej – wskazuje na inną przyczynę istniejącego stanu rzeczy. Pisze on: „Niedawno, po śmierci Stanisława Lema, Rafał Ziemkiewicz postawił [...] tezę, że skoro pisarz [Stanisław Lem – przyp. A.W.] właśnie w naukowej fantastyce zajmował tak wybitną pozycję, inni musieli wybrać odmienne dziedziny, przede wszystkim fantasy, w której wybił się głównie Andrzej Sapkowski”[5].

Co do faktu, iż autor *Rękopisu znalezionego w smoczej jaskini* zajmuje w literaturze polskiej miejsce wyjątkowe, wątpliwości nie ma również Małgorzata Szpakowska: „Dzieci moich przyjaciół czytają Sapkowskiego. Moi przyjaciele czytają Sapkowskiego. Czytam i ja. Wygląda na to, że znowu wyrasta nam

---

[3] E. Dębski, *„Z kim mam się teraz sprzeczać?” (zapis rozmowy z Borysem Strugackim – Interprescon’97)*, [online] <www.debski.art.pl/felietony/fenix65a.htm>.

[4] A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, opis wydawcy, [online] <www.esensja.pl/ksiazka/ksiazki/obiekt.html?rodzaj_obiektu=2&idobiektu=488>.

[5] P. Dunin-Wąsowicz, *Wysłannicy fandomu*, „Polityka” 2006, nr 17/18.

wyjątek. Swego czasu Lemem zaczytywało się wielu z tych, którzy od czci i wiary odsądzali fantastykę naukową. Dziś Sapkowski znajduje uznanie również wśród tych, którzy do ręki nie biorą innych książek typu fantasy"[6]. I rzeczywiście, AS – jak bywa on często nazywany przez fanów swojej twórczości – jest w chwili obecnej najważniejszym polskim twórcą piszącym w tym gatunku (świadczyć o tym może choćby przyznanie mu w 1997 r. Paszportu „Polityki", a także fakt, iż wielokrotnie otrzymywał on najważniejszy laur w polskim środowisku twórców, wydawców i czytelników literatury SF i fantasy – nagrodę im. Janusza Zajdla).

Przyglądając się karierom Sapkowskiego i Łukianienki, odnaleźć można wiele cech wspólnych. Obydwaj są popularni nie tylko w swych ojczyznach, ale też w wielu innych krajach. Wśród państw, w których ukazały się utwory polskiego autora, odnajdujemy Niemcy, Litwę, Francję, Hiszpanię i – przede wszystkim właśnie – Rosję, gdzie od 1996 r. regularnie ukazują się kolejne jego książki. Jeśli chodzi o Łukianienkę, to on sam podkreśla wyjątkową pozycję, jaką zajmuje w naszym kraju jego twórczość. Na swoim blogu – znajdującym się pod adresem <http://doctor-livsy.livejournal.com/> – wymieniając państwa, w których opublikowano jego utwory (m.in. Czechy, Niemcy, Włochy, Francja, Hiszpania, USA, Łotwa, Estonia, Korea Południowa, Izrael – czyli w dużej mierze podobnie jak zagraniczne publikacje Sapkowskiego), zauważa on na końcu tej wyliczanki: „No i Polska... W Polsce wydali już wszystko. Albo prawie wszystko"[7].

Ze względu na obszerność tematu nie jest możliwe wyczerpanie w jednym artykule wszystkich zagadnień związanych z omawianymi autorami oraz ich dorobkiem twórczym i jego recepcją, dlatego też skupimy się na jednym z aspektów ich popularności, jakim jest kontekst kulturowy wykraczający poza obszar literatury i przenikający do świata komiksu, filmu i gier komputerowych, co ukazane zostanie na przykładzie tetralogii o Patrolach pióra Siergieja Łukianienki oraz cyklu wiedźmińskiego autorstwa Andrzeja Sapkowskiego.

Siergiej Łukianienko to jeden z najważniejszych obecnie rosyjskich twórców literatury z gatunku SF i fantasy. Tak pisze o nim Eugeniusz Dębski: „Jest w fantastyce rosyjskiej fenomenem, wystartował w niej niczym rakieta i szczęśliwie

---

[6] M. Szpakowska, *Geralt jest bohaterem Conradowskim*, cyt. za: [online] <www.sapkowski.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=7>. Tekst ten zawiera wybrane fragmenty eseju M. Szpakowskiej, *Budowniczowie*, „Twórczość" 1997, nr 7, s. 58–67.

[7] С. Лукьяненко (Doctor Livsy), *Зарубежные издания*, *Судовой журнал Доктора Ливси*, [online] <http://doctor-livsy.livejournal.com/46696.html> (wszystkie cytaty pochodzące ze źródeł rosyjskojęzycznych przytaczane w tłumaczeniu autora). Niestety, nie świadczą dobrze o naszym kraju wypowiedzi pisarza, które odnajdujemy w dyskusji pod tym postem. Otóż stwierdza on, że w Polsce problemem są nielegalne wydania jego utworów rozpowszechnianych głównie w wersjach elektronicznych.

uniknął losu bycia »młodym pisarzem« aż do siwych skroni. Jest niewątpliwie utalentowany, ale bez zadufania, precyzyjny – bez nudzenia, mądry – bez wymądrzania, i – co najważniejsze – kocha czytelnika, również tego najbardziej złośliwego, młodzieżowego"[8].

Pierwsze publikacje Łukianienki pojawiły się pod koniec lat 80. XX wieku. Swoją karierę pisarską rozpoczął od opowiadań, szybko jednak zaczął tworzyć większe utwory literackie. Jest pisarzem niezwykle płodnym, rocznie ukazuje się kilka tytułów jego autorstwa. Jak czytamy w recenzji polskiego wydania powieści *Patrol Zmroku*, prozaik rosyjski „okazuje się być pisarzem nie tylko oryginalnym i sugestywnym, ale również niekonwencjonalnym i wszechstronnym – tworzy filozoficzne opery kosmiczne, fantasy alternatywną, *urban fantasy* z pogranicza horroru, powieści SF z odcieniem kryminalnym, science fiction o zacięciu moralizatorsko-refleksyjnym, a także cyberpunk z minimalną ilością komputerowych gadżetów"[9].

Łukianienko otrzymał wiele nagród i wyróżnień, a w 2003 r. podczas najważniejszego w europejskim świecie miłośników literatury, filmu i gier spod znaku SF i fantasy konwentu Eurocon uznano go za najlepszego pisarza-fantastę naszego kontynentu.

Zauważalna jest tendencja pisarza do tworzenia dłuższych cykli, ma on na koncie kilka dylogii i trylogii (najbardziej znane – również w Polsce – to *Linia marzeń* czy *Labirynt odbić*). Jednak największą popularnością cieszy się napisana w stylu *urban fantasy* tetralogia jego autorstwa poświęcona Patrolom, której akcja toczy się we współczesnej Moskwie i w Świecie Zmroku, które to rzeczywistości są ze sobą ściśle splecione. „W typowym *urban fantasy* większość mieszkańców miasta żyje w nieświadomości, że w starych ruderach, kanałach i mrocznych zaułkach trwa właśnie zaciekła walka z wampirami, czarnoksiężnikami czy wyznawcami jakiejś pradawnej sekty. Łukianienko w swojej książce znakomicie zaadaptował ten gatunek do warunków Moskwy – metropolii niby wielkiej i nowoczesnej, ale w której nie trzeba nawet zaglądać do mrocznych zaułków, by wplątać się w coś nieprzyjemnego"[10].

Tak właśnie wygląda świat stworzony przez pisarza, zaś Patrole – Nocny i Dzienny – to organizacje, które strzegą równowagi między siłami Światła i Ciemności. Zachowania równowagi pilnuje także organizacja stojąca ponad Patrolami – Inkwizycja. Kolejne części tej tetralogii są publikowane od 1998 r., kiedy to

---

[8] E. Dębski, *Siergiej Łukjanienko*, „Fahrenheit", nr 49, [online] <www.fahrenheit.eisp.pl/archiwum/f49/11.html>. Dębski jest pisarzem zajmującym się literaturą SF oraz tłumaczem rosyjskiej literatury tego gatunku.

[9] S. Łukianjenko, *Patrol Zmroku*, [online] <www.merlin.com.pl/frontend/towar/497199>.

[10] W. Orliński, *„Straż nocna": Moskwa bez smaku*, „Gazeta Wyborcza", [online] <http://serwisy.gazeta.pl/film/1,24464,2966890.html>.

czytelnik dostał do rąk powieść *Nocny patrol*, następny w kolejności był (napisany we współautorstwie z Władimirem Wasiliewem) *Dzienny patrol*, który ukazał się w 2000 r. Tak opowiada o okolicznościach nawiązania tej współpracy sam Łukianienko: „[...] Wołodii Wasiliewowi bardzo spodobała się moja powieść *Nocznoj Dozor*, i zapragnął napisać kontynuację od strony »sił ciemności«, czyli *Dniewnoj Dozor*. Ponieważ miałem podstawy ku temu, by sądzić, że może on zrobić krzywdę moim bohaterom :-), zaproponowałem mu wspólne pisanie powieści, by móc go przypilnować”[11]. Kolejna część, zatytułowana *Patrol Zmroku*, ukazała się w roku 2004, aż wreszcie w 2005 r. przyszła kolej na ostatnią (jak dotąd) część cyklu, noszącą tytuł *Ostatni patrol*.

Dla polskiego czytelnika okazja, aby zapoznać się z twórczością Łukianienki, pojawiła się pod koniec lat 90., kiedy to w czasopismach poświęconych fantastyce po raz pierwszy ukazały się jego opowiadania. Od tego czasu kolejne jego utwory były regularnie publikowane i w dużym stopniu przyczyniły się do rozkwitu popularności rosyjskiej literatury science fiction i fantasy w naszym kraju. *Nocny patrol* (przekład pierwszego wydania autorstwa Zbigniewa Landowskiego, drugie wydanie w tłumaczeniu Ewy Skórskiej) i *Dzienny patrol* (przełożony przez Ewę Skórską) ukazały się w 2003 r. nakładem wydawnictwa Książka i Wiedza[12], zaś wiosną 2007 r. wydawnictwo MAG opublikowało *Patrol Zmroku* i *Ostatni Patrol* (tłumaczenie Ewy Skórskiej).

Łukianienko świadom jest echa, jakim odbiła się jego powieść, o czym mówił w 2005 roku krótko i wprost: „Rozumiem, że dziś największym popytem wśród publiczności cieszyłby się czwarty *Patrol*. Czytelnicy byliby zachwyceni”[13]. W tym samym wywiadzie zapowiadał on również, iż zamierza odejść na razie od gatunku *urban fantasy*, jednak można podejrzewać, iż była to jedynie zasłona dymna, skoro jeszcze w tym samym roku ukazała się czwarta powieść wchodząca w skład cyklu. I chociaż pisarz stwierdza, iż nie przepada za długimi seriami powieściowymi, to jednak deklaruje otwarcie: „Ostatnia fraza *Ostatniego patrolu* brzmi tak: »Czy naprawdę sądzisz, że to był ostatni patrol?«. [...] Tak więc tematu mimo wszystko nie zakończyłem. Zostawiłem sobie możliwość za rok czy dwa wrócić do niego i napisać jeszcze jeden *Patrol*”[14].

---

[11] P. Laudański, *Zazwyczaj natchnienie przychodzi po filiżance kawy z koniakiem. Z Siergiejem Łukianienką rozmawia Paweł Laudański*, „Esensja”, <www.esensja.pl/ksiazka/wzw/tekst.html?id=618&strona=2>.

[12] Prócz tego wydawnictwa utwory autorstwa Łukianienki ukazują się w Polsce także nakładem wydawnictwa Amber.

[13] Ю. Чупринина, *Who is доктор Ливси?*, „Итоги”, [online] <www.itogi.ru/Paper2004.nsf/Article/Itogi_2004_12_20_14_0421.html>.

[14] Н. Кочеткова, *Писатель Сергей Лукьяненко: „Я оставил для себя возможность написать еще один «Дозор»”*, „Известия”, [online] <www.izvestia.ru/culture/article3089029/>.

Recenzenci w rozmaity sposób podchodzą do tego cyklu powieści, jednak zazwyczaj konkluzja jest podobna – autor jest pisarzem wszechstronnym, zaś jego książki celnie trafiają w gusta czytelników. O zagrożeniach związanych z wszechstronnością pisze Paweł Pluta: „To wielka zaleta, ale też i pewne niebezpieczeństwo, bo przypadkowy odbiorca może trafić akurat na coś z gatunku mu nie odpowiadającego i po następną książkę nie sięgnąć w przekonaniu, że będzie podobna. A to nieprawda".

Paweł Laudański, recenzując *Ostatni patrol*, stwierdza: „Niestety. Choć lektura to znakomita, nie sposób się od niej oderwać, to jednak odczuwałem w czasie czytania – i nadal odczuwam – pewien niedosyt. Czegoś mi brakowało. Świeżości pomysłu? A może problem polega na mniejszym – mimo starań autora – poziomie dramatyzmu od zaserwowanego we wcześniejszych tomach cyklu [...]? A może po prostu nieparzyste tomy serii są lepsze od parzystych?"[15], przy czym zauważa już w pierwszym zdaniu artykułu, iż mimo lepszej czy gorszej formy Łukianienki, każda nowa powieść rosyjskiego pisarza jest skazana na sukces.

Ogromna popularność cyklu o Patrolach nie pozostawiała wątpliwości, iż prędzej czy później zainteresuje się nią przemysł filmowy, co nastąpiło w 2004 r. Efekt pojawienia się filmowej wersji *Nocnego patrolu* można porównać do trzęsienia ziemi w rosyjskiej kinematografii. Film okazał się bowiem najbardziej kasowym przebojem kinowym tego roku w Rosji. Nie może dziwić wobec tego również fakt, iż w 2006 r. nakręcono drugą część, zatytułowaną podobnie jak i drugi tom powieści – *Dzienny patrol*, zaś w planach jest już ekranizacja trzeciej części cyklu. Oba filmy cieszyły się na tyle dużą popularnością, że w ich realizację i promocję zaangażowała się amerykańska wytwórnia filmowa 20th Century Fox. Ona też ma realizować trzeci z filmów.

W Polsce w odróżnieniu od Rosji, gdzie oba filmy cieszyły się absolutnym powodzeniem, kinowa wersja *Nocnego patrolu* – nie wiedzieć czemu zatytułowana przez dystrybutora *Straż nocna*[16] – wzbudziła mieszane uczucia recenzentów. Zdaniem Wojciecha Orlińskiego, powieści Łukianienki dopadła globalizacja, co niestety odbiło się negatywnie na ich odbiorze: „Autor ten śmiało sięgał po popularne na Zachodzie współczesne nurty fantastyki jak cyberpunk czy historia alternatywna, przyprawiając je typowo rosyjską ironią i dystansem. Wychodził z tego rosyjsko-globalistyczny koktajl, smakowity jak Coca-Cola ze Stoliczną"[17].

---

[15] P. Laudański, *Wiatr ze Wschodu (33)*, „Esensja", [online] <www.esensja.pl/ksiazka/wzw/tekst.html?id=2953>.

[16] Tytuł drugiej części filmu przełożony został według tego samego schematu i ma brzmieć *Straż dzienna*.

[17] W. Orliński, op. cit.

Również cykl o Patrolach był na to dowodem – gatunek *urban fantasy*, popularny na Zachodzie (o czym świadczy choćby powodzenie filmów z serii *Blade*), został przez Łukianienkę doskonale wpasowany w realia i klimat współczesnej Moskwy. Tymczasem w filmie cały ten urok znika, bohaterowie „po prostu walą się po głowach pałami i zadają ciosy kung-fu niczym w *Matriksie* czy właśnie w filmach z cyklu *Blade*"[18], zaś akcja równie dobrze mogłaby zostać umiejscowiona w którymkolwiek europejskim mieście. Recenzent rozumie popularność tego filmu w Rosji – według niego Polacy również lubią oglądać upiększony obraz naszego otoczenia, czego przykładem może być sukces musicalu *Metro*. Jednak tak jak musical ten poniósł klapę poza naszymi granicami, ponieważ oczekiwano od niego polskiej specyfiki, tak samo Moskwa w wersji standardowej metropolii, bez charakterystycznego rosyjskiego smaczku, nie ma szans na wzbudzenie poza Rosją zachwytu dorównującego literackiemu pierwowzorowi. Jednak nie znaczy to, że film jest zły – „da się go obejrzeć, tak jak da się obejrzeć [...] *Blade'a*. Da się też wypić Coca-Colę z wódką Bols. Tylko szkoda bezpowrotnie utraconych smaczków..."[19].

Cykl powieści o Patrolach w rezultacie swojej ogromnej popularności zawitał także do świata gier komputerowych. Na stronie <http://dozory.ru/> odnajdujemy grę on-line *Dozory* (*Patrole*). Jest ona dostępna także w formie gry SMS. Bohaterowie mogą wcielać się w postaci stojące po stronie sił zarówno Światła, jak i Ciemności. Mogą także zostać członkami Inkwizycji.

Pytany o polską literaturę z gatunku fantastyki naukowej i fantasy Łukianienko wymienia nazwiska Stanisława Lema i Andrzeja Sapkowskiego właśnie: „Nie twierdzę, że spodobała mi się bez wyjątku cała jego twórczość, ale obowiązkowo czytam wszystkie wychodzące u nas jego książki, i robię to z wielką przyjemnością"[20]. Rosyjski twórca wspomina przy okazji zabawną sytuację, do której doszło podczas jednego ze spotkań autorskich polskiego pisarza: „Kiedyś [...] w Moskwie podarowałem mu nawet swoją książkę – niestety, Pan Sapkowski nie zrozumiał, po co podsunąłem mu opasły tomik, złożył na nim swój własny autograf powyżej mojego, po czym zwrócił mi go. Teraz z satysfakcją trzymam na półce własny tom z autografem Pana Andrzeja"[21].

Przejdźmy zatem do sylwetki i dorobku polskiego pisarza. Andrzej Sapkowski jest kojarzony z postacią wiedźmina Geralta z Rivii od początku swojej kariery pisarskiej, kiedy to w 1985 r. napisał opowiadanie zatytułowane właśnie *Wiedźmin*

[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] P. Laudański, *Zazwyczaj natchnienie przychodzi po filiżance kawy z koniakiem...*
[21] Ibidem.

na ogłoszony w miesięczniku „Fantastyka" konkurs literacki (nie należy zapominać, iż był już podówczas związany z tym pismem, choć w nieco innej roli – dwa lata wcześniej opublikowano tam przygotowany przez Sapkowskiego przekład utworu Cyrila M. Kornblutha *Słowa Guru*). Debiutancki tekst pisarza został zauważony i zajął trzecie miejsce – wyróżniono go za sprawność warsztatową i walory czytelnicze. Trzeba zauważyć, iż prozaik idealnie trafił na moment rozkwitu popularności literatury fantasy i szybko stał się jednym z najważniejszych jej twórców w Polsce. Początkowo nie spodziewał się dalszego ciągu swojej kariery literackiej i oczekiwał, iż na tym jednym opowiadaniu zakończy się ona definitywnie. Mógł tak zakładać również dlatego, iż nie był to jego pierwszy tekst – mówi o tym zresztą sam: „Proszę mi wierzyć: uważałem, że po napisaniu jednego opowiadania na konkurs »Fantastyki« zakończę moją przygodę, przynajmniej z fantastyką, bo już poprzednio napisałem kilka opowiadań na inne konkursy do pism typu »Żyjmy dłużej« czy »Pracujmy krócej«"[22]. Jednak popularność *Wiedźmina* sprawiła, iż sytuacja rozwinęła się w zupełnie innym kierunku: „Okazało się, że wiedźmin, który był bohaterem opowiadania z bardzo konkretnych przyczyn – wymagała tego fabuła i struktura utworu – stał się nagle bohaterem kultowym przynajmniej dla grupy czytelników skupionej wokół »Fantastyki«. Moje twarde przekonanie, że na tym opowiadaniu sprawa się kończy, musiało zostać nagle brutalnie zweryfikowane przez rynek"[23].

Sapkowski konsekwentnie zapoznawał czytelników z kolejnymi przygodami Geralta z Rivii, począwszy od 1986 r., kiedy to ukazało się nagrodzone przez „Fantastykę" opowiadanie *Wiedźmin*. Po kilku latach publikacji oddzielnych tekstów w 1990 r. wydany został tom opowiadań pod tym samym tytułem i poświęcony wyłącznie temu bohaterowi. Nie wlicza się go jednak do kanonu cyklu wiedźmińskiego[24]. Za datę narodzin sagi[25] przyjęło się uważać rok 1992, kiedy to ukazał się kolejny tom opowiadań zatytułowany *Miecz przeznaczenia*. Od tego momentu Sapkowski przez całą dekadę konsekwentnie rozwija cykl, który ostatecznie liczy dwa tomy opowiadań oraz pięć powieści. I tak w 1993 r. ukazał się tom opowiadań *Ostatnie życzenie*, w 1994 r. pierwsza powieść – *Krew elfów*,

[22] M. Czubaj, *Wiedźmin w drodze na Łomianki. Rozmowa z pisarzem Andrzejem Sapkowskim o fantasy, popkulturze, pieniądzach i fanach*, „Polityka" 2006, nr 51–52.

[23] Ibidem.

[24] Dzieje się tak dlatego, że cztery spośród pięciu zawartych w nim opowiadań ukazały się ponownie trzy lata później i stanowią część tomu *Ostatnie życzenie*.

[25] Jak czytamy w Wikipedii [online] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Saga_o_wied%C5%BAminie>: „Nazwa *Saga o wiedźminie* została nadana przez wydawcę, gdyż Sapkowski zamierzał ją nazwać *Krew elfów*, zaś pierwszy tom miał być pierwotnie zatytułowany *Lwiątko*". Cykl jednak stał się tak popularny, że fani bezkrytycznie zaadaptowali tę nazwę i jest ona nieomylnie kojarzona z utworami Sapkowskiego.

a następnie: 1995 – *Czas pogardy*, 1996 – *Chrzest ognia*, 1997 – *Wieża jaskółki* i wreszcie w 1999 r. ostatni, zamykający sagę tom pt. *Pani jeziora*. Niektórzy do cyklu zaliczają także dwa opowiadania znajdujące się w wydanym w 2000 r. zbiorze *Coś się kończy, coś się zaczyna* – utwór tytułowy (przedstawiający ślub pary głównych bohaterów, Geralta i Yennefer) oraz tekst zatytułowany *Droga, z której się nie wraca* (obecny także w tomie *Wiedźmin* z 1990 r., a przedstawiający historię Visenny i Korina, uznawanych za rodziców wiedźmina), „jednakże sam autor zastrzega, że nie zalicza się one do właściwej sagi [...]”[26]. Błąd ten jest dość często popełniany również dlatego, iż wydawnictwo superNOWA na okładce zbioru *Coś się kończy, coś się zaczyna* stwierdza, iż czytelnik odnajdzie w nim alternatywne zakończenie sagi o wiedźminie.

O popularności cyklu wiedźmińskiego świadczy fakt, iż kolejne tomy rozpalały umysły czytelników i powodowały powrót na listy bestsellerów wcześniej wydanych części sagi. Na naszym rodzimym rynku wydawniczym było to w owym czasie coś niespotykanego. Według Eryka Remiezowicza jest kilka przyczyn takiego stanu rzeczy. Należy jego zdaniem docenić płynność narracji oraz opis świata przedstawionego w kolejnych pozycjach cyklu: „Każde opowiadanie Sapkowskiego chwyta czytającego natychmiast pięknem swego języka i wiedzie, dzięki temu czarowi, przez krainy wiedźmińskiego świata i charaktery jego postaci”[27].

Bohaterowie to jeszcze jeden ważny aspekt charakteryzujący sagę – zdaniem recenzenta, autor *Pani jeziora* związał czytelników z postaciami pojawiającymi się na kartach jego dzieł i mimo ich fikcyjnego charakteru, wprowadził je do naszego życia codziennego. Każdy, kto zetknął się z tą literaturą, ma swoich ulubionych i znienawidzonych bohaterów. Nie jest zresztą łatwo dokonać takiej selekcji, ponieważ Sapkowski nie oszczędza czytelnika, tworząc całe spektrum postaci pierwszo- i drugoplanowych, z których każda wyróżnia się w jakiś szczególny sposób. Mają oni nie tylko „swoje bardzo realne i pełne przeciwieństw osobowości; autor wyposażył ich też w odrębny dla każdego sposób mówienia. Jest to sztuka najwyższych lotów, bo spowodować, żeby każda postać mówiła właściwym tylko sobie językiem, wymaga od pisarza nie tylko znakomitego warsztatu, lecz również pamięci własnego cyklu i znakomitej orientacji w gąszczu plączących się tam bohaterów”[28].

Jeszcze jedną istotną cechą wyróżniającą pisarstwo Sapkowskiego jest humor obecny na kartach jego utworów – zabawne sytuacje, żarty językowe, dowcipne powiedzonka, które żyją własnym życiem w codziennej mowie.

---

[26] Ibidem.

[27] E. Remiezowicz, *[Wiedźmin]: Dlaczego wiedźmin?*, „Esensja”, [online] <www.esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=977>.

[28] Ibidem.

Do popularności cyklu wiedźmińskiego odnosi się także w „Polityce" Jacek Sieradzki. W recenzji *Wieży jaskółki* podsumowuje wyjątkowość tego zjawiska: „Jedno jest pewne: nie ma dziś drugiego obok Geralta książkowego bohatera, na którego dalsze losy czekałaby żarłocznie tak pokaźna grupa czytelników. Ciekawe, czy ta niecierpliwość nie przypomina tej sprzed z górą stu lat, gdy kupowało się »Słowo« i drżącymi palcami przerzucało strony, by poznać nowe losy Skrzetuskiego, Kmicica i Zagłoby?"[29]. Z kolei recenzując ostatni tom sagi, stwierdza on, iż Sapkowskiemu udało się dotrzeć do wielu rozmaitych kręgów odbiorców i wywołać poruszenie w polskim świecie literackim: „[...] gdy kapituła »Polityki« przyznawała Sapkowskiemu Paszport, wiedźminomania zdawała się sięgać zenitu. Pisarz bił rekordy popularności, dysponował w Internecie aktywnym fanklubem i równocześnie stawał się przedmiotem uczonych roztrząsań. Jak pisała Małgorzata Szpakowska, »czytelnik naiwny miał uczciwą frajdę z lektury, czytelnik mniej naiwny – satysfakcję z uświadomienia sobie własnej inteligencji, a czytelnik całkiem nie-naiwny czynił opowiadania o wiedźminie tematem prelekcji akademickiej«. Uniwersalność godna podziwu"[30]. Sieradzki zauważa, iż ogólnie cały cykl charakteryzuje szybka i wciągająca akcja, inteligentny humor oraz „pisarska pasja, jakiej ze świecą szukać we współczesnej literaturze. [...] Sapkowski nie ma żadnych złudzeń co do człowieczej natury, przenikliwie rysuje niezliczone małości, tchórzostwa, kompromitacje. Bezlitośnie drwi z patosu bez pokrycia, z nadęć i rytuałów, z hipokryzji. Ewidentnie nie cierpi chamstwa; w niedużym poważaniu ma tak zwane mądrości ludowe. Nie moralizuje, rzecz jasna; zjadliwość wychodzi mu o wiele skuteczniej"[31].

Popularność prozy Sapkowskiego w Rosji (gdzie od początku tłumaczona jest przez Jewgienija Wajsbrota) jest porównywalna do tej, którą obserwowaliśmy w naszym kraju – stał się on tam pisarzem kultowym, a jego utwory są wręcz nazywane częścią rosyjskiej (!) fantastyki[32]. Istnieje wiele stron internetowych poświęconych pisarzowi i stworzonemu przez niego bohaterowi, a publikacje ko-

---

[29] J. Sieradzki, *Wiedźmin, potwory i ludzie*, „Polityka" 1998, nr 3, cyt. za: [online] <www.sapkowski.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=24>.

[30] J. Sieradzki, *Geralt, wróć*, „Polityka" 1999, nr 12. Przykładem analitycznego literaturoznawczego podejścia do prozy wiedźmińskiej może być tekst Adriana Pisczura *Motyw przeznaczenia w twórczości Andrzeja Sapkowskiego*, „Esensja" [online] <www.esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=1454&strona=3>. Innym przykładem może być wydana w roku przez wydawnictwo praca Macieja Szalewskiego, *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2003. Sieradzki w cytacie tym odnosi się do przywoływanego już w niniejszym artykule eseju M. Szpakowskiej pt. *Budowniczowie*, który również uznać należy za tekst literaturo- i kulturoznawczy.

[31] Ibidem.

[32] Przykładem mogą być recenzje umieszczone w rosyjskich księgarniach internetowych, np. [online] <www.top-kniga.ru/kv/shareteka/detail.php?ID=13515&ID_CONTENT=1>.

lejnych pozycji są zauważane przez ważne postaci ze świata rosyjskiej fantastyki (przykładem może być Nik Pierumow, który na swoim blogu[33] umieścił własną recenzję jednej z nowszych powieści polskiego twórcy). W jednej z wypowiedzi krytycznych na temat filmu *Wiedźmin* odnajdujemy uzasadnienie, dlaczego saga o wiedźminie zdobyła tak dużą popularność: „Krytycy uważają, iż Sapkowski, jak i w swoim czasie Tolkien, zaintrygował przede wszystkim dokumentalizmem i naukowym opracowaniem swojego wymyślonego świata. Opisał tu i politykę, i rozmaite kultury państw, i tradycje ras i narodów, nawet »język elfów« stworzony został na naukowych podstawach (w czym Sapkowskiemu pomogły jego niepospolite zdolności lingwistyczne). [...] Gra z mitami, dynamiczna fabuła, poruszane tematy filozoficzne, wyśmienite poczucie humoru i bogaty język – z tej symbiozy urodził się *Wiedźmin* taki, jakim znają go miliony czytelników"[34]. Zdaniem recenzenta, Sapkowski nawiązuje do najlepszych tradycji polskiej literatury, przy czym nie tylko fantastycznej: „[...] powieść wstrząsała rozmiarami przedstawianych scen – polscy autorzy, czy to Lem, czy też Henryk Sienkiewicz, słyną z monumentalizmu swoich obrazów"[35].

Popularność cyklu wiedźmińskiego wychodzi poza ramy literatury. Na początku lat 90., kiedy bohater Sapkowskiego cieszył się już pewną estymą wśród czytelników, Bogusław Polch postanowił narysować komiks opowiadający o przygodach Geralta z Rivii. Do współpracy przy tej adaptacji zaprosił Macieja Parowskiego. Tak opowiadał on o początkach tego projektu: „to Bogusław Polch, nie ja, uległ pierwszy plastycznej fascynacji światem wiedźmina, Geralta z Rivii, bohatera jedenastu już opowiadań Andrzeja Sapkowskiego. Mnie wystarczały satysfakcje literackie. Ale Bogusław byt zakochany i zdecydowany, chciał ten świat zrobić i zobaczyć na komiksowej planszy"[36]. O realizacji tego pomysłu w rozmowie z Pawłem Nurzyńskim z internetowego magazynu „Esensja" opowiada również Bogusław Polch[37]. W rezultacie działań obu autorów cenionej w środowisku fa-

---

[33] Nik Pierumow jest poczytnym rosyjskim autorem literatury SF i fantasy. W Polsce znana jest jego trylogia *Pierścień mroku*, osadzona w świecie tolkienowskim, jak również cykle *Kroniki Hjörwardu* oraz *Imperium ponad wszystko*. Tę krótką recenzję powieści *Narrenturm* oraz dyskusję poświęconą Sapkowskiemu odnaleźć można [online] <http://captain-urthang.livejournal.com/27240.html>, natomiast sam blog, o którym mowa, znajduje się na stronie <http://captain-urthang.livejournal.com/> i od kilku lat nie jest aktualizowany – w chwili obecnej Pierumow prowadzi nowy blog, dostępny pod adresem <http://users.livejournal.com/_basilisk_>.

[34] А. Квашенкин, *Ведьмак на экране*, [online] <http://sapkowski.ru/texts/wiedzmin_on_screen.htm>.

[35] Ibidem.

[36] M. Parowski, *Wiedźmin. Krnąbrny bohater, tajemniczy świat*, „Komiks"1993, nr 2(20), cyt. za: [online] <www.sapkowski.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=17>.

[37] B. Polch, P. Nurzyński, *Mam mnóstwo własnych pomysłów*, „Esensja", [online] <www.esensja.pl/komiks/wywiady/tekst.html?id=4080>.

nów komiksu, a nawet uważanej za najlepszy polski komiks (nie tylko fantastyczno-naukowy, ale ogólnie na tle wszystkich polskich dokonań w tej dziedzinie), stworzonej w latach 80. XX wieku wspólnie z Jackiem Rodkiem serii o kosmicznym detektywie noszącym nazwisko Funky Koval – w latach 1993–1995 powstało sześć opartych na opowiadaniach wiedźmińskich komiksów narysowanych przez Polcha do scenariusza napisanego przez Parowskiego i samego Sapkowskiego. Zostały one przyjęte z mieszanymi uczuciami przez fanów zarówno postaci Geralta, jak i prac autorstwa tej dwójki. Narzekano na jakość komiksów (co wynikało m.in. z niewłaściwego wykonania skanów oryginalnych plansz oraz błędów popełnionych w drukarni) oraz niezgodności z oryginalnymi utworami Sapkowskiego. Szczegółowo całą tę sytuację przedstawia Mirosław Zucholl w swej recenzji serii komiksowej poświęconej wiedźminowi. Podsumowując dochodzi on do następującego wniosku: „Patrząc z perspektywy lat, które upłynęły od premiery komiksowego cyklu o Geralcie, fala krytyki, która dotknęła jego twórców, wydaje się nie do końca uzasadniona i sprawiedliwa. Zdają się to też potwierdzać pozytywne i przychylniejsze opinie, które pojawiły się wraz z dwutomową reedycją całej serii [ukazała się ona w 2001 r. – przyp. A.W.]. Po paru latach przerwy czytelnicy i krytycy bardziej obiektywnie spojrzeli na dzieło Polcha i Parowskiego, docenili zaangażowanie i ogrom pracy w nie włożony oraz pionierskie budowanie od podstaw plastycznej wizji wiedźmińskiego świata. [...] Z pewnością dziełko to jest ambitną i ciekawą próbą zmierzenia się z prozą Andrzeja Sapkowskiego, mimo swych mankamentów zawierającą wiele udanych momentów i rozwiązań. Fan Sapkowskiego i fan komiksu z pewnością powinien je znać”[38].

Jedną z głośniejszych premier filmowych 2001 r. była filmowa adaptacja prozy Sapkowskiego. Film *Wiedźmin*, a także zrealizowany na jego bazie serial telewizyjny nie trafiły w gusta widzów i fanów twórczości pisarza. W jednej z recenzji czytamy: „Żaden ze mnie znawca kina, ale mam wrażenie, że film podobałby mi się o wiele bardziej, gdybym miał jakieś 13 lat. W tym wieku człowiek nie bardzo się przejmuje, że fabuła jest niespójna, historia kiepsko układa się w większą całość i nie zawsze wiadomo, kto jest kim i co w tym filmie robi. Tylko że gdybym był dzieckiem wychowanym na *Jurassic Park*, na widok efektów specjalnych mógłbym się jedynie uśmiechnąć z politowaniem”[39].

Już przed premierą M. Parowski miał wątpliwości co do podejmowania prób ekranizacji prozy Sapkowskiego, o czym mówił po przedpremierowym pokazie fragmentów filmu: „W książkach Andrzeja nie tylko akcja porusza, nie tylko

[38] M. Zucholl, *Parowski i Polch na wiedźmińskiej „Mordowni”*, „Esensja”, [online] <www.esensja.pl/komiks/publicystyka/tekst.html?id=4079&strona=1>.

[39] redPor, *Premiera filmu „Wiedźmin”*, „Gazeta Wyborcza”, [online] <http://miasta.gazeta.pl/katowice/1,35018,535013.html>.

obrazki. On apeluje do kulturowego obycia czytelnika, do jego doświadczeń, kręci tym wszystkim, bawi się i do zabawy wciąga. Sapkowski nie pisze kadrami, tylko emocjami. [...] Jego proza jest pięć razy bardziej komiksowa. To właśnie komiks może uchwycić to, co w jego powieściach jest najlepsze – moment, ulotną chwilę. W komiksie tygrys trwa na planszy w chwili skoku. W filmie scena musi być dłuższa i kulminacja napięcia gdzieś ginie"[40].

Sam pisarz w rozmowie z publicznością w dość krytyczny sposób odnosił się do przedstawiania jego utworów w innej niż książkowa formie: „tworzę dzieło doskonałe, perfekcyjne [...]. Każda późniejsza próba jego »obróbki« po prostu musi być gorsza. Jak się adaptuje ideał, można go jedynie zepsuć. Po drugie, znam się na fantasy i wiem, jakie błędy popełnia się podczas jej ekranizacji: brak zrozumienia istoty gatunku, zbytnie efekciarstwo i, nierzadko, tandeta. Boję się też gry aktorskiej [...]"[41]. Prozaik obawiał się również o scenariusz, przy czym wyjaśnił, iż nie chciał zająć się jego tworzeniem, aby nie zepsuć go swoim zbytnim zaangażowaniem. W tym kontekście za niezwykle znaczące i prorocze mogą być uznane spostrzeżenia pisarza – autor scenariusza Michał Szczerbic przed premierą wycofał swoje nazwisko z czołówki filmu. Jednak ekranizacje mają też inny wymiar – prestiżowy i finansowy. Dlatego Sapkowski stwierdza: „Z drugiej strony, by się na adaptację nie godzić, musiałbym być albo bardzo głupi, albo bardzo bogaty. Głupi nie jestem, czym się szczycę. Bogaty też nie, co z kolei bardzo mnie martwi"[42]. Jest to zresztą stały pogląd prozaika na tę kwestię, o czym świadczą słowa, jakie wypowiedział w innym wywiadzie: „Może zabrzmi to wielce nieartystycznie, ale jeśli przyjdzie do mnie ktoś i zaproponuje mi przerobienie kolejnego dzieła na billboard w drodze na Łomianki, to się zgodzę, bo muszę mieć z czego płacić komorne"[43].

W Rosji film wywołał podobne reakcje: „Jego scenariusz – jeśli do tego, na czego podstawie nakręcono film, można w ogóle odnieść to określenie – podobny jest do czarnej dziury. Wsysa i wypluwa bohaterów całkowicie chaotycznie, według jakiegoś szalonego planu, zrozumieć który jest po prostu niemożliwe, a tym bardziej nie da się tego uczynić, mając w pamięci treść epopei o wiedźminie. Rezultat nie jest pocieszający – wyszła z tego nawet nie *love story*, nie historia wątpliwości półczłowieka-mutanta, nie kronika minionych lat na poły bajkowych

[40] Por. red. *Sapkowski w książce, kinie i komiksie*, „Gazeta Wyborcza", [online] <http://miasta.gazeta.pl/lodz/1,35135,467168.html>.

[41] Ibidem.

[42] Ibidem.

[43] M. Czubaj, op. cit. Wypowiedzi te mogą być uznane za dość ostro i przesadnie sformułowane, jednak Sapkowski znany jest ze swych kontrowersyjnych poglądów, nie tylko zresztą dotyczących kwestii finansowych (o czym świadczą choćby inne – nieprzytoczone w niniejszym artykule – wypowiedzi z cytowanego powyżej wywiadu).

księstw, nawet nie film akcji z wiedźminem w roli głównej"[44]. Zdaniem recenzentki prozy Sapkowskiego ekranizować nie należy – po przeniesieniu jej na duży ekran otrzymujemy bowiem film, o którym można jedynie powiedzieć, iż cechuje go brak logiki i fabuły.

Również – tak jak w przypadku Łukianienki – świat gier komputerowych nie pozostał obojętny na sukces prozy Sapkowskiego. Od 2002 r. trwały prace nad grą komputerową zatytułowaną *Wiedźmin*. Gra fabularna (tzw. RPG – *role-playing game*) w zamyśle wydawcy ma zdobywać nie tylko rodzimy rynek, ale pod nazwą *The Witcher*[45] wejść również na rynki zachodnie.

Jak widać, zarówno w Polsce, jak i w Rosji funkcjonują pisarze, których twórczość wpisuje się w szeroki kontekst kulturowy. Literatura SF i fantasy przenika do takich gałęzi kultury, jak komiks, film czy też gra komputerowa i tworzy w połączeniu z nimi pewną spójną całość atrakcyjną dla czytelnika, widza, gracza, o czym świadczy popularność dokonań pisarzy, a także nawiązujących do ich twórczości kolejnych zjawisk kulturowych. O sukcesie tej literatury świadczy także ogromna liczba stron internetowych, na których fani Sapkowskiego czy też Łukianienki wymieniają się opiniami, informacjami, umieszczają swoje wariacje na temat książek ulubionych twórców (tzw. *fanfiction*).

Innym oryginalnym dowodem na powodzenie prozy Sapkowskiego i Łukianienki jest twórczość ukraińskiego (choć piszącego w języku rosyjskim) autora literatury SF i fantasy Władimira Wasiliewa. Był on, jak już zostało to wcześniej powiedziane, współautorem powieści Siergieja Łukianienki *Dzienny patrol*. Jednak na tym jego związki ze światem Innych się nie kończą, napisał on bowiem także – już samodzielnie – powieść *Oblicze Czarnej Palmiry*, opisującą historie związane z działalnością kijowskiego Dziennego Patrolu (w Polsce ukazała się ona w 2005 r. w przekładzie Eugeniusza Dębskiego nakładem wydawnictwa Fabryka Słów). Ale i to nie wszystko – otóż Wasiliew jest autorem cyklu opowieści o wiedźminie z Wielkiego Kijowa, noszącym swojsko brzmiące dla polskiego czytelnika imię Geralt. Wspominając pierwszy kontakt z opowiadaniem zatytułowanym *Wiedźmin z Wielkiego Kijowa* tak pisze na ten temat P. Laudański: „Opowiadanie to, nie powiem, nawet przypadło mi do gustu; odebrałem je jako delikatną parodię historii spisanych przez Andrzeja Sapkowskiego. Nie przyszło mi wtedy do głowy, że to tylko początek całego cyklu, do którego, jak dotąd, należy, o ile się nie mylę, pięć opowiadań i luźno z nimi powiązana realiami tego samego świata powieść"[46].

---

[44] Phoenix, *Рецензия на польский фильм „Ведьмак" (Wiedźmin)*, [online] <www.roleman-cer.ru/sections.php?op=viewarticle&artid=1324>.

[45] Mamy tu różnicę w stosunku do filmu, którego angielski tytuł brzmiał *The Hexer*.

[46] P. Laudański, *Rzecz o ukraińskim Wiedźminie*, „Fahrenheit", nr 22, [online] <www.fahrenheit.eisp.pl/archiwum/f22/06.html>.

Również Polacy mają szansę dowiedzieć się, jak radzi sobie ukraiński Geralt, odkąd wydawnictwo ISA w 2002 r. wydało w przekładzie Eugeniusza Dębskiego tom zatytułowany właśnie *Wiedźmin z Wielkiego Kijowa*. Jak widać, związki między kulturami Polski i Rosji spotykają się na Ukrainie, tworząc nową, nieznaną dotąd mieszankę. Ale to już temat na osobne rozważania.

Резюме

Научная фантастика как место пересечения культур Польши и России (на примере произведений Анджея Сапковскиего и Сергея Лукьяненко)

Два писателя – Анджей Сапковски из Польши и Сергей Лукьяненко из России -являются в наше время самими популярными авторами научной фантастики и фэнтези в своих странах конца XX-ого и начала XXI-ого столетий. Что интересно, их творчество является известным не только читателям в их родных странах, но и в других тоже – Лукьяненко это самый популярный в Польше писатель занимающийся научной фантастикой. В свою очередь Сапковски это один из самих известных современных польских писателей в России, причем не только тех, кто связанные исключительно с научной фантастикой и фэнтези, но вообще всех литературных жанров (как например Лем и Хмелевска). Интересным является влияние творчества этих писателей на такие отрасли культуры как фильм, комикс или компьютерные игры. Невозможно представить это явление на примере всех их повестей и романов, так что мы делаем это на примере цикла произведений Сапковскего, посвященных Ведьмаку, а также четырех романов Лукьяненко, представляющих историю Ночного и Дневного Дозоров.

Summary

Science fiction and fantasy as an area of intersection between Polish and Russian culture (exemplified with works by Andrzej Sapkowski and Sergey Lukyanenko)

Polish writer Andrzej Sapkowski and his Russian colleague Sergey Lukyanenko are considered to be two best-known living science-fiction and fantasy authors from their countries at the turn of the century. What is more, their popularity is not only connected with their homeland, but also spreads to other countries. As we can observe, Lukyanenko is the most important living Russian modern SF&F author in Poland, whereas Sapkowski is one of the best-known Polish contemporary writers in Russia (not only SF&F, but in general – right after Lem and Chmielewska). It is interesting to take a close look at their popularity and reveal how their works connect and influence many different branches of culture in Poland and Russia. It is impossible to take into consideration all of their works, so we concentrate on Sapkowski's *The Witcher* saga and Lukyanenko's four urban fantasy novels about The Night Watch and The Day Watch. On this basis we present their influence on such cultural areas as film, comic books and computer games. We also describe the reception of this influence and its results in Poland and Russia.

ISSN 1427-549X

Alicja Wołodźko-Butkiewicz
Warszawa

Polonistyka rosyjska w pierwszej dekadzie XXI wieku (uwagi polskiego rusycysty)

Aby temat powyższy nie wydał się zakreślony zbyt szeroko, zastrzegam się, że nie jest moim celem ogląd całokształtu polonistyki rosyjskiej od momentu jej narodzin aż po dzień dzisiejszy. Kiedyś tego rodzaju syntezy opracowywał prof. Bazyli Białokozowicz, by przypomnieć tom z roku 1985 *Polonistyka radziecka. Literaturoznawstwo*, wydany pod egidą PAN-u, który sam opracował i zredagował. Jednakże od czasu, gdy ta imponująca objętością i erudycją monografia ujrzała światło dzienne, upłynęło bez mała ćwierć wieku. Tymczasem po rozpadzie ZSRR polonistyka rosyjska bardzo się zmieniła, rozwinęła i zdynamizowała swą działalność. Pojawiły się nie tylko nowe pokolenia badaczy literatury polskiej, lecz również nowa tematyka i nowe strategie badawcze. W czasach sowieckich rozwojowi slawistyki rosyjskiej, jak zresztą w ogóle postępowi w sferze nauki i kultury, przeszkadzała cenzura, dziś bariery stojące przed środowiskiem akademickim mają charakter wyłącznie ekonomiczny, ale dzięki systemowi krajowych i zagranicznych grantów oraz stypendiów można je pokonać.

Cel, jaki sobie zatem stawiam, skromny, lecz zasadny – to zwrócenie uwagi na aktywność polonistyki rosyjskiej w czasach po transformacji ustrojowej, ściślej – w pierwszej dekadzie XXI stulecia. Tym bardziej że uwagę polonistów rosyjskich przyciąga w coraz szerszym zakresie nie tylko literatura polska, lecz i szeroko pojmowana kultura oraz historia naszego kraju. Ich bogaty naukowy dorobek, w znacznej części interdyscyplinarny, jest w Polsce zbyt mało znany. Co prawda, od roku 1998 w ramach kongresów polonistyki zagranicznej organizowanych przez Wydział Polonistyki UW[1] , przystąpiono do rozpoznania współczesnej kon-

[1] Por. np. następujące artykuły z tomu *Polonistyka na świecie. Pierwszy kongres polonistyki zagranicznej, Warszawa 4–6 września 1998 roku (Wybór materiałów)*, pod red. S. Dubisza, A. Nowickiej-Jeżowej, J. Święcha, Warszawa 2001: D. Szczęsna, *Polonistyka w Kaliningradzie*, s. 194–196; W. Choriew, *Polonistyka w Instytucie Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk*, s. 196–204; H. Cybienko, N. Ananjewa, *Katedra Filologii Słowiańskiej na Uniwersytecie Moskiewskim im. M.W. Łomonosowa*; A. W. Lipatow, *Polonistyka w Rosyjskim Państwowym Uniwersytecie Humanistycznym*, s. 214–216; J. Okoń, *Badania polonistyczne w Domu Puszkinowskim w Petersburgu*, s. 217.

dycji badań polonistycznych na świecie, a zatem i w Rosji, ale ma ono, jak na razie, dość ogólny, rozpoznawczy charakter.

Spróbuję zasygnalizować wagę niektórych tylko rosyjskich publikacji polonistycznych (wyłącznie o charakterze monograficznym) z minionego dziesięciolecia. Spojrzenie rusycysty, czyli nie tyle eksperta, co sąsiada na slawistycznym polu, może być przydatne, ponieważ – widać to wyraźnie – sytuacja polonistów w Rosji i rusycystów w Polsce jest podobna. Postrzega się ich jako ambasadorów (czy raczej propagatorów) sąsiedniej kultury i traktuje nie zawsze życzliwie, czasem usuwa na margines. Jest bowiem oczywiste, że pierwszoplanowe znaczenie ma w każdym z krajów literatura i kultura ojczysta, stanowiąca instrument kształtowania świadomości narodowej i samoidentyfikacji kulturowej. Inna sprawa, że w czerwcu 2007 r. ówczesny minister edukacji Rzeczypospolitej Polskiej Roman Giertych, zapewne mimo woli, zatroszczył się o to, by polskie społeczeństwo uświadomiło sobie związek między klasyczną literaturą rosyjską i literaturą polską – jego propozycja usunięcia ze spisu lektur *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, *Ferdydurke* Gombrowicza oraz dramaturgii Witkacego wyraźnie wskazywała, że utwory te coś ze sobą łączy – być może to, że są wizytówkami tożsamości narodowej?

Także fakt, iż w ostatniej dekadzie minionego wieku Polska i Rosja weszły na drogę rozwoju kulturowego, jaką od dawna kroczy Zachód, teraz dostępną dzięki otwarciu się na świat, zdeterminował podobieństwo poszukiwań i eksperymentów artystycznych, zwłaszcza w młodej literaturze obu krajów.

Publicyści prezentujący w prasie polskiej relacje między kulturą polską a rosyjską po roku 1989, zwłaszcza zaś w pierwszej dekadzie XXI w., skłonni są twierdzić, że Polska już Rosjan nie interesuje. Minęły czasy, gdy uczyli się oni języka polskiego, cenili polską szkołę filmową i polski teatr, polskich aktorów i piosenkarzy, czytali polskie książki, zwłaszcza fantastykę Stanisława Lema, a nasz kraj uchodził w mniemaniu inteligentów rosyjskich, za „najweselszy barak socjalistycznego obozu". Jednak obiegowe opinie o braku zainteresowania współczesnych Rosjan Polską dezawuuje coraz bardziej narastająca liczba tłumaczeń w Rosji literatury polskiej, zarówno wysokiej, elitarnej, jak zwłaszcza popularnej. Czy wynika to jedynie z aktywności zarobkowej tłumaczy, przyswajających ruszczyźnie coraz to nowe utwory Polaków, czy też z zapotrzebowania społecznego? Wszak jeszcze Puszkin mówił „kupczyć natchnieniem to rzecz zdrożna / ale rękopis sprzedać można" (przeł. St. R. Dobrowolski), co w epoce gospodarki

---

Zob. również teksty z międzynarodowej konferencji naukowej *Polonistyka na przełomie wieków w Nowej Europie*, zamieszczone w: *Ścieżki filologii*, pod red. J. Porayskiego-Pomsty i E. Bem-Wiśniewskiej, Poznań 2004.

rynkowej, jaką mamy obecnie, jest warunkiem *sine qua non*. Z pewnością zainteresowanie czytelników rosyjskich literaturą polską nie jest fikcją. Realizowany przez wydawnictwo Nowoje Litieraturnoje Obozrienije projekt publikacji nowej prozy polskiej pod hasłem „Современное европейское письмо", dodajmy – prozy elitarnej, mało znanej także w naszym kraju (któż bowiem czytał u nas np. prozaika Zbigniewa Kruszyńskiego, choć krytyk Jarosław Klejnocki nazywa go „czołowym pisarzem polskim średniej generacji"?[2]) świadczy o przekonaniu edytora, że seria ta znajdzie odbiorców. Tym bardziej że polską literaturę, a zwłaszcza polską poezję tłumaczą mistrzowie przekładu, a wśród nich tak znani, jak Anatolij Geleskuł, Asar Eppel, Jurij Czajnikow, Władimir Britaniszski i Natalia Astafiewa. Obserwatorów i popularyzatorów literatury polskiej, a także jej entuzjastów w Rosji nie brak – szczególnie zasłużony pod tym względem jest Andriej Bazylewski, tłumacz i popularyzator utworów Gałczyńskiego, Witkacego, Gombrowicza, a zarazem nauczyciel akademicki i wydawca.

Poloniści młodszej generacji, naukowcy, badacze literatury polskiej, często parający się równolegle działalnością translatoryczną i krytyczno-literacką, to przeważnie uczniowie dwóch osób-instytucji, legendarnych postaci polonistyki rosyjskiej – Heleny Cybienko z Uniwersytetu Moskiewskiego oraz Wiktora Choriewa z Instytutu Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk. U progu nowego wieku ukazały się tomy jubileuszowe bilansujące działalność naukową tych dwojga wybitnych uczonych, przygotowane przez polskich i rosyjskich slawistów: *Studia polonica* (Indrik 2002) na cześć profesora Wiktora Choriewa oraz *Studia polonorossica* (MGU 2003) w hołdzie pani profesor Helenie Cybienko[3].

W ciągu minionych kilkunastu lat, czyli od czasu, jaki upłynął od roku 1989, rosyjscy poloniści nie tylko kontynuowali współpracę z polonistami Uniwersytetu Warszawskiego (która w początkowym stadium transformacji ustrojowej, jak zresztą wszelkie kontakty z Rosją, na pewien czas osłabła), a także z Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, lecz wzmocnili tradycyjne więzi z polskimi ośrodkami naukowymi, m.in. z Uniwersytetem Jagiellońskim i Łódzkim, oraz nawiązali je z nowo powstałymi, zwłaszcza z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim i Wyższą Szkołą Humanistyczną im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku. Nie zaprzestały współpracować z rosyjskimi polonistami także polskie ośrodki rusycystyczne, a tych jest w naszym kraju osiemnaście (mówię o rusycystykach na uniwersytetach państwowych, a są też na uczelniach prywatnych).

---

[2] Я. Клейноцкий, *Описать мир вокруг себя*, [w:] З. Крушиньский, *На суше и на море*, перевод с польского Ю. Чайникова, Москва 2003, s. 6.

[3] Por. A. Semczuk, *Jubileusz profesor Heleny Z. Cybienko* i *Jubileusz profesora Wiktora A. Choriewa*, „Przegląd Humanistyczny" 2005, nr 4, s. 95–97, 99–101.

Polonistów kształcą w Rosji, podobnie jak przed laty, zwłaszcza dwa ośrodki – Uniwersytet Moskiewski i Uniwersytet Petersburski. Od roku 1994 istnieje też i intensywnie się rozwija polonistyka na Uniwersytecie Kaliningradzkim. Doniosły wkład we współpracę polsko-rosyjską w zakresie nauk humanistycznych wniósł w tym ośrodku profesor Aleksy Dmitrowski, polonofil, mickiewiczolog, wybitny pedagog i utalentowany poeta[4]. Kuźnią kadr polonistycznych w Moskwie jest także istniejący od 1991 r. Rosyjski Uniwersytet Humanistyczny (RGGU), gdzie wykłada prof. Aleksander Lipatow, wybitny znawca literatury i kultury staropolskiej oraz związków polsko-rosyjskich.

Przed rokiem 1989 rosyjscy poloniści interesowali się głównie polską klasyką, publikując studia o twórczości Adama Mickiewicza, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Elizy Orzeszkowej itd., natomiast po przełomie systemowym ich zainteresowanie, jak już wspomniałam, zaczęło się koncentrować na problematyce już nie tylko *stricte* literackiej, a w znacznie większym stopniu historycznej i kulturowej. Literatura polska dla Rosjan, podobnie jak rosyjska dla Polaków, przeobraziła się w swoiste szkło powiększające, przez które można było lepiej niż dotychczas widzieć polsko-rosyjskie relacje międzykulturowe, stereotypy narodowościowe – teraz już głównie negatywne – a także poszukiwać, nie jak niegdyś jedynie oznak przyjaźni (np. między Puszkinem i Mickiewiczem), lecz również animozji, a także próbować zrozumieć historię obu sąsiadujących narodów, dotrzeć do źródeł negatywnych stereotypów i szukać sposobów ich przezwyciężania. „Dzisiaj filolog coraz częściej staje się historykiem kultury. Wiążą się z tym »imagologiczne« badania nad wzajemnym postrzeganiem się narodów w kulturze, w tym również między Rosją a Polską" – wskazał tę prawidłowość Wiktor Choriew[5].

Badania tego rodzaju prowadzą zespoły polsko-rosyjskie, by wymienić np. projekt prof. Andrzeja de Lazari „Wzajemne uprzedzenia pomiędzy Polakami i Rosjanami", realizowany w takich publikacjach jak *Dusza polska i rosyjska. Spojrzenie współczesne* (Warszawa 2003) bądź *Polacy i Rosjanie – przezwyciężanie uprzedzeń*, pod red. A. de Lazari i T. Rongińskiej (Warszawa 2006), *Kata-*

---

[4] Por. B. Białokozowicz, Świat słowiański w twórczej percepcji Aleksego Dmitrowskiego. Szkic jubileuszowy z okazji 80-lecia profesora Aleksego Zacharowicza Dmitrowskiego (7 IX 1927–7 IX 2007), [w:] Polska i jej wschodni sąsiedzi, t. 8, pod red. A. Andrusiewicza, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2007, s. 209–222. Tamże mowa o polonistycznych dokonaniach i przekładach poezji Mickiewicza profesor Rozy Alimpijewej. Uczeń prof. Wiktora Choriewa, polonista kaliningradzki Leonid Malcew, badający twórczość Gustawa Herlinga Grudzińskiego opublikował monografię *Между Россией и Западом: традиция экзистенциализма в творчестве Г. Херлинга Грудзинского*, Калининград 2008.

[5] W. A. Choriew. *O współpracy naukowej między Instytutem Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk a Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (wybrane rezultaty i perspektywy)*, 2002, nr 4.

log wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan, pod red. A. de Lazari (Warszawa 2006). Inicjatywy Rosjan uzupełniają ten projekt, np. zapoczątkowane 1997 r. seminaria rosyjsko-polskie uczonych z Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakowskiej Akademii Pedagogicznej, Uniwersytetu Warszawskiego oraz RGGU, których pokłosiem stał się tom *Поляки и русские. Взаимопонимание и взаимонепонимание* (Moskwa 2000). W jeszcze innym tomie: *Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, pod redakcją W. Choriewa (Moskwa 2002) wypowiadali się nie tylko poloniści z IBL oraz Uniwersytetu Warszawskiego, lecz także z Instytutu Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk, uniwersytetów: Moskiewskiego, Kaliningradzkiego i Grodzieńskiego. Ciekawy jest kierunek, ku któremu zmierzają rosyjscy uczeni uprawiający studia komparatystyczne nad historycznymi i kulturowymi relacjami polsko-rosyjskimi. O ile na pierwszym etapie swych badań w pewnym sensie rozdrapywali narodowe rany, wyjaśniając, jak i dlaczego kształtował się negatywny obraz Rosji w literaturze polskiej i równie negatywny polski w rosyjskiej, to kolejny, opublikowany w 2004 r., tom pokonferencyjny postawił nowy, mniej bolesny i w pewnym sensie nobilitujący oba narody temat, który unaocznia tytuł owej publikacji: *Миф Европы в литературе и культуре Польши и России* (pod redakcją M.W. Leskinen i W. Choriewa). Problem tam postawiony – pytanie o przynależność Rosji i Polski do Europy uchodzącej za przestrzeń kulturowo przewyższającą wschodnią barbarię, mity na ten temat krążące od wieków w obu sąsiednich krajach – wszystko to fascynuje najnowszą polonistykę rosyjską i polską. Głosem wyjątkowo mocnym i przekonującym w tej dyskusji jest erudycyjna, świetnie napisana monografia Wiktora Choriewa *Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки* (Moskwa 2005). Charakterystyczna jest w tych nowych czasach atmosfera bezstronności, stosowanie zasady *sine ira et studio*, bez względu na wynikające z badań wnioski.

Poloniści rosyjscy nie tylko podjęli prace nad tematami blokowanymi w ZSRR przez cenzurę (np. nad twórczością Gombrowicza, Witkacego, Herlinga-Grudzińskiego); zwrócili się też ku historii, kulturze i literaturze staropolskiej.

Do studiów tego rodzaju należy monografia historyka Marii Leskinen *Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной мифологии Речи Посполитой* (Moskwa 2002). Autorka bada fenomen sarmatyzmu, ukształtowanego w końcu XVI i pierwszej połowie XVII w., widząc w nim pewien typ ideologii, a zarazem etnogenetyczny mit, który zawładnął świadomością ówczesnej polskiej szlachty. Szkoda, że Maria Leskinen nie wspomina ani o XVIII-wiecznym sarmatyzmie (w okresie jego rozpadu), ani o recepcji mitu sarmackiego w Polsce, co – jak się wydaje – byłoby dla czytelników tej pracy korzystne. Jak bowiem stwierdza Jan

Tomkowski: „Romantycy, a w drugiej połowie XIX wieku konserwatyści podjęli próbę rehabilitacji sarmatyzmu. Nie cieszył się on natomiast względami pozytywistów. W PRL został jednoznacznie potępiony”[6]. Podtytuł pracy, czyli stwierdzenie, że sarmatyzm był źródłem mitologii narodowej w Rzeczypospolitej, może zresztą wprowadzić w błąd, chodzi tu bowiem o mitologię narodową Rzeczypospolitej szlacheckiej, nie zaś np. drugiej Rzeczypospolitej, gdzie – jak wiadomo – również kształtowała się myśl narodowa, w ujęciu chociażby Romana Dmowskiego. Dodam, że Maria Janion podkreśla wagę związków sarmatyzmu z orientalizmem; według polskiej uczonej jest to zagadnienie kluczowe przy określaniu stylu kultury sarmackiej i polskiej[7]. Maria Leskinen pomija ten wątek, rozbudowując inną, także ważną, choć mniej istotną dla Polaków kwestię ukraińskiej recepcji mitu sarmackiego. Tymczasem kategoria sarmatyzmu, wyszydzona przez Gombrowicza, w IV Rzeczypospolitej znów się odrodziła. Można zaryzykować stwierdzenie, że doczekała się rehabilitacji jako sztandar niektórych partii konserwatywnych.

Erudycyjna i innowacyjna, zwłaszcza metodologicznie, jest monografia Natalii Fiłatowej *От просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзинского* (Moskwa 2004). Książka ta – jak informuje nota redakcyjna – adresowana jest do historyków, historyków kultury i filologów. To pierwsza w Rosji monografia o Kazimierzu Brodzińskim (1791–1835), znanym krytyku literackim, profesorze katedry literatury polskiej Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1822–1832, masonie, publicyście. Uczeni polscy interesowali się biografią i spuścizną Brodzińskiego już w połowie XIX w., (z badaczy współczesnych wymieńmy na pierwszym miejscu prof. Alinę Witkowską). Natalia Fiłatowa znalazła jednak nawet na tym wyeksploatowanym, zdawać by się mogło, polu badawczym białe plamy, zagadnienia wciąż jeszcze nieopracowane bądź sporne – mianowicie zespół kategorii pojęciowych charakterystycznych dla refleksji historiozoficznej Brodzińskiego. Leksykon kluczowych pojęć historycznych, którymi posługiwał się ten uczony i polityk, pozwala określić jego miejsce w kontekście historycznej myśli i kultury polskiej. Autorka pracy „syntetyzuje historyczne i filologiczne podejście do tekstu” za pomocą nowoczesnego instrumentarium badań historyczno-kulturowych nad „językami kultury”, w szczególności nad rozumieniem historii w kulturach różnych epok”[8]. Metoda ta, polegająca na łączeniu badań historycznych z lingwistycznymi, zapoczątkowana przez Annę Wierzbicką (np. w jej studium *Rozumienie kultur za pośrednictwem kluczowych słów*, Mo-

[6] J. Tomkowski, *Literatura polska*, Warszawa 1994, s. 45.

[7] M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2007, s. 178.

[8] Н. М. Филатова, *От просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзинского*, Москва 2004, s. 26.

skwa 2001), znajduje również zastosowanie we współczesnym kulturoznawstwie. Natalia Fiłatowa wymienia kilka analogicznych leksykonów powstałych na Zachodzie; my moglibyśmy do nich dołączyć kilkutomową, polsko-rosyjską publikację pod red. prof. Andrzeja de Lazari *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski* (t. 1–5, Warszawa – Łódź 1999–2003). Do kluczowych pojęć, jakimi często posługiwał się Brodziński, autorka zalicza m.in. takie jak *historia*, *epoka*, *starożytność*, *chrześcijaństwo*, *średniowiecze*, *dzikość*, *barbarzyństwo*, *cywilizacja*, *Oświecenie*, *naród*, *narodowość*, *słowiaństwo.* W rozdziale piątym, a zarazem ostatnim swego studium pt. *Język religii i język historii* badaczka przypomina filozofię mesjanizmu, której wyznawcą był Brodziński, przekonany, że naród polski to „uczeń Chrystusa", święty męczennik, który złożył swe życie w ofierze za ideę. Według utopijnej koncepcji Brodzińskiego losy Polski to łańcuch czynów heroicznych, splecionych z męczeństwem, zaś ze scen i obrazów starotestamentowych można wnosić, że na świecie zapanuje pokój, powszechna zgoda i miłość, gdy Polacy odzyskają upragnioną wolność. Studium Natalii Fiłatowej przywołuje bogaty kontekst historyczny – publicystykę Brodzińskiego analizowaną na tle twórczości innych wybitnych intelektualistów pierwszej połowy XIX w., zarówno polskich, jak i europejskich.

O dwóch równych sobie talentem wielkich słowiańskich romantykach – Mickiewiczu i Puszkinie, o ich spotkaniach, wzajemnych inspiracjach twórczych, przekładach, poświęcanych sobie utworach, ocenach twórczości i w Polsce i w Rosji napisano do tej pory mnóstwo. Wiadomo powszechnie, jak popularny był mit przyjaźni łączącej tych poetów. Badania nad związkami łączącymi obu wielkich słowiańskich romantyków, stawały się dla niektórych uczonych sensem ich życia, by wspomnieć np. Siemiona Łandę z Domu Puszkinowskiego, autora *Kroniki Mickiewiczowskiej*, rejestrującego każdą chwilę pobytu naszego poety w Rosji.

Z nie mniejszą fascynacją, a także starannością i wnikliwością badawczą drąży temat relacji Puszkin–Mickiewicz profesor Dymitr Iwiński, obecnie reprezentant średniego już pokolenia rosyjskich slawistów, syn profesora Pawła Iwińskiego, w latach 70. wykładowcy uniwersytetów polskich, w tym Instytutu Rusycystyki UW. W latach 90. Dymitr Iwiński opublikował trzy obszerne monografie poświęcone epoce romantyzmu, a zwłaszcza twórczości Adama Mickiewicza, dwie z nich dotyczyły związków naszego poety z Puszkinem. Rok 2003 przyniósł kolejne studium profesora Iwińskiego – monografię *Пушкин и Мицкевич. История литературных отношений*, opublikowaną w prestiżowej moskiewskiej oficynie wydawniczej „Jazyki sławianskoj kultury". Jest to obszerna, ponad 400-stronicowa rozprawa bilansująca dotychczasowe badania polskich uczonych (Aleksander Bruckner, Wacław Lednicki, Samuel Fiszman, Marian Toporowski, Wiktor Weintraub, Bogdan Galster) i rosyjskich (Borys Tomaszewski, Tatiana

i M. Ciawłowscy). Autor zweryfikował materiały archiwalne, zestawił różnorodne, nierzadko sprzeczne ze sobą koncepcje, opisał fakty biograficzne (np. rozdział II: *Zawarcie znajomości. Pierwsze spotkania*, rozdział III: *W kręgu moskiewskich literatów*, rozdział V i VI: *W Petersburgu*, rozdział VIII: *W Petersburgu i w Moskwie. Ostatnie spotkania*), przeanalizował dzieła (rozdział IV: *Puszkin i Sonety*, rozdział VII: *Puszkin i Konrad Wallenrod*, rozdział X: *Jeździec miedziany i Ustęp III części Dziadów*). Niektóre z tych zagadnień (zwłaszcza zaprezentowane w rozdziale X) polscy uczeni analizowali jeszcze w międzywojniu, inne – jak np. puszkinowski podtekst *Sonetów krymskich* – są hipotezą, którą stawia autor. Np. interpretacja sonetu *Ajudah*, wedle której „poetą, do którego zwraca się w tym utworze podmiot liryczny, był Puszkin" (s. 107), a nie jak przyjęto sądzić hrabia Gustaw Olizar, a także i to, że druga część sonetu *Ajudah* jest wariacją na temat listu poetyckiego Olizara do Mickiewicza (s. 110). Paweł Iwiński nie tyle burzy mit o przyjaźni Puszkina i Mickiewicza, co wskazuje na jego romantyczne korzenie, przypomina, że mit ten ukształtował się pod koniec wieku XIX i wyjaśnia, że ową przyjaźń poetów (a w każdym razie wzajemne zainteresowanie, potwierdzone twórczością obojga i świadectwami współczesnych) niszczyła polityka. Obaj poeci byli swego rodzaju kartą przetargową, niezbędną w dialogu między zniewoloną Polską i imperialną Rosją – nie dziw więc, że mitu o ich przyjaźni nie akceptowali zwolennicy uniezależnienia się Polski od Rosji. Prof. Iwiński nie omawia historii owego mitu w okresie 1945–1989, podkreśla tylko, że relacje Puszkin–Mickiewicz traktowano wówczas jako bezkonfliktowe, a ich poglądy polityczne oraz zasady estetyczne – jako niemal tożsame. Zapewne do tematu relacji Puszkin–Mickiewicz we wspomnianym okresie Paweł Iwinski jeszcze powróci, bowiem jest to materiał na osobne studium. Jego książka, trzeba dodać, ma jeszcze inny istotny walor – klarowny, nieprzeciążony aparaturą terminologiczną język, dwujęzyczne (polskie i rosyjskie) cytaty, imponującą bibliografię. Przeznaczona, jak informuje nota wydawnicza, dla „puszkinologów, specjalistów z historii literatury rosyjskiej i polskiej oraz z zakresu literaturoznawstwa porównawczego" w gruncie rzeczy może liczyć na znacznie szerszy krąg odbiorców – gwarantuje to wysoka kultura narracyjna Dymitra Iwińskiego.

Dodajmy, że w 150-lecie śmierci Adama Mickiewicza poloniści rosyjscy zorganizowali międzynarodową konferencję naukową „Adam Mickiewicz i romantyzm polski w kulturze rosyjskiej". Odbyła się ona na wydziale Filologicznym Uniwersytetu Moskiewskiego w dniach 18–19 października 2005 r.[9] przy współ-

[9] Sprawozdanie z tej konferencji: Д.П. Ивинский, *Международная конференция „Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре"*, „Вестник МГУ", серия 9, Филология 2006, nr 3, s. 202–208.

uczestnictwie rusycystów i polonistów polskich (takich m.in. jak Andrzej de Lazari, Andrzej Dudek, Bogusław Dopard). Nieco wcześniej, w dniach 20–22 września 2005 r., konferencję na temat „Przyjaźń, miłość, nienawiść i problem małej ojczyzny w życiu i twórczości Adama Mickiewicza" zorganizował białoruski uniwersytet im. Janki Kupały w Grodnie[10].

Zasługującą w naszym kraju na uwagę, a jak dotąd właściwie niedostrzeżoną, jest monografia Andrieja Baranowa *F.Ф. Достоевский и польская литература до 1918 года* (Moskwa 2001). Zdumiewające, że w Polsce – kraju, gdzie Fiodor Dostojewski zawsze, nawet w ostatniej dekadzie minionego wieku, kiedy to demonstracyjnie odcinano się u nas od Rosji, a więc jej kultury i literatury, spotykał się z ogromnym zainteresowaniem, a recepcja jego twórczości (która była i jest niezmiernie bogata), tak naprawdę nigdy nie znalazła badaczy, którzy chcieliby to zjawisko zgłębić wszechstronnie. Owszem, pojawiały się studia o wybranych problemach recepcji Dostojewskiego w Polsce (pióra Telesfora Poźniaka, Janiny Kulczyckiej-Saloni, Franciszka Sielickiego, Ludwiki Jazukiewicz-Osełkowskiej), ale nikt nigdy nie podjął próby całościowego spojrzenia na to zjawisko. Czyni to badacz rosyjski – właśnie Andriej Baranow, zdając sobie sprawę, że „los spuścizny pisarza rosyjskiego w tym kraju [czyli w Polsce – A.W.B.] prezentuje się szczególnie, bowiem w warunkach polskiej sytuacji kulturowej na czynniki estetyczne recepcji nakładały się okoliczności o charakterze narodowo-politycznym, gdyż w Polsce, wskutek utraty niepodległości, stosunek do Dostojewskiego jako autora koncepcji idei rosyjskiej był negatywny"[11].

Podobnie jak Paweł Iwiński w monografii o Puszkinie Andriej Baranow posługuje się komparatystyczną metodologią badawczą. Wstępny rozdział jego pracy *В поисках компаративистского ключа или несколько слов о теории* (s. 5–23) jest krótkim szkicem poświęconym komparatystyce – nauce powstałej już w wieku XVIII, a obudowanej refleksją teoretyczną i dynamicznie się rozwijającej zwłaszcza w wieku XX. Zdaniem autora „opis ewolucji więzi literackich z uwzględnieniem wszystkich prawidłowości w ich porządku chronologicznym i perspektywie badawczej – to obiektywna konieczność dla współczesnych badaczy literatury"[12] . Baranow jest przekonany, że temat „Dostojewski i literatura polska" umożliwia uściślenie zarówno prawidłowości rozwoju polsko-rosyjskich więzi literackich, jak i zasad ewolucji literackiej wspólnoty słowiańskiej, a także wspólnoty, jaką jest „literatura światowa" (s. 22).

---

[10] Sprawozdanie z tej konferencji: Л.Н. Гарданова, *Международная конференция в Гродно, посвященная Адаму Мицкевичу*, „Вестник МГУ", серия 9, Филология 2006, nr 3, s. 198–202.

[11] А. И. Баранов, *Ф. Достоевский и польская литература до 1918 г.*, Москва 2001, s. 3.

[12] Ibidem, s. 21–22.

Scharakteryzowawszy pokrótce polską prozę drugiej połowy XIX w. oraz pierwszych dwóch dekad wieku XX (do roku 1918), a następnie związki Dostojewskiego z literaturą polską (jak np. jego mickiewiczowskie lektury) i polskie obsesje pisarza oraz ich różnorakie interpretacje, Andriej Baranow kreśli szkic recepcji polskiej twórczości autora *Zbrodni i kary*. W okresie, który poddał badaniom, można – jak twierdzi – wyróżnić dwa etapy: pierwszy z nich to druga połowa XIX stulecia (wówczas to twórczość Dostojewskiego wywarła duży wpływ na utwory Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa i Henryka Sienkiewicza), drugi zaś to początek XX wieku, gdy odnowiła się tendencja, by za pośrednictwem Dostojewskiego usiłować zrozumieć zagadkowy sens duszy rosyjskiej i wielką tajemnicę „Rosji-Sfinksa"[13]. W tym drugim okresie – przekonuje nas autor – najbardziej bliska twórczości Dostojewskiego jest proza Stefana Żeromskiego (zwłaszcza *Dzieje grzechu*), Stefana Przybyszewskiego (*Dzieci szatana*, które Baranow zestawia z *Biesami*, a ponadto *Synowie ziemi*) oraz Wacława Berenta (*Próchno* i *Ozimina*), a także utwory Kazimierza Irzykowskiego i Tadeusza Micińskiego. Autor odnajduje u większości z nich reminiscencje z Dostojewskiego, zapożyczone od niego obrazy, technikę postaciowania, symbolikę, aluzje, nawet cytaty, a przede wszystkim pogłębiony psychologizm i nowatorską, polifoniczną powieściową formę. W monografii zawarta jest polemika z tymi badaczami tematu (w szczególności z Telesforem Poźniakiem), którzy utrzymują, iż talent Dostojewskiego odkryto w Polsce dopiero po roku 1914[14]. Inna sprawa, że wniosku tego nie podbudowuje cytat z Andrzeja Struga, pochodzący jakoby „z początku wieku", jak sądzi Baranow, lecz w rzeczywistości z roku 1928. Zdaniem rosyjskiego polonisty poetyce Dostojewskiego bliższa jest polska literatura modernistyczna niż wcześniejsza, realistyczna, tradycyjnie powiązana z wzorcami klasyki zachodnioeuropejskiej.

Konkluzja autorska, wedle której wpływ Dostojewskiego na polskich pisarzy to nie suma pojedynczych, odrębnych faktów, lecz proces, a zarazem kompleks procesów ze złożonym systemem rządzących nim prawidłowości[15], a także stwierdzenie, iż percepcja spuścizny Dostojewskiego w Polsce pozwala dostrzec, jak pod wpływem tego co uniwersalne zaciera się antynomia między kategoriami „obce–własne", jest przekonująca. Drobna uwaga – w *Zakończeniu*, w rejestrze nazwisk pisarzy polskich, którzy pozostawali pod wpływem (czy też co najmniej pod wrażeniem) twórczości Dostojewskiego, a są wśród nich m.in. Stanisław Brzozowski, Zofia Nałkowska i Maria Dąbrowska, figuruje m.in. Marian Zdziechowski – slawista, filozof kultury, publicysta, ale przecież nie prozaik. Chodzi zapewne autorowi o prozaika Kazimierza Zdziechowskiego?

[13] Ibidem, s. 54.
[14] Ibidem, s. 204.
[15] Ibidem, s. 206.

Monografia Andrieja Baranowa, ostrożna w ocenach, świadcząca o gruntownej znajomości zarówno prozy Dostojewskiego, jak i literatury polskiej oraz dawnych oraz nowych badań nad tą problematyką, prezentuje tylko część wciąż jeszcze nieopracowanego przez badaczy zagadnienia. Problem polskiej recepcji Dostojewskiego w wieku XX w dalszym ciągu pozostaje niezbadany, a przecież można wyróżnić w nim wiele perspektywicznych tematów, jak chociażby „Polskie przekłady Dostojewskiego", „Dostojewski w polskim teatrze i filmie", „Polscy pisarze i krytycy o Dostojewskim", „Dostojewski w polskich programach szkolnych i uniwersyteckich" itd. Być może Andriej Baranow ponownie sięgnie do tej problematyki, kontynuując badania nad nią, ale mogliby również zwrócić się ku niej (nie zapominając o poprzednikach) także polscy slawiści.

Nauka rosyjska nie zapomina też o problematyce kultury i literatury polskiej XX w. oraz czasów nam współczesnych. Brak miejsca nie pozwala na szerszą egzemplifikację, wymienię więc tylko tom *Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура*, pod red. W. Choriewa i M. W. Leskinen (Moskwa 2006). Zawiera on materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Słowianoznawstwa RAN w 2004 r. Jak informuje nota redakcyjna, pracę tę przygotowano w ramach projektu badawczego *Миф Европы и литература в культуре России и Польши*, którym kieruje prof. Wiktor Choriew. Jednym z recenzentów tej monografii był Andriej Bazylewski, wymieniony już przeze mnie naukowiec, tłumacz i wydawca, promotor polskiej literatury i kultury w Rosji. Odnotować też należy pojawienie się pierwszej rosyjskiej monografii o Leonie Schillerze – książka *Театр Леона Шиллера. Режисер и его время* autorstwa Natelli Baszyndżagian ukazała się w Moskwie w roku 2004. Fragmenty tej pracy, zawierające analizę schillerowskich inscenizacji teatralnych *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, łączą ją z monografią Andrieja Baranowa.

Kolejna zasługująca na uwagę publikacja to *Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте 1989–2000* Wiktorii Tichomirowej (Moskwa 2004). Dzięki tej monografii czytelnik rosyjski mógł poznać sytuację kultury polskiej w okresie transformacji ustrojowej. Autorka przedstawia nowe strategie badawcze w polonistyce polskiej (bardzo zbieżne z tymi, jakie obserwujemy na polu rusycystycznym), mówi o zmianie statusu polskiego pisarza w epoce wolności słowa oraz o urynkowienia gospodarki, wymienia obszary tematyczne, niegdyś zakazane przez cenzurę, a dziś intensywnie eksploatowane przez pisarzy. W epoce obrachunku z przeszłością takim obszarem była m.in. II wojna światowa i losy Polaków – zwłaszcza łagrowe i na emigracji. W rozdziale V: *Tematy i problematyka prozy o wojnie* Wiktoria Tichomirowa krótko omawia zarówno studia historyczno-publicystyczne (np. *Dni walczącej stolicy* Władysła-

wa Bartoszewskiego, zbiór artykułów *Studia o Jedwabnem*, prace Andrzeja Kunerta i Jerzego Śląskiego), jak różnego rodzaju ego-dokumenty dotyczące powstania warszawskiego, eksterminacji Żydów, przemocy totalitarnej państwa sowieckiego wobec Polaków, a w szczególności zbrodni katyńskiej. Obiektem zainteresowania Wiktorii Tichomirowej są utwory Herlinga Grudzińskiego (zwłaszcza *Inny świat*), Aleksandra Wata i wielu innych, wśród nich *Syberiada* Zbigniewa Domino – powieść o dzieciństwie chłopca deportowanego na Syberię wraz z rodziną; autorka zresztą nie zapomina, iż tego rodzaju utwory o wojennej tułaczce, aczkolwiek okaleczone przez cenzurę, pojawiały się również w okresie Polski Ludowej, np. *Wielbłąd na stepie* (1978) i *Krzyż południa* (1982) Jerzego Krzysztonia. Wymienia też głośną powieść Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje*, która choć powstała w latach 60., ze względu na tematykę katyńską oraz kresową mogła się w Polsce ukazać dopiero w roku 1990. Autorka nie poddaje tych utworów szczegółowej analizie, byłoby to choćby ze względu na ograniczoną objętość jej książki niemożliwe, zwraca tylko uwagę na ich typologiczną zbieżność – jedną z dziewięciu spośród wymienianych cech literatury, którą omawia, są jej bezpośrednie więzi z literaturą rosyjską XIX w. zwłaszcza z twórczością Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja i Antoniego Czechowa. Wskazuje też na analogiczne zjawisko w literaturze rosyjskiej – łagrową tematykę w twórczości Aleksandra Sołżenicyna, Warłama Szałamowa i Eugenii Ginzburg. Aczkolwiek tematyce polskiej łagrowej poloniści, zwłaszcza E. Czaplejewicz i I. Sariusz-Skąpska, poświęcili wiele uwagi, Tichomirowa nie bez racji zauważa, że nie wyczerpali jej do końca – na osobne badania zasługuje np. język tej literatury, dodajmy – nie wolny od rusycyzmów, dialektyzmów i obscenów. Język ten poddała wstępnej analizie w książce poświęconej twórczości Warłama Szałamowa pt. *Przetłumaczyć łagier* polska rusycystka Bożena Żejmo. Zestawienie tekstów rosyjskich i ich polskich przekładów bądź odwrotnie – tekstów polskich z ich przekładami rosyjskimi byłoby w badaniach nad tym specyficznym językiem, jak sądzę, bardzo wskazane. W rozdziale V książki, stanowiącym jej zasadniczy rdzeń, specjalny podrozdział dotyczy *Wojny i losów narodowych*. Interesujące poznawczo są takie podrozdziały jak *Literatura o polskich kresach* oraz *Losy Niemców w Polsce*.

Książka Wiktorii Tichomirowej jest innowacyjna pod jeszcze jednym względem – przedstawia mianowicie *Koncepcje badań nad literaturą powojenną w Polsce* oraz przypomina, jak dostosowywano w naszym kraju do potrzeb nowych czasów szkolne programy i podręczniki. Pisze o uznaniu, z którym polska literatura o tematyce wojennej spotkała się za granicą. Brak wszakże w tej monografii najmniejszej choćby wzmianki o ekstremistach krytyki polskiej czasów

transformacji, takich choćby jak Bogdan Urbankowski, autor dwutomowej książki *Czerwona msza czyli uśmiech Stalina* lub Jacek Trznadel, autor pamfletów *Hańba domowa* i *Kolaboranci* oraz wielu ich gorliwych naśladowców, którzy usiłowali przekreślić dorobek wielu wybitnych polskich literatów (w tym Iwaszkiewicza, Miłosza, Konwickiego, Szymborskiej, Żukrowskiego) za ich jakoby akceptację komunistycznego reżimu, a nawet okazywany mu entuzjazm. Ten ekstremizm, który na szczęście jest już poza nami, pojawił się też w Rosji. Jego wyrazistym przejawem są nie tylko książki konserwatywno-narodowych krytyków: Stanisława Kuniajewa, Władimira Bondarienki, Władimira Buszina, lecz także (choć może się wydać niestosowne łączenie z nimi nazwiska tego kosmopolity, entuzjasty Zachodu) *Stypa po literaturze radzieckiej* Wiktora Jerofiejewa – swego rodzaju manifest wydany w roku 1989, odmawiający literaturze epoki radzieckiej jakiejkolwiek wartości.

Na zakończenie chciałam wskazać w książce Tichomirowej jeden drobny błąd – Michał Jagiełło, tłumacz poezji Wysockiego, a pisarz Michał Jagiełło to dwie całkiem różne osoby, a nie jedna, jak sugeruje autorka (s. 65).

Koniec tego z konieczności pobieżnego przeglądu wieńczy obszerna, wysmakowana edytorsko monografia Iriny Adelgejm *Поэтика „промежутка". Молодая польская проза после 1989 года* (Moskwa 2005). Jej młoda autorka, łącząca pracę badawczą z tłumaczeniem polskiej literatury pięknej na język rosyjski – tak dobrym, że uzyskiwała za nie nagrody – stworzyła studium erudycyjne, interesujące nie tylko interpretacyjnie, ale i metodologicznie. Choć jestem rusycystką, obserwuję publikacje naszych polonistów poświęcone współczesnej literaturze polskiej i stwierdzam, że prac o podobnym rozmachu na temat, który podjęła Irina Adelgejm, jeśli się nie mylę, jak dotąd w Polsce nie ma. Irina Adejgejm dokonała swoistej „inwentaryzacji" młodej prozy, wydanej w Polsce po roku 1989, po czym poddała analizie jej najbardziej reprezentatywne teksty. W sumie omówiła 126 utworów prozatorskich 47 autorów. Nie należy więc mieć pretensji o to, że nie znajdziemy w tej imponującej swą objętością książce tych lub innych wyróżniających się ostatnio młodych pisarzy, jak Sławomir Shuty, Michał Witkowski czy Jacek Dehnel. Mowa w niej o prozie elitarnej, intelektualnej, już powszechnie uznanej, również poza granicami Polski, by wymienić takie nazwiska, jak Stefan Chwin, Izabela Filipiak, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska, Paweł Huelle, Wojciech Kuczok, Dorota Masłowska, Jerzy Pilch, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli. Irina Adelgejm zarzeka się, iż nie selekcjonuje tekstów ze względu na ich literacki poziom, ale reprezentacji literatury popularnej właściwie w jej książce nie ma. Zadanie, jakie sobie postawiła, polega na uważnym przeczytaniu tekstów bez ich związku z kontekstem pozalite-

rackim, zamierza bowiem „dostrzec logikę nowej świadomości artystycznej, reagując na którą literatura zrobi kolejny krok”[16].

Literaturę postrzega Irina Adelgejm przede wszystkim jako „szczególny język psychologiczny”. Ponieważ okres, który poddaje obserwacji, odznacza się przejściowością (*литературный промежуток*), badając go wprowadza pojęcie świadomości ambiwalentnej. Pokolenie młodych pisarzy – twierdzi – przeżywało wówczas dramat światopoglądowy, cechowała je bowiem świadomość ambiwalentna, charakterystyczna dla kultury postmodernistycznej. Tekstowa przestrzeń nieustannie się zmieniała, pozostawała w ciągłym ruchu. Irina Adelgejm zastanawia się, czy istotnie po roku 1989 w literaturze polskiej nastąpił przełom, opisuje nową sytuację kulturową w świecie wolnym od cenzury i wejście do literatury młodych, określanych różnorako: jako „pokolenie BruLionu”, „proza trzydziestolatków”, „literatura urodzona po roku 1960”. Autorka wyróżnia kilka pokoleń pisarskich, począwszy na urodzonych – jak Andrzej Stasiuk – w roku 1960, a kończąc na tzw. pokoleniu MTV, czyli rocznikach 70.–80. (m.in. Wojciech Kuczok i Dorota Masłowska). Trzy główne rozdziały: *Пространство и время: на границе общего и личного*, *Конструкция текста*, *Герой* egzemplifikują problem. Brak tu miejsca, by szczegółowo omawiać monografię Iriny Adelgejm, interesującą dla nas zwłaszcza dzięki rozważaniom autorki o Europie Środkowej i miejscu, jakie zajmuje w niej Polska. Jest to, moim zdaniem, książka wybitna, porządkująca ogromny, rozproszony materiał, wprowadzająca do badań nad nim pewien ład. Irina Adelgejm należy obecnie do czołówki rosyjskich polonistów – jej monografia jest tego świadectwem. Zjawiska, jakie poddała analizie, są w dużym stopniu zbieżne z tymi, jakie zaistniały w literaturze rosyjskiej po rozpadzie ZSRR i monografia Iriny Adelgejm te analogie ewokuje.

Przegląd niniejszy, swego rodzaju spojrzenie „z lotu ptaka” na prace naukowe polonistów rosyjskich, potwierdza tezę, jaką rozpoczęłam moje wystąpienie: polonistyka rosyjska ma nam, nie tylko polskim rusycystom, ale i polonistom, bardzo wiele do powiedzenia. Spojrzenie z boku pozwala często uchwycić to, czego zazwyczaj nie widać, gdy znajdujemy się w centrum zjawisk.

---

[16] И. Адельгейм, *Поэтика „промежутка”: молодая польская проза после 1989 года*, Москва 2005, s. 8.

Резюме

Русская полонистика в первом десятилетии XXI века
(заметки польского русиста)

В статье обсуждается состояние русской полонистики в первом десятилетии XXI века. Подчеркивается ее активность, новые исследовательские стратегии, изучение тем и вопросов, запретных в советскую эпоху. Указаны параллели между актуальной ситуацией польской русистики и русской полонистики. Начертаны пути ее развития, представлены главные русские полонистические центры в России и выдающиеся русские полонисты. Проведен обзор монографических работ нескольких поколений русских полонистов, появившихся в минувшем десятилетии – это в частности: Мария Лескинен *Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной мифологии Речи Посполитой* (Москва 2002), Наталья Филатова, *От просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзинского* (Москва 2004), Павел Ивинский, *Пушкин и Мицкевич. История литературных отношений* (Москва 2003), Андрей Баранов, *Ф. М. Достоевский и польская литература до 1918 года* (Москва 2001), Виктория Тихомирова, *Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте 1989–2000* (Москва 2004), Ирина Адельгейм, *Поэтика „промежутка". Молодая польская проза после 1989 года* (Москва 2005).

Summary

Polish studies in Russia in the first decade of 21st century
(remarks of a Polish specialist in Russian Studies)

Polish Studies in Russia have considerably increased their activity since the political transformations of the 1980s and 1990s, to the extent that can be compared to Russian Studies in Poland. The lack of censorship constraints, the use of new research methodologies as well as the benefits of cooperation with numerous centres of Slavonic Studies resulted in contributing a lot of novelty to the research upon Polish literature, history and culture. This article covers the most vital achievements of Polish studies in Russia, including Polish-Russian projects, in particular the so-called imagologic research, referring to cultural relations between Poland and Russia and mutual perception of the two nations. The article presents the centres of Polish studies in Russia – the Moscow State University, the Saint-Petersburg State University, the State University for the Humanities (RGGU), the Institute for Slavonic Studies at the Russian Academy of Sciences and the Kaliningrad State University. It also enumerates the most noted academic researchers and tutors for a few generations of specialists in Polish Studies, i.e. Professor Elena Cybenko, Professor Viktor Chorev, Professor Aleksy Dimitrovski and Professor Aleksander Lipatov. The coverage also includes erudite and innovative monographies published during the last decade, concerning the history of Poland and Polish literature of different periods, ranging from 17th century to the present, for instance a monography by Natalia Filatova about Kazimierz Brodzinski, a study by Maria Leskinen concerning the phenomenon of sarmatism, by Pawel Iwinski about Mickiewicz and Pushkin, by Andrej Baranov about the influence of Fyodor Dostoyevsky's literature on the Polish literature at the turn of 19th and 20th century, by Viktoria Tichomirova about the Polish prose devoted to the Second World War and a monography by Irina Adelgejm about the contemporary Polish literature after 1989. Analogies between the present situation of Russian Studies in Poland and Polish Studies in Russia were also taken into consideration.

ISSN 1427-549X

Lidia Zielińska
Riwne

Проблема розрізнення категорій Свій і Чужий у трагедіях Юзефа Коженьовського та Юрія Федьковича: постколоніальний підхід

Сучасна епоха сприяє діалогу не тільки між Заходом і Сходом, але й всередині слов'янської спільноти, зокрема, поляків, українців та росіян. Постколоніальна критика, розгортаючи бінарні опозиції Свій–Чужий, Маргінес–Центр і т.под., складені російським колоніалізмом XIX віку і порізному перевернуті польським та українським антиколоніалізмом, дозволяє проникнути в корінь розхитаних стереотипів і осмислити, зокрема, моделювання романтичного маскулінного типу втікача-месника.

Чому для даного дослідження обрано метод постколоніальної критики, а не мультикультуралізму? Ще не всі аспекти ксенофобії у тоталітарному мисленні пострадянського і постсоціалістичного простору є глибоко проаналізованими, щоб на на їх основі застосувати категорії культури постіндустріального суспільства. Зазор надто великий і дослідження в його межах буде розгортатися під емоційним пресингом. О. Пахльовська[1], як здається, під впливом подій помаранчевої революції схильна була нейтралізувати проблеми між колишніми домінованими перед обличчям домінуючого. З точки зору історичної актуальності ці пориви зрозумілі, але сутність механізму прийняття чи неприйняття взаємних цінностей від того не стає яснішою.

З іншого боку, драматургія і театр традиційно впродовж XX ст. випадають навіть із синтетичних оглядів „української школи в польській літературі". Українські учені[2] у студіях над польсько-українськими літературними взаєминами виняткову увагу приділяли переважно ліриці, менше

[1] О. Пахлевская, *Категория „иного" в мессианской парадигме польской, украинской и русской культур*, [online] <www.utoronto.ca/tsq/12/pachlowska12.shtml>.

[2] М. Зеров, *Українська школа в польській літературі*, [в:] idem, *Твори в двох томах*, „Дніпро", Київ 1990, т. 2, с. 112-120; Г. Грабович, *Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи*, [online] <http://litopys.org.ua/hrabo/hr05.htm>, та інші.

прозі, і практично не торкалися драматургії. Їх спостереження становлять суттєвий аспект порівняльних польсько-українських студій і для нашого дослідження.

Передусім враховуємо думку Г. Грабовича, котрий вважає, що „[...] зв'язок Польщі з українською культурою або українською сферою (наприклад фольклором, історією, ландшафтом) **не був опосередкований українською літературою** [шрифт – Л.З.], українською версією цієї культури. Якщо література є кодом, »мовою«, якою культура виражає і пізнає себе й свою версію реальності, тоді »кодом дана правда« (вживаючи точне визначення Якобсона будь-якої перцепції реальності) не була знайдена і не була засвоєна. І це, певна річ, природна консеквенція об'єктивного політичного й соціального розподілу сил між обома сторонами"[3]. Відсутність інтертекстуальних зв'язків між польською та українською драматургією до епохи модернізму очевидно вказують на специфіку „даної правди", а звідси – формотворення.

Спільні за гуцульською тематикою трагедії Ю. Коженьовського *Karpaccy Górale* (1840) та Ю. Федьковича *Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест* (1861–1875) як об'єкт нашого дослідження ілюструють виявлену проблему. Польський письменник, оскільки був першовідкривачем теми, „оформляв", як пише Г. Грабович у цитованій статті *Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи*, український „сирий матеріал" – фольклор, місцевий колорит, легенди тощо, які вживалися й перелицьовувалися відповідно до узвичаєних норм і конвенцій.

Ю.Федькович писав трагедію пізніше, протягом 15 років, постійно втрачаючи та відновлюючи натхнення. Фольклорні матеріали теж були основним джерелом п'єси. Можна припустити, що він знав драму Ю. Коженьовського, переклад якої на українську мову в 1864 році зробив К. Климкович – адресат буковинця. Але знову ж таки вести мову про інтертекстуальність не можна: поляк не вплинув на українця, а той у свою чергу не заволодів своєю рідною публікою, щоб міг відбутися зворотний вплив на польських діячів мистецтва. (На маргінесах статті побіжно вкажемо на перспективу дослідження: наскільки, наприклад, драма Г. Хоткевича про Довбуша разом із гуцульським театром, що викликали ажіотаж у Кракові, були сприйняті польською літературою. Не відбулося розпізнавання і прийняття коду чи мотиви дій Довбуша неспівпадали з напрямом визвольних дій поляків початку XX століття?)

[3] Г. Грабович, op. cit.

З якого ж погляду зіставлення трагедій Ю. Федьковича та Ю. Коженьовського є цікавим і як встановити контактне поле? На наше переконання, засобами постколоніальної критики, що витягує бінарну опозицію Свій–Чужий, розвинуту обома авторами із зовнішньої та внутрішньої точок зору.

Треба врахувати, що колонії взаємодіють із метрополією, тому для повного контексту не вистачає ще і її драматургії. Науковий пошук, одначе, веде недалеко: російська драматургія XIX віку не вивела на театральний кін образ, хоча б на зразок козака Омеляна Пугачова з *Капітанської дочки* О. Пушкіна. Власне, що перешкодило О. Пушкіну представити російського опришка перед театральною публікою? Ясна річ, цей маскулінний тип є ферментом нової суспільної структури і в живому контакті актор-глядач діє політично.

Проявляється методологічна проблема дослідження. На думку О. Еткінда, постколоніальну критику застосувати до Російської імперії не можна тому, що вона географічно приєднувала країни, канонізуючи єдину священну територію. „Где границы российской метрополии, откуда начинаются российские колонии и как различать их? Понятно, что ответы зависят от временной точки отсчета; но их трудно давать даже и в синхронных срезах. Когда началась российская колонизация – при оккупации этнически чуждой Казани или этнически близкого Новгорода? Где были русские колонии – в чудских землях, на Урале и в Сибири, где шел классический процесс смешения мигрантов и туземцев, или в Малороссии, где все было наоборот и население, этнически сходное с метрополией, формировало культурно-политические различия, которые окажутся решающими?”[4].

О. Еткінд не враховує того, що внутрішні межі метрополії втримують колонізовані, а не колонізатори. Думку про малоросійську схожість і відмінність у даному випадку не можна продискутувати, оскільки російський учений підтримує тільки внутрішню точку зору на колонізацію. З українського погляду вказана „схожість” стоїть поруч метрополітального гасла „единой и неделимой”, а „вирішальні відмінності” лише натякають на перспективу дослідження Іншого.

„Священна територія”, як стає зрозуміло, формувала в російській культурі відповідну поведінку маскулінного типу: ізгой виїжджав на маргінеси з почуттям не втраченого дому, а з намірами здобування нового.

---

[4] А. Эткинд, *Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации*, [online] <www.iicas.org/ 2003rus/18_04__ks.htm>.

Не було в цьому вигнанні складових драматичного конфлікту, а радше азарт і екзотика, в якій О. Еткінд побачив найскладнішу проблему, названу – „самоколонізація Росії" (поняття, укладене Августом фон Гакстгаузеном в 1856 р., яке пізніше в різні часи розвивали С. Соловйов, Б. Ґройс). „Миссионерство, этнография и экзотические путешествия, характерные феномены колониализма, в России были обращены внутрь собственного народа. Известия о русских шаманах, былинах, мощах, общинах, сектах и, наконец, народниках не уступали сенсациям из экзотических заморских колоний. В российских столицах эти известия воспринимались так же, как в европейских, с важной разницей: этот народ был своим, он говорил на нашем языке и был источником нашего благополучия — и при этом все равно был экзотическим. Россия колонизовала саму себя, осваивала собственный народ. То была внутренняя колонизация, самоколонизация, вторичная колонизация собственной территории"[5]. Інакше кажучи, ефект відчуження у суспільстві наступив внаслідок ефекту дивування з незвичного чужого, тобто екзотики. Тавтологія очевидна. Чи можна розірвати замкнене коло в осмисленні проблеми?

Щоб увійти в діалог з О. Еткіндом, треба насамперед вказати, що в Україні етнографію вважали (зокрема, М. Драгоманов, Т. Рильський, І. Франко, Г. Грабович) засобом тривання суспільності в стані колонії, збереження національної ідентичності. У 1889 році І.Франко рецензував з таких позицій, наприклад, етнографічну працю польської експедиції проф. І. Коперницького у Карпатах. Шкодував, що професор розділяє українських горян на п'ять груп: лемків, полонинців, бойків, тухольців і гуцулів, – з метою точнішої інвентаризації. На думку І. Франка, „надзвичайно важливим було б ближче дослідити ті місцевості, де збереглась ще давня родинна »задруга«, тобто патріархальна сім'я, яка після смерті батька не ділиться, а живе разом"[6]. Побажання зраджують у І. Франкові письменника, котрого цікавить насамперед середовище, що формує ментальність людської особистості, і занепокоєного політика, який хоче бачити свій народ монолітним і свідомим, а не екзотичним. На цій підставі він не захоче аналізувати художню концепцію у драмі Ю. Федьковича – розпад роду Довбушів, подану в екзотичній формі.

В епоху романтизму, як пише О. Пахльовська у своїй російськомовній статті, очевидно розраховуючи притягнути до дискурсу московську

[5] Ibidem.

[6] І. Франко, *O góralach ruskich w Galicji*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка", Київ 1980, т. 27, с. 354.

інтелігенцію, – „для Польши Украина – моральное, эстетическое и политическое обогащение нации через открытие специфики соседнего суверенного мира, равного польскому миру и обогащающего этот мир. А для России »малороссийская Авзония« (alias»русская Италия«) – это »племя поющее и пляшущее« (Пушкин), некая »олеография«, спектакль a la Шаховской, дабы потешить скучающую респектабельную публику на провинции, – словом, фольклорная реальность, являющаяся неотъемлемой, хоть и экзотической частью российского культурного континуума”[7]. Отже, О. Еткінд та О. Пахльовська бачать проблему в одній площині, але не викладають ширших міркувань стосовно екзотики, яку розуміють порізному: він – як відчуження, вона – як розвагу.

Для початку обговорення сформулюємо запитання: чи гуцули як персонажі трагедій Ю. Коженьовського і Ю. Федьковича представлені екзотичним плем’ям? Що відчужує і що розважає? В обох п’єсах автори будують магічне світосприймання; в різній мірі – містицизм; принаймні декларують, якщо не можуть відтворити, - інстинктивність персонажів; їх природну мораль і природну справедливість; протягом всього сюжету – наївність мислення і внутрішню статичність (іконографічність). Обидва автори класифікують ці атрибути не як екзотизми, а як втрачені цінності, котрі бажано відновити. Тобто, роблять підхід радше з точки зору руссоїстської концепції епохи Просвітництва, аніж романтизму.

Мета культуртрегера колонізації за принципом „споріднення” – протилежна. „Тягар гетерогенної ваги існування, - розмірковує І. Онужик, – перевантажує без ніякої міри маловажну істоту. Необхідність скинути зайвий або гнітючий тягар, відважити, виважити його з місця і часу особи – уможливлюється розвагою. Роз-важитись (-роз-важитись по координатах роз-ваги, своєрідного світського чистилища), семантично означає розкинути (по координаті »роз-«) від себе та з себе важку вагу чужородної надбавки, прибавленої супроти власної волі та власної ваги”[8]. Яким знанням володіє культуртрегер, якщо він розважається екзотичним племенем? Очевидно, знанням, що обтяжує. Знаходимо, таким чином, відповідь на запитання про відсутність російського опришка (“від-важної особи”) в російському театрі, іншими словами, відсутність особистості, котра відважиться скинути тягар очуженої ідеї.

---

[7] О. Пахлевская, op. cit.

[8] І. Онужик, *Міркування між долею та відвагою*, „Світо-вид.” квітень-червень 1993, число II (11), с. 46.

Цю ідею Т. Шевченко оголосив прямо – християнство у сполуці з самодержавієм. О. Пахльовська дефініює висловом – „омологаційна влада". Якщо нейтралізувати шевченківську іронію і сарказм, то на передній план виступить трагічна фатальність культуртрегерства Росії. Саме це, на нашу думку, повинно стати предметом уже мультикультурного дослідження.

Ю. Коженьовський – підданий Росії (жив тоді у Харкові, з театральних міркувань переклав п'єсу російською мовою) намагався уникнути політичної неблагонадійності, пишучи про сучасників з Австро-Угорської імперії. У Карпатах, до речі підкреслити, був лише двічі. Не допущена на сцени центральної Росії, трагедія здобула масову популярність на південно-західних окраїнах імперії, у різних перекладах українською мовою. В Коломиї, наприклад, вистава під назвою „Верховинці" не сходила з репертуару більше, ніж півстоліття[9]. Польські „узвичаєні норми і конвенції", що грунтувалися на західноєвропейських, очевидно співпадали з уявленнями коломийської публіки.

Щоправда, у 1887 році І. Франко різко протиставляв суспільні моделі, зображені у творах польських письменників. Був переконаний, що „Крашевський, Коженьовський і Захар'ясевич схильні захищати, а часом навіть ідеалізувати давні патріархальні взаємини, Дзєржковський стоїть на зовсім інших позиціях і викриває зловживання шляхти, яка ці взаємини зіпсувала і зробила надалі неможливими"[10]. До ідеалізації патріархальних взаємин, що також проявилися у трагедії Ю. Коженьовського, годилося б додати міркування щодо причин тривалої популярності твору серед українців.

Натомість, оцінюючи 25-літню літературну діяльність Ю. Федьковича, І. Франко пише про нього нарис в стилі етнологічної розвідки. „Природа гуцульської землі і гуцульської породи, – висловлюється критик, граючись омофонами, – зложила в ньому, що мала найніжнішого і найсердечнішого: чаруючу простоту і мелодійність слова, теплоту чуття і той погідний, сердечний та неколючий гумор [...] і їдкого сарказму наших підгірських та долинянських селян"[11].

---

[9] S. Kawyn, *Wstęp*, [в:] idem, *Karpaccy Górale*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, c. III-LVIII.

[10] І. Франко, *Польський селянин в освітленні польської літератури („Placówka", powieść Bolesława Prusa, Warszawa 1886)*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка", Київ 1980, т. 27, с. 68.

[11] І. Франко, *Осип-Юрій Федькович (кілька слів по поводу 25-літнього ювілею його літературної діяльності)*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка", Київ 1980, т. 27, с. 37.

Однак, цей, так би мовити, ландшафтний сентимент є вступом до різкої критики, котру спровокував лише один твір Ю. Федьковича – трагедія *Довбуш*... „Типовий гуцул, Федькович і в літературній своїй діяльності відзначається всіма добрими і слабими прикметами гуцульської вдачі. До слабих сторін його таланту мусимо зачислити поперед всього його невеликий обшир, [...] властивий трохи чи не всім гуцулам нахил до містики. Нахил той найвиразніше проявився в першім опрацюванні його драми *Довбуш*, в котру він вплів багато міфологічних осіб і дійшов навіть до того, що й образи, висячі на стіні, почали було говорити. Драма *Довбуш* в другій переробці (в *Руській хаті*) найнагляднiше являє нам іменно слабі сторони таланту Федьковича, помимо многих, безперечно, гарних і з талантом написаних уступів”[12].

Треба зазначити, що драматург, названий гуцулом у літературі, написав трагедію німецькою мовою. Розраховував очевидно на театральну публіку, знайому з трагедією Ф. Шіллера *Розбійники*. Доречно згадати, що сучасники Ю. Коженьовського і Ю. Федьковича говорили загалом про сюжетну спільність вказаних п’єс та шіллерівської трагедії, але не доводили здатності гуцулів та Карла Моора з товаришами реструктуризувати себе як особистість і відтак – все суспільство. Проблема трансгресії молодих людей, відсунувши аналіз соціопсихологічних чинників, стала винятковим об’єктом для драматургів та театральних критиків.

В авторизованому перекладі на українську мову і після кількох редакцій трагедія *Довбуш*... не отримала резонансу від одноплемінників з обох імперій. Притому, що прототип став героєм безлічі народних легенд. У чому ж полягав парадокс драматургічної обробки гуцульської тематики між Своїми?

Систематизуючи легенди під кутом зору мотивів дії, можна твердити, що фольклор змоделювала радше образ спасителя, аніж „демократичний ідеал месника” (мовою радянської ідеології). Народний Довбуш – це казкова структура персонажа, дії якого інтригують, захоплюють, компенсують меншовартість бідних (перемога, мудрість і багатство завжди за ним). Натомість Ю. Федькович драматизував легендарний образ сумнівами, наділив інстинктивними реакціями, силою агресії, що спричинювала багато смертей, - і це вимагало радикальної переоцінки.

У трагедії перехрещуються кілька любовних векторів – Довбуш є рятівником лише коханої княгині, котра, до того ж, була його невідомою

[12] Ibidem.

сестрою по батькові. Соціальні та політичні вектори персонажа зведені до двох-трьох патетичних фраз. Цю диспропорцію зауважив І. Франко: „Фантазія Федьковича раз у раз уперто повертає до сюжету: циганки, котру гуцул любить і легкодушно зраджує і котра через те гине. Мотив сей, ще не вповні вироблений, бачимо і віршованому оповіданні *Воля не бранка* (1862), далі в поемі *Циганка* (1867), в драмі *Довбуш*. [...] Висказую яко догадку, оперту на таких міцних основах, як п о е т и ч н і признання, то ми могли б сказати, що та перша любов мала на вразливий і вчасно дозрівший ум поета великий вплив; що мусила бути глибока і сильна, коли він так довго і так часто опісля вертав до сієї теми”[13]. Ускладнена психоаналітичними нюансами художня концепція трагедії *Довбуш*... так чи інакше підштовхнула б до песимістичних висновків про розпад роду. А щоб усвідомити його в категорії народу, потрібен був серйозний дискурс. Легше сконструювати образ Чужого як причини недолі, аніж проводити критичний аналіз ментальності Своїх.

В обох трагедіях представлення Чужого відбулося різним чином. Ю. Коженьовський відтворив історію сина-одинака, незаконно забраного до війська, дизертира, месника і жертву. Остання іпостась притягує симпатії всіх персонажів і стає рупором самого автора, який прагнув змоделювати доброзичливі стосунки між гуцулами та поляками. Негуючи цісарську владу, вони попередили молодого чоловіка про рекрутування війська. Цей сюжетний хід є важливим у розвитку бінарної опозиції Свій–Чужий. Поляки виявилися Своїми, а Свої – Чужими. Подібна переполюсація є типовою схемою спілкування між колонізованими. Від драматурга, з іншого боку, логічно було чекати цілковито негативного образу унтер-офіцера цісарської армії, в підрозділі якого служив Антось. Епізодична роль фельдфебеля, проте, виявилася позитивною. Завдяки йому події розвивалися у бажаному для головних персонажів руслі.

Визначаючи фабулу з позиції антагоніста, можна деконструювати сентиментальність образу сина-одинака і висунути наперед суспільний план: гуцул-урядовець Прокіп пішов проти гуцула-односельчанина Антося Ревізорчука, тому що виконавець влади завжди буде нейтралізувати стихійного лідера. Порядок – проти хаосу. У рамках будь-якої держави це є нормою, отже, схема дії антагоніста також у її межах.

Розпочинаються „Верховинці” картиною гри гуцулів. Етнографізму уникнуто, на авансцені – змагальність персонажів, їх імпульси до дії – в приро-

[13] І. Франко, *Молодий вік Осипа Федьковича*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка, Київ 1980, т. 27, с. 163.

дному стані. Щоб розгорнути сюжет, драматург по суті моделює „нетрагічну зав'язку" трагедії: протагоніст і його кохана кілька разів дошкульно іронізують з антагоніста.

Prakseda. Strzelec! Zausznik mandatariusza!
Prokop występuje
Ach, to wy, Prokopie?
Wszyscy śmieją się, Prokop rzuca topór[14] [14,14].

Галузку Прокіп струснув, не відтявши, бо у відповідальний момент його спантеличила Пракседа, яка вела гру. Так само Антось різко змінив умови вже встановленої гри. Цю явно „неграйливу" провокацію трагічної пари пізніше автор забуде під впливом соціально-моральних мотивацій і „відновлення справедливості". Представника влади, котрий, одначе, не відчужувався від громади, Антось і Пракседа сприймали як „безумовного подразника". Проявляється атмосфера общини села, у межах якої молоді мали захист, вольницю. Закон метрополії діяв тільки поза її общиною.

А чи драматург відкриває внутрішні закони общини? Композиція твору складається з двох кіл: 1) меншого, у якому Антось змінив умови гри і Прокіп програв; Прокіп, оскільки є людиною влади, змінив закон, - Антон програв; і 2) більшого – зневажили урядовця, наступила реакція всієї державної влади, наступна контракція інстинкту помсти Антося і прийняття кари під впливом контролю свідомості. Ю. Коженьовський таким чином творить бінарну опозицію інстинкт–культура, яка у трагедії вирішується на користь останньої. Мотив чоловічої конкуренції без традиційного трикутника, але з проблемою пошанування влади, у трагедії, однак, не поглиблений. Його усунула потужніша ідеї дитячої невинності Антося і його природного права.

Тут можна сформулювати відповідь стосовно інституалізації общини села. Що розумів Ю. Коженьовський, симпатизуючи гуцулам у їх суспільному співжитті, і яким чином це моделював? Те, що ряд понять: закон – влада – держава в українській ментальності перебувають у дуже складній взаємодії, визнають історики і філологи з обох сторін. О. Пахльовська, наприклад, пише: „Украинская культура питала врожденную »идиосинкразию« к любой власти, поскольку в Украине »центральная« власть была всегда »чужой« и неприкрыто узурпаторской по отношению к стране"[15]. Пояснювати, чому від Київської Русі до СРСР

[14] J. Korzeniowski, *Karpaccy Górale*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, c. 14.
[15] О. Пахлевская, op. cit.

влада була не своя,- це констатувати антиколоніальні гасла. Складніше підняти питання, чому поляки і росіяни пояснювали українську ментальність як таку, що руйнує державність.

Непокора головних і другорядних чоловічих персонажів обох трагедій стає синонімом свободи. Але тотальна непокора (непідпорядкування) Своїх між Своїми, – чи є проявом свободи, чи обумовлює захист всіх і території проживання? У якій залежності в обох творах непокора, інстинкти героїв з їх, дослівно, ностальгією (за домом як державою і державою як домом)?

Ще Б. Спіноза[16] писав про важливість у державотворенні віддавання кожним членом общини свого природного права (що складається з інстинктів та бажань) на спільну користь більшості задля безпеки життя всіх. Якщо віддають і підпорядковуються більшості, то входять у жорстко обумовлений процес самоусвідомлення і з цього починає творити „-ся" (тобто себе) демократична держава, навіть в умовах окупації. Персонажі-гуцули Ю. Коженьовського і, в ще більшій мірі, Ю. Федьковича не готові делегувати своє природне право на користь своїх же одноплемінників, але готові до небезпеки, страждань, руїни і тотальної смерті. Уточнимо, не чинити руїну, а існувати в руїні.

Ю. Коженьовський у нарисі *Про гуцулів* писав: „З натури поривчастий, незалежний на підставі громадських відносин та обмежених потреб, він любить до шаленства свої гори, не забуває образи і сильно відчуває кожну несправедливість"[17]. Так діють інстинкти – „гарячковості сліпих, але зовсім не низьких, пристрастей. Ті самі пристрасті вроджені у кожної людини,- підкреслює письменник,- але ми знаємо, що вони повинні уступити перед вимогами порядку і сили права. Цього ж, у більшій мірі, не розуміють ті напівдикі діти природи, внаслідок чого гинуть"[18]. Якщо порівняти бачення гуцулів І. Франком у згаданому нарисі про Ю. Федьковича, то треба відзначити, що український критик висуває рису м'якості як головний чинник поведінки.

Відомий російський психолог П. Гальперін доводить, що моральна оцінка проводиться не тільки після, але і до здійснення вчинку, а це означає затримку імпульсивного збудження і можливість його заборони[19]. Інстинктивна дія є особливим предметом вивчення на прикладі саме драми:

---

[16] Б. Спиноза, *Богословско-политический трактат*, Литература, Минск 1998, 527 с.

[17] J. Korzeniowski, *O Hucułach*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, c. 106.

[18] Ibidem.

[19] П.Я. Гальперин, *Психология как объективная наука*, [в:] *Избранные психологические труды*, под ред. А.И. Подольского, Москва – Воронеж 1998, с. 399–414.

як показати спонтанну дію спонтанно, не обумовлюючи і не пояснюючи. Якщо піти вслід схеми дії інстинкту за П.Гальперіним: актуальність потреби – стан потреби – подразник потреби (специфічна чуттєвість до подразника) = прояв інстинкту, то можна простежити ступінь відповідності конструювання дії в трагедіях. Але на неї накладається гуцульська специфіка – стан ейфорії людини в горах, який можна прирівняти до трансценденції. Якщо гуцули могли себе добровільно обмежувати в побуті, про що згадував Ю. Коженьовський у нарисі, то не могли обмежити свій стан ейфорії. І на найменше приневолення (особливо переміщення у просторі) – стихійна реакція.

Головне питання в тому, як підкреслює П. Гальперін, чи „сумісні інстинкти з суспільною організацією життя людей, з суспільною природою людини, з моральною оцінкою поведінки і відповідальності за вчинки. І суть справи полягає в тому, що **вони несумісні** [шрифт – Л.З.]. Це – вирішальна обставина”[20]. З цієї позиції зав’язку трагедії Ю. Коженьовського можна розглядати як неусвідомлену дію Антося проти держави – інституту обмеження, а з другого боку, підсвідомий зачин чоловічої конкуренції – органічного прагнення влади, підтримуваного старійшими общини села. Антось оцінює перебування Прокопа при владі етичною категорією зла, поширюючи її на будь-який вид володіння. У репліках, що відкривають передсюжет п’єси, не представлено жодних злочинів Прокопа стосовно односельчан. Навіть у конкретному випадку рекрутації він звітує мандатаріушу правдиво: хлопці розбіглися по горах, звідки їх ніхто не витягне, бо Антось попередив про таємне розпорядження. Тому не зовсім зрозумілими є підстави моральної опозиції: Прокіп при владі – це зло, Антось при владі – добро, - оскільки останній схильний до анархії.

Прокіп – теж гуцул, але не реагує інстинктивно. Навіть на зневагу від Антося. Внутрішнє розшарування між гуцулами під впливом присутності чужої влади? Тоді проблему було б варто розвернути так: чужа влада проти інстинкту колонізованих.

Автор, одначе, не використав шанс розвинути конфлікт, як вже було сказано, у сфері чоловічої конкуренції, про що свідчить наступний фрагмент монологу Прокопа: „Wychowaj razem psa z wilkiem; jak poczują siły, pogryzą się. Tylu tu jest chłopców żwawych, młodych, którzy mnie, starszego, uważają [...]. Ten przeklęty młokos jak tylko przyjdzie, podniesie głowę, nos zadrze i z góry na mnie popatrzy, zaraz mi się tak robi, jak gdyby nam dwóm

[20] Ibidem, с. 402.

na świecie Bożym było ciasno. I diabli go wiedzą, za co go wszyscy tak uważają?”[21].

Інстинкт оборони і нападу, поданого спочатку у вигляді гри, переходить в морально-соціальну схему конфлікту. І в цьому теж є своя логіка: якщо члени спільноти не передають власне природне право більшості, то підпадають під жорсткі нормативи моралі та соціальну стратифікацію меншості. Основним засобом втримування насильної влади і будь-якої маніпуляції є комплекс провини, який пригнічує вітальну силу персонажів. Можна простежити, як кульмінаційно напружені яви колоподібно поширюють провину і наступна дія ламається попередніми хвилями. Але найсильніша точка деконструкції полягає в тому, що драматург передав саме Антосю цей засіб. Наприклад, сцена його арешту як епіцентр. Перша хвиля: син звинувачує матір у тому, що вона приспала його. Виливає жалі у стилі похоронних ламентацій: „Matko! Jam cię tak kochał, a tyś mi odebrała broń i topór, tyś mię ukołysała na kolanach i śpiącego w ręce ich oddała”[22].

У свою чергу мати звинувачує наречену свого сина ще важче: „Wtenczas trzeba było przyjść, kiedy go brali, i nie dać, trzeba było zębami przegryźć jego sznury, podać mu w ręce topór, żeby im łby rozpłatał...”[23]. Перебуваючи під провиною, Пракседа вирішує визволити коханого з війська, як з в’язниці. Те, що вони обоє на початку сюжету наражали себе на елімінацію, автор не враховує у трагічних наслідках. За прикладом античної трагедії Ю. Коженьовський шукав виправдання інстинктивної природи людини, викликаючи до персонажа співчуття.

Як громадянин Австро-Угорської імперії, вже якісно оновленої після 1848 року, Ю. Федькович відтворював історичну постать з XVIII віку, опришка, котрий конфліктував з Польщею-метрополією. Сюжетний час – 1745 рік для персонажів-поляків автор подавав як пророчий. Фінальні дії трагедії відбуваються 24 серпня – день загибелі історичного прототипа. У католицькому календарі відзначають дату святого Варфоломія, житіє якого жодним чином не стосується історичних подій у Парижі, як і смерті Олекси Довбуша. У час створення трагедії Польща більше як півстоліття існувала вже в статусі колонії Російської імперії. Отже, і тут політичного ризику для драматурга не було, натомість – безпечна позиція для повчання колишнього колонізатора, виправдання колонізованого і – їх взаємне погодження (!) перед обличчям спільного, проте неприсутнього у трагедії ворога.

---

[21] J. Korzeniowski, *Karpaccy Górale*..., c. 20.
[22] Ibidem, c. 32.
[23] Ibidem.

Бінарна опозиція розгорнута у часовому континуумі: колись – Свій, тепер – Чужий. Пам'ять історії значно ускладнює емоційний стан теперішнього. Питання території постало на самому початку п'єси – Олекса Довбуш скаржиться Воєводі, що поляки без права заволоділи Карпатами і відібрали волю в гуцулів. Протистояння драматург розглядає в режимі від піку напруги до її спадання – волю дарують, але і здобувають, тому благословляють. Відповідно цій наскрізній дії з початку сюжету і до вбивства головного інтригана – секретаря воєводи трагедія розгорталася в дусі Т.Шевченка, з дослівними ремінісценціями вірша *Ще як були ми козаками*; пізніше ідей Кирило-Мефодіївського панславізму та братолюбія. Завершальна ідея проектувала нову унію:

Воєвода. А ми з шабель серпи бих поробили!
Лиш з Русев враз святої Польщі сила!
Лиш руська грудь нам може валом стати –
/.../ нам любитися, як браття,
І нашу силу у одну злучити:
Хто ж годен нас в союзі побідити?[24]

Хоча декларація унії в монолозі, звичайно, характеризується поверховістю на противагу від її можливого пластичного втілення у дії, але політична тенденція зрозуміла. Підкреслимо, що закликає Воєвода, а не Довбуш. Головний персонаж Ю.Федьковича сам вказує на „норови" як на причину трагедії гуцулів, в той же час дійові особи-поляки схильні до самокритики:

Воєвода. ...Ті гуцули!
Одну лиш хибу має:
Що легкодумно кождому він вірить,
І так ся попадає мимохіть
У сіть обмани.
Старий староста. Се, звичайно, так.
Бо кождий добродушний чоловік
Усіх по собі судить[25] .

У фінальному монолозі Довбуша драматург не тільки констатує „норови"/інстинкти як причину бездержавності, а й вводить персонажа у стан

[24] Ю. Федькович, *Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест*, [в:] idem, *Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи*, „Наукова думка", Київ 1985, с. 347.
[25] Ibidem, с. 343.

каяття: „[...] божественне оружіє – не нам, // не грішним людям, в руки, – що в грудях їх // норови ще кип'я і грає кров!"[26].

Свої могли об'єднатися тільки ритуалом Варфоломіївської ночі. Солідарність на основі ритуалу була хисткою – кожна наступна репліка пробивала перемир'я Своїх, короткочасно встановленого перед Чужими. Не було ні психологічного, ні історичного опертя. Віра в міф про гуцульського короля на узбережжі Чорного моря, який отримав від бога Сонця громовий топір, – символічно представляє ідеологічний тип політичної культури в українському суспільстві, втіленого в образі брата Івана Довбуша. Він вірить в міф більше, ніж може аналізувати реальність і довіряти брату Олексі. Внутрішня інтеграція і національної ідентифікація в гуцулів є слабкими[27].

Франкове несприйняття трагедії в цілому можна пояснити з точки зору постколоніальної критики опозицією персон: Довбуш versus Мойсей. Образ останнього в середині 1880-х критик і письменник, мабуть, ще не мав у творчих планах, але свою ідеалізовану позицію щодо провідника нації склав з 19-річного віку і спілкування з М. Драгомановим. Незважаючи на те, що пережив різкі перепади світогляду і політичних доктрин, визнати інстинктивну структуру федьковичівського образу Довбуша: „[...] Я в шумі, // У божевільному шумі моєго // Норову..."[28], – для позитивіста-соціаліста було святотатством. Щоб не бачити дилему Довбуша: „схочу" – поведу гуцулів, а „схочу" – буду просто любити жінок, – і не зупинитися на ній як на поворотному пункті, треба було очевидно абсолютно надавати перевагу монументальному стилю, за ідейною природою дуже близького до авторитаризму.

Театральна рецензія на виставу, надрукована польською мовою в газеті „Kurier Lwowski" 1888 року 11 жовтня під рубрикою *Teatr ruski* І. Франком, зіграла роль остаточного присуду на вигнання зі сцени: „Хто знає повісті і вірші Федьковича, які звичайно відзначаються простотою і природністю задуму та виконання, тому важко повірити, що *Довбуш* міг бути твором того самого автора. Концепція наскрізь неприродна і перекручена, історичне тло зовсім фантастичне. Незважаючи на те, що події відбуваються в середині XVIII віку, всі дійові особи, з першої появи їх на сцені, перебувають в якомусь гарячковому запальному стані – вся драма являє собою єдиний заплутаний клубок найпотворніших інтриг, неправдоподібної плутанини, збігів обставин, убивств і жорстокостей, а все це, зрештою, нічого не виражає, нічого не характеризує, за винятком хіба хворобливого настрою автора"[29].

---

[26] Ibidem, с. 426.
[27] Б. Цимбалістий, *Політична культура українців*, „Сучасність" 1994, № 3, с. 94–105.
[28] Ю. Федькович, *Довбуш*..., с. 414
[29] І. Франко, *„Довбуш" Ю.Федьковича*, [в:] *Зібрання творів у 50-ти т.*, „Наукова думка", Київ 1980, т. 27, с. 231.

„Донжуанівська" проблема Довбуша: „Якби мені самому ся любило!.."[30] – радше стосується його безбатьківства, аніж коханок, чи, загалом кажучи, бажання автора інтригувати. Олекса, Чора, княгиня руська у Варфоломіївську ніч дізнаються, що вони рідні по батькові. „Родовід вироджується" – це ідея, що лежить між старим романтизмом, націотворчі ідеї якого не зреалізувалися, і модерністським катастрофізмом кінця XIX віку.

Підсумовуючи, потрібно підкреслити, що в трагедії Ю. Коженьовського була спроба представити „природну" людину, яка спонтанно реагує на відчуження Свого засобом влади. Але в сюжеті відбувся перехід від гри інстинктів до соціальної та етичної проблематики. П'єса *Karpaccy Górale* більш піддана під дію культурних стереотипів, важливих для самого автора і таких, що знаходяться на горизонті сподівання українців. У цьому можна вбачати популярність театральних постановок – код розшифровується і розпізнається.

Романтичний код Ю. Федьковича, загалом кажучи, спізнився. І. Франко як шанувальник Е. Золя і знавець західноєвропейської „нової" драматургії з цим спізненням не міг змиритися: очікував розвитку натуралістичного театру. Не приймаючи форми, у критиці відкинув разом з тим нагальну проблему, до якої буде звертатися не раз: Свій серед Своїх як Чужий. У трагедії *Довбуш...* спрацьовує психоаналітичний код – пошук героєм почуттів, не розбуджених в дитинстві; пошук свого батька. Пекло, кров, ніж/топір, кулі із золота – найчастотніші образи драми з архетипним генезисом. Вони психологічно важче розпізнаються та ідентифікуються. І в цьому одна з причин відсутності трагедії в українському дискурсі.

Streszczenie

Problem rozróżnienia kategorii Swój i Obcy w tragediach Józefa Korzeniowskiego i Jurija Fedkowycza – podejście postokolanialne

Artykuł poświęcony dekonstrukcji utworów J. Korzeniowskiego *Karpaccy Górale* i J. Fedkowycza *Dowbusz* pod względem odzwierciedlienia specyfiki psychologii Hucułów w aspekcie wielokulturowośći, tożsamości etnicznej, inności, obcości, postkolonialnego spojrzenia.

Summary

The problem of differentiating between the categories of „Own" and „Alien" in Joseph Kozeniovski's and Yuri Fedkovych's tragedies: post-colonial approach

The article deals with deconstruction of tragedies by J. Kozheniovski *The Carpathians Mountaineers* and by J. Fedkovych *Dovbush* in the reflection of peculiarity of Hucul's psychology, multyculturalizm, identity, different, strange, postcolonializm studies. The comparison of works by J. Kozheniovski and J. Fedkovych is presented.

[30] Ю. Федькович, *Довбуш...*, с. 367.

ISSN 1427-549X

Tadeusz Zienkiewicz
Olsztyn

Poeci emigracji rosyjskiej i ich zainteresowanie literaturą polską (rekonesans)

Lektura utworów emigrantów rosyjskich, zamieszczonych na łamach gazet i czasopism rosyjskich, jak również w zbiorkach poezji, pozwala wnioskować, że część z nich powstała pod wpływem literatury polskiej. Znajdujemy w nich wiersze będące tłumaczeniami z literatury polskiej, ale też zawierające motywy literackie występujące w utworach polskich poetów. Dotyczy to przede wszystkim twórców mieszkających w Polsce międzywojennej, chociaż literatura polska interesowała także poetów żyjących w innych krajach, np. Konstantego Balmonta[1] czy Igora Siewierianina[2].

Twórczość literacką uprawiały w Polsce w okresie międzywojennym trzy pokolenia pisarzy rosyjskich. Do pierwszego należeli ci, którzy rozpoczęli działalność twórczą przed rokiem 1917, drugie pokolenie stanowili debiutujący w Polsce w latach 20. Te dwa pokolenia określa się mianem „ojców" i „synów", „starszych" i „młodszych". Było jeszcze pokolenie najmłodszych – debiutujących w latach 30. Zainteresowanie literaturą polską jest widoczne u pisarzy rosyjskich należących do wszystkich tych trzech pokoleń.

---

[1] Oddzielnego opracowania wymagają związki Balmonta z Polską, polską literaturą, z polskimi twórcami. Pisze o tym m.in. Stanisław Pazurkiewicz w Przedmowie do: *Konstanty Balmont, Jan Kasprowicz. Poeta duszy polskiej,* Częstochowa 1927; zob też idem, *Balmont jako tłumacz,* „Wiadomości Literackie" 1927, nr 17. Balmont przebywał w Polsce kilka miesięcy, odwiedził szereg miast, w tym Warszawę (zob. K.W. Zawodziński, *Na przyjazd Balmonta,* „Wiadomości Literackie" 1927, nr 17; *Tuwim na cześć Balmonta,* tamże, nr 18, 22) i Wilnie (zob. *Бальмонт в Вильне,* „Виленское утро" 1927, nr 1997, 2000; S.S. Powołocki, *Mój romans z teatrem,* Łódź 1997, s. 119–122).

[2] Podobnie oddzielnego omówienia wymagają związki I. Siewierianina z Polską, która odwiedzał kilkakrotnie w latach 1924–1933. Jego utwory poświęcone Polsce to m.in. *Пшибышевски* czy polemiczne wiersze z tomu *Северное сияние.Стихи о Литве и Руси* (*Польскому поэту Яну Лехоню, В последний раз*). Siewierianin przebywał w Białymstoku, Warszawie, Łodzi, Łucku, Wilnie. O jego pobycie w Wilnie zob.: „Виленское утро" 1924, nr 1067, 1071, 1072; „Утро" 1928, nr 43, 56; J. Hernik Spalińska, *Wileńskie Środy Literackie (1927–1939)*, Warszawa 1998, s. 67.

Wśród twórców należących do pokolenia pierwszego byli poeci, którzy zetknęli się z literaturą polską przed I wojną światową i swoje zainteresowanie kontynuowali na emigracji.

Do nich należał Dorofiej Bochan (1878–1942?)[3], który do roku 1912 opublikował swoje przekłady poezji polskiej w kilkudziesięciu pismach rosyjskich wydawanych w Mińsku, Petersburgu, Moskwie, a nawet we Władywostoku i na Kaukazie, a w roku 1905 wydał w Mińsku zbiór wierszy pt. *Из польской поэзии*, zawierający tłumaczenia utworów poetów z różnych okresów literackich, począwszy od Jana Kochanowskiego po współczesnych mu twórców.

Po osiedleniu się w Wilnie w 1920 r. kontynuował swoje zainteresowanie literaturą polską i jak twierdzi Sergiusz Powołocki[4] – jeden z czołowych działaczy rosyjskich w Wilnie, uczestnik wieczorów literackich organizowanych przez D. Bochana – doskonalił swój warsztat tłumacza. Przełożył w tym czasie trzy części *Dziadów* Mickiewicza, *Farysa*, *Grażynę*, wszystkie tragedie Słowackiego, wiersze Krasińskiego, Norwida, Syrokomli, a także marzył o wydaniu trzytomowej antologii poezji polskiej. W Wilnie na łamach pism ukazujących się w latach 20. i 30., głównie „Виленское утро" i „Утро", ale i „Русское слово" („Наше время"), Bochan publikował zarówno wcześniejsze swoje przekłady, jak i te powstałe w Wilnie. Częściej jednak zamieszczał szkice dotyczące dawnej literatury polskiej[5] i współczesnego życia literackiego. Większość przełożonych na język rosyjski utworów pozostała w rękopisach (m.in. przekłady utworów Norwida), do których dostęp miał Stanisław Cywiński, pisząc swój artykuł o Bochanie jako o tłumaczu[6]. W czasie wojny rękopisy te zaginęły.

Dorofiej Bochan był organizatorem rosyjskiego życia literacko „kulturalnego w Wilnie w latach 1932–1939, a literatura polska była nieraz przedmiotem dyskusji na zebraniach (tzw. czwartkach literackich) Sekcji Literacko-Artystycznej (Литературно-артистическая селция) ВРО (Виленское Русское Общество), której przewodniczył[7] . Kilkakrotnie spotkania poświęcono literaturze polskiej,

---

[3] Zob. szerzej: T. Zienkiewicz, *Dorofiej Bochan – tłumacz literatury polskiej na język rosyjski i krytyk,* [w:] *Polsko-wschodniosłowiańskie powiązania kulturowe, literackie i* językowe, pod red. A. Bartoszewicz, Olsztyn 1994, s. 125–134; idem, *Polskie życie literackie w Mińsku w XIX o na początku XX wieku (do roku 1921)*, rozdz. VIII, Olsztyn 1997; П. Лавринец, *Русская литература Литвы XIX – первая половина XX века,* Вильнюс 1999, s. 132–144.

[4] С.П., *О русских переводах польских классиков,* „Русский голос" 1959, nr 4, s. 4.

[5] Przekłady utworów bądź ich fragmentów m.in. w artykułach: *Из поэзии Юлия Словацкого* „Виленское утро" 1927, nr 12 (2049); *Из поэзии Сигизмунта Красинского*, „Виленское утро" 1926, nr 1766; *Адам Аснык и его поэзия*, „Утро" 1927, nr 51.

[6] S. Cywiński, *O przekładach D.D. Bochana poezji polskiej na język rosyjski*, „Środy Literackie" 1936, nr 3.

[7] Zob. T. Zienkiewicz, *„Litieraturno-Artisticzeskaja siekcyja" i je rola w życiu emigracji rosyjskiej w Wilnie w latach 1920–1939,* „Studia Rossica" III, Warszawa 1996, s. 69–76.

m.in. Norwidowi, współczesnej poetce wileńskiej Jadwidze Wokulskiej (Piotrowiczowej) czy Stanisławowi Wyspiańskiemu w związku z wystawieniem w 1932 r. w Wilnie dramatu *Zygmunt August.*

Środowisko rosyjskie, szczególnie w Wilnie, wykazywało dość duże zainteresowanie twórczością polskich poetów okresu romantyzmu. W roku 1936 Wsiewołod Bajkin, na podstawie antologii pt. *Якорь* wydanej w Berlinie, opracował i wygłosił referat o rosyjskiej poezji emigracyjnej na zebraniu wymienionej wyżej sekcji. W referacie i podczas dyskusji krytycznie oceniono rosyjską literaturę emigracyjną, podkreślono jej tragiczne położenie (brak czytelników, trudna sytuacja materialna twórców), ton znużenia, apatii, wyobcowania, przewijające się motywy śmierci. Pojawiały się głosy, że w utworach emigracyjnych widoczny jest negatywny stosunek do Rosji. Tej poezji przeciwstawiono twórczość poetów emigracji polskiej – Mickiewicza i Słowackiego, którzy żyli myślą i marzeniem o ojczyźnie[8].

W literackich czwartkach uczestniczyła grupa poetów, m.in. urodzony w Wilnie wspomniany już pracownik naukowy USB Wsiewołod Bajkin (1898–?)[9]. Zabierał on głos w sprawie literatury polskiej, współpracował z pismem „Środy Literackie", był też autorem *Wypisów rosyjskich akcentowanych* przeznaczonych dla wojska (Wilno 1934), zawierających balladę Mickiewicza *Trzech Budrysów* w przekładzie A. Puszkina i *Stepy akermańskie* w tłumaczeniu A. Majkowa.

U przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia poetów zainteresowanie literaturą polską pojawiło się w latach 30., niewątpliwie wraz z opanowaniem języka polskiego. Można mówić o kilku przyczynach sięgania do twórczości polskich poetów. Zainteresowanie rosyjskich pisarzy twórczością Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego wynikało niewątpliwie z podobieństwa losu. W utworach powstałych na emigracji dominowała liryka bezpośrednia o cechach wyznania i silnie emocjonalnym charakterze. Można wyodrębnić różne konstrukcje stylistyczne wypowiedzi lirycznej i różne typy przeżyć: wciąż powracające wspomnienia, tęsknota za utraconą ojczyzną, rozczarowanie, bunt przeciw losowi.

Mickiewiczowskie motywy znaleźć można w utworach Iwana Kulisza z tomu *Собрание сочинений.* I. Kulisz pochodził z guberni czernihowskiej. W Polsce pracował jako nauczyciel w gimnazjum rosyjskim w Równem[10]. W cyklu *Из далека*, zamieszczonym we wspomnianym tomie, jak również w wierszach dru-

---

[8] Zob. „Искра" z 15 lutego 1936, nr 28; „Русское слово" 1936, nr 36.

[9] Zob. biogram Bajkina: *Балтийский Архив. Русская культура в Прибалтике* (red. P. Ławriniec); *Rosyjscy pisarze emigracyjni w Polsce (1918–1939*), [online] <www.mochola.org/russiaabroad>.

[10] *Иван Кулиш*, Балтийский Архив [w:] ibidem.

kowanych w prasie rosyjskiej ukazującej się w Polsce, często pojawia się nuta nostalgii. W liryku *У границы* poeta, podobnie jak Adam Mickiewicz w *Stepach akermańskich*, w wieczornej ciszy nasłuchuje, czy doleci go głos z ojczyzny:

> [...] Деревья движутся и, головы склоняя,
> О чем-то шепчутся и смотрят на меня...
> О ком ? О чем они ? Напрасно жду ответа.
> Но все смотрю в окно - стою, молча и жду...
> Деревья утомясь оставили вражду,
> И листья сонныя в густой тени застыли...
> Но и в безмолвии ночном издалека
> Мне голос слышится и грезится рука…
> „О, мать печальная о , Родина не Ты – ли ?...”[11].

Przeżycia poetów wygnańców ujawniają się najczęściej w utworach o charakterze wspomnieniowym, gdzie częste są obrazy Rosji, ojczystego krajobrazu, dawnego życia. Spotkać je można w wierszach wspomnianego już Iwana Kulisza, Konstantina Olenina, Wasilija Sieliwanowa, Jewgienija Wadimowa i innych[12]. W wierszu pt. *Шальная* Olenin kreśli pełen uroku obraz życia w dawnej Rosji. Podobnie jak w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, podmiot liryczny powraca do domu ze szkół w mieście i relacji z podróży wozem towarzyszy pełen liryzmu opis krajobrazu[13].

Do poezji Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego wyraźnie nawiązywał Lew (Leon) Gomolicki (1903–1988) – czołowy poeta emigracji rosyjskiej w Polsce, jeden z organizatorów rosyjskiego życia literackiego w Warszawie. Drugą część poematu *Варшава*[14] poprzedził mottem z Mickiewicza:

> Wszystkie te miasta jakieś bóstwo wzniosło,
> Jakiś obrońca lub jakieś rzemiosło.

W utworze tym występują reminiscencje Puszkinowskiego *Jeźdźca miedzianego, Odwetu* Błoka i *Ustępu* do trzeciej części *Dziadów.* Gomolicki zamieszczał w prasie artykuły o poezji polskiej, m.in. o Bolesławie Leśmianie w związku z jego śmiercią[15], w programie spotkań u Fiłosofowa (dyskusyjny klub literacki

---

[11] И. Кулиш, *Собрание сочинений*, Львов 1938, s. 81.

[12] Zob. T. Zienkiewicz, *И нас изгнанников в молитвах помяни... O poezji emigracji rosyjskiej w Polsce międzywojennej*, „Acta Polono-Ruthenica” 2003, t. VIII, s. 117–128.

[13] К. Оленин, *Несколько слов. Стихотворения,* Сарны – Ровно 1939, s. 5–7.

[14] Л. Гомолицкий , *Варшава*, Warszawa 1934.

[15] Б. Лесьмян, *Об ушедших*, „Меч” 1938, nr 3.

„Domek w Kołomnie") znajdował się jego referat *Młoda poezja polska*[16] . Pisał też w języku polskim, posługując się kryptonimami Ł.G, Ł.G-ij, Lew G-ij.

Jak wspomniano, poeci emigracyjni sięgali głównie do twórczości polskich poetów okresu romantyzmu. Tłumaczenia utworów Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego[17] , Zygmunta Krasińskiego czy Cypriana Norwida znaleźć można w tomikach poezji, zamieszczanych na łamach prasy rosyjskiej. Ich autorami byli: Dorofiej Bochan, Konstantin Olenin, Gieorgij Sorgonin.

Niewątpliwie jeden z najlepszych poetów emigracji rosyjskiej w Polsce – Konstantin Olenin, oficer „białej armii", prawnik z wykształcenia, po pobycie Belgradzie, Paryżu, Warszawie, osiadł w latach 20. w Wilnie, a następnie w Sarnach i tu znalazł zatrudnienie w miejscowym sądzie. Wydał on dwa tomy poezji: *Прелюдии* (Wilno 1925) i *Несколько слов* (Sarny – Równe 1939). W pierwszym z wymienionych zbiorków zamieścił przekłady *Stepów akermańskich* i dwa fragmenty *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza oraz *Rozmowę z piramidami* i *W pamiętniku Zofii Bobrówny* Juliusza Słowackiego. Wszystkie te wiersze cechuje emocjonalny charakter, mający źródło w tęsknocie za opuszczoną ojczyzną.

Stepy akermańskie przed Oleninem przetłumaczył Bochan. Dokonał on udanych przekładów m.in. utworów Jana Kochanowskiego, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego. Tłumaczenie poezji polskiej nastręczało Bochanowi trudności wynikające niewątpliwie z różnej rytmiki w obu językach – rymy męskie zastępowały charakterystyczne dla wiersza polskiego rymy żeńskie.

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi;
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

I ta sama zwrotka sonetu w tłumaczeniu D. Bochana:

Я выплыл на простор сухого океана,
Как лодка, в зелени возок ныряет мой.
Среди густых цветов, в волнах травы степной
Минуя я кусты высокого буряна.[18]

---

[16] „Меч" 1934, nr 26; zob. też: I. Obłąkowska-Galanciak, *Gorzkie gody…Publicystyczna i literacka działalność Dymitra Fiłosofowa na emigracji*, Olsztyn 2001, rozdz. *Dyskusyjny klub literacki Domek w Kołomnie 1934–1936*.

[17] Dla Balmonta Juliusz Słowacki był najbardziej ukochanym, subtelnym i muzykalnym poetą, którego utwory tłumaczył, wydawał w Rosji, poświęcił poecie polskiemu także wiersze. Zob. S. Pazurkiewicz, *Przedmowa* do: K. Balmont, *Jan Kasprowicz...*, a także wiersz pt. *Słowacki*, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 27.

[18] Д. Д. Бохан, *Аккерманские степи* w:*Из польской поэзии,* Минск 1905, s. 85.

Przekład tego wiersza jest dość wierny, ale tłumacz zrezygnował z budowy sonetu włoskiego, wprowadzając dwie zwrotki 4+4+6, zachowując rymy abba i układ wersów 13+12+12+13. W sześciowersowej strofie 13-zgłoskowiec tłumacz zastąpił strofą 13+12+13 13+12+12 o rymach abba, abba, cdc, ece. Puenta: „Że słyszałbym głos z Litwy – Jedźmy, nikt nie woła!", zachowała swoją wymowę: „Чтоб слышать зов с Литвы – Но нет не – позавут!".

Tłumaczenie K. Olenina[19] także wiernie oddaje obraz stepu i stopniowanie ciszy. W tej wersji puenta również ma taką samą wymowę: „Так напрягаю слух, что слышал – бы дыханье / Призыв Литвы...Но нет...Никто нас не зовет".

W przekładzie fragmentów *Pana Tadeusza*: *Наблюдения над облаками* (*Tadeusza uwagi malarskie nad drzewami i obłokami* z ks. III), *Маточник* (*Matecznik* z ks. IV) tłumacz z omówionych wyżej powodów zrezygnował z 13-zgłoskowca. Nieprzypadkowo Olenin sięgnął także po wiersz Słowackiego *W pamiętniku Zofii Bobrówny.* Zestawmy fragmenty obu wersji językowych wymienionego wyżej wiersza:

Niechaj mnie Zośka o wierszyk nie prosi, Bo kiedy Zośka do ojczyzny wróci, To każdy kwiatek powie wierszyk Zosi, Każda je gwiazdka piosenke zanuci. Nim kwiat przekwitnie, nim gwiazdeczka zleci, Słuchaj– bo to są najlepsi poeci. [...] Dzisiaj daleko pojechałem w gości I dalej mię los nieszczęśliwy goni,	Зося, стихов у меня Ты не требуй, Скоро Ты будешь на родине снова – Там Ты услышишь симфонию неба, Сказку любьви василька голубого, Вверься поэтом прекраснйшим в мире, Огненным маком и звездам в эфире. Ныне в гостях я жребий уносит Дальше, все дальше скитальца в изгнанье...[20]

Tłumacz zachował wszystkie cechy modelu liryki romantycznej, liryki zwrotu do adresata – tu do adresata dziecięcego, uwzględniając charakterystyczną obrazowość i język. Słowa w ostatniej zwrotce były dla tłumacza szczególnie bliskie: „жребий уносит/ Дальше, все дальше" i dodaje: „скитальца в изгнанье..."

Dorofiej Bochan w Wilnie kontynuował przekłady utworów Juliusza Słowackiego. W artykule *Из поэзии Юлия Словацкого*[21] zamieścił napisane prozą wierne tłumaczenia kilku utworów, w tym tak aktualny w swojej wymowie *Гимн о заходе солнца на море*, zawierający słowa: „Я же в туман плыву и мой корабль идет не в край родной блуждая в темным океане…". Prócz *Hymnu* zamieścił tłumaczenia utworu *Проклятие* (*Przekleństwo. Do***) i *Na sprowadze-*

[19] К. Оленин, op. cit., s. 19.
[20] *В альбом Софии Бобер*, [w:] ibidem, s. 24.
[21] „Виленское утро" 1927, nr 12 (2049).

nie prochów Napoleona. Do tradycji tej Bochan będzie się odwoływać, pisząc o współczesnej poezji polskiej[22]. W Wilnie przetłumaczył on *Króla Ducha* pod niezbyt trafnym tytułem *Кароль Дух.* Temu utworowi poświęcił obszerny artykuł pt. *О мистической эпопее Ю. Словацкого* w miesięczniku „Утес"[23].

Tenże tłumacz w wymienionej już antologii z roku 1905 zamieścił kilka utworów Zygmunta Krasińskiego. Być może wcześniej przełożył *Przedświt* i *Psalmy przeszłości.* Pracę nad przekładami innych jego wierszy kontynuował w Wilnie, drukując napisane prozą tłumaczenia w piśmie „Виленское утро" w cyklu *Из поэзии...* W numerze 1766 z roku 1926, w artykule *Из поэзии Сигизмунта Красинского* zamieścił kilka utworów tego poety: *Женщина* (*Do kobiety*), *Колизей* (*Koloseum*), *Волна*, *Псальм надежды* (bez motta zawierającego odwołanie do *Ewangelii św. Jan i Objawienia św. Jana*). Wybór *Psalmu nadziei* – jak się wydaje – nie był przypadkowy, np. jego zakończenie mogło być odebrane przez czytelników jako aktualne przesłanie: „Слишком долго мы, тоскуя, пели горе и печаль; время бить в струну иную: в дело сталь".

W Wilnie w latach 30. Bochan przystąpił do tłumaczenia utworów Norwida. Nie podjął się tego wcześniej być może ze względu na trudności, jakie nastręczała treść i forma poezji tego poety. Stanisław Cywiński w artykule o Bochanie[24] pisze, że zapoznał się z przekładami utworów Norwida pozostałymi w rękopisach, m.in. *Pióro*, *Obyczaje* i *Klątwy.* W tłumaczeniu *Obyczajów* posłużył się Bochan wierszem izometrycznym o stałej mierze tonicznej, charakterystycznym dla wielu utworów polskiego poety. W roku 1935 odbyło się specjalne wspólne posiedzenie Sekcji Literacko-Artystycznej i Związku Literatów Polskich poświęcone temu poecie. Na jego program składał się referat redaktora wileńskich pism Władysława Arcimowicza, wygłoszony po rosyjsku, i utwory Norwida w przekładzie D. Bochana, odczytane przez rosyjskich artystów[25].

Do młodego pokolenia emigracyjnych poetów należał Gieorgij Sorgonin (Jerzy Rozwadowski). Urodził się on w 1904 r. w Irkucku. W Wilnie ukończył gimnazjum i podjął studia prawnicze na USB, doktoryzując się z prawa. W roku 1926 był organizatorem koła „Барка поэтов" w Wilnie. Pracował też jako sekretarz sądu apelacyjnego w Warszawie. Drukował swoje utwory na łamach prasy wileńskiej, warszawskiej, lwowskiej. W latach 30. opublikował dwa tomiki poezji: *Северное* (Narwa 1933), *Весна в декабре. Вторая книга стихов* (Wilno – War-

---

[22] *Новейшая польская поэзия,* „Русское слово" 1934, nr 46.

[23] „Утес" nr 1, s. 12–14.

[24] S. Cywiński, *O przekładach przekładach D. Bochana poezji rosyjskiej na język rosyjski,* „Środy Literackie" 1936, nr 3, s. 18–28.

[25] Zob. „Меч" 1935, nr 10.

szawa 1937). Inne zbiorki ukazały się po wojnie, m.in. *Поэма юности моей. Избранное 1933–1963.* W 1970 r. wydano też tom jego wierszy w tłumaczeniu na język polski pt. *Śnieg*[26]. W jego utworach, jak pisze autor wstępu Stanisław Grochowiak, widoczny jest wpływ tradycyjnej liryki romantyzmu i śpiewności Jesienina.

W tomie *Весна в декабре* Sorgonin zamieścił przekłady wierszy Zygmunta Krasińskiego *К женщине* i Stanisława Wyrzyńskiego *Укрытая на луне*. Inne tłumaczenia ukazały się drukiem już po wojnie. W tomiku *Стихи о Польше* (Warszawa 1959) znajduje się przekład wiersza Adama Asnyka, a także poetów współczesnych: Juliana Tuwima, Leopolda Staffa, Władysława Broniewskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Gabriela Karskiego. Po wojnie Sorgonin mieszkał w Polsce, współpracował z ukazującym się w Warszawie i Łodzi w latach 1957–1962 pismem „Русское слово"[27].

Drugim okresem literackim, do którego najczęściej sięgano i jak można mniemać – nieprzypadkowo, był neoromantyzm (Młoda Polska). Przekładano wiersze Adama Asnyka, Jana Kasprowicza, Leopolda Staffa, Bolesława Leśmiana.

Dorofiej Bochan w zbiorku *Из польской поэзии* z roku 1905, jak również w prasie rosyjskiej zamieścił m.in. wiersze A. Asnyka: *Счастлива юность...* (*Szczęsliwa młodość*), *Если я был помоложе…*(*Gdybym był młodszy, dziewczyno*), *На поле битвы* (*Na pobojowisku*). W różnych czasopismach w latach 1901–1912 opublikował ponad 15 innych wierszy tego poety[28]. W artykule *Аснык и его поэзия*, napisanym w związku z 30. rocznicą śmierci poety, zamieścił przekłady prozą nastepujących wierszy: *Молодым* (*Młodym*), *Пташка* (*Ptaszek*), *Как грустно мне* (*Ach, jak mi smutno…*), *Сожаление* (*Skarga*), *Сказка радуги* (*Baśń tęczowa*)[29]. Tłumaczenia wierszy Asnyka podejmował się, jak już wspomniano, J. Sorgonin, a także Lidia Sienicka[30] oraz Paweł Kolski[31].

Zainteresowanie poezją Jana Kasprowicza wykazywał zaprzyjaźniony z polskim poetą Konstanty Balmont. Spośród mieszkających w Polsce poetów-tłumaczy wyróżnić należy Dorofieja Bochana, który w artykule *Из поэзии Яна*

---

[26] J. Sorgonin, *Śnieg*, wybór i słowo wstępne S. Grochowiak, Warszawa 1970.

[27] Pismo to (1964, nr 1–2) zamieściło kilka zdjęć poety w związku z 30-leciem działalności twórczej i cztery jego wiersze.

[28] Zob. *Polska literatura piękna od XVI do początków XX wieka w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich. Bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim, wydanych w latach 1711–1975*, zestawiła I.Ł. Kurant, t. I–IV, Wrocław 1982–1989.

[29] „Виленское Утро" 1927, nr 51.

[30] *Люблю тебя*, „Русское слово" 1934, nr 80.

[31] *К чему жалеть* (*Daremne żale*), „Наш путь" 1936, nr 4. Paweł Kolski mieszkał w Łucku, zaś swoje wiersze publikował na łamach lwowskiego pisma młodzieżowego „Наш путь" i wileńskiego „Русское слово".

Каспровича zamieścił przetłumaczone prozą wiersze z cyklu *Anima lachrymans*: *Привет тебе*, *Сонеты*, *Шум деревьев* i *Из гимна „Dies irae"*[32].

Do twórczości Leopolda Staffa sięgała Lidia Sienicka (1890 ?–1973). Jej biogram zawarty w słowniku Krejda[33] i na stronie *Балтийский Архив* wymaga uzupełnień. Sienicka mieszkała przed wojną w Równem, w roku 1939 przeniosła się do Warszawy. W czasie powstania warszawskiego spłonął jej dorobek poetycki: przygotowany do druku tomik *Вторая жизнь*, zawierający około 100 wierszy, w tym przekłady z polskiego i francuskiego, antologia poezji francuskiej, a także zbiór sztuk dla dzieci. Sienicka zamieszkała po wojnie w Piotrkowie Trybunalskim[34]. W roku 1964 wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Tam ukazał się tom jej wierszy *Ледяные узоры*. W okresie międzywojennym swoje wiersze zamieszczała w prasie wileńskiej (głównie), warszawskiej, lwowskiej, w antologiach *Сборник русских поэтов* (Lwów 1930), *Антология русской поэзии в Польше* (Warszawa 1937) i „Журнал содружества" (Wyborg). Z poetów polskich tłumaczyła utwory Leopolda Staffa, Adama Asnyka, Stanisława Wyrzyńskiego. Opublikowała utwory Staffa *Осеннее письмо* i *Кубок моего сердца* (*Puchar mojego serca*) z tomiku *Sny o potędze* („Russkoje słowo" 1935, nr 223). Po wojnie w roku 1962 w piśmie „Русский голос" zamieściła tenże utwór bez tytułu, który zastępują pierwsze słowa *Как бережно мое сердце тихое несу я*[35]. Lektura jej utworów wskazuje na pokrewieństwo z poezją Staffa, szczególnie w sposobie przedstawiania przyrody.

O twórczości Staffa pisał też kilkakrotnie D. Bochan, m.in. w artykułach: *Среди книг и писателей i Среди польских писателей и публицистов*[36]. Ten ostatni artykuł powstał z okazji przyznania Leopoldowi Staffowi doktoratu Uniwersytetu Warszawskiego w roku 1939. Wiersze Staffa tłumaczył także Gieorgij Sorgonin.

Do twórczości Bolesława Leśmiana sięgał Jewienij Wadimow (Jurij Lisowski). Przebywał on najpierw w Jugosławii i we Francji, gdzie wydawał zbiory swojej poezji, następnie zamieszkał w Polsce. Opublikował tu dwa tomiki wierszy: *Русская культура* (Warszawa 1937), *Свете тихий* (Wilno 1938), współpracował z prasą rosyjską w Polsce: „Русское слово", „Наше время", „Слово", „Воскресное чтение". Jego dalszy los po roku 1944 nie jest znany[37]. Przetłumaczył on wiersz Leśmiana *Дева*[38] i w tomie *Русская культура* zamieścił przekład

[32] „Виленское Утро" 1926, nr 1742.
[33] *Словарь поэтов Русского Зарубежья*, ред. В. Крейда, Saint Petersburg 1999, s. 64–65.
[34] Zob. Э. Герштейн, *В гостях у Лидии Сенницкой,* „Русский голос" 1961, nr 9–10.
[35] *Из Л. Стаффа*, „ Русский голос", 1962, nr 4.
[36] „Русслое слово" 1938, nr 154; „Новое время" 1939, nr 34.
[37] Zob. biogram Wadimowa w: *Балтийский Архив*, [online] <www.mochola.org/russiaabroad>.
[38] „Русское слово" 1934, nr 64.

utworu *Dziewczyna* pod tytułem *Двенадцать братьев, на мотивах Болеслава Лесьмяна*[39]. Utwory Leśmiana tłumaczył też K. Olenin (*Отъезд* i *Среди георгинов*)[40].

Sięgano też do twórczości poetów współczesnych. Ukazało się kilka przekładów utworów Juliana Tuwima. Zainteresowanie tym poetą wynikało być może z jego popularności wśród Rosjan jako tłumacza utworów Puszkina, Gogola, Tiuczewa, Briusowa, Błoka, Siewierianina, Balmonta i innych[41], a także z powodu jego kontaktów Związkiem Rosyjskich Pisarzy i Dziennikarzy (Союз русских писателей и журналистов) i ze Stowarzyszeniem Literackim (Литературное содружество). Towarzystwa te zorganizowały nawet wieczór z udziałem Tuwima. Poeta ten uczestniczył w inauguracji klubu „Domek w Kołomnie", zaś w czasie bankietu wydanego na cześć Balmonta w Warszawie wygłosił przemówienie, nazywając go przyjacielem Polski[42].

D. Bochan w artykule *О женщине и любьви* omówił wymieniony temat na przykładzie poezji polskiej, odwołując się do twórczości A. Michauxa, K. Przerwy-Tetmajera, L. Rydla i do wiersza J. Tuwima[43]. Sofija Koncewicz przetłumaczyła utwór Tuwima *Z okruszynami młodości* pod rosyjskim tytułem: *Что с крохами юности*[44]. Popularne wiersze dla dzieci Juliana Tuwima drukowało ukazujące się w Wilnie pismo „Родное слово".

Sięgano i do twórczości innych współczesnych poetów. Szczególne zainteresowanie literaturą polską i polskim życiem literackim wykazywało rosyjskie środowisko w Wilnie, współpracujące ze Związkiem Zawodowym Literatów Polskich, z polskimi twórcami, pracownikami nauki, z polską prasą. W czasie rosyjskich „czwartków literackich" dyskutowano na temat twórczości Teodora Bubnickiego i Jadwigi Wokulskiej (Piotrowiczowej), której Bochan poświęcił artykuł pt. *О творчестве Ядвиги Вокульской*[45], chwaląc jej prozę (*Skarb w Ibrahimcach*) i cytując utwory poetyckie: *Скрябин, Стихи без программа.* Wcześniej, w roku 1934, odbył się wieczór poświęcony twórczości wileńskich poetów[46]. Inny artykuł Bochana dotyczący najnowszej poezji polskiej zawierał fragment utworu Teodora

---

[39] *Русская культура и другие избранные стихотворения 1932–1936*, Варшава 1937.

[40] K. Оленин, op. cit.

[41] Zob. J. Tuwim, *Dzieła*, t. 4: *Przekłady poetyckie*, cz. I, Warszawa 1959.

[42] „Wiadomości Literackie" 1927, nr 18 i 22.

[43] *Из польской поэзии. О женщине и любьви*, „Виленское утро" 1925, nr 1410.

[44] Zob. „Меч" 1936, nr 48. S. Koncewicz należała do *Литературного содружества*, współpracowała z pismem „За Свободу". Wiersz zamieściła później w zbiorze *Антология русской поэзии в Польше*, Warszawa 1937.

[45] „Искра" 1936, nr 23.

[46] Zebranie sekcji odbyło się pod koniec 1934 r. Zob. też Д. Бохан, *О творчестве Ядвиги Вокульской*, „Искра" 1936, nr 23.

Bujnickiego *Elegia*, omówienie zastosowania budowy wiersza Majakowskiego w utworze *Majakowski* i wzmiankę o wierszu *Modlitwa do Matki Boskiej*[47]. W czasie jednego z „czwartków" omawiano zawartość literacką pisma „Środy Literackie": twórczość Aleksandra Rymkiewicza, Jerzego Putramenta, Jerzego Zagórskiego, Teodora Bujnickiego (cytując fragmenty wierszy po polsku), artykuł Józefa Maślińskiego o grupie poetyckiej Żagary" i inne[48].

Prócz wymienionych już poetów, zarówno dawnych, jak i współczesnych, tłumaczono wiersze: Kornela Ujejskiego (D. Bochan), Aleksandra Michauxa (D. Bochan), T. Knolla (J. Wadimow), Czesława Jankowskiego (D. Bochan), Stanisława Wyrzyńskiego (D. Bochan, L. Sienicka, G. Sorgonin), Józefa Gałuszki (D. Bochan), Włodzimierza Słobodnika (L. Gomolicki), a także Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego (J. Wadimow)[49].

Na uwagę zasługują także publikacje emigranta Sergiusza (Siergieja) Kułakowskiego, który był historykiem literatury i położył duże zasługi w popularyzowaniu literatury polskiej wśród emigracji rosyjskiej[50], natomiast rzadko sam dokonywał przekładów poezji polskiej. Obszerna publikacja pt. *Современные польские поэты в очерках Сергея Кулаковского и переводах Михаила Хороманского* (Berlin 1929) zawiera przegląd twórczości poetów polskich począwszy od Młodej Polski, omawia podobieństwa z rosyjską poezją, zwraca uwagę na polsko-rosyjskie kontakty literackie. Rozważania historycznoliterackie Kułakowskiego ilustrowały przekłady na język rosyjski utworów wielu poetów polskich dokonane przez Michała Choromańskiego.

***

Artykuł ten ma charakter rekonesansu. W odniesieniu do kilku twórców i kilku utworów posłużono się elementami analizy, w większości jednak poprzestano na wymieniu nazwisk i tytułów wierszy. Wspomniano też o przyczynach zainteresowania się literaturą polską przez poszczególnych poetów, jak też przez środowisko twórcze emigracji rosyjskiej. Problem ten wciąż wymaga badań i szerszego opracowania.

---

[47] *Новейшая польская поэзия*, „Русскре слово" 1934, nr 46. Wiersze pochodzą z tomiku *Po otacki*, Wilno 1933.

[48] „Русское слово" 1935, nr 110.

[49] Е. Вадимов, *Св. Евангелист Лука*, [w:] *Свете тихий.Вторая тетрадь избранных баллад и стихотворений*, Wilno 1938, s. 23.

[50] Zob. T. Zienkiewicz, *Sergiusz Kułakowski – popularyzator literatury polskiej w środowisku emigracji rosyjskiej*, „Acta Polono-Ruthenica" 2000, t. V, s. 151–160, idem, *Сергей Кулаковский – популяризатор польской литературы среди русской эмиграции*, „Новая Польша" 2005, nr 5, s. 63–66.

Summary

The poets of Russian emigration and their interests in Polish literature

The analysis of writing by Russian poets-emigrants used to live in Poland in mid-war period shows, that part of their pieces were inspired by Polish literature. In Russian newspapers and collections of poetry can be found poems, which are translations from Polish literaturę and contain themes from poems by Polish poets. Writers like: D. Bochan, I. Kulisz, K. Olenin. L. Sienicka, G. Sorgonin, J. Wadimow, L. Gomolicki, P. Kolski, S. Koncewicz and others, often reach to Polish poets writings – both old pieces and contemporary. Their interests were often focus on romantic poetry (A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński and their poems written during the emigration). The main reason of this particular interests was the resemblance of Polish and Russian emigrants fate.

ISSN 1427-549X

Bazyli Białokozowicz
Warszawa

Славянские возвышенные идеи свободы, общности и братства в письмах разных лиц к Л.Н. Толстому и его ответ Стефании Ляудын-Хшановской *Польской женщине („Одной из многих”)*

Издревле добрые и гордые сарматы
Трудом и доблестью, и лирою богаты.
Мы общей Родины Славянской сыновья.
Славянский общий дом, Славянская семья[1].

О.Б. Ионайтис, знаток и ценитель творчества Л.Н. Толстого, совершенно справедливо констатирует: „Толстой остро чувствует личную ответственность за несправедливость царящую в мире. [...] Толстой чувствует свою ответственность именно перед всем человечеством не различая Своих и Чужих. Он обращается ко всем народам, видя бедственное положение всего человечества, стоящего на краю гибели. Мир был освещен учением Христа, в основе которого была любовь, не к какому-то отдельному человеку, а ко всему человечеству, к любому человеку [...]. Где же источник добра и зла? Он в человеке. Толстой пишет о том, что человек виновен во зле и ответственен за установление царства добра. Арена борьбы добра и зла – тот же человек. От него зависит установление добра как в нем самом, так и во всем мире. В этом великое предназначение человека в мире, определенные ему Богом”[2].

К огромному нашему сожалению, и ныне мир далек от толстовских мечтаний. И совершенно прав выдающийся чешский толстовед Стефан Колафа, когда пишет: „И теперь следует раскрывать духовное и нравственное наследие Толстого и брать его на вооружение против »разбойничьих

[1] А.З. Дмитровский, *Полякам Братьям. Послание.* 22–24 июня 2007 г. Ольштын-Кортово.

[2] О.Б. Ионайтис, *Л.Н. Толстой. „Закон насилия и закон любви”: человек и мир,* „Яснополянский сборник 2006”, Статьи, материалы, публикации, Издательский Дом „Ясная Поляна”, Тула 2006, с. 147, 149, 152.

гнезд« нашего времени”[3]. Стефан Колафа называет Л.Н. Толстого „пророком западных и южных славян”, положительно оценивает толстовскую концепцию „всеобщего религиозного единения» как альтернативу «славянофильскому и панславянофильскому единению”[4]. И, прежде всего, имеются здесь *в виду* религиозно-этические концепции писателя – в России называемые *толстовством,* на западе – *толстоизмом.*

Огромную роль в распространении религиозно-этических идей Л.Н. Толстого в славянском мире сыграли следующие ученые и писатели – болгары: Христо Феодосьевич Досев (1886–1919), сотрудник журнала „Възраждане”[5], поляки: Мариан Здзеховский[6] и Jan Niecisław Ignacy Baudouin de Courtenay, или как его в России величали Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ[7], словаки: Альберт Шкарван, врач и последователь Толстого (1869–1926) и Душан Маковицкий (1866–1921), автор непревзойденных *Яснополянских записок*: *У Толстого (1904–1910)*, изданных издательством „Наука” в четырех книгах в рамках „Литературного наследства” (т. 90, Москва 1979–1981), неподражаемый знаток и ценитель, как русский литературы и культуры[8], так и всех других славянских народов.

Благодаря деятельной инициативе Душана Маковицкого, нравоучительные идеи автора *Исповеди* проникали к весьма широкому кругу славянских читателей, а также обществ, что находило свое яркое перевоплощение во многих славянских письмах, направленных *писателю земли русской*, в Ясную Поляну. Ниже приводим наиболее яркие примеры, свидетельствующие о родстве и братстве славянских народов. Эта идея особенно ярко проявилась в письме к Л.Н. Толстому, которое направило ему Всеславянское Общество „Славия”. Это очень характерное письмо, в котором весьма ярко выразились возвышенные идеи свободы, общности и братства всех славянских народов в соответствии с мировым измерением общечеловеческих идеалов. Приводим его полностью, без сокращений:

---

[3] С. Колафа, *Лев Толстой и славянский мир в прошлом и настоящем*, [в:] *Лев Толстой и современный мир*, ч. I: *Идеи Л.Н. Толстого в контексте современной эпохи*, Тула 1998, с. 174.

[4] См.: S. Kolafa, *Лев Толстой и славянский мир в прошлом и настоящем*, [w:] *Lew Tołstoj i kultury słowiańskie,* pod red. B. Białokozowicza, Wyd. UWM, Olsztyn 2005, s. 99–120.

[5] См.: Х. Досев, *Вблизи Ясной Поляны (1907–1909)*, Москва s.d., Издание „Посредника”, № 1147.

[6] См.: B. Białokozowicz, *Marian Zdziechowski i Lew Tołstoj*, Wyd. Łuk, Białystok 1995, s. 314, nlb. 2, liczne ilustracje.

[7] Б. Бялокозович, *Неизвестная судьба статьи – исследования И.А. Бодуэна де Куртенэ „Л.Н. Толстой и смертная казнь”,* „Вестник Нижегородского университета” им. Н.И. Лобачевского, серия Филология, выпуск 1, Нижний Новгород 1999, с. 88–98.

[8] Š. Kalafa, *K souhvézdi ruské literatury. Dušan Makovický u Tolstého, Čechova a Gorkého* Universita Karlova, Praha 1974, ss. 150, 2 nlb.

Дорогой Учитель

Лев Николаевич!

Всеславянское общество „Славия” чествовало память дня сожжения великого чешского реформатора Яна Гуса. Был разведён костёр, около которого представители славянских народностей говорили речи. Тут же вспомнили другого великого Славянина – реформатора, Льва Николаевича Толстого, и было решено отправить, в знак глубокого уважения ко всей жизни и деятельности великого писателя Земли Русской, картину с изображением сожжения Яна Гуса. Всеславянское общество „Славия” в Москве, ставящее своей задачей распространение среди Славян идей свободы, равенства и братства с особенной гордостью сознает, что в наш век национального шовинизма и религиозной нетерпимости, живет и работает гениальный мыслитель и художник слова, который неустанно провозглашает идеи национальной солидарности (основанной на общечеловеческих началах) и принципе единого христианства. Эти идеи особенно должны быть дороги Славянству, которое погибло оттого, что подчеркивало не то, что объединяет духовно людей, а наоборот то, что их разъединяет. Раньше всегда говорили: „я православный”, „я католик”, „я протестант”, а также: „я русский”, „я чех”, „я поляк”, „я болгарин”, „я сербо-хорват ” и так далее. Общество же „Славия” говорит: „я христианин”, „я славянин”, все люди должны быть братьями не только по крови, но и по духу. Или, как прекрасно выразился чешский поэт Ян Коллар: „И пусть на зов Твой »Славянин«, ответит эхо „Человек”!
Общество надеется, что Вы осчастливите его принятием скромного его дара.

Председатель: Чех, Святополк Коничек
Секретарь: Русский, Ф. Аристов[9].

Вместе с письмом от 23 июня (6 июля) 1909 года от Московского отделения Всеславянского Общества „Славия” была прислана литография с картины чешского художника Венцеслава Чёрного (Ierny) – *Сожжение Яна Гуса*. На медной доске рамы была помещена следующая надпись: „Великому русскому реформатору Льву Николаевичу Толстому на память о дне сожжения чешского реформатора Яна Гуса 23 июня (6 VII) 1415 года”. Картина до сих пор висит в Яснополянском Доме-Музее Л.Н. Толстого.

Л.Н. Толстой весьма положительно оценивал деятельность Общества „Славия”, которое ставило в качестве своей программы освобождение

[9] Письмо к Л.Н. Толстому от 23 июня (6 июля) 1909 г. хранится в Отделе Рукописей Государственного Музея Л.Н. Толстого в Москве, инвентарная опись № 45519.

Славян от национального угнетения и создание „Союза народов", объединяющего и другие народности. Московское Отделение этого Общества было организовано в 1901 году. Направление его деятельности приветствовал Л.Н. Толстой, что и выразилось весьма отчетливо в благодарственном ответе писателя: *Обществу „Славия"*.

> Ясная Поляна, 8 июня 1909 г.
>
> Дорогие братья,
> Письмо Ваше глубоко тронуло меня. Всей душой желал бы быть хоть в самой малой доле тем, чем Вы меня признаете.
> Не могу не верить в исключительное значение славянства для объединения не только христиан, но и всех людей, как прекрасно выражена эта мысль у Коллара.
>
> Благодарю за подарок.
> Лев Толстой[10]

К Л.Н. Толстому корреспонденты из славянских стран обращались по самым разнообразным вопросам. К примеру, сербская девушка патриотка из Белграда, Анджа Мита Петровичева просила писателя выступить в защиту Боснии и Герцеговины, насильственно правом сильнейшего включенных в состав Австрии. Л.Н. Толстой не только ответил ей письмом, но и написал большую статью *О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии* (1908), в которой весьма обширно изложил свои религиозно-этические взгляды на сложные проблемы сосуществования государств и мирное сожительство людей между собой[11].

Довольно много писем Л.Н. Толстой получал из Чехии и Словакии. К примеру, Осип Высокы из Чехии в письме, написанном в Праге 5 ноября 1909 года, обратился к Л.Н. Толстому со следующим письмом:

> Ваше Сиятельство!
> У меня не хватает слов, чтобы выразить мое почтение к Вам и не нахожу доводов для оправдания того письма, но произведения Ваши, которые достигли такой известности во всём мире, а у нас в Чехии, где следим, за

---

[10] Л.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*, серия третья: *Письма*, т. 80, ГИХЛ, Москва 1955, с. 10.

[11] Л.Н. Толстой, *О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии*, [в:] Л.Н. Толстой *Полное собрание сочинений,* серия первая: *Произведения*, ГИХЛ, Москва 1956, т. 37, с. 222–229. См. также: B. Białokozowicz, *Marian Zdziechowski i Lew Tołstoj...*, особенно ч. IV*: Переписка Здзеховского с Душаном Маковицким и статья Л.Н. Толстого „О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии"*, с. 183–211, 292–298.

всеми событиями происходящими в России со сдвоенным вниманием, заставляют меня выразить Вам свою глубокую преданность и осмелится обратиться к Вам с настоящей просьбой.
Я весьма высоко ценил бы память из рук Ваших, которые служили бы посредником между духом Вашим и миллионами, а посему осмеливаюсь просить подписи Вашей и простить за беспокойство.

В Праге, 5 ноября 1909 г.[12]

К Л.Н. Толстому письма писали также чехи, проживающие в России. Так, например, профессор Петербургской Консерватории Игнатий Воячек в письме от 20 января 1892 года, обратился к писателю со следующей просьбой: „Одно Славянское Общество писателей в Австрии поручило мне выпросить от Вашего Сиятельства несколько строчек письма, которое названное Общество намерено хранить как реликвию на вечное время”[13].

Л.Н. Толстой получал тоже многочисленные письма от поляков – на русском, польском, немецком, французском, английском языках и на эсперанто[14]. Содержание их самое разнообразное – от сугубо личных проблем, переводов сочинений писателя на польский язык[15], преследования поляков в России и Германии, развития польской литературы, культуры и искусства, по проблемы пацифизма, войны и мира, толстовского понимания непротивления злу насилием, христианского милосердия, всепрощения, любви к ближнему своему, а также решительного и последовательного осуждения писателем всех и всяческих войн, воинской повинности и смертной казни. Для Толстого совершенно была неприемлемая ксенофобия, растущая нетерпимость превращающаяся в ненависть.

Настоящую волну писем к Толстому вызвал не только роман *Воскресение*, но „и определение Святейшего синода от 20–23 февраля 1901 г. № 557 с посланием верным чадам”[16] и „ответ Л.Н. Толстого на постановление

---

[12] Письмо хранится в Отделе Рукописей Государственного Музея Л.Н. Толстого в Москве, инвентарная опись № 45559.

[13] Письмо хранится в Отделе Рукописей Государственного Музея Л.Н. Толстого в Москве, шифр Т. С 142/12.

[14] Эти письма в преобладающем своем большинстве использованы мною в монографии: B. Białokozowicz, *Lwa Tołstoja związki z Polską*, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1966, s. 136–378.

[15] См.: об этом: B. Białokozowicz, *Традиция и современность – русский язык в письмах польских писателей и переводчиков Л.Н. Толстому*, [w:] *Zeszyty Naukowe. Tendencje rozwojowe współczesnego języka rosyjskiego*, nr 1, pod red. J. Mąkoszy-Bogdan, Wszechnica Polska. Szkoła Wyższa TWP w Warszawie, Warszawa 2007, s. 71–84.

[16] Л.Н. Толстой, *Pro et contra. Антология*, Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, Санкт-Петербург 2000, с. 343–347.

Синода”[17], в котором писал: „Верю я в следующее: верю в Бога, Которого понимаю как Духа, как Любовь, как Начало всего. Верю в то, что Он во мне и я в Нем. Верю в то, что воля Бога яснее, понятнее всего выражена в учении человека Христа, Которого понимать Богом и Которому молиться считаю величайшим кощунством, Верю в то, что истинное благо человека в исполнении воли Бога, воля же его в том, чтобы люди любили друг друга и вследствие этого поступали бы с другими так, как они хотят, чтобы поступали с ними, как и сказано в Евангелии, что в этом весь закон и пророки. Верю в то, что смысл жизни каждого человека поэтому только в увеличении в себе любви, что это увеличение любви ведет отдельного человека в жизни этой ко все большему и большему благу, даст после смерти тем большее благо, чем больше будет в человеке любви и вместе с тем более всего другого содействует установлению в мире Царства –Божия, т.е. такого строя жизни, при котором царствующие раздор, обман и насилие будут заменены свободным согласием, правдой и братской любовью людей между собою”[18].

Такое восприятие Л.Н. Толстым Бога и Христа во многом совпадало с арианской точкой зрения, направлением в христианстве IV–VI веков, связанным с именем и учением александрийского пресвитера Ария. И хотя арианское течение было осуждено Константинопольским собором (381), но оно все – таки время от времени возрождалось, в том числе и в Польше, особенно в период европейского Ренессанса. В Польше центром их деятельности был город Раков (Rakyw), расположенный над рекой Черная, притоком Вислы. Арианство проникало также в другие регионы Польши, а также в Великое Литовское княжество. Проникло и в мой родной город на Подляшье *Бельск* (ныне Бельск Подляски), где в результате гонения на ариан был казнен в 1611 году мещанин Ян-Иван Тышковиц, отказавшийся принять католицизм и последовательно отстаивающий основные принципы арианского учения[19]. В 1658 году Сейм Речи Посполитой принял решение о лишении всех прав участников арианскаго движения и изгнании ариан из страны[20].

И какое было мое удивление, когда в Рукописном Отделе Государственного Музея Л.Н. Толстого в Москве я обнаружил письмо от вновь возрожденного Общества польских ариан в Кракове, действующего под названием Братьев Польских, направленное писателю и отмечающему

[17] Ibidem, c. 348–355.

[18] Ibidem, c. 354.

[19] См.: A. Cecuła, *Prawdziwa historia Kościoła w Polsce (39). Ofiary fanatyzmu*, „Fakty i Mity”, Łódź 1–7 VI 2007, nr 22 (378), s. 16.

[20] См.: H. Masson, *Słownik herezji w Kościele Katolickim*, przeł. B. Sęk, „Książnica”, Katowice 1993, s. 67–70, 94–95, 268–269.

точки соприкосновения с религиозно –этическими взглядами автора *Исповеди.* Оно до такой степени интересное, что ниже привожу его *in extenso,* то есть полностью (целиком):

> Краков, 11 июня 1910 г.
> Глубокоуважаемый Государь!
>
> Благоволите простить, что осмеливаемся нашим малым и молодым кружком утруждать Ваше достойное Лицо, однако же известная доброта и Ваше, Глубокоуважаемый Государь, доброжелательство ко всем стремлениям, одушевленным благородными намерениями, утвердили нас в этом решении. Мы питаем надежду, что Вы, Глубокоуважаемый Государь, соблаговолите отнестись со вниманием к голосу из отечества Чеховица[21], Гоньондза[22] и других ариан времен Реформации, которые в не одном пункте были Вашими предшественниками. Пересылаем наши программные воззвания и покорнейше просим Вас, Глубокоуважаемый Государь, сообщить нам Свое мнение об этом деле, притом, если можно, слово доброжелательного совета, что чрезмерно было бы важно для нас, обожателей исполинской и неразрушимой силы Вашего духа.
>
> Marian Lubecki
>
> Kraków, ul. Floriańska 8, III piętro[23]

Мариян Тадеуш Любецки (1888–1968) – это большой и независимый общественный деятель, проповедник и религиовед.

Вслед затем последовало: В Кракове, 11-ого июня 1910. Дальше значилось семь разборчивых подписей и пять неразборчивых. Разборчивые подписи: Stefan Baraniecki, Maria Steinmaslówna, Stanisław Parczyński, Szczęsny Murdzieński, Kazimierz Murdzieński, Amalia Poznańska, Kazimierz Piątek. К письму были присоединены программные воззвания краковских ариан, среди которых особенно выделялась следующая брошюра: *Józef Ostek, Ponad Kościoły* (Быть выше официальных церквей).

---

[21] Czechowic Marcin (1532–1613) – деятель, пламенный полемист, а также идеолог арианского течения в Польше, представляющий его радикальное крыло, выдвигал лозунги общественной справедливости, выступал против крепостного права, проявлял себя в качестве последовательного защитника арианских убеждений.

[22] Piotr z Goniądza (1525–1573) – арианский деятель общества Польские Братья, подвергал весьма резкой критике господствующие в то время в Польше общественно-политические отношения, резко выступал против смертной казни, а также всех и всяческих войн, которые осуждал с точки зрения христианского учения.

[23] Отдел Рукописей в Государственном Музее Л.Н. Толстого в Москве, инвентарная опись 53670.

Л.Н. Толстой решительным образом выступал против всякой показухи. Для писателя абсолютным кощунством представлялось такое двусмысленное явление как молитва перед алтарем и в повседневной жизни проявление ненависти, мести и крайней злобы к инакомыслящим и к соседним странам. Такое патологическое явление Л.Н. Толстой считал ненормальным, перечеркивающим полностью гуманистическую суть христианского учения и христианской морали. В цитируемом уже мною: *Ответе на постановление Синода* писал: „Как бы кто ни понимал Христа, то учение Его, которое уничтожает зло мира так просто, легко, несомненно, дает благо людям если только они не будут извращать его”[24].

Лев Николаевич Толстой, уверовав в спасительную силу сострадания, религию сводил к этике любви и непротивлению, считая, что официальные церковные догмы подавляют свободу совести и противоречат рассудку, мешают приобщению человека к бесконечному началу, символом которого является сам Бог, а его пророком Иисус Христос, являющийся Божественным откровением, провозгласившим любовь к людям и между людьми как основу общественного прогресса и спасения всего Человечества. Эту свою точку зрения писатель наиболее ярко выразил в *Ответе польской женщине (Одной из многих)*, который составляет настоящую программу возрождения славян и всего человечества. Л.Н. Толстой следующим образом обосновал свою точку зрения: „Избавление порабощенных людей нашего времени, не только польского народа, но всех народов, всех порабощенных сословий, никак не в разжигании того или иного польского, индусского, славянского патриотизма или революционного задора и еще менее в придумывании таких новых форм жизни, в которые должны сложиться народы и люди, и еще менее в так называемей парламентской борьбе, то есть в упражнении в красноречии, а только в одном: в отрешении от отжитого людьми, уже несвойственного им закона борьбы и насилия и в признании основным законам жизни общего в наше время всем людям закона любви, любви, исключающей возможность участия в каком бы то не было насилии”[25].

Таковы были искренние убеждения Л.Н. Толстого и вытекающие отсюда его мечтания „в том, что этот огромный переворот в жизни человечества начнется именно среди нас, среди славянских народов, менее других воинственных, более других христианских в истинном смысле христианства и потому более способных к живому сознанию того нового

[24] *Л.Н. Толстой*, *Pro et contra. Антология*. Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, Санкт-Петербург 2000, с. 353.

[25] Л.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*, Москва 1936, т. 38, с. 154.

закона любви, который должен заменить отживший”[26]. Оканчивая свой *Ответ польской женщине (Одной из многих)*, Л.Н. Толстой спрашивал и отвечал: „Почему бы не начаться этому решающему судьбу человечества движению в истерзанной Польше? А не в Польше, то в еще более внутренне истерзанной России? А начнись это движение в одном из славянских народов, и естественно бы было примкнуть к нему и другим, развращенным теперь государственными соблазнами, славянским народам. А захвати это движение славянство, и оно неизбежно заразило бы и все христианские народы”[27].

Таковы были мечты Л.Н. Толстого, вызванные письмом Стефании Ляудын-Хшановской из польского курорта Закопане, датированным 20 марта 1909 года и подписанным псевдонимом „Полька” („Одна из многих”)[28].

Streszczenie

Słowiańskie wzniosłe ideały wolności wspólnoty i braterstwa w listach do Lwa Tołstoja oraz odpowiedź pisarza Stefanii Laudyn-Chrzanowskiej „Do Polki (Jednej z wielu)”

W Dziale Rękopisów Państwowego Muzeum Lwa Tołstoja w Moskwie przechowywane są listy autora *Zmartwychwstania* do różnych osób, a także około 60 tys. listów z całego świata do pisarza rosyjskiego. Zaiste, jest to prawdziwa kopalnia wiedzy o ówczesnej Rosji i ówczesnym świecie. Autor niniejszej publikacji zwrócił szczególną uwagę na listy korespondentów z krajów słowiańskich, którzy poddawali wnikliwej analizie wzniosłe słowiańskie ideały wolności, wspólnoty i braterstwa w kontekście pokojowego współżycia ludzi różnych narodowości, ras i kultur. Takimi były listy Wszechsłowiańskiego Stowarzyszenia „Slavia” (z 6 lipca 1909) oraz odrodzonego Stowarzyszenia Braci Polskich z Krakowa (z 11 czerwca 1910), nawiązującego do chlubnych a zarazem tragicznych dziejów ariańskich przypomnianych przez Mariana Tadeusza Lubeckiego, Józefa Ostka, Stefana Baranieckiego, Stanisława Parczyńskiego, Kazimierza Piątka, Amelię Poznańską i wiele innych osób. Do pisarza rosyjskiego zwracano się z najróżniejszymi prośbami (np. Osip Vysoký z Czech w sprawie przekładów, Andža Mita Petrovič z Belgradu w sprawie aneksji Bośni i Hercegowiny przez Austrię, Marian Zdziechowski z Krakowa w kwestii tołstoizmu jako doktryny religijno-estetycznej, Jan Niecisław Ignacy Baudouin de Courtenay i Jan Styka w przedmiocie kary śmierci. Powiernikiem Tołstoja w sprawach europejskich i słowiańskich był mieszkający w Jasnej Polanie słowacki lekarz i myśliciel Dušan Makovický, autor znakomitych *Jasnopolańskich Zapisek* (1904–1910).

Na nurtujące społeczność słowiańską problemy Lew Tołstoj konsekwentnie odpowiadał zgodnie ze swoją racjonalistyczną doktryną. Według głębokiego przekonania pisarza Bóg jest miłością, a poprzez Jezusa Chrystusa dzieli się swoją miłością z ludźmi. Pełna jedność z Bogiem – to jedność w prawdzie, w miłości i pokoju. Człowiek, który wybrał miłość, przesiąknięty jest bezgraniczną dobrocią. Tołstoja cechowała głęboka troska o losy świata. Chrześcijanom powinno być całkowicie obce

[26] Ibidem, c. 155.

[27] Ibidem, c. 155.

[28] Письмо Стефании Ляудын-Хшановской хранится в Рукописном Отделе Государственного Музея Л.Н. Толстого в Москве, инвентарная опись № 118/9701. См.: Б. Бялокозович, *Стефания Ляудын-Хшановская и Лев Толстой „Ответ польской женщине (Одной из многих)” – программа возрождения славян и всего человечества*, „Толстовский Ежегодник 2003”, Издательство „Дизайн-Коллегия”, Тула 2006, с. 146–161.

uczucie nienawiści, odwetu, rewanżu i zemsty, powinna ich cechować miłość, przebaczenie, miłosierdzie, zwalczanie wszelkiego zła poprzez szerzenie dobra i szlachetnych uczuć w myśl zasady: *kto żyje z Bogiem, wybiera miłość*. Miłość bliźniego w oczach i odczuciach pisarza stanowiła doniosłą wartość, którą nieustannie należy promować i której codziennie należy się uczyć. Pisarz był bowiem architektem i realizatorem oczyszczonego z obcych mu nawarstwień chrześcijaństwa i jako stróż zasad etycznych permanentnie promował dobro i piętnował zło, poszerzając na świecie przestrzeń nadziei i miłości poprzez postrzeganie pokoju i wskazanie na ewangeliczne źródła chrześcijaństwa, co też najbardziej dobitnie wyraził w liście do Stefanii Laudyn-Chrzanowskiej w postaci dużego artykułu *Odpowiedź Polce (Jednej z wielu).*

Summary

Slavonic glorious ideals of freedom, union and brotherhood in letters to Count Leo Tolstoy and the writer's reply to Stefania Laudyn-Chrzanowska – „To a Polish Woman (One of Many)"

The author's of *Resurrection* letters to different addressees, as well as about 60 thousand letters to the Russian writer from all over the world are kept in the Department of Manuscript Works of the National Museum of Count Leo Tolstoy in Moscow. Indeed, it is a real mine of knowledge of the writer's contemporary Russia and the world of those days. The author of this publication pays particular attention to the letters of correspondents in Slavonic countries who subjected Slavonic glorious ideals of freedom, union and brotherhood to a penetrating analysis in view of a peaceful community of people of different nationalities, races and cultures. Such were the letters to Count Leo Tolstoy of 6th July 1909 by All-Slavonic Association „Slavia", as well as the letters of 11th June 1910 by a revived Polish Fellowship Association – reverting to noble as well as tragic Arian history in the Poland of Reformation, signed by Marian Tadeusz Lubecki, Józef Ostka, Stefan Baraniecki, Stanisław Parczyński, Kazimierz Piątka, Amelia Poznańska and many others. The Russian writer was applied to with many various requests (e.g. Osip Vysoký of Czech in the matter of rendering; Andža Mita Petrovič of Belgrade in the concern of Bosnia-Herzegovina annexation by Austria; Marian Zdziechowski of Cracow in the issue of *tolstoizm* as a religious-ethical doctrine; Jan Niecisław Ignacy Baudouin and Jan Styka in the question of death penalty). Tolstoy's confidant in European and Slavonic matters was a Slovakian doctor and philosopher, Dušan Makovický, living in Yasna Polyana, the author of a masterpiece – *The Yasna Polyana Record* (1904–1910).

Count Leo Tolstoy would consequently answer the rankling the Slavonic society questions in harmony with his rationalistic doctrine, called *tolstoizm*. According to the writer's sound belief God is love and through Jesus Christ shares with His love with people. A full union with God – it is the union in the truth, love and peace. A man who chooses love is soaked through with endless kind-heartedness. The main feature of Tolstoy was a grave concern for the world's doom. A Christian should be totally deprived of hate and the feeling of revenge; love, forgiveness, compassion, fight against evil through spreading kindliness and noble feelings should be the trails of the religion based on the life and teachings of Christ, in agreement with the principle: *who lives with God, chooses love.* The love of fellow being was seen and felt by the writer as a significant value which ought to be learnt and contributed to incessantly. The writer as an architect and director of purified of Christianity alien layers and a moral philosopher constantly supported kindliness and condemned evil, spreading out the space of hope and love through his obedience to peace and evangelical source of Christianity, which was perspicaciously expressed in the letter to Stefania Laudyn-Chrzanowska, in a form of a voluminous article – *A Reply to a Polish Woman (One of Many).*

ISSN 1427-549X

Anna Derewecka
Olsztyn

Dramaturgia Ołeksandra Irwancia: adaptacja posttotalitarnej rzeczywistości

Ołeksandr Irwanec' uchodzi za jednego z najbardziej błyskotliwych literatów pokolenia lat 90., które po pęknięciach ustrojowych zaczęło mówić otwarcie o nurtujących je problemach. Absolwent Instytutu Literatury im. Gorkiego był współzałożycielem i „podskarbim" grupy literackiej „BuBaBu", którą zalicza się do tzw. karnawałowo-prowokacyjnego nurtu w postmodernistycznej literaturze ukraińskiej. Debiutował tomikiem poezji *Ognisko w deszczu* (*Вогнище на дощі*, 1987). Talent w dziedzinie poetyckiego pastiszu, trawestacji oraz parodii ujawnił ponadto w trzech innych zbiorkach poezji *„Tin' wełykoho kłasyka" ta inszi wirszi* (*„Тінь великого класика" та інші вірші*, 1991), *Wirszi ostannioho desjatylittja. 1991–2001* (*Вірші останнього десятиліття. 1991–2001*), *Ljubit'!.: Wirszi z trioch knyh i spoza nych* (*Любіть!.: Вірші з трьох книг і з-поза них*, 2003), ponadto Irwanec' jest współautorem księgi *Bu-Ba-Bu.T.w.o[...]ry* (*Бу-Ба-Бу.Т.в.о[...]ри,* 1995) oraz opery rockowej *Chrysler Imperial* (*Крайслер Імперіал,* 1995).

Wiersze przestały być domeną twórczości Irwancia, gdy osiągnął 30 lat. Zaczął wtedy próbować swych sił w prozie. W rezultacie powstała powieść *Riwne/Rowno* (*Рівне/Ровно*, 2002) oraz zbiór powieści i opowiadań *Oczamymria* (*Очамимря*, 2003).

W latach 90. Irwanec' zaczął pisać i wygłaszać swoje dramaty: *Krótka sztuka o zdradzie dla jednej aktorki* (*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*, 1993), *Wielkanocna elektryczka* (*Великодня електричка*, 1994), *Recording* (1995), *Na żywo* (*Прямий ефір*, 1995), które zebrał w tomie *Recording i inne utwory* i przetłumaczył na polski Przemysław Tomanek. W ten sposób utwory dramatyczne Irwancia ukazały się najpierw w tłumaczeniu polskim w roku 2001, rok później zostały wydane w języku rodzimym jako *Pjat' pjes* (*П'ять п'єс*, 2002). W roku 2005 pojawiło się kolejne wydanie utworów dramatycznych i wierszy *Łuskunczyk-2004* (*Лускунчик-2004*), wzbogacone o nowe teksty.

Sztuki Irwancia wystawiane były w Niemczech (Stuttgart – Leipzig 1995), a od 2001 również na Ukrainie (w charkowskich Arabeskach oraz w kijowskim

Teatrze na Lewym Brzegu). *Krótka sztuka o zdradzie dla jednej aktorki* (*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*, 1993) gościła na deskach Teatru Polskiego w Poznaniu w 2005, natomiast sztuka *Kłamczuch z placu Litewskiego* (*Брехун з Литовської площі*) była wystawiona w 2005 r. przez teatr Kulbaba na pl. Litewskim w Lublinie, w realnej przestrzeni sztuki. Ponadto utwór *Recording* doczekał się w Polsce realizacji radiowej[1].

Pomimo niewątpliwego sukcesu, jaki sztuki Irwancia odniosły zarówno na Ukrainie, jak i poza jej granicami, autor kondycję współczesnej ukraińskiej dramaturgii określa jako jeszcze wciąż raczkującą. Twierdzi, że „ukraińskie dramatopisarstwo pulsuje, żarzy się szczególnie jako gatunek literacki. Teksty sztuk ukazują się sporadycznie na łamach »Suczasnosti«[2] czy »Kuriera Krywbasu«[3], niekiedy nawet pojawiają się w odrębnych wydaniach. Gdzieś w wirtualnej przestrzeni można natrafić na strony internetowe poświęcone współczesnej dramaturgii ukraińskiej, ale *summa summarum* sytuacja współczesnej dramaturgii ukraińskiej pozostaje niezmienna"[4]. Oznacza to, że sztuki Nedy Neżdanoji, Ireny Kowal, Jarosława Wereszczaka czy Serhija Szczuczenka bardzo rzadko można zobaczyć na deskach teatrów ukraińskich.

Istnieje kilka powodów, które zdaniem Irwancia przesądzają o sporadycznym wystawianiu na rodzimych scenach utworów współczesnych ukraińskich dramaturgów. W dużej mierze przyczynia się do tego znaczna nadprodukcja sztuk teatralnych, ponadto w ten sposób daje o sobie znać konsumpcyjny stosunek świata, który sztuki tak bardzo krytykują. Innym powodem może być to, że „współcześni reżyserzy nie czytają czasopism literackich, opierają się wyłącznie na klasycznych utworach znanych jeszcze z Instytutu Teatralnego, chyba że przypadkiem wpadnie im w ręce kserokopia *Woyzecka* [Georga Büchnera – A.D]"[5].

Analogiczne zjawiska możemy obserwować na gruncie dramaturgii czeskiej. Badaczka przedmiotu – Lenka Jungmannova – zauważa, że „rzadko zdarza się, by współczesna czeska sztuka była wystawiana więcej niż raz (wyjątkiem są

---

[1] Zob. *„Бу-Ба-Бу" (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак). Вибрані твори: поезія, проза, есеїстика / авторський проект*, упоряд. В. Ґабор, Львів 2007, s. 219.

[2] „Suczasnist'" („Сучасність") – miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce, życiu społecznemu Ukrainy. W latach 1961–1991 ukazywał się w Niemczech (München), zaś od stycznia 1992 r. czasopismo „Suczasnist'" jest wydane w Kijowie.

[3] „Kurier Krywbasu" („Кур'єр Кривбасу") to Kiroworozkie czasopismo literackie specjalizujące się w promocji najnowszej literatury ukraińskiej, którego głównym redaktorem jest Hryhorij Husejnov.

[4] O. Ірванець, *Українська сучасна драматургія – жанр, якого немає?*, „Дзеркало тижня" 2002, nr 28 (403), [online] <http://www.dt.ua/3000/3680/35524/>. Tłum. z języka ukraińskiego tu i dalej moje – A.D.

[5] Ibidem.

utwory sceniczne Petera Zelenki pośrednio propagowane przez jego twórczość filmową) [...]. Autor sztuk teatralnych przestał odgrywać rolę dotychczasowego twórcy agitacyjnego, którą mógł się cieszyć przed rokiem 1989. Jeżeli nie jest jednocześnie bezpośrednio związany z jakąś konkretną sceną, na przykład jako reżyser lub kierownik literacki, jego sztuki często nie mają szans na wystawienie, ponieważ wolność przyniosła ze sobą konkurencję, a także ponieważ brzydota, destrukcja i krytyka, którą karmi się najnowsza twórczość dramatyczna, nie są szczególnie atrakcyjne teatralnie"[6].

Niewielkie zainteresowanie teatrów propozycjami współczesnych dramaturgów nie zraża bynajmniej młodej generacji ukraińskich dramatopisarzy. Przeświadczeni o konieczności wyrażania osobistej opinii o świecie poprzez utwory dramatyczne piszą, według Haliny Mazurek, z myślą o scenie nowego typu – takiej, która zrywa zdecydowanie z konwencjonalnym spektaklem i tradycjami teatru życia codziennego, dlatego tworzy swoje sztuki inaczej[7].

Specyfika dramaturgii Irwancia polega na tym, że jest ona demitologizującym elementem eksperymentu BuBaBu, tworzonym w aurze ironicznej krytyki dyskursu totalitarnego społeczeństwa. Obecne w niej pytania o istotę narodu, bytu politycznego i tożsamości społeczeństwa stojącego na rozstajnych drogach są zarysowane z pozycji pokolenia lat 90., które jak słusznie zauważa Tamara Hundorowa, uwalniając się od ciśnienia totalitaryzmu, drwiło nie tylko z tautologicznej totalitarnej świadomości i języka, ale również wpływało na zmianę kodów kultury narodowej, w tym obrazu poety – wieszcza narodowego i jego roli w kulturze. Krytyce podlegał przede wszystkim jego oświeceniowy idealizm oraz misja dydaktyczna. Desakralizacja ukraińskiego kanonu literackiego była realizowana z pozycji twórcy i konsumenta masowej kultury, który z satysfakcją łamiąc wszelkie tabu, czynił przedmiotem powszechnej uwagi prywatną kolekcję wrażeń w odróżnieniu od dotychczas przyjętego obowiązku wobec społeczeństwa, w myśl którego literatura była rozumiana jako nieskazitelny logos programujący narodowo-kulturowy byt[8].

Wśród wyrastających jak grzyby po deszczu współczesnych ukraińskich sztuk teatralnych utwory Irwancia stanowią z jednej strony kontynuację wielu wątków rozwijanych w dramaturgii od początku modernizmu, z drugiej dokonują znacznego wyłomu, tak w sferze funkcji, tematyki, jak i miejsca, które dramat

---

[6] L. Jungmannova, *Totalitaryzm i „coolness" – jak to pogodzić?*, [w:] *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie. Antologia najnowszej dramaturgii czeskiej*, tłum. K. Krauze, Wrocław 2006, s. 8–9.

[7] H. Mazurek, *Z myślą o nowoczesnej scenie. Propozycje początkujących dramatopisarzy ukraińskich*, „Acta Neophilologica", Olsztyn 2002, nr 4, s. 86.

[8] Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005, s. 73.

zajmuje w literaturze. Tradycyjne pojęcia czasu i przestrzeni, dynamiki akcji, konfliktu dramatycznego i struktury postaci w sztukach Irwancia zostają przemodelowane z zamiarem podjęcia próby nowej komunikacji artystycznej ze współczesnym widzem.

Przykładem takich transformacji może być sztuka *Recording*, w której autor, traktując z ironią trywialną konsumpcyjną codzienność, ustosunkowuje się do postawy zobojętnienia społeczeństwa wobec przedwyborczych dylematów i roztacza przed czytelnikiem apokaliptyczną wizję losów przeciętnego obywatela, przykładnie ukaranego za znieczulicę przedwyborczą. Dramaturg tworzy alternatywną dla istniejącej rzeczywistości przestrzeń podziemnego Centrum Wyborczego, niedwuznacznie symbolizującego bezwzględne imperium totalitarne, w której umieszcza człowieka z najbardziej przeciętną liczbą erytrocytów we krwi, czyli modelowego obywatela. Pozbawiając go kontaktu z najbliższymi, odbierając mu możliwość pełnoprawnego uczestniczenia w życiu, poddaje go iluzji wyróżnienia za przeciętność oraz dezynwolturę wobec obowiązków obywatelskich.

Parodiując totalitarną retorykę ordynacji wyborczej, która zunifikowała życie postaci za pomocą niezliczonej ilości paragrafów, Irwanec' ironizuje celebrację permanentnej indoktrynacji, ofiarą której pada karykatura wybrańca, totalnie zdezorientowanego najnowszymi wynalazkami techniki. Natomiast efekt persyflażu czyni postulaty Babańczyków i Mamańczyków szczególnie udanymi językowymi kliszami obietnic przedwyborczych, które całkowicie omamiają potencjalnego elektora. Z powstałego zlepku tautologizmów Wyborca nie jest w stanie wiele wywnioskować. Okazuje się, że jego wybór nie jest istotny, albowiem Wielkiego Wyboru dokonano już dawno, niezależnie od niego. Bohater – „strzęp człowieka" – dopełnia swego obywatelskiego obowiązku, naciskając legendarny guzik, czym przyspiesza nuklearną zagładę planety.

Ta, zdawałoby się, typowa parodia propagandy wyborczej, przesiąknięta zwątpieniem i kontrastami, niepokojącym przeświadczeniem o nieuchronności samounicestwienia, przywołuje wspomnienie niedawnej katastrofy nuklearnej w Czarnobylu, która zdaniem Wiry Agiejewej była momentem tragicznej prawdy, odsłaniającej najdobitniej fałsz wartości narzucanych przez ideologię państwową[9].

Zdaniem Anny Gawareckiej „załamanie się dotychczasowych aksjomatów, zarówno tych narzucanych przez obowiązującą ideologię, jak i tych »zwykłych« pewników i przyzwyczajeń organizujących sferę codzienności, doprowadziło do

[9] W. Agiejewa, *Między autentyzmem a imitacją*, tłum. B. Nazaruk, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 1: *Transformacja*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej, Warszawa 2005, s. 156.

światopoglądowych deformacji, wzrostu poczucia dezorientacji, przeświadczenia o niezrozumiałości czy nieprzejrzystości zachodzących procesów i w efekcie do utraty pewności związanej z niemożnością (nieumiejętnością) zdefiniowania własnego położenia na mapie świata, w którym przestały istnieć trwałe punkty oparcia"[10].

W przypadku Starego niemożliwość wytworzenia wiarygodnego obrazu swojej osoby potęguje ironia, która zmienia potencjalny ładunek ideologiczny tekstu. Karykaturalność tej postaci wzbudza podejrzenie, że chce ona zakomunikować coś innego, niż wydaje się mówić. Jeżeli dramaturg oszczędza główną postać, to nie dlatego żeby ją heroizować, ale by dokonać publicznej profanacji naiwnej wiary Starego w stary porządek rzeczy, by wykpić prostoduszne marzenia o spokojnym powrocie na łono rodzinne, pod woalem których kryje się maskulinistyczno-erotyczna natura postaci.

Jak słusznie zauważa Jean-Pierre Sarrazac: „sceniczne utwory posługujące się ironią, groteską kończą się w nieoczekiwany sposób, pozostawiając wiele pytań bez odpowiedzi, co sprawia wrażenie niedokończenia czy rozwarstwienia tradycyjnej formy dramatycznej opartej na linearnej progresji"[11].

W tej sztuce Irwancia groteska uniemożliwia pogodzenie przeciwieństw, które ironia sygnalizuje jako doznanie sprzeczności, wykluczając tym samym koherencję utworu. Pęknięcia w konstrukcji sztuki wywołują ambiwalentne uczucia wobec postaci Starego. Z jednej strony odsłania się on jako współtwórca systemu (nie musiał, ale jednak nacisnął guzik), z innej jest karykaturą ofiary, która w obliczu przygniatającej jałowości podziemnego imperium odsłania naiwne tęsknoty za najdrobniejszymi, nawet najohydniejszymi przejawami życia, choćby w postaci pluskwy czy myszy lub wrzecionowatego i mączystego robaka, który „wśród szarego popiołu planety stworzy cywilizację motyli, początkowo białych i ślepych, z nieprzyjemnie rozłożystymi wąsami, ze skrzydełkami obsypanymi skrzypiącym pyłem, leciutko śliskawym w dotyku"[12]. Remedium na niemożliwość zaspokajania wyższych potrzeb są kontenery wypełnione alkoholem czy mnóstwem manekinów, które bohater może dowoli napełniać spermą. Ponadto deformacja rzeczywistości, przerysowanie postaci, zwierciadlane pustosłowie przenikające zarówno ich język, jak i ciała, powodują odarcie z głębi psychologicznej i sprowadzają bohatera do poziomu marionetki.

---

[10] A. Gawarecka, *Opowieść o kondycji człowieka ponowoczesnego w twórczości Jarego Kratochvila*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 3: *Podmiotowość*, pod red. B. Czaplik-Lityńskiej, Warszawa 2005, s. 65.

[11] J.-P. Sarrazac, *Postać*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, pod red. J.-P. Sarrazaca, Kraków 2007, s. 71–73.

[12] O. Irwaneć, *„Recording" oraz inne utwory*, tłum. P. Tomanek, Kraków 2001, s. 16.

Ta swoista parodia prowadzi do „depersonalizacji bohatera poprzedniej epoki radzieckiej”[13] i w rezultacie oznacza dekonstrukcję tradycyjnej postaci. Zdaniem Sarrazaca: „we współczesnym dramacie postać jest osłabiona na wielu płaszczyznach konstrukcji, przede wszystkim utraciła cechy fizyczne. Świadczy to o rozpadzie tradycyjnej struktury postaci, co w konsekwencji stanowi przyczynę kryzysu dramatu. W tradycyjnym dramacie postać spełnia wiele funkcji, z których najistotniejsze to: nadawanie akcji określonego kierunku, przedstawianie fabuły, umożliwienie odbiorcy identyfikacji i zagwarantowanie mu mimetyczności”[14].

Sprzeczne uczucia, jakie wzbudza bohater sztuki Irwancia, sprawiają, że nie można jednoznacznie określić jego przekonań, gdyż nie wyłania się on jako silna osobowość przedstawiająca konkretną ideologię. Słuszne w tym względzie wydają się próby określenia przez Mykołę Riabczuka specyfiki ukraińskiej świadomości społecznej w odniesieniu do określenia „równolegle wyznawanych wzajemnie wykluczających się wartości”. Riabczuk zauważa, że „ambiwalentna świadomość jest swego rodzaju sposobem »mitologicznego«, irracjonalnego godzenia wzajemnie sprzecznych wartości i modeli, takim »magicznym« środkiem osiągania komfortu psychicznego w warunkach dyskomfortu, gdzie za prawo wyboru trzeba płacić odpowiedzialnością, za wolność – nieokreśleniem, za równe możliwości – krytyczną oceną własnych zdolności”[15]. Ponadto brak jednoznacznych, silnych przekonań prezentowanych przez bohatera jest rezultatem swoistej kreacji postaci w nowoczesnym dramacie, w myśl której postać nie reprezentuje określonego światopoglądu, sprawia raczej wrażenie tuby, przez którą światopogląd zostaje przekazany i zarazem uproszczony, obnażając w ten sposób charakterystyczne dlań niekonsekwencje i uproszenia[16].

Irwanec’, odwołując się do doświadczeń swego czasu, w swych sztukach kodyfikuje ironiczne zachowania, wydobywa presje, komentuje społeczne mechanizmy, które „obrysowują” postacie sceniczne. Nie jest w tym działaniu odosobniony. Nie ulega wątpliwości, że dla większości autorów dramat jest sposobem wyrażenia osobistej opinii o świecie. W przypadku twórców byłego bloku komunistycznego głoszone poglądy bywają często zdeformowaną i przefiltrowaną przez jednostkę rejestracją rzeczywistości „okresu przejściowego”. Leitmotivem staje się tu konkretna sytuacja społeczna z wykrzywioną ilustracją egzystencji nastawionej na konsumpcję[17] .

---

[13] Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека*..., s. 79.

[14] J.-P. Sarrazac, op. cit., s. 127.

[15] M. Riabczuk, *Od Małorosji do Ukrainy*, tłum. O. Hnatiuk, K. Kotyńska, Kraków 2002, s. 170.

[16] A. Skolasińska, *Wstęp, czyli kłopoty*, [w:] A. Skolasińska, *Tuż obok nieosiągalne daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*, Kraków 2003, s. 34.

[17] Ibidem, s. 11.

Jak zauważa Walenty Piłat, badacz współczesnej dramaturgii rosyjskiej, „usilna koncentracja na problemach człowieka zawieszonego pomiędzy starymi przyzwyczajeniami, stereotypami i mitami a całkowicie nową rzeczywistością to zasadniczy rys »nowej dramaturgii«. Niewątpliwie pisarze wykorzystują tu własne doświadczenia i w swoich utworach starają się im nadać rys uniwersalny”[18]. Twórczość Irwancia, kolegi Nikołaja Kolady z okresu studiów w Instytucie Literatury im. Gorkiego, nie stanowi w tym względzie wyjątku.

W sztuce *Kłamczuch z placu Litewskiego* (*Брехун з Литовської площі*) spotkanie rosyjskojęzycznej handlarki z Dnieprodzierżyńska i nielegalnego emigranta z Zachodniej Ukrainy odzwierciedla nie tylko zderzenie dwóch geograficznie bliskich, chociaż mentalnie bardzo odległych postsowieckich światów. Staje się ono pretekstem dla parodii zjawiska „społeczno-kulturowej tożsamości płci”. Dramaturg, przedstawiając genderową opozycję ONA – ON, dekoduje mity totalitarnej świadomości, uwarunkowane na zasadzie polaryzacji kobiece–męskie. Ironiczny sposób pojmowania i przypisywania postaciom pewnych cech oraz zachowań zwiastuje, że będzie to stylizacja ról, jakie ONA i ON odgrywają w społeczeństwie postsowieckim, ponadto będą odnosić się do relacji, które są budowane zgodnie z tymi rolami.

Wypowiadane przez bohaterkę kwestie są ironiczno-groteskowym komentarzem genderowych podziałów w społeczeństwie ukraińskim, które według NIEJ kształtują się już u szczytów władzy sprawowanej przez rewolucjonistów, dysydentów i pisarzy niezdolnych do pełnienia swych społecznych obowiązków. Według NIEJ winę za obecną kondycję psychofizyczną męża ponoszą „demokratyczne wymysły”, które przetworzyły go w karykaturę oderwanego od rzeczywistości rewolucjonisty czy agitatora. W rezultacie powstał typ niesamodzielnej, niezdolnej do pełnienia swoich ról społecznych marionetki. ONA – parodia sowieckiej kobiety – jest przygotowana na każdą okoliczność. Zaopatrzona w zagryzkę i samogon, z niewyszukaną prostolinijnością potrafi sprostać nowemu wyzwaniu, oscylującemu wokół poszukiwania równowagi finansowej. Nawet jeśli oznacza to tułaczkę po bazarach świata, to ONA docenia dobrodziejstwo nowej sytuacji, jakim jest możliwość bycia „wolną” kobietą.

Druga część binarnej kompozycji – ON – odżegnując się od wszystkiego, co przypomina zakłamane czasy „sojuzu”, pomimo silnej niechęci do języka rosyjskiego, nie potrafi oprzeć się pokusie bliskości fizycznej z przedstawicielką tegoż „sowku” i brylując erudycją, znajomością języków państw ościennych oraz twórczości klasyków filozofii czy bajkopisarzy, manifestuje swą męską wyższość. Irwanec’ demaskuje maskulinistyczno-erotyczną powierzchowność swego bohatera oraz desublimuje patos internacjonalnych ideałów w groteskowym tonie dekla-

racji:, „Kocham Polskę, ten wspaniały kraj europejski! Kocham naród polski! Kocham język polski – język Mickiewicza i Tuwima, język Wałęsy i Kwaśniewskiego! [...]”[19]. Jednakże te pseudointelektualne oświadczenia nie przysparzają bohaterowi spodziewanych sojuszników i nie wzbudzają zaufania, a kończą się symbolicznym skuciem w łańcuchy razem z przedstawicielem „sowku”.

Zafałszowane przez radziecką ideologię „wolność, równość, braterstwo” stanowią wspólną kanwę również dla poetyki kiczu, według której Irwaneć stylizuje swych bohaterów. Hundorowa przypomina, że kicz opiera się na iluzji sztucznie podtrzymywanej jedności, a także na imitacji zadowolenia i piękna[20]. Wizerunek podrobionego świata w twórczości, gdzie obraz dominuje nad przedmiotem i rzeczywistością, wabi unikaniem lub wygładzaniem złowieszczych grymasów skaleczonego życia i mentalności[21]. Kicz kusi bohatera sztuki możliwością zawisania nad bytem (trzymiesięczny pobyt bez ważnej wizy), a bohaterce przynosi zapomnienie w komforcie oraz zadowolenie płynące z kolekcjonowania namiastek podrobionej postkapitalistycznej rzeczywistości w postaci ortalionowych dresów imitujących Adidas czy radiomagnetofonu Inercjonal.

Zatopienie postaci w powabnej, samowystarczalnej wizji piękna sprowadza kwestię tożsamości językowej do poziomu konieczności warunkującej ciągłość otaczania się atrybutami kiczu. ONA wyznaje zasadę: „вот ета главноє, штоб ми друг друга панімалі”[22], w myśl której należy mówić „normalnie, po ludzku”, nie w obcym języku, za jaki uważa ukraiński. Zważywszy na to, że pierwsza wersja sztuki powstała w 1992 r., czyli świeżo po odzyskaniu suwerenności państwa ukraińskiego, które zaczęło przemawiać pełnym głosem, w dodatku w języku rodzimym, słowa bohaterki brzmią dość groteskowo. Irwanec’ obnaża psychoideologię postaci i demaskuje ich postkolonialną mentalność, a przy tym sygnalizuje pewne aktualne dla społeczeństwa ukraińskiego postawy względem języka narodowego, na które zwraca uwagę Mykoła Riabczuk, twierdząc że „język jest ważnym składnikiem ukraińskiej tożsamości narodowej, może prowadzić do irracjonalnych konfliktów [...]. W rezultacie szczególnego uformowania ukraińskiego narodu i jego świadomości narodowej, język jest jednym z głównych elementów, które rozdzielają go jako pewną »wyimaginowaną wspólnotę« na dwie części.

---

[18] W. Piłat, *Ekstrawagancje Nikołaja Kolady*, [w:] W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej,* Olsztyn 2000, s. 127.

[19] O. Ірванець, *Брехун з Литовської площі*, [w:] idem, *Лускунчик-2004*, Київ 2005, s. 163.

[20] T. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека* …, s. 206.

[21] T. Гундорова, *„Бу-Ба-Бу”, Карнавал і Кіч*, „Критика”, 2000, nr 7–8, [online] <http://krytyka.kiev.ua/articles/s3-78-2000.html>.

[22] O. Ірванець, op. cit., s. 151.

Głównym czynnikiem w tym podziale jest nie samo porozumiewanie się w danym języku, lecz przychylny, czy na odwrót – obraźliwy, do niego stosunek [...]”[23].

W dorobku Irwancia jest również sztuka *Лускунчик – 2004* (*Dziadek do orzechów – 2004*), którą można potraktować jako parodię melodramatu. Już sama konstrukcja utworu, nasycona patetyczno-sentymentalnymi treściami z czasów Pomarańczowej Rewolucji, przypomina melodramatyczną strukturę. Dramaturg przedstawia perypetie miłosne swoich bohaterów z perspektywy realiów ówczesnego „Majdanu”, który uwydatnił problem podziału geopolitycznego Ukrainy.

Jak przystało na tradycyjną strukturę melodramatyczną, w sztuce symboliczną rolę odgrywają rekwizyty, które komplikują perypetie i przywołują wspomnienie niedawnych symboli „Majdanu”. W początkowej fazie utworu jest to goździk, którym dobrotliwa „pomarańczowa dziewczyna” przyozdabia przerażające tarcze specnazowców. Potem przychodzi kolej na mandarynkę, którą rozgrzewa stwardniałe nie tylko od mrozu serca oponentów, by na koniec zaangażować orzeszek, będący pretekstem do zawarcia bliższej znajomości ze specnazowcem, właścicielem nowego przydomku „Dziadek do orzechów” („Łuskunczyk”).

Sztuka jest skonstruowana na melodramatycznym schemacie miłości: kiełkujące uczucie napotyka przeszkodę nie do pokonania, która rodzi cierpienie. Scena, w której Łesia, nawiązującą swym imieniem, jak również wołyńskim pochodzeniem do Łesi Ukrainki, objaśnia specnazowcowi „pomarańczowe priorytety”, uświadamia dziewczynie, że dzieli ich ideologiczna przepaść. Adorator Łesi – Roman Łuskunczyk – z trudem rozumie język ukraiński oraz intencje obozu „pomarańczowych”. Mieszkaniec Symferopola nie pojmuje, przeciw czemu i komu buntują się kijowianie, którzy mają wszystko takie wspaniałe i takie drogie. Nie wierzy, że „pomarańczowa prawda” jest w stanie pokonać „niebieskie” argumenty siłowe.

I chociaż zdawałoby się, że historia listopadowej „pomarańczowej” miłości rewolucjonistki i chłopaka ze specnazu jest skazana na przegraną ze względu na ideologiczną i geograficzną odległość, to według przesłania melodramatu historia ma pomyślne zakończenie dla bohaterów szlachetnych. Tak jak realne okazało się zwycięstwo idei Pomarańczowej Rewolucji, tak miłość wschodnio-zachodnia pokonuje dystans ideologiczny i geograficzny, otrzymując swoją szansę na stacji Kowel. „Czarne charaktery” ze specnazowskich szeregów zostają z powodu intryg oddalone z planu sztuki. Melodramatyczny schemat miłości trudnej lub niemożliwej zostaje przetransponowany w imię „pomarańczowych ideałów”. W tle

[23] M. Riabczuk, *Dwie Ukrainy*, tłum. M. Dyhas, K. Kotyńska, I. Werestiuk, W. Witwicki, Wrocław 2004, s. 62–63.

pojawia się ironiczna idea utworu: powodzenie „ukrainizacji", „pomarańczowej ideologizacji" jest uwarunkowane sukcesem alkowy.

Kompozycja tej sztuki, jak i poprzednich jest otwarta, gdyż jak twierdzi autor „podoba mi się pozostawianie otwartego zakończenia. Jest to przestrzeń do rozmyślań. Niech każdy sam się zastanowi: »co stało się z tymi bohaterami?« [...]. U każdego pojawiają się swoje asocjacje, być może każdy sam dopowie sobie szczęśliwy lub nie całkiem finał"[24].

Sztuka *Лускунчик – 2004* ma jeszcze jedną ważną kompozycyjnie funkcję – jej bohaterowie nie ulegają odśrodkowej sile destrukcji. Ich działania są konstruktywne, nabierają sensu. To dotychczas jedyny dramat Irwancia, który kończy się pozytywnie. Metamorfoza tytułowego „Dziadka do orzechów" jest jedną z wielu przemian, które dokonały się na „Majdanie" podczas Pomarańczowej Rewolucji i doprowadziły do przełamania impasu postkolonialnego, nawet jeśli w jej podtekście ujawniają się bardzo freudowskie konotacje.

Omówione dramaty Irwancia wskazują na poszukiwanie nowej ekspresji scenicznej artysty, który preferując grę w teatr, gra z odbiorcą. Tradycyjne pojęcia poetyki dramatu zostają zdeterminowane potrzebą nawiązania kontaktu ze współczesnym widzem, który staje się nieodłącznym elementem eksperymentu scenicznego. Ten zaś oparty jest u Irwancia na intertekstualnych ironiczno-groteskowych komentarzach, które są jawną parodią totalitarnej świadomości w Bu-Ba-Bistycznej konwencji zmiany kodów kultury narodowej. Obecne w dramatach Irwancia zaangażowane pytania o istotę narodu, bytu politycznego, o tożsamość społeczeństwa okresu przejściowego mają ambiwalentną wymowę. Przestawione są bowiem z pozycji bohatera-marionetki, karykatury modelowego obywatela postsowieckiego, podświadomie epatującego maskulinistyczno-erotyczną powierzchownością oraz pseudointelektualnymi frazesami. Ironiczny sposób pojmowania i przypisywania postaciom pewnych cech oraz zachowań ze względu na „społeczno-kulturową tożsamość płci" sygnalizuje, że Irwaneć w swoich sztukach ucieka się do stylizacji ról, jakie ONA i ON odgrywają w społeczeństwie postsowieckim oraz do parodii relacji, które są budowane w oparciu o te role. „Podskarbi Bu-Ba-Bistów", naśladując automatyzm mówienia i totalitarną zwierciadłowość języka, ośmiesza dążenia bohaterów do zapomnienia poprzez życie w komforcie podrobionego świata, gdzie obraz dominuje nad przedmiotem i rzeczywistością. Obnażając mechanizmy wszechobecnego kiczu tworzącego iluzję sztucznie podtrzymywanej jedności, dramaturg demitologizuje ukraińską posttotalitarną świadomość.

---

[24] О. Ірванець, *Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві*, [online] <http://kobza.com.ua/content/view/948/59/>.

Powszechna obecność kiczu w dramatach Irwancia sygnalizuje przejście od pojęcia złego smaku do przyznania, że my wszyscy jesteśmy „kiczmenami" – konsumenami i współtwórcami kiczu, czyli ludźmi, bez których kicz nie może istnieć[25]. Podobny paradoks odnosi się również do Bu-Ba-Bistów, którzy pojmowali swoją twórczość jako pewnego rodzaju wyzwanie rzucone totalitaryzmowi, ale przewrotnie właśnie dzięki totalitaryzmowi przetrwali: „to nie my tworzyliśmy coś w tej kulturze, lecz ona tworzyła nas"[26] – przyznaje Jurij Andruchowycz.

Każda z omówionych sztuk Irwancia jest na swój sposób próbą ironicznego skodyfikowania i ocenienia współczesnej rzeczywistości i chociaż sztuki te nie przynoszą jednoznacznych rozstrzygnięć swymi otwartymi finałami, to wyróżnia je odejście od oficjalnego społecznego tonu w kierunku indywidualistycznego i liberalnego myślenia.

Резюме

Драматургия Александра Ирванця – инсценировка посттоталитарной действительности

В настоящей статье анализируются избранные драмы О. Ирванча, в контексте творчества БуБаБистов, которые насмехаясь над тавтологическим тоталитарным сознанием и языком, своим творчеством влияют на смену кодов народной культуры и нарушают идеальную позицию литературы – логоса, который программирует

народно-культурное бытие. Автор считает, что традиционное понятие времени и пространства, динамики действия, драматического конфликта и структуры персонажей – все это в пьесах Ирванча моделировано иначе, с намерением предпринимать попытку новой художественной коммуникации с современным зрителем. Присутствующие в драмах Ирванча вопросы, касающиеся сути народа, политического бытия, тождественности общества переходного периода, показаны с позиции героя – марионетки, карикатуры образцового постсоветского гражданина, имеют амбивалентное значение. По-мнению автора Ирванеч подражая автоматизму разговора и зеркальности языка иронизирует стремления героя к забытию в комфорте фальшивого мира, где изображение преобладает над предметом и действительностью.

Драматург, раскрывая механизмы вездесущего китча, создающего иллюзию неестественно поддерживаемого единства, из которого вытекает чувство удовлетворения и красоты, развенчивает украинское посттоталитарное сознание, которое подчинено гендернима разделами.

[25] Т. Гундорова, *„Бу-Ба-Бу", Карнавал і Кіч*, „Критика", 2000, nr 7–8, [online] <http://krytyka.kiev.ua/articles/s3-78-2000.html>.

[26] Ю. Андрухович, *Аве, «Крайслер»! Пояснення очевидного.* „Сучасність", 1994, № 5, s. 8.

Summary

Dramatic works of Oleksandr Irvanets – adaptation of posttotalitarian reality

In this article some chosen dramas of O. Irvanets are analyzed in the context of the creative work of BuBaBists, who, sneering at tautological consciousness and language, affect the change of the codes of national culture and violate the pristine position of literature –logos that programmes national and cultural being. The author notices that traditional concept of time and space, dynamics of action, dramatic conflict and the structure of the character in the plays of Irvanets are transformed with the aim of making an attempt of new artistic dialogue with modern audience. Present in dramas of Irvanets questions about the essence of nation, political being, about the identity of the society of the transitional period depicted from the character's point of view – a puppet, the caricature of the average postsoviet citizen, have the ambivalent significance. In author's opinion, Irvanets imitating the automatism of speaking and totalitarian mirror image of language is ironic about the hero's persuit of oblivion in the comfort of counterfeit world, where image dominates the object and reality. The dramatist, exposing the mechanisms of the commonplace kitsch, that creates the illusion of artificially maintained unity, which gives the feeling of satisfaction and beauty, demythologizes Ukrainian posttotalitarian awareness that is dominated by the gender divisions.

ISSN 1427-549X

Wiera Biełousowa
Olsztyn

Некоторые социальные и культурные корни платоновской антиутопии

Процесс культурного развития непременно связан с внерациональными факторами, с феноменом „заблуждающегося разума", одним из проявлений которого является утопическое сознание, имеющее наибольшее распространение в кризисные периоды социального развития.

В самом широком смысле утопию можно отождествить со сказкой, в которой народное сознание создает блаженную страну, где сбываются грезы о счастье, по сути, несбываемые. В ней осуществляется идеал блага, добра, справедливости. Утопия, как и сказка, стремится к борьбе со злом, направлена на достижение идеала. Однако переживание полноты бытия, отсутствие полноты жизни, юмора резко отличают утопию от сказки: сказка хочет обуздать зло, утопия – искоренить, что всегда связано с насильственной реализацией блага. Сказка лишь высмеивает пороки, восхваляет добродетель, она не требует для *осуществления* своего идеала сил зла. В утопии же идея приобретает „практичность проекта" (С. Франк), добивается „светлого будущего" любым путем, в ней цель и средства непременно вступают в противоречие. Именно в этом лежит неразрешимое противоречие утопического сознания, его и философская, и реальная эмпирическая несостоятельность.

В русском духовном строе утопия укоренена православием. Революция, несомненно, актуализировала этот утопический элемент, усилила жажду немедленного реального преобразования общества. Нигилистический экстремизм характерен в это время не только для коллективного бессознательного непросвещенных народных масс, но и для разночинной интеллигенции и других слоев России. Это было роковое общее у всех, настроенных на немедленные преобразования. Волюнтаристскую беспочвенность этих прожектов как устроителей „сверху", так и верующих „снизу", собственно, и раскрывает А. Платонов в хронике чевенгурской коммуны. В романе *Чевенгур* сказка, миф, быль, подлинность и абсурд образуют единое художественное целое платоновской антиутопии.

Если для многих представителей интеллигенции русская революция – это „величайшее безумие” (С. Франк), тяжелая болезнь, враждебная духовной культуре, что-то жуткое и потустороннее (И. Бердяев), „бутафорская комедия” (Ю. Аннеков), „окаянные дни” (И. Бунин), то для большинства, многие из которых были носителями патриархального сознания, это был хаос, отталкивающий и привлекающий одновременно. Реальный бытийный хаос, не поддающийся пониманию на уровне обыденного сознания, сталкивался, срастался с непонятным идеологическим словом. Эти слова в послереволюционной России превратились в самостоятельную общественную силу, приобрели почти абсолютную власть; они воспринимались чаще гипнотически, а не семантически. Таинственность и непонятность коммунистической фразеологии, ее „пустой” для жизни смысл содержится в высказывании Гопнер: „мы теперь не объекты, а субъекты, будь они прокляты; говорю и сам своего почета не понимаю”[1]. Эти два потока сознания – идущие снизу (из бытия, из обыденного сознания масс) и сверху и создают многоголосие понимания социальной действительности, формулу которого Платонов передает следующей мыслью: „Прокофий, имевший все сочинения Карла Маркса для личного употребления, формулировал всю революцию, как хотел – в зависимости от настроения Клавдюши и объективной обстановки”[2]. Отсюда и мир предстоит для героев произведения как нашествие племен, говорящих на непонятных языках, что вполне соответствовало реальной социальной действительности – красные, белые, махновцы, петлюровцы,большевики, меньшевики... Наполнение новых понятий: революция, социализм, религия, массы, личность – противоположными, часто взаимоисключающими смыслами не только „расщепляло” культурное ядро, но и порождало „несчастное сознание”, реагирующее растерянностью, массовыми неврозами, новыми утопическими мифами.

Художественно осмысливая сознание русской революции, Платонов проделывает с утопической идеей коммунизма то же, что Достоевский с кантовскими антиномиями разума (*Братья Карамазовы*): он помещает утопические идеи в саму эмпирическую действительность, в стихийное народное сознание, раскрывает рождающееся революционное мифосознание, его амбивалентную сущность. И у Достоевского, и у Платонова в результате – муки разума, трагическое сознание, но у Достоевского оно

[1] А. Платонов, *Ювенильное море: Повесть, роман*, Москва 1988, с. 431.
[2] Ibidem, с. 477.

отрефлектировано, у Платонова неотрефлектировано, абсурдно, кентаврично. Неслучайно это сознание чаще всего дремотное: герои романа днем и ночью, в доме и в дороге спят. Сон, беспамятство в болезни, сумеречность – основные символы в *Чевенгуре*.

Средством адаптации нового утопического сознания были, только и могли быть в условиях тогдашней России, в первую очередь, библейские представления, при помощи которых массы пытаются „перевести" непонятное в понятное, разобраться в происходящем. В результате рождалось как бы новое простонародное, профанное, христианство, которое несло социально окрашенное мирочувствование, аналогичное, как представляется, *двоеверию* русского православия на первых порах его существования. Глубинные корни сращивания идей христианства и коммунизма лежали *в самой способности* религиозной энергии русской души переключатвься на цели, которые не являлись уже религиозными, но социальными, политическими и др. Этот реальный процесс революционной действительности, смена мировоззрений и мироощущений отражен в романе как взаимодействие, на интертекстуальном уровне, христианских и коммунистических идеологем, символов, знаков. Оно осуществляется и как скрытая цитация, и как прямые отсылки к тексту, и как аллюзии и реминисценции[3].

Такой парадокс русского утопического сознания, „овеществленный" под пером Платонова, соотносился и с конкретным фактом той эпохи: синтезировать марксизм с религией, придать идеям коммунизма характер религиозного верования пытается философско-религиозное учение *Богостроительство*, возникшее в начале XX века. Это была попытка наполнить социально-политические идеалы марксизма нравственным содержанием, вызвать потребность в беззаветном самопожертвовании, насытить новую идеологию эмоционально. В конечном счете, это была попытка приспособить новую идеологию к мышлению масс. Вообще основной чертой становящейся советской культуры было соединение, казалось бы, несовместимых традиций: воинствующего материализма, атеизма и светской религиозности (культ вождей, указанное выше превращение марксизма в религиеподобную идеологию, насаждение квазицерковных ритуалов в государственные праздники) – все это и порождало мыслительное „двоеверие", нашедшее свое отражение в причудливом художественном мире Платонова.

---

[3] См. Т. Радбиль, *„Чевенгур" Платонова: идеологемы христианства и коммунизма в поле интертекстуального взаимодействия*, [в:] *Текст: Узоры ковра*, Санкт-Петербург – Ставрополь 1999, ч. 1, с. 90–93.

Весь сказочно-фантастический художественный мир, созданный Платоновым, питается формами русской культуры: это и странничество[4] („очарованный странник" А. Дванов и др.), и юродство, представляющее неповторимое национальное явление, которое олицетворяло собой трагический вариант „смехового мира" (А. Панченко). Интертекстуальное взаимодействие идеологем коммунизма и христианства, как представляется, осуществляется писателем (или стихийно-бессознательно совпадает) по законам русского смеха, который в древнерусской культуре демонстрировал принципиальную взаимонепереводимость язычества и христианства. Такой феномен *взаимонепереводимости* библейской образностью идей коммунизма и создает специфический „мифологический язык"[5], вносит и тайный смысл, и сатиру, и пародию, и иронию, и философский гротеск. Амбивалентность русского смеха, единство страшного и смешного, серьезного и смехового (что нашло отражение в теории карнавализации М. Бахтина) прослеживается во многих эпизодах произведения. Неслучайно большинство героев романа напоминают юродивых, которые, по мнению А. Панченко, балансируя на рубеже комического и трагического, являются гротескными персонажами[6], что позволило передать трагикомическую сущность развороченного бытия, трагический парадокс осуществляемой утопии.

Юродство предполагало отречение от мира, культурную и социальную „вненаходимость", представленную в форме площадного, театрализованного действа. По принципу этого феномена и создается город *Чевенгур*. Ревком, находящийся в храме, „балование" с женщиной в алтаре, самозванный деревенский бог, весь язык, представленный различными формами стилистической и фразеологической несочетаемости[7] – все напоминает антинормативность юродства как более или менее осознанный эпатаж, вызов, нарочитое отталкивание „[...] от традиции и принятой

---

[4] Практика православия породила на Руси феномен странника: это и поиск личного спасения, и искупление грехов других людей.

[5] О специфическом языке Платонова см: М. Дмитровская, *„Переживание жизни": о некоторых особенностях языка А. Платонова*, [в:] *Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста*, Сборник научных трудов, АН СССР, Москва 1990, с. 107–114; М. Михеева, *В мир А. Платонова через его язык*, Москва 2003, И. Бродский, *Катастрофы в воздухе*, [в:] idem, *Поклониться тени*, Ленинград 2000.

[6] А. Панченко, *Смех как зрелище*, [в:] Д. Лихачев, А. Панченко, *„Смеховой мир" Древней Руси*, Ленинград 1976, с. 109.

[7] О платоновских нарушениях нормативных сочетаний см.: М. Ю. Михед, *Андрей Платонов: между плеоназмом, парадоксом, анаколуфом и языковым ляпсусом*, Известия АН „Серия литературы и языка", 2002, т. 61, ч. V, с. 19–29.

обществом системы ценностей с целью наглядной их дискредитации, опровержения, взрыва”[8]. Таким вызовом, дискредитацией коммунистической утопии и явился роман *Чевенгур*, автор которой страдает от „абсурдности ее осуществления” (С. Рассадин).

Платонов в своем романе абсолютно последователен в ниспровержении любого утопического сознания. Многие критики указывают на близость идей Платонова идеям *Философии общего дела*. Действительно, это один из культурных источников, вошедших в произведение: реминисценции федоровских идей пронизывают текст романа, но в контексте произведения они получают диаметрально иной смысл. Федоров выступает выразителем родового и государственно-общинного уклада, для него бытие в качестве сына, чувство родства всех поколений делает человека непримиримым к смерти. Идеал Федорова – положительное целомудрие: „[...] это наступательное действие против того духа чувственности, [...] который был обожаем в древности, который и нынче боготворится под видом похоти”[9]. Казалось бы, федоровский идеал целомудрия находит свое воплощение на страницах произведения, но он приобретает явно ущербные, патологические черты, переходя в свое отрицание. Так, Чепурный думает, что размножение – это не коммунистическое и не людское дело, а природное; женщины в город должны быть доставлены „без увлекательности”; сексуальный акт показывается как вспышка смертного чувства; любовь Чепурного к Розе Люксембург, которая в гробу предстает как его мать, является инцестуозной; Копенкин собирается косить „как бурьян” всех врагов и женщин, везде господствует метафизика истощения.

Федоровское „целомудрие” превращается у Платонова или в нездоровую эротику, или доводится до абсурда: за „платоновским” сексом, по сути, стоит идея родовой смерти: у чевенгурцев не оставалось „телесного излишества” для размножения. При помощи языческой мифологии, глубоко зашифрованной в тексте, писатель обыгрывает смысл языческого бога – *Род* через биографию Саши Дванова: у него два отца – родной и приемный, которые „занимают” определенное место в сюжете романа, мать же лишь несколько раз смутно присутствует в воспоминаниях Дванова. Отцы таким образом совмещают для него и свою, и материнскую функцию: по славянской мифологии *Род* – отец и мать одновременно. Он

---

[8] И. Кондаков, *Культура России*, Москва 1999, с. 93.
[9] Н. Федоров, *Сочинения*, Москва 1982, с. 403.

родитель вселенной, общий предок всего славянского племени, воплощение его нерушимости, единства поколений людей. Это единство поколений у Платонова представлено в обратной перспективе: акт „воскрешения" отцов заменяется смертью и старшего и младшего Дванова. Разрушение родовых связей несет в себе и слабый инцест Саши с матерью во сне[10], „оборачивающийся" в метафорическом платоновском тексте идеей разрушения.

Опошление, сознательное снижение идеи воскрешения отцов содержится и в сцене соития Сони с Сербиновым на могиле его матери, после чего Симон зарывает фотографию матери, чтобы никогда не вспоминать. Федоров выступает против смерти – все герои Платонова погибают, хотя Чепурный, приглашая всех бездомных в Чевенгур, обещает жизнь без страдания, болезни и смерти. Философ мечтает об обращении солнечной системы в „хозяйство": солнце, действительно, *единственный* источник (ибо сами они работать не могут и не собираются), на который рассчитывают чевенгурцы, но это противоречит важнейшему тезису Федорова о том, что воскрешение „[...] будет делом не чуда, а знания и общего труда"[11].

К тому же федоровская идея оказывается погруженной в ключевую для Платонова тему конца света. Мысль о конце света и страшном суде присутствует в мыслях и высказываниях героев. Для Саши Дванова революция – конец света; расстрел буржуазии – второе пришествие; после болезни Саша рассказывает сон, в котором видит землю, на которой не было людей; в голове Чепурного, который стоит со знаменем, ожидая пробуждения пролетариата, проносятся неясные воспоминания, он вспомнил забытое зрелище: на кургане лежали люди, они были подобны черным ветхим костям „[...] из рассыпавшегося скелета чьей-то огромной и погибшей жизни"[12]. Эта же мысль передается через превосходство идеи над жизнью – метаморфозы Розы в гробу выстраивают цепочку: идея – мать, таким образом символом жизни оказывается не мать, а идея. Произведение пронизано апокалиптической символикой, эсхатологическими ожиданиями.

Ф. Степун считал, что самой страшной стороной русской революции был апокалипсис без Христа, апокалипсис во имя Маркса – именно такой

---

[10] Э. Фромм, *Психоанализ и религия*, [в:] *Сумерки богов*, Москва 1989, с. 196. Для Фромма инцест – привязанность к родителям, племени, к родной почве. Символ инцеста в романе многозначен, он может быть наполнен и другими художественными смыслами.

[11] Н. Федоров, *Сочинения* ..., с. 529.

[12] А. Платонов, *Ювенильное море: Повесть, роман*, Москва 1988, с. 417.

апокалипсис изображен Платоновым. Он близок розановскому *Апокалипсу нашего времени*: оба показывают исторический крах России. Связь с творчеством В. Розанова можно увидеть и в обилии парадоксов, и в изображении сексуального начала, которое в романе Платонова представлено от бессексуальности до бестианария; но оно „самоотрицается", существуя в произведении, как представляется, в лоне розановского понимания жизни, его *философии Пола*, просвечивающегося в подтексте произведения. Фаллические символы, семя, идея сексуальности как полноценной жизни – разбросаны по всему произведению. Так, для Кирея мир расцветает от близости с Грушей; Дванов чувствует, сойдясь с женщиной, что ему была нанесена истощающая рана, поэтому не случайно *плачет над ним, вынося свое сожаление*, ангел-хранитель. Розановское утверждение жизни (для которого из семени строится мир, судьба человека, история) просвечивается и в следующей картине: раненый Дванов, припав к ноге лошади, отдает свое семя земле: первый раз, замечает автор, *птица жизни* коснулась его своим крылом.

По Розанову, революция грозит всеобщим бездельем: „И думается: »социальный вопрос« не есть ли вопрос о девяти дармоедах из десяти [...]"[13] – эта мысль сполна реализуется в жизни чевенгурской коммуны, в которой трудиться запрещено.

Роман *Чевенгур* – „метафорический конспект истории советского государства, в том числе скорого будущего [...]"[14], это художественный памятник причудливого сознания эпохи. Он многомерен, многозначен, большая часть его смыслов – в подтексте, создаваемом скрытой и явной цитацией, знаками, символами, метафорами, самой формой мыслительного „двоеверия". Его смысл будет расширяться и углубляться все новыми и новыми интерпретациями. Но и для последующих поколений Платонов останется писателем детской простоты и глубочайшей интеллектуальности.

---

[13] В. Розанов, *Опавшие листья*, Москва 1992, с. 392.

[14] С. Рассадин, *Русская литература: от Фонвизина до Бродского*, Москва 2001, с. 244.

Streszczenie

Wybrane społeczno-kulturowe źródła antyutopii Płatonowa

Autorka artykułu analizuje socjokulturalny grunt, który określił specyfikę świata artystycznego powieści A. Płatonowa *Czewengur*. Rozdwojenie „nieszczęsnej świadomości", utopijność marzeń, barbaryzacja kultury, chaos, eschatologia myśli i uczuć – wszystko to znalazło swoje odzwierciedlenie na stronach utworu. „Dwuwiara" rosyjskiej kultury śmiechu, mitologia słowiańska, polemika z ideami N. Fiodorowa, dialog z Rozanowską filozofią płci – to daleko niecałkowity wykaz źródeł utworu, który stał się pomnikiem świadomości epoki.

Summary

Some social and cultural roots of Platonov's anti-Utopia

The author of this article analyses the socio-cultural basis which shows the unique of an artistic world in the novel *Tchevengur* written by A. Platonov. The splitting of „un-fortunate personality", Utopian dreams, barbarisation of culture, chaos, eschatology of the way of thinking, as well as emotions and feelings; all of these are reflected to a considerable degree on the pages of the analysed piece of work. „Double-belief" of the Russian mockery culture, Slavonic mythology, polemic about N. Fiodorov's ideas, a dialogue with Rosanov's philosophy of gender characterizes this literary work which is regarded as a significant monument of the epoch's awareness.

UWM w Olsztynie Acta Polono-Ruthenica XIII, 2008
ISSN 1427-549X

Ewa Nikadem-Malinowska
Olsztyn

Metafora snu w cyklu wierszy Inny Lisnianskiej *Sny starej Ewy*

Ci, którzy kochają, sami kształtują sobie sny
Wergiliusz

Так я снова Эдем создам. И ко мне вернется Адам
Элла Крылова

Inna Lisnianska, rosyjska poetka pisząca od ponad pięćdziesięciu lat, należy do wąskiego grona literatów, dla twórczości których przejście z epoki radzieckiej do rosyjskiej nie miało ani szczególnego znaczenia ani tematycznego, ani warsztatowego. Urodzona w 1928 r. w Baku wybrała karierę poetki, nie skończywszy studiów. Debiutowała w roku 1949, w 1957 i 1958 wyszły jej pierwsze tomiki, *Это было со мною* i *Верность*. W 1960 r. przeprowadziła się do Moskwy.

Jej kariera rozwijała się typowo dla obywatela Związku Radzieckiego – wydawała po interwencji cenzury i wyłącznie za jej zgodą: *Не просто любовь* (1963), *Из первых уст* (1966), *Виноградный свет* (1978), aż do opublikowania w 1979 r. siedmiu wierszy w nie podlegającym cenzurze czasopiśmie „Metropol". Czyn ten spotkał się z ostrą reakcją władz Związku Pisarzy Radzieckich i skończył skandalem. Lisnianska wraz z Władimirem Aksionowem i Siemionem Lipkinem demonstracyjnie opuściła szeregi Związku, co automatycznie oznaczało zakaz jakichkolwiek publikacji w kraju. Kara trwała dziesięć lat. Od 1980 r. jej wiersze zaczęły się pojawiać na Zachodzie. W 1983 r. wyszedł tomik *Дожди и зеркала*, dwa lata później *На опушке сна*. Rok 1990 jest rokiem powrotu twórczości Inny Lisnianskiej do Rosji. Wtedy właśnie wychodzi tomik wierszy *Воздушный пласт*. Dwa lata później ukazują się aż dwa tomiki, *Одинокий дар* i *Стихотворения*, a także książka poświęcona rosyjskiej poezji XX wieku, *Шкатулка с тройным дном*.

Twórczość Inny Lisnianskiej, z założenia bardzo osobista i kameralna, często powodowana autobiograficznymi względami, przesycona jest uniwersalnymi prawdami o życiu człowieka, który cierpi, wątpi, myśli. Już w 1960 r. w wierszu *... О как слова меня томили!...* Lisnianska, podkreślając wagę wieloznaczności

słów, uświadomiła sobie misję bycia poetą, poczuła różnicę między życiem i sztuką. Poetka przez długie lata walczyła o owo symboliczne słowo obrazujące jej stosunek do poznawanego i oswajanego świata, aż wreszcie w 1966 r. (... *Наконец-то я проникла в слово*...) przyszła świadomość poznania tego słowa i gotowość wypowiedzenia go, ale wtedy okazało się, że podstępne czasy zmieniły ją, napełniły obawą („Чем мы глубже входим в суть природы // Тем страшнее выразить ее"). W takim stanie pozostała przez całe swoje życie.

Lisnianska stworzyła swój poetycki świat w oparciu o bardzo sztywną i przejrzystą hierarchię wartości, która sprawia, że bez względu na tematykę jej utwory brzmią uniwersalnie. Wszystkie problemy ludzkości poetka zrzuciła na jednego człowieka – bohaterkę liryczną, która z niezwykłą powagą niesie swoje brzemię. Lisnianska w trosce o świat spala się w każdej chwili swego życia i w każdym wypowiedzianym słowie. Globalna odpowiedzialność, jaką czuje, sprawia, że świat przestaje istnieć w liniowym czasie. W pochodzącym z 1952 r. wierszu ... *Я дышу горячо и неровно*... stwierdza, iż nie ma czegoś takiego jak przeszłość – czas jest jednością i to, co się już stało, wciąż ma znaczenie i wpływ na to, co się dzieje. Bez końca pali się Rzym podpalony przez Nerona, nad ziemią wiecznie góruje Golgota, świat stoi na granicy katastrofy, ale zmartwychwstanie jest wciąż przed nami i to napawa nadzieją. Josif Brodski charakteryzując poezję Inny Lisnianskiej podkreślił jej intensywność[1], Aleksander Sołżenicyn postawił ją w jednym szeregu z twórczością Anny Achmatowej i Mariny Cwietajewej[2].

Poezja Inny Lisnianskiej ściśle związana jest z jej życiem wewnętrznym, zmaganiem się z uczuciami, ze złożonym światopoglądem. Stąd jej głęboki autobiografizm, w naturalny sposób tę twórczość chronologizujący. W 1967 r. poetka związała się z Siemionem Lipkinem, wybitnym tłumaczem. Połączyła ich wspólna pasja (Lipkin także był poetą) i wielka miłość, która towarzyszyła im do końca życia Lipkina w 2003 r. Śmierć męża była dla Lisnianskiej wielką tragedią. Poświęciła mężowi wiele wierszy, wśród których wyróżnia się cykl *Сны старой Евы*, napisany w 2006 r.

W składającym się z osiemnastu wierszy cyklu trenologicznym Inna Lisnianska w czasie teraźniejszym przeżywa jednocześnie przeszłość i przyszłość, wcielając swój podmiot liryczny w obraz podstarzałej biblijnej Ewy. Teraźniejszością są sny. Poetka wykorzystuje tu nie tylko treści związane z przekazem sennym, ale także formę snu – cykl jest niespokojny, wielokrotnie przerywany, podmiot liryczny bywa wyrywany ze snu, bądź w sen zapada, nie zauważając momentu przejścia, śni wierząc, że sen jest jawą.

---

[1] И. Бродский, „Русская мысль", 8 февраля 1983.

[2] А. Солженицин, *Инна Лиснянская – Дожди и зеркала*, „Литературная коллекция" 1993.

Autorka niniejszego wystąpienia nie chce wkraczać na grunt psychologiczno-antropologiczny teorii snów, pragnie jedynie przyjrzeć się im z czysto utylitarnego, praktycznego punktu widzenia człowieka śniącego. Badania Zygmunta Freuda, Carla Junga i wielu innych, w tym także współczesnych badaczy snu, pozostawiają wciąż bardzo wiele pytań bez odpowiedzi. Wiele problemów rozwiązuje się wyłącznie na poziomie hipotetycznym, ze względu na trudną lub niemożliwą weryfikowalność wyników badań.

Amerykański antropolog Kilton Stewart nie objaśnione sny nazwał nie otwartymi listami od Boga, Fritz Perls za pomocą snów integrował rozbitą na kawałki osobowość, Janette Rainwater stwierdziła, że symbolika snu nie jest, jej zdaniem, próbą przepchania ukrytych myśli przez cenzurę świadomości (tak chciał Freud), lecz rysunkowym stenogramem, którego używa nasza psychika. Stenogram jest zawsze indywidualny i unikalny, jedyny w swoim rodzaju, tak jak jedyny i niepowtarzalny jest przekład wiersza. Badania nad możliwościami ludzkiej pamięci wykazały jednoznaczne powiązanie jej potencjału ze snem lub jego brakiem.

Matthew Walker, neurofizjolog z Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, zauważył, że podczas snu zdobyta wiedza i doświadczenie nabierają pełniejszego wyrazu, gdyż my sami postrzegamy je szerzej. W 1994 r. profesor Avi Karni, badając fazę REM, stwierdził, że syntetyzuje ona dzienne wspomnienia, dzieli, a następnie łączy je w czytelne kawałki. Te i inne badania nad istotą snu pokazują, że to, co przez długie lata interpretowaliśmy jako proroctwa czy ukryte pragnienia, jest po prostu układaniem puzzlowych obrazków przez odpoczywający mózg. Nieokreślony chronotop snu, jego jednoczesna materialność i nierealność sprawiają, że próby jego interpretacji i analizy są wciąż jedynymi sposobami na oswojenie tej codziennej przecież sfery działania człowieka. Niemożność weryfikacji świata snu zbliża go do rzeczywistości wirtualnej, którą przecież widzimy, w której w szczególny sposób możemy uczestniczyć, ale która jest niematerialna i znika w jednej chwili.

Sen jest niejako metaforyczny z natury rzeczy. Widziane we śnie obrazy – bez względu na ich konkretność i realność – analizujemy i interpretujemy, nigdy nie traktując ich dosłownie. Konkretny obraz przeniesiony z rzeczywistości do snu traci w nim swe połączenia z kontekstem i staje się wieloznacznym znakiem innego konkretnego obrazu rzeczywistości. W ten sposób sen przejawia swoją metaforyczność.

Sny, zgodnie z teorią Junga, stanowią kolektywną nieświadomość, zawierają setki różnorodnych praobrazów, których treść zawsze wyraża się metaforycznie. Idea jedynej rzeczywistości, która kontynuuje Heraklitową *coinos cosmos*, nie pozostaje z nią w sprzeczności, gdyż indywidualne *idios cosmos* są jej metafora-

mi. Sen nie przepowiada przyszłości, jest tylko interpretowany jak przepowiednia. Z drugiej strony jednak sen, zwany także marzeniem sennym, jest płaszczyzną, na której, zgodnie z teorią Freuda, spełniają się życzenia[3]. Plastyczność, obrazowość i wielopłaszczyznowość snu są przyczyną jego stałej obecności w literaturze. Sny-wróżby, sny prorocze, począwszy od mitologii greckiej przez Stary i Nowy Testament, kształtowały wirtualny pomost między światami ludzi i bogów, dzięki czemu w utworach średniowiecznych (*Pieśń o Rolandzie*, *Słowo o wyprawie Igora*) stały się elementem rzeczywistości, zyskując dodatkowo kulturowo-ideowe uzasadnienie w chrześcijaństwie. Humanistyczny renesans ugruntował w literaturze miejsce snu jako przejawu życia wewnętrznego człowieka, co znajdziemy chociażby u Szekspira i Kochanowskiego, a mistyczny barok powiązał go ze śmiercią (Pedro Calderon de la Barca, John Donne).

Pisząc *Raj utracony*, John Milton był ociemniały. I rzeczywistość, i jej metaforę, czyli świat przedstawiony, mógł widzieć tylko we śnie. Stworzony przez niego we wspomnianym poemacie obraz świata jest wręcz namacalny, bez względu na swoją fantastyczną motywację. Sny w *Raju utraconym* Johna Miltona odgrywają zawsze tę samą rolę. Dotyczą wyłącznie Ewy i spełniają rolę przejścia między światem ludzkim i nadprzyrodzonym. Jeżeli Kilton Stewart nie objaśnione sny nazywa listami od Boga, to sny Miltona można nazwać telefonami z innego świata. Szatan kusi Ewę zakazanym owocem, szepcząc jej do ucha w czasie snu (Księga IV), Bóg zaś zsyła na nią „sny łagodne", które mają ją przygotować do opuszczenia Raju (Księga XII). Granica pomiędzy światem realnym a fikcyjnym w tym utworze została konwencjonalnie przesunięta w kierunku tego drugiego. Zaniepokojonej nocną wizją Ewie małżonek tłumaczy, że sen jest dziełem bożym i naturalnym sposobem odpoczynku. W rękach Szatana staje się on jednak czymś innym – instrumentem walki z Bogiem i jego dziełem. O ile Adam jest dla Miltona partnerem w rozmowach z Bogiem i jego świtą, to sprawczyni całego rajskiego zamieszania, Ewa, właściwie swój pobyt w *Raju* Miltona w większości przesypia. Sen jest pośrednim sposobem porozumiewania się z nią, jest medium, za pomocą którego łatwo do niej dociera i Bóg, i Szatan. Treść obu swoich misji Ewa poznaje właśnie przez sen (we śnie wysłuchuje specjalnego przekazu). Sen jako środek komunikacji pomiędzy światami staje się metaforą spełnionego marzenia o podmiotowości, a nie tylko instrumentalności człowieka wobec sił nadprzyrodzonych.

Metafora snu w cyklu *Sny starej Ewy* Lisnianskiej najbliższa jest, jak się wydaje, barokowemu konceptowi, ponieważ stanowi obraz literacki obejmujący cały cykl. Nie ma wprawdzie za zadanie szokować czytelnika na sposób baroko-

[3] Por.: S. Freud, *Marzenia senne*, [w:] *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa 2003.

wy, chociaż pewien element zaskoczenia właśnie takim wykorzystaniem go poetka osiągnęła. Lisnianska przeplata motywy oniryczne z realnymi w taki sposób, że wymodelowana rzeczywistość sama staje się snem.

Podmiot liryczny (lamentująca po śmierci męża kobieta), łączący wszystkie osiemnaście wierszy, ma wyraźne autobiograficzne źródło. Charakter lirycznego „ja” zmienia się, gdy przekraczana jest granica snu. Staje się wówczas kimś, kim w życiu realnym była dla żegnanej, opłakiwanej osoby. Nie jest to ani rola, ani maska. Ewa – to nie postać, to stan. To świadomość bycia nią i jednoczesna niemożność bycia kimś innym. Można tę sytuację porównać z misją Orfeusza w memorialnym utworze Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* poświęconym Carol, zmarłej żonie poety.

Historia niezwykłej miłości Orfeusza i Eurydyki nabiera właściwego znaczenia dopiero po jej śmierci. Śmierć nie jest ostateczna, bo świat mityczny ma umowne sposoby na jej obejście. Owidiusz w *Metamorfozach* nie musiał stosować metafory snu, by pokazać pośmiertne życie bohaterki, gdyż jest ona wpisana w konwencję świata przedstawionego mitologii. *Orfeusz i Eurydyka* Czesława Miłosz to sen rozgrywający się w określonej i bardzo konkretnej czasoprzestrzeni mieszczącej się w kilkudziesięciu zaledwie wersach. Historia nieszczęśliwego barda próbującego uratować zmarłą przedwcześnie ukochaną żonę została przeniesiona do innej rzeczywistości niż ta, którą znamy z mitologii. Porywisty wiatr, ziąb i mgły w niczym nie przypominają klimatu południowej Grecji. Pieczara w peloponeskim Tajnaronie, do której podjeżdża się samochodem, zostaje wyposażona w ceramiczny chodnik, oszklone drzwi i niezliczone windy prowadzące do podziemi Hadesu. Bohater liryczny podejmuje „ostatnią próbę” kierowany wyjątkowością uczucia, którym darzyła go żona, lecz od początku do końca ma świadomość, że jest to zadanie nierealne. Mityczny, nierealny podziemny świat staje się bezkresnym realnym Nigdzie. Orfeusz Miłosza cały należy do świata żywych. Jego lira śpiewała tylko o nim („Niósł w niej muzykę ziemi przeciw otchłani // Zasypującej wszelkie dźwięki ciszą”), jego muzyka była wyłącznie hymnem natury („I żadnym swoim rymem nie sławił nicości”). Problem bohatera lirycznego polega nie na słabości ludzkiej wiary czy osobistych wątpliwościach Orfeusza, które zgubiły mityczną Eurydykę. Ten Orfeusz po prostu nie wierzy:

> Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
> Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,
> Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
> Jego lira milczała i śnił bez obrony.
> Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć[4].

[4] C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002, s. 8.

Sen występuje tu jako metafora śmierci – Orfeusz widzi sztywną, obojętną Eurydykę i pragnie „zbudzić ją z tego snu". Jego pobyt w podziemiach jest snem-jawą, koszmarem, urzeczywistniającym, według Freuda, niebyłą sytuację, czyli nierzeczywistym spełnieniem marzenia, które też jest snem (synonimem snu). Metaforyczny sen bohaterki odbywa się we śnie podmiotu lirycznego, a gdy jego sen-jawa wreszcie się kończy, zapada on w realny sen-ukojenie, będący jednocześnie metaforą ziemskiego życia-spełnienia:

> Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
> Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
> Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
> Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół.
> I zasnął z policzkiem na rozgrzanej ziemi[5].

Dostojewski w *Śnie śmiesznego człowieka* stworzył alternatywną rzeczywistość. Była ona fikcyjna, ale możliwa, wiarygodna. Miłosz stworzył w swoim śnie (*Orfeusz i Eurydyka*) rzeczywistość mityczną, niemożliwą, ale jakże rzeczywistą. Mityczna sytuacja umiejscowiona w mitycznym Hadesie została zmaterializowana za pomocą bezsprzecznie współczesnych realnych przedmiotów. A że jest to sen, przekonujemy się dopiero, gdy bohater liryczny się budzi. Lisnianska natomiast tworzy rzeczywistość quasi-apokryficzną – możliwą do zaakceptowania przez ludową religijność. Umieszcza ją na granicy snu i jawy w taki sposób, że podmiot liryczny przekracza ją niezauważalnie. Świat snu jest wyraźnie eklektyczny. Starotestamentowa rzeczywistość z jej bohaterami – Ewą, Adamem, Kainem i Ablem miesza się z nowotestamentową i innymi bohaterami – Elżbietą i Marią. Ewa, występująca i tu i tam, jest łącznikiem, spoiwem czasu, swoją obecnością czyni go bezkolizyjnie jednoczesnym. Podmiot liryczny jest współczesną kobietą, starszą panią podróżującą samolotami z torbą podróżną na kółkach i posługującą się laptopem. W snach, które są przedłużeniem jej realnego życia, staje się biblijną Ewą, nie przestając być sobą. Podobny zabieg Lisnianska stosuje w innych swoich utworach. W wierszu *У Яффских ворот* staje się świadomą swej starości Sulamitką, wciąż czekającą na również starego Salomona. W rozmowie z Sandżarem Janyszewem poetka wyjaśnia, na czy to polega: „Видите, я превратила себя в Старую Суламифь. Более того, дальше я пишу: »Зажигаю в песчаной посудине семь свечей...« – так полагается у иудеев, хотя я крещеная. Я полностью вошла в героиню. Вобрала ее в себя: состарила"[6] . Lisnianska

[5] Ibidem, s. 11.
[6] И. Лиснянская, *Я превратила себя в старую Суламифь*, „Новая Юность" 2007, nr 6(81).

adaptuje wybraną postać. Nie tylko przyjmuje jej cechy, ale i nadaje jej swoje. Bycie Ewą jest zmianą jakościową dla podmiotu lirycznego i oznacza bycie bardziej odpowiedzialną (odpowiedzialność jedynego żywego prarodzica), bardziej wrażliwą (z perspektywy Raju nie dało się przewidzieć, do czego będzie zdolny człowiek), bardziej troskliwą i zatroskaną (własne przeszłe szczęście uśpiło jej czujność na przyszłe nieszczęście innych):

Умер Адам на траве луговой,
Сделав меня вековечной вдовой

Мира, где не было войн и потопов,
Газовых камер, кровавых сугробов.

Или сама, окунаясь в сирень,
Я не предвидела будущий день?

Или же, райские нюхая розы,
Я не унюхала страшной угрозы

Взрывов шахидских, кочевничьих бед
В мире, где жил самый первый поэт[7].

Stara Ewa jest wieczną Ewą. Nie tamtą, która była chwilową bohaterką Edenu, lecz taką, która ciągle nią jest. Zostawszy wdową po Adamie, staje się wieczną wdową, samodzielnie niosącą na swoich barkach radości, problemy i cierpienia kilkutysiącletniego istnienia ludzkości. Niezbyt eleganckie w stosunku do kobiety określenie „stara” ma znaczenie symboliczne. Osoba stara jest osobą doświadczoną, mądrą. Natalia Iwanowa, pisząc o wierszach Inny Lisnianskiej, podkreśla: „Старость – время усиленного созерцания, размышления и прекрасной праздности, той, которую Гельдерлин считал условием поэзии”[8].

Cykl wierszy *Сны старой Евы*, który zaliczymy bez wątpienia do poezji funeralnej, formalnie zbliżony jest do klasycznego epicedium (wyraża żal i ból po stracie ukochanej osoby, głosi pochwałę zmarłego, zawiera elementy pocieszenia). Różnica polega na tym, że żal za zmarłą osobę przenosi się częściowo na osobę ten żal wyrażającą, dzieli się tak, jak dzieliły one wspólne życie. Antyczne epicedia okraszone były zwykle licznymi nawiązaniami mitologicznymi, *Сны старой Евы* zawierają wyłącznie odwołania biblijne.

---

[7] И. Лиснянская, *Сны старой Евы*, „Знамя” 2006, nr 10.
[8] Н. Иванова, *Длина дыхания*, [w:] И. Лиснянская, *Эхо*, Москва 2005, s. 629.

Cykl rozpoczyna lament, w którym podmiot liryczny zamyka w swoim bólu cały wszechświat. Pochodzące z niego zjawiska, połączone w nie rozumiejące się pary, symbolizują ból istnienia przeciwieństw, które kiedyś były sobie bliskie (gwiazdy, fale, drzewa). Ból po stracie ukochanej osoby powoduje zdziwienie i niedowierzanie, wyrażone powtarzającym się jak refren słowem „неужели". Ból zrodziło rozstanie (boli, bo coś się skończyło), brak porozumienia wynika z nagłej nieobecności. Podmiot liryczny błaga o jeszcze jedną chwilę, o szansę wyjaśnienia, o ostatnie słowo:

Неужели болит во мне пройденный путь?
Навести меня, выслушай и позабудь[9].

Spełnienie tej prośby możliwe jest tylko we śnie. Śmierć, która przyszła niespodziewanie, pozostawiła pustkę i świadomość wielu niedokończonych spraw, rozmów. Pustkę w duszy podmiotu lirycznego zwielokrotnia pustka otaczających ją przedmiotów – obrączki, palca, trzciny, a te z kolei, wypełniając się żałobnym śpiewem, powielają żal. Statyczność sytuacji mąci proces więdnięcia kwiatów na grobie, naruszający wrażenie tkwienia w wieczności.

Przejście podmiotu lirycznego od rzeczywistości do świata snu następuje tak samo niezauważenie, jak to ma miejsce w realnym śnie. Umowność snu rozszerza możliwości czasoprzestrzenne wierszy (szaro-czarna rzeczywistość staje się kolorowym snem). Radykalnie zmieniona czasoprzestrzeń zmienia stan ducha, nastrój i uczucia lirycznego „ja":

В нежном клевере луг, голубеет слегка водоём.
Нет ни встреч, ни разлук, потому что всегда мы вдвоём[10].

Bohaterowie występujący we śnie nie są nazwani imionami, dopiero pojawienie się myśli o zmartwychwstałym Ablu wyjaśnia, że szczęśliwa para na rajskiej łące to biblijni Adam i Ewa. Inna Lisnianska stwarza we śnie pozór życia, by we śnie spełnić sen-marzenie o dalszym wspólnym życiu z ukochaną osobą, która odeszła w sen-śmierć. Stworzona przez poetkę czasoprzestrzeń snu jest możliwa, ale nieprawdopodobna z punktu widzenia biblijnych realiów, jako że Adam i Ewa opuścili ogród edeński przed pojawieniem się na świecie ich dzieci. Świadomość powrotu do Raju jest we śnie podmiotu lirycznego pewnikiem nie wymagającym uzasadniania – tak jak bez dyskusji godzimy się we śnie na jego konwencję. O ile

[9] И. Лиснянская, *Сны старой Евы...*
[10] Ibidem.

wejście do czasoprzestrzeni snu jest niezauważalne, o tyle wyjście oznacza koniec marzenia:

Будит свет меня резкий, но веки поднять нету сил, -
Ты мне сон свой эдемский под веки земные вложил[11] .

Przebudzenia są dla podmiotu lirycznego bolesne. Rozdarta między dwoma domami czuje, że tak naprawdę nie mieszka nigdzie. Nieszczęście, które ją dotknęło, wypełniło całe jej obecne życie, łącząc przekornie jego oddzielne części:

Беда, а не муза, моя собеседница,
Хотя и мучительница-привередница,
Но в своднице этой есть дикая тайная мощь, -
Смоква, белокопытник, персик и хвощ...[12]

Podmiot liryczny swoje życie na jawie i we śnie odbiera jako splot wrażeń, na które reaguje, ale niekoniecznie w nich uczestniczy. Podwyższona wrażliwość kieruje jej uwagę na barwy, dźwięki, kontrasty. Lisnianska pozwala lirycznemu „ja” na huśtawkę nastrojów, gdyż powoduje to jej podwyższoną spostrzegawczość:

Облачно. Солнце, как рыба серебряная,
Бьётся во влажных сетях.
А на подъёме церквушка трёхбедреная
Вся утопает в акации, как в новостях.

Музыку воздух несёт с парохода прогулочного,
Музыка просит деньжат.
Облачно. Нет настроения сумрачного
Люди поют и танцуют, а воды дрожат[13].

Zwykłe muszelki leżące na brzegu morza zostają ożywione przez pamięć, która potrafi manipulować czasem. Ponieważ wszystko jest względne, muszelki nabierają temporalnego przyspieszenia, akumulując mijający czas („На берег выплюнуты годы – Ракушки дребезжат в горсти”). Wszystko mija, ale pozostawia po sobie ślad. Podmiot zauważa także to, czego nie ma. Pojawiające się i znikające przedmioty i twarze wywołują różne skojarzenia:

Но где-то за пределом мозга
Стоит заржавленный туман,

[11] Ibidem.
[12] Ibidem.
[13] Ibidem.

А в нём по тюрьмам хлебовозка
Развозит сонных горожан[14].

Ewę w jednakowy sposób trapią dramaty globalne, jak wojna, i nieszczęścia własne, jak problem z dziećmi. Jako wieczna matka Kaina i Abla bez końca przeżywa krwawy konflikt między synami. Świadoma tego, co się stało, mimo wszystko próbuje zapobiec nieuniknionemu nieszczęściu. Mając do czynienia z nielinearnym czasem, usiłuje złagodzić to, co się stało:

Ходит прозрачною тенью за Авелем Каин.
В руках его месяц блестит острей, чем секира,
И бедная мать в кровь подливает мирро,
Чтобы и этот грех кем-нибудь был искуплен[15].

Patrząc na Ewę z boku i widząc jej determinację, poetka zapewnia, że bez względu na popełniane błędy i ich konsekwencje, Ewa zachowuje moralność w myśl boskich nakazów. Problem polega jednak na tym, że świat jest taki, a nie inny i bez względu na jej starania takim pozostanie:

Ходим под Богом, а роботы ходят под нами,
А кто из них Авель, кто Каин, понять не дано нам.
В речку стекает кровь, ручей подтекает под камень
Подкорка Эдема в пустыне служит поддоном
Камню и птице, роботам и протонам[16].

Niektóre sny Ewy przypominają najgorsze koszmary. Czując się od dawna martwa, boi się innych rzeczy równie martwych jak ona. Doświadczając jedności czasu, łudzi się drobną radością chwil, których już nie ma:

Страшно мне, потому что я – Ева,
И люблю лишь виденья зари.
Той зари, на которой все живы,
Младший мальчик ещё не убит,
Травы царственны и молчаливы,
Ручеёк-колокольчик звенит,
Лев и голубь сидят возле ивы, -
Только ива и плачет навзрыд”[17].

[14] Ibidem.
[15] Ibidem.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.

Tragedia Ewy polega na jej wszechwiedzy. Doświadczenie, które zdobywała przez tysiąclecia, pozbawiło ją złudzeń. Rozmowa z ofiarną owieczką jest próbą zatrzymania czasu, gdyż naprawić go się już nie da. Podmiot liryczny odczuwa we śnie manipulacje czasu polegające na podróżowaniu w różnych czasowych kierunkach:

Овечка, ещё я не знаю, не знаю,
Что будешь ты заклана!
От устья в исток бытия, дорогая,
Дремотой я загнана[18].

Pozwala jej to zaglądać w inne sny w swoim śnie, ale nie pozwala zapobiegać temu, co zwiastują.

Obraz Adama, jaki Inna Lisnianska tworzy w tym cyklu, różni się od biblijnego. Poetka podkreśla w nim przede wszystkim rolę pierwszego poety – człowieka, który tworzonym przez Boga rzeczom nadawał imiona. Związek Adama i Ewy trwa po jego odejściu poprzez wspólne lub w jakiś sposób łączące ich przedmioty. Są to białe koszule, które nosił, ulubione wybielone prześcieradła, samotne lustra, w których Ewa nie widzi męża, ale dostrzega minione szczęście i wreszcie kamyki, które żydowskim zwyczajem kładzie na jego mogile, śpiewając mu do snu ostatnią kołysankę.

Kiedy poetce udaje się stworzyć wrażenie, że cierpienie starej samotnej Ewy nie ma granic, spotykamy ją w innym czasie i miejscu cierpiącą w inny sposób. Sen przenosi ją do En Karem, gdzie zgodnie z tradycją nowotestamentową spotkały się brzemienne Maria i Elżbieta. Dramat Ewy polega na tym, że wie ona to, czego nie wiedzą o swoich nienarodzonych synach przyszłe matki. Żadna z nich nie widzi koszmarów, które są udziałem Ewy. Podmiot liryczny przy całej swej uniwersalności i wszechstronności jest przede wszystkim zwykłą kobietą, która po ludzku współczuje bardziej, jej zdaniem, skrzywdzonej przez los Elżbiecie.

Inna Lisnianska przeprowadza podmiot przez piekło żałoby, by doprowadzić ją do miejsca, gdzie jej zły czas się zapętlił. Jest to rajskie Drzewo Poznania Dobra i Zła rosnące we współczesnym sadzie i łączące swoimi gałęziami i korzeniami wszelkie dobro i zło. Ewa, czująca odpowiedzialność za wszystko, co się stało, spróbuje przerwać fatum („Я позабыла свои первородные навыки”), wypełniając inaczej swoje rajskie zadanie:

Я притяну к себе ветку рукою левой,
Будто бы яблоко первым грехом не изгрызано
И никогда не была я той самой Евой,
Что за запретное счастье из рая изгнана[19].

[18] Ibidem.
[19] Ibidem.

Stworzony przez Innę Lisnianską w cyklu wierszy *Сны старой Евы* metaforyczny obraz śnionego przez liryczne „ja" snu pozwolił poetce na wyjątkową konsolidację emocji i refleksji dotyczących życia i śmierci. Będący jego podstawą autobiograficzny wątek śmierci męża został wielokrotnie powielony dzięki umieszczeniu go w fikcji przerywanego i powracającego snu podmiotu lirycznego. Ponieważ i sen, i śnienie mogą być interpretowane na wiele sposobów, jak również zaadaptowana postać biblijnej Ewy, Lisnianska stworzyła wielką metaforę alternatywności ludzkiego życia i śmierci, czasu i przestrzeni, wiary i woli.

Резюме

Метафора сна в цикле стихотворений Инны Лиснянской „Сны старой Евы"

Творчество Инны Лиснянской, хотя очень интимное, насыщено универсальными правдами о жизни человека. Лиснянская создала свой поэтический мир, опираясь на очень четкую, прозрачную иерархию ценностей. Все проблемы человечества она сбросила на одного человека – свою лирическую героиню, которая настолько ответственно несет свое бремя, что меняет линейный характер мирового времени.

В цикле восемнадцати тренов лирический субъект в образе стареющей библейской Евы в снах переживает одновременно прошлое и будущее.

Сон метафоричен по своей натуре. Конкретный образ, перенесенный из действительности в сон, теряет в нем свое соединение с контекстом и становится многозначным знаком другого конкретного образа действительности. Созданный Инной Лтснянской в цикле стихотворений *Сны старой Евы* метафорический образ сна позволил поэтессе особо сплотить размышления, касающиеся жизни и смерти.

Summary

The Metaphor of a Dream in the Series of Poems „Dreams of Old Eve" by Inna Lisnianskaya

Inna Lisnianskaya's writings, very private and intimate, often motivated with autobiographical reasons is saturated with universal truth about life. Lisnianskaya has created her poetic world on the basis of very strict and clear hierarchy of values. All of the problems of the mankind the poetess throw on her character who, with a great conscientiousness, carries her burden. The global responsibility she feels makes the linear world stop existing.

In consisting of eighteen poems threnody series Inna Lisnianskaya experiences past and future in the presence by impersonating her character – ageing biblical Eve. The presence constitutes of her dreams.

Dream is metaphorical by its nature. We do not treat pictures from our dreams literally. We analyze and interpret them no matter how real they are. A specific picture transferred from reality to a dream loses its connections with its context and become a polysemantic sign of another specific picture. In this way a dream manifests its metaphorical character.

Metaphorical picture of a dream dreamt by lyrical I, created by Inna Lisnianskaya in the series of poems *Сны старой Евы* (*Dreams of Old Eve*), let the poetess for unique consolidation of emotions and reflections on life and death.

ISSN 1427-549X

Rostysław Kramar
Warszawa

Діячі української культури щодо дискусії орієнталістів та окциденталістів у Греко-католицькій Церкві (1920–1930 рр.)

Предмет даної статті – дискусія в середовищі галицького уніатського духовенства міжвоєнного періоду про вектори модернізації Греко-Католицької Церкви (далі – ГКЦ) та реакція на неї діячів української культури. Дебати священослужителів про те, які саме обрядові форми в епоху нових викликів модерного світу були б більш відповідними для греко-католицької церкви, вийшли за рамки суто церковного обговорення й вилилися у широку суспільну полеміку на тему шляхів цивілізаційного розвитку українського народу.

Дискусії в ГКЦ 1920-х років щодо західних та східних орієнтацій у розвитку внутріцерковного, зокрема й обрядового життя містяться в загальному контексті процесу пристосування Католицької церкви до реалій модерного світу. Широку панораму відносин української ГКЦ та Ватикану на етапі шукання Вселенської Церквою відповідей на виклики модерності представила львівський історик Ліліана Гентош у ґрунтовній монографії *Ватикан і виклики модерності. Східноєвропейська політика Папи Бенедикта XV та українсько-польський конфлікт у Галичині (1914–1923 рр.)*[1]. Зокрема Л. Гентош вважає, що в ідеях, які кристалізувалися у діалозі Ватикану й Галицької митрополії можна вбачати початки екуменічного підходу до відносин між католицизмом і православ'ям. Такі католицькі ієрархи як Галицький митрополит Андрей Шептицький репрезентували відхід від традиційного для Ватикану прозелітного підходу до питань християнського Сходу. Власне митрополитове бачення відносин із православ'ям, його глибоке переконання у тому, що східність-візантійськість ГКЦ є фундаментальною складовою її ідентичності, лягло в основу дискусій, без яких образ українського суспільного життя в міжвоєнній Галичині буде неповним.

[1] Л. Гентош, *Ватикан і виклики модерності. Східноєвропейська політика Папи Бенедикта XV та українсько-польський конфлікт у Галичині (1914–1923 рр.)*, Львів 2006, 456 сс.

Перед Першою світовою на теренах польсько-українського пограниччя, чи то в кордонах Російської, чи то Австро-Угорської імперій, конфесійна приналежність була важливим, а часто й визначальним фактором етнічно-культурної ідентичності і для поляків, і для українців. Воєнні події, що з одного боку здинамізували процес національного самоусвідомлення, а з другого спричинили новий кшталт політичної мапи Європи, загострили польсько-українське протистояння не тільки у політичній площині, а й у конфесійній. Римо-католицька церква у відродженій Польщі, яка мала особливі заслуги в державотворчому процесі й стала впливовим чинником у формуванні державної політики щодо неримокатолицьких меншостей, опинилася перед надскладним завданням – створити модель відносин із найбільшими в країні християнськими конфесіями – православною та греко-католицькою. Складність полягала в тому, що у випадку православ'я над стосунками обох церков тяжіло недавнє минуле, коли привілейована в Російській монархії православна церква виконувала роль слухняного знаряддя русифікації. Православні ж, які раптом із привілейованої більшості стали другорядною меншістю, ставилися до римо-католицької церкви, що однозначно сприймалася як національна польська конфесія, насторожено та з недовірою[2]. Світова війна наклала свій драматичний відбиток і на взаємини двох гілок католицької церкви – римо- та греко-католицької. Перебіг польсько-української війни, заангажованість у міжнаціональний конфлікт духовенства як з одного, так з другого боку, посилили взаємні стереотипи: український про шовіністичний „польський" характер римо-католицької церкви та польський про ворожий польським державним інтересам націоналізм українців греко-католиків.

Каменем спотикання на шляху порозуміння двох католицьких конфесій у повоєнній Польщі стало питання про спосіб проведення неоунійної акції серед православного населення країни, більшість якого становили нащадки навернених на православ'я уніатів. Засади, обрані польським римо-католицьким духовенством для реалізації цієї акції були прямим продовженням політики Ватикану щодо Росії, де у воєнні та перші післявоєнні роки було вчинено спробу поширити католицтво шляхом

[2] Російський дослідник цього періоду в історії православ'я у Польщі пише про зудар двох „традицій" – традиційного страху православних перед католицьким наступом на їхню віру та традиційної недовіри польської влади до православ'я. Див.: Протопресвитер Виталий Боровой, *Польское государство и Православная Церковь в междувоенном периоде на фоне межрелигиозных отношений*, [в:] *Katolicyzm w Rosji i prawosławie w Polsce (XI–XX w.)*, Warszawa 1997, с. 321.

церковної унії. Польська ієрархія зробила ставку на концепцію, яку вона пропонувала Папському престолу застосувати в Росії на противагу ідеям греко-католицького митрополита Андрея Шептицького. Якщо митрополит був глибоко переконаний у потребі створення в лоні католицької церкви російської уніатської, зі своєю ієрархією та всіма церковними структурами, то польське духовенство вважало доцільнішим місіонерську діяльність священиків-біритуалістів, які були б підпорядковані римо-католицькому єпископатові.

Власне такі підходи з другої половини 1920-х застосовуються на польській території, заселеній православними. У рамках неоунійної акції з православ'я в неоунію перейшло близько 20 тисяч вірних. Ключовим моментом специфіки неоунійної акції в міжвоєнній Польщі було збереження у новонаверних громадах „рідного" обряду, тобто російського синодального.

Тлом цієї акції стали дискусії між двома католицькими конфесіями – римо- та греко-католицькою. Залучувані до місійної діяльності на заселених православними теренах (на Підляшші, Холмщині) греко-католицькі духівники з Галичини нерідко наштовхувалися на нерозуміння й опір з боку тамтешніх вірних. Відмінності між східним церковним обрядом у російській синодальній та українській греко-католицькій версіях, мова (чи вимова) Богослужіння та проповіді значили для потенційних католиків значно більше аніж уявляли собі деякі з місіонерів. Труднощі з якими доводилося зустрічатися українським греко-католицьким священикам на місійних для католицької Церкви теренах стали додатковим аргументом на некористь ГКЦ в її стараннях стати в авангарді неоунійної акції. Тож ГКЦ в неоунійній акції була більше другорядним гравцем, аніж її мотором.

Ступінь глибини розчарування саме таким перебігом неоунійною акцією порівнюваний із рівнем амбіцій про „велику місію" УГКЦ на Сході, яку виношувала ієрархія, передусім митрополит А. Шептицький. „Може бути, що є багато католиків, – з гіркотою зазначав у 1931-му в посланні до духовенства Галицький митрополит, – які нічого більше не бажають, як тільки того, щоб ми не були допущені до унійної праці. Багато бажало б нас видіти замкненими в Галичині, зайнятих внутрішніми боротьбами, засудженими на вічну безплідність і нечинними у справах, що відносяться до Вселенської Церкви"[3]. В одному з листів до ватиканського достойника кардинала Сінчеро митрополит Шептицький серед іншого зазначає, що

[3] Цит. за: А. М. Базилевич, *Введення у твори Митрополита Андрея Шептицького*, Toronto 1965, с. В–145.

сподіватися плодів від неоунії, здійснюваної силами римо-католицьких священиків, рівнозначне очікуванню великого релігійного піднесення у Франції з допомогою німецького духовенства[4].

Природно, що закиди греко-католикам як з боку тих православних, які застановлялися над можливістю переходу на католицизм, так і римо-католиків, які визначали напрямни неоунійної програми, у тому, що українські уніати недостатньо східні, чи недостатньо католицькі не могли не спричинити у Східній Галичині дискусії про ідентичність українців-галичан, вірних ГКЦ. Такі дискусії, інспіровані неоунією 1920-х, наклалися на внутрішню полеміку в ГКЦ між прихильниками двох концепцій подальшого розвитку церкви – окцидентальної та орієнтальної. Полеміка між представниками традиційних іще з XIX ст. таборів галицького духовенства набула нового виміру після світової війни. Якщо у довоєнні роки східний вектор найвиразніше артикулювали політично зорієнтовані на російську монархію москвофіли, то в міжвоєнний період москвофільські тенденції в середовищі галицького духовенства істотно послабилися. Брутальна воєнна дійсність, зіткнення з реальним, а не в пропагандистській обгортці, казенним російським православ'ям, зрештою припинення фінансового потоку, що підживлював проросійське духовенство, завдали істотного удару москвофільству в Церкві[5]. Орієнтальний напрямок здомінували представники опції очолюваної Галицьким митрополитом А. Шептицьким, що принципово заперечувала антиокцидентальність притаманну москвофільству.

В літературі з даної проблематики східний, орієнтальний, та західний, окцидентальний, вектори у греко-католицькій церкві прийнято називати візантійським та латинським. Польський історик Станіслав Стемпень, застановляючись над дефініціями окциденталізму і орієнталізму та візантизму і латинства, що іноді використовуються як рівнозначні на окреслення двох тенденцій в греко-католицькій церкві, робить висновок про безпідставність такого ототожнення. За його словами, окциденталізація та орієнталізація – терміни більш загальні аніж візантинізація та латинізація. Якщо перші є цивілізаційними поняттями і в них ідеться про культурні норми, що впливають на духовну сферу життя Церкви, то другі стосуються зовнішніх форм виявів побожності, обрядової специфіки[6] . Погоджуючись із

[4] *Митрополит Андрей Шептицький: життя і діяльність. Церква і церковна єдність. Документи і матеріали 1899–1944*, т. 1, Львів 1995, с. 199.

[5] Винятком була Західна Лемківщина, де плодом традиційних москвофільських тенденцій став перехід близько 20 тис. вірних греко-католиків у православ'я.

[6] S. Stępień, *W poszukiwaniu tożsamości obrządkowej. Bizantyzacja a okcydentalizacja Kościoła greckokatolickiego w okresie międzywojennym*, [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 93–95.

С. Стемпнем щодо дефініції латинізація чи візантинізація на означення процесів спрямованих на „усхіднення" чи „озахіднення" церковного обряду, визнаємо водночас слушність твердження Мирослави Папежинської-Турек про дві течії в міжвоєнних греко-католицьких середовищах, які вона називає орієнтальною та окцидентальною. В основі цих двох течій, вважає М. Папєжинська-Турек, – дві візії історії європейської культури – полілінеарна, що допускала існування культурного та етнічного розмаїття Європи (зокрема й культур сформованих на візантійській традиції) та монолінеарна, що твердила про єдино можливий напрямок культурного розвитку – латинсько-окцидентальний[7].

Оскільки в полеміці між двома таборами духовної та світської греко-католицької інтелігенції нас цікавлять не тільки ті дебати, в яких ішлося про церковний обряд, але й про загальні тенденції в культурі українців Галичини, детерміновані конфесійною специфікою регіону, вважаємо, що в даному контексті терміни „окциденталізм" та „орієнталізм" повніше віддзеркалють спектр проблем порушених у перманентній міжвоєнній дискусії, аніж „візантизм" та „латинство".

Чільними постатями обидвох таборів були найбільш високопоставлені ієрархи ГКЦ. Якщо потребу обрядового та ментального зближення із латинським Заходом обстоювали станіславський і перемиський єпископи відповідно Григорій Хомишин та Йосафат Коциловський, то на необхідності глибшого пізнання греко-католиками своєї східної ідентичності наполягав митрополит А. Шептицький. Варто відзначити, що впливовим ідеологом орієнталізму був львівський священик-теолог, відомий також як публіцист і письменник, Гавриїл Костельник[8]. Обидва табори пропагували свої погляди на шпальтах періодичних видань відповідної орієнтації. Публічною трибуною окциденталістів стала близька до станіславського єпископа львівська газета „Нова Зоря", погляди ж орієнталістів віддзеркалювали газети „Мета" та „Нива". Одні й другі розбудовували мережу громадських

---

[7] M. Papierzyńska-Turek, *Bizantynizm czy łacińskość? Spór o wartości kulturowe w ukraińskiej prasie w Polsce międzywojennej*, „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze", t. 15–16, Warszawa 2003, s. 146.

[8] Гавриїл Костельник (1886–1948) – у літературі здебільшого згадується як іделог східної течії в ГКЦ, чільний діяч Львівського псевдособору 1946 р., де було проголошено ліквідацію Брестської унії. Натомість значно менше уваги приділяєтьсявертається його літературному та літературознавчому доробку. У контексті теми статті варто памятати, що Г. Костельник був родоначальником бачвансько-руської літератури, а його літературнокритична діяльність поклала початок католицькій літературній критиці. Детальніше на цю тему: Л. Вежель, *Філософсько-естетична та журналістська діяльність Гавриїла Костельника у руслі духовних процесів України 1-ї пол. XX ст.*, Київ 2003, 335 сс.

організацій, підтримували ідеологічно близькі існуючі партійні структури (передусім Українське Народно-Демократичне Об'єднання – УНДО), а то й їх творили, як це було у випадку заснування у 1930 році прибічниками окцидентального табору Української Католицької Народної Партії[9].

Варто ще раз зазначити, що на відміну від довоєнного галицького москвофільства, консерватизм якого полягав у тотальному запереченні позитивів окциденталізації Церкви та прагненні зберегти східну ідентичність галицьких „русинів" через злуку з московським православ'ям, консерватизм у версії Шептицького наголошуючи на важливості східних джерел ГКЦ, підкреслював водночас фундаментальне значення її приналежності до Вселенської церкви. Не дивно, що за такого підходу митрополита Андрея Шептицького до питання магістральних шляхів розвитку Церкви відбулося ідейне зближення глави ГКЦ з ідеологом українського консерватизму Вячеславом Липинським[10]. Симптоматично, що ідеї останнього про особливий цивілізаційний шлях українського народу розташованого Провидінням на порубіжжі Окциденту та Орієнту, стали іделогічним підґрунтям для молодої генерації галицьких літераторів з-під крила А. Шептицького, які в міжвоєнний період творили так звану католицьку течію в українській літературі[11].

Дискусія, яка на перший погляд здавалася суто церковною, охопила досить широкі верстви українського населення Східної Галичини, її активними учасниками стали відомі представники інтелігенції. Аби збагнути причини цієї заангажованості громадськості в справи пов'язані з обрядовим життям Церкви, треба брати до уваги специфіку міжвоєнної Галичини, де ГКЦ була найбільшою та найвпливовішою легальною інституцією, що представляла в тогочасній Польщі найчисленнішу національну меншину країни. Характерно, що на початку 1920-х на тлі загальної кризи світських установ та організацій Церква виглядала навіть зміцнілою, її впливи на суспільне життя були значно відчутнішими, аніж

[9] Про участь галицького духовенства в політичному житті міжвоєнної Польщі читай у: М. Москалюк, *Український християнсько-суспільний рух у Галичині (1920–1939 рр.)*, Дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата політичних наук, Київ 1999, 20 сс.

[10] Про контакти та співпрацю В. Липинського з митрополитом А. Шептицьким ще перед Першою світовою зокрема пише краківський історик Б. Ганцаж. Див.: B. Gancarz, *My, szlachta ukraińska... Zarys życia i działalności Wacława Lipińskiego. 1882–1914*, Kraków 2006, s. 121–122, 287–292.

[11] Детальніше автор про це пише у статті: R. Kramar, *Kształtowanie się nurtu katolickiego w literaturze ukraińskiej okresu międzywojennego w kontekście recepcji myśli Wiaczesława Łypyńskiego*, [w:] *Recepcja. Transfer. Przekład*. pod. red. J. Koźbiała, t. 6, Warszawa 2007, s. 107–131.

у передвоєнні роки. Такий стан речей дав підстави лівій критиці твердити про нечувану ще кілька років тому клерикалізацію галицьких українців, зокрема молоді. У 1923 р. в одній із рецензій поет і критик прорадянської орієнтації Василь Бобинський не без роздратування писав про причини й механізми цього явища: „... підростаюча в краю на шкільних лавках молодь, позбавлена в часі війни колишніх провідників з рядів університетського студентства, підпала скоро впливам духовенства, котре розумівши неправильність дотеперішнього методу недоторкання дражливих питань релігії і науки, почало звертати увагу молоді саме на ті проблеми та, освітлюючи їх із свого становища, встигло притягнути на свій бік кращі, думаючі елементи та закріпити свою владу так, що в середній школі та між наймолодшими річниками університетської молоді тепер майже всевладно панує дух „освіченого клерикалізму”[12]. Назагал суспільно-політичне та культурне життя українців Східної Галичини залишалося наскрізь перетканим зв’язками з церквою, а роль духовенства чи вихідців із священичих родин надалі була досить відчутною. Тому-то суперечки навколо догматичних питань виходили за рамки богословських диспутів, а національна інтелігенція вважала свою участь у таких дискусіях справою громадянського обов’язку. Показова тут позиція авторитетного громадського діяча, правника та письменика-прозаїка Андрія Чайковського[13]. Мотивуючи необхідність вираження власної позиції щодо спроби запровадження у ГКЦ целібату, він серед іншого зазначає: „Справа примусового целібату є справою нашої церкви. Церков складається з духовенства і вірних, мирян. Кожний член церкви має обов’язок її підпирати, а в потребі її боронити. Я є членом нашої церкви, сповняю теж той обов’язок і тому забираю в справі примусового целібату голос”[14].

У полеміці орієнталістів та окциденталістів 1920–1930-х можна вказати на кілька подій, що спричинили її посилення, дали поживу для публічних виступів відомих діячів українського громадського життя та культури. Прологом до міжвоєнної дискусії стали суперечки навколо ситуативного введення єпископом Григорієм Хомишиним у 1916-му на території ввіреної

---

[12] В. Бобинський, *Гість із ночі: поезія. Проза. Публіцистика. Література. Критика. Переклади*, Київ 1990, с. 443.

[13] Андрій Чайковський (1857–1935) – адвокат, літератор та літературознавець. Автор популярної свого часу історичної прози, зокрема повістей *За сестрою*, *На уходах*, *Петро Сагайдачний*.

[14] *Жонате чи безженне священство? (У відповідь на брошуру безженного священика „Жонатий клир, а безженство клиру”)*, [в:] А. Чайковський, *Спогади. Листи. Дослідження*, т. 3, Львів 2002, с. 366.

йому станіславської єпархії григоріанського календаря[15]. Запроваджений під час вимушеної відсутності у митрополії А. Шептицького (перебував у російському засланні) григоріанський календар став приводом до бурхливого обговорення серед світської інтелігенції. Здебільшого модернізаційна ініціатива Г. Хомишина викликала негативну реакцію української громадськості, була визнана несвоєчасною та шкідливою. Втім були й інші голоси, як скажімо історика Степана Томашівського, який заявив, що вперта привязаність до „старого стилю" є виявом церковної, культурної та економічної відсталості. Крім того він вважав, що саме юліанський календар „винен" у дистанціюванні чужинців, котрі прибувають на українські землі від національно-культурного життя автохтонного населення.

Проблема реформи календаря не втратила актуальності й у наступні роки, свідченням невгасаючого інтересу до неї був перехід на григоріанський календар у 1930 році греко-католицької парафії у Варшаві, яка і нині, дотримуючись „нового стилю" є нагадуванням про минулі „календарні війни".

На більш ніж гостру критику з боку широких кіл галицько-української громадськості наразилася й інша ініціатива окидентального табора в ГКЦ – спроба запровадження починаючи з 1919 року обов'язкового целібату. Гостра суперечка, що виникла між прихильниками збереження східної традиції, де священикові дозволено одружуватися та адептами целібату з чиєїсь легкої руки відома як „битва о жінки". У літературі з даного питання прийнято вважати, що саме в суперечці навколо питання целібату викристалізувалася специфіка окцидентальної та орієнтальної течій в міжвоєнній дискусії. Знову, як і у випадку введення григоріанського календаря, чільні світські діячі громадського та культурного життя здебільшого оцінили нововведення окциденталістів критично. Як писала у розпалі дискусії популярна газета „Діло", родина священика для українців Галичини – це осередок культури й освіти[16]. У тій же газеті читаємо: „Коли б ми хотіли вірно й вичерпуючо представити заслуги й діяльність жонатого духовенства, то слід би писати історію галицького життя, що найменше історію цілого століття. Та все таки імена, як Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Микола Устіянович, Антін Могильницький, Степан Качала,

[15] Детальніше про це: О. Павлишин, *З історії впровадження григоріянського календаря в церковне життя українців: календарна реформа єпископа Григорія Хомишина*, [в:] *Україна модерна*, Інститут історичних досліджень Львівського національного університету ім. Івана Франка, відп. ред. Я. Грицак, М. Крикун, т. 7, Київ – Львів 2002, с. 7–68.

[16] *В напруженому положенні*, „Діло", субота 14. лютого 1925, nr. 33, с. 1.

Іван Наумович, Данило Танячкевич, Омелян Огоновський, Микола Січинський, Марко Мурава (Лепкий), Олександер Стефанович, Тимофей Бордуляк, Степан Онишкувич, Теодозій Лежогубський, Юрій Кміт, Гавриїл Костельник і багато багато инших світять як промінні зорі на галицькому небозводі"[17].

Ступінь рішучості захищати традиційний уклад серед галицького духовенства віддзеркалює позиція письменника Андрія Чайковського: „Як наші владики не зроблять того, то ми самі візьмемся за діло. Як корабель потопає, то пасажири самі сідають на ратункові човни і відпливають. Ми боронити будемо нашу Церкву, котру ми зробили почасти народною; а коли побачимо, що нічого не вдіємо, то будемо шукати виходу деінде[18]. Важко не погодитись із висновком історика Ришарда Тожецького, який вважав, що визначення „борба о жінки", дане дискусії про целібат, – вульгарне, оскільки насправді йшлося про набагато важливіші питання[19].

Перманентна дискусія між двома таборами стала значно динамічнішою в час найбільшого загострення кризи ідентичності українців греко-католиків, спричененої поглибленням згадуваних вище неоунійних процесів серед православних у Польщі. М. Папєжинська-Турек часові рамки посилення полеміки окреслює роками 1928–1933[20]. Початок цьому новому витокові дискусії поклав Василь Панейко статтею „Наше візантійство" у газеті „Діло" (7 січня 1928 р.). Шукаючи першопричин національної „недолі", він вказує на візантійські витоки християнства в Україні. Мовляв, анархічність, низькі моральні стандарти української духовності виводяться саме з візантійської спадщини. Галичина, вважає він, мала шанс прилучитися до духовної спадщини Риму – моральної та громадянської дисципліни, але тепер опинилася на роздоріжжі. Та за обставин, коли Україну розірвано політичними кордонами й конфесійними межами, вибір будь-якого з можливих шляхів, резюмував у статті публіцист, міг спричинити непередбачувані драматичні наслідки.

Автори низки публікацій, поява яких спричинена резонансним текстом В. Панейка значною мірою зосередилися над дефініюванням поняття „візантизм", визначенням його позитивних і негативних конотацій[21]. У дискусії

---

[17] Ibidem.

[18] В. Кудрик, *Маловідоме з історії греко-католицької церкви*, т. III, Winnipeg, Manitoba 1955, с. 166.

[19] R. Torzecki, *Kwestia ukraińska w Polsce w latach 1923–1929*, Kraków 1989, s. 322.

[20] M. Papierzyńska-Turek, op. cit., c. 147.

[21] Ibidem.

зазвучав голос і найвищих церковних достойників. Ідейні платформи таборів висвітлено у спеціальних пастирських посланнях митрополита Шептицького та єпископа Хомишина, оприлюднених у 1931 році. Пояснюючи у посланні до духовенства „Про обрядові справи" чому треба дбати про чистоту східного обряду, Галицький митрополит наголошує як на ролі обрядовості в справі єдності Церкви, так і на її значенні в справі збереження ідентичності українців греко-католиків: „... нам треба перестати наслідувати, треба нам бути собою, бо лише так зможемо щось Церкві принести, щось для неї зробити"[22]. Кілька місяців опісля появи цитованого послання А. Шептицького[23], станіславський єпископ Г. Хомишин опублікував пастирського листа „Про візантійство" у якому гостро виступив проти східного вектора в ГКЦ. Візантійство у його розумінні – така форма релігійності, де літера превалює над духом, що власне й стало причиною розриву між двома гілками християнства. Плід візантійства, за станіславським єпископом – прогресуюча моральна деградація, що врешті-решт увінчалася більшовизмом. Вказуючи на причини поширення візантійства в Галичині, лідер окциденталістів робить закиди щомісячникові „Нива", провізантійську редакційну політику якого кваліфікує як „бунт", що підігрівався ліберальною пресою за сприяння „деяких львівських священиків"[24]. Тим самим Г. Хомишин натякає на виняткову роль в орієнтальному таборі богослова й публіциста Г. Костельника, який саме в той період був редактором „Ниви". У цьому ж дусі й слова станіславського єпископа адресовані іншому львівському періодичному виданню, що стояло на позиціях орієнталізму – органові Українського Католицького Союзу (християнсько-демократичного напрямку) тижневику „Мета": „Я ніяк не годен зрозуміти, як можуть люди ліберального духа редагувати католицькі часописи. Вони грають тілько комедію. Таким людям ходить о католицизм як о торішній сніг..."[25]. Характерно, що відмежовуючись від просякнутих, як вважає, духом лібералізму католицьких видань, станіславський владика окреслює орієнтальний напрямок як „львівський курс"[26]. Гавриїл Костельник,

---

[22] Цит. за: А. М. Базилевич, *Введення у твори Митрополита Андрея Шептицького*, ibidem.

[23] Послання А. Шептицького *Про обрядові справи* від 13.04.1931 було написане з нагоди єпископської хіронтії Николая Чарнецького, якого призначено Апостольським візитатором для всіх тих католицьких парафій східного обряду у Польщі, що не належали до Галицької Митрополії.

[24] Цит. за: О. Беген, *Між візантійством та латинізацією*, „Патріархат" 2006, nr 1; [online] <www.patriyarkhat.org.ua/ukr/archive/article;191;392/>.

[25] Цит. за: О. Єгрешій, *Єпископ Григорій Хомишин: портрет релігійного і церковно-політичного діяча*, Івано-Франківськ 2006, с. 71.

[26] Ibidem.

якого вважали ідеологом східного напрямку в ГКЦ, полемізуючи з „неокатолицьким політиканством", підкреслював, що українська уніатська церква є установою східного обряду і зі Сходом „мусить залишатися, бо тут наша історія, наше минуле, наша місія, наша будучність"[27].

Дослідники діяльності єпископа Г. Хомишина вважають, що його окцидентально-орієнтофобська позиція спричинена поширенням у Галичині прорадянських настроїв в основі яких була симпатія до політики українізації в УРСР[28]. Станіславський владика вважав, що в разі входження Галичини у якийсь більший державний організм, де домінують православні українці, греко-католики можуть втратити свою власне католицьку ідентичність, або ж узагалі підпасти під впливи атеїзму. Прекрасно усвідомлюючи роль друкованого слова в боротьбі „за душі", Г. Хомишин вкладає чимало зусиль у видання часопису „Нова Зоря" (1926–1939), до редагування якого запрошує відомого публіциста, автора популярної історичної прози, громадсько-політичного та культурного діяча Осипа Назарука. Зазначимо принагідно, що еволюція поглядів О. Назарука, який у лави консервативних католицьких організацій прийшов після двох десятиліть активної діяльності в соціалістичному русі, є яскравою ілюстрацією тенденцій в суспільно-політичному житті міжвоєнної Галичини. Аналогічна історія мала місце й у випадку іншого відомого прихильника окцидентального табора Володимира Охримовича. Цей визначний учений та громадсько-політичний діяч[29], який народившись у священичій родині, упродовж молодості та років зрілості був під впливом соціалістичних ідей, в останні роки життя перейшов до табора католицьких консерватистів. Історію зміни своїх переконань В. Охримович описав у книзі *Чому я навернувся. Прилюдна сповідь* (1926). Своїм авторитетом консервативний напрям „Нової Зорі" підтримав і видатний історик та публіцист, представник державницького напряму в українській історіографії Степан Томашівський[30]. О. Назарук,

---

[27] Л. Вежель, *Філософсько-естетична та журналістська діяльність Гавриїла Костельника у руслі духовних процесів України 1-ї пол. XX ст.*, Київ 2003, с. 313.

[28] О. Єгрешій, op. cit. с. 47, 52.

[29] Володимир Охримович (1870–1931) – адвокат, учений, дійсний член НТШ та голова його Статистичної комісії, член-кореспондент Петербурзької Академії Наук, професор Українского таємного університету у Львові. Замолоду був членом Русько-Української Радикальної Партії, згодом один із засновників Національно-Демократичної Партії, редагував газету „Діло", де впровадив фонетичний правопис. У міжвоєнні роки – в Українській Народній Трудовій Партії, УНДО, з 1928 – член Центрального Комітету зініційованої єпископом Г. Хомишином Української Християнської Організації.

[30] Степан Томашівський (1875–1930) – історик, публіцист і політик, дійсний член НТШ. Учень М. Грушевського, у зрілі роки в своїх історичних дослідженнях перейшов із народницьких позицій на державницькі.

С. Томашівський та В. Охримович на пропозицію Г. Хомишина ввійшли до ЦК католицького об'єднання Українська Християнська Організація (УХО – предтеча Української Католицької Народної Партії), що виникло в опозиції до лінії націонал-демократів (УНДО), котрим Г. Хомишин закидав антирелігійність. Під час не завжди коректної полеміки націонал-демократи звинувачували католицьких консерватистів з-під крила Г. Хомишина в обмеженості й недалекоглядності, навіть назвавши їх якось „купою галицьких плосколобів і крикунів"[31]. Підводячи іделогічну базу під рух окциденталістів, який на межі 1920–1930-х інституціоналізувався, С. Томашівський наголошує на перевагах українського греко-католицизму над зросійщеним православ'ям, твердить, що саме в ГКЦ зберігся справді українській дух[32].

Одним із найпомітніших публіцистів „Нової Зорі" був теоретик української католицької літератури, поет та видавець Олександр Мох[33]. У цій газеті окциденталістів він редагував літературно-мистецьку рубрику. Як зауважує дослідник міжвоєнної католицької літературної критики Володимир Микитюк, бачення Мохом тогочасного літературного процесу було досить одновимірним та категоричним. Догматизм критика очевидний у його визначенні ознак католицького роману, де католицьким може вважатися лише той твір, який написаний католиком, який має католицьке тло та мораль[34]. З таких католицько-ортодоксальних позицій О. Мох оцінює й найцікавіші явища в українській літературі 1920–1930-х, як, скажімо, ранню лірику Павла Тичини ("Тичина відкидає особового Бога, оті сонячні кларнети – те всевиправдовуюче життя, а властиво гонова екзистенція", „вихід з отого провалля соняшних кларнетів один: поворот до єдиного-дійсного Життя: Ісуса Христа, Богочоловіка"), так і вітаїстичну поезію Богдана Ігоря-Антонича. „В *Зеленій Євангелії* Антонича ця »філософія« біологічного вітаїзму находить своє чи не завершення: людина нехай живе свобідно за своїми гонами, найвища ціль стати »людиною життя«. [...]

[31] М. Москалюк, *Взаємовідносини Української християнської організації з УНДО: шлях від співробітництва до конфронтації*, „Вісник Прикарпатського університету. Історія", Івано-Франківськ 2000, nr 3, с. 96.

[32] М. Москалюк, *Державотворча концепція українських християнських суспільників у міжвоєнній Галичині (1920–1939 рр.)*, „Галичина", Івано-Франківськ 2000, nr 4, с. 98–99.

[33] Олександр Мох (1900–1975) – справжні імя та прізвище Орест Петрійчук; публіцист, літературознавець, книговидавець. Організував видавництво „Добра книжка", редагував часопис літераторів католицького напрямку „Поступ" (1920–1930), у 1932–1939 рр. – редактор журналу „Світло й тінь".

[34] В. Микитюк, *Українська католицька критика міжвоєнного двадцятиліття*, [в:] *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne*. 1890–1999, pod red. B. Bakuły, Poznań 2001, s. 27.

Німці називають таку людину життя – людиною гонів (Трібменш). Життєва постава такої людини – всупереч її трубінню про власну силу – наскрізь пасивна: тільки плисти за життям, а не боротися проти гонів, невладнаних”[35]. Такі категорично-безкомпромісні оцінки літературного критика віддзеркалювали католицькі погляди середовища близького до станіславського єпископа. Цікаво, що погоджуючись із О. Мохом в негативній оцінці літературного доробку Володимира Винниченка, Г. Костельник, літературний критик з табору орієнталістів, до ранньої поезії того ж таки Тичини підходив без догматичної ультракатолицької упередженості, аналізуючи тичинівський „кларнетизм” керується передусім естетичними критеріями[36].

Категоричним, услід за Г. Хомишиним, О. Мох був і в оцінці тієї суспільної діяльності, що, як вважали хомишинці, не сповна відповідала вимогам католицького світогляду, хоч, зауважмо, мала підтримку табора орієнталістів. Показова в даному контексті оцінка дана О. Мохом наймасовіший громадській організації українців Галичини „Просвіті”. О. Мох критикує „Просвіту” за неправильне виховання молоді. Мовляв, молоді люди обов’язкові недільні Богослужіння проміняли на зібрання у просвітянських читальнях. Неозброєним оком, зауважує критик, видно як падає рівень релігійності народу, нарікає на те, що українці Галичини мало читають релігійної преси, натомість у передплаті домінує націоналістична[37]. У публіцистиці О. Моха 1930-х виразно прочитується притаманний у ті роки таборові Г. Хомишина комплекс фортеці в облозі. В одній із статтей, де аналізує політичну ситуацію в Галичині у європейському контексті (наступ тоталітаризму), публіцист звертається до греко-католицького духовенства із закликом: „Гать будуйте, кріпку і високу! Щоб ця повінь злоби і вас не залила! Щоб не змела з землі нашу греко-католицьку Церкву!”[38]. Як виявилося всього через кілька літ після написання цитованої статті, католицький публіцист мав рацію. Власне трагічні події 1940-х, які так пророчо передбачав О. Мох, перервали одну з найцікавіших дискусій, що хвилювали українську громадськість Галичини міжвоєнного двадцятиліття. Як влучно висловився один із дослідників „Сталін помирив” окциденталістів з орієнталістами.

---

[35] О. Мох, *Провалля соняшних кларнетів*, [в:] *Олександр Мох (Араміс). Книжки і люди. Друга серія.* Укр-ке вид-во „Добра книжка”, т. 148, Toronto 1953, с. 61, 63.

[36] Л. Вежель, op. cit., с. 280–291.

[37] *Самоосвітні видавництва. Які в нас є, що вони варті та що з них вибрати. Поради для самоосвітників, бібліотекарів та читачів подав Олександр Мох*, „Добра Книжка”, т. 124, Львів 1938, 53 сс.

[38] О. Мох (Араміс), *Як ширити добру пресу*, [в:] *На фронті української книжки*, Видавничий інститут „Добра книжка”, т. 122, Львів 1937, с. 13.

Підсумовуючи цей короткий екскурс у дискусію між окцидентальним і орієнтальним табором у греко-католицьких середовищах міжвоєнного періоду, зазначимо, що попри негативні моменти, такі як виникнення ще однієї лінії поділу серед галицького українства, вона мала й позитивні сторони. Суперечка про вектори розвитку ГКЦ пожвавила інтелектуальні шукання ряду відомих діячів науки та культури на тему цивілізаційного вибору українського народу.

Парадоксально, та пропонований частиною духовенства окцидентальний напрямок розвитку ГКЦ екстраполюючись на дискусії церковних і світських інтелектуалів щодо головних напрямних української культури, набував ознак концептуального заперечення модернізаційних процесів, тоді як, здавалося б, консервативна орієнтальна течія пропонувала оригінальну концепцію модернізації як Церкви, так і національної культури.

З відродженням наприкінці 1980-х УГКЦ в Україні призабуті дискусії окциденталістів та орієнталістів знову актуалізувалися. Досвід міжвоєнного періоду, напрацювання іделогів обидвох таборів у нинішній українській полеміці щодо шляхів, яким повинні розвиватися українські Церква та держава буде вельми корисним.

Streszczenie

Działacze kultury ukraińskiej wobec dyskusji orientalistów i okcydentalistów w Cerkwi greckokatolickiej (lata 1920–1930)

Przedmiotem artykułu jest dyskusja w środowiskach galicyjskiego unickiego duchowieństwa w okresie międzywojennym o kierunkach rozwoju Cerkwi greckokatolickiej – orientalnym i okcydentalnym. Debaty o tym, jakie obrzędowe formy w epoce nowych wyzwań modernizującego się świata byłyby bardziej odpowiednie dla Cerkwi, wyszły poza ramy *stricte* cerkiewnej dyskusji i przekształciły się w szeroką społeczną polemikę na temat kierunków cywilizacyjnego rozwoju narodu ukraińskiego.

Summary

Ukrainian cultural activist activists discussion about orientalism and oxydentalism in Greek Catholic Church (1920–1930th)

The theme of this article is the discussion about Greek Catholic Church tendency of the development in Galician uniate priests' surrounding such as orientalism and oxydentalism. Spiritual debates were about the ritual forms in epoch of the new challenge of the modernizing world; which of them would be more suitable for the Church. They transformed to the wide discussion about the civilizing development of the Ukraine by means of the scientists and cultural activists.

ISSN 1427-549X

Jan Sobczak
Olsztyn

Modyfikacja polityki rosyjskiej wobec Polski i Polaków w czasie pierwszej wojny światowej (na podstawie dziennika Gieorgija Michajłowskiego)

W granicach imperium carskiego znajdowała się największa i najważniejsza część ziem objętych polskimi aspiracjami narodowymi. Zamieszkiwała te ziemie największa liczba Polaków; była to więc część, „której los decyduje o losie całej ojczyzny" – pisał w swoim czasie Roman Dmowski w broszurze *Nasz patriotyzm*[1]. Czy rzeczywiście, jak twierdzi się dość powszechnie w historiografii polskiej, Polacy nigdy w dobie zaborów i niewoli narodowej nie mieli co liczyć na żadne istotne i trwałe ustępstwa władz rosyjskich w ważnych sprawach narodowych?

Pozostające pod władaniem Petersburga ziemie I Rzeczypospolitej były dużo gęściej zaludnione i bardziej rozwinięte w porównaniu z właściwymi terytoriami rosyjskimi, poza kilkoma miastami. Życie gospodarcze było tu zdecydowanie bardziej intensywne, co pociągało za sobą większe korzyści finansowe Rosji niż z innych terytoriów imperium. Armia rosyjska w okresie pokoju rekrutowała z dawnych ziem polskich 200–250 tys. ludzi. Znaczenie Królestwa Polskiego rosło oczywiście w warunkach wojennych[2]. Coroczny pobór rekrutów w 1904 r. wynosił ok. 10% w stosunku do całego imperium (41 711 osób na ogólną liczbę 447 402 rekrutów z terenu całej Rosji)[3].

Miejsce sprawy polskiej w polityce rosyjskiej, zwłaszcza w czasie pierwszej wojny światowej i w pierwszych latach powojennych, było już przedmiotem wielu rozważań, aczkolwiek wciąż trudno uznać je za w pełni zbadane i wyjaśnione[4]. Tu

---

[1] R. Dmowski, *Nasz patriotyzm*, Berlin 1893, s. 4.

[2] Zob. A. Dobroński, *Potencjał militarno-gospodarczy Królestwa Polskiego 1907–1914*, Warszawa 1976.

[3] P. Orzechowski, *Polacy na wojnę rosyjsko-japońską (pobór, mobilizacja, liczba walczących, polegli)*, „Nasze Historie". Rocznik Koła Naukowego Historyków IH UAM, t. 4(1999), s. 67; T. Radziwinowicz, *Polacy w armii rosyjskiej (1874–1914)*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości", t. 30 (1988).

[4] Z nowszej literatury wystarczy chociażby wskazać następujące monografie: W. Toporowicz, *Sprawa polska w polityce rosyjskiej*, *1914–1917*, Warszawa 1973, s. 411; I. Spustek, *Sprawa polska w polityce rosyjskiej w czasie I wojny światowej*, [w:] *Problem polsko-niemiecki w traktacie*

i ówdzie w polskich publikacjach napotykamy luźne wzmianki o dyplomacie rosyjskim Gieorgiju (Jerzym) N. Michajłowskim (1890–1921?), uczestniczącym z ramienia MSZ w różnych komisjach i komitetach do spraw polskich, powoływanych przez rosyjskie instytucje państwowe[5] . Nikt bodajże spośród polskich autorów nie wykorzystał, bo i nie mógł tego uczynić z powodu niedostępnych wtedy, zamkniętych za przysłowiowymi siedmioma pieczęciami, notatek osobistych tegoż Michajłowskiego z lat 1914–1920. Materiały te zostały opublikowane dopiero pod koniec 1993 r. w dwóch tomach w starannie redagowanej serii *Rosja w pamiętnikach dyplomatów* przez renomowaną oficynę moskiewską *Mieżdunarodnyje otnoszenija* (Stosunki Międzynarodowe)[6]. Na interesujących i wielce wartościowych notatkach Michajłowskiego pragnę oprzeć swoje wywody i tej bardzo konkretnej sprawie poświęcić niniejszy przyczynek do bogatej literatury przedmiotu[7].

Podzielone ze względu na treść na trzy części – okres caratu, Rządu Tymczasowego i ruchu białogwardyjskiego – cztery opasłe woluminy tych notatek, zachowanych głównie w postaci maszynopisu z odręcznymi poprawkami autora, wydane zostały w 1993 r. bez jakiejkolwiek modyfikacji oryginalnego układu wewnętrznego i bez zmian w tekście. Wydawnictwo wprowadziło jedynie własne podtytuły na marginesach, co znakomicie ułatwia lekturę i orientację w bogatej problemowo treści. Edycję zatytułowaną, jeśliby tytuł rosyjski przełożyć na polski: *Notatki. Z historii rosyjskiego resortu spraw zagranicznych, 1914–1920*, poprzedza krótka

---

wersalskim, pod red. J. Pajewskiego, Poznań 1963, s. 115–142; idem, *Stosunek rosyjskiej opinii publicznej do sprawy polskiej*, [w:] ibidem, s. 143–155; L. Bazylow, *Oficjalna Rosja wobec sprawy polskiej w ostatnim roku egzystencji caratu*, [w:] *Polska – Niemcy – Europa*, Poznań 1977, s. 317–325; *Historia dyplomacji polskiej*, t. III: *1795–1918*, pod red. L. Bazylowa, Warszawa 1982, s. 800–937; A. Czubiński, *Dzieje najnowsze Polski*, t. I: *Do roku 1945*, Poznań 1994; idem, *Walka o granice wschodnie Polski w latach 1918–1921*, Opole 1993; M. Wrzosek, *Wojny o granice Polski Odrodzonej 1918–1921*, Warszawa 1992; W. Roszkowski, *Historia Polski 1914–1990*, Warszawa 1991; J. Pajewski, *Odrodzenie państwa polskiego 1914–1918*, Warszawa 1978; T. Piszczkowski, *Odbudowanie Polski 1914–1921. Historia i polityka*, Londyn 1969, s. 342; A. Juzwenko, *Polska a biała Rosja (od listopada 1918 do kwietnia 1920 r.)*, Wrocław 1973. Z innych opracowań zwraca przede wszystkim uwagę wartościowe erudycyjne studium A. Achmatowicza, na które powołuję się w niniejszym tekście: *Sprawa polska w polityce rosyjskiej w okresie wielkiej wojny*, „Wiadomości Historyczne" 1982, nr 3, s. 202–248; nr 5, s. 371–399; nr 6, s. 469–500, wydane obecnie w formie zwartej i rozszerzonej pt. *Polityka Rosji w kwestii polskiej w pierwszym roku Wielkiej Wojny 1914–1915*, Warszawa 2003, ss. 403. Zob. także I. Spustek, *Sprawa Polski w polityce Rosji w roku 1916*, [w:] *Najnowsze Dzieje Polski. Materiały i studia z okresu 1914–1939*, t. II, Warszawa 1959, s. 5–34.

[5] Zob. np. W. Toporowicz, op. cit., s. 301, 334, 337–338.

[6] G.N. Michajłowskij, *Zapiski. Iz istorii rossijskogo wnieszniego politiczeskogo wiedomstwa, 1914–1920*, kn. 1: *awgust 1914-oktjabr' 1917 g.*, kn. 2: *oktjabr' 1917 g.-nojabr' 1920 g.*, Moskwa 1993, ss. 520+688.

[7] Niniejszy tekst był publikowany wcześniej w zbliżonej wersji. Zob. J. Sobczak, *Rosyjskie ścieżki Klio. Wybór szkiców i esejów historycznych oraz fragmentów Dziennika Autora wydany z okazji Jego 75. rocznicy urodzin*, Pułtusk – Warszawa 2007, s. 207–221.

przedmowa współczesnego dyplomaty rosyjskiego amb. W. Piłatowa i wstęp historyczny Andrieja Jermońskiego.

Notatki opisują na gorąco burzliwą epokę w życiu zarówno samego Michajłowskiego, jak i instytucji, w której pracował i której mało znane aspekty działalności omawia, tzn. trzy lata służby dyplomatycznej w aparacie Ministerstwa Spraw Zagranicznych przy Piewczeskim moście w Petersburgu (od sierpnia 1914 do marca 1917 r.), kilka miesięcy w tymże Ministerstwie po obaleniu caratu za czasów Rządu Tymczasowego, następnie pełne napięcia tygodnie przejmowania tego resortu przez Lwa Trockiego i komisarzy bolszewickich po 7 listopada (25 października) 1917 r. i znów prawie trzy lata nerwowej, niepozbawionej wewnętrznej rozterki pracy w dyplomacji ruchu białogwardyjskiego u gen. Antona Denikina (1872–1947) w Rostowie n. Donem i Taganrogu oraz u barona Piotra Wrangla (1878–1928) w Sewastopolu, w ich kancelariach dyplomatycznych i misjach w Konstantynopolu, Paryżu, Londynie, Rzymie i Waszyngtonie. Michajłowski opisuje więc sześć trudnych i historycznych zarazem lat upadku starej i narodzin nowej Rosji, blasków i cieni codziennej egzystencji rosyjskiego Paryża i rosyjskiego Londynu.

Wszystko to zostało spisane na gorąco lub wkrótce potem, w każdym bądź razie przed 1921 r., w notatkach osobistych wprawdzie, ale sporządzanych z wyraźną myślą o historii, młodego dyplomaty, 24-letniego na początku narracji, a 30-letniego w jej końcu. *Notatki* przez wiele lat skrywały zbiory praskiego tzw. Rosyjskiego Zagranicznego Archiwum Historycznego, tworzonego wysiłkiem emigrantów rosyjskich, a w 1946 r. przejętego w całości przez radziecką służbę archiwalną. Przechowywane były następnie w moskiewskim Centralnym Archiwum Państwowym Rewolucji Październikowej (CGAOR), a obecnie stanowią część Archiwum Polityki Zagranicznej Cesarstwa Rosyjskiego MSZ Federacji Rosyjskiej. Emocjonalnego zabarwienia dodaje tym *Notatkom* dramat losu samego autora, okoliczność, iż tak wnikliwy i błyskotliwy obserwator rosyjskiej i międzynarodowej sceny politycznej przepadł bez wieści wkrótce po wyemigrowaniu z Rosji do Francji razem z niedobitkami armii Wrangla, po swym zerwaniu z rosyjską służbą dyplomatyczną i po zakończeniu tych zapisów. Ślad po nim urywa się nagle w Paryżu już w 1921 r. i żadnych informacji o jego późniejszych losach do tej pory nie udało się, niestety, odnaleźć.

Kilka więc słów o autorze. Prawnik z wykształcenia, a dyplomata z zawodu, był synem pisarza rosyjskiego Mikołaja S. Garina-Michajłowskiego (1852–1906), autora trylogii autobiograficznej *Gimnazjaliści*, *Studenci* i *Inżynierowie*, poświęconej losom inteligencji rosyjskiej i wywodzącego się z rdzennej szlachty. Ojcem chrzestnym Michajłowskiego seniora był sam cesarz Mikołaj I (1796–1855). No-

tabene ojciec autora mylony jest we wstępie Jermońskiego z Mikołajem K. Michajłowskim (1842–1904), teoretykiem liberalnego narodnictwa rosyjskiego i wydawcą pisma „Russkoje Bogatstwo". Krewnymi autora, protegującymi go zresztą na początku kariery dyplomatycznej, byli m.in. Mikołaj W. Czarykow (1855–1930) – były przedstawiciel dyplomatyczny przy Stolicy Apostolskiej i wiceminister spraw zagranicznych, a następnie ambasador rosyjski w tureckim Konstantynopolu, J. P. Bachmietiew (1848–1928) i Borys A. Bachmietiew – posłowie rosyjscy w Waszyngtonie. Mimo tych powiązań rodzinnych autor pierwotnie wcale nie zamierzał pracować w dyplomacji i gdyby nie wybuchła wojna światowa, zrobiłby prawdopodobnie błyskotliwą karierę naukową. Po ukończeniu z wyróżnieniem w 1911 r. wydziału prawa na Uniwersytecie Petersburskim przygotowywał się bowiem do roli profesora na katedrze prawa międzynarodowego, został też niebawem delegowany za granicę w celu zapoznania się z literaturą i badaniami naukowymi nad problemami i praktyką stosowania prawa morskiego.

Sierpień 1914 r. zastał go w Paryżu, skąd po krótkim pobycie w Londynie powrócił w pośpiechu do Petersburga, gdzie jako uznany specjalista prawa międzynarodowego został namówiony do podjęcia pracy w MSZ w dziale radców i konsulów prawnych. Wiedza, zdolności, a z pewnością i koneksje sprawiły, że szybko wspiął się po szczeblach hierarchii urzędniczej, zostając wkrótce naczelnikiem wydziału prawa międzynarodowego i konsultantem prawnym MSZ. Pełnił też wiele innych odpowiedzialnych funkcji, od samego początku zajmując się szerokim kręgiem problemów, co młodemu dyplomacie dało rozległe pole widzenia i pozwoliło zebrać wyjątkowo bogaty i różnorodny materiał dotyczący najważniejszych wydarzeń państwowych. Uczestniczył też w pracach różnych komisji międzyresortowych przygotowujących projekty dla Rady Ministrów i innych centralnych urzędów państwowych, pisał nierzadko teksty dla samego ministra i jego zastępców, uczestniczył w przygotowaniu konferencji międzysojuszniczych z dyplomatami pozostałych państw Ententy oraz w rozmaitych naradach poufnych, na których roztrząsano kluczowe problemy ówczesnej nie tylko zagranicznej (np. sprawa cieśnin), ale i wewnętrznej polityki cesarstwa i decyzji Mikołaja II (1868–1918) – w kwestiach polskiej, litewskiej, żydowskiej, niemieckiej, stosunku do ruchu słowiańskiego itp. Spotykał się i współpracował, dobrze poznając osobowość, zalety i wady charakteru, z ostatnimi carskimi ministrami spraw zagranicznych – Sergiuszem D. Sazonowem (1860–1927), Borysem W. Stürmerem (1848–1917) i Nikołajem M. Pokrowskim (1865–1930) oraz ich następcami w Rządzie Tymczasowym i ruchu białogwardyjskim – Michaiłem I. Tereszczenką (1866–1956), Pawłem N. Milukowem (1859–1943), Wasylem A. Makłakowem (1869–1957) i Piotrem B. Struwe (1870–1944). W latach wojny domowej miał okazję obser-

wować plejadę generałów i polityków, zarówno rosyjskich – „białych" i „czerwonych", jak i zagranicznych. Poznał jednym słowem i opisał nieomal wszystkich głównych bohaterów rozgrywającego się na jego oczach rosyjskiego dramatu.

Wyostrzone spojrzenie, wspaniała pamięć, uwaga przywiązywana do szczegółu – cechy tak cenne dziś dla historyka, jak również nierzadko ironiczne, a może nawet złośliwe, ale zawsze celne i wyborne pióro przekształcają *Notatki* Michajłowskiego w prawdziwy epos rosyjskiego losu czasów wojny i dwóch rewolucji, przynoszą głęboką i przekonywającą analizę obyczajów politycznych i bytu inteligenckich warstw ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego. To książka godna zainteresowania także literaturoznawcy interesującego się życiem duchowym społeczeństwa rosyjskiego. Jakżeż to inna, szczera i zasługująca na zaufanie czytelnika opowieść o realiach, w porównaniu np. z opisującymi z grubsza te same sprawy, a przynajmniej tę samą epokę, przetłumaczonymi w 1957 r. wspomnieniami konformistycznego wobec władz radzieckich dyplomaty rosyjskiego hr. Aleksieja A. Ignatjewa (1877–1945)[8].

Edycja *Notatek* przynosi wyjątkowo dużo wiedzy o dziejach Rosji, jej powiązaniach międzynarodowych i problemach wewnętrznych, zwłaszcza narodowościowych, a także na temat historii dyplomacji rosyjskiej: struktury MSZ, funkcjonowania jego departamentów i wydziałów, obsady personalnej, organizacji pracy i stosunków ze zwierzchnią władzą monarszą, techniki przygotowania i przeprowadzenia różnych przedsięwzięć i posunięć dyplomatycznych Rosji, okoliczności powstawania wielu dobrze znanych aktów dyplomatycznych. Wspomnienia Michajłowskiego to swoista, szczera, częstokroć pełna bólu spowiedź rosyjskiego inteligenta, patrioty patrzącego z konieczności bezradnie na upadek swej wielkiej ojczyzny, w pełni wiarygodne i uczciwe świadectwo nie tylko obserwatora, ale i aktywnego uczestnika wydarzeń, które swą wagą i dramatyzmem wpisały się na pierwsze stronice historii powszechnej.

Antybolszewickie i – jak niedawno byśmy to określali – antyradzieckie w swej generalnej wymowie *Notatki* zawierają także dużo ostrej i gorzkiej w odczuciu samego autora krytyki czołowych postaci bliskiego mu politycznie obozu „białej" Rosji. Małostkowość, sobiepaństwo, krótkowzroczność polityczna i ograniczone horyzonty carskich i białogwardyjskich generałów oraz ministrów skłaniają autora narracji do gorzkiego wyznania, że „był z ruchem białych, dopóty toczył on walkę z bolszewikami krwią, ale nie zamierza podążać z nim, gdy krew zamieniana jest błotem"[9] .

---

[8] A.A. Ignatjew, *Piat'diesiat' let w stroju*, t. 1–2, Moskwa 1959, ss. 559+455; idem, *Pięćdziesiąt lat w szeregu*, t. 1–2, Warszawa 1957, s. 649+498.

[9] G.M. Michajłowskij, op. cit., kn. 2, s. 676.

W odróżnieniu od wielu ówczesnych inteligentów rosyjskich – marzycieli i buntujących się reformatorów, czasem konspiratorów antycarskich – autor reprezentuje dobrze nam znany z powieści Bolesława Prusa (1847–1912) i rodzimej epoki pracy organicznej, rzadziej natomiast dostrzegany w inteligencji rosyjskiej typ porządnego urzędnika, człowieka pracowitego, zajętego przede wszystkim pracą konstruktywną, choćby nawet wyrażaną w małych, nieznacznych dokonaniach. Jest bowiem przeciwnikiem wszelkich ekstremizmów, bliższym tołstojowskiemu Lewinowi, czechowowskiemu Astrowowi czy też pasternakowskiemu doktorowi Żywago. Wyraźnie niechętny carowi, monarchistom i carskiej biurokracji, typowy człowiek centrum, politycznie może był najbliższy rosyjskim kadetom, ale i od nich odepchnęła go ich krótkowzroczność polityczna, programowe dążenie do podziału i federalizacji Rosji oraz kardynalne błędy. Dodaje to tym bardziej jego wyznaniom cech autentyzmu, potęguje zdroworozsądkową wiarygodność jego opisu.

Wydaje się, że najbardziej odkrywcze są uwagi Michajłowskiego na temat słabości ruchu białogwardyjskiego, przyczyn jego klęski, wśród których niemałą rolę odgrywały w jego przekonaniu monarchistyczne zaślepienie, korupcja, pijaństwo i zadufanie, przejęte z tradycji dawnej biurokracji carskiej oraz w stopniu nie mniejszym... naiwna wiara w zachodnich sojuszników.

Czytelnika polskiego najbardziej wszakże zainteresują w *Notatkach* zajmujące dużo miejsca sprawy polskie. Michajłowski spogląda na nie i ocenia je oczywiście z rosyjskiego punktu widzenia. Przyznaje się wprawdzie do swego odległego polskiego pochodzenia, a jego przeciwnicy w rosyjskim MSZ z obozu najbardziej zajadłych polakożerców wymawiali nawet złośliwie jego nazwisko na polską modłę: „Michałowski", ale w swym oglądzie spraw polskich reprezentuje konsekwentnie interesy państwowej racji stanu. Jest równocześnie zwolennikiem opartego na trwałych podstawach pojednania polsko-rosyjskiego, gdyż raziła go niezręczność i ograniczoność polityki rosyjskiej w sprawach polskich. Polonica zajmują w *Notatkach* sporo miejsca. Autor jeszcze za panowania Mikołaja II opracowywał pod kierunkiem min. Sazonowa projekt autonomii, jaka miała być nadana Polsce po spodziewanym zwycięskim dla Rosji zakończeniu toczącej się wojny. Uczestniczył następnie z ramienia kierownictwa MSZ w pracach Komisji Likwidacyjnej ds. Królestwa Polskiego utworzonej przez Rząd Tymczasowy pod prezesurą Aleksandra Lednickiego (1866–1934) i właśnie z tej roli jest w istocie znany polskim historykom. Zajmował się także sprawami polskimi w latach 1918–1920 – na tyle oczywiście, na ile zmuszone były nimi zajmować się rządy białogwardyjskie i ich kancelarie dyplomatyczne.

Notatki dostarczają cennych naukowo informacji pochodzących niejako z wnętrza MSZ i rzucają nowe światło na wiele aspektów sprawy polskiej w Rosji

i stosunku do niej różnych nurtów i osobistości rosyjskiego życia politycznego zarówno przed, jak i po 1917 r. To w sumie trudne do przecenienia źródło historyczne pozwalające wiele spraw poznać lepiej, głębiej, a i niejedno przekonanie sprostować. Przyjrzyjmy się więc temu bliżej, ale oczywiście tylko o tyle, na ile informacje oraz oceny autora wychodzą poza krąg spraw znanych z literatury przedmiotu.

Przede wszystkim, co nie jest bez znaczenia, poznajemy atmosferę polityczną dominującą w samym MSZ. Sprawa polska, traktowana przed 1914 r. formalnie jako kwestia polityki wewnętrznej podlegająca jurysdykcji Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, przekształciła się po wybuchu wojny w niezmiernie ważną kwestię polityki zagranicznej, związanej z całokształtem stosunków Rosji z jej sojusznikami w obozie Ententy – Francją i Anglią, z którymi zresztą najważniejsze posunięcia i wydawane deklaracje w sprawach polskich były konsultowane, ba, ogłaszane częstokroć pod ich mniej lub bardziej wyraźnym naciskiem. Był to bowiem istotny element przyszłych negocjacji pokojowych i ustaleń powojennych na temat granic w Europie, oczywiście w wypadku zakładanego zwycięstwa państw Ententy. Owo umiędzynarodowienie sprawy polskiej, aczkolwiek oficjalnie przez Rosję nie uznawane, nakazywało jednakże inicjatywę w tych sprawach przejmować resortowi spraw zagranicznych, a w praktyce działowi prawnemu i konsultacji prawnej, w którym bezpośrednio pracował i którego funkcjonowanie znał najlepiej i opisał najbardziej szczegółowo właśnie autor *Notatek*. W całym rosyjskim korpusie dyplomatycznym zwracało przede wszystkim uwagę panoszenie się Niemców, często zrusyfikowanych, wywodzących się głównie ze szlachty inflanckiej, oddanych od pokoleń rosyjskiej służbie państwowej i wcale niekoniecznie proniemieckich w czasie wojny. Niemniej dla spraw polskich zjawisko to z pewnością nie było korzystne, tym bardziej że także i wśród wielu pracujących tam rdzennych Rosjan nastroje germanofilskie były bardzo silne (t. 1, s. 54–55 i inne). Urząd przy Piewczewskim moście na Mojce nazywano nierzadko nawet „ministerstwem cudzoziemskich nazwisk" (s. 45). Prawie wcale nie było natomiast wśród urzędników MSZ prawdziwych Polaków, katolików, a nastrojony wyraźnie antypolsko (co mu nie przeszkodziło później być w Warszawie przedstawicielem dyplomatycznym Denikina i Wrangla) bezpośredni zwierzchnik autora, Wasyl M. Gorłow, indagował go wprost na temat jego polskich powiązań i z podejrzliwością pytał, czy nie podtrzymuje też kontaktów z petersburską Polonią (s. 62).

Pod względem merytorycznym pierwszym problemem, na który *Notatki* Michajłowskiego rzucają nowe światło, jest sprawa okoliczności towarzyszących ukazaniu się wyjściowej rosyjskiej deklaracji wojennej w sprawach polskich – odezwy Wodza Naczelnego armii rosyjskiej, wielkiego księcia Mikołaja Mikoła-

jewicza *Do Polaków!* z 14(1) sierpnia 1914 r. Autorstwo tej odezwy przypisywane jest na ogół – w ślad za informacją ambasadora francuskiego w Piotrogradzie Maurice'a Paleoloque (1859–1944) – księciu Grzegorzowi N. Trubeckiemu (1873–1930), ówczesnemu szefowi II Wydziału Politycznego MSZ (bliskowschodniego, tzn. wtedy bałkańskiego), a wkrótce potem posłowi rosyjskiemu w Serbii, który opracował ją w myśl dyrektyw Sazonowa.

Sazonow we wrześniu 1910 r. został ministrem spraw zagranicznych po Aleksandrze Izwolskim. Może mniej utalentowany niż poprzednik, był jednak bardziej niż on konsekwentnym zwolennikiem trójporozumienia i współpracy z Ententą, uczulonym na zagrożenie niemieckie i po wybuchu pierwszej wojny światowej zasłynął jako gorący i dalekowzroczny rzecznik nowego kursu politycznego wobec nabierającej coraz większej aktualności sprawy polskiej. Działania wojenne toczyły się na ziemiach polskich i Sazonow uwiadamiał politykom rosyjskim, iż nad wyraz konieczne jest pozyskanie sympatii Polaków, co z kolei jest niemożliwe bez pewnych ustępstw na ich rzecz i bez kompromisu z polskimi aspiracjami narodowymi.

Potwierdzając tę informację o roli Sazonowa w ogłoszeniu odezwy w. ks. Mikołaja Mikołajewicza, Michajłowski rozszerza ją jednak o jeszcze jedno, wcale dla tej sprawy nie drugorzędne nazwisko, a mianowicie ówczesnego szefa działu konsultacji prawnej MSZ a późniejszego dyrektora II Departamentu, zaś po marcu 1917 r. nawet wiceministra tego resortu (za czasów Milukowa) – barona Borysa E. Noldego (1876–1948). „Jedną z pierwszych spraw o dużym znaczeniu międzynarodowym – pisze Michajłowskij – z którą wypadło mi zapoznać się od razu po rozpoczęciu pracy w Ministerstwie, była polska. Od pierwszych chwil wojny, kiedy życie wysunęło ją, sprawa polska była przekazana działowi konsultacyjno-prawnemu MSZ, nie z racji jej związku z prawem międzynarodowym, a po prostu dlatego, że Sazonow bardziej ufał wiedzy i zdolnościom Noldego niż Szyllinga[10], chociaż naturalnie sprawa polska jako dotycząca Europy powinna być prowadzona zgodnie z podziałem kompetencji przez kancelarię ministra (I Wydział Polityczny). Nolde, książę G.N. Trubeckoj i Sazonow – oto trzy osoby, które ułożyły tekst znanej odezwy w.ks. Mikołaja Mikołajewicza jako Wodza Naczelnego armii rosyjskiej do Polaków z l sierpnia 1914 r." (s. 57).

Pośrednio z zacytowanego fragmentu, a bezpośrednio z szerszego kontekstu *Notatek* wywnioskować można, iż jakiś związek z opracowywaniem projektu tej odezwy, a przynajmniej z przygotowaniem wstępnych do niej materiałów, musiał mieć również i sam autor. Projekt, jak stwierdza wyraźnie Michajłowski (s. 98),

[10] Mawrikij (Maurycy) Fabianowicz Schilling był w latach 1914–1916 naczelnikiem kancelarii ministra spraw zagranicznych Sazonowa a zarazem naczelnikiem I Wydziału Politycznego MSZ, zajmującego się sprawami Europy i USA.

był konsultowany z sojusznikami, czyli Anglią i Francją i nawiązywał w istocie do dawnej myśli Aleksandra I. Godne uwagi jest to, że rządowi rosyjskiemu wypadło uchwycić lejce w odniesieniu do sprawy polskiej w miejscu, w którym one wypadły mu z rąk przed stu laty na kongresie wiedeńskim (s. 57).

Przed wypracowaniem tej odezwy Nolde zaprosił do siebie Aleksandra Lednickiego, chciał bowiem poznać lepiej nastroje społeczności polskiej. Można więc przypuszczać, iż z Lednickim była w jakimś stopniu konsultowana idea przewodnia odezwy. Autor, zresztą podobnie jak i jego zwierzchnik Nolde (wspomniany wcześniej Gorłow był zastępcą Noldego), nie był najlepszego zdania o Lednickim. Sam Michajłowski poznał go bliżej już później z racji współpracy w Komisji Likwidacyjnej. Nolde odnosił się do Lednickiego sceptycznie jako do człowieka, któremu Polacy nie dowierzają, upatrując w nim nadmiernego oportunistę w stosunkach z władzami rosyjskimi. Tę nie w pełni sprawiedliwą opinię o Lednickim podziela całkowicie autor, dodając z pewnym wyprzedzeniem swych późniejszych spostrzeżeń: „Następnie mogłem się także przekonać o bardzo kiepskiej znajomości Lednickiego wszystkiego tego, co dotyczyło historii i współczesnych aspektów sprawy polskiej, a niektórzy z jego kolegów ze strony polskiej stawiali całą Komisję w sytuacji bez wyjścia z powodu swego dziecinnego podejścia do spraw państwowych" (s. 57–58).

Powracając do okoliczności związanych z samym ogłoszeniem odezwy Michajłowski wyjaśnia, dlaczego zdecydowano się wówczas na mniej wiążącą formę deklaracji intencji Wodza Naczelnego, a nie na manifest samego cara. Oprócz znanych motywów, w tym głównie niewłaściwego z punktu widzenia prestiżu władzy carskiej bezpośredniego zwracania się do Polaków z Niemiec i Austro-Węgier jako „przyszłych poddanych", zwłaszcza gdy nie nastąpiło wyzwolenie zaborów niemieckiego i austriackiego, jako istotny element podnosi on to, że proklamowanie w imię przyszłego zjednoczenia ziem polskich potrzeby aneksji przez Rosję części Niemiec i Austro-Węgier byłoby sprzeczne z obronnym charakterem tej wojny, co było przecież przewodnim przesłaniem manifestu carskiego ogłoszonego w momencie przystąpienia Rosji do wojny. „Przejawiała się w tym – notuje dalej Michajłowski – i niewiara w ostateczne zwycięstwo nad wrogiem, zauważalna nie tylko w podejściu do sprawy polskiej. Zaważyło ponadto oprócz wszystkiego innego przejęte z dziedzictwa państwa moskiewskiego tradycyjne uprzedzenie do Polaków biurokracji petersburskiej. Musiały być użyte cała energia i temperament Sazonowa, ażeby wyrwać u monarchy zgodę na odezwę Mikołaja Mikołajewicza. N. A. Makłakow, ówczesny minister spraw wewnętrznych, otwarcie dawał upust swemu niezadowoleniu z powodu owego niespodziewanego zwrotu w sprawie polskiej. O Sazonowie mówił, że on Sazonow ani jednej prowincji

jeszcze nie zdobył, a już jedenaście guberni (Królestwa Polskiego) oddał. Zdaniem wiadomych kręgów biurokracji petersburskiej odbudowa Polski, chociaż i pod berłem rosyjskim, oznacza oddanie wrogom Rosji – Polakom – Królestwa Polskiego" (s. 58–59).

Dalej opisuje już Michajłowski znane nam z literatury[11] kontrdziałanie podjęte przez antypolsko nastrojonych ministrów rosyjskich – spraw wewnętrznych Mikołaja A. Makłakowa (1871–1918), sprawiedliwości Iwana G. Szczegłowitowa (1861–1918) i kierującego pod nieobecność chorego Lwa A. Kasso (1865–1915) Ministerstwem Oświaty barona wicem. Michaiła A. Taube (1869–1961), którzy „przekazali carowi poufną notatkę w sprawie polskiej, szczegółowo omawiając w niej wszystkie argumenty przeciwko idei odrodzenia zjednoczonej Polski, nawet i pod wodzą cara rosyjskiego. Nalegali na wycofanie się w jakiejś formie przy pierwszej lepszej sposobności z obietnic zawartych w odezwie w.ks. Mikołaja Mikołajewicza i powróceniu do »tradycyjnej« polityki rosyjskiej, tj. do idei rozbioru Polski" (s. 59). Notatka ta nie miała wprawdzie praktycznych konsekwencji, poprzednie decyzje „uroczyście objawione całemu światu" nie zostały anulowane, ale polityka rządu rosyjskiego odtąd pozostała „rozdwojona: po linii MSZ była to nowa era odbudowy zjednoczonej Polski, a po linii MSW realizowano poprzednią politykę nieufności i podejrzliwości (wobec Polaków) z niewątpliwą ukrytą intencją utrzymania poprzedniego podziału Polski". I chociaż Sazonow we wszystkich swych kontaktach dyplomatycznych z zagranicą przedstawiał „słowiańskie rozwiązanie sprawy polskiej" jako jedyny zamiar rządu rosyjskiego, to Makłakow ze swej strony nie zrobił niczego, by przystąpić do praktycznego urzeczywistniania owej „nowej ery" i – jak już wiemy skądinąd – odezwa przez cały długi rok służyła tylko na użytek polityki zagranicznej. Wszelkie interwencje w Piotrogrodzie amb. Paleoloque na rzecz sprawy polskiej Makłakow i Taube sprytnie wykorzystywali, aby w oczach cara przedstawić Sazonowa jako rzecznika fałszywych i podstępnych zamysłów „sojuszników", podnoszących sprawę polską jakoby jedynie po to, by osłabić pozycję Rosji w Europie i oderwać od Cesarstwa z takim trudem zdobyte i utrzymane Królestwo Polskie (s. 60).

Nie bez znaczenia były tu marzenia reakcyjnych kręgów rosyjskich o przywrócenie po zakończeniu wojny „przyjaznych i dobrosąsiedzkich" stosunków tak z Niemcami, jak i z Austro-Węgrami (tamże). Nawet w najbliższym kręgu Michajłowskiego, wśród współpracowników działu konsultacji prawnej, nie było jednomyślności w sprawie polskiej. Jeśli Nolde był w istocie współautorem „nowej ery" w polityce rosyjskiej wobec Polski (złe języki zarzucały mu nawet, iż „inspiruje"

[11] Zob. np. A. Achmatowicz, *Sprawa polska w polityce rosyjskiej*..., s. 203–211; W. Toporowicz, op. cit., s. 104–106.

Sazonowa w korzystnym dla Polaków kierunku), to już zastępca Noldego, a bezpośredni zwierzchnik autora – Gorłow reprezentował diametralnie przeciwny punkt widzenia. Posiadał on zresztą majątek w Królestwie ze skonfiskowanych po 1863 r. dóbr polskich i był poniekąd także materialnie zainteresowany w zachowaniu tego obszaru przez Rosję.

Gorłow wywodził się z rodziny byłego warszawskiego oberpolicmajstra, zaczął swą karierę urzędniczą w kancelarii generał-gubernatora warszawskiego, gdzie przeszedł dobrze nam znaną z wielu innych biografii przysyłanych do Królestwa antypolsko nastrojonych carskich urzędników szkołę „rosyjskiej polonofobii". O odezwie w.k. Mikołaja Mikołajewicza mówił z nieukrywaną wściekłością. Była ona dla niego albo „czczą obietnicą" w przypadku niepomyślnego dla Rosji zakończenia wojny albo wprost „oszustwem", bo w przypadku zwycięstwa Rosji nie może być mowy o niepodległości Polski. „Rosja nie może pozwolić sobie – mówił Gorłow – na zbytek posiadania pod samym swoim nosem takiego potencjalnego wroga jak Polska" (s. 61). A to, że kraj ten jakoby nieuchronnie musi stać się wrogiem Rosji, wynikało według Gorłowa z charakteru Polaków, z ich narodowej skłonności do nieliczenia się z realiami, z zarozumialstwa itp. Jego zdaniem niepodległa Polska wysunie też niezwłocznie kwestię „ziem zabranych", zgłosi swe pretensje do Ukrainy i w ogóle będzie się domagać przywrócenia granic sprzed 1772 r. Wbrew dość silnie rozpowszechnionym wówczas w Rosji obawom, iż na ziemiach polskich na tyłach wojsk rosyjskich wybuchnie nowe antyrosyjskie powstanie narodowe (liczył też na nie, jak wiemy, Józef Piłsudski), Gorłow w rozmowach z Michajłowskim odrzucał taką możliwość, gdyż Polacy zbyt dobrze pamiętają gorzką lekcję klęski powstania styczniowego. Jeśli zaś chodzi o rzeczywiście mające miejsce w pierwszych tygodniach wojny przejawy sympatii części społeczeństwa polskiego do armii rosyjskiej, to wywołane one były – przekonywał Gorłow – nie tyle odezwą sierpniową wielkiego księcia, ile raczej, z czym zresztą zgodzić się można, reakcją na ujawnione bestialstwa wojsk niemieckich na zajętych przez nie terenach Polski.

Antypolskie nastroje Gorłowa nie miały jednak większego znaczenia praktycznego w samym MSZ, ponieważ Nolde nie dopuszczał go do polskiego dossier „bliżej, niż na odległość wystrzału armatniego" (s. 62). Jeśli więc Michajłowski opisuje jego poglądy, to tylko dlatego, że ilustrowały one – jak zapewnia – nastroje wcale niemałej części rosyjskiego środowiska urzędniczego. Nieufność jednak do Gorłowa ze strony kierownictwa MSZ była tak wielka, iż Sazonow, nie chciał go w żadnym wypadku puścić na upragnione przezeń stanowisko pierwszego sekretarza ambasady rosyjskiej w Paryżu. Tym bardziej więc zdziwił się Michajłowski, iż takiego właśnie człowieka ten sam Sazonow, ale już w imieniu Denikina,

wysłał w 1919 r. jako głównego przedstawiciela dyplomatycznego południowej Rosji do Warszawy (s. 189). Dodać tu od razu warto, że tak zdecydowanie przeciwstawiający się Gorłowowi, a sprzyjający Polakom Nolde stał się później zaciętym germanofilem (s. 150).

Z *Notatek* Michajłowskiego wynika też jasno, iż sprawę polską rząd rosyjski traktował jako integralną część sprawy ogólniejszej – słowiańskiej: „wysunąwszy odbudowę Polski jako jeden z celów wojny, rząd nie ukrywał swoich zamiarów wyzwolenia i innych Słowian" (s. 65).

Nowego przyśpieszenia sprawie konkretyzacji zajmowanego wobec Polski stanowiska dodały rządowi rosyjskiemu otrzymywane systematycznie informacje o przygotowywanym przez państwa centralne proklamowaniu niepodległości zajętych latem 1915 r. przez ich wojska ziem zaboru rosyjskiego. Chodziło tu, jak nietrudno się domyśleć, o przygotowania do ogłoszenia Aktu 5 listopada 1916 r. i proklamowania przez obydwu cesarzy – Wilhelma II i Franciszka Józefa I – tzw. Królestwa Polskiego. „W związku z wiadomymi sojusznikom planami niemieckimi ogłoszenia niepodległości rosyjskiej części Polski – czytamy w Notatkach – stało się z dyplomatycznego punktu widzenia niezbędne uciec się do jakiegokolwiek deklaratywnego aktu politycznego, który winien wykazać, iż sojusznicy, a w szczególności Rosja, prawdziwie zamierzają urządzić los Polski zgodnie z życzeniem jej ludności" (s. 107). Tłumaczy to genezę znanej deklaracji premiera Iwana L. Goremykina (1829–1917), wygłoszonej l sierpnia (19 lipca) 1915 r. na otwarciu sesji IV Dumy Państwowej, iż obietnice ww. odezwy z 14 sierpnia 1914 r. są wyrazem woli samego cara i obowiązują Rosję, a zatem zapowiedź autonomii Polski nie jest frazesem propagandowym, że cała ta sprawa jest „ostatecznie i nieodwołalnie zdecydowana"[12].

W rosyjskiej Radzie Ministrów trwała wokół tej sprawy, jak czytamy w *Notatkach*, zacięta walka. Znani ze swojej polonofobii Makłakow i Szczegłowitow nie dawali za wygraną i wszelkimi siłami sprzeciwiali się najmniejszym zmianom *status quo*. Tylko Sazonow, najlepiej znający oczekiwania sojuszników i stan polskich zabiegów dyplomatycznych u rządów Ententy, nalegał uporczywie na wydanie bardziej zobowiązujących deklaracji rosyjskich. „Oczywiście – pisze Michajłowski – i on nie dopuszczał myśli o zupełnym oderwaniu się Polski od Rosji, ale domagał się, by rząd rosyjski właśnie teraz, w tak krytycznym momencie toczącej się wojny, proklamował zasadę pełnej nieingerencji Rosji w życie wewnętrzne Polski. Uważane tak długo za buntownicze w odniesieniu do Polski słowo »autonomia« powinno zostać wreszcie, według najgłębszego przekonania Sazonowa, wypowiedziane przez rząd rosyjski" (s. 108).

[12] Zob. A. Achmatowicz, op. cit., s. 218 i 371.

Walka ta trwała w Radzie Ministrów prawie rok, a komplikowało ją niezdecydowanie samego premiera Goremykina. Odwlekał on, jak mógł, rozstrzygnięcie sprawy, ale zbliżająca się druga rocznica wybuchu wojny zmuszała rząd do wystąpienia w Dumie z oficjalną deklaracją, w której już nie sposób było pominąć sprawę polską. Sazonow zdecydował się wówczas na środek ostateczny, tzn. zwrócił się osobiście do Mikołaja II ze skargą na Goremykina i przytoczył raporty rosyjskich agentów o intensywnych przygotowaniach Berlina do proklamowania niepodległości Królestwa Polskiego. Czasu Michajłowski nie uściśla, ale miało to miejsce prawdopodobnie w czerwcu 1915 r. – wtedy to bowiem trwały najbardziej intensywne narady w sprawach polskich, m.in. z petersburskimi działaczami Komitetu Narodowego Polskiego, a w lipcu cesarz udzielił kolejnej audiencji hr. Zygmuntowi Wielopolskiemu (1863–1919). Wydarzeń tych Michajłowski nie opisuje, być może nawet i nie był o nich poinformowany, ale za to podkreśla dalej, że skarga Sazonowa wywarła odpowiednie wrażenie na Mikołaju i zażądał on od swego premiera wyjaśnień. Przebieg samej rozmowy cara z Sazonowem nie został opisany i nie jest znany poza ogólną charakterystyką całego cyklu rozmów tego ministra z carem w sprawach polskich zawartą we wspomnieniach Sazonowa[13]. Stanowcza interwencja ministra spraw zagranicznych okazała się skuteczna i w deklaracji Goremykina rzeczywiście padło sakramentalne słowo „autonomia" w odniesieniu do Królestwa Polskiego i całej przyszłej „zjednoczonej Polski". Była to deklaracja już wszakże mocno spóźniona. Zapowiedź autonomii, wypowiedziana stanowczo i sprecyzowana konkretnie wcześniej, już na początku wojny, wywołałaby z pewnością większe wrażenie, natomiast w połowie 1915 r., gdy ziemie polskie znalazły się faktycznie poza granicami Rosji, potraktowana została przez polityków polskich nieufnie i była już stanowczo niewystarczająca. Podobnie odebrano deklarację Goremykina we Francji i Anglii. Jak pisze Michajłowski, obecny na posiedzeniu Dumy l sierpnia, nawet tam wypadła „blado" (s. 108). Praktycznie owo taktyczne zwycięstwo Sazonowa poderwało jeszcze bardziej jego nadszarpniętą już reputację w kołach dworskich i przyśpieszyło dymisję.

Spadek prestiżu Sazonowa i jego izolacja w kołach rządzących zbiegły się w czasie – zdaniem Michajłowskiego – ze wzrostem wpływów Rasputina na bieg spraw państwowych (s. 147). Dymisja nie nastąpiła naturalnie od razu. Sazonow pozostawał jeszcze przez jakiś czas ministrem spraw zagranicznych, kierując m.in. przygotowaniem bardziej szczegółowego kształtu owej zapowiedzianej autonomii Polski. Projekt przygotowanego pod auspicjami Sazonowa manifestu carskiego w sprawach polskich i konstytucji dla Polski szedł dość daleko, zakładając ustanowienie polsko-rosyjskiej unii realnej, przypominającej nieco słynną unię lubelską między Polską a Litwą. Odrzucono naturalnie alternatywny program całkowitej

[13] Zob. S.D. Sazonow, *Wospominanija,* Moskwa 1991, s. 368–396.

niepodległości, ale i forsowane przez koła konserwatywne i nacjonalistyczne ograniczenie się tylko do samorządu prowincjonalnego. W kołach rosyjskich istniała, jak pisze Michajłowski, świadomość sceptycyzmu, żywionego przez polskich przywódców narodowych do obietnic rosyjskich (s. 159–160), tym bardziej że nie pozostawała tajemnicą nieufność do Sazonowa w Petersburgu. Niewiele pomagały zabiegi czynione z polecenia Sazonowa przez rosyjskich dyplomatów w Paryżu w celu przekonania działaczy polskich o szczerości rosyjskich zamiarów.

Wkrótce Austro-Węgry i Niemcy oficjalnie już ogłosiły swoje zamiary wobec Polski. Strona rosyjska musiała się spieszyć. Rozumiejący dobrze szczególne wymogi tej sytuacji Sazonow polecił urzędnikom w MSZ przygotować doraźnie, przynajmniej zanim zatwierdzone zostaną przez cara odpowiednie akty prawne, cyrkularne pismo Ministerstwa w sprawach polskich i rozesłał je do rosyjskich placówek dyplomatycznych. Michajłowski szczegółowo opisuje treść tego cyrkularza i samo powstanie tego dokumentu, napisanego ostatecznie (po odrzuceniu wcześniejszych niezadowalających projektów) znów przez Noldego. Według tej instrukcji cesarz rosyjski miał być znów, jak Aleksander I po kongresie wiedeńskim, królem Polski i głównym ogniwem nierozerwalnej unii realnej Rosji i Polski. Zasięg postulowanej autonomii miał być bardzo szeroki: własne polskie instytucje ustawodawcze, własny budżet przy pełnym ograniczonym udziale w budżecie ogólnopaństwowym, pełna swoboda w zakresie ojczystego języka, oświaty, wiary, ograniczona tylko prawami zagwarantowanymi dla Rosjan mieszkających w Polsce (s. 163). W istocie była to w odczuciu Michajłowskiego orientacja na utworzenie federacji polsko-rosyjskiej. Milczeniem pomijano tylko drażliwą sprawę granicy między autonomiczną Polską a resztą Cesarstwa. Używano określenia „polska konstytucja", choć samo słowo „konstytucja" nie było miłe wtedy dla oficjalnego Petersburga. Instrukcja ta jednak nie została nigdy zaaprobowana przez Radę Ministrów, a nawet nie była przez nią rozpatrywana (s. 164).

Tocząca się w tym czasie w łonie rządu rosyjskiego walka między Sazonowem i Goremykinem, a później Borysem Stürmerem (1848–1917) jako premierem (a także nowym ministrem spraw zagranicznych) jest na ogół znana i wystarczająco wyjaśniona w literaturze[14] . *Notatki* nie wnoszą tu nic istotnego. Zwraca wprawdzie uwagę bardzo poważne potraktowanie zarówno przez samego Michajłowskiego, jak i przez jego kolegów z MSZ szeroko rozpowszechnianych wtedy pogłosek o kwestionowanych obecnie przez historyków rosyjskich przygotowaniach kół dworskich w końcu 1916 r. do zawarcia separatystycznego pokoju z Niemcami (s. 196 i dalsze).

Sprawami polskimi w rosyjskim MSZ w ostatnich miesiącach caratu zajmowali się jak dawniej Szylling i Nolde, doradzał zaś głównie Michajłowski ze swoim

[14] A. Achmatowicz, op. cit., s. 371–399.

działem radców prawnych i w niewielkim stopniu także Michaił G. Prikłoński, kierujący w ministerstwie wydzielonym Biurem Słowiańskim. Poglądy tego ostatniego były w ogóle dość anachroniczne. Majaczył o przejściu Czech, którymi głównie się zajmował, na prawosławie i przekształceniu ich w monarchię pod berłem jednego z Romanowów – w.ks. Dymitra Pawłowicza (1891–1942), którego zamierzano ożenić z jedną z córek Mikołaja II – według Michajłowskiego z Tatianą (1897–1918). Dymitr pozostawał kandydatem do tronu czeskiego oczywiście tylko do momentu swego udziału w zabójstwie Rasputina. Źródłem wszystkiego zła w świecie słowiańskim był dla Prikłońskiego katolicyzm, który skłócił Polskę z Rosją i doprowadził do rozbiorów. Ewentualność unii polsko-czeskiej odrzucał on kategorycznie jako sprzeczną z racjami czeskiej polityki zagranicznej, z natury swej rusofilskiej. Warto nadmienić, iż w kierowniczych kołach MSZ oceniano gubernatorstwo lwowskie itp. z lat 1914–1915 jako zupełnie nieudany galicyjski epizod w polityce rosyjskiej.

Ciekawy jest opis szczegółowych okoliczności dymisji Sazonowa, u genezy której leżały także (choć nie jedynie) jego radykalne projekty w sprawie polskiej (s. 174–182). „Niezadługo przedtem – pisze Michajłowskij – żadnych oznak takiej gwałtownej niełaski Sazonowa w kręgach do wszystkiego przyzwyczajonej biurokracji petersburskiej nie było. Nawet na odwrót, najwyższe pozwolenie na możliwość skorzystania przez Sazonowa z krótkiego urlopu było przez wszystkich uznane za umocnienie jego pozycji na dworze, a ostatnia audiencja u cesarza była bardzo serdeczna" (s. 175). Następcy Sazonowa u steru dyplomacji rosyjskiej – Stürmer, którego nominacja w tym samym czasie i na premiera, i na ministra spraw zagranicznych, choć z dyplomacją nie miał on dotąd absolutnie do czynienia, wywarła „oszałamiające" wrażenie (s. 176) i następnie Mikołaj Pokrowski – nie przejawiali już większej aktywności w sprawie polskiej i nie odważyli się wystąpić z nowymi projektami. Formalnie obowiązywała MSZ sazonowowska jeszcze instrukcja cyrkularna dla przedstawicielstw zagranicznych, coraz bardziej dezaktualizująca się w nowej sytuacji, bowiem jak donoszono w raportach ambasad rosyjskich z Paryża, Londynu, Waszyngtonu i Rzymu sojusznicze państwa Ententy wyraźnie zaczęły się już skłaniać ku potrzebie uznania pełnej niepodległości Polski. Oficjalna Rosja stała jednak nadal na stanowisku autonomii Polski wewnątrz Cesarstwa Rosyjskiego. Co więcej, nawet owa instrukcja, która nie wysuwała przecież postulatu niepodległości, wydała się Stürmerowi idącą zbyt daleko „w ustępstwach wobec polskiego szowinizmu". Nie zdecydował się jednak jej wycofać. Co się zaś tyczy Pokrowskiego, to – jak pisze Michajłowski: „nie żywił upodobania do spraw polskich i jako obszarnik guberni kowieńskiej miał na ten temat specjalne poglądy, mało przyjazne dla Polaków". Zdaniem autora *Notatek* dopiero rewolucja lutowa ruszyła sprawę polską z martwego punktu.

Резюме

Модификация русской политики в отношении Польши и поляков во время Первой Мировой войны (на основании Георгия Михайловского)

Основание статьи составляют личные заметки (1914–1920 гг.) русского дипломата Георгия Н. Михайловского (1890–1921), опубликованные в 1993 г. в двух томах в серии *Россия в воспоминаниях дипломатов.* Автор заметок участвовал от имени МИДА в разных комиссиях и комитетах посвященных польским вопросам и созданных русскими государственными учреждениями. По горячим следам, он описывает три года (с августа 1914 до марта 1917 г.) своей дипломатической работы в аппарате царского МИДА Певчевского моста в Петербурге, а также несколько месяцев того же Министерства после свержения царизма за времен Временного Правительства, затем принятие этого ведомства Львом Троцким и большевистскими комиссарами после 7-ого ноября (25 октября) 1917 г . и снова почти три года нервной, нелишённой уже внутреннего сомнения, активности в дипломатии белогвардейского движения - у ген. Антона Деникина в Ростове-на-Дону и Таганроге и у барона Петра Врангля в Севастополе. Георгий Н. Михайловский участвовал в миссиях в Константинополь, Париж, Лондон, Рим и Вашингтон. Кроме того, встречался и сотрудничал с последними царскими министрами иностранных дел – с Сергеем Дмитриевичем Сазоновым, Борисом Владимировичем Штюрмером и Николаем Покровским, а также с их наследниками во Временном Правительстве и белогвардейском движении – Михаилом Ивановичем Терещенко, Павлом Николаевичем Милюковым, Василием Алексеевичем Маклаковым, Петром Бернгардовичем Струве. Автор описал почти всех главных героев состоявшейся на его глазах русской драмы.

Статья сосредоточивается на польских проблемах этого очень интересного и ценного исторического источника, обращая особенное внимание на отношение меняющихся властей русского государства к польскому вопросу.

Summary

Modification of the Russia's policy towards Poland and Poles during World War I (Based on Georgy Michajlovskij's diary)

Russian diplomat Georgy N. Michajlowskij's personal notes recorded in the years 1914–1920, and published in two volumes in 1993 in the series: *Russia in Diplomats' Memories,* have been the main base to write this article. Being a worker of state ap-paratus of the Ministry of Foreign Affairs at Pievcheskij Bridge in Petersburg, Michajlowskij took part in a hard activity of the Russian diplomacy during the very hot events of the World War I and revolution times. He witnessed the fall of tcharism, short period of the Provisional Government's govern, but after Bolshevik upheaval on October 7, 1917 he faced the very full of tension weeks when his department was taken over by Lev Trockij and communist commissars. He obviously was forced to leave the Office. Having joined the White Guard movement in 1917, he worked during the next three years' time as a diplomat at Gen. Anton lvanovich Denikin in Rostov-on-Don and Taganrog as well at Gen. baron Pyotr Wrangel in Sevastopol. He participated in many White Guard diplomatic missions to Constantinople, Paris, London, Romę and Washington where he frequently met and cooperated with the last three Tsarist ministers of foreign affairs – Sergey Dmitriyevich Sazonov, Boris W. Sturmer, Nikolai M. Pokrovskij and then, among others, with Michail I. Tereszczenko, Pavel N. Milukov, Wasyl A. Maklakow and Peter B. Struwe who became the successors and leaders of the former Russia's policy realised then by the Provisional Government and by the White Guard movement as well. So, he had the unique opportunity to describe almost all main figures of the Russian political and social drama which action was setting itself before his eyes.

The artide is focusing on some Polish motifs, too. Generally, they are based on Michajlowskij's writings which can be regarded as very interesting and valuable historical sources, relevant to the Polish question of the time, particularly when their author used to act on behalf of the Russian Ministry of Foreign Affairs in different commissions and committees that had been appointed to resolve the Polish question. One should pay the special attention to changeable attitudes towards the Polish question expressed by different Russian authorities.

ISSN 1427-549X

Natalia Pietkiewicz
Warszawa

Franka i Wiryneja. Madame Bovary inspiracją portretów kobiecych w literaturze wybranych epok

Skandalizująca w swoim czasie i nowatorska w formie i treści powieść Flauberta doczekała się licznych studiów. Dzieło piętnujące wpływ literatury romantycznej na czytelnika analizowano m.in. jako przykład realizmu nowoczesnego i wiodącej roli autora w kreacji wizji rzeczywistości[1], ze względu na relację narrator-autor-czytelnik, z podkreśleniem wpływu statusu społecznego odbiorcy w chwili lektury utworu[2], a także pod kątem recepcji socjo-psychologicznego zjawiska „bowaryzmu" w innych dziełach literackich. Jeden z krytyków wskazał też na możliwość wielokrotnych odczytywań tej powieści, tłumacząc, że taka lektura jest uwarunkowana czasem historycznym, w jakim żyje odbiorca (także krytyk literacki)[3]. Wspominał zarazem praktykę poszukiwania w utworach odległych chronologicznie od siebie podobieństw i kontynuacji Flaubertowskiego wzorca. Inny znów badacz, studiując postać głównej bohaterki w zestawieniu z jej polskim odpowiednikiem, zaznaczył nietypowość literackiego wizerunku kobiety tego typu w powieści realistycznej[4].

Ujęcia te podsunęły autorce niniejszego artykułu pomysł analizy porównawczej dwóch tekstów, wzorowanych na arcydziele Flauberta, w kontekście toposu Madame Bovary. Należą one do dwóch kręgów kulturowych: polskiego i rosyjsko-radzieckiego. Pierwszym z nich jest powieść Elizy Orzeszkowej pt. *Cham* z 1887 r., drugim natomiast – utwór Lidii Sejfulliny pt. *Wiryneja* z 1924 r. Utwory te, choć z pozoru odległe w czasie i sposobie myślenia, podejmują dialog z powie-

---

[1] Zob. m. in.: E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przełożył i przedmową opatrzył Z. Babicki, przedmowa do drugiego wydania M. P. Markowski, Warszawa 2004, rozdz. XVIII: *W Hotelu de la Mole*, s. 463–472.

[2] Zob. J.-P. Sartre, *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, wybrał W. Sadkowski, przełożył J. Waczków, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, rozdz. *Odczytywanie pani Bovary*, s. 306–324.

[3] Zob. ibidem, s. 306–307.

[4] M. Głowiński, *Cham, czyli Pani Bovary nad brzegami Niemna*, [w:] *„Lalka" i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, pod red. J. Bachórza i M. Głowińskiego, Instytut Badań Literackich PAN, seria: „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej", t. 75, Warszawa 1992, s. 136.

ścią francuskiego pisarza. Przejawia się on m.in. w dążeniach autorów, aby zebrać i przeanalizować materiał „wzięty z życia". Sam Flaubert klimat *Pani Bovary* zaczerpnął z własnych doświadczeń okresu dzieciństwa i młodości na prowincji w pobliżu Rouen, gdzie spędził trzydzieści lat[5]. Orzeszkowa osnuła fabułę swej powieści na kanwie historii konkretnego małżeństwa ze wsi Ponizany na Białorusi[6]. Podstawą faktograficzną opowieści *Wiryneja* pióra radzieckiej pisarki były historie dwóch kobiet z ludu: babki autorki – chłopki tatarskiego pochodzenia oraz woźnej – młodej Sybiraczki zmuszonej do utrzymywania rodziny. Z tą ostatnią Sejfullina zetknęła się podczas swojej pracy w szkole[7].

We wspomnianych tekstach pozaliterackich dwóch wymienionych autorek zachowały się ślady zainteresowania powieścią Flauberta. Orzeszkowa prosi wydawnictwo Gebethnera i Wolfa o przysłanie jej egzemplarza *Madame Bovary*[8]. Samego Flauberta uważa zaś za jeden z najprzedniejszych umysłów XIX wieku[9]. Sejfullina zaleca początkującym pisarzom podpatrywanie warsztatu Flauberta, w celu sporządzenia dobrego („nie papierowego") szkicu postaci kobiecej. Swoją wypowiedź motywuje następująco:

> Aby ukazać kobietę grzeszną, a nawet głupią, ale niewinną własnej głupoty, dlatego, że winne temu jest jej otoczenie, uwarunkowania społeczne, *po to aby umieć oskarżyć nie ją, ale warunki jej egzystencji* [podkreśl. moje – N. P.], trzeba czytać *Madame Bovary* Flauberta [tłum. własne – N.P.][10].

---

[5] E. Zola, *Studium o Gustawie Flaubert*, [w:] *Les Romanciers Naturalistek*, Paris 1881, s. 131–132. Cyt. za: A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. Gustaw Flaubert*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1985, s. 465.

[6] Więcej na ten temat zob. w recenzji M. Konopnickiej „Gazeta Polska" z 16 listopada 1889, nr 259; por. J. Kotarbiński, *U Orzeszkowej*, „Kraj" z 25(13) grudnia 1891, nr 50. Cyt. za: *Nota bibliograficzna*, [w:] E. Orzeszkowa, *Cham*, Książka i Wiedza ,Warszawa 1949.

[7] Zob. wywiad z pisarką z 1934 r. [w:] Л. Сейфуллина, *Критика моей практики*, [w:] idem, *Избранные произведения*, t. 1: *Повести, рассказы, воспоминания*, Государственное изд. Художественной Литературы, Москва 1958, s. 330.

[8] W spisie zamówionych pozycji obok dzieła Flauberta figurują utwory de Musseta, Sienkiewicza i Walerii Marrene, której dedykowany był *Cham.* List do Gebethnera i Wolfa z 30 czerwca 1877 r. w: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 1: *Do Redaktorów i Wydawców: Józefa Sikorskiego, Gebethnera i Wolfa, Franciszka Salezego Lewentala, Wacława Makowskiego, Erazma Pilza, Stanisława Poznera*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski, Wrocław 1954, s. 89. Więcej na ten temat zob.: M. Głowiński, *Cham, czyli Pani Bovary nad brzegami Niemna*, [w:] *„Lalka" i inne...*, s. 38.

[9] E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. VIII, Wrocław 1976, s. 264.

[10] Л. Н. Сейфуллина, *Разговор с молодым писателем*, [w:] idem, *О литературе. Статьи. Заметки. Воспоминания*, Советский писатель, Москва 1958, s. 98–99.

Cytat ten poprzedza pogląd, według którego arcydzieło Flauberta spełnia rolę wzorca także pod względem oddawania bliskich czytelnikowi realiów danego okresu historycznego[11].

Przytoczone argumenty pochodzą z rozważań na temat trudności warsztatowych pisarki podczas pracy nad *Wiryneją*. W planach autorki i wydawców utwór ten miał on mieć formę opowiadania, a został uznany za opowieść. Podobne losy spotkały *Chama* Orzeszkowej, który jest dziś klasyfikowany jako powieść, choć w zamierzeniu autorki było to opowiadanie.

Obie pisarki uważały Flauberta za mistrza formy i stylu, podpatrywały u niego różne chwyty, m.in. technikę odzwierciedlania w dziele literackim konkretnego typu postaci kobiecej – wzoru bohaterki osadzonej w realiach nieakceptowanej przez nią prowincji. Interesowały się więc tym arcydziełem literatury francuskiej i czytały je dokładnie[12].

Warto spojrzeć na cechy toposu Madame Bovary. Bohaterka powieści Flauberta przywiązuje większe znaczenie do formy niż do treści, tęskni za życiem na dworskich salonach, za zabawą i szczęśliwą miłością. Stosownie do gatunku swych lektur (romansów rycerskich i powieści grozy) marzy o bogatym szlachcicu, księciu, człowieku światowym.

> Czemuż nie mogła wesprzeć się łokciem o balkon szwajcarskiej chatki lub skryć swych smutków w szkockim dworku, u boku męża w czarnym aksamitnym żakiecie o długich połach, w wysokich miękkich butach i strzeleckim kapeluszu, męża który nosi koronkowe mankiety![13] (s. 43)

Nie dostrzega ona „ślepego" oddania męża, miejscowego felczera, który na jej życzenie porzuca swoje środowisko w momencie, gdy zyskuje w nim pozycję i przenosi się do miasteczka, gdzie oboje znajdą przedwczesną śmierć.

Flaubert w ulubionym trybie mowy pozornie zależnej przytacza opinię Emmy o mężu w pierwszych latach małżeństwa:

> W rozmowie był płaski jak uliczny chodnik: banalne myśli ubrane w gotowe formuły paradowały kolejno [...] Przyznawał, że mieszkając w Rouen, nie był ciekaw teatru i aktorów z Paryża. Nie umiał pływać, fechtować się, strzelać z pistoletu, a kiedyś nie zdołał jej objaśnić jeździeckiego terminu, napotkanego w powieści. (s. 44)

---

[11] Ibidem, s. 98.

[12] Por. E. Orzeszkowa, *Listy do wydawców...*, s. 89; Л. Н. Сейфуллина, *Разговор...*, s. 98–99.

[13] G. Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przełożył i wstępem opatrzył R. Engelking, Gdańsk 2005 (wszystkie cytaty dotyczące postaci Emmy Bovary dalej wg tego wydania).

Francuski pisarz o podobne ukształtowanie charakteru bohaterki i jej systemu wartości oskarża nie tylko nieodpowiednio dobrane lektury, ale i system edukacji, jakiemu została poddana Emma w klasztorze sióstr urszulanek. W efekcie młoda adeptka upatrywała obietnicy wiecznej miłości w pierwszym napotkanym mężczyźnie. Był nim akurat Karol Bovary. Po ślubie doktorowa odbierała męża już nieco inaczej:

> Póki nie wyszła za mąż, sądziła, że go kocha; zaczynała jednak przypuszczać, że pewno się myliła, bo szczęście, które powinna była zrodzić miłość, jakoś nie zakwitło. I próbowała odgadnąć, co właściwie oznaczały w życiu słowa „rozkosz", „namiętność" i „upojenie", które tak zachwycały ją w książkach. (s. 37)

Im dłużej z nim żyła, tym gorzej go oceniała i wynajdowała dla niego coraz ciekawsze epitety typu: „zawada na drodze ku szczęściu" czy „kolec w oplatającej ją wymyślnej uprzęży". Nie dzieliła się nimi z nikim. Rozczarowanie zaś – jak zdaje się sugerować pisarz – brało się z rozdźwięku między lekturami wspominanych romansów rycerskich a wymogami szarej codzienności. Powtarzalność zjawisk, póz, gestów i zachowań przyjętych w otoczeniu, najbardziej mierziły bohaterkę:

> Domowa szarzyzna skłaniała ją do marzeń o luksusie, a małżeńskie czułości do cudzołożnych pragnień. Żałowała, że Karol jej nie bije, bo wiedziałaby wtedy, za co go nie znosi i za co ma się mścić. Niekiedy nachodziły ją wizje, których okrucieństwu sama się dziwiła; a przecież wciąż trzeba się było uśmiechać, słuchać zapewnień, że jest szczęśliwa, udawać, że jest szczęśliwa, i kazać ludziom w to wierzyć! (s. 108)

Rola doktorowej sprowadzała się do zarządzania domem, asystowania mężowi podczas posiłków i okazjonalnej pomocy w niektórych zabiegach medycznych w obrębie domu. Karol nigdzie jej nie prezentował w tzw. towarzystwie, z wyjątkiem jedynego balu w Vaubyessard, którego wspomnienie do końca życia kierowało wszystkimi poczynaniami bohaterki.

On żył pracą. Ona wolała czytać książki pozwalające zapomnieć o monotonii życia w prowincjonalnym miasteczku. Domem, stanem majątku, zdrowiem dziecka zajmowała się tylko wtedy, gdy te wszystkie elementy codzienności zaczynały podupadać. Do sprzątania, prania i gotowania miała najętą służącą. Marzyła jednak o porywach szalonej namiętności i o kimś z wyższych sfer, kto zabierze ją z otoczenia, do którego wyraźnie nie pasowała. Karol najwidoczniej nie spełniał tych wymagań. Nie gonił za sławą. Dlatego Emma dystansowała się stopniowo od natury, przyzwyczajeń i trybu życia swojego męża. Z dnia na dzień coraz bardziej

nienawidziła go za to, że nie mając – według niej – ambicji, skazywał ją na tak „nużącą egzystencję". Początkowo próbowała nawiązać z nim wspólny język:

> Niekiedy opowiadała mu swoje lektury, epizod powieści, streszczenie nowej sztuki w gazecie sensację z *wielkiego świata* [!]; w końcu Karol też był kimś, zawsze chętnym uchem i skwapliwą pochwałą. (s. 63)

Na co dzień jednak doktorowa trwała – nie do końca świadomie – w systemie wartości, który został jej narzucony przez nienawistne jej otoczenie, a w pewnej mierze było to także przejawem bierności i skrępowania Emmy. Flaubert daje temu wyraz w bardzo poetycki sposób, analizując marzenia Pani Bovary oczekującej potomka:

> Życzyła sobie syna; [...] myśl, że to będzie chłopiec, dawała nadzieję rewanżu za wszystkie przeszłe klęski. Mężczyzna przynajmniej jest wolny; może odkrywać nowe kraje i namiętności, pokonywać przeszkody, zakosztować najdalszego szczęścia. A kobietę wiecznie coś krępuje. Bierna i uległa, ma przeciw sobie słabości ciała i surowość praw. Jej wola, jak ujarzmiony wstążką woal kapelusza, zmaga się wciąż z wiatrami; pragnienie ją targa, konwenans powściąga. (s. 89)

Dziecko oznacza nadzieję. Dla Madame Bovary wiąże się z nadzieją na spełnienie pragnienia życia w dworskim stylu. Marzy ona o salonach nieznanego dla niej Paryża i synu, który dzięki dobrej edukacji i bogactwu miałby do nich dostęp. Doktor Bovary natomiast jest dumny i szczęśliwy. Emma to jego druga żona (podobnie jak bohaterka *Chama* dla męża rybaka). Pierwszą żonę wybrała Karolowi matka. Rzec można, że debiutujący lekarz został „wydany" za bogatą wdowę. Stąd jego obecna radość: pierwsze dziecko, córka, której chciałby nadać imię tej wybranej już przez siebie żony. Emma jednak nie podziela jego zachwytu. Udręki ciąży znosi w nadziei, że urodzi się chłopiec, dziedzic sławnego w przyszłości nazwiska. Gdy rodzi córkę, sama wybiera dziecku imię: Berta, bo usłyszała je w salonie ludzi związanych niegdyś z monarszym dworem...

Pani Bovary nie lubi córki. Nie jest też wobec niej konsekwentna. Okazuje jej nadmierną czułość tylko wtedy, gdy czuje się winna wobec dziecka lub męża. Uczucie skruchy występuje u niej, gdy nadchodzi pora rozstania z jednym z kochanków, czyli niezmiernie rzadko:

> Emmę zdumiewał ten spokój przedmiotów, kiedy w niej wszystko się waliło. [...] mała Berta [...], chwiejąc się na nóżkach, usiłowała podejść do matki [...].
> – Daj mi spokój! – powiedziała Emma, odsuwając ją dłonią.

> Dziewczynka natychmiast podeszła jeszcze bliżej, aż do samych kolan, wlepiła w matkę wypukłe niebieskie oczy, a z kącika jej warg na jedwab fartucha pociekła strużka czystej śliny.
> – Dajże mi spokój! – powtórzyła ze złością kobieta.
> Dziecko, przerażone jej twarzą, wybuchło płaczem.
> – Dajże mi raz spokój! – krzyknęła, odpychając małą łokciem. Berta wpadła na komodę, uderzyła o mosiężną antabę, rozcięła policzek; poleciała krew. Pani Bovary rzuciła się ją podnosić, urwała sznur od dzwonka, krzyczała co sił, wzywając służącą, i już zaczynała robić sobie wyrzuty, kiedy wszedł Karol. [...]
> – Popatrz no, mój drogi – powiedziała opanowanym głosem – mała się skaleczyła, upadła przy zabawie. (s. 114–115)

Mąż postępuje jak lekarz. Uspokaja żonę i idzie do apteki. Emmie zdarza się raczej odtrącać lub rozpieszczać, niż wychowywać córkę, ale czyni to raczej z poczucia strachu przed ogniem piekielnym niż z miłości.

Po rozstaniu z pierwszym z kochanków Pani Bovary nie tylko próbuje odnaleźć się w roli żony i matki, ale i katoliczki. Flaubert wskazuje na powierzchowność wszystkich czynów bohaterki i na niestałość jej natury:

> Ten pomimo porywów entuzjazmu praktyczny umysł, który religia urzekła kwiatami, muzyką, słowami romansów, a literatura opisami drażniącymi zmysły, opierał się tajemnicom wiary, ciało zaś burzyło się coraz bardziej przeciw sprzecznej z temperamentem dyscyplinie. (s. 42)

Emma zawsze czuje się uwięziona na prowincji, a magiczne słowa „Paryż", „Rouen" budzą w niej uczucie niezaspokojenia, kierujące wszystkimi jej działaniami.

Flaubert ukazuje rysy osobowości młodej Francuzki na dwa sposoby. Przykładem pierwszego jest nacechowana emocjonalnie relacja bezpośrednia postaci drugoplanowej, w tym wypadku – pierwszej „Pani Bovary":

> [...] otrzymała, jak to się mówi, piękne wychowanie, znała więc geografię, umiała wyszywać, rysować, tańczyć i grać na fortepianie. [...]
> – Córka starego Rouault, panienka z miasta! [...] Ich dziadek krowy pasał, a kuzyn mało co nie poszedł pod sąd za burdy i rękoczyny. Po co te figi-migi i w niedzielę jedwabna suknia do kościoła jak u jakiej hrabianki? (s. 23)

Drugi rodzaj krytyki zostaje przedstawiony w formie pozornie neutralnego opisu, tak jak ma to miejsce w scenie prezentacji bohaterki na tle normandzkiej fermy:

> [...] pan Rouault musiał należeć do zasobniejszych gospodarzy. [...] Przed dwoma laty stracił żonę. Mieszkała z nim tylko *panienka* [!] i pomagała prowadzić dom.

> [...] W stajniach, przez otwartą górną połowę wrót, widać było potężne gospodarskie konie, szczypiące spokojnie siano z nowiutkich drabinek. Wzdłuż budynków ciągnęły się zwały parującego obornika, a prócz indyków i kur grzebało w nim kilka pawi, rzadki luksus na normandzkich podwórkach. Owczarnia była długa, stodoła wysoka, o ścianach gładkich jak dłoń. Pod wiatą stały dwa wielkie wozy i cztery pługi z batami, chomątami, całą uprzężą podszytą niebieskim wojłokiem, zszarzałym od prószącego ze spichrzów pyłu. Podwórze lekko się wznosiło, drzewa rosły w równych odstępach, a od sadzawki dobiegał gwar radosnego stadka gęsi. Młoda kobieta w niebieskiej merynosowej sukni przybranej trzema falbanami wyszła przed próg powitać pana Bovary i prosić go do kuchni, gdzie na kominie płonął wielki ogień. (s. 19–20)

Prezentacja postaci bohaterki jest więc integralną częścią opisu sprzętów przechowywanych w jednej z bogatszych zagród północnej Francji. Jak przystało na obrazek z powieści realistycznej, szczegółowy opis ma na celu nie tylko stworzenie odpowiedniego nastroju, ale i przekazanie spostrzeżeń dotyczących natury bohaterki. Można go odczytać tak: oto córka zamożnego gospodarza, panna z dobrego domu, w sukni dobrego gatunku ukazuje się oczom czytelnika tuż po opisie gwaru gęsi. Jej pojawienie się jest tak samo naturalne, jak i wspomnienie miejsca, w którym widzimy ją po raz pierwszy. Krytycy określą Emmę mianem „prowincjonalnej gąski”[14], wyróżniającej się jednak na tle otoczenia sposobem bycia i zakresem upodobań.

Charakterystyki postaci bohaterki dopełnia fakt, że tuż przed samobójczą śmiercią dostrzega ona dobroć i oddanie swojego męża, a także próbuje „przylgnąć” do Chrystusa, ale jest już za późno. Musi odejść. Choć w tej ostatniej chwili rozumie, że na próżno goniła za „wielkim światem”.

Tak wygląda topos Pani Bovary. Pół wieku od publikacji tej powieści we Francji rodzi się termin charakteryzujący osoby niezadowolone z życia i dążące do awansu społecznego utworzony od nazwiska bohaterki – „bowaryzm”[15]. W literaturze przedmiotu wyróżnia się jego odmiany[16]. Jedną z nich jest bowaryzm konserwatywny, polegający na czerpaniu poczucia własnej wartości z przeszłości, ze świadomości swojego pochodzenia (nie dotyczyłby on Emmy – wnuczki i córki chłopa). Przeciwstawną postawą jest bowaryzm progresywny, związany z marzeniami o zmianie własnego statusu społecznego. Będzie on istotny dla dalszych rozważań.

---

[14] Zob. m.in.: R. Engelking, *Jak dziś czytać „Panią Bovary”?*, [w:] G. Flaubert, op. cit., s. 354.

[15] Zob. J. de Gaultier: *Le bovarysme*, Paris 1902.

[16] Szerzej na ten temat zob. M. Głowiński, *Cham, czyli Pani Bovary nad brzegami Niemna*, [w:] *„Lalka” i inne...*, s. 136.

Cechą wspólną tych dwóch odmian jest chęć bycia kimś innym, niezgoda na swój los. Zarówno wzorzec Madame Bovary, jak i wskazane odmiany tego zjawiska, można spotkać do tej pory nie tylko w życiu[17], lecz także w innych dziełach literackich wzorowanych na książce Flauberta. Warto więc w tym kontekście rozpatrzyć charakterystykę postaci bohaterek wykreowanych przez dwa wspomniane już wyżej utwory: polskojęzyczną powieść *Cham* i rosyjskojęzyczną opowieść *Wiryneja*.

W pierwszym z tych utworów główną bohaterką jest zubożała szlachcianka, Franciszka Chomcówna, sierota, pochodząca z rozbitej rodziny, zmuszona do zarabiania na życie jako miejska pokojówka[18]. W drugim zaś – córka staroobrzędowca z małej osady chłopskiej, również sierota, o charakterystycznym dla tej grupy religijnej imieniu Wiryneja. Nie znamy jej nazwiska, tylko patronimik, za pomocą którego zauroczony gospodarnością bohaterki inżynier próbuje zwrócić na siebie jej uwagę. Jego oczami czytelnik poznaje tę postać:

> Na podwórze wyszła kobieta [...] Ta zaś w przykusych wypłowiałych miejskich łachach majestatyczną jest. Obrzuciła jego i starą [matkę kochanka – N.P.] obojętnym spojrzeniem. Inżynierowi to spojrzenie wielkich, lecz nie zaokrąglonych, z palącą pozłotą oczu, dziwnie się w sercu odbiło. [...] Od razu i na długo z przedziwną bolesną radością zapamiętał delikatną smagłość, rumieniec rzadkiej, stonowanej barwy, takież stonowane wargi, jak gdyby nie całowane, surowość mocnych brwi i bladą pozłotę brązowych, delikatnych włosów.[19] (s. 19)

Frankę obserwuje tytułowy bohater, czterdziestoletni rybak, zamożny chłop Paweł Kobycki z nadniemeńskiej wsi:

> [...] wczesnym rankiem ku miejscu rzeki, w które wczoraj sznur z przynętą na rybę pogrążył, płynął, gdy z brzegu doszedł go przeraźliwy krzyk kobiecy:
> – Jezus, Maria! Ratujcie!
> [...] Krzyk usłyszawszy, prędko twarz ku brzegowi obrócił i naprzód ujrzał błękitną rzecz jakąś, która przez wodę unoszona w jednej linii z czółnem jego płynęła, a potem kobietę, która w pobliżu brzegu powyżej w wodzie stojąc oba ramiona ku tej rzeczy płynącej czy też ku niemu wyciągała. [...] postać jej szczupła,

[17] Zob. m.in.: R. Engelking, op. cit., s. 353.

[18] Interesującą charakterystykę postaci Franki wg metod literaturoznawstwa dekonstruktywnego (tj. teorii strukturalizowania tekstu Kristevej i koncepcji kodów tekstowych Barthesa oraz teorii melodramatu Brooksa) zob. K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach", nr 1129, Katowice 1990, podrozdz. pt. *Rybak i histeryczka*, s. 175–184.

[19] Wszystkie cytaty dotyczące postaci Wirynei (o ile nie zaznaczono inaczej) wg L. Sejfullina, *Wiryneja i inne opowiadania*, przełożyła M. Popowska, „Czytelnik", Warszawa 1957.

> zgrabna, wpółnaga, z żałośnie wyciągniętymi ramiony, posiadała wydatność doskonale wypukłej rzeźby. [...] Bardzo czarne jej włosy, znać dnia tego jeszcze nie czesane, podnosiły się bezładnie nad zgrabną jej głową i obfitymi, krótkimi, trochę krętymi strugami spadały na plecy. Z dala widać było, że z czarnych jej oczu, trochę śród śniadej twarzy zapadłych, sypały się płomienie i płynęły łzy.[20] (s. 10–11)

Wiryneja, podobnie jak Flaubertowska Emma pojawia się przed oczami czytelnika dopiero w rozdziale drugim utworu. „Entre" panny Rouault poprzedza opis historii młodości Karola oraz życia jego matki i pierwszej żony. Emma będzie spadkobierczynią dwóch wcześniejszych „Pań Bovary". Natomiast pierwszy rozdział opowieści Sejfulliny zaznajamia czytelnika z czasem i miejscem akcji oraz proroctwem zmian, jakie mają nastąpić w osadzie Akgyrowka, do której Wiryneja powraca z miasta. Bohaterka przypomina w tym Frankę Orzeszkowej, która trafia latem wraz ze swoimi chlebodawcami na wieś. W odróżnieniu od stopniowanego sposobu prezentacji Emmy i Wirynei Chomcówna pojawia się już na pierwszych kartach powieści, po krótkim opisie historii życia Kobyckiego. Jej wejście przyspiesza dalszą akcję, tak jak i wejście Wirynei.

W obu utworach pisarki odsłaniają kulisy kształtowania się światopoglądu i postawy głównych bohaterek. Dużą wagę w tym procesie odgrywają książki. Kobiety prezentują odmienny stosunek do swych lektur. To, co czytają, wpływa na ich wyobrażenie o otaczającej je rzeczywistości. Franka w odróżnieniu od Wirynei żyje treścią romansów i kryminałów. Stara się gonić za akcją. Odbija się to na jej zachowaniu a nawet – życiu. O ile w dziele Flauberta Emma opowiada mężowi o książkach, o tyle w powieści Orzeszkowej to niepiśmienny mąż prosi żonę, aby opowiedziała mu o swoich lekturach:

> Jedną z tych przeczytanych historii teraz Pawłowi opowiadać zaczęła. Czytała ją [...] z jednym lokajem, w którym kochała się podówczas. Był to romans jakiś pełen zdumiewających przygód i wydarzeń. [...] Franka opowiadała go dokładnie, z ognistą gestykulacją i mimiką, najszerzej i z największą lubością rozwodząc się nad romansami i zbrodniami. [...] Tyle ze swojej umiejętności czytania skorzystała. (s. 84)

Wiryneja w odróżnieniu od Franki nabiera dystansu do młodzieńczych lektur. Mimo to, pierwszego kochanka wybiera dlatego, że swoim zachowaniem przypominał dobrze ułożonych bohaterów książek, które kiedyś z przyjemnością czytała:

---

[20] Wszystkie cytaty dotyczące postaci Franki wg: E. Orzeszkowa, *Cham*, Książka i Wiedza, wyd. 2, Warszawa 1949.

> Nasi zasię, wszyscy, z dziewuchami na słówka nie skorzy, a z babami to już całkiem nie gadają. Do krowy to się jeszcze poniektóry ozwie: „Krasu-ula, Krasonia", ale na żonę – nie. Do pracy wzięta jest, do rodzenia, nie do upieszczeń [...]. I bez różnicy, czyli to w bogactwie, czy w ubóstwie – tak jest dla naszych bab [...]. No, więc *w książkach jedno wyczytałam, patrzę zaś na jensze* [podkreślenie moje – N.P.]. Więc nie miałam woli do żadnego z naszych. [...] Żaden mi nie miły. Do tych z książek niepodobny. Zasię ten Waśka [pierwszy „mąż" – N. P.] i ubrany po miejsku i z miejskim fasonem. Słówkiem serdecznym przyniewolił mnie. (s. 49)

Dzięki lekturom bohaterka stworzyła sobie ideał partnera. Dostrzegała też rozdźwięk pomiędzy przekazem fikcyjnym a codziennością. Ten dystans ostatecznie pozwoli Wirynei zaakceptować realnego partnera – bolszewika, choć na początku niezmącony spokój wdowca raził bohaterkę:

> Z Pawła spokojny człek i chętny do pracy. Piśmienny, jak się patrzy. Więc chocia biedny, ale ludzie nim nie poniewierają. Boją się. Nad Wirką użala się. (s. 110)

Tymczasem poszukującej wciąż nowych wrażeń France nie odpowiada ani spokojne usposobienie męża, ani jego język, ubiór czy wreszcie jego spojrzenie na świat. Orzeszkowa częściowo usprawiedliwia bohaterkę, tłumacząc że do niektórych „wyskoków" zmuszają Chomcównę coraz silniejsze bóle głowy będące oznaką utajonej choroby umysłowej. Stąd też pochodzi jej nieumiejętność wytrwania w ustabilizowanych warunkach.

Frankę początkowo fascynuje tryb życia zgodnego z naturą, ale tylko do momentu, gdy stanowi on dla niej nowość. Potem przychodzi znudzenie monotonią, ciszą i martwotą egzystencji ludzi z niższego stanu. Bohaterka tęskni za miejskim gwarem i coraz bardziej czuje się wtrącona w próżnię, w której nie znajduje dla siebie miejsca. Szczególnie straszne są dla bohaterki jesienne i zimowe noce:

> Gdyby choć jeden turkot kół, choć jedno gwizdnięcie nocnego stróża, choć jedno zatętnienie śpieszących się stóp ludzkich po zamarzłym chodniku ulicy, choć najbledszy odbłysk ulicznej latarni, choć najsłabsze echo muzyczki zabawie nocnej kędyś przygrywającej! Gdzie tam! [...] Tu w mroźne, spokojne noce panowały takie ogromne, rozległe cisze, z taką bezdenną, zda się ciemnością czasem połączone, że jej się wydawało, jakby głęboko pod ziemią leżała. (s. 86–87)

Chcąc zaspokoić głód wrażeń, po ślubie z Pawłem chodziła na „wieczernice" do sąsiadów i opowiadała im o życiu ludzi z towarzystwa. Podobnie jak Emma

Bovary lubiła „królować", a opowieści o nieznanym chłopom świecie zapewniały jej szacunek wśród zebranych.

O ile Franka czuje się nie na miejscu i robi wszystko, żeby górować nad otoczeniem, o tyle Wiryneja wie, że wszędzie jest uzurpatorem, choć stara się żyć w zgodzie z innymi. Szczególnie widać to w relacjach bohaterki z nowym partnerem:

> [...] obszedł się z nią jak z żoną upragnioną i ubłaganą, [...] a nie jak z „latawicą", za jaką ją we wsi miano. Jakby się w cudzą odzież po kryjomu przyodziała. Wnet spostrzegą ludzie – i ze wstydem i pohańbieniem zedrą. Przez to wszystko między Pawłem a Wirką wciąż jakby jakaś zapora stoi. (s. 110)

Sejfullina, idąc za wymaganiami swoich czasów i wzorując się na Flaubercie, przyspiesza tempo akcji, wprowadzając do utworu mowę potoczną. U Flauberta i Orzeszkowej są to tylko wstawki, natomiast radzieckiej pisarce krytycy zarzucali nadużycie tego chwytu literackiego. Zastosowanie tej techniki widać na przykład w relacji bezpośredniej, stylizowanej na wypowiedź gwarową, gdy Paweł Susłow wyznacza bohaterce miejsce w swoim życiu:

> – Nie bój się. Pilnuj moich dzieci. Tera widać, że już zestarzejemy się razem. Przywykłem do ciebie. Ani do pierwszej żony, ani do żadnej baby tak nie przylgnąłem. Żoną mi będziesz do starości, a potem to i do śmierci. Ino ci porodzić trza. (s. 27)

Wirynei udaje się porozumieć z partnerem. Bohaterka zostaje wspólnikiem Susłowa, który przechodzi do partyzantki. Natomiast w *Chamie*, w odróżnieniu od *Pani Bovary*, próba nawiązania wspólnego języka między małżonkami wychodzi od męża. Żona rybaka umie czytać i lubi się tym chwalić. Rozwijająca się u niej w ten sposób mania wielkości umożliwia Kobyckiemu naukę czytania. Franka jednak nie ma talentu pedagogicznego, stąd lekcje czytania z modlitewnika i elementarza w reminescencji Pawła wyglądają następująco:

> Pamiętał dobrze, jak nieraz znudzona i zniecierpliwiona Franka nad głową mu krzyczała: „Po wierzchu czytaj! no, czytajże już, durniu, po wierzchu!". A kiedy on w żaden sposób rozkazu tego spełnić nie mógł, książkę mu z rąk wyrywała i z wielkim poczuciem własnej wyższości, jak to się po wierzchu czyta, pokazywała. (s. 131)

Technika czytania „po wierzchu" polegała na odczytywaniu wyrazów płynnie, natomiast Paweł, od niedawna będąc uczony przez Frankę, sylabizował dopiero

poszczególne słowa. Ostatecznie nauczył się dzięki własnej cierpliwości, uporowi i chęci chwalenia Stwórcy, której nie zniwelowała żona swoimi uwagami.

Wiryneja nie opowiada Pawłowi o swoich książkach. Nie żyje już nimi. Bardziej interesuje ją codzienność burzliwych przemian, współgrająca z temperamentem i popędliwością bohaterki. Coraz częściej rozmawia o takich wydarzeniach jak: abdykacja cara, wojna czy sytuacja na wsi:

> Tak właśnie żyli. Niby przyjaźnie, ale nie zespoleni. Długich rozhoworów nie wiedli. Ale dzisiaj, leżąc po społu, długo gwarzyli. I nawet Paweł mówił więcej niż Wirka. O mieście, o carach wszystko złe, czego się w mieście dowiedział, opowiadał. O całym życiu. O chłopach gadał. Wirka wsłuchiwała się w jego słowa jak w piosenkę śpiewaną w rodzonym, ojczystym, ale jednak niezupełnie własnym języku. I dźwięki i melodia rozrzewniają, ale nie wszystkie słowa się rozumie. Więc chciałby człek słuchać jeszcze, aby zrozumieć każde słowo. (s. 111)

W obu utworach, pisarki analizują też stosunek głównych bohaterek do macierzyństwa. Bohaterka *Chama* podobnie, jak i Emma Bovary wykazuje się niekonsekwencją wychowawczą. Nie życzy sobie, aby Paweł, jako niższy stanem, podnosił na nią rękę. Problem dziecka występuje tu jakby na marginesie.

> Kiedy jemu wolno mnie bić, to mnie wolno wszystko robić! Żebym Daniłka [kochanka – N.P.] nie żałowała, to bym znów uciekła! Ale może i ucieknę! Ot, wezmę i ucieknę! A Chtawian? [syn – N. P.] [...]
> – Niechaj i jego diabli wezmą! (s. 193)

Jednak w odróżnieniu od Pani Bovary nie kryje swych emocji, które dyktuje jej trudna do opanowania gra instynktów. Pod wpływem sugestii żebraczki Marceli, jedynej „pokrewnej duszy" w tej nieprzyjaznej wsi, a jednocześnie i „złego ducha", Franka powstrz ymuje się od ucieczki. Czyni tak nie ze względu na los syna, ale z obawy przed utratą kochanka. Innym znów razem przemawia do syna pieszczotliwie.

Tymczasem Wiryneja przywiązuje dużą wagę do macierzyństwa. Chce być matką, ale nie zamierza traktować dziecka instrumentalnie. Gdy mieszka jeszcze z pierwszym kochankiem, przekonuje „teściową":

> Nic to żem w biedzie! Nic to, że każdy kęs obrachowany! Na dziecko zapracowałabym. Wyżyłowałabym się do cna, ale bym zapracowała! (s. 29–30)

Bohaterce dane jest zrealizować swoje powołanie. Pod koniec swego krótkiego życia rodzi ukochanemu mężczyźnie syna. Paweł nie zobaczy dziecka. Wyjeżdża na front. Wiryneja będzie się cieszyć darem macierzyństwa kilka dni. Zmuszona uciekać z chaty przed Kozakami, ginie w szamotaninie podczas próby odwiedzenia dziecka. Sejfullina przedstawia postać kobiety-matki śpieszącej dziecku z pomocą jak zwierzę. Chód bohaterki przypomina kluczenie wadery. Jej pośpiech narrator kojarzy z lotem ptaka, pragnącego osłonić swoje gniazdo przed napastnikami. Czatujący nie dają się zwieść:

> Wirka szarpnęła się, wyzwoliła rękę i z wielką siłą uderzyła Kozaka w nos. Przegięła się całym ciałem, wyrżnęła go nogą w pachwinę. Kozak ryknął z bólu i puścił ją. Lecz nadbiegł rudowłosy, wykręcił ręce w tył. Szarpnęła się, chwiała Kozakiem na wszystkie strony, zaczepił nogą o schody ganku i upadł. Padając pociągnął za sobą Wirkę. Krzyknęła przeraźliwie jeszcze raz i zamilkła. Uderzyła tyłem głowy o ostrą żelazną skrobaczkę do zeskrobywania błota, przybitą do podłogi przed gankiem. W tej właśnie chwili z izby doleciał głośny, pożądliwy płacz dziecka. Oczy Wirki rozwarły się w ostatnim drganiu – i zgasły. (s. 139)

Można powiedzieć, że bohaterka odchodzi z kart powieści w sposób heroiczno-haniebny. Jej poświęcenie może okazać się daremne. Dziecku nadal grozi niebezpieczeństwo. Jest przy nim tylko zaprzyjaźniona sąsiadka w podeszłym wieku. Czy poradzi sobie z napastnikami? Na to pytanie nie ma w utworze odpowiedzi. Chodzi raczej o ukazanie rozwiniętego instynktu macierzyńskiego tytułowej bohaterki. Ta młoda, zawieszona między miastem i wsią, kobieta za życia z chęcią opiekuje się cudzymi dziećmi, dzięki czemu nie umiera rozczarowana, tak jak Emma czy Franka.

Autorki obu dzieł, nawiązując do Flauberta, odsłaniają przed czytelnikiem przyczyny ukształtowania danej postawy życiowej głównych postaci kobiecych. We wszystkich trzech utworach ważne miejsce w charakterystykach bohaterek zajmuje ich stosunek do kwestii wiary i praktyk religijnych.

Orzeszkowa ustami Franki tłumaczy jej brak zrozumienia dla ludzi żyjących w zgodzie z Bogiem, Naturą i zegarem biologicznym. Kobieta wyznaje rybakowi, że pochodzi z rozbitej, choć szlacheckiej i wpływowej rodziny. Została zmuszona do pracy, ale nie czuje się służącą. Jej wychowaniem zajmowali się obcy ludzie, aż wreszcie matka w obliczu śmierci, ze strachu przed Bożym gniewem, przygarnęła córkę i nauczyła ją czytać, szyć, prać i sprzątać. Bohaterka uważała zatem, że wszystko co ma, zawdzięcza raczej sobie niż Bogu. Kontrast pomiędzy małżonkami wynikał tu nie tylko z przynależności do różnych warstw społecznych, ale i z odmiennego systemu wartości reprezentowanego przez tych dwoje ludzi

żyjących w jednej chacie. Religijność Pawła była prosta i naturalna. „Wiara" Franki ocierała się często o zabobon:

> Przy świetle dziennym, w humorze dobrym, gotowa zawsze ze śmiechem zawołać: „Głupstwo Pan Bóg! Głupstwo dusza!", w nocnych ciemnościach wierzyła w powracające z tamtego świata dusze i przyzywała na pomoc nie tylko Boga, ale i świętych, których imiona poznała ze znajdujących się w jej książce do nabożeństwa litanii. (s. 88)

Paweł nie dostrzega tych różnic. Wybacza jej wszystko: romans z lokajem z pobliskiego letniska, ucieczkę do miasta, nieślubne dziecko i nieudaną próbę zabójstwa. Za namową współczujących mu sąsiadów zmienia metodę wychowawczą w momencie, gdy mania wielkości Franki zagraża mieniu i życiu rodziny. Mimo to zawsze pamięta o ratowania żony przed złymi wpływami. Po wykupieniu niedoszłej morderczyni z rąk carskiego urzędnika Kobycki nadal traktuje ją jak gospodynię. Jego dobroć, cierpliwość, z rzadka zaburzany spokój jego natury jest czymś obcym dla Franki, która decyduje się popełnić samobójstwo. Jedynej powiernicy, żebraczce Marceli, Franka tłumaczy, że czuje się „zamordowana dobrocią" męża. Chce umrzeć także dlatego, że odkrywa swoją nieokiełznaną naturę i zaczyna się jej bać. Wie, że złamała złożoną Pawłowi przysięgę, iż będzie odtąd żyć godnie. Gdy ją składała, czuła, że dotrzyma słowa. Potem zapomniała. Paweł próbował wytrwać w swoim postanowieniu. Żona go jednak zaskoczyła i gdy już myślał, że pogodziła się z obowiązkami wiejskiej gospodyni, to się powiesiła. Wtedy zaopiekował się dzieckiem, nauczył je czytać, a nocami modlił się o zbawienie duszy swojej żony. Podobne zakończenie jest charakterystyczne dla tego typu powieści. Orzeszkowa przeprowadza w ten sposób rozrachunek z pozytywistycznym przekonaniem o możliwości nawrócenia „zbłąkanej duszy" wbrew jej woli.

System wartości Wirynei został ukazany tuż po przedstawieniu bohaterki. Nie lubi ona słuchać o Bogu. Pamięta przesadne– jej zdaniem – i dezorganizujące życie zaangażowanie religijne rodziców. Wraz ze swoim rodzeństwem była utrzymywana przez matkę, ale i tak dość wcześnie musiała pójść do pracy. Tym narrator tłumaczy się prostolinijny i wybuchowy charakter bohaterki.

> Stara [matka kochanka – N.P.] jeszcze jedną krzywdę w niej rozdrapała. Do Boga starą, ale zapiekłą urazę. Ojciec [...] włóczył się po świecie, kraju sprawiedliwego poszukiwał. Całą swoją siłę człowieczą dla Boga zmarnował. [...] Dzieci w obce, nielitościwe ręce oddał. Zaś Bóg mu za to okrutną śmierć w kraju zagłady, w obcych sybirskich stronach dał. Matka [...] po krewniakach na dzieci w pracy najcięższej tyrała, mimo to znajdowała godziny na długie, żarliwe modlitwy.

> Przez te modlitwy a posty, a pokłony przed czasem zgasła. Wirka za to z tą samą namiętnością, z jaką rodzice umęczali się dla Boga, przeciwko Niemu rozgorzała. Przez to też właśnie ze stryjem żyć nie poradziła. (s. 19)

Widać tu podobieństwo do sytuacji Franki. Obiecano jej godne życie u boku szanowanego we wsi rybaka. Wiryneja zaś zamieszkała z bardzo religijnym i poważanym krewnym, który próbował wychowywać zarabiającą już na siebie bratanicę. System wartości młodej dziewczyny był dawno ukształtowany, wolała więc wziąć sprawy we własne ręce.

Dlatego w porównaniu z Emmą i Franką, Wiryneja najbardziej naturalnie traktuje sprawę wejścia w rolę strażniczki domowego ogniska. Od lat prowadząc gospodarstwo obcym ludziom, nie waha się i tym razem pełnić roli najemnej pomocy. Przywykła też do faktu, że cudze dzieci nazywają ją „cioteczką". Wie, że Paweł Susłow jest znany we wsi jako bohater wojenny i owdowiały ojciec trojga dzieci. Mimo że bohaterka na ogół nie przejmuje się opinią otoczenia, nie od razu zgadza się na propozycję prowadzenia mu domu:

> Nie bardzo się łaszczę na ten twój chudy kęs. Ja jestem kobieta bywała. Wiem, że wołasz mnie do chałupy nie na samą jeno dzienną pracę. [...] Ja zasię hulam ino wtedy, kiedy chcę, a za chleba kęs ani za podarek na to mnie nie kupisz. Nie pójdę. Szukaj se innej. (s. 102)

Dom, w którym godzi się pracować, będzie jej ostatnim domem, a podopieczni – prawdziwą rodziną i jedynym dobrem, jakiego zazna na ziemi. Nowy partner potrafi zaskarbić sobie szacunek. Posiada umiejętność, imponującą dotąd lżonej, wyszydzanej i odpychanej bohaterce.

Główne postaci kobiece w omawianych utworach zostały ukazane wszechstronnie. Czytelnik poznaje je zarówno dzięki wzmiankowanej relacji bezpośredniej, wypowiadanej przez nie same, jak i dzięki przytaczanym opiniom innych bohaterów. Często myśli i zachowania tych kobiet zostają odsłonięte poprzez komentarz samego ukrytego narratora.

Orzeszkowa, podobnie jak Flaubert, stosuje te dwa typy wypowiedzi na temat postaci głównej bohaterki. Oto pozytywna opinia Pawła Kobyckiego o France, utrzymana w formie relacji bezpośredniej: „Nigdy mnie do żadnej kobiety tak nie ciągnęło jak do ciebie. Żonę miałem poczciwą, ale lubienia żadnego pomiędzy nami nie było i żyła ona niedługo" (s. 41). Przykładem drugiego typu – mowy pozornie zależnej – jest refleksja żebraczki Marceli na temat Franki, wywołana świadomą próbą otrucia męża: „[...] ohyda ją zdejmowała dla tej kobiety, która chyba duszy ludzkiej w sobie nie miała, gdy to robiła..." (s. 224).

Te dwa typy oceny bohaterki widać też w utworze Sejfulliny.

Znajoma Wirynei, żona żołnierza, odsuwa się od niej, gdy ta zaczyna prowadzić dom Susłowowi. Wcześniej powierzała bohaterce prowadzenie własnego gospodarstwa i uważała ją za uczciwą kobietę, choć żyjącą bez ślubu. Teraz nie kryje niechęci do niej: „Ano, tak se pomiędzy sobą ugwarzamy, jako wszystkie wdowce nie powinny się żenić, ino latawice bezpłodne za matki do swych dzieci najmać. Poniektóre starowne trafiają się!" (s. 109). W innym miejscu Sejfullina oddaje nastroje chłopstwa po wystąpieniu bohaterki na lokalnym wiecu. Całe zdarzenie jest utrzymane w trybie mowy pozornie zależnej: „Do uczonych bab, które chłopom o sprawach społecznych wykładały, zaczęto się już przyzwyczajać. Ale żeby swoja, chłopska, pouczać ich przyszła... i to jeszcze z tak haniebną przeszłością. Nie będzie tak!"[21].

Z przytoczonych elementów charakterystyki głównych bohaterek *Chama* i *Wirynei* wynika, że postaci te cechuje bowaryzm. Chomcówna reprezentuje jego konserwatywną odmianę i dlatego umiera w niezgodzie ze sobą i z lęku przed nieokiełznanym ego. Bowaryzm Wirynei ma charakter progresywny. Dąży ona do zmiany swojej sytuacji życiowej i poprawy relacji z wiejskim środowiskiem. Dzięki zamiłowaniu do uczciwej pracy częściowo osiąga ten cel. Umiera podobnie jak inne główne postaci kobiece w omówionych dziełach. Ale o ile samobójstwo heroin Flauberta i Orzeszkowej jest naturalnym następstwem ich niezrównoważonych czynów, o tyle śmierć Wirynei zaskakuje czytelnika[22].

Podsumowując, należy stwierdzić, że historia opowiedziana przez Flauberta, to historia upadku kobiety. Orzeszkowa zaś – zgodnie z tendencjami swej epoki – analizuje dzieje upadku duszy człowieka (na przykładzie losów zdegradowanej społecznie kobiety). Sejfullina natomiast opisuje proces dojrzewania nieprzydatnej społecznie kobiety i choć stara się ukazać ją w pozytywnym świetle, dochodzi do wniosku, że dla takich osób nie ma miejsca w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej.

Francuskie arcydzieło, badające krok po kroku proces upadku kobiety i ostrzegające przed niestosowną, nałogową lekturą, zostało odebrane jako druzgocąca krytyka społeczeństwa kształtującego takie jednostki jak postać Madame Bovary. Pisarze nawiązujący do flaubertowskiego toposu przystosowywali go do realiów prowincji znanej im z autopsji. Stąd dzieła podejmujące ponadczasowy dialog z powieścią Flauberta zawierają opis stosunków społecznych i uwarunkowań obyczajowych epok, w których się narodziły. Ten motyw jest charaktery-

[21] Л. Н. Сейфуллина, *Повести и рассказы 1924–1930...*, t. 2, s. 117 [tłum. własne – N. P.].
[22] Interesujące, że pogląd ten podzielali nie tylko ówcześni krytycy, ale i sama autorka.

styczny dla literatury podejmującej zagadnienia tzw. ruchliwości pionowej i sposobów awansu danych grup społecznych lub oddzielnych jednostek. Tym samym omówione utwory, mimo że zostały skonstruowane w odmiennych uwarunkowaniach historycznych i kulturowych, potwierdzają żywotność i nośność toposu „Madam Bovary" i zjawiska „bowaryzmu" w ogóle.

Резюме

Франка и Виринея. Мадам Бовари как инспирирующий образец литературных портретов женщин на основании избранных произведений разных эпох

В статье обсуждается проблема компаративного анализа двух избранных литературных произведений, подражающих шедевру Флобера, принадлежащих двум культурным кругам: польскому и русско-советскому. Первое это *Хам* (1887) Элизы Ожешко, где изображена история жены рыбака – Франки, второе – *Виринея* (1924) Лидии Сейфуллины. Эти произведения хотя свиду далёкие во хронологическом и ментальном отнощении, но они корреспондуют с романом французского реалиста. Эти ссылки видны например в технике изображения персонажа, при описании его внешнего вида, отмечающего и внутренние черты характера, или в описании общественной обстановки, воздействующей на поведение главной героини. Благодаря облику главного женского персонажа, авторы подчеркивают тоже присутствие социо-психологического явления, так называемого „боваризма" и его двух вариантов. И так в романе *Хам* изображен „консервативный боваризм" („боваризм нищеты") и в повести *Виринея* – „прогрессивный". Первый отмечается у героини компенсацией чувства достоинства путем прославления личного происхождения и убеждении во временном характере социальной деградации. Второй – стремлением к достижению лучшего экономически-общественного бытья, благодаря отклонению от собственных корней и традиции. Избранные произведения акцентируют разницу между этими двумя типами подхода к жизни и одновременно – аналогию в изображении литературных портретов женщин. Настолько отдалённые исторически друг от друга произведения как *Хам* Ожешко и *Виринея* Сейфуллины свидетельствуют о жизненности и универсальном характере топоса „Мадам Бовари" и феномена „боваризма" вообще. Этот мотив свойственный литературе, касающейся вопросов „вертикальной мобильности" и методов продвижения определенных общественных групп и личностей.

Summary

Franca and Viryneya. Madam Bovary as an inspiration of women's portraits in the literary works from selected epoch

The article is an attempt of comparative analysis of two works, based on the Flaubert's masterpiece, and which belong to the two different circles of culture: Polish and Russian-Soviet. First of this literary productions – is Eliza Orzeshkova's *Cham* (1887), where life of fisherman's wife – Franca is described, and the second – Lidya Seyfullina's *Viryneya* (1924). These works, although written in different epochs, countries, and political realities, are taking up the dialogue with Flaubert's

novel. Some references are visible in such literary tricks as *e.g*: technique of the leading heroine's presentation, her external image, (compared with her character) or in the vision of local community, which is establishing authority over the heroin's way of living. Through the heroine's character authors are showing a two different variants of socio-psychological phenomenon, so called: „bovarisme". In the Orzheshkova's novel there is a first variant of „bovarisme" – „conservative bovarisme" (*alias* „bovarisme of pauperization"). The point of this variant is that the pauperized persons are compensating their poor situation by the way of glorification his (her) social roots and believing in temporary character of social degradation. The second more optimistic variant, which has been shown in Seyfullina's work, is connected with cutting out from somebody's roots to reach out a better social and economical situation. These two selected works are underlying a difference between these two attitudes and at the same time – they are showing a similarity in method of presentation the literary images of the heroine. They are also confirming universal character of „bovarisme", which in this aspect is occuring in the literature regarded to such social leitmotives as „vertical mobility" and methods of social advancement of stated social groups and individuals.

ISSN 1427-549X

Jarosława Koniewa
Olsztyn

Działalność literacko-kulturowa Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej w kontekście ukraińskiego modernizmu

Działalność kulturowa i twórczość literacka mało znanej ukraińskiej poetki polskiego pochodzenia Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej jest tragicznym i bardzo szczególnym dokumentem kultury ukraińskiej początku i pierwszej połowy XX wieku, świadectwem duchowej drogi inteligencji w sposób nowoczesny przekazującej odwieczne wartości humanistyczne dla potomnych.

Wśród działaczy polskich na Ukrainie jeszcze w wieku XIX wyłoniła się grupa chłopomanów i ukrainofilów, którzy nie tylko badali etnografię i literaturę ludową, ale także aktywnie włączyli się w rozwój kultury ukraińskiej, m.in. Juliusz Słowacki, Włodzimierz Antonowicz, Tadej (Tadeusz) Rylski, później jego syn Maksym Rylski – wybitny ukraiński poeta i tłumacz poezji polskiej, w tym *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Przyświecała im szlachetna idea upowszechniania odradzającej się po 300 latach zniewolenia kultury ukraińskiej. W artykule dotyczącym ukrainofilstwa w Małorosji (jak nazywano w carskiej Rosji Ukrainę) Włodzimierz Antonowicz bronił prawa każdej grupy etnicznej w wielonarodowościowym imperium do zachowania i wyrażania miejscowego kolorytu w życiu codziennym, języku, obyczajach, we własnej twórczej aktywności, zachęcał do badania specyfiki kultury ludowej i przenoszenia jej oryginalnych walorów do warstw oświeconych, przyczyniając się w ten sposób do odbudowy spójnego całokształtu i specyfiki mentalności narodowej[1].

Ten okres narodnictwa w XIX w. znany badacz literatury, jeden z czołowych przedstawicieli neonarodnictwa z lat 1910–1930 XX w. Serhij Jefremow określił jako „całą epokę w naszym życiu społecznym", zaś działaczy tego prądu – W. Antonowicza i T. Rylskiego – nazywał „заступниками двох сторін, але одного діла – національного відродження українського народу та простування його по

[1] В. Антонович, *Про українофілів і українофільство (Відповідь на напади „Вестника Южной и Ю.-З. России")*, „Україна" 1928, t. 6, s. 50-55; [online] <http://litopys.org.ua/anton/ant06.htm>.

шляху поступу до щиро людського щастя (rzecznikami obu stron, ale tej samej sprawy – narodowego odrodzenia narodu ukraińskiego i jego marszu szlakiem postępu ku prawdziwie ludzkiemu szczęściu)”[2]. Od lat 30. wraz z początkiem represji na terenach sowieckich wspominanie nazwisk chłopomanów i „starohromadiwciw” było zakazane.

Według spisu ludności z 1897 r. w guberniach lewobrzeżnej Ukrainy w rozproszeniu, a częściowo także w licznych zwartych skupiskach zamieszkiwało 516 tys. Polaków i liczba ich ciągle wzrastała[3]. Jednak wydarzenia z początku XX wieku stały się punktem zwrotnym w historii narodów ukraińskiego i polskiego. Po nieudanej próbie odbudowania niepodległego państwa ukraińskiego i ustanowienia dobrosąsiedzkich oraz sojuszniczych stosunków z Polską (tzw. ugoda warszawska J. Piłsudskiego i S. Petlury z 1920 r.), a następnie zniszczeniu Ukraińskiej Republiki Ludowej i wprowadzeniu bolszewickiego systemu radzieckiego – od lat 20. do końca lat 80. XX wieku – Ukraińcy i Polacy, a także przedstawiciele innych narodowości zamieszkujących na obszarze Ukrainy Radzieckiej zaznali wzlotów i upadków, ponieśli ogromne straty w wyniku masowych deportacji, represji i działań wojennych. Według spisu ludności w 1926 r., po repatriacji z lat 1921–1925 w całej USRR mniejszość polska liczyła już tylko 476,4 tys. osób, zaś w okresie 1921–1939 zmniejszyła się jeszcze o 200 tys. W styczniu 1921 r. Politbiuro KC KPU uchwaliło tajne rozporządzenie, na mocy którego miało ujawniać i wykrywać w środowiskach Polaków działalność wszelkich „jednostek kontrrewolucyjnych w terenie”[4]. Taka sytuacja nie sprzyjała rozwojowi kultury mniejszości narodowych w Ukrainie, jak zresztą i kultury ukraińskiej. W okresie powojennym coraz mniejsza liczba mieszkańców USSR deklarowała język polski jako ojczysty. Według spisu ludności w roku 1989, 66,6% Polaków uznawało za ojczysty język ukraiński i 20% – rosyjski[5]. Dzisiaj Polacy to jedna z największych mniejszości narodowych na Ukrainie. Pamiętając o tak ciężkich i tak mało jeszcze poznanych losach ich kultury w wieku XX na tych terenach, należy sumiennie zbierać najmniejsze świadectwa historii i okruchy twórczych dokonań, by uzupełnić wizerunek rozwoju kultury na Słowiańszczyźnie Wschodniej.

---

[2] С. Єфремов, *Пам'яти Тадея Рильського*, „Рада” 25 сентября (8 листопада) 1912, nr 259, s. 1, cyt. za: [online] <www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book1/Art50.htm>. Н. Пазяк Тадей Рильський (1841–1902) – фольклорист та етнограф (до історії хвилі національного відродження кінця 50-х – поч. 60-х років XIX ст.).

[3] О. Калакура, *Поляки – сусіди українців і давні жителі на їх етнічних землях*, [w:] *Українознавство*, ред. П.П. Кононенко, Київ 2005, число 3, s. 80–88.

[4] Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України, Ф.1, Оп. 20, Спр. 1542, Арк.2, cyt. za: ibidem.

[5] Ibidem, s. 87–88.

Maria Karpińska-Węgrzynowska to typowa przedstawicielka nowej literatury burzliwych lat 20.–50. Jej utwory są świadectwem czasu i wiernym zwierciadłem nastrojów neonarodnickich i patriotycznych panujących wśród inteligencji podczas rewolucji 1917 r., wojny domowej, głodu w 1924 r., wielkiego głodu w 1933 r., wojny 1941-45 r., i znów klęski głodu w 1946 r. Pisarze należący do generacji, która zyskała nazwę „Rozstrzelane Odrodzenie" – od tytułu antologii dzieł pisarzy tego okresu, wydanej przez Jurija Lawrinenkę w Paryżu (1959) – w latach terroru mieli do wyboru tylko trzy drogi: albo dać się zabić Sowietom, albo zdradzić swój oryginalny styl i podporządkować się zasadom realizmu socjalistycznego, albo zamilknąć. Maria Karpińska-Węgrzynowska na początku swojej drogi życiowej i twórczej publikowała niektóre wiersze w periodykach literackich, ale później zaczęła pisać już wyłącznie do szuflady, więc jako poetka wybrała milczenie. Pisała w języku ukraińskim, a język polski był używany wyłącznie w gronie rodzinnym. Z młodszymi dziećmi rozmawiano już po ukraińsku z obawy, że bawiąc się z dziećmi sąsiadów mimo woli ujawnią swoje pochodzenie.

Sołomija Pawłyczko, określając parametry dyskursu kulturowego ukraińskiego modernizmu, wyodrębniła kilka etapów modernistycznej odnowy literatury ukraińskiej: dziesięciolecie przed pierwszą wojną światową, dziesięciolecie powojenne, lata 40., 60. i wreszcie lata 80.[6] Twórczość Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej odpowiada głównym tendencjom rozwoju modernizmu w Ukrainie: od romantycznego stylu narodnickiego na początku drogi twórczej, poprzez psychologizm i impresjonizm lat 30. do sfery transcendencji, czystej spontaniczności w ostatnim okresie twórczości.

Pisarka żyła w latach 1899–1963. Pierwszy i jedyny tomik jej utworów: *Akordy smutku*[7] okazał się drukiem w Kijowie dopiero w roku 2007, dokładnie 44 lata po jej śmierci.

Postać Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej wyłania się z przechowywanych w archiwum domowym dokumentów i rękopisów, wspomnień i relacji jeszcze żyjących członków rodziny. Jednakże prowadząc badania poświęcone jej twórczości, boleśnie odczuwam brak materiałów źródłowych, brak informacji, spowodowany w głównej mierze milczeniem tych starszych, którzy jeszcze pamiętali i wiedzieli, a już odeszli. Dlatego trudno omówić niektóre istotne momenty życia poetki.

Maria Karpińska, po mężu Węgrzynowska, urodziła się 21 lutego 1899 r. we wsi Parchomiwka w guberni kijowskiej w rodzinie zubożałego szlachcica włościa-

---

[6] С. Павличко, *Теорія літератури*, Київ 2002, s. 39, 419.

[7] М. Карпінська-Венгренівська, *Акорди смутку*, упор. О. Шалагінова, рец. Я. Конєва, Київ 2007.

nina („odnodworca", czyli właściciela jednego dworku) Andrzeja Karpińskiego, który zarabiał na życie i utrzymanie dużej rodziny tkactwem, chociaż posiadał też zdolności muzyczne i grał na kilku instrumentach. To o nim napisze młoda poetka:

Голову схилено,
Ляда не стукає,
Нитки на ритках звисають,
Змалку-світанку
Аж до останку
Праця і праця без краю[8]. (s. 21)

Jak tutaj nie przypomnieć, znanego każdemu uczniowi szkoły średniej w dzisiejszej Ukrainie, Pawła Hrabowskiego: „Рученьки терпнуть/ Злипаються віченьки..."

Ukochanemu ojcu poetka poświęci jeszcze wiele innych utworów, a motywy nici i strun jako symboli życia będą się przewijać przez całą jej twórczość.

Jeszcze jako nastolatka Maria zaczęła próbować swych sił w stylistyce romantycznej, pełną garścią czerpiąc z folkloru, co nadawało jej wierszom rys bezpośredniości i szczerości charakterystycznych dla pieśni ludowych. Młode lata Karpińska spędziła we wsi Parchomiwka, której właścicielem był magnat, rzeczywisty radca stanu Wiktor Gołubowski (Gołubiew). W pamięci mieszkańców wsi dziedzic zapisał się jako osoba wykształcona i kulturalna. Podczas rewolucji 1905 r. miało miejsce makabryczne zdarzenie – rozszalały tłum zrabował majątek pana, a z rodzinnego grobowca wywleczono trumnę. Upojeni nieograniczoną wolnością chłopi tańczyli wokół prochów swego pana na placu, rycząc ze śmiechu[9]. Ten straszliwy obraz odmalowała poetka w jednej z mistycznych wizji.

Kunszt poetycki młodej pisarki kształtowała sama rzeczywistość, sprowadzając ją na drogę ujęć symbolicznych w poszukiwaniu ukrytego sensu życia. Kilka przepięknych i tragicznych wierszy poświęciła Maria swojej ukochanej starszej siostrze Nadziei, która była guwernantką w domu pana Gołubowskiego. Posiadała ona głos o tak niezwykłej barwie, że pan Gołubowski postanowił zafundować jej studia w konserwatorium w Petersburgu. Dziewczyna nagle przed samym wyjazdem zmarła na zapalenie płuc. Maria przeżyła wstrząs, gdy czuwała nad jej ciałem, czytając Psałterz. Nagle zgasły świece, a oczy zmarłej się otworzyły. Wówczas to Maria oniemiała. Znachorka uleczyła ją uznanym ludowym sposo-

[8] Tu i dalej w nawiasach będzie podawana strona cytowanego tomiku *Akordy smutku* M. Karpińskiej-Węgrzynowskiej. Brak strony oznacza, że tekst pochodzi z archiwum autorki.

[9] W ukraińskiej literaturze etnograficznej znajdujemy wzmianki o archaicznych, przedchrześcijańskich tańcach rytualnych wokół zmarłych.

bem – zdjęła urok za pomocą jajka. Ten wypadek również znalazł się w poetyckiej kronice życia poetki:

Так тихо-тихо
Ти на столі...
Така спокійна
У вічнім сні...
Відкрите око
На білім чолі
Зібрало фарби
Твого життя... (s. 29)

Maria Karpińska ukończyła seminarium nauczycielskie w miejscowości Mlijiw w rejonie czerkaskim i tam poznała swojego przyszłego męża Fedora (Teodora) Węgrzynowskiego, który pochodził z polskiej rodziny szlacheckiej. Ciekawostką jest, że był on kuzynem Jarosława Iwaszkiewicza i dwie rodziny mieszkały obok siebie w miejscowości Kalnik na Kijowszczyźnie (dalekimi krewnymi męża poetki byli również wybitny polski kompozytor Karol Szymanowski i rosyjski pisarz Aleksandr Grin). Maria i jej mąż pracowali razem jako nauczyciele (mąż Marii był matematykiem z wykształcenia) w różnych miejscowościach Ukrainy. O Fedorze i jego bracie, który był leśniczym, wspomina pisarka Dokija Humenna (1904–1997) w jednym ze swoich utworów *Dar Ewdotei abo Ispyt pamjati*. Dokija Humenna opisuje w swoich dziennikach „stawyszczańską rozkosz" – życie w miejscowości Stawyszcze, postrzeganej przez nią jako antyczny gaj Akademosa, gdzie kwitły bzy i jaśminy, a po byłym pańskim ogrodzie spacerowali radzieccy nauczyciele, którzy prowadzili z uczniami uczone dyskusje. Tutaj właśnie Węgrzynowscy zatrzymali się na dłużej.

W środowisku miejscowej inteligencji, wśród której był również Dmytro Zahuł (1890–1944) – poeta, tłumacz i krytyk literacki zmarły potem w łagrze na Kołymie, Maria dowiedziała się o związku pisarzy chłopskich „Płuh" (1922–1932) i wstąpiła do niego. Będąc działaczką oświatową i w pewnym sensie spadkobierczynią dość długiej tradycji narodnictwa z jego „kahanciuwanniam", czyli ideą szerzenia oświaty wśród ludu przez absolwentki pensjonatów dla szlachetnie urodzonych dziewcząt, w nowych czasach szukała miejsca dla swojej liryki. Dość łatwy dostęp młodzieży do możliwości publikowania miał w owych czasach też wymiar bez wątpienia szlachetny, gdyż inspirował do głębszego poznawania języka ojczystego. Na Ukrainie w latach 20. rozwijano różne formy wiejskiej aktywności kulturowej – zakładano czytelnie, chóry, kółka dramatyczne. Maria Karpińska, realizując w nowych warunkach misję oświatowo-kulturową wobec ziomków, brała

udział w odczytach, organizowała występy młodzieży wiejskiej w teatrzykach prezentujących szopki bożonarodzeniowe i obrzędy noworoczne, popularne na Ukrainie kolędowania i *szczedrowania* – odwiedzanie mieszkańców z życzeniami noworocznymi z widowiskami obrzędowymi. Pisała też utwory dramatyczne dla potrzeb ludowych kółek amatorskich.

W roku 1925 Węgrzynowscy na stale zamieszkali w Kijowie. Maria pracowała jako nauczycielka języka i literatury ukraińskiej w szkole, w której przez pewien czas przed i po wojnie pracował Maksym Rylski. Obie rodziny przyjaźniły się ze sobą. Mąż Marii zajmował stanowisko rektora Wyższej Szkoły Melioracyjnej. Jako pisarka niestrudzenie wyrażająca świat Maria Karpińska-Węgrzynowska była również niestrudzona w prowadzeniu wychowawczej misji w niełatwych warunkach władzy radzieckiej. Niewątpliwą jej zasługą było stworzenie w domu swoistej atmosfery dla kultu słowa. Jej trzy starsze córki, wywiezione przez okupantów na roboty przymusowe do Niemiec, pisały listy do rodziców w formie wierszowanej, zwierzając się z tęsknoty za ojczyzną. To nie było próżne estetyzowanie, lecz tradycja rodzinna. Zapiski osobiste, listy, refleksje w formie wierszowanej były normą komunikacji w kulturalnej rodzinie ziemiańskiej przełomu XIX i XX wieku:

Лети думко, лети бистра
Куди мені треба.
Дожидаю дочок рідних
З-під чужого неба. (s. 82)

W odpowiedzi jedna z córek pisała:

Доброго здоров'я, любая родина,
Добрий день далека, славна Україна,
Шлю привіт сердечний вам з чужого краю,
Рідну землю-матір серцем обнімаю. (s. 84)

Pewnie właśnie ta umiejętność przepuszczania każdego wydarzenia i każdego odruchu serca przez tekst poetycki spowodowała, że cztery córki Marii obrały profesję wykładowcy filologii ukraińskiej, francuskiej, angielskiej i hiszpańskiej, a młodszy syn Aleksander odziedziczył talent poetycki i pozostawił po sobie tomik przepięknych wierszy.

Na spuściznę twórczą Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej składają się wiersze, poematy dramatyczne, opowiadania i nowele, a także misteryjne wizje-sny.

W pierwszym neoromantycznym okresie twórczości wyraźnie odczuwalny jest jej młodzieńczy zapał, łączenie motywów osobistych z motywami społecznymi:

Отак, як потяг
Серед ночі
Проріже темряву віків,
Ввірветься з гамором і свистом
Нове життя...
І я піду туди. (s. 150)

Poetka często ucieka się do obrazów zarówno muzycznych, jak i malarskich:

Зазорійте ясним світом, зорі вечорові,
Натягніте срібні струни із неба додолу! (s. 4)

Ale nad światem otaczającej rzeczywistości – czasami ciężkiej i smutnej, czasami niebezpiecznej i krwawej – wyłania się świat idealny:

В царство сонця й весни
Я з тобою піду,
В царство сонця й весни
Із собою візьму
Тільки мрії ясні. (s. 25)

Poetka bardzo wcześnie zrozumiała, że do upragnionego celu, który określa jako „wolną pieśń ziemi", prowadzi droga męczeńska:

Шлях далекий туди
Весь заріс тернами.
Скільки смілих лягло
Тут вже перед нами! (s. 25)

Główny akcent położony został nie tyle na ten wymarzony punkt dojścia, co na jego poszukiwanie. Ciernie, zakrwawione nogi, drut kolczasty jako wieniec – to symboliczne znaki drogi.

Pejzaż w poezji Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej jest wewnętrznym, subiektywnym doświadczeniem:

Як м'яко по траві
Лягають тіні
Червоні, золоті,
Рожево-білі.

Так музикою мрій
Ясних, щасливих
Дитинство відплива
У вирій синій.

Poszczególne elementy pejzażu nawiązują do stanów psychiczno-emocjonalnych – ten chwyt artystyczny znany był już poezji barokowej, podobnie jak figura poetycka marzenia sennego. Mistyczne wizje-sny, jako specyficzny gatunek prozatorski, wykorzystywała poetka, opisując tragiczny okres głodu lat 30. (*Kometa*, *Wierzba*, *Miedziana kobieta*, *Gałązka bzu*, *Żmija*). Fantasmagoryczne mary, potwory – to projekcje wewnętrznego „ja", ale nie były one tak przerażające, jak rzeczywiste trupy na szubienicach w Kijowie z kartkami, na których nierównym charakterem pisma było wypisane *ludożerca*.

W późniejszym okresie twórczości (lata 40.–50.), który nie był już tak bogaty, lecz wyróżniał się pogłębionym psychologizmem, widoczne jest przejście od efektów kolorystycznych i dźwiękowych w obrazach świata przedstawionego do penetrowania egzystencjalnej głębi świata:

Прозора глибина і чистота,
Як крапля, зіткана із мрій.
А в глибині втаємнена печаль
Смутні і добрі очі...

W dojrzałej poezji ostatnich lat życia Maria Karpińska wykorzystywała obrazy korespondujące z folklorem. Nie były to już wzorzyste „hafty" ludowych metafor, lecz głębokie obrazy pokrewne z tymi z ludowej mitologii, jak np. nieszczęścia, które oplątują człowieka, sprawiając, że jego istnienie staje się nieznośne:

Ідуть рядами мої печалі,
Ідуть як старці, важкий їх путь
Ген-ген за обрій. А за плечима
В своїх торбинах біду несуть.
Запали очі, благають долі.
Їх горе гонить в далеку путь.
Ідуть по світу, ідуть по щастя,
А за плечима біду несуть.

Plastyczna obrazowość tego wiersza nabiera mocy filozoficznego uogólnienia: Jaki ma sens uparta pogoń za szczęściem człowieka, który nie potrafi odrzucić bagażu własnych grzechów?

Najbardziej znaczące w późnej poezji Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej jest dążenie do harmonii kosmicznej, wyrażane za pomocą symboliki astralnej, obrazu żywiołów i dominacji kolorystyki niebiesko-błękitnej:

Подивись на синє небо –
Зорі краплять, як роса.
Бач: тремтять на ніжних стеблах.
Бач: живуть, як ти і я.

W tym wierszu przestrzeń emocjonalna egzystencji zmienia się w mistyczną: „każdy mężczyzna i każda kobieta – gwiazda". Taki też jest motyw wiodący utworu *Я йду в поле*, gdzie, jak się okazuje, zwykli radzieccy traktorzyści to przybysze z różnych planet.

W ostatnim okresie twórczości kwestia świadomości narodowej, motywy obywatelskie, uwarunkowania społeczne czy też jakiekolwiek schematy ideologiczne nie należą już do tematyki interesującej poetkę. Pozostało tylko współprzeżywanie, współodczuwanie rany świata jako swojej własnej. Każda przygarbiona postać na drodze jest odbierana jako osoba najbliższa w jej poniżeniu i udręczeniu. Poprzez coraz bardziej oszczędne przedstawianie zdarzeń, przez symbolizację rzeczywistości (*Кущі. Роса. Квітки врівень з Санею. Білі стіни хатини. Бандит)* poetka zmierza do pełnego stopienia się z rzeczywistością w słowie. Wyraźnej symbolizacji ulegają takie pojęcia, jak dusza, droga, gwiazdy, siew ziarna, deszcz, promienie słońca i in.

Przepełnia jej utwory miłość o najwyższej sile, wręcz ofiarna – do rodziny, ojczyzny, całego świata; owa alchemia serca, która przemienia świat w pieśń wolności:

Я серце своє розшматую
На вінок тобі!
Кровью-слізьми перев'ю-
Бриліантами[10] (s. 45)

U wierszu, pisanym niedługo przed śmiercią, a skierowanym do męża, który przeżył ją 15 lat, poetka chwyta i zatrzymuje ulotną chwilę zwyczajnego życia:

Я іду, іду до тебе крізь роки.
Стій, Не руш. Дивись. Спиніться,
Горе, смерть, страждання... Дві руки
Крізь туман до мене простяглися.

[10] Te właśnie słowa naszej babci Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej: *Я серце своє розшматую на вінок тобі* wraz z moim bratem Oleksandrem Koniewym przyjęliśmy jako motto kulturologicznej gazety *Українські обрії*, którą wydawaliśmy w Kijowie w latach 1991–1992 za własny koszt, wierząc, że w ten sposób przyśpieszymy nadejście demokratycznych przemian w naszym kraju.

Wspominając odległą przeszłość, swoją promienną młodość, autorka zwraca się ku przyszłości i tym samym sprowadza ją do sfery absolutu:

Поміж нами грізний час і простір.
І веселкою здіймаються мости
Звідсіля у юність... Я проходжу
По місточку тім у цвіт весни,
Шовк трави і квіти гіацинту
А до ніг схиляються світи.
[...]
Я іду, іду до тебе, хоч не ждеш.
Хоч війна і горе поміж нами
Я боюсь повірити... Ти йдеш
З ясним усміхом до мене, мій коханий.

Życiowa postawa Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej, wyrażająca się w jej twórczości, może być uznana za zjawisko typowe dla inteligencji ukraińskiej początku XX wieku, która w swej aktywności łączyła dwa – zdawałoby się przeciwstawne czy pozornie skonfliktowane – dążenia, mianowicie poczucie narodnickich zobowiązań wobec ludu ukraińskiego i wierność wymogom sztuki słowa, która wyraża najgłębsze odczucia, będące znamionami stanu duchowej suwerenności jednostki, sytuującej w kosmicznych sferach miejsce człowieka jako istoty uniwersalnej.

Резюме

Литературно-культурная деятельность Марии Карпинтской-Венгжиновской в контексте украинского модерна

В статье рассматривается жизненный путь и творчество малоизвестной украинской поэтессы польского происхождения Марии Карпинской-Венгреновской (1899–1963), члена союза крестьянских писателей „Плуг" (1922–1925). В 2007 году в Киеве впервые было издано собрание произведений писательницы *Аккорды печали*.

Summary

Maria Karpińska-Węgrzynowska's literary and cultural activity in the context of Ukrainian modernism

The article analyzes the life and poetry of a little-known Ukrainian poet of the Polish origin Maria Karpinska-Wengrenowska (1899–1963), a member of the union of the country writers „Plough" (1922–1925). In 2007, in Kiev the book *Chords of grief* of this writer was published for the first time.

Językoznawstwo

ISSN 1427-549X

Roza Alimpijewa
Kaliningrad

Цветовые лексемы как средство выражения аксиологических категорий в поэме Адама Мицкевича *Пан Тадеуш*

Проблематика языковых картин мира в современной лингвистике, как известно, является одной из наиболее актуальных[1], что „во многом определяется активно проявляемой общей тенденцией к экспланаторности лингвистических исследований, к выходу в поиски внешних детерминаций различных сфер языкового существования"[2]. Соответствующая проблематика представлена целым рядом направлений, среди которых одним из наиболее приоритетных является ее аксиологический аспект. Вопрос о том, что представляет ценность для Всебытия, и человеческого бытия в частности, впервые был сформулирован Сократом: „Что есть благо?". И этот вопрос в общей теории ценностей до сих пор считается основным[3].

В разрешении данной проблемы безусловно перспективным представляется выявление ценностных категорий через текст, отражающий суть духовного развития как отдельной нации, так и человечества в целом. При этом, чем значимее личность автора текста, его ценностные ориентиры, тем больший интерес представляет такой текст в соответствующих аксиологических исследованиях.

В данной статье объектом такого изучения явился аксиологический фрагмент картины мира, репрезентируемой текстом поэмы Адама

---

[1] См. например: А.П. Бабушкин, *Картина мира в концептосфере языка*, [в:] *Язык и национальное сознание*, Вып.2, Воронеж 1999; R. Grzegorczykowa, *Pojęcie językowego obrazu świata*, [в:] *Językowy obraz świata*, pod. red. J. Bartmińskiego, Lublin 1990; Е.С. Кубрякова, *Языковое сознание и языковая картина мира*, [в:] *Филология и культура. Материалы Международной конференции*, ч. 1, Тамбов 1999; Д.С. Лихачев, *Концептосфера русского языка*, Изв. РАН, СЛЯ, Москва 1993; З.Д. Попова, И.А. Стернин, *Очерки по когнитивной лингвистике*, Воронеж 2001; Е.С. Яковлева, *О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира*, „Вопросы языкознания" 1993, № 4.

[2] *Картины русского мира: аксиология в языке и тексте*, Томск 2005, с. 6.

[3] См.: *Философский энциклопедический словарь*, Москва 1983, с. 763.

Мицкевича *Пан Тадеуш*, а именно представленными в нем цветовыми лексемами, которые, являясь номинаторами многоцветного окружающего мира, естественно, становятся носителями колоссального эмотивно-образного потенциала, реализуемого в целом ряде символов, получающих непосредственную отраженность в различных языковых картинах мира. Как отмечает Анна Вежбицка, „существует некая субстанциональная тождественность цвета и объекта из мира »реальность«, основанная на ряде универсальных категорий зрительных восприятий”[4].

Скрытые семантические возможности цветовых лексических единиц в полной мере реализуются в поэме Мицкевича *Пан Тадеуш*, где „цвета и краски”, как отмечает один из лучших ее переводчиков Святослав Свяцкий, „играют огромную роль”[5]. На „роскошное изобилие красок” в данной поэме указывает и Максим Рыльский, замечая при этом, что Мицкевич в своей цветовой палитре „сочетает самые различные тона, не боясь впасть в дисгармонию, как не боится этого сама природа, ставя иногда рядом совершенно »противопоказанные« эстетикой цвета и достигая этим неожиданных и приятных для глаз эффектов”[6].

Все это „роскошное изобилие цветов и красок” в поэме *Пан Тадеуш* активно используется прежде всего с целью выражения наиболее значимых для автора ценностных категорий, соотнесенных с понятиями „родина”, „бог”. Поэтому не случайно, что среди всех цветов композиционно здесь особо выделяется *синий* цвет, цвет *sacrum*, отсылающий, как замечает Ewa Teleżyńska, „…do wyższych wartości”[7].

„Litwo, ojczyzno moja!”[8] – так начинается поэма. Затем сразу же после обращения к „Pannie świętej”, присутствие которой ощущается на протяжении всего повествования, появляется не менее значимый для выражения авторской идеи образ *синего* Немана (*błękitny* Niemen) как символ малой родины поэта, открывающий исполненный гармонии мир прекрасного.

Однако родина для Мицкевича – это не только могучий *синий* Неман, но и вечерний пруд в миг тревожного ожидания приближающейся грозы,

---

[4] А. Вежбицкая, op.cit.

[5] С. Свяцкий, *Адам Мицкевич и „Пан Тадеуш”*, [в:] Адам Мицкевич, *Пан Тадеуш или последний наезд на Литве*, Санкт-Петербург 1998, с. 347.

[6] М. Рыльский, *Поэзия Адама Мицкевича*, Москва 1956, с. 75.

[7] E. Teleżyńska, *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994, c. 11.

[8] Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, Nowogródek 1933.

цветовым номинатором которого является закрепленная за более насыщенными оттенками соответствующей тональности лексема *modry*: „Jeden staw, co toń jasną i brzeg miał piaszczysty, *Modrą* piersią jęk wydał cichy, uroczysty".

Репрезентация высших ценностных категорий в поэме *Пан Тадеуш* осуществляется и через цветообразы неба, причем именно неба отчизны, своей подвижностью (бесконечной сменой конфигурации облаков) четко противопоставленного чужому для Тадеуша небу Италии, ассоциирующемуся в его сознании с лазурной гладью льда. Ср.: „*Błękitne*, czyste – wszak to jak zmarzła woda!" и „Tabun zmienia się w okręt i wspaniałe płynie Cicho, zwolna, po niebios *błękitnej* równinie!" Не случайно поэтому образ синего неба, своей масштабностью вызывающий представление о безмерных просторах моря, знаменует начало великого праздника Najświętszej Panny Kwietnej : „Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte, Jako morze wiszące, ciche... Z boku chmurka biała... Podlatuje i skrzydła w *błękicie* zanurza".

В качестве эффективного средства выражения ценностных ориентиров, отраженных в концептуальном пространстве поэмы, лексемы со значением синего цвета реализуются и по отношению к цветовой окраске глаз, причем почти во всех случаях глаз особо любимых автором героев: Тадеуша и Зоси, – своей духовной сущностью воплощающих его представление о родине. При этом номинаторами столь значимого для Мицкевича синего цвета в его соотнесенности с данными образами также являются лексемы *błękitny* и *modry*: „Przy nim dziewczę... wznosi oczki *błękitne*, jak bratki, Ku oczom chłopca..."; „Umilkła i spuściła głowę: oczki *modre* Ledwie stuliła... Milczała, sypiąc łzami, jako brylantami" (о Зосе); „Gdy te słowa... mówił chłopiec młody, Zaświeciły mu... dwie łzy na wielkich, *błękitnych* źrenicach" (о Тадеуше). При этом, если эстетическая выразительность лексемы *błękitny* обусловливается ее изначальной соотнесенностью с представлением о небе, а значит, о Боге[9], то соответствующие возможности ее синонима *modry* во многом определяются ее этимологической соотнесенностью с цветообразом полевого цветка василька (ср. *modry – modrak*, 'chaber', od koloru, Сл. Брюкнера).

Однако в этом мире первозданной гармонии значим каждый цвет. Поэтому *ojczyzny łono* для Мицкевича – это не только *błękitny Niemen* или *niebios błękitna równina*, но и *łąki zielone*, *pola wyzłacane pszenicą*, *posrebrzane żyto*, *bursztynowy świerzop*, *gryka, jak śnieg biała*, *panieńskim rumieńcem*

[9] См.: Р. Алимпиева, *Способы выражения цветового пространства, соотнесенного с концептом „синий" в текстах А. Мицкевича*, „Acta Polono-Ruthenica VI", Olsztyn 2001, с. 456–457.

dzięcielina pała. И все эти образы создают ощущение многоцветия как одного из наиболее значимых для данной поэмы художественно-изобразительных приемов.

Однако в качестве средства выражения высших жизненных ценностей в тексте поэмы *Пан Тадеуш*, наряду с синим, как особо значимые получают реализацию *красный*, *белый* и *зеленый* цвета. И это не случайно.

Так, красный цвет богатой гаммой своих оттенков соотносится с самыми различными реалиями бытия, одной из которых является *солнце* как главный источник жизни на земле. Возможно, поэтому данный цвет был осмыслен в качестве одного из цветовых символов Польши. Вместе с белым цветом он определяет восходящую к XVII веку символику польского национального флага (бело-красный) и герба (белый орел на красном фоне). Развивая эту тему, Валентина Кульпина справедливо замечает, что белый цвет в данных символических образах наиболее устойчиво ассоциируется с представлением о чистоте, а красный „может указывать на кровь и тем самым на любовь к родине, за которую проливается кровь”[10].

Широкий диапазон своих аксиологических возможностей красный цвет, выражаемый через соответствующие лексемы (*czerwony*, *rubinowy*, *purpurowy*, *krwawy*, *różowy*, *różany*, *ognisty*, *promienisty*), реализует в семантической зоне „солнце” (солнечные зори, лучи, отсветы солнца). При этом особую значимость выявляют цветообразы утренних зорь, в качестве цветового номинатора которых в большинстве случаев используются лексемы, этимологически восходящие к корням **rud*-; **róż*- (*rumieniec, rumieni się, różowy*, *różany*), что обусловливается их изначальной семантикой и спецификой функционирования в древних славянских текстах[11]. Ср.: „Niebo... *różowe*, biegną pierwsze promyki słoneczne...”, „światło *różowe*...” Однако сам факт солнечного восхода, возвещающего новый день, настолько значим для поэта-романтика, что для его адекватного отображения использование лишь номинаторов цвета представляется недостаточным. Усиление соответствующего зрительного впечатления осуществляется за счет включения в текст световых и цвето-световых лексем, таких, как *ognisty, promienisty, złoto, srebro, brylant* и др. Так, „słu-

[10] В.Г. Кульпина, *Лингвистика цвета. Термины цвета в польском и русском языках*, Москва 2001, с. 428.

[11] См.: Н. Бахилина, *История цветообозначений*, Москва 1975, с. 118; Р.В. Алимпиева, *Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы*, Ленинград 1986, с. 90.

pem *ognistym*" отблески восходящего солнца ложатся на чело спящего Тадеуша; „tysiącem *promieni*", золотом, серебром, пурпурным свечением возвещает оно о себе старому Матеку; „jako strzały *brylantowe*", его лучи проникают к умирающему Яцеку Соплице (Робаку) и окружают славное чело героя золотым нимбом, как вечным ореолом. Однако соответствующие цветообразы служат не только средством передачи определенного цветового видения (как это следует из вышеприведенных примеров), но одновременно с этим осуществляют чрезвычайно важную для выражения авторской позиции аксиологическую (оценочную) функцию. Так, для Тадеуша свет утренней зари явился предвестником судьбоносного сближения с Зосей, как бы вышедшей из самих глубин польского национального сознания и польской природы. Вспомним ее обращенные к солнцу тонкие девичьи пальцы („drobne palce"), которые под пронизывающими их солнечными лучами кажутся рубиновыми („jakby *rubinowe*"). При этом в соответствии с авторской идеей о неразрывном единстве человека и природы краски солнечных зорь органически сливаются с цветописью, соотносимой с центральными образами поэмы – Зоси и Тадеуша: „*rumienił się* i wzdychał" (о Тадеуше); „I ząbki, co, jak perły wśród koralów, świecą. I lica, choć od słońca zasłaniane dłonią różową, same całe *jak róże się płoną*" (о Зосе).

Как символ самой жизни свет восходящего солнца воспринимается в тексте, соотнесенном с одним из особо значимых персонажей поэмы – Матеком Добжинским, чей образ неразрывно связан с представлением о гармонии Всебытия, справедливости и милосердии. Через свето-цветовой образ восхода солнца, через золотой нимб, в котором сливаются его лучи, по сути, происходит посмертное возвеличивание национального героя, истинного борца за свободу родины Яцека Соплицы, на протяжении всего повествования выступающего под вымышленным именем ксендза Робака.

Значительную аксиологическую информацию содержат и реализующиеся в поэме цветобразы солнечных закатов, в стуктуре которых ощущается активное присутствие лексем собственно красного цветового тона: *czerwony*, *purpurowy*, *krwawy* – что по ассоциации с огнем (пожаром), кровью на коннотативном уровне способствует выражению чувства тревоги, но одновременно и ощущения жизненной силы и энергии. Именно в таком эмоциональном ключе воспринимается соответствующий цветообраз, появляющийся в первой главе поэмы и реализующийся в следующих микроконтекстах: „Całe *zaczerwieniono*, jak zdrowe oblicze Gospodarza", „*Czerwone*, *jak pożar* na dachu". С ориентацией на макроконтекст

данный образ может быть воспринят как символ здоровой народной силы, но вместе с тем и как символ грядущих тревожных событий.

Неясное чувство тревоги выражается и через цветообраз солнечного заката, который получает реализацию в конце поэмы как знак гармонии и благоденствия. Об этом свидетельствует и само название главы: *Kochajmy się!*, – в основе которого, безусловно, находится одна из главных заповедей *Нового Завета* – „да любите друг друга, как Я возлюбил вас" (Ио., XIII, с. 34) – заповедь, близкая Мицкевичу не только как поэту-католику, но и как поэту-гражданину, верующему в безграничные силы своего народа, в его грядущую победу в борьбе за освобождение отечества.

Репрезентация сложных психологических ощущений и соотнесенных с ними оценок осуществляется и через систему цветообразов, включающих в свой состав цветовые номинаторы лица, губ, фрагментов флоры и фауны, а также артефактов, отражающих сущность национальной польской культуры (предметы быта, одежды, национальной символики). При этом аксиологическая значимость данных цветообразов заметно усиливается за счет их органичной соотнесенности в структуре единого культурного пространства, получающего отраженность в поэтических текстах Мицкевича, где, например, рябина, подобно девушке, может зардеться румянцем („Jarzębiny ze świeżym pasterskim *rumieńcem*"), а румянец девушки репрезентируется через образ рябины („Kraśniejsze od jarzębin zajaśniały lica: To jagód lub orzechów zbieraczka, dziewica").

Высоким образно-оценочным потенциалом располагают и лексемы – номинаторы белого цвета (*biały*, *perłowy*, *śnieżny*, *srebrny*), который в польском национальном сознании, о чем свидетельствуют словари, отражается как символ чистоты, непорочности, света, а в соотнесенности с представлением о Боге – святости и совершенства (См., например, *Leksykon symboli*, с. 16). Поэтому так широк диапазон реализации соответствующих цветообразов в поэтической системе Мицкевича, и в частности в поэме *Пан Тадеуш*: *biały obłok*, *biały kwiat*, *biały ptak*, *biały śnieg* – явления природы; *białe jak śniegi lica*, *białe rączki, śnieżna ręka*, *ręce jak perły*, *białe zęby* – внешность человека; *białe szaty*, *biały ubiór*, *biała sukienka*, *biała chustka* – одежда и ее детали. При этом и в данных случаях одновременно с репрезентацией белого цвета, а точнее, именно через нее, осуществляется авторская оценка соответствующих персонажей и явлений окружающего мира.

Отмеченные оценочные потенции белого цвета прежде всего определяются широкими эмотивными возможностями основного выразителя

белого цвета – лексемы *biały*, что непосредственно связано с ее этимологической соотнесенностью с индоевропейским корнем *-*bhā* (-*bhē*) со значением „светить, сиять, блестеть"; ср. др.-инд. *bhāti* – 'сиять, блестеть', *bhālam* – 'сияние, свет' (Сл. Брюкнера, Сл. Преображенского, Сл. Фасмера). Это, в свою очередь, не могло не создать благоприятных условий для активизации в семантической структуре лексемы *biały* комплекса коннотативных признаков, объединенных представлением о прекрасном, а следовательно, не могло не придать данной лексеме особой аксиологической значимостии, что и получает отраженность в поэме *Пан Тадеуш*.

В плане проводимого исследования особый интерес представляет зелёный цвет, цвет ежегодного обновления природы, цвет надежды, жизни (см. *Leksykon symboli*, с. 183). В своей закрепленности за концептом „Земля" он символически противопоставлен синему цвету как сакральному, небесному[12].

В текстах Мицкевича зеленый цвет представлен репрезентациями группы *зеленый* и лексемами, этимологически связанными с наименованием драгоценного камня *szmaragd* (изумруд).

Что же касается эстетической значимости зеленого цвета как компонента идиостиля Мицкевича, то она прежде всего определяется его приоритетностью в польской национальной культуре. „Любимый польский цвет – *зеленый*", – отмечается в современных культурологических исследованиях[13]. Соответствующее осмысление зеленого цвета в полной мере соответствует специфике его реализации в подлинно народной эпопее – поэме *Пан Тадеуш*, где он используется как непременный атрибут в репрезентациях соотнесенных с образом Родины картин природы.

О высокой аксиологической значимости зеленого цвета в эстетическом пространстве поэмы свидетельствует и следующий композиционный прием: поэма открывается пейзажной зарисовкой, где зеленый цвет реализуется в непосредственном единстве с синим цветом („przynoś moją duszę utęsknioną Do tych pogórków leśnych, do tych ląk *zielonych...* nad *błękitnym* Niemnem rozciągnionych..."), – и заканчивается цветообразом скромного народного венка, в структуре которого органично сочетаются эти же два цвета: „Wianek rękami wieśniaczki usnuty Z *modrych* bławatków i *zielonej* ruty...".

---

[12] См. E. Teleżyńska, op. cit., c. 12.

[13] См., например: В.Г. Кульпина, *Лингвистика цвета*..., с. 406.

Выступающий в тесном единстве с другими цветами зеленый цвет вместе с ними активно используется автором при создании символического образа Литвы-Польши, что, в частности, выявляется в цветовых деталях национального женского костюма, где данный цвет, о чем свидетельствуют соответствующие лексические реализации, получает отраженность в органичном единстве с другими приоритетными цветами: красным и белым. Ведь именно в такой костюм, вопреки настойчивым возражениям Телимены, была одета любимая героиня Мицкевича Зося в знаменательный день ее помолвки с Тадеушем. Приведем соответствующий фрагмен: „Spódniczkę miała długą, *białą*; suknię krótką, Z *zielonego* kamlotu, z *różową* obwódką; Gorset także *zielony*, *różowymi* wstęgi Od łona aż do szyi sznurowany w pręgi; Pod nim pierś, jako pączek pod listkiem się tuli. Od ramion świecą *białe* rękawy koszuli, Jak skrzydła motyle, do lotu wydęte... Szyja także koszulką obciśniona wąską, Kołnierzyk zadzierzgniony *różową* zawiązką... Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki bursztynu, Na skroniach *zielonego* wianek rozmarynu...”.

Отраженный в приведенном выше фрагменте цветообраз национального женского костюма с приоритетной выявленностью в нем зеленого цвета естественно сливается с образом природы родного края. Действительно, Зосю, в ее „*zielonej* sukience”, самозабвенно танцующую народный танец, невозможно различить среди буйной зеленой травы и зеленых листьев: „Zosia tańczy wesoło – ledwie widna z daleka... w *zielonej* sukience... Śród *traw i kwiatów*”.

И этот мир „безмятежного бытия”, где, по определению Чеслава Милоша, „все прекрасно, ибо все существует”[14], через единство с природой органически сливается с высшей ценностной субстанцией, реализующейся в образе Божьей Матери. Именно к ней (после заглавного „Litwo, ojczyzno moja!”) обращается поэт, прося о помощи и защите („Panno święta...”), именно ее незримое присутствие ощущается на протяжении всей поэмы и находит законченное воплощение в семицветии солнечного восхода в праздничный день „Najświętszej Panny Kwietnej” (Пречистой во цветах), где через гармонически организованную целостную парадигму свето-цветовых образов получают репрезентацию такие трасцендентальные аксиологические категории, как красота, жизнь, а значит, – добро, о чем свидетельствует следующий текст:

[14] Ч. Милош, *Загадка и сила „Пана Тадеуша”*, [в:] А. Мицкевич, *Пан Тадеуш или последний наезд на Литву*, Санкт-Петербург 1998, с. 20.

Tysiąc rac krzyżuje się po okręgu świata –
A oko słońca weszło. – Jeszcze nieco senne,
Przymruża się, drżąc, wstrząsa swe rzęsy *promienne*,
Siedmią barw błyszczy razem: *szafirowe* razem,
Razem *krwawi się w rubin I żółknie topazem*,
Aż rozlśniło się jako *kryształ przezroczyste*,
Potem, jak *brylant*, światłe, na koniec *ogniste*,
Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające:
Tak po niezmiernem niebie szło samotne słońce.

Таким образом, соответствующие цветовые лексемы в своей возможной соотнесенности с номинаторами собственно световых ощущений, передавая определенную зрительную информацию, одновременно с этим реализуются как экспликаторы особо значимых для национального сознания автора и его героев непреходящих, трансцендентальных ценностей. А это, в свою очередь, позволяет рассматривать их в качестве одного из наиболее значимых средств формирования аксиологического фрагмента картины мира как поэмы *Пан Тадеуш*, так и творчества А. Мицкевича в целом.

Список сокращений

Сл. Брюкнера	–	A. Brukner, Siownik etymologiczny jkzyka polskiego, Warszawa 1970.
Leksykon symboli	–	*Leksykon symboli*, oprac. Marianne Oesterreicher-Mollwo, Herder 1987, wyd. polskie Wydawnictwo ROK Corporation SA, Warszawa 1992.
Сл. Преображенского	–	А.Г. Преображенский, *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1958.
Сл. Фасмера	–	М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1964–1973.

Streszczenie

Leksemy o znaczeniu „koloru” wyznacznikami kategorii aksjologicznych w poemacie Adama Mickiewicza „Pan Tadeusz”

Rozważa się specyfikę użycia leksemów o znaczeniu koloru w poemacie Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz* jako środka wyrażenia wartości szczególnie znaczących dla świadomości narodowej autora i jego bohaterów (Ojczyzna, Bóg – poprzez ujęcie kolorowe Niemna, lasów, łąk, słońca, nieba, ludzkich oczu). Jako priorytetowe wyróżnia się leksemy oznaczające kolory: *granatowy*, *zielony*, *czerwony* oraz *biały* w ich organicznej relacji z leksemami o znaczeniu światła. Ustala się rolę danych leksemów w kształtowaniu aksjologicznego fragmentu obrazu świata odtwarzanego w tekście badanego poematu.

Summary

Color lexemes as the exponents of axiological categories in „Pan Tadeusz”, the poem by Adam Mitskevitch

The aim of this paper is to research a specific character of color lexemes realization in A. Mitskevitch poem *Pan Tadeusz* as a means of expressing value categories (Motherland, God – through the color images of the Niemen river, some forests and home meadows, the sun and the sky, human eyes) particularly meaningful both for the author and for his characters. As a priority the lexemes – the nominators of *blue*, *green*, *red* and *white* colors in their limited correlation with the lexemes of light are pointed out. The role of these lexemes in constructing axiological fragment of the created by the text world view is determined.

ISSN 1427-549X

Michał Głuszkowski
Toruń

Język mniejszości jako czynnik zachowania tożsamości grupowej na przykładzie polskich staroobrzędowców w regionie suwalsko-augustowskim

Pojęcie tożsamości funkcjonuje obecnie w wielu tekstach popularnych i naukowych w roli pojęcia-worka, do którego odwołuje się badacz jednostkowych problemów osobowościowych natury psychicznej – na gruncie tożsamościowym, jak również osoba opisująca uprzedzenia grupowe – także na gruncie tożsamościowym. Brak precyzyjnej definicji powoduje naukową bezużyteczność pojęcia, którego potoczne znaczenie każdy rozumie, ale nie potrafi wskazać konkretnych kryteriów, co przypomina słynną XVIII-wieczną definicję konia z *Nowych Aten* autorstwa Benedykta Chmielowskiego: „koń jaki jest, każdy widzi".

W omawianym przez mnie przypadku tożsamość rozumiana będzie jako tożsamość grupowa, którą można określić jako: „wspólnie akceptowaną historię grupy (wyznanie, narodowość, język), kultywowanie jej tradycji, a także świadomość integralności grupowej oraz odrębności w stosunku do świata zewnętrznego"[1].

Tożsamość indywidualna, według koncepcji Erika Eriksona, opiera się na samookreśleniu, które rozwija się w procesie dorastania, a następnie jest przeformułowywane podczas życia[2]. Pojęcie to również będzie użyteczne w analizie tożsamości grupowej ze szczególnym uwzględnieniem wpływu języka. W grupie realizującej swoje istnienie w bytach jednostek do niej należących o samookreśleniu możemy mówić tylko w kontekście samookreślenia jej członków. Podatność samoidentyfikacji na zmiany pod wpływem zmieniającego się świata zewnętrznego jest tu o tyle istotna, że dotyczy zarówno członków grupy, jak i jej samej.

O tożsamości grupowej możemy mówić w odniesieniu do grup różnego typu, pod warunkiem zaistnienia czynników konstytuujących tożsamość. Ze względu na główny czynnik spajający grupę (poczucie odrębności, wyznanie, wspólna historia, określony typ działalności, wartości, tradycja, język) można wyróżnić wspól-

[1] K. Olechnicki, P. Załęcki, *Słownik socjologiczny*, Toruń 1998, s. 228.

[2] A. J. Siegień-Matyjewicz, *Poczucie tożsamości narodowej młodzieży pochodzenia białoruskiego*, Olsztyn – Warszawa 2007, s. 10–11.

noty o różnym charakterze. Tożsamość osób należących do świata przestępczego opiera się na identyfikacji z określonym systemem wartości, typem prowadzonej działalności i swoistym kodem językowym. Dla mniejszości etnicznej najistotniejszym czynnikiem budującym tożsamość są: narodowość, historia i poczucie odrębności w stosunku do przedstawicieli innonarodowej większości. W przypadku polskich staroobrzędowców dodatkowe czynniki konstytuujące grupę to wyznanie oraz język.

Według Alicji Siegień-Matyjewicz, badającej poczucie tożsamości narodowej młodzieży pochodzenia białoruskiego, tożsamość nie jest dana raz na zawsze, jest ona świadomym wyborem jednostki[3]. Dlatego jednostka funkcjonująca na pograniczu dwóch lub więcej kultur może utożsamiać się z więcej niż jedną grupą (bikulturalizm), zdecydować się na jedną z nich (dominującą lub mniejszościową) lub też wycofać się na margines obu grup, odrzucając ich wartości. A. Siegień-Matyjewicz przytacza słowa Charlesa Taylora na temat trwałości tożsamości grupowej, która funkcjonuje dopóty, dopóki znacząca część członków grupy odwołuje się do niej w procesie samookreślenia[4]. Jest to ważne spostrzeżenie, które zwraca uwagę badacza w stronę czynników skłaniających członków grupy do identyfikacji z jej normami i wartościami.

Geneza ruchu staroobrzędowskiego w prawosławiu rosyjskim i powstania odrębnego wyznania, a nieco później także pojawienia się starowierców na ziemiach polskich ma istotne znaczenie dla ich tożsamości grupowej. W II połowie XVII wieku car Aleksy Michajłowicz, który dążył do jak największej centralizacji władzy, liczył na to, że pomoże mu w tym reforma Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej. Ale zmiany obrządku, przeprowadzone przez Patriarchę Nikona, nie wszystkim wiernym przypadły do gustu. Za oficjalną datę schizmy uznaje się rok 1667. Ci, którzy nie zaakceptowali zmian (m.in. czynienia znaku krzyża trzema, a nie dwoma palcami, czy też sposobu i liczby oddawanych pokłonów podczas nabożeństw), zostali nazwani raskolnikami (od ros. *raskoł* – rozłam) albo starowiercami (staroobrzędowcami), ponieważ pozostali przy starym obrzędzie (starej wierze).

Nieposłuszeństwo wobec reform ściągnęło na staroobrzędowców szereg represji ze strony władz cywilnych i duchownych. Zostali oni oficjalnie uznani za heretyków i jako tacy byli prześladowani. Dlatego wielu z nich decydowało się na migrację. Dla nich dokonały się dwie schizmy: jedna w XI, a druga w XVII wieku. XVII–wieczne reformy Nikona zostały odebrane jako zamach na kształt prawdziwej wiary. Przekonanie, że są obrońcami jedynie słusznej wiary, pozwoliło starowiercom znosić niedo-

[3] Ibidem, s. 11.
[4] Ibidem, s. 114.

godności i cierpienia z tym związane. Ze względu na silną wiarę i przywiązanie do tradycji zachowywali swoją kulturę i język w różnorodnych środowiskach nawet przez 200 lat. Staroobrzędowska tożsamość opierała się przez cały czas na religii i opozycji wobec świata zewnętrznego, czego wyrazem były surowe obyczaje i wiele postów religijnych, co podkreślało odrębność staroobrzędowców. Należy tu także wspomnieć o instytucji *paganej krużki* – naczynia, z którego dawano pić obcym i które było używane przez starowierców wyłącznie w tym celu.

Należy tu zauważyć, że nie wszyscy staroobrzędowcy byli jednakowo wytrwali w swoim obrządku. W wyniku wewnętrznych sporów dokonało się wśród nich wiele podziałów, spośród których najważniejszy dotyczył problemu istnienia hierarchii duchownej. Kiedy zabrakło kapłanów wyświęcanych przed *raskołem*, czyli zgodnie z zasadami „prawdziwej wiary", część starowierców zdecydowała się zrezygnować z duchowieństwa – ten odłam został nazwany bezpopowcami. Inni zaś przyjmowali duchownych prawosławnych, którzy zgodzili się odrzucić reformy – dlatego zostali określeni mianem popowców. Mniej radykalni popowcy byli dużo bardziej podatni na wszelkie próby „nawracania" na prawosławie[5].

Staroobrzędowcy mieszkający obecnie w okolicach Augustowa to bezpopowcy, nie posiadają więc hierarchii kościelnej, a jedynie duchowych przewodników (*nastawników*) prowadzących modlitwy i udzielających niektórych sakramentów: chrztu, małżeństwa, odpuszczenia grzechów, pogrzebu.

Migracje staroobrzędowców obrały różne kierunki. Niektórzy ukrywali się w Rosji, uciekli na Syberię, inni wyjeżdżali do Ameryki, a znaczna ich część trafiła na tereny ówczesnej Rzeczpospolitej. Polscy magnaci chętnie pozwalali im się osiedlać na swoich terenach ze względu na pracowitość i pokojowe nastawienie. Początkowo głównymi ośrodkami osadnictwa starowierskiego w Polsce były tereny obecnej Białorusi i państw bałtyckich, ale z czasem przesunęli się oni także w okolice Suwałk i Augustowa, a stamtąd na Warmię i Mazury. Ich migracje były spowodowane rozszerzaniem się granic Imperium Rosyjskiego, a tym samym strefy wpływów Cerkwi prawosławnej.

Staroobrzędowcy mieszkają obecnie w Polsce w regionie suwalsko-augustowskim (główny ośrodek stanowią przylegające do siebie wsie Gabowe Grądy i Bór), pozostały także niewielkie grupy na Mazurach w okolicach Wojnowa. Wspólnoty starowierskie tworzą wyspy gwarowe w otoczeniu polskojęzycznym. Gabowe Grądy i Bór to ostatnie prawdziwie starowierskie wsie, gdzie katolicy i rodziny mieszane należą do rzadkości, podczas gdy przed drugą wojną światową takich osad było jeszcze kilkanaście.

---

[5] E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII–XX w.*, Warszawa 1977, s. 36.

Staroobrzędowcy są mniejszością pod względem narodowościowym, kulturowym, wyznaniowym i językowym. Spośród wymienionych czynników najważniejszym, w uznaniu samych staroobrzędowców, okazuje się być ich wyznanie. Na pytanie kim są, odpowiadają w różny sposób, przeważa jednak stwierdzenie: jesteśmy polskimi starowiercami, starowiercami mieszkającymi w Polsce lub po prostu – starowiercami. Rosyjskie korzenie są oczywiście zauważane i uznawane, ale na ogół wymieniane w dalszej kolejności, jako element historii. Tylko nieliczni twierdzą, że są Rosjanami-staroobrzędowcami[6].

Język może być traktowany jako czynnik podtrzymujący tożsamość grupową w relacjach ze światem zewnętrznym. Istotnym faktem jest w tym wypadku dwujęzyczność grup mniejszościowych. Polscy staroobrzędowcy są dwujęzyczni (rosyjska gwara i polszczyzna), a wielu starowierców mazurskich przez długi okres cechowała trójjęzyczność (polski, rosyjski i niemiecki).

Język mniejszości używany jest najczęściej w sferze kontaktów *face to face*, sąsiedzkich i rodzinnych. Posługiwanie się miejscowym, tradycyjnym kodem językowym upraszcza komunikację i wprowadza większy stopień prywatności, zwłaszcza gdy język mniejszości jest dla członków grupy kodem prymarnym. Pojawienie się osoby spoza wspólnoty na jej terytorium może, ale nie musi, zaowocować zmianą kodu na dominujący. Jest to uzależnione od oficjalności gościa. Kody polski i rosyjski są na tyle sobie bliskie, że posługiwanie się przez każdego z rozmówców własnym językiem nie zakłóca komunikacji. Gość bardziej oficjalny, oprócz zmiany języka w bezpośredniej rozmowie z przybyszem, wywołuje również przełączenie na kod większości w słyszącym go otoczeniu (np. starowierskie kobiety rozmawiające przed molenną rosyjską gwarą na widok przyjezdnych przechodzą na polszczyznę).

Język mniejszości poza terytorium wspólnoty jest jednym z wyznaczników „inności". Podobną rolę może pełnić ubiór i zachowanie. W zależności od sytuacji zewnętrznej (wrogość, przyjaźń lub obojętność grupy dominującej w stosunku do mniejszości) może on służyć eksponowaniu tożsamości mniejszościowej lub być wraz z nią ukrywany.

Kiedy „inność" jest w mniemaniu przedstawicieli mniejszości czymś wstydliwym, to będzie ona ukrywana, a wraz z nią język – np. poprzez zaprzeczanie jego znajomości. Tego typu kompleksy prowadzą również do hiperpoprawności w języku dominującym (zwłaszcza u osób lepiej wykształconych). Chęć ukrycia lub przemilczenia własnej odmienności wypływa m.in. z niechęci Polaków do Rosjan, którą niezmiennie potwierdzają badania sympatii narodowościowych Polaków[7],

[6] Według danych spisu powszechnego, w 2002 r. w mieście Augustów i powiecie augustowskim 109 osób zadeklarowało narodowość rosyjską.

[7] Zob. m.in. [online] <www.cbos.pl/SPISKOM.POL/1999/K_138_99.PDF; www.pentor.pl/17206.xml>.

odmiennych postaw wobec wielu wydarzeń historycznych oraz innych mitów i autorytetów uznawanych przez staroobrzędowców i ich polskich sąsiadów.

Społeczno-polityczny aspekt języka mniejszości jest związany przede wszystkim z systemem edukacyjnym. Wspólnoty względnie trwałe (o określonych czynnikach spajających) nie dążą do asymilacji i kulturowej amalgamacji. Chcą zachować swoją kulturę, a jej przekazywanie w języku innym niż własny jest znacznie utrudnione, jeśli nie niemożliwe[8]. Transformacja ustrojowa, a później przyłączenie do Unii Europejskiej zaowocowały w Polsce wzmożoną aktywnością wielu grup mniejszościowych oraz zainteresowaniem nimi ze strony badaczy. Kaszubi już od dawna byli bardzo aktywni, wydawali wiele własnych czasopism i, co ważne, tworzyli literacką wersję swojego języka. Jednak rozbici po przesiedleniach w 1947 r. Łemkowie dopiero od kilkunastu lat przejawiają aktywność kulturowo-narodowościową na dużą skalę[9].

Możliwe są różne scenariusze pozycji języka mniejszości w systemie szkolnictwa i szerszym wymiarze (rozpatrywane z punktu widzenia teorii konfliktu):

1. Społeczność większościowa uważa mniejszość za gorszą – nie dochodzi do inkorporacji, a kultura mniejszościowa nie ma szans rozwoju. Mniejszość przyswaja sobie swój negatywny obraz w oczach większości. Sytuacja stabilna.

2. Mniejszość ceni swoją kulturę, ale nie posiada praw politycznych, socjalnych, ekonomicznych i edukacyjnych na równi z większością. Większość uważa ich za gorszych. Sytuacja częściowo konfliktowa.

3. Mniejszość zaczyna się domagać praw na równi z większością, ale większość nie uznaje ich żądań. Sytuacja konfliktowa.

4. Większość uznaje prawa mniejszości do kultywowania własnej kultury, ale nie przyznaje jej praw ekonomicznych, politycznych, edukacyjnych i socjalnych. Sytuacja częściowo konfliktowa.

5. Większość i mniejszość uznają kulturowy pluralizm i równe prawa we wszystkich zakresach. Sytuacja stabilna[10] .

Starowiercy nie mogą korzystać z pełni praw na równi ze społecznością większościową. Dostęp do wielu dóbr społecznych (praca, kultura, media) wymaga korzystania z języka większości. Nie jest to oczywiście efekt ukierunkowanej polityki przeciwko mniejszościom na poziomie ogólnonarodowym ani też lokal-

---

[8] T. Skutnabb-Kangas, *Language in the process of cultural assimilation and structural incorporation of linguistic minorities*, [w:] C.-Ch. Elert (et al. ed.), *Dialectology and Sociolinguistic*, Umea 1977, p. 193.

[9] M. Misiak, *Łemkowie. W kręgu badań nad mniejszościami etnolingwistycznymi w Europie*, Wrocław 2006, s. 92.

[10] T. Skutnabb-Kangas, op. cit., p. 192–193.

nym. Możemy tu jedynie mówić o pewnym rodzaju dyskryminacji symbolicznej, polegającej na braku możliwości pełnego lub przynajmniej w miarę bogatego rozwoju jednostki przy wykorzystaniu środków dostępnych w ramach wspólnoty. Z jednej strony jest to jeden ze skutków zmniejszania się liczebności polskich staroobrzędowców, a tym samym ciągłej redukcji ich potencjału do samorozwoju i zachowywania dotychczasowych elementów kultury. Jednak za drugą stronę zaistniałej sytuacji odpowiadają już przedstawiciele większości, choćby w postaci władz lokalnych, które mimo że nie działają otwarcie przeciwko mniejszości, nie podejmują również działań mogących ułatwić przetrwanie ginącej wspólnocie i jej dziedzictwu[11]. Brak wsparcia nie jest równoznaczny z dyskryminacją, ale skutki zaniechania w wielu przypadkach utrwalają i pogłębiają istniejące już nierówności.

Znaczenie prawa do edukacji w języku rodzimym ma duże znaczenie nie tylko dla kompetencji językowej członków diaspor, ale i dla kultywacji miejscowej kultury, a co za tym idzie – podtrzymywania tożsamości grupowej.

Język występuje jako czynnik podtrzymujący tożsamość grupową także wewnątrz grupy mniejszościowej. Obecnie, w wyniku oddziaływania czynników zewnętrznych (szkoła, praca, media, migracje wewnętrzne), młodsze pokolenie staroobrzędowców przejawia wyższą kompetencję w zakresie języka większości, stosowanie języka mniejszości ma na celu wyrażenie szacunku wobec starszych członków wspólnoty i stanowi przejaw jedności wewnątrz zbiorowości. Jako narzędzie komunikacji społecznej pełni określone funkcje w społeczności, podobnie jak obyczaje i tradycje, religia, kultura, sztuka; oprócz funkcji podstawowej wszystkie wymienione czynniki mają znaczenie w podtrzymywaniu tożsamości – do nich odwołuje się członek grupy w procesie swojego samookreślenia.

Język, jakim posługują się polscy staroobrzędowcy, opiera się na północnorosyjskiej gwarze pskowskiej. Jednak obecnie, w wyniku wieloletnich wpływów polszczyzny, odbiega on znacznie od swojej wyjściowej postaci. Zmiany widoczne są nie tylko w leksyce, która reaguje najszybciej na zmiany rzeczywistości pozajęzykowej, ale również na pozostałych poziomach języka. Zapożyczenia dotyczą praktycznie wszystkich dziedzin życia, oprócz sfery religii, np. *na festivalu ńe možna* była ***nuditsa***[12], *jes't'a pad'ełana takije ośrodki vypočynkovyje, ja im*

[11] Przykładem braku zrozumienia ze strony samorządu lokalnego, odpowiadającego za nieruchomości należące do gminy, była sprzedaż budynku zlikwidowanej szkoły w Gabowych Grądach stowarzyszeniu staroobrzędowców nie za symboliczną „złotówkę", lecz za kwotę odpowiadającą realnej cenie nieruchomości. Należy tu wspomnieć, że budynek szkoły w miejscowości zamieszkanej prawie wyłącznie przez starowierców nie mógłby zostać wykorzystany w żaden inny sposób niż przez lokalną wspólnotę, więc przekazanie własności było i tak przesądzone.

[12] Przykłady z badań prowadzonych przez zespół naukowców z Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, pod kierunkiem dr. hab. Stefana Grzybowskiego, prof. UMK.

d'ełał za ***przyzvoitku****, pa* ***patstavufk'e*** *v* ***zavadufku****, eta vs'o nazyvajetsa vaabšče, agułam, xlev, a paščegulnyje časti ńe skažu vam*. Część zapożyczeń występuje w formie adaptowanej, kiedy część głosek polskich jest zastępowanych ich rosyjskimi (gwarowymi) odpowiednikami, pojawiają się rosyjskie elementy słowotwórcze, a wyraz jest wpisywany w gwarowy paradygmat odmiany, zaś w przypadku adaptacji częściowych – występuje przynajmniej jeden z tych elementów, np. w słowie *rover* nie ma zmian fonetycznych, ale w przypadkach zależnych wyraźnie należy do odmiany gwarowej – *roverym*. Zapożyczenia nieadaptowane, tzw. wstawki, również stanowią częsty przejaw interfencji w języku staroobrzędowców, np. *skrynka takaja na bagażnik – vłažyt' zakupy, czy što, vada ... v betoniarce... m'ešajet, v p'ervuju [kłasu] – ogólniak*. Niektóre z zapożyczonych słów występują w różnych wariantach – adaptowanych, nieadaptowanych, a czasem równolegle z nimi funkcjonuje wersja rosyjska, np. *ogólniak* i *agulniak*, *owoce* i *frukty*, *pa rusku* i *pa-russki*.

Przykładem kalek słowotwórczych mogą być *zaatakavat'*, *ast'er'egatsa* – 'wystrzegać się', *padłučyt'* – 'podłączyć'. Kalki semantyczne, czyli według J. Obary, słowa, które istnieją już w języku-biorcy, ale pod wpływem języka-dawcy zmieniają swoje znaczenie, np. *atkazat'* – nowe znaczenie 'odpowiedzieć' obok dawnego 'odmówić', *d'ełat'* – 'robić (coś)', a pod wpływem polskiego także 'pracować'. Wpływy polszczyzny widoczne są również na poziomie składniowym, w postaci kopii polskich konstrukcji, np. *ja był v Xełm'e i gl'ad'eł, kak cement d'ełajetsa* – zainspirowane polskimi konstrukcjami bezosobowymi; *im'et' dvadcat' l'et* – wpływ polskiego modelu z czasownikiem *mieć* jako posiłkowym.

Zaobserwowane zmiany wciąż postępują wraz ze zmieniającą się rzeczywistością oraz wymieraniem starszych, dobrze władających gwarą członków społeczności. Młodzi staroobrzędowcy, oprócz wyższej kompetencji w posługiwaniu się językiem polskim, nie zawsze troszczą się o czystość form gwarowych, nie tyle ze względu na niski stopień lojalności wobec języka przodków (bo jest on różny), ile z powodu braku znajomości ewentualnego wzorca.

Młodzi starowiercy mieszkający w miastach (Augustów, Suwałki) najczęściej wykazują tylko bierną znajomość dialektu. Spośród mieszkańców Gabowych Grądów i Boru praktycznie wszyscy, nawet najsłabiej władający rosyjską gwarą, posiadają pewne komunikacyjne minimum. Jeśli starają się wypowiadać na bardziej złożone tematy, wtłaczają w dialektalny szkielet polskie elementy. Ten stan Stefan Grzybowski i Dorota Paśko[13] określają jako hybrydyzujący się system

[13] Д. Пашко, *Влиянието на полския език върху говора на старообредниците от августовката област*, „Balcanistic Forum" 2005, nr 1–3, s. 315.

językowy. Jednak nawet hybryda, oparta na gwarowym substracie i wzmocniona sferą religii odporną na polskie wpływy, może z powodzeniem pełnić rolę nośnika lokalnych wartości, a tym samym – związanej z nimi tożsamości zbiorowej. Zarówno jednorodny język, jak i hybryda mogą też jako element kultury danej grupy stanowić wartość samą w sobie, również wzmacniając poczucie tożsamości grupowej.

W przypadku polskich staroobrzędowców żyjących w regionie suwalsko-augustowskim możemy mniej lub bardziej precyzyjnie wyróżnić kilka faz socjalizacji językowej, a tym samym kształtowania się samoidentyfikacji językowej. Etapy przyswajania języka są zróżnicowane pokoleniowo, co świadczy o znaczącym wpływie zmian społeczno-cywilizacyjnych na wewnętrzne życie wspólnoty. Najstarsi mieszkańcy wioski (urodzeni przed 1945 r.) w najwcześniejszej fazie rozwoju społecznego i socjalizacji językowej jako pierwszy i przez pewien okres życia jedyny język przyswajali gwarę rosyjską. Zwykle miejscem pierwszego poważnego kontaktu z polszczyzną była szkoła, najczęściej niepełna pod względem ilości klas. Kilkadziesiąt lat temu po zakończeniu edukacji, w zależności od indywidualnej ogólnej kompetencji językowej oraz częstotliwości kontaktów z ludnością polskojęzyczną, staroobrzędowcy posługiwali się językiem polskim w różnym stopniu i sferach życia, przez co ich dwujęzyczność umiejscowić można pomiędzy pełnym bilingwizmem a bilingwizmem zdyglotyzowanym. W rozmowach ze staroobrzędowcami, niezależnie od ich wieku, najstarsi informatorzy zawsze rozmawiają „po swojemu". W pokoleniu urodzonym po zakończeniu II wojny światowej stopień dyglosji jest na pewno większy, przez fakt innego przebiegu socjalizacji językowej. Wielu przedstawicieli średniego pokolenia stykało się z polszczyzną już w domu rodzinnym, przed rozpoczęciem nauki w szkole. Okres nauki szkolnej także się wydłużył – najczęściej do 10–13 lat[14]. Miejscem pracy większości dzisiejszych 40–60-latków z Gabowych Grądów i Boru, podobnie jak i starszego pokolenia, wciąż pozostawały gospodarstwa w rodzinnej miejscowości, ale liczba kontaktów ze światem zewnętrznym znacznie się zwiększyła. W przeciwieństwie do swoich rodziców, przedstawiciele średniego pokolenia w rozmowach ze swoimi dziećmi w wielu sytuacjach posługiwali się polszczyzną, żeby ułatwić młodemu pokoleniu naukę w polskojęzycznej szkole. Urodzeni po 1945 r. mieszkańcy miast – Augustowa i Suwałk – z racji swojego rozproszenia wśród polskojęzycznej ludności i względnej anonimowości środowiska miejskiego, znacznie szybciej niż ich rówieśnicy z Gabowych Grądów, Boru, Wodziłek, Budy Ruskiej i innych wsi przechodzili w większości sfer swojego życia na język polski. Pokolenie najmłod-

[14] W zależności od ukończonych szkół: 7 lub 8 lat szkoły podstawowej i od 3 do 5 lat szkoły średniej (zawodowej, liceum lub technikum).

sze, nie tylko w miastach, ale także w środowisku wiejskim, w otoczeniu niemal w pełni starowierskim, jako pierwszy język przyswajało polski, najczęściej jednocześnie z gwarą. Dla młodych starowierców z Augustowa lub Suwałk miejscem kontaktu z tradycyjnym dialektem były domy dziadków i babć. W wielopokoleniowych rodzinach wiejskich styczność ta była znacznie bardziej intensywna. Faza dorastania, a więc nauki szkolnej, z małymi wyjątkami, wiąże się z całkowitym niemal porzuceniem języka przodków na rzecz polszczyzny, co jest spowodowane dążeniem do akceptacji ze strony rówieśników. Brak miejsc pracy w Gabowych Grądach i Borze prowadzi do migracji do miast i najczęściej ostatecznego odrzucenia gwary. W niektórych przypadkach w młodym pokoleniu występuje jeszcze jedna faza przyswajania języka – świadome dążenie do korzeni, czyli swoisty powrót do gwary rodziców i dziadków.

Posługujące się najchętniej rosyjskim dialektem najstarsze pokolenie określa siebie jako starowierców i wyraża szacunek wobec swojej religii i tradycji. Podobnie jest w pokoleniu średnim, choć zdarzają się przypadki porzucenia języka, połączone z odrzuceniem jakichkolwiek praktyk religijnych[15], zwłaszcza w dużych miastach. Najmłodsi staroobrzędowcy opanowali rosyjski dialekt w mniejszym stopniu niż ich rodzice i dziadkowie. Faktowi słabszej znajomości języka przodków towarzyszy mniejsze przywiązanie do tradycji i wiary, często oznaczające częściową lub pełną asymilację z dominującą większością.

W tym miejscu rodzi się pytanie o to, czy język jest czynnikiem kształtującym tożsamość grupową, czy jej tworem? Na poparcie tego drugiego rozwiązania można przytoczyć liczne przykłady przejawów lojalności językowej, większą dbałość o czystość form gwarowych, stosowanie adaptacji zapożyczeń zamiast wstawek, unikanie przełączeń kodu językowego u osób deklarujących silny związek z wartościami społeczności mniejszościowej. Rodzice związani z tradycją starowierską będą przekazywać swoim dzieciom kulturę i religię przodków, choć oczywiście środkiem transmisji wartości kulturowych jest język. Z kolei w zjawiskach językowych znajdują swoje odbicie przyczyny pozajęzykowe, które, oprócz indywidualnej ogólnej kompetencji językowej i zdolności werbalnych, związane są z tożsamością jednostki – na ile jest ona pochodną grupowej tożsamości staroobrzędowców. Występuje tu więc zasada zamkniętego kręgu, w którym kolejne elementy kształtują siebie nawzajem.

---

[15] W małżeństwie z osobą innej wiary, nawet mieszkając poza rejonem suwalsko-augustowskim, staroobrzędowcy na ogół nie zmieniają wyznania, jednak z braku możliwości kultywowania własnych obrzędów, rezygnują z życia religijnego. „Porzucenie" języka nie jest wtedy świadomym wyborem, a konsekwencją braku praktyki i rozmów prowadzonych w rosyjskiej gwarze staroobrzędowców.

Резюме

Язык меньшиства как фактор сохранения групповой тождественности на примере польских старообрядцев в сувальско-августовском регионе

В настоящей статье обсуждаются связи группового самосознания с языком. Под самосознанием автор понимает самоопределение членов группы, их общую историю, вероисповедание, язык, чувство интегральности и традиции свойственной всем индивидам, принадлежащим к группе. Самосознание членов двуязычной группы меньшинства влияет на их языковое поведение и степень владения обоими языками. Язык исполняет роль маркера, указывающего на то, что члены группы отличаются от внешнего мира. В зависимости от условий этот факт может скрываться либо подчеркиваться. Язык может быть значительным фактором, поддерживающим групповое самосознание. С другой стороны, чувство связи с традицией и ценностями меньшинства влияют на структуру языка, исполняя роль важного неструктурного фактора, усиливающего либо уменьшающего общий уровень языковой интерференции. Итак, влияние языка и самосознания его носителей является двусторонним.

Summary

The minority's language as a factor of a group identity preserving, based on the example of Old Orthodox church followers' in Suwalki-Augustow region

In this text the connections between the group identity and its language are described. The identity is here understood as self-determination of group members, their common history, religion, language, sense of integrity and tradition belonging to all the individuals in the group. The self-conscious of bilingual group's members can affect their language behaviour and the level of competence in each of their languages. The language itself, can be a kind of marker emphasising the differences between the group members and the outer world. Depending on the situation and conditions, this fact may be underlined or disguised. The language can be a strong factor supporting the group identity. On the other hand, the sense of bond with tradition and minority's values, influence the language structure and act a role of an important non-structural factor, which can strengthen or reduce total amount of language interference. Thus, the influence and connections between the group's identity and its language, are mutual.

ISSN 1427-549X

Agnieszka Borowiec
Lublin

O nielinearności w leksykografii polsko-białoruskiej

Uwagi wstępne

Badania leksyki nielinearnej stanowią w leksykografii polsko-białoruskiej nowy kierunek badań, który dotychczas podejmowany był rzadko z kilku powodów. Po pierwsze, wciąż odczuwalny jest brak wystarczającej liczby słowników polsko-białoruskich, które mogłyby służyć wystarczającym materiałem badawczym, szczególnie z zakresu leksyki potocznej i specjalistycznej. Po drugie, w ograniczonym stopniu rozwija się przekład polsko-białoruski, co związane jest z jednej strony z niewielkim zainteresowaniem w Polsce twórczością białoruską, a z drugiej – brakiem odpowiadającej potrzebom, dobrze przygotowanej kadry tłumaczy. Po trzecie wreszcie, nie bez znaczenia pozostaje słaba kondycja samego języka białoruskiego na Białorusi. Wobec niesprzyjającej sytuacji politycznej pozycja tego języka systematycznie maleje, co wiąże się z kolei z niewielkim tempem rozwoju i transformacji systemu językowego, a co za tym idzie – z ograniczonym zainteresowaniem samych Białorusinów podjęciem zakrojonych na szeroką skalę badań językoznawczych, w tym – porównawczych.

W związku z ograniczonym dostępem lub brakiem szczegółowych i nowoczesnych wydawnictw leksykograficznych nielinearność stanowi jedną z najczęstszych przyczyn trudności przekładowych, pomimo tego, że jako obiekt badań interesowała ona językoznawców zarówno polskich, jak i białoruskich czy rosyjskich, czego odzwierciedlenie znajdujemy m.in. w pracach J. Wawrzyńczyka[1], H. Bartwickiej[2],

[1] J. Wawrzyńczyk, *O słownikowych badaniach konfrontatywnych*, „Język Rosyjski" 1984, z. 37, s. 134–140; *Problemy konfrontacji przekładowej języka polskiego i rosyjskiego (w świetle krytyki leksykograficznej)*, Bydgoszcz 1982; *Zasady prezentacji materiałów przekładowych*, [w:] *Teoretyczne i praktyczne aspekty przekładu rosyjsko-polskiego*, t. 1, Łódź 2000, s. 36–38; *Uwagi o pragmatyce w wielkich słownikach rosyjsko-polskich*, [w:] *Pragmatyczne aspekty opisu języków wschodniosłowiańskich*, pod red. P. Czerwińskiego, Katowice 2003, s. 15–20; *Ze studiów krytycznych nad polsko-rosyjskimi słownikami przekładowymi*, „Przegląd Rusycystyczny" 1981, z. 4, s. 49–55.

[2] H. Bartwicka, *O leksyce „bezekwiwalentnej" i jej odzwierciedleniu w słownikach rosyjsko-polskich*, „Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy. Studia Filologiczne" 1985, z. 16, s. 87–96.

A. Bogusławskiego[3], B. Płotnikawa i W. Trajkouskiej[4]. Brak ekwiwalentu w relacjach przekładowych nie jest więc zagadnieniem nowym, jednakże używane terminy „bezekwiwalentowość" czy „bezekwiwalentność" nie oddają w pełni znaczenia zjawiska, co więcej sugerują, że dana jednostka przekładowa nie ma w języku docelowym odpowiednika i należy go tworzyć niejako sztucznie, borykając się nie tylko z warstwą treściową translandu[5], ale także z szeroko rozumianym kontekstem jego użycia. Tymczasem duża część leksyki określanej jako bezekwiwalentowa posiada w języku docelowym pełnowartościowe, ogólnie uznane i utrwalone w tradycji przekładowej odpowiedniki, które nie są w żaden sposób nacechowane kulturowo i oznaczają nazwy z życia codziennego. Do grupy tej należą praktycznie wszystkie samodzielne części mowy: rzeczowniki[6] (*biedronka* 'божая кароўка', *grochówka* 'гарохавы суп', *białodrzew* 'белы топаль', *brukselka* 'брусельская капуста', *kalafior* 'цвятная капуста', *kosodrzewina* 'карлікавая сасна'), czasowniki[7] (*dziesiątkować* 'караць кожнага дзесятага', *umilać* 'рабіць прыемным', *uniemożliwiać* 'рабіць немажлівым', *uruchamiać* 'пускаць у ход, прыводзіць у рух', *uświetniać* 'прыдаваць бляск'), przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe (*amfiteatralny* 'размешчаны амфітэатрам', *kawiarniany* 'які адносіцца да кафэ', *owrzodzony* 'пакрыты язвамі', *zachwaszczony* 'зарослы пустазеллем', *zadumany* 'паглыблены ў думкі', *zagrożony* 'які знаходзіцца пад пагрозай'), przysłówki (*entuzjastycznie* 'з энтузіязмам', *głównie* 'галоўным чынам', *służbowo* 'па службовых абавязках', *tędy* 'гэтаю дарогаю, у той бок'), liczebniki (*kilkanaście* 'больш дзесяці', *kilkaset* 'некалькі сот', *kilkudziesięciu* 'некалькі дзесяткаў [мужчын]', *kilkunastu* 'больш дзесяці [мужчын]', *kilkuset* 'некалькі сот [мужчын]'). Trudno uznać, że powyższe wyrazy należą do grupy, która nie posiada adekwatnych ekwiwalentów w języku białoruskim, nie

[3] A. Bogusławski, *Zagadnienia jednostek przekładowych*, [w:] *Współczesny język polski i rosyjski. Konfrontacja przekładowa*, pod red. A. Bogusławskiego i J. Mędelskiej, Warszawa 1997, s. 7–22.

[4] Б.А. Плотнікаў, *Агульнае і спецыфічнае ў лексіцы беларускай мовы ў параўнанні з іншымі славянскімі мовамі*, [w:] Б.А. Плотнікаў, Л.А. Антанюк, *Беларуская мова. Лінгвістычны кампендыум*, Мінск 2003, s. 17–21; Б.А. Плотнікаў, В.П. Трайкоўская, *Адметнасці безэквівалентнай лексікі беларускай мовы*, [w:] *Слоўнік цяжкасцяў беларускай мовы*, Мінск 2004, s. 402–407; Б.А. Плотнікаў, В.П. Трайкоўская, *Слоўнік безэквівалентнай лексікі беларускай мовы*, [w:] *Слоўнік цяжкасцяў беларускай мовы*, Мінск 2004, s. 407–428.

[5] Terminu „translat" używam – za J. Wawrzyńczykiem – na oznaczenie słowa lub wyrażeni, będącego słownikowym odpowiednikiem wyrazu lub wyrażenia tłumaczonego (translandu).

[6] Analizie rzeczowników nielinearnych poświęciłam artykuł *O rzeczownikach nielinearnych w leksykografii polsko-białoruskiej*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 2005, t. LIII, z. 7, s. 177–188.

[7] Opis czasowników nielinearnych przedstawiłam w artykule *O czasownikach nielinearnych w leksykografii polsko-białoruskiej*, „Acta Albaruthenica 6": *Droga ku wzajemności. 50 lat białorutenistyki na Uniwersytecie Warszawskim*, red. naukowa M. Timoszuk i M. Chaustowicz, Warszawa 2007, s. 72–79.

można jednakże zaprzeczyć, że są to odpowiedniki, które implikują pewne relacje składniowe, realizowane według różnych modeli gramatycznych. Relacje te charakteryzują się nielinearnością przekładową, polegającą na tym, że jedna jednostka przekładowa (transland) posiada w języku przekładowym (docelowym) odpowiednik złożony, składający się minimum z dwóch elementów. Tak więc, pod pojęciem „słownictwo nielinearne" rozumiem taką grupę słów, która – niezależnie od nacechowania pozajęzykowego – w polsko-białoruskich relacjach przekładowych implikuje konieczność tworzenia odpowiedników będących związkami wyrazowymi, pozostającymi – w stosunku do translatu – w relacjach 1:2 lub 1:3 (rzadziej), lub 1:4 (najrzadziej). Tak rozumiana nielinearność odpowiada słownikowej asymetrii leksykalnej, która – jak zauważa W. Chlebda – niejednokrotnie może prowadzić do translatorycznych błędów, bowiem „użytkownik, który po prawej stronie słownika odnajdzie translat dwu- i więcej wyrazowy, nigdy nie może być pewien, czy ma do czynienia z rzeczywistym ekwiwalentem wyrazu polskiego (z substytutem tekstowym, jednostką języka gotową do przeniesienia bez zmian), czy też z opisem pojęcia lub denotatu, dokonanym przez twórcę hasła słownikowego"[8]. Istotnie, z szeregu synonimicznych translatów przeciętny użytkownik słownika preferuje ekwiwalenty linearne, nielinearne traktując często jako pomocnicze, które mogą być wykorzystane w stylu potocznym lub publicystycznym, ale nie odpowiadają potrzebom stylu naukowego lub urzędowego, które wymagają precyzji i ścisłości. Wyrazem dążenia do tworzenia translatów linearnych jest coraz mocniej zaznaczająca się w słownikach tendencja do unikania nielinearności poprzez zastępowanie nielinearnych translatów kalkami, które – chociaż nierzadko wymagają komentarza kulturoznawczego – nie wiążą się z koniecznością budowania ekwiwalentów opisowych.

Termin „leksyka nielinearna" jest więc pojęciem węższym niż „leksyka bezekwiwalentowa" i obejmuje tylko niektóre elementy zbioru wyrazów, które nie posiadają w pełni adekwatnych odpowiedników w języku docelowym. Identyfikując jednostki nielinearne, należy wykluczyć te wyrazy, które – chociaż prymarnie bezekwiwalentowe – zostały w niezmienionej lub częściowo zmodyfikowanej postaci zapożyczone z języka białoruskiego (częściej rosyjskiego) i na stałe weszły do literackiego języka polskiego, co znajduje swoje odzwierciedlenie w słownikach i pracach leksykograficznych (np. *komsomolec*, *matrioszka*).

Ponadto nielinearność nie jest cechą stałą wyrazu, można o niej mówić jedynie w relacjach przekładowych, które mogą mieć różny charakter (linearny lub

[8] W. Chlebda, *Czym jest – a czym mógłby być słownik przekładowy?*, [w:] *Studia ze współczesnej leksykografii polsko-rosyjskiej*, pod red. J. Wawrzyńczyka, Toruń 1990, s. 47–64.

nielinearny)[9] w zależności od wyboru języka docelowego lub też w odniesieniu do różnych etapów rozwoju danego języka (jak dowodzi zgromadzony materiał, w słownikach wydanych w różnych latach odnajdujemy odmienne ekwiwalenty). Im bardziej rozbudowana jest struktura translatu, tym trudniej jest go wykorzystać w języku docelowym (szczególnie w tekstach naukowych, urzędowych, ale również poetyckich), dlatego dążeniem autorów prac leksykograficznych jest budowanie krótkich, lecz jasnych i nieskomplikowanych ekwiwalentów dwuczłonowych. Niekiedy, zwłaszcza przy dłuższych odpowiednikach, powstaje pewna wariantywność, która przejawia się na poziomie leksykalnym i polega na wykorzystaniu odmiennych jednostek leksykalnych (najczęściej synonimów), a także gramatycznym.

Nielinearne rzeczowniki

Wśród polsko-białoruskiej leksyki nielinearnej rzeczowniki nieosobowe stanowią grupę liczną i obejmują zarówno formacje osobowe, jak i nieosobowe. Do tych pierwszych należą nazwy pojęć abstrakcyjnych, przedmiotów (narzędzi, przyrządów, maszyn, ozdób), obszarów, pomieszczeń, zakładów pracy, fabryk, gałęzi produkcji, rodzaju działalności, potraw, napojów, przypraw, produktów spożywczych, roślin, drzew, krzewów, zwierząt, owadów, gadów, rzadziej – instrumentów muzycznych, substancji chemicznych, środków lokomocji, części ciała człowieka).

W dwuczłonowych ekwiwalentach białoruskich, będących nominalnymi związkami wyrazowymi, nośnikiem znaczenia podstawowego jest człon pierwszy, np.: *abdykacja* ‘адрачэнне (адмова) ад трона’, *aprowizacja* ‘забеспячэнне харчамі’, *gołębiarstwo* ‘гадоўля галубоў’, *kapuśniak* ‘суп з капустай’, *karnacja* ‘колер цела, твару’, *koszykarstwo* ‘выраб кошыкаў’, *matura* ‘атэстат сталасці’, *oddłużenie* ‘пагашэнне даўгоў’, *przetwórnia* ‘фабрыка па перапрацоўцы’, *pustelnia* ‘келля пустэльніка’, *śródmieście* ‘цэнтр горада’, *urozmaicenie* ‘унясенне разнастайнасці’, *usamodzielnienie* ‘набыцце самастойнасці’, *widokówka* ‘паштоўка з краявідам’, *zabawkarstwo* ‘выраб (вытворчасць) цацак’, *zabytek* ‘памятнік старадаўнасці’, *zapinka* ‘засцежка з аздабленнем’, *zniechęcenie* ‘заняпад духу’.

W grupie translatów dwuczłonowych równie często spotykane są definicje, w których nośnikiem znaczenia jest rzeczownik oraz określająca go przydawka,

[9] Por. A. Borowiec, *O rzeczownikach nielinearnych w leksykografii polsko-białoruskiej*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 2005, t. LIII, z. 7, s. 180.

np.: *aplikacja* ‘юрыдычная практыка’, *archidiecezja* ‘архіепіскапская епархія’, *batuta* ‘дырыжорская палачка’, *bieżnia* ‘бегавая дарожка’, *biurko* ‘пісьмовы стол’, *blat* ‘жалезны ліст’, *bohomaz* ‘дрэнная карціна’, *brulion* ‘тоўсты сшытак’, *cegielnia* ‘цагельны завод’, *cementownia* ‘цэментавы завод’, *harówka* ‘цяжкая праца’, *hurt* ‘аптовы гандаль’, *hurtownia* ‘аптовы магазін’, *huta* ‘металургічны завод’, *inauguracja* ‘урачыстае адкрыцце’, *kaucja* ‘грашовы залог’, kawalerka ‘халасцяцкая кватэра’, *kaźń* ‘смяротная кара’, *klasówka* ‘класная работа’, *kryjówka* ‘патайное месца’, *kwiaciarnia* ‘кветкавы магазін’, *leśniczówka* ‘лясная вартоўня’, *mennica* ‘манетны двор’, *mleczarnia* ‘малочны завод’, *nagrobek* ‘намагільная пліта’, *nałóg* ‘дрэнная прывычка’.

Ze względu na kryterium semantyczne w omawianej grupie znaczącą liczbę stanowią leksemy oznaczające rodzaj działalności, dziedzinę produkcji, gałąź przemysłu, zajęcie, np.: *bankowość* ‘банкаўская справа’, *górnictwo* ‘горная прамысловасць’, *grawerstwo* ‘гравернае майстэрства’, *introligatorstwo* ‘пераплетная справа (вытворчасць)’, *inżynieria* ‘інжынерная справа’, *kamieniarstwo* ‘каменячосная вытворчасць’, *kolarstwo* ‘веласіпедны спорт’, *kolejnictwo* ‘чыгуначная справа’, *kopalnictwo* ‘горная справа’, *koronkarstwo* ‘карункавая вытворчасць’, *kotlarstwo* ‘кацельная вытворчасць’, *księgarstwo* ‘кніжная справа’, *muzealnictwo* ‘музейная справа’, *narciarstwo* ‘лыжны спорт’. Mniejsza liczebnie grupę stanowią nazwy potraw, napojów, przypraw, produktów spożywczych (np. *grochówka* ‘гарохавы суп’, *grysik* ‘манныя крупы’, *kartoflanka* ‘бульбяны суп’, *klops* ‘мясны рулет’, *malinówka* ‘малінавая настойка’, *nabiał* ‘малочныя прадукты’, *pęcak* ‘ячная каша’, *susz* ‘сухія фрукты’, *przetwory* ‘прадукты перапрацоўкі’, *wędzonka* ‘вэнджаная грудзінка’), nazwy roslin, drzew, krzewów (np. *białodrzew* ‘белы топаль’, *brukselka* ‘брусельская капуста’, *bukowina* ‘букавы лес’, *bylina* ‘шматгадовая расліна’, *igliwie* ‘яловыя (сасновыя) шыпулькі (іголкі)’, *kalafior* ‘цвятная капуста’, *kosodrzewina* ‘карлікавая сасна’, *mahoń* ‘чырвонае дрэва’, *winorośl* ‘вінаградная лаза’), nazwy narzedzi, przyrządów, maszyn, ozdób (np. *agrafka* ‘англійская шпілька’, *heblarka* ‘стругальны станок’, *krajarka* ‘рэзальны станок’, *sekator* ‘садовыя ножніцы’, *sikawka* ‘пажарная помпа’, *sztuciec* ‘сталовы прыбор’, *tokarka* ‘такарны станок’), nazwy odziezy (np. *garsonka* ‘жаночы касцюм’, *habit* ‘манашская раса’, *mundurek* ‘вучнеўская форма’, *serdak* ‘вышытая безрукаўка’, *szorty* ‘кароткія штаны’, *śliniak* ‘дзіцячы нагруднік’), nazwy zwierzat, owadów, płazów (np. *biedronka* ‘божая кароўка’, *dżdżownica* ‘дажджавы чарвяк’, *grzechotnik* ‘грымучая змяя’, *kos* ‘чорны дрозд’, *kozica* ‘дзікая каза’), nazwy srodków lokomocji, statków (np. *autokar* ‘турыстычны аўтобус’, *holownik* ‘буксірнае судна’, *motorówka* ‘маторная

лодка', *odrzutowiec* 'рэактыўны самалет'), nazwy cześci ciała (np. *dwunastnica* 'дванаццаціперсная кішка', *kciuk* 'вялікі палец [рукі]', *odbytnica* 'прамая кішка'), terminy lingwistyczne (np. *iloczas* 'даўжыня гука', *przegłos* 'чаргаванне галосных', *wołacz* 'клічная форма'), nazwy okresow czasu (np. *jura* 'юрскі перыяд', *narzeczeństwo* 'час ад заручын да вяселля', *przedpołudnie* 'перадпаўдневы час'), terminy medyczne (np. *rogówka* 'рагавая абалонка', *ślinianki* 'слінныя залозы'), terminy chemiczne (np. *wodorotlenek* 'гідрат вокісу', *dwuwęglan* 'двухвуглекіслая соль'), nazwy substancji (np. *lep* 'ліпкая маса', *szkliwo* 'зубная эмаль'), nazwy instrumentow muzycznych (np. *harmonijka* 'губны гармонік').

Rzadziej białoruski translat składa się z trzech i więcej członów. Do tej grupy należą m.in. nazwy abstrakcyjne (np.: *absolutorium* 'спраўка аб заканчэнні ВНУ [вышэйшай навучальнай установы]', *drzewostan* 'стан лесу з пункту погляду парод густаты і веку', *dwuszereg* 'пастраенне ў дзве шарэнгі', *dyskrecja* 'уменне захоўваць чужую тайну', *eksmisja* 'прымусовае высяленне з кватэры', *habilitacja* 'публічная абарона дысертацыі'), nazwy przedmiotów, rzeczy, ubrań, środków transportu, narzędzi, ozdób i inne (np.: *agenda* 'памятная кніжка для запісвання спраў, якія трэба ўладзіць', *ambulans* 'павозка для перавозкі раненых і хворых', *ciupaga* 'у жыхароў Татр сякерка з доўгай ручкай', *drewniak* 'башмак на драўлянай падэшве'), nazwy miejsc, obszarów, pomieszczeń, budynków, zakładów pracy, fabryk (np. *bekowisko* 'месца сустрэчы аленяў у перыяд цечкі', *deptak* 'месца прагулак у горадзе', *gnojowisko* 'месца захавання гною перад вывазам', *graciarnia* 'закутак для захавання розных непатрэбных рэчаў', *kolektura* 'бюро па продажы латарэйных білетаў'), nazwy potraw, napojów, przypraw, produktów spożywczych (np.: *bigos* 'тушаная капуста з мясам', *ćwikła* 'церты хрэн з буракамі', *juszka* 'суп з крыві качкі, гусі альбо парасяці', *surówka* 'салат з сырой агародніны'), nazwy czynności według odpowiadających im czasowników (np. *urzędowanie* 'выконванне службовых абавязкаў', *wydzierżawienie* 'здача або ўзяцце ў арэнду', *wymeldowanie* 'выпіска з дамавой кнігі'), nazwy gałęzi produkcji, rodzaju działalności (np. *blacharstwo* 'вытворчасць ліставога жалеза', *miedziorytnictwo* 'гравернае майстэрства на медзі', *mleczarstwo* 'вытворчасць малочных прадуктаў') i inne.

Nielinearne rzeczowniki osobowe obejmują nazwy osób ze względu na rodzaj wykonywanej pracy, zajęcie, przynależność do organizacji lub grupy społecznej, zainteresowania, wiek. Znaczna większość translatów ma strukturę dwuczłonową, składającą się z dwóch rzeczowników lub przymiotnika i rzeczownika, np.: *bankowiec* 'банкаўскі служачы', *bezwyznaniowiec* 'чалавек без веравызнання', *bie-*

siadnik ‘удзельнік бяседы’, *cechmistrz* ‘майстар цэха’, *magazynier* ‘загадчык склада’. Wśród translatów wieloczłonowych najliczniejszą grupę stanowią nazwy według rodzaju wykonywanego zajęcia, zajmowanego stanowiska, piastowanej funkcji, np. *baca* ‘старшы пастух у Татрах’, *gonciarz* ‘майстар па вырабу гонтаў’, *juhas* ‘пастух авечак у Татрах’, *kustosz* ‘хавальнік фондаў музея, бібліятэкі’, *sztabowiec* ‘афіцэр генеральнага штаба’, *średniodystansowiec* ‘бягун на сярэднія дыстанцыі’.

Nielinearne czasowniki

Białoruskie ekwiwalenty nielinearne składają się z czasownika, będącego osią związku wyrazowego, oraz przynajmniej jednego elementu dodatkowego, który uszczegóławia, uściśla jego znaczenie. Element ten może znajdować się w postpozycji lub prepozycji do czasownika i może być wyrażony różnymi częściami mowy, najczęściej jednak rzeczownikiem, rzadziej – przymiotnikiem, przysłówkiem lub zaimkiem. Wśród ekwiwalentów o modelu czasownik + rzeczownik reprezentowane są konstrukcje zarówno przyimkowe, jak i bezprzyimkowe. Pierwsze z nich to związki wyrazowe, gdzie rzeczownik znajduje się w bierniku (np.: *fałdować* ‘рабіць складкі’, *kneblować* ‘затыкаць рот’, *kolportować* ‘разносіць газеты’, *odrutować* ‘змацаваць дротам’, *odwzajemnić się* ‘адплаціць узаемнасцю’, *okratować* ‘агарадзіць кратамі’, *opodatkować* ‘абкласці падактам’, *szydełkować* ‘вязаць кручком’, *tłuścić* ‘мазаць тлушчам’, *tapetować* ‘аклейваць шпалерамі’, *pieczętować* ‘ставіць пячаць’, *przemycić* ‘правезці кантрабанду’, *spoliczkować* ‘даць аплявуху’, *zdziwaczeć* ‘зрабіцца дзіваком’), rzadziej – w celowniku liczby mnogiej (np.: *zadumać się* ‘аддацца думкам’, *rozpamiętywać* ‘аддавацца ўспамінам’). Omawiany model reprezentują również formacje z przyimkami: *у* (*butelkować* ‘наліваць у бутэлькі’, *dziedziczyć* ‘атрымліваць у спадчыну’, *emitować* ‘выпускаць у абарот’, *kolidować* ‘быць у калізіі’, *księgować* ‘заносіць у кнігі’, *szeregować* ‘ставіць у рад’, *wapnieć* ‘ператварацца ў вапну’, *zakotwiczyć* ‘стаць у якар’), *да* (*ocucić* ‘прывесці да прытомнасці’, *wydzierżawiać* ‘здаваць у арэнду’, *zatłuc* ‘збіць да смерці’), *на* (*magazynować* ‘захоўваць на складзе’, *pojedynkować się* ‘біцца [страляцца] на дуэлі’, *zaryglować* ‘замкнуць на засаўку’), *аб* (*zakładać się* ‘біцца аб заклад’), *для* (*upozorować* ‘зрабіць для выгляду’), *з* (*zniecierpliwić* ‘вывесці з цярплівасці’), *па* (*brodzić* ‘хадзіць па вадзе [балоце]’).

Rzadziej wśród ekwiwalentów dwuczłonowych występują formacje o modelu przysłówek + czasownik (*domykać się* ‘шчыльна зачыняцца’, *szafować* ‘шчодра

раздаваць', *szperać* 'шчыра [рупліва] шукаць', *zakwilić* 'ціха заплакаць'), czasownik + przysłówek (*doceniać* 'правільна ацэньваць', *dosiąść* 'сесці верхам [конна]', *kaligrafować* 'пісаць каліграфічна', *kicać* 'бегчы падскокам', *kłusować* 'ехаць рыссю', *lekceważyć* 'адносіцца абыякава', *zdruzgotać* 'разбіць ушчэнт'), czasownik + zaimek (*poświęcić się* 'ахвяраваць сабою'). Nie należą natomiast do rzadkości białoruskie ekwiwalenty typu 'стаць сталым (дарослым)' (*dojrzeć*), 'рабіць папулярным' (*lansować*), 'стацца сур'езным' (*spoważnieć*), 'прызнаць недзеяздольным' (*ubezwłasnowolnić*), 'зрабіць мажлівым' (*umożliwić*), 'рабіць няшчасным' (*unieszczęśliwiać*), 'зрабіць няшчасным' (*unieszczęśliwić*), 'рабіць прыемным' (*uprzyjemniać*), 'зрабіць прыемным' (*uprzyjemnić*), 'рабіць разнастайным' (*urozmaicać*), 'зрабіць разнастайным' (*urozmaicić*), 'рабіць самастойным' (*usamodzielniać*), 'зрабіцца раўнадушным' (*zobojętnieć*), 'зрабіцца вялым' (*zwiotczeć*), przy czym spotykane są także ekwiwalenty z przymiotnikiem w stopniu wyższym typu *wysubtelnić* 'зрабіць больш тонкім (далікатным)', *wysubtelnieć* 'стацца (зрабіцца) больш тонкім (далікатным)'.

Duża różnorodność charakteryzuje również ekwiwalenty wieloczłonowe, które prezentują następujące modele: czasownik + przymiotnik + rzeczownik (*celebrować* 'адпраўляць урачыстае набажэнства', *derywować* 'даваць вытворныя формы', *eksmitować* 'высяляць у прымусовым парадку', *doktoryzować się* 'здабываць доктарскую ступень', promować 'пераводзіць у наступны клас'), czasownik + zaimek + rzeczownik (*cedować* 'перадаваць свае правы', *głodzić się* 'марыць сябе голадам', *opiniować* 'выказаць сваю думку', *zaopiniować* 'выказаць свой погляд'), czasowniki + rzeczownik + wyrażenie przyimkowe (*dołożyć się* 'прыняць удзел у выдатках', *gracować* 'ачышчаць дарожкі ад травы'), czasownik + przyimek + przymiotnik + rzeczownik (*wyprowadzić się* 'пераехаць на новую кватэру'), czasownik + czasownik + rzeczownik (*zachwaszczać* 'даваць разрастацца пустазеллю'), czasownik + związek frazeologiczny (*widywać* 'спатыкаць час ад часу', *zapatrywać się* 'мець пункт погляду'), czasownik + zaimek + liczebnik (*zdziesiątkować* 'пакараць кожнага дзесятага'), czasownik + zaimek + zaimek (*podejmować się* 'брацца за штонебудзь'). Nielicznym formacjom właściwa jest bardziej złożona struktura, np.: *odszczekać* 'узяць свае словы назад', *przedawnić się* 'страціць моц за даўнасцю год'.

Przekładając na język białoruski leksemy nielinearne należy uwzględnić ich polisemiczność. Wyrazy wieloznaczne mogą wstępować w relacje nielinearne we wszystkich swoich znaczeniach (*promować* 'пераводзіць у наступны клас; надаваць ступень доктара') bądź tylko niektórych. Przy nielicznych hasłach autorzy umieścili w słowniku kilka białoruskich ekwiwalentów-synonimów, z których nie

wszystkim właściwa jest nielinearność (*kolidować* ‘быць у калізіи, супярэчыць’). Nieco odmiennie tworzone sa definicje opisowe w poszczególnych słownikach, zwłaszcza przy hasłach, których frekwencja użycia jest mniejsza, co ilustruje chociażby czasownik *wykraczać* definiowany w *Podręcznym słowniku polsko-białoruskim* pod redakcją A. Obrębskiej-Jabłońskiej i M. Biryły (1962) jako ‘пераступаць межы дазволенага, парушаць прынятыя нормы’, natomiast w *Słowniku polsko-białoruskim* J. Wołkawej i W. Awiławej jako ‘1. выходзіць за межы чаго; 2. парушаць закон і да таго падобнае’. Wyrazem dążenia leksykografów do precyzji i jednoznaczności jest umieszczanie przy białoruskim ekwiwalencie informacji dodatkowych, uzupełniających lub uściślających znaczenie polskiego czasownika, np.: *uplasować się* ‘заняць месца (у спаборніцтвах)’, *wygospodarować* ‘атрымаць прыбытак (у выніку добрага гаспадаравання)’.

Różnorodność charakteryzuje białoruskie ekwiwalenty polskich czasowników zwrotnych, które w języku docelowym nie zawsze występują z formalnymi (gramatycznymi) wykładnikami zwrotności, czego przykładem mogą być leksemy *szklić się* ‘блішчаць як шкло’, *zrazić się* ‘страціць ахвоту’, *zrażać się* ‘траціць ахвоту’ *legitymować się* ‘прад’яўляць свае дакументы’; *uniezależnić się* ‘стаць незалежным’, *uzależniać się* ‘ставіць сябе ў залежнасць’; *uzależnić się* ‘паставіць сябе ў залежнасць’, *wylegitymować się* ‘паказаць дакументы’.

Znaczenie białoruskich ekwiwalentów wynika z sumy znaczeń jego komponentów, których występowanie z badanych przykładach ma charakter obligatoryjny. Z punktu widzenia słowotwórstwa nośnikiem znaczenia jest najczęściej czasownik, pozostałe elementy pełnią funkcję modyfikacyjną, która polega na uzupełnianiu o nowe semy jego podstawowego znaczenia. W niektórych przypadkach występuje jednak wyraźny związek słowotwórczy z innymi częściami mowy, np. z rzeczownikiem (*butelkować* ‘наліваць у бутэлькі’, *szeregować* ‘ставіць у рад’, *tapetować* ‘аклейваць шпалерамі’, *tłuścić* ‘мазаць тлушчам’, *szydełkować* ‘вязаць кручком’), przymiotnikiem (*uniemożliwiać* ‘рабіць немажлівым’, *zaktualizować* ‘зрабіць актуальным’) lub liczebnikiem (*dziesiątkować* ‘караць кожнага дзесятага’). Wszystkie badane czasowniki motywowane to formacje odczasownikowe, przy czym większość z nich ma charakter modyfikacyjny (np. *odrutować* ‘змацаваць дротам’, *rozpamiętywać* ‘аддавацца ўспамінам’), rzadziej mutacyjny (np. *odszczekać* ‘узяць свае словы назад’, *wyprowadzić się* ‘пераехаць на новую кватэру’). Od niektórych jednostek oznaczających zmiany skokowe możliwe jest tworzenie czasowników niedokonanych (sekundarne imperfectiva) o znaczeniu iteraktywnym (dla opisu szeregu powtarzających się sytuacji), przy czym nielinearność jest właściwa jedynie wybranym leksemom, np.: *siąść* ‘сесці’ (czasownik linearny) – *dosiąść* ‘сесці верхам (конна)’ (nielinearny) – *dosiadać* ‘садзіцца

верхам (конна)' (nielinearny); *pozorować* 'сімуляваць (czasownik linearny) – *upozorować* 'зрабіць для выгляду' (nielinearny) – *upozorowywać* 'рабіць для выгляду' (nielinearny); *szczekać* ('брахаць', czasownik linearny) – *odszczekać* 'узяць свае словы назад' (nielinearny) – *odszczekiwać* 'браць свае словы назад' (nielinearny).

Nielinearne przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe

Białoruskie ekwiwalenty nielinearne – wybrane ze *Słownika białorusko-polskiego, polsko-białoruskiego* (1996)[10] oraz nowszego *Słownika polsko-białoruskiego* (2004)[11] – prezentuje tabela 1, w której zestawiono wariantywne translaty leksykalne oraz tabela 2 prezentująca translaty gramatyczne. Należy zwrócić uwagę na to, że nieliczne wyrazy traktowane są w analizowanych wydawnictwach odmiennie: jako linearne bądź nie, jednakże w większości przypadków autorzy nowszego słownika potwierdzają wcześniej ustalony, nielinearny charakter jednostki leksykalnej. Można też przypuszczać, że wystąpienie w *Słowniku* z 2004 r. białoruskiego odpowiednika przy haśle, które autorzy starszej publikacji uznali za nielinearne, wiąże się z przenikaniem do języka literackiego wyrazów potocznych, ogólnie jednak znanych i w pewnej mierze utrwalonych w tradycji. Większość omawianych wariantów ma charakter leksykalny, z zakresu gramatyki jedynie kilka haseł słownikowych różni się końcówkami fleksyjnymi (głównie dopełniacza liczby pojedynczej).

Wśród wariantów leksykalnych nietrudno jest zauważyć, że dążeniem autorów nowszego słownika był wybór wariantu linearnego pozostającego pod względem składniowym w relacji 1:1 w stosunku do translandu. Ekwiwalenty linearne podawane są więc obok nielinearnych i wprawiony czytelnik sam powinien wskazać przydatny mu ekwiwalent. Warto podkreślić, że niekiedy odpowiedniki nielinearne lepiej oddają znaczenie hasła wyjściowego, np. jako białoruskie ekwiwalenty imiesłowu *mieniący się* leksykografowie podają dwa warianty translatów: linearny (*пераменлівы*) oraz nielinearny ('*які пераліваецца колерамі'*), z których drugi trafniej definiuje polski wyraz, który oznacza 'taki, który przybiera różne, zmieniające się odcienie jakiejś barwy, błyszczy różnymi kolorami'.

[10] T. Jasińska, A. Bartoszewicz *Słownik białorusko-polski, polsko-białoruski*, Warszawa 1996.

[11] Я.В. Волкава, В.Л. Авілава, *Слоўнік польска-беларускі. Siownik polsko-biaioruski*, пад рэд. Г.А. Цыхуна, Мінск 2004.

Tabela 1. Nielinearne przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe (leksykalne warianty przekładu)

Hasło polskie	**Ekwiwalent w *Słowniku* (1996)**	**Ekwiwalent w *Słowniku* (2004)**
ceglasty	‘цагельнага колеру’	‘аранжава-чырвоны’
emerytowany	‘пераведзяны на пенсію’	‘пераведзяны адпраўлены) на пенсію’
kawiarniany	‘які адносіцца да кафэ’	‘які адносіцца да кавярні’
Inauguracyjny	‘звязаны з урачыстым адкрыццём’	‘звязаны з урачыстым адкрыццём, інаўгурацыйны’
mieniący sik	‘які пераліваецца колерамі’	‘пераменлівы, які пераліваецца (колерамі)’
nadwrażliwy	‘празмерна ўражлівы’	‘празмерна ўражлівы, звышчуллівы, вышадчувальны’
przedrozbiorowy	‘які адносіцца да перыяду да падзелу Польшчы’	‘які адносіцца да перыяду перад падзелам Рэчы Паспалітай’
przepocony	‘змочаны потам, прасякнуты потам’	‘змочаны потам, прапітаны потам’
przywikdiy	‘крыху завялы’	‘прывялы, крыху завялы, амяглы’
zachkcający	‘які заахвочвае, які падбадзёрвае’	‘заахвочвальны, які падбадзёрвае, шматабяцальны, прывабны’
zadumany	‘паглыблены ў думкі, мары’	‘задуменны, паглыблены ў роздум (мары)’
zdruzgotany	‘разбіты ўшчэнт’	(brak)
zapaśniczy	‘які адносіцца да цяжкай атлетыкі’	(brak)

Badany materiał wykazuje, że w analizowanych słownikach sporadycznie przymiotnik definiowany jest jedynie w kontekście jego użycia. W *Słowniku polsko-białoruskim* przy haśle *pamięciowy* odnajdujemy zarówno linearne, jak i nielinearne ekwiwalenty białoruskie: ‘вусны лік’ (*rachunek pamięciowy*), ‘трэніроўка памяці’ (*ćwiczenia pamięciowe*), ‘апісанне па памяці’ (*portret pamięciowy*).

Tabela 2. Nielinearne przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe (gramatyczne warianty przekładu)

Hasło polskie	**Ekwiwalent w *Słowniku* (1996)**	**Ekwiwalent w *Słowniku* (2004)**
cegielniany	‘які належыць да цагельнага завода’	‘які належыць цагельнаму заводу’
kongresowy	‘які адосіцца да кангрэсу’	‘які адосіцца да кангрэса’
maturalny	‘які адосіцца да экзамену або атэстата сталасці’	‘які адосіцца да экзамена або атэстата сталасці’
schorowany	‘знясілены хваробай’	‘знясілены хваробаю’
zdesperowany	‘той, хто страціў надзею’	‘які страціў надзею'

W grupie polskich przymiotników i imiesłowów przymiotnikowych, które w przekładzie na język białoruski cechuje nielinearność odnajdujemy zarówno wyrazy proste, jak i złożone. Pierwsze stanowią grupę liczniejszą i reprezentują różne modele składniowe. Dla przykładu, dosyć częstym zabiegiem jest wskazanie w białoruskim translacie na formalny związek przymiotnika z odpowiadającym mu rzeczownikiem, co ilustrują hasła *amfiteatralny* ‘размешчаны амфітэатрам’, *dotykalny* ‘які ўспрыймаецца дотыкам (адчуваецца на дотык)’, *dotykowy*

‘адчувальны на дотык’, *entuzjastyczny* ‘поўны энтузіязму (запалу)’, *kawiarniany* ‘які адносіцца да кавярні’, *kongresowy* ‘які адосіцца да кангрэса’, *zagrożony* ‘які знаходзіцца пад загрозай’, *znudzony* ‘зморaны нудой’. Przymiotnik lub imiesłów przymiotnikowy mają więc wspólny rdzeń, w sporadycznych przypadkach nielinearne hasło słownikowe bazuje na związku wyrazowym, np.: *iloczasowy* ‘звязаны з даўжыней гука (колькасна супрацьпастаўлены)’, *inauguracyjny* ‘звязаны з урачыстым адкрыццем’.

Na uwagę zasługują również nielinearne przymiotniki i imiesłowy złożone, które stanowią grupę różnorodną zarówno pod względem semantycznym, jak i formalnym. Z punktu widzenia gramatyki złożenia te prezentują kilka modeli: liczebnik + rzeczownik[12] (z pierwszym członem *kilku-*: *kilkuletni* ‘які працягваецца некалькі год’, *kilkumiesięczny* ‘які працягваецца некалькі месяцаў, *kilkunastostopniowy* ‘вышэй дзесяці градусаў’, *kilkutomowy* ‘у некалькі тамоў’, *kilkutysięczny* ‘у некалькі тысяч’, *parodniowy* ‘які працягваецца некалькі дзен’; z pierwszym członem *paro-*: *parogodzinny* ‘які працягваецца некалькі гадзін’, *parokrotny* ‘які паўтараецца некалькі раз’, *parotygodniowy* ‘які працягваецца некалькі тыдняў’), przymiotnik + rzeczownik (*całodzienny* ‘які працягваецца цэлы дзень’, *całonocny* ‘які працягваецца цэлую ноч’, *wolnorynkowy* ‘які датычыць свабоднага рынку’), partykuła + imiesłów przymiotnikowy (*niepoczytny* ‘які не карыстаецца поспехам у чытачоў’, *niesprawdzalny* ‘які нельга праверыць’, *niewymierny* ‘які не падлягае абмену’), liczebnik + rzeczownik (*dwuczęściowy* ‘які складаецца з дзвюх частак’, *dwuwargowy* ‘губна-губны’), zaimek + rzeczownik (*każdorazowy* ‘які паўтараецца кожны раз’), przysłówek + imiesłów przymiotnikowy (*dalekosiężny* ‘далёкага дзеяння’).

Warto podkreślić, że większość analizowanych wyrazów to przymiotniki lub imiesłowy przymiotnikowe względne, które nazywają cechę człowieka, przedmiotu lub zjawiska w odniesieniu do jakiegoś elementu rzeczywistości. Stąd białoruskie ekwiwalenty nielinearne budowane są często według modelu ‘той, які адносіцца да (аб’екта)’ lub ‘той, які датычыць (аб’екта)’, np.: *kolejarski* ‘які адносіцца да чыгуначнікаў’, *kongresowy* ‘які адносіцца да кангрэсу’, *maturalny* ‘які адносіцца да экзамену або атэстата сталасці’, *przedrozbiorowy* ‘які адносіцца да перыяду да падзелу Польшчы’, *zapaśniczy* ‘які адносіцца да цяжкай атлетыкі’; *wolnorynkowy* ‘які датычыць свабоднага рынку’. Wykorzy-

[12] Złożenia tego typu są analizowane odmiennie przez różnych badaczy, co związane jest z niejasną kwalifikacją gramatycznym słów typu *kilka*, *wiele* i innych, na co zwracali również białoruscy językoznawcy (por. Б.А. Плотнікаў, Л.А. Антанюк, *Беларуская мова. Лінгвістычны кампендыум*, Мінск 2003, s. 219.)

stanie czasowników *адносіцца* lub *датычыць* nie jest jednak regułą, ekwiwalent słownikowy może bazować na modelu які + osobowa forma czasownika (w trzeciej osobie liczby pojedynczej), co ilustrują przykłady: *całodzienny* 'які працягваецца цэлы дзень', *całonocny* 'які працягваецца цэлую ноч', *cegielniany* 'які належыць да цагельнага завода', *dotykalny* 'які ўспрыймаецца дотыкам', *dwuczęściowy* 'які складаецца з дзвюх частак', *każdorazowy* 'які паўтараецца кожны раз', *kilkudniowy* 'які працягваецца некалькі дзен', *kilkuletni* 'які працягваецца некалькі год', *kilkumiesięczny* 'які працягваецца некалькі месяцаў, *mieniący się* 'які праліваецца колерамі', *naganny* 'які заслугоўвае ганьбавання', *niepoczytny* 'які не карыстаецца поспехам у чытачоў', *niesprawdzalny* 'які нельга праверыць', *niewymierny* 'які не падлягае абмену', *parodniowy* 'які працягваецца некалькі дзен', *parogodzinny* 'які працягваецца некалькі гадзін', *parokrotny* 'які паўтараецца некалькі раз', *parotygodniowy* 'які працягваецца некалькі тыдняў', *spłacalny* 'які падлягае ўплаце', *tylokrotny* 'які столькі раз паўтараецца', *zachęcający* 'які заахвочвае', *zagrożony* 'які знаходзіцца пад пагрозай', *zaropiały* 'які загнаіўся, пакрыты гноем', *zatrudniony* 'які працуе'.

W zaledwie kilku przypadkach białoruski dwuczłonowy ekwiwalent nielinearny tworzony jest według modelu imiesłów przymiotnikowy (rzadziej przymiotnik) + rzeczownik, np.: *amfiteatralny* 'размешчаны амфітэатрам', *emerytowany* 'пераведзяны на пенсію', *entuzjastyczny* 'поўны энтузіязму', *owrzodzony* 'пакрыты язвамі', *przepocony* 'прасякнуты потам', *schorowany* 'знясілены хваробай', *umajony* 'упрыгожаны кветкамі', *zachwaszczony* 'зарослы пустазеллем', *zabłocony* 'запрысканы граззю', *znudzony* 'змораны нудой' lub przysłówek + przymiotnik, np.: *nadwrażliwy* 'празмерна ўражлівы', *przekomiczny* 'вельмі забаўны'.

Analiza przymiotników i imiesłowów przymiotnikowych wykazuje, że ich nielinearność na gruncie leksykografii polsko-białoruskiej jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim (opisany materiał jest reprezentowany przez około 60 wyrazów), co może być związane nie tylko z ich mniejszą frekwencją w systemie językowym, ale także z częstym – jak się wydaje – pomijaniem ich w pracach leksykograficznych. Wśród badanych wyrazów nielinearnych występują zarówno warianty leksykalne, jak i gramatyczne (fleksyjne i składniowe), polskie hasła słownikowe to wyrazy proste i złożone, ich białoruskie ekwiwalenty budowane są według różnych modeli gramatycznych, z których najczęstszy jest model oparty na związku zaimka względnego *які* i osobowej formy czasownika.

Zdecydowana większość analizowanych haseł słownikowych charakteryzuje linearność polegająca na zastępowaniu polskiego jednowyrazowego translatu jed-

nowyrazowym ekwiwalentem w języku białoruskim. Jednostki nielinearne reprezentowane są w grupie przymiotników i imiesłowów przymiotnikowych rzadko, ponadto należą one do grupy nazw nienacechowanych kulturowo, dlatego nie można odnosić ich do leksyki określanej jako *страноведческая лексика*, *этнокультуроведческая лексика*, *экзотизмы*, *этнографизмы*, *слова с культурным компонентом*, *культурно-коннотированная лексика*[13]. Ze względu na kryterium semantyczne określają one związek ze stanem, sytuacją (*emerytowany* 'пераведзяны на пенсію'; *zagrożony* 'які знаходзіцца пад пагрозай'), miejscem (*kawiarniany* 'які адносіцца да кавярні'), wydarzeniem (*inauguracyjny* 'звязаны з урачыстым адкрыццем'), przynależność (*cegielniany* 'які належыць цагельнаму заводу'), czas trwania (*parodniowy* 'які працягваецца некалькі дзен'), a także nadmiar jakiejś cechy (*nadwrażliwy* 'празмерна ўражлівы', *przekomiczny* 'вельмі забаўны'). Z formalnego punktu widzenia białoruskie ekwiwalenty stanowią związki wyrazowe, najczęściej dwuwyrazowe, wskazujące na bezpośredni związek z rzeczownikiem (*entuzjastyczny* 'поўны энтузіязму') lub innym przymiotnikiem (*nadwrażliwy* 'празмерна ўражлівы').

Zebrany materiał może posłużyć jako punkt wyjścia przy opracowaniu polsko-białoruskiego słownika leksyki nielinearnej (bądź leksyki bezekwiwalentowej), którego brak od dawna odczuwalny jest na rynku wydawniczym. Praca taka z pewnością dobrze służyłaby nie tylko tłumaczom, ale również językoznawcom badającym oba języki w planie konfrontatywnym, znacznie ułatwiłaby także naukę języka białoruskiego przez Polaków, przeważnie sięgającym do wydawnictw polsko-rosyjskich oraz białorusko-rosyjskich jako „ogniw pośrednich" w procesie tłumaczenia z języka polskiego na białoruski. Miejmy nadzieję, że wraz z rozwojem badań nad gramatyką porównawczą języka polskiego i białoruskiego opracowanie takiego słownika stanie się koniecznością.

Резюме

О нелинеарности в польско-белорусской лексикографии

Исследования нелинеарной лексики – новое направление в польско-белорусской лексикографии. В статье рассматриваются нелинеарные одушевленные и неодушевленные существительные, глалолы, построенные по разным грамматическим моделям, прилагательные

[13] Por. H. Bartwicka, *К проблеме культурно-коннотированной лексики в двуязычных словарях (на материале русско-польских словарей)*, [w:] *Ze studiów konfrontatywno-przekładowych nad językiem polskim i rosyjskim*, Warszawa 2006, s. 27.

и причистия, избранные из современных польско-белорусских словарей. Среди существительных значительную группу составляют названия абстрактных понятий, предметов, зданий, фабрик, заводов, блюд, напитков, растений, животных, пресмыкающихся и насекомых, при этом в двусоставных эквивалентах главное значение припадает на первый член, например: *aprowizacja* ‘забеспячэнне харчамі’, *goikbiarstwo* ‘гадоўля галубоў’, *карыньніак* ‘суп з капустай’ – семантически превышают лексемы, которые обозначают вид занятия, напрмиер *bankowoньж* ‘банкаўская справа’, *gyrnictwo* ‘горная прамысловасць’, *grawerstwo* ‘гравернае майстэрства’. Большую часть эквивалентов с глаголами составляют модели *глагол* + + *существительное*, например: *faidowaж* ‘рабіць складкі’, *kneblowaж* ‘затыкаць рот’, *kolportowaж* ‘разносіць газеты’. В группе нелинеарных польских прилагательных и причастий встречаем как простые, так и сложные слова.

Summary

Non-lineared lexis in the Polish-Belarusian lexicography

The subject of the article is the semantic analysis of non-lineared lexis in the modern Belarusian language. Among the analyzed words are personal and impersonal nouns, verbs, adjectives and participles selected from the modern Polish-Belarusian dictionaries.

ISSN 1427-549X

Joanna Korzeniewska-Berczyńska
Warszawa

Функции художественных цитат в публицистическом тексте

Осип Мандельштам считал, что „Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада – неумолкаемость ей свойственна”[1]. Сказанное, пожалуй, не относится к художественным, в том числе, – поэтическим цитатам, которые являются предметом заинтересованности в данном тексте[2]. Ощущая возможности поэтического слова, которое способно „»схватить« и постичь несказанное [а также недосказанное – И.К.-Б], лежащее за пределами языка и языкового сознания”[3], можно понять влечение публицистов к его использованию. Однако следует подчеркнуть, что из трех ипостасей, в которых функционирует любой художественный текст, о поэтических цитатах можем говорить лишь как о носителе и „источнике информации о мире, представляемой сквозь призму национальной культуры”[4].

Уже предварительный анализ отобранного материала показывает, что и поэтические „вербальные заимствования” могут использоваться с разнообразными целями, причем желательно сосредоточиться на том, какие именно авторы чаще всего учитываются в умеренной и поощряющей перестройку, а потом т.н. демократической прессе[5]. Разумеется, мы принимали во внимание только прецедентные тексты, причем мы их разделили на три группы. Это: 1) русские советские поэты, в той или иной мере апологеты своего времени, далее 2) классики русской поэзии XIX века и 3) запрещенные или „полузапрещенные” (в „режимное» время”) русские советские поэты.

---

[1] В. П. Руднев, *Словарь культуры XX века*, Москва 1999, с. 113.

[2] О типологии цитации, а также о других особенностях этого способа общения с читателем, см.: В.П. Берков, В.М. Мокиенко, С.Г. Шулежкова, *Большой словарь крылатых слов русского языка*, Москва 2000, с. 3–15.

[3] В.А. Маслова, *Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой*, Москва 2004, с. 13.

[4] Ibidem, с. 23.

[5] Как „цезуру отбора” мы принимаем 1989 год – пик перестроечных процессов, когда, по сути дела, было освобождено слово.

Безусловно, любая, а особенно публицистическая цитация, имеет где-то тенденциозный, предвзятый характер. Сказанное относится, в первую очередь, к отбору материала из советских источников. Здесь не учитывается эстетическая функция, а основное внимание уделяется функции экспрессивно-разоблачительной, безапелляционному клеймению доперестроечной советскости, сопровождаемому исполненным иронии переосмыслением всего и вся.

Кстати, действительно, – многие из этих творений трудно назвать поэзией, это, вернее, „оды Благодетелю", осанна советским вождям. Но этот риторический прием оказывается заодно надежным орудием критики перестроечной и постперестроечной действительности. Не вызывает удивления факт, что поменять мышление „старое" на „новое" есть длительный, мучительный процесс, и даже самые благородные желания не могут его ускорить.

Трудно решить, то ли искренен этот мощный хор голосов, вдруг осознавших масштабность советского обмана, то ли мы имеем дело опять же с конъюнктурностью сугубо критических голосов, поющих „по последней моде".

Тотальной критике подвергается михалковское содержание цитированного многократно советского гимна, а также *Букваря* Горецкого, его классической песни о советской „благодати":

Сквозь грозы сияло нам солнце свободы...
Нас вырастил Сталин на верность народу,
На труд и на подвиги нас вдохновил (Ог 89, нр 45)

Контекст, в котором функционирует эта цитата, изобилует скептическими нотами: чего можно ожидать от настоящего, а также будущего, если демиурги „нового миропорядка" поражены многолетней индоктринацией? Разоблачается ложь, заключенная, между прочим, в общеизвестных и последовательно цитируемых заклинаниях: „Молодым везде у нас дорога", „Старикам везде у нас почет".

Следующий пример: „Старая песня иного нет у нас пути« продолжает служить аккомпанементом в борьбе за »это«" (НГ 5.4.98).

Острой критике подвергается также извечная российская пассионарность, которой, естественно, сопутствует агрессивность: „Сначала »отречемся от старого мира«, »разрушим до основанья«! А затем »в царство свободы дорогу грудью проложим себе«" (НГ 22.4.93). Скрещение

„имперской страсти с красотой утопической идеи” – тоже проявление пассионарности. Сказанное проиллюстрировано фрагментом культового в советское время стихотворения Светлова *Гренада*:

Я хату покинул, пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.

Или даже так:

Но мы еще дойдем до Ганга,
Но мы еще умрем в боях,
Чтоб от Японии до Англии
Сияла родина моя (НГ 26.3.94)

Историческая память – это концепт, который относится не только к прошлому в крупном плане. Ее проявления сказываются всегда в нашем менталитете и индивидуальном, личностном, и тем более, – национальном.

Осознавая этот проверенный факт, публицисты скептически относятся к возможностям трансформации в духовной области, притом исходной оказывается убежденность в своей исключительности не только в положительном, но и в отрицательном смысле. Отсюда, надо полагать, „старые” цитаты с новым содержанием, иногда в форме перифразирования, например:

„»Я другой такой страны не знаю…« – страны несуразности, нелепости, несправедливости” (Альт 15.12.93). И перифраз известнейшей в советское доперестроечное время песни, отображающий суть т.н. общественной, т.е., – ничейной собственности: „Все вокруг особое/ Все вокруг мое” (Мкомс, 3.12.93).

Симптоматично, что осмысление настоящего, изобилующего трудноизлечимыми метастазами советскости, проходит посредством поэзии Александра Твардовского 25-летней давности. Например, накануне кровавых Октябрьских событий в Москве 1993 года:

И все похоже, все подобно тому,
что есть иль может быть,
а в целом –
все так несъедобно,
что в голос хочется выть.

Или мнение Лациса: „слова, «которые ищет [...] Россия, которые грохочут в каждом нынешнем политическом конфликте, нашел в свое время Александр. Твардовский:

Я сам дознаюсь
До всех моих просчетов.
Я их припомню наизусть

Не по готовым нотам.

Мне проку нет, – я сам больной
В смешной самозащите.
Не стойте только над душой.
Над ухом не дышите. Не дышат – рычат над ухом (Изв 15.1.94)

Александр Кацура, пытаясь ответить на вопрос: на какого человека сейчас можно и нужно рассчитывать, акцентирует присутствие в обществе „новых" пассионариев. С этой целью он перифразирует поэтические строфы Михаила Светлова:

Я хату покинул, пошел воевать,
Чтоб город Сухуми абхазам отдать.

Он обособляет также „живых динозавров", для которых еще звучит пьяняще:

Мы на горе всем буржуам
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови (НГ, 26.3.94)

Истолкованию равно былого, как и настоящего, рыночного, во многом непонятного, способствуют голоса забытых, полуодобряемых, а также в свое время замученных. Это Сергей Клычков, Осип Мандельштам, это многогласые и необычно чуткие замечания талантливейших Александра Галича, Владимира Высоцкого, Булата Окуджавы, Бориса Чичибабина и многих других. Их пульсирующее болью и необычно глубоким восприятием поэтическое слово говорит нам многое, открывая новые, потаенные миры человеческих чувств, страданий, ожиданий.

Так, например, страшную суть Года Великого Перелома напоминает „разгромленный кулацкий поэт" Сергей Клычков, рисующий истекающий

кровью образ тех лет. Сила метафоры способствует более полному осознанию трагедии человека до пределов униженного и оскорбленного на пути к декретированному и неминуемому светлому будущему:

Меня раздели донага,
И достоверны были
На лбу приделали рога
И хвост гвоздем прибили.

А последняя строфа:

И я вот с парою клешней
Теперь в чертей не верю,
Узнав, что человек страшней
И злей любого зверя (ЛГ 20.5. 02)

Нравственные проблемы, которые стали одним из основных сюжетов публицистического дебата, осмысливаются также посредством непреходящей многогранности поэтического слова. Поэтому вспоминаются мысли Наума Коржавина из его *Инерции стиля* как своеобразное *memento*:

Стиль – это мужество
В правде себе признаваться.
Все потерять, но иллюзиям не предаваться
Даже пускай в тебе сердца теперь уже мало.
Правда конца – это также возможность начала.
Кто осознал поражение, того не разбили.
Самое страшное – это инерция стиля (НГ, 30.4. 92)

Не иссякает память о том, как „нас учили жить, »не чуя под собою Земли« – вопреки законам, вопреки всем, кто жил в забвении, ибо »не был солидарен с нами«" (НГ 25.10.94). Расширенную интерпретацию этой мандельштамовской строфы мы находим у довольно часто цитируемого Александра Галича – певца внутренней свободы „поколения дворников и сторожей", и катона для опасной бессмыслицы Единственно Правильного Учения. Неоднократно цитируется его проникновенное послание:

Не бойтесь сумы, не бойтесь тюрьмы,
Не бойтесь ни моря, ни глада.
А бойтесь единственно только того,
Кто скажет: Я знаю, как надо...

Язвительная ирония по отношению к кругозору климов петровичей обнажает ментальность рабов любой тоталитарной идеологии. Вспомним еще слова Александра Галича:

Израильская, говорят, военщина
Известна всему свету.
Как мать говорю и как женщина
Требую их к ответу (ЛГ 17.5.92)

Страдания есть человеческая участь на земной юдоли, однако их чрезмерность и еще обязанность называть это состояние счастьем вызывает соответственно реакции несогласия и бунта. Этот последний выражается в стремлении коренным образом переосмыслить прошлое, выкричать свою боль. Этому способствуют поэтические образы, напрмер:

Страна – лесоповал,
Сплошной штрафбат,
А щепки во все стороны летели,
А прямо нет дороги, а назад
Мы сами не хотели (ЛГ, 9.5.95)

Григорий Бакланов обращается к „неперестроенной власти" словами *Песни о Гайавате* в переводе Ивана Бунина:

Я устал от ваших распрей,
Я устал от ваших споров,
От борьбы кровопролитной,
Молитв о кровавой мести.
Ваша сила лишь в согласии,
А бессилие в разладе (ЛГ 7.1.98)

Хаос „переходного неизвестно к чему периода" порождает новые страдания, новые бедствия, очередной разлад. Хотя спектакль развитого социализма кончился, но духовное благоденствие не наступает. В этой ситуации актуальными оказываются извечные смыслы, заключенные в поэзии Владимира Высоцкого, причем некоторые из них имеют эксплицитный, понятный лишь при наличии у реципиента фоновой и дотекстовой информации[6]. Например, банальные, на первый взгляд, слова:

[6] В. Маслова, *Филологический анализ художественного текста*, Минск 2000, с. 61 и след.

Ах, ребята, все не так,
Все не так, ребята! (Юн 1993, нр 8)

И еще: „Только кризис может власть принудить к пониманию, что развеселый принцип »Гуляй, рванина, от рубля и выше« не всегда бывает уместным [...]. Другой России у нас не будет" (Изв, 31.12.98).

Ощущение бездомности, чувство сиротства свойственны тем, кто забыт собственным государством. Такую боль выражают слова Бориса Чичибабина, которые цитируются в очередном обвальном году:

С мороза душу в адский жар
Впихнули голышом.
Я с родины не уезжал.
За что ж ее лишен? (ЛГ 14.1.98)

Актуальными оказались также слова другого мастера поэтического слова – Булата Окуджавы: „В России все еще надеются на лучшее: »Нам время подарило большие обещания [...]. Похоже, голова от этих обещаний кружится до сих пор«" (Нвр 1995, нр 2–3).

Учитывая фатализм как элемент национального характера россиян, трудно удивляться их пессимизму в контексте прогнозирования будущего России. Накануне путинского периода Игорь Бестужев-Лада вспоминает проникновенную мысль Александра Высоцкого:

Каждый волхвов покормить норовит,
А нет бы прислушаться правде?
Олег бы послушал – еще один щит
Прибил бы к вратам Цареграда (ЛГ 13.1.99)

Для инокультурного исследователя захватывающе, интригующе, поучительно то, с какой целью цитируется классическое поэтическое слово. Это Федор Тютчев (цитируется многократно, но одно лишь стихотворение *Умом Россию не понять*). Но здесь и цитаты из многочисленных произведений Александра Пушкина, реже – Михаила Лермонотова, Николая Некрасова и Александра Блока. Это также Гаврила Державин, Александр Вертинский, Алексей Хомяков и др.

Пушкинская строфа чаще всего включается в основной публицистический текст из-за проникновенности его пророческого слова, которое и сегодня звучит актуально, метко и убеждающе. Этот духовный ваятель, прекрасно знающий человеческую природу, не может быть проигнорирован.

Следует отметить, что нередко одна и та же цитата иллюстрирует разное содержание, и это лишний раз подтверждает универсальный характер мудрого поэтического слова Александра Пушкина. Так, например: „Мы все еще метафизическая страна, и выбираем не между физиками и лириками [...], а между физикой и метафизикой, причем метафизика кажется предпочтительней. Говоря словами поэта: »Тьма низких истин мне дороже, чем возвышающий обман«. Здесь все перевернуто вверх ногами; свет – тьма, обман и иллюзия продолжают свое обольщение" (ЛГ 10.10.99). И в эссе Николая Берга: „»Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман« – одна из самых заболтанных пушкинских цитат, которую произносим с почти неприличным и оплошающим искажением. »Нам« – словцо-уравниловка, разом снижающее тот уровень, на котором тот обман нужен и дорог" (ЛГ 1.3.97.

Отображая продолжающийся и не совсем понятный хаос переходного периода, аналитики часто используют метафорику бесов, которые проживают в человеке, не разрешая навести гармонию. Это, м.пр., пушкинские силы тьмы: „»Закружились бесы разны, будто листы в ноябре«. Смутно, муторно" (ЛГ 11.3.98). И: „пушкинские »Бесы«" неотвязно лезут в голову:

> Мчатся тучи, вьются тучи...
> Хоть убей, следа не видно.
> Сбились мы, что делать нам?! Безысходно? (ЛГ, 11.3.96)

Иногда подбор цитат, пожалуй, не совсем соответствует публицистическому авторскому замыслу. Это, например, мысль о насущной необходимости национальной идеи, понимаемой как панацея от актуальных невзгод после перестроечного и рыночного землетрясений: „Она есть, она коренится в самой душе русского народа, идея свободы, гордого, независимого, но ответственного человека, выраженная Александром Пушкиным: »На свете счастья нет, но есть покой и воля«" (ЛГ 5.1.98).

Подчеркивая хамство и другие пороки власти, авторы также неожиданно прибегают к отобранным не к месту пушкинским цитатам, например: „»На троне вечный был работник«. У власти должны быть не гении, но средние люди, профессионалы, знающие свое дело, хорошие работники" (ЛГ 7.10.97). Погрешность власти проявляется также в неуважении к отечественным пророкам, ибо „они [властвующие – И.К.-Б.] любить умеют только мертвых" (Изв 15.1.94).

В упрек власти (не только советской) звучит поэтическая строфа Державина:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу (НГ 2.3.93).

„Небом избранные" оживают, их голос звучит полифоническими тонами. Воскресает возможность переосмыслить оболганное советское время. Поэтому как гениальное провидение воспринимается лермонтовская строфа:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет.
Забудет чернь к ним прежнюю любовь
И пищей многих будет смерть и кровь,
Когда детей, когда невинных жен
Низвергнутый не защитит закон (Ог 89, нр 30)

Суть революционной ауры смерти и, заодно, – тоталитарной морали, согласно которой правомерно, что „щепки летят", выражена также посредством поэзии Михаила Лермонтова: „»Но в горло я успел воткнуть / И там два раза повернуть мое оружье«, – рассказывает Мцыри про свой бой с барсом. Вот это энтузиасты хотели не только »воткнуть«, но еще и »два раза повернуть« свое оружье в теле жертвы" (Ог 91, нр 16).

Осмысление-переосмысление прошлого, особо советского доперестроечного семидесятилетия, со временем сопровождается хором критических голосов, поющих далеко не осанну современности. Так, октябрьские московские события 1993 года привели к моральному потрясению общественности, вызывая, м.пр., потребность призвать, оживить поэтическое слово Александра Пушкина, которое способно не только создавать художественные образы, но и „выражать невыразимое". Например:

Как молотком звучит в ушах упрек
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах (НГ. 20.10.93).

Равно названные события, сопровождаемые смертью „мальчиков", как и чеченская бойня – это как бы очередные мотивы кровавого исторического

сюжета. Несколько раз цитируется в этой связи стихотворение Александра Вертинского 1918 года „То, что я должен сказать”, потрясающее не только своей экспрессией, но и непреходящей актуальностью:

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть не дрожащей рукой.
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Отпустили их в Вечный покой (ЛГ 20.10.93)

И последняя строфа-обвинение, строфа-приговор мастерам »посылать на смерть« ради своих утопических и эгоистических целей:

И никто не додумался просто встать на колени
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
Даже светлые подвиги – это только ступени
В бесконечные пропасти, к недоступной Весне (ЛГ 20.10.93)

Наша индивидуальная ментальность во многом предопределяется национальным началом, тем, в какой традиции мы воспитаны, какие ценности в нас утверждались. Неслучайно актуальной оказалась строфа Александра Блока о человеке, о тяготящей исторической памяти:

Рожденные в годы глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России –
Забыть не в силах ничего (НГ, 26.3.94)

Российскому национальному менталитету свойственно самобичевание, которое сопряжено с наклонностью к мифологизации не только былого, но и будней, а этому сопутствует неиссякаемая вера в светлое будущее. Сегодня же (как всегда) от человека ожидается подвиг, и в этом контексте цитируются слова Николая Некрасова:

Люди холопского званья
Сущие псы иногда,
Чем им сильней наказание,
Тем им милей господа (НГ, 19.2.97)

Терпенье, подвиг – константные составные любого отведенного нам времени. Однако в российском этносе они выступают, пожалуй, в сильной

концентрации, заменяя „светлое настоящее”. Трудно однозначно решить вопрос о том, то ли россияне предпочитают все время кормиться иллюзиями, верой, надеждой, то ли это универсальное свойство, позволяющее человеку, особенно славянину, смириться с недосональным порочным настоящим. Тем не менее надо полагать, что в трудное рыночное время неслучайно замечание: Некрасова приходит на ум:

Жаль только жить в эту пору прекрасную
Уж не придется ни мне, ни тебе (АиФ 1995, нр 5)

В заключение надо подчеркнуть, что изучение инокультурным исследователем роли поэтической цитаты в публицистическом тексте сопровождается множеством затруднений, ибо „эмоциональное и интеллектуальное общение авторов с читателем» требует общих знаний о представляемом мире и хотя бы »общей памяти«”[7].

Резюмируя данные размышления, мы хотим подчеркнуть, что анализ, которому посвящен данный текст указывает на факт что, как правило, игнорируется функция эстетическая, а особую прагматическую, „сиюминутную” роль играют другие функции, а именно: „Главным образом, – это желание повысить экспрессивность высказывания и таким образом усилить воздействие на эмоциональную сферу реципиента”[8].

В этой связи происходит сознательная эксплуатация поэтической метафоры как надежного средства образного представления ситуации, в том числе – „выражения трудновыразимого”.

Посредством поэтического слова усиливается назидательный и внушительно-убеждающий смысл текста. Поэтическое слово используется с целью воспроизводить аргументы в пользу представляемых автором идей.

В свете вышепредставленного анализа публицистические приемы использования поэтической цитаты, которые вводят ее в совершенно иное, не художественное измерение, исключают возможность называть ее „неумолкаемой цикадой”.

---

[7] Ibidem, c. 35.

[8] В. А. Маслова, *Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста*, Минск 2000, с. 12

Список сокращений:

АиФ – „Аргументы и факты”
Альт – „Альтернатива”
Изв – „Известия”
ЛГ – „Литературная газета”
Мкомс – „Московский комсомолец”
Нвр – „Новое время”
НГ – „Независимая газета”
Ог – „Огонек”
Юн – „Юность”

Streszczenie

Funkcje cytatów z literatury pięknej w tekstach publicystycznych

W niniejszym artykule autorka dokonuje analizy cytatów poetyckich zgrupowanych uprzednio w następujący sposób: 1) poeci radzieccy, którzy w różnym stopniu byli apologetami rzeczywistości sowieckiej, 2) klasycy dziewiętnastowiecznej poezji rosyjskiej, 3) poeci radzieccy, których dzieła w swoim czasie znajdowały się na indeksie lub też traktowano je z milczącym lekceważeniem, a wręcz ignorowano (najczęściej krążyły w tzw. drugim obiegu).

Dokonana analiza wskazuje, że konteksty cytacji świadczą o znacznym zainteresowaniu autorów cytujących instrumentalizacją literatury dla doraźnych celów – nie zwracają oni z reguły uwagi na wysokie walory artystyczne tych tekstów. Cytaty mają służyć zdecydowanej dyskredytacji sowieckiego siedemdziesięciolecia, zwłaszcza w aspekcie politycznym i społecznym, a także interpretacji wynaturzeń okresu pierestrojki i tzw. demokracji. Zatem możemy tutaj mówić o eksponowaniu funkcji ekspresywnej i poznawczej.

Summary

The function of belles-lettres quotation in journalistic texts

The author of this article analyses some poetic quotations which are grouped in the following way:

1. Soviet poets, who in different extent of involvement, were apologists of the Soviet reality
2. Classicists of the 19th century Russian poetry
3. Soviet poets whose literary works were forbidden, or were treated disrespect-fully, or simply ignored, therefore these pieces of work circulated frequently in clandestine publishing and distribution.

The analyse made by the author depicts that such way and context of citation was often used by many authors whose works played an instrumental role for temporary purposes. However, they did not always keep their minds on high artistic level of ana-lysed texts. Their citations were frequently applied to discriminate the seventy – year period of the Soviet ruling, particularly in the aspects of political and social life as well as to point out degeneration of perestroika and the so called Soviet „democracy”. However, one can recognize their substantial, expressive and cognitive function.

ISSN 1427-549X

Anna Krzywicka-Ustrzycka
Opole

Przykłady zapożyczeń z języka polskiego w wybranych ukraińskich powieściach historycznych pisarzy galicyjskich

Analiza zebranego materiału badawczego do niniejszego artykułu ma na celu ukazanie, jakie zapożyczenia z języka polskiego zastosowano w wybranych galicyjskich powieściach historycznych XX w.

Galicja jako region wielonarodowościowy i wielowyznaniowy skupiała w swoich granicach Polaków, Ukraińców, Żydów, Niemców, Ormian, Rosjan i inne narodowości. Pisarze tworzący w tym okresie za główny cel stawiali sobie przedstawienie historii Galicji, codziennego życia obywateli usilnie walczących o zachowanie tożsamości narodowej i kulturowej. Pisarze galicyjscy tamtych czasów wpływali nawzajem na siebie i w związku z tym literatura ukraińska zawiera cały szereg wyrazów zapożyczonych z języka polskiego.

Elementy polskie zawierają np. powieści Bohdana Łepkiego pt. *Мотря* (Lwów 1926) i Andrija Czajkowskiego pt. *У чужому гнізді* (Lwów 1896), na których oparłam niniejszą analizę. Akcja tych utworów odnosi się do I połowy XVIII w. i do wieku XIX. Wymienieni pisarze pochodzili z Galicji Wschodniej, której specyfika i atmosfera w znacznym stopniu wpłynęła na ich rozwój intelektualny, duchowy, a w konsekwencji – literacki.

Zapożyczenia językowe są rezultatem ekonomicznych, kulturalnych i politycznych kontaktów danego narodu z innymi narodami i krajami. Do najdawniejszych należą greckie, łacińskie, tureckie i niemieckie. Zauważalny jest również i taki proces, w którym większość wyrazów obcych tak zasymilowała się w danym języku, że nie uważa się ich już za zapożyczone.

Zapożyczenia to jeden ze sposobów wzbogacenia języka. Takie wyrazy w jakimś stopniu dostosowują się do fonetycznego, morfologicznego, semantycznego systemu języka. Czasem zapożyczane są całe wyrazy, pojedyncze morfemy lub tworzą się tzw. kalki, ale nie ma języków wolnych od zapożyczeń[1]. Wchodzą one

[1] Ralph Linton, analizując kulturę amerykańską, stwierdził, że aż 90% jej elementów językowych stanowią zapożyczenia, a jedynie pozostałe 10% to wytwory rodzime. Zob. R. Linton, *Kulturowe*

do leksyki danego języka przez wzajemny związek między kulturami różnych narodów, przez wspólne dzieje historyczne i inne czynniki.

Od XIV w. w związku z wejściem ziem ukraińskich w skład Rzeczypospolitej zaczął się intensywny przypływ polonizmów do mówionego i pisanego języka ukraińskiego. Polskie elementy przenikały praktycznie do wszystkich sfer życia, a jednocześnie za pośrednictwem języka polskiego zapożyczano także słowa z innych języków zachodnioeuropejskich[2].

Potwierdzeniem faktu przenikania elementów z innych języków przez polski do ukraińskiego może być sufiks *-унок*, którego źródłem jest niemiecki sufiks *-ung*. Na początku niemieckie *-ung* przez stadium *-unk* dało polskie *-unek* (*wizerunek, opatrunek, posterunek, pocałunek*), które w języku ukraińskim drogą zmiany fonetycznej polskiego sufiksalnego *-e-* w ukraińskie *-o-*, dało w rezultacie sufiks *-унок: (по)цілунок*, *візерунок*, *малюнок.*

Innym przykładem może być ukraiński frazeologizm *Як ся маєш?*, który jako wyrażenie archaiczne został w języku ukraińskim podtrzymany przez polskie *Jak się masz?* lub czeskie *Jak se máš?*, które to języki w pewnym stopniu mogły go zapożyczyć z języka Słowian Panonii (**Kako sę imaši?*), gdzie jako słowiańska kalka odpowiada łacińskiemu: *Quomodo te habes?* (dosłownie *Як себе маєш?*). Również używanie słówka *который* jest czystą kalką z języka polskiego[3].

Polskie elementy w ukraińskich powieściach historycznych były coraz częstszym zjawiskiem, lecz zdarzało się i tak, że występujące polonizmy (przeważnie te starego pochodzenia) nie były już traktowane jako zapożyczenia, np.: *хлопець – chłopiec, злото – złoto* i in. Inne wyrazy, np. słowa regionalne i zwroty, które przeniknęły z języka polskiego albo poprzez polski w utworach zachodnioukraińskich pisarzy XIX i początku XX w. typu: *меценас – mecenas* (*адвокат*), *покоїк – pokoik* (*кімнатка*), *колія – kolej* (*залізниця*), *висідати – wysiadać* (*виходити*), *перепрошую – przepraszam* (*вибачте*), jest łatwo wyodrębnić jako wyrazy zapożyczone z uwagi na ich brzmienie, czyli na pewne różnice fonetyczne w stosunku do ukraińskiego języka Naddnieprza[4].

Niektórzy naukowcy twierdzą, że nie powinno się wprowadzać do utworów elementów obcych, a nawet w pierwszych latach po rewolucji październikowej

---

podstawy osobowości, Warszawa 2000, s. 62. Por. M. Łesiów, który uważa, że elementy zapożyczone w języku ukraińskim z innych języków stanowią 10%, natomiast elementy rodzime aż 90%, patrz: М. Лесів, *Шкільна граматика української мови*, Warszawa 1995, s. 136.

[2] Л. Ю. Шевченко, В. В. Різун, Ю. В. Лисенко, *Сучасна українська мова. Довідник*, Київ 1996, s. 137.

[3] *Українська мова. Енциклопедія*, О. Б. Ткаченко, ред. Ю. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та інші, Київ 2000, s. 179–180.

[4] Ibidem, s. 466.

nawoływano do zaprzestania używania słów pochodzenia obcego[5]. Dowodzono, że używanie wyrazów obcych bez uzasadnionej potrzeby może być szkodliwe, szczególnie dla młodego czytelnika, który powinien przyswajać jak największą liczbę wyrazów w języku ojczystym. Tak twierdziła np. A. P. Kowal, przekonana o tym, że jeżeli nie ma potrzeby używania zapożyczeń, to nie należy tego robić, ponieważ czasem tekst danego utworu mógłby zyskać na tym, że nie będzie w nim wyrazów obcych. Udowadniała ona, że w języku ukraińskim jest wiele słów rodzimych, które brzmią pięknie, a tekst może wówczas zyskać na poetyczności: „po co zatem pisać wyraz: *симптом*, jak istnieje ukraińskie – *прояв, вияв, ознака, типова риса* lub stosować wyraz: *дефект*, jak jest ukraińskie – *недолік*, zamiast *базувати* używać – *ґрунтувати*; *ремонт – лагодження*; *ефективний – діловий* i inne”[6].

Przeciwko „zaśmiecaniu” języka ojczystego wyrazami pochodzącymi z innych języków był również pisarz O. Ilczenko, który swój negatywny stosunek do owego zjawiska wyraził: w artykule pt. *Слово, чому ти не твердая криця?* („Літературна газета” z 14 lipca 1959 r.). Ale jednocześnie funkcjonowały poglądy mówiące, że nie ma nic złego w stosowaniu wyrazów obcych. Od zapożyczeń z innych języków nie wzbraniała się np. Ołena Pcziłka, pisząc, że to nawet byłoby ciekawe i mogłoby wzbogacić języki sąsiednich narodów, a w szczególności Polski i Ukrainy[7].

W analizowanym materiale badawczym znajdujemy następujące zapożyczenia z języka polskiego:

1. Rzeczownik *хлоп* oznacza ‘mężczyznę, męża, chłopca’[8] – z pewnością autorowi chodziło o użycie wyrazu *селянин*, jednak postanowił zastosować obraźliwą nazwę dla osoby, która zajmuje się uprawą roli (w tym przypadku wyraz ten powiela jego funkcję w języku polskim). Nazwa pochodzi od **χolpъ* – ‘sługa niewolny, niewolnik’, jednak trudno jest jednoznacznie wskazać pochodzenie wyrazu[9]. O tym, że jest to polonizm, może świadczyć cecha fonetyczna występująca w jęz. ukraińskim – pełnogłos, i wtedy wyraz ukraiński posiadałby brzmienie *холоп*: „[...] мусить бути, бо без неї він не шляхтич, а **хлоп** панщизняний”[10].

---

[5] А. П. Коваль, *Культура української мови*, Київ 1964, s. 33.

[6] Ibidem, s. 34-35.

[7] Ю. Шевельов, *Внесок Галичини у формування української літературної мови*, Львів – Нью-Йорк 1996, s. 38.

[8] *Словник української мови*, ред. І. К. Білодід та інші, t. XI, Київ 1970–1980, s. 83–84 (dalej cytaty z tego słownika oznaczane będą skrótem СУМ).

[9] A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 2000, s. 134–135 (dalej cytaty z tego słownika oznaczane będą skrótem Esjp).

[10] А. Чайковський, *У чужому гнізді*, т. V, Львів 1994, s. 30 (dalej cytaty z tej powieści oznaczane będą skrótem Uczh).

2. Zapożyczona forma zwrotu „poddaj się" znalazła się na kartach powieści A. Czajkowskiego: „– **Поддай се** !" [Uczh, s. 42].

3. Zwroty grzecznościowe (*panie dobrodzieju, jaśnie pani*) występujące w powieści *У чужому гнізді* zostały zaczerpnięte z języka polskiego: „Тобі і шляхта іншим оком буде **на двір дивитися**, і все буде, панє добродзею, гаразд" [Uczh, s. 47]; „[...] бо шляхтич втече від того, як »за позволення« ясної пані, чорт від свяченої води" [Uczh, s. 51].

4. Czasownik *жичити*[11] pochodzi od polskiego *życzyć*[12]. W języku ogólnie przyjętym ma postać *зичити*[13] [СУМ, t. II, s. 536] lub *бажати*. W analizowanym materiale występuje również jako dialektyzm: „Всім вам **жичу**, щоб ви в здоровлю і в гаразді довгий вік прожили з своїми рідними" [Uczh, s. 88].

5. *Кобіта* to polskie *kobieta* (*kobita*). Wyraz zestawiano z etymologicznie niejasnym górnoniemieckim *kebse*, *Kebsweib* – 'nałożnica', z fińskim *kave* – 'kobieta, matka' oraz estońskim *kabe* – 'kobieta, pani', z czeskim *kuběna* – 'nałożnica'. Wywodzi się z prasłowiańskiego *kobü* [ЕСУМ, t. 2, s. 477]. Polskie gwarowe *kobita* powstało z żartobliwego przekładu maksym łacińskich Mateusza z Kęt (1545), zaczerpniętych z komedii Terencjusza, a ściślej z jednej z nich: *Accede ad ignem hunc, jam calesces plus satis*, tj.: „Przystąp sie do kobiéty, będziesz ciepił na trzy zbyty" (rym świadczy o ścieśnionym -é- w wyrazie kobieta – stąd też dziś gwarowe *kobita*) [Esjp, t. 1, s. 736]. „Рахуймо панє Міхалє, аби нас **кобіти** не скривдили, хе-хе-хе!" [Uczh, s. 94].

6. Słownik polsko-cerkiewnosłowiańsko-ukraiński[14] podaje, że *uszko* to *ушко*. Można tylko przypuszczać, że jest to zapożyczenie z języka polskiego. Zdrobniała forma od tego wyrazu w języku ukraińskim brzmi *вушко*. Wyraz ma kilka znaczeń: może występować jako określenie części ciała, jako część glinianego naczynia na wodę oraz jako rodzaj pożywienia. Ostatnie znaczenie jest zgodne z treścią utworu: „Ось тепер борщ з »**ушками**«, то на перший нумер" [Uczh, s. 94].

7. *Єще* jako przysłówek oznacza 'znowu, powtórnie, oprócz tego, do tego'. Wskazuje na takie same czy podobne przedmioty, oznaki, które konsekwentnie następują po sobie. Ma znaczenie takie jak *ще, іще, та ще* [*ŭ*] lub w innym

---

[11] Wyraz *жичити* spełnia dwie funkcje: jest jednocześnie zapożyczeniem z języka polskiego i dialektyzmem.

[12] *Етимологічний словник української мови*, ред. О. С. Мельничук, В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко, т. 1, Київ 1982, т. 2, Київ 1985, т. 3, Київ 1989, с. 263 (dalej cytaty z tego słownika oznaczane będą skrótem ЕСУМ).

[13] *Новий тлумачний словник української мови*, укл. В. Яременко, О. Сліпушко, т. 1–4, Київ 1999, s. 31 (dalej cytaty z tego słownika oznaczane będą skrótem Нтсум).

[14] T. Witwicki, *Słownik polsko-cerkiewnosłowiańsko-ukraiński, z połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 119 (dalej cytaty z tego słownika oznaczane będą skrótem SPCU).

znaczeniu *поки що, все ще* [СУМ, t. XI, s. 575]. Słownik T. Witwickiego zaświadcza, że jest to polonizm (*єще – jeszcze*) [SPCU, s. 97]. Występuje u wszystkich Słowian w tej formie lub skróconej: małoruski *szcze*, *sze*, *josz*; pierwotne **jes-tje* lub **jeske*[15] [Esjp, t. 1, 590]. „Михась **єще** не міг спромогтися на яке слово, аби щось відповісти" [Uczh, s. 106].

8. We współczesnym literackim języku ukraińskim wyraz *сендзья* ma dziś formę *суддя*, zatem można stwierdzić, zgodnie ze słownikiem, że jest to zapożyczenie z języka polskiego *сендзья – sędzia* [SPCU, s. 265], a najwyraźniej wskazuje na to fonetyka. „Страха бю, пане **сендзьо**!" [Uczh, s. 109].

9. Słownik podaje, że przysłówek *серіо* posiada znaczenia: *остро, твердо, жваво*, a w związku z tym można przypuszczać, iż jest to zapożyczenie z języka polskiego *serio* (rozpatrując fonetykę i semantykę) [SPCU, s. 265]. „Яж не жартую, лише говорю на **серіо**" [Uczh, s. 111].

10. *Вашеці* jako zapożyczony zwrot oznacza identyczne do: *ваша милість* i jest to forma uprzejmego zwrotu do człowieka ze znaczącym stanowiskiem w społeczeństwie. Wyrażenia podobne typu: *ваша милість*, *ваша воля* należy traktować jako wyrazy przestarzałe [СУМ, t. I, s. 299]. „Ні вибачайте **вашеці**, я в таке не мішаюся!" [Uczh, s. 238].

11. Użyta w powieści bardzo rzadka forma wyrazowa *потрафлю* pochodzi z polskiego *potrafić* [СУМ, t. VII, s. 422]. „А чи я так, не **потрафлю**?" [Uczh, s. 264].

12. Przymiotnik *зацний* słownik tłumaczy jako *честній, благородний, шановній* [SPCS, s. 356], zatem nie powtarza się *зацний*. Można wnioskować, że jest to zapożyczony z języka polskiego wyraz *zacny*. „Така добра, така »**зацна**« і шляхотна пані й умерла [...]" [Uczh, s. 283].

13. *Słownik polsko-cerkiewnosłowiańsko-ukraiński* podaje, że rzeczownik *звлоки* ma znaczenie: *мертвоє тѣло трупъ* [SPCU, s. 390], nigdzie natomiast nie dubluje się wyraz *звлоки* i można uważać, że jest to zapożyczenie z języka polskiego *zwłoki*, potwierdzeniem takiego przypuszczenia jest fakt, że współczesny słownik języka ukraińskiego na określenie tego znaczenia stosuje wyraz *останки*. Poza tym na pochodzenie z języka polskiego wskazuje sama fonetyka i brak pełnogłosu. „Як же би то виглядало, аби »**звлоки**« такої уцтивої шляхтянки похоронити, як звичайної хлопянки?" [Uczh, s. 284].

14. Opisywany w powieści rodzaj ptaka *бажант* we współczesnym języku ukraińskim brzmi *фазан.* Będąc zapożyczeniem z polskiego, znalazł się tam za

[15] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1993, s. 207 (dalej cytaty z tego słownika oznaczane będą skrótem A. Brük.).

pośrednictwem języka francuskiego (starofrancuskie *fesant*) oraz łacińskiego (*phāsiānus*) lub wprost z greckiego *φαδιανος* – ‘фасидський (птах)’ [ЕСУМ, t. 1, s. 112–113]. Nazwa ptaka jest pochodną od starożytnej nazwy rzeki w Kolchidzie (dziś Rion w Gruzji) i miasta greckiego (kolonii Miletu) u ujścia tej rzeki [Esjp, t. 1, s. 37]. „Гарні у вас птиці літають, Іване Степановичу, – сказав цар, встромляючи **бажантові** ніж у хребет з такою силою, що хлопці з підносом аж присіли”[16].

15. Przysłówek *завше* to w języku ukraińskim wyraz potoczny, oznacza identyczne do *завжди* [СУМ, t. III, s. 63] i został zapożyczony z polskiego *zawsze*, jest rezultatem zlania przyimka *za* i przysłówka *wszegdy*, które pochodzi od prasłowiańskiego **vьsьgdy* [ЕСУМ, t. 2, s. 217, 220; A. Brük., s. 646]. „Риби, гриби, вепровина потребують завше вина, – приговорювала шинкарка, наливаючи знатному гостеві чарку малмазії” [B. Łep., s. 71].

16. Czasownik *хтєла* od *хтіти*, *хочу*, *хочеш* występuje jako *chcieć* (które pochodzi z praformy **χot-ě-ti*; por. rosyjskie formy czasu teraźniejszego *chotím*, *chotíte*, *chotját* oraz synonimiczne staro-cerkiewno-słowiańskie **želěti*, **želěje-* [Esjp, t. 1, s. 126] oznacza *хотіти* [СУМ, t. XI, s. 163]. Wyraz *хтіти* jest wyrazem potocznym i zapożyczonym z języka polskiego [СУМ, t. XI, s. 132–133; A. Brük., s. 177]. „А я хтєла, аби вона пішла [...] марш!” [Uczh, s. 40].

17. Ukraiński wyraz *креденс*[17], obecnie *буфет* [СУМ, t. IV, s. 331], jest zapożyczeniem z polskiego *kredens*. Zaczerpnięty został w XV w. z języka włoskiego – *credenza*, por. słowackie i czeskie *kredenc*, macedońskie *креденец*, serbsko-chorwackie *креденц* [ЕСУМ, t. 3, s. 81]. Rozwój semantyczny wyrazu jest bogaty i zawiły. W języku włoskim oznaczał najpierw ‘wiarę, zaufanie’, potem ‘picie ze wspólnego pucharu obiegającego stół’, następnie skojarzono z tym całą zastawę stołową i miejsce jej przechowywania (niegdyś z uwagi na liczne otrucia chowano zastawy i kielichy do mebla zwanego potem *kredensem*) [Esjp, t. 1, s. 813–814]. W powieści Czajkowskiego wyraz ten wystąpił tylko jeden raz: „Войцєх отворив креденс, виймив фляшку та малесеньку чарочку і хотів наливати” [Uczh, s. 59].

18. Wyraz *хорий* oznacza niezdrowego człowieka, a w języku literackim brzmi *хворий* [СУМ, t. XI, s. 126]. Posiada bardzo zbliżoną formę do polskiego wyrazu *chory*. Pierwotny wyraz to *chwory*, zachowany na Rusi w formie (*chwo-*

---

[16] Б. Лепкий, *Мотря*, Львів 1991, s. 6 (dalej cytaty z tej powieści oznaczane będą skrótem B. Łep.).

17 Wyraz *креденс* spełnia dwie funkcje: jest jednocześnie zapożyczeniem z języka polskiego i archaizmem.

ryj, *chworat'*) [A. Brük., s. 183; Esjp, t. 1, s. 145–146]. „ – Чи не хорий ти?" [Uczh, s. 114].

19. Nie znaleziono w słownikach wyrazu *уцтивий*, jednakże funkcję semantyczną tego przymiotnika spełnia: *учтивий* i ma zbliżoną formę do wyrazu zapożyczonego z języka rosyjskiego w brzmieniu *учтивый* [SPCU, s. 305]. Biorąc jednak pod uwagę stronę fonetyczną wyrazu, możemy dojść do wniosku, że jest to polonizm – *uczciwy*. Jednak takie zakwalifikowanie go może okazać się niesłuszne, ponieważ wyraz w takiej formie zaliczamy do rzadko występujących w języku ukraińskim [Нтсум, t. 4, s. 662] i dlatego można go również uznać za dialektyzm, a o rzadkości występowania zaświadcza *Словник української мови* [СУМ, t. X, s. 538], który podaje prawidłową formę – *чемний*, *ввічливий*. Podobnie słownik A. Brücknera zaświadcza, że pochodzenie tego wyrazu jest narzeczowe i stosowane od XV w. [A. Brück., s. 592]. Pozostaje pytanie, czy jest to dialektyzm, czy zapożyczenie. Odpowiedź może okazać się bardzo prosta – otóż wyraz ten może być i jednym, i drugim – i tak funkcjonuje w badanych utworach. „Я загадав взяти собі добру, чесну, уцтиву панну за малжонку [...]" [Uczh, s. 127].

20. Rzeczownik *кунтуш*[18] – *kontusz* jest zapożyczeniem z polskiego w formie *kontusz*. Stanowił zewnętrzną, wierzchnią część ubrania męskiego lub kobiecego zamożnej ludności ukraińskiej i polskiej w XVI–XVIII w. [СУМ, t. IV, s. 400]. Etymologicznie dawne słowo *kuntusz* zostało przejęte od Rusi Wielkiej i Małej [A. Brück., s. 253; ЕСУМ, t. 3, s. 143]. „Я, – озвався, підморгуючи, сотник, – по-шляхецьки: гукай душа без кунтуша, шукай пана без жупана, – я інакше не вмію, лиш по-панськи" [B. Łep., s. 143].

21. Przymiotnik *вольний* wystąpił w dawnej formie przed zmianą *-o* w *-i* w języku ukraińskim i w takim brzmieniu zachowuje podobieństwo do zapożyczenia z języka polskiego *wolny* [СУМ, t. I, s. 673], poza tym wyraz spełnia rolę archaizmu staroukraińskiego. „[…] хотів, щоб Україна була вольна й неподільна" [B. Łep., s. 123].

22. Wyraz *хорунжий*[19] jest wyłącznie polskiego pochodzenia (z polskiego zapożyczono też współczesne ukraińskie *chorunžy* oraz białoruskie *charunžy*) [Esjp, s. 144–145]. Oznacza osobę, która nosiła sztandar lub chorągiew wojskową, jak również osobę, która w XVII–XVIII w. na Ukrainie wchodziła w skład starszyzny generalnej i w związku z tym przeprowadzała inspekcję w wojsku oraz

[18] Wyraz *кунтуш* spełnia dwie funkcje: jest jednocześnie zapożyczeniem z języka polskiego i historyzmem.

[19] Wyraz *хорунжий* spełnia dwie funkcje: jest jednocześnie zapożyczeniem z języka polskiego i historyzmem.

była odpowiedzialna za duży i mały sztandar pułku [СУМ, t. XI, s. 131; Нтсум, t. 4, s. 756]. „Хто ж це до Василя Кочубея пише, хорунжий який чи сотник охочекомонної сотні?" [B. Łep., s. 331].

23. Rzeczownik *полковник*[20] trafił z języka polskiego na Ruś wraz z innym słownictwem wojskowym (*chorunżij*, *puszka*) [A. Brück., s. 448]. Używany w znaczeniu dowódcy pułku jest traktowany również jako historyzm [СУМ, t. VII, s. 86]. „»Отся чисто як Кочубеїха«, – казав **полковник** Скоропадський, показуючи свою тарілку сусідові з правої руки" [B. Łep., s. 8].

Z powyższej analizy wynika, że większą grupę zapożyczeń z języka polskiego stosował w swojej powieści historycznej Andrzej Czajkowski. Fakt ten mógł być uzależniony od charakteru i treści utworu, od samej osoby pisarza lub też polonizmy mogły decydować o bardziej świeckim charakterze tego tekstu. Na terenie Galicji Wschodniej posługiwano się staroukraińskim językiem pisanym, pełnym polonizmów. Wiele dzieł zawierało zapożyczenia z języka polskiego do czasu, kiedy na Ukrainie Naddnieprzańskiej nie pojawił się nowy ukraiński język literacki oparty na gwarach środkowonaddnieprzańskich. Polonizmy w przeszłości miały większy zakres na prawobrzeżnej niż lewobrzeżnej Ukrainie, a z wiadomych przyczyn największy w Galicji Wschodniej. Polonizmy utrzymały się i obecne funkcjonują w ukraińskim języku literackim oraz w ukraińskich gwarach zachodnich[21]. Te zapożyczone elementy często zostały wchłonięte i przyswojone jako własne.

Iwan Franko w 1894 r. stwierdził: „W całej Słowiańszczyźnie nie ma dwóch narodów, które by pod względem życia politycznego i duchowego tak ściśle zrosły się ze sobą, tak licznymi połączone były węzłami, a mimo to ciągle stroniły jeden od drugiego, jak Polacy i Rusini [Ukraińcy]"[22]. Wzajemna bliskość owych języków i narodów[23] pochodzi stąd, że są to języki słowiańskie, wywodzące się z jednego prajęzyka oraz że są to języki narodów, które zawsze się ze sobą stykały, żyjąc obok siebie.

Kontakty językowe polsko-ukraińskie, jak pisze J. Rieger, mają charakter szczególny, a przejawia się to w tym, że: „wielowiekowe współżycie w ramach

---

[20] Wyraz *полковник* spełnia dwie funkcje: jest jednocześnie zapożyczeniem z języka polskiego i historyzmem.

[21] W. Wilczyński, *Leksykon kultury ukraińskiej*, Kraków 2004, s. 182.

[22] I. Franko, *Wzajemny stosunek literatury polskiej i ruskiej*, [w:] *Pamiętnik Zjazdu Literatów i Dziennikarzy Polskich*, t. 1, Lwów 1894, cyt. za: M. Łesiów, *Zagadnienie polsko-ukraińskich wzajemnych stosunków językowych*, [w:] *Studia z językoznawstwa słowiańskiego*, „Rozprawy Slawistyczne" 10, pod red. M. Łesiowa i M. Sajewicza, Lublin 1995, s. 258.

[23] Zob. M. Łesiów, *Zagadnienie polsko-ukraińskich wzajemnych stosunków językowych...*, s. 245–258.

jednego organizmu państwowego, wzajemne przenikanie i dopełnianie się kultur spowodowało, że [...] języki ukształtowały się przy silnych wzajemnych wpływach. Dotyczy to nie tylko języków literackich, ale także gwar zarówno kontaktujących się bezpośrednio, jak i odległych. Trzeba też dodać, że omawiane języki odegrały wielką rolę w przekazywaniu zapożyczeń"[24].

Opisane powyżej przykłady zapożyczeń z języka polskiego stanowią jedynie wstęp do dalszych badań. Analiza innych powieści historycznych pisarzy galicyjskich może wykazać, że są to typowe wyrazy ukraińskie, już przyswojone do języka i uznane za własne. Tylko i wyłącznie pogłębione badania nad tym zagadnieniem dadzą nam odpowiedź na postawioną wątpliwość.

Резюме

Примеры заимствований из польского языка в избранных украинских романах

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы представить заимствования из польского языка, имеющиеся в двух избранных исторических романах галицийских писателей. Проанализированный материал показывает, что польский и украинский языки влияли друг на друга, прежде всего в результате общих культурологических корней и взаимных исторических контактов в Восточной Галиции. Проведённый анализ – это лишь предварительный этап исследований подобного рода. Чтобы ответить на вопрос о языковой специфике данного региона в сфере заимствований необходимы исследования более широкого масштаба, учитывающие заимствования многих других галицийских писателей.

Summary

Examples of Polish loanwords in selected Ukrainian historical novels in some Galician writers' prose

The analysis of research material aims to present the borrowings from the Polish language employed in two selected historical novels by 20th century writers from Galitia. The examples of borrowings subject to the description and analysis prove that Polish and Ukrainian languages exerted linguistic influence on each other through common history and culture of Eastern Galitia. The analysis of borrowings accounts for the introduction to further studies of borrowings as used by other writers from Galitia, which would enable to address issues of linguistic specificity of particular region in terms of borrowings.

[24] J. Rieger, *Kontakty polsko-ukraińskie i polsko-białoruskie*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 514.

ISSN 1427-549X

Czesław Lachur
Opole

O podstawach teoretycznych semantycznej kategorii ablatywności w językach słowiańskich

Wszystkie zjawiska świata materialnego człowiek usiłuje poddać klasyfikacji, kategoryzacji, czyli podzielić te zjawiska na pewne kategorie lub przypisać je do pewnych kategorii. Odbywa się to zgodnie z istotnymi charakterystykami funkcjonowania i percypowania przez ludzi świata wewnętrznego i zewnętrznego. Do zjawisk materialnego świata zewnętrznego należą tzw. byty przestrzenne, czyli wyodrębnione językowo i umiejscowione w trójwymiarowej przestrzeni wszystkie jej elementy, a mianowicie przedmioty, osoby, zwierzęta itp.[1]

Wyobrażeniom człowieka o czymś, co istnieje w świecie materialnym, przyporządkowane są określone pojęcia, które odnoszą się do poszczególnych bytów lub do całych zbiorów bytów. Otóż owe pojęcia dokonujące podziału rzeczywistości na sensowne jednostki określane są mianem kategorii. Kategoria zatem to ogólne pojęcie, za pomocą którego w filozofii oraz nauce ujmowana jest rzeczywistość. Inaczej mówiąc, jest to typ, rodzaj, grupa wydzielona ze względu na określone cechy z większej uporządkowanej całości czy systemu klasyfikacyjnego.

Kategoria pojęciowa ujmuje określony zbiór elementów materialnych (bytów przestrzennych) jako całość. Postrzegając jakiś byt (m.in. przedmiot), zazwyczaj w sposób automatyczny przyporządkowuje się go do określonej kategorii. „Świat nie jest zatem dla nas jakąś obiektywną rzeczywistością, która istnieje sama w sobie i sama dla siebie, ale zawsze zostaje ukształtowany w wyniku podejmowanego przez nas procesu kategoryzacji, czyli przez sposób postrzegania, wiedzę, postawy – krótko mówiąc, przez nasze ludzkie doświadczenie”[2].

Kategorie, które nadają strukturę światu naszych myśli, tworzą kategorie pojęciowe. Pojęć i myśli jest o wiele więcej niż wyrażeń językowych. Dlatego tylko część kategorii pojęciowych (jako fragment świata pojęć ludzkiego umysłu) trafiła

[1] Szerzej o tym zob.: J. Lyons, *Semantyka*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1989, t. 2: podrozdział 11.3. i 15.5.

[2] *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001, s. 33. Zob. też: R. Przybylska, *Polisemia przyimków polskich w świetle semantyki kognitywnej*, Kraków 2002, podrozdział 4.2.2.

do języka, stając się kategoriami językowymi. Niektóre kategorie językowe w ten czy inny sposób odzwierciedlają sposób percepcji przez użytkowników języka zjawisk realnej rzeczywistości, stanowiąc podstawę do wyodrębnienia takich kategorii, jak kategoria liczby, rodzaju gramatycznego, żywotności/nieżywotności, miejsca, czasu, kauzalności itd.

Termin „kategoria językowa" używany jest w lingwistyce w różnych znaczeniach. W szerokim rozumieniu jest to dowolna grupa elementów językowych wyróżniona na podstawie określonej cechy wspólnej czy też zbiór elementów pełniących w systemie języka tę samą funkcję.

Poznając świat, człowiek jak gdyby sprowadza nieskończoną ilość swoich wrażeń oraz obiektywną różnorodność form materii (bytów przestrzennych) do pewnych rubryk, tj. poddaje je klasyfikacji. W odniesieniu do bytów przestrzennych kategoryzacja jest zatem odzwierciedleniem utrwalonego w konkretnym języku naturalnym sposobu myślenia o obiektach tworzących relacje przestrzenne. Ponieważ świat (czyli obiektywna rzeczywistość) nie istnieje – jak powiedzieliśmy – sam w sobie, również przedmioty i zjawiska nie istnieją same w sobie, a zawsze są przedstawiane w takich bądź innych relacjach i zmianach. A zatem rezultaty kategoryzacji wzajemnego stosunku między przedmiotami i zjawiskami świata materialnego znalazły swoje wyrażenie w leksyce, frazeologii i gramatyce tego języka.

Kategorie pojęciowe mogą być wyrażane w postaci wyrażających treści semantyczne kategorii leksykalnych oraz w postaci mniej licznych kategorii gramatycznych, które nadają językowi ramy strukturalne. Oprócz tych dwóch kategorii wyróżnia się także kategorie semantyczne. Głównie kategorie semantyczne leżą u podstaw językowego obrazu świata, stanowiąc równocześnie bazę dla połączenia jednakowych pod względem treści środków językowych różnych poziomów w klasy, grupy i pola, co umożliwia ich systemowy opis. Inaczej mówiąc: ten sam obszar semantyki (czyli planu treści) w każdym języku może być pokryty różnymi zbiorami środków językowych (czyli posiadać różne konfiguracje tych środków w planie wyrażenia). Do kwestii tej wrócimy niżej.

Wymieniona w tytule ablatywność stanowi kategorię semantyczną rozumianą jako zamknięty system znaczeń pewnej uniwersalnej cechy semantycznej (lub oddzielnego znaczenia tej cechy) bez względu na stopień gramatykalizacji i sposób wyrażenia w konkretnym języku. Cechą tą w tym wypadku jest semantyka ruchu, przemieszczenia od lokalizatora (lub jego określonej części). Dane znaczenie oddalenia, oddzielenia czy odłączenia od czegoś w niektórych językach (np. w językach ugrofińskich) jest przekazywane za pomocą kategorialnej formy przypadku (*ablativus*).

W większości języków naturalnych występuje dziewięć podstawowych umiejscowień przypadkowych, których model obejmuje kolejno (w ich klasyfikacji stosuje się zwykle nazwy łacińskie): 1. *inessivus* 'w'; 2. *adessivus* 'przy, u'; 3. *superficialis* 'na'; 4. *superessivus* 'nad'; 5. *subessivus* 'pod'; 6. *anteessivus* 'przed'; 7. *postessivus* 'za'; 8. *interessivus* 'między'; 9. *circumessivus* 'dokoła'[3]. W językach indoeuropejskich relacje te najczęściej wyrażane są przez określone przyimki, a tylko niewielka ich część wyrażana jest za pomocą fleksji. Wszystkie wymienione umiejscowienia są umiejscowieniami statycznymi (stąd ich określenie: ogólnie lokatywne). Oprócz tego większość z tych umiejscowień może być realizowana w połączeniu z tzw. kierunkiem, a zatem w postaci dynamicznej. Za L. Hjelmslevem wyróżnia się trzy postacie kierunku: zero – wyraża stan spoczynku w danym umiejscowieniu, plus kierunku – wyraża ruch w stronę danego umiejscowienia i minus kierunku – oznacza ruch od danego umiejscowienia[4].

Jest rzeczą oczywistą, że nie wszystkie te przypadki będą występować w każdym języku. Niektóre z nich mogą być po prostu w danym języku semicznie nieodróżnialne: rozróżnienie między nimi istnieje na płaszczyźnie leksykalnej. Z przypadków „przestrzennych" np. w języku polskim brak jest rozróżnienia między *illativem* 'do wewnątrz czegoś': *do domu*, *do lasu* a *allativem* 'do czegoś': *do drzewa*, *do domu*.

Przypomnijmy, że są języki, w których ten teoretyczny schemat znajduje dość ścisłe odzwierciedlenie. Należą do nich niektóre wieloprzypadkowe języki kaukaskie. Na przykład w języku tabasarańskim umiejscowienia te (zarówno statyczne, jak i dynamiczne) posiadają swoje specyficzne wykładniki w postaci odrębnych formantów. W ten sposób system składający się z siedmiu umiejscowień łącznie z trzema określeniami kierunku daje dwadzieścia jeden podstawowych przypadków tabasarańskich: 1. *inessivus* 'w'; 2. *illativus* 'w, do'; 3. *elativus* 'z'; 4. *adessivus* 'przy'; 5. *allativus* 'do'; 6. *ablativus* 'od'; 7. *superficialis* poziomy 'na' (*na ziemi*); 8. *lativus superficialis* 'na' (*na ziemię*); 9. *delativus superficialis* 'z' (*z dachu*); 10. *subessivus* 'pod' (*pod ziemią*); 11. *sublativus* 'pod' (*pod ziemię*); 12. *subdelativus* 'spod' (*spod ziemi*); 13. *postessivus* 'za' (*za domem*); 14. *postlativus* 'za' (*za dom*); 15. *postdelativus* 'zza' (*zza domu*); 16. *interessivus* 'między' (*między domami*); 17. *interlativus* 'między' (*między domy*); 18. *interdelativus* 'spomiędzy' (*spomiędzy domów*); 19. *superficialis* pionowy 'na' (*na ścianie*); 20. *lativus* powierzchniowo-pionowy 'na' (*na ścianę*); 21. *delativus* po-

[3] Z. Kempf, *Czasowniki a funkcje przestrzenne*. (*Studium z językoznawstwa ogólnego*), „Roczniki Humanistyczne", t. XXV, 1977, z. 4, s. 82.

[4] L. Hjelmslev, *La catégorie des cas*, „Acta Jutlandica" 1937, nr 7, s. 95–96. Por ponadto: Z. Kempf, *Próba teorii przypadków. Część I*, Opole 1978, s. 12–14.

wierzchniowo-wertykalny ‘z’ (*ze ściany*). Wymieniony wśród tych relacji *ablativus* funkcjonuje także w językach słowiańskich i posiada charakterystyczne dla tego znaczenia wykładniki językowe (w obserwacjach L. Hjelmsleva odpowiada mu wspomniany wyżej „minus kierunku”).

Za punkt wyjścia do poniższych rozważań przyjmujemy fakt istnienia pozajęzykowych (fizycznych, obiektywnych) konfiguracji przestrzennych między przedmiotami (bytami). Ich ilość trudna jest do określenia, co wcale nie oznacza, że jest nieograniczona. Zalążki różnorodnych relacji przestrzennych tkwią u umyśle postrzegającego je użytkownika konkretnego języka i jego doświadczeniach w kontakcie ze światem. Fakt ten wyjaśnia, dlaczego różne języki odmiennie percypują (kategoryzują) identyczne relacje przestrzenne. Na przykład rosyjskim konstrukcjom ablatywnym (relacja ‘skąd’: z wnętrza) typu *Она выбежала из избы – wybiegła przed chatę (chałupę)* regularnie odpowiadają w polszczyźnie konstrukcje o semantyce adlatywnej ‘dokąd’: *Kmicic zerwał się i wyszedł przed zajazd* (H. Sienkiewicz) – *вышел из трактира* (dosł.: *вышел перед трактир*). Podobnie rosyjskim konstrukcjom typu *выйти за ворота* odpowiadają polskie *wyjść przed bramę*: *Zygmunt wychodzi przed furtkę* (R. Bratny) – *Зыгмунт выходит за калитку* (dosł.: *выходит перед калитку*). Przykłady te są wykładnikami tej samej relacji przemieszczenia, a mianowicie ruchu przedmiotu z obszaru zamkniętego do obszaru otwartego, implikując przecięcie pewnej granicy. Dowodzą one równocześnie, że do opisu takiej czy innej przestrzennej konfiguracji przedmiotów (zarówno statycznej, jak też dynamicznej) może być użyta kombinacja różnych środków istniejących w danym języku, co z kolei jest rezultatem odmiennego postrzegania tej samej sytuacji w różnych językach.

Relacje ablatywne na tle relacji przestrzennych w ogóle stanowią nietypowy i interesujący obiekt opisu: wskazują bowiem na elementarny przejaw działalności przestrzennej, jakim jest ruch, przy czym ruch (przemieszczanie się) będący jednocześnie specyficznym rodzajem konfiguracji bytów przestrzennych.

W literaturze lingwistycznej przyjęto w zasadzie, że dowolne relacje, które zachodzą między przedmiotami w przestrzeni, nazwane mogą być w ramach triady „lokatywność” (‘gdzie’) – adlatywność (‘dokąd’) – ablatywność (‘skąd’). Tę podstawową orientację przestrzenną wyróżnia większość autorów, traktując ją jako uniwersalną dla wszystkich prawie języków słowiańskich. Triada ta bywa niekiedy sprowadzana do opozycji binarnej „lokalizacja vs. delokalizacja” bądź „lokacja vs. translokacja”, oznaczającej faktyczną lub zakładaną obecność na danym obszarze w przeciwieństwie do oddalania się od tego obszaru[5] .

[5] Por. A. Weinsberg, *Kategoria kierunku – próba typologii* (*na materiale rumuńskim i polskim*), „Sprawozdania z prac nauk. Wydz. I PAN”, 1968, nr 1; idem, *Okoliczniki miejsca a przed-*

Lokalizacja zatem obejmuje zarówno lokację statyczną, czyli tradycyjną essywność z różnymi typami umiejscowień (najczęściej mówi się o wymienionych wyżej dziewięciu podstawowych typach umiejscowień), jak też relacje kinetyczno-domiejscowe, adlatywne; delokalizacja (translokacja) natomiast – same relacje kinetyczno-odmiejscowe, ablatywne.

Za taką interpretacją lokacji (umiejscowienia statycznego) vs. translokacji (czyli faktycznie znaczenia ablatywności) przemawia kilka przynajmniej faktów, dotyczących wprawdzie innych niż polszczyzna języków, lecz których analogii doszukać można byłoby się również w języku polskim. Wymieńmy trzy z nich. Otóż chcąc opisać rumuńskie kategorie ruchu względnego bez sugerowania się ich ewentualnymi odpowiednikami w innych językach, należałoby stwierdzić, że w ich obrębie przeciwstawiają się nie trzy podstawowe relacje (jak ma to miejsce na przykład w polszczyźnie czy języku rosyjskim), lecz tylko dwie: ablatywne i nieablatywne. W języku tym (jak zresztą w innych językach tzw. ligi bałkańskiej oraz w niektórych językach romańskich) brak jest bowiem wszelkich różnic formalnych między wykładnikami lokatywności (‘gdzie’) i adlatywności (‘dokąd’). Z kolei w ramach znaczenia nieablatywnego spotykamy się z przeciwstawieniem perlatywności i nieperlatywności, przy czym ta ostatnia relacja stanowi połączenie lokatywności i nieodróżnianego od niej znaczenia adlatywności[6].

Drugi argument potwierdzający taki tok rozumowania sformułować można następująco. Nie tylko przyimki kierunkowe występują jako lokatywne, lecz i odwrotnie: lokatywne użycia mogą mieć przyimki, w których jest obecny odcień „kierunkowości”, przy czym jest to zawsze adlatywność. Ma to związek, jak należy przypuszczać, z korelacją semantyczną i formalną konstrukcji typu *leżeć na łóżku* i *kłaść się na łóżko*. Ablatywność w tym wypadku nie wykazuje analogii: nie znajdujemy żadnego potwierdzenia, aby poprzez zastosowanie przyimka prymarnie lokatywnego w określonym kontekście można było uzyskać znaczenie ablatywne. Jak trafnie zauważa J. Okoniowa, związek między lokatywnością i adlatywnością jest bliższy niż między lokatywnością i ablatywnością, co przejawia się chociażby w funkcjonowaniu przyimków typu *na*, *pod*, *przed* (*na łóżko* vs. *na łóżku*, *pod stół* vs. *pod stołem*, *przed dom* vs. *przed domem*). Wobec odrębności semantycznej (i formalnej) konstrukcji realizujących relacje ablatywne, w przypadku konstrukcji lokatywnych i perlatywnych, a także adlatywnych możemy

---

rostki przestrzenne, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” XVIII, 1971; idem, *Przyimki przestrzenne w języku polskim, niemieckim i rumuńskim*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973.

[6] A. Weinsberg, *Z morfosemantyki okoliczników miejsca*, „Sprawozdania z prac nauk. Wydz. I PAN”, 1969, nr 1, s. 32.

mówić nawet o ich synonimiczności[7]. J. Lyons o takiej sytuacji mówi wprost: „Natomiast bardzo rzadkie jest jednakowe wyrażanie relacji lokatywnej i relacji punktu wyjściowego”[8].

Kolejna kwestia jest następująca. Z dotychczasowych ustaleń wynika, że podstawową opozycją w systemie przyimków słowiańskich jest opozycja „niedynamiczność (statyczność)” vs. „dynamiczność (kierunkowość)”. Z kolei w ramach zarówno dynamicznych, jak też statycznych przyimków wyróżnia się opozycję „kontakt” – „brak kontaktu (dystans)”. Opozycja ta jest charakterystyczną właściwością systemu słowiańskich przypadków przyimkowych, odróżniającą go np. od systemu przypadków w językach germańskich, w których specjalnymi przypadkami nie jest wyrażana.

Przyjmując, że opozycją podstawową w fizycznych relacjach przestrzennych jest opozycja: obecność vs. nieobecność przedmiotu na obszarze wyznaczonym przez lokalizator, wszelkie relacje przestrzenne da się sprowadzić do lokacji i translokacji (ablatywności). Pierwsza z nich obejmuje w konsekwencji statyczne umiejscowienie, ulokowanie przedmiotu (‘gdzie’): *nocować pod mostem*, dynamiczną lokację, tj. niejako „dostarczanie” przedmiotu na obszar (‘dokąd’): *wejść pod most* i dynamiczne pozostawanie na obszarze (‘którędy’): *przejść pod mostem*. Translokacja z kolei to tylko „oddalanie się” przedmiotu z obszaru określonego przez lokalizator (‘skąd’): *wyjść spod mostu*.

Tak właśnie rozumiany fragment kompleksu obiektywnych relacji przestrzennych, czyli wyłącznie relacji kinetyczno-odmiejscowych (i sposobów ich językowego wyrażenia – specyficznych dla konkretnego języka), nazywamy ablatywnością.

Z punktu widzenia logiki wydaje się normalne, że jeżeli o jakimś przedmiocie można np. powiedzieć, iż znajduje się on gdzieś, to niejako automatycznie wydawać by się mogło, że przedmiot ten z tego miejsca można również usunąć, czyli jeżeli istnieje określone „gdzieś”, to można zakładać, że istnieje odpowiednie „skąd”. Wynika stąd wniosek, że określając statyczną pozycję przedmiotu przy pomocy określonych środków językowych, należałoby się spodziewać, że w języku powinny być też środki przekazujące odpowiednią relację ablatywną „skąd”.

Taka sytuacja w językach słowiańskich z reguły ma miejsce. W większości bowiem wypadków środkom językowym realizującym stosunek ‘gdzie’ w systemie przyimków przestrzennych odpowiadają środki realizujące stosunek ‘skąd’ (czyli ablatywność), utworzone za pomocą elementów *z-* czy elementów *-iz*.

---

[7] J. Okoniowa, *Polskie przyimki gwarowe. Znaczenia przestrzenne i czasowe*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 75–76.

[8] J. Lyons, op. cit., t. 2, s. 297.

Mamy zatem następującą sytuację: *v – z*; *na – z*; *nad – znad*/*sponad*; *pod – spod*/*spopod*; *przed – sprzed*/*spoprzed*; *za – zza*/*spoza*. Jedynie system 'przy' posiada specjalny element *od*, który w zasadzie w żadnym języku słowiańskim, oprócz słowackiego, nie ma wariantu ablatywnego, czyli przyimka typu *z-pri* (oprócz słowackiego *spopri*, traktowanego raczej jako przysłówek).

W niektórych jednak językach paralelizm ten został naruszony. W języku rosyjskim np. mimo obecności w nim przyimków *перед* i *над* brak jest ich ablatywnych wariantów **из-перед* i **из-над*.

Oczywiście szczegółowe relacje „oddalania" przedmiotu od lokalizatora tworzą nader szeroki i zróżnicowany kompleks stosunków przestrzennych. W zależności od obszaru będącego punktem wyjścia dla translokacji, od ukierunkowania przemieszczenia, można ustalić jakąś ilość odrębnych relacji o różnym stopniu uszczegółowienia. Translokacja może obejmować bowiem np. oddalanie się przedmiotu z określonego obszaru po prostej, ale z nieokreślonym zwrotem, oddalanie się z wnętrza na zewnątrz, z góry na dół i z dołu do góry. Odrębną relację stanowi oddalanie się przedmiotu z powierzchni na zewnątrz oraz (w niektórych wypadkach) z zewnątrz do pewnego 'wnętrza'; por.: *Jan dojeżdża do pracy spod Bydgoszczy*, tj. pracuje w Bydgoszczy, lecz mieszka w pobliżu miasta, poza jego granicami, pod miastem vs. *Spod Bydgoszczy wycofywały się powoli na wschód wykrwawione w walkach nadgranicznych oddziały armii „Pomorze"* (J. Czech); *część pracowników pochodzi spoza Opola*, tj. pracują w Opolu, a mieszkają poza obrębem miasta. We wszystkich relacjach tego typu dany jest zatem pewien obszar, z którego rozpoczyna się translokacja.

Kwestią zdecydowanie odrębną jest w tym wypadku pozycja obserwatora. W polu widzenia obserwatora (mówiącego) może bowiem znaleźć się zarówno początkowy punkt translokacji (m.in. dla języka rosyjskiego): *Лозневой отошел от саней* (Б. Бубеннов), jak też „środek" przemieszczenia: *А навстречу катился поток людей, бежавших от шахты* (А. Фадеев) czy nawet jego punkt końcowy: *Мы добирались от города на попутных машинах*. Semantyka relacji sprowadza się do wskazania początkowego punktu przemieszczenia jako obszaru położonego w pobliżu lokalizatora. Jest to skutek braku w języku rosyjskim (uwaga ta dotyczy w równej mierze polszczyzny) zróżnicowania charakterystycznej dla relacji lokacyjnych opozycji względem wyrażonego językowo stopnia bliskości przestrzennej (por. *przy*, *obok*, *u* względem *niedaleko od*, *blisko*, *w pobliżu* czegoś).

Relacje przestrzenne w języku mogą być komunikowane w najróżnorodniejszy sposób. W językach słowiańskich są to nie tylko i nie głównie czasowniki. Funkcję taką pełnią także inne środki językowe, wśród których najważniejsze są przyimki oraz odpowiednie końcówki rzeczowników, a także wyrazy nazywane

tradycyjnie przysłówkami. Z kolei jeżeli chodzi o relacje *stricte* translokacyjne (ablatywne), konkretny kierunek wyrażany jest dwojako, a mianowicie: przy pomocy imiennej frazy przyimkowej oraz przedrostka. Frazy przyimkowe mogą samodzielnie, tzn. bez czasownika prefigowanego, wskazywać na konkretny kierunek. Inaczej mówiąc: ogólne znaczenie przemieszczenia różnicowane jest semantycznie w pierwszej kolejności przez przyimek. „Wyboru" odpowiedniego przedrostka dokonujemy dopiero w następnej kolejności, przy czym podstawą tegoż „wyboru" jest zarówno określony układ kierunkowy, jak też konieczność przekazania innych charakterystyk przemieszczenia.

Na związek tych elementów ma wpływ kilka czynników, z których podstawowymi są te relacje przestrzenno-kierunkowe, o których mówiący zamierza zakomunikować, a które mogą być wyrażone przy pomocy konstrukcji z różnorodnymi, specyficznymi dla danego języka, przyimkami. Znaczenie konkretnej translokacji wyrażanej przez te konstrukcje zależy częściowo od tego, jaka część lokalizatora jest początkowym (lub końcowym) punktem przemieszczenia; zależy zatem od przyimka oraz, wtórnie, od semantyki rzeczownika biorącego udział w organizacji takiej czy innej konstrukcji.

Dowolne przemieszczenie w przestrzeni, jak to już było powiedziane, posiada swój punkt początkowy ('skąd') i końcowy ('dokąd'). Obecność punktu końcowego zakłada, iż obiekt ma jakiś cel przemieszczenia. Cel ten najczęściej wyrażany jest przez frazę przyimkową i stanowi główny kierunek danej translokacji. Punkt początkowy przemieszczenia jest nam prawie zawsze znany. Punkt ten, jeżeli nie posiada konkretnego wyrażenia eksplicytnego, może być określony na podstawie sytuacji, jako to miejsce, gdzie znajduje się przedmiot lokalizowany (subiekt) przed rozpoczęciem translokacji. Inaczej sprawa wygląda z końcowym punktem przemieszczenia. Bez względu na fakt, że dowolna translokacja zawsze ma swój punkt końcowy, jego „odgadnięcie" z sytuacji przy niektórych typach czasowników prefigowanych (chodzi o czasowniki ablatywne i perlatywne) jest prawie niemożliwe. Punkt ten przeważnie musi być wyrażony eksplicytnie. Z drugiej strony sytuacja taka jest całkiem zrozumiała: przecież końcowy punkt przemieszczenia jest elementem nowym, nieznanym w procesie translokacji.

Dowolna relacja przestrzenna implikuje określoną orientację trzech elementów, a mianowicie: przedmiotu lokalizowanego, wykładnika relacji oraz lokalizatora (przestrzeni, obszaru lokalizującego). Każdy z tych elementów pozostaje w zależności funkcjonalnej względem pozostałych, wyrażając zorientowane w pewny sposób wzajemne ich zależności znaczeniowe. Wykładnik relacji może w różny sposób określać zachowanie się przedmiotu. Rozpatrzmy to na przykładzie konstrukcji z *zza*. Należy jednakże zaznaczyć, iż struktura semantyczna konstrukcji

z tym przyimkiem odznacza się jeszcze cechą szczególną, której nie posiadają frazy nominalne z innymi przyimkami zorientowanymi (m.in. *sprzed*, *znad* czy *spod*): implikując bowiem kinetyczną współobecność trzech członów układu przestrzennego (przedmiot lokalizowany, lokalizator, obserwator bądź „fasada"), sama dynamizacja układu realizuje się w trzech sytuacjach:

1. Przemieszczeniu ulega (najczęściej) przedmiot lokalizowany, pozostałe dwa człony są statyczne, por.: *Zza zakrętu drogi wyłonił się motocyklista* (S. Piasecki).

2. Przemieszcza się lokalizator (człon pośredni między przedmiotem lokalizowanym i obserwatorem), co odbywa się w dwóch odrębnych wypadkach: a) *Księżyc wychodzi zza chmur i jak reflektor oświetla łąkę* (S. Piasecki) – gdzie przemieszczają się raczej chmury, odsłaniając względnie statyczny księżyc; b) *Słońce wychyliło się zza okolicznych wzgórz* (K. B.) – gdzie ukazanie się obiektywnie statycznego słońca może być rezultatem albo jego pozornego ruchu, albo rezultatem zmiany pozycji przez obserwatora względem wzgórz, zasłaniających do pewnego momentu przedmiot lokalizowany, jakim jest słońce (znów zakładając, że odbywa się to podczas wschodu słońca).

3. Przemieszcza się obserwator przy obiektywnie statycznych punktach terenowych (lokalizator i przedmiot lokalizowany): *Droga skręciła i zza kępy drzew wychylił się spory dom* (J. Putrament): dom oczywiście sam wychylić się nie mógł, to obserwator – przemieszczając się – zajął taką pozycję względem dwóch pozostałych elementów układu przestrzennego, że dom stał się dla niego widoczny[9].

Za podsumowanie powyższych obserwacji o istocie ablatywności niech posłuży następujące stwierdzenie: Trudno nie zgodzić się z faktem istnienia pewnych szczególnych stosunków między obiektami wchodzącymi w relacje przestrzenne, czego rezultatem jest m.in. nasz sposób postrzegania tych obiektów jako elementów otaczającej nas rzeczywistości, a także postrzegania ich wzajemnego uporządkowania względem siebie i percypującego je podmiotu. Z drugiej jednak strony, przy względnej jednorodności postrzegania struktury relacji przestrzennych przez użytkowników różnych języków, środki służące do wyartykułowania wiedzy pozajęzykowej dotyczącej tego fragmentu rzeczywistości w różnych językach są różne.

---

[9] Szerzej o tym: Cz. Lachur, *Semantyka przestrzenna polskich przyimków prefigowanych na tle rosyjskim*, Opole 1999, podrozdział 5.1.

Резюме

О теоретических основаниях семантической категории аблативности в славянских языках

Основанием для выделения категории аблативности является наличие в языке как представления о физическом перемещении предмета по отношению к локализатору, так и определенных языковых средств, которые данное представление выражают. Аблативность есть специфический вид движения, указывающий на перемещение от локализатора (или его части). Так понимаемая аблативность отражает способ перцепции определенного фрагмента действительности носителями языка. Предметом статьи являются рассуждения, касающиеся сущности этой семантической категории в славянских языках и возможности ее описания.

Summary

On theoretical rudiments of semantic category of ablativeness in Slavonic languages

The basis for designation of the category of ablativeness is a presence in a language of a physical idea of translocation of an object with respect to a localizer as well as specific linguistic means which reflect the said idea. Ablativeness is a specific type of movement indicating translocation from the localizer (or its part). Such understanding of ablativeness reflects a mode of perception of specific phenomenon in reality by language users. Therefore this article discusses the very essence of semantic category of ablativeness.

ISSN 1427-549X

Walentyna Masłowa
Witebsk

Функционирование европейских языков в эпоху глобализации: межкультурная коммуникация

Процессы глобализации формируют систему взаимодействия и развития европейских языков в современном мире. Языковая ситуация сейчас в Европе такова: на немецком языке говорят не только в немецкоязычных странах, но и соседних регионах (Восточной Бельгии, Северном Шлезвиге). Кроме того, немецкий язык играет значительную роль в Восточной Европе, Финляндии, Нидерландах, Хорватии. По данным 2005 года 90 миллионов жителей Европы назвали немецкий язык родным и еще 50 млн. знают немецкий язык как иностранный. Среди 11 языков Евросоюза следующие языки являются родными (в процентах к общему населению стран ЕС): немецкий – 24%, английский – 20%, французский и итальянский – по 16%, испанский – 11%, нидерландский – 6%, греческий и португальский – по 3%, шведский – 2%, датский и финский – по 1%.

В мире ситуация иная – английский язык сегодня считают родным около 400 мл. человек, живущих в США, Великобритании, Канаде, Австсралии, Новой Зеландии и др. странах. Кроме того, приблизительно 1,5 миллиарда пользуются английским языком в качестве второго и третьего языка. По данным голландского исследователя А. де Шваана, английский язык занимает в мире гиперцентральное место. Именно английский язык обладает наибольшей коммуникативной ценностью: он стал безраздельно господствовать в сфере науки, бизнеса, в управлении воздушным движением, доминирует в Интернете и т.д. Организаторы многих международных конференций отказались от услуг синхронных переводчиков. И хотя по числу носителей языка в мире лидирует китайский, его использование в сфере международного общения почти равно нулю.

Еще любопытные цифры: в Европе (на континенте, а не в ЕС) 680 млн. человек, из них 300 миллионов говорит на славянских языках, а из этих 300–150 говорит по-русски.

На рубеже веков самым приоритетным направлением в коммуникативной лингвистике становится межкультурная коммуникация,

изучающая диалог культур. Актуальность данного направления выявилась после Второй мировой войны, когда нужно было налаживать быструю и эффективную коммуникацию со странами-союзниками и с иммигрантами, мощным потоком ринувшими в США. Данная страна представляла собой в послевоенный период уникальный поликультурный полигон. Этим объясняется факт возникновения межкультурной коммуникации как самостоятельной исследовательской дисциплины именно в рамках американской антропологической традиции. Зарождение дисциплины связывают с работами Э. Холла, Р. Брислина, Дж. Берри, Д. Лансиса, У. Лоннера, С. Тинг-Туми и др. Сам термин „межкультурная коммуникация" появился в 70-е годы XX века в американской лингвистике. Это такая коммуникация, успех или неуспех которой определяется культурными различиями коммуникантов. В ней используются достижения многих наук – лингвистической антропологии (лингвокультурологии), социологии, когнитивной лингвистики, теории коммуникации, социальной психологии, этнолингвистики и др. До сих пор американская кросс-культурная школа является основным разработчиком межкультурного направления в социогуманитарных науках.

В России начало активных исследований по межкультурной коммуникации можно датировать концом 70-х годов прошлого века[1]. Психолингвисты Института языкознания РАН выпустили сборник *Национально-культурная специфика речевого поведения* (1977), который и явился первой работой по межкультурной коммуникации.

С 1996 г. в вузах России появилась специальность „лингвистика и межкультурная коммуникация", центром разработки данных проблем становится факультет иностранных языков МГУ. Его сотрудниками установлены области компетенции новой научной дисциплины, в журнале „Вестник МГУ" появилась серия „Лингвистика и межкультурная коммуникация" (сер. 19), где предлагаются различные авторские концепции исследования данной проблемы. Появился ряд интересных работ в этом направлении[2].

Сейчас факультеты и кафедры межкультурной коммуникации есть во многих городах России и Белоруссии, например, в Минском лингвистическом университете, Санкт-Петербурге, Твери, Пятигорске и др.

---

[1] И.В. Привалова, *Разнообразие подходов в развитии теоретических основ межкультурного общения*, „Вестник МГУ", сер. 19, 2004, № 3, с. 89.

[2] С.Г. Тер-Минасова, *Слово и национальный характер*, [в:] *Слово и текст в диалоге культур*, Москва 2000; Д.Б. Гудков, *Теория и практика межкультурной коммуникации*, Москва 2003 и др.

Дело в том, что две национальные культуры (например, культура родная и культура изучаемого языка) никогда не совпадают полностью, т.е. в них есть и универсальное для большинства народов и национальное. Чего больше? Разумеется, универсального. Причем, совокупность совпадающих и различных единиц для каждой пары изучаемых языков будет различной.

Поэтому встает проблема изучения языка в диалоге культур, в контексте культуры, в лингвокультурологическом аспекте. При этом необходимо ответить на вопрос: что первично в оппозиции язык – культура. Здесь встает и чисто методическая проблема: как следует строить модель обучения языку: „язык – цель, культура – средство" или „культура – цель, язык – средство". У нас есть сторонники и той и другой модели. Мы разделяем вторую точку зрения, но видим за феноменом культуры колоссальный мотивационный и содержательный потенциал. Мы считаем необходимым исследовать концептуализацию понятий „межкультурная коммуникация" через исходные понятия культуры и коммуникации и их корреляцию. Существует много теорий овладения культурой изучаемого языка: модель аккультурации (Дж. Шуманн), концепция вторичной языковой личности (И.И. Халеева), гипотеза эффективного фильтра (S. Krashen), лингвострановедение, линвокультурология. Мы сторонники лингвокультурологии, которая выросла из лингвострановедения; она изучает совокупность культурных ценностей в их языковом отображении. Культурно-национальное скрывается в своеобразной пропозиции, создаваемой как раз эквивалентной лексикой (в лингвострановедении акцент делался на безэквивалентную лексику), но со специфическим проявлением комбинаторных свойств ее единиц. Например, *бескультурье* для русского человека – это культурная отсталость, а эпитетом *бескультурный, некультурный* награждается недостаточно культурный человек, который при этом может быть добрым, умным и иметь множество других положительных качеств; для поляка же *niekulturalny* – равносильно анафеме.

Понимание межкультурной коммуникации как процесса взаимодействия культур привело к тому, что в большинстве работ по данной проблеме важнейшим становится изучение кросс-культуры, т.е. средств своей культуры, привлеченных для познания чужой. Таким способом формируются новые знания и о своей, и о чужой культурах.

В качестве цели обучения иностранному языку нужно признать готовность к межкультурному диалогу, к межкультурной коммуникации. Отсюда вытекает необходимость разработки новых технологий обучения.

За каждой личностью стоит культура – общечеловеческая, национальная, групповая, профессиональная, индивидуальная (неповторимая). Субъектом межкультурной коммуникации является языковая личность. В научной литературе существуют разные точки зрения на то, что происходит с личностью, изучающей иностранный язык. По мнению Ю.Е. Прохорова, речь следует вести об инолингвокультурной языковой личности, т.к. общение на иностранном языке – это всегда диалог разных культур. Есть лингводидакты и даже лингвисты, которые ведут речь о вторичной языковой личности как носителе языкового сознания, адекватно, хотя и аппроксиматично, отражающего языковую картину мира другого лингвокультурного сообщества (И.И. Халеева, Г.И. Богин, Ю.Н. Караулов). Возможно, следует говорить о коммуникативной личности как личности, вступающей в межкультурную коммуникацию. Она состоит из нескольких слоев: языковой личности как носителе кода языка, речевой личности, обеспечивающей эффективное вербальное общение, и самый абстрактный – коммуникативный уровень как эмоциональная оболочка, включающая вербальные и невербальные компоненты. Выделение этих уровней носит условный характер, т.к. на самом деле эти уровни взаимопроникают и теснейшим образом взаимосвязаны.

Когда ребенок овладевает родным языком, формирование его языковой личности начинается с коммуникативного уровня – общения на уровне эмоций, невербального характера, затем формируется речевая личность как постижение вербальных норм, а потом уже складываются языковые знания в определенную систему. При обучении иностранному языку процесс начинается с передачи языковых знаний, минуя эмоциональный фактор и совершенно игнорируя невербальный код. Это влечет за собой трудности вхождения в межкультурную коммуникацию. Думается, что при изучении иностранного языка имеет место феномен синергии, когда в процессе межкультурной коммуникации происходит столкновение двух разных культур, двух коллективных когнитивных пространств (термин В.В. Красных), а результатом этого становится не просто обогащение, а формирование третьего, нового, лингвокультурного пространства.

Коммуникативное (речевое) поведение – это часть национальной культуры. Обучение национальному культурному поведению – это важный компонент процесса обучения иностранному языку. Все существующие общества делятся на коллективистские и индивидуалистские, они отличаются системой ценностей и тем, как человек ведет себя в обществе. Исследователи выделяют более десятка отличий в них. Так, в индиви-

дуалистских культурах каждый должен заботиться о себе сам, сам нести за себя ответственность, человек здесь сам выбирает себе друзей и на каждом жизненном этапе – это новые друзья, он духовно независим, а цель человека такой культуры – самореализация. Для коллективистских культур, наоборот, большое значение имеет семья, ответственность за поступки делится между членами группы, а цель человека – достижение гармонии. Вот что пишет об этом великий славянский мыслитель и богослов Иустин Попович: „Базисный принцип психологии народа в том, что всякий человек несет в себе не только судьбу своей души, но и судьбу всего народа. Каждый отвечает за всех. В теле нашего народа наши души переплетены, как корни в земле, из которых растет единый ствол, единое дерево”[3]. Если славянские культуры коллективистские, то западноевропейские (в основном) индивидуалистские. Это нужно помнить при обучении языкам.

Таким образом, начиная с 70-х годов актуальными становятся проблемы диалога и взаимопонимания культур, т.е. межкультурная коммуникация, исходными понятиями которой будут не только „культура” и „речевая коммуникация”, но и „языковая личность”, „национальный характер” и др.

Так, языковая личность обнаруживает себя в национальном характере, существование которого у каждого народа на бытовом уровне не вызывает сомнений. Источником стереотипных представлений о национальном характере, по С.Г. Тер-Минасовой, являются: а) международные анекдоты; б) классическая художественная литература; в) фольклор. Однако, как мы убеждены, все перечисленные источники противоречат друг другу и потому не дают реального представления о национальном характере. Как правило, это анекдоты, в которых представители разных национальностей оценивают одну и ту же ситуацию и реагируют на нее по-разному в соответствии с национальными чертами характера. Например, показывают представителям разных национальностей фильм: *раскаленная пустыня и палящее солнце. С трудом идут мужчина и женщина. И вдруг мужчина достает сочный апельсин и отдает женщине. Вопрос: какой он национальности?*

Француз: „Только француз мог так галантно отнестись к даме!”. Русский: „Нет. Это русский: надо же быть таким дураком! Сам бы съел”. Еврей: „Нет, это еврей: кто бы мог еще достать в пустыне апельсин?”.

---

[3] И. Попович, *Философские пропасти*, Москва 2004, с. 197.

В русских международных анекдотах англичане пунктуальны, немногословны, а немцы – практичны, дисциплинированы, организованы. Французы легкомысленны, гуляки, думают только о вине и женщинах, американцы богатые, самоуверенные, недостаточно интеллектуальные. Но это представители разных национальностей глазами русских. В их родных культурах могут быть совершенно иные представления об этих же национальностях. Так, Дж. Горер в своих работах *Исследуя английский характер* (1955), *Английский характер* (1975) отмечает, что англичане имеют уживчивый, уравновешенный характер, в быту избегают столкновений, проявляют взаимную предупредительность, сдержанность и терпимость, способны сохранять самообладание в споре.

Цель в их поведении не в том, чтобы выделиться, а в том, чтобы уподобиться: переступив впервые порог заведения, англичанин стремится сориентироваться на те правила, которые здесь существуют. Сложившиеся правила общения не допускают, чтобы человек выражал свои чувства прямо. Отсюда – их развитая чуткость к намекам, недомолвкам. Поэтому часто иностранцу беседа двух англичан кажется тривиальной, а на самом деле – это своеобразная игра подтекстами, которую иностранец не улавливает.

Они говорят тихим, приглушенным, как бы усталым голосом, словно каждый из них в одиночестве выражает свои мысли. Терпимость англичан – это не оправдание действий другого, а невмешательство в чужую частную жизнь. Вероятно, поэтому возник стереотип – „чопорные англичане”.

В их языке много выражений „от спорта”, которые приобретают вторичное значение. Например, проректор Оксфордского ун-та говорит, что его цель научить юношей играть прямой битой. Без знания спортивной лексики трудно понять полемику в парламенте и даже газетную речь. Осуждая какой-либо поступок, англичанин скажет: „Это не спортивно” или „Это не крикет”. Таким образом, спортивная этика ложится в основу общественной морали. Понятие „честной игры” стало важнейшим нравственным принципом, мерилом порядочности.

Некоторая туманность речи, небольшая ее дефектность – признак принадлежности к высшему классу. На взгляд лондонских снобов, абсолютно правильная речь неаристократична: человека могут принять за актера, диктора или иностранца.

В анекдотах, например, хорошо прослеживается характер как система отношений и способов поведения. *Немца, который хорошо работает*

в советском концлагере, спрашивают: „Почему ты так хорошо работаешь?” – „Хочу остаться немцем”.

– Бабушка, а я русский или еврей?

– А что такое внучек?

– К нам в садик игрушки привезли, так я думаю, сломать или спрятать?

Еще один источник исследования национального характера, без чего невозможна оптимальная межкультурная коммуникация, по С. Тер-Минасовой, – художественная литература. Здесь следует подчеркнуть, что если взять национальных литературных героев, то поражает их контраст со стереотипными персонажами анекдотов. Так, легкомысленные французы на уровне классической литературы представлены драматическими героями Стендаля, Бальзака, Гюго, Мопассана, решающими сложнейшие общечеловеческие проблемы. Чопорные и сдержанные англичане создали литературу Свифта, Бернарда Шоу, Диккенса, Шекспира (у которого на 5 трагедий приходится 22 комедии). Ни в одной культуре юмор не ценится так высоко. Грубые и практичные (с точки зрения русского) немцы дали миру нежнейшую поэзию Гете и Гейне.

Но даже внутри каждой из литератур существует значительный разброс характеров: по Достоевскому, например, русским присуща всемирная отзывчивость и поиски всечеловеческой правды, всечеловеческого примирения, а по Зощенко, русский мужик – придурок и пьяница. Его рассказы переводили на немецкий язык и вручали солдатам, воющим на восточном фронте, потому что именно Зощенко поверили фашисты, не заметив там иронии. Результат известен.

Кроме того, с каждым новым витком истории меняется литературный национальный герой: Дж. Горер, например, исследуя английский национальный характер по материалам художественных текстов, заметил, что в английской литературе X1X века сплошное описание ярости, агрессии, ненависти, в то время как в русских романах этого времени описывалась неспешная жизнь помещиков с их обильными обедами[4]. Прямые выводы о свойствах характера народа на этом основании делать не следует.

Отсюда следует, что национальный характер – сложнейший сплав качеств, в котором недостатки есть лишь продолжение достоинств и наоборот. И он не может быть исследован по тем источникам, на которые указывает уважаемый профессор С. Тер-Минасова. Никакая философия или психология не может объяснить, почему „самый безгосударственный

[4] J. Gorer, *Exploring English Character*, New York 1955.

народ создал самую огромную и могущественную государственность, почему самый анархический народ так покорен бюрократии, почему свободный духом народ как будто бы не хочет свободной жизни?”[5].

Самым надежным и научно приемлемым свидетельством существования национального характера является национальный язык. Он не только отображает, но и формирует характер своего носителя. Академик В.В. Виноградов одним из первых в мировой лингвистике обратился к изучению человека по данным языка[6]. Почти одновременно с ним Э. Бенвенист сказал: „Язык создан по мерке человека, и этот масштаб запечатлен в самой организации языка”[7]. Значительная часть лингвистических исследований последнего десятилетия связана с исследованием национального характера. На рубеже веков появились работы Н.Д. Арутюновой, Ю.Д. Апресяна, А.И. Геляевой, М.П. Одинцовой и др., были созданы словари *Человек. Характер и поведение* (Москва 2003) и коллективные монографии.

Лучше всего культурно-национальная специфичность может быть показана через концепты. Концепты прагматически ориентированы, именно они являются ядром ЯКМ и запечатлевают в себе культурно-национальный опыт восприятия мира. Их сумма есть концептосфера языка, которая в значительной степени определяет культуру. Культура, по Степанову, - „совокупность концептов и отношений между ними”[8].

Концепты выполняют роль каркасов, определяющих общие принципы построения наших представлений о мире. Рассмотрим это на примере. *Вежливость* – центральная коммуникативная категория, главная функция которой – обеспечение бесконфликтного общения. Это важнейшая категория коммуникативного сознания, именно она регулирует коммуникативное поведение людей. Знание национальных особенностей этой категории дает ключ к пониманию коммуникативного поведения народа, поэтому ее игнорирование затрудняет общение и порождает многочисленные стереотипы. Так, Дж. Лич пишет об общепринятом представлении о китайцах и японцах как об очень вежливых, по сравнению с европейцами, а о русских и поляках – как о невежливых народах[9].

Будучи универсальным по сути, концепт »вежливость« является национально-типичным по своему наполнению, т.к. в нем находят

---

[5] Н.А. Бердяев, *Судьба России*, Москва 2004, с.19.
[6] В.В. Виноградов, *Из истории слов*, Москва 1994.
[7] Э. Бенвенист, *Общая лингвистика*, Москва 1974, с. 15.
[8] Ю.С. Степанов, *Константы русской культуры*, Москва 1997, с. 38.
[9] G. Leech, *Principles of pragmatics*, London – New York 1983.

отражение культурные ценности, нормы и традиции своего народа. Универсальное в данном концепте – это проявления уважения к другому человеку. Как показал эксперимент, проведенный Т.В. Лариной и описанный в ее докторской диссертации, у англичан – это хорошие манеры, обходительность, частое употребление слов *спасибо* и *пожалуйста,* т.е. всяческая демонстрация уважения, направленная на объект. В русском языковом сознании *быть вежливым* означает прежде всего – быть чутким, внимательным, помогать другим[10]. Следовательно, вежливость в русской коммуникации ассоциируется в большей степени с активным, действенным вниманием, у англичан – с демонстративным, этикетным вниманием.

Наше изучение соответствующих статей в ассоциативных словарях позволяет заключить, что в русском языковом сознании и картине мира *вежливость* – антипод грубости: вежлив тот, кто не ругается матом, не кричит, не перечит старшим по возрасту и званию, т.е. тот, кто соблюдает правила приличия, правила этикета. В английском сознании вежливость связывается с этикетным вниманием: вежливый тот, кто демонстрирует свое уважение другим. Причем в английской вежливости больше традиции, автоматизма.

Анализ языковых фактов, фразеологизмов, пословиц, ассоциативных словарей показывает, что у категории вежливости этих народов разная направленность: у русских – это этикетное бездействие, у англичан – направленность на других, большая активность. Для русских вежливость – это соблюдение правил поведения, для англичан – демонстрация уважения, внимания к окружающим. Еще одно отличие: вежливость в русской культуре нужно исследовать только вместе с искренностью, ибо русские излишнюю, с их точки зрения, вежливость, связывают с проявлением неискренности. Главное в установлении этого концепта – сопоставительный анализ не семантики слов, а содержания именуемых этими словами отношений друг к другу, как они представлены в русской, английской и др. культурах.

В других культурах, в частности, в японской, корейской, вежливость столь значима, что в данных языках существует лексико-грамматическая категория вежливости. Их языки более ритуальны, вежливость у них ценится больше доходчивости. Функциональное поле вежливости в рус-

---

[10] Т.В. Ларина, *Категория вежливости в английской и русской коммуникативных культурах*, Москва 2003.

ском языке включает в себя специальные лексические средства, грамматические категории числа, лица, противопоставление ты- и Вы-форм, использование сослагательного наклонения и т.д. В других языках – иные средства репрезентации вежливости.

Таким образом, говорить о том, какой народ вежливее, не представляется корректным, потому что вежливость у разных народов понимается по-разному. В межкультурной коммуникации следует исходить из того, что каждый народ вежлив по-своему. А задачами межкультурной коммуникации становится установление „зон напряжения" при межкультурных контактах, предотвращение коммуникативных неудач, трансляция с языка на язык лингвокультурных концептов, ибо овладение лингвоконцептосферой иной культуры (культуры изучаемого языка) – это завершающий и самый важный этап в овладении иностранным языком.

Streszczenie

Funkcjonowanie języków europejskich w epoce globalizacji: komunikacja międzykulturowa

Procesy globalizacji formują i kierują wspólne działanie i rozwój języków europejskich we współczesnym świecie. Na pierwsze miejsce w świecie wysuwa się dzisiaj język angielski: on jest deklarowany jako język ojczysty prawie przez 400 mln ludzi mieszkających w USA, Wielkiej Brytanii, Kanadzie, Australii, Nowej Zelandii i innych krajach. Oprócz tego prawie 1,5 mld ludzi posługuje się angielskim jako językiem drugim albo trzecim. Jednak na terytorium Europy po dzień dzisiejszy pierwszą pozycję zachowuje język niemiecki.

We współczesnej lingwistyce rośnie zainteresowanie komunikacją międzykulturową, której cel stanowi eliminacja niepowodzeń komunikacyjnych i konfliktów w kontaktach międzykulturowych, translacja konceptów lingwokulturalnych z jednego do innego języka, ponieważ przyswojenie lingwokonceptosfery innej kultury (kultury języka studiowanego) - to kończący i najważniejszy etap przyswojenia języka obcego.

Summary

European languages in the era of globalization: cross-cultural communication

The processes of globalization form and direct interaction and development of European languages in the modern world. So, globalization takes out the English language into the first place in the world: about 400 mln people, living in the USA, Great Britain, Canada, Australia and New Zealand consider it their naitive language. Besides, about 1,5 mld people use English as their second and third language. But in Europe the German language takes the first place.

In modern linguistics a great interest is constantly increasing towards intercultural communication. The main tasks of which are the following: prevention of communicative failures and speech conflicts in the process of intercultural contacts, transmission from one language into another, linguocultural concept, because becoming proficient in the linguo-conceptual sphere (the culture of a studying language) is the final and the most important stage in mastering a foreign language.

ISSN 1427-549X

Teresa Pluskota
Bydgoszcz

Leksyka religijna w nazewnictwie miejscowym woj. kijowskiego i czernihowskiego w XVII i XVIII wieku

Złożona sytuacja historyczna, religijna i językowa na dawnym obszarze Ukrainy na przestrzeni wielu stuleci spowodowała, że pewne zjawiska znalazły odbicie także w toponimii. Kijowszczyzna znalazła się w strefie bezpośrednich wływów polskich po przyłączeniu ziem ukraińskich do Korony w wyniku unii lubelskiej. Wcześniej, w XV stuleciu, przekształcona już została w województwo. Po wznowieniu metropolii kijowskiej w końcu XV w. zwierzchnikami Cerkwi prawosławnej Rusi byli metropolici kijowscy. Kijów został głównym ośrodkiem życia religijnego, ale rezydencją biskupów był Nowogródek[1]. W woj. kijowskim od XV w. szerzył się też obrządek łaciński, a proces ten stopniowo nasilał się w kolejnych wiekach. W połowie XVII w. prawobrzeżna Ukraina dostała się pod wpływ Moskwy, na pozostałym obszarze Kijowszczyzny panowanie Rzeczypospolitej trwało do 1794 r.[2]

Mimo pewnych związków historycznych z Rusią Kijowską drugiego wybranego obszaru – Czernihowszczyzny – już od XIV w. różne były losy obu tych ziem. Nieustannie zmieniała się tu przynależność polityczna: po panowaniu litewskim w XIV i XV stuleciu w kolejnych wiekach ziemia czernihowska znajdowała się pod zwierzchnictwem Moskwy, potem krótki okres panowania Rzeczypospolitej w XVII w. (utworzone zostało wówczas woj. czernihowskie) i powrót do Rosji w wyniku przyłączenia do niej lewobrzeżnej Ukrainy[3]. Po założeniu w XV w. struktur Kościoła prawosławnego na Litwie powstało biskupstwo czernihowskie z metropolitą kijowskim na czele. Na początku XVI w. diecezja czernihowska przyłączona została do metropolii moskiewskiej[4] .

W związku z tak złożoną historią w toponimii Ukrainy zauważyć można również wpływy litewskie i białoruskie, zwłaszcza w nazewnictwie miejscowym

[1] K. Chodynicki, *Kościół prawosławny a Rzeczpospolita Polska. Zarys historyczny 1370–1632*, Warszawa 1934, s. 73.

[2] W. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Warszawa 1990, s. 141 i 202.

[3] Ibidem, s. 159.

[4] L. Bieńkowski, *Organizacja Kościoła Wschodniego w Polsce*, [w:] *Kościół w Polsce*, t. 2, Kraków 1970, s. 795.

Podlasia. Na badanym obszarze są one jednak niewielkie, a wpływy języka polskiego łączą się z wpływami Kościoła katolickiego, stąd ze względu na temat artykułu częściej je podkreślam. W artykule dotyczącym nazewnictwa miejscowego Czernihowszczyzny[5] wskazałam już na pewne osobliwości toponimii tego obszaru (np. związki z rosyjskim nazewnictwem) oraz specyfikę form imiennych. Zainteresowało mnie, jak funkcjonowanie struktury Cerkwi, a potem Kościoła znajduje odbicie w toponimii i czy zauważalne są różnice w nazewnictwie ze względu na dłuższe i intensywniejsze wpływy polskie na Kijowszczyźnie, zwłaszcza po włączeniu Wołynia, woj. kijowskiego i bracławskiego do Korony w wyniku unii lubelskiej. Interesujące są zwłaszcza wpływy Kościoła katolickiego i języka polskiego w XVII i XVIII stuleciu, gdy były one bezpośrednie i nasilone.

Materiał pochodzi z różnych źródeł: ukraińskich i polskich, publikowanych i niepublikowanych. Ze względu na liczne warianty zapisu i niejednolitą w XVII w. pisownię, zachowuję źródłowy zapis toponimu, pozostawiając tam, gdzie nie ma jednoznaczności, również formę przypadków zależnych. Chciałabym podkreślić, że również w niektórych ukraińskich źródłach niejednokrotnie występują zapisy polskie; sporządzający dokument płynnie przechodzi od języka ukraińskiego do polskiego czy łacińskiego. Początek dokumentu może być ukraiński, następna strona jest już polska, czasami wstawiane są teksty łacińskie lub obocznie występują fragmenty łacińskie i ukraińskie. Gdy dodamy do tego nieustabilizowaną ortografię, to zwiększa się jeszcze trudność interpretacji cech.

Przeanalizuję problem leksyki religijnej w toponimii badanego okresu, uwzględniając apelatywa, nazwy cerkwi, a następnie najczęściej wystepujące imiona chrześcijańskie. Zacznę od leksyki związanej z Cerkwią prawosławną, aby pokazać wpływy polskie w słownictwie rodzimym, następnie spróbuję określić leksykę związaną z Kościołem katolickim. O terminologii chrześcijańskiej na Kresach Wschodnich pisał Władysław Makarski, odnotowując obecność Kościoła katolickiego w wielu nazwach obiektów sakralnych i w toponimii[6]. W niniejszym opracowaniu chcę zwrócić uwagę na leksykę obu obrządków, uwzględniając różnice w jej użyciu na badanym obszarze.

Apelatywna leksyka religijna odzwierciedlona jest w nazewnictwie miejscowym na całym obszarze ukraińskim, ale w porównaniu z ziemią halicką i lwowską w toponimii Kijowszczyzny i Czernihowszczyzny używana jest rzadziej. Należy

[5] T. Pluskota, *Nazwy miejscowe Czernihowszyzny w XVII i XVIII wieku na tle toponimii ziem sąsiednich*, "Linguistica Bidgostiana", Bydgoszcz 2004, s. 135–145.

[6] W. Makarski, *Elementy chrześcijańskie w toponimii i w nazwach obiektów sakralnych na kresach wschodnich (zarys problematyki)*, [w:] Z. Leszczyński (red.), *Czterechsetlecie Unii Brzeskiej. Zagadnienia języka religijnego*, Lublin 1998, s. 137–155.

jednak podkreślić, że występuje ona w wielu nazwach miejscowych. Z prawosławnymi *cerkiew*, *pop*, *monaster*, *černec'* związane są np. w pow. ostrzańskim *Czerkowiscze* z XVII w., *Cerkowie* w pow. radomyskim, a *Biła Cerkiew'* – miasteczko w pow. wasilkowskim – tylko w XVII i XVIII w. notowane jest w kilkunastu wariantach. Są tu więc formy ze staroukraińskim *ѣ* (*ě*), z jego polską i ukraińską realizacją w przymiotniku, różne końcówki dopełniacza, ortografia na miarę XVII w. (z zapisami łącznymi i rozdzielnymi), podwójnym *l*, mieszaniem *c* i *cz* itp.; nazwa może mieć formę zestawienia częściej występującego w źródłach ukraińskich oraz złożenia lub zrostu występującego przede wszystkim w źródłach polskich, por.: *Bialaczerkiew*, [MK][7]: *Białocerkiew* 1649, 1652, op. *Białacerkiew* 1646 i w dopełniaczu: *Белое-Церкви* 1589, [MK]: *Białłocerkwi* 1661 [Sig5], *Białocerkwi*, *Białey Cerkwi* 1684, *Białey Cerkwi* 1669, podobnie w XVIII w.: *Białacerkiew/Białocerkiew* i w dopełniaczu: *Bialocerkwie*, *Białejcerkwi*, *Białocerkwie*, *Białej-Cerkwi*. Kolejnym analizowanym leksemem jest *pop* – bardzo szeroko przedstawiany w nazewnictwie, chciałabym jednak wyjaśnić dwie kwestie:

1) *cerkiew* była wprawdzie używana i w Polsce do ok. XV w. na oznaczenie kościoła[8], *pop* oznaczał nie tylko kapłana Kościoła wschodniego[9], ale na obszarze Kijowszczyzny i Czernihowszczyzny oba leksemy mają zapewne rodzime pochodzenie;

2) jeśli idzie o nazwy z rdzeniem *pop*, to niektóre z nich tylko pośrednio były utworzone od apelatywu, pośrednio – od przezwiska bądź nazwiska podobnego typu, zwłaszcza te z suf. *-k-*. *Pop*, *Popko*, *Popek*, *Popowa* – to odnotowywane często nazwiska na Kresach Wschodnich[10].

Ilustracją wymienionych apelatywów są następujące przykłady toponimów: [Ź21] *Popowczy* 1616, *Popowce* 1622, *Popowice* 1636 w starostwie lubeckim, *Popowcami* Instr. 1659 [MK] w starostwie perejasławskim, *Popowiczy*/*Popowcze* [Arch7] – sioła należące do zamku żytomierskiego, *Popowka* 1765 [Ldk] w pow. białocerkiewskim, 1770 [Pert], *Popowo* 1622 [Ź21] z pow. czerkaskiego, *Popow-Róg* w starostwie zwinogrodzkim. W nazwach z danym elementem odnotowano polski suf. *-ice* w nazwie (*Popowice*) i polską ortografię w nazwie *Popow-Róg*.

---

[7] Źródło, z którego wyekscerpowano daną formę, podaję w kwadratowych nawiasach, zwykle za toponimem, poprzedza je rok zapisu; przed nazwą miejscową źródło notowane jest wówczas, gdy odnosi się do kilku odnotowanych dat. Spis najważniejszych źródeł przedstawiam na końcu artykułu.

[8] S. Urbańczyk (red.), *Słownik staropolski*, t. I-, Kraków 1953-.

[9] M. Karpluk, *Z polsko-ruskich związków językowych. Słownictwo cerkiewne w polszczyźnie XVI wieku*, Warszawa 1996, s. 41.

[10] W. Taszycki (red.), *Słownik staropolskich nazw osobowych*, t. I-VI, t. VII (Suplement) oprac. przez M. Malec, Wrocław 1965–1987.

Warto zwrócić uwagę na oboczności w tej grupie formantu -*icze* i -*ce*, np. *Popowiczy*/*Popowcze* oraz zachowanie suf.-*cy* jako przejaw dawnej formy biernika liczby mnogiej – toponim utworzony został od nazwy mieszkanców.

Monaster jako kolejny element słownictwa religijnego, występujący w staropolszczyźnie w różnych wariantach, zachował tę mozaikę i w toponimii: *monaster*, *manaster*, *monastyr*, *monasterz*[11], stąd: *Manasteryszcze*, *Monasteryszcze*, *Monasterzyc*, *Manastyrek*, ten ostatni z sufiksem polskim (lub polskie zapożyczenie). *Černec'* 'mnich' zapisano w kilku nazwach obu województw: *Чернетчина*, *Чернечая Слобода/ Czerneczia Słoboda*, *Czerneczia Grobla*.

Droga *czarta*, tzn. jego ukraińskiej formy *czort*, do toponimii prowadzi przez mikrotoponimię. Te przeanalizowane przeze mnie nazwy wyraźnie do niej nawiązują, są zapewne przeniesieniem nazwy obiektu geograficznego, moczarowatego, nieprzyjaznego, oddalonego, niezamieszkałego miejsca, zostają nawet elementy określane, aby wskazać na cechę terenu, por. nazwy z obu ziem: *Czortoleszczyzna*, dolina *Czortowa*, *Черториги*, *Черторейка* i in., rzadziej zapisywane w polskim wariancie: *Czartoryka*, *Czartowszczyzna*. Wyjątkiem są tu odprzezwiskowe chyba nazwy typu *Czortyłowicze*, *Чертовичи*, które pośrednio mają odniesienie do omawianego apelatywu. Do „czartowskich" toponimów nawiązują toponimy z apelatywem *bies*, np. nazwa dóbr kościelnych *Bisowa*, odnotowana też jako *Bisowa Baba*.

W grupie religijnych apelatywów nie ma większych różnic i w toponimii Czernihowszczyzny, oprócz wspomnianych wyżej form zapisałam tu niezbyt liczne przykłady nazw miejscowych: *Cerkownyj*, *Apostołówka/Апостоловка*, *Połowa Monaster*; częściej notowane są toponimy z *popem*: *Popowa Słoboda* 1770 [Pert], *Popowka* 1639 [MK], 1770 [Pert]; *Popow*, *Popowiczew* [Pert]. Ten ostatni przykład potwierdza odnazwiskowe pochodzenie – *Popowicza* notuje *Słownik staropolskich nazw osobowych* na Kresach Południowo-Wschodnich.

Rzadko notowane są inne nazwy: *Diakowce* 1684 [Arch3] – wieś zadnieprzańska,

Kryżyce z 1607 r., *Chrestowskie* 1622 [Ź21] w pow. lubeckim (nazwa może być też odimienną), *Хрещатик* w XVIII w.; *Minijki* mogą pochodzić od ap. *minieja* 'księga liturgiczna w Kościele prawosławnym', a *Pohreby* lub *Pogrzeby* ze znaczeniem 'grobowiec, mogiła, grób' wskazują na taką cechę obszaru, zaś *Proskuryński* (pośrednio od nazwy chleba liturgicznego używanego w Cerkwi) wydaje się być utworzony od antroponimu, podobnie *Mnischowa/Mniszchowa* 1765 [Ldk] w starostwie białocerkiewskim. Z kolei *Swiatockoie*, *Spasskoe*, *посадъ Свяцкая* to zapisy zaimkowych form przymiotników.

[11] M. Karpluk, op. cit., s. 16.

Późne kształtowanie się struktur Kościoła katolickiego i krótki okres panowania Rzeczypospolitej na wschodniej Ukrainie spowodowały, że do toponimii weszły pojedyncze apelatywa związane z Kościołem katolickim: w woj. kijowskim: *biskup*, *kościół*, *chrześcijanie*, woj. czernihowskim: *ołtarz*, por.: *Biskupi koniec*, *Biskupszczyzna/ Biskupowszczyzna* (dobra biskupów kijowskich położone po lewej stronie rzeki Rosi), *Ołtarz* to nazwy z XVII w., *Kascioł* i *Chrzesciany* dołączyły do nich w XVIII stuleciu. Z innych religii notuję tylko sporadyczne leksemy, por. *Meczetna* w woj. kijowskim.

Od nazw cerkwi w Czernihowszczyźnie pochodzą toponimy: *Bohorodycka*, *Borysohlebowka*, *Слободка Петропавловская*, *Монастырь Петропавловской*, *Spasskoe*, *Спаское* (w pow. głuchowskim i sośnickim), a w woj. kijowskim: *Trojecki*, *Spaskie Pole*, *Woskreseńczyzna* (sioło Monasteru Pieczerskiego).

Zupełnie inna sytuacja występuje w imionach chrześcijańskich, które posłużyły do tworzenia wielu nazw miejscowych i temu zagadnieniu poświęciłam odrębny artykuł[12]. XVII w. to też kontynuacja toponimii staroruskiej, która zachowała m.in. bogaty system imienniczy. Analizując cały obszar ukraiński i pogranicze polsko-ukraińskie w trzech wiekach, mogłam tylko zasygnalizować pewne tendencje, pokazać współistnienie i wzajemne wpływy systemów. Ze względu na bardzo bogaty repertuar prawosławnych form wybrałam do analizy kilka imion najczęściej występujących w toponimii każdego obszaru. Chciałabym pokazać wpływy języka polskiego, a następnie udział imion chrześcijańskich w wariancie polskim w toponimii badanego obszaru.

Porównanie systemów imienniczych w woj. czernihowskim i kijowskim pokazało pewne różnice. W Kijowszczyźnie imiona notowane są w różnych formach hipokorystycznych, przeważnie utworzonych od tzw. wariantu narodowego imion. Powstają więc grupy nazw miejscowych z podobnym rdzeniem. Chcę jednak podkreślić, że te różnice wynikają też z osobliwości systemu nazewniczego Kijowszczyzny, ze zmian zachodzących w toponimii, np. z dużego udziału nazw rodowych w nazewnictwie z produktywnym w języku staroukraińskim suf. *-k-* (np. *Stepanky*) i niskiej częstotliwości tego typu nazw w Czernihowszczyźnie. O aktywnośći grupy może świadczyć zastępowanie nieproduktywnych już w XVII w. nazw patronimicznych nazwami odrodowymi, por. *Denysowicze* i *Denesze*. Na ziemi czernihowskiej wyższy jest z kolei w XVIII w. współczynnik nazw dzierżawczych z suf. *-ka*. W woj. kijowskim kilkanaście nazw miejscowych z wieloma różnorodnymi formami pochodnymi imienia zanotowałam dla imion: *Petro*, *Wasyl*,

[12] T. Pluskota, *Imiona chrześcijańskie w nazewnictwie miejscowym ziem ruskich Rzeczypospolitej od XVI do XVIII wieku*, SFPiS 36, Warszawa 2000, s. 219–231.

Iwan, przy czym dla *Iwana* warianty słowotwórcze tworzono częściej od pełnej wersji imienia: *Ivan*, *Ivanko*, *Ivanyszcze* (ta forma często przyjmowana była przez duchownych, a nazwa określa sioło monasterskie). Użycie wymienionych form pokazują toponimy: *IwanHorodyszcze* 1770 [Pert], *Iwaniszczewicze* 1616 [Arch6], *Iwanki* 1770 [Pert], *Iwankowa* G. 1683 pusta wieś, *Iwankow*1620, 1636 w starostwie kaniowskim, *Iwankowa* 1687, 1765 [Ldk], 1770 [Pert], *Іванъковцы* [Ź20]; *Iwankowycze*, *Ивановичи* 1618 [Arch3], żyt[13]; *Iwankowice* 1770 [Pert]. Od skróconego rdzenia *Wachuta* odnotowano: *Wachudince* urocz. 1659 [MK] i *Wachutyńce* 1765 [Ldk] w starostwie bohusławskim, *Wachutynce* 1789 [Is] oraz nazwa uroczyska w tymże starostwie: *Wachatynów* 1665. Nie mam w nazewnictwie miejscowym woj. kijowskiego formy *Van'*, występującego w nazwach na pozostałym obszarze.

Z kolei od niektórych imion hipokoristika mogą być utworzone od pełnej i od skróconej formy: por.: *Petro*: *Ped'*, *Petrjocha*, *Petryk*, *Petruszko*, np.: *Пединовки* G. 1766 [Arch2], *Пединки* 1685 [Arch7], *Petriochowce* [ASK46], *Петрушковцы* 1585 [Arch7], *Petryki* 1770 [Pert], *Petrykowka*, *Petrykowskie* 1765 [Ldk], zwinogr, *Petrykowka* 1789 [Is], *Pietruszki*, 1765 [Ldk], skors, [Arch6], 1622 [Ź21], bcerk. Od *Wasyla* mamy: *Vasylko*, *Vasjuta*, *Vas'ko* i *Vasko*: *Wasilkow* 1659 [MK]; *Василькове* Loc. 1768 [Arch6], *Wasilowka* 1684 [Arch6], *Âŕńęîâöű* 1647, [Ź21]: *Waskowcy*, *Waskowce*, *Waśkowcach* Loc. 1622, *Wasylówka*, *Wasilowka* 1629 [Ź20]; *Rohosterskie* albo *Wasiłowczyzna* 1659, *Wasiutince* 1659, *Waśkowiczach* Loc. 1791, *Waśkowicze* 1712 [Arch4].

Cały szereg imion ma od 5 do 10 reprezentacji w toponimii, np. *Andrij* w formie *Andrus'*, *Andruszko*. Są tu: *Andruszki* [Arch6] i *Andrusowska* [Arch6] w powiecie owruckim; *Andruszowska* 1765 [Ldk] w starostwie czehryńskim, *Andrylowka* 1770 [Pert]. Dla *Fedora* toponimia zachowała formy: *Fediuk*/*Fediuch*, *Fedyn*, np.: *Fediukowka* 1765 [Ldk], *Fiediukowka*, *Fieduchowka* 1766 [Ldk] w starostwie białocerkiewskim, *Fedorowa* G. 1640 [MK], 1691 [Arch6], *Fedynowce* 1791 [Arch6] w pow. owruckim; *Fedorow* 1770 [Pert], *Федорово* w pow. czarnobylskim. Nazwy *Michałki* 1581 [Ź20], kij, *Michajłow* 1622 [Ź21], sowr, *Michajłowo horodyszcze* 1622 [Ź21], bcerk, *Michajłówki* G. 1712 [Arch4], *Michałowka* 1770 [Pert] zachowały formy imienne: *Mychajło*, *Michał*, *Mychałko*. *Hrehor*, *Hryhor* i *Hryn'* reprezentują *Hryhorija* w nazwach miejscowych woj. kijowskiego: *Hrehorow* 1616 [Arch6], kan, *Hryhorow* 1640 [MK] za Dnieprem, *Hrehorówki* G. 1751 [Arch6], *Hrehorowka* 1765 [Ldk], 1789 [Is], *Chreborowka*,

[13] Tam, gdzie to możliwe, podaję przynależność nazwy miejscowej do określonej jednostki administracyjnej, stosując przy niektórych nazwach skróty powiatu lub starostwa, w którym leży miejscowość, zob. spis skrótów.

sbcerk, *Hrynce* [Arch3]. *Matys*, *Matjaš*, *Matvij* notowane są w toponimach: *Matiaszow* 1770 [Pert], [Ldk]: *Matiaszowka* 1765, sbcerk, *Matiuszowka* 1766, *Matyarzowka* 1774, [Ldk]: *Matiusze* 1765, sbcerk, *Matyusze* 1766, *Matwiecka* 1770 [Pert], *Matwiiowicze*/*Matwiowce*, *Matwijowka* [Ldk]: 1765, kan, boh, 1769, 1789, *Matysin* kij, 1770 [Pert]. Kolejnym przykładem imienia o dużej częstotliwości w toponimii jest *Stefan* i jego formy pochodne: *Stec'*, *Stepanko*, *Stepko*: *Steczanki*, *Steczance* Loc. 1694 [Arch3] i 1702, *Stepanówka* 1688 [Arch3] w pow. owruckim, *Stepance wielkie*, *Stepance małe* w pow. kaniowskim [Ldk]: 1765, 1789 [Is], *Stepanczy* 1636 [Ź21]; *Stepance* 1770 [Pert], *Stepanki* 1765, *Stepanowce* Loc. 1703 [Arch3] w pow. żytomierskim, *Stepkowa*, *Stepkowka* 1664 [Sig8], *Степуринцы* 1585 [Arch7] w pow. kijowskim.

W wymienionej grupie imion wpływ języka polskiego ogranicza się do zapisu miękkich *ś*, *ń*, np. *Staśkowka*, rzadsze są tu warianty nazw typu *Filipówka* i *Pilipówka*. Nie biorę pod uwagę różnic dotyczących miękkości spółgłosek zapisywanej jako *i* po spółgłoskach, ponieważ w XVII w. mieszanie *i* i *y* to cecha wielu dokumentów.

W Czernihowszczyźnie imion, które zaistniały jako baza słowotwórcza toponimów, jest ok. 100. Są podobne grupy nazw, ale gniazd toponimicznych z określonym imieniem jest znacznie mniej – związane jest to też z mniejszą liczbą zapisów całego nazewnictwa. *Petro Wasyl*, *Hryhorij*, *Andrij*, *Jakow* to najczęstsze imiona, poza tym *Antona* zapisano tylko w formie neutralnej: *Антоновичи*, [TM], cz, *Антоновка* [TM], st. Imiona oprócz pełnej formy zilustrowane są hipokoristikami: *Petro jako Petrusza*, *Petruszko*, *Petrysz*, *Petrušča*. Toponimy *Petruszyn*1659 [Sig], *Petriszewo* albo Tiraskow 1633 [MK], *Pietryscowa* 1623 [MK], *Pietrusczyny* [Sig12] występują przede wszystkim w pow. nowgorodsko-siewierskim; *Wasyl*, *Wasyłenko*, *Was'ko* notowane są w toponimach: *Wasków* 1649 [MK], *Wasilenkow* 1770 [Pert], *Wasylewka*, *Васильевка*, 18w. [TM], st, *Wasilowka* 1770 [Pert], st, *Василiовка* [TM]. Imiona *Hryhorij* oraz *Hryd'*, *Hryń* odzwierciedlone zostały w nazwach miejscowych: *Гриденки* [TM], st, *Григорьевскъ* [TM], st, *Гриневка* [TM], st, *Гриневскъ* [TM], st, *Гриневъ* [TM], st. Imię *Andrij* zapisano przede wszystkim w neutralnej formie: *Andrejewka* 1770 [Pert], 18 w.: *Андрьевка* [TM], cz, *Андрьевка* [TM], sos, *Andrewka*1770 [Pert].

Z kolei pełną formę imienia i jedną lub dwie formy hipokorystyczne, przeważnie z typowym dla staroukraińskich form hipokorystycznych suf. *-ko*, *-ško*, zanotowałam w całym szeregu imion. Zilustruję ich użycie kilkoma przykładami toponimii: *Aleksandr, Danyło*, *Jakow*, *Sava*, *Stepan*, *Taras* notowane są w nazwach miejscowych: *Ałeksandrowka* 1659 [Sig]; 1770 [Pert], *Александровка* [TM], sos, *Александровка* [TM], cz, *Sachnowka* 17 w., *Danilowcy* 1770 [Pert];

Daniłowo 1616 [Ź21], skors, *Даниловка* [TM], sos, *Даничи* [TM], cz; *Iakowa* 1770 [Pert], st, [MK]: *Jakołowice* 1629, *Jakowlewice* 1639, 1649, *Jakowlewicze* 1644, *Iakowsza*; *Sawenki* [Sig12], [MK] 1651, n-s, [MK]: *Sawianka* 1642, *Sawionka* 1645; *Sawincy* 1770 [Pert], *Sawinskoj* 1770 [Pert]; *Tarasowka* 1770 [Pert], st, *Tarasowskaho* 1770 [Pert], *Taraszkowa* 1770 [Pert] st.

Polonizacja zapisów w źródłach polskich dotyczy różnych zjawisk, np. zastępowania elementów fonetycznych czy słowotwórczych cechami polskimi, np. miękkie *c*' i suf. *-izna* w zapisach polskich występują czasami obok wariantu z twardym *t* i suf. *-ina* w zapisach cyrylicą, np. w omawianej grupie *Kosciukowszczyzna* 1616, *Kościukowczyzna* 1622, *Костюковщина*, a polskie *g* notowane jest obocznie z ukraińskim *h*, por. *Pohreby* i *Pogrzeby*. Niekiedy następuje łączenie dubletów nazw w formie nazwy podwójnej: *Pohreby* vel *Pogrzeby*, *Janow Nowy* vel *Nowy Janow*. Wpływy polskie zauważyć można w spolszczonych formach imienia i w tzw. nowych jakościach, hybrydach językowych, o czym już wspominałam, np. w łączeniu elementów obu języków w jednej nazwie, por. *Woskreseńszczyzna*, *Jakowlewice* z rdzeniem ukraińskim i sufiksem polskim. Co ciekawe, formy odimienne zachowały nawet wahania sufiksów: *-ovka* i *-evka* po spółgłoskach miękkich: *Vasiliewka* i *Vasyliowka*.

Polski system imienniczy zachował się w toponimach w neutralnej, pełnej formie. W Czernihowszczyźnie odnotowałam kilka imion: *Filip*, *Jakub*, *Klimas*, *Łukasz*, *Sebastian* odzwierciedlonych w nazwach z XVII w.: *Filipowka* alias Smolec, *Sebestyanowicze* oraz *Jakuby*, *Klimasow*, *Łukaszewska*, *Якубовка* z XVIII w. Wyjątkiem są hipokorystyczne formy *Janeczek* i *Staśko* w nazwach miejscowych: *Janeczki*, *Staśkowka*, które mogą być też spolszczonymi formami ukraińskiej formy imion *Stas'*, *Janec'*, a *Szczepowcze* z powiatu czernihowskiego nie muszą być nazwą odimienną.

W Kijowszczyźnie repertuar polskich imion jest trochę bogatszy: *Felicjan, Filip, Grzegorz*, *Leon*, *Marcin*, *Miklasz*, *Marian*, *Szczęsny*, *Teodor*. Mamy więc: *Felicianowicze*, *Filipówka* 1622 [Ź21], 1765 [Ldk], 1766 [Ldk], bcerk, *Grzegorzynce* 1638 [MK], *Leonowka*, *Marcinowicze* 1581 [Ź20], kij, *Maryaniowka* 1602, *Miklaszowka* 1638 [MK]; *Tedorówka*, *Щенсновки*; w XVIII w. dochodzą jeszcze imiona: *Albin*, *Bogdan*, *Józef*, *Kazimierz*, *Maciej*, *Seweryn*, *Teodor*, *Tomasz*, *Wincenty*, *Władysław*, *Zygmunt* odnotowane w toponimach na całym obszarze Kijowszczyzny, por.: *Albinowka* 1789 [Is], 1763, żyt, *Bogdany* 1770 [Pert], *Filipówka*, *Filipowicze*, *Jozefowka* 1774, *Kazimirowka* 1765 [Ldk], sroman, *Kazimierowka* 1789, *Klimaszówka* SG, swobodę *Maryanowkę* Acc. 1767 [Arch5], żyt, 1600 [Arch6], *Мацьевка* [TM], prił, *Sewerynowka* 1765 [Ldk], sbcerk, 1770 [Pert], *Tomaszowka*, *Wincentowka* 1765 [ASK46: 3], odłączona od sbcerk, 1770

[Pert], *Władysławow* alias Czornodub, m. *Владиславова* алиас *Чорнодуба* G. 1648 [DokU: 15], osada za Dnieprem, *Zygmuntow* 1637 [MK], m. *Zygmuntow*1661-2 [Sig5(25)]. Imię *Władysław* w toponimii traktuję jako wpływ polski, ponieważ imię było rozpowszechnione już w średniowiecznej Polsce, i wydaje się, że ta droga wpływu była najbardziej prawdopodobna.

Prawie wszystkie imiona notowane są w nazwach dzierżawczych z suf.: *-ov-*, *-ovka*, pojedyncze formy zapisano w nazwach patronimicznych i rodowych. Są wśród nich formy hipokorystyczne imion, np. puste w 1684 r. *Pawełki* [Arch6].

Czasami imiona mają podobną formę w obu językach, nie uwzględniłam ich przy podanej analizie, przykładem niech będzie imię *Roman*/*Роман* odzwierciedlone w toponimach: *Romanczycach* Loc. 1691 [Arch5], *Romanki* 1622, monast, 1641 [MK], m. *Romanow* 1616, sbcerk, *Romanow* alias *Romanowka* op. 1622, białozor, m. *Romanowka* 1661 [Sig5 (43)], 1624 [MK], *Романов Мост*, *Романовом Мосте* Loc. 1648 [DokU: 49], *Romanowo* 1616 [Arch6], per, *Romanowka* 1765 [Ldk], sroman, 1770 [Pert], [Arch6], *Romaszki* 1765 [Ldk]. Niekiedy warianty językowe imion różnią się tylko miękkością np. *Jan'* i *Jan*, co przy nieustabilizowanej ortografii w XVII w. utrudnia odczytanie wariantu językowego imienia. Czasami jednak dokładniejsza analiza pozwala określić, że jest to wpływ polski. Przykładem może być *Janownowy* 1774, *Nowojanow* 1765 [Ldk], sbcerk, *Nowy Janow* 1770 [Pert]; forma zrostu i przymiotnik *nowy* w postpozycji wskazują na wpływ polski.

Chciałabym na zakończenie swojej analizy przytoczyć jeszcze jedną nazwę miejscową pokazującą współistnienie obu kultur i języków: *Tomaszowka* z woj. kijowskiego zapisana jest też jako *Tomaszowa* seu *Winograd*y, która w tym samym źródle ma hiperpoprawną formę ukraińską formę imienia: *Tymoszowka* seu *Winograd* 1766 [ASK54].

Wielowariantowość nazw, różnorodne zapisy, polskie i ukraińskie dublety, wymieniające się w zależności od narodowości autora spisu, osobliwości systemu imienniczego każdego obszaru, odzwierciedlona w niezbyt szerokim zakresie, ale w licznych nazwach miejscowych terminologia chrześcijańska obu obrządków składają się na bogatą mozaikę toponimii badanego obszaru i okresu.

Spis skrótów

a) cytowanych źródeł[14]:

[Ź20] i [Ź22]	– *Źródła dziejowe*, t. XX–XXII, *Ziemie ruskie. Ukraina* (*Kijów – Bracław*), Warszawa 1894–1897 (cyfry stojące przed skrótem wskazują na rok przeprowadzonej lustracji czy rejestru podatkowego).
1648 [DokU: 39 i in.]	– *Україна перед визвольною війною 1648-1654 рр.* Збірка документів (1639–1648 рр.). Видавництво АН УРСР, Київ 1946, nr dokumentu 39 i in.
1765 [Ldk]	– Lustracja dóbr królewskich w różnych powiatach, np. w woj. i powiecie kijowskim leżących, AGAD, Archiwum Skarbu Koronnego dz. 46, mikrofilm 3, pow. owruckim – mikrofilm 2 i in.
[Arch3], [Arch4], [Arch5], [Arch6]	– *Архив Юго-западной России издаваемый Временную Коммиссиею для разбор древних актов*, ч. 1-8, Киев 1859–1935 (cyfry w nawiasie wskazują na nr tomu, przed nawiasem notowany jest rok, w którym forma została zapisana).
[Sig] – Sigillata Metryki Koronnej	– mikrofilmy, Archiwum Skarbu Koronnego, w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie.
[TM]	– *Список наявних у Малоросійській губернії селищ 1799–1801 років* [в кн.:], *Описи Лівобережної України кінця XVIII і початку XIX ст.*, Київ 1997 (po źródle skrót powiatu).
1770 [Pert]	– mapa *Polonia 1770* K. de Perthéesa, Warszawa 1987.
1789 [Is]	– Inwentarze starostw województwa kijowskiego, AGAD, Archiwum Skarbu Koronnego dz. 46, mikrofilm 4.

b) jednostek administracyjnych:

białozor	–	powiat białozorski
błcerk	–	powiat białocerkiewski
boh	–	powiat bohusławski
Cz	–	województwo czernihowskie
cz	–	powiat czernihowski
czerk	–	powiat czerkaski
Kij	–	województwo kijowskie
kij	–	powiat kijowski
kan	–	powiat kaniowski
monast	–	powiat monasterski
n-s	–	powiat nowogrodsko-siewierski
niż	–	powiat niżyński
owr	–	powiat owrucki
per	–	powiat perejasławski
prił	–	powiat pryłucki
sbcerk	–	starostwo białocerkiewski

[14] Kursywą zapisywane są tytuły źródeł publikowanych.

skors – starostwo korsuńskie
slub – starostwo luibeckie
skan – starostwo kaniowskie
sroman – starostwo romanowskie
sos – powiat sośnicki
st – powiat starodubski
zwinogr – powiat zwinogrodski
żyt – powiat żytomierski

c) innych:

cerk. – cerkiewny
G – Genetivus (dopełniacz)
Instr. – Instrumentalis (narzędnik)
m. – miasto

Резюме

Религиозная лексика в наименованиях населенных пунктов Киевского и Черниговского воеводств в XVII и XVIII веках

Проблема религиозной лексики представлена в статье на примере апеллятивов, названий церквей и наиболее частотных христианских имен. Анализу подвергаются и термины, связанные с православием, и с католичеством. Религиозные апеллятива выступают редко в топонимии Киевщины и Черниговщины в XVII и XVIII веке: только *церковь*, *поп*, *манастырь*, *чернец* из православной лексики и *biskup*, *kościyi*, *chrzeńcijanie* из католической употребляются чаще. От названий церкви возникли следующие топонимы: *Bohorodycka*, *Borysohlebowka*, *Спаское* в Черниговском воеводстве и *Trojecki*, *Spaskie Pole*, *Woskresecczyzna* в Киевском.

Сопоставление имен, запечатленных в топонимах, показало, что в Киевщине имена выступают в разных гипокористических формах. Наибольшее количество производных форм записано для имен: *Петро*, *Василь*, *Иван*, при чем для *Ивана* гипокористические формы образуются от полной формы имени. В топонимии Черниговщины меньше топонимных гнезд с одним именем, чем в Киевщине.

Польская именная система сохранилась в нейтральной форме. ср.: *Filip*, *Jakub*, *Klimas*, *Jukasz*, *Sebastian* в Черниговском и *Felicjan*, *Filip*, *Grzegorz*, *Leon*, *Marcin*, *Miklasz*, *Maciej*, *Marian*, *Szczęsny*, *Teodor* в Киевском воеводствах.

Summary

Religious lexicon in place names in Kievian and Chernihivian voivodeships in 18th and 19th century

The subject of religious toponymy of the investigated period was shown on the example of appellatives, Orthodox church names and most frequent Christian names. Terminology connected with Catholic Church and Orthodox Church has been analyzed to show Polish influence in the native lexicon.

Appellative religious lexicon in the toponymy of Kievian and Chernihivian regions is rarely used: Orthodox church (*cerkiew)*, Orthodox priest (*pop*), Orthodox monastery (*monaster)* from the lexicon related to Orthodox church, bishop (*biskup*), church (*kościół*), the Christians (*chrześcijanie*) from Catholic terminology are the most frequent appellatives recorded in toponymy. The toponyms: *Bohorodycka*, *Borysohlebowka*, *Spasskoe* come from the names of Orthodox church in Chernihivian voivodeship and in Kievian voivodeship: *Trojecki*, *Spaskie Pole*, *Woskreseńczyzna*.

The comparison of appellative systems has show that in Kievian voivodeship names are recorded in various hypocoristic, predominantly created from the so called national name versions. Most frequently, the following names occur (they have also the greatest amount of derivatives): *Petro*, *Wasyl*, *Iwan*, but Iwan has word formation variants derived from the full name version. In Chernihivian toponymy there are fewer toponymic cores with given names.

The Polish name system has been preserved in toponyms in a neutral form, there are several of them in Chernihivian voivodeship: *Filip*, *Jakub*, *Klimas*, *Łukasz*, *Sebastian*; in Kievian voivodeship there is a broader range of names: *Felicjan*, *Filip*, *Grzegorz*, *Leon*, *Marcin*, *Miklasz*, *Marian*, *Szczęsny*, *Teodor*.

ISSN 1427-549X

Kinga Różańska
Wrocław

Językowo-kulturowy obraz mocy piekielnych w rosyjskiej i polskiej frazeologii i paremiologii

Celem pracy jest ukazanie językowo-kulturowego obrazu mocy piekielnych, odzwierciedlonego we frazeologizmach i przysłowiach języka rosyjskiego i polskiego[1]. W różnych kulturach pojmowany jest on odmiennie, ujmują to m.in. uogólniające hasła słownikowe. Moce piekielne według polskiego słownika wyrazów bliskoznacznych są określane jako: diabeł[2], czart, bies, kusiciel, szatan, Antychryst, Lucyfer, Lucyper, Belzebub, Belial, Demon, Mefistofeles, Mefisto; w gwarach: Kusy, Zły, Złe, Czarny, Licho; żartobliwie: diabelec, diasek, dydko; oraz zły duch, duch nieczysty, nieczysta siła, duch, Syn ciemności[3].

W słownikach języka polskiego diabeł jest przedstawiany również jako „Djaboł, Djabół, Djeboł, Dziabeł, Debeł, Deboł, Diasek; czart, bies, szatan”[4], „w judaizmie i chrześcijaństwie: upadły anioł, strącony przez Boga do piekieł, kuszący ludzi do grzechu, będący symbolem zła, wyobrażany jako istota z rogami, ogonem, kopytami”[5], zaś „w wierzeniach ludowych ogólniej: zły duch; symbol złości i brzydoty”[6]. W encyklopedii diabeł jest ukazany jako „upadły anioł, skazany przez Boga za pychę i nieposłuszeństwo na wieczne potępienie i strącony do piekła”[7].

W słowniku synonimów języka rosyjskiego, diabeł jest określany jako „дьявол, сатана, чёрт, бес, демон; чертяка; нечистый, лукавый; Люцифер;

---

[1] Praca niniejsza stanowi rozwinięcie badanego zagadnienia we wcześniejszych dociekaniach. Relacje czarta, diabła, biesa, szatana z postaciami boskimi w tej pracy zostały pominięte; szerzej na ten temat [w:] *Językowo-kulturowy obraz Boga we frazeologii i paremiologii języka polskiego i rosyjskiego* (II), zob. „Rozprawy Komisji Językowej WTN”, t. XXXIV, pod red. J. Miodka i W. Wysoczańskiego, Wrocław 2007, s. 73–98.

[2] Słowo „diabeł” jest przytaczane według źródeł, dlatego też pisane będzie wielką bądź małą literą.

[3] *Słownik wyrazów bliskoznacznych*, pod red. S. Skorupki, Warszawa 1987, s. 30.

[4] *Słownik języka polskiego ułożony pod red. Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego*, t. 1, Warszawa 1952, reprint wydania z roku 1900, s. 454.

[5] *Uniwersalny słownik języka polskiego,* pod red. S. Dubisza, t. 1, Warszawa 2003, s. 604.

[6] *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. 2, Warszawa 1958, s. 119.

[7] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1997, s. 71.

враг; окаянный; враг рода человеческого, князь (*или* дух) тьмы, злой (*или* нечистый) дух; нечистая сила”[8].

W słownikach objaśniających języka rosyjskiego czart ukazany jest jako „в суеверных представлениях – злой дух, обычно в образе человека, но с рогами, копытами и хвотом; бес нечистый, лукавый”[9], a także „нежить, нечисть, злой дух, демон, сатана, дьявол, князь тьмы, царь ада, ворог, лукавый, нелегкий, морока, лихой, шут, шайтан, черная сила, черный” itd. Bies w języku rosyjskim pojmowany jest jako „в христианских представлениях – дух тьмы, мрака, соблазняющий человека или причиняющий ему зло”[10]. W języku polskim czart to „według niektórych wierzeń religijnych i ludowych: anioł upadły, duch złośliwy mający moc nadprzyrodzoną, której używa dla szkodzenia ludziom lub kuszenia ich do grzechu; diabeł, szatan”[11].

Diabeł jest znany człowiekowi od początku jego istnienia. Człowiek pierwotny dobre wydarzenia przypisywał dobrym duchom, a złe – złym. Szatan, diabeł jest określany jako wcielenie ludzkiego szaleństwa powstałe w ludzkim umyśle.

Językowy obraz świata

Obecnie przyjmuje się, że każdy język naturalny dzieli świat na swój sposób, co oznacza, że posiada on charakterystyczny dla siebie obraz świata i użytkownik języka powinien swoje wypowiedzi podporządkowywać temu modelowi (aczkolwiek językowe modele nie są tylko charakterystyczne dla danego języka, posiadają również cechy uniwersalne)[12]. Dzięki badaniom językowego obrazu świata możemy dotrzeć do tego, co wpłynęło na kształtowanie się danych obrazów w poszczególnych narodach (np. Rosjan i Polaków), a także sprawdzić, czy przedstawione fragmenty rzeczywistości odpowiadają naszym wcześniejszym wyobrażeniom, oczekiwaniom, czy też są one całkowicie inne.

Pojęcie i termin „językowy obraz świata” został ukształtowany przez Wilhelma von Humboldta, który twierdził, iż język nie jest jedynie środkiem do porozumiewania się, lecz pewnym rzeczywistym światem. Owe idee rozwijali Leo Weis-

---

[8] *Словарь синонимов русского языка*, под ред. Л.А. Чешко, Москва 1971, s. 133.

[9] *Словарь современного русского литературного языка*, под ред. В. И. Чернышева, t. 17, Москва 1950, s. 940.

[10] *Словарь современного русского литературного...*, t. 1, s. 400.

[11] *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. 1, Warszawa 1958, s. 1104.

[12] В.Е. Урысон, *Проблемы исследования языковой картины мира. Антология в семантике*, Москва 2003, s. 9.

gerber, Edward Sapir i Benjamin Lee Whorf[13]. W lingwistyce końca XX wieku dogłębniej zdefiniowano problem językowego obrazu świata. Definicja sformułowana przez Jerzego Bartmińskiego[14] i Ryszarda Tokarskiego[15] zakłada, iż językowy obraz świata: „jest to pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach wyrazów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego. W tym sensie językowy obraz świata jest utrwaleniem zespołu relacji zawartych w językowym ukształtowaniu tekstu, a wynikającym z wiedzy o świecie pozajęzykowym"[16]. Natomiast według Janusza Anusiewicza językowy obraz świata jest przede wszystkim „rozumieniem i interpretacją świata z punktu widzenia filozofii zdrowego rozsądku, podsumowaniem i zestawieniem codziennych doświadczeń i przyjętych – tudzież zaakceptowanych przez daną wspólnotę komunikatywną – norm, wartości, sposobów wartościowania oraz wyobrażeń i nastawień wobec tej rzeczywistości i to zarówno materialnej – substancjalnej – zewnętrznej; jak i duchowej – psychicznej – świadomościowej – wewnętrznej"[17].

---

[13] J. Anusiewicz, *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*, [w:] *Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1990, s. 277, s. 290–291.

[14] J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, pod. red. T. Dobrzyńskiej, Wrocław 1986, s. 65–81, J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*..., s. 110–123.

[15] J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata...*, s. 65–81, R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Współczesny język polski*, t. 2, pod red. J. Bartmińskiego, Wrocław 1993, s. 335–361.

[16] J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata...*, s. 72.

[17] Pełniejszy przegląd ujęć językowego obrazu świata został przedstawiony przez W. Wysoczańskiego, *Językowy obraz świata założenia*, [w:] *Językowy obraz świata w porównaniach zleksykalizowanych na materiale wybranych języków*, Wrocław 2005, s. 68–87, zwł. s. 68–71. Zagadnienie to w wymiarze ogólnym podejmowali m.in.: J. Anusiewicz, op. cit., s. 278–307; J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer, *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, [w:] *Językowy obraz świata a kultura*, pod red. A. Dąbrowskiej, J. Anusiewicza, *Język a kultura*, t. 13, Wrocław 2000, s. 11–44; R. Grzegorczykowa, *Pojęcie językowego obrazu świata*, [w:] *Językowy obraz świata*..., s. 41–48; J. Maćkiewicz, *Kategoryzacja a językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*..., s. 51–58; R. Tokarski (w Polsce) oraz J.D. Apresjan, *Образ человека по данным языка: попытка системного описания*, [w:] *Избранные труды*, т. 2, *Интегральное описание языка и системная лексикография*, Москва 1995, s. 37–65; J.S. Jakowliewa, *Фрагменты руссской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)*, Москва 1994, s. 9–316; N. Mieczkowskaja, *Две картины мира: язык и обыденное сознание (информационная фактура, делимитация границ и стереотипов)*, [w:] *Wyraz i zdanie w językach słowiańskich 5. Opis, konfrontacja, przekład*, pod red. M. Sarnowskiego i W. Wysoczańskiego, Wrocław 2005, s. 227–238; W. Uryson, op. cit., s. 9, T.N. Wiendina, *Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования*, Москва 1998; Ch. Chojer, S.J. Nikitina, S.M. Tołstaja, L.N. Tołstoj, A. Wierzbicka, W.N. Toporow i in.

Obraz mocy piekielnych w kulturze

Na kształtowanie obrazu mocy piekielnych u Rosjan i Polaków wpływ miały kultury Europy oraz świata, np. wierzenia Prasłowian (pogańskie), judaizm, chrześcijaństwo. Od czasów mitologicznych złe duchy określano najczęściej mianem diabła oraz wymyślano mu różne imiona. Legenda związana z diabłem od zawsze była przedmiotem zainteresowania człowieka. Nie ma ona podstaw biblijnych, w Starym Testamencie diabeł nie był przeciwnikiem, ale pomocnikiem Boga. Pewna część historyków twierdzi, że diabeł został stworzony na potrzeby chrześcijaństwa. Przeciwstawianie się Bogu ma swoją analogię w mitologii hinduskiej (opozycja Wryty wobec Indry), perskiej (Arymana wobec Ormuzda), egipskiej (Seta wobec Horusa), greckiej (Prometeusza wobec Zeusa) oraz skandynawskiej (Lokiego wobec bogów Asgard).

Pochodzenie Diabła sięga do Indii, gdzie miał on kusić Buddę, następnie pod postacią Arymana przeniósł się do Persji. Żydzi poznali go podczas niewoli babilońskiej. Swoje wyobrażenie Szatana zamienili w Diabła i przekazali go chrześcijanom. Ów Szatan nie jest czystego pochodzenia semickiego, gdyż w czasie „swoich wędrówek" poprzez świat przyswajał wiele cech odrzuconych bogów dawnych religii. U Diabła możemy odnaleźć korzenie „żydowskie, chrześcijańskie, pogańskie, czarodziejskie, olbrzymiego i upiornego rodu"[18].

Duży wpływ na kształtowanie się obrazu Diabła we wschodnich językach słowiańskich miała wpływ ludowość, nie tylko chrześcijaństwo. U Słowian wschodnich występował wyraźny wpływ irański, bezpośredni bądź wprowadzony przez Scytów, przejawiający się w akcentowaniu dualizmu. Hipoteza ta opierała się na informacji Helmolda, według którego Słowianie rozróżniali dobrego i złego boga; ten ostatni zwał się „Diabol" albo „Czernoboh". Ów „Diabol" miał stanowić transpozycję chrześcijańskiego diabła, zaś „Czernoboh" był „czarnym bogiem" wziętym z ikonografii chrześcijańskiej. U Słowian zachodnich aspekty demoniczne wykazywał bóg Swaróg – zniekształcona postać imienia Swarożyc, będącego zdrobnieniem od „Swarga", albo oznaczająca jego syna. Bóstwo to było również znane u Słowian wschodnich. U Słowian diabła utożsamiano z bogiem grzmotu zwanym Perkele albo Piru, występowało także wyraźne utożsamienie smoka ze złymi duchami[19].

---

[18] M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, Kraków 1999, s. 111–113.

[19] Zob. A.M. di Nola, *Diabeł. Diabeł w formach, historii i kolejach losu szatana, a także o jego powszechnej a złowrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych, aż po teraźniejszość*, Kraków 2001, s. 76–81.

Najczęściej o diable mówi się w liczbie pojedynczej, ale diabłów jest wiele i są znane pod różnymi imionami, używamy też wyrażenia „do stu diabłów", choć złe duchy należałoby liczyć w milionach. W Starym i w Nowym Testamencie podawane są ilości legionów, w których służą diabły będące pod władzą Szatana. Zastępy szatana zostały powiększone, gdy chrześcijaństwo wypędziło wszystkie pogańskie bóstwa pod ziemię. W czasie rozwoju religii chrześcijańskiej na terenie zachodniego imperium greckich i rzymskich bogów postrzegano jako sprzymierzeńców diabła. Występujące w różnych wierzeniach duchy zepchnięto do czeluści piekielnych[20].

W księgach biblijnych, oprócz znanych powszechnie terminów „diabeł" i „demon", odnajdujemy szereg imion własnych odnoszących się do złych duchów: np. Szatan, Lucyfer, Belzebub, Belial. W średniowieczu imiona posiadały 62 demony, w XVI wieku było ich 79. Oprócz imion diabeł posiada wiele tytułów, jest on określany m.in. jako: „bóg świata", „władca świata", „władca mocarstw powietrza", „władca ciemności", „archanioł upadły", „nieczysty duch", „kłamca", „smok", „wąż", „bestia". Istnieje wiele epitetów opisujących Szatana, np. „przeklęty archanioł", „buntowniczy archanioł", „monarcha piekieł", „król ciemności" i in. Idea diabła jest traktowana jako abstrakcja, bajka lub metafora, „jest ona mocno zakorzeniona nie tylko w języku, ale także w tradycjach i świadomości mas". Szatan, pomimo że jest niedobry, często bywa postrzegany jako miły, sympatyczny i dlatego też jest on lub przeklinany, lub błogosławiony w społeczeństwach[21].

Postać nadana diabłu w ikonografii chrześcijańskiej wywodzi się od legendarnych bogów antyku; średniowieczny potwór łączy w sobie wszystkie chrześcijańskie bóstwa, od których pochodzi. Diabeł w różnych kręgach kulturowych postrzegany jest odmiennie, przybiera zazwyczaj postać takich zwierząt, jak: lew, smok, wąż, wilk, pies; zamieszkiwał w ciele: słonia, świni, lisa, niedźwiedzia. Był on również wyobrażany jako kozioł, wrona, kruk, gołębica, nietoperz, szczur, mysz, mucha, kot, robak, małpa. Diabeł był często przedstawiany jako smok, takie wyobrażenie ukazane jest już w Księdze Apokalipsy[22]. Spośród wszystkich wyobrażeń Zła wśród zwierząt „wizerunek węża wspólny jest wszystkim krajom, wszystkim ludziom, wszystkim czasom i wszystkim religiom. Wąż, jako jesienna konstelacja, wyobraża u wszystkich ras nieprzyjaciela boga-słońca albo boga-świata"[23]. Diabeł był przedstawiany również w postaci ludzkiej, lecz posiadał

[20] M. Rudwin, op. cit., s. 28–35.
[21] Ibidem, s. 40–46.
[22] Ibidem, s. 51–55.
[23] Ibidem, s. 55.

często zwierzęce części ciała (np. głowę, uszy, pysk). W zależności od kultury ma inny wygląd: parę oczu lub różną ich ilość, jest on na ogół blady i szczupły, kosmaty; w wyobrażeniach Kościoła Wschodniego ma długą brodę koloru czerwonego, włosy również są tej barwy; ma garb, jego strój bywa najczęściej koloru czerwonego, ciemnobrunatnego i złotego. W XIX i XX wieku postać diabła jest podobna do człowieka. Występuje on w stroju galowym, ma ogon, rogi, kopyta i często powłóczy jedną nogą. Ubiera się w stroje charakterystyczne dla danej epoki, jest elegancki i błyskotliwy. Przybiera też postać kobiety, często zmienia płeć. Lubi on zakładać stroje wieczorowe, ubiory myśliwskie, szkolne mundurki, togi profesorskie, szaty kapłańskie[24].

Językowy obraz mocy piekielnych

Moce piekielne od dawna istnieją w języku, czego wyrazem jest odwzorowanie ich obecności m.in. w licznych przysłowiach i frazeologizmach. Diabeł, czart, bies, szatan występują w relacjach z innymi, np. z aniołem, człowiekiem oraz Bogiem, Panem Bogiem, Panem Jezusem[25]. Polskie: diabeł, czart, bies, szatan, rosyjskie: дьявол, чёрт, бес, сатана – są tożsame pod względem funkcjonalnym. W ujęciu teorii językowego obrazu świata to odrębne obrazy różnych istot[26]. Obrazy mocy piekielnych są budowane w podobny sposób, ale dla każdej postaci (jak np. diabeł, czart, дьявол, чёрт) w sposób odrębny. Natomiast zestawienie leksemów bies / бес jest obrazem tej samej postaci. Dociekania zawarte w tej części pracy mają odpowiedzieć na pytanie, czy językowy obraz mocy piekielnych odzwierciedlony we frazeologizmach i przysłowiach języka rosyjskiego i polskiego jest zbliżony, a jeżeli nie, to wykazać różnice w tych obrazach.

Materiał językowy polski i rosyjski został zaczerpnięty ze słowników frazeologicznych, zbiorów przysłów, powiedzeń i porzekadeł, ze słowników frazeologicznych oraz słowników przysłów polsko-rosyjskich i rosyjsko-polskich[27]. Całość

[24] Ibidem, s. 59–63.

[25] Owe relacje zostały omówione wcześniej zob. przypis 1.

[26] W czeszczyźnie obraz diabła jest przedstawiany w taki sam sposób, por. *Jazykový obraz čerta v češtině a polštině*, *Kapitol 3*, [w:] M. Malinka, *Jazykový obraz čerta v češtině a polštině na frazeologickém materiálu a v příslovích*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. W. Wysoczańskiego, Wrocław 2005, s. 35–142. Postaci polskiego diabła i rosyjskiego *чёрта*, będące ekwiwalentami w ujęciu językowego obrazu świata, są rozpatrywane jako odmienne postaci. Por. J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 242–251.

[27] Są to następujące źródła: А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова, *Словарь фразеологических синонимов русского языка*, под. ред. В.М. Мокиенко, Москва 2001; В.И. Даль, *Пословицы русского народа в двух томах*, т. 1–2, Москва 1984; *Фразеологический*

materiału podzielona została na kategorie, w skład których wchodzą wyrażenia, zwroty, frazy, przysłowia, powiedzenia. Moce piekielne są przedstawione jako oddzielne postacie, np. diabeł, czart (oznaczone cyframi rzymskimi). Tylko kategorie główne (nadrzędne) podzielone są np. na cechy zewnętrzne, które można przypisać diabłu (oznaczane dużymi literami), pozostałe kategorie (podrzędne) są oznaczone wytłuszczonym drukiem.

I Obraz diabła

DIABEŁ SAM W SOBIE

A. Cechy zewnętrzne określające diabła[28]:

jest czarny[29], por. *Każdy deboł jest czorny*; brzydki, zob. *Brzydki jak diabeł*; rogaty[30], np. *Zamiast anioła za nogi, złapał diabła za rogi*; *Masz roraty, diable rogaty*; stary, por. *Mógłby dać radę nawet i staremu diabłu*; ma ogon, zob. *Diabeł się w ornat ubrał i ogonem na mszę dzwoni*; *Ciągnąć diabła za ogon*.

словарь русского литературного языка, составитель А.И. Федоров, Москва 2001; *Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII–XX вв. в двух томах*, под ред. А.И. Федорова, Москва 1999; *Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII–XX в.*, под ред. А.И. Федорова, т. 1–2, Новосибирск 1991; *Фразеологический словарь русского языка*, под ред. А.И. Молоткова, Санкт-Петербург 1994; К. Гюлумянц, *Польско-русский фразеологический словарь*, т. 1–2, Минск 2004; S. Karolak, *Słownik frazeologiczny rosyjsko-polski*, t. 1–2, Warszawa 1998; D. i M. Masłowscy, *Przysłowia polskie i obce od A do Z*, Warszawa 2003; А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко, *Фразеологизмы в русской речи. Словарь*, Москва 2005; *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1–4, Warszawa 1969–1978; S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 1–2, Warszawa 2002; *Словарь фразеологических синонимов русского языка*, под ред. В.П. Жукова, Москва 1987; *Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник*, под ред. В.М. Мокиенко, Санкт-Петербург 1998; *Словарь современного русского литературного языка*, под ред. В. И. Чернышева, т. 1, Москва 1950; *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. 1, Warszawa 1958; *Słownik języka polskiego ułożony pod red. Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego*, t. 1, Warszawa 1952, reprint wydania z roku 1900; И. Снегирев, *Словарь русских пословиц и поговорок; Русские в своих пословицах*, Москва 1997; R. Stypuła, *Słownik przysłów i powiedzeń rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Warszawa 2003; R. Stypuła, *Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Warszawa 1974; *Uniwersalny słownik języka polskiego,* pod red. S. Dubisza, t. 1, Warszawa 2003; *Wielki słownik frazeologiczny rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*, pod red. J. Lukszyna, Warszawa 1998; Р.И. Ярянцев, *Русская фразеология. Словарь-справочник*, Москва 1997.

[28] Pominięte zostały w badanym materiale (w większości) porównania, gdyż szczegółowo opracował je W. Wysoczański, op. cit., s. 332–336; A. Pajdzińska, *Odbicie katolicyzmu w polskiej frazeologii*, [w:] *Problemy frazeologii europejskiej II*, *Frazeologia a religia*, pod red. A. M. Lewickiego i W. Chlebdy, Warszawa 1997, s. 129–135; A. Bierich, *Религиозные представления и обряды в русской фразеологии*, [w:] *Problemy...*, s. 167–172.

[29] W. Wysoczański, op. cit., s. 332 i M. Kułakowska, B. Greszczuk, *Frazeologia demoniczna w utworach religijnych do XVIII wieku*, [w:] *Problemy...*, s. 254.

[30] A. Pajdzińska, op. cit., s. 131.

B. Cechy określające charakter diabła[31]:

jest zły i złośliwy[32], por. *Diabeł tkwi w szczegółach*; przebiegły[33], np. *Idź z diabłem po jabłka, zostaniesz bez jabłek i bez torby*; mądry, np. *Умен (умный) как дьявол*; *Bardziej się bój diabła głupiego niż mądrego*; *Dlatego diabeł mądry, że stary*; głupi, por. *Bardziej się bój diabła głupiego niż mądrego*; zręczny, zwinny, zob. *Ловок (ловкий) как дьявол*; zachłanny, np. *Nie dawaj diabłu palca, bo porwie całą rękę*; *Pozwól diabłu jeden włosek, on cię całego pochwyci*; *Skorno diôbeł kogos na nitkę chwëcy, to go wnet na powroze pocygnie dalij*; *Wpuść diabła do kościoła, on na ołtarz wlezie*; *Wzięli diabli krowę, niech wezmą i cielę*; wszechwiedzący, por. *Diabeł wie, kto, co, gdzie*.

C. Zachowanie diabła, czynności, jakie wykonuje:

powoduje negatywne stany rzeczy[34], por. *Diabeł coś ogonem nakrył*; *Diabli kogoś / coś wzięli*; *Diabeł na kimś groch młócił*; wstępuje / ukrywa się pod płaszczykiem człowieka; człowiek staje się opętany[35], por. *(Сам) дьявол вселился*; *Словно дьявол в кого вселился (поселился)*; *Одержимый дьяволом*; boi się święconej wody[36], zob. *Bać się kogoś, czegoś jak diabeł święconej wody*; nic nie jest w stanie pomóc diabłu, nawrócić go, np. *Diabłu i świecona woda nie pomoże*; namalowany jest straszniejszy niż w rzeczywistości[37], zob. *Nie taki diabeł straszny, jak go malują*; *Nie taki diabeł straszny, jak go księża malują*; nie potrzebuje snu, np. *Diabeł nie śpi*; nie traci tego, co posiada, por. *Co od diabła wyszło, do diabła powraca*; jest zbędny w kościele, np. *Co po diable w kościele, kiedy pacierza nie umie*; lubi przebywać tam gdzie są pieniądze, ale ich brak przyciąga go jeszcze bardziej, zob. *Gdzie pieniędzy dużo, tam jest diabeł blisko, gdzie ich nie ma wcale, tam jego siedlisko*; bardzo dobrze odgrywa różne role, ale na kościelnego się nie nadaje, zob. *Z diabła kościelny nie będzie*; to, co jest złe, należy do diabła, por. *Nie weźmie diabeł złego, bo wie, że jest jego*; lichwa i pochlebstwo jest szacunkiem dla niego, zob. *Лихва да лесть дьяволу в честь*; pycha jest z nim związana, por. *В убогой гордости дьяволу утеха. Убогая гордость – дьяволу потеха*; popiera swoją brać, np. *Мил черт одному сатане. Черт дьяволу родимый*; jest taki sam jak diabeł, szatan, bies, czart, por. *Jaki*

---

[31] A. Bierich, op. cit., 169.

[32] W. Wysoczański, op. cit., s. 332; M. Kułakowska, B. Greszczuk, op. cit., s. 254; A. Pajdzińska, op. cit., s. 131.

[33] Ibidem.

[34] A. Pajdzińska, op. cit., s. 131.

[35] A. Bierich, op. cit., s. 170.

[36] W. Wysoczański, op. cit., s. 332.

[37] Ibidem.

diabeł jeden, taki diabeł dwa; *Jeden diabeł podobny do drugiego*; *Jaki jedyn dioboł, taki drugi czert*; *Хрен редьки не слаще, черт дьявола не лучше (не легче)*; w potrzebie ma dobre zamiary, chce się nawrócić, ale szybko zapomina o swoim postanowieniu, np. *Chory diabeł chciał świętym zostać, jak ozdrowiał, to o tym zapomniał*; gdy diabeł jest na weselu duje wiatr, zob. *Taka zamieć, jakby diabli wesele wyprawiali*; *Skoro wicher nastaje, mówią na Mazurach: diabeł jedzie na wesele*; na starość chce się nawrócić, być mnichem, pustelnikiem, być pobożnym, np. *Gdy się diabeł zestarzeje, chce zostać mnichem (pustelnikiem)*; *Na starość diôbeł robi się pobożny*; gdy diabeł jest głodny, nie pogardzi niczym, zob. *Głodny diabeł zje i muchy*; *Jak diabeł głodny, to się i smoły chwyta*; *Kiedy diáboł má głód, to i muszki żere*; *Jak diabeł głodny, to i smoły się chwyta*; *Diabeł zje i niedopieczoną gruszkę*; nie ma dla niego przeszkód, np. *Zamknij diabłu drzwi, to on oknem wejdzie*; panuje nad mniejszymi diabłami, por. *Mniejsi diabli zawsze się większego muszą bać diabła*.

DIABEŁ – ANIOŁ[38]

Anioł nie przebywa tam gdzie diabeł, por. *Gdzie diabeł koczuje, tam anioł nie nocuje*.

DIABEŁ – CZŁOWIEK

Diabeł wkrada się, robi zamieszanie w życiu ludzkim[39], por. *Nie było zmartwienia (kłopotu), to diabli nadali*; *W kogo diabeł raz wstąpi, tego nie opuści*; *A co diabeł robi: stare wdowy liże, dzieci smoli, małżeństwa kłóci*; *Gdzie się diabeł przymiesza, bez figla nie będzie*; *Z diabłem zła sprawa, bo ci figla wnet spłata sam albo przez innego*; *Każdy ma swego diabła, co mu w kieszeni świszcze*; *Diabeł opętał kogo, w kogo wstąpił, w kim siedzi, patrzy komu z oczu*; chce zdobyć duszę człowieka[40], np. *Czyha, jak diabeł na dobrą duszę*; kusi ludzi do grzechu, jest winny zła tkwiącego w nich i ich postępkach, zob. *Ktoś ma diabła za pazuchą*; *W kogoś diabeł / szatan wstąpił*; *W kimś siedzi szatan / diabeł*; *Komuś diabeł patrzy z oczu*; *Kogoś diabeł / szatan opętał*; *Kogoś diabeł skusił*; *Kogoś diabli nadali*; *Kogoś diabli biorą*; *Kogoś diabli noszą*; potrafi latać[41], np. *Летит (несется) как дьявол*; sprzyja bogatym, zob. *Bogatemu (to i) diabeł dziecko kołysze*; tam, gdzie rządzi, człowiek jest nędzarzem, por. *Gdzie diabeł gospodarzem, tam człowiek nędzarzem*; nie może zdziałać wszystkiego, baba jest

[38] A. Bierich, op. cit., s. 171.
[39] Ibidem, s. 170.
[40] Ibidem.
[41] Ibidem.

w stanie go oszukać, np. *Baba i diabła oszuka*; ma swoich pomocników, zob. *Kiedy diabeł czego nie dokaże, to babę nasadzi*; trzeba się trzymać od niego z daleka, por. *Chcesz się podzielić z diabłem, szukaj długiej łyżki*; wynagradza wedle swoich kryteriów, zob. *Rób diabłu dobrze, to ci się piekłem odwdzięczy; Rób diobłu dobrze, a piekłym sie ci odwdziynczy*; ma większą moc niż ludzie, panuje nad nimi, zob. *Więcej może diabeł niż wszyscy ludzie*.

CZŁOWIEK – DIABEŁ

Człowiek chce zadowolić diabła, nie gniewać go[42], zob. *Diabłowi świecę zapalić; Wszak przysłowie radzi, że i diabłu by świeczkę zapalił*; *Czasem trzeba i diabłu świecę postawić*; oddaje mu duszę, np. *Zaprzedać, sprzedać, oddać duszę diabłu*; należy się trzymać z daleka od diabła / nie bratać się z nim, zob. *Nie gryź z diabłem orzechów*; kto ma diabła w rodzinie, ten szybko trafi do piekła i będzie mu tam dobrze, np. *Jak mász dziábła strykiem, to sie leko do piekła dostaniesz*; *Kto ma ciotke za diabłym, temu w piekle będzie dobrze*; przymierze, układ z diabłem jest zły, ale nikt człowiekowi w tym nie przeszkadza, por. *Kto chce do diabła, niech idzie do dwu*; *Jeżeli chcesz do diabła jechać, wolno, ja cię ścigać nie będę*; *Jak masz iść do diabła, idź do dziesięciu*; *Kto chce iść do diabła, tego nogą kopnąć*; *Kto raz z diabłem płynął, musi go zawsze wozić*; *Kto się z diabłem brata, to zaklnie i kata*; *Kto się z diabłem kumi, to i zakląć umié*; *Na tym handlu traci, kto się z diabłem braci*; *Na tej sprzedzi straci, kto się z diabłem zbraci*; nie należy go wzywać, zob. *Nie trzeba diabła wołać, bo on sam przyjdzie*.

MIEJSCE PRZEBYWANIA DIABŁA[43]:

błoto, por. *Czart pokaże złoto, a wciągnie w błoto*; piekło, np. *Хоть к черту (дьяволу) в пекло*; *Nigdzie diabłu lepiej jak w piekle*; rokicina, por. *Roześmiał się jak diabeł w rokicinie*; *Chichocze się jak diabeł w rokicinie*; kępa, np. *Śmieje się jak diabeł na kępie*; *Trzęsie się jak diabeł na kępie*; konopie, por. *Śmieje się jak diabeł w konopiach*; sucha wierzba, zob. *Śmieje się jak diabeł w suchej wierzbie*; za kołnierzem, np. *Mieć diabła za kołnierzem (skórą)*.

[42] Ibidem.
[43] Ibidem, s. 170–171.

II Obraz czarta

CZART SAM W SOBIE

A. Cechy zewnętrzne określające czarta[44] :

jest czarny[45], np. *Черный как черт*; rogaty[46], zob. *У чёрта на рогах*; *К чёрту на рога*; *Богатый, что черт рогатый*; *Нашел черт клубок, да на рога не лезет*; ma ogon, por. *Поймать (ухватить) черта за хвост*; jest młody, np. *Czart młody, bo jeszcze bez brody*; ma kopyta, por. *Как будто его черти копытами толкут*; jest łysy, np. *Чёрта лысого*; kulawy, zob. *Хромой как черт*; brudny, np. *Как черт вымазался*; *Грязный как черт*; kudłaty, włochaty, por. *Лохмат (лохматый) как чёрт*.

B. Cechy określające charakter czarta[47]:

jest chytry[48], por. *Мужик глуп как свинья, а хитер, как черт*; straszny, np. *Страшный как черт*; *Черт чертом кто*; wszechwiedzący, por. *Чёрт его (их) знает*; *Чёрт знает где*; *Чёрт знает что*; *Чёрт знает что (такое)*; *Одному черту известно*; zręczny, zwinny, zob. *Ловок (ловкий) как дьявол (черт)*; zachłanny, np. *Дай черту волос, а он и за всю голову*; *Czart pokaże złoto, a wciągnie w błoto*; interesowny, zob. *Czart mu pieniądze przénosi, bo mu swňje deszę zapisél*.

C. Zachowanie czarta, jakie czynności wykonuje:

ukrywa się pod płaszczykiem człowieka; człowiek staje się opętany[49], np. *Словно черт в кого вселился (поселился)*; namalowany jest straszniejszy niż w rzeczywistości[50], zob. *Nie taki czart straszny, jak go malują*; rosyjski czart boi się tylko modlitwy i kadzidła, por. *Вертится как черт перед заутреней*; *Бояться как чёрт ладана*; *Как чёрт от ладана бежать, бегать, убегать, отмахиваться и т. п.*; *Как чёрт ладана*; *Как чёрт от ладана*; *Ладан на чертей, а тюрьма на воров*; ważne jest dla niego towarzystwo, np. *За компанию (для дружбы) и черт удавился (и монах женился)*; z niemowlęciem związuje się od początku jego narodzin, por. *Черт с младенцем связался.*

---

[44] Ibidem, s. 169.
[45] Ibidem.
[46] M. Kułakowska, B. Greszczuk, op. cit., s. 254; A. Bierich, op. cit., s. 169.
[47] A. Bierich, op. cit., s. 169.
[48] W. Wysoczański, op. cit., s. 332 i M. Kułakowska, B. Greszczuk, op. cit., s. 254.
[49] A. Bierich, op. cit., s. 170.
[50] W. Wysoczański, op. cit., s. 332.

Связался, как черт с младенцем; jest pewny siebie, gdy Bóg[51] śpi, zob. *Чем черт не шутит, пока бог спит*; nie potrzebuje snu, por. *Czart nie śpi*; jeżeli coś jest tanie, diabeł w tym macza palce, np. *Дешев хрен, да черт ли в нем?*; lubi wysoką roślinność – rzep (rzepik pospolity), lubi tam siedzieć, np. *Высок репей, да черт ему рад!*; *Велик мордвин (или: татарин, т. е. репейник), да черт ли в нем?*; nie wszystko, co czart znajduje, zagarnia, np. kłębek, splot, zob. *Нашел черт клубок, да боится взять*; *Нашел черт клубок, да на рога не лезет*; ucieka do wody, por. *Работа не черт, в воду не уйдет*; wykonuje ludzkie czynności – czesanie, gubi swoje przybory, np.*Черт чесал, да и чесалку-то потерял*; może uderzyć go piorun, por. *Бегает от дому, будто черт от грому*; pycha jest z nim związana, np. *Во всякой гордости черту много радости*; lubi się wyróżniać wśród ludzi, por. *Все люди, как люди, один черт в колпаке*; chwali ciężkie więzienie, np. *Крепка тюрьма, да черт ее хвалит (черт ей рад)*; popiera swoją brać, np. *Мил черт одному сатане. Черт дьяволу родимый*; wszystkie czarty, diabły, biesy, są takie same, por. *Все черти одной шерсти. Все черти равны, все те ж бобры*; *Бур черт, сер черт, один бес*; *Все Иванычи Ивановы детки. Все черти ровняки*; *Jaki jedyn dioboł, taki drugi czert*; *Jeden czort*; gdy nie ma się czym zająć, zadowala się tym, co jest, drobiazgiem, zob. *Нечем черту играть, так угольем*; ma słabą wolę, por. *Храбер гусак, да осип. Силен черт, да воли нет*; *Много в черте (у лихого) силы, да воли ему нет*; gdy się żeni, towarzyszy temu wiatr, por. *Wiater, jakby sie czert żynił*; nie wie wszystkiego, np. *Sam czert nie dojdzie rzeczy*.

CZART – ANIOŁ

Czart udaje anioła, por. *Czart anioła uda, ale anioł czarta nie*.

CZART – CZŁOWIEK

Czart wkrada się / robi bałagan w życiu ludzkim[52], por. *Чёрт двинул / Чёрт дёрнул*; *Чёрт дёрнул за язык*; *Черт догадал кого*; *Черт попутал кого*; *Черт сунул кого*; *Черт подмывает, подмалкивает, дразнит*; *Словно черт под локоть толкает*; *Не было печали, так черти накачали*; *Уродился детина кровь с молоком, да черт горелки прибавил*; chce zdobyć duszę człowieka[53], wypatruje chciwie dobrej duszy[54], por. *Как черт за душой тянется*; *Не стой*

[51] Polski i rosyjski tekst jest przytaczany według zapisu słownikowego, dlatego też czasami słowo „Bóg" jest pisane małą literą.

[52] A. Bierich, op. cit., s. 170.

[53] Ibidem.

[54] W. Wysoczański, op. cit., s. 332.

[55] A. Bierich, op. cit., s. 170.

надо мной, как черт над душой; potrafi latać[55], zob. *Летит (несется) как черт*; *Как черт на воздухе летает (носится)*; nie może zdziałać wszystkiego, baby nie jest w stanie oszukać, np. *Баба и черта перехитрит*; *Czart z babą nie poradzi*; ma swoich pomocników, zob. *Где черт не сладит, туда бабу пошлет*; nie potrzebuje snu, czuwa, zob. *Czart nie śpi*; wynagradza wedle swoich kryteriów, np. *Ставь и черту свечу: не знаешь, куда угодишь (т. е. в рай или в ад)*; ma rodzinę nie tylko wśród czartów, np. *Приказный черту брат. Приказный черту душу заложил*; ma podwładnych, por. *Дерет коза лозу, а волк козу, а мужик волка, а поп мужика, а попа приказный, а приказного черт*; ma do czynienia ze szlachtą, zob. *Тащил черт однодворцев в коробе, да рассыпал под гору*; *Нес черт грибы в коробе, да рассыпал по бору: и выросли однодворцы*; *Собрал черт всех однодворцевв решето и понес: гром грянул, он и выворотил их над Воронежем*; sądzi, np. *Не нам судить его – его черт осудит*; związuje, por. *Их сам черт лычком связал*; *Словно их черт веревочкой связал*.

CZŁOWIEK – CZART

Człowiek boi się czarta, np. *Чем чёрт не шутит*; *Бояться как чёрта какого*; *Черт не дремлет*; chce zadowolić diabła, nie gniewać go[56], zob. *Бога зови, а черта не гневи!*; *Богу угождай, а черта не перечь!*; *Богу свечу, а черту кочергу (ожуг, огарыш)*; zawiera z czartem układ[57], por. *Чёрт тебя (тя) задави (задери)*; *Чёрт бы взял*; *Черт тебя побери*; *Черт тебя возьми*; *Иди (пошёл) к черту*; można go zamęczyć, np. *Солдат и черта замучил (т. е. ученьем; сказка)*; kto kłamie, ten będzie miał do czynienia z czartem, zob. *Будешь лукавить, так черт задавит*; *Кто лукавит, того черт задавит*; *Живучи просто, доживешь лет до ста*; *а кто лукавит, того скоро черт задавит*; należy się trzymać od niego z daleka, nie bratać się z nim, zob. *Nie gryź z czartem orzechów*; nie należy wzywać diabła, por. *Nie wzywaj czarta, bo pewnie przyjdzie*; *Nie wołej czerta, bo ón sóm przyjdzie*.

CZART / CZARCI – DUCHOWNI (POP, ZAKONNIK, MNICH)

Czarci czekają, aż pop wyjdzie w gości, wtedy przejmują jego obowiązki np. *Поп в гости, черти на погосте*; patrzy na popa, np. *Глядит на меня, как черт на попа*; nie jest dobrym towarzyszem popa, zob. *Черт попу не товарищ (поп его обманет)*; boi się popa, np. *Шел бы черт на свадьбу, да попа боится*; uczy go, zob. *Не наше дело попа учить, пусть его черт учит*; nie

[56] Ibidem.
[57] Ibidem.

jest sprzymierzeńcem zakonnika, por. *Черт монаху не попутчик (его монах проведет)*; zakonnicy i czarci są ulepieni z tej samej gliny[58], por. *Монахи да черти одной шерсти*; pop, kozioł jest zły jak diabeł, np. *Бог создал три зла: попа, черта и козла*.

MIEJSCE PRZEBYWANIA CZARTA[59]:

bagno, trzęsawisko, zob. *Было бы болото, а черти найдутся (будут)*; *Ворочает как черт в болоте*; *Правит как черт болотом*; *Бродит, как черт по болоту*; *На беду, как черт на болото*; *Один как черт в болоте*; *Вольно черту в своем болоте орать*; *Было бы болото, черти будут*; *Нашел черт ботало, да и сам ему не рад (ботало – колокольчик, вешаемый скоту на шею)*; *Всякий черт в своем болоте ворочай!*; *Вольно черту в своем болоте орать*; *Не ходи при болоте, черт уши обколотит*; *Чего черт в болоте сидит? – Смолоду привык*; toń, odmęt, por. *Вертит как черт в путине (омуте)*; *Засел как черт в бучале (омуте, пучине)*; *В тихом омуте (болоте) черти водятся*; oddalone miejsce, które jest przygotowane na karmnik dla zwierząt w lesie (czasami zarośnięte), por. *У чёрта на куличках*; piekło, np. *Как черт в преисподней*; *Хоть к черту (дьяволу) в пекло*; przebywa w takich przedmiotach jak koszyk, drewniana tabakierka, por. *Прикрой тавлинку, черт влезет (из сказки, где солдат проносил год смерть в тавлинке)*; *Не ровен черт (мордвин) на коробе едет (у мордвы лубяные кузовья на телегах, вроде круглого короба)*; mieszka w domu, przeszkadza ludziom, jeżeli go zamieszkuje jest w nim źle, zob. *Хорош бы дом, да черт живет в нем*; zamieszkuje domostwa[60], np. *Вселился черт в боярский дом*.

III Obraz biesa

BIES SAM W SOBIE

A. Cechy określające charakter biesa[61]:

jest potężny[62] , np. *Силен бес и горами качает*; *Бес качает горами не только нами*; *Силен бес и горами качает, а людьми, что вениками трясет*;

---

[58] W. Chlebda, *Бог, человек и жизнь в пословицах советского народа*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Filologia Rosyjska", z. 36, s. 33.

[59] A. Bierich, op. cit., s. 170–171.

[60] И. Снегирев, *Словарь русских пословиц и поговорок; Русские в своих пословицах*, Москва 1997, s. 125.

[61] A. Bierich, op. cit., s. 169.

[62] Ibidem, s. 170.

wszechwiedzący, zob. *Бес его (их) знает*; *Бес знает где*; *Бес знает что*; *Бес знает что (такое)*; mądry, np. *Умен (умный) как бес*.

B. Zachowanie biesa, czynności, jakie wykonuje:

ukrywa się pod płaszczykiem człowieka; człowiek staje się opętany[63], por. *Словно дьявол (черт, бес) в кого вселился (поселился)*; *Одержимый дьяволом (бесом)*; chwali / popiera swoją brać, np. *Бес беса и хвалит. Свой своего нахваливает*; *Бес беса хвалит, а людям беды ладит*; bies, diabeł, czart są tacy sami, por. *Бур черт, сер черт, один бес*; nie jest w stanie rozwikłać wszystkiego, np. *Bies by się nie doczytał*.

BIES – ANIOŁ

Występuje w opozycji z aniołem[64], bies podjudza, a anioł pomaga, zob. *Ангел помогает, а бес подстрекает*.

BIES – CZŁOWIEK

Wkrada się / robi zamieszanie w życiu ludzkim[65], np. *Черт (бес) попутал кого*; *Черт (бес) подмывает, подмалкивает, дразнит*; *Мужик год не пьет, два не пьет, а бес прорвет – все пропьет*; utrudnia życie starszym ludziom, zob. *Седина в бороду (голову), а бес в ребро*; ma rodzinę nie tylko wśród czartów, por. *Приказный черту брат. Приказный черту душу заложил*; *Козел да приказный – бесова родня*; związuje się z pijanym człowiekiem, zob. *Bies siedzi w pijanym człowieku*; *Вина напиться – бесу предаться. В пьяном бес волен*.

IV Obraz szatana

SZATAN SAM W SOBIE

A. Cechy określające charakter szatana[66]:

zły i złośliwy[67], np. *Ktoś śmieje się jak szatan*; namalowany jest straszniejszy niż w rzeczywistości, por. *Nie taki szatan straszny, jak go czasem malują*.

---

[63] Ibidem.
[64] Ibidem, s. 171.
[65] Ibidem, s. 170.
[66] Ibidem.
[67] W. Wysoczański, op. cit., s. 335; M. Kułakowska, B. Greszczuk, op. cit., s. 255; A. Pajdzińska, op. cit., s. 131.

Wnioski

Powyższe zestawienie miało ukazać, czy językowo-kulturowy obraz mocy piekielnych zawarty we frazeologizmach i przysłowiach języka rosyjskiego i polskiego jest zbliżony, czy też całkowicie odmienny. Wyodrębnione kategorie przedstawiają: wspólne kategorie dla obu języków, oddzielne kategorie dla każdego z nich, a także oddzielne kategorie oraz różne obrazy w obydwu językach. Występujące kategorie są niezasobne, zawierają od jednego do kilku wyrażeń. Nasycenie wyrażeniami zarówno w języku rosyjskim, jak i w polskim jest porównywalne.

Jednostka „diabeł" występuje w badanym materiale w największej liczbie w języku polskim, w blisko 90% wyrażeń, pozostałe jednostki to: czart, czort, bies, szatan. W języku rosyjskim dominującą jest jednostka czart – 90%, bies, diabeł, stanowią razem 10%.

Rosyjskiemu czartowi i polskiemu diabłu są przypisane te same cechy zewnętrzne. Zarówno jeden, jak i drugi, jest czarny, rogaty, ma ogon. W języku rosyjskim czart jest większym potworem, budzi negatywne odczucia, jest brzydki, łysy, kulawy, kudłaty, ma kopyta, zaś w polskim jest stary.

Cechy charakteru mocy piekielnych są zbliżone w obu językach, diabeł/ czart jest przede wszystkim zły, złośliwy, przebiegły, interesowny, zachłanny, zręczny, zwinny, są to cechy określające ludzi, o pejoratywnych cechach charakteru, np. cwaniak, czarny charakter itp.

Zachowanie diabła w języku polskim można odnieść m.in. do chrześcijańskiego grzesznika, który ma słomiany zapał, obiecuje poprawę, ale nigdy nie spełnia obietnicy; boi się święconej wody, lecz nic nie jest w stanie go nawrócić itd. Powoduje on również, tak jak w języku rosyjskim, negatywne stany rzeczy: przeszkadza, dokucza, popiera diabelską/ czartowską brać, jest pazerny, nie pogardza żadnym drobiazgiem. W języku rosyjskim obraz czarta nie jest tak negatywny, co prawda boi się on modlitwy i święconej wody, ale także lubi towarzystwo, chce być z kimś związany, nie jest pewny siebie, gdy Bóg nie śpi, lubi się wyróżniać, ma słabą wolę, lubi wysoką roślinność. Nie są mu przypisane wyłącznie pejoratywne zachowania.

W obu językach występuje relacja czarta/ diabła z aniołem. Anioł nie nocuje, tam gdzie diabeł, unika go, zaś czart podszywa się pod anioła.

W relacji diabła/ czarta do człowieka występują zbliżone kategorie. Polskim obrazom diabła odpowiadają rosyjskie obrazy czarta, np. tam, gdzie nie może on czegoś zdziałać, posyła się babę. Dla Polaków diabeł ma silniejszą moc niż ludzie, sprzyja bogatym; a dla Rosjan lubi on zabawę, lata, jest „opiekunem" szlachty.

Rosyjska i polska relacja człowieka do diabła/ czarta jest również zbliżona. Człowiek boi się mocy piekielnych, chce je zadowolić, oddaje im swoją duszę. W języku rosyjskim czarta można zamęczyć, nie jest on taki niezniszczalny i wszechmocny, nie można natomiast kłamać, bo wtedy ma się z nim do czynienia, jest się najczęściej karanym przez niego.

Tylko w języku rosyjskim została uwidoczniona relacja czarta z duchownymi, np. z popem, zakonnikiem, mnichem. Nie są oni w dobrych kontaktach, jeden chce pouczać drugiego.

Wspólnym miejscem przebywania diabła/ czarta dla Rosjan i Polaków jest piekło, pozostałe miejsca są charakterystyczne dla każdego z języków. Dla Rosjan czart mieszka w bagnie, odmęcie, oddalonym miejscu, tabakierce, koszyku, domu, zbliża się on do ludzkich mieszkań, przedmiotów, zaś dla Polaków jest on postacią oddaloną, zamieszkuje błoto, rokicinę, konopie, suchą wierzbę.

Mało zasobne okazały się kategorie opisujące biesa i szatana, owe moce mają również odniesienia pejoratywne. Bies występuje w relacji z aniołem, człowiekiem. Obraz szatana ma znikome odzwierciedlenie w języku.

Analiza badanego materiału wykazuje, że każdy język rozwijał się inaczej i brakuje wspólnych obrazów opisujących dane języki. Językowo-kulturowy obraz mocy piekielnych, ich odrębnych postaci, przedstawiony we frazeologii i paremiologii języka polskiego i rosyjskiego pokrywa się rzadko, gdyż każdy język rozwijał się w różnych warunkach i w innej kulturze.

Резюме

Языковая и культурная картина сил ада во фразеологии и паремиологии польского и русского языков

Целью настоящей работы является анализ языковой картины сил ада во фразеологии и паремиологии русского и польского языков. В работе представлено формирование культурной картины сил ада; указан эмпирический материал, который состоит из категорий и подкатегорий; в их состав входят, среди прочего, внешние черты дьявола/черта/беса, а также черты характера. Они (черт, дьявол) указаны в реляциях с другими, напр. с человеком, ангелом, духовным лицом. Проведенные рассуждения позволяют сделать вывод, что языковая картина сил ада, зафиксированная во фразеологии и паремиологии русского и польского языков, отличается друг от друга.

Summary

Linguistic and cultural image of infernal powers in phraseology and paremiology of Russian and Polish language

The aim of this article is to present fragments of image of infernal powers and their relationships to other characters which were depicted in idiomatic expressions and proverbs of Russian and Polish language. The analysis of the material presented in this work shows identities and dissimilarities revealed in linguistic image of internal powers (devil, evil spirit, fiend, Satan): both features which are characteristic to infernal powers only and features characteristic to infernal powers and human beings. The article describes the relationships between man, priest and angel as well as appearance and behavior of infernal powers. The line of thought reveals that, despite common religious roots and customs, linguistic image of infernal powers in Russian and Polish language is different.

ISSN 1427-549X

Andrzej Sitarski
Poznań

Аксиолингвистическая картина современной действительности в текстах российских хипхоповцев

Анализ аксиологического языка текстов российских хипхоповцев охватывает широко понимаемые отношения языка и культуры. Для достижения определенных эффектов такого анализа следует учесть такие понятия, как *языковая картина мира* и *видение мира*, *субъективная интерпретация действительности*, *homo loquens*, т.е. субъект, совершающий концептуализацию мира, и *оценочный язык*.

Согласно Е. Бартминьскому под понятием *языковая картина мира* мы будем понимать содержащуюся в языке, различным способом вербализованную интерпретацию действительности, которая реализуется в виде комплекса суждений о мире[1].

Привилегированной основой для изучения языковой картины мира является словарный состав языка, являющийся классификатором общественного опыта и содержащий инвентарь понятий социально, экзистенциально и культурологически релевантных. Следует подчеркнуть, что в картине мира, содержащейся в русском языке, так как и в любом другом языке, имеются как универсальные элементы, так и те, которые являются культурологически специфическими.

Под понятием *видение мира* мы будем понимать, согласно Е. Бартминьскому, субъектно-культурологический фактор, который является решающим способом суждения об объекте, о его категоризации, о выборе признаков, характеризующих объект в конкретных высказываниях и запечатленных в значениях[2]. Принятая таким образом точка зрения субъекта функционирует как комплекс суждений и оценок по поводу данного объекта (события, явления), которые образуют содержание слов и высказываний.

---

[1] J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, c. 12.
[2] Ibidem, c. 78.

Понятие *оценочный язык* в *Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка*[3] определяется как совокупность разноуровневых языковых единиц, объединенных оценочной семантикой и выражающих положительное или отрицательное отношение субъекта к содержанию речи. Сама оценка относится к числу собственно человеческих категорий. Она задана физической и психической природой человека, его бытием и чувствованием. По мнению Н.Д. Арутюновой, оценка социально обусловлена. Ее интерепретация зависит от норм, принятых в том или ином обществе или его части. Мировоззрение и мироощущение, социальные интересы и мода, престижность и некотируемость формируют и деформируют оценки[4]. Важнейшей особенностью оценки является то, что в ней всегда присутствует субъективный фактор, взаимодействующий с объективным. Субъективная оценка связана с выражением эмоционального отношения субъекта к объекту. В языке она репрезентируется прежде всего эмоционально-оценочными лексемами. В процессе оценки, как замечает Л.А. Сергеева, субъект опирается, с одной стороны, на личное восприятие, а с другой – на стереотипные представления об объекте и шкалу оценок, поскольку оценочные мнения, как и любые другие, всегда высказываются в рамках концептуальной системы носителей языка[5]. В нашем случае носителями языка являются представители хип-хоп субкультуры. То, что является характерным для субъективной интерпретации действительности хипхоповцами, – это выражение ими при помощи оценочных структур субъективного компонента, определяющего положительное или отрицательное отношение субъекта к данному объекту действительности. Такой компонент часто представлен в виде отношений „нравиться / не нравиться", „ценить / не ценить", „одобрять / не одобрять".

Сам хип-хоп представляет собой одно из течений современной молодежной субкультуры. Согласно *Словарю методических терминов* „субкультура" – это совокупность социально-психологических признаков (норм, ценностей, стереотипов, вкусов и т.п), влияющих на стиль жизни и мышления определенной общности людей. Носителей определенной субкультуры отличает набор предпочтительных источников информации, норм поведения (в том числе и речевого), взаимоотношений и взаимо-

---

[3] *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, под ред. М.Н. Кожиной, Москва 2006, с. 139

[4] Н.Д. Арутюнова, *Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт*, Москва 1988, с. 6.

[5] Л.А. Сергеева, *Проблемы оценочной семантики*, Москва 2003, с. 68.

действий[6]. Субкульутра хип-хоп, как замечает польская исследовательница Е. Колодзейчик, подчеркивает свое отличие по отношению к официальной культуре в виде своего специфического содержания. Она манифестирует право личности на свободный выбор собственного стиля, способа мышления и испытывания окружающей действительности[7]. Субкультура, однако, не представляет собой самостоятельного целого. Она, по мнению Б.Т. Щепанской, опирается на культурный код и ориентирована на постоянный диалог с культурой. Этот диалог может принимать формы обновления культуры, ее развития, восстановления традиций или противостояния, разрушения, но это необходимый элемент сомосознания и самоопределения субкультур[8].

Хип–хоп в России начинался с нелегальных кассет, которые со второй половины 80-х годов XX века различными путями завозились в тогда еще СССР из стран зарубежья. Хоповая культура официально стала доступной в России в конце 90-х годов XX века, когда в Москве начали открываться многочисленные школы для брейктанцоров. С этого времени в большом количестве, прежде всего в Москве и в Санкт-Петербурге, а потом по всей стране начали организоваться хип-хоп фестивали.

В своем творчестве хипхоповцы подчеркивают независимость мышления, неподверженность авторитетам, шаблонам, традициям. Они отличаются смелостью видения мира. В хоповых текстах употребление оценочных факторов является одним из наиболее сильных средств естественно-языковой аргументации. Оценка в текстах хипхоповцев обладает также аргументативной силой. Это не только сообщение о фактах, в оценке содержится также сильный рекомендательный заряд. Она является средством манифестации точки зрения и оказания влияния на адресата. Интересны в этом отношении уже сами названия групп российских исполнителей хип-хоп лирики, в которых можно отметить яркую оценочную характеристику, напр: *Белые братья*, *Бесконечные мысли*, *Дерево Жизни*, *Конфликт*, *Мания Величия*, *Нестандартный вариант*, *Художник слов*.

Следует заметить, что в литературе, посвященной проблеме субкультур, понятия „рэп” и „хип-хоп” часто смешиваются. Мы также

---

[6] Э.Г. Азимов, А.И. Щукин, *Словарь методических терминов*, Санкт-Петербург 1999, с. 276.

[7] E. Kołodziejczyk, *Subkultura hip-hop jako nowa forma młodzieżowej aktywności*, [в:] *Język a kultura*, t. 18, pod red. A. Dąbrowskiej i A. Burzyńskiej-Kamienieckiej, Wrocław 2006, c. 241–253, c. 246

[8] Т. Щепанска [online] <www.poehaly.narod.ru/subcult-f.htm>.

будем употреблять их как синонимы, хотя первое из них обозначает вокальный речитатив, а второе относится к творчеству и хип- хоповой субкультуре в целом.

Результаты миропонимания хипхоповцами помогают актуализировать ту или иную сему категории оценки. Такая оценка имеет антропоцентрический характер. Она выражается отбором языковых средств, оценочный компонент которых отражает эмоциональное отношение хипхоповцев к окружающей действительности. Оценочность в творчестве хипхоповцев является также необходимым элементом информации об окружающем мире. Она играет важную роль в процессе концептуализации действительности. Оценочность в хипхоповом творчестве присуща на уровне концептуализации явлений, объектов, вещей, которые узнаются и выделяютя хипхоповцами в их творчестве. Оценочность в тексте, как замечает польский исследователь Я. Пузынина, является важным вопросом с точки зрения семантики понимания, а также жанровой и стилистической характеристики разного вида текстов[9]. По мнению Я. Пузынины, для проведения анализа текста с целью его полной аксиологической характеристики необходимо:

1. Назвать субъект, проводящий оценочную характеристику.

2. Определить объект (объекты) оценки.

3. Ответить на вопрос, являются ли оценки положительными или отрицательными.

4. Является ли оценочный языковой материал эмоционально насыщенным.

5. Дать характеристику языковых средств и стилистических приемов, используемых для построения аксиологического высказывания[10].

В настоящей статье мы сосредоточим внимание на вербальных компонентах текстов российских рэперов, с помощью которых они выражают свое отношение к разным фактам, явлениям и объектам действительности. Источником для нашего анализа послужил текстовой материал (150 текстов) популярных в России авторов и исполнителей хипхопового музыкального творчества, помещенного на сайте: <http://rapsubs.com.ua/modules.php?name=Raptext>.

Об авторах хипхоповых текстов можно сказать, что для них характерно переосмысление традиционных мировоззренческих установок к миру

[9] J. Puzynina, *Wokół języka wartości*, [в:] *Język w kręgu wartości*, pod red. J. Barmińskiego, Lublin 2003, c. 31.

[10] Ibidem, c. 31–32.

и человеку, существующих эталонов познания, культурных ценностей. Они являются представителями типичного образца городской, уличной культуры. Хипхоповые поэты многое взяли из эстетики так называемой дворовой жизни, одной из черт которой является хвастовство как способ самоутверждения. Примером, подтверждающим неумеренное восхваление хипхоповцами своих достоинств, может служить оценочное отношение к себе, к разным аспектам своего творчества, своих рифм. Приведем примеры: *купаюсь в славе, я звезда, Солнце на небе? Оно светит для меня, наше имя будет первым на пьедестале, мы остаемся первыми, здесь триумф близко*, *гладиатор, гамлет, специалист, алмаз, пан, уличного такта джентельмен, джентельмен удачи.* Оценочные слова и фразы со знаком плюс относятся прежде всего к собственному творчеству, напр.: *наши рифмы рождаются неизменными, правдивые слова в памяти остаются, стих выражет своеобразный экстаз, алмазы, мы делаем биты шикарными, поэзия улиц, в магическом танце зарифмованных строк, вся суть, деликатность фраз выразима в униформе скромного бесстыдства, новые просторы лирических узоров, строки как мифы.* Для хипхоповцев рэп – это *музыка без преград, рэп точен как бильярд, изящен как боди-арт, он берет за душу, пробивает душу, качает шар земной, дает жизнь, звуковая волна* (*рэпа*) *взрывается об скалы, сметая на своем пути все стены и преграды.* Положительные оценки касаются также нравственных черт исполнителей хип-хопа, их отношений с публикой, напр.: *правда за нами, отвечаю за слово, мы лечим живой водой, освбождаем из-под ареста предрассудков, приносим теплый воздух, честь своего города я защищаю микрофоном, мы даем ответы, поднимаем волну ударной силы, мы не оставим вас в холоде, у нас все, что нужно против фальши.* Следует согласиться с мнением Э. Колодзейчык, которая замечает, что оценочная лексика, за которой скрывается мир положительных ценностей, не является собственностью только одних хипхоповцев. Она принадлежит к сфере общечеловеческой аксиологии, но хипховцы вокруг этих ценностей создают свой кодекс поведения[11].

Картина творцов – исполнителей хипхоповой музыки содержит не только положительный оценочный языковой материал. В текстах хипхоповцев обращают внимание оценочные слова и выражения, которые отрицательно характеризуют музыку и тексты конкурентных исполнителей рэповой музыки. Их тексты – это: *отравленная вода, лживая речь,*

[11] E. Kołodziejczyk, op. cit., c. 248.

повторы, пустые разговоры, бессвязные строки, фальшивый бред избитых фраз, сухость слов, глубина мотива не настолько глубока, как требует диллемма мира. Конкуренция среди рэперов – это *импровизированная битва на слова*, так называемый *бой.* Для определения конкуренции рэперы часто употребляют слово *война*, подчеркивая значение ее результатов: это либо *смех и пренебрежение*, *либо честь и уважение.* В текстах хипхоповцев нередко употребляются слова и словосочетания, связанные с военной тематикой. Оценивающими язык текстов рэперов являются: *мечи огненные, верные стрелки, стрела точная, чистая и прочная,* слова – это *пули, бомбы, порции свинца.*

Приведенные примеры оценочного языка хипхоповых текстов отличаются высоким уровнем эмоциональной насыщенности, что, по нашему мнению, создает возможность обратить внимание на эмоциональное состояние самих авторов текстов, а также на индивидуальную реализицацию языкового осмысления объектов действительности.

Хипхоповая субкультура, как и другие субкультуры, демонстрирует свое отличие от официальной культуры. Она подчеркивает право на выбор собственного стиля жизни, право на способ мышления и испытывания мира. Российские рэперы в своих текстах обращают внимание на важные для них сферы общественной жизни. Антропоцентричность оценочного языка основана на многостороннем видении хипхоповцами мира. Их предрасположения и экзистенциальные нужды являются основанием для оценки объектов или явлений действительности. Интересным в этом отношении является хипхоповый оценочный язык власти, политиков, милиции. Обращает внимние факт, что этот язык содержит только негативные оценки. Современные политики оцениваются как: *люди*, *теряющие здравый смысл*, *вместо войны против бедности они воюют словно*, *в правительстве никто не может и не хочет в нашей жизни что-то к лучшему поменять*, *правительство вбивает миллионы в войну*, *войны начинают сами*, *ведь построить тяжелее*, *чем отдать мир огню*, *чтобы для себя денег выжать*, *им бы лишь делать деньги*, *головы депутатов работают в обратном направлении*, *их работа* (*гав-гав*), *у них дерьмо внутри.*

Милициионер, по мнению рэперов, – это *преступник,* с которым только *по деньгам можно договориться.* В оценочной характеристике милицонера, зафиксированной в хипхоповом языке, значительное место занимают вульгарные слова и словосочетания, которые усиливают ее эмоциональность. Кроме аксиологической функции, такой язык является также

способом обеспечения определенных потребностей хипхоповцев, к которым следует отнести самовыражение и самоутверждение. Приведем несколько примеров: *поганые псы*, *мразь*, *рыло*, *подонки*, *мент*, *суки*, *шнырь*, *мусор*, *шакалы*, *свиньи.* Оценивая милицию как преступную структуру, рэперы пишут, что: *там деньги и криминал процветают, все дозволено этим подонкам, мусор ловит всех как проститутка, для них удовольствие народ сажать, система мусорская загоняет всех в тюрьму.* Приведенные примеры показывают однозначно, что у представителей российских хипхоповцев милициионеры и милицейская организация вызывает только отрицательные эмоции – как следствие несоответствия ожидаемых результатов действительным. Это реакция на состояние дискомфорта из-за милицейских действий.

Важное место в творчестве авторов хипхоповых текстов занимает среда, в которой они обитают. Это их дом, город, страна, а также современный мир, земной шар.

В хипхоповой оценочной картине мир является трудным, даже опасным местом для жизни, он оценивается отрицательно, например: *от токсичных отходов гибнет жизнь наша*, *испытывают бомбы*, *а страдает из-за этого вся наша планета*, *все моря и океаны – огромная могила.* Земля – это: *планета без жизни*, *без света*, *неподходящее для жизни место*, *в селах, на полях лежит сплошной яд*, *от нитроновых токсинов широчайший ряд*, *пустынная местность.*

Страна российских хипхоповцев – это „супердержава”, в которой: *закон не нарушая*, *разбогатеть нельзя*, *растет криминал*, *в своей родной стране себя не чувствуем как дома*, *страна*, *где не хватает сил*, *чтобы убрать всю грязь войны в Чечне.* По мнению хипхоповцев, их родина – это, *заброшенный пустырь*, *забытая богом страна*, *пустота и вакуум.*

Много оценочных определений в аксиологической карине мира рэперов касается города. В его характеристике преобладают темные тона, например: *дома нависают надо мной темной пеленой, великой стеной, холодной рекой, царство подвалов, темные улицы, черная дыра, серый город, грязные тротуары, мрачный вид, тонет в печали, это мертвый лес, в его стволах течет яд.* В тексте группы „Каста” под заглавием *Гимн солнца* город – это *пустые кварталы*, *где слышится крик – гимн – который заполняет место звуками и нотами из уличных запасов странной морали низших классов.* Жизнь в городе – *это серьезная тема, где нет шуток, даже ворон над улицей отчужденно кричит. Все слышат мелодию, она льется, разбиваясь о землю, она падает сверху прямо на нас, падает*

смертью, звуком печали и грузом ответов... Слышны тихие всхлипы вместо смеха... Холодная музыка плывет над районом, кружит по улицам, где не видно бога, где при жизни и при смерти всего одна дорога...

Совсем другой образ, контрастирующий с негативной оценочной картиной города, встречаем в тексте, подписанном именем Mary Jane. Mary Jane в своем тексте под заглавием *Краснодар City* пишет, что *мой город навсегда останется лучшим, добрый и живой он никогда не наскучит, в парках бьют фонтаны, золотые купола святых храмов разливают колокольный звон, так красивы его улицы, играет музыка, жизнь не прекращается, погода меняется под настроение людей и поэтому ярко светит солнце в большинстве из дней. Это родное место, которое лежит в сердце* Mary Jane.

Дом в текстах хипхоповцев получает одновременно положительные и отрицательные оценки. С одной стороны, дом – это *уют и тепло, на что трудновато махнуть рукой, это гнездо, где семья о человеке заботится.* Однако дом – это *лабиринт серых стен,* это *прогнившие стены, здесь берут начало многие проблемы.*

Много внимания в своем творчестве хипхоповцы уделяют человеку, живущему в современной действительности. Аксиологическая картина человека, эмоций, которые сопровождают его каждый день, негативна. Подчеркивается в ней царствующий в человеческой душе страх, безнадежность и отрешенность, напр.: *мной движет страх, грустно мне, мозги мои скисли, я попал в капкан депрессии, мрачные мысли о смысле жизни в голове повисли, в темноте моя душа, как в тюрьме, страх во мне, ничего святого не осталось во мне, я, как загнанный зверь, кадый напуган летальным концом.* По мнению хипхоповцев, современные люди – это, *тени, тянувшие свои длинные руки, полно сволочи, люди, как звери, рвут друг друга на части, в них яд, племя тронуто заразой, слишком мало человеческого стало в людях, пустота в глазах и серость в лицах, спящие нелюди, толпа подлецов, толпы безликих, серых тел, шакалы, в них холод глубин.* Человек в оценочной картине рэеперов лишен гордости, это всего лишь *марионетка. Хипхоповцы пишут, что люди перестали верит в Бога, они забыли его закон, верят только в пистолет, насилие жестокости человека к человеку, им нападать проще, чем защищать, на запах денег все идут с закрытыми глазами, человек, чтоб не сесть самому в тюрьму, готов туда посадить всех друзей своих и даже родных, меняют любовь на жестокость, все чуства утопили в своей собственной фальши.* Лишь

одиночные примеры оценивают человека положительно: *не все стремятся только к однодневной славе, стараются не потерять свое лицо.*

Для полнейшего представления аксиологической картины действительности, запечатленной в творчестве российских хипхоповцев, интересно обратить внимание на то, как они оценивают современное время, в котором людям пришлось жить. Приведем примеры: *это опасное время, приходит время переселяться в катакомбы, призрак судного дня, начало страшной эры, угроза наших дней, глобальные угрозы, фактор разрушения, готова в любой момент выйти на свободу злоба, которую породили люди, втоптанны в грязь общепринятые нормы, не в моде честность, в цене дерзость, действительность насквозь пробита фальшью, все здесь бесполезно, наши дети будут утопать в слезах, и крови, в жестокости, которую мы породили.*

На основании приведенного нами языкового материала следует сказать, что словесное выражение оценочности в текстах российских хипхоповцев разнообразно. Характерной его чертой является, кроме слов, наделенных оценочной коннотацией, также употретребление языковых единиц, оценочная семантика которых выясняется чаще всего на основании контекста. В текстах используются в аксиологической функции также развернутые метафоры, сравнения, сочетания высокого стиля и контрастирующие с ними грубые слова, которые свидетельствуют о большой экспрессии языка рэперов. В языке хипхоповцев обращает внимание отрицательная оценочность. Она часто направлена на человека и реализуется в виде оскорблений и вульгаризмов. Авторы текстов сознательно используют поэтику драматизирования оценок отобранных ими объектов действительности. Их оценочность соотносительна с хипхоповой субкультурой, вследствие чего их аксиологические характеристики являются часто смелыми, а высказывания радикальными.

Необходимо подчеркунть, что существенное значение для характеристики аксиологического языка хипхоповцев имеют нормы и ценности, узаконенные хипхоповой субкультурой (и культурой, с которой она ведет диалог), а также социальный статус авторов текстов.

Streszczenie

Aksjolingwistyczny obraz współczesnej rzeczywistości w tekstach rosyjskich hiphopowców

W artykule na podstawie analizy tekstów rosyjskich hiphopowców wyodrębnione zostały niektóre zjawiska i obiekty współczesnej rzeczywistości rosyjskiej, które są przez nich rozpoznawane, wyodrębniane i wartościowane. Subkultura hip-hop, jak żadna inna współczesna subkultura, akcentuje prawo do swobodnego wyboru własnego stylu, sposobu myślenia i doświadczania świata.

Wartościowanie współczesnej rzeczywistości rosyjskiej, działające na poziomie tekstów i stylu, jest zależne od przyjętej przez rosyjskich hiphopowców interpretacyjnej wizji świata. Analiza wykazała, że język tekstów rosyjskich raperów jest w przeważającej części nasycony wartościowaniem negatywnym. Język aksjologiczny jest bardzo wyrazisty, nierzadko przyjmuje postać obelg i wulgaryzmów.

Summary

An axiological of the currentreality in the Russian hip-hop artists' lyrics

The article highlights certain phenomena as well as objects of the current Russian reality, which are recognized, isolated and appraised by the Russian hip-hop artists, whose lyrics were analysed. The hip-hop subculture, unlike any other modern subculture, emphasizes the right to an unrestrained choice of one's own style, way of thinking and experiencing of the world.

The appraisal of the current Russian reality, functioning on the level of the lyrics and the style, depends on the assumed interpretative vision of the world of the Russian rappers.

The analysis has revealed that the language of the Russian hip-hop artists is in most part filled with the negative appraisal. The axiological language, often addressed to the people, is most conspicuous. It often is manifested in insults and vulgarizm.

ISSN 1427-549X

Adam Tadeusz Ustrzycki
Opole

Rola języka polskiego w trwaniu i odradzaniu się kultury Polaków w niepodległej Ukrainie

Niniejszy artykuł powstał na podstawie badań terenowych przeprowadzonych w okresie od marca do lipca 2003 r. w pięciu miastach i czterech wsiach Ukrainy Zachodniej i Centralnej[1]. Zasadniczym celem badań była diagnoza stanu tożsamości społeczno-kulturowej Polaków na Ukrainie. Jednakże, na marginesie celu głównego, zajmowano się również rolą i znaczeniem języka polskiego w trwaniu i odradzaniu się polskiej kultury pośród Polaków zamieszkałych na tych terenach.

Tabela 1

Miejsca zamieszkania i liczba badanych osób

Miejscowości	Nazwy ukraińskie	Data przeprowadzenia badań	L.	Proc.
Tarnopol *	Тернопіль	marzec – kwiecień 2003	18	9,0
Skałat, Połopanówka, Panasówka *	Скалат, Полопанівка, Панасівка	marzec – kwiecień 2003	60	30,0
Kijów	Київ	maj 2003	73	36,5
Berdyczów i Żytomierz	Бердичів, Житомир	maj 2003	15	7,5
Lwów, Brzuchowice *	Львів, Брюховичі	lipiec 2003	34	17,0
Ogółem			200	100,0

*: Miejscowości w Ukrainie Zachodniej; pozostałe w Ukrainie Centralnej

[1] Badania są częścią szerokiego projektu: „Tożsamość społeczno-kulturowa Polaków poza granicami Polski". Projekt ten jest realizowany przez Katedrę Socjologii Kultury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Leona Dyczewskiego. Dotychczas przeprowadzono i opracowano badania dotyczące Polaków w Austrii, Niemczech (Bawarii) i Stanach Zjednoczonych, a w trakcie realizacji są badania odnoszące się do Polaków w Białorusi, Francji, Holandii i Kazachstanie. Opublikowane już zostały badania z Austrii i Niemiec. L. Dyczewski, *Dia-*

Wyniki powyższych analiz mogą stanowić ciekawy wątek w dyskusji na temat, który od dawna już uważa się za pewnik, mianowicie: „do trwania i przekazywania kultury polskiej wśród Polaków mieszkających za granicą konieczne jest używanie języka polskiego". Celem niniejszego referatu jest próba bardziej wnikliwego zrozumienia tego zjawiska i udowodnienia, że język polski w codziennych kontaktach międzyludzkich jest ważnym czynnikiem podtrzymywania polskiej kultury, ale nie jest do tego warunkiem koniecznym. Istnieją, bowiem, inne elementy kultury polskiej, które pozwalają zachować Polakom na Ukrainie swoją tożsamość i odrębność kulturową.

W swoich, klasycznych już, badaniach Polaków zamieszkujących Australię Jerzy Smolicz przyjął, że język „[...] jest czymś więcej niż środkiem komunikacji i ekspresji, jest, bowiem symbolem tożsamości etnicznej i koniecznym warunkiem, by być »autentycznym« członkiem grupy"[2]. Jeżeli jeszcze dodamy do tego silne artefakty jak „milczenie Wrześni" czy bunt rusyfikowanej młodzieży z *Syzyfowych prac*, to kwestia roli języka polskiego w przekazywaniu polskiej kultury wydaje się być nieodzowna. Badania Polaków zamieszkujących Ukrainę wyraźnie wskazują, że wcale tak nie musi być, a sam język polski jest tylko jednym z wielu elementów rdzennych kultury polskiej, przy czym jego rola zależy od kontekstu tożsamościowego w określonym środowisku społeczno-kulturowym.

Każda kultura jest zbiorem wielu wzajemnie powiązanych ze sobą elementów materialnych i niematerialnych. Należy podkreślić, że pośród wielu elementów każdej kultury możemy wyodrębnić takie, które są trwałe w czasie i przestrzeni i dodatkowo otaczane powszechnym zrozumieniem i akceptacją. Stanowią one tzw. centrum kultury i decydują o tożsamości społeczno-kulturowej każdej grupy[3]. Zakłada się, że konkretna kultura może przetrwać wtedy, gdy układ elementów centralnych będzie trwały na przestrzeni wielu pokoleń. W konkretnym środowi-

---

spora czy integracja Polaków w Górnej Austrii, „Studia Polonijne", t. 14, Lublin 1992; idem, *Polacy w Bawarii. Tożsamość etniczno-kulturowa. Wchodzenie w społeczeństwo niemieckie*, RW KUL, Lublin 1993.

[2] J. J. Smolicz, *Język jako wartość rdzenna. Doświadczenia grupy polskiej na tle doświadczeń grupy walijskiej i hinduskiej w Australii*, [w:] *Oblicza polskości*, red. A. Kłoskowska, UW: Warszawa 1990, s. 213; także R. Dyoniziak, J. Mikułowski-Pomorski, Z. Pucek, *Współczesne społeczeństwo polskie. Wstęp do socjologii*, PWN: Warszawa 1980, s. 134. Autorzy, analizując długoletnie badania nad Polakami w Stanach Zjednoczonych, stwierdzają: „Język jest »znakiem rozpoznawczym« osób pochodzących z Polski, jest obiektywnym kryterium identyfikacji Polaków za granicą. Instytucje religijne wraz z całą tradycyjną obyczajowością życia religijnego, wyniesioną z kraju ojczystego, stały się ważnymi ośrodkami skupienia społecznego; odgrywają wybitną rolę grupotwórczą".

[3] L. Dyczewski, *Miejsce i funkcje wartości w kulturze*, [w:] *Kultura w kręgu wartości – Lubelski Kongres Kultury Polskiej 2000, Lublin 11–14 listopada 2000*, red. L. Dyczewski, TN KUL, Lublin 2001, s. 39.

sku społeczno-kulturowym grupa mniejszościowa zawsze skupia się na utrzymaniu takich elementów centralnych, które wyraźnie oddzielają ją od grupy dominującej. Można to w skrócie nazwać „kontekstem tożsamościowym". O ile Polacy w Australii chronią się przed asymilacją poprzez pielęgnowanie języka polskiego, o tyle dla Polaków na Ukrainie centralnymi elementami kultury są wyznanie katolickie, specyficznie polski układ wartości, norm i wzorów, a także specyficzny zbiór typowo polskich zwyczajów i obyczajów.

Polacy na Ukrainie są w przeważającej mierze grupą autochtoniczną, pozostałą na tych terenach głównie jako potomkowie obywateli I i II Rzeczpospolitej. Pod względem liczebności stanowią dziewiątą grupę etniczną spośród ponad pięćdziesięciu narodów zamieszkujących to państwo. Według spisu powszechnego z 2001 r. Ukrainę zamieszkuje obecnie 144 tys. osób narodowości polskiej. Należy podkreślić, że liczba ta wywołuje wiele kontrowersji i napięć[4]. Działacze organizacji polskich na Ukrainie szacują liczebność Polaków na ok. 3 miliony osób. Przyjmując, że te szacunki również są „nieprecyzyjne", należy skupić się na innych wskaźnikach.

Bardzo symptomatycznym wskaźnikiem jest „język używany w codziennych kontaktach". Spośród osób, które w spisie powszechnym (2001) zadeklarowały narodowość polską, jedynie 12,9% na co dzień używa języka polskiego i jest to dopiero trzeci pod względem powszechności język używany przez Polaków. Co szósty Polak używa najczęściej języka rosyjskiego, a aż siedmiu na dziesięciu komunikuje się głównie po ukraińsku. Należy podkreślić, że nie jest to zjawisko zupełnie nowe. Język ukraiński (rusiński) od wieków dominował w środowiskach wiejskich i drobnomieszczańskich. Po polsku mówiła głównie inteligencja i arystokracja, chociaż również drobna szlachta używała głównie języka ukraińskiego[5]. Współcześni badacze Polaków zamieszkujących obecnie Kazachstan czy Syberię ze zdziwieniem odnotowują fakt, że Polacy deportowani na te tereny przez sowietów posługują częściej językiem ukraińskim niż polskim. Również repatrianci z Kresów Wschodnich osiedleni na terytorium Polski zachodniej w pierwszym pokoleniu mówili głównie tym językiem. Biorąc pod uwagę fakt, że osoby te niejednokrotnie były represjonowane za swoją polskość i często broniły jej z narażeniem życia, nie mamy podstaw do tego, aby poprzez fakt rzadkiego używania języka polskiego tej polskości ich pozbawiać.

---

[4] W okresie represji stalinowskich, których kulminacja nastąpiła w 1937 r., wiele polskich rodzin ukrywało swoje pochodzenie. Spora grupa osób dopiero po przełomie 1991 r. dowiedziała się o tym, że są Polakami.

[5] Jako ciekawostkę można podać fakt, że tekst unii lubelskiej spisano w języku „rusińskim".

W przebadanej grupie tylko dwie osoby odpowiedziały, że nie znają wcale języka polskiego, a połowa z nich stwierdziła, że „mówi językiem polskim bardzo dobrze". Co ciekawe, tylko 18% respondentów wypełniło ankiety w całości po polsku, a 4% – częściowo po polsku. Należy przyjąć, że badani, oceniając swoją biegłość w posługiwaniu się językiem polskim, porównywali się do innych osób, z którymi mieli najczęstsze kontakty w języku polskim. Nie jest to ocena obiektywna, a nawet okazjonalne rozmowy ankietera z badanymi wskazują na większą biegłość w posługiwaniu się językiem polskim osób z Zachodniej Ukrainy – głównie ze Lwowa.

Nauczaniem języka polskiego, oprócz dwóch szkół we Lwowie, jednej w Mościskach, szkoły i siedmiu klas w Żytomierzu, zajmują się organizacje polskie na specjalnych kursach w ramach tzw. szkółek niedzielnych. Co trzeci badany odpowiedział, że ktoś z jego najbliższej rodziny uczestniczy w takich kursach, a zarazem z informacji zaczerpniętych od nauczycieli tego języka można wysnuć wniosek, że w polskiego uczą się niemal sami Ukraińcy. W tym wypadku znajomość języka jest niezbyt adekwatnym indykatorem polskości. Zdecydowanie lepszym jest sama chęć przekazywania języka polskiego kolejnym pokoleniom. Chęć taką wyraziło ośmiu na dziesięciu badanych.

W nielicznych rodzinach Polacy sami uczą swoje dzieci w domu: *Moje dzieci mówią i czytają w języku polskim, wnuki też, chociaż nie najlepiej. Uczę je, bo nie damy pogrześć mowy!* (kobieta, ur. 1925, Kijów; pisownia oryginalna).

Biorąc pod uwagę samą tylko kwestię języka polskiego, często traktujemy stereotypowo Polaków zamieszkujących Ukrainę jako Ukraińców lub tzw. Ruskich. Jest to zjawisko bardzo krzywdzące w kontekście innych elementów polskości kultywowanych przez tę grupę bardzo wiernie i świadomie. Pośród takich elementów należy nadmienić: „cenienie typowo polskich postaci historycznych", „posiadanie i otaczanie czcią symbolicznych przedmiotów powiązanych z Polską", obchodzenie „typowo po polsku" świąt i zwyczajów, specyficznie polski system wartości oraz wyznanie rzymskokatolickie.

Jednym z najbardziej obiektywnych przejawów tożsamości narodowej jest cenienie określonych postaci historycznych. Trudno bowiem wyobrazić sobie etnicznego Ukraińca, Niemca czy przedstawiciela innej niż polska narodowości, który ceni niemal samych Polaków. W przebadanej grupie respondenci wymienili 90 osób, w tym 52 to Polacy – wymieniani łącznie 264 razy. Tylko 12 z tych postaci jest powiązanych z historią i kulturą Ukrainy (m.in. Bohdan Chmielnicki i Taras Szewczenko)[6]. Najczęściej wymienianymi osobami byli: Jan Paweł II,

[6] Oprócz Ukraińców i Rosjan wymieniono także przedstawicieli innych narodów, a także postaci uniwersalne (np. Matka Boża). Dwie osoby wymieniane pięć razy to politycy, cztery postacie wymieniane ośmiokrotnie to osoby powiązane z religią, dwie ze sztuką oraz dwie postacie abstrakcyjne („dobrzy ludzie").

Adam Mickiewicz i Tadeusz Kościuszko. Niemal identyczne zestawienie otrzymano w badaniach Polaków w Polsce i wielu państwach za granica[7].

Innym wymiarem polskości jest posiadanie i pielęgnowanie przedmiotów powiązanych z własnym narodem. Ma to głębokie znaczenie symboliczne – odnosi się do własnych korzeni, umacnia w poczuciu przynależności, a także pokazuje ciągłość historyczną kolejnych pokoleń, dla których nawet skromne i na pozór mało użyteczne ślady ojczyzny są ważne. Na Ukrainie jako państwie postsowieckim, a jeszcze wcześniej w carskiej Rosji już samo posiadanie przez Polaków takich przedmiotów było traktowane przez władze jako przejaw działalności wywrotowej. Stąd też troska o nie stała się ważnym elementem tożsamości społeczno-kulturowej: *Mamy w domu modlitewniki z XIX wieku z zaznaczeniem, że przeszły przez cenzurę carską. Świadczą o wielkim trudzie utrzymania polskości* (kobieta, ur. 1954, Kijów). Współcześnie przedmioty powiązane z Polską nieraz pełnią specyficzną funkcję ze względu na swoją wartość materialną: *W ciągu pięciu lat sprzedaliśmy całą naszą polską biblioteczkę, bo moją żonę potrącił motocykl i przez 5 lat musiałem jej doglądać* (mężczyzna, ur. 1948, Lwów, pisownia oryginalna). W przebadanej grupie ponad połowa badanych posiadała przedmioty symbolicznie powiązane z polskością. Najczęściej miały one charakter religijny i stosunek do nich badanych osób był specyficzny: *Krzyż to jedyny symbol człowieczeństwa w tych pogańskich czasach* (mężczyzna, ur. 1962, Kijów). Często były to też książki, czasopisma i kalendarze, a nieco rzadziej symbole narodowe, działa sztuki i pocztówki. Motywy cenienia tych przedmiotów dziewięciu na dziesięciu badanych określiło dość jednoznacznie: „kojarzą mi się z Polską", „chcę zachować coś polskiego dla siebie". Ponadto przedmioty takie pełnią rolę symbolicznej więzi z „kulturą i tradycją", „religią i kościołem" czy po prostu „z Polakami".

Ciekawe badania dotyczące prywatnych księgozbiorów Polaków mieszkających w Kijowie przeprowadziła Ewa Wołnicz-Pawłowska[8]. W sondażu wzięli udział członkowie dwóch polskich stowarzyszeń: „Polonia" i „Zgoda" oraz „poloniści kijowscy zajmujący się zawodowo literaturą polską". Właściciele największych księgozbiorów posiadali często wydawnictwa przedwojenne. W przeciętnych księgozbiorach zdecydowaną przewagę stanowiły książki wydane po 1989 r.

---

[7] L. Dyczewski, *Polacy w Bawarii...*, s. 208. Polacy w Bawarii w 1987 r. wymieniali najczęściej: Jana Pawła II (37,5%), Józefa Piłsudskiego (24,1%), Lecha Wałęsę (22%), kardynała Stefana Wyszyńskiego (14,2%). Polacy w Chicago w 2001 r. wymieniali najczęściej: Jana Pwała II (60%), Lecha Wałęsę (12,5%), Józefa Piłsudskiego (12,5%) i Tadeusza Kościuszkę (10%). M. Nytko-Partyka, *Tożsamość etniczno-kulturowa Polaków w Stanach Zjednoczonych i ich wchodzenie w nowe społeczeństwo. Na podstawie badań w Chicago*, praca magisterska pod kierunkiem prof. L. Dyczewskiego OFMConv, na prawach rękopisu, KUL, Lublin 2003, s. 118.

Pośród kategorii tematycznych przeważały klasyka polska oraz literatura religijna. Autorzy występujący najczęściej w domowych bibliotekach to Henryk Sienkiewicz, Józef Ignacy Kraszewski, Bolesław Prus i Adam Mickiewicz. W przebadanej grupie większość zbiorów również stanowiła klasyka polska (co ciekawe – wielokrotnie wydrukowana w języku rosyjskim bądź ukraińskim).

Jednym z najistotniejszych przejawów polskiej kultury są święta obchodzone według typowo polskich tradycji. Pełnią one ważne funkcje integracyjne i identyfikacyjne[9]. Do najważniejszych „typowo polskich" tradycji świątecznych należą: łamanie się opłatkiem, śpiewanie bądź słuchanie polskich kolęd podczas Wigilii Bożego Narodzenia i spożywanie typowo polskich potraw, święcenie pokarmów w Wielką Sobotę, charakterystyczne świętowanie dnia Wszystkich Świętych.

Polską tradycję łamania się opłatkiem kultywuje dziewięciu na dziesięciu badanych Polaków na Ukrainie[10]. Polskie kolędy podczas ostatniej wieczerzy wigilijnej śpiewało lub też ich słuchało ośmiu na dziesięciu respondentów[11], zaś polskie potrawy przygotowywało bądź spożywało 68%. Tyle samo osób kultywuje wielkanocny zwyczaj święcenia pokarmów[12]. Najczęściej wymieniane spośród wszystkich świąt to: Boże Narodzenie, Wielkanoc, Święto Niepodległości (11 listopada), święto 3 maja, Nowy Rok.

Należy podkreślić, że wysoka ranga świąt i obyczajów katolickich często mylnie prowadzi do wniosku, że na Ukrainie w większym stopniu mamy do czynienia z rzymskimi katolikami, aniżeli z Polakami. Zjawiskami przeczącymi tego typu tezom są tzw. płaszczyzny samoidentyfikacji, a także specyficznie polska zwyczajowość powiązana ze świętami kościelnymi.

W przebadanej grupie zdecydowanie najsilniejszą okazała się być samoidentyfikacja narodowa[13]. Respondenci zdecydowanie czują się Polakami i bardzo pozytywnie waloryzują ten fakt. Język polski, traktowany jako „największy zagubiony

---

[8] E. Wołnicz-Pawłowska, R. Makowski, *Polskie książki w księgozbiorach domowych Polaków kijowskich*, [w:] *Polacy w Kijowie. Pamiętnik Kijowski*, Kijów 2000, s. 286–291.

[9] P. Załęcki, *Święta i symbole narodowe*, [w:] L. Dyczewski, *Polacy w Bawarii*..., s. 187.

[10] Wśród motywów obchodzenia tej tradycji najczęściej występują: religijne (m.in. powołanie się na „zwyczaj katolicki", „znak miłości Bożej") – 38,3%, motywy międzyludzkie, uniwersalne (m.in. „znak pojednania i pokoju"; „znak nadziei i jedności") – 30,0%, motywy rodzinne – 26,6%, motywy patriotyczne – 7,7%, bez wyraźnego umotywowania – 2,7%.

[11] Łącznie badani wymienili 30 kolęd, najczęściej: *Cicha Noc* (25,3%), *Bóg się Rodzi* (24,1%), *Wśród nocnej ciszy* (21,0%), *Dzisiaj w Betlejem* (15,6%), *Do szopy*... (13,2%).

[12] Tylko dwoje badanych przejęło ukraiński zwyczaj pozostawiania pożywienia na grobach, a jedna świętuje Halloween: „Dla mnie to radosne święto. Przebieramy się z przyjaciółmi i idziemy na maskaradę" (kobieta, ur. 1979, Kijów).

[13] Wskaźnikiem samoidentyfikacji jest odpowiedź na pytanie: Członkiem, jakiej grupy wspólnoty Pan (Pani) się czuje?

skarb", dawno już zaniknął w codziennych relacjach. Pozostał jednak podstawowym elementem „typowo polskiego oblicza katolicyzmu" na Ukrainie – w zwyczajach i liturgii[14].

Tabela 2

Płaszczyzny samoidentyfikacji Polaków na Ukrainie (w %)

Samoidentyfikacja	W pełni powiązana z polskością	Dwukulturowa	Powiązana z ukraińskością	Kosmopolityczna
Narodowa	57	40	0	0
Religijna – związana z parafią „kościoła narodowego"	35,5	8,5	33,5	14
Obywatelska	19,5	0	51	20,5
Terytorialna – „poczucie ojczyzny"	19,5	10	59	3,5

Pominięto braki odpowiedzi

Wyrazem „typowo polskiego" oblicza katolicyzmu jest zachowywanie postów. Badani poszczą w sobotę, jak to nakazuje polska tradycja, a nie poszczą w każdy piątek, jak to nakazuje katechizm Kościoła katolickiego.

Ostatnim omawianym wskaźnikiem trwania przy polskiej kulturze jest specyficznie polski układ wartości, norm i wzorów. Układ wartości kulturowych cechuje się trwałością i powszechnością wśród członków danej grupy[15]. Jako taki w największym stopniu świadczy o danej kulturze, o jej obliczu[16]. Wartości bowiem wyznaczają cele działań zbiorowych, a także pozwalają na ocenianie tych działań.

---

[14] W konkluzji swoich wieloletnich badań Roman Dzwonkowski stwierdza: „Polacy w kraju nie zdają sobie sprawy z tego, że świadomość polskości rodaków ze Wschodu oparta jest nie na ich odrębności językowej, lecz na przynależności do Kościoła katolickiego i używaniu języka polskiego w życiu religijnym". R. Dzwonkowski, *Polacy w Kościele katolickim na Białorusi i Ukrainie*, „Sumarium" 2003, nr 32(52), s. 121.

[15] „Powszechna zgoda" nie jest oczywiście zgodą wszystkich. Jak pisał Florian Znaniecki: „Z pozytywnymi sądami o matkach w Dniu Matki i pozytywnymi sądami o ojcach w Dniu Ojca zgadzają się dzieci, młodzież i dorośli, których życie poważnie różniło się w przeszłości. [...] Symfonia powszechnie uważana za piękną ma nader różne treści i znaczenia dla nauczycieli, studentów, historyków muzyki, dyrygenta, członków orkiestry wykonujących poszczególne partie, dla osób na widowni obytych z muzyką i dla tych, które na muzyce znają się bardzo słabo bądź nie znają się wcale". Szerzej: F. Znaniecki, *Wzorce wartości i normy postępowania*, [w:] *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, PWN, Warszawa 1992, s. 263–264.

[16] Jak uważa Leon Dyczewski: „Badanie wartości jest niezmiernie ważne, ponieważ ich znajomość pozwala na określenie zarówno podstawowych elementów postaw życiowych jednostek, jak i na zdefiniowanie ich tożsamości kulturowej, nic bowiem tak nie różnicuje ludzi kulturowo, jak właśnie wartości". Szerzej: L. Dyczewski, *Polacy w Bawarii...*, s. 177.

System wartości badanych oparty jest na uniwersalnych wartościach ogólnoludzkich powiązanych z chrześcijaństwem oraz wartościach podstawowych kultury polskiej: religijności, mądrości (wykształceniu), honorze oraz spokojnym życiu[17]. System wartości badanych jest w wysokim stopniu zbieżny z analogicznymi systemami wartości Polaków m.in. w Polsce, Austrii i Bawarii. Wydaje się, że o specyfice układu wartości kulturowych decydują: (1) wartości wyraźnie kontrastujące z wartościami innych grup, np. Polaków z Ukraińcami, (2) wartości, których realizowanie jest w jakimś stopniu zagrożone. Wskaźnikami takiej specyfiki są rangi poszczególnych wartości kulturowych, właściwe dla określonego środowiska społecznego.

Wysoka ranga chrześcijaństwa (katolicyzmu) dla Polaków na Ukrainie wyraża się głównie w czterech sferach. Po pierwsze, badani uważają, że właśnie na wartościach powiązanych z chrześcijaństwem powinna się opierać polska kultura. Po drugie, deklarują oni bardzo wysoki poziom aktywności społeczno-religijnej – nie tylko uczestniczą w praktykach religijnych, ale sami poszukują odpowiedzi na pytania z dziedziny religijnej w książkach, gazetach, katechizmie, Piśmie Świętym. Zdecydowana większość posiada w domu symbole chrześcijańskie. Po trzecie, Polacy pragną praktykować w kościele, gdzie używany jest język polski. Niektóre obyczaje mają swoje umocowanie w tradycjach typowo polskich np. post w Wigilię Bożego Narodzenia. Po czwarte, dystans międzyreligijny nie występuje w stosunku do katolików. Znaczącym faktem jest to, że istnieje pewna rozbieżność między deklarowanymi wartościami a przyzwoleniem na relatywizację wskazań etyki katolickiej, co tylko potwierdza kulturowy, a nie transcendentny charakter religijności Polaków na Ukrainie, jak również w każdym innym środowisku.

Można stwierdzić, że to właśnie wyznanie katolickie obrządku rzymskiego jest podstawowym nośnikiem kultury polskiej wśród Polaków w niepodległej Ukrainie, a wyraża się to wysokim stopniem identyfikacji z wytworami kultury chrześcijańskiej, polskimi obyczajami katolickimi, a także brakiem dystansu społecznego wobec katolików[18].

Powracając do wątku głównego: czy możliwe jest trwanie i odradzanie się kultury polskiej bez języka polskiego w codziennej komunikacji, posłużmy się fragmentem pewnego pamiętnika. W swoich wspomnieniach mieszkaniec Równego Leon Sobiepan pisze: *Ludzie, podobnie jak drzewa, odradzają się dzięki swoim*

---

[17] Najczęściej deklarowaną wartością była religijność (59,5%), następnie badani wskazywali niemal równomiernie trzy wartości: „dobre urządzenie się i życie bez trosk" (35,1%), „szczęście rodzinne" (34,1%) oraz „mądrość i zdobywanie wiedzy" (32,9%).

[18] Wyrazem braku dystansu do przedstawicieli konkretnej grupy jest wyraźna zgoda na przyjęcie przedstawicieli takiej grupy do własnej rodziny poprzez małżeństwo. N. Panina, *O zastosowaniu skali dystansu społecznego w badaniach tolerancji*, „Studia Socjologiczne" 2004, nr 4, s. 140 i n.

korzeniom. Dlatego jestem głęboko przekonany, że jednym z głównych celów polskich organizacji na Ukrainie powinno być nie tylko dążenie do przyswojenia przez polską mniejszość narodową polskiej kultury i religii, ale także repolonizacja ludzi mających polski rodowód, polskie pochodzenie. Żyjąc w warunkach stalinizmu, utracili zarówno wpis w paszporcie, jak i swoją narodową świadomość, utracili swój najcenniejszy skarb, język polski. W tych ciężkich czasach wielu już nie przyznawało się do swojej narodowości i oficjalnie występowało jako Ukraińcy.

Tak i ja przeżyłem swoje życie i chociaż ani ja, ani moi rodzice nie przeszli Sybiru i więzienia, to jednak żyłem stale z „ciężarem" na sercu. Ale to nie moja wina. Ziarno polskości, rzucone przez mego dziadka Bronisława, zakiełkowało pomimo wszystkich przeszkód. Nie manifestowałem swoich sympatii do Polaków, do wszystkiego co polskie. Samodzielnie doskonaliłem znajomość języka polskiego, czytałem i pisałem po polsku, słuchałem audycji radiowych. Po odbudowie kościoła w Równem co niedzielę staram się przychodzić na Mszę św., chociaż stoję za tylnym filarem. Miłość do Polski, wyniesioną z domu dziadka Bronisława, potrafiłem pielęgnować w głębi serca przez całe życie moje i przekazać ją moim synom i wnukom. Jestem z tego dumny. Choć nie przypadło mi żyć Polakiem, to umrę nim[19].

W komunikacie Polskiej Agencji Prasowej z 14 czerwca 2007 r., dotyczącym tez wygłoszonych na posiedzeniu sejmowej Komisji Łączności z Polakami za Granicą, czytamy: Polacy na Ukrainie „znikną w przeciągu piętnastu lat, a powodem tego jest znikoma znajomość języka polskiego w tej grupie". Pozwalam sobie tej tezy nie podzielać.

Резюме

Роль польского языка в сохранении и возрождении культуры поляков в незабисимой Украине

Основная цель настоящей статьи – описание функций польского языка в жизни поляков проживающих на территории современной, независимой Украины. Проведённые исследования опровергнули гипотезу, что сохранение культурного своеобразия данного социума гарантирует лишь употребление родного (в данном случае: польского) языка в повседневной жизни. Оказалось, что польский язык это лишь один из многих элементов польской культуры в широком смысле слова. Исследованная группа сохранила такие именно элементы польской культуры, напр.: определённую иерархию ценностей, чувство своеобразия, типично польские нравы и обычаи. Это противоречит стереотипному мнению, согласно которому сохранение культуры данного народа невозможно без сохранения его языка.

[19] L. Sobiepan, *Chcę umrzeć Polakiem*, „Krynica. Pismo Mniejszości Polskiej na Ukrainie", Kijów 2000, nr 29, s. 35.

Summary

The role of Polish language on lasting and reviving of Polish culture within Poles living in the independent Ukraine

This article aims to describe the function played by Polish language In the life of Poles residing in independent Ukraine. The hypothesis on the lack of necessity to use a native language in everyday life in order to preserve cultural distinctness has been verified during the field-research conducted by the author. Polish language is only one of the elements of widely-understood Polish culture. The group subject to field-research study has also preserved other elements, such as: hierarchy of values of norms and patterns, feeling of distinctiveness, typical Polish traditions and customs. This observation contrasts with stereotypical opinion according to which preservation of culture is impossible without preservation of language.

ISSN 1427-549X

Włodzimierz Wysoczański
Wrocław

Prototypy znaczeń antyfrastycznych w porównawczych paremiach i frazeologizmach języka rosyjskiego

W ukazywaniu utrwalonego w języku obrazu świata na materiale jednostek porównawczych frazeologii i paremiologii specyficzny wymiar badawczy stanowi wycinek językowego oglądu i interpretacji rzeczywistości kreowany w jednostkach, w których ośrodkowym założeniem wymiaru semantycznego jest zasada przeciwstawności, przy czym implikowanie w nich określonych znaczeń antyfrastycznych determinowane jest wyborem konkretnego prototypu[1]. Podejmowana analiza w zakresie odnośnego materiału języka rosyjskiego zmierza zatem do przedstawienia możliwych kompleksów kategorii znaczeniowych z jednoczesnym uchwyceniem odnoszących się do nich pojęć i ich prototypów. W ogólniejszym wymiarze rozważania te wpisują się w nurt problematyki badawczej prototypów w językowym obrazie świata[2].

Znaczenia antyfrastyczne w jednostkach porównawczych

Wychodząc z założenia, że porównywanie (traktowane jako jedna z podstawowych operacji myślowych), tj. spostrzeganie lub myślenie ukierunkowane na dwa obiekty (lub więcej obiektów) w przestrzeni i w czasie, pozwala na ustalenie ich podobieństw lub różnic[3] i tym samym stanowi podstawę i środek poznania rzeczywistości nierozdzielnie związanej z działalnością podmiotu poznającego. W konsekwencji zestawianie lub porównywanie takich lub innych obiektów, ich

[1] Kompleksowo kwestie związane z ukazaniem językowego obrazu świata w porównaniach zob. w: W. Wysoczański, *Językowy obraz świata w porównaniach zleksykalizowanych. Na materiale wybranych języków*, wyd. 2, Wrocław 2006.

[2] Przedmiotem naszych badań w zakresie antyfrastycznych frazeologizmów i przysłów porównawczych były jednostki języka polskiego (wystąpienie w ramach konwersatorium z cyklu *Język a kultura*, Karpacz 2005 r.).

[3] W. Szewczuk, *Porównywanie*, [w:] *Słownik psychologiczny*, pod red. W. Szewczuka, Warszawa 1985, s. 215.

własności albo jakichś czynności umożliwia ustalanie odniesień między porównywanymi obiektami rzeczywistości realnej bądź wyobrażalnej i równoczesne tworzenie o nich sądów.

Porównywanie znajduje swoją pierwszorzędną konkretyzację w jednostkach języka, stanowiąc jeden z przejawów myślenia asocjacyjnego według zasady podobieństwa. W takim ujęciu można mówić o zdeterminowaniu porównania obiektywnymi własnościami przedmiotów i zjawisk oraz zachodzącymi między nimi relacjami.

Będące przedmiotem opracowania w niniejszej pracy porównawcze paremie i frazeologizmy typu: *чист*, *как трубочист*, stanowią specyficzną grupę w obrębie konstrukcji porównawczych wyznaczanych semantycznie i formalnie komponentami dychotomicznej struktury, w których prototypem danego pojęcia jest nazwa nośnika porównania[4].

Istniejąca funkcja przeciwstawności w rozpatrywanych konstrukcjach porównawczych służy potwierdzeniu jednego z przeciwstawnych znaczeń cech, czynności, stanów, zjawisk na skutek zaprzeczenia, zanegowania drugiego. W tym rozumieniu – zgodnie z najogólniejszymi ujęciami definicyjnymi antyfrazy[5] – antyfrastyczne odniesienia do obiektu nośnika porównania wnoszą w analizowanych porównaniach znaczenie żartu lub ironii, a często też negatywnego wartościowania.

Prototypy pojęć w po\równawczych paremiach i frazeologizmach języka rosyjskiego

Kategoryzacja rzeczywistości oparta na prototypach odzwierciedla reprezentację umysłową człowieka i czyni punktem wyjścia doświadczenie potoczne[6] .

---

[4] Tworzą ją zgodnie z naszym ujęciem: *przedmiot porównania* (P), tj. obiekt porównywany; *nośnik porównania* (N), tj. obiekt, z którym porównywany jest przedmiot porównania; *określnik porównania* (O) – temat / podstawa porównania oraz *koniunktor* (K) – gramatyczny wyróżnik typu strukturalnego porównania, np. *он* (P) *здоров* (O) *как* (K) *дуб* (N).

[5] Por. np. *Литературная энциклопедия*, т. 1, [online] <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le1/le1-6832.htm>: „антифразис – имя, данное кому-либо в противоположном, ироническом смысле. Например называют слабого – Геркулесом, бедного – Крезом; говорят: »какой вы чистенький« – испачканному. **Вообще – употребление слов в противоположном смысле**" (podkr. – W.W.).

[6] Ze stanowiska językoznawczego należy podkreślić, że w pracach semantycznych można wyróżnić trzy główne rozumienia pojęcia prototypu: (a) „prototyp jako najlepszy przykład kategorii, najlepszy przedstawiciel zakresu danej kategorii" – „jako reprezentant kategorii występuje obiekt (typ obiektu) najbardziej znany danemu środowisku mówiącemu"; (b) „prototyp jako zespół cech typowych dla danej kategorii, właściwych owym »najlepszym egzemplarzom«", które „mówiący wiąże z danym pojęciem" – to rozumienie prototypu „zbliża prototyp do definicji semantycznej, odzwierciedlającej potoczne rozumienie wyrazów"; (c) „prototyp jako centrum znaczeniowe wyrazu przeciwstawione peryferii" – tu „prototypowe znaczenie to inaczej znaczenie podstawowe, na którym wtórnie bazują znaczenia przenośne". R. Grzegorczykowa, *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*, [w:] *Język a kultura 12. Stereotyp jako przedmiot*

Doświadczenie potoczne, oparta na nim wiedza potoczna oraz poznawcza działalność człowieka leżą u podłoża językowych obrazów świata, tj. obrazów budowanych w oparciu o wyróżnianie cech charakterystycznych obiektów i rankingu najlepszej reprezentatywności obiektów. Zasada prototypowości ukazuje rzeczywistą strukturę kategorii, toteż wybór konkretnego prototypu oddaje jego ważność w świadomości wspólnoty językowej z uwzględnieniem różnorakich heteronomii: kulturowych, historycznych, społecznych itd. Z tych względów teoria prototypów ma istotne znaczenie dla interpretacji językowego obrazu świata[7].

Implikowanie znaczeń antyfrastycznych w słownikowych jednostkach paremiologicznych i frazeologicznych wiąże się z wyborem określonego prototypu. Jeżeli prototypem – zgodnie z dokonanymi wyżej przedstawieniami – byłby „zbiór cech istotnych, desygnacyjnych, wyodrębnianych z serii egzemplarzy, jakie musi obligatoryjnie posiadać każdy typowy egzemplarz należący do danego gatunku"[8], to w przypadku antyfrastycznych jednostek porównawczych byłyby to – z pozycji wyjściowych znaczeń prymarnych – niepożądane cechy obiektów z równoczesną obligatoryjnością posiadania cech wobec tamtych przeciwstawnych.

Przedstawione niżej kompleksy kategorii wyznaczają prawidłowości pojęć i ich prototypów w badanym materiale języka rosyjskiego.

Pierwszy główny kompleks leksykalno-semantyczny nazw prototypowych formułuje pole NATURA[9]. W jego obrębie wyróżnia się pod względem ilościowym grupa „zwierzęta". Oto prototypowe obiekty tej grupy wraz z ewokowanymi przez nie znaczeniami antyfrastycznymi:

Pies – jest prototypem (a) niezgody, por. nieustannie nie zgadza się z kotem: *дружат, как кошка с собакой*; *лады, что у кошки с собакой*[10] ; (b) nielubienia

---

lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne, pod red. J. Anusiewicza i J. Bartmińskiego, Wrocław 1998, s. 111–112.

[7] Pełniejsze omówienie prototypów w ramach koncepcji językowego obrazu świata przedstawiliśmy w: W. Wysoczański, op. cit., s. 81–84.

[8] G. Habrajska, *Prototyp – stereotyp – metafora*, [w:] *Język a kultura 12*..., s. 117.

[9] Odnośnie do trójdzielnego wyróżnienia kategorii nadrzędnych oraz poszczególnych kategorii podrzędnych zob. W. Wysoczański, op. cit., s. 91–92.

[10] Materiał pochodzi z następujących źródeł: А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова, *Словарь фразеологических синонимов русского языка*, Москва 2001; Х. Вальтер, В.М. Мокиенко, *Антипословицы русского народа*, Санкт-Петербург – Москва 2005; В.И. Даль, *Пословицы русского народа*, т. 1–2, Москва 1984; К.С. Горбачевич, *Словарь сравнений и сравнительных оборотов в русском языке*, Москва 2004; В.М. Мокиенко, *Словарь сравнений русского языка*, Санкт-Петербург 2003; В.М. Мокиенко, *Новая русская фразеология*, Opole 2003; *Русские пословицы и поговорки*, под ред. В.П. Аникина, Москва 1988; *Словарь псковских пословиц и поговорок*, составители В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, Санкт-Петербург 2001; *Словарь фразеологизмов и иных устойчивых словосочетаний русских говоров Сибири*, составители Н.Т. Бухарева, А.И. Федоров, Новосибирск 1972; А.И. Соболев, *Народные пословицы и поговорки*, Москва 1961; *Фразеологический словарь русского литературного языка*, составитель А.И. Федоров, Москва 2001.

kogoś lub czegoś, por. nie lubi pałki: *любит, как собака палку* (ирон. очень сильно не любить, не хотеть); nie lubi rzodkwi: *люблю его, как собака редьку*; *люблю, что собака редьку*.

Kot – jest prototypowym uosobieniem wiecznej niezgody, por. nieustannie żyje w niezgodzie z psem: *дружат, как кошка с собакой*; *лады, что у кошки с собакой*.

Mysz – jest prototypem niezamożności, ubóstwa, por. kościelna nie jest bogata: *богат, как церковная мышь*; nie obfituje w krupy: *богатый в деньгах, как мышь в крупах*.

Kozioł – jest prototypem bezpożyteczności kogoś, por. nie ma od niego mleka: *толку с кого как с / от козла молока*; *пользы / корысти как от козла молока* (об абсолютно бесполезном, никчёмном человеке).

Krowa – jałowa jest prototypem wychudzenia, por. jałowa nie jest pełna, tęga: *полный как яловая корова*.

Świnia – jest prototypem niewiedzy, ignorancji, por. nie ma rozeznania w pomarańczach: *знает толк, как свинья в апельсинах*; *понимает / разбираться / смыслить в чём как свинья в апельсинах* (ирон. или презр. о чьём-л. абсолютном незнании, непонимании чего-л. или примитивном представлении о чём-л.; о чьём-л. крайнем невежестве); nie zna się na pomarańczkach: *разбираться в чём-то как свинья в апельсинках*.

Kura – popowa bądź pstra jest prototypem głupoty, por. popowa jest głupia: *умница – как попова курица*; *умница, как попова курица*; pstra jest głupia: *умница – как пёстрая курица*.

Niedźwiedź – jest prototypem (a) niezręczności, niezgrabności, por. nie jest zwinny: *поворотлив, что медведь – неповоротлив, что медведь*; (b) niepodejmowania się czegoś, niewykonywania czegoś, por. nie łowi przepiórek: *ловить, как медведь перепелку*; nie ugania się za wróblami: *гоняется, как медведь за воробьями*.

Wilk – jest prototypem (a) nielubienia kogoś, braku przywiązania do kogoś, por. nie darzy miłością owcy: *любит, как волк овцу*; (b) niestawania się łagodnym, nietracenia surowości, por. nie łagodnieje pod rohatną: *присмирел, что волк под рогатиной*.

Wróbel – jest prototypem czegoś zupełnie nieznanego, por. biały nie jest znany: *знают как белого воробья*.

Rekin – jest prototypem nieznajomości czegoś, por. nie ma rozeznania w algebrze*: разбираться / смыслить в чём как акула в алгебре* (ирон. о человеке, абсолютно не понимающем чего-л., не разбирающемся в чём-л.).

Langusta – jest prototypem braku rozeznania w czymś, por. nie ma orientacji w Biblii: *разбираться / смыслить в чём как лангуст в Библии* (о человеке, абсолютно не смыслящем в чём-л.).

Pluskwa – jest prototypem nielubienia kogoś lub czegoś, por. dostrzeżona w kącie nie jest mile widziana, jest przygniatana na śmierć: *люблю, как клопа в углу: где увижу, тут и задавлю*.

Komar – jest prototypem (a) nieotłuszczenia, por. nie jest obrośnięty tłuszczem: *как в комаре сала*; (b) słabości, por. siły w nim niewiele: *как в комаре сила*.

Części ciała zwierząt:

Noga – jest prototypem niepotrzebności czegoś, por. nie jest potrzebna psu: *нужен как собаке пятая нога* (ирон. о чем-л. совершенно ненужном, бесполезном кому-л.); *нужно кому-л. как собаке пятая нога*.

Łapa – jest prototypem tego, co jest zupełnie niepotrzebne, por. nie jest mu potrzebna piąta łapa: *нужен / нужно кому-то как собаке пятая лапа* (ирон. о ком-, чём-л. абсолютно ненужном, бесполезном для кого-л.).

Dupa – jest prototypem niewiary wobec kogoś, por. kurzej nie wierzy się: *поверить как куриной жопе кому* (ирон. о полном недоверии к кому-л.).

Drugi zespół przedstawień prototypowości w omawianych paremiach i frazeologizmach wyznaczają nazwy nazywające niektóre stany i zjawiska naturalne, w szczególności zjawiska atmosferyczne:

Lód – jest prototypem tego, z czym nie można wiązać żadnych nadziei, por. na zeszłoroczny nie można liczyć: *надежда на него, как на вешний лед*; *надейся на него, как на вешний лед*.

Śnieg – jest prototypem (a) niepotrzebności czegoś, por. zeszłoroczny nie jest potrzebny: *нужен, как прошлогодний снег* [ирон. нисколько, совсем (не нужен)]; *кто / что / нужно как прошлогодний снег*; (b) zupełnego niezainteresowania kimś, czymś, por. zeszłoroczny nikogo nie interesuje: *интересует кого-л. как прошлогодний снег*; (c) niezadowolenia, por. z zeszłorocznego nikt nie jest rad, zeszłorocznym nikt się nie cieszy: *рад, как прошлогоднему снегу*; (d) braku niepokoju, por. zeszłoroczny nikogo nie emocjonuje: *его это волнует как прошлогодний снег*; (e) braku znaczenia, por. zeszłoroczny nie ma znaczenia: *важен / важно кому-л. как прошлогодний снег*; (f) braku lęku przed czymś, por. wiosennego nie boimy się: *его боюсь, как весеннего снега*.

Sadza – jest prototypem niebiałości czegoś, przeciwieństwa bieli, por. nie jest biała: *дела – как сажа бела*; *дела, как сажа бела*; *дела, дела, как сажа бела* (т. е. так белы; шутл. очень плохи, никуда не годятся).

Grupę kolejną w kompleksie NATURA tworzą prototypy będące nazwami roślin, ich części bądź roślinami przetworzonymi, produktami z nich wytworzonymi:

Rzodkiew – jest prototypem tego, co nie wywołuje przyjemnych wrażeń, por. nie jest miła psu: *мило кому что как собаке редька*.

Pień – jest prototypem (a) niezwinności, nieruchliwości, por. nie jest obrotny: *поворотлив, что пень*; (b) tego, co jest nieprzyjemne, przykre, por. zgniły, zbutwiały nie jest miły: *милый як пень гнилый* (о никудишном, неприглядном на вид, невзрачном возлюбленном, женихе).

Kłoda – jest prototypem powolnych, niezręcznych ruchów, por. nie jest obrotna, zwinna: *поворотлив, что колода*.

Pałka – jest prototypem absolutnej niepotrzebności czegoś, por. nie jest mu potrzebna pałka: *нужен как собаке палка* (ирон. о чем-л. совершенно ненужном, бесполезном кому-л.).

Drugi kompleks generalny to makropole CZŁOWIEK w wymiarze jednostkowym i społecznym. Zasadniczo obejmuje on życie społeczne człowieka w kilkunastu nierozbudowanych leksykalnie grupach tematycznych.

Role społeczne:

Baby – są prototypem niezgodności z rzeczywistością treści słów, por, naszeptanie stu bab nie jest prawdą: *это верно, как сто баб нашептали*.

Przydatki:

Włosy – są prototypem bycia bądź niebycia łysym, por. na łysej głowie jest ich niewiele bądź nie ma ich wcale: *колосьев, что на плешивой голове волосьев*.

Ułomności:

Ślepy – jest prototypem niepojmowania, niezrozumienia, nieogarniania czegoś, por. nie pojmuje bieli mleka: *знает толк, как слепой в молоке, ощупав руку, замест гуся*[11].

Stany życiowe:

Topielec – jest prototypem niepowodzenia, niedarzenia się, por. nie szczęści się mu: *везёт, как утопленнику*; *кому-л. везет как утопленнику*; *повезло как утопленнику* (шутл. *не везёт как утопленнику кому*; ирон. о чьём-л. абсолютном невезении).

Wisielec – jest prototypem nieukładania się w życiu, por. nie szczęści mu się: *везёт как висельнику* (о невезении, неудаче в чём-либо).

[11] Por. komentarz: „вожатый похвалился, что похлебал молока; а какое оно, спросил слепой? »сладкое да белое«, а что такое белое? »как гусь«, а что такое гусь? вожатый согнул руку костылем: »вот такой« слепой ощупал, и понял, какое есть молоко”.

Zawody:

Kominiarz – jest prototypem zabrudzenia, zanieczyszczenia, por. nie jest czysty: *чист, как трубочист*.

Odzież, obuwie:

Krawat – jest prototypem nieodpowiedniości, niewłaściwego dobrania czegoś do czegoś, por. nie pasuje małpie: *идет, как обезьяне галстук*.

Rękawice z jednym palcem – są prototypem niepotrzebności czegoś, por. na św. Piotra i Pawła nie są potrzebne: *нужно, как петровкам варежки*; *нужен как в Петровки варежки*[12].

Stanik – jest prototypem tego, co jest zbyteczne, por. nie jest potrzebny buldogowi: *нужен / нужно как бульдогу лифчик* (шутл. о ком-, чем-л. абсолютно ненужном, совершенно бесполезном кому-л.).

But – jest prototypem zbędności czegoś, por. nie jest potrzebny beznogiemu: *нужен / нужно как безногому сапог* (ирон. о ком-, чём-л., абсолютно не нужном, бесполезном)[13].

Instrumenty muzyczne:

Harmonia – jest prototypem tego, co nie jest komuś potrzebne, por. popowi nie jest potrzebna: *нужен / нужно как попу гармошка*; *нужен / нужно как попу гармонь* (ирон. о ком-, чём-л. абсолютно ненужном); *на фига попу гармонь*; *на хрена попу гармонь*; nie jest potrzebna kozie: *нужен как козе баян*; *нужен как козе гармонь* (ирон. о чем-л. совершенно ненужном, бесполезном кому-л.); *на фига козе баян* (она и так весёлая); *на хрена козе баян* (она и так весёлая).

Bęben – jest prototypem tego, co nie jest nieodzowne komuś, por. nie jest potrzebny zającowi: *нужен как зайцу барабан* (шутл. об абсолютной ненужности, полной бесполезности чего-л. для кого-л.).

Środki transportu:

Koło – jest prototypem (a) tego, bez czego można się obejść, por. piąte nie jest potrzebne w wozie: *нужен / нужно как пятое колесо в телеге* (ирон. о ком-л., чем-л. совершенно бесполезном, ненужном); *быть как пятое колесо в телеге*; (b) nieprawdopodobieństwa, niemożliwości czegoś, por. krzywe nie toczy się: *пошло – как кривое колесо!*

Szprycha – jest prototypem braku nieodzowności czegoś, por. piąta nie jest potrzebna w wozie, kolasie: *нужен / нужно кому что как пятая спица в колеснице*.

---

[12] Por. komentarz: „В Петровки (Петров день – день св. апостолов Петра и Павла 19 июня по ст. ст.) дни особенно тёплые и варежки – вязаные шерстяные рукавицы, надеваемые под кожаные, – не нужны”.

[13] Из речи проституток.

Hołoble – są prototypem czegoś nieprostego, por. moskiewskie nie są proste: *прям, как московская оглобля*.

Siodło – jest prototypem nieodpowiedniości, niestosowności czegoś komuś, por. nie pasuje krowie: *идет, как к корове седло*; *подходит как корове седло что* (ирон. совершенно, совсем не идёт); nie godzi się krowie: *пристало, как седло к корове*.

Chomąto – jest prototypem niekonieczności czegoś, tego, czego się nie potrzebuje, por. nie jest potrzebne tygrysowi: *нужен как тигру хомут*.

Hamulec bezpieczeństwa – jest prototypem tego, co jest zupełnie niepotrzebne komuś, por. nie jest potrzebny zającowi: *нужен как зайцу стоп-сигнал*.

Narzędzia kary:

Dyby – są prototypem niepotrzebności czegoś komuś, por. nie są potrzebne świni: *нужен как свинье колодка* (ирон. о ком-, чём-л. абсолютно ненужном, неподходящем).

Narzędzia różnego zastosowania:

Łuk – jest prototypem nieprostości, wygięcia, por. nie jest prosty: *прям / прямо, как дуга*.

Siekiera – jest prototypem czyjejś lub czegoś niezdolności do utrzymywania się na powierzchni wody, por. nie pływa: *плавать, как топор*.

Żelazko – jest prototypem nieutrzymywania się kogoś lub czegoś na powierzchni wody, por. w żadnym wypadku nie pływa: *плавает, как утюг*[14].

Przybory:

Parasol – jest prototypem niekonieczności czegoś, por. nie jest potrzebny rybie: *нужен / нужно как рыбе зонтик* (ирон. об абсолютной ненужности, полной бесполезности чего-л. для кого-л.); nie jest potrzebny rybce: *нужен / нужно как рыбке зонтик* (об абсолютной ненужности, полной бесполезности чего-л. для кого-л.); nie jest potrzebny szczupakowi: *нужен / нужно как щуке зонтик*; nie jest potrzebny szczupaczkowi: *нужен / нужно как щучке зонтик*.

Laska – jest prototypem tego, bez czego można się obejść, por. nie jest potrzebna kogutowi: *нужен как петуху тросточка* (шутл. о ком-, чём-л., абсолютно никому ненужном).

Grzebień – jest prototypem zbyteczności czegoś, por. łysemu nie jest potrzebny: *нужен как плешивому гребень*; *нужный как плешивому расчёска* (шутл. или ирон. совершенно не нужен, бесполезен).

---

[14] Por. antyprzysłowie: *плавать как вутюг*.

Pieniądze:

Grzywna[15] – jest prototypem oczekiwania, upragnienia czegoś, por. jest pożądana, przyjemna dla ubogiego, nędzarza, żebraka: *противна, как нищему гривна*.

Jedzenie:

Makaron – jest prototypem tego, co nie jest potrzebne, por. zeszłoroczny nie jest potrzebny: *нужный как прошлогодние макароны* (шутл. или ирон. совершенно не нужен, бесполезен).

Musztarda – jest prototypem zbędności czegoś w określonym momencie, czegoś występującego po czymś, por. po kolacji nie jest potrzebna: *нужен как после ужина горчица*; *нужен, как горчица после ужина*.

Środki czystości:

Mydło – jest prototypem czegoś niemiłego, por. nie jest miłe psu: *мило, как собаке мыло*.

Zabiegi lecznicze:

Naparzenie, gorący okład – jest prototypem (a) niepotrzebności czegoś, por. martwemu na nic się nie przyda: *нужен / нужно кому, как мертвому припарка / припарки* (ирон. о чём-л. абсолютно бесполезном, совершенно ненужном); (b) bezskuteczności, por. nie pomoże martwemu: *что поможет кому, как мертвому припарки*.

Bańki – martwemu są zupełnie niepotrzebne: *нужный как мёртвому банки* (шутл. или ирон. совершенно не нужен, бесполезен).

Odznaczenia:

Znak ГТО – papieżowi nie jest potrzebny: *нужен как папе Римскому значок ГТО*.

Zabawki:

Laleczka – nie jest dobra przed czartem: *хорош перед чёртом как куколка* (о некрасивом человеке [страшнее которого – лишь безобразный чёрт]).

Miejsca pochówku:

Cmentarz – nie jest na nim wesoło: *весело как на кладбище*.

Przedmioty różnego przeznaczenia:

Odważnik – nie jest obrotny: *поворотлив, что гиря*.

Korek (zatyczka) – pijakowi jest absolutnie niepotrzebny: *нужный как пьянице пробка* (шутл. или ирон. совершенно не нужен, бесполезен).

Kształt:

Dziurka – w głowie nie jest potrzebna: *нужен как дырка в голове / в голову*.

---

[15] Por. komentarz: „Крупная серебряная монета, вероятно также носимая на шее; ныне десять копеек”.

Trzeci kompleks generalny to makropole WIARA, RELIGIA.

Imiona biblijne:

Kain i Abel – są prototypem niedoskonałej miłości między ludźmi, por. miłość braterska między nimi nie jest idealna: *все люди братья. Как Каин и Авель*.

Duchowni:

Pop – jest prototypem niemądrości, nieinteligencji, por. popa Siemiona, który sprzedał książki i kupił karty, nie cechuje mądrość: *умен, как поп Семен: книги продал, да карты купил*; *умен, как поп Семен: книги продал да карты купил, сел в овин да играет один*.

Popówna – jest prototypem niespieszności do czegoś, por. nie spieszy się do wyjścia za mąż: *торопится, как поповна замуж*.

Sprzęt liturgiczny:

Kadzielnica – jest prototypem zbędności, niepożądania czegoś, por. nie jest potrzebna umarłemu: *нужно, как мертвому кадило*.

Wnioski

Dokonane zestawienie pozwala ujawnić te obiekty, które wywołują najbardziej typowe asocjacje psychiczne i na bazie których tworzy się dane znaczenie antyfrastyczne. Najliczniejszy zbiór prototypów posiada kategoria semantyczna ‘taki, który nie jest potrzebny; zbędny, zbyteczny, niepożądany’: *noga*, *łapa*, *śnieg*, *pałka*, *rękawice z jednym palcem*, *stanik*, *but*, *harmonia*, *bęben*, *koło*, *szprycha*, *chomąto*, *hamulec bezpieczeństwa*, *dyby*, *kadzielnica*, *parasol*, *laska*, *grzebień*, *makaron*, *musztarda*, *okład*, *bańki*, *znak ГТО*, *korek*, *dziurka*. Zdecydowanie mniej nazw prototypowych odnosi się do znaczenia ‘nieodznaczający się zręcznością, mało sprawny fizycznie; niezgrabny, niezdarny’, ‘mający, wykonujący wolne, niezręczne ruchy’: *niedźwiedź*, *pień*, *kłoda*, *odważnik*. Kolejne miejsce rankingowe zajmują następujące kategorie: (a) ‘sprawiający przykre wrażenie, wywołujący nieprzyjemne uczucia; nieprzyjemny, przykry’: *rzodkiew*, *zgniły pień*, *mydło*; (b) ‘brak wiedzy; także: nieznajomość jakiejś dziedziny wiedzy, brak wiadomości o czymś; ciemnota, ignorancja’, ‘nieznajomość przedmiotu, zagadnienia, nieorientowanie się w jakiejś dziedzinie’: *świnia*, *rekin*, *langusta*; (c) ‘nienadający się do czegoś, nieodpowiadający wymaganiom; niewłaściwy, niestosowny’: *krawat*, *siodło*, *laleczka*; (d) ‘nie mieć skłonności do kogoś, nie czuć do kogoś sympatii, nie być przywiązanym do kogoś’: *pies*, *wilk*, *pluskwa*. Na jeszcze dalszym miejscu plasują się prototypy odwołujące się do następujących znaczeń:

(a) ‘brak zgody, harmonii między kimś a kimś, konfliktowe sytuacje, spory, waśnie’: *pies*, *kot*; (b) ‘brak powodzenia, nieudane przedsięwzięcie, niepomyślny bieg spraw, obrót rzeczy; porażka, klęska’: *topielec*, *wisielec*; (c) ‘odchylający się w każdą stronę, skręcający w bok, wykrzywiony, wygięty, zgięty, zagięty, wypaczony, kręty; nierówny’: *łuk*, *hołoble*; (d) ‘brak wiedzy, rozumu, bystrości; bezmyślność, tępota’: *popowa, pstra kura*, *pop*; (e) ‘nieutrzymywanie się na powierzchni lub w głębi wody, tonięcie’: *siekiera*, *żelazko*. Pojedyncze prototypy ewokują następujące sensy: (a) ‘nieprzynoszenie pożytku, niebycie pożytecznym; nieprzydatność’: *kozioł*; (b) ‘nieodznaczający się siłą, mocą; niemocny’: *komar*; (c) ‘nie ogarnąć (nie ogarniać) rozumem, nie przeniknąć (przenikać) myślą, nie zdać (nie zdawać) sobie sprawę z czegoś; nie zrozumieć (nie rozumieć)’: *ślepy*; (d) ‘nacechowanie srogością, surowością’: *wilk*; (e) ‘nie znajdować się na jakimś obszarze, terenie’, ‘nieczęsty, niewystępujący masowo’: *biały wróbel*; (f) ‘nieoczekiwanie spełnienia się czegoś pożądanego, nieufność, że coś się spełni, urzeczywistni’: *lód*; (g) ‘niemający bardzo jasnej barwy, takiej jak np. mleko’: *sadza*; (h) ‘niedoznawanie uczucia strachu, nieodczuwanie lęku’: *wiosenny śnieg*; (i) ‘niewzbudzający zainteresowania, zaciekawienia, chęci poznania kogoś lub czegoś, zajęcia się czymś; niezaciekawiający, niezajmujący’: *zeszłoroczny śnieg*; (j) ‘taki, którego obecność jest oczekiwana, mile widziany, stosowny, odpowiadający planom, oczekiwaniom, upragniony’, ‘taki, którego się bardzo pragnie, o którym się marzy, na który się czeka; pożądany, wymarzony, wytęskniony’: *grzywna*; (k) ‘brak zgodności z rzeczywistością, ze stanem faktycznym; to, co niezgodne z prawdą; kłamstwo, fałsz’: *baby*; (l) ‘wielka chudość, wynędzniałość, wyniszczenie’: *krowa*; (ł) ‘bez rozrostu tkanki tłuszczowej w narządzie organizmu lub wokół narządu’: *komar*; (m) ‘niemający częściowo lub całkowicie owłosienia na głowie’: *włosy*; (n) ‘mający braki, usterki, błędy; wadliwy, nieprawidłowy w relacjach miłości braterskiej’: *Kain i Abel*; (o) ‘zabrudzony, niewolny od zanieczyszczeń’, ‘pełen brudu – zanieczyszczeń, pokryty brudem; nieczysty, zanieczyszczony, ubrudzony, poplamiony’: *kominiarz*; (p) ‘rzecz niemożliwa do wykonania, niemogąca dojść do skutku; niemożliwość’: *krzywe koło*; (r) ‘niepobudzający do radości, niewprowadzający w dobry humor, nierozweselający’: *cmentarz*; (s) ‘bez pośpiechu, nie śpiesząc się, powoli’: *popówna*; (t) ‘nie przedsięwziąć (nie przedsiębrać) jakiegoś działania, nie wziąć (nie brać) czegoś na siebie’: *niedźwiedź*; (u) ‘niemający wystarczających środków do zaspokojenia potrzeb życiowych; niezamożny, ubogi’: *mysz kościelna*; (w) ‘niemożliwość, brak szansy wydarzenia się czegoś; bycie nieprawdopodobnym’: *krzywe koło*; (z) ‘brak zadowolenia, nieprzyjemne uczucie wypływające z tego, że coś się dzieje niezgodnie z czyimś życzeniem, pragnieniem, wolą’: *zeszłoroczny śnieg*; (ż) ‘stan wypły-

wający z braku trosk i kłopotów, równowaga ducha i umysłu; spokój': *zeszłoroczny śnieg*; (ź) 'niemający wartości, wagi, ważności czegoś': *zeszłoroczny śnieg*.

Przeprowadzona analiza potwierdza spostrzeżenia uogólniające wynikające z obserwacji szerszego materiału różnych języków w odniesieniu do środków tworzących bądź wzmacniających ekspresywność i emocjonalność porównań frazeologicznych i paremiologicznych omawianego typu[16]. Mianowicie wśród antyfrastycznych jednostek porównawczych są takie, w których określnik używany jest w znaczeniu przeciwnym, co pozwala na wydźwięk ironiczności bądź żartobliwości ze względu na jednoczesny odbiór znaczenia prymarnego i przeciwstawnego sensu niesionego przez określnik w zespoleniu z obiektem nośnika, por. jednostki typu: *плавать, как топор*. Kolejny podtyp formułują jednostki, które tworzą zestawy par antonimicznych – porównanie niemające przejrzystej motywacji między określnikiem (cechą) a nośnikiem porównania (prototypem cechy) oraz porównanie ze znaczeniem prymarnym, por. *поворотлив, что медведь – неповоротлив, что медведь*; *богат, как церковная мышь – беден как церковная мышь*; *поворотлив, что пень – неповоротлив, что пень*; *поворотлив, что колода – неповоротлив, что колода*; *дела, как сажа бела – черен, как сажа*; *мило кому что как собаке редька – надоел кому как собаке редька*; *чист, как трубочист – грязный как / точно / словно / будто трубочист / чумазный как трубочист*; *везёт как утопленнику кому – не везёт как утопленнику кому*. Wśród analizowanych porównawczych paremii i frazeologizmów są też jednostki zbudowane w oparciu o zestawienie wzajemnie wykluczających się obiektów i ich cech występujących w nośniku porównania, por. *любит, как собака палку*. Specyficzną grupę tworzą bliskie im jednostki, w których nazwy obiektów nośnika oraz nazwy określnika tworzą pod względem znaczeniowym zestawienia alogiczne, por. *нужен как плешивому гребень*.

Założenie, że „значения могут изменяться в языке к прямой противоположности" pozwala analizowane jednostki rozpatrywać w wymiarze enantiosemii, tj. jako „явления [намеренного – W.W.] превращения значения в противоположные", przy czym w uzasadnieniu zdolności do takich przesunięć znaczeń „прежде всего приходится принимать во внимание природу чувств, способных по-разному окрашивать те же самые или близкие представления в зависимости от установки, которую получает слово в своем употреблении"[17].

---

[16] Zob. Wysoczański, op. cit., s. 56–58.

[17] Zob. Л.А. Булаховский, *Энантиосемия. Развитие противоположных значений*, „Русская речь" 1988, nr 2, s. 68–69.

W rozpatrywanych porównaniach silnie przejawia się funkcja elatywu wraz z brakiem motywacyjnego związku semantycznego. Przywoływane w poszczególnych ilustracjach materiałowych eksplikacje semantyczne potwierdzają taką rolę danej cechy przeciwstawnej poprzez obecność leksemów o walorach znaczeniowych bezwzględnego stopnia najwyższego typu: ***совершенно*** *не нужен*; ***очень*** *плохи*; *об* ***абсолютно*** *бесполезном* itd.

Usystematyzowanie prototypów wyróżnionych w analizie konkretnych kategorii ukazuje specyfikę utrwalonego w języku rosyjskim obrazowego postrzegania i pojmowania rzeczywistości, odzwierciedla wewnętrzną specyfikę języka. Niektóre prototypy rozpatrywanych pojęć sięgają swą genezą nie tylko daleko w przeszłość, lecz i w inne obszary kulturowe.

Резюме

Прототипы антифрастических значений в сравнительных паремиях и фразеологизмах русского языка

Предметом обсуждения в настоящей статье являются паремиологические и фразеологические единицы, специфические внутри сравнительных конструкций, построенные по принципу антифразы. Исходя из предпосылки, что имрлицирование в них антифрастических значений связывается с выбором определённого прототипа, принятые изыскания стремятся к представлению комплексов категорий, определяющих закономерности понятий и их прототипов в исследованном материале русского языка. В более общем смысле, проведенный анализ относится к исследовательской проблематике прототипов в языковой картине мира.

Summary

The prototypes of antiphrastic meanings in comparative paremia and phraseologisms

This article deals with the paremiological and phraseological units constructed on the basis of antiphrase. Taking into account the fact that the antiphrastic meanings implied by them are based on the choice of specific prototype, the aim of the research is to present the complexes of categories that define the rules of notions and their prototypes in Russian paroemia and phraseology. In more general meaning, the analyses presented in this article relates to the theme of prototype in the linguistic picture of the world.

ISSN 1427-549X

Michał Sarnowski
Wrocław

„Nieudacznik" – pożyczka leksykalna czy wyraz obcy?

W prowadzonych przeze mnie badaniach nad rosyjsko-polskimi relacjami językowymi i kulturowymi koncentruję swoją uwagę na zapożyczeniach pojęć lub wiązek sensów eksponowanych przez rusycyzmy leksykalne, które to zapożyczenia już w obszarze kultury polskiej są profilowane i modyfikowane pod kątem poznawczych i komunikacyjnych potrzeb nowego subiektu zbiorowego. Wszystkie te pojęcia, zachowując materię rosyjską, w swej strukturze wewnętrznej oderwały się od paradygmatu rosyjskości i zadomowiły się już na dobre w naszej świadomości i repertuarze środków wyrażania i często są wykorzystywane w nowych dla nich funkcjach, spośród których najciekawsze wydaje się stosowanie ich w celach konceptualizacyjnych jako samodzielnych, już polskich, fenomenów kognitywnych, a także jako skutecznych operatorów pragmatycznych[1].

Przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule jest leksem *nieudacznik*, który stosunkowo często pojawia się w wypowiedziach współczesnych Polaków i który – z powodów, o których powiem niżej – traktuję jako jeden z najbardziej interesujących wyrazów proweniencji rosyjskiej. Dane materiałowe zaczerpnięte z archiwów internetowych pokazują, że np. w „Polityce" między 1998 a 2007 pojawił się on w 28 w tekstach. Moja kartoteka zawierająca materiały prasowe („Gazeta Wyborcza", „Polityka", „Przegląd", „Rzeczpospolita") liczy kilkadziesiąt różnorodnych przykładów użycia tego wyrazu.

W jaki sposób można określić status lingwistyczny tytułowego *nieudacznika*? Czy w polskiej przestrzeni kognitywnej symbolizuje on jakiś koncept i jeśli tak, to jaki jest charakter tego konceptu? Jakie mogą być tekstowe obciążenia funkcjonalne *nieudacznika*? Jak może być oceniany przez użytkowników języka? To tylko najważniejsze pytania, na które będę poszukiwał odpowiedzi w niniejszym artykule.

---

[1] M. Sarnowski, *Rossica kulturowe w bazie kognitywnej współczesnych Polaków*, [w:] *W kręgu problemów językoznawstwa i literaturoznawstwa. Studia i wspomnienia poświęcone pamięci Prof. Alberta Bartoszewicza w piątą rocznicę Jego śmierci*, red. naukowa N. Kasparek, A. Koseski, W. Piłat, J. Sobczak, Olsztyn 2006, s. 85–91.

Najtrudniejsze jest pytanie o status lingwistyczny tego wyrazu, gdyż w oparciu o materiał różnorodny słowników można zaproponować dwie przeciwstawne interpretacje.

Nieudacznik jest rejestrowany przez większość współczesnych słowników języka polskiego. Brak go, co prawda, w słowniku pod red. W. Doroszewskiego (1963) oraz w pierwszym wydaniu słownika pod red. S. Szymczaka (1979), ale pojawia się w słynnym *Suplemencie* jako 'człowiek, któremu na ogół nic się nie udaje; fajtłapa'[2]. Drugie wydanie tego słownika już uwzględnia ten wyraz i wskazując na pochodzenie, powtarza definicję za *Suplementem*[3]. Słownik pod red. B. Dunaja określa znaczenie tego słowa w sposób następujący: 'człowiek nieudaczny, nieudolny'[4], a słownik pod red. H. Zgółkowej – 'osoba, która nie potrafi skutecznie działać, doznaje samych niepowodzeń'[5]. Opierający się na odmiennych założeniach metodologicznych *Inny słownik języka polskiego* określa znaczenie tego leksemu w sposób następujący: „Nieudacznikiem nazywamy kogoś, komu wciąż nie udaje się realizować swoich planów. Słowo potoczne używane z dezaprobatą"[6].

Z przedstawionych danych wynika, że *nieudacznik* to przyswojona przez polszczyznę pożyczka rosyjska. Ale jednocześnie leksem ten odnajdujemy w wielu współczesnych polskich słownikach wyrazów obcych. W pracy W. Kopalińskiego: 'pechowiec, nieszczęśliwiec'[7], a także słownikach pod redakcją E. Sobol: 'człowiek, któremu nic się nie udaje, nie wiedzie się'[8] oraz I. Kamińskiej-Szmaj: 'osoba, której nic się nie udaje, wszelkie podjęte przez nią działania kończą się niepowodzeniem'[9].

Jak zatem *nieudacznik* powinien być potraktowany, czym jest on ostatecznie: przyswojoną pożyczką rosyjską (o czym świadczą jego rejestracje w ogólnych słownikach objaśniających) czy też wyrazem obcym (co wynika z jego obecności w wyspecjalizowanych opracowaniach leksykograficznych)? Współczesna leksykologia, mówiąc o wyrazach obcych, podkreśla okazjonalność ich występowania, a także wskazuje na ich odmienność gramatyczną w zakresie cech językowych. Praktyki tekstowe związane z *nieudacznikiem* parametrom tym przeczą. Określenie statusu lingwistycznego konkretnego wyrazu – również po-

---

[2] *Słownik języka polskiego*. *Suplement* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 44.

[3] *Słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Szymczak, Warszawa 1995, s. 348.

[4] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. nauk. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 611.

[5] *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red nauk. H. Zgółkowa, Poznań 1999, t. 24, s. 154–155.

[6] *Inny słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Bańko, Warszawa 2000, t. 1, s. 1019.

[7] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. XVIII, Warszawa 1989, s. 553.

[8] *Słownik wyrazów obcych,* red. E. Sobol, Warszawa1995, s. 768.

[9] *Słownik wyrazów obcych*, red. nauk. I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 538.

życzki leksykalnej lub wyrazu obcego – powinno opierać się na kulturowym elemencie skojarzeniowym, znaczenia którego nie sposób przecenić.

Stoimy na stanowisku, że *nieudacznik* jest pożyczką rosyjską w pełni przyswojoną przez współczesną polszczyznę[10] i nie może być traktowany jako „wyraz obcy", gdyż ta kategoria wyrazów zajmuje miejsce pośrednie między językiem-dawcą a językiem-biorcą, a warunek ten w tym przypadku nie został spełniony. Jako pożyczka leksykalna *nieudacznik* jest traktowany w najważniejszych opracowaniach dotyczących obcych elementów leksykalnych w polszczyźnie[11].

Dwoistość interpretacyjna leksemu *nieudacznik* potwierdza ogólniejszą tezę, że teoria leksykologiczna i szczególnie praktyka leksykograficzna, operując jednocześnie pojęciem *pożyczki leksykalnej* i *wyrazu obcego*, nie przeprowadzają między nimi wyraźnej linii demarkacyjnej. Nie wszystkie nowe słowniki języka polskiego jasno precyzują swoje założenie programowe, a używanym kwalifikatorom można zarzucić brak precyzji i konsekwencji ich stosowania[12]. Autorzy wielu słowników często prowadzą jednostronną selekcję materiału, opierają się na starych korpusach i nie weryfikują ich zawartości materiałowej i kwalifikacyjnej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że istnieje pewna grupa takich niedookreślonych leksemów, a hasła słownikowe i ich definiensy „koczują" po różnych słownikach. Użytkownik słowników pozostaje sam ze sobą, to jego intuicja ma decydować o tym, jaką kwalifikację otrzyma badany leksem.

Dla udowodnienia, że *nieudacznik* jest leksemem zadomowionym w polszczyźnie i świadomości Polaków, podejmę próbę naszkicowania współczesnego polskiego konceptu tego pojęcia oraz określenia jego wymiaru aksjologicznego. Do interesującej mnie przestrzeni znaczeń i sensów włączam również kilka innych wyrazów, które są formalnie i semantycznie związane z *nieudacznikiem* jako eksponentem konceptu: *nieudaczny, nieudacznictwo* oraz wyrażenie *nie udać się*.

Na koncept rozumiany jako elementarna jednostka mentalności i kultury oprócz znaczeń leksykalnych i charakterystyk leksykologicznych jego eksponenta

---

[10] Por. kategorię „wyrazy w pełni przyswojone, w których dla ustalenia ich obcości należy sięgać do etymologii" w klasyfikacji J. Damborskiego, *Wyrazy obce w języku polskim (próba klasyfikacji)*, „Poradnik Językowy" 1974, nr 7, s. 348; oraz p. V w sześciostopniowej skali J. Bartmińskiego, *Nazwiska obce na tle kontaktów językowych i kulturowych*, [w:] *Język a kultura*, t. 7: *Kontakty języka polskiego z innymi językami na tle kontaktów kulturowych*, pod red. J. Maćkiewicz i J. Siatkowskiego, Wrocław 1992, s. 9–13.

[11] Por. np. H. Rybicka, *Losy wyrazów obcych w języku polskim,* Warszawa 1976, s. 32–33; T. Kuroczycki, W. R. Rzepka, *Zapożyczenia leksykalne z języka rosyjskiego we współczesnej polszczyźnie pisanej*, „Studia Rossica Posnaniensia" 1979, z. X, s. 114; J. Bielecka-Latkowska, *Rosyjskie zapożyczenia leksykalne we współczesnym języku polskim w świetle materiałów słownikowych i prasy powojennej (1945–1985)*, Kielce 1987, s. 11.

[12] Por. redakcyjne uwagi we wstępie do: *Inny słownik*..., red. nauk. M. Bańko, t. I, s. XXV.

i innych wyrazów z nim związanych składają się i inne komponenty. Zarodkiem każdego konceptu jest konkretny obraz, który podlegając abstraktyzacji, przekształca się w ustabilizowany obraz mentalny. Wokół ustabilizowanego obrazu mentalnego nawarstwiają się różnorakie elementy presupozycyjne oraz konotacje, które stanowią treść kulturową konceptu. Jako jednostka operacyjna wiedzy i przede wszystkim myślenia, koncept zawiera w sobie również stereotypowe wyobrażenia o przedmiocie mentalnym, a także oceny i wartościowania z nim wiązane.

Z semantycznego punktu widzenia *nieudacznik* to nazwa nosiciela cechy. Owe *nominum attributivum* można sparafrazować jako 'ten/taki, któremu *nie udaje się*'. Parafraza ta stanowi fundament stereotypu, a także formę wewnętrzną konceptu *nieudacznik*.

Stereotyp nieudacznika ma postać obrazu o ramie modalnej *taki, jaki jest*. O tym, co znaczy *prawdziwy, typowy, zwyczajny, normalny* nieudacznik, wnioskujemy z wypowiedzeń typu: (1) *Prawdziwy* nieudacznik to ktoś, komu coś się nie udało; (2) *Prawdziwy* nieudacznik to ktoś, komu na ogół nic się nie udaje; (3) *Prawdziwy* nieudacznik to ktoś, kto jest nieskuteczny/ nie potrafi skutecznie działać; (4) Wszelkie działania podjęte przez p*rawdziwego* nieudacznika kończą się niepowodzeniem'.

Przytoczone zdania definicyjne *nieudacznika* to sądy orzekające o cechach desygnatu osobowego. Orzekanie odbywa się poprzez przywoływanie stanów lub sytuacji nominowanych za pomocą wyrażeń o olbrzymim zapleczu konotacyjnym.

Za prototyp semantyczny przytoczonych wyrażeń, a tym samym stereotypu nieudacznika, uznać należy mentalną ideę niepowodzenia. Wyobrażenie o niepowodzeniu jako cesze stałej lub okazjonalnej odniesionej do konkretnego subiektu stanowi tym samym dominantę polskiego konceptu *nieudacznik*. Oznacza to, że zarówno stereotyp, jak i sam koncept jest głęboko powiązany z polem asocjacyjnym niepowodzenia. Mentalny obraz 'niepowodzenie' konstytuujący polski koncept *nieudacznik* odnajdujemy również i w innych jednostkach leksykonu polszczyzny, np. w wyrazach *fajtłapa*, *pechowiec*, *nieszczęśliwiec*, z którymi *nieudacznik* wchodzi w relacje synonimii i bliskoznaczności.

Niepowodzenie jest pojęciem z zakresu psychologii, które odnosi się do takiego stanu rzeczy, w którym sam subiekt, a także postronny obserwator oceniają wyniki określonych działań subiekta jako niezgodne z oczekiwaniami. Konstatacja takiego stanu rzeczy (werbalna lub tylko mentalna) implikuje negatywne stany emocjonalne subiekta, a postronnemu obserwatorowi daje podstawę do określonych nominacji, m.in. *nieudacznik.* Pole asocjacyjne niepowodzenia jest zbudowane z szeregu szczegółowych kategorii pojęciowych formułujących swoiste pole semantyczne niepowodzenia: 'porażka, fiasko, nieszczęście, upadek'. Wszystkie

one, jednoznacznie nacechowane aksjologicznie, zachowują w swojej strukturze semantycznej komponent deskrypcyjny, przez co musza być traktowane jako znaki opisowo-wartościujące.

W pobliżu centrum struktury rekonstruowanego konceptu lokalizuje się również ważny komponent prakseologiczny – skuteczność działania. W tym przypadku komponent ten ma charakter negatywny: 'nieudacznik to ktoś, kto nie umie/nie potrafi działać skutecznie' (por. definicję Zgółkowej). Brak skuteczności implikuje sensy 'nieudolność' oraz 'niepomyślność', które również można odnaleźć w polu asocjacyjno-semantycznym niepowodzenia. Skuteczność jako fundamentalna kategoria prakseologii jest cechą pożądaną lokującą się w obszarze wartościowania pozytywnego, i przeciwnie – brak skuteczności implikuje wartościowanie negatywne.

O stabilności i charakterze każdego konceptu można sądzić na podstawie lingwistycznych parametrów jego eksponenta. Dla demonstracji stopnia zadomowienia w świadomości przeciętnego Polaka oraz jego charakteru przytoczę dwa argumenty oparte na statusie badanego leksemu. (1) *Inny słownik języka polskiego* prezentuje *nieudacznika* jako wyraz, który jest używany z dezaprobatą. Kwalifikator „używane z dezaprobatą" dotyczy nastawienia subiektu mowy do przedstawianego obiektu, tzn. oddaje określone modusy psychologiczne, odwołujące się do norm i stereotypów. Inne słowniki[13] wskazują na możliwość używania tego wyrazu jako znaku lekceważenia[14]. Kwalifikatory „dezaprobata" i „lekceważenie" nie stoją w relacji sprzeczności, lecz nawzajem się uzupełniają, gdyż dezaprobata może być rozumiana jako nadrzędny modus psychologiczny całego diapazonu nastawień negatywnych, w tym również lekceważenia (a także pogardy i deprecjacji). (2) Kolejnym ważkim dowodem dużego stopnia zadomowienia *nieudacznika* w systemie polszczyzny, oddziaływującym na charakter stosownego konceptu, jest odnotowywana odrębność fleksyjna o charakterze ekspresywnym: *nieudaczniki*[15].

Aksjologia niepowodzenia oraz braku skuteczności nadają leksemowi *nieudacznik*, a tym samym całemu konceptowi wyraźnie negatywny charakter. Konotacje negatywne, które lokalizują się na peryferiach każdego konceptu, mają w tym przypadku charakter stabilny, co przesądza o wartości pragmatycznej pożyczki *nieudacznik* oraz pozostałych leksemów konceptu.

Z drugiej jednak strony można zaobserwować, że negatywność presupozycji *nieudacznika* może ulegać pewnemu złagodzeniu. Wyraźnie widać to w egzemplifi-

[13] J. Anusiewicz, J. Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa – Wrocław 1996, s. 95 oraz *Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 530.

[14] Według Anusiewicza i Skawińskiego (op. cit., s. 233) intencjonalne znaczenie lekceważenia zawarte jest również w derywacie *nieudacznictwo*.

[15] Por. *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, pod red. A. Markowskiego, Warszawa 1999, s. 515.

kacjach haseł słownikowych niektórych opracowań leksykograficznych, które sygnalizują możliwość również innych – niekoniecznie zdecydowanie negatywnych – postaw emocjonalnych postronnego obserwatora występującego w roli wartościującego subiektu mowy, takich jak aprobujące zrozumienie, współczucie itp.

Teza o ambiwalencji aksjologicznej *nieudacznika* – ze wskazaniem na odczytanie pozytywne – znajduje potwierdzenie również w pewnych tekstach. Ekstensja tego leksemu może być bardzo szeroka: nieudacznikiem może stać się – w określonych okolicznościach – każdy z nas; bycie nieudacznikiem to cecha zwykłych ludzi, średniaków, którzy sytuują się pośrodku drabiny społecznej (por. p. I. w Aneksie).

Nieudacznik jako eksponent pewnego konceptu kulturowego jest opisywany jako wyraz potoczny. *Inny słownik języka polskiego*, skąd pochodzi taka kwalifikacja, w aspekcie opisu stylistycznego operuje kwalifikatorami sytuującymi się w opozycji „potoczne" i „książkowe". Potoczność jest w tym wypadku rozumiana w wąskim, tradycyjnym dla polskiej leksykografii znaczeniu, w myśl którego wyrazy potoczne to takie, które w normatywny sposób mogą być używane tylko w sytuacjach nieoficjalnych przez rozmówców, między którymi nie ma różnic wynikających z parametrów wiekowych oraz społecznych. Innymi słowy: *nieudacznik* jest wyrazem wchodzącym do zrębu słownictwa podstawowego poziomu ogólności. Warto tu jednak podkreślić, że jak wynika z oglądu różnorodnych kontekstów użycia, *nieudacznik* granicę tę przekracza i z powodzeniem pojawia się w wypowiedziach i tekstach oficjalnych, tzn. tekstach o parametrach „wyższych", takich jak wywiady, komentarze oraz analizy, wychodząc z ust i spod pióra dziennikarzy, reżyserów oraz elity politycznej.

O tym, że *nieudacznik* nie jest wyrazem obcym, który przebywa w „przedsionku leksykalnym" polszczyzny i oczekuje na okazjonalne użycie, lecz to ustabilizowany znak kreujący swój koncept, świadczą teksty, w których się pojawia, znaczy, funkcjonuje i sprawia.

Dla potrzeb niniejszego opracowania wybrałem tylko jeden przykład tekstowy, który zawiera wypowiedź Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej i zdecydowaną reakcję na nią (przykład III w Aneksie). Przykład ten wydaje się interesujący ze względu na dwa czynniki – pierwszy o charakterze zewnętrznym (socjologicznym), drugi ze względu na możliwości interpretacyjne, które otwierają się przed obserwatorem.

(1) Zrekonstruowana sytuacja komunikacyjna jest niekanoniczna i ma charakter narracyjny. Odbiorcy nie słyszeli samej wypowiedzi głowy państwa, o niej samej oraz o jej zawartości dowiedzieli się z doniesień prasowych, a ich protest ma charakter reakcji *post factum*. Kwalifikacja zdarzenia werbalnego została dokonana przez kogoś, kto znajdował się poza sytuacją. Metanadawcy spoglądają na

sytuację komunikacyjną i oceniają ją przez pryzmat intencjonalności rzeczywistej lub przypisywanej nadawcy.

(2) Przykład dokumentuje pragmatyczną dynamikę leksemu *nieudacznik*, a także ilustruje mnogość jego autorskich odczytań po stronie odbiorcy oraz sygnalizuje nieostrość i dyfuzyjność granicy między intencjami komunikacyjnymi nadawców i odbiorców.

Na płaszczyźnie tekstu chodzi o modusy psychologiczne zastosowanych leksemów *nieudaczny* i *nieudacznik*, jakże odmienne w ustach nadawcy i w uchu (a raczej – świadomości) odbiorców. Jak już wcześniej wspomniałem, mówiąc o leksykalnych składowych konceptu *nieudacznik*, w chwili obecnej w świadomości Polaków *nieudaczny* i *nieudacznik* łączą się w jeden dyfuzyjny kompleks asocjacyjny.

Instrumentami właściwymi do zinterpretowania konfliktu zawartego w intencjonalnej strukturze głębokiej tego tekstu są pojęcia dezaprobaty i obrazy.

D e z a p r o b a t a jest oceną ujemną, potępieniem, przyganą; to demonstracja wartościującej negatywnie postawy wobec *kogoś* lub *czegoś*, wobec *realnych faktów rzeczywistości* z tym kimś związanych. U podstaw tej kategorii intencjonalnej leży prymarna relacja „człowiek – fakt związany z innym człowiekiem" oraz wyobrażenie o nienormatywności zachowań, postępków, działań i uczynków owego innego człowieka. Nadawca aktu dezaprobaty – subiekt – jest znawcą tych norm, stróżem zasad, rygorystą. Chcę zwrócić uwagę, że w omawianym przykładzie norma, która jest podstawą prezydenckiej krytyki, jest trudna do sprecyzowania. Celem illokucyjnym takich aktów mowy jest działanie polegające na dotarciu do świadomości adresata, gdzie powinny nastąpić pewne akty mentalne, takie jak: zrozumienie jakiegoś faktu, uświadomienie i zdanie sobie sprawy z przyczyn zaistniałej nienormatywności i jej skutków. Jeżeli dezaprobata ma charakter racjonalny (tak jest w omawianym przypadku), to akty mowy, które ją realizują, powinny być zaliczone do asertywów. Dokładniej mówiąc, są to konstatacje, w których nadawca wyraża swoje poglądy lub też tylko werbalnie uzewnętrznia swój stosunek do zachowania innych.

Perlokucją dezaprobaty jest reakcja uczuciowa, tzn. akty mentalne w świadomości adresata, a także zmiana jego stanu emocjonalnego. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w prezentowanym przykładzie. Perlokucją prezydenckiej dezaprobaty jest o b r a z a, której nośnikiem z punktu widzenia adresatów jest przymiotnik *nieudaczny*[16]. Można z dużą pewnością założyć, że obrażanie kogo-

[16] Potencjalna możliwość zastosowania leksemu *nieudacznik* jako operatora pragmatycznego o intencji obrażania jest obecna w świadomości potocznej przeciętnego Polaka. Fakt ten znalazł już odzwierciedlenie w opracowaniach leksykologicznych, por. I. Kamińska-Szmaj, *Słowa na wolności*, Wrocław 2001, s. 220. Znamienny w tym zakresie jest przykład II w Aneksie.

kolwiek nie było zamiarem prezydenta i jego wypowiedzi, ale obraza zaistniała. Intencja obrażania, jak to sformułowała w swoim czasie K. Pisarkowa, nie jest koniecznym warunkiem powodzenia tego aktu, co więcej – może wcale w akcie nie wystąpić: „Zamiast intencji obrażenia i zamiast presupozycji, iż ona zaistniała, do obrazy jako jej konieczny warunek należy honor odbiorcy i poczucie, że został zraniony”[17]. M. Grochowski, analizując grupę jednostek nazywających negatywne etyczne relacje międzyludzkie (chodzi o obrażenie, ubliżenie i zniewagę, które stanowią trudny do dyferencjacji blok intencjonalny), podkreślał wagę właśnie uczuć doznawanych przez odbiorcę i zaproponował następujące eksplikacje: „obrażony B czuje się d o t k n i ę t y; B, któremu ubliżono, jest z tego powodu o b u r z o n y; znieważony B czuje się p o n i ż o n y”[18]. Odczucia odbiorców zostały sformułowane w liście w sposób eksplicytny. Rozbieżności w rozumieniu i interpretacji realizowanych intencji kolejny raz pokazały nieostrość i dyfuzyjność granicy między krytyką a obrazą.

Prezentacja przykładu III jest doskonałą okazją do tekstologicznego spojrzenia na relacje między *nieudacznikiem* a innymi składnikami szeregu bliskoznaczników również związanych z polem semantycznym niepowodzenia (*fajtłapa, pechowiec, nieszczęśliwiec*). Warto pokusić się o doprecyzowanie struktury szeregu oraz określenia logiki jego wewnętrznej organizacji. Czy pożyczka *nieudacznik*, dokonując swoistej interpretacji złożoności świata ludzkich stanów emocjonalnych i intelektualnych, zapełnia w polszczyźnie lukę leksykalną, a ustawiona w szeregu swoich bliskoznaczników z archisemem ‘niepowodzenie’ prezentuje jakąkolwiek odmienność semantyczną i wynikającą z niej odmienność pragmatyczną? Czy gdyby w analizowanej wypowiedzi pojawiła się inna nominacja synonimiczna do *nieudacznika*, reakcja odbiorców byłaby taka sama? Czy mielibyśmy do czynienia z perlokucyjnym efektem obrazy? Na postawione pytania należy udzielić odpowiedzi twierdzącej*: nieudacznik*, w odróżnieniu do innych wyrazów tej klasy semantycznej, zawiera w swojej strukturze semantycznej ważny presupozycyjny komponent ‘to z mojej winy’. Samoocena, której dokonuje subiekt nazwany nieudacznikiem, jest dla niego niekorzystna, gdyż eksponuje go jako kogoś, kto jest odpowiedzialny za zaistniałą sytuację i stan. Stąd też gwałtowna reakcja niezgody manifestowana jako obraza.

Na zakończenie należy powiedzieć, że rosyjska pożyczka leksykalna *nieudacznik* na trwałe weszła do słownika języka polskiego i ukształtowała wokół

[17] K. Pisarkowa, *Hasło „honor” jako przedmiot analizy pragmatycznojęzykowej,* „Polonica” 1978, t. IV, s. 129–130.

[18] M. Grochowski, *Zarys analizy semantycznej grupy jednostek wyrażających negatywne etyczne relacje osobowe (kpina, zniewaga, upokorzenie)*, „Polonica” 1982, t. VIII, s. 67.

siebie specyficzny koncept o negatywnej aksjologii. Leksem ten skutecznie pojawia się w kontekstach dynamizujących jego pragmatykę. *Nieudacznik*, funkcjonując jako znak dezaprobaty, z powodzeniem może być używany jako narzędzie obrazy. Obserwacja większej liczby podobnych kontekstów daje mi podstawę do sformułowania bardziej ogólnego wniosku o charakterze diagnozy: binarna struktura opisywanego konceptu ulega na naszych oczach fundamentalnej przebudowie: składowe pragmatyczne, które teoretycznie sadowią się na peryferiach struktury, aktywnie przemieszczają się ku centrum, gdzie skutecznie koegzystują z mentalnym obrazem niepowodzenia, choć potencjalnie mogą zajmować pozycję dominującą. Tekstowym użyciom pożyczki *nieudacznik* warto się przyglądać, gdyż Polacy w zakresie jego treści i pragmatyki nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa.

ANEKS [wyróżnienia w tekście – M.S.]

I. „Dobrze urodzone dzieci jaśnie oświeconych rodziców – polityków i biznesmenów najnowszej degeneracji – łaskawie wystawiły na aukcji swe dzieła plastyczne. Ktoś, kto to wymyślił i pokazał w telewizji, zwłaszcza w Dzień Dziecka, zasługuje zaiste na tytuł dydaktyka roku. I szlachetne pociechy, przed którymi już teraz otwierają się wszelkie salony, również wystawowe, i dzieci **zwykłych ludzi**, czyli **nieudaczników**, które o takich zaszczytach nawet marzyć nie mogą poznały należne im miejsce" (M. Rosolak, *Dobrze urodzone*, „Rzeczpospolita", 7–8 VI 2003).

II. „Profesor upierał się przy swoim zdaniu, ja przy swoim. W normalny dzień to byśmy się pewnie pokłócili. Profesor wyzwałby mnie od **nieudaczników**, co to najprostszej potrawy ugotować nie potrafią, a ja wypomniałabym mu jego sknerstwo w domu i lizusostwo w pracy" (*Pamiętnik gosposi*, „Gazeta Wyborcza. Gazeta Telewizyjna", 11 IV 2002, s. 35).

III. List otwarty polskich emigrantów z Wielkiej Brytanii i Irlandii do Rzecznika Praw Obywatelskich w sprawie wystąpienia Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego

„Do Janusza Kochanowskiego Rzecznika Praw Obywatelskich

My, Polki i Polacy pracujący w Wielkiej Brytanii i Irlandii, zwracamy się z prośbą o pomoc w ochronie naszych praw obywatelskich naruszonych przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej.

Podczas konferencji prasowej w Londynie 7 XI 2006 r. Prezydent Lech Kaczyński wypowiedział następujące, mocno uderzające w naszą godność osobistą słowa: »Wierzę, że jest pewna liczba ludzi, nie tylko z Polski, lecz z innych krajów Unii Europejskiej, którzy są w sposób naturalny nieporadni, **nieudaczni** (*helplees*, *fecklees*), ale w poszukiwaniu lepszego życia wyjeżdżają za granicę i obecnie Zjednoczone Królestwo jest krajem ich wyboru. Polska nie uchyla się od odpowiedzialności za swoich obywateli«. Oraz: »Wiemy, że są tacy, którym udało się w Zjednoczonym Królestwie, którzy mają pracę i dobrze im się wiedzie, szczególnie biorąc pod uwagę różnice między wynagrodzeniem w Zjednoczonym Królestwie i w Polsce«.

(Wypowiedź ta podana przez »Daily Mail« odbiła się również niekorzystnym dla nas, Polaków, echem w innych czołowych gazetach brytyjskich, jak »The Times« czy »The Guardian«.)

Powyższe wypowiedzi padające z ust najwyższego przedstawiciela Rzeczypospolitej Polskiej pozostają w rażącej sprzeczności z artykułem 30 konstytucji stanowiącym, iż: »Przyrodzona i niezbywalna godność człowieka stanowi źródło wolności i praw człowieka i obywatela. Jest ona nienaruszalna, a jej poszanowanie i ochrona jest obowiązkiem władz publicznych", a także z artykułem 47, w myśl którego: „Każdy ma prawo do ochrony prawnej życia prywatnego, rodzinnego, czci i dobrego imienia oraz do decydowania o swoim życiu osobistym«.

Przytłaczająca większość Polaków mieszkających w Wielkiej Brytanii i Irlandii to wykwalifikowani i wysoko cenieni pracownicy z powodzeniem konkurujący na tutejszym rynku pracy. Nie zgadzamy się na określenie nas mianem **nieudaczników** – jest to obraźliwe i niezgodne z prawdą oraz przyczynia się do tworzenia negatywnego wizerunku Polaków za granicą. Protestujemy też przeciwko bezpodstawnym zarzutom zwiększania statystyki bezrobocia w Polsce. Stawiają one steki tysięcy uczciwie i ciężko pracujących ludzi (dodatkowo wspierających gospodarkę Polski poprzez przesyłanie części zarobków bliskim w kraju) w randze oszustów.

Czy słowa takie przystoją Prezydentowi, którego konstytucyjnym obowiązkiem jest stanie na straży praw i interesów obywateli?

Piszemy ten list w nadziei, że istnieją jeszcze w Polsce instytucje, które staną po stronie prawa i sprawiedliwości (tych pisanych małymi literami).

Prosimy o doręczenie niniejszego listu Prezydentowi Rzeczypospolitej Polskiej Lechowi Kaczyńskiemu, od którego oczekujemy odpowiedzi i cofnięcia nieprawdziwych i krzywdzących słów". (*Nie jesteśmy* ***nieudacznikami*** „Gazeta Wyborcza", 29 listopada 2006, s. 24).

Резюме

„Nieudacznik" в польском языке: заимствование или иностранное слово?

В статье определён лингвистический статус слова *nieudacznik* (неудачник), а также предпринята попытка описания польского концепта „неудачник" и установления его аксиологического ареола.

Summary

„Nieudacznik" in Polish language: a borrowing or a foreign word?

This article contains the attempt to determine the linguistic status of the word *nieudacznik* (Russian: *неудачник*; English: *loser*) and to describe the Polish concept of „nieudacznik" and its axiological circle.

ISSN 1427-549X

Ałła Kamałowa
Olsztyn

Из истории праславянского корня **div-*

В исторической лексикологии длительное время усилия ученых были направлены на изучение истории отдельных слов и групп слов, организованных по тематическому принципу. Однако для воссоздания истории слова важен предварительный обзор семантических свидетельств всей корневой группы и их рабочая классификация. Следует также заметить, что история отдельного слова имеет лишь вспомогательное значение для изучения словарного состава языка, и выводы можно строить только на описании соотносительных рядов слов. При этом особое значение приобретают исследования словообразовательной системы, необходимые для выявления понятийного ядра концептов, при моделировании путей формирования языковой картины мира.

Задача данной статьи – установить этапы эволюции и развития этимологического гнезда **div-*, описать словообразовательные и лексические отношения единиц этого гнезда, проследить языковые и социокультурные причины изменения конкретной лексико-семантической подсистемы.

Интерес к праславянскому корню **div-* продиктован стремлением выявить источники формирования лексико-семантической группы (ЛСГ) со значением ‘быть в состоянии, вызванном неожиданностью’, включающей в современном русском языке 72 лексемы разных частей речи, а также глагольно-именные сочетания и фразеологические единицы (*удивление*, *удивляться*, *испытывать удивление*, *вызвать удивление*, *дивиться*, *изумляться* и т.д.)[1] .

При описании ЛСГ в исторической лексикологии используется понятие семантически опорного слова; опорные слова являются древнейшими мотивирующими словами корневой группы, чаще сохраняют близость к этимологическим типам значений. При этом опорное слово современного

[1] А.А. Камалова, *Формирование и функционирование лексики со значением психического состояния в русском литературном языке*, Архангельск 1994, с. 58–60.

словообразовательного гнезда может не являться таковым для соответственного этимологического гнезда.

В современном русском литературном языке ядерным словом ЛСГ и вершиной словообразовательного гнезда является слово *удивление*, восходящее к праславянскому корню **div-*.

Базой наших размышлений об истории корня **div-* стали материалы этимологических словарей, дефиниции и иллюстративный материал исторических словарей и словарей современного русского языка.

Слова с корнем **div-* известны во всех славянских языках, выявляется он и в древнеиндийском языке, где **div-yati* – означает ‘блестеть, сиять’. Исследователи возводят праславянский корень **div-* к индоевропейскому **deiu-*/**dieu-* ‘дневной, небесный свет’, ‘божество’. Этимология праславянского слова **divo* объясняется по-разному. Одни допускают родство с др-инд. **devas* ‘бог’[2], другие связывают с др.-инд. **dhi* ‘созерцать, наблюдать, замечать’[3] или полагают, что слово образовано с помощью суффикса *-v-* от **di-* ‘светить, сиять’[4].

Всего восстанавливается 14 лексем праславянского происхождения с корнем *div-, относящихся к разным частям речи[5] . Приведем несколько примеров:

- **divъ* – ст.сл. ‘чудо, диво’, чеш., слвц., н.-луж., польск., русск. диал. ‘чудо, диво, удивление’, укр. диал. ‘множество’, ‘очень’;
- **divo* – в большинстве славянских языков отмечается значение ‘чудо, диво’, однако слвц. ‘чудовище, урод’, русск. диал. ‘удивление, изумление’;
- **divъ*(*jь*) – в большинстве славянских языков имеет значение ‘дикий’, в древнерусском языке XI–XII веков регистрируются также значения ‘дикий, невежественный’, ‘некультивированный, дикорастущий’, ‘не освоенный, не заселенный’, ‘жестокий, грубый’, ‘необращенный в христианскую веру’;
- **divьnъ*(*jь*) – это прилагательное имеет в славянских языках самый широкий спектр значений: ‘дивный, чудный’, ‘прекрасный’, ‘нехороший’, ‘сварливый, злой’, ‘хитрый’, ‘высокий’, ‘странный’, ‘взрослый’ и т.д.; многие из названных значений зарегистрированы в русских говорах, о чем говорят материалы словаря В. Даля[6];

---

[2] М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1964–1973, т. 1, с. 513.

[3] *Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд*, Москва 1974 и след, вып. 5, с. 33–35.

[4] Г.П. Цыганенко, *Этимологический словарь русского языка*, Киев 1989, с. 108.

[5] *Этимологический словарь славянских языков*, вып. 5, с. 31–37.

[6] В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 1, Москва 1998.

• **divina* – название растения в русск. и укр. (обычно *дивина, дывина, довина*), в болг. ‘животное, зверь’, макед. ‘дичь’, ‘дичь, дикий край, глушь’, чеш. ‘дикое мясо’.

Анализ материалов *Этимологического словаря славянских языков* показывает, что в славянских языках развитие корня **div-* происходило по следующим направлениям: во-первых, формировалось словообразовательное гнездо; во-вторых, трансформировалась семантика. Анализ лексических значений однокоренных слов в различных славянских языках, в том числе в русских говорах, выявляет наличие трех семантических парадигм, соотносимых с различными онтологическими областями.

Первая парадигма соотносима с абстрактными понятиями, отражающими психическую, духовную жизнь человека, абстрагирующую деятельность его мышления: ‘удивление’, ‘чудо’. Вторая – с человеком, его характеристикой, психической деятельностью: ‘видеть’, ‘хитрый’, ‘сварливый, злой’, ‘веселый’. Третья – с явлениями действительности, имеющими отношение к живой и неживой природе, лесу: ‘растения’, ‘зверь’, ‘дикий’. Полагаем, что совмещение различных пластов действительности и соотнесение их с одним этимологическим корнем может быть объяснимо тем, что семантическая трансформация данного корня начинается в древнейший период. „Исторически первым типом культуры был первобытно-синкретический тип, а духовную область его составляла мифология. Он включал разные способы освоения мира – практические знания и умения, нравственные нормы и образцы, религиозные верования и ритуалы, пластические, изобразительные и мелосные формы эстетической деятельности и т. д. [...] Складывается универсум (лат. *universus* – весь, мн. ч. – все в совокупности, все вместе; *universum* – вселенная) культуры”[7]. Мы обратились к данной цитате, поскольку думаем, что синкретичность мышления и сознания древних славян отражается и в значении и функциях лексем; это свойство может быть сохранено языковыми единицами и в письменный исторический период. Представим нашу версию эволюции, развития и совершенствования этимологического гнезда **div-* в русском языке[8].

---

[7] И.Н. Яблоков, *Проблема определения религии*, [в:] *История религии*, т. 1, Москва 2002, с. 17–18.

[8] О динамических процессах в языке – эволюции, развитии и совершенствовании см. в Н.В. Пятаева, *Генетическая парадигма „Давать//дать → брать → взять → иметь → нести → давать” в истории русского языка*, АКД на соискание уч. степени доктора филол. наук, Уфа 2007, с. 17–18.

По данным исторических словарей и памятников в древнерусском и русском языках (XI–XVII вв.) регистрируется 22 слова с корнем **div*-[9]. Опорным словом следует считать, видимо, ДИВО как наиболее древнее. Слова ДИВО и ДИВЪ выступают как варианты, оба многозначны: 1) ‘чудо’, 2) ‘сильное удивление’, 3) ‘дикий’ (о животном); ДИВЪ имеет омоним со значением „мифологическое существо”: ДИВЪ КЛИЧЕТЪ ВРЪХУ ДРЕВА, ВЕЛИТЪ ПОСЛУШАТИ ЗЕМЛИ НЕЗНАЕМЪ (*Слово о полку Игореви*). Слова ДИВИТИ (‘поражать’, ‘заразиться каким-либо чувством’, ‘недоумевать’, ‘испытывать недовольство’), ДИВЬНЫИ (‘удивительный, необыкновенный’, ‘знаменитый’); ДИВИИ(ЫИ) (‘дикий, неприрученный’, ‘некультивированный, дикорастущий’, ‘не освоенный, не заселенный’. ‘дикий, невежественный’, ‘жестокий, грубый’, ‘необращенный в христианскую веру’) также являются многозначными. Всего за названными древнерусскими словами закреплено 15 значений, среди которых преобладают значения, называющие состояния человека, его психическую деятельность, с живой и неживой природой соотносимы 4 значения.

В XV–XVI веках появляются словообразовательные варианты типа ДИВО – ДИВСТВО – ДИВОВАНИЕ – ДИВЛЕНИЕ. Архаичные формы ДИВО и ДИВИТИ продолжают сохранять многозначность, в то время как новообразования этого времени однозначны и относятся к семантической парадигме со значением ‘быть в состоянии, вызванном неожиданностью’. См, например, ДИВИТЕЛЬ, ДИВЛЕНИЕ, ДИВОВАНИЕ, ДИВОВАТИСЯ.

Сравнительный анализ материалов исторических словарей, регистрирующих лексемы разных исторических периодов, выявляет процесс семантических, функциональных и количественных преобразований словообразовательного гнезда с опорным словом ДИВО в истории русского литературного языка.

Так, в *Словаре церковнославянского языка* выявляется 13 слов этого словообразовательного гнезда, из них *дивный* ‘чудный, удивительный’ переходит в разряд оценочных прилагательных, *дивовать* имеет помету ‘простонародное’, *дивовище*, *дивство*, *див* – помету ‘старое’[10]. Словарями современного русского языка отмечаются следующие лексемы, восходящие

[9] И.И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка*, т. 1, Москва 1989; *Словарь древнерусского языка XI–XIV веков,* Москва 1988 и след.; *Словарь русского языка XI–XVII*, Москва 1975 и след. Отметим, что к анализу привлекаются как дефиниции, так и иллюстративный материал исторических словарей, учитывается время создания цитируемых памятников.

[10] *Словарь церковнославянского и русского языка, составленный вторым отделением Академии наук*, Санкт-Петербург 1847.

к праславянскому корню **div-*: это *див* – миф.олог. ‘диво, чудо, чудище’ и *диво* – ‘чудо, диковина’, *дивный* – ‘чудесный, удивительный, прекрасный’, *дивно* – ‘удивительно, прекрасно’, *дивить* – ‘удивлять’, *дивоваться* – в прост. и обл. ‘удивляться’[11].

Слово *удивление*, заимствованное из старославянского языка, становится опорным словом для словообразовательного гнезда и прочно укореняется в текстах церковно-учительной литературы, а также относящихся к книжно-славянскому типу литературного языка. *Диво – удивление* начинают функционировать как синонимы. Подтверждение этому находим в исследовании Ю.С. Азарх, которая пишет, что до XV века однокоренные соответствия типа *немочь – неможение, ужасть – ужасение, страсть – страдание* могли быть синонимичными в одном из значений; в книжном языке более позднего периода эти связи ослабляются, а сохранившие семантическую близость приобретают разную сферу употребления[12].

В древнерусском языке слова УДИВЛЕНИЕ, УДИВИТИ и др. также являются многозначными. И если в древнерусском УДИВИТИ помимо (1) ‘удивить, поразить’ имеет также значения (2) ‘украсить’ (синонимично УДОБРИТИ в одном из значений), (3) ‘прославить’, (4) ‘проявить’[13], то в современном русском литературном языке *удивить* и все единицы словообразовательного гнезда являются однозначными и соотносятся с состоянием, а семантика слова *удивление* – ‘быть в состоянии, вызванном неожиданностью’.

Диво (*див*), являющееся в древнерусском языке опорным словом соответствующей семантической парадигмы и словообразовательного гнезда, в современном русском литературном языке переходит в разряд стилистически сниженных, угасают его словообразовательные и семантические связи. С „угасанием” *диво* и его производных утверждаются позиции старославянского *удивление*. По мнению Н.И. Толстого, старославянское влияние сказалось в выборе идентичных или близких к церковнославянизмам слов (лексем) из диалектного запаса и особенно в закреплении за ними общих с церковнославянскими значений (семем)[14].

---

[11] *Словарь современного русского языка*, т. 1, Москва 1981.

[12] Ю.С. Азарх, *О взаимодействии словообразовательных типов в пределах одного парадигматического класса (к истории слов женского рода на -ть в русском языке)*, [в:] *Исследования по словообразованию и лексикологии древнерусского языка*, Москва 1978, с. 30–31.

[13] И.И. Срезневский, op. cit, т. 3, с. 2.

[14] Н.И Толстой, *Некоторые проблемы сравнительной славянской семасиологии*, [в:] *Славянское языкознание*, Москва 1968, с. 341–342.

Отметим, что судьба слов *диво, див* и под. в народных говорах оказалась „счастливее". Словарь Даля, например, регистрирует 29 единиц этого словообразовательного гнезда[15]. *Диво*, *дивно*, *дивненько*, *дивоваться*, *дивья* активно функционируют в современных русских говорах. Так, в д. Акчим Пермской области записаны следующие высказывания: *Мальчик снится к прибыли, а девка – к диву* (в значении 'что либо вызывающее изумление, кажущееся странным'); *Чё за матери таки – не проводят, не встретят ученикох, прямо диво* (о состоянии удивления); *Пускай поспит, дивья спится дык* ('удивительно хорошо')*; Дивья, что пришли посватали* ('о состоянии подчеркнутого удовлетворения чем-либо, хорошо'); *Бабы-те стали над ей дивоваться: холод на дворе, а ты ходишь в суконных тапочках* ('удивляться')[16].

Проведенное исследование позволяет говорить о том, что современное значение слов *удивление* и *дивить* 'удивлять' сформировалосьв под влиянием метафорического переосмысления. Представляется, что процесс метафоризации осуществлялся поэтапно, его начало следует отнести к праславянскому периоду. Переход конкретной лексики в фонд обозначений абстрактных реалий закономерен. Можно предположить, что путь метафоризации был следующий: „растение или животное, которому, возможно, покланялись > его характеристика > смотреть > испытывать разнообразные чувства > чувство (состояние)". Подобный путь метафоризации характерен для многих лексем со значением психического состояния: *стыд* – переносное от **stydъ* 'холод'; *гнев* от *гнить* 'яд', 'злоба', ср. русск. диал. *гнев* 'гниль, гниение' и под.[17] Путь развития абстрактного значения отражает мышление древних славян, которое формировалось под влиянием живой связи с природой и древних верований, магических представлений.

Логико-понятийная соотнесенность корня *див-* в современном русском языке и в праславянский период различна. Это заключается прежде всего в меньшей дифференциации в древний период целого ряда понятий и представлений о психических и физических свойствах человека. Подобное наблюдает И. Немец, описывая способы именования органов движения и выражения чувств[18] .

---

[15] В.И. Даль, op. cit.

[16] *Словарь говора д. Акчим (Красновишерского р-на Пермской области)*, Пермь 1984; см. также В.И. Даль, op. cit.

[17] Н.М. Шанский, *Краткий этимологический словарь русского языка*, Москва 1975. Однако *гнев* возводят также к "огонь": М. Фасмер, op. cit, т. 1, с. 420.

[18] И. Немец, *Раскрытие понятийного ядра слова при лексическом анализе древнего периода*, [в:] *Этимология*, Москва 1986, с. 159.

Таким образом, были установлены различия в понятийном ядре слов с корнем **div-* в праславянском языке, в древнерусском языке и в современном русском языке, выявлена смена опорного слова. Однако история семантической парадигмы со значением ‘быть в состоянии, вызванном неожиданностью’, начинающей формироваться еще в праславянский период и восходящей к корню **div-*, на этом не заканчивается. Процесс эволюции и перестройки изучаемого фрагмента языковой картины мира происходил под влиянием постоянного усложнения и совершенствования знаний о психической деятельности человека. Сопоставляя значения различных исторических периодов, мы имеем дело не только с различной расстановкой акцентов в спектре денотата (ср. смыслы, закрепленные за корнем **div-* в древнерусском языке: ‘удивительный’, ‘грубый’, ‘дикий’), но и с различными по уровню абстракции семантическими образованиями (представление – образ – понятие). „Эмпирический опыт дает знание, а знание создает концептуальную картину мира”[19].

Постепенно семантическая парадигма обогащается единицами других словообразовательных гнезд (*изумляться*, *недоумевать*, *ошеломить*, *поразить*, *озадачить*), при этом путь формирования значения ‘быть в состоянии, вызванном неожиданностью’ происходит аналогичным образом – метафорическим. Так, в древнерусском языке ИЗУМЛЯТИСЯ – ‘лишиться ума’, ПОРАЗИТИ – было многозначным: ‘ударить’, ‘повергнуть, лишить сознания’, ‘убить’[20]. Но кроме этого данная лексико-семантическая парадигма находится под влиянием языковых процессов, происходящих в XI–XVII веках, – словообразовательную активность развивают глаголы, в связи с чем появляются продуктивные глагольные образования с суффиксом *-ова-*, с префиксом *воз-/вос-/вз-*: *дивоваться, воздивиться*. Под влиянием семантической и словообразовательной деривации происходит формирование ЛСГ со значением ‘удивление’. Анализ иллюстративной зоны словарей позволяет установить границу формирования данной ЛСГ – конец XIX–начало XX века, когда лексико-семантическая группа приобретает ее современный состав, системные отношения и функции.

Явления лексической диахронии в нашем исследовании представлены для одного, конкретного участка русской языковой картины мира, но можно предположить, что в общем виде они актуальны для всего фрагмента, соотносимого со значением ‘психическое состояние’.

---

[19] Р.И. Павиленис, *Проблема смысла,* Москва 1983, с. 9.

[20] Подробнее об этом см. в книге: А.А. Камалова, op. cit., с. 81–83.

Высказанная выше гипотеза проверялась на основе существующих методик описания истории слова, результаты описания соответствуют изысканиям лингвистов, воззрениям этнолингвистов и этнографов и могут считаться удовлетворительными. Тем не менее, у нас остались определенные сомнения.

Сегодня принято считать априори, что мышление древних было примитивным. Так можно говорить, опираясь на известный официальной науке путь развития человека. Но ведь существуют и другие воззрения на человека. И если исходить из религиозных и эзотерических знаний об истории человечества, то следует говорить не о примитивном, а о принципиально ином типе мышления наших предков. При этом можно предполагать их высокую по сравнению с современным человеком духовность, иные воззрения на мир, на место человека во вселенной, знания о Всевышнем. И тогда цепочка преобразований праславянского корня **div*- может быть иной: *Бог – свет – восприятие божественного – человек, его характеристика – природа.* В этом плане особый интерес представляет диалектный материал. Так, В.В. Колесов пишет о своих наблюдениях, основанных на записях севернорусских говоров: „Только в двух сочетаниях возможно в говоре прилагательное *дивный* – и оба раза в какой-то связи с богом. [...] Даже в русском диалектном наречии *дивья бы!* находим остатки все того же значения: Дай бог!”[21]. А мы добавим: трудно даже решиться высказать предположение о давности подобного реликта в русских говорах. Уместно в связи с этим привести точку зрения Р. Якобсона о „религиозной революции” в иранском мире, где верховное существо *deiva*, арийское *Деус*, было „смещено” другим божеством – авест. и др.-инд. *bhбgah* ‘добро, счастье, бог’ – и наделено другими чертами, и отражении этой «революции» в славянском мировоззрении[22]. Однако данный революционный процесс, как видим, не смог полностью вытеснить реликтовый смысл корня **div*-.

[21] В.В. Колесов, *История русского слова в рассказах*, Москва 1982, с. 17–18.

[22] Р. Якобсон, *Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии*, [в:] *Материалы VII Международного конгресса археологических, антропологических и этнографических наук*, т. 5, Москва 1970.

Streszczenie

*Z historii rdzenia prasłowiańskiego *div-*

Na podstawie rozmaitych źródeł leksykograficznych autorka opisuje historyczne etapy ewolucji i rozwoju gniazda etymologicznego rdzenia **div-*, odkrywa leksykalne i słowotwórcze więzi pomiędzy jednostkami należącymi do tego gniazda, wyznacza socjalno-kulturowe przyczyny zmian konkretnego leksykalno-semantycznego systemu.

Summary

*Some considerations about the history of common Slavic root *div-*

The analysis of various dictionaries allows to reveal the stages of development of the words traced back to the common Slavic root *div-, with regard to their derivational and lexical relationships. The article focuses on the ethnological and cultural factors influencing the evolution of that family of words.

ISSN 1427-549X

Monika Honorata Denda
Lublin

Pamięć miasta – elementy polskie w urbanonimii współczesnego Lwowa

Wyrażenie zawarte w tytule referatu w metaforyczny sposób opisuje jedną z podstawowych funkcji języka – funkcję kumulatywną lub kulturową[1], polegającą na przechowywaniu informacji o elementach dawnej rzeczywistości w polu semantycznym jednostek językowych. Na poziomie nazw własnych funkcja ta przejawia się ze szczególną wyrazistością. Poszczególne typy onomastyczne z uwagi na role odgrywane w przestrzeni społecznej i w świadomości użytkowników stają się swoistymi rejestratorami przeszłości i teraźniejszości. Zadaniem badacza jest natomiast rozszyfrowanie, ujawnienie i właściwa interpretacja informacji kryjących się pod daną nazwą. Kulturowa interpretacja onimów, kładąca największy nacisk na referencyjno-konotacyjny aspekt podstawy semantycznej, pozwala wyznaczyć jeden ze składników językowego obrazu świata[2]. Celem niniejszego referatu będzie wyodrębnienie z systemu urbanonimicznego współczesnego Lwowa nazw ulic i placów o wymiarze pamiątkowym, utworzonych metodą transonimizacji antroponimów – nazwisk słynnych Polaków – oraz ich analiza historyczno-kulturologiczna.

Nazwy obiektów miejskich (urbanonimy) jako elementy systemu toponimicznego charakteryzują się wysokim poziomem instytucjonalizacji. Mimo iż pierwotnie powstawały, podobnie jak inne kategorie onomastyczne, w sposób spontaniczny, nadawane przez użytkowników i motywowane realnymi cechami, funkcjami i rolą denotatów, obecnie w procesie nominacji główne decyzje należą do urzędów i specjalnie do tego celu powołanych instytucji. Urbanonimia jest nierozerwalnie związana z przestrzenią miejską, w sensie nie tylko topograficznym, ale i społecz-

---

[1] Termin użyty przez S. Gajdę, zob.: S. Gajda, *Narodowokulturowy składnik znaczenia nazw własnych w aspekcie edukacyjnym*, [w:] *Nazwy własne w języku, kulturze i komunikacji społecznej*, red. R. Mrózek, Katowice 2004.

[2] Językowy obraz świata rozumiany jako „metajęzykowa kategoria opisu i interpretacji różnych zjawisk językowych z punktu widzenia ich historyczno-kulturowych uzależnień i funkcji kulturotwórczych". E, Jędrzejko, *Systemy onimiczne różnych języków a językowe obrazy świata: w stronę porównawczej onomastyki kulturowej*, „Onomastica" XLV, Kraków 2000, s. 5–6.

nym, powstaje bowiem w celu zaspokojenia całego szeregu potrzeb społecznych, począwszy od orientacji i identyfikacji w terenie aż do potrzeb estetycznych i ideowych. Elementy znaczeniowe zawarte w strukturze semantycznej każdej nazwy niosą w sobie informacje nie tylko o specyfice nazywanego obiektu, ale również o specyfice użytkowników nadających nazwę i posługujących się nią. Stąd też z punktu widzenia socjolingwistyki żadna nazwa nie może być traktowana jako „pusta treściowo”[3].

Klasyfikacja formalna urbanonimów, według K. Handke, zakłada podział na dwie podstawowe grupy: 1) urbanonimy pochodzące od nazw własnych, 2) urbanonimy pochodzące od nazw pospolitych. Ze względu na kryterium motywacyjne rozróżnia się natomiast nazwy posiadające wartość realno-znaczeniową i udokumentowaną genezę, oraz nazwy nie posiadające wartości realno-znaczeniowej, powstałe dzięki powielaniu wcześniejszych wzorców nazewniczych[4]. Nawiązując do tego podziału, C. Kosyl zaproponował wyróżnienie 1) nazw motywowanych realnie i 2) nazw motywowanych konwencjonalnie[5].

Zakłada się, że urbanonimy urzędowe zdobyły przewagę liczebną nad nieurzędowymi na przełomie XIX i XX w. Spowodowało to postępującą konwencjonalizację systemu urbanonimicznego, jako że największą produktywność zaczął uzyskiwać typ nazw pamiątkowych, w większości tworzonych na bazie innej nazwy własnej. Funkcja pamiątkowa nazwy własnej polega na korelacji nazwy i sytuacji. Wykorzystuje akumulacyjne właściwości onimów, ich względną stabilność i trwałość w systemie. M. Rutkowski wyróżnia dwa schematy nominacji w przypadku nazw pamiątkowych: 1) obiekt nazwany imieniem X, by upamiętnić X, który jest ważny; 2) obiekt nazwany imieniem X, ponieważ X ma związek z obiektem, ale nie musi być ważny[6]. Współcześnie największą popularnością w systemie miejskim cieszą się nazwy pierwszego typu, tzn. upamiętniające postacie, miejsca i zdarzenia nie związane bezpośrednio z nazywanym daną nazwą obiektem. W ten sposób ów typ nazewniczy zmienia swą podstawową rolę z oznaczania na symbolizowanie. Mimo wyodrębniania obiektu spośród innych tego samego typu, urbanonim tego typu nie zawiera w sobie treści charakteryzującej rzeczywiste cechy obiektu, a jedynie treść dotyczącą patrona.

---

[3] Por.: M. Sagan, *Nazewnictwo ulic w ujęciu socjolingwistycznym (na przykładzie plateonimii Przemyśla)*, [w:] *Onomastyka polska a nowe kierunki językoznawcze*, red. M. Czachorowska i Ł. M. Szewczyk, Bydgoszcz 2000, s. 387.

[4] K. Handke, *Polskie nazewnictwo miejskie*, Warszawa 1992, s. 61–62.

[5] C. Kosyl, *Modele onimiczne w nazewnictwie ulic*, [w:] T*oponimia i oronimia,* red. A. Cieślikowa, B. Czopek-Kopciuch, Kraków 2001, s. 50.

[6] M. Rutkowski, *Wstępna charakterystyka funkcji nazw własnych*, „Onomastica” XLVI, Kraków 2001, s. 7–30.

W samym akcie nominacji właściwości obiektu, a nawet i jego rodzaj często są traktowane marginalnie. Czasem pod uwagę brana jest jedynie lokalizacja i prestiż obiektu, mające na celu wyeksponowanie patrona. Wśród kryteriów rządzących wyborem i wartościowaniem nazw miejskich w środowisku ich twórców i użytkowników K. Handke wymienia historyczne, patriotyczne, prestiżowe, snobistyczne, estetyczne, koniunkturalne i informacyjne. Nazwy pamiątkowe zaspokajają częściowo preferencje historyczne, patriotyczne i prestiżowe[7]. Pole znaczeniowe nazw pamiątkowych zawiera w sobie m.in. komponenty narodowokulturowe i ideologiczne, które co prawda niewiele mówią o samym denotacie nazwy, dostarczają natomiast wiedzy o specyfice społeczeństwa w danym środowisku miejskim oraz epoce, w jakiej miał miejsce akt nominacji. Na przykład wyznawana w danym okresie ideologia momentalnie znajduje odzwierciedlanie na mapach miast w postaci nazw pamiątkowych. Łatwo zaobserwować tę tendencję na przykładzie porewolucyjnej Rosji, kiedy miasta zostały wręcz zalane urbanonimami powstałymi od nazwisk wodzów rewolucji, działaczy politycznych i kulturalnych[8]. Można mniemać, iż miało to na celu m.in. wzbudzenie szacunku do tych osób i wartości z nimi utożsamianych.

Pod tym względem wyjątkowo interesującym obszarem badawczym jest Lwów – miasto o bogatej historii i wielokulturowej tradycji, które z uwagi na kilkukrotną w ciągu dziejów zmianę władzy i ideologii przechodziło również gruntowne zmiany systemu urbanonimicznego. Masowe nadawanie nowych nazw ulicom i placom było swoistą manifestacją nowej władzy, o czym ironicznie piszą niektórzy badacze[9]. W procesie zmian nazw kluczową rolę odgrywały właśnie odantroponimiczne nazwy pamiątkowe, zajmujące miejsce dawnych historycznych urbanonimów.

Wpływ polskiej kultury na Lwów praktycznie od początku jego istnienia był motywowany położeniem geograficznym na styku polskiej i ukraińskiej (rusińskiej) grupy etnicznej. Usytuowanie miasta w granicach polskich organizmów państwowych (I i II Rzeczypospolitej) odzwierciedliło się również w nazewnictwie miejskim, które powstawało i rozwijało się pod wpływem wzorca z innych miast

---

[7] K. Handke, *Nazewnictwo miejskie – składnik edukacji społecznej*, [w:] *Nazwy własne w języku...*, s. 93.

[8] Proces nadawania nowych nazw był regulowany specjalnym dekretem podpisanym przez W. Lenina w 1918, zawierającym spis postaci, które należało uwiecznić w miastach ZSRR, czyli rewolucjonistów, działaczy społecznych, pisarzy, uczonych, artystów itp. Zob. В. П. Нерознак, М. В. Горбаневский, *Советский „новояз" на географической карте. (О штампах и стереотипах речевого мышления)*, Москва 1991, s. 25–26.

[9] Zob. np.: А. Шкраб'юк, *Індивідуальність на плані міста*, „Культурологічний часопис «Ї»" 2003, nr 29, [online] <www.ji.lviv.ua/n29texts/shkrabjuk.htm>; З. Тарнавський, *Дорога на Високий Замок*, ibidem, [online] <www.ji.lviv.ua/ji-library/lviv2/tarnavskyj.htm>.

polskich. Wiek XX przyniósł lwowskiej urbanonimii liczne gwałtowne przemiany: okupacja hitlerowska (1941–1944), okres radziecki (1944–1991) oraz okres niepodległej Ukrainy pociągały za sobą masowe zmiany nazw, mające przede wszystkim na celu usunięcie z mapy miasta symboli poprzedniej ideologii. Współcześnie nazewnictwo miejskie Lwowa nabrało ukraińskiego, nacjonalnego charakteru, głównie za sprawą wprowadzenia dużej liczby odantroponimicznych nazw pamiątkowych, uwieczniających przede wszystkim narodowych bohaterów Ukrainy. Z przeanalizowanych w 2004 r. 1189 jednostek nazewniczych 61% (731) zostało utworzone metodą transonimizacji innej nazwy własnej, z kolei w tej grupie podstawą 72% (524) nazw był antroponim. Odantroponimiczna grupa zawiera nazwy powstałe od nazwisk postaci ukraińskich, oraz innych narodowości, związanych ze Lwowem bądź cieszących się światową sławą. Z przeanalizowanego materiału udało się wyodrębnić 19 jednostek, których podstawą były nazwiska osób kwalifikowanych przez źródła encyklopedyczne jako Polaków[10]. Analiza tych urbanonimów przedstawiona została w tabeli.

Z analizy, opartej głównie na słownikach-informatorach B. Melnyka[11] i S. Gromowa[12], wynika, iż 10 z rozpatrywanych nazw pojawiło się po raz pierwszy w okresie panowania austro-węgierskiego pod koniec XIX lub na początku XX w. i przywrócono je w późniejszym okresie; 12 z tych nazw nadano bądź przywrócono w okresie radzieckim, najczęściej zaraz po wyzwoleniu miasta spod okupacji niemieckiej w 1944 r., pozostałe 7 nazw pojawiło się bądź powróciło na mapę Lwowa już w niepodległej Ukrainie; 4 nazwy nadano właśnie w tym okresie – na początku lat 90. XX w., pozostałe mogą pretendować do miana nazw historycznych. Uwiecznione postacie reprezentują rozmaite dziedziny kultury, sztuki i nauki, z czego najliczniej literatura – w 9 nazwach.

Jeśli chodzi o motywację nazw, 7 z uwiecznionych osób miało realne związki ze Lwowem – zamieszkiwały w nim bądź zostały w nim pochowane. W niektórych przypadkach udało się ustalić jeszcze bardziej bezpośrednie związki postaci z obiektem, np. A. Fredro faktycznie mieszkał przy ulicy nazwanej jego imieniem, podobnie willa G. Zapolskiej znajdowała się w miejscu dzisiejszej ulicy jej imienia. Ulica nazwana na cześć T. Boya-Żeleńskiego jest natomiast położona w rejonie Wzgórz Wuleckich – miejsca rozstrzelania jego i innych lwowskich naukowców w 1941 r. W przypadku pozostałych 12 postaci związek ze Lwowem lub Ukrainą S. Gromow objaśniał nawiązaniami do tematyki ukraińskiej w twórczości, zainteresowaniem Ukrainą, kontaktami z kulturą ukraińską bądź faktem, iż twórczość

[10] Wyjątkiem jest Tomasz Padurra, klasyfikowany jako pisarz polsko-ukraiński.
[11] Б. В. Мельник, *Довідник перейменувань вулиць і площ Львова*, Львів 2001.
[12] С. Громов, *Імена видатних людей у вулицях Львова*, Львів 2001.

Tabela 1

Lp.	Nazwa ulicy/placu	Pierwszy zapis nazwy	Ostateczny powrót do nazwy	Antroponim	Daty życia postaci	Sfera działalności	Związek z Ukrainą, Lwowem
1	2	3	4	5	6	7	8
1.	Банаха С.	1946	–	Stefan Banach	1892–1945	matematyka	miejsce zamieszkania i śmierci
2.	Бой-Желенського Т.	1946	–	Tadeusz Boy-Żeleński	1874–1941	literatura	miejsce zamieszkania i śmierci
3.	Запольської Г.	1933	1993	Gabriela Zapolska	1857–1921	literatura teatr	miejsce zamieszkania i śmierci
4.	Захарієвича Ю.	1992	–	Julian Zachariewicz	1833–1898	architektura	miejsce zamieszkania i śmierci
5.	Кльоновича С.	1895	1992	Sebastian Klonowic	1545–1602	literatura	nawiązania do Rusi i Lwowa w twórczości, tłumaczony przez I. Franka
6.	Кольберга О.	1992	–	Oskar Kolberg	1814–1890	etnografia, folklor, muzyka	opisy narodu ukraińskiego
7.	Конопніцької М.	1923	1944	Maria Konopnicka	1842–1910	literatura	miejsce zamieszkania i śmierci
8.	Коперника М.	1871	1944	Mikołaj Kopernik	1473–1543	astronomia	–
9.	Костюшка Т.	1871	1944	Tadeusz Kościuszko	1746–1817	polityka	–
10.	Матейка Я.	1885	1944	Jan Matejko	1838–1893	malarstwo	obrazy w galerii lwowskiej

cd. tabeli 1

1	2	3	4	5	6	7	8
11.	Міцкевича А.	1944	–	Adam Mickiewicz	1798–1855	literatura	tłumaczony na j. ukraiński
12.	Монюшка С.	1892	1944	Stanisław Moniuszko	1819–1872	muzyka	utwory wystawiane w Operze Lwowskiej
13.	Ожешко Е.	1907	1950	Eliza Orzeszkowa	1842–1910	literatura	korespondencja z I. Franką, przekłady ukraińskich pisarzy
14.	Падури Т.	1993	–	Tomasz (Tymko) Padurra	1801–1871	literatura	muzyka
15.	Семирадського Г.	1910	1944	Henryk Siemiradzki	1843–1902	malarstwo	obrazy w galerii lwowskiej
16.	Словацького Ю.	1871	1944	Juliusz Słowacki	1809–1849	literatura	ukraińska tematyka w twórczości
17.	Фредра О.	1871	1991	Aleksander Fredro	1793-1876	literatura, dramaturgia	miejsce zamieszkania i śmierci
18.	Чоловського О.	1992	–	Aleksander Czołowski	1865-1944	historia	miejsce zamieszkania i śmierci
19.	Шопена Ф.	1883	1944	Fryderyk Chopin	1810–1848	muzyka	elementy ukr. folkloru w twórczości

danej osoby jest znana i ceniona we Lwowie. Są to również argumenty niejako tłumaczące fakt pozostawienia danej nazwy na mapie miasta o ukraińskim charakterze, bowiem wiele urbanonimów z polskiego okresu zostało usuniętych. Takie nazwy jak *Jagiellońska* (dziś *В. Гнатюка*), *Batorego* (*Князя Романа*) czy *Potockiego* (*Т. Чупринки*), we współczesnej Ukrainie mogłyby być odbierane jako symbole szlacheckiej Polski, pamiątka czasów dominacji i uprzywilejowania szlachty polskiej w miastach tego rejonu. Zachowane do dziś nazwy są w pewnym sensie neutralne i nie powinny wywoływać negatywnych skojarzeń u patriotów ukraińskich, natomiast stanowią istotny symbol narodowy dla polskiej mniejszości zamieszkującej Lwów.

Podsumowując, wśród pamiątkowych urbanonimów współczesnego Lwowa, utworzonych od antroponimów zawierających w sobie semantyczny element polskości, wyróżniamy trzy typy motywacyjne:

1) uwieczniona postać ma bezpośredni związek ze Lwowem lub nazywaną ulicą (G. Zapolska, S. Banach, M. Konopnicka i in.);

2) twórczość uwiecznionej osoby nawiązuje do tematyki Ukrainy lub stanowi wartość dla kultury ukraińskiej i stosunków ukraińsko-polskich (O. Kolberg, S. Moniuszko, J. Matejko i in.);

3) sława uwiecznionej postaci ma charakter ogólnoświatowy, o czym świadczą podobne „pomniki nazewnicze" w wielu innych miastach i krajach (M. Kopernik, A. Mickiewicz, F. Chopin i in.).

Co prawda wyodrębniona grupa urbanonimów w porównaniu z ogółem odantroponimicznych nazw Lwowa nie jest duża, jednak dość reprezentacyjna i zróżnicowana[13]. Potwierdza też fakt, iż ostatnia przebudowa nazewnictwa miejskiego w duchu narodowym ukraińskim nie spowodowała całkowitego zatarcia pamięci o historii i związkach kulturowych Lwowa z Polską.

[13] W 2003 r. komisja ds. zmian nazw ulic i placów Lwowa rozpatrzyła kilka nowych propozycji nazw pamiątkowych, m.in. postanowiono uwiecznić imieniem papieża Jana Pawła II plac na Syhowie, na którym w 2001 r. miało miejsce spotkanie papieża z lwowianami (*У Львові буде площа Івана Павла II*, *RISU Релігійно-інформаційна служба України*, [online] <www.risu.org.ua/ukr/news/article;357/>.

Резюме

Память города – польские следы в урбанонимии современного Львова

Реферат посвящен историко-культурологическому анализу современных названий улиц и площадей Львова, происшедших от фамилий известных поляков. Рассмотрено 1189 онимических единиц, с которых 72% возникло путем трансонимизации антропонима. Найдено 19 названий, основой которых стали польские фамилии. Анализ показал, что большинство названий уходит своими корнями в австро-венгрийский или советский периода. Только 4 из них были присвоены уже в независимой Украине. Увековечены лица – это прежде всего представители разных отраслей культуры, науки и искусства. Наиболее численно представлена литература – в 9 названиях. Среди онимических мотивировок перечисляются 3 типа: 1) мотивировка прямою связью человека с улицей или городом (место проживания или смерти), сюда относятся такие названия, как Банаха, Запольської, Бой-Желенського, Конопніцької, Фредра; 2) творчество увековеченной личности является ценным для украинской культуры или содержит элементы, связанные с Украиной (Кльоновича, Кольберга, Ожешко, Словацького); 3) известность увековеченного лица имеет всемирный характер (Коперника, Міцкевича, Шопена). Первый тип обладает реальной мотивировкой, тогда, когда названия второго и третьего типа – это лишь мемориальные названия, особенно продуктивные в современной онимии.

Анализ был проведен на основе словарей-справочников Б. Мельника и С. Громова.

Summary

The memory of the city – Polish elements in urbanonymy of contemporary Lviv

Abstract is dedicated to the historical and culturological analysis of the contemporary names of streets and squares of Lviv, occurred from well-known Poles' surnames. Are examined 1189 names, from which 72% arose via transformation of anthroponym. Are found 19 names, basis of which became Polish surnames. Analysis showed that the majority of names departs by its roots to Austro-Hungarian Empire or Soviet period, only 4 of them were appropriated already in the independent Ukraine. The persons who are immortalized, first of all, are representatives of the different branches of culture, science and skill. Most of them represented literature – in 9 names. Among the onymical motivations were found 3 types: 1) motivation by the direct connection of man with the street or the city (place of stay or bury), here are involved such names, as *Банаха, Запольської*, *Бой-Желенського, Конопніцької, Фредра* 2) the creation of the immortalized personality is valuable for the Ukrainian culture or contains elements, connected with the Ukraine (*Кльоновича, Кольберга, Ожешко, Словацького)*, 3) the reputation of immortalized face has the world nature (*Коперника, Міцкевича, Шопена)*. The first type possesses real motivation, when second and third type names are only memorial names, especially productive in contemporary urbanonymy.

Analysis was made on the basis of the dictionary-handbooks by B. Melnyk and S. Gromov.

ISSN 1427-549X

Leontij Mironiuk
Olsztyn

Культура польско-восточнославянского пограничья в аспекте мезонимии

В широком понимании *пограничье* и *мезонимия* относятся к единой сфере понятий, связанных с семантикой срединности. У человека, очевидно, с давних пор вырабатывался особый мезонимный тип мышления в таких его разновидностях: а) фольклорно-сказочное мышление: налево пойдёшь... – прямо пойдёшь... – направо пойдёшь; б) историческое мышление: древние века – средние века – новые века, новое время; в) политическое мышление: левые – центристы – правые; г) пространственно-географическое: северный полюс – экватор – южный полюс; Средиземноморье, Междуречье, Месопотамия, Мезоамерика и др.; д) металингвистическое: стили высокий – средний – низкий; род мужской – средний – женский и пр.

Мезонимия возникает в зоне интертекстуальности, восходящей к идее Михаила Бахтина, трактовавшего культуру как диалог. В частности, бахтинский хронотоп не был бы столь диалогичным без понятия мезонимного (срединного, промежуточного) времени, включающего в себя следующие компоненты: а) внутреннее время a la Husserl; б) общебытийное (в том числе и грамматическое) понятие настоящего времени как срединного элемента между прошедшим и будущим; в) мезонимные зоны, возникающие в процессе представления языкового материала при переходе от „незавершённости" (персонажа, произведения) к полузавершенности и гипотетической „завершённости" в их бахтинском понимании[1].

Михаил Лермонтов в своё время заметил, что образы искусства ведут особое существование: „Им принадлежит как бы срединное бытие между непосредственно осязаемой реальностью и между видением чистой идеальности"[2]. Сама культура, считает профессор Виктор Овчинников, в своей эволюции проходит три основные стадии: 1) безымянная культура,

[1] М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 261–268.
[2] В. Ф. Асмус, *Круг идей Лермонтова*, Москва 1941, с. 39.

2) промежуточная (в нашей терминологии мезонимная, срединная) культура, 3) персонифицированная культура. Автор считает, что Россия занимает промежуточное положение между Востоком и Западом и это отразилось на особенностях её культуры[3].

Современные исследователи отчётливо ощущают срединность языка в следующих её вариантах: 1) язык как пространство между музыкой и шумом („не музыка ещё, уже не шум" – И. Бродский); 2) язык как пространство между театром и шумом; 3) третий (т.е. срединный) язык в переводоведении: между языком оригинала и языком перевода существует ещё язык цитации из разных языков, который в оригинале приводится без перевода.

Само творчество отдельного писателя может носить мезонимный характер. Так, Умберто Эко в книге *Le poetiche di Joyce* (Milano 1994; польский перевод Марка Косьника, Варшава 1998) отмечает, что разум Джойса изобрёл „изысканный приём оппозиции и медитации", основывающийся на таких мезокомпонентах, как: 1) между Средневековьем и новым натурализмом; 2) между средневековым человеком и человеком современным; 3) между театром и жизнью"[4]. По мнению Игоря Гарина, „... с Джойса началась интеллектуализация литературы, её конвергенция с философией и психологией"[5].

Мы считаем, что упомянутые выше термины и понятия (мезонимность, срединность, интертекстуальность) являются единицами одного порядка, которые можно квалифицировать по двум аспектам:

1) по функции – как *резонантное пространство* текста/литературы (как это предлагает В.Н. Топоров);

2) по месту и структуре – как мезонимные, срединные, промежуточные зоны.

По мнению исследователей, в резонантном/ мезонимном пространстве функционируют:

а) поэтика общих мест,

б) автоцитаты,

в) фольклорные клише,

г) гиперцитаты, отсылающие одновременно к текстам русских и иностранных авторов;

---

[3] В. Овчинников, *Феномен таланта в русской культуре*, Калининград 1999, с. 89–90.

[4] U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998, c. 21–22.

[5] И. Гарин, *Пророки и поэты*, т. 2, Москва 1992, с. 323.

д) реминисценции и подобные им факты, являющиеся отправной точкой в диалоге различных культур.

На принципах диалогичности основывается и *культура пограничья*, выступающая в двух основных ипостасях: 1) внутреннее пограничье, 2) внешнее пограничье. Примером первого типа служит культура анклава Калининградской области. Внешнее пограничье (которое и является объектом данного исследования) представлено русско-украинско-польскими языковыми контактами.

В этом плане определенный интерес вызывает проблема „Русские *эпонимы* в аспекте культуры пограничья". Здесь любопытна история появления в польских текстах и словарях литературных эпонимов, связанных с фамилиями *Хлестаков* и *Достоевский*.

Ещё в поэме *Kwiaty Polskie* (1949) Юлиан Тувим, переводчик Пушкина, параллельно с поэтонимом *Дон-Жуан* вводит эпоним *Хлестаков* при характеристике заправского курортного льва, ср.:

W żółtych sztybletach i koszuli
„A la Słowacki". Jest to pyskacz,
Dowcipniś, Chlestakow letniska,
Don Juan „zza żelaznej Bramy",
Masowo uwodzący damy (cz. I, 3).

Как свидетельствует *Słownik eponimów czyli wyrazów odimiennych* (Warszawa 1996) Владыслава Копалиньского, в современном польском языке функционируют два эпонима, образованных от вышеприведенных собственных имён: Donżuan (сращение двух слов плюс французская огласовка) и chlestakowszczina – конструкт, соответстующий по форме русскому оригиналу.

Более трудной оказалась судьба литературного эпонима *достоевщина*. Несмотря на то, что в Польше много плодотворно занимаются проблемой Достоевского, *Словарь* В. Копалиньского не зафиксировал подобной эпонимной формы. Польские переводчики передают её, как правило, описательно, ср.:

а) ... Ничево не во-первых! – кричал пожилой, – а сидит в тебе *достоевщинка*! Да – с! (М Булгаков, *Записки покойника. Театральный роман*);

б) Żadne po pierwsze! – krzyczał starszy literat. – Jesteś typek z Dostojewskiego, i tyle (Michał Bułhakow, *Powieść teatralna*. Warszawa 1967: переводчик Земовит Федецки).

Этот факт можно интерпретировать по-разному, однако главным, по нашему мнению, здесь является неприятие польской учёной и вообще читающей публикой того смысла, который был вложен в понятие *достоевщина* Горьким и Лениным. Последний, кстати, осквернил и эпоним *толстовство*, определив его как негативное по отношению к цивилизации учение Льва Толстого. „А толстовство, – возражает по этому поводу современный режиссёр Марк Розовский, – это великое слово, подразумевающее прежде всего ненасилие. Как говорится, „душа божия внутри нас..." Может, одно нас и спасёт – толстовство"[6]. Здесь мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией: эпонимы, оказывается, являются объектом не только внешнего двуязычия (в данном случае польско-российского), но и своеобразного внутреннего, внутрироссийского двуязычия. Толстой был, как известно, виднейшим представителем русского классического языка и литературы, а Горький, к примеру, застрял на пограничье русского классического языка и новояза, т.е. русского языка советской эпохи. Неслучайно религиозный философ А. С. Изгоев в 1918 году под понятием *горьковщина* подразумевал „яркое порождение смеси народного босячества с интеллигентским большевизмом и духовным босячеством"[7]. В целом, русской лингвистике предстоит серьёзная работа по установлению действительного аксиологического статуса многих русских эпонимов, среди которых одно из видных мест занимает понятие *достоевщина*.

Особое место в культуре пограничья занимают польско-украинские языковые контакты, поскольку в них категория мезонимии находит своё наиболее яркое проявление. Известно, что украинский язык, генетически восходящий к восточнославянской языковой группе, типологически тяготеет к западнославянским языкам и занимает, таким образом, срединное положение между русским и польским языками. Это обстоятельство было отмечено в своё время Н. С. Трубецким и поддержано профессором Н. И. Толстым[8]. К числу известных фонетических, лексических и грамматических критериев западнославянской типологии мы относим[9] и параметр опускаемого местоимения (*pro-drop parameter*), точнее

---

[6] М. Розовский, *Отечественные записки*, „Огонёк", Москва 1997, № 2, с. 39.

[7] А. С. Изгоев, *Социализм, культура и большевизм*, [в:] *Вехи. Из глубины*, Москва 1991, с. 366–367.

[8] Н. И. Толстой, *Мысли Н. С. Трубецкого о русском языке и других славянских языках*, [в:] *Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования*, Калинин 1981, с 114–115.

[9] L. Mironiuk, *Pro-drop parameter в польском и украинском языках*, „Acta Polono-Ruthenica IV", Olsztyn 1999, с. 206–213.

его большую синтаксическую и функциональную выраженность в украинском, нежели в русском языке. Это подтверждается, в частности, текстами переводов *Евгения Онегина* Пушкина Максимом Рыльским, Юлианом Тувимом и Адамом Важиком, ср.:

а) **Он пел** разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль....
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет...[10]
б) **Співав** про муки і печаль,
Про щось і про туманну даль
Співав, що в'яне серця цвіт,
Не мавши й вісімнадцать літ...[11]
в) **Opiewał** kraj, co w dali mży...
Śpiewał wyblakły życia kwiat…[12]

г) **Śpiewał** i pieśń miłością poił...
Śpiewał swój żal u dróg rozstajnych…[13]

В данных фрагментах отчётливо проявляется параллельное использование *анафоричности* – и как литературного приёма, и как лингвистического явления, а именно присутствия/отсутствия анафорического местоимения „он". Этот факт свидетельствует о том, что в польском и украинском текстах лингвистическая анафоричность (в отличие от русского оригинала) обходится без дейктического компонента. В своё время академик Л. А. Булаховский подчёркивал: „Дуже серйозний спосіб підвищення легкості сприймання – це є звуження сфери застосування анафоричних займенників"[14] .

Так, анализируя лингвостилистические особенности произведений Ежи Путрамента, С. Левиньска замечает: „Мова оповідання багата на дієслова... Ці граматикостилістичні прикмети оповідання особливо впадають в око, якщо зважити на таку формальну своєрідність відмінюваних форм польского дієслова, як вживання особових форм переважно без особових займенників. Таким чином маэмо як би систему речень із дієслівним початком, підпорядковану авторському задуму, пор.:

[10] О. Пушкін, *Эвгеній Онэгин*, перекл. М. Рильсвкий, Киев 1974, с. 34.
[11] Ibidem.
[12] A. Puszkin, *Eugeniusz Oniegin*, przekł. J. Tuwim, A. Ważyk, Kraków 1997, rozdz. 2, 10.
[13] Ibidem.
[14] Л. А. Булаховский, *Курс русского литературного языка*, т. 1, Киев 1952, с. 318–319.

Siedzieliśmy przy stole… Chrząkali… Cięli nożem płaty boczku”[15]. Особой выразительности данный приём приобретает в поэтике Богдана Лепкого, который, как известно, творил на пограничье украинского и польского языков и культур. Один из его рассказов имеет символическое название – *Allegro patetico*, что (как указано в примечании) в итальянском языке означает „в ускоренном темпе”. Именно такой темп и задают названия рассказов и зарисовок Лепкого, ср.: *Кидаю слова*, *Дочекався*, *Добив торгу*, *Підписався*, *Не виходимо з хати*, *Лежав при відчиненім вікні* и др.[16]

Таким образом, культура польско-восточнославянского пограничья охватывает целый комплекс проблем, связанных с семантическими, грамматическими и прагматическими категориями сравниваемых языков, их культурологическими функциями и лексикографическим описанием. Их дальнейшее исследование позволит раскрыть не только региональные языковые особенности, но и выявить отдельные черты общетеоретического характера.

Streszczenie

Kultura polsko-wschodniosłowiańskiego pogranicza w aspekcie mezonimii

W niniejszym artykule analizie naukowej zostały poddane zjawiska kulturowego pogranicza, mezonimii i intertekstualności w ich związkach systemowych. Autor klasyfikuje je w dwóch aspektach: 1) według funkcji – jako przestrzeń rezonansowa tekstu/ literatury; 2) według miejsca w strukturze jako strefy mezonimiczne. Szczególną uwagę zwrócono na fragmenty tekstów puszkinowskich w tłumaczeniu Juliana Tuwima, Adama Ważyka i Maksyma Rylskiego. Autor rozpatruje niektóre rosyjskie i polskie eponimy, jak również zjawisko *pro-drop parameter* w języku ukraińskim i polskim.

Summary

Polish-Eastern Slavic borderland culture from the aspect of mezonimy

The article studies certain phenomena of a cultural borderland, mezonimy and intertexuality taken in relation. The author classifies these in two aspects: a) due to the function – a resonance space of a text / literature; b) due to the place – mezonimic spheres in structure. Special attention was paid to excerpts of Pushkin’s texts translated by Julian Tuwim, Adam Ważyk and Maxim Rylski. The author examines some Russian and Polish eponyms as well as pro-drop parameter phenomenon in Polish and Ukrainian languages.

[15] S. Lewińska, *Mowa utworów Jerzego Putramenta*, Warszawa 1978, c. 27.
[16] Б. Лепкий, *Твори*: *в двох томах*, т. 1, Київ 1991, с. 512.

Spis treści

Od Redaktora 3

Literaturoznawsto. Kultura

Iryna Betko (Olsztyn – Kijów), *У пошуках ідентичності: Героїня української жіночої прози рубежа XX–XXI ст.* 7
Maria Bracka (Gdańsk), *Реалістична картина руйнації польсько-української пограничної спільноти у драмі Леонарда Совінського На Україні* 19
Artur Bracki (Gdańsk), *Słowiańskie powinowactwa kulturowe w kontekście symboli i magicznych przedmiotów utrwalonych w ukraińskich i kaszubskich pieśniach ludowych* 29
Jan Czykwin (Białystok), *Польскія аспекты ранняй творчасці Максіма Танка* .. 43
Aleksiej Dmitrowski (Kaliningrad) *Алексея Петрова „Полонез по-русски, или Заграница.pl.ru." – сюжет русско-польской взаимности* 49
Elena Janchuk (Warszawa), *Polskie inspiracje Mariny Cwietajewej* 57
Andrzej Ksenicz (Zielona Góra), *Karpaty w twórczości Bohdana Ihora Antonycza i Jerzego Harasymowicza* 79
Halina Mazurek (Sosnowiec), *Dymitr i Maryna. Dramaturgiczne uzasadnienie wątku w sztukach rosyjskich XIX stulecia* 89
Joanna Mianowska (Bydgoszcz), *„Арион эмиграции" Владислав Ходасевич в воспоминаниях Нины Берберовой „Курсив мой"* 99
Grzegorz Ojcewicz (Olsztyn), *Tajne notatki z lat 1836–1837 Aleksandra Puszkina jako postmodernistyczna mistyfikacja* 111
Luiza Oleander (Łuck), *Опыт русского романа второй половины XIX – первой половины XX в. и исторический роман Теодора Парницкого „Серебряные орлы"* 123
Irena Rudziewicz (Olsztyn), *Платоновские традиции в творчестве Сергея Залыгина последних лет* 133
Tatiana Rybalczenko (Tomsk), *Изменение семантики сюжетной ситуации встречи русского и польки в русской прозе второй половины XX века* 145
Małgorzata Semczuk (Warszawa), *Teatralna „moda na Rosję". Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)* 169
Małgorzata Stachurska (Orzysz), *Znów o Puszkinowskich przekładach ballad Mickiewicza* 181
Halina Twaranowicz (Białystok), *Францішак Скарына і беларускае Адраджэнне (XVI ст.)* 193

Beata Waligórska-Olejniczak (Poznań), *Wielotworzywowy metakontekst Wielkiej Reformy Teatralnej jako perspektywa badawcza dla teatralnego potencjału gatunkowej formy dramatu* 203
Arkadiusz Witecki (Warszawa), *Fantastyka naukowa jako pole przenikania się kultur polskiej i rosyjskiej (na przykładzie twórczości Andrzeja Sapkowskiego i Siergieja Łukianienki)* 217
Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa), *Polonistyka rosyjska w pierwszej dekadzie XXI wieku (uwagi polskiego rusycysty)* 233
Lidia Zielińska (Riwne), *Проблема розрізнення категорій Свій і Чужий у траге діях Юзефа Коженьовського та Юрія Федьковича: постколоніальний підхід* 249
Tadeusz Zienkiewicz (Olsztyn), *Poeci emigracji rosyjskiej i ich zainteresowanie literaturą polską (rekonesans)* 265
Bazyli Białokozowicz (Warszawa), *Славянские возвышенные идеи свободы, общности и братства в письмах разных лиц к Л.Н. Толстому и его ответ Стефании Ляудын-Хшановской Польской женщине („Одной из многих”)* 277
Anna Derewecka (Olsztyn), *Dramaturgia Ołeksandra Irwancia: adaptacja posttotalitarnej rzeczywistości* 287
Wiera Biełousowa (Olsztyn), *Некоторые социальные и культурные корни платоновской антиутопии* 299
Ewa Nikadem-Malinowska (Olsztyn), *Metafora snu w cyklu wierszy Inny Lisnianskiej „Sny starej Ewy”* 307
Rostysław Kramar (Warszawa), *Діячі української культури щодо дискусії орієнталістів та окциденталістів у Греко-католицькій Церкві (1920–1930 рр.)* ... 319
Jan Sobczak (Olsztyn), *Modyfikacja polityki rosyjskiej wobec Polski i Polaków w czasie pierwszej wojny światowej (na podstawie dziennika Gieorgija Michajłowskiego)* 333
Natalia Pietkiewicz (Warszawa), *Franka i Wiryneja. Madame Bovary inspiracją portretów kobiecych w literaturze wybranych epok* 349
Jarosława Koniewa (Olsztyn), *Działalność literacko-kulturowa Marii Karpińskiej-Węgrzynowskiej w kontekście ukraińskiego modernizmu* 367

Językoznawstwo

Roza Alimpijewa (Kalinigrad), *Цветовые лексемы как средсто выражения аксиологических категорий в поэме Адама Мицкевича „Пан Тадеуш”* 379
Michał Głuszkowski (Toruń), *Język mniejszości jako czynnik zachowania tożsamości grupowej na przykładzie polskich staroobrzędowców w regionie suwalsko-augustowskim* 389
Agnieszka Borowiec (Lublin), *O nielinearności w leksykografii polsko-biało-ruskiej* 399
Joanna Korzeniewska-Berczyńska (Warszawa), *Функции художественных цитат в публицистическом тексте* 415

Anna Krzywicka-Ustrzycka (Opole), *Przykłady zapożyczeń z języka polskiego w wybranych ukraińskich powieściach historycznych pisarzy galicyjskich* 427
Czesław Lachur (Opole), *O podstawach teoretycznych semantycznej kategorii ablatywności w językach słowiańskich* 437
Walentyna Masłowa (Witebsk), *Функционирование европейских языков в эпоху глобализации: межкультурная коммуникация* 447
Teresa Pluskota (Bydgoszcz), *Leksyka religijna w nazewnictwie miejscowym woj. kijowskiego i czernihowskiego w XVII i XVIII wieku* 457
Kinga Różańska (Wrocław), *Językowo-kulturowy obraz mocy piekielnych w rosyjskiej i polskiej frazeologii i paremiologii* 469
Andrzej Sitarski (Poznań), *Аксиолингвистическая картина современной действительности в текстах российских хипхоповцев* 487
Adam Tadeusz Ustrzycki (Opole), *Rola języka polskiego w trwaniu i odradzaniu się kultury Polaków w niepodległej Ukrainie* 497
Włodzimierz Wysoczański (Wrocław), *Prototypy znaczeń antyfrastycznych w porównawczych paremiach i frazeologizmach języka rosyjskiego* 507
Michał Sarnowski (Wrocław), *Nieudacznik – pożyczka leksykalna, czy wyraz obcy?* 521
Ałła Kamałowa (Olsztyn), *Из истории праславянского корня *div-* 531
Monika Honorata Denda (Lublin) *Pamięć miasta – elementy polskie w urbanonimii współczesnego Lwowa* 541
Leontij Mironiuk (Olsztyn), *Культура польско-восточнославянского пограничья в аспекте мезонимии* 549

Contents

From the Editor 3

Literaturoznawsto. Kultura

Iryna Betko (Olsztyn – Kijów), *In search of identity: Heroine of Ukrainian woman prose of end of XX and beginning of XXI centuries* 7
Maria Bracka (Gdańsk), *A realistic vision of split of the Polish-Ukrainian community in L. Sowinski's play „Na Ukrainie"* 19
Artur Bracki (Gdańsk), *Slavic cultural affinity in context of symbols and magical objects fixed in Ukrainian and Kashubian folk-song*s 29
Jan Czykwin (Białystok), *Polish aspects in the early creation of Maxim Tank* 43
Aleksiej Dmitrowski (Kaliningrad), *Polonaise in Russian or a foreign country.pl.ru* 49
Elena Janchuk (Warszawa), *Polish inspirations of Marina Cvietaeva* 57
Andrzej Ksenicz (Zielona Góra), *The Carpathians in the works of B. I. Antonych and J. Harasymovich* 79
Halina Mazurek (Katowice), *Dimitri and Marina. Dramatic justification of motif in 19th century Russian plays* 89
Joanna Mianowska (Bydgoszcz), *„Arion of the emigration" Wladyslaw Chodasiewicz in the memories of Nina Bierbierowa's „My Italics"* 99
Grzegorz Ojcewicz (Olsztyn), *Aleksandr Pushkin's „Secrets Notes from 1836–1837" as a postmodernist hoax* 111
Luiza Oleander (Łuck), *Experience of Russian novel by the second part of the XIXth – the first part of the XXth centuries and Teodor Parnytsky's historical novel „Silver eagles"* 123
Irena Rudziewicz (Olsztyn), *Platonov's traditions in Sergey Zaligin's prose* 133
Tatiana Rybalczenko (Tomsk), *Changing semantics of the plot-situation „a Russian and a Pole's encounter" in the Russian prose of the second half of the XXth century* 145
Małgorzata Semczuk (Warszawa), *„The fad for Russia" at the stage. Contemporary Russian dramaturgy on Polish stages (after 1989)* 169
Małgorzata Stachurka (Orzysz), *About Pushkin's translations of Mickiewicz's ballads again* 181
Halina Twaranowicz (Białystok), *Franciszak Skarina and Belarusian Renaissance (16th century)* 193
Beata Waligórska-Olejniczak (Poznań), *Multi-conceptual metacontext of the Great Theatre Reform as a research perspective for the theatrical potential of the typical drama form* 203
Arkadiusz Witecki (Warszawa), *Science fiction and fantasy as an area of intersection between Polish and Russian culture (exemplified with works by Andrzej Sapkowski and Sergey Lukyanenko)* 217

Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa), *Polish studies in Russia in the first decade of 21st century (remarks of a Polish specialist in Russian studies)* 233
Lidia Zielińska (Riwne), *The problem of differentiating between the categories of „Own" and „Alien" in Joseph Kozeniovski's and Yuri Fedkovych's tragedies: post-colonial approach* 249
Tadeusz Zienkiewicz (Olsztyn), *The poets of Russian emigration and their interests in Polish literature* 265
Bazyli Białokozowicz (Warszawa), *Slavonic glorious ideals of freedom, union and brotherhood in letters to Count Leo Tolstoy and the writer's reply to Stefania Laudyn-Chrzanowska „To a Polish Woman (One of Many)"* 277
Anna Derewecka (Olsztyn), *Dramatic works of Oleksandr Irvanets – adaptation of posttotalitarian reality* 287
Wiera Biełousowa (Olsztyn), *Some social and cultural roots of Platonov's anti-Utopia* 299
Ewa Nikadem-Malinowska (Olsztyn), *The metaphor of a dream in the series of poems „Dreams of Old Eve" by Inna Lisnianskaya* 307
Rostysław Kramar (Warszawa), *Ukrainian cultural activist activists discussion about orientalism and oxydentalism in Greek Catholic Church (1920–1930th)* 319
Jan Sobczak (Olsztyn), *Modification of the Russia's policy towards Poland and Poles during World War I (Based on Georgy Michajlovskij's diary)* 333
Natalia Pietkiewicz (Warszawa), *Franca and Viryneya. Madam Bovary as an inspiration of women's portraits in the literary works from selected epoch* 349
Jarosława Koniewa (Olsztyn), *Maria Karpińska-Węgrzynowska's literary and cultural activity in the context of Ukrainian modernism* 367

Językoznawstwo

Roza Alimpijewa (Kalinigrad), *Color lexemes as the exponents of axiological categories in „Pan Tadeusz", the poem by Adam Mitskevitch* 379
Michał Głuszkowski (Toruń), *The minority's language as a factor of a group identity preserving, based on the example of Old Orthodox church followers' in Suwalki-Augustow region* 389
Agnieszka Borowiec (Lublin), *Non-lineared lexis in the Polish-Belarusian lexicography* 399
Joanna Korzeniewska-Berczyńska (Warszawa), *The function of belles-lettres quotation in journalistic texts* 415
Anna Krzywicka-Ustrzycka (Opole), *Examples of Polish loanwords in selected Ukrainian historical novels in some Galician writers' prose* 427
Czesław Lachur (Opole), *On theoretical rudiments of semantic category of ablativeness in Slavonic languages* 437
Walentyna Masłowa (Witebsk), *European languages in the era of globalization: cross-cultural communication* 447
Teresa Pluskota (Bydgoszcz), *Religious lexicon in place names in Kievian and Chernihivian voivodeships in 18th and 19th century* 457

Kinga Różańska (Wrocław), *Linguistic and cultural image of infernal powers in phraseology and paremiology of Russian and Polish language* 469
Andrzej Sitarski (Poznań), *An axiological of the currentreality in the Russian hip-hop artists' lyrics* 487
Adam Tadeusz Ustrzycki (Opole), *The role of Polish language on lasting and reviving of Polish culture within Poles living in the independent Ukraine* 497
Włodzimierz Wysoczański (Wrocław), *The prototypes of antiphrastic meanings in comparative paremia and phraseologisms* 507
Michał Sarnowski (Wrocław), *„Nieudacznik" in Polish language: a borrowing or a foreign word?* 521
Ałła Kamałowa (Olsztyn), *Some considerations about the history of common Slavic root *div-* 531
Monika Honorata Denda (Lublin), *The memory of the city – Polish elements in urbanonymy of contemporary Lviv* 541
Leontij Mironiuk (Olsztyn), *Polish-Eastern Slavic borderland culture from the aspect of mezonimy* 549