

RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE

26



NR 3571

26



Rusycystyczne
Studia
Literaturoznawcze

Praca zbiorowa pod redakcją
Jadwigi Gracli

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2016

REDAKTOR SERII: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

RECENZENCI

Adam Bezwiński

Madgalena Dąbrowska

Joanna Mianowska

Kazimierz Prus

KOMITET REDAKCYJNY

Iryna Betko

Nina Borkovskaya

Svetlana Goncharova-Grabovskaya

Ihor Kozlyk

Wanda Laszczak

Bogusław Mucha

Galina Nefagina

Małgorzata Semczuk-Jurska

Beata Siwek

Olga Skackova

Walenty Piłat

Anna Woźniak

REDAKTOR NACZELNY

Halina Mazurek

SEKRETARZ REDAKCJI

Jadwiga Gracla

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (<i>Jadwiga Gracla</i>)	9
Hanna KOWALSKA-STUS: Alienacja z kultury — dylematy interpretacyjne. Na przykładzie starego obrzędu	11
Magdalena DĄBROWSKA: Rodziny literackie w Rosji czasów Oświecenia (trzy przykłady)	25
Bogusław MUCHA: Artyści pańszczyźniani w Rosji	37
Adam BEZWIŃSKI: Aleksander Puszkina a almanach „Mnemozyna”	51
Ирина БЕТКО: <i>Татьянин миф</i> в художественной структуре <i>онегинского текста</i>	62
Andrzej DUDEK: Leo Tolstoy’s Urban Anthropology	75
Anna KOŁBUK, Witold KOŁBUK: Średniowieczna Ruś w powieściach historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego	87
Daria AMBROZIAK: Powstanie listopadowe we <i>Wspomnieniach</i> Nadzieży Golicyny	111
Andrzej KSENICZ: Od <i>Platonowa</i> do Sachalina	122
Nel BIELNIAK: Między rajem a piekłem. Obraz dzieciństwa w twórczości Aleksandra Kuprina	131
Grażyna BOBILEWICZ: Sztuka użytkowa awangardy rosyjskiej (wzornictwo tekstyliów i projektowanie ubiorów)	143
Wanda LASZCZAK: Matka Maria (Skobcowa) w świetle idei Władimira Sołowiowa	159
Йосеф ДОГНАЛ: На грани между сном и явью	180
Jadwiga GRACLA: Niech żyje teatr! O jednej ze sztuk Michaiła Kuźmina — <i>Wtorek Mery</i>	189
Patryk WITCZAK: Koncepcja człowieka naturalnego w kontekście motywu zbrodni w prozie Michaiła Arcybaszewa	197
Katarzyna DUDA: Nauczyciel – Mistrz, czyli „strategia przebudzenia” z totalitarnego snu (<i>Zielony namiot</i> Ludmiły Ulickiej)	207
Иоанна МЯНОВСКА: От переписки Вадима Сидура и Карла Аймермахера <i>О деталях поговорим при свидании...</i> к переписке Юлии Сидур и Карла Аймермахера <i>Время новых надежд</i> — свидетельство эпохи	219
Lucjan SUCHANEK: Eduard Limonow — poeta na emigracji	233
Walenty PIŁAT: Specyfika świata przedstawionego we współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Od ideologicznego huraoptymizmu do umiarkowanej akceptacji i krytycyzmu	242
Kazimierz PRUS: Najnowsze rosyjskie parafrazy <i>Zdrowaś Mario</i>	250
Aleksandra ZYWERT: Kuchnia rosyjska (Władimir Sorokin, <i>Пельмени</i>)	260
Anna N. WILK: Współczesny horror rosyjski w konwencji baśniowej — na wybranych przykładach	272

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово (<i>Ядвига Граця</i>)	9
Ханна КОВАЛЬСКА-СТУС: Отчуждение от культуры — интерпретационные дилеммы. На примере старообрядчества	11
Магдалена ДОМБРОВСКА: Литературные семьи в России в эпоху Просвещения (три примера)	25
Богуслав МУХА: Крепостные художники в России	37
Адам БЕЗВИНЬСКИ: Александр Пушкин и альманах „Мнемозина”	51
Ирина БЕТКО: <i>Татьянин миф</i> в художественной структуре <i>онегинского текста</i>	62
Анджей ДУДЕК: <i>Leo Tolstoy’s Urban Anthropology</i>	75
Анна КОЛБУК, Витольд КОЛБУК: Средневековая Русь в исторических романах Юзефа Игнатия Крашевского	87
Дарья АМБРОЗЯК: Ноябрьское восстание в <i>Воспоминаниях</i> Надежды Голицыной	111
Анджей КСЕНИЧ: <i>От Платонова до Сахалина</i>	122
Нель БЕЛЬНЯК: Между раем и адом. Образ детства в творчестве Александра Куприна	131
Гражина БОБИЛЕВИЧ: Прикладное искусство русского авангарда (дизайн тканей и проектирование одежды)	143
Ванда ЛАЦАК: Мать Мария (Скобцова) в зеркале идей Владимира Соловьева	159
Йосеф ДОГНАЛ: На грани между сном и явью	180
Ядвига ГРАЦЯ: Да здравствует театр! Об одной из пьес Михаила Кузьмина — <i>Вторник Мэри</i>	189
Патрик ВИТЧАК: Концепция естественного человека в контексте мотива преступления в прозе Михаила Арцибашева	197
Катажина ДУДА: Учитель — Мастер, или „стратегия пробуждения” из тоталитарного сна (<i>Зеленый шатер</i> Людмилы Улицкой)	207
Иоанна МЯНОВСКА: От переписки Вадима Сидура и Карла Аймермахера <i>О деталях поговорим при свидании...</i> к переписке Юлии Сидур и Карла Аймермахера <i>Время новых надежд</i> — свидетельство эпохи	219
Люциян СУХАНЕК: Эдуард Лимонов — поэт в эмиграции	233
Валенты ПИЛАТ: Специфика предметной изобразительности в современной русской драматургии. От идеологического ура-оптимизма к умеренному одобрению и критицизму	242
Казимеж ПРУС: Новейшие русские парафразы молитвы <i>Аве Мария</i>	250
Александра ЗЫВЕРТ: Русская кухня (Владимир Сорокин, <i>Пельмени</i>)	260
Анна Н. ВИЛЬК: Современная русская литература ужасов в конвенции сказки — избранные примеры	272

CONTENTS

Preface (Jadwiga Gracla)	9
Hanna KOWALSKA-STUS: Alienation from culture — dilemmas of interpretation on the example of old rites	11
Magdalena DĄBROWSKA: The literary families in Russia in the Enlightenment period (three examples)	25
Bogusław MUCHA: Villein artists in Russia	37
Adam BEZWIŃSKI: Aleksander Puszkin an almanac „Mnemozyna”	51
Ирина БЕТКО: <i>Татьянин миф в художественной структуре онегинского текста</i>	62
Andrzej DUDEK: Leo Tolstoy’s urban anthropology	75
Anna KOŁBUK, Witold KOŁBUK: Medieval Ruthenia in the novels of Józef Ignacy Kraszewski	87
Daria AMBROZIAK: The November Uprising in Nadezhda Golitsyna’s <i>The Memoirs</i>	111
Andrzej KSENICZ: From <i>Platonov</i> to Sakhalin	122
Nel BIELNIAK: Between paradise and purgatory. Childhood in the works of Aleksandr Kuprin	131
Grażyna BOBILEWICZ: Functional art. Of Russian avant-garde (textile and clothes design)	143
Wanda LASZCZAK: Mother Maria (Skobtsova) in the world of ideas of Vladimir Solovyov	159
Josef DOHNAL: Between dream and reality	180
Jadwiga GRACLA: Long live the theatre! On one of the works of art by Mikhail Kuzmin — <i>Vtomik Meri</i>	189
Patryk WITCZAK: The concept of a natural man in the context of the crime motif in the prose of Mikhail Artsybashev	197
Katarzyna DUDA: A teacher as a master – a strategy of awakening from totalitarian nightmare (<i>The Green Pavilion</i> by Ludmila Ulitskhaya)	207
Иоанна МЯНОВСКА: От переписки Вадима Сидура и Карла Аймермахера О деталях поговорим при свидании... к переписке Юлии Сидур и Карла Аймермахера Время новых надежд — свидетельство эпохи	219
Lucjan SUCHANEK: Eduard Limonov — a poet in literary exile	233
Walenty PIŁAT: The specificity of the setting in contemporary Russian drama. From ideological hurrahoptimism to gradual acceptance	242
Kazimierz PRUS: The latest Russian paraphrases of the Hail Mary	250
Aleksandra ZYWERT: Russian cuisine (Vladimir Sorokin, Пельмени)	260
Anna N. WILK: Contemporary Russian horror in the fairytale convention — selected examples	272

Słowo wstępne

Oddajemy w Państwa ręce 26. już tom „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”. Tym razem jest on szczególnie nie tylko ze względu na skromną rocznicę (to piąty numer pod tą samą redakcją), która ze względów oczywistych zejść musi na dalszy plan. Prezentowany tom „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych” wyróżnia się z innego względu — jest bowiem dedykowany Pani Profesor Halinie Mazurek w siedemdziesiątą rocznicę urodzin.

Publikacje okolicznościowe rządzą się nieco innymi prawami, są elitarne, jeżeli przyjrzeć się piszącym na ich łamach autorom — związanym z osobą Jubilata więzami naukowych przyjaźni i wspólnych zainteresowań badawczych. Inne są też słowa zamieszczane na początku takich wydań. Są one już niejako *a priori* obarczone dwojakim ryzykiem: mogą być albo lakoniczne, i wyliczać zasługi i publikacje Jubilata, lub też — i z góry proszę o wybaczenie tej słabości — nacechowane emocjonalnie i zabarwione nutką sentymentalizmu. W moim przypadku jest to usprawiedliwione. Miałam bowiem zaszczyt być pierwszą doktorantką Pani Profesor, a wcześniej, od 1996 roku, jeszcze Jej studentką.

Pani Profesor Halina Mazurek ukończyła studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, należy do grona wychowanków śp. Profesora Ryszarda Łuznego. Po ich ukończeniu i po paru latach pracy na Uniwersytecie Jagiellońskim przeniosła się na powstały w latach siedemdziesiątych Uniwersytet Śląski, z którym związała się na przeszło 40 lat. To właśnie w Wydawnictwie Uniwersytetu Śląskiego, tym samym, które publikuje nasze „Rusycystyczne Studia...”, wydawano Jej słynne już publikacje poświęcone rosyjskiej dramaturgii: najpierw klasycznej, później również współczesnej. Książki te stały się jednymi z podwalin polskich badań nad dramaturgią rosyjską i im zawdzięczamy powstanie kolejnych publikacji z tej dziedziny. Pani Profesor jest również autorką blisko stu publikacji (w tym sześciu monografii) traktujących o dramaturgii i poezji rosyjskiej. Jej właśnie pasji i mądrymu prowadzeniu pisząca te słowa zawdzięcza rozbudzenie zainteresowania dramaturgią rosyjską, a później również teatrem rosyjskim i roz-

szerzenie owych zainteresowań o zagadnienia związane z literaturą i teatrem europejskim. Dla mnie Pani Profesor stała się Mistrzem, który swojego ucznia wprowadzał do świata wielkiej nauki i uczył, jak w nim funkcjonować. I, co niemniej ważne, pozwolił we właściwym momencie na samodzielność naukową, ciesząc się jednocześnie z moich sukcesów i przeżywając moje porażki.

To właśnie osobie Pani Profesor zawdzięczam (w co chcę wierzyć) symboliczną przynależność do grupy wychowanków Profesora Łuźnego — zarówno tych bezpośrednich, jak i Profesora naukowych wnuków. Ich wkład w polskie badania nad literaturą jest przecież ogromny. Dlatego też wielkim zaszczytem dla niniejszego tomu jest przyjęcie zaproszenia przez spadkobierców Profesora Łuźnego — jego niegdysiejszych doktorantów — a jednocześnie Przyjaciół szacownej Jubilatki z „krakowskich czasów”, jak i tych wszystkich, dla których osoba Profesora i jego spuścizna była i jest ważna. We współczesnym świecie, nierzadko tak bardzo zapominającym o ideałach humanizmu, obecność Mistrzów jest gwarantem nie tylko wysokiego poziomu badań naukowych, ale przede wszystkim istnienia etosu badacza, człowieka nauki. Uczymy się przecież nie tylko z tekstów, ale i obserwując zachowanie, relacje międzyludzkie. Uczniowie, bo o nich mowa, zaproszeni do niniejszego tomu nie zawsze byli związani relacją Mistrz—uczeń z Profesor Mazurek, jednak za Jej uczniów się uważają. Twierdzą bowiem: czytaliśmy teksty Pani Profesor, korzystaliśmy z Jej wiedzy i na równi z naukowymi walorami również na Jej przykładzie uczyliśmy się, jak być naukowcem, jak się zachować, i jak żyć. Dlatego też w niniejszym tomie obok tekstów Przyjaciół Pani Profesor — koryfeuszy polskiej nauki o literaturze rosyjskiej i szczególnie o rosyjskiej dramaturgii — znalazło się również miejsce dla tych, którzy w taki czy inny sposób za Jej uczniów się uważają.

Mam nadzieję, że Pani Profesor długo jeszcze będzie opowiadać nam o rosyjskiej dramaturgii, pozwalając czerpać ze swojej wiedzy i doświadczeń. Bo wiem obecność Mistrza w nauce jest gwarantem jej rozwoju, i mam nadzieję, przede wszystkim jako doktorantka Pani Profesor — Jej „naukowe, dorosłe już dziecko”, że Jej zaufania i zaufania naszych Mistrzów i pokładanych nadziei nie zawiodę.

Jadwiga Gracla

Alienacja z kultury — dylematy interpretacyjne Na przykładzie starego obrzędu

Hanna Kowalska-Stus

ABSTRACT: After G.W.F. Hegel's *The Phenomenology of Spirit* and Ludwig Feuerbach's *The Essence of Christianity*, the issue of alienation is considered to be a significant object of study. Sociology — which attempts to dominate studies on this concept — is a discipline which rather single-mindedly interprets the phenomena rooted in the religious reality, and one should not rely solely on its analyses. By the same token, semiotics should be treated with similar distrust, even though the impact of Old Believers on the development of Russian culture is widely emphasised in the works of Russian semioticians. The reason for that stems from the claim for being a universal method — which hence is forced to refer to a universal object — that semiotics has shared; the mentioned object has been culture. The idea of subsuming phenomena of different categories under a common denominator in the course of interpretation has led to a situation in which the semiotic means have turned to be but metaphors, even though semioticians have argued for their ontological statuses. Precisely this aspect should be noted, as it proves that semiotics — with its universalist claims — appears to blur the boundaries between sociological stratum, and the one oriented towards philosophy and theology.

From the point of view expressed by Orthodox Christianity, the true tragic alienation relies not on the distance separating one from culture and society, but rather on the one which detaches one from God — the creator of being. The case of Old Believers exemplifies a convoluted situation, as the bone of contention has been provided by liturgy, which is, in other words, the space in which a human being encounters God. If, therefore, this issue is related to culture, then it is so precisely through its metaphysical aspect. Neither sociology nor philosophy — and even not semiotics, recently withdrawing from cultural studies, which it used to dominate — has been capable of interpreting the phenomenon of Old Believers as thoroughly as theology and history of Church. Relying on the scientist methodology, the former group of disciplines has not included such significant aspects of the culture of Orthodox Christianity as anthropology, dogmatics, state theology, or liturgics. Without those aspects, any attempt which aims at explaining the issue of Old Believers happens to be inaccurate.

KEY WORDS: Old Believers, Russian Orthodox Christianity, methodology of cultural studies, medieval studies, semiotics of culture

Zjawisko alienacji od czasów *Fenomenologii ducha* Hegła i *Istoty chrześcijaństwa* Ludwiga Feuerbacha stało się ważnym przedmiotem badań dwóch

dyscyplin: socjologii i filozofii religii. Alienacja religijna jest interpretowana przez filozofię jako wyobcowanie ontologiczne. Przez socjologię jako wyobcowanie społeczno-kulturowe z uwzględnieniem religijnego czynnika sprawczego, który nie jest pochodzenia społecznego.

Każdy ruch reformatorski w chrześcijaństwie europejskim rodził skutek wyobcowania w obu płaszczyznach: społeczno-kulturowej i ontologicznej. Należy postawić pytanie, czy zasadne jest przy badaniu tego rodzaju zjawisk oddzielanie tych dwóch płaszczyzn. Przyjrzyjmy się interpretacjom rozłamu w łonie Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego w XVII wieku. Rzeczywistość, w jakiej duża część chrześcijan prawosławnych znalazła się na skutek religijno-politycznych przemian w XVII wieku, była rzeczywistością, jaką filozof religii nazwałby sytuacją, od której człowiek religijny musi być „zbawiony”, egzystencją wyalienowaną¹. Ten wymiar alienacji, o czym pisze Louis Dupré, jest na ogół rozumiany w kulturze chrześcijańskiej szeroko, tzn. jako dotykający wszystkich wierzących. Jest to alienacja duszy ludzkiej od Boga. W rzeczywistości kulturowo-konfesyjnej Rusi XVII wieku trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt — alienację państwa postrzeganego, według tradycji bizantyjskiej, jako przestrzeń zbawcza. Państwo to, w opinii staroobrzędowców, w osobach patriarchy i cara pogwałciło fundamenty liturgiczno-dogmatyczne. Celem walki religijnej była obrona symboli zakorzenionych w dogmatach, teologii państwa i jego dwuwładzy, które gwarantowały ochronę tych symboli. Państwo teokratyczne posiadało prerogatywy do nadawania rzeczywistości historycznej zdolności odzwierciedlania rzeczywistości Bożej.

Uporczywość i poświęcenie, z jakimi walczone w obronie dogmatu wyrażonego w symbolice obrzędowej, świadczą o tym, że: „Instytucjonalne znamiona nie były odczuwane jako *αδιάφορος* (gr. obojętne etycznie), lecz jako immanentny wyraz zasadniczych postaw transcendentalnych”².

Socjologowie wyodrębnili ogólne zasady towarzyszące społeczno-religijnym przemianom. Wychodzili przy tym z założenia, że każda instytucja, a więc i Kościół, posiada trzy płaszczyzny działania:

- płaszczyznę bezpośrednich kontaktów osobowych,
- płaszczyznę kontaktów w ustalonych, społecznie zhierarchizowanych strukturach formalnych,
- płaszczyznę oddziaływania systemu wartości, jaka jest wkomponowana w treść instytucji (ujawnia się ona przez normalizację zachowań za pomocą uczestnictwa w ustalonych rytach przez integrującą siłę symboli).

Stosunek do rozmaitych płaszczyzn wyrażają trzy podstawowe typy Kościoła:

- braterski reprezentowany przez pierwsze gminy chrześcijańskie,

¹ Por.: L. Dupré: *Inny wymiar*. Przeł. S. Lewandowska. Kraków 1991, s. 323.

² F. Fürstenberg: *Struktura Kościoła i społeczeństwa*. W: *Socjologia religii*. Red. F. Adamski. Kraków 1983, s. 119.

- zrzeczeniowy, który posiadał ustalone formy zachowań (ryt, kult) i silne instytucje nauczycielskie,
- państwowy, który był silnie zespolony z organizacją państwa (Kościół ten miał wpływ na społeczno-polityczny kształt życia).

Do czasów Cypriana, biskupa Kartaginy (III w.), Kościół przekształcał się w instytucję zbawczą z określonym autorytetem prawnym. Za czasów Konstancy na Kościół stał się czynnikiem integrującym społeczeństwo na poziomie państwa i polityki. Wszelkie herezje zyskiwały przez to charakter polityczny. Tu trzeba pamiętać, że polityka w kulturze greckiej miała uniwersalny charakter, odnosiła się do wszelkich zbiorowych działań człowieka.

Ten model, choć w innym wymiarze historycznym, istniał na Rusi. Kwintesencję jego treści znajdziemy w dokumentach: *Stogław*, *Wielkie czetje mineje*, *Latopis Nikona* czy *Domostroj*. Socjolog protestancki Friedrich Fürstenberg podkreśla, że: „Silne powiązanie z instytucjami świeckimi zawsze zagrażało wewnętrznej strukturze Kościoła. Ascetyczne wymogi sekt (np. katarów) wskazują na społeczną próżnię, którą można było zapełnić tylko uchrześcijanieniem zachowań”³. Ku takiemu właśnie modelowi zachowań zmierzali staroobrzędowcy, gdy władza państwowa stawiała się instytucją zmierzającą ku laicyzacji. Spójna struktura rzeczywistości zaczęła się rozpadać. Państwo będące od czasów Sergiusza z Radoneża i Dymitra Dońskiego (XIV w.) odbiciem Trójcy Świętej zaczęło realizować obce wzorce, zmierzać w kierunku poddania się antychrystowi. Taką interpretację wydarzeń zawierają supliki protopopów Awwakuma i Awramiusza do cara Aleksego Michajłowicza, ich listy do wiernych oraz pisma diakona Fiodora Iwanowa. Odwołują się oni do listów apostoła Pawła i budują ideał zachowań w rzeczywistości opanowanej przez antychrysta według modelu chrześcijaństwa pierwszego wieku.

Socjologia jest nauką dość jednostronnie interpretującą zjawiska rzeczywistości religijnej i nie należy się opierać wyłącznie na jej badaniach, ale w tym przypadku można wykorzystać kilka jej interesujących spostrzeżeń. Wpływy reformacji na kształtowanie się typu Kościoła, według Fürstenberga, są przykładem jego zależności od danego stanu struktury społecznej. Historia Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego jest tego dobitnym przykładem.

Socjologowie, biorąc pod uwagę globalne zjawiska, twierdzą, że industrializacja pociągnęła za sobą silne rozwarstwienie społeczne prowadząc do zachwiania tradycji i utraty centralnej pozycji społeczeństwa. Państwo przestało utożsamiać się ze społeczeństwem i Kościół również przestał identyfikować się ze społeczeństwem. Przestał być prawdziwą wspólnotą wiernych. Rozpoczęła się izolacja Kościoła. Przemiany w strukturze państwa doprowadziły do przemian w strukturze Kościoła.

³ Ibidem, s. 122.

Od państwa stanowiącego normy — które reprezentowało normy wspólne — rozwój poszedł w kierunku państwa, które funkcjonowało jako czynnik równania interesów w otwartym, heterogenicznym w swym składzie społeczeństwie. Coraz więcej zakresów rzeczywistości społecznej zostało wyłączonych spod panującego systemu wartości, z przyznaniem im pełnej autonomii moralnej⁴.

Przywołany tu opis rzeczywistości społeczno-religijnej dotyczący kultury protestanckiej odpowiada także sytuacji w Rosji czasów Piotra I. Jak pisze Fürstenberg, napięcie w stosunkach między Kościołem a światem (społeczeństwem i państwem) nie może być likwidowane przez przystosowanie, ponieważ, jak w Rosji, rodzi niebezpieczeństwo upaństwowienia Kościoła, które postępowało od czasów Aleksego Michajłowicza, albowiem stwarza niebezpieczeństwo Kościoła braterskiego prowadzące do odcięcia od świata, co ujawniło się we wszystkich spirytualistycznych i radykalnych tendencjach, czego przykładem są też losy staroobrzędowców rosyjskich⁵. Socjolog amerykański John Milton Yinger śledząc wszelkie typy i okoliczności zachowań społecznych wymienia wiele sytuacji, w których religia bywa na ogół czynnikiem integrującym w obliczu zewnętrznych wpływów⁶. Stwierdza, że religia nie stanowi mocnej podstawy kulturowej, gdy nie jest czynnikiem integrującym w sytuacji, kiedy obce wpływy jednak to społeczeństwo dzielą. Oczywiście na miejscu religii może pojawić się inny czynnik integrujący. W XVII wieku na Rusi Moskiewskiej religia okazała się słabym czynnikiem integrującym, choć od czasów św. Włodzimierza, a później w XV wieku czyniono starania, by stała się płaszczyzną kodyfikacji norm życia społecznego. Starania te znalazły odbicie w fakcie, że duża część społeczeństwa opowiedziała się, nie szczędząc życia, za systemem. Jednak musimy wziąć pod uwagę to, że w XVII wieku wpływy zewnętrzne nie miały charakteru powszechnego, a rozłam w Kościele miał charakter wewnątrzprawosławny.

Według teorii Ralpha Lintona — antropologa kultury — społeczeństwa dla rozpoznania własnych i cudzych zachowań tworzą idealne wzory kulturowe. Są one kształtowane w odniesieniu do wartości i symboli, do których społeczeństwa są najbardziej przywiązane. Przynoszą efekt normatywny, proponują idealne standardy zachowań⁷. Te standardy zachowań skodyfikowano w Moskwie w systemy norm właśnie w okresie izolacji od Konstantynopola po Soborze Florenckim, na którym podpisano unię z Rzymem. Proces ten pogłębił upadek Konstantynopola, co zaowocowało usankcjonowaniem postawy Świętej Rusi w opozycji do katolicyzmu. Do schizmy w XVII wieku na Rusi istniała jednolita płaszczyzna społeczno-kulturowa. Do XVI wieku w kulturze ruskiej trudno byłoby podważyć istnienie spójnego systemu normatywnego i obowiązujące standardy zachowań.

⁴ Ibidem, s. 123.

⁵ Przyt. za: R. Köster: *Die Kirchentreuen*. Stuttgart 1959, s. 12.

⁶ Zob. J. Milton Yinger: *Religia jako czynnik integracji społecznej*. W: *Socjologia religii...*, s. 136.

⁷ Przyt. za: A.K. Paluch: *Mistrzowie antropologii społecznej*. Warszawa 1990, s. 224.

Nie wchodząc w historyczne przyczyny, należy stwierdzić, że od XV—XVI wieku następował proces szczegółowej kodyfikacji systemu kulturowego na rzecz silnej identyfikacji społeczeństwa we wszystkich jego płaszczyznach. W momencie, gdy elementy obcych zachowań, cudzej kultury w ciągu XVII—XVIII wieku zostają zasymilowane (wpływy polskie, niemieckie, francuskie, angielskie) przez część społeczeństwa, zmienia się kierunek identyfikacji i kodeks systemu kulturowego. Dla pozostałej części, która została przy rodzimym kodeksie kulturowym, identyfikujący się z kodeksem zewnętrznym zeszedli z drogi do Zbawienia. Nastąpiło trwałe rozwarstwienie kulturowe społeczeństwa na wszystkich poziomach: religijnym, rozumienia historii, estetycznym (literatura, malarstwo), edukacyjnym i wychowawczym oraz cywilizacyjnym. Rozpoczął się długi proces alienacji zmierzający w obu kierunkach — wyobcowania z zakorzenionego w średniowieczu systemu państwowej kultury teokratycznej, które dotknęło monarchię, później inteligencję rosyjską, oraz konserwatywnych staroobrzędowców, którzy zostali wyobcowani z państwa.

Uwagi na temat metody

Znaczenie starego obrzędu dla rozwoju kultury rosyjskiej jest eksponowanym tematem rozpraw rosyjskich semiotyków. Jest to ciekawy wątek interpretacyjny ze względu na nasze rozważania. Semiotyka pretendowała do rangi metody uniwersalnej, która zmuszona była odwoływać się do uniwersalnego obiektu. Tym obiektem stała się kultura. Zastosowanie wspólnego mianownika do interpretowanych zjawisk różnej kategorii sprawiało, że semiotyczne charakterystyki przybrały właściwości metafory, choć semiotycy traktowali je jako ontologiczne. Ten właśnie aspekt jest wart odnotowania, ponieważ dowodzi, że semiotyka pretendując do rangi metody uniwersalnej (nie tylko jako metoda ponaddiscyplinarna w humanistyce), sprawiała wrażenie, iż niweluje granice między płaszczyzną filozoficzno-teologiczną i socjologiczną. Jurij Łotman i Boris Uspienski reprezentują modny niegdyś w metodologii nauk humanistycznych nurt strukturalizmu w antropologii kulturowej zapoczątkowany przez Claude'a Lévi-Straussa, który proponuje ujęcie kultury jako całości znaczącej. Metodologia ta była długie lata alternatywą dla podejścia marksistowskiego w humanistyce ZSRR, a szczególnie spopularyzowała ją semiotyczna szkoła tartuska.

Łotman i Uspienski, poruszając sprawę rozłamu społeczno-kulturowego w Rosji XVII wieku, ujmują ten problem w kontekście teorii dwubiegowości rozwoju kultury rosyjskiej⁸. Nowość w kulturze rosyjskiej interpretują

⁸ J. Łotman, B. Uspienski: *Rola modeli dualnych w dynamice kultury rosyjskiej*. W: *Semiotyka dziejów Rosji*. Łódź 1993, s. 20.

jako rezultat transformacji starego „wywracanego na lewą stronę”. Ponowne zmiany, według nich, mogły prowadzić do regeneracji archaicznych form, ponieważ, jak twierdzą, w zmianach ujawnia się to, co niezmiennie. Inaczej działo się w kulturze Zachodu, gdzie nowość powstawała ze strukturalnie niewykorzystanej rezerwy starego. Ta teoria sugeruje, że kultura rosyjska rozwijała się w sposób harmonijny i logicznie ciągły, z tą tylko różnicą, iż ten rozwój odbywał się w zgodzie ze specyficznymi zasadami „transformacji starego”. Przyjęcie chrześcijaństwa doprowadziło do transformacji pogaństwa, a okcydentalizacja w konsekwencji spowodowała konserwację niektórych elementów pogaństwa.

Biorąc poprawkę ze względu na fakt, że podejście semiotyczne w spojrzeniu na kulturę razi niejednokrotnie schematyzmem to, generalnie, z przytoczonymi tu stwierdzeniami można się zgodzić. Trudno jednak zaakceptować pogląd, że obraz „starego” w polemikach staroobrzędowców był nastawiony na zerwanie z tradycją historyczną. Jeśli przyjmiemy, że myślenie historyczne ma swoje korzenie w kulturze Starego Testamentu i w takiej postaci zostało przejęte przez chrystianizujący się starożytny świat, to jest to myślenie eschatologiczne. Ujawniło się ono dobitnie w historiografii Bizantyńczyków Malalasa i Hamartolosa i zostało rozwinięte w ruskim latopiśmiennictwie. Staroobrzędowcy byli jego obrońcami i kontynuatorami. Natomiast rosyjska kultura oficjalna od czasów Piotra I zerwała z tą tradycją na rzecz zracjonalizowanej historiografii francuskiej i niemieckiej. Należy pamiętać, że historia była na Rusi pisana w klasztorach. Chcąc zmienić rozumienie historii w Rosji Piotr I zabronił pisania latopisów w klasztorach. Ponadto polemiki trzech wymienionych wyżej duchownych ze środowiska staroobrzędowego XVII wieku świadczą o ich głębokim osadzeniu w przeszłości i współczesności historycznej oraz o precyzyjnych poglądach na przyszłość⁹.

Uspienski i Łotman są zdania, że kultura popiotrowa była bardzo tradycyjna i tworzona nie według modeli zachodnich, lecz „wywróconego” strukturalnego planu starej kultury. Twierdzą, iż wtedy nastąpiło oddzielenie powierzchniowych warstw kultury od wszystkich głębokich form¹⁰. W warstwie oświeconej ożyły uśpione pogańskie pokłady kultury ruskiej¹¹. Sztuka interpretacji semiotycznej literatury i kultury średniowiecznej polegała na przekładaniu średniowiecznego języka znaków na język współczesny. Przedmiotem interpretacji semiotyków rosyjskich były: język, literatura oraz zjawiska historyczno-kulturowe. Semiotyczne badania cechowało budowanie opozycyjnych modeli dualnych typu: swój — obcy, chrześcijański — pogański, góra — dół, stare — nowe. System ten polegał na narzuceniu określonej siatki pojęć na szereg zjawisk historycznych

⁹ Problem ten dokładnie analizuje: С. Зенковский: *Русское старообрядчество. Духовные движения XVII в.* München 1970, s. 360—369.

¹⁰ J. Łotman, B. Uspienski: *Rola modeli dualnych...*, s. 38.

¹¹ Ibidem, s. 44.

i kulturowych, często luźno ze sobą związanych. Nierzadko samo pojęciowe oznakowanie nie przylegało do interpretowanego zjawiska. Jurij Łotman i Boris Uspienski np., charakteryzując rozumienie pojęcia odszczepieństwo w kulturze rosyjskiej, uwzględniali jednocześnie tak różnorodne zjawiska jak: szamaństwo, Grecja, rzymska Europa, cerkiewny kler, murzyn, lekarz, człowiek wykształcony, nieboszczyk, zbójca, kat, rekrut, inteligent¹². Badania semiotyczne, często zakorzenione w strukturalizmie, cechował pewien rodzaj rozszczepienia. Bazowały one bowiem na materiale sztucznie utworzonej struktury, zespolonej dla celów interpretacyjnych przy pomocy wybranych, najczęściej opozycyjnych, pojęć¹³.

Semiotycy często też oskarżani byli o to, że nie są w stanie porzucić świadomości mitologicznej, że przy pomocy ogólnego pojęcia „tekst” żeglowali pomiędzy literaturą, językiem i kulturą usprawiedliwiając dowolny opis dowolnego obiektu. Aleksandr Piatigorski twierdzi, że w pracach semiotyków widoczny jest akt naturalizacji kultury¹⁴, co odzwierciedliło się w Łotmanowskiej idei semiosfery. Ontologizację semiotyki określa on jako naiwny nominalizm. Pozycja semiotyczna, zdaniem Borysa Gasparowa, nie może być długo zachowana i musi prowadzić do przewyciężenia jej w kierunku naturalizmu lub historiozofii. Naturalista porzuca obserwację myślenia z wnętrza kultury, ponieważ myślenie jest jego domeną, a historiozof rezygnuje z pozycji zewnętrznego rejestratora myślenia o historii¹⁵. Przykładem, który odzwierciedla rozterki semiotyka-historyka, jest artykuł Uspienskiego *Historia sub specie semioticae*¹⁶, w którym autor skupia uwagę na czasach Piotra I nie rezygnuje jednak z interpretacji podporządkowanej idei kodów językowych, co stwarza pozory semiotyzacji zachowań historycznych Piotra I i jego przeciwników. Dla jej uwiarygodnienia wprowadzona została kategoria semantyki¹⁷.

Jednak koncepcja Łotmana i Uspienskiego na kulturę rosyjską jako integralną całość, w której wszystkie elementy tworzą harmonijną budowlę, stare przenikają nowe, nie daje odpowiedzi na pytanie, dlaczego jedna trzecia społeczeństwa ruskiego/rosyjskiego, począwszy od połowy XVII wieku, uległa wyobcowaniu

¹² J. Łotman, B. Uspienski: „Odszczepienie” i „odszczepieństwo” jako pozycje społeczno-psychologiczne w kulturze rosyjskiej — na materiale z epoki przedpiotrowej. W: *Semiotyka dziejów Rosji*. Wyb. i przeł. B. Żyłko. Łódź 1993, s. 62—77.

¹³ Na uwagę zasługuje fakt, że w pracach semiotyków rosyjskich marksistowskie widzenie historii przez pryzmat konfliktu społecznego zostało zastąpione przekonaniem, iż źródłem konfliktów są znaki społeczne, w tym różnice kodów językowych.

¹⁴ А. Пятигорский: *Заметки 90-ых о семиотике 60-ых*. В: Ю. Лотман *тартуско-московская семиотическая школа*. Подготовка текста. М. Козлов. Москва 1994, s. 326.

¹⁵ Por.: ibidem, s. 328.

¹⁶ B. Uspienski: *Historia i semiotyka*. Wstęp i tłum. B. Żyłko. Gdańsk 1998, s. 53—61.

¹⁷ Więcej na temat oceny znaczenia semiotyki dla mediewistyki H. Kowalska-Stus: *Rosyjska mediewistyka*. W: *Współczesne literaturoznawstwo slawistyczne*. Red. L. Suchanek. Kraków 2004, s. 7—21.

z rodzimej kultury, czy, jak to określił Nikołaj Kostomarow, została skazana na „поход из истории”¹⁸. Aby zrozumieć to zjawisko, trzeba udzielić odpowiedzi na pytania dotyczące następujących zagadnień:

- pozaewangelicznych wartości wkomponowanych w instytucję Kościoła prawosławnego,
- klasy symboli uznanych przez ten Kościół, które integrowały społeczeństwo ruskie w XVII wieku,
- czy te symbole i wartości były na tyle ugruntowane, by mogły stanowić czynnik integrujący społeczeństwo,
- czy istniał system normatywny w tym społeczeństwie i czy był dostatecznie skodyfikowany.

Częściowej odpowiedzi na pierwsze najistotniejsze, jak wynika z pism polemistów XVII wieku, pytanie można szukać w fakcie, że na Rusi od czasów Maksyma Greka wykształcił się prawosławno-scholastyczny punkt widzenia, który znalazł swoje odbicie w poglądach etyczno-politycznych XVI i XVII wieku. Ruscy pisarze tych czasów roztrząsali sprawy polityki i moralności akcentując religijny prawosławny fundament rozważań. Aleksandr Łappo-Danilewskij zauważa, że: „Смотря по тому, комбинировали ли русские книжники XVI в. свою религиозно-православную точку зрения с этическими нормами или политическими целями, их теории приобретали характер или православно-политического учения о правде, получившего применение и в политических рассуждениях, или православно-политического учения о Московском царстве и о «едином во всей поднебесной христианском царстве»”¹⁹.

Niezwykle istotna dla konfliktu historyczno-kulturowego była teokratyczna idea państwa i dwuwładzy — diarchii zgodna z 6 Nowelą Justyniana. W XVII wieku uznano także Boże zezwolenie na wybór cara „всяких чинов людьми Московского государства”, jakiego dokonał Sobór Ziemski w odniesieniu do pierwszego przedstawiciela nowej dynastii Romanowów. Michaił Fiodorowicz nazwany został „предизбранным Богом”. Tak więc modyfikacja procedury powołania na tron władcy nie podważyła samego symbolu religijnego zawartego w idei władzy.

Od czasów Iwana IV przy udziale Maksyma Greka rozwinęła się teoria prawdy (*истина* — prawda metafizyczna) połączona z ideą prawosławnego władcy. We mszy koronacyjnej Iwana IV, Fiodora Iwanowicza, Borysa Godunowa i Michaiła Fiodorowicza Romanowa znajdujemy następujące słowa wypowiedziane przez metropolitę i odzwierciedlające tę ideę:

Да посадит тя Господь Бог на престоле правды да, судиши люди твои правдою, да вазсияет в днеш твоих прада. [...] Се бо, царю, приял еси от Бога скипетро

¹⁸ Сут. за: Г. Флоровский: *Пути русского богословия*. Париж 1983, s. 67.

¹⁹ А. Лаппо-Данилевский: *История русской общественной мысли и культуры XVII—XVIII в.* Москва 1990, s. 28—29.

правити хоругви великого царства Российского и разсудити и правити люди твои в правду²⁰.

W tym samym czasie na Rusi zawojowanej przez Królestwo Polskie i Wielkie Księstwo Litewskie nasilały się wpływy łacińskie. Przetłumaczono na język ruski traktat Andrzeja Frycza-Modrzewskiego *De republica emendanda* propagujący myśl Cycerona o naturalnym pochodzeniu państwa, o prawie naturalnym, różnych formach władzy. Prawosławne szkoły na tych ziemiach kształcające według wzorów jezuickich przygotowywały młodzież do prowadzenia polemik religijno-politycznych skierowanych przeciwko tzw. unii brzeskiej w duchu polskiej demokracji szlacheckiej. Krzysztof Broński (Filalet) w traktacie *Apokrisis* (1597) pisze o wolności sumienia i wyznania, prawie naturalnym, polemizuje z Piotrem Skargą. Dowodzi, że nieprzestrzeganie tych praw doprowadzi do zguby Rzeczypospolitą, bo narusza jej fundamenty w postaci *pacta conventa*. Prześladowanie za wiarę uważa za najgorsze przestępstwo, które może pociągnąć za sobą zgubne skutki²¹. Inny obrońca prawosławia — starosta dobromilski Herbut w publikacji *Zdanie o narodzie ruskim* (1613) powołuje się na ruskie prawo zwyczajowe, ponieważ pisane prawo „nieszczęsnej Rusi” nie jest respektowane. Podkreśla, że wolność wyznania jest pierwszym prawem na ziemi (*Suplikacja*, 1623). Inny prawosławny polemista — Zachariasz Kopyściński wskazuje na równość wobec prawa wszystkich narodów Rzeczypospolitej.

Od czasu, kiedy patriarcha Jerozolimy Teofan w roku 1620 odnowił prawosławny episkopat Rusi polsko-litewskiej po represjach związanych z wprowadzeniem unii przez Zygmunta III polemika zaczęła nabierać charakteru teologiczno-eschatologicznego. Przykładem tego może posłużyć *Księga Cyryla*, kompilacja sporządzona przez Stefana Zizaniusza i wydana w Wilnie w roku 1596. *Księga Cyryla* skierowana była przeciwko rzymskim katolikom i papieżowi w związku z unią brzeską. Na uwagę zasługuje także *Księga o wierze*, wydana pierwotnie w 1619 roku w Kijowie przez archimandrytę klasztoru pieczerskiego Zachariasza Kopyścińskiego i skierowana przeciwko protestantom.

Kiedy w roku 1642 sobór biskupów wybrał na tron patriarchy w Moskwie archimandrytę klasztoru simonowskiego — Josifa, który był ostatnim patriarchą przed wewnętrzną schizmą w łonie Cerkwi moskiewskiej obie Księgi zaczęły odgrywać symboliczną rolę w kulturze moskiewskiej. Początek patriarchatu Josifa został zdominowany przez sprawę planowanego małżeństwa carówny Iriny Michajłowny z królewiczem duńskim Waldemarem. Gdy w 1644 roku królewicz przyjechał do Moskwy, patriarcha oznajmił, że małżeństwo może dojść do skutku pod warunkiem ponownego chrztu królewicza w obrządku pra-

²⁰ *Собрание Государственных Договоров и Грамот*. Москва 1819, ч. 2, ном. 51, с. 72, за: *ibidem*, с. 37, р. 15.

²¹ Пор.: А. Лаппо-Данилевский: *История русской...*, с. 44—46. *Apokrisis* wydany został w języku ruskim i polskim, a polemika wokół tekstu trwała 30 lat.

wosławnym. Królewicz nie chciał się na to zgodzić, ale gdy zamierzał opuścić Moskwę okazało się, że car nie zezwala na wyjazd zanim nie odbędzie się oficjalna dyskusja na temat zasad wiary prawosławnej i protestanckiej. Wydarzeniu temu towarzyszył przedruk *Księgi Cyryla*. Do tego wydania dołączono także rozdziały z *Księgi o wierze*. W Moskwie wydanie to skompilował i posłużył się nim protojerej Michaił Rogow, uczestnik polemiki z księciem Waldemarem. Niedługo potem owa kompilacja odegra ważną rolę w obronie cerkiewnej tradycji moskiewskiej przez staroobrzędowców. Księga ta weszła do kanonu lektur tego środowiska, a jej treść stała się powszechnie znana wśród jego członków i doczekała się licznych odpisów i przedruków. Świadczy to o tym, że generalnie kultura moskiewska nie była hermetycznie zamknięta na odmienne formy, które wyrażały ważne dla niej treści metafizyczne. Najdobitniejszym tego przykładem jest samorodna, ale odmienna od dotychczasowej praktyki twórczość protopopa Awwakuma i wyraźnie wpisująca się w kanon zlatynizowanej literatury kijowskiej spuścizna braci Denisowów²². Należy wspomnieć także o tym, że tuż przed reformą w Moskwie tzw. Kółko Nieronowa zaczęło działać na rzecz umocnienia ideału teokratycznego Moskwy III Rzymu w duchu odnowy i ożywienia prawosławia:

Вели борьбу с искушением в светском обществе, проповедуя реорганизацию человеческих отношений и государственной жизни на началах Божественного закона. В этой Борьбе за заветы Хритса, за подготовку Руси к ее роли грядущего царства Святого Духа, боголюбцы отводили Церкви совсем новую активную роль²³.

Rozwój kaznodziejstwa, obudzenie świadomej religijności posłużyły obrońcom starego obrzędu, choć, jako narzędzia, zostały zaczerpnięte z kultury łaćnińskiej i protestanckiej. To zrodziło przekonanie, że Kościół — wspólnota duchowieństwa i wiernych przez modlitwę do Boga dąży do Zbawienia. Zwycięstwo wiary w sercach ludzi miało urzeczywistnić ideał państwa teokratycznego. W ten ideał wierzył głęboko także Nikon, który dążył do przeniesienia patriarchatu z Konstantynopola do Moskwy. Wyższość tego celu pchnęła go do naruszenia zasady diarchii i dążenia do podporządkowania cara Cerkwi. Autorytarność została przeciwstawiona soborowości. Sobór dał patriarsze władzę nieograniczoną. Nikon zaczął jej nadużywać pod nieobecność cara. Wykorzystywał też argumenty papieży z czasów ich walki o inwestyturę mówiąc, że skoro patriarcha wyświęca cara, to jego władza jest wyższa. Ten przykład wskazuje nam dobitnie na fakt, iż naruszenie prawno-eschatologicznej zasady skodyfikowanej przez Justyniana przy użyciu argumentacji aksjologicznej zapożyczonych z kultury łaćnińskiej zostało odrzucone, a Nikon poniósł klęskę.

²² Por.: U. Cierniak: *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*. Częstochowa 1997.

²³ С. Зеньковский: *Русское старообрядчество...*, s. 227.

Według oceny Siergieja Zienkowskiego Nikon, Nieronow, Awwakum i inni bogolubcy byli zwolennikami wzmocnienia życia religijnego na Rusi Moskiewskiej, ale dążyli do tego różnymi drogami. Na skutek tego skrzydło kościelno-konserwatywne uległo rozbiciu, a to spowodowało osłabienie diarchii i przyspieszyło proces sekularyzacji. Jej głównym narzędziem w rękach Piotra I było upaństwowienie Kościoła i poddanie go całkowicie władzy cara. Ten gest świadczy o tym, że Cerkiew zachowała nadal ogromne symboliczne znaczenie. Nie było ono jednak zakorzenione w prawie publicznym ani strukturalistycznie rozumianej kulturze, lecz w chrześcijańskiej metafizyce. Ten rodzaj zakorzenienia nie był zasługą Rusi, lecz bizantyjskich Greków, którzy szeroko pojętą kulturę uczynili przestrzenią dla realizacji eschatologii chrześcijańskiej. W takiej postaci Ruś przejęła syntezę chrześcijańsko-kulturową, a omawiany dziejowy przypadek stanowi próbę odpowiedzi na konkretne historyczne wyzwanie. Pozostaje pytaniem, czy postawa obu stron: reformatorów i staroobrzędowców jest zgodna z duchem bizantyzmu. Historia pokazała, że żadna z nich nie osiągnęła Prawdy, do której dążyła. Zienkowski tak uzasadnia krytykę postawy staroobrzędowca Nieronowa:

Ослепленный ненавистью к новым церковным порядкам, он мало замечает, что в жизни страны происходят очень значительные культурные и духовные сдвиги, а если и видит их, то приписывает их развитие только реформам²⁴.

Diagnoza Zienkowskiego, choć nie sięga po argumenty natury dogmatycznej odnoszącej się do zgodności z tradycją kościelną, bo pod tym względem staroobrzędowcy mieli rację (III Sobór w Konstantynopolu, Sobór Stu Rozdziałów), to słusznie zauważa ich krótkowzroczność, gdyż zachodzące już wówczas przemiany groziły zagładą całego spójnego systemu kulturowego państwa. Klęskę poniósł także Nikon, gdyż w latach 1658—1667 car zastąpił patriarchę i wprowadził swoje prawa, czym naruszył diarchię. Gwoli sprawiedliwości trzeba odnotować, że Nikon w dziele pt. *Kłęska (Позорение)* dostrzegł powagę sytuacji w fakcie, że już wówczas naruszona została ta klasa symboli, która wcześniej, uznana przez Kościół, integrowała społeczeństwo (*Wielkie czetje mineje, Stogław*). Nie były one jednak na tyle ugruntowane, by całe społeczeństwo opowiedziało się w ich obronie. Reformie Nikona, według obrońców symboli dogmatów wiary, towarzyszyła argumentacja zbliżona do „zewnątrznej”, pozostającej poza chrześcijaństwem, filozofii. Najbardziej znaczącą pozaewangeliczną wartością wkomponowaną w rzeczywistość religijno-kulturową Rusi Moskiewskiej okazał się władca, którego autorytet winien chronić Kościół, gdy patriarcha utraci zaufanie, i w który na Rusi wierzono do panowania Fiodora Iwanowa (supliki Awwakuma, Abramiusza — powoływanie się na cudowne widzenia i historię

²⁴ Ibidem, s. 252.

O białym klobuku). W pismach Awwakuma, Abramiusza, Fiodora jest widoczny strach przed alienacją całej Rusi od Boga. Działają oni jednocześnie na rzecz ponownej integracji Kościoła prawosławnego z Bogiem poprzez przywrócenie czystości symboli odzwierciedlonych w dogmatach, jak i na rzecz zbawienia wiernych prawosławnych. Ich zdaniem, w wymiarze teologicznym alienacja od Boga groziła całej ludzkości bowiem, jak pisał diakon Fiodor Iwanow:

А инаго уже отступления нигде не будет, везде бо бысть, последняя Русь zde, и то от часа сего на горшее происходити будет царьми нечестивыми²⁵.

Wracając do wątku interpretacji semiotycznej Uspienskiego, warto przytoczyć jeszcze jeden przykład rozumienia przez niego kultury rosyjskiej. Przyrównuje on księcia Włodzimierza Wielkiego do Piotra I, Nikona łączy z tradycją Josifa Wołokołamskiego, a Awwakuma nazywa nowatorem²⁶. Uspienski był zdania, że kultura popiotrowa była bardzo tradycyjna:

Nowa kultura była tworzona nie według modeli zachodnich, lecz według wywróconego strukturalnego planu starej kultury. Właśnie tu następowało odseparowanie bardziej powierzchniowej warstwy kulturowej, która miała ulec zmianie, od wszystkich głębokich form, które w nowych postaciach świadomości występowały z większą jaskrawością²⁷.

Oświecicielstwo Piotra I interpretuje Uspienski jako drugi chrzest Rusi. U staroobrzędowców natomiast zauważa inwersję czasu historycznego — zamiast opozycji stare pogaństwo — nowe chrześcijaństwo propaguje opozycję stare chrześcijaństwo — nowe szatańskie pogaństwo. Problem polega na tym, że Uspienski buduje semiotyczne modele binarne i do nich dopasowuje fakty. Staroobrzędowcy, a nawet Nikon i car Aleksy czas pojmowali w kategoriach eschatologicznych. Uspienski twierdzi, że właśnie w XVIII wieku władca racjonalny staje się władcą prawdziwym, a przemiany kulturowe spowodowały, że można było zaobserwować, iż:

Publiczne oficjalne życie, „modna” etyka, świeckie zachowanie codzienne ozywają przedchrześcijańskimi cechami. Natomiast prawosławie przechowywało się w „zamkniętej” potajemnej stronie życia²⁸.

Gdyby tak było, to te procesy kulturowe dotyczyłyby całego społeczeństwa. Tymczasem przeczy temu pogłębianie się różnic kulturowych między zeświecczonym, jak sądzono powszechnie, i zeuropeizowanym dworem a resztą

²⁵ *Материалы для истории раскола*. Под. ред. И. Субботина. Т. 6. Москва 1881, s. 311.

²⁶ Zob. B. Uspienski: *Historia i semiotyka*. Przeł. B. Żyłko. Gdańsk 1998, s. 38—40.

²⁷ *Ibidem*, s. 38.

²⁸ *Ibidem*, s. 41.

społeczeństwa — szlachtą, kupiectwem, chłopstwem. Jeszcze większa przepaść powstała między oświeconymi elitami rosyjskimi, podążającymi za masońskimi ideami, a staroobrzędowcami. Całą ówczesną rzeczywistość postrzegali oni jako grzeszną w sensie eschatologicznym. Dlatego można mówić o alienacji w odniesieniu do nich przede wszystkim w sensie świadomości religijnej. Niezgodą na korzystanie z nowinek cywilizacji, nieuznawanie zwierzchności władzy są tylko konsekwencją owej świadomości. W tradycji prawosławnej istnieje przekonanie, że chrześcijanin uznaje wewnętrznie religijny charakter grzechu, wierząc, że grzech musi być objawiony człowiekowi w postaci symboli zła. Natomiast w ludowej tradycji zło pojmowane jest jako istniejące obiektywnie wbrew woli dobrego, plami wszystko dokoła (antyczne pojęcie zmayı, krew smoka w *Opowieści o Piotrze i Fiewronii*). „Przez pierwotne powiązanie z zemstą symbol zmayı przygotowuje ideę, że wszelkie pogwałcenia winny być ukarane”²⁹. W odróżnieniu od tego prawosławne rozumienie grzechu, które wywodziło się ze schrystianizowanego kosmizmu greckiego, definiowało go jako wprowadzenie dysharmonii do ładu Bożego stworzenia. Człowiek, sam będąc stworzeniem, nie może naprawić jego skutków ani zwalczyć. Konsekwencje tego grzechu/zła dotyczą całego stworzenia, dlatego nie ma sensu indywidualizowanie winy, trzeba się soborowo skupić na współpracy z Bogiem jako jedynym wybawicielem. Jeżeli świadomość grzechu redukuje się do winy moralnej, to więzy z tym, co transcendentne są całkowicie zerwane. Dlatego z prawosławnego punktu widzenia prawdziwa tragiczna alienacja polega na oddaleniu od Boga — stwórcy bytu, nie od społeczeństwa, czy kultury. To samo twierdzi Dupré: „Pojęcie i doświadczenie alienacji są częścią samej postawy religijnej. Człowiek jest sobie obcy, ponieważ jest wyobcowany wobec sacrum”³⁰.

W przypadku staroobrzędowców mamy do czynienia z bardzo skomplikowaną sytuacją, bowiem przyczyną sporu była liturgia, a więc przestrzeń spotkania człowieka z Bogiem. Jeśli więc to zagadnienie ma związek z kulturą, to w jej metafizycznym aspekcie.

Podsumowując, należy podkreślić, że mediewiście nie ułatwia interpretacyjnego zadania korzystanie z osiągnięć różnych gałęzi nauk humanistycznych, sposób, w jaki omawiane są w nich zagadnienia związane z tradycją chrześcijańską. Nauki te nie uwzględniają specyfiki kultury teologicznej i interpretują wyizolowane zjawiska zgodnie z logiką własnej metodologii uwarunkowanej specyfiką światopoglądową późniejszych epok. Jak wynika z powyższej analizy, ani socjologia, ani filozofia, ani obowiązująca do niedawna w kulturoznawstwie semiotyka nie były w stanie rzetelnie zinterpretować zjawiska starego obrzędu, jak to uczyniły teologia i historia Kościoła. Posługując się sejentystyczną metodologią te dziedziny nauki nie uwzględniły takich ważnych aspektów dla

²⁹ P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 34.

³⁰ L. Dupré: *Inny wymiar...*, s. 318.

kultury prawosławnej jak: antropologia, dogmatyka, teologia państwa, liturgika. Bez wspomżenia się wiedzą z tych dziedzin próba wyjaśnienia zjawiska okazała się niezgodna z jego istotą.

Hanna Kowalska-Stus — prof. dr hab., kierownik Katedry Kultury Prawosławno-Biznantyńskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, autorka książek i artykułów na temat rosyjskiej kultury prawosławnej. Ważniejsze prace związane z problematyką artykułu: *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich* (Kraków 1987); *Kultura staroruska. Tradycja i zmiana* (Kraków 1998); *Kultura i eschatologia. Moskwa wieku XVII* (Kraków 2007); *Człowiek, Kultura, Cerkow'. Prawosławna pierspektiwa. Prawosławnyj urok w christianskoj kulturie* (Saarbrücken 2012); *Rosyjska mediewistyka*, (W: *Współczesne literaturoznawstwo sławistyczne*, red. L. Suchanek, Kraków 2004, s. 7—21); *Człowiek w kulturze prawosławnej. Ze szczególnym uwzględnieniem kultury rosyjskiej*, (W: *Obraz człowieka w kulturach słowiańskich*, red. H. Kowalska-Stus (Warszawa 2012), *Apokalipsa w kulturze rosyjskiej*, „Slavia Orientalis” 2013, Nr 2); *Игры культурами. Забвение как парадигма современной культуры*, (W: *Tożsamość indywidualizm, wspólnotowość w kulturze rosyjskiej*, red. A. Rażny, Kraków 2014); *История и эсхатология на границе двух культур* („Филаретовский альманах” № 9. Москва 2013); *Swoboda i prawda w odnoszenijach Zapad – Rossija. Na osnovie raboty Michaila Nazarowa „Woźdiu Tretjego Rima”* (W: *Wolność w kulturze rosyjskiej*, red. H. Kowalska-Stus. A. Krzywdzińska, Kraków 2015).

Rodziny literackie w Rosji czasów Oświecenia (trzy przykłady)

Magdalena Dąbrowska

ABSTRACT: The article consists of five parts: 1. Preface (the literary families and a development of the literary institutions — periodicals, literary circles etc.), 2. Father and daughter (Alexander Sumarokov and Ekaterina Sumarokova-Knyazhnina) (the poems in the periodical “Trudolubiwaya ptchela”, P. Berkov and G. Gukovskiy polemics), 3. Sisters (Alexandra Magnickaya and Natalia Magnickaya) (the translation of the *Letters on Italy* by Ch. Dupaty), 4. Wife and husband (Mikhail Kheraskov and Elizaveta Kheraskova) (the literary school of Kheraskov, the periodicals by Kheraskov), 5. Conclusion. The article concerns the history of the Russian literature from the sixties to the nineties of the 18th century.

KEY WORDS: Enlightenment, periodical, literary circle, Alexander Sumarokov, Ekaterina Sumarokova-Knyazhnina, Alexandra Magnickaya, Natalia Magnickaya, Mikhail Kheraskov, Elizaveta Kheraskova

Uwagi wstępne

Wybór tego samego zajęcia co członkowie rodziny to zjawisko naturalne, znajdujące uzasadnienie z punktu widzenia psychologicznego, społecznego i często ekonomicznego. Rzecz dotyczy w szczególności zajęć wymagających potencjału intelektualnego lub zdolności artystycznych. W dziejach ludzkości natrafiamy na całe dynastie prawników czy lekarzy, ale także ojców i dzieci, braci i siostr czy (jeśli wyjść poza więzy krwi) małżonków parających się działalnością literacką. Zjawisko „rodzin literackich” występowało zwłaszcza w epokach, w których taka działalność była zajęciem cenionym, wyróżniającym na tle społeczeństwa.

Oświecenie stanowiło w Rosji pierwszą epokę, w której zjawisko to — skrajnie rzadko i z reguły jedynie przy okazji wybierane na przedmiot badań — stopniowo zaczęło stawać się coraz bardziej widoczne. To wtedy dopiero nastąpił w tym kraju wspomniany wzrost roli środowiska literackiego, przy czym nie tylko roli kulturotwórczej w wąskim znaczeniu tego słowa, ale także spo-

łecznej czy nawet politycznej. To wtenczas wreszcie dały o sobie znać ambicje literackie kobiet. Dominique Godineau pisała o tym: „korespondencja, notatki z przeczytanych książek, osobiste tłumaczenia starożytnych czy zagranicznych autorów, dziennik intymny [...] — te pierwsze pisarskie doświadczenia pań wyzwalają w niektórych z nich pragnienie ujawnienia własnych dzieł szerszej publiczności; we wszystkich krajach w XVIII wieku wzrasta liczba publikacji kobiecych, co jest objawem lepszego wykształcenia, lecz także dążenia do tego, by nie być jedynie towarzyszką mężczyzny...”¹. Świat literacki był postrzegany jednak bardziej jako męski niż kobiecy, w którym mężczyzna był obecny i do którego kobieta dopiero wchodziła. Barwniejszy i intensywniejszy przebieg procesy te miały w Europie Zachodniej aniżeli w Rosji, niemniej tu również wystąpiły, stanowiąc jedno ze świadectw podążania miejscowych władz oraz elit europejską drogą rozwoju kulturalnego.

Studia nad rodzinami literackimi w Rosji czasów Oświecenia mogą stanowić składową badań nie tylko nad biografią i spuścizną literacką pisarzy, ale również nad poszczególnymi instytucjami życia literackiego i przebiegiem oraz mechanizmami instytucjonalizowania się życia kulturalnego. „Cechą konstytutywną literata XVIII wieku jest nie tyle status autora utrzymującego się ze swego pióra, ile uczestnictwo, jak pisze [Jean-François] Marmontel, w »społeczności literatów«” — zauważył Roger Chartier². Instytucjami życia literackiego były więc redakcje czasopism i wydawnictwa, salony (w Rosji bardziej jednak w XIX niż XVIII stuleciu), kółka, grupy i szkoły literackie. Między sobą różni je stopień sformalizowania organizacyjnego, od wysokiego (w przypadku redakcji) do niskiego (w przypadku szkoły). Często różnice między nimi są bardzo subtelne: jeśli zatem grupa literacka „opiera się na bezpośrednim współdziałaniu należących do niej pisarzy, poczuwających się do solidarności w realizowaniu wspólnych zamierzeń”, to szkoła literacka, definiowana jako „krąg pisarzy uprawiających twórczość mieszczącą się w obrębie wspólnej konwencji [...], których dokonania są pokrewne pod względem stylistycznym, genologicznym, tematycznym, a często także ideowym”, może istnieć „całkiem niezależnie od jakiegokolwiek styczności między jej przedstawicielami oraz od wspólnoty ich założeń programowych”³. Studia nad rodzinami literackimi mogą stanowić wreszcie część badań nad pokoleniami (generacjami) literackimi.

Wskazany problem zostanie rozpatrzony w niniejszym artykule na trzech przykładach, reprezentujących trzy najczęściej spotykane w Oświeceniu warianty rodziny literackiej: ojciec i córka (Aleksander Sumarokow i Jekatierina

¹ D. Godineau: *Kobieta*. Przeł. J. Kornecka. W: *Człowiek Oświecenia*. Red. M. Vovelle. Warszawa 2001, s. 423.

² R. Chartier: *Literat*. Przeł. J. Miszalska. W: *Człowiek Oświecenia...*, s. 166.

³ J. Sławiński: *Szkoła literacka*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2010, s. 557.

Sumarokowa-Kniażnina), siostry (Aleksandra i Natalia Magnickie) oraz małżonkowie (Michaił i Jelizawieta Chieraskowowie). Wariantów można wyróżnić więcej i o niektórych z nich — pośrednio — również będzie mowa: w kontekście rozważań o relacjach Aleksandra Sumarokowa z córką Jekatieriną nie sposób pominąć przecież jej relacji z mężem, Jakowem Kniażninem itp. Ramy chronologiczne omawianego materiału obejmują lata 60.—90. XVIII wieku. Taki przedział czasowy oznacza, że mamy do czynienia z materiałem literackim reprezentującym różne kierunki i tendencje literackie. Twórczość Sumarokowa ma charakter klasycystyczny, ale utwory Chieraskowa mają już cechy nie tylko klasycystyczne, ale także sentymentalne i preromantyczne.

Ojciec i córka (Aleksander Sumarokow i Jekatierina Sumarokowa-Kniażnina)

W odniesieniu do Jekatieriny Sumarokowej-Kniażniny (1746?—1797) bardziej zasadne jest mówienie nie o jej wierszach, ale o wierszach jej przypisywanych, gdyż podstawowym problemem — nierozwiązanym mimo prowadzonych od lat badań i ostrych wymian zdań między badaczami — pozostaje odpowiedź na pytanie, kto — czy ona, czy może Aleksander Sumarokow — są autorami poszczególnych wierszy. Początki studiów nad tą kwestią i jednocześnie początki kształtowania się, jak po latach wyraził się Paweł Bierkow, „legendy o poetce Sumarokowej”⁴ sięgają *Materiałów do historii rosyjskich kobiet-autorów* Michaiła Makarowa, publikowanych w częściach w czasopiśmie Piotra Szalikowa „Дамский журнал” w 1830 roku i uznawanych za pierwszą próbę stworzenia słownika pisarek rosyjskich.

Makarow nie miał wątpliwości, że Jekatierina Sumarokowa-Kniażnina zajmowała się twórczością literacką, publikowała w wydawanym przez ojca czasopiśmie „Трудолюбивая пчела” w 1759 roku, mało tego, udzielała porad literackich mężowi Jakowowi Kniażninowi:

Уже при дворе Елисаветы юная дочь Сумарокова была известна как пламенная любительница Муз, как девица-Поэт. [...] Он [Княжнин — М.Д.] советовался о *своих стихах* с будущей своею супругою; [...] он поправлял ее стихи, а она напечатала их в „Трудолюбивой пчеле”⁵.

Późniejsi badacze odnosili się do „poetki Sumarokowej” z większą dozą sceptycyzmu. Głównym przedmiotem sporu były wiersze zamieszczone w piś-

⁴ П.Н. Берков: *Несколько справок для биографии А.П. Сумарокова*. В: „XVIII век”. Сб. 5. Ред. П.Н. Берков. Москва—Ленинград 1962, s. 370.

⁵ [М.Н. Макаров]: *Материалы для истории русских женщин-авторов*. „Дамский журнал” 1830, ч. 29, ном. 1, s. 3.

mie „Трудолюбивая пчела”, przede wszystkim sygnowany jej imieniem wiersz *Elegia* (*Элегия*). Makarowowi uwierzył Stiepan Wiengierow, który w antologii poezji rosyjskiej w rozdziale *Jekatierina Kniaźnina* zamieścił nie tylko *Elegię*, ale także wiersz *Przeciwko złoczyńcom* (*Противу злодеев*) i sześć pieśni⁶. Zdecydowanie wykluczyła natomiast córkę Aleksandra Sumarokowa jako autorkę wierszy Tamara Liwanowa w kontekście rozważań o „zbiorze różnych pieśni” (*Между делом безделье*) Grigorija Tiepłowa z 1759 roku oraz Nowikowowskiego wydania dzieł wszystkich Sumarokowa z lat 1780—1781⁷. Zbiór Tiepłowa, po raz drugi wydany w 1776 roku, był pierwszą edycją rosyjskich romansów (teksty z nutami), zawierającą siedemnaście pieśni, zamieszczonych przy tym bez wiedzy autorów, wśród których byli Sumarokow, Iwan Jełagin i Paweł Biekietow⁸. Jeszcze dobitniej przeciwko przypisywaniu córce Sumarokowa tak wielu utworów wypowiedział się Władimir Zapadow: „wszystkie przypisywane [jej — M.D.] wiersze i pieśni, oprócz *Elegii*, w rzeczywistości [...] napisał ojciec i zostały one włączone przez Nowikowa do pełnego wydania dzieł Sumarokowa”⁹. To samo wynika ze sporządzonej przez J.P. Mstisławską bibliografii utworów Aleksandra Sumarokowa¹⁰.

Na dokładniejsze zrelacjonowanie zasługuje wymiana zdań między Pawłem Bierkowem i Grigorijem Gukowskim, mająca za przedmiot wspomniane Nowikowowskie wydanie dzieł wszystkich twórcy *Dymitra Samozwańca*. W opinii pierwszego badacza edycja ta nie może zostać oceniona pozytywnie, gdyż jest, z jednej strony, „daleka od kompletności”, ale też, z drugiej, „nadwyżkowa”, bowiem zawiera teksty, które nie wyszły spod pióra Sumarokowa; tym samym Bierkow dopuszcza możliwość napisania niektórych wierszy przez córkę poety¹¹. Gukowski postrzega Bierkova jako badacza, który wszelkimi sposobami stara się zdyskredytować Nowikowowskie wydanie; przypisanie części wierszy córce Sumarokowa uważa on za nieporozumienie, wynikające z bezrefleksyjnego powtórzenia informacji, jak się wyraża, za „kłamcą Makarowem” (chodzi, rzecz oczywista, o autora *Materiałów do historii rosyjskich kobiet-autorów*)¹².

⁶ С.А. Венгеров: *Русская поэзия. Собрание произведений русских поэтов*. Вып. 6. Санкт-Петербург 1897, s. 218—222.

⁷ Т. Ливанова: *Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы*. Москва 1952, s. 66.

⁸ Н.Д. Кочеткова: *Теплов Григорий Николаевич*. В: *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 3 (Р—Я). Ред. А.М. Панченко. Санкт-Петербург 2010, s. 233.

⁹ В.А. Запатов: *Княжна Екатерина Александровна*. В: *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 2 (К—П). Ред. А.М. Панченко. Санкт-Петербург 1999, s. 81.

¹⁰ Zob.: *Александр Петрович Сумароков. 1717—1777. Жизнь и творчество. Сборник статей и материалов*. Сост. Е.П. Мстиславская. Москва 2002, s. 204—247, 280—294.

¹¹ П.Н. Берков: „*Хор ко превратному свету*” и его автор. В: „XVIII век”. Сб. 1. Ред. А.С. Орлов. Москва—Ленинград 1935, s. 181—202.

¹² Г. Гуковский: *О „Хоре ко превратному свету” (ответ П.Н. Беркову)*. В: „XVIII век”. Сб. 1..., s. 203—217. Zarzut kłamstwa (ibidem, s. 207) wydaje się w dużym stopniu krzywdzący. Makarow wielokrotnie powtarzał w przypisach do poszczególnych haseł słowniko-

Za nieuzasadnioną uważa Gukowski również uwagę Bierkowa o „podejrzanym” (w sensie autorstwa) charakterze niektórych dzieł prozatorskich Sumarokowa: „wszystkie utwory prozatorskie zamieszczone w wydaniu Nowikowa albo były opublikowane wcześniej w czasopiśmie z podpisem Sumarokowa, albo zostały wydobyte przez Nowikowa z rękopisów samego Sumarokowa”¹³. Gukowski ocenił Nowikowską edycję pozytywnie.

Bez względu na to jednak, czy spod pióra Jekatieriny Sumarokowej-Kniaźniny wyszedł tylko jeden, czy większa liczba wierszy, faktem jest, iż należała ona do najbliższego otoczenia literackiego twórcy *Choriewa*. „[Sumarokowowi — M.D.] udało się przyciągnąć do czasopisma [„Трудолюбивая пчела” — M.D.] wielu młodych pisarzy, przesiąkniętych jego poglądami literackimi; pismo posłużyło za podstawę kształtowania się szkoły Sumarokowa” — pisał Gukowski, zaliczając do „szkoły Sumarokowa” nie tylko Aleksandra Ablesimowa, Aleksieja Rzewskiego czy Andrieja Nartowa, ale także córkę dramaturga, Jekatierinę¹⁴.

Siostry (Aleksandra i Natalia Magnickie)

Rodzinę literacką Magnickich tworzyło rodzeństwo — Aleksandra (po mężu Obolenska; ?—1846), Natalia (daty życia nieznane) i Michaił (1778—1844)¹⁵. Ich przodkiem był L.F. Magnicki, autor znanej *Arytmetyki*. Michaił Magnicki publikował wiersze — wykazujące w większości przynależność do nurtu sentymentalnego — w czasopiśmie W.S. Poszywałowa i P.A. Sochackiego „Приятное и полезное препровождение времени” z lat 1794—1798 oraz w almanachu Nikołaja Karamzina „Аонида” z lat 1797—1799. Na tych samych łamach zamieszczały wiersze Aleksandra i Natalia Magnickie, których jednak najważniejszym osiągnięciem literackim był przekład fragmentów *Listów o Włoszech* Charles’a Dupaty’ego¹⁶.

Jako poetki siostry Magnickie również reprezentują sentymentalizm. Cechy poetyki tego kierunku, którego czołowym przedstawicielem był Karamzin, wykazują wiersze *Sen* (*Сон*), *Na śmierć skowronka* (*На смерть жаворонка*) czy

wych, że nie ma pełnej wiedzy o pisarkach, prosząc czytelników o przesyłanie do redakcji czasopisma „Дамский журнал” uzupełnień i poprawek. Apel został wysłuchany, dzięki czemu szereg błędnych informacji — mogących zostać uznane za kłamstwa — zostało przez niego sprostowanych.

¹³ Ibidem, s. 207.

¹⁴ Г. Гуковский: *Русская поэзия XVIII века*. Ленинград 1927, s. 39—40.

¹⁵ Zob.: *Словарь русских писателей...* T. 2, s. 253—256 (autorką haseł o Aleksandrze i Natalii Magnickich jest Natalia Koczetkova).

¹⁶ Por.: M. Dąbrowska: „Listy o Włoszech” Charles’a Dupaty’ego a rosyjska podróż sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku. W: *Wschód — Zachód. Dialog kultur*. T. 1: *Język rosyjski i literatura w perspektywie kulturowej*. Red. G. Nefagina. Słupsk 2007, s. 44—50.

Życie wiejskie... (Сельская жизнь...) Aleksandry oraz *Do róży (K rose) czy Piękno i skromność (Красота и скромность)* Natalii, zamieszczone w czasopiśmie „Приятное и полезное препровождение времени”¹⁷, a także wiersz *Nędzarcz (Нищий)* Aleksandry, opublikowany w almanachu „Аониды”.

Przekład *Listów o Włoszech* Dupaty’ego pióra sióstr Magnickich, traktowanych przez czytelników rosyjskich nie tylko jako utwór literacki, ale również jako kompendium wiedzy o włoskiej architekturze i sztuce — częstym celu podróży Europejczyków czasów Oświecenia, był drugim spośród czterech tłumaczeń na język rosyjski powstałych na przełomie XVIII i XIX wieku¹⁸. Jako pierwszy zainteresował się tym utworem Aleksander Lewanda, którego tłumaczenie listu LVII ukazało się w 1796 roku w wydawanym przez Iwana Martynowa czasopiśmie „Муза”. Sam Iwan Martynow stał się autorem jedyne­go (a czwartego w kolejności chronologicznej) pełnego tłumaczenia *Listów o Włoszech*, wydane­go na początku XIX wieku aż trzykrotnie (w latach 1800—1801, 1809 i 1817). Przed Martynowem w ostatnich latach poprzedniego stulecia sięgnął po utwór Dupaty’ego Andriej Turgieniew, którego tłumaczenie — znów tylko wybranych fragmentów — pozostało jednak w rękopisie.

Listy o Włoszech w przekładzie Aleksandry i Natalii Magnickich (oraz dwóch innych tłumaczek rosyjskich) zostały zamieszczone w częściach XVII, XVIII, XIX i XX czasopisma „Приятное и полезное препровождение времени”. Ze stu pięćdziesięciu listów doczekało się tłumaczenia trzydzieści jeden, co stanowiło około jednej trzeciej objętości książki. Mylił się więc Michaił Makarow, sugerując w *Materiałach do historii rosyjskich kobiet-autorów*, że pisarki przełożyły utwór w całości, a o publikacji tylko niektórych fragmentów zdecydował Sochacki, któremu rzekomo nie chciało się przygotowywać do druku pełnego tekstu:

Сохацкий [...] поленился просматривать перевод сего путешествия [...]. Жаль! Красоты Дюпати нам лучше бы могли быть переданы пером пламенным и красноречивым наших юных писательниц!¹⁹.

Makarow podejmuje próbę oceny przekładu sióstr Magnickich, uprzednio analizując po jednym z listów przetłumaczonych przez każdą (jeden z listów „rzymskich” — w przekładzie Aleksandry i jeden z listów o Genui — w przekładzie Natalii). Nad poszczególnymi fragmentami siostry pracowały zwykle osobno. Ocenę sformułował on bardzo ogólnikowo:

¹⁷ Пор.: А.Н. Неустров: „Приятное и полезное препровождение времени”. Литературный журнал издававшийся в 1794—1798 гг. в Москве. Санкт-Петербург 1874.

¹⁸ Zob.: К.Ю. Лаппо-Данилевский: *К истории русских переводов „Писем об Италии в 1785 году” Ш.М. Дюпати*. В: „XVIII век”. Сб. 23. Ред. Н.Д. Кочеткова. Санкт-Петербург 2004, s. 255—272.

¹⁹ [М.Н. Макаров]: *Материалы для истории русских...* „Дамский журнал” 1830, ч. 30, ном. 18, s. 67.

Нельзя охуждать перевода, изданного ученым Мартыновым; но кто запретит сказать, что как бы счастлив был Дюпати [...], являясь на чужом языке из-под прекрасного пера прекрасных?²⁰.

Ocena tłumaczenia nie musi być jednak wyłącznym celem studiów. Przegląd zawartości wymienionych części czasopisma „Приятное и полезное препровождение времени” — przy czym nie tylko fragmentów *Listów o Włoszech* (następujących po sobie w innej kolejności od nadanej przez prozaika francuskiego i często ze zmienioną numeracją), ale także pozostałych zamieszczonych tu pozycji — doprowadził K. Łappo-Danilewskiego do sformułowania wniosków odnoszących się nie tylko bezpośrednio do przekładu sióstr Magnickich. Jeden z nich dotyczy kompozycji czasopisma Sochackiego i Podszywałowa, a mianowicie obecności w nim cech konstrukcji „gniazdowej”²¹, polegającej na wprowadzeniu do pisma powiązanych ze sobą w jakiś sposób (głównie tematycznie) grup tekstów. Jak odnotowała to już Natalia Koczetkova, nie jest to więc przypadek, że na łamach pisma pojawiają się dwa tłumaczenia drugiej elegii Properejusza z książki pierwszej (*Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo...*), z których jeden wchodził w skład *Listów o Włoszech* i jako jego część składową przełożyła go Natalia Magnicka; na podstawie tego samego źródła — dzieła Dupaty’ego — przetłumaczył elegię poety starożytnego Paweł Sokownin²². Jak z tego wynika, w pośredni sposób siostry Magnickie jako tłumaczki fragmentów *Listów o Włoszech* przyczyniły się do popularyzacji na gruncie rosyjskim również twórczości innych pisarzy obcych. Niewiele przesady będzie w stwierdzeniu, że należał do nich także Torquato Tasso, o którym mowa jest w liście LXXXIX utworu Dupaty’ego, zamieszczonym w czasopiśmie w przekładzie Aleksandry Magnickiej²³.

Małżonkowie (Michaił i Jelizawieta Chieraskowowie)

Jelizawieta Chieraskowa (z d. Nieronowa; 1737—1809)²⁴ wyszła za mąż za przyszłego twórcę *Rosjady* w 1760 roku. Wtedy też miał miejsce jej debiut literacki, którym były wiersze — zróżnicowane pod względem tematycznym i gatunkowym — opublikowane w wydawanym przez Michaiła Chieraskowa od 1760 do

²⁰ Ibidem, s. 73.

²¹ К.Ю. Лаппо-Данилевский: *К истории русских...*, s. 263.

²² Н.Д. Кочеткова: *Магницкая Наталья Леонтьевна*. В: *Словарь русских писателей...* Т. 2, s. 253.

²³ Zob.: Р.М. Горохова: *Тассо в России конца XVIII века. (Материалы к истории восприятия)*. В: *Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Сборник статей*. Ред. М.П. Алексеев. Ленинград 1980, s. 134.

²⁴ Zob.: В.П. Степанов: *Хераскова Елизавета Васильевна*. В: *Словарь русских писателей...* Т. 3, s. 362—363.

połowy 1762 roku piśmie „Полезное увеселение”²⁵. Początek lat 60. XVIII wieku był okresem kształtowania się kółka Chieraskowa, którego uczestnicy mieli możliwość współpracy z tym periodykiem. Do twórców, którzy skorzystali z tej okazji, należeli A.A. Nartow, S.W. Naryszkin, A.A. Rzewski i in. „Po 1760 roku aktywność Petersburga w zakresie wydawania czasopism czasowo zmniejszyła się [...] i ośrodkiem rosyjskiego czasopiśmiennictwa stała się Moskwa, gdzie zebrały się najbardziej znaczące siły literackie na czele z M.M. Chieraskowem” — pisał o tym w kontekście dziejów rosyjskich wydawnictw periodycznych N.N. Zubkow²⁶. Drugi okres aktywności poetyckiej Chieraskowej przypadł na lata 70., kiedy zasiłała ona krąg współpracowników pisma „Вечера”²⁷. W latach 90. poezją Chieraskowej zainteresował się Nikołaј Karamzin, włączając ją do grona autorów utworów zamieszczonych w swoim drugim almanachu, „Аониды”.

Chieraskowa była osobą rozpoznawalną w środowisku literackim zarówno jako poetka, jedna z tych, które otrzymały miano „rosyjskich Safon”²⁸, jak i gospodyni otwartego dla literatów domu rodziny Chieraskowów. „Nową Safoną” nazwał ją w 1762 roku Aleksander Sumarokow w *Odzie anakreontycznej do Jelizawiey Wasiliewny Chieraskowej* (*Ода анакреонтическая к Елизавете Васильевне Хераськовой*), przy czym nazwał ją tak na wyrost, gdyż poetką tej miary co Safona Chieraskowa mogła stać się dopiero w przyszłości:

А ты, Хераськова, сему внимая слову,
Увидети в себе дай россам Сафу нову²⁹.

Aby osiągnąć ten cel, powinna ona udoskonalić warsztat poetycki w zakresie wersyfikacji, konstrukcji gramatycznych i przede wszystkim precyzji w wyrażaniu myśli:

Чисти, чисти сколько можно
Ты свое стопосложение,
И грамматики уставы
Наблюдай по крайней силе.
Чувствуй точно, мысли ясно,
Пой ты просто и согласно³⁰.

²⁵ Chodzi m.in. o wiersz *Modlitwa* (*Молитва*) i bajkę *Kot i wróbel* (*Кошка и воробей*).

²⁶ Н.Н. Зубков: *Иностранная литература в русских журналах середины XVIII века*. В: *Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности*. Ред. Н.В. Котрелев. Москва 1985, s. 55.

²⁷ Zob.: М. Гришакowa: *Литературная позиция журнала „Вечера”*. В: *Тартуские тетради*. Ред. Р.Г. Лейбов. Москва 2005, s. 11—22.

²⁸ Zob.: Е. Свиясов: *Сафо и „женская поэзия” конца XVIII — начала XIX веков*. В: *Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII — первой трети XX вв.* Ред. М.Ш. Файнштейн. Band 2. Wilhelmshorst 1995, s. 11—28.

²⁹ А.П. Сумарокow: *Ода анакреонтическая к Елизавете Васильевне Хераськовой*. В: *Ibidem: Избранные произведения*. Ред. П.Н. Берков. Ленинград 1957, s. 103.

³⁰ *Ibidem*.

Wiersz zaczyna ją i kończą słowa o domu Chieraskowów i mężu poetki:

Прилетите ко Московским
 Вы, сии стихи, селеньям,
 В дом Хераськова войдите
 И предстаньте вы пред очи
 Стихотворице московской.
 [...]

 Воспой любви заразы,
 Которы ощущаешь,
 Любезного именя
 И верного супруга...³¹.

W 1761 roku w następujący sposób Sumarokow zachęcał poetkę do pisania wierszy:

Пиши! Не будешь тем ты меньше хороша,
 В прекрасной быть должна прекрасна и душа,
 А я скажу то смело,
 Что самое прекраснейшее тело
 Без разума — посредственное дело³².

Wiersz *Lisica i statua*, o którym tu mowa, ma budowę trójdzielną. Pierwszą i ostatnią część stanowi apostrofa do poetki zawierająca (pierwsza) zachętę do sięgania po pióro oraz (trzecia) przestrożę przez pustym intelektualnie otoczeniem. Tytuł *Lisica i statua*, typowy dla gatunku bajki, odnosi się bezpośrednio do części drugiej, w której z zacytowanymi słowami o intelektualnym potencjale korespondują słowa Lisicy skierowane do rzeźby Wenery:

„Прости, прекрасная девица,
 В которой нет ни капельки ума!
 Прости, прекрасная и глупая кума!”³³.

Wiersz ukazał się w czasopiśmie „Полезное увеселение” w 1761 roku. Chieraskowa odpowiedziała na niego w liście do jego autora, dziękując mu za życzliwość dla męża i siebie oraz zobowiązując się do poczynienia starań, by zasłużyć na miano „moskiewskiej poetki”³⁴.

Zarówno jako poetkę, autorkę wierszy zamieszczonych w almanachu Karamzina, jak i towarzyszkę życia twórcy *Rosjady* wspominał Jelizawietę Chieraskową Michaił Dmitrijew:

³¹ Ibidem, s. 104.

³² А.П. Сумароков: *Лисица и статуя*. В: I d e m: *Избранные произведения...*, s. 213.

³³ Ibidem.

³⁴ *Отрывки из переписки А.П. Сумарокова (1755—1773 г.)*. „Отечественные записки” 1858, т. 116, ном. 2, s. 582 (list bez oznaczenia daty, z podpisem Chieraskowej).

Супруга Хераскова, Елизавета Васильевна, была и сама стихотворица: она печатала в журналах; есть ее стихи в „Аонидах”. Она была очень добра, умна и любезна. Ее любезность много придавала приятности их дому, уравновешивая важность и некоторую угрюмость ее мужа. Их очень любили и уважали. [...] У Хераскова собирались по вечерам тогдашние московские поэты и редко что выпускали в печать, не прочитавши предварительно ему³⁵.

Iwan Dmitrijew zapamiętał ją jako „duszę” wieczorów literackich organizowanych w jej domu, osoby przybywające na nie nazywając przy tym przyjaciółmi nie samego Chieraskowa, ale ich obojga, sprawną „zarządczynię” domu twórcy *Rosjady* i jego doradczynię, wreszcie jako utalentowaną poetkę, autorkę wierszy opublikowanych w czasopiśmie „Вечера”:

Елисавета Васильевна [Хераскова — М.Д.] умела пленить нашего поэта своею любезностью, которую она сохранила до самой смерти, и талантом своим в поэзии. Она в молодости своей много писала стихов, из коих мне известна одна только поэмка, под заглавием: *Помон*, напечатанная в семидесятых годах в „Вечерах”, петербургском журнале. [...] По справедливости можно назвать ее во всех отношениях достойною подругою поэта. Она облегла его во всех заботах по хозяйству, была лучшим его советником по кабинетским занятиям, и душою вечерних бесед в кругу друзей и знакомцев³⁶.

Zakończenie

W kontekście życia literackiego określenia odnoszące się do członków rodziny mogą być używane w znaczeniu zarówno dosłownym, jak i przenośnym. „Córkami literackimi Łomonosowa i Sumarokowa” Dmitrij Mordowcew nazwał Pelagię Wieliaszewą-Wołynczewą, Marię Zubową, Marię Chrapowicką i Jelizawietę Chieraskową³⁷. W rozdziale o Aleksandrze Rzewskiej Mordowcew pisał natomiast o „uczennicach” Łomonosowa i Sumarokowa oraz Gawriiły Dierżawina, Nikołaja Nowikowa i Denisa Fonwizina: „po Rzewskiej pojawiają się już [...] pisarki czasów Katarzyny II: najpierw tworzyły uczennice Łomonosowa i Sumarokowa, aby potem ustąpić miejsca uczennicom Dierżawina, Nowikowa i Fonwizina”³⁸. Warto przypomnieć, że przywołana w pierwszej wypowiedzi Maria Chrapowicka-Suszkowa (1752—1803), poetka i przede wszystkim tłumaczka, była siostrą Aleksandra i Michaiła Chrapowickich oraz matką Michaiła

³⁵ М.А. Дмитриев: *Мелочи из запаса моей памяти*. В: *Idem: Московские элегии. Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти*. Москва 1985, s. 160, 161.

³⁶ И.И. Дмитриев: *Взгляд на мою жизнь*. Москва 1866, s. 79—80.

³⁷ Д. Мордовцев: *Русские женщины нового времени. Биографические очерки из русской истории*. Т. 2: *Женщины второй половины восемнадцатого века*. Санкт-Петербург 1847, s. 160—175.

³⁸ *Ibidem*, s. 75.

i Nikołaja Suszkowów, także parających się twórczością literacką. „Zapoznała rodaków z wieloma dziełami literatur obcych reprezentujących różne gatunki oraz epoki” — pisał o Suszkowej P.R. Zaborow, na potwierdzenie tego wymieniając przekłady powieści J.F. Marmontela *Inkasy*, czyli *Zagłada państwa Peru*, sztuk dramaturgów francuskich, sonetów Petrarcki, drugiej części *Myśli nocnych* Edwarda Younga itd.³⁹ Jest to jeszcze jedna ważna rodzina literacka w Rosji drugiej połowy XVIII — początku XIX stulecia.

Studia nad rodzinami literackimi w Rosji czasów Oświecenia należą bez wątpienia do perspektywicznych, ale i niełatwych, wymagających sięgnięcia po zróżnicowany materiał egzemplifikacyjny (utwory literackie oryginalne oraz tłumaczenia, recenzje, literatura dokumentu osobistego itp.) i wykorzystania go w rozmaitych kontekstach interpretacyjnych.

Z powyższych rozważań wynika, że wśród problemów badawczych wysuwa się na plan pierwszy ustalenie autorstwa (atrybucja). Często zdarza się, iż badacze nie są w stanie wyjść poza ogólne stwierdzenia w rodzaju tego, które w odniesieniu do poetów współpracujących z redakcją czasopisma „Санктпетербургский журнал” zawarł Władimir Orłow w pracy o literaturze ostatniego dziesięciolecia XVIII wieku: „pełny skład współpracowników Pnina i Biestuzewa w redakcji czasopisma pozostaje nieznany: należała do niego [...] poetka »panna M.« (przypuszczalnie jedna z sióstr Magnickich)”⁴⁰. Problemy z ustaleniem autorstwa dotyczą oczywiście nie tylko twórców spokrewnionych ze sobą. Jako przykład można podać *Wiersze do Iwana Afanasjewicza Dmitriewskiego...* (*Стихи Ивану Афанасьевичу Дмитриевскому...*), zamieszczone w dziewiątym tomie Nowikowowskiej edycji dzieł wszystkich Aleksandra Sumarokowa z lat 80. XVIII wieku. Według ustaleń R.G. Bokka, skorygowanych następnie w kwestii datowania przez Pawła Bierkowa, utwór ten — poświęcony znanemu aktorowi grającemu w tragedii Sumarokowa *Siniaw i Truwor* w 1757 roku — mógł wyjść spod pióra nie samego Sumarokowa, lecz Fiodora Kozłowskiego; jest to przy tym znów bardziej przypuszczenie niż pewnik, o czym świadczy poprawka Bierkowa⁴¹.

Ze studiów nad rodzinami literackimi wyłania się obraz środowiska literackiego jako całości opartej na złożonej sieci wzajemnych powiązań, także rodzinnych i towarzyskich.

³⁹ П.Р. Заборов: Сушкова Мария Васильевна. В: *Словарь русских писателей...*, Т. 3, s. 210—211.

⁴⁰ В. Орлов: *Русские просветители 1790—1800-х годов*. Москва 1953, s. 114—115.

⁴¹ Р.Г. Бокк: *Неизвестное стихотворение Ф.А. Козловского, приписываемое Сумарокову*. В: „XVIII век”. Сб. 5..., s. 396—398 (komentarz Bierkowa zob. w przypisie).

Magdalena Dąbrowska — historyk literatury rosyjskiej, komparatysta, prasoznawca, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania nad literaturą rosyjską czasów Oświecenia oraz rosyjsko-zachodnioeuropejskimi związkami literackimi i naukowymi w XIX wieku. Jej dorobek naukowy stanowią monografie autorskie, monografie pod redakcją, ponad sto artykułów i rozdziałów w monografiach naukowych, poświęconych w większości zapomnianym pisarzom, wydarzeniom i zjawiskom literackim oraz faktom z życia naukowego. Od 2012 roku jest dyrektorem Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego i kierownikiem Zakładu Historii Literatury Rosyjskiej UW; członek Pracowni Mediów w Dawnej i Współczesnej Rosji UW. Adres e-mail: m.dabrowska@uw.edu.pl.

Artyści pańszczyźniani w Rosji

Bogusław Mucha

ABSTRACT: In Russian culture of the XVIII and XIX century turn, artists who derived from the peasant social class, played an important part. Until 1861 they have been deprived of their personal liberty and they were owned by the nobility. Very little can be found on the topic in literature. This article describes those artists' achievements in painting, architecture, theatre and music. They were active both in the country and in big cities.

KEY WORDS: Russia, XVIII—XIX century, culture, villein artists, a part in a Russian play

Gdy mówimy i piszemy o społeczeństwie rosyjskim pod berłem carów, musimy mieć na uwadze przede wszystkim najliczniejszą warstwę — chłopów. Ich liczba zawsze wykazywała tendencję wzrastającą, co było nie tylko skutkiem przyrostu naturalnego, ale także efektem rozszerzających się w wyniku podbojów (m.in. rozbiorów Rzeczypospolitej) granic Cesarstwa Rosyjskiego.

Możemy zresztą posłużyć się konkretnymi liczbami obrazującymi skalę tego zjawiska. Jeśli za rządów Piotra I zarejestrowano w Rosji ponad 5 000 000 „dusz” pańszczyźnianych (tj. mężczyzn), to na przełomie XVIII i XIX wieku było ich już około 16 000 000, a przed reformą uwłaszczeniową (1861) liczba ta przekroczyła 21 000 000 chłopów¹.

Rozporządzamy jeszcze innymi danymi, obrazującymi proporcje między statystyką włościan oraz ich właścicieli — szlachty obszarnej. Przeprowadzona w 1812 roku tzw. rewizja (tj. spis ludności zobowiązanej do płacenia podatków i odbywania służby wojskowej) wykazała, że w Rosji było 10 500 000 chłopów stanowiących własność prywatną oraz 7 000 000 włościan pozostałych kategorii

¹ L. Bazyłow: *Spoleczeństwo rosyjskie w pierwszej połowie XIX wieku*. Wrocław 1973, s. 54. Literatura naukowa dotycząca chłopów pańszczyźnianych jest bardzo obszerna. Z przedrewolucyjnych syntez na wyróżnienie zasługuje dzieło: В. Семеновский: *Крестьянский вопрос в России в XVIII и в первой половине XIX века*. Т. 1—2. Санкт-Петербург 1888.

(chłopów państwowych i apanażowych). W tym samym czasie we wszystkich guberniach imperium Romanowów mieszkało około 100 000 ziemian².

Wniosek z tej statystyki wydaje się oczywisty. Na jednego ziemianina przypadało około stu wieśniaków, nie licząc chłopów państwowych i apanażowych, których położenie było o wiele lepsze niż włościan prywatnych. Gdyby zatem teoretycznie założyć, że korzystali oni z tych samych przywilejów co stan szlachecki, wówczas można dojść do nader szokującej konkluzji: wkład chłopów do kultury rosyjskiej powinien być stokrotnie większy niż przedstawicieli warstw uprzywilejowanych.

Stało się wszakże odwrotnie, co jest najbardziej charakterystyczną anomalią w rozwoju kultury ojczystej: najlicniejsza warstwa społeczna miała w tworzeniu dóbr kulturalnych zaledwie symboliczny udział. Przyczyny są oczywiste — powszechny niemal analfabetyzm, całkowita zależność od właścicieli ziemskich, nędza i ciemnota mas chłopskich oraz brak perspektyw ucieczki od beznadziejnej wegetacji — to tylko najważniejsze udręki warstwy włościańskiej do 1861 roku.

Dzieje systemu pańszczyźnianego są zarazem historią zmarnowanych talentów rosyjskich „Janków Muzykantów”. Pozostając w niewolniczej zależności od swych szlacheckich gnębieli, nie mieli szans na rozwijanie wrodzonych zdolności artystycznych. Na szczęście dla kultury rosyjskiej były także wyjątki, chociaż nieliczne. Zdarzało się, iż ziemianie pomagali takim samorodnym talentom, kierowali młodych chłopów do szkół artystycznych i ułatwiali start na niwie literackiej, muzycznej, malarskiej lub aktorskiej³. Ale nawet i wówczas pozostawał otwarty problem ich zależności od dziedziców, którzy z reguły bardzo niechętnie i za duże pieniądze obdarzali swych utalentowanych poddanych aktem wolności osobistej⁴.

Losy inteligencji pańszczyźnianej⁵ były dostrzegane i poruszane w literaturze pięknej do czasu reformy chłopskiej. Utalentowani przedstawiciele ludu ro-

² В. Познанский: *Очерк формирования русской национальной культуры. Первая половина века*. Москва 1975, s. 11, 14.

³ Е. Коц: *Крепостная интеллигенция*. Ленинград 1926, s. 22. Autorka zwraca uwagę na okoliczność, że ziemianie rosyjscy niekiedy zapewniali wykształcenie swym utalentowanym chłopom, kierując się zwykłym snobizmem i chęcią zaimponowania sąsiadom posiadaniem kolekcji domowych artystów. Nierzadko też ciągnęli zyski, sprzedając namalowane przez nich obrazy albo zezwalając na wynajmowanie za wynagrodzeniem muzyków ludowych na różne uroczystości rodzinne.

⁴ Typowym przykładem jest los chłop pańszczyźnianego Tarasa Szewczenki, którego wykupiono za 2 500 rubli. Takiej bowiem ceny zażądał jego właściciel, hrabia Paweł Engelhardt. (Zob. Т. Ш е в ч е н к о: *Выбор поэзии*. Oprac. М. Я к ó б и е в. Wrocław 1974, s. XXI—XXII — *Wstęp*). Za zwykłą „duszę męską” płacono wówczas kilkadziesiąt rubli, a za chłop pańszczyźnianego — ponad sto.

⁵ Termin „inteligencja pańszczyźniana” pojawił się w Rosji pod koniec XIX wieku. Zob. Ё. Л е т к о в а: *Крепостная интеллигенция*. «Отечественные записки» 1883, ном. 11, s. 157—198.

syjskiego interesowali wielu pisarzy: Aleksandra Radiszczewa (*Podróż z Petersburga do Moskwy*), Michała Pogodina (*Żebrak*), Wissariona Bielińskiego (*Dymitr Kalinin*), Mikołaja Pawłowa (*Imieniny*), Aleksandra Hercena (*Sroka-złodziejka*), Michała Michajłowa (*Skrzypek*), Dymitra Grigorowicza (*Kapelmistrz Suslikow*) i innych pisarzy pochodzenia szlacheckiego. Dzięki ich inicjatywie włościanie zdradzający uzdolnienia artystyczne byli wykupywani z zależności poddańczej i mogli jako wolni ludzie poświęcić się sztuce.

Subkultura pańszczyźniana miała swoich przedstawicieli we wszystkich dziedzinach sztuki: w literaturze pięknej (pomijamy tu ustną twórczość ludu rosyjskiego jako osobny problem), w malarstwie, muzyce, architekturze, rzeźbie, nauce i sztuce scenicznej.

Biografie chłopskich artystów są do siebie podobne, tworzone jakby na podstawie takiego samego schematu. A więc najpierw pojawiał się samorodny talent, któremu był łaskaw (rzadko jednak, niestety) patronować właściciel „szlacheckiego gniazda”. Przyszły artysta ludowy zdobywał wykształcenie, ale ciągle pozostawał w zależności poddańczej. Gdy taki uzdolniony włościanin miał trochę szczęścia i był dostrzeżony przez ludzi z kręgu sztuki, mógł liczyć na uzyskanie wolności osobistej, oczywiście za pieniądze. Ale takich sytuacji było jednak niewiele, co w konsekwencji musiało wpłynąć niekorzystnie na losy kultury rosyjskiej. Równie sporadyczne były wypadki dobrowolnego zwolnienia artysty pańszczyźnianego przez ziemianina, bez ekwiwalentu pieniężnego.

Stosunkowo najwięcej wiemy o pańszczyźnianych poetach, którzy pojawili się jeszcze w XVIII wieku, chociaż nie byli zbyt licznie reprezentowani. Nie doceniani przez ówczesnych krytyków i czytelników zostali z upływem czasu zapomniani i właściwie dopiero w XX wieku ich twórczość stała się tematem badań naukowych⁶. Nadal jednak zbyt mało wiemy o pańszczyźnianych artystach i dlatego niniejszy artykuł stanowi próbę usystematyzowania naszej wiedzy, z pominięciem pisarzy, o których wiemy stosunkowo najwięcej.

Zacznijmy od malarstwa, gdyż w tej dziedzinie kultury obecność artystów wywodzących się z warstwy chłopskiej jest zauważalna. Nazwiska takich samouków pojawiły się w połowie XVIII wieku. Z reguły byli to poddani ziemian rosyjskich, którzy umożliwili im samodzielny rozwój talentów, ale nadal traktowali ich jak swoją własność. Tego rodzaju „nadworni” malarze musieli wykonywać zamówienia swych właścicieli na malarstwo portretowe czy obyczajowe, bez skrupułów inkasując należność za zamawiane przez ziemian-sąsiadów własne wizerunki.

Listę tego rodzaju malarzy otwiera Iwan Argunow (1727—1802) — twórca ikon i portretów. Jego rodzina początkowo należała do książąt Czerkasskich,

⁶ Zob. m.in.: Л. Горссман: *Крепостные поэты*. Москва 1926; М. Курмачова: *Крепостная интеллигенция России (вторая половина XVIII — начало XIX века)*. Москва 1983; В. Муча: *Rosyjscy pisarze pańszczyźniani*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 1999, t. 1, s. 25—45.

a od roku 1843 stała się własnością hrabiego Piotra Szeremietiewa, który pojął za żonę jedną z księżniczek Czerkasskich. W rodzinie Argunowów, oprócz Iwana, był jeszcze rzeźbiarz Aleksy i architekt Fiodor. Ale największą sławę zyskał Iwan, głównie jako portrecista⁷.

Najwcześniejsze jego obrazy pochodzą z lat 50. XVIII wieku. Już pierwsze dzieło pańszczyźnianego malarza — *Umierająca Kleopatra* (1750) — było zarazem najwcześniejszą próbą w sztuce rosyjskiej uwiecznienia na płótnie znanego tematu z historii starożytnej, co już niedługo, po otwarciu w Petersburgu Akademii Sztuk Pięknych (1758), stanie się dominującym tematem malarstwa akademickiego. Obraz zwrócił uwagę stołecznych kręgów artystycznych. Na skutki autor nie musiał długo czekać. Już w trzy lata później młody Argunow otrzymał zamówienia na wykonanie ikon dla cerkwi dworskiej w Carskim Siole. W tym samym roku malarz otworzył pracownię, w której nauczał sztuk plastycznych trzech uczniów⁸.

Lata 50. były okresem erupcji twórczej artysty pańszczyźnianego. Zamieszkały w Petersburgu Argunow otrzymywał wiele zamówień na wykonywanie portretów członków rodziny Szeremietiewów oraz ich krewnych i znajomych ze sfer arystokratycznych. Rzadko malował z natury, gdyż utytułowany „wielki świat” nie chciał się trudzić męczącym pozowaniem do portretów. Artysta malował zatem tak, jak zapamiętał ich twarze widziane na uroczystościach dworskich. W każdym przypadku takiego zamówienia „z zewnątrz” musiał prosić o zgodę swojego właściciela. Także i wtedy, gdy otrzymał zlecenie samej carowej Katarzyny II. Książę Piotr Szeremietiew zazdrośnie strzegł swej własności i nie zwolnił Argunowa z zależności poddańczej. Podobnie postąpił syn księcia — Mikołaj, wielki teatroman. W wystroju wznoszonego jego kosztem teatru uczestniczył również wymieniony artysta, pozostający do końca życia własnością Szeremietiewów.

Podobnie ułożyło się życie innemu malarzowi wywodzącemu się z warstwy chłopskiej — Michała Szybanowa. Nie dysponujemy prawie żadnymi informacjami biograficznymi o tym samorodnym talencie. Nie udało się ustalić nawet dat jego życia. Natomiast wiadomo na pewno, że był chłopem pańszczyźnianym należącym do księcia Grigorija Potiomkina-Taurydzkiego, kochanka i faworyta carowej Katarzyny II. Ustalono także, iż towarzyszył swemu właścicielowi podczas słynnej na całą Europę podróży Katarzyny II na Krym (1787), z udziałem licznych dyplomatów i gości zagranicznych⁹.

⁷ И. Данилов: *Иван Петрович Аргунов*. В: *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век*. Ред. А. Леонов. Москва 1952, s. 51.

⁸ Wśród uczniów Argunowa znalazł się Antoni Łosienko (1737—1773), w przyszłości twórca licznych portretów i obrazów o tematyce biblijnej, mitologicznej i historycznej. W moskiewskiej Gallerii Tretiakowskiej zachował się obraz Łosienki *Pożegnanie Hektora z Andromachą* (1773).

⁹ А. Скворцов: *Михаил Шибанов*. В: *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников...*, s. 136.

Początek drogi twórczej Szybanowa wiązał się z malarstwem portretowym, co było niemal regułą w sztuce rosyjskiej drugiej połowy XVIII wieku. Powstają zatem w latach 70. wizerunki członków rodziny Spiridowów i Niestierowów. Wtedy też Szybanow namalował swe najwybitniejsze dzieła, wiążące się z dobrze mu znaną tematyką włościańską. Były to słynny *Chłopski obiad* (1774) oraz *Zaręczyny* (1777)¹⁰. Charakterystyczną cechą metody twórczej tego artysty jest wyraźnie dostrzegana idealizacja życia chłopskiego, co korespondowało z tendencjami literackimi i malarskimi rodzącego się wówczas sentymentalizmu. Jeden z krytyków dowodził, że Szybanow nie tylko dobrze znał życie i obyczaje ludu rosyjskiego, ale pod względem oryginalności dorównał „najlepszym mistrzom osiemnastowiecznego malarstwa”¹¹. Prawdą jest, iż twórczość tego artysty zapoczątkowała w Rosji malarstwo obyczajowe, rozwinięte później przez Aleksę Wenecjanowa oraz „pieredwizników”.

Im bliżej XIX stulecia, tym więcej pojawiało się w Rosji artystów pańszczyźnianych. Niektórzy z nich, za zgodą swych właścicieli, mogli doskonalić swe zdolności malarskie w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Było to jednak bardzo trudne z przyczyn niezależnych od woli szlachty obszarnej. Rzecz w tym, iż Aleksander I zobowiązał w 1817 roku ministra oświaty, aby do Akademii nie przyjmować studentów ze stanu chłopskiego nieposiadających dokumentu uwalniającego ich od zależności poddańczej¹². Dla takiej kategorii adeptów malarstwa, nieposiadających wolności osobistej, zarezerwowano status „zewnątrznych uczniów”, nadal uzależnionych od swych właścicieli.

Z takiej możliwości skorzystał hrabia Morkow (imienia nie znamy). W jego rozległych włościach znalazł się uzdolniony Wasilij Tropinin (1776—1857). Początkowo arystokrata nie zorientował się we właściwym powołaniu swego poddanego i wysłał go do Petersburga, aby zdobył zawód cukiernika. Gdy jednak z czasem hrabia przekonał się, iż więcej zysku będzie miał z Tropinina-malarza, postanowił wysłać go do Akademii Sztuk Pięknych, oczywiście jako „zewnątrznego ucznia”.

Już pierwsze jego obrazy zwróciły uwagę środowiska artystycznego Moskwy i Petersburga. Wówczas Morkow — zaniepokojony tą popularnością oraz możliwością wykupienia Tropinina z poddaństwa przez możnych mecenasów — zabrał go z Akademii, nie zezwoliwszy mu na ukończenie studiów. Odtąd malarz z woli właściciela zamieszkał w Moskwie, gdzie m.in. wykonywał portrety na zamówienie wielu klientów, a pieniądze za ten trud pobierał Morkow, który ponadto powierzył artyście upokarzające go obowiązki lokaja swego lokaja.

¹⁰ Na odwrocie obydwu obrazów widnieje adnotacja, że zostały one namalowane na wsi z okolic Suzdala.

¹¹ *История русского искусства*. Ред. Н. Машковцев. Т. 1. Москва 1957, s. 227.

¹² Н. Мольева, Е. Белютин: *Русская художественная школа первой половины XIX века*. Москва 1963, s. 21.

W latach 20. XIX wieku Tropinin należał do cenionych portrecistów rosyjskich swojej epoki. Namalował mnóstwo portretów. Nie wszystkie są jednakowo cenione. Za szczególnie udane uważa się *Autoportret*, *Gitarzystę*, *Portret syna*, portret Puszkina i jednego z najwybitniejszych malarzy tamtych czasów — Karola Briułłowa, oraz przede wszystkim znakomitą *Koronczarkę* (1823), która jeszcze dziś może zachwycić. Jego postacie są wyraziste i prawie zawsze uśmiechnięte, nasycone mgiełką sentymentalizmu. Aleksander Benois, przedrewolucyjny historyk sztuki, porównał Tropinina z francuskim malarzem i grafikiem Jean-Baptistem Greuze'em. Zachwyciła go zwłaszcza wspomniana *Koronczarka*. Jednak z biegiem czasu krytyk zaostrzył swoje sądy w stosunku do Tropinina, m.in. za portret Briułłowa: „to pospolita, cikliwa rzecz, bez jakiegokolwiek tonu, namalowana bojaźliwie...”¹³.

Na początku XIX wieku w murach Akademii petersburskiej kształciło się wielu młodych malarzy pańszczyźnianych. Ta pomyślna koniunktura uległa gwałtownej zmianie po 1817 roku. Prezydent Akademii, Aleksiej Olenin, usunął wówczas z uczelni wszystkich uczniów pochodzenia chłopskiego, stosując drastyczne środki policyjne. Wypędzeni adepci malarstwa musieli powrócić do majątków swych szlacheckich właścicieli, gdzie pełnili obowiązki malarzy domowych, kucharzy i lokajów.

Tego rodzaju metody oburzyły znanego wówczas malarza — Aleksieja Wenecjanowa (1780—1847) — nazywanego ojcem rosyjskiego malarstwa obyczajowego. Za własne środki (był synem kupca moskiewskiego) nabył niewielki majątek w guberni twerskiej. Tam osiadł wraz ze swą rodziną i otworzył bezpłatną szkołę malarską z myślą o uzdolnionej młodzieży wiejskiej. Zdołał zebrać kilkunastu uczniów, których wykształcił na profesjonalnych malarzy, preferujących tematykę obyczajową, zaczerpniętą z życia wsi pańszczyźnianej. Dlatego z pełnym uzasadnieniem mówi się w dziejach malarstwa rosyjskiego o „szkole Wenecjanowa”¹⁴.

Wśród uczniów tej szkoły wyróżniał się Grigorij Soroka (1823—1864) — chłop pańszczyźniany należący do ziemian Milukowów z guberni twerskiej. Od dziecka pociągało go malarstwo, które mógł udoskonalić pod kierunkiem Wenecjanowa. Jego próby nakłonienia sąsiadów-ziemian, aby obdarowali Sorokę wolnością osobistą, nie odniosły pozytywnego skutku. Milukowowie

¹³ А. Бенуа: *История живописи в XIX веке*. Ч. 1: *Русская живопись*. Петербург 1901, s. 27. Z kolei współczesny historyk sztuki — Aleksiej Zotow — zbyt przesadnie pisał o „głębokim dramatyzmie” i „przeciwieństwach społecznych” w obrazach malarza, dodając, iż Tropinin „widzi w swoich modelach przede wszystkim ludzi, niezależnie od ich sytuacji społecznej”. (А. Зотов: *Русское искусство. С древних времен до начала XX века*. Москва 1971, s. 192). W 1823 roku, w wieku 47 lat, Tropinin uzyskał wolność osobistą. Od razu Akademia zaproponowała mu stanowisko wykładowcy, a później zaszczytne miano akademika.

¹⁴ З. Фомичева: *В.Г. Венецианов-педагог*. Москва 1952; Т. Алексеева: *Художники школы Венецианова*. Москва 1958; И. Голубева: *Школа Венецианова*. Ленинград 1970.

zezwolili jedynie na udzielanie lekcji malarstwa swemu poddanemu przez Wenecjanowa¹⁵.

Pozytywne skutki tej współpracy mistrza i ucznia zaowocowały albumem rysunków Soroki oraz wieloma jego obrazami: *Gumno*, *Portret syna*, *Gabinet w Ostrowkach*, *Rybacy*, *Kapliczka na wyspie* oraz innymi kompozycjami. Były to nie tylko portrety członków rodziny Milukowów i innych ziemian, ale także okoliczne pejzaże, malowane niewątpliwie pod wpływem płócien krajobrazowo-obyczajowych Wenecjanowa. Soroka miał też swoich uczniów, ale opłatę za udzielane im lekcje pobierali ich właściciele¹⁶.

Utalentowanych artystów ze stanu włościańskiego spotykamy także w innych rodzajach sztuk plastycznych, oprócz malarstwa. Wznoszony na przełomie XVIII i XIX wieku klasycystyczny Petersburg potrzebował także rzeźbiarzy i architektów. Sprowadzano ich najczęściej z zagranicy. Jednakże obok nich coraz częściej pojawiali się rodzimi artyści, wśród których nierzadko znajdowali się uzdolnieni przedstawiciele nizin społecznych.

W dziedzinie architektury zasłynął Andriej Woronichin (1759—1814) — z pochodzenia chłop pańszczyźniany należący do znanego protektora sztuki i prezydenta Akademii Sztuk Pięknych — Aleksandra Stroganowa. Został uwolniony przez niego z poddaństwa w wieku 26 lat, co stało się możliwe nie tylko dzięki jego talentowi, ale również okoliczności, iż był nieślubnym dzieckiem jednego z krewnych protektora i „temu zawdzięczał wyjątkową pozycję wśród pozostałych architektów ze stanu włościańskiego”¹⁷.

Początkowe nauki (w zakresie malowania ikon) pobierał Woronichin w majątku Stroganowów w guberni permskiej. Następnie oddano go pod opiekę znanego architekta moskiewskiego Wasilija Bażenowa. W 1782 roku Stroganow wezwał go do Petersburga, aby wraz z jego synem odbywał dalszą edukację. Po zwolnieniu od zależności poddańczej mógł już Woronichin bez przeszkód podróżować po krajach Europy Zachodniej (zapewne doskonalił wówczas swe zdolności architektoniczne).

Po powrocie do Rosji możny mecenas zlecił mu prace nad przebudową swego pałacu. Widocznie stał się już wówczas znanym artystą, skoro car Paweł I miał dla niego wiele odpowiedzialnych zadań. Spośród nich najbardziej

¹⁵ А. Савинов: *Григорий Василевич Сорока*. В: *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников...*, s. 643—644. Uczniami i naśladowcami Wenecjanowa byli m.in.: Nikifor Kryłow, Ławr Płachow, bracia Czerniecowowie (Grzegorz i Nikanor), Aleksy Tyranow i Ignacy Szczedrowski. Podobno łączna liczba uczniów Wenecjanowa zbliżała się do 70, co wydaje się mało prawdopodobne.

¹⁶ М. Ракова: *Живописец Григорий Сорока*. «Художник» 1961, ном. 8, s. 54—56. Po złożeniu skargi na ręce cara w imieniu uciskanych przez Milukowów chłopów Soroka został skazany przez miejscowe władze na karę chłosty i miesięczny areszt. Nie mogąc znieść tego upokorzenia, malarz powiesił się w szopie.

¹⁷ Н. Коваленская: *История русского искусства первой половины XIX века*. Москва 1951, s. 19.

prestżowe okazało się zaprojektowanie zachowanego do naszych czasów neoklasycystycznego Soboru Kazańskiego (pełna nazwa: Sobór Matki Boskiej Kazańskiej). To jedna z najwspanialszych budowli sakralnych Petersburga, zbudowana w latach 1801—1811. Na życzenie Pawła I nową świątynię zaprojektował Woronichin na wzór Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie, z mistrzowskim wykorzystaniem kolumnad ukształtowanych w formie łuku zbliżającego się obu zakończeniami do Newskiego Prospektu¹⁸. Równocześnie architekt zrealizował drugi wielki projekt — Instytut Górniczy, umiejscowiony w południowej części Wyspy Wasiliewskiej, z dwunastokolumnowym portykiem i szerokimi schodami od strony Newy.

Równie cenieni jak architekci byli także rzeźbiarze. Wśród nich też znaleźli się przedstawiciele ludu. Na wyróżnienie zasługuje tu przede wszystkim Fiodor Szubin (1740—1805), syn chłopca zamieszkałego w pobliżu Chołmogorów (gubernia archangielska). Miał to szczęście, iż był spokrewniony z Michaiłem Łomonosowem — uczonym i pisarzem — również o włościańskiej proveniencji. Dzięki niemu młody Szubin trafił do Akademii Sztuk Pięknych, w której zdobył zawód rzeźbiarza.

Protectorów nie brakło mu ani wtedy, ani w późniejszym okresie. Znalazł się wśród nich zaprzyjaźniony z Łomonosowem hrabia Iwan Szuwałow — faworyt cesarzowej Elżbiety. Ta zaś okoliczność zagwarantowała utalentowanemu artyście sukcesy zawodowe. Za rzeźbę *Zabójstwo Askolda i Dira* (półlegendarne postacie z dziejów Rusi) Szubinowi przyznano wielki złoty medal, co dało mu prawo wyjazdu za granicę w charakterze stypendysty rządowego¹⁹.

Po trzech latach pobytu na Zachodzie (Paryż, Londyn) rzeźbiarz powrócił do Petersburga (1773) i rozpoczął działalność jako mistrz portretu — popiersi gipsowych, marmurowych i spiżowych znanych ówczesnych dostojników państwowych — wielkich książąt, generałów i carów — poczynając od półlegendarnego Ruryka (założyciela dynastii Rurykowiczów), a kończąc na cesarzowej Elżbiecie. Ogółem Szubin wykonał 58 marmurowych popiersi, m.in. cara Pawła I, Grigorija Potiomkina i Łomonosowa, stanowiących szczytowe osiągnięcie ornamentalnej rzeźby. Umieszczano je później w pałacach i świątyniach klasycystycznego Petersburga²⁰.

Na niezmiernych obszarach Cesarstwa Rosyjskiego znajdowały się setki majątków należących do szlachty i arystokracji. Wielu utytułowanych przedstawicieli tej kasty, kierowanych snobizmem, chęcią zysku czy bezinteresownością

¹⁸ L. Bazyłow: *Historia nowożytniej kultury rosyjskiej*. Warszawa 1986, s. 300—301.

¹⁹ *История русского искусства...*, s. 230—233.

²⁰ Przy tej okazji należy wspomnieć o innym rzeźbiarzu pańszczyźnianym — Borysie Orłowskim (właśc. Smirnow, 1792—1838), absolwencie petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie stypendyście w Rzymie. Tam wykonał wiele marmurowych rzeźb na tematy mitologiczne, a w Rosji — pomniki Michaiła Barclaya de Tolly i Michaiła Kutuzowa, bohaterów wojny z Napoleonem 1812 roku.

(co było jednak rzadkim zjawiskiem), wyławiało utalentowanych włościan, aby tworzyć z nich zespoły muzyczne, wokalne, choreograficzne czy teatralne. Tych ostatnich było najwięcej, na co wskazuje statystyka. Wiadomo, że w drugiej połowie XVIII wieku i w pierwszej następnego stulecia istniały w Rosji 173 teatry pańszczyńniane²¹. Zatrudniały one głównie młodych wieśniaków obojga płci, zamieszkałych w majątkach szlacheckich i zdradzających uzdolnienia artystyczne.

Nierzadkie były też przypadki zakupu pojedynczych aktorów lub całych zespołów teatralnych czy muzycznych. Na przykład pewien ziemianin, niejaki Kołogriwow, właściciel chóru śpiewaków (11 mężczyzn i 7 kobiet) oraz orkiestry (15 muzyków), wystawił ich wszystkich na sprzedaż, razem z instrumentami i nutami, za dziesięć tysięcy rubli²². Nie obeszło się przy tym bez dramatów osobistych. Sprzedawani artyści byli rozłączani ze swymi rodzinami i musieli się z tym pogodzić.

Największą sławę spośród rosyjskich teatrów pańszczyńnianych zyskał na przełomie XVIII i XIX wieku teatr magnata Piotra Szeremietiewa. Jego ojciec — Borys — zrobił wielką karierę wojskową za panowania Piotra I, osiągając rangę feldmarszałka. Syn Piotr powiększał stan posiadania, należąc do najbogatszych ziemian; był właścicielem 740 dziesięcin ziemi (1 dziesięcina — 1.1 hektara) w 62 powiatach oraz 147 000 chłopów pańszczyńnianych²³. Należał do arystokracji dworskiej. Ale w przeciwieństwie do ojca nie interesowała go kariera wojskowa. Wolał królować we własnych majątkach, których powierzchnia wzrosła po ożenku z księżniczką Barbarą Czerkasską. (Poddani nazywali go „Jego Wysokość hrabia car”). Żona wniosła mu w posagu 27 majątków z 44 000 chłopów pańszczyńnianych.

Jeszcze bardziej o fortunę rodzinną zadbał syn Mikołaj. Młody Szeremietiew zdobył wykształcenie za granicą, pasjonował się filozofią, muzyką i teatrem, dużo podróżował. Do Rosji powrócił w 1774 roku i wówczas powiększył odzie-

²¹ Т. Дынник: *Крепостной театр*. Москва 1933, s. 32. Autorka podaje, że w tym czasie wystawiono 114 komedii, 18 wodewilów, 94 opery, 12 dramatów, 6 tragedii, 28 baletów oraz wiele innych form dramaturgicznych, niezidentyfikowanych genologicznie. Piszze też, iż „spektakl w majątku ziemskim był wydarzeniem, na które przyjeżdżali okoliczni właściciele dóbr ze swoimi żonami i dziećmi” (s. 38). Na temat teatrów pańszczyńnianych powstało wiele prac naukowych. Zob. m.in.: З. Шамурин: *Крепостные театры*. Москва 1923; К. Бестужев: *Крепостной театр*. Москва 1913; А. Голицын: *Из прошлого. Материалы для истории крепостного помещичьего театра*. Орел 1901; И. Дризен: *К Истории крепостного театра в России*. «Столица и усадьба» 1914, ном. 1, s. 14—15; В. Каллаш: *Крепостные театры и балеты XIX века*. «Русская мысль» 1889, ном. 5—7; В. Сахоевский: *Крепостной усадебный театр*. Ленинград 1924.

²² *Продажа концертной группы. (Из прошлого)*. Подготовил к печати С.В. «Советская музыка» 1949, ном. 2, s. 86. Propozycję sprzedaży zespołu złożono 27 marca 1833 roku. Rezultat nieznan.

²³ Н. Елизарова: *Театры Шереметевых*. Ред. В. Филиппов. Москва 1944, s. 15.

dziczony po ojcu majątek o 769 000 dziesięcin ziemi oraz 210 347 poddanych. Stał się zatem największym feudałem w Rosji, władcą „państwa w państwie”. Część chłopów oczynszował, a pozostali odrabiali pańszczyznę. Ogromne zyski z czynszów pochłaniało wielkoświatowe życie i teatry, powstałe w podmoskiewskich posiadłościach hrabiego.

W 1792 roku rozpoczęto budowę teatru w Ostankinie według wzorów paryskich. Przy wznoszeniu gmachu i jego wyposażeniu pracowali artyści pańszczyźniani — architekci, malarze, rzeźbiarze, dekoratorzy i inni. Równocześnie rozpoczęto kompletowanie zespołu aktorskiego, muzycznego i tanecznego. Wysłannicy Szeremietiewa wędrowali po jego licznych wsiach, poszukując odpowiednich kandydatów na aktorów, muzyków, śpiewaków i tancerzy. Po przesłuchaniu większość młodych włościan obojga płci była odsyłana z powrotem do miejsca ich zamieszkania, gdyż nie spełniali oczekiwań hrabiego. Jednakże wśród tej masy chłopstwa trafiały się czasem prawdziwe perły — samorodne talenty.

Należała do nich Praskowia Żemczugowa (właściwe nazwisko Kowalowa), którą natura wyposażyla szczerze w liczne talenty wokalne, aktorskie i choreograficzne, doskonalone pod kierunkiem najlepszych nauczycieli. Z czasem została wspaniałą artystką operową, podziwianą przez petersburski dwór na czele z rodziną carską, a potem — Stanisławem Augustem Poniatowskim, który ostatnie lata życia spędził z woli Pawła I właśnie w Petersburgu. Jeśli do tego dodać zniewalającą urodę tej ciągle pańszczyźnianej artystki, przestanie dziwić okoliczność, że zakochał się w niej „na zabój” sam hrabia Mikołaj Szeremietiew i uczynił ją swoją legalną żoną, poślubioną jednak potajemnie. Ich wielkie szczęście nie trwało jednak długo. Wybitna śpiewaczka i artystka dramatyczna zmarła w młodym wieku na gruźlicę, zdążywszy jeszcze urodzić hrabiemu syna. Szeremietiew urządził jej wspaniały pogrzeb, w którym nie wzięła udziału oburzona tym mezaliansem arystokracja. Za trumną szli tylko aktorzy pańszczyźniani²⁴.

Historia teatru Szeremietiewa odnotowała jeszcze inne nazwisko wybitnej artystki pańszczyźnianej. Była nią znakomita tancerka Tatiana Szłykowa-Granatowa (1773—1863)²⁵. Urodziła się w rodzinie ślusarza pańszczyźnianego (matka była pokojówką hrabiny Czerkasskiej). Od dziecka przygotowywano ją do zawodu aktorskiego. Była uzdolniona muzycznie i świetnie opanowała sztukę

²⁴ П. Бессонов: *Прасковья Ивановна графиня Шереметева ее народная песня и родное село Кусково*. Москва 1872. Szeremietiew zwolnił od zależności poddańczej całą rodzinę żony i zamierzał nawet wszcząć starania o nadanie jej praw szlacheckich, nie wiadomo jednak, z jakim skutkiem.

²⁵ С. Шереметев: *Татьяна Василевна Шлыкova 1773—1863*. Петербург 1889. Niektórym artystom Szeremietiew nadawał nazwiska urabiane od drogocennych kamieni szlachetnych. Kowalowa musiała się nazywać Żemczugowa (od „żemczug” — „perła”), a Szłykowej dodano do nazwiska „granat”.

choreograficzną. Uczestniczyła we wszystkich baletach wystawianych w teatrze Szeremietiewa, zazwyczaj w pierwszoplanowych rolach. Po likwidacji teatru została wraz z całą rodziną „wyzwolona”, tzn. otrzymała dokument zwalniający ją od zależności poddańczej. Ponadto Szeremietiew, gdy znudził go już teatr, wypłacił Szłykowej 30 000 rubli na posag. Do śmierci (przeżyła 90 lat!) mieszkała w domu подарowanym przez hrabiego swemu synowi, zrodzonemu ze związku z Praskowią Żemczugową.

Zatrzymajmy się jeszcze przy teatrach Szeremietiewów w Kuskowie i Ostanlinie. Zwłaszcza ten ostatni pod względem wyposażenia technicznego — jak podaje Jelizarowa — dorównywał najlepszym teatrom zachodnioeuropejskim. Dzięki temu można było wystawiać różnorodny repertuar muzyczno-komediowy. Ogółem zaprezentowano zawsze licznej publiczności (spektakle były bezpłatne) 73 opery, 25 komedii i 18 baletów. Aktorzy pańszczyńniani otrzymywali skąpe wynagrodzenie (50 rubli rocznie), a ich rodziny były zwalniane od płacenia czynszów²⁶. Koszty wyżywienia i zakwaterowania artystów pokrywał Szeremietiew z własnej szkatuły. Oprócz tego hrabia utrzymywał szkoły teatralne w swoich majątkach założone z myślą o kształceniu przyszłych artystów. Natomiast najzdolniejsi uczniowie kształcili się na koszt Szeremietiewa u znanych artystów scen państwowych.

Nadszedł jednak czas, gdy Mikołaj Szeremietiew miał już dość zabawy w teatr i rozwiązał go w 1800 roku. Niektórych aktorów uwolnił od zależności pańszczyńnianej, wiele aktorek wydał za mąż i dał im posag, a mężczyźni znaleźli zatrudnienie w jego majątkach jako kucharze, lokaje i muzykanci.

Podobne zespoły teatralne, chociaż na mniejszą skalę, istniały w wielu magnackich dworach Jusupowów, Woroncowów, Kurakinów, Golicynów i Demidowów. Do najbardziej znanych miłośników Talii, Melpomeny i Terpsychory należał hrabia S. Kamienski w mieście gubernialnym Orzeł. Do swego teatru, działającego od 1815 lub 1816 roku, zakupił cały zespół pańszczyńniani od innego ziemianina i miał jeszcze zamiar pozyskać za 12 000 rubli największego aktora, też wywodzącego się z warstwy chłopskiej, Michała Szczepkina, ale transakcja nie doszła do skutku²⁷.

Kamienski nie żałował pieniędzy na kostiumy i dekoracje. Zadbał również o zróżnicowany repertuar, wystawiając sztuki dramatyczne, widowiska operowe, komedie i balety. Natomiast w stosunku do pańszczyńnianych aktorów był okrutny. Podczas spektakli siedział w łoży (w której trzymał bicze!) i zapisywał uwagi o grających aktorach. Jeśli zauważył błędy, wzywał ich podczas antraktu za kulisy i rozprawiał się z nimi w sposób okrutny. Krzyki bitych aktorów były

²⁶ Zupełnie inaczej były traktowane faworytki hrabiego i utalentowani artyści, którym wypłacał nawet do tysiąca rubli rocznie. Oprócz tego za udane spektakle pobierali dodatkowe wynagrodzenie. (Н. Елизарова: *Театры Шереметевых...*, s. 322).

²⁷ В. Михневич: *Исторические эпюды русской жизни*. Т. 1. Петербург 1879, s. 345. Zob. także: Г. Ертаулов: *Театр Каменского в Орле*. «Дело» 1873, ном. 6.

słyszane na widowni²⁸. Najprawdopodobniej dlatego wspomniany Szczepkin, będący wówczas aktorem pańszczyźnianym, nie zgodził się na wstąpienie do teatru Kamińskiego, nawet za tak wysoką cenę.

Michał Szczepkin (1788—1863) — to najwybitniejszy aktor rosyjski wszystkich czasów. Uważa się go zgodnie za właściwego twórcę rosyjskiej realistycznej gry aktorskiej. Najpierw przez dwadzieścia lat występował na prowincji, na Ukrainie, w Kursku i Tule. W wieku 33 lat wykupiono go z poddaństwa²⁹, dzięki czemu mógł rozwinąć w pełni swój talent. Związał się aż do śmierci z moskiewskim Teatrem Małym. Tutaj odnosił największe triumfy. W każdej roli był znakomity, ale w komediach Gogola i Moliera osiągnął szczyty doskonałości. Uwielbiała go publiczność, cenili koledzy, którzy uznali go za wzór artysty i człowieka. Był niezastąpionym nauczycielem dla wielu młodych aktorów. Szanowano go także za postępowe poglądy.

Pozostała jeszcze jednak dziedzina kultury, do której artyści pańszczyźniani wnieśli zauważalny wkład — muzyka. Wielu ziemian posiadało w swoich majątkach uzdolnionych muzycznie chłopów, z których organizowano zespoły, dające koncerty na scenie domowej. Według obliczeń statystycznych w latach 1780—1820 istniało w Rosji ponad sto pańszczyźnianych orkiestr³⁰. (Szczególnie popularne były zespoły rogowe). Tylko nieliczni z zatrudnionych tam muzyków zdobywali profesjonalne wykształcenie i trafiali do zespołów państwowych, zyskując niekiedy znaczny rozgłos. Zdarzało się to najczęściej w rezultacie sprzedaży uzdolnionego muzyka lub całej grupy instrumentalistów dyrektorom teatrów zawodowych.

Przegląd najbardziej znanych muzyków pańszczyźnianych rozpoczniemy od Iwana Chandoszki (1747—1804), który wyszedł ze środowiska chłopskiego i został „słynnym muzykiem [...] i dumą rosyjskich miłośników muzyki”³¹. Miał to szczęście, że znalazł się wśród uczniów nadwornej orkiestry i doskonale opanował grę na trzech instrumentach (skrzypcach, gitarze i bałajce). Pod koniec lat 50. XVIII wieku Chandoszkin został pierwszym muzykiem kamealnym, a później kapelmistrzem nadwornej orkiestry. Równocześnie pracował jako pedagog w petersburskiej szkole teatralnej. Zwrócił wówczas na siebie uwagę księcia Grigorija Potiomkina, organizatora Akademii Muzycznej w Je-

²⁸ Н. Евреинов: *Крепостные актеры*. Ленинград 1925, s. 85—86. O podobnym stosunku penzeńskiego ziemianina do swoich aktorów pańszczyźnianych pisał pamiętnikarz Filip Wigiel (Ф. Вигель: *Записки*. Ч. 2. Санкт-Петербург 1892, s. 69). Jest to druga edycja wspomnień; pierwsza: Moskwa 1864—1865. Autor opisywał czasy Aleksandra I (1801—1825).

²⁹ Л. Вазылов: *История новоżytней культуры росыjskiej*. Warszawa 1986, s. 374. O Szczepkinie zob.: Н. Кукольник: *Записки*. «Русская старина» 1888, ном. 11; М. Шепкин (сын): *Воспоминания о М. С. Шепкине*. «Исторический вестник» 1900, ном. 8—9.

³⁰ *Краткий очерк истории русской культуры. С древнейших времен до 1917 года*. Ред. С. Волк и др. Ленинград 1967, s. 226.

³¹ *История русской музыки*. Т. 1. Ред. М. Пекелис. Москва—Ленинград 1940, s. 131.

katerynosławiu. Ten faworyt cesarzowej Katarzyny II zaproponował mu stanowisko wykładowcy w tej szkole, ale nie jest jasne, czy Chandoszkin skorzystał z tej oferty, gdyż mieszkał do końca życia w Petersburgu³². Zajmował się także działalnością kompozytorską, tworząc duety na skrzypce, altówkę i wiolonczelę, wariacje na tematy rosyjskich pieśni ludowych, balety oraz „sonaty koncertowo-kameralne”³³. Świadczą one o silnym związku autora z tradycjami rosyjskiej muzyki ludowej.

Entuzjastą takiej muzyki, jej kolekcjonerem i popularyzatorem, był Daniel Kaszyn (1769—1841) — chłop pańszczyźniany stanowiący własność dziedzica G. Bibikowa³⁴. Był on wszechstronnie uzdolnionym pianistą, kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem, wykładającym także muzykę w Uniwersytecie Moskiewskim. Wszystko to zawdzięczał włoskiemu kompozytorowi Giuseppe Sartiemu, przebywającemu kilkanaście lat w Petersburgu (od 1784 roku). Szczególną predylekcję wykazywał Kaszyn w dziedzinie zbierania pieśni ludowych, które publikował w wydawanym przez siebie zbiorze „Żurnal otieczestwiennoj muzyki” (1806—1809). Jako kompozytor aranżował pieśni ludowe, tworzył też opery i romanse. Największym jego osiągnięciem było wydanie trzutomowej edycji *Rosyjskie pieśni ludowe* (1833—1834). Kaszyn uważany jest za „najlepszego znawcę i kolekcjonera pieśni ludowej na początku XIX wieku”³⁵.

Ze środowiska pańszczyźnianego wyszedł także Jewstigniej Fomin (1761—1800). Jego biografia pełna jest istotnych luk. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach trafił do klasy muzycznej w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Musiał być rzeczywiście uzdolniony, skoro władze Akademii wysłały go na dalsze studia do Włoch (Bologna), gdzie doskonalił swe umiejętności muzyczne. Również i wtedy Fomin musiał odnosić sukcesy, gdyż w 1785 roku wybrano go na członka honorowego Bolońskiej Akademii Filharmonicznej³⁶.

Po powrocie do Rosji Fomin rozwinął energiczną działalność, głównie na niwie operowej i symfonicznej. To właśnie on założył podwaliny pod rozwój opery rosyjskiej jako twórca wielu dzieł, m.in. *Orfeusza i Eurydyki*, *Nowogrodzkiego bohatera Bolesławicza*, *Amerykanów*, *Złotego jabłka* i innych. Dla jego twórczości charakterystyczna jest synteza tradycji europejskich z inspiracją rdzennie rosyjską o proveniencji folklorystycznej.

Na początku XIX stulecia urodził się pańszczyźniany kompozytor, poddany hrabiego Orłowa — Aleksander Gurilow (1802—1856). Jego ojciec — Lew

³² И. Ямпольский: *Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы*. Москва—Ленинград 1951, s. 82.

³³ В. Астафьев (Игор Глебов): *От начала XIX века*. Москва 1930, s. 157.

³⁴ С. Глинка: *Записки*. Санкт-Петербург 1895, s. 177. Kaszyn został zwolniony od poddaństwa dopiero pod koniec życia.

³⁵ *История русской музыки...*, s. 242—244.

³⁶ А. Дроздов: *На заре русской классической музыки. (Концерты из произведений Е. Й. Фомина)*. «Советская музыка» 1947, ном. 2, s. 90.

Gurilow (1770—1844) również był profesjonalnym muzykiem, uczniem Włocha Sartiego. Pod jego wpływem tworzył muzykę cerkiewną na wzór włoski. Był pierwszym nauczycielem swego syna, który później uczył się gry na fortepianie u sławnego Johna Fielda³⁷.

Karierę muzyczną rozpoczął Aleksander Gurilow w pańszczyźnianej orkiestrze hrabiego Orłowa jako skrzypek. Później udzielał lekcji śpiewu i gry na fortepianie w prywatnych domach moskiewskich. Uczestniczył również w koncertach organizowanych przez księcia Golicyna w jego pałacu. Po śmierci Orłowa Gurilow wraz ze swoją rodziną został zwolniony od zależności poddańczej. Miał zatem dobre warunki do rozwinięcia swej wszechstronnej działalności, do której doszła jeszcze praca kompozytorska. Pisał mazurki, walce, pieśni i romanse, których stworzył około stu. Dzięki nim stał się bardzo popularnym kompozytorem w Rosji, nie tylko za swojego życia. Wiele jego wokalnych kompozycji, tworzonych do romantycznych tekstów poetów rosyjskich, przetrwało do dzisiejszego dnia i jest chętnie wykonywanych przez wielu pieśniarzy i śpiewaków operowych.

³⁷ *История русской музыки...*, s. 282—290. Zob. również: Z. Lissa: *Historia muzyki rosyjskiej*. Kraków 1955 (strony według indeksu nazwisk).

Bogusław Mucha — profesor zwyczajny, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, kierownik Zakładu Literatury Powszechnej. Jest historykiem literatury rosyjskiej, interesującym się także polsko-rosyjskimi związkami literackimi, kulturowymi i politycznymi oraz literaturą powszechną. Publikacje monograficzne (ostatnie 10 lat): *Literatura francuska XIX wieku* (2005); *Literatura rosyjska XX wieku* (2008); *Kobiety na tronie rosyjskim. Szkice historyczno-obyczajowe* (2009); *Twórczość Mikołaja Gogola w kręgu pisarzy polskich* (2010); *Dawny Piotrków Trybunalski* (2012); *Leksykon artystów polskich w Cesarstwie Rosyjskim* (2014); *Dynastia Romanowów* (2015).

Aleksander Puszkina almanach „Mnemozyna”

Adam Bezwiński

ABSTRACT: Between 1824 and 1825, the group of Russian Schelling scholars, with Wilhelm Küchelbecker, were publishing *Mnemosyne* periodical, which had covered aesthetics, philosophy, and a literary section. In the last part, Alexander Pushkin published five of his works (two of them included sheet music), two of which remain his most significant works of this period: *Demon* and *To the Sea*. A discussion and a protest were incited by the introductory essay by Küchelbecker, *On the Course of Our Poetry*, especially the lyrical one written in the preceding decade. In his response, Pushkin opposed the literary preferences of the editor, who had been privileging classicist genres: ode and tragedy. Pushkin, against him, affirmed and defended the romantic tendencies.

KEY WORDS: Alexander Pushkin, Moscovian idealists, literary societies

W studiach nad Aleksandrem Puszkinem nie zawsze wystarczająco ekspozycyjny jest ten okres jego życia i działalności literackiej, który upłynął pod znakiem związków z kołem lubomudrów. Lubomudrzy, określane także mianem „archiwalni młodzieńcy” (z racji zatrudnienia w archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Moskwie, pod takim określeniem wprowadził ich Puszkina do *Eugeniusza Oniegina*), „idealistami moskiewskimi”¹, czy wreszcie „schellingianistami rosyjskimi”, co wskazuje na podstawowe źródło inspiracji ugrupowania. Jego powstanie w 1823 roku jest odbiciem specyfiki życia umysłowego i społecznego Rosji pierwszego ćwierćwiecza XIX stulecia. Jego właściwością było także kształtowanie się różnych form życia umysłowego, literackiego, politycznego, towarzyskiego, gromadzenie w stowarzyszeniach, kołach przyjaciół. Mikołaj Brodski we wstępie do pracy *Литературные кружки и салоны* napisał, że te ostatnie

¹ B. Galster: *Idealiści moskiewscy*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. T. 1. Red. M. Jakóbiec. Warszawa 1976, s. 545—551.

stanowiły u nas oazy wśród społeczeństwa rosyjskiego. Gromadziły się w nich lepsze siły kulturalne i umysłowe. Były to sztuczne centra ze swoją specyficzną atmosferą. Wykształciły one jednostki szlachetne, głęboko oświecone i moralne. W każdym innym społeczeństwie europejskim zajęłyby one miejsce zaszczytne i odegrały znaczną rolę [...]. Ci ludzie niezwykli i wykształceni żyli pełnym życiem w swoich kołach².

Koło lubomudrów powstałe w Moskwie i działające w formie zorganizowanej w latach 1823–1825 tworzyła grupa młodzieży przenikniętej ideami filozoficznymi Friedricha Schellinga. Przez Iwana Koszelowa określone zostało jako „szczególnie niepospolite”:

Zbierało się ono w tajemnicy i o jego istnieniu nie mówiliśmy nikomu. Tutaj panowała filozofia niemiecka, to jest Kant, Fichte, Schelling, Goerres i inni. Tutaj niekiedy czytaliśmy swoje utwory filozoficzne, ale najczęściej dyskutowaliśmy o przeczytanych dziełach lubomudrów niemieckich. Podstawy, na których powinna być oparta wszelka wiedza ludzka, stanowiły cel naszych rozmów³.

U źródeł poszukiwań filozoficznych lubomudrów znalazła się w głównej mierze filozofia przyrody Schellinga, która wyznaczała zakres poszukiwań myślowych i wiodła do marzeń o stworzeniu własnej, samodzielnej teorii. Jednak schellingianistom rosyjskim nie udało się stworzyć istotnego składnika każdej filozofii, jakim jest koncepcja człowieka, osobowości. I dlatego zastąpili ją jedynie koncepcją poety⁴. U lubomudrów zabrakło aktualnej i narodowej tematyki. A przecież epoka romantyzmu, w której żyli, działali i współtworzyli, na jedno z czołowych miejsc wysunęła problem kultury narodowej, ducha i samookreślenia narodowego, sensu historycznego istnienia narodu. Tą część życia społecznego i politycznego wypełniali działający równoległe w bliskich sobie, nawet częściowo przenikających się, środowiskach przyszli dekabryści. Natomiast lubomudrzy mogą się poszczycić osiągnięciami w próbie stworzenia w Rosji poezji filozoficznej. W ich przekonaniu miała to być poezja, u której podstaw znalazłyby się filozoficzne zainteresowania członków stowarzyszenia, co równocześnie, dzięki publicystycznym i teoretycznym wypowiedziom, prowadziło do pogłębienia intelektualnego dyskursu.

Wskazane powyżej zamierzenia były poprzedzone ważnym działaniem o charakterze popularyzatorskim, jakim było wydanie w czterech tomach almanachu „Mnemozyna”. I właśnie na jego łamach pojawiło się pięć utworów Puszkina. Dla wydawców było to znaczące wydarzenie, zaś dla Puszkina oznaczało rozpoczęcie, już po 1825 roku, ściślejszej współpracy z byłymi lubomudrami podczas wydawania znaczącego w dziejach literackich i intelektualnych Rosji

² *Литературные кружки и салоны. Первая половина XIX века*. Редакция, вступительная статья и примечания Н.Л. Бродского. Москва—Ленинград 1930, s. XV (to i następne tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej — A.B.).

³ А.И. Кошелов: *Записки (1812—1883)*. Берлин 1884, s. 12.

⁴ Л. Гинзбург: *О лирике*. Москва—Ленинград 1964, s. 52.

pisma „Moskowskij Wiestnik”. Na łamach almanachu, w ciągu niespełna dwóch lat istnienia, ukazało się pięć utworów Puszkina, co należy uznać za sukces redaktorów, którymi byli Wilhelm Küchelbecker — przyszły dekabrysta oraz Włodzimierz Odojewski — schellingianista, prozaik. Przez redaktorów i wydawców były zaplanowane i przygotowane cztery tomy, pierwsze dwa wydano w 1824 roku, pozostałe dwa w roku następnym.

O charakterze pisma, wychodzącego równocześnie z almanachem dekabrystów „Polarnaja Zwiezda”, świadczy wysoka ocena wystawiona przez Ksenofonta Polewoja, współredaktora konkurencyjnego pisma „Moskowskij Tielegraf”. Ten krytyk i dziennikarz napisał z perspektywy czasu:

Książę Odojewski wydawał „Mnemozynę”, almanach w czterech częściach wypełniony najbardziej różnorodnymi artykułami i wierszami. Najważniejsze jednak były tam nieznanne dotychczas poglądy na filozofię i literaturę. Zwolennicy przeszłości uznali to za śmiałość niedoświadczonego młodzieńca. W istocie rzeczy było to pierwsze odważne uderzenie skierowane przeciw starym teoriom. Było ono co prawda zadane ręką niewprawną, lecz niemniej uderzenie celne. W tworzeniu nowych poglądów „Mnemozyny”, głoszonych w pewnym stopniu w sposób dziecinny, była prawda, a prawda jest zbawienna w każdej postaci. Wielu wyśmiewało „Mnemozynę”, niektórych zmuszała ona do zastanowienia się. Literaturoznawcy i uczeni starowiercy nie rozumieli, skąd młodzi ludzie biorą odwagę podawać w wątpliwość ogólnie przyjęte zasady lub literackie kanony⁵.

W ogłoszonych zapowiedziach pojawienia się nowego almanachu na początku 1824 roku na łamach pisma „Russkij Inwalid” czytelnicy pośród innych nazwisk mogli znaleźć także nazwisko Puszkina. Küchelbecker i Odojewski pisali:

Wydawnictwo to, w rodzaju niemieckich almanachów, za główny cel obrało sobie zadowolenie różnorodnych gustów wszystkich czytelników. Dlatego też na treść „Mnemozyny” składać się będą: Opowiadania, Anegdoty, Charaktery, Fragmenty z powieści i podróży, Rozważania o sztukach pięknych, Urywki z Komedii i Tragedii, Wiersze wszystkich rodzajów i krótkie uwagi krytyczne [...]. W przygotowaniu „Mnemozyny” prócz samych wydawców uczestniczą: D.W. Dawydow, A.S. Gribojedow, A.S. Puszkina i inni znani literaci⁶.

Podanie w anonsie trzech wyróżniających się nazwisk twórców, w tym Puszkina już trzeci rok przebywającego na zesłaniu, było niewątpliwie chwytem mającym zwiększyć liczbę potencjalnych nabywców. Zapowiedź współpracy Dawydowa i Gribojedowa zrealizowana została w skromnym zakresie. Nazwisko Dawydowa pojawiło się w druku tylko raz, również tylko jeden utwór Gribojedowa, wiersz *Dawid*, został ogłoszony w almanachu. Inaczej natomiast miała się

⁵ *Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого*. Изд. А.С. Суворин. Санкт-Петербург 1888, s. 92.

⁶ *Сут. за: П.Н. Сакулин: Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель — Писатель*. Москва 1913, т. 1, ч. 1, s. 109.

sprawa z Puszkinem, który nie tylko reagował na ogłaszane w „Mnemozynie” artykuły, podejmował polemikę z niektórymi tekstami, ale również kilkakrotnie pojawił się w piśmie jako poeta. I tak na łamach almanachu w czterech tomach ogłoszono pięć utworów Puszkina, dwa z nich zamieszczone były w charakterze dodatku z muzyką kompozytorów rosyjskich. Pierwszy z nich to *Pieśń tatarska z Fontanny Bachczysaraju* — muzykę do pieśni skomponował Odojewski, parający się również komponowaniem. Do wiersza *Łza* muzykę skomponował Michał Jakowlew, dawny kolega Puszkina z czasów liceum, z którym w czasach szkolnych wspólnie napisali do teatru amatorskiego komedię *Tak już jest w świecie*⁷. W roku 1824 w tomie drugim almanachu „Mnemozyna” znajdował się wiersz *Wesoła ucztą* (w almanachu tytuł zmieniono na *Wieczór*). Jednak wymienione powyżej utwory nie były znaczącymi wydarzeniami w profilu pisma. Były, zgodnie z ówczesnymi zwyczajami, dodatkiem do almanachu, tak jak w innych pismach np. dział mody paryskiej wraz z gawiuurami. Dopiero kolejny numer „Mnemozyny” przyniósł *Demoną* (w almanachu tytuł zamieniono na bardziej osobisty *Mój demon*), zaś w numerze czwartym zamieszczono elegię *Do morza*. W ten sposób w piśmie Küchelbeckera i Odojewskiego znalazły się dwa najbardziej znaczące utwory Puszkina z tego okresu. Można dodać, że są to utwory, których zawartość treściowa, przesłanie ideowe i — jak w przypadku wiersza *Do morza* — kształt artystyczny budzą nieustanne zainteresowanie badaczy.

Profil pisma określony przez redaktorów, którego głównym celem było zaznajamianie czytelnika rosyjskiego z romantyczną filozofią idealistyczną, szczególnie sprzyjał romantycznym wypowiedziom poetyckim. Udział Puszkina jako autora w „Mnemozynie” wydaje się być skromny. Należy jednak zaznaczyć, że dział poezja w almanachu nie był najważniejszy. Potwierdza to stanowisko i powściągliwość Küchelbeckera wobec całej ówczesnej liryki rosyjskiej. To stanowisko wydawcy „Mnemozyny” syntetycznie opisuje Bohdan Galster:

ostro zaatakował całą ówczesną lirykę rosyjską, opanowaną, głównie za sprawą Żukowskiego, przez krańcowy subiektywizm i bezprzedmiotową elegijność [...]. Okazywał wielkie zainteresowanie zabytkami dawnego piśmiennictwa rosyjskiego, gdyż w nich właśnie, jak sądził, tkwią tematy, których literackie opracowanie stanowić będzie o „samoistości” piśmiennictwa rosyjskiego, o jego prawdziwie narodowym duchu⁸.

Artykuły Küchelbeckera ogłaszane w „Mnemozynie” są przykładem ścierania się dwóch tendencji w ówczesnej literaturze rosyjskiej. Współredaktor almanachu cenił monumentalne formy literackie: epopcję, tragedię, odę. Sądził, że odwołanie się do zabytków dawnego piśmiennictwa rosyjskiego, narodowego,

⁷ W. Wieriesajew: *Puszkini żywy. (Wybór autentycznych relacji)*. Przeł. A. Sarachanowa. Wybór, wstęp i przypisy R. Łużny. Kraków 1978, s. 32.

⁸ B. Galster: *Romantyzm i ruch literacki*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. T. 1..., s. 421, 430.

pozwole na odrodzenie współczesnej literatury rosyjskiej⁹. W artykule *O kierunku naszej poezji, zwłaszcza lirycznej, w ostatnim dziesięcioleciu* (1824) na temat ody pisał:

Oda zajmuje się sprawami podniosłymi, przekazuje w pamięć przyszłości zwycięstwa bohaterów i chwałę Ojczyzny. Jej strofy płyną do tronu Niewypowiedzianego, głoszą prośbę uwielbianemu narodowi. Oda wznosi się, rozbrzmiewa, olśniewa, ujarzma duszę i słuch człowieka. Co więcej, poeta tworząc odę nie myśli o swoich własnych nędznych sprawach, swym własnym życiu. On głosi prawdę i przepowiada sąd Opatrzności, czci tryumf kraju ojczystego, miota pioruny na wrogów, ukazuje sprawiedliwego, przeklina ludzkie potwory¹⁰.

W tej romantycznej, ale pisanej z pozycji oświeceniowych pochwałe ody znaleźć można bez trudu oddziaływanie programu estetycznego przyszłych dekabrystów. Porównując odę z elegią, wypowiada krytyk cierpkie słowa pod adresem jej twórców:

U nas pierwszy Żukowski zaczął naśladować nowszych Niemców, głównie Schillera. Razem z nim Batuszkow uznał za wzór godny naśladowania twórczość dwóch pigmejów literatury francuskiej – Parny i Millevoje¹¹.

Küchelbecker nie tylko atakuje elegie jako gatunek, ale także ośmiesza treść podobnych utworów:

Obrazy wszędzie jedne i te same. Księżyc, ma się rozumieć, błądy i smutny, skały i dąbrowy znajdują się tam, gdzie ich nigdy nie było. Jest także i las, za którym po raz setny przedstawiają zachodzące słońce, nadchodzący zmierzch, rzadkie długie cienie i widziadła. Jest zawsze coś niewidzialnego, coś nieznanego, są banalne przenośnie i bez smaku personifikacje Pracy, Spokoju, Błogości, Radości, Smutku, Lenistwa pisarza i Nudy czytelnika. A nad tym wszystkim unosi się mgła. Mgła nad wodami, mgła nad borem, mgła nad polami, mgła w głowie autora¹².

Na zawartość artykułu *O kierunku naszej poezji...*, skąd pochodzi powyższy cytat, składają się nie tylko rozważania i pochwała ody, nie tylko negacja poezji elegijnej, lecz także znajdują się w nim pytania o sam proces twórczy, o to, co jest w nim niezbędne. W przekonaniu Küchelbeckera na prawdziwą twórczość składają się siła, wolność i natchnienie. Zaś poezja liryczna jest niczym innym jak silnym, wolnym i natchnionym przekazywaniem uczuć pisarza. Będzie ona doskonała tylko wtedy, kiedy będzie się wznosić ponad wydarzenia codzien-

⁹ B. Galster: *Literatura dekabrystowska*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. T. 1..., s. 430.

¹⁰ W. Küchelbecker: *O kierunku naszej poezji, zwłaszcza lirycznej, w ostatnim dziesięcioleciu*. „Mnemozyna” 1824, T. 2 [Sankt-Petersburg], s. 31.

¹¹ Ibidem, s. 34.

¹² Ibidem, s. 37—38.

ności, znajdzie się ponad „niskim językiem czerni nie znającej natchnienia”¹³. A po tych słowach pojawiło się stwierdzenie, że „przeczytawszy dowolną elegię Żukowskiego, Puszkina, czy Boratyńskiego, znasz już wszystko”. Przeciw tej jednostronności spojrzenia krytyka protestował Puszkina w niewielkim szkicu pt. *O artykułach Küchelbeckera w almanachu „Mnemozyna”* (1825). Puszkiniowski stanowisko dotyczyło również drugiego artykułu Küchelbeckera, opublikowanego w 1825 roku pt. *Rozmowa z F.W. Bulharynem*. Ten artykuł, o charakterze polemicznym, napisany został po recenzji pisma pióra Faddieja Bulharyna. Jego ocena almanachu była pozytywna i życzliwa dla wydawców „Mnemozyny”. Pojawiła się po wydaniu drugiego tomu i jej ostatnie fragmenty były oceną artykułu Küchelbeckera *O kierunku naszej poezji...* Bulharyn napisał:

Artykuł ten, ze względu na zawarte w nim wielkie prawdy, ze względu na głęboką szczerść, z jaką autor powiedział wszystko, co leżało na jego sercu, i w końcu na szlachetną miłość do ojczyzny, uwielbienie wszystkiego, co wzniosłe, zasługuje na szczególną uwagę nie tylko historyków, ale także wszystkich patriotów¹⁴.

Mimo takiej wysokiej oceny „Mnemozyny” Puszkina przygotował własną w szkicu napisanym w 1825 roku pt. *Odpowiedź na artykuły Küchelbeckera w almanachu „Mnemozyna”* (Puszkiniowski tekst opublikowany został w całości w 1927 r.). Autora *Rusłana i Ludmiły* szczególnie zainteresowały dwa fragmenty z artykułów Küchelbeckera. Z pierwszego (*O kierunku naszej poezji...*) następujące stwierdzenie: „Siła, wolność, natchnienie – niezbędne trzy warunki każdej poezji”; z artykułu drugiego (*Rozmowa z F.W. Bulharynem*) stwierdzenie odnoszące się do poezji Horacego: „on prawie nigdy nie był poetą prawdziwie natchnionym. I jak pan każe nazwać twórcę, któremu obce jest prawdziwe natchnienie?”¹⁵.

Skromny objętościowo tekst Puszkina rozpoczyna od jednoznacznego opowiedzenia się za romantyzmem i stwierdza: „Artykuły *O kierunku naszej poezji* i *Rozmowa z p. Bulharynem* wydrukowane w »Mnemozynie« stały się podstawą tego wszystkiego, co było wypowiedziane przeciw literaturze romantycznej w ciągu ostatnich dwóch lat”¹⁶. Jest to zdecydowane opowiedzenie się Puszkina za literaturą romantyczną. Autor *Rusłana i Ludmiły* docenił wagę wystąpień głównego krytyka i teoretyka „Mnemozyny”, który reprezentował tradycję literacką wiążącą się z estetyką dekabrystowską opartą o idee i ideały oświeceniowe. One określiły upodobania literackie Küchelbeckera i dawał im wyraz w artykułach krytykowanych przez Puszkina.

¹³ Ibidem, s. 30.

¹⁴ Cyt. za: Н. Королева, В. Рак: *Личность и литературная позиция Кюхельбекера*. В: В.К. Кюхельбекер: *Путешествие. Дневник. Статьи*. Ленинград 1979, s. 609.

¹⁵ А.С. Пушкин: *Полное собрание сочинений*. Т. 7. Ленинград 1978, s. 461.

¹⁶ Ibidem, s. 29.

Krytyk „Mnemozyny” odwoływał się do koryfeuszy literatury europejskiej, tworząc tym samym swoistą płaszczyznę odniesienia dla literatury rosyjskiej. Oceniając twórczość poszczególnych przedstawicieli literatury zachodniej, pisał, że

w utworach lirycznych Schillera panuje jedna myśl, lub mówiąc bardziej dokładnie, dominuje jedno uczucie. Jest nim pierwszeństwo świata duchowego (idealnego) nad rzeczywistym, ziemskim. Niewątpliwie jest to uczucie wysokie i prawdziwie liryczne. Ale czy tylko do niego powinna sprowadzać się poezja?¹⁷.

Krytyk przeciwstawia Schillerowi innego wielkiego pisarza niemieckiego, Goethego, drugą opozycję stanowią Byron i Szekspir:

Byron jest monotony i nietrudno to udowodnić. Można dowieść jego jednostajności. To malarz moralnych potworności, pustych dusz czy miażdżonych serc. Malarz duchowego piekła, następcą Dantego – malarza piekła prawdziwego. [...] Nie śmiem porównać go z Szekspirem, który zna wszystko: piekło i raj, niebo i ziemię [...]. Nie postawię Byrona obok Szekspira. Znajduje się on jednak w tym samym szeregu twórców co Ajschylos, Dante, Milton, Dierzawin, Schiller. Dodam jeszcze, że razem z Tyrteuszem, Temistoklesem i Leonidasem zajmie on w naszej pamięci miejsce dalsze¹⁸.

Upodobania literackie Küchelbeckera, wymagania stawiane twórcom są jednoznaczne: ceni pełną samodzielność pisarzy i literatury, przekonany jest o potrzebie podejmowania określonej tematyki służącej określonym celom, odrzuca romantyczną uczuciowość i subiektywne przeżywanie.

Dłatego Puszkina, po wstępnych grzecznościach, po podkreśleniu, że artykuły zostały napisane przez autora kompetentnego i mądrego, po docenieniu ich pryncypialności oraz podkreśleniu, iż taki sposób rozumowania jest czymś rzadkim w literaturze, stwierdza, że rozumowanie autora artykułu jest błędne we wszystkich swoich zakresach. Przede wszystkim dotyczy to podziału poezji na liryczną i epicką, przypisania do pierwszej grupy utworów dawnych poetów, a do drugiej Żukowskiego i jego naśladowców. Puszkina pyta, czy taki podział jest słuszny i na jakich przesłankach został oparty. Odwołuje się do trzech wartości procesu twórczego wymienionych przez Küchelbeckera, a mianowicie „siły”, „wolności”, „natchnienia”, i stawia pytanie:

Co to jest takiego *sila* w poezji, czy zawiera się w pomyśle, w kompozycji, stylu?

Wolność? W stylu, w kompozycji – lecz jaką wolność mamy w stylu Łomonosowa i jakiej kompozycji wymagać od ody uroczystej?

Natchnienie? Jest stan i skłonność duszy do głębszej wrażliwości i w rezultacie do łatwiejszego przeniknięcia i objaśnienia pojęć.

¹⁷ W. Küchelbecker: *Rozmowa z T.W. Bulharynem*. „Mnemozyna” 1825, T. 3 [Sankt-Petersburg], s. 169.

¹⁸ Ibidem, s. 173.

Natchnienie potrzebne jest w poezji i w geometrii. Krytyk miesza natchnienie z zachwytem¹⁹.

W dalszej części Puszkina wykląda swoje rozumienie procesu twórczego i czyni to w sposób zdecydowany, rozpoczynając tę część swej polemiki od jednoznacznego: „Nie, zdecydowanie nie”. W pierwszym rzędzie Puszkiniowskie „nie” dotyczy „zachwytu”, który w rozumieniu poety wyklucza „ład”, niezbędny warunek tworzenia „piękna”. Ponadto zachwyty nie zakłada obecności siły umysłu jako części niezbędnej przy spajaniu całości. Zachwyty nie jest elementem stałym, nie trwa wiecznie i w związku z tym nie jest w stanie doprowadzić do powstania czegoś prawdziwie wielkiego i doskonałego, a bez tego nie ma poezji lirycznej. Pogłębiając swe estetyczne zapatrywania, Puszkina stwierdza, że zachwyty jest stanem napięcia przy konstruowaniu całościowego wyobrażenia. Natchnienie może istnieć bez zachwyty, natomiast nie istnieje zachwyty bez natchnienia. Przechodząc do kwestii ody, tak propagowanej przez Küchelbeckera, to Puszkina odwołuje się do greckiej literatury klasycznej i stwierdza, że Homer znajduje się nieporównanie wyżej niż Pindar, zaś oda, nie mówiąc już o elegii, to ona w hierarchii piękna znajduje się niżej niż poemat²⁰. Zastanawiając się nad odą, Puszkina stwierdza, iż nie ma i nie może w niej być „planu”, zaś jedynym planem *Piekle* (chodzi o część pierwszą *Boskiej komedii* Dantego) jest to, że jest ono dziełem niezwykłego geniusza. Pyta dalej: jaki mamy plan w odach olimpijskich Pindara, jaki plan można znaleźć w *Wodospadzie*, najlepszym utworze Dierżawina? Całość swej krytyki Puszkina zamyka stwierdzeniem: „*Oda* wyklucza nieustanną pracę, bez której nie ma prawdziwie wielkiego”²¹. Uwagi twórcy *Rustana i Ludmiły* mają wartość historyczną, są świadectwem zapatrywań estetycznych w określonym momencie jego rozwoju, ponadto uwagi krytyczne nie były opublikowane, stąd te sądy nie miały wpływu na życie literackie, pozostały świadectwem stosunku poety do almanachu. Inaczej natomiast sprawa przedstawia się z dwoma wierszami Puszkina, które współtworzyły ideowo-artystyczny profil pisma, wzmacniały jego ciężenie ku poetyce romantyzmu.

Pierwszym opublikowanym w almanachu wierszem Puszkina był *Demon*, to debiut wydawniczy utworu, wiersz został ogłoszony w nieco innym kształcie niż znany obecnie kanoniczny. Przede wszystkim zmieniony został, co już sygnalizowałem, tytuł na bardziej subiektywny: *Mój demon*. Ten subiektywizm został pogłębiony przez dokonane dalsze zmiany w wierszu (nie sposób ustalić, który z redaktorów tego dokonał), a które obejmowały sześć różnych wersów, poczynając od inicjalnych, na liczący 24 wersy wiersz, czyli obejmowały jedną czwartą utworu.

¹⁹ А.С. Пушкин: Полное собрание сочинений. Т. 7..., s. 29.

²⁰ Ibidem, s. 30.

²¹ Ibidem.

Zmiany przedstawiają się następująco:

„Mnemozyna”	W oryginale
Когда мне еще были новы	В те дни, когда мне были новы
Все наслажденья бытия	Все впечатленья бытия
[...]	[...]
Мне сильно волновали кровь,	Так сильно волновали кровь,
В часы надежд и упоений	Часы надежд и наслаждений
[...]	[...]
Стал в тайне навещать меня	Стал тайно навещать меня
[...]	[...]
На жизнь с насмешкою смотрел	На жизнь насмешливо глядел

Puszkina na zmiany zareagował dość ostro i obwinił o ich dokonanie Küchelbeckera. W liście napisanym z Michajłowskoje do brata w grudniu 1824 roku zdenerwowany autor *Demona* pyta: „Nie wstyd Kūchli drukować błędnie mojego *Demona*! Mojego *Demona*! Po tym to on i *Credo* wydrukuje z błędami. Za to, co zrobili, nie dawać mu ani *Morza*, ani kropli innego wiersza ode mnie”²².

Podkreślę, że Puszkina niezbyt często komentował swoje wiersze. Jednak w wypadku *Demona* sporządził krótką notatkę, w której znakomicie wyłożył sens swego utworu. Czytamy w niej:

W lepszych chwilach życia serce jeszcze nie ostygłe jego doświadczeniami otwarte jest na piękno. Jest ono ufne i delikatne. Lecz powoli odwieczne sprzeczności rodzą w nim wątpliwość, uczucie męczące, ale krótkotrwałe. Ginie ono na zawsze, niszcząc lepsze nadzieje i poetyckie uczucia duszy. Nie na próżno wielki Goethe nazywa odwiecznego wroga ludzkości duchem negacji. I czy Puszkina nie chciał w swoim *Demonie* przedstawić tegoż ducha *negacji* i *zwątpienia* i w zwięzłym obrazie nakreślić znamienne oznaki i jego ponury wpływ na moralność naszego wieku²³.

Powyższe myśli Puszkina są bardzo bliskie literackiej wypowiedzi drugiego współredaktora „Mnemozyny”, Odojewskiego. W apologu *Nowy demon* zamieszczonym w następnym tomie almanachu Odojewski nie tylko nawiązuje do Puszkina, ale także zapowiada kontynuację tej problematyki w czasopiśmie. Równocześnie doceniając talent Puszkina, nazywa go „Poetą Rosji”, pisze:

Z jaką posępną rozkoszą czytałem utwór, w którym Poeta Rosji tak żywo ucieleśnił te niepojęte uczucia, które mrozą naszą duszę pośród najbardziej płomiennych zachwytności. Przeniknął on głęboko zakamarki serca człowieka i z nich utkał materię niezrozumiałą dla prostaka, w którą przyodziął swego tajemniczego *Demona*. Lecz nie tylko wewnątrz nas istnieje ten zły geniusz, jest on i poza nami. Ten ostatni nie jest tak niebezpieczny jak pierwszy, ale nie mniej męczący²⁴.

²² Ibidem, T. 10..., s. 89.

²³ Ibidem, T. 7, s. 26.

²⁴ В. Одоевский: *Новый демон*. „Мнемозина” 1825, Т. 4 [Москва], s. 35.

Impulsem do napisania utworu Odojewskiego był *Demon* Puszkina. Równocześnie te dwa utwory, poetycki i prozatorski, nakreśliły sferę działania demona. Nie jest nią tylko jaźń człowieka – świadomość i podświadomość, działa on także na zewnątrz niej, w świecie. W ten sposób dzięki dwóm różnym artystycznym wizjom czytelnik miał możliwość zetknąć się z ciekawą koncepcją romantycznego demona, która zapowiadała pojawienie się poematu Lermontowa, jednej z najlepszych literackich realizacji tego tematu w literaturze rosyjskiej, będącej natchnieniem dla innych artystów.

Apolog Odojewskiego *Nowy demon* jest jeszcze interesujący z tego względu, że znalazło w nim odbicie romantyczne przeciwstawienie artysty społeczeństwu, które w późniejszym czasie stało się popularne wśród schellingianistów rosyjskich, będzie też tematem opracowanym artystycznie przez Puszkina w okresie późniejszym, po 1825 roku, kiedy doszło do ścisłej współpracy poety z lubomudrami przy wydawaniu pisma „Moskowskij Wiestnik”. Drugim wierszem Puszkina, prawdziwie znaczącym artystycznie i ideowo, był wiersz *Do morza* napisany w 1824 roku w Michajłowskoje, opublikowany w „Mnemozynie” w roku następnym. Liczy on 15 strof, nie została w piśmie opublikowana 13, z której wydrukowano tylko słowa początkowe: „Мир опустел”, reszta została wykropkowana, a wydawcy almanachu to miejsce opatrzyli następującą uwagą: „W tym miejscu autor postawił trzy i pół wersa kropek. Wydawcom utwór został dostarczony przez księcia P.A. Wiaziemskiego w oryginale i wydrukowaliśmy go dokładnie w tej postaci, w jakiej wyszedł spod ręki samego Puszkina. Zaś jego niektóre kopie krążące po mieście są zniekształcone niedorzecznymi dodatkami”²⁵. Tymi „niedorzecznymi dodatkami” były dwa końcowe wersy. Tutaj przytoczymy je w całości:

Мир опустел... Теперь куда же
 Меня б ты вынес, океан?
 Судьба земли повсюду та же:
 Где капля блага, там на страже
 Уж просвещение иль тиран²⁶.

Wiersz *Do morza* ze względu na swój romantyczny charakter, temat osamotnionego poety oraz gorzkie strofy o losie ludzi doskonale wpisywał się w charakter almanachu, co więcej, zapowiadał późniejsze poetyckie poszukiwania idealistów moskiewskich i samego Puszkina.

W dorobku poetyckim Puszkina obydwa wiersze opublikowane po raz pierwszy w „Mnemozynie” są znaczące. Wpisują się bowiem w ten nurt jego poezji, w którym, jak zaznacza Galster, zabrzmiała nuta rozpacz, głębokiego zwątpienia, rozczarowania, filozoficznej negacji świata²⁷. *Demon* poddał zwąt-

²⁵ А.С. Пушкин: *Полное собрание сочинений*. Т. 2..., s. 372.

²⁶ Ibidem, s. 181.

²⁷ B. Galster: *Wstęp*. W: A. Puszkina: *Wybór wierszy*. Oprac. B. Galster. Wrocław 1982, s. XXXI.

pieniu wszystkie wartości, łącznie z pięknem. W wierszu *Do morza* Puszkina żegnał się z własną przeszłością, iluzjami, a „pożegnalne spotkanie z »żywiółem niespętanym« wyzwoliło cały łańcuch refleksyjnych skojarzeń”²⁸. Redaktorzy almanachu chyba odczytali intencje poety, zastępując kilka wersów wykropkowaniem. Pozostał Puszkiniowski obraz potężnego, całkowicie wolnego i swobodnego żywiółu, który nie poddaje się „żadnym siłom, żadnym ograniczeniom, żadnym nakazom i zakazom”²⁹.

Pozornie udział Puszkina w pierwszym wydawnictwie schellingianistów rosyjskich był skromny. Musimy jednak pamiętać, że opublikowano tylko cztery tomy almanachu, kontakt z piśmem był utrudniony z powodu zsyłki. Prawdziwa współpraca z tym kręgiem twórców, zwolenników filozofii Schellinga, rozpoczęła się pod koniec 1826 roku, kiedy Puszkina podejmuje, podpisując stosowne zobowiązanie, współpracę z piśmem „Moskowskij Wiestnik”. W tym dwutygodniku w ciągu niespełna czterech lat poeta ogłosił 29 wierszy, fragment z *Borysa Godunowa*, fragment z *Grafa Nulina*, dwa fragmenty *Eugeniusza Oniegina*. Było to możliwe dzięki znajomości „Mnemozyny”, znajomości środowiska idealistów moskiewskich, bliskości zapatrywań.

²⁸ Ibidem, s. XXXVI.

²⁹ Ibidem, s. XXXVII.

Adam Bezwiński — prof. zw. dr hab., *professor emeritus* Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, redaktor naczelny kwartalnika „Slavia Orientalis”. Publikacje: *Twórczość poetycka Aleksego Chomiakowa*, Ossolineum 1978; *Aleksander Puszkina a idealisci moskiewscy. Kontakty – współpraca – powinowactwa* (Bydgoszcz 1980); *Idealisci moskiewscy. Z dziejów romantycznej myśli i literatury rosyjskiej* (Bydgoszcz 1983); *Iwan Kiriejewski — krytyk i myśliciel (Korzenie rosyjskiego nacjonalizmu)* (Toruń 1993); *Andrzej Szwalbe – portret niedokończony* (Bydgoszcz 1996); *Nowy Testament Fiodora Dostojewskiego* (Bydgoszcz 2011).

Татьянин миф в художественной структуре онегинского текста

Ирина Бетко

ABSTRACT: The article is an attempt at analyzing a novel in verse *Eugene Onegin* by Alexander Pushkin from a ritual and mythological perspective. It turns out that to a large extent the central themes have been conditioned by the structure of the initial myth. However, the initiation of the protagonist as a spiritually-integrated personality has occurred unsuccessfully. The discussion of the mythological and archetypal issues regarding Tatyana is brought into special focus.

KEY WORDS: novel in verse *Eugene Onegin* by Alexander Pushkin, ritual and mythological analysis, myth of Tatyana.

Ритуально-мифологический анализ романа в стихах *Евгений Онегин* (1823—1931) Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837) позволяет сопоставить его с трёхчастной структурой мифа несостоявшейся инициации и по форме, и по содержанию¹. Через призму инициального мифа² *онегинский* сюжет выглядит следующим образом.

Читатель знакомится с героем, когда он, покинув Петербург, *летит* «в пыли на почтовых» (с. 8)³ в деревню. Значение этого путешествия выходит за рамки сугубо пространственно-географической перемены местопребывания. Не является оно также и весьма характерной для великосветского

¹ Подробнее см.: И. Бетко: „Евгений Онегин” как мифология: некоторые особенности сюжета и хромотона. „Slavia Orientalis” 2000, t. 49, nr 3 [Краков], с. 371—385.

² См.: Г.А. Левинтон: *Инициация и мифы*. В: *Мифы народов мира: Энциклопедия: Электронное издание*. Предисл. С.А. Токарев, Е.М. Мелетинский. Гл. ред. С.А. Токарев. Москва 2008, с. 446—447.

³ Ссылки на текст романа и цит. по: А.С. Пушкин: *Полное собрание сочинений в шести томах*. Т. 3: *Евгений Онегин. Сказки. Драматургия*. Подготовка тома и прим. Д.Д. Благой, С.М. Петров. Москва 1950, с. 5—184. Здесь и далее в скобках указывается страница.

образа жизни сезонной сменой зимнего Петербурга на летнюю загородную резиденцию. Блестящий «молодой повеса» (с. 8) не просто переезжает из великосветской столицы в деревенскую глушь, — он фактически покидает свой мир и проникает в чужой, потусторонний. Ведь причина, вынудившая Онегина сменить столичный свет на деревенскую тьму, а именно: промотанное его отцом состояние, — может быть интерпретирована как мифологическая недостача, побуждающая героя предпринять нечто для её ликвидации.

В пушкинском произведении Онегин поправляет своё материальное положение, оказавшись единственным наследником богатого дяди. Ощущение мифологического двоимирия романного пространства усиливается ещё и тем, что первым, кого встретил протагонист на пороге иного мира, был его умерший родственник. Символика фигуры покойника при этом довлеет таким сказочно-мифологическим персонажам, — загробным дарителям, — как баба-яга, умершие отец или мать, благодарный мертвец и пр., традиционно возникающим на пути героя у входа в тёмный лес, подземное царство и т.п.⁴

В тотально чуждом Онегину деревенском мире по логике инициального мифа одна символическая фигура сменяется другой: на смену мёртвому родственнику приходит психопомп, функции которого выполняет Владимир Ленский, приводящий героя в дом Татьяны Лариной. Тут оказывается, что героиню надо спасать, как минимум, от трёх чудовищ: от одиночества, от непонимания окружающих и... от себя самой (т.е. от экспансии демонов её бессознательного — индивидуального и коллективного)! Обо всём этом она доверчиво сообщает в письме к своему избраннику:

Но так и быть! Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слёзы лью,
Твоей защиты умоляю...
Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна
(с. 63)

В этой ситуации идеальным вариантом спасения героини был бы брак с её избранником, если бы он, согласно причинно-следственным закономерностям инициального мифа, распознал и полюбил свою суженую. Но

⁴ Данная мифологическая парадигма подробно рассматривается в: В.Я. Пропп: *Туты яги; Загробные дарители*. В: *Idem: Исторические корни волшебной сказки*. Вступ. ст. В.И. Ерёмкина. Отв. ред. В.И. Ерёмкина, Н.М. Герасимова. Ленинград 1986, с. 52—53, 146—154.

письмо Татьяны оказалось слишком трудной, неразрешимой задачей для Онегина, с которой он не справился психологически.

Ещё раз судьба дала шанс Онегину на провинциальном балу в честь именин Татьяны, но и тут он духовно не прозрел, на этот раз совершив непоправимое: сначала спровоцировал Ленского, своего помощника и психопомпа, на бессмысленную ссору, а после убил его на нелепой дуэли. И это — вместо свершения инициального подвига. Вот почему, спустя несколько лет изнурительных скитаний, Онегин, так и не пройдя подлинной инициации, в свой петербургский мир закономерно возвращается духовно опустошённым: «Томьясь в бездействии досуга, / Без службы, без жены, без дел» (с. 149). И так же закономерно следуя логике мифа несостоявшейся инициации, его отвергает в своё время не признанная и не спасённая им возлюбленная.

Таков первый из двух мифо-архетипических сюжетов *онегинского текста*. Второй, в свою очередь, связан с темой судьбы главной героини — настолько же внутренне драматичной, что и внешне, казалось бы, благополучной. В нём, среди пр., можно найти черты и признаки, восходящие к символике мифа о похищении девы — *лунной царевны*.

Татьянин миф отчитывается следующим образом. Органически вписавшая систему истинных духовных ценностей, естественно *вписанная* в контекст натурального пространства и естественного *бега времени*, героиня (*аниматическая лунная дева*, волшебница) узнала и полюбила своего избранника в рамках своего хронотопа. Но за летним объяснением на склоне дня в *соловьино-вишневом саду*, увы, не последовала сезонная (осенне-зимняя) свадьба по причине того, что герой не разгадал глубинной мифо-архетипической подоплёки той ситуации, в которую его поставила коварная судьба. Вот почему героиня делает следующий — после написания рокового письма — отчаянный шаг: она сама решается испросить эту самую судьбу о том, что ждёт её в будущем, которое для неё невысказано без Онегина.

Показательно, что ритуал гадания совершается в строго соответственном пространственно-временном контексте: ночью в бане во время зимних святок (в т. наз. „страшные вечера”, припадавшие на период с 1-го по 6-ое января), причём юной девушкой в этом опасном начинании обязательно „должна руководить опытная старуха” — её няня. Но почему Татьяна гадала в бане? Нет ли в этом скрытой насмешки повествователя? Юрий Михайлович Лотман (1922—1993) доказывает, что нет: гадание наиболее эффективно в помещении без икон, ибо оно суть ритуал чёрной магии⁵.

Лотман, можно сказать, *энциклопедически* освещает всю внешнюю символику, связанную с ритуалом гадания „на жениха” («на зеркало» / «на

⁵ См.: Ю.М. Лотман: *Глава пятая*. В: *Idem: Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”: Комментарий: Пособие для учителя*. Ленинград 1980, с. 262—268.

сон»), инспирировавшим экспансию вещей образов-символов в контексте онирических видений героини. О них в исследовательской литературе сказано довольно много — преимущественно в связи с поэтикой русского фольклора, в т.ч. с учётом специфических деталей «святочных и свадебных обрядов». При этом Лотман особо подчёркивает, «что сон Татьяны имеет глубоко реалистическую мотивировку»⁶.

Однако необходимо учесть и тот факт, что символика сна Татьяны довлеет не только богатой символике русского народного быта и фольклора, но и гораздо более глубоким уровням коллективного бессознательного, его мифам и архетипам. Весьма существенен инициальный аспект, обусловленный тем, что во время вещего сна душа героини проникает в потусторонний мир, о чём свидетельствуют мотивы перехода через бурный ручей по дрожащему, гибельному мостку, тёмный лес с той стороны потока, а особенно — появление психопомпа, функции которого выполняет медведь. Не случайны также утраты героини на этом пути: она теряет серьги, платок, башмачок то и дело спадает с её ноги. Всё это символы, духовное значение которых не тождественно их предметному содержанию. Ключом к их пониманию служит парадигма неизбежных жертв и отречений при переходе из т.наз. объективной реальности — в реальность психологическую.

Символический характер утрат героини при переходе в иной мир становится особенно очевидным при сопоставлении соответствующих фрагментов сна Татьяны с шумерским мифом о нисхождении богини Инанны⁷ в преисподнюю — этим самым древним из дошедших до нас повествований о прохождении чрез врата метаморфоз. Проходя чрез семь врат преисподней, Инанна около каждого из них теряет одну из семи своих драгоценностей, символизирующих её духовную власть и могущество:

И как вошла она в первые врата,
Снята была шугурра, «корона равнины» с её головы.
«Скажи на милость, что это?»
«О Инанна, законы преисподней чрезвычайно совершенны.
О Инанна, не подвергай сомнению обычаи преисподней».
Когда вошла она во вторые ворота,
Был взят у неё жезл из лазурита⁸.

Далее у Инанны забирают ожерелье, сверкающие камни, золотое кольцо, нагрудник и, наконец, все одежды, после чего её, обнажённую,

⁶ Ibidem, с. 274, 265.

⁷ См.: В.К. Афанасьева: *Инанна*. В: *Мифы народов мира...*, с. 420—421.

⁸ Шумерский миф цит. по: Дж. Кэмпбелл: *Тысячеликий герой*. Вступ. ст. Н.Ф. Калина. Пер. А.П. Хомик. Отв. ред. С.Н. Иващенко. Москва 1997, с. 110—111. Текст данного мифа см. также в: *Литература Шумера*. Вступ. ст., сост., пер. и прим. В.К. Афанасьева. В: *Поэзия и проза Древнего Востока*. Общ. ред. и вступ. ст. И.С. Брагинский. Москва 1973, с. 144—155.

подводят к трону богини преисподней Эрешкигаль⁹, её сестры и соперницы. Семь подземных судей устремляют на Инанну взгляды смерти:

При их словах, словах, что терзают дух,
Несчастливая женщина превратилась в труп,
Труп был подвешен к столбу¹⁰.

Наоборот, возвращение мифологического героя из мира мёртвых в мир живых символизируется его облачением в роскошные одежды и драгоценности. Ярчайшим примером тому может служить следующий фрагмент евангельской *Притчи о блудном сыне*: приняв с распростертыми объятиями вернувшегося блудного сына (очевидно, практически нагого), отец сказал своим рабам: «Принесите немедленно самую лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку ему, а сандалии на ноги. [...] ибо этот сын мой был мёртв и ожил, пропал — и нашёлся!» (Лк. 15: 22, 24)¹¹.

Медведь-психопомп принёс обессиленную (*бесчувственно-покорную, недвижимую и бездыханную*, — Глава пятая, XV, с. 92), чуть живую Татьяну к её избраннику Онегину и положил на порог его шалаша, что символически сопоставимо с подвешиванием трупа Инанны к столбу. В свою очередь избранник героини предстал перед нею в демоническом облики, окружённый нечистой силой. Увенчанием же этого страшного сна (в котором достаточно выразительно слышны отзвуки мифо-инициальных мотивов посещения девушкой лесного мужского дома¹²) стало реальное убийство Онегиным Ленского наяву.

Сон действительно оказался вещим: дальнейшая судьба героини вплоть до мелочей разыграна по его сценарию. Убийство Онегиным Ленского стало своеобразным мифологическим эквивалентом абсурдно-профанной смерти вместо сакральной свадьбы, а точнее даже двух свадеб — Онегина и Татьяны, Ленского и Ольги. Год спустя отчаявшуюся Татьяну мать против её воли везёт в Москву на ярмарку невест, в эту столицу деревни, что для героини эквивалентно вынужденному путешествию в чуждую ей реальность, хоть это и реальность московского света, непрерывного праздника. Там в неё без памяти влюбляется князь-генерал — медведь из её вещего сна! — и женится на ней. Наконец, в ипостаси генерала медведь ещё дважды выполняет функцию психопомпа: во-первых, приводя Татьяну из Москвы в Петербург, — т.е. в *онегинское пространство*; во-вторых, приводя к Татьяне — Онегина:

⁹ См.: В.К. Афанасьева: *Эрешкигаль*. В: *Мифы народов мира...*, с. 1122.

¹⁰ См.: Дж. Кэмпбелл: *Тысячеликий герой...*, с. 112.

¹¹ Цит. по: *Библия. Современный русский перевод (Русское Библийское Общество)*. Москва 2011 [online].

¹² См.: В.Я. Пропп: „Сестрица”. В: *Исторические корни волшебной сказки...*, с. 121—125.

«О, так пойдём же». — Князь подходит
 К своей жене и ей подводит
 Родню и друга своего

(с. 151)

* * *

В широком контексте *Татьянина мифа* чрезвычайно важна мифо-архетипическая символика образа самой *реалистической*, а главное — *психологически достоверной* героини как *аниматической лунной девы*. При этом *лейтмотив луны* как таковой вводится в целостный контекст пушкинского романа в стихах методом *от противоположного*. Так, в *Главе первой*, повествуя о начале своей дружбы с Онегиным, автор связывает его с периодом белых петербургских ночей, которыми они вместе «над Невою [...] упивались», *когда* «вод весёлое стекло / Не отражает лик Дианы» (с. 25), — т.е. *de facto* отсутствующей тут античной *богини Луны*, названной в данном случае её римским мифологическим именем¹³. Наоборот, повествованию о Татьяне неизменно сопутствуют поэтически возвышенные и мифологически значимые *лунные* аллюзии, атрибуты, пейзажи и коннотации.

Уже самая первая характеристика романтического облика протагонистки (внешнего и внутреннего): «Дика, печальна, молчалива, / Как лань лесная, боязлива» (с. 41), — содержит не только показательные *лунарные* эпитеты, но и весьма важное мифо-архетипическое соотношение: дикая лесная лань — священное животное, сопутствующее Артемиде-Диане, *лунной* богине-деве¹⁴. Дальнейшее развитие данный мотив получит в психо-символическом контексте именин Татьяны, когда, глубоко уязвлённая и жестоко преследуемая чувством своей неразделённой любви, героиня предстанет перед Онегиным «утренней луны бледней / И трепетней гонимой лани» (с. 98).

В свою очередь, Ленский, в романтико-поэтическом восприятии которого Татьяна «грустна / И молчалива, как Светлана» (с. 50), органически соотносит протагонистку с героиней знаменитой одноименной баллады (*Светлана*, 1808—1812) Василия Андреевича Жуковского (1783—1852). Упоминание же отсутствующего «в святцах» имени Светлана, репрезентирующего не бытовую, а поэтическую, фольклорно-древнерусскую культурную традицию¹⁵, дополнительно расширяет круг *лунарных* ассоциаций, связанных с образом любимой пушкинской героини. Ср.:

¹³ См.: Е.М. Штаерман: *Диана*. В: *Мифы народов мира...*, с. 311—312. «Отсутствие луны на небосклоне для пушкинского пейзажа — характерный признак петербургских белых ночей», — см.: Ю.М. Лотман: *Глава первая*. В: *Idem: Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”...*, с. 170.

¹⁴ См.: А.А. Тахо-Годи: *Артемиды*. В: *Мифы народов мира...*, с. 89—90.

¹⁵ См.: Ю.М. Лотман: *Глава пятая...*, с. 257.

Тускло светится луна
 В сумраке тумана —
 Молчалива и грустна
 Милая Светлана¹⁶.

Баллада Жуковского в определённом смысле задаёт тот эмоционально-архетипический регистр контекстуальных *лунарных* эпитетов, из которых буквально соткан образ Татьяны — героини *бледной, печальной, грустной, унылой, одинокой, усталой, томной, задумчивой, молчаливой, тихой* и т.д.¹⁷. Также в большинстве интимных описаний внешности протагонистки она предстаёт в ореоле *лунного света*, например:

К плечу головушка склонилась,
 Сорочка лёгкая спустилась
 С её прелестного плеча...
 Но вот уж лунного луча
 Сиянье гаснет

(с. 63)

Одним же из наиболее репрезентативных изображений Татьяны является то, в котором героиня активно включена в контекст специфической мифо-архетипической персонификации трёхфазовой символики *лунного* цикла. Эта символика «представляет собой великую женскую триаду — Девушка, Мать и Старуха»¹⁸, здесь одновременно пребывающую, как сказано в девятом орфическом гимне, обращённом к *деве Селене (Луне)*, «В росте [...] и в убыванье»¹⁹:

И между тем луна сияла
 И томным светом озаряла
 Татьяны бледные красы,
 И распушённые волосы,
 И капли слёз, и на скамейке
 Пред героиней молодой,

¹⁶ В.А. Жуковский: *Светлана*. В: *Idem: Собрание сочинений в четырёх томах*. Т. 2. Москва 1959 [online].

¹⁷ Ср.: «Задумчивость, её подруга»; «томный взор»; «Татьяны милой / И бледный цвет, и вид унылый»; «С печальной Таней»; «Татьяна увядает; / Бледнеет, гаснет и молчит!»; «девы томной [...] трепетный порыв»; «девы томный вид, / Её смущение, усталость»; «смертной бледностью покрылось / Её печальное лицо»; «всё грустит она / Да бродит по лесам одна»; «Её находят [...] бледной и худой»; «тих её поклон»; «Усталый взгляд»; «Княгиня перед ним, одна, / Сидит, неубрана, бледна» (с. 42, 66, 70, 73, 75, 99, 100, 126, 131, 140, 151, 152, 162).

¹⁸ К. Лорри: *Лики Гекаты, лунной богини*. <http://each.ru/goddess-articles/faces-of-hecate.html> (доступ: 25.11.2015).

¹⁹ IX. *Селене (Луне)*. В: *Книга Орфея*. Москва 2001, с. 33. Ср. также строку из гимна, обращённого к другой богине, персонифицирующей Луну (XXXVI. *Артемиде*): «Вечно ты в юном расцвете, вечно меняешь ты форму», — см.: *ibidem*, с. 88.

С платком на голове седой
 Старушку в длинной телогрейке;
 И всё дремало в тишине,
 При вдохновительной луне

(с. 56)

Итак, *растущая луна*, «девственная и нежная», здесь представлена „героиней молодой”, созревающие чувства и эмоции которой постепенно осмысливаются ею, достигая кульминации: «Я влюблена» (с. 56). *Убывающую луну* персонифицирует няня — седая «мудрая старуха», стоящая на пороге могилы — и действительно (по свидетельству Татьяны в *Главе осьмой*, XLVI, с. 165) в недалёком будущем исчезающая «во тьме смерти, подобно тому, как луна исчезает на три тёмные ночи»²⁰.

Третья, фоновая ипостась рассматриваемой сцены — это собственно *Луна*, представленная в своём привычном облике *небесной лампы* и, по всей видимости, в фазе *полнолуния*: «Заливающая ночное небо своим светом полная луна олицетворяет Богиню-Мать»²¹. Материнский аспект *полной Луны* в духовно-психологическом плане компенсирует символическое, — «От самых колыбельных дней» (с. 42), — сиротство Татьяны, которая «в семье своей родной / Казалась девочкой чужой» (с. 41).

На фазу *полнолуния* как на «время великих возможностей»²² дополнительно может указывать экстремально-нервное обострение чувств протагонистки, в частности, её отчаянная решимость вступить «без ведома матери в переписку с почти неизвестным ей человеком», первой признаться «ему в любви»²³ и т.п. Всё это, безусловно, свидетельствует о том, что героиня пребывает в состоянии *лунного* аффекта: «„[...] я тоскую, / Мне тошно, [...] / Я плакать, я рыдать готова!...» — / «Дитя моё, ты нездорова; / [...] / Ты вся горишь...»» (с. 56). Показательно, что тема повышенной психо-духовной *лунной* активности затрагивается также в девятом орфическом гимне, ср.: «о дева Селена [...] возбуждённая [...] Бдение любишь, всё видишь»²⁴.

Великая женская троица, репрезентирующая одну из показательных парадигм пушкинского романа в стихах, в свою очередь, восходит к символике ещё одной *лунной* богини — Гекаты²⁵, называемой Триликой / Триодитой²⁶, изображаемой соответствующим образом и покровительствующей

²⁰ К. Лорн: *Лики Гекаты...*

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ю.М. Лотман: *Глава третья*. В: *I d e m: Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”...*, с. 230.

²⁴ IX. *Селене...*, с. 32, 33.

²⁵ См.: А.А. Тахо-Годи: *Геката*. В: *Мифы народов мира...*, с. 223.

²⁶ Тройственный аспект *лунной богини* анализируется, среди пр., в главном трёхтомном сочинении *Тайная доктрина* (1884—1891) Елены Петровны Блаватской (1831—1891) в *Главе IX. Луна — Deus Lunus — Phoebe*: «Олицетворяя луну, явления которой троичны,

тёмным *аниматическим* сферам гаданий и колдовства, а также покинутым возлюбленным (что особенно существенно в контексте *Татьянина мифа*), и, кроме того, насылающей на людей ужасы. На смысловом уровне всё это соответствует эксклюзивной *лунарно-аниматической* ментальности Татьяны, с детских лет проявлявшей — при всей её внешней несмелости и даже боязливости — особую внутреннюю склонность к мрачно-таинственным сторонам жизни²⁷, умевшей *находить* «Тайну прелесть [...] / И в самом ужасе», *верившей* «преданьям / Простонародной старины, / И снам, и карточным гаданьям», а особенно — «предсказаниям луны»²⁸ (с. 88).

В контексте мифо-архетипического анализа Татьяна и сама идентифицируется как своеобразная ипостась *Луны* — её небанально-антропоморфное зеркальное отражение в чуждом героине мире обычных людей, отнюдь не отмеченных «от небес» всем тем, чем так щедро «одарена» она:

Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным
(с. 58)

Думается также, что совсем недаром излюбленное место героини в её родном доме — «у окна»²⁹, которое само по себе является важным мифопоэтическим образом-символом «света, ясности, сверхвидимости», реализующим «такие семантические оппозиции, как внешний — внутренний и видимый — невидимый и формируемое на их основе противопоставление открытости — укрытости», а также устанавливающим «связь человека, его души с [...] небесными светилами», — в т.ч. и «с луной»³⁰. Когда же вышедшая замуж за улана Ольга покидала родные пенаты, Татьяна, *прово-*

Диана — Геката — Луна есть три в одном, ибо она — *Diva Triformis, Tergemia, Triceps*, три головы на одной шее, как *Брахма — Шива — Вишну*. Она — прообраз Троицы», — цит. по: *Книга Орфея...*, с. 32.

²⁷ Ср.: «страшные рассказы / Зимой в темноте ночей / Пленяли сердце [...] ей» (с. 42).

²⁸ Ср.: «Вдруг увидя / Младой двурогий лик луны / На небе с левой стороны, / Она дрожала и бледнела, / [...] / На месяц зеркало наводит; / Но в тёмном зеркале одна / Дрожит печальная луна...» (с. 88, 89).

²⁹ Напр.: «часто целый день одна / Сидела молча у окна»; «Вошла и села у окна» (с. 41, 50). Особенно же в мучительном ожидании визита Онегина «Татьяна пред окном стояла, / На стёкла хладные дыша, / Задумавшись, [...] / [...] писала / На отуманенном стекле / Заветный вензель *О да Е*» (с. 65). Лотман замечает, что этот *вензель* «Татьяна писала на окне фасадной стены, выходящей в сторону парадного крыльца. Через это окно она и увидела подъезжающего Евгения», — см.: Ю.М. Лотман: *Дворянское жилище и его окружение*. В: Идет: *Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин“...*, с. 70—71. Также влюблённый протагонист в своём «воображенье [...] видит» Татьяну в соответственном интересе: «сельский дом — и у окна / Сидит она...» (с. 161).

³⁰ В.Н. Топоров: *Окно*. В: *Мифы народов мира...*, с. 752—753.

жая „молодых, [...] долго, будто сквозь тумана, [...] глядела им вослед...” (с. 126), — тем самым вновь символически-бессознательно уподобляясь Луне, словно бы сошедшей на землю.

Фрагменты *онегинского текста*, раскрывающие сокровенную сущность образа Татьяны, оставляют впечатление какой-то глубоко взаимной, а кроме того по-настоящему интимно-неразрывной мифо-духовно-глубиннопсихологической связи протагонистки с *небесной лампадой*: обе, похоже, пристально вглядываются одна в другую. Показательно, что даже фазы бодрствования и покоя сознательных и бессознательных сфер души героини соотносятся именно с *луной*. Например, героиня «Зимой [...] / При отуманенной луне, / В привычный час пробуждена» (с. 43); а полюбив Онегина, —

Об нём она во мраке ночи,
Пока Морфей не прилетит,
Бывало, девственно грустит,
К луне подьмлет томны очи,
Мечтая с ним когда-нибудь
Свершить смиренный жизни путь!
(с. 155—156)

Подобно богине Гекате, называемой в первом орфическом гимне *покровительницей* «путей» и *матерью* «перепутия»³¹, Луна неизменно находится при героине на всех роковых виражах и перекрёстках её судьбы: во время задушевного разговора с няней и признания в любви суженому, сделанного в заветном письме к нему³²; в зловещую ночь, предшествующую вызову Ленским на дуэль своего друга³³; при первом посещении деревенского дома Онегина³⁴.

Поскольку важным аспектом мифологических *лунарных* персонажей выступает их *андрогинность* (например, в орфических гимнах сказано соответственно о Селене: «и муж ты, и женщина вместе», — а также об Арте-

³¹ См.: *Гекате*. В: *Книга Орфея...*, с. 16.

³² Ср.: «луна обходит / Дозором дальний свод небес, / [...] / Татьяна в темноте не спит / И тихо с няней говорит / [...] / И сердцем далеко носилась / Татьяна, смотря на луну... / Вдруг мысль в уме её родилась... / [...] / Дай, няня, мне перо, бумагу / [...] / [...] И вот она одна. / Всё тихо. Светит ей луна» (с. 55, 56—57).

³³ Ср.: «Одна, печальна, под окном, / Озарена лучом Дианы, / Татьяна бедная не спит / И в поле тёмное глядит» (с. 104).

³⁴ Ср.: «В поле чистом, / Луны при свете серебристом, / В свои мечты погружена, / Татьяна долго шла одна. / Шла, шла. И вдруг перед собою / С холма господский видит дом, [...] / Татьяна взором умиленным / Вокруг себя на всё глядит, / И всё ей кажется бесценным, / Всё душу томную живит / [...] / И стол с померкшею лампадой, / И груда книг, [...] / И вид в окно сквозь сумрак лунный, / И этот бледный полусвет, / И лорда Байрона портрет, / [...] / Луна сокрылась за горою, / И пилигримке молодой / Пора, давно пора домой» (с. 127, 129).

миде: «Ты мужеформная»³⁵, постольку мощному силовому полю лунарных мотивов в рамках *онегинского текста* органически довлеют два аниматических образа — женский и мужской. Иными словами, глубинное лунарное начало главной героини в мифо-архетипическом плане уравнивает образ юного поэта Ленского. Не случайно повествователь характеризует его дословно теми же эпитетами, что и Татьяну, ср.: «задумчивый, унылый [...] Владимир», «томный мир его чела», «певец унылый» (с. 110, 116, 125). Подобно ей, он любит сельскую природу, в особенности — освещённую луной³⁶, с которой, в частности, ассоциируется и его поэзия: «песнь его была ясна, / [...] / [...] как луна / В пустынях неба безмятежных, / Богиня тайн и вздохов нежных» (с. 35). Также, повинувшись внутренней логике лунарных мотивов, репрезентирующих светило, которое покровительствует поэтам и умершим, могилу безвременно погибшего юноши сёстры Ларины посещают в свете его лучей:

Бывало, в поздние досуги,
Сюда ходили две подруги,
И на могиле при луне,
Обнявшись, плакали оне...
(с. 125)

Жертвенный образ Ленского может скрывать ещё один глубинный лунарный аспект. Так, по аналогии с образом Татьяны, — этой *лунной лани*, — в фамилии героя также слышится соответственное символично-фонетическое созвучие: *Ленский* — *олень*. В мифо-архетипическом контексте оно поддерживается мотивом принадлежности этого благородного животного лунным богиням (Артемиде, *похоронной* Гекате, в жертву которой *приносят* «олений»³⁷ и др.). Весьма показателен и тот факт, что в архаических охотничьих обществах ритуальная смерть оленя, в шкуру которого нередко бывал спрятан юноша-охотник, подобно *зимней* гибели самого Ленского (инициатора роковой дуэли, павшего жертвой на ней) в *онегинском тексте*, зачастую приходилась именно на зиму — т.е. на «время льда и смерти»³⁸.

Мифо-архетипический анализ лунарных мотивов в *онегинском тексте*, однако, не будет полным без их соотнесения с образом автора, который, между прочим, в *Главе второй* сетует, что богатая символика *луны* в сознании его современников полностью утратила свой романтический ореол: «нынче видим только в ней / Замену тусклых фонарей» (с. 40). Например,

³⁵ Книга Орфея..., с. 33, 88.

³⁶ Ср.: «Он рощи полюбил густые, / Уединенье, тишину, / И ночь, и звёзды, и луну, — / Луну, небесную лампаду, / Которой посвящали мы / Прогулки средь вечерней тьмы, / И слёзы, тайных мук отраду...» (с. 40).

³⁷ См.: *Гекате...*, с. 16.

³⁸ См.: К. Лорн: *Лики Гекаты...*

один из признаков духовной капитуляции Татьяниной матери, довольно быстро смирившейся со своей прозаической судьбой, повествователь скептически связывает с тем, что помещица Ларина «стала звать / Акулькой прежнюю Селину» (с. 45), — т.е. Селену (одно из имён греческого происхождения, которое носила античная богиня Луны³⁹). Также и Онегин, в свою очередь, едва познакомившись с сёстрами Лариными, иронизирует на тему Ольги:

Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне
(с. 50)

Тем временем сам автор *лунарные* мотивы озвучивает амбивалентно, не сторонясь ни гротеска, ни идеализации. Они то вводятся в высокий поэтико-философский контекст круговорота времён года, быстротечности человеческой жизни и переменчивости судьбы:

Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна
И в трепет сердце нам приводит
Мечтой о дальней стороне,
О чудной ночи, о луне...

(с. 123)

— то игриво связываются с образом неотлучной спутницы повествователя — его поэтической Музы, которая «часто по скалам Кавказа / [...] Ленорой, при луне» вместе с ним «скакала на коне!» (с. 145). Именно *лунарные* коннотации сближают *аниматические* образы двух важнейших *alter ego* автора — Татьяны и Музы, которая в определённый момент «Явилась барышней уездной, / С печальной думою в очах» (с. 146). От этого сближения глубинно-психологическая *нить Ариадны* ведёт непосредственно к *святой святых* пушкинского женского идеала со свойственной ему гармонией физической красоты и высокой духовности, предполагающей достижение архетипической полноты особого рода. И вовсе не случайно этот идеал в *онегинском тексте* репрезентирует патетически-возвышенный поэтико-мифологический образ яркой, как солнце — воистину торжествующе-полной *Луны*⁴⁰ (оттеняемый, однако, финальным аккордом авторской самоиронии):

У ночи много звёзд прелестных,
Красавиц много на Москве,

³⁹ См.: А.А. Тахо-Годи: *Селена*. В: *Мифы народов мира...*, с. 907.

⁴⁰ Е.М. Штаерман: *Луна*. В: *Мифы народов мира...*, с. 610.

Но ярче всех подруг небесных
 Луна в воздушной синеве.
 Но та, которую не смею
 Тревожить лирою своею,
 Как величавая луна
 Средь жён и дев блестит одна.
 С какою гордостью небесной
 Земли касается она!
 Как негой грудь её полна!
 Как томен взор её чудесный!⁴¹
 Но полно, полно; перестань:
 Ты заплатил безумству дань
 (с. 142)

⁴¹ Трудно не заметить типологической близости апофеозных лунных мотивов, с благоговением озвученных соответственно в этой строфе (*Глава седьмая*, LI), — и в орфических гимнах; ср.: «Слушай, богиня, царица, о фосфор, о дева Селена. / [...] / [...] благозвездная дева. / [...] / Светлая [...] / Блещущая как янтарь, [...] / [...] цветущая в звёздах прекрасных, / В радостном роке блаженствуешь ты в тишине благодатной, / Всё завершаешь ты, радость дающая, статуя ночи, / Звёзд госпожа, [...] мудрая дева, / Шестуй, блаженная, звёздная, светя лучами своими, / О благосклонная дева, спаси [...] молящих» (*IX. Селене...*, с. 32, 33), — «Слушай меня, о царица, [...] / [...] / Светлая, [...], дева [...] / [...] / [...] ночью, желанная, светишь, / [...] / [...] с роком счастливым, святая, / [...] / Властная, [...] / [...] / Шестуй, богиня-спаситель, [...] всеми любима, / [...] / Мир нам, возлюбленная, даруй» (*XXXVI. Артемиде...*, с. 87, 88).

Ирина Бетко — доктор филологических наук, профессор Института восточного славяноведения Варминско-Мазурского университета в Ольштыне. Автор множества (около 150 публикаций) фундаментальных исследований в области украинской и русской литературы от времен Киевской Руси до наших дней.

Монографии: *Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX ст.* (Zielona Góra — Kijów 1999); *Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку* (Katowice 2003); *На шляхах духовної інтеграції. Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські і ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі* (Olsztyn 2010); *„Души изменчивой приметы”... Избранные тексты украинской и русской классики в зеркале мифо-архетипического анализа* (Olsztyn 2016).

Leo Tolstoy's Urban Anthropology

Andrzej Dudek

ABSTRACT: The article tackles the issue of Leo Tolstoy's attitude towards the city, perceived as a *sui generis* organised space affecting behaviour of human beings. It analyses the literary works by the author of *Anna Karenina*, which either conjure up urban images or set their scenes in cities. Literary evocations are confronted with Tolstoy's non-fictional works and his own view on cities. The images of cities in Tolstoy are read by means of the apparatus typical of urban semiotics, developed mostly in the works by Yuri Lotman and Vladimir Toporov.

In this paper, basing on Tolstoy's works, images of Western cities are confronted with those of Russian ones, with a special emphasis put on the writer's private opinion on city as human environment. Tolstoyan vision of Saint Petersburg is analysed with regard to poetics of "the Petersburg text of Russian Culture." The article also hints at Tolstoy's inclination towards Rousseau's view on urban spaces.

KEY WORDS: Leo Tolstoy, anthropology, space, the Petersburg text of Russian culture, anti-urbanism

Urban motives appear very often in the texts of Leo Tolstoy. On every stage of his literary evolution images of cities or small provincial towns played a substantial role in the structure of Tolstoy's texts. By means of that motive the author of *War and Peace* attempted to express his attitude towards the fundamental questions of the 19th century civilization and to general notions of man. The author of *Anna Karenina* applies urban motives in both fictional and nonfictional texts. The narrator, or protagonist, reveals strong emotional reactions or believes connected with this said motive. The city, as seen by Tolstoy, appears in his texts as a form of space, social organization or a way of living.

Among the cities described or mentioned in Tolstoy's works we can come across not only two Russian capitals, many provincial towns like Kiev, Saratov, Sevastopol, Stavropol, Arzamas, Penza, but also some European and Asian

towns like Paris, London, Dresden, Eisenach, Tilzit, Austerlitz, Vienna, Lucerne, and Jerusalem.

The first town images appeared in Tolstoy's early short stories such as *Казачи* [*The Cossacks* — 1852], *Два гусара* [*Two Hussars* — 1856], *Севастопольские рассказы* [*Sevastopol Sketches* — 1856], *Из записок князя Д. Нехлюдова*. *Люцерн* [*Lucerne* — 1857], *Альберт* [*Albert* — 1858]. All of them differ from later works in as far as the way of presenting the town is concerned. Daguerreotypical registration of details and the domination of descriptive forms of narration are characteristic signs of the visible influences of the aesthetic principals associated with the natural school attempting to overcome a romantic subjectivity of presentation by virtue of the genre of the physiological sketch¹. On the other hand, the objectivity of urban descriptions in these cases is limited by distinctly emphasized personal opinions, ones expressed by the sensitive narrator.

The individualized, exceptional character of the town impressions is stressed by information about the observer being in motion or within circumstances undergoing natural changes. The movements of the narrator, season, time of day, light, the fact of elapsing time, the physical state and mood of man watching the town surroundings are the main factors influencing the shape and contents of the images of the town expressed. We come across such terms as “to the left”, “to the right”, “ahead”, “behind”, “far”, “closer”, “I can't see”, “it was warm”, “the first impression”. All of them pass on momentary and subjectively true information about the reality perceived by eyewitness:

Первое впечатление ваше непременно самое неприятное: странное смешение лагерной и городской жизни, красивого города и грязного бивуака не только не красиво, но кажется отвратительным беспорядком; вам даже покажется, что все перепуганы, суетятся, но знают, что делать².

[Your first impression is, doubtless, a disagreeable one; the strange amalgamation of town life, of elegant city and a dirty bivouac, strikes you like hideous incongruity. It seems to you that all, overcome by terror are acting vacuously; but if you examine the faces of those men who are moving about you, you will think differently³.]

Он надел шинель и вышел на улицу. Солнце уже спряталось за белые дома с красными крышами; наступали сумерки. Было тепло. На грязные улицы тихо падал хлопьями влажный снег⁴.

¹ Cf. V.I. Kuleshov: *Naturalnaia skola v russkoi literature XIX veka*. Moskva 1965, pp. 115—118.

² Cf. L. Tolstoy: *Sevastopol v dekabrie mesiace*. In: Idem: *Sobranie sochinenii*, v 22 tomakh. T. 2. Moskva 1979, p. 89.

³ L. Tolstoy: *Sevastopol in December*, 1854. In: Idem: *Sevastopol*. Trans. F.D. Millet. Harper & Low 1887, pp. 19—20.

⁴ L. Tolstoy: *Dva gusara*. In: Idem: *Sobranie sochinenii...*, t. 2, p. 245.

[He put on his cloak, and went into the street. The sun had just sunk behind the white houses with their red roofs. It was already twilight. It was warm. The snow was softly falling in big, damp flakes, in the muddy streets⁵.]

The discernible tendency to fill in the descriptions with details of the townscape's physical dimensions, the desire to orientate it by measures and categories primordially implied by the human body, indicate that the town was perceived as a space requiring adjustment and familiarization.

Yi-Fu Tuan — a specialist in the field of human geography, points out that people used to perceive open space in opposition to a place⁶. Usually, space bears the notion of freedom and danger, whereas place is associated with safety, with values being carried out, and with stability. Tolstoyan urban descriptions pass on a reversed evaluation. On the contrary to archetypal patterns of human perception, the town, like open space, is alien, strange, and dangerous. It requires an attitude typical for a man traversing the desert. In order to survive in such circumstances, space must be orientated. The human body gives one a hint in such a situation. The uncertain heroes within the urban spaces of Tolstoy's early works refer very often to terms that are directly related to the human body. Despite the people in the streets, buildings, institutions and distinct limits, Tolstoyan town images resemble rather space than place:

Беспре­станно, неволь­но мой взгляд стал­кивался с этой ужасно прямой линией на­бережной и мысленно хотел оттолкнуть, уни­чтожить ее, как черное пятно, которое сидит на носу под глазом; но на­бережная с гуляющими англичанами оставалась на месте, и я неволь­но старался найти точку зрения, с которой бы мне ее было не видно⁷.

[Constantly, though against my will, my eyes were attracted to that horribly straight line of the quay; and mentally I should have liked to spurn it, to demolish it like a black spot disfiguring the nose beneath one's eye. But the quay with sauntering Englishmen remained where it was, and I involuntarily tried to find a point of view where it would be out of my sight⁸.]

Apart from the archetypal subtext of realistic descriptions of city landscapes in the early stories we can discover another interesting feature of the author's attitude towards town space. Some of the towns are presented in a way suggesting that they are living organic entities. Their life rhythm is determined

⁵ L. Tolstoy: *Two Hussars*. In: *Russian Proprietor and other Stories by Count Lyof N. Tolstoi*. Trans. N.H. Dole. London 1888, p. 200.

⁶ Cf. Yi-Fu Tuan: *Space and Place*. I refer to the Polish edition: Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa 1987, pp. 13—14.

⁷ L. Tolstoi: *Iz zapisok Knazia Nekhludova. Lucern*. In: Idem: *Sobranie sochinenii...*, t. 3, p. 8.

⁸ L. Tolstoy: *Lucerne*. In: *Russian Proprietor and Other Stories by Count Lyof N. Tolstoi*. Trans. N.H. Dole. London 1888, p. 89.

both by nature and culture, the latter represented by the most spiritual, passing away, elusive elements (e.g., the sounds of church bells):

От церкви разносятся звуки колоколов и, колыхаясь над спящим городом, поминают об утре⁹.

[Only the sound of bells, borne over the city from the church towers, suggests the approach of morning¹⁰.]

Night and day in Tolstoyan descriptions are perceived as natural controllers of the activity of some towns¹¹. Because of recognizable manifestations of life, some cities in the early works of Tolstoy are presented with visible fascination, a positive or at least neutral attitude. Usually after a short period of initial interest the observer expresses his disillusionment or even disgust, resulting from a disclosed way of living typical for the town. The city in its attempts to overcome the natural rhythm of night and day appears an ugly and artificial environment.

In *Записные книжки* [*Notebooks*] Tolstoy put down, I believe, the only definitely positive in his works, but extremely short remark on the city, this being written in 1857: „Эйзенах — Дрезден. В 9 приехал. Нездоров. Город мил”¹² [“Eisenach — Dresden. I’ve arrived at 9. The town is nice”¹³]. Any other utterances, even though at times pointing out to some positive aspects of city life, especially a beautiful landscape (e.g., Lucerne) or an atmosphere warm and familiar (e.g., Moscow), are accompanied by many negative opinions and ill emotions.

Life, its presence, or lack of the life symptoms become the main category of Tolstoy’s evaluation of a city as a human habitat. That tendency develops gradually in the 1860s, to reach its most expressive forms in his late essays (*В чем моя вера?* [*What is My Faith?*], *Так что же нам делать* [*So, what shall we do then?*]) and in the diary [*Записные книжки*] covering the last 10 years of the writer’s life.

On the next stage, marked by the novels *War and Peace* (1863—1869) and *Anna Karenina* (1877), the main focus of interest, as far as urban motives are concerned, is a critical look at the city, perceived as the cluster of high society, mainly in Moscow and Saint Petersburg. The proper names of both of the Rus-

⁹ L. Tolstoi: *Kazaki*. In: Idem: *Sobranie sochinenii...*, t. 3, p. 151.

¹⁰ L. Tolstoy: *The Cossacks*. Trans. L. Shanks Maude and A. Maude, Project Gutenberg Release #4761, online: <http://www.gutenberg.org/dirs/4/7/6/4761/4761.txt> [10.10.2015].

¹¹ Yi-Fu Tuan stated that “the city becomes progressively artificial as it ignores the distinction between day and night”. Yi-Fu Tuan: *The City: Its Distance from Nature*. “The Geographical Review” 1978, № 1, p. 8.

¹² L. Tolstoi: *Dnievniki*. In: Idem: *Sobranie sochinenii...*, t. 21, p. 189.

¹³ If not otherwise stated the translations of Tolstoy’s texts are my own — A.D.

sian capitals in the above mentioned novels very often obtained the meaning of the synecdoche *totum pro parte*, sarcastically evoking aristocracy:

Марью Дмитриевну знала царская фамилия, **знала вся Москва и весь Петербург**, и оба города, удивляясь ей, втихомолку посмеивались над ее грубостью, рассказывали про нее анекдоты; тем не менее все без исключения уважали и боялись ее¹⁴.

[Marya Dmitrievna was known to the Imperial family as well as to all Moscow and Petersburg, and both cities wondered at her, laughed privately at her rudeness, and told good stories about her, while none the less all without exception respected and feared her¹⁵.]

Tout Moscou ne parle que guerre¹⁶.

[All Moscow talks of nothing but war¹⁷.]

В первое время по получении известия об Аустерлицком сражении **Москва пришла в недоумение**¹⁸.

[On the first arrival of the news of the battle of Austerlitz, Moscow had Bern bewildered¹⁹.]

гордился тем своим домом, в котором она принимала **весь Петербург**²⁰.
[(...) been proud of my house, in which she received all Petersburg²¹.]

That literary device, on the one hand, points to one of the main problems, engaging Tolstoy: a critical appraisal of Russian high society, rejection of its way of living and mentality²² affected the writer's perception of the town, regarded to be the typical habitat of that sort of people. Because of this attitude towards the aristocracy, Moscow and Saint Petersburg appear as artificially limited forms of space, consuming human energy, restricting man's activity and spiritual development. The inhabitants of both cities are unhappy, alienated people, prevented from the feeling of belonging to the universe. Prince Andrei sensed the city's wreaking of havoc on man's inner life very well:

¹⁴ L. Tolstoi: *Voina i mir*. In: Idem: *Sobranie sochinenii...*, t. 4, p. 75. Typeface mine — A.D.

¹⁵ L. Tolstoy: *War and Peace*, book 1, trans. L. and A. Maude. Chicago—London—Toronto—Geneva, Encyclopaedia Britannica, Inc. 1952, p. 31.

¹⁶ L. Tolstoi: *Voina i mir...*, p. 115.

¹⁷ L. Tolstoy: *War and Peace...*, book 1, p. 49.

¹⁸ L. Tolstoi: *Voina i mir...*, p. 18. Typeface mine — A.D.

¹⁹ L. Tolstoy: *War and Peace*, book 4, trans. L. and A. Maude, Chicago—London—Toronto—Geneva, Encyclopaedia Britannica, Inc. 1952, pp. 170, 177.

²⁰ L. Tolstoi: *Voina i mir...*, p. 33. Typeface mine — A.D.

²¹ L. Tolstoy: *War and Peace...*, book 4, p. 177.

²² M.S. Stanoyevich: *Tolstoy's Theory of Social Reform. I*. "The American Journal of Sociology", Vol. 31, No. 5 (March 1926), p. 581.

Механизм жизни, распоряжение дня такое, чтобы везде успеть во время, отнимали большую долю самой энергии жизни. Он ничего не делал, ни о чем даже не думал и не успевал думать, а только говорил и с успехом говорил то, что он успел прежде обдумать в деревне²³.

[The mechanism of life, the arrangement of the day so as to be in time everywhere, absorbed the greater part of his vital energy. He did nothing, did not even think, but only talked, and talked successfully, of what he had thought while in the country²⁴.]

Aristocratic heroes dwelling in Saint Petersburg, in order to become accustomed to the mechanism of city life must present a new attitude towards time, clearly different from the natural one. According to Tolstoy, the striking feature of a city dweller is one's illusion of time control. An eventful life, a long list of planned meetings, a desire to arrange every moment of the day, gives the impression of a constructive making use of time. That ability in the opinion of the high society is regarded as necessary for a civilized man, but according to Tolstoy it narrows the time consciousness, limiting it to a very short, momentary perspective, resulting in the conviction of meaninglessness, an empty, passing away of existence.

И с приемами петербургской деловой барыни, умеющей пользоваться временем, Анна Михайловна послала за сыном и вместе с ним вышла в переднюю²⁵.

[And like a practical Petersburg lady who knows how to make the most of time, Anna Mikhaylovna sent someone to call her son, and went into the anteroom with him²⁶.]

Tolstoyan protagonists are very often confronted by sudden events, sounds, images that trigger a flash of the illumination, enabling them to notice things and features previously imperceptible. Such an insight reveals the city's ugliness, makes them consider the fascinating busy town space in the context of signs, pointing out the absolute, permanent, long-lasting values, mainly of a natural origin. That kind of experience usually leads to a rearrangement of the value orientation²⁷. As a result of that process, the town, previously regarded as a lively and appealing form of social organization, appears to be only a delusion of life. Such an illumination usually begins with raising one's eyes above the dark streets and contemplating the night sky or with observing the difference between the clear natural light of the operating sun, contrasted with the dim and artificial street lights. Protagonists (like Pierre Bezukhov) or the storyteller

²³ L. Tolstoy: *Voyna i mir...*, t. 5, p. 175.

²⁴ L. Tolstoy: *War and Peace*, book 6, trans. L. and A. Maude, Chicago—London—Toronto—Geneva, Encyclopaedia Britannica, Inc. 1952, p. 242.

²⁵ L. Tolstoy: *Voyna i mir...*, t. 1, p. 63.

²⁶ L. Tolstoy: *War and Peace...*, book 1, p. 25.

²⁷ Cf. C. Kluckhohn: *Values and Value-Orientations in the Theory and Action*. In: T. Parsons, E. Shils (eds.): *Toward General Theory of Action*. New York and Evanstone: Harper & Row 1962, p. 411.

in *Sevastopol Sketches*, *Lucerne*, *Albert*, illuminated by natural physical light, experience a momentary flash of insight, which brings knowledge about the boundless and timeless space of the universe.

In the texts written in the period of 1860s and 1880s the author presents a different evaluation of Moscow and Saint Petersburg. Both city images in Tolstoy's works are marked by the author's visible dislike for each. In both cases Tolstoy pays attention mainly to the behaviour and habits of the aristocracy, but equally the causes and manifestations of the narrator's negative opinion are different in each case.

The images of Saint Petersburg stress the artificial space arrangement of the city. Due to unnaturally regular streets and squares, the huge scale of the urban design, the Tolstoyan heroes feel alienated from life, lonely, lost in a vast space which despite the visible signs of creative human will is experienced mainly by means of specific natural phenomena (mist, light, white nights, sun sets, darkness). Vladimir Toporov noticed that Tolstoy applies to the descriptions of Saint Petersburg a point of view typical for works establishing the so-called "Petersburgian text of Russian culture". As in the works of Pushkin and Gogol — the predecessors of that tradition, Tolstoy shows man affected by the contaminated factors of extreme natural phenomena and rationally regular, symmetrically arranged urban space. Both groups of factors change human behaviour, causing such emotion as irritation, nervousness, insomnia, the feeling of loneliness and helplessness²⁸.

Уже был второй час ночи, когда Пьер вышел от своего друга. **Ночь была июньская, петербургская, бес сумрачная ночь.** Пьер сел в извозчиью коляску с намерением ехать домой. Но чем ближе он подъезжал, тем более он чувствовал невозможность заснуть в эту ночь, походившую более на вечер или на утро. **Далеко было видно по пустым улицам**²⁹.

[It was past one o'clock when Pierre left his friend. It was a cloudless, northern, summer night. Pierre took an open cab intending to drive straight home. But the nearer he drew to the house, the more he felt the impossibility of going to sleep on such a night. It was light enough to see a long way in the deserted street³⁰.]

According to Jurij Lotman, one of the main characteristics of Saint Petersburg, revealed by "Petersburgian texts" is the phenomenon of theatricality. The artificial arrangement of the newly constructed urban space forces incomers to play upon the city stage. Lotman shows, that huge complexes of buildings devoid of history, resemble theatrical decorations, dividing the space into stage

²⁸ V. Toporov: *Peterburgskii tekst russkoi literatury*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb 2003, p. 37.

²⁹ L. Tolstoy: *Voyna i mir...*, pp. 41—42. Typeface mine — A.D.

³⁰ L. Tolstoy: *War and Peace...*, book 1, p. 15.

and wings³¹. That kind of space arrangement strengthens the feeling of illusion and quasi-existence. Quasi-life realized by prince Andrei seems to be an aspect of that issue. The story *Family Happiness* [*Семейное счастье*] is another example of people changing their behaviour and rearranging a hierarchy of values after arriving in Petersburg.

Aristocratic Moscow, on the contrary, gives an impression of familiar connections between people, well known places, an established schedule of events, providing the feeling of safety and the slow passage of time. Pierre Bezukhov, on his coming back to Moscow, experienced that kind of emotions:

Ему стало в Москве покойно, тепло, привычно и грязно, как в старом халате³².

[In Moscow he felt at peace, at home, warm and dirty³³] as in an old dressing gown³³.]

Doctor Lorrain, having arrived from Petersburg, discovered similarities between Moscow and the countryside³⁴. The heroes of *War and Peace* used to repeat that gossiping is the main occupation of Moscow high society (“Москве больше делать нечего, как сплетничать”³⁵ [“Moscow is chiefly busy with gossip”³⁶]). A closed circle of acquaintances passing on the news, resemble the village mentality. In the novel *Decembrists* [*Декабристы*] the narrator estimated this style of life as a sign of provincialism³⁷. However, Tolstoy, in his diary, underlines the difference between the real village and Moscow — regarded the quasi-village. According to the writer, any of his arrivals to the capital used to experience unpleasant psychological and somatic reactions:

1862, 27 декабря. [Москва.] Мы в Москве. Как всегда, я отдал дань нездоровьем и дурным расположением³⁸.

[1862, 27 December. (Moscow). We are in Moscow. As usual I have paid with sickness and bad mood.]

³¹ Ju. Lotman: *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. Semiotika goroda i gorodskoj kultury*. „Trudy po znakovym sistemam”, t. 18, Tartu 1984, p. 39. In 1907, Georg Simmel in his essay *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze* raised similar ideas of theatricality, artificial space arrangement of Venice. Cf. S. Turoma: *Semiotika gorodskogo prostranstva Ju. M. Lotmana. Opyt perieosmyslenija*. „Novoe Literaturnoe Obozrenie” 2009, № 98, online: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html> [10.09.2015].

³² L. Tolstoj: *Voina i mir...*, t. 5, p. 306.

³³ L. Tolstoy: *War and Peace*, book 7, trans. L. and A. Maude, Chicago—London—Toronto—Geneva, Encyclopaedia Britannica, Inc. 1952, p. 303.

³⁴ L. Tolstoj: *Voina i mir...*, p. 90.

³⁵ *Ibidem*, p. 71.

³⁶ L. Tolstoy: *War and Peace...*, book 1, p. 29.

³⁷ Cf. L. Tolstoj: *Dekabristy...*, t. 3, p. 376.

³⁸ L. Tolstoj: *Dnevnik...*, t. 21, p. 243.

It is noteworthy that a similar pattern of reactions and attitudes towards Moscow is revealed by Kontantin Levin. This hero of *Anna Karenina* — favoured by the writer with many autobiographical features³⁹, having arrived in Moscow used to feel annoyance, haste, shyness, an impression of inner emptiness and being lost. Levin reacts just like Tolstoy, reporting in diaries his Moscow moods⁴⁰.

The final period of Tolstoy, one shaping his concept of urban anthropology, began in the mid 1880s. The writer's views of the city influence on man became staunchly negative, dispelled of any illusions or moderating subtexts. That idea is expressed in the form of coherent system of beliefs and judgements, revealed in essays *What is My Faith?* [*В чем моя вера?* — 1884], *So What Can We Do, Then* [*Так, что же нам, делать?* — 1885], *The Kingdom of God is Within You* [*Царство божие внутри вас* — 1893] diaries and fictional works such as *Resurrection* [*Воскресение* — 1899], *The Kreutzer Sonata* [*Крейцерова соната* — 1890].

According to Tolstoy the truth about city life is written on the faces of city inhabitants. Their faces look ill, tired and full of fear. Interpretation of the information encoded in faces leads one to the conclusion of an inhuman hostile environment causing such an effect. The overwhelming power of the town is to be blamed for the unnatural behaviour of its inhabitants. City inhabitants used to invent new, harmful needs and direct all their energy to fulfil them, or worse still — to minimize the losses and damages caused by the fulfilment of newly invented needs. By means of this long-lasting process man creates for himself another artificial nature:

Люди эти видят только ткани, камни, дерево, обделанное людским трудом, и то не при свете солнца, а при искусственном солнце; слышат они только звуки машин, экипажей, пушек, музыкальных инструментов; обоняют они спиртовые духи и табачный дым; под ногами и руками у них только ткани, камень и дерево; едят они по слабости своих желудков большей частью несвежее и вонючее⁴¹.

[That people used to see nothing but cloth, stones, wood, made by human work, still worse — not by sunlight, but the light of artificial sun; they used to hear the sounds of machines, carriages, cannons, musical instruments; they used to smell perfumes and tobacco smoke; there are only cloth, stone and wood under their legs and hands; due to the weakness of their stomachs they used to eat mainly the off and decaying.]

The city appears to the writer as a moloch filling life or replacing it. Because of that artificially arranged space it is inhabited by miserable dwellers. The nar-

³⁹ Cf. V. Shklovskii: *Lev Tolstoj*. I refer to the Polish edition: W. Szklowski: *Lew Tolstoj*. Warszawa 1982, p. 380.

⁴⁰ Cf. R. Porter: *The City in Russian Literature: Images Past and Present*. "The Modern Language Review" 1999, Vol. 94, № 2, April, p. 476.

⁴¹ L. Tolstoj: *V chem moia vera?*, online: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0152.shtml [10.09.2015].

rator of the *Kreutzer Sonata* stated that the town attracts unhappy people, who more easily can manage there with their own tragedies and disasters because of an important feature discovered within the boundaries of town space. Due to the predominant way of living and the specific inhabitants' time consciousness, the town appears a reality deprived of memory. The place becomes a pause between significant remembered events of biography⁴². Concentration on present moments cuts off the city dwellers from past experiences, resulting in their being unaware of the flow of time:

В городе несчастным людям жить лучше. В городе человек может прожить сто лет и не хватиться того, что он давно умер и сгнил. Разбираться с самим собой некогда, все занято [...]⁴³.

[A man may live a hundred years in the city without perceiving that he has long been dead and decayed. There is no time to balance one's own accounts, — one is too busy [...]⁴⁴.]

[In the city the wretched feel less sad. One can live there a hundred years without being noticed, and be dead a long time before anybody will notice it. People have no time to inquire into your life. All are absorbed. [...]⁴⁵.]

Tolstoy's attitude towards urban spaces at the beginning of the 20th century, in comparison with his early utterances, reveal new aspects. The writer focuses his attention on large groups of town dwellers, previously not mentioned in early texts. The poor, beggars, vagrants, jammed in night shelters, people living in dreadful conditions far beyond the level of human dignity are pricks of conscience for the society⁴⁶. Even that aspect of social criticism becomes an occasion for Tolstoy to compare village beggars with the poor living in towns, in order to prove the superiority and advantages of village life:

⁴² Cf. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce...*, p. 245.

⁴³ L. Tolstoj: *Kreicerova Sonata*. In: Idem: *Sobranie sochinenii...*, t. 12, p. 163.

⁴⁴ L. Tolstoy: *The Kreutzer Sonata*. In: *The Complete Works by Count Tolstoy*. Trans. L. Wiener. Boston, D. Estes & company, 1904—1905, p. 367. The translator omitted the first sentence quoted.

⁴⁵ Cf. L. Tolstoy: *The Kreutzer Sonata, and Other Stories*. Trans. B. Ricketson Tucker. Project Gutenberg Release #689, online: <http://www.gutenberg.org/dirs/6/8/689/689.txt>.

⁴⁶ Lack of Tolstoy's sensitivity to the situation of the poor became a source of criticism raised by first Russian Marxists and populists in the 1970s. The book by Bervi-Flerovskii *Положение рабочего класса в России* [*The Situation of the Working Class in Russia — 1869*] was regarded one of the most expressive forms of polemics with Tolstoy's social concepts. Boris Eichenbaum stated that Bervi-Flerovskii's independence and authenticity of thought confirmed by his life, not marked by dissonance between words and deeds (due to the writer's poverty) was a prick of conscience for Tolstoy in the 1970s. Cf.: B. Eichenbaum: *Lev Tolstoj. Semidesiatyie gody*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura 1974, p. 28.

Московские нищие это нищие без сумы и без Христова имени. Московские нищие не носят сумы и не просят милостыни⁴⁷.

[Moscow beggars are beggars without either a bag or Christ's name. Moscow beggars carry bags and don't beg for alms.]

Having conducted a sort of sociological investigation, Tolstoy discovered that big cities are poverty generators. Moscow's indigent people migrated from villages in search of a chance to feed themselves. For Tolstoy that discovery is astonishing, a great paradox of civilization:

В словах «кормиться в городе» есть что-то странное, похожее на шутку [...]. Москва не сеет, не жнет, а богато живет⁴⁸.

[There is something strange, resembling a joke in the words 'feed oneself in the city'. [...] Moscow doesn't sow, nor does it reap, but it lives wealthy.]

The poor in Moscow, especially those met in night shelters are simply hungry people. Their existence is limited mainly to the fulfilment of biological needs, whereas in the case of village beggars — poverty very often turns out to be the chosen way of life, inspired by Christian teachings.

New problems discovered by Tolstoy in the city space on the turn of the 19th century are significant for the writer's interest in Marx's *Capital*. By that time Tolstoy, having thoroughly read the treaty, used to say that he is ready to sit for the examination comprising knowledge about *Capital*⁴⁹.

Having raised the problem of the poor in Moscow, Tolstoy not only noticed another large group of city dwellers, neglected in his early works, but once again attempted to show the deteriorating power of city life.

According to the author of *Воскресение* the "rotten city" deprives itself from the basic features of human existence. That idea was not exceptional one among conservatively orientated currents of Russian public opinion, especially in the second half of the 19th century.

Noticeable increase of peasant's migrations to cities after the reforms of 1861 encouraged opinions about the harmful influence of city life style on peasant's morality, integrity of village communes and corruption of typical characteristics usually associated with peasant' mentality, such as "sobriety, modesty, submission to authority and willingness to work hard"⁵⁰.

⁴⁷ L. Tolstoi: *Tak, chto zhe nam delat'?* In: Idem: *Sobranie sochinenii...*, t. 16, p. 167.

⁴⁸ Ibidem, p. 211.

⁴⁹ Cf. V. Porudominskii: *O Tolstom*. Sankt-Peterburg: Aleteia 2005, p. 34.

⁵⁰ B. Alpern Engel: *Russian Peasant Views of City Life, 1861—1914*. "Slavic Review" 1993, Vol. 52, №. 3, Autumn, p. 450.

To sum up the analyses of Tolstoy's urban anthropology we should notice that:

1. the writer's negative attitude towards the town is visible throughout the entire period of his literary activity;
2. detailed descriptions of particular towns in the early works are gradually replaced by conceptual images of city space in the later ones;
3. the anti-urban doctrine voiced clearly in the utterances of the last 30 years of the writer's life became an aspect of the general doctrine of Tolstoyism;
4. by means of urban motives Tolstoy expresses his attitude toward the fundamental issues of the 19th century civilization (e.g., such problems as the opposition of nature vs. culture, the questions of axiological authenticity, the possibility of intercultural communication, the experience of culture crisis, the dangers of alienation);
5. Tolstoy's urban anthropology should be seen in the context of the anti-urban thought of such thinkers as Tacitus, St. Augustine, Francesco Petrarca, Michele Montaigne, which was to reach its sharp expression in J. J. Rousseau's criticism of civilization. The common current visible in the above-mentioned tradition right up to the notions raised by Tolstoy himself, is the firm conviction as to the destructive influence of the town, the degrading of the human consciousness, its morals, and condition. Very often a traceable allusion or direct indication of Tolstoy's fascination with these thinkers are visible in the works of this Russian philosopher.

Andrzej Dudek — dr hab., kierownik Zakładu Antropologii Kultury Rosyjskiej na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: zagadnienia antropologii kultury rosyjskiej, religijne inspiracje w kulturze rosyjskiej, europejskie i rosyjskie koncepcje kultury, obraz kultury w literaturze, Wiek Srebrny w historii kultury rosyjskiej, rosyjska literatura emigracyjna. Najważniejsze publikacje — monografie: *Modele romantyzmu i realizmu w liryce rosyjskiej lat czterdziestych XIX w.* (Kraków 1992); *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa* (Kraków 2000); współautorstwo podręcznika akademickiego: *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją*, pod red. L. Suchanka (Kraków 2004); współautorstwo skryptu (współautor: Lucjan Suchanek): *Poezja rosyjska pierwszej połowy XIX wieku*. Część II: *A. Puszkina, M. Lermontowa* (Kraków 1990, ss. 192); redakcja naukowa: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria X, „Literaturoznawstwo. Kulturologia. Folklorystyka” (Warszawa 2003); *Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции. Образ świata i człowieka w literaturze i myśli emigracji rosyjskiej* (Kraków 2003); *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej* (Kraków 2010); *Rosyjskie dzieciństwo* (Kraków 2015, współredakcja: K. Duda).

Średniowieczna Ruś w powieściach historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego

Anna Kołbuk, Witold Kołbuk

ABSTRACT: Writings of Józef Ignacy Kraszewski (1812—1887) played great role in the formation of national consciousness of Poles. 29 volumes of a series of historical novels by J.I. Kraszewski about Polish history from the 9th to 18th century shaped knowledge about (their own) past for several generations of Polish people. Among the many issues presented by Kraszewski in his novels we can find the matter of perception by Polish people neighbouring states and nations. Kraszewski saw the main threat to the Polish nation in the expansion of Germanism and much more positively depicted the former Kievan Rus, thus promoting the ideas of Pan-Slavism.

KEY WORDS: Kraszewski, Ruthenia, Poland, historical novel, Middle Ages

Józef Ignacy Kraszewski (1812—1887) opublikował 232 powieści, z czego 138 poświęconych było tematyce współczesno-obyczajowej, a 94 historii Polski. Najambitniejszym przedsięwzięciem z obszaru jego zainteresowań historycznych był cykl powieściowy *Dzieje Polski*, ukazujący historię ziem polskich od IX—X do XVIII wieku. Rozpoczęła go powieść *Stara Baśń* wydana w 1876 roku, a zakończyła *Saskie ostatki*, opublikowana po raz pierwszy w 1889 roku, już po śmierci pisarza. Kraszewski starał się być „wychowawcą narodom” — przywołującym znane postacie z przeszłości Polski, budzącym dumę z polskich osiągnięć politycznych, militarnych, gospodarczych czy naukowych, przypominającym chwalebne i wstydlive momenty dziejów ojczyzny, piętnującym popełniane błędy prowadzące do kryzysów i upadku państwa, przestrzegającym przed ich powtarzaniem, starającym się jednocześnie nakreślić panoramę życia społecznego i przemian zachodzących w nim na przestrzeni wieków oraz podkreślającym wielowiekową przynależność swojej ojczyzny do kręgu kultury chrześcijańskiej. Swój dydaktyzm i pojawiającą się czasem skłonność do poruszania zbyt wielu zagadnień równocześnie, tonował sugestywną kreacją pierwszo- i drugoplanowych postaci o pozytywnych, negatywnych (lub ulegających przemianom) cechach charakteru oraz urozmaiceniami fabuły (wątki sensacyjne, narracja pierwszo-

osobowa). O rzetelności autora w przedstawianiu wydarzeń historycznych w sposób jak najbliższy prawdzie świadczyło intensywne wykorzystanie, liczącej tysiące pozycji książkowych, jego prywatnej biblioteki¹.

Powieści historyczne Kraszewskiego, w tym *Dzieje Polski*, znacząco wpłynęły na rozkwit polskiej prozy powieściowej w XIX i początkach XX wieku. Przede wszystkim jednak przyczyniały się do kształtowania świadomości historycznej Polaków żyjących pod trzema zaborami i na emigracji, a także, choć może w mniejszym stopniu, w czasach późniejszych — każda z książek cyklu historycznego Kraszewskiego doczekała się, od schyłku XIX do początków XXI wieku, kilkunastu wydań. Były one dla wielu czytelników jednym z nielicznych, ponadto atrakcyjnie podanych, źródeł wiedzy o przeszłości Polski i jej kulturowym miejscu w Europie. Wśród charakterystycznych cech cyklu *Dzieje Polski*, które wpłynęły na wyobraźnię kilku pokoleń Polaków, jest sposób przedstawiania skomplikowanych i wielowymiarowych międzynarodowych stosunków dawnej Polski z krajami sąsiednimi. Bardzo wyraźnie zauważalny jest antygermanizm Kraszewskiego — postrzeganie Niemców i Niemiec jako największego zagrożenia dla kultury polskiej i państwa polskiego już od początków jego istnienia. Oprócz tych niebezpieczeństw i ukazywania germańskiej pogardy do „dzikiego” kraju Słowian i nieetycznego postępowania wielu postaci niemieckiego pochodzenia, pisarz zauważał także pewne pozytywy: zachodni sąsiad i odwieczny rywal miał być jednym z nośników zachodniej cywilizacji, której integralną część chciało stanowić państwo polskie². Relacje Polski z innymi krajami i narodami w średniowieczu, między innymi z Czechami, Węgrami, pogańskim Prusami czy Litwą, były jednak, jak dowodził Kraszewski, jeszcze bardziej skomplikowane: od momentów wojen i otwartej wrogości, walk o terytorium i prestiż, przez poprawne stosunki sąsiedzkie, aż po krótsze i dłuższe sojusze polityczno-dynastyczne i współpracę wojskową, a także współistnienie i wzajemne przenikanie kultur i obyczajów. W szczególności wielostronny sposób przedstawione zostały stosunki z Rusią — bliskim językowo i geograficznie, a jednak w wielu aspektach bardzo różniącym się sąsiadem i jednocześnie rywalem³. Wojenne i pokojowe relacje z Rusią Kijowską i różnymi księstwami

¹ W. Danek: *Kraszewski Ignacy Józef (1813—1887)*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 15. Red. E. Rostworowski. Wrocław 1970, s. 221—229; J. Bachórz: *Zdziwienia Kraszewskim*. W: *Zdziwienia Kraszewskim*. Red. M. Zielińska. Wrocław 1990, s. 143—144; W. Danek: *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski*. Wrocław 1969, s. 53, 89—90; Idem: *Powieści historyczne Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Warszawa 1966, s. 25—36, 45—64, 110—117, 150—152, 161—162.

² W. Danek: *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859—1872*. Wrocław 1957, s. 98—99, 138; Idem: *Matejko i Kraszewski...*, s. 56—57, 78—80; Idem: *Powieści historyczne...*, s. 21—36, 68—70, 105—108; H. Markiewicz: *Pozytywizm (Wielka Historia Literatury Polskiej)*. Warszawa 1999, s. 196—200.

³ J. Kłoczowski: *Młodsza Europa. Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza*. Warszawa 1998, s. 43—44, 62, 82—83, 94, 115; J. Wyrozum-

ruskimi w XI—XIII wieku i wreszcie z polonizującymi się ruskimi elitami w granicach państwa polskiego i polsko-litewskiego od końca XIII do przełomu XV i XVI stulecia czy, w znacznie mniejszym stopniu, z powoli umacniającą się Rusią Moskiewską, w ujęciu Kraszewskiego, akcentują ideę panslawizmu — wspólnoty kulturowej Słowian, jednak bez propagowanego w XIX wieku prymatu Rosji, bo wówczas było to nie do przyjęcia przez zdecydowaną większość Polaków⁴.

Ruś w twórczości Kraszewskiego to przede wszystkim Ruś Kijowska ze stolicą w Kijowie, największy wschodni sąsiad wczesnośredniowiecznej Polski i inne księstwa powstałe w czasach ruskiego rozbitcia dzielnicowego, których nazw autor *Dziejów Polski* nie wymienia, to także ruskie grody i miasta: Halicz, Twer, Psków, Połock czy Nowogród. W „jagiellońskich” tomach cyklu pojawia się także tworząca się potęga Moskwy z jej rosnącymi wpływami politycznymi. Geograficzno-historycznie za Ruś uznawano zwyczajowo wszystkie ziemie położone na wschód od Bugu i Sanu, czyli tam, gdzie przeważała ludność o korzeniach wschodniosłowiańskich. Kraszewski nie określał jednak wprost granic Rusi, licząc na ogólną wiedzę historyczną swoich czytelników. Najważniejszą cechą odróżniającą Ruś od sąsiednich organizmów państwowych była religia — wschodnie chrześcijaństwo przyjęte z Bizancjum u schyłku X, odłączone od nurtu łacińskiego w połowie XI wieku, a trzy, cztery stulecia później nazywane już powszechnie prawosławiem⁵. Większe zainteresowanie Kraszewskiego problematyką różnic religijnych ze wschodnim sąsiadem Polski i polityczno-kulturowymi konsekwencjami tego faktu uwidoczniło się dopiero w „późnośredniowiecznych” tomach cyklu — przede wszystkim w powieściach: *Semko*, *Matka Królów* i *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik*. Ruś w sensie politycznym przedstawiana była jako jeden z rywali (obok m.in. Czech), z którym walczono o ziemię i hegemonię w świecie słowiańskim, jak za czasów takich polskich władców, jak Bolesław Chrobry czy Bolesław Śmiały, lub jako partner i sojusznik w walce z innymi przeciwnikami zarówno zewnętrznymi, jak i wewnętrznymi — szczególnie w czasach niepokojów społecznych i rywalizacji między dwoma pretendenciami do władzy czy w czasach rozbitcia

ski: *Wielka historia Polski*. Red. S. Grodziski i in. T. 2: *Dzieje Polski piastowskiej (VIII w. —1370)*. Kraków 1999, s. 12—17; K. Baczkowski: *Dzieje Polski późnośredniowiecznej (1370—1506)*. T. 3. Kraków 1999, s. 11—14.

⁴ W. Danek: *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego...*, s. 182; M.B. Petrovich: *The Emergence of Russian Panslavism 1856—1870*. New York 1958, s. 27—37; A. Chwałba: *Historia Polski 1795—1918*. Kraków 2000, s. 350—359; Z. Anculewicz: *Polska opinia publiczna wobec podróży Mikołaja II po Europie Zachodniej (sierpień—październik 1896 roku)*. W: *Między irredentą a kolaboracją. Polacy w czasach zaborów wobec obcych władz i systemów politycznych*. Red. S. Kalembka, N. Kasperek. Olsztyn 2001, s. 165—175; N.V. Riasonovsky: *A History of Russia*. Oxford 2006, s. 450—452.

⁵ S. Runciman: *Schizma wschodnia*. Przeł. E. Zwolski. Warszawa 1963, s. 47—55, 114—117; J. Kłoczowski: *Młodsza Europa...*, s. 63.

dzielnicy ziem ruskich, a później i polskich. Wiele interwencji polskich na Rusi i ruskich w Polsce wiązało się także z powiązaniem dynastycznymi polskimi królów i książąt, takich jak Kazimierz Odnowiciel, Bolesław Krzywousty, Kazimierz Sprawiedliwy, Leszek Czarny, którzy mieli za małżonki Rusinki, lub wykorzystywaniem słabości sąsiada (Rusini w czasach panowania Mieszka II oderwali część utraconych wcześniej ziem, z kolei Kazimierz Wielki przyłączył ziemie zachodnioruskie do Polski). Bardzo często rywalizacja i współpraca przeplatały się ze sobą, czy niemal łączyły — jak w przypadku wspomnianych bratobójczych walk wewnętrznych. Ruś była również partnerem handlowym Polski, o czym także często wspominał Kraszewski, bo przez państwo Piastów i Jagiellonów przebiegały kupieckie szlaki ze wschodu i południa na zachód Europy⁶.

Wiele mówi statystyka nazw i pojęć związanych z Rusią występujących w dziełach autora *Dziejów Polski*. Pojawiają się one w 18 z 19 powieści dotyczących czasów piastowskich i wczesnojagiellońskich, a z tego w 13 są więcej niż tylko wzmiankami nie wnoszącymi nic do fabuły, ale wiążą się z przebiegiem akcji i postaciami: ich refleksjami, charakterem czy działaniami. Często pojawiają się też nazwy własne ruskich grodów — przede wszystkim Kijowa. Słowo „Ruś” odmieniane przez wszystkie przypadki pojawia się we wspomnianych powieściach 206 razy, słowa „Rusin”, „Rusini” lub „Rusinka” występują tam w różnych kontekstach 138 razy, przymiotniki „ruski”, „ruska”, „ruscy” i „ruskie” — 45 razy. W powieściach: *Stach z Konar*, *Semko*, *Matka królów* i *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik* sześciokrotnie pojawia się także przymiotnik „rusiński” dotyczący osób, zjawisk czy języka z szeroko rozumianych ziem ruskich. W powieściach *Bracia Zmartwychwstańcy*, *Boleszczyce*, *Masław*, *Historia prawdziwa o Petрку Właście*, *Stach z Konar*, *Król chłopów*, *Semko*, *Matka królów* i *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik* znajdujemy wzmianki dotyczące sprawowania władzy na pograniczu etniczno-kulturowym polsko-ruskim i litewsko-ruskim, a także w Księstwie Moskiewskim, takie jak „bojar” i „bojarowie” (40 razy) oraz „kniaź”, „kneź” i „kniaziowie” (142 razy), „kniahinka” (1 raz), „kniehinia” (2 razy), „kniaźna” (1 raz), a także związane z wyznaniem prawosławnym: „cerkiew” (4 razy), „monaster” (3 razy) i „pop” (2 razy). W *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik* trzykrotnie wspomniano jeszcze „diaczków” z otoczenia wielkiej księżnej, potem królowej Heleny, chociaż nie wiadomo, czy chodzi o niższych urzędników cerkiewnych, czy o świeckich i duchownych członków jej dworu. Nieco zaskakujący wydaje się fakt, że nigdzie nie pojawia się wyraz „prawosławie” lub nacechowane negatywnie słowo „schizma”. Mogło się to wiązać z obawami Kraszewskiego przed ingerencją cenzury w za-

⁶ A. Jezierski, C. Leszczyńska: *Historia gospodarcza Polski*. Warszawa 1997, s. 34—36.

borze rosyjskim w czasach najsilniejszej rusyfikacji Kongresówki i siłowego „przerabiania” katolików obrządku wschodniego (unitów) na tym terenie na prawosławnych⁷. Interesująca jest również wspomniana wcześniej statystyka występowania nazw własnych i pochodzących od nich przymiotników. Nazwa „Kijów” pojawia się w sumie 41 razy (w powieściach: *Bracia Zmartwychwstańcy*, *Masław*, *Boleszczyce*, *Królewscy synowie*, *Historia prawdziwa o Petruku Właście*, *Stach z Konar*, *Semko i Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik*) — oznacza tam miasto lub całą Ruś Kijowską. Przymiotnik „kijowski” występuje na kartach *Dziejów Polski* zaledwie 7 razy (1 raz w *Historii prawdziwej o Petruku Właście*, 2 razy w *Braciach Zmartwychwstańcach*, 3 razy w *Królewskich synach* i 1 raz w *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik*). W powieściach *Matka Królów* i *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik* pojawiają się wzmianki o Moskwie (14 razy) rozumianej głównie jako Wielkie Księstwo Moskiewskie oraz przymiotnik „moskiewski” (16 razy), a także słowo „Moskał” (1 raz), które w czasach Kraszewskiego było bardzo negatywnie kojarzone przez wielu współczesnych autorowi powieści. W kilku utworach wspomniano także inne znaczące w różnym czasie ośrodki władzy na Rusi w średniowieczu: Nowogród w powieściach *Masław* i *Stach z Konar*, Połock w powieściach *Masław* i *Semko*, Halicz, Brześć, Belz i Włodzimierz Wołyński w powieści *Stach z Konar*, Łuck, Psków, Twer i Smoleńsk w powieściach *Semko* i *Matka królów*⁸.

Państwo ruskie, obyczaje i postawy Rusinów pojawiały się na kartach powieści Kraszewskiego wielokrotnie, ale ich akcja rzadko toczy się na „ziemiach ruskich”, tamtejsze wydarzenia miały jednak wpływ na to, co działo się w Polsce. Autor *Dziejów Polski* poświęcił też nieco uwagi przywódcom politycznym Rusi, szczególnie tym związanym rodzinnie i politycznie z Polską, postaci pozostałych „kniaziów” i „bojarów” potraktował natomiast jako zbiorowego bohatera drugiego planu. Marta, żona Spytka, jednego z bohaterów powieści *Masław*, tak narzekała na swój los w targanej wewnętrzny konflikt w Polsce, przeciwstawiając jej względny spokój na ówczesnej Rusi: „O, żebym ja to była przeczuwała! [...] Żebym ja była wiedziała, co mnie czeka w tym waszym nieszczęśliwym

⁷ J.P. Bojarski: *Czasy Nerona w XIX wieku pod rządem moskiewskim czyli ostatnie chwile Unii w Dyezezyi chełmskiej*. Lwów 1878, s. 104—110, 247—249; A. Kołbuk, W. Kołbuk: *Życie codzienne na probostwie unickim na ziemiach nadbużańskich w XVIII i XIX wieku*. Lublin 2015, s. 250—260.

⁸ *Stara baśń* (1876), *Lubonie* (1876), *Bracia Zmartwychwstańcy* (1876), *Masław* (1877), *Boleszczyce* (1877), *Królewscy synowie* (1877), *Historia prawdziwa o Petruku Właście palatynie, którego zwano Duninem* (1878), *Stach z Konar* (1878), *Waligóra* (1880), *Syn Jazdona* (1880), *Pogrobek* (1880), *Kraków za Łoktka* (1880), *Jelita* (1881), *Król chłopów* (1881), *Biały książę* (1882), *Semko* (1882), *Matka królów* (1883), *Strzemińczyk* (1883), *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik* (1884). Obliczeń dokonano na podstawie: *Józef Ignacy Kraszewski: Cykl powieści historycznych obejmujących „Dzieje Polski”*. Red. J. Krzyżanowski, W. Danełk. Warszawa 1958—1963.

kraju, nigdy bym z Rusi uprowadzić się nie dała! Miałam kniaziowskie, bojarów, starostów swaty, w murowanym grodzie bezpieczna, wieku bym dożyła, czy w Kijowie złotym, czy w Połocku, czy w Nowogrodzie, choć tych Nowogrodzian wszyscy cieślami przezywają! [...] Za grzechy mi tu żyć przyszło”⁹. Żona Petrka (Piotra), bohatera *Historii prawdziwej o Petрку Właście*, „w zbytku i okazałości wielce się lubowała, pochodzenia swego kniaziowskiego nie mogąc zapomnieć. Znać to było z każdego ruchu niewiasty niewiele mówiącej, lecz nakazującej poszanowanie obejściem swym i dumnej”¹⁰. W powieści *Król chłopów* część polskich rycerzy była niezadowolona z prób reform wewnętrznych państwa podejmowanych przez króla Kazimierza Wielkiego. Twierdzili, że „pewnie sobie nie uszczupli władzy, rychlej drugim odejmie, a sobie przysporzy. Rycerstwa swobody powoli szeszna, będzie tak, jak na Rusi, gdzie ziemianie głosu nie mają, jeno kniaziowie. Spodobało mu się to, gdy Ruś zawojował”¹¹. Relacje z poszczególnymi władcami Rusi były bardzo różne. Bolesław Krzywousty „bratał się [...] z ruskim kniazem, zbratał tak, aż się poswarzyli, kto lepszy”, co skończyło się porwaniem przemyskiego Wołodara na polowaniu przez Piotra Dunina na polecenie polskiego księcia¹². Ruskich przywódców i ich wojska często wykorzystywano w wewnętrznych rozgrywkach w Polsce, szczególnie we wczesnym średniowieczu. Zarówno Bolesław Krzywousty¹³, jak i jego palatyn Sieciech szukali poparcia w walce o polski tron u sąsiada ze wschodu¹⁴. Książ Wsiewołod walczył u boku księcia Władysława nazywanego później Wygnańcem przeciwko jego rodzonym braciom¹⁵. Polacy także równie chętnie włączali się do rozgrywek wewnętrznych na Rusi, aby zdobyć ziemię, sławę, bogactwo, pomagając krewnym i powinowatym. Jak pisał autor powieści *Masław*: „gdy z Rusią były ściślejsze stosunki, a chwilami przyjaźniejsze, swatali się książęta i żupany z Rusinkami, brali niekiedy Rusini żony ze dworu króla i po grodach”¹⁶. Wojewoda Sieciech, najbardziej wpływowy człowiek na dworze Władysława Hermana i Bolesława Krzywoustego, także miał „jak wielu możnych panów, żonę z Rusi, kniazia córkę, która mu znaczne wniosła bogactwa”¹⁷. Zbyt długie przebywanie na Rusi mogło się jednak źle kończyć i dla władców, i dla państwa. Według jednego z rycerzy z powieści *Boleszczyce*, królowi Bolesławowi Śmiałemu: „ziemianie i rycerstwo solą w oku, nas by się wszystkich rad zbyć, a z motłochu sobie dobrać drużynę. Rusinami się otacza,

⁹ J.I. Kraszewski: *Masław*. Warszawa 1961, s. 186.

¹⁰ J.I. Kraszewski: *Historia prawdziwa o Petрку Właście Palatynie, którego zwano Duninem*. Katowice 1968, s. 71.

¹¹ J.I. Kraszewski: *Król chłopów*. Warszawa 1980, s. 108—109.

¹² J.I. Kraszewski: *Historia prawdziwa o Petрку Właście...*, s. 17—19.

¹³ J.I. Kraszewski: *Królewscy synowie*. Katowice 1989, s. 255.

¹⁴ Ibidem, s. 344.

¹⁵ Ibidem, s. 319—321.

¹⁶ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 38.

¹⁷ J.I. Kraszewski: *Królewscy synowie...*, s. 200.

co mu pokłony biją [...] do dziś dnia nam, żeśmy z Kijowa uszli i żonom naszym nie przebaczył. A jakżeśmy nie mieli uchodzić z Kijowa, gdy nam dobro nasze czerń łupiła? Mnie, żonę i siostrę parobcy wzięli”¹⁸. Podobnie myślała duża część rycerstwa małopolskiego kilka pokoleń później: „pomiędzy ziemianami ciągle wyprawy na Ruś, do Halicza, dla wypędzenia jednych, a osadzania drugich kniaziów, coraz częstsze a uciążliwsze, zrodziły niechęci i narzekania”¹⁹. Wielu dodawało: „Gdy idzie o sprawę kniaziów ruskich, Kaźmierz [Sprawiedliwy] gotów zawsze choćby krew przelewać, byle im służyć. Nie dla żony to czyni, boć jej tak bardzo nie miłuje, ale mu się umieją przypochlebiać, kłaniać, polectać, a wspaniałomyślny pan rad, aby go sławiono i czołem mu bito”²⁰. Obraz sprawowania władzy na Rusi wyłaniający się z tych wzmianek nie był raczej optymistyczny. Ziemie ruskie niemal bez przerwy były areną zmagania pomiędzy przywódcami księstw bardziej rozdrobnionych i skłóconych niż kiedykolwiek polskie, oraz doraźnych sojuszy wewnętrznych i zewnętrznych²¹. Ich późniejszy podbój przez Tatarów, a następnie większości z nich przez Polskę i Litwę był niejako naturalnym następstwem.

Oprócz konfliktów militarnych, w które były zaangażowane Polska i Ruś jako państwa, już we wczesnym średniowieczu istniały też między nimi regularne kontakty handlowe²². W powieści *Bracia Zmartwychwstańcy* główni bohaterowie napadli na greckiego kupca jadącego przez oba kraje i zabili go. Historia tej zbrodni i odkupienia win przez braci Jaksów jest główną osią fabuły powieści. Polska była najbliższym rynkiem dla Rusi, jak mówił jeden z bohaterów: „wiem to na pewno [...] że przez nasze lasy kupcy będą ciągnęli z Kijowa przed Bożym Narodzeniem. To ich zwyczaj, spodziewają się już nasi. Jechał przodem na zwiady posłany wypatrywać gościniec i po nich pono powrócił. Kupcy mają być znaczni, koni jucznych kilkanaście, a skarby wiozą wielkie”²³. Jak pisali kronikarze, a za nimi Kraszewski, także za panowania Bolesława Krzywoustego: „Przeciągały przez Polskę karawany kupieckie z Rusi, wioząc z sobą wszelką kupią ze Wschodu, której wiele tu pozostawało”²⁴. Na Wschodzie także zdobywano i kupowano różne „dobra”: od wyposażenia domu jak „stół długi, okryty obrusami szytymi na Rusi wzorzysto”²⁵ czy „zbroje, obrazy [...] naczynia do wody złociste, tarcze malowane na ćwiekach [...] opony [kobierce] ze złotogłowia i jedwabiu, puchary, cebrzyki, nalewki, kubki złociste i wszelkiego naczynia mnogość”²⁶, aż po służbę i niewolnych, jak Andruszka Jaks, który

¹⁸ J.I. Kraszewski: *Boleszczyce*. Warszawa 1959, s. 39–40.

¹⁹ J.I. Kraszewski: *Stach z Konar*. Warszawa 1977, s. 521.

²⁰ Ibidem, s. 530.

²¹ W. Bazyłow: *Historia Rosji*. T. 1. Warszawa 1985, s. 94–117.

²² A. Jeziński, C. Leszczyńska: *Historia gospodarcza Polski...*, s. 34–35.

²³ J.I. Kraszewski: *Bracia Zmartwychwstańcy*. Warszawa 1962, s. 12.

²⁴ J.I. Kraszewski: *Królewscy synowie...*, s. 184.

²⁵ J.I. Kraszewski: *Boleszczyce...*, s. 24.

²⁶ J.I. Kraszewski: *Historia prawdziwa...*, s. 71.

„z Rusi Greczynkę niewolnicę z sobą przywiózł, niewiastę dziwnej urody, lecz nad podziw też płochą i niepomiarkowaną, która zbyt wesołe życie lubiła”²⁷.

Tylko nielicznym kniaziom i bojarom ruskim poświęcił Kraszewski nieco więcej uwagi. W powieści *Masław* przedstawił dwóch bojarów, przysłanych przez księcia Jarosława kijowskiego: „Paramon i Dobryń [...] wyglądali poważnie zarazem i dobrodusznie, choć w twarzach ich ukrytą przebiegłość widać było. Bili tedy pokłony królowi, od kniazia Jarosława przynosząc pozdrowienie i posiłki zwiastując”²⁸. W powieści *Stach z Konar* pojawiła się postać „Romana ruskiego z Włodzimierza, stryja Heleny [żony księcia], który rad Kaźmierzowi służył i u niego przebywał, spodziewając się z pomocą jego dostać więcej ziem na Rusi, gdzie się ciągle kniazio wie z sobą zadzierali, wyganiai i waśnili”²⁹. Kraszewski ukazał go jako niemalże beztroskiego człowieka, lubiącego śmiech i rozrywki: „Wesoły to był człek, a przynajmniej przed Kaźmierzem takim się okazywał. [...] Książę doń był przywiązany i zawsze witał go rad u siebie [...]. Roman druhowi swemu, widując go prawie zawsze zadumanym lub na rozmowach o rzeczach smutnych z uczonymi, dowodził, że powinien był te wszystkie myśli ponure w ką t rzuciwszy, życia zażywać, niewiast ku ucieście więcej przysposobić i biesiadników ochotniejszych [...]”. Wesoły Rusin nawet wobec księżnej Heleny języka nie umiał powstrzymać, śmiech wywołując na jej blade usta³⁰. Książ Roman, pomimo sympatycznego usposobienia, nie odegrał jednak pozytywnej roli w życiu swojego powinowatego, ani jego kraju. Wewnętrzne sprawy jego księstwa nadmiernie angażowały i odciągały Kazimierza od pilniejszych spraw polskich, a „znaczna liczba ziemian szemrała przeciw rozlewowi krwi dla spraw ruskich”, które lekceważono. „Co nam po tym, czy Roman, czy Wsewołod będą panowali na tych pustkowiach! Jak jednemu, tak drugiemu wierzyć nie można, a pomagać nie warto”³¹.

Dwa wieki później, za panowania Jagiellonów, polityka prowadzona wobec podległych Litwie lokalnych ruskich przywódców była dość podobna³². Wielki książę Witold tak tłumaczył swojej siostrzenicy, Sonce Holszańskiej, plan wydania jej za polskiego króla Władysława Jagiełłę: „Ojciec za tobą wiana w ziemi nie da, bo go nie ma, chyba koszule i sukienki, a krasę mieć będziesz w posagu. Weźmie cię-li małe książątko na Ruś, to już dla ciebie szczęście.

²⁷ J.I. Kraszewski: *Bracia Zmartwychwstańcy...*, s. 6.

²⁸ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 233.

²⁹ J.I. Kraszewski: *Stach z Konar...*, s. 440.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 538.

³² Już w połowie XIV wieku na tym terenie używano określenia „wielki książę Litwy i Rusi”, a 85% mieszkańców stanowili Rusini (J. Kłoczowski: *Młodsza Europa...*, s. 92–93). Ruscy kniazio wie i bojarzy stopniowo uzyskiwali prawa i przywileje takie, jakie mieli już polscy i litewscy możni [ibidem, s. 115]; K. Baczkowski: *Dzieje Polski późnośredniowiecznej (1370–1506)*. W: *Wielka historia Polski*. T. 3. Red. S. Grodziski i in. Kraków 1999, s. 59–60, 243–244).

Kto wie potem, jakie losy cię czekają na małym gródku, z którego brat lub swat wyżenie lada dzień. A będziesz rozum miała, ja ci takiego męża dam, któremu królowe swatają”³³. Jednocześnie negatywną postacią w tej powieści jest Świdrygiełło, brat Jagiełły, pół-Rusin, pół-Litwin, próbujący oderwać ziemie ruskie i litewskie od Polski. Nie tylko ten plan, lecz także jego charakter i zachowanie stawiały go w bardzo złym świetle: „miał w sobie spuściznę po tych kniazziach Rusi, którzy bez względu na związki rodzinne, na przysięgi i sojusze, dobijali się panowania bodaj morderstw, gwałtami i zdradą [...] był to człowiek prosty, dziki, namiętny, gbur, wybuchający nieustannie i żadnego wrażenia nie umiejący pohamować [...]. Zabijał wprawdzie w gniewie, rzucał się, mordował, ale za stołem, przy biesiadzie, można z nim było pić za pan brat i bluzgać słowy. Ze zbójem tym na pół dzicy bojarowie byli śmielsi, swobodniejsi, niż z innymi książęty. Czuli w nim swego starszego brata [...]. Nie chodził inaczej, jak otoczony gromadą bojarów mu podobnych, która tymi jego zuchwałstwami uradowana potakiwała, przyklaskiwała, a im król i Witold więcej się zzymali, tym większą z tego okazywała uciechę”³⁴. Świdrygiełło codziennie znajdował „liczniejszych towarzyszków i przyjaciół [...]. Na zamku [wileńskim] podpiewszy, pod noc szedł zaproszony lub własnowolnie do bogatszych bojarów, do kupców ruskich, nawet do prostych mieszczan i tam całe noce na krzykliwym biesiadowaniu spędzał. Rzadko kiedy bez rozlewu krwi i bójki się obeszło, bo po trzeźwemu, gdy się unióś, bił i policzkował łatwo, a pijany, o byle co za nóż chwytał. Ale i drudzy byli nie lepsi. Wytrzeźwiwszy się pamiętano tylko, że książę był ochoczy i wesół”³⁵. Nie bał się nawet obrażać i wyzywać swojego brata, króla Polski³⁵. Świdrygiełło starał się też przekonać do siebie ludzi pozostających w dość dobrych stosunkach z dworem wileńskim i krakowskim, między innymi swojego krewnego Siemiona Holszańskiego, stryja Sonki, aczkolwiek bez większych efektów. Książę Holszański zauważał jednak różnicę w relacji pomiędzy władzą a poddanymi wśród Polaków i Rusinów: „U nas na Rusi obyczaj inny i ludzie. Miękkiego pana nie znoszą, bo sami twarde są, a Lachy wykrętne i gładkie żelaznej ręki nad sobą nie znoszą”³⁶.

Rusinami bardzo ambitnymi i groźnymi dla jagiellońskiej Polski byli bracia Glińscy: Michał i Jerzy, zręcznie manewrujący politycznie pomiędzy Wielkim Księstwem Litewskim, Wielkim Księstwem Moskiewskim a Polską³⁷. Jak pisał Kraszewski, „wiadomym było, że choć sam [książę Michał] obyczajem nie

³³ J.I. Kraszewski: *Matka królów*. Warszawa 1983, s. 22.

³⁴ J.I. Kraszewski: *Matka królów...*, s. 197—198.

³⁵ *Ibidem*, s. 199.

³⁶ *Ibidem*, s. 232.

³⁷ Glińscy pochodzili z rodu o korzeniach tatarsko-rusko-litewskich. Bratanica Michała Glińskiego, Helena, od 1526 roku żona Wasyla III, została później matką cara Iwana IV Groźnego (W. Pocięcha: *Gliński Michał [zm. 1534]*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 8, cz. 2. Red. K. Lepszy. Wrocław—Kraków—Warszawa 1959, s. 65—67).

był Rusin, bo się po świecie ocierając ogłady nabrał, ale z Rusinami trzymał i więcej ku moskiewskiemu patrzył niż ku Polsce³⁸. Dlatego, z czasem coraz bardziej jawnie, „oświadczył się przeciwko wszelkiemu obyczajowi, który na Litwę z Polski był przyniesiony; szlachectwa i herbów pobratymczych polskich nie chciał znać ani sejmów, ani senatorskiej rady, ani praw i swobód ziemiańskich³⁹. Prowadząc Polskę z Litwą do otwartej konfrontacji z Moskwą, stawał się stopniowo faktycznym władcą ziem litewsko-ruskich przy słabym politycznie, chorowitym i bezwolnym Aleksandrze Jagiellończyku. Nawet królewscy dworzanie zauważali, że „dopóki książ przy nim [królu] jest, a stara się go jak najmniej odchodzić, daje sobie wmówić, co tamten chce, wzdycha, ale godzi się; zostanie potem [król] sam, naówczas niemal krwawym potem się oblewa, rozważając, co mu grozi [...]. W tej obawie ciągle go chcąc utrzymać Gliński zmyśla niebywałe rzeczy; każe swoim mówić i zeznawać, co ich nauczył⁴⁰.”

W powieściach historycznych Kraszewskiego można też znaleźć wzmianki poświęcone językowi, obyczajom i cechom charakteru średniowiecznych Rusinów. Na dworze Bolesława Śmiałego, czytamy w powieści *Boleszczyce*, „języków wiele rozróżnić było można, bo oprócz swojego, podobny do niego czeski [...], ruski, węgierski, niemiecki nawet tu i owdzie się odzywał. Ruski przecie około dworu starej królowej matki i młodej, co z sobą dużo ludzi przyprowadziła, najgęściej słychać było. Król też sam często się, nawykłszy doń w Kijowie, nim odzywał⁴¹. Wysłany na Litwę książę Ziemowit (Semko) wiedział, że także Jagiełło „najchętniej i najłatwiej po rusińsku mówił⁴². Nie każdy jednak lubił słuchać języka wschodnich sąsiadów czy poddanych. O Grzegorz z Sanoka, nazywanym pierwszym polskim humanistą, biskupie lwowskim, mówiono: „Onemu, co Wirgilim i Plautem rad żył, słuchać co dzień nieokrzęsanej rusińskiej mowy [...] nie w smak było⁴³. Niezbyt wiele miejsca poświęca też autor *Dziejów Polski* ruskiej sztuce wojennej i wojskowości. Większość wojen to, jak zaznaczają powieściowi bohaterowie i bohaterki, lokalne konflikty. Wspominała o tym Spytkowa z powieści *Masław*: „Potłuką się czasem Waragi z naszymi, porzną w polu [...]. Wyjdą za gród, wyciągną na doliny, w zamkach spokojnie!⁴⁴. Podobnie było za rządów w Krakowie czasów księcia Kazimierza nazwanego później Sprawiedliwym: „Kniaziowie ruscy wadzili się między sobą, Kijów był w wojnie z Czerniechowem, a Brześć zająć koniecznością było⁴⁵. W bogatych strojach drużyny książęcej Bolesława Śmiałego także można było

³⁸ J.I. Kraszewski: *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik*. Warszawa 1984, s. 509.

³⁹ Ibidem, s. 492.

⁴⁰ Ibidem, s. 489—490.

⁴¹ J.I. Kraszewski: *Boleszczyce...*, s. 51.

⁴² J.I. Kraszewski: *Semko*. Warszawa 1982, s. 190.

⁴³ J.I. Kraszewski: *Jaszka Orfanem zwanego...*, s. 283.

⁴⁴ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 187.

⁴⁵ J.I. Kraszewski: *Stach z Konar...*, s. 383.

dostrzec wpływy ruskie: „Wielu z nich mieli z ramion poprzewieszane skóry zwierzęce sukniem krasnym podszyte [...]. Wszyscy się znać wysadzali na pasy i łańcuchy, bo te były kamieniami gęsto natkane i malowane po grecku i na podziw pięknie rzeźbione. Na nich wisiały miecze i mieczyki z rękojeściami bogatymi i pochwy nabijanymi gwoździami złotymi [...]. Konie, które kropierzami pookrywane nie były, strojono w opony wzorzyste, szyte barwnie i wspaniale [...]. Najwięcej tu było odzianych z ruska i grecka, wedle obyczaju przywiezionego z Kijowa”⁴⁶. Wysłannicy Jarosława kijowskiego polskiemu królowi Kazimierzowi do walki z buntownikami Masława wyglądali imponująco: „Trzeciego dnia nadjechali oznajmieni [...] bojarowie kniaziowscy, z drużyny jego starosta Torczyn i ogniszczanin Dobryń, z małym, ale okazałym pocztem [...]. Wszyscy mieli na sobie suknie długie, kozuchy bogate, czapki wysokie, oręż w pozłocistych pochwach i u pasów worki a chusty jedwabne”⁴⁷. Posłańcy wygłaszali też pochwały swoich towarzyszy broni: „Torczyn zachwalał mężów swych jako bohaterów i siłaczy, którzy świat cały podbić byli gotowi [...]. Niech no nasi mołojcy nadciągną, zobaczycie! Góry przez siebie przerzucają, a sosnami się podpierają: nie ujdzie noga z tych ludzi i śladu po nic nie zostanie”⁴⁸. Kraszewski wspomina też o zwyczajach i obyczajach przynoszonych przez Rusinów i Rusinki na ziemi i dwory sąsiedniego kraju. Na przykład, w domu Petrika Własta⁴⁹ dla gości przeznaczono komnaty „prawie królewskie, bo i pani Petrkowa w zbytku i okazałości wielce się lubowała, pochodzenia swego kniaziowskiego nie mogąc zapomnieć. Znać to było z każdego ruchu niewiasty niewiele mówiącej, lecz nakazującej poszanowanie obejściem swym i dumnej”⁵⁰. Wiele ruskich dziewcząt znalazło w Polsce mężów dzięki darowi wymowy swoich rodaków. Starosta Dobryń z Kijowa tak zachwalał zalety księżniczki ze swojego kraju, kandydatki na małżonkę Kazimierza Sprawiedliwego: „I imię piękne, i dziewczka śliczna [...]. Dobrogniewą ją nazwano, bo choć się zagniewa, dobrą jest. Śnieg nie może być bielszy od jej twarzy ani malinowy sok różowszy od jej rumieńca. Gdy złote puści kosy, to się po ziemi wloką, gdy niebieskimi spojrzy oczyma, ludzie o smutkach zapominają, gdy się uśmiechnie, pogoda na niebie wstaje. Gdy z teremu wychodzi krasawica, ptacy się do niej zlatują z nieba, a gołębie siadają jej na ramionach, gdy pieśń zanuci, lwy się

⁴⁶ J.I. Kraszewski: *Boleszczyce...*, s. 54—55.

⁴⁷ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 233.

⁴⁸ Ibidem, s. 233—234.

⁴⁹ Piotr Włostowic, czyli Petrek Włast (ok. 1080—1153), wygnany później palatyn (wojewoda) Bolesława Krzywoustego, pochodził ze Śląska, z okolic Wrocławia, ale korzenie jego rodu sięgały prawdopodobnie Rusi Kijowskiej i osiadłych tam zesławizowanych Waregów (T. Kiersnowska: *Jeszcze o Piotrze Włostowicu i pochodzeniu rodu Łabędziów*. W: *Spoleczeństwo Polski średniowiecznej. Zbiór studiów*. T. 9. Red. S.K. Kuczyński. Warszawa 2001, s. 55—64; K. Hewner: *Piotr Włostowic czy Piotr Wszeborowic? O fundacji i fundatorze klasztoru norbertanek w Strzelnie*. „Nasza Przeszołość” 2000, t. 94, s. 47—84).

⁵⁰ J.I. Kraszewski: *Historia prawdziwa...*, s. 71.

u nóg jej kładną, a złotem i jedwabiem gdy ręcznik wyszyje, tylko go na ołtarz dać można⁵¹. Charakterystyczną częścią wielu dworów średniowiecznych władców Polski, tych którzy mieli za żony Rusinki, były teremy, czyli pomieszczenia, w których mieszkały dwórki księżnych i królowych. Tak było między innymi na dworze Konrada Mazowieckiego i jego żony Agaty, córki jednego z książąt na Rusi, jednak, jak wskazuje Kraszewski, nie oznaczało to pełnej izolacji od zewnętrznego świata i odcięcia się od różnego rodzaju rozrywek: „Wprawdzie dwór ten żeński był surowo trzymany w odrębnym budynku, do którego przystępu mężczyznom wzbraniano, ale nie mniej co wieczora panny wychodziły ku wrotom, a młodzież do nich zabiegała. Tu się zabawiano w śmieszki, zagadki, śpiewki nucone półgłosem, rozmowy ciche, a ludzie opowiadali, iż niekiedy i wewnątrz teremów umiano się zakradać⁵². Jeszcze przed XIII wiekiem upowszechniły się na polskich dworach „łaźnie, bez których się naówczas nikt nie obchodził, a książęta, wychowane przez matki Rusinki, przywykłe były do niej⁵³. Ten zwyczaj przetrwał do XVI wieku, do czasów panowania Aleksandra Jagiellończyka i Heleny moskiewskiej⁵⁴, ale stosunki Rusinów ze światem zewnętrznym były już bardzo złe⁵⁵. Cały dwór księżnej, później królowej, „od ojca duchownego począwszy, diaczków, pisarzy, aż do ostatniej służebnej, taką jakąś tchnął nienawiścią do wszystkiego obcego, iż jej niczym przejednać nie było można. Odosobniali się dobrowolnie, kryli, zamykali i niemal dotknięcia i spojrzenia obawiali, a wszystko na złe tłumaczyli⁵⁶.

Niezbyt wiele miejsca poświęcił Kraszewski religii wyznawanej przez Rusinów, czyli prawosławiu. Początkowo różnice religijne pomiędzy sąsiadującymi organizmami państwowymi nie odgrywały widocznie znaczącej roli. Tylko w powieści *Stach z Konar* wspomniano o ikonach w części zamku zajmowanej przez żeńską część dworu książęcego w Sandomierzu i Krakowie: „W komnacie księżnej Heleny pełno było obrazów złocistych z surowymi obliczami, przed którymi lampy gorzały⁵⁷. Dopiero sytuacja polityczna Polski i jej sąsiadów od schyłku XIV wieku, w tym panowanie Jagiellonów, znaczne wpływy

⁵¹ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 235.

⁵² J.I. Kraszewski: *Waligóra*. Warszawa 1977, s. 180.

⁵³ Ibidem, s. 336.

⁵⁴ J.I. Kraszewski: *Jaszka Orfanem zwanego...*, s. 498.

⁵⁵ Helena moskiewska (1476—1513), żona Aleksandra Jagiellończyka (1461—1506), wielkiego księcia litewskiego (od 1492 r.) i króla Polski (od 1501 r.), była córką Iwana III Srogiego, wielkiego księcia moskiewskiego w latach 1462—1505 (L. Bazyłow: *Historia Rosji*. T. 1..., s. 164—173; *Iwan III Srogi*. W: *Słownik władców Europy średniowiecznej*. Red. J. Dobosz, M. Serwański. Poznań 1998, s. 148; F. Papée: *Aleksander Jagiellończyk (1461—1506)*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 1. Red. W. Konopczyński. Lwów—Kraków 1935, s. 58—61; Z. Wdowiszewski: *Genealogia Jagiellonów i Domu Wazów w Polsce*. Kraków 2005, s. 108—109).

⁵⁶ J.I. Kraszewski: *Jaszka Orfanem zwanego...*, s. 469.

⁵⁷ J.I. Kraszewski: *Stach z Konar...*, s. 199.

ruskie w Wielkim Księstwie Litewskim i umacnianie się Moskwy, sprawiły, że sprawy konfesyjne, szczególnie dotyczące wyznania władców, stały się istotne⁵⁸. O władcy formalnie pogańskiej jeszcze Litwy mówiono: „szanuje religię matki [...] ale się na swoich duchownych oglądać musi, którzy już są niechętni i oburzeni, że tuż obok świątyni cerkiew stoi i księża chrześcijańscy chodzą koło niej, a szczególnie Nestor, kapelan księżnej, niemiły im, bo zuchwałym się okazuje. Sam Jagiełło napominać go musiał i przestrzegać”⁵⁹. Między innymi z powodu dużych wpływów ruskich w państwie, które podbiło wiele wschodniosłowiańskich księstw, wiele osób z jego najbliższego otoczenia wołało widzieć go jako przywódcę Rusi, a nie Polski. Według jego matki Julianny twerskiej, Polacy i Litwini zbyt długo byli wrogami, by się zjednoczyć, a „Ruś im także niechętna. To świat inny, a to inny. Modlim się inaczej. Dla Jagiełły żony na Rusi szukać potrzeba i panowania na Rusi. Tam się nam chrzczyć, zdobywać i granice posuwać”⁶⁰. Polacy i Niemcy uważali jednak inaczej: „Jagiełło na Zachód patrzeć musi i przyjąć chrześcijaństwo zachodnie, rzymskie, bo inaczej Krzyżacy nigdy go nie uznają chrześcijaninem i bałwochwalcą zwać będą”⁶¹. To stanowisko ostatecznie zwyciężyło i w krótkim czasie zaowocowało niemal całkowitą polonizacją elit litewsko-ruskich. Zdecydowanie niepocholebnie ocenił Kraszewski prawosławie moskiewskie za czasów Aleksandra Jagiellończyka i Heleny: „Pół zamku królowa ze swymi Rusinami, jakby w niewoli zamknięta dobrowolnie, zajmowała. Tu się potajemnie odbywały dla niej nabożeństwa, a żaden ksiądz łaciński nie śmiał stopą progę przestąpić, bo natychmiast okrzykiwano, że szedł nawracać. Między królową Heleną, tym duchowieństwem moskiewskim, dworem pani, a drugą połową zamku królewską, niby między obozy nieprzyjacielskimi stojącymi naprzeciw siebie, choć do walki nie przychodziło — niechęć i nieufność panowała. Spoglądano na siebie koso i nieufnie”⁶². W powieści *Jaszka Orfanem zwanego żywota i spraw pamiętnik* Kraszewski wspominał też o ikonach i ruskiej pobożności ludowej. Basilides, uciekinier z Konstantynopola, „malował małe obrazki złożone i bardzo kunsztownie barwione, które na Ruś szczególnie sprzedawał”⁶³.

Niekiedy znajdujemy też w powieściach historycznych Kraszewskiego pewne wzmianki o wpływach zewnętrznych na Ruś. W powieści *Boleszyce* czytamy: „Z Rusi król [Bolesław Śmiały] naściagał służby wszelkiej, a ta mu zawsze była najmiłsza, bo na skinienie zawsze służyła ochoczo i zawsze

⁵⁸ L. Bieńkowski: *Organizacja Kościoła Wschodniego w Polsce. W: Kościół w Polsce. T. 2: Wiek XV—XVIII*. Red. J. Kłoczowski. Kraków 1969, s. 788—792; J. Kłoczowski: *Młodsza Europa...*, s. 92—94, 123, 277—279; K. Baczkowski: *Dzieje Polski późnośredniowiecznej*. W: *Wielka historia Polski*. T. 3. Red. S. Grodziski. Kraków 1999, s. 60—61, 64—65.

⁵⁹ J.I. Kraszewski: *Semko...*, s. 181.

⁶⁰ Ibidem, s. 251.

⁶¹ Ibidem, s. 171.

⁶² J.I. Kraszewski: *Jaszka Orfanem zwanego...*, s. 495.

⁶³ Ibidem, s. 137.

z twarzą wesołą⁷⁶⁴. W konfliktach wewnętrznych Polacy chętnie odwoływali się do militarnej pomocy Rusinów i ich sprzymierzeńców — w powieści *Masław* jeden z rycerzy mówi: „Ruś nam w pomoc przyjdzie. Pomyśleli nasi starzy o wszystkim, slali też posły do Kijowa, do Jarosława [...]. Przyjdą nam Polanie od Kijowa w pomoc z Pieczyngami⁷⁶⁵, w powieści *Historia prawdziwa o Petru Właście* jeden z bohaterów mówi: „wróciły posły z Rusi od krewnych księcia [Władysława], od których na braci żądał posiłków. Rada była na zamku wielka, gdyż wojska ogromne z Rusi obiecywano, a z nimi ogromne hordy Połowców iść miały, którym wszystkie wojska królewiczów oprzeć by się nie mogły⁷⁶⁶. Ruś mogła być miejscem schronienia dla banitów, na przykład Stacha z Konar: „Musiałem precz, sam nie wiedząc dokąd. Zabrawszy trochę srebra, powlokłem się na Ruś do Halicza, potem po innych dworach kniaziów, aż do Kijowa i Nowogrodu. Imieniem się swego musiał zaprzeć i służyć pod cudzym⁷⁶⁷. Dzięki skomplikowanym relacjom z Rusią można się też było wzbogacić poprzez łupy wojenne lub handel. W izbie gościnnej na zamku wawelskim za Bolesława Śmiałego „widać było ustawiony stół długi, okryty obrusami szytymi na Rusi wzorzysto, zastawiony naczyniami srebrnymi i złotymi. Konwie dzbany, kubki, misy, wszystko było z tych kruszców grubo kute i świeciło a lśniło się w ogni blasku⁷⁶⁸. W powieści *Król chłopów* kilkakrotnie wspomniane są „skarby na Rusi zdobyte⁷⁶⁹. Znalazły się one w polskich rękach razem z ziemiami przyłączonymi w XIV wieku do Polski w wyniku kilku wypraw zbrojnych zakończonych „zajęciem Przemyśla, Halicza, Łucka, Włodzimierza, Sanoka, Lubaczowa, Trembowli”, bogactw było tak dużo, że ściągano je „wozami całymi do Krakowa⁷⁷⁰. Dość zamożne, ale skłócone księstwa ruskie już w XIII wieku niemal w całości uległy podbojowi mongolskiemu⁷¹. „Alboście to nie słyszeli o tej tłuszczy, o tej szarańczy, o tej chmurze, co na nas, jak potop, się leje, Ruś już zawojowawszy całą?” — pytał jeden z rycerzy-ziemian w powieści *Syn Jazdona*⁷². Inny dodawał: „Ruś w ręku ich cała; kneziowie służyć im muszą, a który głowy nie dał w łykach strzemiona im podają⁷³. Przed bitwą pod

⁶⁴ J.I. Kraszewski: *Boleszyce...*, s. 51.

⁶⁵ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 114.

⁶⁶ J.I. Kraszewski: *Historia prawdziwa...*, s. 111.

⁶⁷ J.I. Kraszewski: *Stach z Konar...*, s. 33.

⁶⁸ J.I. Kraszewski: *Boleszyce...*, s. 24.

⁶⁹ J.I. Kraszewski: *Król chłopów...*, s. 39.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 100.

⁷¹ В.В. Каргалов: *Внешиеполитические факторы развития феодальной Руси*. Москва 1967, s. 68—73; М. Горелик: *Армии монголо-татар X—XIV веков. Воинское искусство, оружие, снаряжение*. Москва 2002, s. 45—47; С.Б. Жарко, А.В. Мартынюк: *История восточных славян. Монгольское нашествие на Русь*. Минск 2003, s. 30—33; А.Б. Широкопад: *Русь и Орда*. Москва 2004, s. 9—12.

⁷² J.I. Kraszewski: *Syn Jazdona*. Warszawa 1959, s. 22—23.

⁷³ *Ibidem*, s. 26.

Legnicą pewien niemiecki rycerz z wyraźną pogardą dodawał: „nie dziw, że to chłopstwo pogańskie Ruś pokonało, bo tam nigdy dobrego oręża i sprawy wojennej nie było”⁷⁴. Dominacja tatarska trwała na ziemiach ruskich do XV wieku, kiedy do rywalizacji o te ziemie włączyli się Litwini. Rozciągając swoje wpływy polityczne na kolejne ziemie nad Bugiem i Dnieprem, Litwini przyjmowali różne elementy kultury ruskiej⁷⁵. Dotyczyło to w większym stopniu przywódców politycznych i możnych. Ruska moda w ubiorze upowszechniała się wśród zrutenizowanych wyższych warstw na Litwie, między innymi wśród posłów Jagiełły wysłanych do Jadwigi: „Algirmunt i bojarasowie przyodziani też byli tak, iż nie razili niczym dzikim. Nie różnili się oni strojem od znanych tu [w Krakowie] Rusinów, a futra, pokrycia ich, suknie, rzędy na koniach aż do zbytu były bogate i wspaniałe. Służba na w pół z ruska odziana, w części tylko zdradzała czapkami, pasami, krojem kożuchów i uzbrojeniem pochodzenie swoje”⁷⁶. Matką księcia Jagiełły była prawosławna Rusinka, która „nigdy się swej wiary nie zaparła”, on sam „od młodu oswojony z nią, na pół już chrześcijaninem jest, a ochrzciłby się ochotnie”, jak przyznawali niektórzy z jego otoczenia⁷⁷. Litwini, poprzez sąsiedztwo i związki dynastyczne przyzwyczaili się również do ruskiego języka i obyczajów: „Z Nowogrodu też Tweru, Pskowa [...] i od Kijowa przybywali kupcy, młodzi krewni księżnej, język ich i stroje nie raziły nikogo”⁷⁸.

W „średniowiecznych” powieściach Kraszewskiego przedstawiono także postacie Rusinek i Rusinów związanych w tamtym czasie z Polską; są to zarówno postacie historyczne, jak i fikcyjne. Autor *Dziejów Polski* portretuje między innymi ruskie żony polskich królów i książąt. Znajdowały się wśród nich Dobrogniewa, wdowa po Kazimierzu Odnowicielu i Wielisława, małżonka jego syna, Bolesława Śmiałego⁷⁹. Życie, jakie wiodły w Polsce, nie było jednak szczęśliwe. Tradycyjne ruskie oddzielenie dworu męskiego od żeńskiego łączyło

⁷⁴ Ibidem, s. 59.

⁷⁵ K. Baczkowski: *Dzieje Polski późnośredniowiecznej (1370—1506)*..., s. 56—57; H. Sahanowicz: *Historia Białorusi do końca XVIII w.* Przeł. H. Łaszkiewicz. Lublin 2001, s. 91.

⁷⁶ J.I. Kraszewski: *Semko*..., s. 413.

⁷⁷ Ibidem, s. 262.

⁷⁸ Ibidem, s. 179.

⁷⁹ Dobrogniewą nazywano Dobronięgę Marię, córkę księcia kijowskiego Włodzimierza I Wielkiego (O. Balzer: *Genealogia Piastów*. Kraków 2005, s. 160—165; K. Jasiński: *Rodowód pierwszych Piastów*. Poznań 2004, s. 131—139; I. Назарко: *Доброніга дочка св. Володимира В.* „Analecta ordinis S. Basilii Magni” 1956, t. 2 (8), z. 3—4, s. 319—324). Wielisławę utożsamia się współcześnie z Wyszestawą z Kijowa, córką Świętopełka (Światosława), księcia kijowskiego i czernihowskiego (T. Jurek: *Agnes regina. W poszukiwaniu żony Bolesława Szczodrego*. „Roczniki Historyczne” 2006, t. 52, s. 95—104; A.B. Назаренко: *Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очерки, культурных, торговых, политических отношений IX—XII веков*. „Языки Русской Культуры”, *Studia Historica* 2001, s. 515—518).

się ze znacznymi różnicami charakteru członków jednej rodziny: „W drugim oddzielnym podwórku stara Dobrogniewa obok żony króla wiodła życie odosobnione i ciche. W tej części zamku na pierwszy rzut oka poznać było można różnicę dwu dworów i otoczenia, gdyż sami niemal Rusini i Rusinki służbę obu pań składali. Dwie królowe, z których jedna była wdową, obie niemal wdowie prowadziły życie. Rzadko się mogąc synem pocieszyć, bo ten się w teremach niewieścich mało ukazywał, Dobrogniewa wnukiem się cieszyła i synową, z którą razem Ruś swą mogła wspominać. Królowa, żona Bolesława, ani młodą już bardzo nie była, ani piękną [...] oczy zdawała się mieć jakby wypłakane, twarz jakby zatęsknioną. Smutek wielki wiał z całego jej oblicza. Chodziła zawsze prawie ubrana jednako, milcząca [...] jakby nieprzytomna, duchem goszcząc gdzie indziej [...]. Tu w tych teremach dwóch królowych ciche tylko słysząc było śpiewy, pobożne pieśni, stare baśnie o dalekich krajach; życie płynęło jednostajnie, spokojnie. Jak u króla huczno zawsze bywało i hałaśliwie, tak tu milcząco i cicho”⁸⁰. Podobnie wyglądało małżeństwo i dwór Heleny bełskiej i Kazimierza Sprawiedliwego. Księżna i jej służba zajmowały połowę zamku, w której „dojrzeć już było można nieco rusińskiego obyczaju i w stroju służebnic Bełżanek, i w urządzeniu izb, które księżna zajmowała. Wspaniałe były, a zamczysko od reszty dworu jakby klasztor oddzielone”. Sama władczyni nie sprawiała wrażenia osoby szczęśliwej, ale starała się prezentować i zachowywać z godnością odpowiadającą jej kniaziowskiemu pochodzeniu i pozycji społecznej: „Była księżna Helena, choć młodą jeszcze, nieco już zbyt tuszy, choć niepięknej, miłej i rysów regularnych. Tylko wyraz jej niespokojny i jakby strwożony ciągle wdzięk jej odbierał. Zdawała się czegoś ciągle obawiać, a tego, co czynić miała, niepewną. Zresztą powagę w niej wielką i w obejściu się majestat pański czuć było. Strój książęcy, któremu łańcuchów, naszyjników, pierścieni i ozdób z drogich kamieni nie brakło, dodawał pani świetności. Nie dla zalotności żadnej, bo tej w licu i wyrazie twarzy skromnym a wstydliwym śladu nie było żadnego, przybierała się tak bogato księżna Helena, ale panu swemu i dostojeństwu chcąc cześć uczynić”⁸¹. Książę nie darzył swojej żony szczególnym uczuciem i nie był jej wierny, ale czuł się zobowiązany do pomocy jej ruskim krewnym: „Mały ona wpływ wywierała na męża, ale woli jej chętnie czynił zadość w tych rzeczach, którymi mógł jej dowieść, że całkiem obojętnym nie był”⁸².

Małżonkę Konrada Mazowieckiego, ruską księżniczkę Agatę, Kraszewski przedstawił jako osobę dumną, poważną i przyzwyczajoną do przepychu: „Zmęczona nieco, niezbyt już kwitnąca, chociaż tuszy znacznej i silnie zbudowana, księżna [...] miała w ustach i oczach wyraz zimny a surowy. Gdy milczała, wargi jej zacinały się, a brwi ściągały i na czole występowały fałdy groźne.

⁸⁰ J.I. Kraszewski: *Stach z Konar...*, s. 125.

⁸¹ *Ibidem*, s. 199–200.

⁸² *Ibidem*, s. 539.

Księżna wyszła w sukni ciężkiej jedwabnej, cała obwieszona łańcuchami, ręce mając pierścieniami okryte, głowę ubraną w przepaski kamieniami wysadzone. Nawet pas jej i obuwie świeciło od złota i kamieni⁸³. Grzymisława — ruska małżonka innego księcia — Leszka Białego, przed jego wyjazdem na tragicznie zakończony zjazd Piastów w Gąsawie ostrzegała męża, by nikomu nie ufał, na co on miał odpowiedzieć: „Tyś Rusinka [...] a Rusini nieufni są”. Urażona kobieta odparła: „Twoja matka była nią także [...] przecie ufała do zbytku. Tyś po niej wziął powolność tę, dobry panie mój⁸⁴”. Ta prawdopodobna wymiana zdań może świadczyć o niezbyt dobrej opinii o charakterze wschodnich Słowian, utrzymującej się mimo bliskich związków rodzinnych i dynastycznych pomiędzy polskimi a ruskimi dworami. Niezbyt pochlebnie wyrażano się o małżonkach ze wschodu już wcześniej. Jeden z rycerzy z powieści *Masław* mówił: „Mnie no spytajcie co Rusinka [...]. Krasie nikt nie przygani, ano na łańcuchu ją trzymać, a usta na kłódkę zamykać trzeba⁸⁵”. Zmartwieniem dla Bolesława Pobożnego, księcia kaliskiego, był wybór kandydatki na żonę dla swojego podopiecznego, księcia Przemysława zwanego Pogrobkiem: „Niemieckich dziewczek na seciny jest, które by nam chętnie dano dla niego, ale patrząc [...] na innych naszych, którym za żonami Niemcy dwory poobsiadali, Niemki nie chcę. Rusinka mi też nie do smaku, bo dumne są i samowolne⁸⁶”. Niepochlebne opinie o wielu Rusinkach z książęcych rodów utrzymywały się długo — wiele lat później wojewoda Maciej Borkowic drwił z planów matrymonialnych króla Kazimierza Wielkiego po śmierci jego litewskiej żony Aldony Anny: „Litwinki drugiej ani Rusinki dla grubego obyczaju nie weźmie⁸⁷”. Niezbyt udane małżeństwo księcia sieradzkiego, później krakowskiego, Leszka Czarnego i Gryfiny Rościśławówny opisane w powieści *Syn Jazdona* mogło częściowo potwierdzać tę, bardzo złośliwą, opinię. Według Kraszewskiego różnice charakteru i wychowania oraz duma księżnej niemal rozbiły ten związek: „Rycerz wychowany bez mała jak mnich [...] słyszący ciągle od duchownych, iż niewiasta na pokuszenie i zgubę rodzaju ludzkiego została stworzoną”, wyswatany przez stryja Bolesława Wstydliwego, nie przejmował się obowiązkami ani uczuciami małżeńskimi: „Gdy mu ową małżonkę przywieziono do Krakowa, młodą, piękną, czarnooką i czarnowłosą zarazem krasawicę, która długo zamknięta w teremie, karmiła się bajkami o królewiczach [...] zdziwiła się niepomału Gryfina, znajdując w tym kochanku z urzędu zupełnie dla siebie obojętnego człowieka [...]. Rozmarzona, śmiała, gorącej krwi księżniczka do żywego się tym czuła obrażoną, ale wstyd jej było poskarżyć się przed ludźmi [...] że pogardzoną została [...]. Obojętność ta latami się już całymi ciągnęła, w Gryfinie budząc gniew coraz

⁸³ J.I. Kraszewski: *Waligóra...*, s. 173.

⁸⁴ Ibidem, s. 333.

⁸⁵ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 230.

⁸⁶ J.I. Kraszewski: *Pogrobek*. Warszawa 1963, s. 20.

⁸⁷ J.I. Kraszewski: *Król chłopów...*, s. 338.

większy, prawie nienawiść do męża [...]. Zalewała się łzami, miotała z gniewu: niewiasty družki oplakiwały los swej pani, która mściła się gniewami na nich za męża pogardę⁸⁸. Właśnie dlatego: „na młodej jej, urodziwej, choć trochę męskiego wyrazu twarzy, z oczyma czarnymi, włosiem jasnym otoczonej, nieco łzami i gniewy znużonej, widać było podrażnienie, niesmak życia, zniechęcenie do ludzi⁸⁹. Tymczasem Leszek „wychowany po niemiecku, zniemczały dużo, do tej śmiałej niewiasty, Rusinki dumnej, upominającej się o prawa swoje, czuł odrazę, lękał się jej. Zanadto owładnąć nim chciała w ostatnich czasach, zbyt się na zamku rozposażała. Słuchał jej, ale tym więcej od niej stronił. Łzami by go może była zjednała, łagodnością przywiązała: obejściem się tym męskim, szorstkim — zrażała”. Jednocześnie „dwór księżnej Gryfiny, z Rusinów i Węgrów złożony, z Niemcami Leszka i Polakami był w nieustannych zatargach⁹⁰. Niewiele brakowało do rozpadu małżeństwa, księżna opuściła męża i kilka lat spędziła w klasztorzym odosobnieniu: „Gryfina siedziała w klasztorze, chociaż ani sukni zakonnej oblekać, ni zasłony brać nie chciała. Zawsze to była buntująca się przeciwko losowi, co ją spotkał, niewiasta, czekająca na to, aby jej traf szczęśliwy stracone nagroził lata⁹¹. Po pewnym czasie małżonkowie pojednali się, ale ich związek pozostał bezdzietny⁹². Już wówczas podejrzewano, że jedną z przyczyn kryzysu w związku księcia były jego problemy zdrowotne, których nie udało się usunąć⁹³.

Z dużą sympatią przedstawił Kraszewski postać Sonki Holszańskiej, ostatniej żony króla Władysława Jagiełły⁹⁴. Początkowo bardzo niechętna małżeństwu z dużo starszym od siebie człowiekiem⁹⁵, okazała się lojalna wobec męża, dzieci i swojej nowej ojczyzny. Nie pozwoliła wciągnąć się w polityczne gry elit Wielkiego Księstwa Litewskiego, w tym własnego stryja i ich plany zerwania związku z Polską: „Co mnie spotka, z tym się rozprawię, ale Witoldową służebnicą królowa polska nie będzie nigdy!”⁹⁶ — miała powiedzieć kniaziowi Jerzemu, rzekomo dalekiemu kuzynowi wielkiego księcia, a w rzeczywistości jego szpiegowi. Kraszewski wykreował, chyba nieco przesadzony, wizerunek Sonki jako kobiety młodej, trochę naiwnej, ale odważnej; świadomej zagrożeń ze strony krewnych i gotowej im się przeciwstawić: „Myślicie, że nie widzę

⁸⁸ J.I. Kraszewski: *Syn Jazdona...*, s. 214—215.

⁸⁹ Ibidem, s. 216.

⁹⁰ Ibidem, s. 219.

⁹¹ Ibidem, s. 267.

⁹² Ibidem, s. 329.

⁹³ Ibidem, s. 357.

⁹⁴ Zofia (Sonka) Holszańska (1405—1461) była córką księcia Andrzeja Holszańskiego i Aleksandry księżniczki druckiej (M. Duczmal: *Jagiellonowie. Leksykon biograficzny*. Poznań—Kraków 1996, s. 421—432; J. Krzyżaniakowa, J. Ochmański: *Władysław II Jagiello*. Wrocław 1990, s. 271, 274—276, 283—285).

⁹⁵ J.I. Kraszewski: *Matka królów...*, s. 22—23.

⁹⁶ Ibidem, s. 113.

niebezpieczeństwa i nie wiem co mnie spotkać może? Wszystkiemu wierzę, ale wszystko przetrwam⁹⁷. Stopniowo zdobyła dużą faktyczną władzę u boku Jagiełły. Miała mu doradzać w wielu sprawach, między innymi, jak postępować z awanturniczymi członkami rodziny: „Świdrygiełło bratem ci jest [...], ale takim, jakim Kain Ablowi był [...]. Nie chce on Litwy z rąk twoich dzierżyć i być tobie podległym chociaż tyle, ile Witold był, a i ten się z lenności wyłamywał... . Zrzucić go musisz, a innego na jego miejsce postawić [...]. Dość skinąć na Zygmunta Kiejstutowicza, ten znajdzie chwilę sposobną i Świdrygiełłę pochwyli lub wyżenie. Siemion, stryj mój pośrednikiem będzie najlepszym w sprawie⁹⁸. Zupełnie inaczej wyglądało małżeństwo Aleksandra Jagiellończyka z Heleną moskiewską, córką Iwana III Srogiego. Jak relacjonował Jaszko Orfan, „przy księżnej niewieścia jej służba, duchowieństwo, czeladź cała była moskiewska⁹⁹. Na tym polsko-moskiewskim dworze panowała bardzo zła atmosfera spowodowana przede wszystkim różnicami religijnymi, wzajemną nieufnością i niechęcią otoczenia księżnej do Polaków i ich kultury¹⁰⁰. Małżeństwo, zawarte ze względów politycznych: „nie przyniosło szczęścia — jak pisał powieściowy Jaszko — ani wielkiej księżnej Helenie, pani pobożnej, łagodnej, dobrego serca, ale bojaźliwej i przybitej obawą ojcowskiej władzy i woli, ani naszemu panu, który wychowanym był nie tak, aby niewiastę prostą, obyczajną niemal zakonnego mógl zrozumieć i z nią się miłością połączyć. Na straży też około wielkiej księżnej Heleny stał naprzód niechętny wszystkiemu, co rzymskie i polskie było, ojciec jej duchowny, potem służba i niewiasty. Stąd nieustanne nieporozumienia i waśnie. Donoszono fałszywie ojcu o ucisku, jaki córka cierpieć miała, a Aleksandrowi serce psowano, nieprzyjaciół w tych ludziach najbliższej żony stojących wskazując mu. Więc choć się oboje serdecznie do siebie zbliżyć i pokochać chcieli, nie dopuszczano¹⁰¹”.

Rusini służący polskim królom i księżętom, często pojawiali się w pocztach zbrojnych. Tak było, między innymi, za Bolesława Śmiałego: „czeladź pańska na koniach dziarskich, niebiesko odziana, pancerni wszyscy; konie przykryte kropierzami, a w rękach włócznie żelazem okute całe, błyszczące; na głowach też hełmy jasne z żelazami na nosy pospuszczanymi. Tu było Rusi najwięcej, rumianej, zdrowej i swawolnie spoza hełmów spoglądającej na ludzi¹⁰². We dworze książęcym służył też „Rusin stary, podkomorzy królowej¹⁰³. Wśród zarządzających żeńską częścią dworu Leszka Białego i jego żony znajdowała

⁹⁷ Ibidem, s. 114.

⁹⁸ Ibidem, s. 248.

⁹⁹ J.I. Kraszewski: *Jaszka Orfanem zwanego...*, s. 467.

¹⁰⁰ Małżeństwo zawarto w wyniku bieżących interesów politycznych Rurykowiczów i Jagiellonów (F. Papée: *Aleksander Jagiellończyk [1461—1506]...*, s. 59—61; K. Baczkowski: *Dzieje Polski późnośredniowiecznej...*, s. 296—297).

¹⁰¹ J.I. Kraszewski: *Jaszka Orfanem zwanego...*, s. 469.

¹⁰² J.I. Kraszewski: *Boleszcyce...*, s. 54.

¹⁰³ Ibidem, s. 124.

się: „średnich lat, niegdyś bardzo piękna, teraz jeszcze powabna i urodziwa, biała i rumiana, pięknego wzrostu i tuszy Sonka, ulubienica księżnej Agaty, przywieziona przez nią z Rusi, która surowo trzymała dziewczęta, ale sama lubiła się pośmiać i nie gardziła męskim towarzystwem. Przez nią, jak mówiono, wiele się na tym dworze robiło. Sonka wiedziała o wszystkim, a kogo zgubić chciała, prędzej-później padał ofiarą. Jeżeli ząb do kogo miała, nigdy mu tego nie okazywała, owszem była uprzejmą i chłodną — a gdy nieprzyjaciel nie miał się na baczości, niespodziewanie spadała nań mściwa jej ręka. Najmężniejsi tu ludzie szanowali ją i lękali się jej, sam książdz Czapla, ulubieniec księcia Wit z Chotla, inni urzędnicy dworu, kapelani i rycerstwo kłaniali się tej ukrytej potędze, która nie występowała nigdy jawnie, ale każdy się z nią musiał rachować”¹⁰⁴. Książę bardzo ufał swoim ruskim sługom, wybierając się na polowanie: „wybierał tak towarzyszków czasem, aby wśród nich oprócz swoich i Rusinów nie było nikogo”¹⁰⁵. W powieści *Król chłopów* Kraszewski przedstawił postać pewnego częściowo spolonizowanego Rusina — sługi kasztelana (u Kraszewskiego wojewody) Beńka — zamordowanego później przez „zbójów” buntownika Macieja Borkowica¹⁰⁶: „Imię mu było Panas, z czego po polsku Panoszę zrobiono i zwano go tym imieniem. Bojarzyn to miał być znaczny z tego kraju, który król Kaźmirz zawojował i do Korony przyłączył. Krwawa jakaś przygoda zmusiła go schronić się do Polski, a tu wojewoda z królewskiego dworu go sobie namówił. Człek był bardzo postawny, rozrosły, siłacz jak mało: ponurego wejrzenia i twarzy, zimny na pozór i milczący, już dlatego, że nieczysto mówił po polsku, już że w ogóle wolał coś czynić, niż słowami rzucać próżnymi. Nabożny był wielce i pół roku prawie pościł albo na oleju lub z suchotami. Wesołych towarzystw unikał, zamknięty w izbie swej siedział, lecz do dozoru i do spełniania rozkazów nie było nad niego. Nigdy nie odpowiadał na dane polecenie uwagą żadną, nie składał się ani trudnością, ni niepodobieństwem, starał się dobrze wyrozumieć, czego od niego chciano, a potem choćby swoje i ludzi z nim będących życie przyszło ważyć, nie patrzył. Takie przykazanie — mówił krótko”. Za swojego pana Panosza „w ogień a w wodę był gotów na skinienie”, do tego „człek był żelazny, na głód i chłód niepamiętny, śmiały do zapamiętałości, a na oko niby bryła jakaś bezwładna niepozorny i nieobrotny [...]. Śmieli się z niego popsuci dworacy, ale z dała i po cichu, bo Panoszy zaczepić się nikt nie ważył [...]. Nie skarżył się on nigdy, sam sobie sprawiedliwość wymierzał, ale okrutną: kilku już kalectwa nabawił. Z Panoszą rozmowa [...] dziwną bywała. Stawał on, zawołany u drzwi, czasem ręce na piersi skrzyżowawszy, pokłonił się i czekał”. Na wydawane polecenia „głową tylko dawał znaki, że słuchał. Gdy niedobrze wyrozumiał, prosił ojca (bo tak zwykł był zwać wojewodę), aby mu rzecz raz jeszcze z wolna powtórzył.

¹⁰⁴ J.I. Kraszewski: *Waligóra...*, s. 180—181.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 312.

¹⁰⁶ J.I. Kraszewski: *Król chłopów...*, s. 380.

Gdy powiedział: »Pojmuję«, a potrząsł łbem, już Beńko mógł być spokojnym, że co polecił, spełni¹⁰⁷. Nie wiadomo, czy takie przywiązanie i posłuszeństwo było indywidualną cechą tego człowieka, czy cechą charakterystyczną dla jego rodaków i stanu. Możliwe, że przez wierną służbę chciał odkupić jakieś swoje dawne przewinienia.

Kraszewski wspominał też czasami o bliskości kulturowej Polski i Rusi, pomimo różnic w religii i obyczajach, widocznej przez całe średniowiecze¹⁰⁸. Kraje te wiązały małżeństwa władców i możnych. Gdy poszukiwano małżonki dla księcia Kazimierza Odnowiciela, mówiono: „To już nigdzie dlań po żonę, tylko na Ruś! [...] Tam ci są dostatki wielkie, a jak do kijowskich ksiąząt rękę wyciągniemy, nie odepchną jej. [...] Po Włodzimierzu Wielkim, panu córki zostały i skarby zostały, i pamięć bohaterska. Niemców mieliśmy dosyć. Czechów mamy aż nadto. Z Rusi Bolesław skarby przywoził i dziewczek tam krasnych siła. Jedną nam mogą dać¹⁰⁹. Podobnie było w przypadku Bolesława Krzywoustego i jego żony, córki Świętopełka kijowskiego: „Niemki Bolko brać nie chciał, aby z nią na dwór nie wprowadzać obcych i nieprzyjaznych ludzi. Czeski wziąć nie mógł dla bliskiego pokrewieństwa, a niezbyt przyjaznych stosunków, z Rusi więc musiał, choć także bliską krewną zaswatać, aby żony dostać. Rajono mu kijowską Zbysławę, a papież [...] na wstawienie się Baldwina biskupa dał zezwolenie na te śluby¹¹⁰. Autor cyklu powieściowego *Dzieje Polski* często przeciwstawiał Ruś i ogólnie Słowiańszczyznę Niemcom i „germańskości”. Na przykład, jeden z bohaterów powieści *Waligóra* mówił: „Zawojują nas bez oręża i bez krwi [...] niewiasty, co ich dla ksiąząt z Niemiec brano, jakby ich u nas lub na Rusi nie było, niewiasty nas zawojowały. Za każdą szedł ksiądz, sługa, służba, czeladź, mnożyli się prędko i co Niemiec u nas to pan. Z lada pacholków na możnych pourastali¹¹¹. Otoczenie władców Polski w średniowieczu nigdy nie miało jednak charakteru jednonarodowego czy jednoetnicznego. Za Bolesława Śmiałego: „z Rusią, Grecją, Węgrami i Niemcami stosunki były mnogie, w strojach i uzbrojeniach widać było obyczaj różnych narodów¹¹². Dwór księcia Konrada miał charakter „polski po trosze, ruski i niemiecki zarazem. Tego ostatniego żywiołu jak po wszystkich ksiązęcych i tu było dosyć [...]. Wprawdzie czeladź po polsku mówiła, lecz im kto stał wyżej, tym się więcej swej mowy wystrzegął,

¹⁰⁷ Ibidem, s. 369—370.

¹⁰⁸ J.I. Kraszewski: *Powieści historyczne...*, s. 25—27, 45—46, 115—118, 151—153; J. Wyrozumski: *Dzieje Polski piastowskiej (VIII w.—1370)*. W: *Wielka historia Polski*. T. 2. Red. S. Grodziski i in. Kraków 1999, s. 95—97, 117—118, 156—157, 187, 323—327; K. Baczkowski: *Dzieje Polski późnośredniowiecznej (1370—1506)*. W: *Wielka historia Polski*. T. 3..., s. 48—50, 197—200.

¹⁰⁹ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 229—230.

¹¹⁰ J.I. Kraszewski: *Królewscy synowie...*, s. 295.

¹¹¹ J.I. Kraszewski: *Waligóra...*, s. 153—154.

¹¹² J.I. Kraszewski: *Boleszyce...*, s. 133.

bo nie wydawała się dosyć szlachetną, dość światową¹¹³. O bliskości kultury polskiej i ruskiej wspominał Hawnul, starosta Jagiełły: „Przecie między Rusią a Polską tyle jest podobieństwa, co różnicy, mowa prawie jedna, tłumacza nie potrzeba. Rusi już nawojowali dosyć i trzymać będą¹¹⁴. Polsko-ruskie kontakty pokojowe i militarne były codziennością, czasem nieco uciążliwą: „nadjechali do króla [Bolesława Śmiałego] Rusini, których przyjmował ochoczo, rad że mu się goście obcy trafili” — czytamy w powieści *Boleszczyce*¹¹⁵, a w powieści *Stach z Konar*: „nowa do Halicza wyprawa, z powodu sporu Romana Włodzimierzowicza ze Wsewołodem bełskim, niechętnym następczą pole do próby [buntu możnych] nowej, śmielszej nad inne nieudane¹¹⁶. Wzajemne przenikanie się sąsiednich kultur było też widoczne w sztuce kulinarnej: „Z księżną [Agatą] na dwór [Konrada Mazowieckiego] przybyły zwyczaje i potrawy ruskie [...]. Inne jadło po domowemu przyprawne, niektóre przysmaki po niemiecku¹¹⁷. Stroje niektórych dworzan i polsko-rusko-niemieckiej służby Leszka Białego też stanowiły specyficzną mieszankę stylów charakterystycznych dla różnych nacji. W świątecznym orszaku „niemieckiej zbroi i sukni dużo było [...] dużo też swoich dla oka się po niemiecku zbroiło i przystrajało. Obok tych szło sporo Rusinów ze wschodniogreckimi sukniami i pasami, wysokie kołpaki niosąc w rękę. Niektórzy ze staroświecka po prostu, ale bogato byli przybrani, inni na pół ruskie, pół niemieckie mieli na sobie płaszcze i kaftany¹¹⁸. Polscy rycerze w czasie licznych wypraw zbrojnych podpatrywali także sztukę wojenną sąsiadów: „Strzeżoń nie dosyć, iż sam bywał ze Szczodrym po Rusi i na Węgrzech, ale od starych, co z Chrobrym wojowali, nasłuchał się dawnych o wojnie powieści [...] o wszelakim sposobie potykania się w polu, dobywania miast i obronie, o fortelach wojennych, o tym, jak się narody zbroiły i skąd broń swą dostawały, a jaka im najlepiej służyła¹¹⁹. Polacy i Rusini potrafili też, mimo sporów, wspierać się w trudnych sytuacjach zagrożenia swoich księstw: „Pomożecie wy nam teraz [...] nie daj Boże potrzeby, pójdziemy i my dla was i za kniazia waszego przelewać krew naszą” — mówił jeden z bohaterów powieści *Masław*¹²⁰.

Kraszewskiemu bliskie były pewne idee modnego wtedy panslawizmu propagującego konieczność współpracy i współdziałania ludów słowiańskich¹²¹.

¹¹³ J.I. Kraszewski: *Waligóra...*, s. 174.

¹¹⁴ J.I. Kraszewski: *Semko...*, s. 252.

¹¹⁵ J.I. Kraszewski: *Boleszczyce...*, s. 181.

¹¹⁶ J.I. Kraszewski: *Stach z Konar...*, s. 521.

¹¹⁷ J.I. Kraszewski: *Waligóra...*, s. 174.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 297.

¹¹⁹ J.I. Kraszewski: *Królewscy synowie...*, s. 215.

¹²⁰ J.I. Kraszewski: *Masław...*, s. 235.

¹²¹ W. Lednicki: *Poland and the Slavophil idea*. „The Slavonic and East European Review” 1928/1929, Vol. 7, s. 128—140, 649—660; Z. Anculewicz: *Polska opinia publiczna wobec podróży...*, s. 167—175.

Uczył z niej wręcz myśl przewodnią panowania Bolesława Chrobrego: „Jedna myśl od pierwszej chwili do ostatniej zajmowała Bolesława: stworzenie państwa Słowian tak potężnego, ażeby murem mogło stanąć przeciwko niemieckiej nawale, cisnącej się ku wschodowi i wypierającej Słowian coraz głębiej ze środka Europy, z siedzib starych i drogich. Cel ten stał mu na myśli ciągle. Do tej budowy leżał budulec naokół, bezpieczny prawie, rozrzucony w nieładzie, rozbity, gotowy do użycia temu, kto chciał i mógł nim zawładnąć. Małe kraiki, nie trzymające się z sobą, stały otworem silnej dłoni, co je zagarnąć zapragnęła. Bolesław zabierał je jak swoje, do tego państwa, którego marzenie wielkie ojciec mu przekazał. Odepchnięty na chwilę, król wracał nazad, umiał czekać lata. Wiązał się ślubami, przymierzem, przyciągał łaską i postrachem, usuwał przeszkody mieczem i siłą, a szedł coraz dalej”¹²². Konsekwencją tej próby budowy wielkiego państwa słowiańskiego było jednak utrzymywanie młodej państwowości polskiej w stanie ciągłej wojny z sąsiadami: „wojennego pana, który większą część żywota spędził w polu i na koniu, od Moraw do Bałtyku odzyskując i zawojowując ziemie, aby ze słowiańskich plemion wielu jedno wielkie uczynić państwo [...] dwór też cały był rycerski, zamek żołnierzem się roił [...] posłami ze wszech krajów i nieustannym gości napływem. Z Rusi, Moraw, Czech, Chrobacji, Węgier, od pogańskich jeszcze plemion słowiańskich nieustannie szli tu jedni prosić, drudzy przeproszać, kłaniać się, dary nieść, łaski jednać”¹²³. Utrzymanie tej długo tworzonej jedności nawet z bliskimi kulturowo ludami i narodami nie mogło być łatwe: „Na ten łup wojen kilkudziesięcioletnich zewsząd czyhali nieprzyjaciele. W Czechach pokrewni, na Węgrzech powinowaci, zbraceni na Rusi kneziowie [...] w istocie byli wrogami tajnymi, nieprzejdanymi. Każdemu z tych powinowatych Bolesław odebrał część jakąś: Czechom zajęł Morawy i Szląsk; Węgrom zabrał Słowaków; Rusi szerokie kraje za Styrem; Niemcom wydarł Łużyce i mnogie plemiona sąsiednie. Najmniejsza oznaka słabości, której upatrywano tylko, mogła być hasłem rzucenia się wszystkich przyczajonych wrogów na zdobywcę”¹²⁴. Część tej idei, aczkolwiek raczej nie do końca w takiej formie, zaczęto — wydaje się sugerować Kraszewski — realizować w czasach późnopiastowskich i jagiellońskich, rozszerzając państwo polskie i polsko-litewskie i jego wpływy na wschód. To jednak miało prowadzić, przy niekorzystnych dla władzy królewskiej przemianach ustroju społeczno-polityczno-ekonomicznego, do konfrontacji z nowymi groźnymi sąsiadami, między innymi, z Moskwą.

Pomimo pewnych wątpliwości i zagrożeń, które niósł panslawizm (dominacja jednego narodu), bliska współpraca Słowian i ich niegermańskich sąsiadów (Węgrzy) mogła przyczynić się do wzrostu znaczenia tej części Europy. Ludzkie ambicje i błędy polityczne — tworzenie sobie wrogów, zamiast pozyskiwania

¹²² J.I. Kraszewski: *Bracia Zmartwychwstańcy...*, s. 56.

¹²³ Ibidem, s. 35.

¹²⁴ Ibidem, s. 57.

przyjaciół czy sojuszników, trudności z opanowaniem wewnętrznych niepoko-
jów, zachowaniem jedności i integralności terytorialnej organizmu państwowego
i destabilizacja władzy centralnej, doprowadziły do upadku tej idei w praktyce,
podobnie jak do wielu kryzysów i upadku państwa polskiego. Jednym z waż-
niejszych sąsiadów Polski była Ruś Kijowska, później uważająca się za jej spad-
kobierczynię Ruś Moskiewska — o pierwszej z nich Kraszewski pisał z pewną
sympatią, jednocześnie nie stroniąc od krytyki ciągłych wojen wewnętrznych
czy raczej negatywnych cech charakteru niektórych Rusinów i Rusinek, nato-
miast o Rusi Moskiewskiej wyrażał się zdecydowanie negatywnie, wiedząc jakie
skutki przyniósł później Polsce nadmierny wzrost jej siły. Najważniejsze jednak,
że Kraszewski przekonująco ukazał w niesłychanie ambitnym dziele, jakim były
Dzieje Polski, między innymi wielostronny obraz niełatwych stosunków polsko-
ruskich na przestrzeni kilku wieków, dwóch bliskich, a jednocześnie trochę
nazbyt obcych sobie państw i narodów słowiańskich.

Anna Kolbuk — doktor nauk humanistycznych, historyk, polonista i anglista zajmująca się za-
gadnieniami kultury i gospodarki w relacjach polsko-ruskich. Autorka m.in. monografii *Życie co-
dzienne na probostwie unickim na ziemiach nadbużańskich w XVIII i XIX wieku* oraz studiów nad
relacjami polsko-ruskimi w twórczości Henryka Sienkiewicza, Władysława Reymonta, Stefana
Żeromskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego.

Witold Kolbuk — prof. dr hab., historyk sławista zajmujący się kwestiami kultury, polityki i gospo-
darki na pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim, związany z katolickim Uniwersytetem
Lubelskim Jana Pawła II. Autor takich publikacji, jak: *Duchowieństwo unickie w Królestwie
Polskim 1835—1875* (Lublin 1992); *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku*
(Lublin 1998); *Cerkiew prawosławna w Polsce międzywojennej* (Lublin 2013).

Powstanie listopadowe we *Wspomnieniach* Nadieždy Golicyny

Daria Ambroziak

ABSTRACT: The article presents Nadezhda Ivanovna Golitsyna's (1796—1868) memories of the Polish November Uprising. Golitsyna was a wife of a count Alexander Fyodorovitch Golitsyn (1796—1864), who was a high-ranking Tsarist official. They lived in Warsaw, where the husband of the author of the *Memoirs* worked in the office of the Grand Prince Konstantin. Golitsyn was, most probably, a secret agent of the Third Division. After the outbreak of the November Uprising the Golitsyns, together with prince Konstantin's troops, left Warsaw. The Poles' struggle for independence is presented in Golitsyna's *Memoirs* as a sudden and unexpected rebellion organised by a group of students against the Russian ruler. Golitsyna criticises the participants of the uprising, and describes their actions as imprudent and reckless. In her opinion, the November Uprising is mainly associated with necessity of marching off from the capital of the Kingdom of Poland, with difficult living conditions, suffering, arrests, and death of the loved ones. Golitsyna shared the views expressed by the Russian courtly circles of the time.

KEY WORDS: Nadezhda Golitsyna, memoirs, woman-writer, November Uprising

W pamiętnikarstwie rosyjskim XIX wieku znaczące miejsce zajmują wspomnienia nawiązujące do istotnych wydarzeń historycznych rozgrywających się w tym okresie. Wśród nich wiele uwagi poświęcono wojnie 1812 roku, czyli — jak pisze Orlando Figes — „napoleońskiej inwazji na Rosję”¹. Tematyka ta szeroko została przedstawiona w zapiskach uczestników wojny ojczyźnianej, w gronie których znaleźli się: hrabia Fiodor Rostopczyn, książę Piotr Bagration, książę Nikołał Golicyn, Nikołał Mitarewski, Nadieżda Durowa, Fiodor Glinka, Siergiej Glinka, Denis Dawydow, Nikita Murawjow, Aleksandr Jermołow, Siergiej Wołkoński, Gawriił Danilewski, Aleksandr Ch. Benckendorff². Interesująco

¹ O. Figes: *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*. Przeł. W. Jeżewski. Warszawa 2007, s. 56.

² Zob. *Отечественная война 1812 г. в воспоминаниях современников. Письма русского офицера. Мемуары участников войны 1812 года*. Москва 2011.

prezentują się także memuary z czasów powstania dekabrystów, którego uczestnicy — liberalni arystokraci mówili o sobie: „Byliśmy dziećmi dwunastego roku”³. Pokolenie to, biorące udział w zrywie niepodległościowym z roku 1825, odegrało kluczową rolę w procesie upowszechnienia idei wolnościowych, broniących, jak pisze tenże Figes, „w imię »narodu« i »sprawy ludu« [...] Ich demokratyczne zapatrywania ukształtowało braterstwo broni z prostymi żołnierzami na polach bitew w 1812 roku”⁴. Nadto wojna stała się dla nich cennym życiowym doświadczeniem, które „zaprowadziło marzycielskich patriotów początku XIX wieku na plac Senacki”⁵. Swoje przeżycia związane z powstaniem dekabrystów opisywali zarówno bezpośredni jego uczestnicy, między innymi Siergiej Trubecki, Jewgienij Oboleński, Artamon Murawjow, Michaił Łunin, Nikita Murawjow, jak też dzielne towarzyszyki ich zesłania: Marija Wołkońska, Polina Annienkowa, Olga Iwanowa. W dziewiętnastowiecznej rosyjskiej memuarystyce poświęconej tematyce historycznej interesująco prezentują się również pamiętniki poświęcone wydarzeniom dotyczącym wspólnej historii narodu polskiego i rosyjskiego, w tym związane z powstaniem listopadowym. Taka właśnie tematyka pojawia się na kartach wspomnień księżnej Nadieždy Golicyny (1796—1868).

Dama dworu Nadieżda Iwanowna Golicyna z domu Kutajsowa, córka faworyta cara Pawła I, była kobietą mądrą i wykształconą. Jak na ówczesne czasy otrzymała solidne domowe wykształcenie, dobrze знаła język i literaturę francuską. Ponadto była utalentowana artystycznie: malowała, pisała wiersze, potrafiła doskonale grać na fortepianie. Przyjaźniła się ze znaną wówczas pianistką i kompozytorką Marią Szymanowską (1789—1831)⁶ oraz z jej siostrą — Kazimierą (?—1885). Owe damy zbliżyła wzajemna sympatia, bliskość dusz oraz fascynacją muzyką. Często spotykały się w Petersburgu lub w Warszawie, rozmawiając, a także wspólnie grając na fortepianie. Miały nawet swój ulubiony repertuar, który obejmował stare romanse i koncerty austriackiego muzyka Jo-

³ Autorem tych słów był dekabrysta A.A. Murawjow-Apostoł. Zob. O. Figes: *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej...*

⁴ Ibidem.

⁵ J. Łotman: *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*. Przekład i postłowie B. Żyłko. Gdańsk 2010, s. 359.

⁶ Maria Szymanowska jest matką Celiny (1812—1855), którą Adam Mickiewicz (1798—1855) poślubił w roku 1834 (zob. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. Cz. Hernas. T. 1. Warszawa 1984, s. 664). W Petersburgu w latach 1827—1831 M. Szymanowska prowadziła polsko-rosyjski salon. Popularne były zwłaszcza organizowane przez nią muzyczne poranki, w których uczestniczyli przedstawiciele artystycznej elity stolicy Rosji, a wśród nich także postacie, jak: Aleksander Puszkina, Adam Mickiewicz, Piotr Wiaziński, Józef Oleszkiewicz, Aleksander Orłowski, Walenty Wankowicz. Por. *Примечания. В: Война женскими глазами. Русская и польская аристократки о польском восстании 1830—1831 годов*. Сост. вступ. статья В.М. Боковой, Н.М. Филатовой. Москва 2005, s. 311; М. Аронсон, С. Рейсер: *Литературные кружки и салоны*. Санкт-Петербург 2001, s. 315.

hanna Hummela (1778—1837)⁷ oraz nokturny irlandzkiego kompozytora Johna Fielda (1782—1837)⁸.

W młodości Golicyna chętnie podróżowała za granicę, między innymi zwiedzała Francję i Włochy. W drugiej dekadzie XIX wieku była gospodynią salonu literackiego w Sankt-Petersburgu⁹. Około roku 1820 została żoną hrabiego Aleksandra Fiodorowicza Golicyna (1796—1864), urzędnika carskiego w kancelarii wielkiego księcia Konstantina Pawłowicza. Golicyn, który od roku 1826 współpracował z III oddziałem, a nawet osobiście z hrabią Aleksandrem Benckendorffem (1783—1844), był najprawdopodobniej tajnym agentem tego urzędu w Warszawie i zajmował się śledzeniem działalności miejscowej policji. Wiadomo, że ze swej niejawnej aktywności niejednokrotnie zdawał sprawozdanie władzom w Petersburgu. Aleksandr Fiodorowicz wraz z najbliższymi, żoną Nadieżdą Iwanowną i ośmioletnim synem Jewgienijem, przebywał w stolicy Królestwa Polskiego aż do wybuchu powstania listopadowego, kiedy to cała rodzina zmuszona była do wyjazdu z miasta. Traumatyczne przeżycia związane z koniecznością opuszczenia Warszawy i podjęcia wędrówki do Rosji Nadieżda Golicyna opisała w memuarach pod tytułem *Wspomnienia (Воспоминания)*¹⁰.

W ukazaniu pełnych dramatyzmu wydarzeń z przeszłości posłużyły autorce zarówno bezpośrednio zapisane w jej pamięci wspomnienia, jak i notatki sporządzone w prowadzonym przez nią wcześniej dzienniku¹¹. Pamiętnik został

⁷ Johann Nepomuk Hummel to urodzony w Bratysławie austriacki pianista, kompozytor, pedagog i dyrygent pochodzenia słowackiego. Był uczniem W.A. Mozarta, J.G. Albrechtsbergera i A. Salieriego. Koncertował w wielu miastach Europy, m.in. w Pradze, Wiedniu, Monachium, Berlinie, Dessau, Rydze, Petersburgu (tam poznał J. Fielda), Moskwie, Amsterdamie, Paryżu i Warszawie. Zachwycał swoim wirtuozostwem i sztuką improwizacji; pod wrażeniem jego talentu był F. Chopin. Hummel uczył m.in. Marię Szymanowską, którą później, w czasie, gdy pełnił funkcję kapelmistrza w Weimarze, zapraszał do koncertowania. Zob. *Encyklopedia muzyczna PWN*. T. 4: *Część biograficzna*. Red. E. Dziębowska. Kraków 1993, s. 322—323; J.W. Reiss: *Mala encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1960, s. 281.

⁸ John Field był wybitnym irlandzkim kompozytorem i pianistą. Uczył się u M. Clementiego w Londynie, a następnie wraz z nim wyjechał do Petersburga. W niedługim czasie przeprowadził się do Moskwy i zajął się pracą pedagogiczną. Udzielał lekcji m.in. M. Szymanowskiej, A. Kątskiemu, I. Kozłowskiemu. Koncertował w Anglii, Belgii, Francji, Szwajcarii i we Włoszech. Szczególnie zasłynął jako twórca nokturnów fortepianowych; jego kompozycje znacząco wpłynęły na twórczość F. Chopina. Zob. J.W. Reiss: *Mala encyklopedia muzyki...*, s. 188; *Encyklopedia muzyczna PWN*. T. 4: *Część biograficzna...*, s. 101.

⁹ М. Аронсон, С. Рейсер: *Литературные кружки и салоны*. Санкт-Петербург 2001, s. 333. Niestety, badacze nie zamieszczają w swej pracy żadnych szczegółów dotyczących prowadzonego przez nią salonu, a jedynie odnotowali jego istnienie.

¹⁰ В.М. Бокова, Н.М. Филатова: *Польское восстание 1830—1831 гг.: взгляд с двух сторон*. В: *Война женскими глазами. Русская и польская аристократки о польском восстании 1830—1831 годов...*, s. 37, 39.

¹¹ Golicyna niejednokrotnie swoje wspomnienia opatrywała dokładną datą, co potwierdza, że pisząc pamiętnik, korzystała z dziennika, który prowadziła także podczas ewakuacji z terenów Królestwa Polskiego.

napisany w języku francuskim w roku 1837. Niestety, w czasie rewolucji jego oryginał uległ zniszczeniu; do dnia dzisiejszego zachowała się jedynie kopia, sporządzona w roku 1900 przez wnuczkę memuarystki N.I. Taniejewą. W latach 20.—30. XX wieku jej tekst na język rosyjski przetłumaczył wnuk cioteczny autorki Michaił W. Golicyn¹². *Wspomnienia* opatrzone zostały podwójnym mottem pochodzącym z literatury francuskiej. Autorem pierwszego z nich był pisarz, członek Akademii Francuskiej kardynał Jean-de-Dieu-Raymond Boisgelin de Cucé (1732—1804), a drugiego — pisarz i polityk Auguste-Hilarion Kératry (1769—1859). Obydwa cytaty w pewnym stopniu określają cel aktu tworzenia dzieła. Wskazują na to, że jeśli autor pisze utwór z potrzeby serca, to jego tekst będzie szczery, prawdziwy i dzięki temu nawiąże on bliską relację z odbiorcą. Umieszczenie na początku zapisków cytatów tej treści sugeruje, iż nadrzędnym celem Golicyna jest dążenie do prawdziwego ukazania przeszłości, co wynikało zarówno z potrzeby jej serca, jak i z miłości do syna Jewgienija Aleksandrowicza (1822—1854), któremu ofiarowała swe *Wspomnienia*, o czym czytamy w zapiskach:

Тебе, милое дитя мое, завещаю я эти листки, так как именно ты, еще очень юным, был свидетелем событий, которые я здесь пыталась описать, когда вместе со своими родителями и несколькими тысячами соотечественников ты принимал участие в невзгодах, какие те делили со своим Августейшим начальником¹³.

To właśnie Jewgienij Aleksandrowicz jako kilkuletni chłopiec uczestniczył wraz z rodzicami w wydarzeniach związanych z powstaniem listopadowym oraz w dramatycznej ucieczce do bezpiecznej dla nich Rosji. Tym samym chłopiec stał się mimowolnym i nie w pełni świadomym uczestnikiem powstania. Właśnie dlatego, pragnąc przekazać synowi wiarygodne źródło na temat tamtych wydarzeń, Nadieżda Golicyna napisała *Wspomnienia*. Memuarystka, dedykując zapiski swojemu synowi, wyraziła prośbę, aby udostępniał je jedynie najbliższemu osobom. Czyniła tak w obawie przed tymi, którzy chcieliby traktować jej wspomnienia jak profesjonalne teksty, tworzone przez kobietę-pisarzkę, i w związku z tym oceniać je z całą surowością, z jaką traktowane są zazwyczaj utwory pisane przez przedstawicielki płci pięknej. Zwracając się do Jewgienija Aleksandrowicza, autorka *Wspomnień* pisała:

Посвящая его [pamiętnik — D.A.] тебе, дорогой Евгений, я прошу тебя ознакомить с ним лишь самых близких [wygóźnienie autorki] к нам лиц, но отнюдь не тех, кто захочет видеть во мне женщину-писательницу и будет судить о моем про-

¹² Примечания. В: *Война женскими глазами. Русская и польская аристократки о польском восстании 1830—1831 годов...*, s. 287.

¹³ *Война женскими глазами. Русская и польская аристократки о польском восстании 1830—1831 годов...*, s. 49. Wszystkie cytaty ze wspomnień N. Golicyna pochodzą z tego wydania. W nawiasie, po cytowanym fragmencie, podaje numer strony.

изведении со всей той строгостью, с какой всегда судят, и по праву, о женщине, претендующей на литературное имя. Мои записки пусть прочтут только те, кто по дружбе с тобой захочет в подробностях узнать о самых интересных событиях твоего детства.

(s. 50)

Prośba memuarystki wynikała, zapewne, z braku wiary w talent pisarski, lub też z obawy przed nietolerancją, z czym, jak wiadomo, niejednokrotnie spotykały się wówczas kobiety parające się działalnością twórczą¹⁴.

W pamiętniku Golicyna swą narrację rozpoczyna 29 listopada 1830 roku rozważaniami na temat wybuchu powstania listopadowego i prowadzi je do 21 stycznia 1832 roku, kończąc opowieścią o uroczystościach organizowanych w Moskwie z okazji zwycięstwa nad Polakami oraz informacją na temat śmierci drugiej żony wielkiego księcia Konstantina Pawłowicza (1779—1831), Polki z pochodzenia, Joanny Grudzińskiej (1795—1831), która, po zawarciu morganatycznego małżeństwa w roku 1820, otrzymała tytuł księżnej Łowickiej (Łowicz). Jej ziemska wędrówka zakończyła się dokładnie w rocznicę wybuchu powstania. *Wspomnienia*, jak twierdzi łotewska badaczka Anna Stankiewicz, pod względem struktury zbliżone są do powieści drogi¹⁵. Przedstawiony w nich został opis wymarszu z Królestwa Polskiego korpusu wielkiego księcia Konstantina Pawłowicza, który nastąpił w wyniku wybuchu powstania listopadowego. Wraz z wojskiem rosyjskim, liczącym prawie siedem tysięcy żołnierzy, wycofywały się również osoby cywilne, w tym gronie znajdowali się urzędnicy, służący, kobiety z dziećmi, wśród których była również Nadieżda Golicyna z synem, jego guwerner i pokojówka¹⁶. Ich wędrówka wiodła zarówno przez tereny należące do Królestwa Polskiego, jak i do Imperium Rosyjskiego. Na trasie wymarszu znalazły się między innymi takie miejscowości, jak: Wierzbno, Góra Kalwaria, Puławy, Końskie, Włodawa, Brześć, Wysokie Litewskie, Kleszczele, Grodno, Brzostowica, majątek w Inflantach (miejscowość Coden), Ryga i Petersburg.

¹⁴ Szerzej na ten temat pisałam w artykule pod tytułem: *Культурные феномены женского отличия в России XIX века и проблема толерантности*. В: *Проблемы толерантности: история и современность: Материалы Международной научной конференции* (г. Череповец, 16—18 апреля 2015 г.). Ред. А.Н. Егоров, А.Е. Новиков, О.Ю. Солодянкина. Череповец 2015, s. 60—62.

¹⁵ А. Станкевич: *Об одной модели романтического сознания (мемуары Н. Голицыной и Н. Куцкой)*. W: „*Studia Rossica*” XX. *Мемуарыстыка росыйска і jej контексты культурове*. Red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łuciewicz. T. 1. Warszawa 2010, s. 88. W artykule A. Stankiewicz zostały zestawione ze sobą wspomnienia Nadieżdy Golicyny i polskiej arystokratki Natalii Kickiej (1801—1888), żony generała Ludwika Kickiego (1791—1831), który brał udział w powstaniu listopadowym; zginął w bitwie pod Ostrołęką.

¹⁶ А. Бараńska: *Вымарш корпусу великого князя Константего з Кралества Польскаго в світеле wspomnień Надієдзі Івановны Голіцыны*. <http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwo/THist8/Baranska.pdf> (dostęp: 30.10.2015).

„Powstanie listopadowe — jak konstatuje historyk Władysław Zajewski — było zarazem insurekcją i wojną obronną narodu polskiego przeciw Rosji”¹⁷, natomiast w oczach Rosjanki Nadieždy Golicyny to przede wszystkim niespodziewany, nagły bunt garstki niezadowolonych Polaków, głównie studentów, przeciwko potężnemu władcy silnego państwa rosyjskiego. We *Wspomnieniach* czytamy:

„Они не посмеют”, — говорилось тогда у нас. Да и кто из нас мог подумать, что горсть людей решится вступить в борьбу с могущественным Государем, имевшим за собою 50-миллионное воинственно настроенное и дисциплинированное население, покорное его самодержавной воле и исполненное любви к его особе, стоящей во главе государства с безграничными средствами и пользующейся твердой репутацией личной храбрости, под покровительством Провидения? Кто мог себе представить все сумасбродство подобной неравной борьбы?

(s. 51)

Pewność, jaką słyszymy w tonie wypowiedzi tej rosyjskiej arystokratki, należącej do kręgów rządzących, wynikała, zapewne, z silnej pozycji zaborcy w Królestwie Polskim, prowadzącej w konsekwencji do postpowania Polaków, ignorowania ich potrzeb, praw i dążeń. A przecież, jak zauważa Zajewski, „Ci młodzi podchorążowie i akademicy, którzy w mglisty, chłodny, listopadowy wieczór wyszli na ulice Warszawy [...] byli głęboko przekonani, że do kardynalnych praw człowieka należy przede wszystkim prawo do niepodległej Ojczyzny”¹⁸, i właśnie o jego realizację walczyli w czasie powstania. Wielkość i siła Rosji sprawiły, zdaniem Golicyny, iż nawet Opatrzność „opowiedziała się” po stronie jej ojczyzny. Dlatego też zorganizowanie w Warszawie powstania było, według niej, jedynie „szaleńczym wybrykiem”, wydarzeniem bez jakiegokolwiek logicznego uzasadnienia. W środowisku rosyjskim, zwłaszcza związanym z kręgami rządowymi, dezawuowanie zbrojnego zrywu niepodległościowego Polaków przeciwko zaborcy było wówczas zjawiskiem powszechnym, o czym pisze badacz Jan Orłowski:

Wybuch powstania listopadowego wywołał w Rosji wielkie wrażenie. Wydarzenia w Warszawie potraktowano początkowo — jak świadczą listy i wspomnienia wielu Rosjan — jako bunt podchorążych, z którymi siły rosyjskie uporają się szybko i bez trudu. W miarę rozwoju powstania i po zwycięstwach Polaków w pierwszych miesiącach roku 1831 wyzwoleło ono w Rosji falę antypolskiej nienawiści i szowinistycznego zacietrzewienia¹⁹.

¹⁷ W. Zajewski: *Powstanie listopadowe 1830—1831*. Warszawa 1998, s. 7.

¹⁸ W. Zajewski: *Powstanie listopadowe 1830—1831*. W: S. Kieniewicz, A. Zahorski, W. Zajewski: *Trzy powstania narodowe: kościuszkowskie, listopadowe, styczniowe*. Red. W. Zajewski. Warszawa 1997, s. 173.

¹⁹ J. Orłowski: *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej. Od wieku XVIII do roku 1917*. Warszawa 1992, s. 88.

W świadomości autorki wspomnień powstanie listopadowe, określane przez nią: „warszawską katastrofą”, „polską rewolucją”, „warszawskimi zdarzeniami”, „warszawskim buntem”, lub też po prostu „powstaniem polskim”, wiązało się przede wszystkim z koniecznością opuszczenia stolicy Królestwa Polskiego. Wędrówka ta naznaczona była licznymi niedogodnościami dnia codziennego, zmaganiem z trudnymi warunkami życiowymi, a niejednokrotnie i z cierpieniem. Memuarystka często wspomina o dokuczliwym mrozie, braku ciepłej odzieży, o chorobach dzieci, niedostatecznej ilości prowiantu, noclegu w stołach na słomie, czy też w szynku. Warunki panujące na jednym z postojów podczas wymarszu z Warszawy Golicyna przedstawia w następujący sposób:

Очень легко одетые мы дрожали от холода. Бедная молодая Гогель кормила недавно родившегося ребенка, еще очень слабого; ее раненный в руку муж лежал на какой-то ужасной кровати, окруженный семейством Овандер. Сама Госпожа Овандер, также кормившая своего больного ребенка, и еще масса народа в самом плачевном состоянии являли собой весьма трогательную картину.

(s. 61)

A innym razem pisze:

Мне достался еврейский *шинок* [wyróznienie autorki]; трудно себе представить, какой воню и грязью было пропитано это жилище. Вообразите себе комнату, занимаемую еврейской семьей, герметически закупоренную и никогда не убираемую. Войдя туда, я чуть в обморок не упала, и, несмотря на холод в 25 градусов, я была вынуждена целый день держать дверь открытой на улицу, топить камин и окуривать все табаком, чтобы хоть немного освежить спертый и зараженный воздух.

(s. 97—98)

Oprócz głodu, przejmującego zimna i niewygody doskwierały jej także owady, zwłaszcza karaluchy, które ta rosyjska arystokratka zobaczyła wówczas po raz pierwszy w życiu: „В Нареве мы опять разместились очень плохо; там я в первый раз увидела т а р а к а н о в [wyróznienie autorki], которые наводняют наше отечество; за ночь они так меня измучили, что я рада была уехать на следующее утро” (s. 98). Podobne opisy obrazujące ciężkie warunki bytowe panujące w obozach Rosjan ewakuujących się z terenów Królestwa Polskiego jeszcze nie raz spotykać będziemy na kartach *Wspomnień* Golicyny. Jednakże, mimo tych codziennych uciążliwości, bólu i cierpienia, memuarystka niejednokrotnie podkreśla, że wszyscy uczestnicy wymarszu wdzięczni są Opatrzności za to, że zdołali już wyjechać z Warszawy, gdyż w przeciwnym razie, bez wątpienia, trafiliby do niewoli: „Тот, кто бывал на войне, испытывал знакомые прежде лишения, потому что каждый пустился в путь в чем оказался на улице, в театре или еще где-нибудь. Но все же мы благодарили Бога, что сидим здесь на соломе, а не находимся в плену в Варшаве” (s. 87).

Golicyna w pamiętniku wspomina też o ogromnym zmęczeniu fizycznym i psychicznym, które towarzyszyły wszystkim uczestnikom wymarszu. Doskwie-

rała im niepewność jutra, walka z bólem i codzienne pokonywanie słabości. Niejednokrotnie odczuwali też strach przed utratą życia własnego lub najbliższych, co miało miejsce zwłaszcza podczas planowanych starć zbrojnych nielicznego, osłaniającego ich oddziału z wojskami powstańczymi. Wobec nierównych sił i słabości żołnierzy rosyjskich, Golicyna, podobnie jak większość towarzyszących jej osób, w obawie przed tym, iż może trafić do niewoli, wolała umrzeć, aniżeli być więzioną przez „polskich buntowników”, jak nazywała powstańców. Okoliczności poprzedzające starcie wojsk rosyjskich z Polakami memuarystka wspomina następująco:

Я вышла из кареты, не столько думая о завтрашнем дне, сколько о том, как приготовиться к смерти. Сражаться со всей польской армией казалось мне невозможным, наш отряд был слишком малочислен и в весьма плачевном состоянии [...], тогда как у неприятеля было в четыре раза больше артиллерии, чем у нас, а его войско только что вышло из казарм совершенно свежим. Я не предвидела иного исхода, кроме плена у мятежников, и хотя не отличаюсь спартанской храбростью, все же предпочла бы умереть, чем попасть в руки восставших. Мой восьмилетний сын удивительно разумно для своего возраста сказал, когда я его спросила, что он предпочитает, — умереть ли, если на нас завтра нападут, или попасть в плен к полякам? «Лучше умереть», — ответил он.
(s. 75—76)

Przytoczona odpowiedź ośmioletniego Jewgienija Aleksandrowicza, choć z perspektywy matki oceniona jako „zadziwiająco rozsądna dla swojego wieku”, świadczy raczej nie tyle o samodzielności jego myślenia, ile o dużym wpływie matki oraz warunków, w których przyszło im żyć, na poglądy i zachowanie dziecka. Biorąc pod uwagę tę sytuację, nie zaskakuje tak jednoznaczna reakcja syna, który, zapewne, niejednokrotnie był świadkiem opowieści o „Polakach-buntownikach”, za sprawą których Rosjanie zmuszeni zostali do wymarszu z Warszawy.

We *Wspomnieniach* Golicyny powstanie listopadowe nieodłącznie wiąże się również z licznymi aresztowaniami dokonywanymi przez powstańców lub też ze stratą bliskich, która dotykała zarówno samą Nadieżdę Iwanownę, jak i osoby pozostające w jej otoczeniu. Pamiętnikarka na przykład bardzo przeżywała śmierć znanego jej osobiście rosyjskiego generała Aleksieja Gendre’ a (1776—1830)²⁰, który zginął w pierwszym dniu powstania. To tragiczne wydarzenie, które miało miejsce w Belwederze w dniu 29 listopada, relacjonował jej generał Aleksander Rożniecki (1774—1849)²¹:

²⁰ A. Gendre był szefem tajnej policji wielkiego księcia Konstantina Pawłowicza — M. Czajka, M. Kamler, W. Sienkiewicz: *Leksykon historii Polski*. Warszawa 1995, s. 192—193.

²¹ A. Rożniecki to polski oficer, który brał aktywny udział w powstaniu kościuszkowskim, służył też w Legionach, w wojsku Księstwa Warszawskiego oraz walczył w bitwie pod Borodino w 1812 roku. Mimo to od roku 1815 z oddaniem działał w interesie caratu, zwalczając wszelką działalność patriotyczną narodu polskiego. Kierował on tajną policją w Warszawie i zajmował

«Я к вам на минутку, лишь с целью вас подбодрить, — сказал он. — Будьте покойны, я надеюсь, что все скоро успокоится. Я сейчас из Бельведера, Цесаревич спасен, он стоит во главе своих кирасир. Убит один Жандр». — «Как убит? — восклицаю я. — Значит, в Бельведере была схватка?» [...] генерал ответил: «Нет, это только кучка студентов стреляла в окна, причем был ранен и Любовидзский; сейчас все успокоилось, и мы направляемся в город посмотреть, что там делается». Пусть судят о моем ужасе и состоянии, когда я услышала обо всех этих происшестввах.

(s. 55)

Jak widzimy, w trakcie opowieści Roźnieckiego, Golicynie nie udało się po-
wściągnąć emocji i dlatego bardzo gwałtownie zareagowała na wieść o śmierci
Gendre’a. Jej wzburzenie w pełni jednak uzasadniają okoliczności, czyli niepo-
kój i obawa o bezpieczeństwo męża, który w momencie wybuchu powstania
przebywał w Belwederze. Generał Roźniecki, chcąc, jak się wydaje, uspokoić
i podnieść na duchu Nadieżdę Iwanownę, w swojej relacji dopuścił się pewnej
nieścisłości. W przedstawionej przez niego wersji wydarzeń dowiadujemy się, że
spiskowcy strzelali w okna, w wyniku czego wiceprezydent Warszawy, Mateusz
Lubowidzki (1789—1874), został ranny. W rzeczywistości było zupełnie inaczej
— jak podają źródła historyczne — uczestniczący w ataku na Belweder niewielki
oddział spiskowców siłą wdarł się na teren pałacu z zamiarem pozbawienia życia
księcia Konstantina Pawłowicza. Zamach jednak się nie udał, gdyż w wyniku
pomyłki zastrzelony został carski generał Gendre, a Lubowidzkiego raniono bag-
netem. Historyk Tadeusz Łepkowski tak oto relacjonuje te wydarzenia:

Tymczasem do pokoju, w którym został Lubowidzki, wpadli zamachowcy. Zausznik wiel-
kiego księcia, kilka razy pchnięty bagnetem, runął na ziemię. Powstańcy pobiegli dalej.
Konstantego w sypialni już nie było. Stanęli na chwilę zdezorientowani, ale z zewnątrz
głuchym dobiegły ich okrzyki, że Konstanty już nie żyje. Uradowani wrócili szybko na
dziedziniec. Cóż za okropna pomyłka! Okazało się, że został zabity nie Konstanty, lecz
Gendre²².

Przeżycia związane z powstaniem listopadowym skłaniają Nadieżdę Goli-
cynę do głębszej refleksji na temat Polaków. Memuarystka krytycznie ocenia

się donosicielstwem na rzecz władz carskich, co jednakże nie przysporzyło mu ani szacunku,
ani też sympatii Rosjan, w tym także wielkiego księcia Konstantina Pawłowicza, który, jak pisze
A. Giza, „niezwykle często obdarzał go okrutnie obelżywymi epitetami, czego nie czynił nawet
wobec osób nie pełniących tak wysokich funkcji” — A. Giza: *Opinie Rosjan o Polakach
w I połowie XIX wieku*. W: *Polacy w oczach Rosjan — Rosjanie w oczach Polaków. Поляку
глазами русских — русские глазами поляков. Zbiór studiów*. Red. R. Bobryk, J. Faryno.
Warszawa 2000, s. 156.

²² T. Łepkowski: *Warszawa w powstaniu listopadowym*. Warszawa 1965, s. 71. Podobnie
opisują te wydarzenia inni historycy. Por.: W. Zająwski: *Powstanie listopadowe 1830—1831...*,
s. 39—40; Idem: *Powstanie listopadowe 1830—1831*. W: S. Kieniewicz, A. Zahorski,
W. Zająwski: *Trzy powstania narodowe: kościuszkowskie, listopadowe, styczniowe...*,
s. 174.

wystąpienie narodu polskiego przeciwko caratowi, postrzegając je jako przejaw pychy, arogancji i braku roztropności, o czym świadczy między innymi jej ostra reakcja na wieść o tym, iż powstańcy zamierzają prowadzić negocjacje z wielkim księciem Konstantinem Pawłowiczem. Autorka wspomnień, nie ukrywając swojego wzburzenia, pisze:

Ленский [...] на вопрос одного из наших, с какой целью они едут в Петербург, отвечал: «Мы едем вести переговоры!» Вести переговоры! Мятежники, подданные, восставшие против Государя, убийцы, изменники направлялись вести переговоры со своим самодержавным повелителем, который мог их сокрушить! Безрассудство, неразлучный спутник польского народа, неминуемо вело эту неблагодарную и беспокойную нацию к тем несчастным последствиям, столько примеров которых мы уже видели в ее истории.

(s. 81)

Jak widzimy, Golicyna z niechęcią i brakiem szacunku odnosi się do narodu polskiego, zarzuca mu brak rozważy i nieodpowiedzialność, a tym samym dyskredytuje jego dążenia do wolności. W społeczeństwie rosyjskim takie poglądy na temat zbrojnego wystąpienia Polaków przeciwko zaborcy nie były wówczas odosobnione. W podobnym tonie wypowiadał się między innymi były dekabrysta Aleksandr Bestużew-Marliński, który w 1830 roku pisał z Kaukazu:

Был чрезвычайно огорчен и раздосадован известием об измене варшавской. ...поляки не будут искренними друзьями русских. Как ни корми волка... Никакого нет сомнения, что Царство Польское никогда не было так хорошо управляемо, как под русским владычеством, и масса народа выиграла, но дворянство их не забыло еще своевольных своих вольностей, и скорее согласится быть несчастными по прихоти, чем счастливым по чужому разуму²³.

Takie poglądy już wcześniej znajdowały wśród Rosjan wielu zwolenników, jednakże, zdaniem badaczki Natalii Filatowej nasiliły się zwłaszcza po wybuchu powstania listopadowego. Na tak krytyczną ocenę działań powstańców wpłynęła jej zdaniem zarówno atmosfera panująca w Rosji po represjach związanych ze zrywem dekabrystowskim, jak i przekonanie, iż Polacy w Królestwie Polskim cieszą się niezasłużonymi prawami: „В такой атмосфере мятеж поляков, продолжавших пользоваться незаслуженными, как считало большинство, конституционными привилегиями, мог вызвать у бывших либералов только новый всплеск антипольских чувств”²⁴.

Nasilająca się wówczas wrogość w stosunku do Polaków znalazła swe odzwierciedlenie nie tylko we wspomnieniach, ale również w twórczości literackiej. Badacz Jan Orłowski, wypowiadając się na ten temat, konstatował:

²³ Cyt. za: Н. Филатова: *Русское общество о Польше и поляках накануне и во время восстания 1830—1831 гг. W: Polacy i Rosjanie. Поляки и русские. Материалы з конференции „Польша—Rosja. Rola polskich powstań narodowych w kształtowaniu wzajemnych wyobrażeń”*. Warszawa—Płock, 14—17 maja 1998 r. Red. T. Epsztein. Warszawa 2000, s. 114.

²⁴ Ibidem, s. 114.

„Powstanie w Polsce do głębi poruszyło też rosyjskie środowiska literackie. Jest w pełni zrozumiałe, że w atmosferze antypolskiej kampanii obrodziły w Rosji okolicznościowe pseudopatriotyczne wiersze [...]”²⁵. Ich autorami byli zarówno twórcy mniej znani, między innymi Iwan Parszow, Nikołaj Kiryłow, Siemion Stromiłow, Aleksandr Szyszkow, jak też wybitni ludzie pióra tego okresu — Aleksandr Puszkina, Wasilij Żukowski, Fiodor Tiutczew, Aleksiej Chomiakow, Aleksandr Odojewski²⁶.

Nadieżda Golicyna to wnikliwa obserwatorka otaczającej ją rzeczywistości. Powstanie listopadowe postrzega jako nieszczęście, tragedię, traumatyczne doświadczenie, które stało się udziałem nie tylko jej samej, ale i narodu rosyjskiego. Memuarystka krytycznie ocenia zbrojne wystąpienie Polaków przeciwko zaborcy, nazywając jego uczestników „rewolucyjną hydrą” i „narodem niewdzięcznym”. W jej wypowiedziach wyraźnie słychać echa oficjalnych poglądów obowiązujących w ówczesnych rosyjskich kręgach dworskich. W ten sposób prezentuje swój patriotyzm i jednocześnie lojalność względem władz carskich.

²⁵ J. Orłowski: *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej. Od wieku XVIII do roku 1917...*

²⁶ Ibidem.

Daria Ambroziak — doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Opolskiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą literatury rosyjskiej XIX wieku. Szczególne miejsce w badaniach stanowią wzajemne polsko-rosyjskie literackie i kulturalne powiązania oraz rosyjska memuarystyka kobieca. Najważniejsze publikacje — monografia: *Każdy baron ma swoją fantazję. Józef Sękowski — Polak z pochodzenia, Rosjanin z wyboru* (Opole 2007). Artykuły: *Życie na syberyjskim zesłaniu w świetle „Pamiętnika” Marii Wołkońskiej* (w: *Kobiety w literaturze Słowian Wschodnich*. Red. H. Mazurek, B. Pawletko. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 21. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 11—20); „[...] печальный эпизод из моей жизни при дворе”. *Echa morgantycznego ślubu cara Aleksandra II we wspomnieniach Aleksandry Andriejewny Tolstoj* (w: *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*. Red. W. Laszczak, D. Ambroziak, B. Pudelko, K. Wysoczańska-Pająk. Opole 2014, s. 165—175); *Культурные феномены женского отличия в России XIX века и проблема толерантности* (w: *Проблемы толерантности: история и современность: Материалы Международной научной конференции* (г. Череповец, 16—18 апреля 2015 г.). Сборник научных работ, Отв. ред. А.Н. Егоров, А.Е. Новиков, О.Ю. Солодянкина. Череповец 2015, s. 60—62); „Человек замечательный, непреклонного нрава и чрезвычайно независимый”. *Dekabrysta Michał Łunin w świetle wspomnień swoich współczesnych* (w: *Wolność w kulturze rosyjskiej. Tom jubileuszowy poświęcony Pani Profesor Annie Rażny*. Red. H. Kowalska-Stus, A. Krzywdzińska. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 251—259).

Od Płatonowa do Sachalina

Andrzej Ksenicz

ABSTRACT: The author attempts to specify the facts related to the publications and the reaction of criticism to the first dramatic writings by Czekhov. The young author had to break the old canons of dramatical art, which led to a strong reaction of the supporters of the traditional understanding of drama. This is exemplified by the history of the “Ivanov” performance.

KEY WORDS: Russian literature, drama, Anton Czekhov

Nie będzie zaskoczeniem stwierdzenie, że dramaturgia Antona Czechowa cieszy się w krytyce zauważalnie mniejszym zainteresowaniem niż proza. Powodów takiego stanu rzeczy jest kilka, ale nie o przywołanie ich tu chodzi. Można wskazać na fakt, że proza stanowi zdecydowaną większość w dorobku pisarza i to jej autor *Stepu* poświęcał najwięcej uwagi. Dramaturgia pojawiła się właściwie równocześnie z prozą, ale twórca oddawał się jej niejako w przerwach między tworzeniem kolejnych utworów prozatorskich. Taki stan rzeczy rysuje nam się, kiedy czytamy listy pisarza. To do nich chcę się przede wszystkim odwołać w podejmowanej tu próbie nakreślenia początków drogi Czechowa-dramaturga. Sądzę jednocześnie, że na taką postawę pisarza miał niewątpliwie wpływ przypadek z pierwszym jego dużym utworem dramatycznym, a mianowicie *Płatonowem* (*Безотцовщина*)¹, napisanym jeszcze w Taganrogu, a wydanym dopiero po śmierci autora w 1923 roku. Do tej sprawy wrócimy później.

¹ Zob. А.П. Чехов: *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Сочинения, том одиннадцатый*. Москва 1986, s. 393—396. Kolejne cytaty w tekście według tego wydania, z podaniem tomu i strony.

W pracach takich wybitnych znawców twórczości Czechowa jak m.in. Aleksandr Czudakow², Władimir Katajew³ czy Władimir Linkow⁴ kwestie związane z dramaturgią pisarza pojawiają się na drugim czy nawet na trzecim miejscu. Wydaje się to jakby naturalne, ale z niejakim zdziwieniem zauważamy, że pierwszy z wymienionych z jednej strony podkreśla bardzo istotną rolę takiego fenomenu jak: „пространственно-предметная среда детства, впечатления смежных искусств (архитектура, театр, изобразительные искусства), те социально-биографические факты, из которых складывалась жизнь в городе детства и юности”⁵ dla zrozumienia twórczości każdego pisarza. Natomiast z drugiej raczej zdawkowo wspomina on o roli teatru w życiu Czechowa-gimnazjalisty, który, jak wiemy, oglądał wiele dobrych inscenizacji w miejscowym teatrze. Mówi przy tym badacz, że repertuar teatru był wtedy całkiem europejski. Czudakow podkreśla też, że Taganrog w czasach młodości Czechowa rozwijał się bardziej dynamicznie niż Rostów nad Donem. Działo tam dobre klasyczne gimnazjum, które przyszłemu pisarzowi dało niemało wątków dla jego przyszłych utworów⁶. Dlaczego zatem krytyk ogólnikowo zaledwie kreśli początki dramaturgii pisarza? Możemy tu, jak sądzę, mówić zatem o pewnej niekonsekwencji.

Na ten najwcześniejszy etap w życiu pisarza zwrócił nieco więcej uwagi autor biografii Czechowa, angielski badacz Donald Rayfield. Oparł on swoje wywody na listach pisarza, wspomnieniach znajomych oraz rodziny, m.in. brata Aleksandra. Autor przypomniał wiele faktów, może niezupełnie nowych, ale istotnych dla poznania procesu formowania się przyszłego twórcy. Przywołał materiały z życia rodziny, wskazał na rolę ojca i wyraźnie zaakcentował rolę teatru w kształtowaniu smaku artystycznego przyszłego dramaturga. Twierdzi on, m.in. w oparciu o prace takich badaczy jak Maria Siemanowa, że w teatrze mógł młodzieńki Czechow oglądać *Hamleta*, *Króla Leara* oraz sztuki Aleksandra Ostrowskiego, Fryderyka Schillera i innych autorów⁷. Przekonanie Rayfielda, że to właśnie utwory Ostrowskiego zwróciły jego uwagę na kwestie społeczne, widoczne w późniejszych sztukach, pozostawimy bez komentarza. Istotną jest natomiast informacja o pojawieniu się w mieście, pod wpływem działalności teatru zawodowego, również spektakli amatorskich: „Под влиянием профессионального театра в городе стали популярны и любительские театры. До тех пор, пока от болезни у Антона не ослаб голос, он участвовал в постановках — многие запомнили его городничего в гоголевском *Ревизоре*”⁸. Rayfield nie podaje źródła, z jakiego skorzystał, co

² Zob. A. Чудаков: *Мир Чехова. Возникновение и утверждение*. Москва 1986.

³ Zob. В. Катаев: *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. Москва 1979.

⁴ Zob. В. Линков: *Художественный мир прозы А.П. Чехова*. Москва 1982.

⁵ А. Чудаков: *Мир Чехова...*, s. 11.

⁶ Zob. m.in.: *ibidem*, s. 11—12.

⁷ Д. Рейфилд: *Жизнь Антона Чехова*. Москва 2011, s. 48.

⁸ *Ibidem*, s. 49.

daje się zauważyć również w innych miejscach jego obszernej biografii. My możemy natomiast powołać się na wspomnienie brata pisarza, Michaiła. Już w 1910 roku ukazała się książka zawierająca materiały biograficzne o Antonie Pawłowiczu. Brat pisał: „Помню, мы разыграли даже *Ревизора*, в котором городничего играл Антон Павлович. Играли на малороссийском языке про какого-то Чупруна и Чупруниху, где роль Чупруна исполнял все тот же «увалень» Антоша»⁹. Brat przekazał również inne fakty z tego okresu świadczące o dramaturgicznych zainteresowaniach młodego Antona. Dowodzą one, że pociąg przyszłego dramaturga do tego rodzaju twórczości był autentyczny. Ciekawie i jakoś swoiście wygląda wypunktowanie przez starszego brata faktu wystawiania sztuk teatralnych w domu Czechowów, przy czym w języku ukraińskim, w których młody Anton brał na siebie najważniejsze obowiązki związane z takimi inscenizacjami.

Do uwag o przesuwaniu na dalszy plan dramaturgii pisarza dodać można i taki moment, że w jednej z najważniejszych prac o twórczości Czechowa w ogóle, autorstwa przywoływanego już tu Czudakowa, dramaturgia zostaje odnotowana przy okazji rozważań dotyczących „сюжета и фабулы”, które w odniesieniu do dramaturgii zajęły około 10 stron w pracy liczącej prawie 400¹⁰. U innych autorów pojawiają się też podobnie „szerokie” rozważania, ale trzeba zarazem odnotować, że znajdujemy takie uwagi o dramaturgii pisarza przy okazji rozważań różnych aspektów jego twórczości¹¹. Nie zmienia to jednak ogólnego obrazu kwestii, o jakiej mówimy. Wypada przy tym zaznaczyć, że rozważania te zwykle rzadko dotyczyły początków twórczości dramaturgicznej. Nie inaczej, wypada dodać, wygląda to również w pracach piszącego te słowa¹².

Taka sytuacja w „Czechowianach” oraz fakt, że interesowano się w przypadku dramaturgii późniejszym okresem w działalności autora *Wujaszka Wani*, skłoniły mnie do tego, by na podstawie lektury listów pisarza zająć się latami, które zamyka podróż na Sachalin. Formowanie się smaku dramaturgicznego pisarza i jego warsztatu twórczego uzupełnić można jeszcze w jakimś stopniu poprzez odwołanie się do takich źródeł jak m.in. rozprawa Renégo Śliwowskiego *Antoni Czechow*, w której autor udzielił więcej uwagi sztuce *Platonow*, zaznaczając przy tym, że stała się ona „konspektem” wszystkich właściwie późniejszych utworów dramaturgicznych¹³. Trzeba wszakże odnotować, że już w 1914 roku w „Русских ведомостях” pisano, iż w *Безотцовщине* „можно довольно ясно

⁹ М. Чехов: *Об А.П. Чехове*. В: *О Чехове*. Москва 1910, s. 266.

¹⁰ Zob. А. Чудаков: *Мир Чехова...*, s. 213—224.

¹¹ Zob. m.in.: И. Твердохлебов: *К творческой истории пьесы „Иванов”*, Е. Смирнова-Чикина: *„Татьяна Репина” А. Чехова*. В: *В творческой лаборатории Чехова*. Ред. кол. М. Громов и др. Москва 1974, s. 97—104, 108—117.

¹² Zob. m.in.: А. Ksenicz: *Ścieżkami bohaterów Antona Czechowa*. Zielona Góra 2007.

¹³ Zob. R. Śliwowski: *Antoni Czechow*. Warszawa 1965.

различить эмбрионы некоторых будущих чеховских произведений”¹⁴. Problem z ustaleniem pewnych faktów i odczytaniem rozumowania pisarza w tamtych latach polega na tym, że w listach z tego okresu nie ma żadnych uwag na temat tego utworu, napisanego jeszcze w Taganrogu. O tym, że taki powstał, dowiadujemy się tylko z listu brata Aleksandra, który 14 października 1878 roku tak oto odpowiadał autorowi: „Ты напоминаешь об безотцовщине. [...] В безотцовщине две сцены обработаны гениально, если хочешь, но в целом она непростительна, хотя и невинная ложь” (11, 396). Zauważmy, że Aleksander pisze tytuł z małej litery, a zatem tekst nie miał jeszcze konkretnej nazwy, lub też brat uznał, że nie zasługuje on na to, by zatytułować go i wydać. Natomiast w 1907 roku właśnie Aleksander z przekonaniem stwierdzał, że Anton Pawłowicz napisał w Taganrogu *Безотцовщину* „и ужасно смешной водевиль *Недаром курица пела*”. Tekst pierwszego utworu Czechow przesłał do Moskwy, aby rodzina przeczytała go i spróbowała zainteresować nim któryś z teatrów. Z ledwie czytelnego zapisu na początku rękopisu można wnioskować, że autor chciał nim zainteresować aktorkę Marię Jermołową. Plan się nie powiódł, i kiedy autor był już studentem, to sam: „*Безотцовщину* разорвал на мелкие кусочки” (11, 394). Okazało się jednak, że tekst zachował się w odpisie i w 1923 roku został opublikowany. Te skomplikowane dzieje *Platonowa*, jak sztukę nazwano w Polsce, dowodzą z jednej strony, że młodziutki autor musiałby długo czekać na moment, kiedy jego najwcześniejsza sztuka zyska uznanie. Publikacja nastąpiła bowiem dziewiętnaście lat po śmierci autora. Z drugiej natomiast jest to potwierdzenie faktu, że nie od razu uwierzył on w swój dramaturgiczny talent, przy czym należy pamiętać, że kilkunastoletni autor porywał się na tak trudną rzecz jak komedia. Jeżeli uświadomimy sobie przy tym, że naruszała ona, jeszcze nieśmiało, przyjęte wtedy kanony, to zrozumiemy powody, dla których nie została wydana ani wystawiona.

Drugi ze wspomnianych w liście tekstów nie zachował się. Można przypuszczać, że powstał on tylko po to, aby rozbawić najbliższych. Młody Czechow skory był do wywoływania zabawnych sytuacji i tworzenia atmosfery, w której wszyscy mogli się wesoło śmiać. Ten specyficzny dla niego sposób bycia zachował on na długie lata i odczuwa się go w jego listach. Inne próby dramatyczne z tego okresu uważał on za „bezdarne” i nie lubił o nich mówić. W ten sposób wyrażał się przede wszystkim o jednoaktówkach. Dobrze świadczy o tym historia tekstu *На большой дороге*, przerobiona z opowiadania *Jesień* (*Осенью*, 1883), którą posłał nie do „Oskołków” Lejkina, u którego drukował swoje opowiadania i scenki humorystyczne, ale do „Budilnika”, a swego wydawcę uspokajał, mówiąc: „пишу маленькую чепуху для сцены”, przy czym jest to „вещь весьма неудачная” (list z dnia 4 listopada 1884 roku). Jednoaktówka okazała się najwyraźniej zbyt śmiała w prezentowaniu sytuacji mających miejsce na prowincji, ponieważ nie uzyskała zezwolenia cenzury.

¹⁴ Zob. А.П. Чехов: *Полное собрание...*, Т. 11, s. 395.

Lepiej potoczyła się historia etiudy dramatycznej *Łabędzia pieśń* (*Лебединая песня*, 1887), która oparta została na opowiadaniu *Kalchas*. W liście do M. Kisielowej jej autor zauważał: „Я написал пьесу в 4-х четверушках. Игратья она будет 15—20 минут. Самая маленькая драма во всем мире. Играть в ней будет известный Давыдов, служащий теперь у Корша. Печатается она в «Сезоне», а посему всюду разоидется. Вообще маленькие вещи гораздо лучше писать, чем большие; претензий мало, а успех есть... Что еще нужно? Драму свою писал я 1 час и 5 минут. Начал другую, но не кончил, ибо некогда” (14, 2). Jest tu pisarz i skromny, i wylewny zarazem. Widać, że cieszy go fakt przyjęcia tekstu do druku, a równocześnie sam jakby pomniejsza swoje zasługi jako twórcy, bo przecież pracował tylko „nieco ponad godzinę”. Taki sposób wypowiedzania się zachowa on jeszcze długo. Po wystawieniu sztuki do tejże Kisielowej pisał: „В пятницу идет моя паршивенькая пьеска в одном акте” (list z dnia 15 lutego 1888 roku).

Jest to bodaj jeden z pierwszych scenicznych sukcesów Czechowa związany z teatrem Korsza, w którym wkrótce wystawiony zostanie *Iwanow*. Sztuka ta, w dwóch redakcjach — komediowej i dramatycznej (1887 i 1888) — pozwoliła Czechowowi uwierzyć w siebie jako dramaturga i zarazem stwierdzić, iż nie jest on jeszcze dostatecznie przygotowany do zmierzenia się przede wszystkim z krytyką, która nie rozumiała jego podejścia do tworzenia „iluzji życia na scenie”. Dla pełniejszego obrazu działalności dramaturgicznej pisarza wypada jeszcze odnotować, że przed wyjazdem na Sachalin, w konsekwencji bardzo dramatycznym dla zdrowia autora, napisał on jeszcze m.in. *Niedźwiedzia* (*Медведь*, 1888) i *Oświadczyony* (*Предложение*, 1889). Uwagę o krytyce dobrze dopełnia sugestia wyrażona w liście Aleksieja Pleszczejewa do Antona Pawłowicza, który stwierdzał, że wszyscy chwalą detale w jego sztuce, ale nie są zadowoleni z głównego bohatera: „Пьесы вам действительно нужно на долгое время отложить писать. Эти сценические условия связывают вас. У вас талант эпический. Со временем, может быть, у вас явится потребность написать драматическую вещь, если подвернется такой сюжет, который лучше укладывается в драматические нежели в эпические рамки” (2, 478).

Sztuka nie spodobała się, jak pisał Lejkin, „starym mistrzom dramatycznej sztuki”, którzy w Czechowie zobaczyli konkurenta. Zyskała natomiast uznanie „literatów”. Nie bardzo podobał się *Iwanow* aktorom i krytyce, przyzwyczajonym do oklasków w czasie tzw. „zejść”, czego u Czechowa zupełnie zabrakło. Wszystko to razem, w jakiejś mierze, spowodowało, że autor nowoczesnego na owe czasy utworu skorzystał niejako z rady swojego przyjaciela i na pewien czas „zawiesił” działalność dramaturgiczną. Nie znaczy to wcale, że godził się on z opiniami wypowiedzianymi na temat *Iwanowa* i swojego widzenia dramaturgii. Od tego właśnie momentu w listach znajdujemy więcej materiału pozwalającego odczytać z niego Czechowowskie rozumienie dramaturgii. Nie zostanie ono tu w pełni zaprezentowane, tym niemniej chciałbym niektóre momenty rozumo-

wania pisarza przywołać niejako w syntetycznym skrócie. Czechow zainteresował się też wtedy sposobem inscenizacji jego sztuk, wsłuchiwał się w uwagi krytyki i rady znajomych literatów, ale rzadko zgadzał się z nimi. Był zarazem zadowolony z tego, że *Iwanow* wystawiany jest w różnych teatrach i przyjmowany dobrze, a niekiedy nawet owacyjnie przez publiczność, ale bolały go bardzo i wręcz czuł się urażony złośliwymi często uwagami krytyki. W listach znajdujemy takie właśnie reakcje autora na przyjęcie *Iwanowa*, kiedy, wydawałoby się, zbiera niezasłużone pochwały i odczuwa radość, ale równie często spotykamy się z przekonaniem o niedocenianiu go, co wywoływało u niego złość i poczucie urażonej dumy. Do Lejkina 4 listopada 1887 roku pisał z widocznym rozżaleniem: „Моя пьеса лучше всех пьес [...], но она провалится благодаря бедности коршевской труппы” (2, 142). Miał on także zastrzeżenia do gry aktorów i do ich zachowania. Jako człowieka dwulicowego oceniał Dawydowa, który grał głównego bohatera w inscenizacji przygotowanej w teatrze Korsza. Korespondencja pokazuje też, że koledzy po piórze próbowali wyjaśnić mu, co nie podoba się innym autorom. Chodziło o to, jak zauważał Aleksandr Łazariew-Gruzinski, że „narusza on wątek i sceniczne warunki” (2, 155). Z tym akurat dramaturg mógłby się zgodzić, ale tylko na tej zasadzie, że robił to świadomie, uważając, że stare kanony sceniczne już się przeżyły. Lejkinowi na podobne uwagi odpowiadał krótko: „[...] автор хозяин пьесы, а не актеры” (2, 149). Te nastroje powodowały, że do brata Aleksandra pisał on wprost: „Ну, пьеса проехала. Описываю все по порядку. [...] Роль знали только Давыдов и Глама, а остальные играли по суфлеру и по внутреннему убеждению” (2, 150).

O swoim dziele rozmawiał twórca z rodziną i najbliższymi mu ludźmi. Do takich należał Pleszczejew, ale szczególnie dużo listów kierował do Aleksieja Suworina. Jego zbliżenie z tym człowiekiem nie wszyscy rozumieli i nierzadko oceniali je negatywnie. Szczególnie tzw. krytyka radziecka miała to Czechowowi za złe. Suworinowi można zarzucić, że patrzył na twórczość autora *Wiśniowego sadu* raczej jako wydawca, ale z nikim autor tej sztuki nie rozmawiał tak szczerze i nie znajdował takiego zrozumienia. Mógł sobie Czechow pozwolić np. na taką krytyczną uwagę dotyczącą sztuki Iwana Szczegłowa, ponieważ wiedział, że Suworin zachowa to w tajemnicy: „написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянуто, грубовато и пахнет проституцией. В пьесе нет женственности, нет легкомыслия, нет ни жены, ни мужа [...] ни соли, ни воздуха [...]” (3, 8). Właśnie Suworina informował on w tym samym liście, że wprowadzi poprawki do *Iwanowa*: „Если, думается мне, написать другой IV акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, [...] то пьеса выйдет законченной и весьма эффектной” (3, 9). Jak poważne były to zmiany, świadczy fakt, że w ich rezultacie powstały dwie wersje utworu — komediowa i dramatyczna. Nie omieszkała oczywiście powiadomić o tym Suworina, przy czym dodawał: „Если и теперь не поймут

моего *Иванова* то брошу его в печь и напишу повесть *Довольно!* Названия не изменю. Неловко. Если бы пьеса не давалась еще ни разу, тогда другое дело” (3, 15). Ciekawe, że Czechow zamyślił pisać wspólnie z Suworinem sztukę, przedstawił dokładny jej konspekt i... napisał ją sam. Nie będę tu wnikał w powody takiego zakończenia współpracy, istotne jest natomiast to, że konspekt i sama jednoaktówka łamią stare sceniczne stereotypy.

W innym liście wygłasza pisarz dość ostry pogląd odnoszący się nie tylko do teatru, w którym wystawiano jego sztukę: „Публика, как она не глупа, все-таки в общем умнее, искреннее и благороднее Корша, актеров и драматургов, а Корш и актеры воображают, что они умнее. Взаимное недорозумение” (3, 62). Podobny sąd wygłosi Czechow kilka lat później, kiedy jego pierwsza inscenizacja *Mewy* zakończyła się kłapą. To wtedy wypowiedział on znane słowa: „Пьеса шлепнулась и провалилась с треском” (6, 197). Sytuacja z teatrem Korsza i innymi teatrami w tym czasie była typowa i powszechna, tzn. wystawiano sztuki, które podobały się publiczności i przynosiły zyski. Nad ich stroną estetyczną i etyczną raczej się nie zastanawiano. Czechow dobrze to rozumiał, dlatego też pisał jednoaktówki, takie jak *Niedźwiedź* czy *Oświadczeniu*. W jednym z listów z tego okresu czytamy: „Завтра у Корша идет мой *Медведь*. Написал я еще один водевиль. Две мужские роли, одна женская” (3, 46). Teatr niewątpliwie pociągał pisarza, a powody tego były różne. Pierwszy z nich może być taki: „Можно не любить театр и ругать его и в то же время с удовольствием ставить пьесы. Ставить пьесу я люблю так же, как ловить рыбу и раков: закинешь удочку и ждешь, что из этого выйдет”. Dostawać za to pieniądze, to jak wyciągać ryby czy raki z sieci. „Забава приятная” (3, 74). Właśnie ta przyjemna zabawa, ze zrozumiałych powodów, pociągała pisarza, a raczej zmuszała nawet do podejmowania takich działań w latach 80. W marcu 1889 roku przyznawał się on Pleszczejewowi, może niezupełnie wprost, dlaczego to robi: „Пьес не стану писать. Если будет досуг, то сделаю что-нибудь пур манше, но осень и зиму буду отдавать только беллетристике. Не улыбается мне слава драматурга” (3, 172). Dzień wcześniej, 6 marca 1889 roku, pisał do Suworina o tym samym, ale jakże inaczej i wprost. Do kolegi po ródznie nie wypadało bowiem mówić o zarobkach: „Из дирекции я получил 997 рублей за *Иванова* и *Медведя*. Запер их в стол. Цыган не заработал того живым медведем, что я заработалдохлым. 500 рублей дал мне зверь” (3, 172). Forma „рублев” to nie „opiska”. Czechow bowiem nieco wcześniej pisał do Suworina, że od pewnego Ukraińca („chochła”) usłyszał kiedyś takie zdanie: „коли б я був царем, то украв бы сто рублив и утик” (3, 24). Zabawne wyrażenie widocznie spodobało się pisarzowi, który przecież dobrze znał język ukraiński, dlatego powtórzył je przy nadarzającej się okazji.

Szersze przytoczenie wymiany zdań pomiędzy pisarzem i Suworinem przekracza ramy tekstu. Wiele ciekawych i zaskakujących uwag pojawi się w tej korespondencji wokół wydania i inscenizacji *Diabła leśnego* i innych sztuk.

Możemy tylko żałować, że wypowiedzi Suworina poznajemy jedynie pośrednio, ponieważ nie mamy dostępu do jego listów.

Autor *Niedźwiedzia* czuł się osamotniony w swoich działaniach zmierzających do zmiany sytuacji w rosyjskiej dramaturgii. Do Szczegłowa pisał on bez ogródki: „Современный театр — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства”. Nazwany tu wprost autor mówił Czechowowi, że jego sztuka została „zrugana”, ponieważ wykpił w niej „żółtodziobych liberałów”. „После этого я еще больше возненавидел тех фанатиков-мучеников, которые пытаются сделать из него что-нибудь путное и безвредное” (3, 66).

Wspomniany *Diabeł leśny* (*Леший*) powstawał na przełomie 1889 i 1890 roku przed wyjazdem pisarza na Sachalin. Chciał on odbyć tę podróż z kilku powodów, o czym pisał w liście z dnia 9 marca 1890 roku. W samej sztuce trudno byłoby doszukiwać się jakichś aluzji do podjętego już postanowienia czy zamierzeń dotyczących innowacji artystycznych w dramaturgii. Zastanawiające, że w rzeczy samej w tym, co pisał Czechow po powrocie z tego straszego miejsca zesłania, obie te kwestie wyraźnie dały się zauważyć. W utworze, zdaniem autora, pokazał on współczesne mu środowisko rosyjskiej inteligencji, u której brakowało pisarzowi chęci do działania: „В пьесе идет речь о человеке нудном, себялюбивом, деревянном, читавшем об искусстве 25 лет и ничего не понимавшем в нем; человеке, наводящем на всех уныние и скуку, не допускающем смеха и музыки, и проч. и проч., и при всем том необыкновенно счастливым” (3, 265). W znacznie późniejszej postaci profesora Sieriebriakowa z *Wujaszka Wani* odnajdziemy czytelne ślady tego bohatera. To, co przytoczone zostało odnośnie powstania i wystawienia *Iwanowa*, w jakiejś mierze, ale znacznie spokojniej zaistnieje także w przypadku tej sztuki. Być może, pisarz był już bardziej oswojony i lepiej przygotowany do reakcji krytyki i publiczności na jego komedię.

Pominałem wielu korespondentów Czechowa, a zatem i zawarte w listach do nich sądy, uwagi oraz komentarze autora. Staralem się wybierać tych adresatów i te fakty, które uznałem za istotne. Pominałem takich jak m.in. Fiodor Szechtel, K. Brancewicz i wielu innych. W charakterystyczny dla siebie sposób wyrażał pisarz w listach do nich, stosownie do bliskości, jaka wiązała go z nimi, bardziej zwięźle, oficjalnie czy też nieoficjalnie, z większą czy mniejszą wstrzeźliwością to, co dotyczyło kwestii tak natury literackiej, jak i osobistej. Należy podkreślić, że w wielu listach Czechow zdaje się nie tracić poczucia humoru i dystansu do siebie, kiedy, jak możemy się domyślać, w rzeczywistości czuł się zapewne inaczej. Ten sposób bycia zachował on na całe życie. Bardzo trafnie pokazał to w swojej książce o nim Korniej Czukowski¹⁵. Ta specyficzna wesołość i wyrozumiałość, pod którymi można było wyczuć zwykle zawoalowane przesłanie, niech zilustruje następujący przykład. W tych

¹⁵ Zob. К. Чуковский: *О Чехове. Человек и мастер*. Москва 2008.

niewesołych przecież dla pisarza czasach w liście do A. Leńskiego wyraziło się to tak: „Я назвал *Калхаса Лебединой песней*. Название длинное, кисло-сладкое, но другого придумать никак не мог, хотя думал долго. Простите, что я так долго возился с пьесой. Дело в том, что ей пришлось пройти в этот раз два чистилища: [...] цензуру и комитет” (3, 43).

Dobiegający trzydziestki pisarz osiągnął już określoną dojrzałość artystyczną, którą w prozie zaświadczyl m.in. opowieścią *Step*, a w dramaturgii *Iwanowem*. Miał przed sobą jeszcze około piętnastu lat pracy twórczej, którą wypełniły dziesiątki wybitnie oryginalnych opowiadań i kilka nie mniej znaczących sztuk teatralnych, które na stałe weszły do repertuaru teatrów na całym świecie. Spojrzenie na początki jego działalności dramaturgicznej pozwala stwierdzić, że miał on swoje wyobrażenie o nowym teatrze i realizował je stopniowo. Wypadło mu pokonywać rutynę „starego teatru”, ale przecież równocześnie wybierał on z niego to, co było wartościowe. „Dla chleba” popelniał świadomie kilka drobnych utworów wzorowanych na wodewilu, ale i w nich kierował się tym, co przyjęto nazywać Czechowską „iluzją rzeczywistości na scenie”.

Andrzej Ksenicz — prof. zw. dr hab., związany z Uniwersytetem Zielonogórskim, badacz historii literatury rosyjskiej. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień przełomu XIX i XX wieku. Autor monografii poświęconych twórczości Czechowa: *Ścieżkami bohaterów Antona Czechowa, Antoni Czechow i świat jego dzieła*; redaktor wielu publikacji zbiorowych.

Między rajem a piekłem. Obraz dzieciństwa w twórczości Aleksandra Kuprina

Nel Bielniak

ABSTRACT: This article is devoted to reflections on the functioning of the myth of childhood in Aleksandr Kuprin's works. By creating the images of his juvenile characters, the writer often refers to the aesthetical-axiological canons taken from the Christian tradition and their iconographical realisations addressing child-angel associations. However, he frequently re-evaluates the existing schemes, showing that the social situation of a child, his or her upbringing, or the system of values ordering his or her family life may negate the Arcadian vision of childhood. That is why child characters in Kuprin's works exist between two poles: carelessness and torment, love and rejection, idyll and tragedy, innocence and misdeed.

KEY WORDS: child, angel, family, upbringing, home

Za swoistego *spiritus movens* symptomatycznego dla dwudziestowiecznej literatury i sztuki zafascynowania motywem dziecka, dziecięcości czy też adolescencji¹ uznać można słowa Ellen Key, otwierające niejako ubiegłe stulecie.

¹ Przedmiotem refleksji zawartej w niniejszym szkicu jest funkcjonowanie mitu dzieciństwa na przełomie XIX i XX stulecia, dlatego też obszar egzemplifikacji jest tu niezwykle rozległy. Możemy bowiem odwoływać się do kreacji literackich i plastycznych zarówno twórców rosyjskich, jak też europejskich — nie tylko dwudziestowiecznych, lecz także z poprzedniej epoki, która stworzyła obrazy na tyle silnie zakorzenione w tradycji literackiej i ikonograficznej, że następne pokolenia chętnie się nimi posiłkowały, nadając im nierzadko nowe, symboliczne znaczenia. Tak więc rozmaite oblicza dzieciństwa odnaleźć można na kartach utworów pisarzy reprezentujących różne okresy i kręgi kulturowe. Dzieci szczęśliwe, kochane, zaniedbane, samotne lub odrzucone znalazły się w centrum zainteresowania Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Stefana Żeromskiego, Janusza Korczaka, Émile'a Zoli, Güntera Grassa, Henryka Ibsena, Lucy Maud Montgomery, Antoine'a de Saint-Exupéry, Williama Goldinga, a także Lwa Tołstoja, Nikołaja Garina-Michajłowskiego, Leonida Andriejewa, Maksima Gorkiego, Aleksieja Riemiżowa, Samuila Marszaka i wielu innych. Spośród mistrzów pędzla ubogacających swoje dzieła dziecięcymi motywami wymienimy choćby Wlastimila Hofmana, Tadeusza Makowskiego, Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Włodzimierza Tetmajera oraz Wiktora Borisowa-

W opublikowanym po raz pierwszy w 1900 roku sławetnym opracowaniu pod znanym tytułem *Stulecie dziecka* szwedzka publicystka i pedagog obwieściła światu, iż „wiek XX będzie stuleciem dziecka. Będzie nim podwójnie, raz dlatego, że rodzice wnikną nareszcie w duszę dziecka, następnie dlatego, że dusza ta udzieli dorosłym swej czystości i prostoty. Wówczas dopiero społeczeństwo odrodzić się może!”².

W nawiązaniu do tej profetycznej w swej wymowie wypowiedzi szwedzkiej pisarki Andrzej Z. Makowiecki odnotowuje: „Historyk literatury może jedynie skonstatować, że efektowna formuła »stulecia dziecka« znakomicie sprawdziła się w literaturze, a także sztuce dwudziestego wieku, gruntownie odmieniających i gruntownie komplikujących widzenie postaci dziecka”³. Nie może zatem dziwić, iż sugestywna wizja dzieciństwa stworzona przez szwedzką bojowniczkę o prawa dzieci, jak również zaproponowane przez nią odmienne spojrzenie na najmłodszych, ich rozwój oraz potrzeby, natychmiast zaintrygowały spore grono ówczesnych odbiorców i, co warte podkreślenia, do dnia dzisiejszego inspirują wielu pedagogów⁴. Niemniej jednak nadużyciem byłoby przypisywanie Key wyłączności na dostrzeżenie wyjątkowości dziecka, zwłaszcza w kontekście literatury i sztuki. Była ona bez wątpienia wizjonerką edukacji, lecz proces przeobrażenia postrzegania małoletnich bohaterów w dziełach literackich i plastycznych rozpoczął się już w drugiej połowie XIX wieku. Wtedy to, w dobie pozytywizmu, jak przekonuje Grzegorz Leszczyński, odkryto istnienie dziecięcego folkloru oraz dostrzeżono zarówno unikalność dziecięcej psychiki, jak i, uprzedzając koncepcje Sigmunda Freuda, budzące się w dziecku demony zmysłowości i erotyzmu. Wówczas też ugruntowało się zrodzone przez sentymentalizm i utrwalone w romantyzmie przekonanie, w myśl którego dojrzała istota ludzka czuje się wygnanym z raju pełni życia, ze świata niewinnej bezgrzeszności⁵.

Przedstawiciele literatury i sztuki przełomu stuleci nierzadko posilkowali się koncepcjami dzieciństwa wykreowanymi w minionych epokach, które można zawęzić, według klasyfikacji Makowieckiego, do czterech modeli: dzieciństwa

-Musatowa, Konstantina Makowskiego, Kuźmę Pietrowa-Wodkina, Walentina Sierowa, Wiktora Wasniecowa i in. Listę przedstawicieli sztuk plastycznych można jeszcze uzupełnić o nazwiska rosyjskich rzeźbiarzy: Matwiej Cziżow, Ilja Ginzburg, Siergiej Iwanow, Nikołaj Ławriecij czy Paweł Trubieckoj.

² E. Key: *Stulecie dziecka*. Przeł. I. Moszczeńska. Warszawa 2005, s. 99.

³ A.Z. Makowiecki: *Zamiast wstępu*. W: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*. Red. J. Papuzińska. Warszawa 1992, s. 5.

⁴ Zob. I. Kość: *Ellen Key — wizjonerka edukacji*. „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 2001, nr 1, s. 50—53; I. Kość: „Stulecie dziecka” *Ellen Key — wiek później*. „Studia Pedagogica Universitatis Stetinensis” 2001, nr 2, s. 85—91; J. Rutkowiak: *Rodzice jako dzieci stulecia. Spojrzenie na wizję Ellen Key z perspektywy końca XX wieku*. „Edukacja i Dialog” 1997, nr 7, s. 4—12.

⁵ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*. Warszawa 2006, s. 10.

arkadyjskiego, ludycznego, zatroskanego i otwartego ku dorosłości; jednocześnie jednak nasycali je nowymi, polemicznymi treściami, wchodząc w dyskurs z wyobrazeniami mocno osadzonymi w tradycji, co przyczyniało się niekiedy do napięć między ujęciami klasycznymi a ich modernistycznym odczytaniem. Ówczesni twórcy poczęli bowiem wskazywać, iż już w najwcześniejszych latach życia istota ludzka obarczona jest bynajmniej nie dziecięcymi udrami: troską egzystencjalną, zniechęceniem, splinem. Unaocznili ponadto odbiorcom, że istnieje dzieciństwo naznaczone występkiem i agresją, a także dzieciństwo wypełnione perwersyjną zmysłowością. W swoich dziełach coraz dobitniej dawali do zrozumienia, że zło świata nie musi być wyłącznie skutkiem destrukcyjnego oddziaływania jednostek dojrzałych; co więcej, sugerowali, że natura ludzka nawet w swojej czystej formie, w duszy dziecka, jest od zarania skażona grzechem i złem⁶.

Punktem wyjścia do poniższych rozważań o funkcjonowaniu mitu dzieciństwa w twórczości Aleksandra Kuprina (1870—1938) będą nakreślone tu w dużym skrócie różne, nierzadko antytetyczne konstrukty dzieciństwa bytujące zarówno w literaturze europejskiej, jak i rosyjskiej przełomu XIX i XX stulecia, usytuowane między przeciwstawnymi biegunami: niefrasobliwości i udrami, sielanki i tragedii, niewinności i erotyzmu, zasadzające się tak na zastanej tradycji literackiej, jak i wykorzystujące nowe, modernistyczne zdobycze, które odnaleźć można także w utworach autora *Olesi*.

Idylliczne obszary arkadyjskiego dzieciństwa odsyłają nas nieodwołalnie ku postaci aniołka-putta-amorka. To ugruntowane w kulturze barokowo-sentymentalne wyobrażenie dziecka nie tylko ubogacało romantyczno-pozytywistyczne dziecięce portrety, lecz z różnymi modyfikacjami, przewartościowaniami i uzupełnieniami utrzymało się w rozlicznych wariantach do schyłku XX wieku. Można więc skonstatować istnienie swoistego dziecięco-anielskiego *iunctim*, mimo iż teologia nie przynosi jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestii wyglądu aniołów. „Wojsko niebieskie”, „cherubini”, „serafini” albo wcale nie mają ciała, albo też ciało ich jest pozorne. Dla przykładu św. Tomasz z Akwinu przekonywał, iż aniołowie są czystymi duchami, bytami osobowymi i bezcielesnymi. Czasami zaś w ogóle neguje się ich byt, uznając je jedynie za personifikację Bożego posłannictwa. Niemniej jednak pokrewieństwo dziecięcej i anielskiej ikonosfery oraz aksjologii ma powo-

⁶ A.Z. Makowiecki: *Zamiast wstępu...*, s. 7—8. Dzieciństwo arkadyjskie, według słów Makowieckiego, jest synonimem oazy szczęśliwości, beztroskiego życia i bezpieczeństwa gwarantowanego opieką dorosłych, innymi słowy najbliższej rodziny zapewniającej m.in. ochronę ścian „domu”. Bliski tej koncepcji jest model dzieciństwa ludycznego, akcentujący w głównej mierze nieustanną zabawę, harce i psoty. Kolejnym typem jest tzw. dzieciństwo zatroskane, określane także przez polskiego historyka literatury mianem „pozytywistycznego”. W literaturze tego bowiem okresu pojawia się najwięcej obrazów dziecka wśród trosk życiowych, materialnych, niepewności dachu nad głową, jedzenia lub odzieży. Ostatni wyszczególniony przez Makowieckiego typ to dzieciństwo otwarte ku dorosłości, czyli przyzywające do powrotów.

cje na wskroś chrześcijańskie. Jezus Chrystus uświęcił bowiem dzieciństwo, a chrześcijaństwo przyczyniło się do bardzo ścisłego scalenia bezgrzeszności dziecka i czystej doskonałości „dworu Boga”. Skutkiem tego „bezgrzeszna”, czyli jasna jest również dziecięca fizjonomia. Najpierw więc malarstwo, a następnie inne formy sztuki zaczynają zaludniać wyobrażenia małych cherubinów o niebieskich oczach i płowych włosach. Cherubinek jest mieszkańcem raj, toteż zgodnie z chrześcijańską tradycją najczęściej przebywa w ogrodzie lub parku otaczającym dom lub pałac. Jeśli jednak cherubin nie mieszka w rajskim ogrodzie, lecz poza nim, doprowadza to do rozdźwięku między stanem oczekiwany (naturalnym, oczywistym) a realnym, między nierozłącznie związaną z dzieciństwem sferą szczęścia, bezpieczeństwa a rzeczywistością, która — czy to ze względów społecznych, czy historycznych — przeistacza się w piekło. Na ów *sui generis* zanegowany archetyp szczęścia składają się między innymi nędza, krzywdy, udręczenie, sieroctwo czy złe wychowanie⁷.

Myśl o dziecięco-anielskiej paranteli wyraża Kuprin *explicitie* w opowiadaniu *Spokojny żywot* (*Мирное житие*, 1904), w którym odmalowuje opromienione blaskiem świec twarze młodych chórzystów. Mamy tu do czynienia zarówno z odwołaniem się do tradycji chrześcijańskiej poprzez umiejscowienie akcji w cerkwi, co dodatkowo intensyfikuje asocjacje z rajską przestrzenią, jak też z ikonograficzną konkretyzacją. Prozaik nawiązuje bowiem bezpośrednio do dzieł hiszpańskiego malarza barokowego, Bartolomé Estebana Murilla:

Лица дискантов, освещаемые снизу, с блестящими точками в глазах, с мягкими контурами щек и подбородков, стали похожи на личики тех мурильевских херувимов, которые поют у ног мадонны, держа развернутые ноты⁸.

W portretach swoich dziecięcych bohaterów prozaik nierzadko ogniskuje uwagę na tych cechach wyglądu zewnętrznego postaci, które zespolone są niejako z pojęciem potocznie rozumianego piękna, czyli w szczególności na oczach i włosach. One to bowiem uwydatniają system wartości, który reprezentuje młodociany bohater; ewokują skojarzenia z niewinnością bądź jej zaprzeczeniem — nieprawością i występkiem. Biel włosów, jasność cery lub szafir oczu — wszystkie te elementy wykorzystuje prozaik, kreśląc sylwetki chłopięcych bohaterów z utworów *Bez tytułu* (*Без заглавия*, 1895), *Zabawka* (*Игрушка*, 1895), *We wnętrzu ziemi* (*В недрах земли*, 1899), *Тапер* (*Тапер*, 1900), *Biały pudel* (*Белый пудель*, 1903), *Biedny książę* (*Бедный принц*, 1909), *Podróżnicy* (*Путешественники*, 1912), czy *Odważni uciekinierzy* (*Храбрые беглецы*, 1917).

Swoiście jednak, co należy podkreślić, realizuje Kuprin w wymienionych utworach wątek dziecięcej anielskości. W opowiadaniu *We wnętrzu ziemi* łączy

⁷ Zob. G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 18–46.

⁸ А.И. Куприн: *Мирное житие*. В: *Идем: Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 3. Москва 1970—1973, s. 307.

go na przykład z motywem socjalnej niesprawiedliwości, która dotyka dzieci ze środowisk robotniczych. Ze względu na swoją sytuację społeczną i ekonomiczną zmuszone są one bowiem wykonywać katorżniczą pracę w fabrykach i kopalniach oraz pozbawione są wszystkiego, co konstytuuje dziecięcy sposób bycia. Warto w tym miejscu odnotować, że opowiadanie to stanowi Kuprinowską wariację na temat tzw. „kopalnianego” dziecka, które zostało wprowadzone do literatury rosyjskiej na początku lat 90. XIX wieku przez Dmitrija Mamina-Sibiriaka⁹, zaś kilka lat wcześniej poruszając odmalował je w powieści *Germinal* (1885) Émile Zola. Dwunastoletni Waśka miast oddawać się beztróskim dziecięcym przyjemnościom musi walczyć o przetrwanie w brutalnym i zepsutym środowisku górników. Rozpasanie i wulgarność otaczające zewsząd samotnego i zagubionego chłopca nie kalają jednak jego duszy. Narrator podkreśla odwagę, lojalność, a przede wszystkim moralną czystość małoletniego bohatera. Zewnętrznym przejawem wyjątkowego psychicznego wyposażenia chłopca jest niewinność spojrzenia jego błękitnych oczu, kontrastująca z brudem będącym świadectwem jego marnej egzystencji:

Васька — двенадцатилетний мальчик с совершенно черным от угольной пыли лицом, на котором наивно и доверчиво смотрят голубые глаза, и со смешно вздернутым носом. Он тоже должен сейчас спуститься в шахту, но люди его партии еще не собрались, и он дожидается их¹⁰.

Temat pracujących dzieci w znacznie złagodzonej formie porusza Kuprin także w opowiadaniu *Taper*. I tutaj tytułowy bohater nie jest chroniony przed kłopotami świata dorosłych. W wyjątkowym dla każdego dziecka czasie Świąt Bożego Narodzenia nie bawi się z rodziną i przyjaciółmi, lecz przygrywa podczas przyjęcia wydawanego przez zamożną rodzinę. Znakiem ubóstwa chudego, ciemnowłosego czternastolatka jest jego zniszczony mundurek oraz bladeść lica i niezwykle, szare oczy — zbyt duże i zbyt poważne jak dla dziecka. Zaakcentowaną w portrecie chłopca bladeść możemy rozpatrywać dwojako: bądź jako przejaw norm estetycznych i systemu wartości, które odsyłają nas z jednej strony do postaci anioła, z drugiej zaś — do sposobu przedstawiania bohaterów w bajce ludowej, gdzie biel jest emblematem niewinności, czystości ducha, bądź jako przejaw słabowitości, choroby. Dzięki nakreślonej tu dychotomii chłopięce

⁹ Dmitrij Jemiec, analizując utwory Kuprina o tematyce dziecięcej w aspekcie socjalnym, zauważyła: „Тема фабричного и, в особенности, шахтерского ребенка, вынужденного заниматься непосильным трудом, была открыта в русской литературе рассказами Мамин-Сибиряка о жизни детей на приисках («Приисковый мальчик», «Шахтер», «В руднике»). В 1897 г. появился рассказ молодого Серафимовича «Маленький шахтер», а через два года как своеобразное завершение этой темы — рассказ А.И. Куприна «В недрах земли»”. Д.А. Емец: *Произведения для детей и о детях в творчестве русских писателей второй половины XIX века* (К.Д. Ушинский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.И. Куприн), автореферат на соиск. учен. степени канд. филол. наук, Москва 2001, s. 20.

¹⁰ А.И. Куприн: *В недрах земли*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 2, s. 418.

portrety mogą zarówno zachwycać i rozczułać, jak też wzbudzać współczucie ze względu na mizerną posturę i brak zdrowych rumieńców¹¹. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w opowiadaniach *Odważni uciekinierzy*, *Podróżnicy czy Bez tytułu*. W ostatnim z utworów myśl ta została *expressis verbis* wyartykułowana w opisie małego letnika:

Вслед за блондинкой из калитки стремглав выскочил мальчик лет семи, очень на нее похожий, тоненький, бледный, вероятно, болезненный. Он с визгом бросился к отцу на шею и повис на ней, болтая в воздухе ножками, голыми по колени. Все трое пошли в хату¹².

W powyższych utworach bladość i wątłość szły zazwyczaj w parze z ubóstwem i sfatygowaną odzieżą. Natomiast blade, jasnowłosego bohatera *Biednego księcia* jest nie tylko zdrowy, lecz także zadbany i bogaty. Zwiastunem majątności rodziny chłopca jest między innymi jego staranny i dostatni ubiór:

На нем коричневая из рубчатого бархата курточка, такие же штанишки по колению, черные гетры и толстые штиблеты на шнурках, отложной крахмальный воротник и белый галстук. Светлые, короткие и мягкие волосы расчесаны, как у взрослого, английским прямым пробором. Но его милое лицо мучительно бледно, и это происходит от недостатка воздуха: чуть ветер немного посильнее или мороз больше шести градусов, Даню не выпускают гулять¹³.

Bladość chłopca, jak wynika z powyższego passusu, jest rezultatem braku ruchu i świeżego powietrza. Dziewięcioletniego Danię otacza spore grono nadopiekuńczych kobiet (oprócz matki w domu są rozliczne ciotki, niania, angielska guwernantka), które z lęku przed bakteriami i chorobami izolują go od świata zewnętrznego, w tym także od kontaktów z rówieśnikami. Mimo cieplarnianego wychowania chłopiec wyrósł na małego dżentelmena ze szlachetnymi manierami i bogatą wyobraźnią, która pozwala mu zapomnieć o zakazach i przykrościach. Niemniej jednak życie w przysłowiowej złotej klatce jest przyczyną nieukontentowania, o czym świadczy następująca gorzka konstatacja małego bohatera:

Вот нянька говорит часто: «Ты наш принц». И правда, Даня, когда был маленький, думал, что он — волшебный принц, а теперь вырос и знает, что он бедный, несчастный принц, заколдованный жить в скучном и богатом царстве¹⁴.

Kolejni bohaterowie wywodzący się z dobrze sytuowanych rodzin, którzy zostali obdarzeni przez pisarza wyglądem cherubinków, pojawiają się w opo-

¹¹ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 25.

¹² А.И. Куприн: *Без заглавия*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 319.

¹³ А.И. Куприн: *Бедный принц*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 5, s. 166.

¹⁴ *Ibidem*, s. 167.

wiadaniach *Zabawka* i *Biały pudel*. Witia i Trilli mają długie, lniane loki niczym renesansowo-barokowe putta. Pierwszy z nich odziany jest w aksamit i koronki, drugi zaś — w ubranko w stylu marynarskim. Te sielskie obrazki szybko jednak zostają przetransponowane i zyskują inny wydźwięk. W utworze *Zabawka* dziecięca anielskość przeciwstawiona została śmierci. Zmarły chłopiec umiejscowiony został w specyficznej przestrzeni wolnej od bólu, lęku i trągizmu. Dziecko ma bowiem naturę ni to duchową, ni cielesną, dlatego nie dotyka go smutek śmierci, co więcej, radość dziecięctwa zdaje się rozświetlać mroki przemijania. „Kto umarł za młodu — odnotowuje Leszczyński — nie jest poddany czerni, przemienia ją samym swoim dziecięcym jestestwem. Wyobrażenie o zmarłym dziecku uwarunkowane jest kulturowo: naturalny punkt odniesienia to nie czerń śmierci (żałoby, przemijania, nicości, smutku), lecz jasność anioła, który najwyraźniej znalazł należne sobie miejsce pośród zbawionych”¹⁵. Czerń i cierpienie przynależą zatem do świata dorosłych. Takie postrzeganie śmierci zdaje się uzasadniać opozycyjny charakter opisów martwego chłopca i jego matki. Twarz Witi i rozpromienia uśmiech, który ewokuje spokój i harmonię. Natomiast sugestywna scena ukazująca od tyłu postać modlącej się na klęczkach rodzicielki, która odziana jest w czarną suknię, wyraża niemą rozpacz po stracie ukochanego dziecka.

Niebieskie oczy i płowe pukle odsyłają zazwyczaj do sielankowego paradygmatu raju. Nie zawsze jednak powierzchowność cherubinka idzie w parze z czystą duszą i dobrocią. Kuprin nieco przewrotnie używa bohaterowi *Białego pudła* anielskiego wyglądu, jednocześnie obdarzając go diabolicznymi, rzecz można, cechami charakteru. Trilii, którego matka, co znamienne, nazywa aniołem, jest egoistyczny i rozbisurmaniony. Sześć dorosłych osób nie jest w stanie poradzić sobie z malcem, który tyranizuje cały dom:

Сразу можно было догадаться, что причиной их беспокойства является мальчик в матросском костюме, так внезапно вылетевший на террасу.

Между тем виновник этой суматохи, ни на секунду не прекращая своего визга, с разбегу повалился животом на каменный пол, быстро перекатился на спину и с сильным ожесточением принялся дрыгать руками и ногами во все стороны. Взрослые засуетились вокруг него¹⁶.

Przytoczony urywek jest częścią epizodu przedstawiającego próbę podania chłopcu medykamentu. Dorosli dosłownie błagają Nikołaja (takie jest jego prawdziwe, ale rzadko używane imię), a matka pada przed nim na kolana, obiecując ponadto pieniądze, a nawet żywego konika lub osiołka, jeśli tylko zgodzi się przyjąć lekarstwo. Ostatecznie rozhisteryzowana kobieta, nie potrafiąc poradzić sobie z sytuacją, która ją przerasta, obarcza tym zadaniem lekarza. Kuprin kreśli tu portret nieodpowiedzialnej matki, *notabene* nie jedyny w jego twórczości,

¹⁵ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 43.

¹⁶ А.И. Куприн: *Белый пудель*. В: Идем: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 271.

która nie zdaje sobie sprawy z wagi obowiązku, jakim jest wychowanie latorośli. Takie są przecież bohaterki *Podróżników*, *Rzeki życia* (*Река жизни*, 1906), *Z ulicy* (*С улицы*, 1904), powstałej podczas emigracji *Żanety* (*Жанета*, 1933) i poniekąd *Biednego księcia*, w którym mowa o matce, a właściwie całym zastępie nadopiekuńczych kobiet, które są na tyle ekspansywne, że pod ich naciskiem ojciec chłopca, człowiek mądry i poważany, usuwa się w cień, pozwalając niewiastom realizować ich wizję wychowania. Dystansowanie się ojca i nadopiekuńczość matki mogą jednak przyczyniać się do nieprawidłowego rozwoju dziecka, a niekiedy wręcz do głębokiej patologii. Bogdan de Barbaro, uznany polski psychiatra i psychoterapeuta, przekonuje, iż wyjątkowość zagadnienia nadopiekuńczości zasadza się na dramatycznym napięciu między miłością a wolnością:

Ryzykując odrobinę patosu, można powiedzieć, że istotą nadopiekuńczości jest patologia wolności w obszarze miłości. Przy powyższym rozumieniu tak wolność, jak i miłość pozostają relacyjne, rozwijają się między dwiema lub więcej osobami. Nadopiekuńczość nie jest cechą osobowości ani wadą charakteru, lecz raczej dynamicznie zmieniającym się elementem relacji¹⁷.

Mimo zasygnalizowanych w *Biednym księciu* uchybień wychowawczych, miłość i troska rodziców zdają się przeważać, Dania, jak wiemy, posiada dobre manieri, jest życzliwy i serdeczny, zaszczepiono w nim ideę dobroczynności, dlatego też waży się jedynie na mały akt niesubordynacji, dzięki któremu zaspokaja niedosyt swobody. Kilkugodzinna ucieczka z domu, podczas której koleduje wraz z małymi ulicznikami, uszczęśliwia go i rozwesela. Mógłby jednak wyrosnąć z niego drugi Trilli. Wychowywanie dziecka pod kloszem i pobłażanie wszystkim jego zachciankom przynoszą najczęściej złe rezultaty, nie dają bowiem podstaw do przekształcenia się w przyszłości w wartościowego dorosłego. Zdaniem Leszczyńskiego dziecko od najwcześniejszych lat przygotowuje się do swej społecznej roli. Te wywodzące się z wyższych sfer otaczane są zazwyczaj bezmyślnym, niczego nie wymagającym uczuciem, a także traktowane jak kosztowny bibelot. Przyzwyczajają się je więc do braku ograniczeń i samowoli, a także nie karci nawet wtedy, gdy zachowują się agresywnie lub powodują zniszczenia. Natomiast dyscyplina, kary cielesne, uległość i posłuch wpisane są w system wychowania niższych warstw społecznych¹⁸.

Do rajy nawiązuje także bezpośrednio lub pośrednio przestrzeń domu, tak fizyczna, jak i duchowa. To właśnie w domu kształtuje się system wartości, postawa moralna i wrażliwość młodego człowieka, tu uczy się on obowiązków, ale także spędza czas na harcach i psotach. Winien więc dom być miejscem

¹⁷ B. de Barbaro: *Między miłością a wolnością*. „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 1997, nr 1—2 (13—14). Wersja online: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/13-14/barbar.html> (dostęp: 4.12.2015).

¹⁸ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 207.

wyjatkowym, oazą bezpieczeństwa, dobra i miłości, które uosabia matka, toteż właśnie ona jest ikoną domu. Nie może zatem dziwić, że postać matki zajmuje często w dziełach literackich miejsce szczególne, można rzec, uprzywilejowane, a relacje między nią a dzieckiem ulegają sakralizacji¹⁹. Jednocześnie jednak to właśnie od matki, symbolizującej ciepło domowego ogniska, rozpoczyna się rozkład więzi rodzinnych. Gdy zatem spokojna i harmonijna przestrzeń dzieciństwa zostaje zburzona, dom staje się zaprzeczeniem rajy i błogiej szczęśliwości, zamienia się w piekło; piekło moralnego upadku, braku miłości, odrzucenia²⁰.

Z tego punktu widzenia niezwykle niepokojące są matki nie potrafiące zarówno wychować dziecka, jak i stworzyć prawdziwego domu, które nad dobro dzieci i szczęście rodzinne przedkładają własne przyjemności i zachcianki. Za przykład posłużą nam tu bohaterki *Żanety*, *Podróżników*, *Z ulicy* i *Rzeki życia*. Kobiety sportretowane w dwóch pierwszych utworach nie potrafią i nie chcą dbać o najbliższych, skupione są wyłącznie na sobie, interesują je wyjścia do teatru, bale, spotkania ze znajomymi, zakup nowych strojów, nawet jeśli nadwiera to budżet domowy. Bohaterka *Żanety* traktuje swoje dzieci jak marionetki, sama stworzona jest wyłącznie do zabawy, tak ją bowiem wychowano. Dlatego też Lidia wyniesiona z domu rodzinnego wartości, w którym dorastającą pannę przygotowuje się do pełnienia funkcji salonowej lalki, przenosi do dorosłego życia. Nawiasem mówiąc, taka optyka odsyła nas do burzliwego dyskursu na temat społecznej i kulturowej roli kobiety, z jakim mamy do czynienia na przełomie wieków:

За детьми Лидия никогда не ходила. Не любила и не умела этого. Около девочек были всегда кормилицы, няньки и бонны. Сама же мать только наряжала их, как кукол, и играла с ними, как с куклами, в течение десяти минут в сутки. [...] Занимала ее больше всего легкая, суетливая, подвижная общественная благотворительность, устройство литературных и студенческих вечеров, лотереи, и базары, и прочие веселые пустышки с приглашением знаменитостей, с продажей шампанского и цветов и с постоянными предложениями заказывать новые модные костюмы²¹.

Takie postępowanie kończy się klęską: małżeństwo rozpada się, a dziecięce charaktery ulegają wypaczeniu, mimo iż profesor Simonow stara się ochronić umysły córek przed zgubnym wpływem nieodpowiedzialnej żony. Na nic zdają się odpowiednio dobrane lektury, wyjścia do ogrodu zoologicznego, muzeów, galerii, dyskusje o świecie przyrody. Z czasem dziewczynki zaczynają coraz bardziej przypominać zachłanną, lekkomyślną i kapryśną rodzicielkę, która na-

¹⁹ Por. J. Kowalczykówna: *Nimbem otoczona. Wizerunek matki w „Pannie z mokrą głową” Kornela Makuszyńskiego*. W: *Dzieciństwo i sacrum. 2. Szkice i studia literackie*. Red. J. Papużyńska, G. Leszczyński. Warszawa 2000, s. 41–47.

²⁰ Por. G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 159–193.

²¹ А.И. Куприн: *Жанета*. В: *Идем: Собрание сочинений...*, Т. 8, s. 486.

stawia je ponadto przeciwko ojcu. Simonow zdaje sobie sprawę, jak bardzo destrukcyjna dla formujących się dziecięcych osobowości jest atmosfera zarzętej wrogości utrzymująca się w ich domu latami, dlatego też wybiera, jego zdaniem, mniejsze zło. Tak mocno kocha swoje córki, że aby oszczędzić im przykrości związanych z rozwodem rodziców i oglądaniem przykrych scen lub wysłuchiowaniem gorzkich, nienawistnych słów, decyduje się wyjechać z Petersburga do Moskwy i w ten sposób bezpowrotnie traci kontakt z rodziną. Na zawsze zachowuje jednak w sobie sympatię i szacunek dla najmłodszych, a ich bezbronność niezmiennie budzi w nim rozrzewnienie.

W pozostałych utworach do grzechu zaniedbania dodaje Kuprin kolejne patogenne czynniki wypaczające dziecięcą psychikę: zdrady małżeńskie, alkoholizm oraz ignorowanie poważnych zagrożeń czyhających na najmłodszych w najbliższym otoczeniu. Kola z *Podróżników* pozbawiony jest matczynych uczuć, ta bowiem wdaje się w kolejne miłości, łączy go jednak silna więź z ojcem, który ubóstwia syna i gotów jest znosić dla niego najgorsze upokorzenia. Tego szczęścia nie ma bohater opowiadania *Z ulicy*. Już jako dorosły człowiek, mający na koncie wiele niegodziwych czynów, z niechęcią cofa się pamięcią do czasów dzieciństwa, gdzie kryje się źródło jego zepsucia. Rodzice nie poświęcali mu uwagi, nadużywali alkoholu, bili go, matka na jego oczach romansowała z obcymi mężczyznami, dlatego od najwcześniejszych lat wychowywała go ulica, a zwłaszcza zdegenerowany czeladnik ojca:

Это еще пустяки, что курили, пили водку, играли в орлянку и в карты — налево, направо — и что я таскал у отца потихоньку деньги. Отец и сам по праздникам, когда у нас бывали гости, забавлялся тем, что накачивал меня допьяна и заставлял плясать... С Юшкой хуже бывало. Одиннадцати лет узнал я женщину; это было опять-таки на задворках, под руководством того же самого Юшки²².

Destrukcyjny wpływ Juszki, czy też według określenia samego bohatera »адское влияние«, odcisnął silne piętno w jego biografii i sprawił, że prowadził on tryb życia niczym małeletnie postaci z powieści Zoli. Następstwa tej wczesnej demoralizacji są fatalne: ubóstwo emocjonalne nie pozwala mu zbudować głębokiej relacji z drugim człowiekiem, bohater nie potrafi szanować innych ludzi, nie umie docenić miłości. Zakłada wprawdzie rodzinę, lecz wkrótce porzuca żonę i synka, ma bowiem świadomość, że jeśli zostanie, pociągnie ich na dno. Zdają się tu pobrzmiewać echa naturalistycznej wersji determinizmu i teorii dziedziczności. Bohatera ukształtowało bez wątpienia otoczenie, w którym wzrastał, z niego czerpał przecież wzorce w dorosłym życiu, a po rodzicach odziedziczył najgorsze cechy.

W równie niezdrowym, wypaczającym psychikę środowisku wzrasta potomstwo bohaterki *Rzeki życia*. Wdowa, samotnie wychowująca czwórkę dzieci:

²² А.И. Куприн: *С улицы*. В: *И д е м: Собрание сочинений...*, Т. 3, с. 367.

dwoje gimnazjalistów oraz siedmio- i pięcioletka, jest właścicielką trzeciorzęd- nego hoteliku, gdzie rezydują głównie kobiety lekkich obyczajów. Annę interesują przede wszystkim zyski oraz burzliwy romans z pasożytniczym na niej poręcznikiem rezerwy, dlatego dzieci chodzą brudne i głodne, a jej zastrzeżeń nie budzi przyjaźń trzynastoletniej córki z jedną z prostytutek. Co więcej, Anna niezmiernie szanuje Żenię. Taki styl życia daje jej bowiem niezależność oraz umożliwia regularne uiszczanie rachunków. Na domiar złego wdowa zdaje się nie dostrzegać awansów, które jej lubieżny kochanek czyni jej nastoletniej córce. Wasilij Brusianin, współczesny Kuprinowi pisarz i dziennikarz, tak ocenia postępowanie nierozważnej kobiety:

Мать Алечки бессильна противопоставить ухаживанию поручика что-либо, предо- стерегающее дочь от возможного падения при содействии «взрослого», потому что и сама мать не в состоянии подняться до чистоты отношений²³.

Niemniej jednak nie wszystkie przedstawione w utworach Kuprina matki są niedojrzałe i egoistyczne. Niektóre, jak bohaterka *Strasznej chwili* (*Страшная минута*, 1895), potrafią stworzyć prawdziwy dom, napęlić go atmosferą mi- łości, czułości i bezpieczeństwa. Warwara nie jest jednak idealna, ma krótką chwilę słabości. Przez moment pod wpływem rozbudzonych przez przystojne- go śpiewaka namiętności gotowa jest bowiem zaryzykować szczęście własnej rodziny, niemniej silniejsza okazuje się szczerą i oddaną miłość do córeczki. Nie przypadkiem w portrecie bohaterki prozaik uwypukla takie cechy, jak czułe ucho troskliwej rodzicielki, które potrafi wyłować podczas głośnego przyjęcia odgłosy dochodzące z dziecinnego pokoju, czy miękki niedosłyszalny krok, jakim potrafią chodzić tylko matki.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że opiekuńcze duchy dzieciństwa to nie tylko kochający rodzice, a domem może być każda przestrzeń na swój sposób udomowiona, która kształtuje dziecięcą wrażliwość, budzi pozytywne emocje i jest oazą ciepła, spokoju. W przywoływanym tu już opowiadaniu *Biały pudel* na zasadzie kontrastu pojawia się jeszcze jeden mały bohater. Sierioża nie tylko nie opływa w dostatki jak Trilli i nie dogląda go cały szereg dorosłych, co więcej, jest sierotą, który od pięciu lat prowadzi nomadyczny tryb życia. Dwunastolatek jest jednak niewinny, radosny i chłonny wiedzy, za wzorzec służy mu bowiem opiekujący się nim staruszek, który dba, by chłopiec wyrósł na człowieka dobrego i prawego. Mimo iż są jedynie ubogimi wędrownymi akrobatami, łączy ich wzajemny szacunek i przywiązanie, zawsze znajdują czas na ciekawe rozmowy i celebrowanie posiłków, a do szczęścia wystarcza im jak- kieś tymczasowe lokum, najczęściej na łonie przyrody, gdzie za dach nad głową

²³ В.В. Брус я н и н: *Дети и писатели. Литературно-общественные параллели. (Дети в произведениях А.П. Чехова, Леонида Андреева, А.И. Куприна и Ал. Ремизова)*. Москва 1915, s. 222.

służą im gałęzie drzew, za posłanie — trawa. Tak Kuprin odmalowuje scenę przygotowywania i spożywania przez członków trupy prostej strawy, która jest doskonałą egzemplifikacją panujących między nimi relacji:

Перед едой старик долго крестился и что-то шептал. Потом он разломил краюху хлеба на три неровные части: одну, самую большую, он протянул Сергею (малый растет — ему надо есть), другую, поменьше, оставил для пуделя, самую маленькую взял себе.

— Во имя отца и сына. Очи всех на тя, господи, уповают, — шептал он, суетливо распределяя порции и поливая их из бутылки маслом. — Вкушай, Сережа!

He торопясь, медленно, в молчании, как едят настоящие труженики, принялись трое за свой скромный обед²⁴.

Przeanalizowany materiał ujawnia swoistą dwuwartościowość w przedstawianiu dzieciństwa przez autora *Sulamitki*. Pozostaje to w ścisłym związku ze społecznym położeniem bohatera, sposobem jego wychowania, wzorcami postępowania oraz system wartości regulującym stosunki rodzinne. Dziecięcy wszechświat w utworach Kuprina, podobnie jak cała ludzka egzystencja, pełen jest sprzeczności, waha się bowiem między symboliką arkadyjską a jej wizerunkiem zanegowanym, dlatego też jego małoletni bohaterowie kroczą przez życie po wąskiej drodze oddzielającej miłość od odtrącenia, szczęście od cierpienia, niewinność od występku, pełnię od nicości, życie od śmierci.

²⁴ А.И. Куприн: *Белый пудель*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 282.

Nel Bielniak — doktor nauk humanistycznych, związana z Uniwersytetem Zielonogóskim. Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury, kultury i filozofii rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza Siergieja Siergiejewa-Ceńskiego, Ilii Erenburga oraz Aleksandra Kuprina. Najnowsze prowadzone przez nią badania mają na celu ukazanie wpływu poetyki realizmu oraz modernizmu na prozę Kuprina i wpisanie jego twórczości w szeroki kontekst zjawisk przełomu XIX i XX wieku.

Sztuka użytkowa awangardy rosyjskiej (wzornictwo tekstyliów i projektowanie ubiorów)

Grażyna Bobilewicz

ABSTRACT: The subject of the analysis is the Russian avant-garde art of textile and clothes design as a manifestation of the artists' desire for a change of the aesthetics of the surrounding environment and as an innovative form of artistic expression. Two models of textile and clothes design are discussed on the basis of works by supremacists (K. Malewicz, N. Sujetin, I. Cza-sznik), constructivists (W. Tatlin, A. Rodczenko, El Lissitzsky, O. Rozanowa, W. Stiepanowa, L. Popowa, A. Ekster, N. Gonczarowa, S. Delaunay, etc.) and textile artists employed by textile industry (W. Masłow, S. Burylin, M. Anufriewa, W. Łotonina, etc.). Apart from decorative textile art inspired by painting, which is described as abstract, geometrical design, there is also thematic and programme design based on propaganda motifs and visual narration which refers to important events and changes that took place in Russia in the 1920s and 1930s. Both models of textile and clothes design, which interpenetrate and complement each other, are shaped by cultural dialogue based on binary models: canonical — non-canonical, traditional — modern, rationalist — irrational (autonomy of creative consciousness), work — fashionable, male — female, manufactured — high-technology, unique — mass-produced. At the level of theory and artistic practice textile design is determined by such factors as: the concept of blurred boundaries between art and life, beauty and utility, Malewicz's suprematist philosophy of design, constructivist and industrial theory, and formal experiments.

KEY WORDS: Russian avant-garde artists, textile design ornaments

Sztuka tekstyliów należy do najdawniejszych rzemiosł artystycznych i jej estetyczna oraz użytkowa funkcja w życiu człowieka jest nie do przecenienia. Na przełomie XIX i XX wieku tkanina jako podstawowy nosiciel ornamentacji w istotny sposób wpływa na rozwój zachodnioeuropejskiej myśli teoretycznej i odgrywa ważną rolę w artystycznych procesach formotwórczych. Wpływowym projektantem tkanin staje się mistrz ornamentu — William Morris, który, aby osiągnąć najlepsze rezultaty w kompozycji, barwach i fakturze materiałów studiuje dawne techniki. Niemiecki architekt i teoretyk Gottfried Semper w książce *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhe-*

tik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (1860)¹ wysuwa tezę, iż ornament geometryczny, leżący u podstaw plastyczności, wywodzi się z technologii przeplatania/splatania nici lub wici. Jego oponent — wiedeński teoretyk i historyk sztuki Alois Riegl w dziele zatytułowanym *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) podnosi ornament (wyraz bezpośredniego związku form plastycznych z formami natury) do rangi formy artystycznej². Rodowód ornamentyki i jej rozwój podobnie tłumaczy August Schmarsow, który z kształtów ludzkich i przyrodzonego człowiekowi zmysłu porządku i konstrukcji wyprowadza pojęcia symetrii, proporcji i rytmu³. Na konstruktywistyczne teorie awangardy rosyjskiej wpłyną przemyslenia niemieckiego teoretyka i historyka sztuki Wilhelma Worringera, który w książce *Abstraktion und Einfühlung* (1907) analizuje ornament w kontekście psychologii stylu. Projektowaniem wzornictwa tekstyliów w różnym czasie zajmują się również artyści, m.in. członkowie angielskiej grupy Bloomsbury, ruchu artystycznego Arts and Crafts Movement⁴, wiedeńskiej Secesji, czy też Niemieckiego Stowarzyszenia Twórczego (Deutscher Werkbund). Artystom szkoły Bauhaus (1919—1933), dążącym do jedności estetycznej i technicznej dzieła, przypisuje się wynalazek wzornictwa jako sposobu pracy z przedmiotem, poszukiwanie uniwersalnych zasad formotwórczych w projektowaniu masowej produkcji przemysłowej, także tkanin dekoracyjnych i dywanów z abstrakcyjnymi geometrycznymi ornamentami⁵. Ornament i tekstylia jako jego podstawowy nosiciel odegrają ważną rolę w rozwoju sztuki abstrakcyjnej lat 20. XX wieku.

W Rosji w złożonej sytuacji socjokulturowej wzornictwo tekstylne powstaje na przecięciu sztuki wysokiej i sztuki użytkowej, koncepcji teoretycznych i „gustu mas”, surowych czysto utylitarnych form funkcjonalizmu i przemysłu produkującego rzeczy „luks”. Priorytety i strategie artystyczne awangardy ukierunkowane są na zmianę estetyki form w otoczeniu człowieka. Kubofuturystom, suprematystom i konstruktywistom przestrzeń życiowa jawi się jako synteza ideologii społecznej i „kulturowego sensu”, w której sztuka teksty-

¹ Od Redakcji: G. Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt a.M. 1860; podano za: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860> [dostęp: 20.11.2016]. Autorka tekstu odsyła do drugiego tomu dzieła: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 2): Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. München 1863; podano za: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1863> [dostęp: 20.11.2016].

² A. Riegl. *Stilfragen*, 1893; podano za: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/riegl_stilfragen_1893 [dostęp: 20.11.2016].

³ *Zur Lehre vom Ornament von August Schmarsow*. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1922/0517> (dostęp: 24.10.2015).

⁴ W teorii i praktyce artyści postulują odrodzenie wyrobów rzemiosła artystycznego inspirowanych sztuką gotycką, malarstwem prerafaelitów i motywami natury.

⁵ Zob. G. Naylor: *Bauhaus*. Przeł. E.M. Biegańska. Warszawa 1977.

liów ma odegrać rolę znaczącą. Projektując tekstylny *design*, artyści z jednej strony reagują na wszystkie zmiany i zapotrzebowania ideologii oficjalnej, z drugiej — konceptualizują go według własnych pomysłów. Klasyczne wzory zastępują nowymi, których podstawę stanowi forma abstrakcyjna, prosta konstrukcja i nowoczesny materiał. Równoległe z pracami artystów awangardowych, z których wiele można określić mianem „tekstyliów autorskich” (o czym będzie mowa dalej), pojawia się tekstylny element zdobniczy (ros. *текстильдекор*), u którego podstaw leży określona narracja wizualna. W odróżnieniu od projektów abstrakcyjnego, bezprzedmiotowego, geometrycznego wzornictwa artystów awangardowych, którym krytyka tych czasów często zarzuca wysmakowanie, nadmiar formy nad treścią, narracyjny *design* otrzymuje nazwę tematycznego, agitacyjnego (ros. *агиттекстиль*). Zdominuje on głównie wzornictwo końca lat 20. i początku lat 30. XX wieku. Pojawiają się tkaniny użytkowe i odzież z wydrukowaną, wyszytą lub wrobioną motywiką propagandową zaprojektowane i wykonane głównie przez mistrzów sztuki włókienniczej. Należy przy tym podkreślić, iż materiały produkowane w ówczesnych fabrykach (m.in. kretonu drukowanego w Moskwie, Sierpuchowie, Leningradzie, Schlüsselburgu, Iwanowo-Wozniesensku) pod względem ich rodzajów i ornamentyki są zróżnicowane. Powstają zarówno kretony i satyny z tradycyjnymi różami na kumaczowym tle⁶, malwami, bukietami lub „ogórkami”, tradycyjne alizarynowe kretony z drukowanymi deseniami (ros. *набивная тканьь*)⁷, jak i tkaniny z modnymi „bezprzedmiotowymi” wzorami. Produkuje się także materiały imitujące wyszywanie, desenie żakardowe, tkaniny o fakturze z wypukłym wzorem, zerówkę, krośniak (ros. *бязь* — płótno z bielonej przędzy), sarżę⁸ (wł. *sargia*, franc. *serge*, łac. *sericus* — jedwabny) — bawełnianą, jedwabną lub sztuczną tkaninę z diagonalnym/ukośnym splotem nici lub gładko barwioną i drukowaną⁹. Na tle różnorodnych artystycznych konceptów wzorniczych i jakości asortymentu w latach 20. i 30. dominują tkaniny z agitacyjnymi wzorami, których do dnia dzisiejszego zachowuje się niewiele. W zbiorach muzeów rosyjskich przechowywane są fragmenty sukienkowych kretonów, flanel, armiur¹⁰, satyn z przedstawieniami pierwszych radzieckich emblematów sierpa i młota, purpurowych gwiazd, budionówek, motywiki przemysłowej, czy też kompozycje narracyjne odwołujące się do ważnych wydarzeń w Rosji. W tkaninach tematycznych uwidocznia się dąże-

⁶ Kumacz — arab. *kumāš* — bawełniana tkanina (płótno) farbowana na kolor karmazynowy lub pąsowy.

⁷ Jest to rodzaj techniki, w której monochromatyczne i kolorowe wzory na tkaninie wykonywane są ręcznie przy pomocy form z wypukłym wzorem.

⁸ Sarża to tkanina podkładowa, sukienkowa, techniczna, która prawie zupełnie pozbawiona jest artystycznego zdobnictwa/dekorowania.

⁹ Materiał opracowany na podstawie wielu źródeł.

¹⁰ Tkanina z włókien odcinkowych barwionych na kolor niebieski o splotie diagonalnym krzyżowym z zębatymi kólkami lub ze snopami.

nie artystów-włókniarzy do nadania im wyrazistego, sugestywnie wyrażonego charakteru agitacyjnego. W życiu codziennym mają one pełnić funkcję herolda zmian w kraju. Aktualna problematyka odzwierciedla się już na poziomie tytułów projektów wzorniczych, np.: *Demonstracja*, *Traktor*, *Elektryfikacja*, *Likbiez* (likwidacja analfabetyzmu), *Pionierzy*, *Budowa*, *Elektrownia*, *Radio*, *Fabryka*, *Przemysł*, *W jednolitym szeregu*, *Mechanizacja RKKK* (ros. *Рабоче-Крестьянская Красная Армия*) itp. Na tkaninach końca lat 20. dominuje tematyka związana z przemianami zachodzącymi na wsi radzieckiej, które symbolizuje traktor. W tekstylnym wzornictwie motyw ten funkcjonuje w wielu wariantach i interpretacjach. Jedną z ciekawszych propozycji jest satyna dekoracyjna (*Traktor*) autorstwa mistrza włókienniczego wzornictwa Władimira Masłowa (Iwanowo) przeznaczona na wystawę „Radzieckie tekstylia” (Moskwa, 1928). Na jasnym szarawo-błękitnym tle w szachowym porządku rozmieszczone są duże symbole figuralne obramowane gronami jagód, płodów i ciemnozielonego listowia, a w barwnych rezerwach tkaniny — sceny ilustrujące pracę na wsi. Masłow wykorzystuje tu schemat kompozycyjny dawnych dekoracyjnych jedwabnych francuskich tkanin XVII—XVIII wieku i wprowadza do niego nową, aktualną tematykę, łącząc ilustracyjną narrację z naiwną symboliką, graficzność z jaskrawym kolorystem. Pracę wyróżnia wielobarwność, pracowitość wykonania (zastosowanie dużej ilości drukowanych wałków i złożonych technik grawiurowych)¹¹. W odróżnieniu od tkanin Masłowa, w których narracja wizualna traktowana jest dosłownie, kompozycję dekoracyjnej satyny zatytułowaną *Praca nowej przekształconej wsi* (artyści nieznani) cechuje uogólnienie i stylizacja, co stanowi warunek *sine qua non* każdego dzieła sztuki stosowanej. Wzór składający się z szerokich pasów odpowiada funkcji tkaniny jako dekoracyjnej, firanowej/zasłonowej. Duży raport i uogólnione motywy (traktory, ludzie, snopy) zapewniają pożądaną czytelność z określonej odległości, a rytmicznie połączone kontrastowe barwy (pomarańczowa, granatowa, różowa) nadają całości swoistą dynamikę. Wzór *Szkolenie traktorzystów* na tkaninę sukienkową Marii Anufriewej — uczennicy Oskara Griuna (autora rysunków na kretony z ornamentem uogólnionych przedstawień cewek, czółenek, szpuli/zwojnic) tworzą powtarzające się graficzne, drobne, rytmiczne, lakoniczne motywy agitacyjne. Zgodnie z *signum temporis* epoki — techniką, na tkaninach funkcjonują również motywy samolotów, parowozów, statków, kół zębatach, śmigieł, żarówek, rur fabrycznych itp. W dawnej konwencji komponowania kretonów utrzymana jest seria sukienkowych tkanin nieznanymi artystami, w których tradycyjne *mille-fleurs* (ros. *милльферы*)¹² zastępują motywy jaskrawych róż otoczone samolotami. Przy całej umowności

¹¹ *Soviet textiles of the 1920s—1930s* (1 часть). Автор-сост. И.М. Ясинская. Москва 1977. Zob. <http://solodilove.livejournal.com/21653.html> (dostęp: 16.10.2015).

¹² *Mille-fleurs* — tkanina dekoracyjna przedstawiająca sceny figuralne na tle motywów kwiatowych, wyrabiana dawniej we Flandrii.

właściwej podobnym pracom, serię wyróżnia dominujący w niej pierwiastek emocjonalny, który stanowi istotę rosyjskich tradycyjnych deseni włókienniczych. Do odnowy wzornictwa tekstylnego przyczynia się także artysta-włóknarz Siergiej Burylin (1876—1942), którego różnorodne kompozycje wzorów na tkaniny uważane są wówczas za wirtuozowskie. Wśród nich są zarówno klasyczne desenie wykonane białym konturem na czarnym tle, jak i błękitne budionówki z purpurowymi gwiazdami, fantazyjnie łączące się z przedstawieniami ryb i rybackich sieci, czy też lekkie sukienkowe armiury. Kretony z motywami kłosów, pięcioramiennymi gwiazdami, sierpami i młotami o subtelnym graficznym rysunku Burylin zaprezentuje na Światowej Wystawie w Paryżu (1925), gdzie zostają nagrodzone złotym medalem¹³. Za przykład ornamentyki agitacyjnej mogą posłużyć szkice wzorów na jedwabne szale Wiery Łotoninej — *Aeroflot* (1930, papier, tusz, gwasz), *Aerosygnalny posterunek* oraz na tkaniny dekoracyjne — *Flota wojenno-morska* i *Flota morska* (1933, kreton), czy też kreton sukienkowy R. Matwiejewej z drobnym pstrym deseniem, którego kompozycja opiera się na rytmicznym powtórzeniu motywu sierpa, młota i czarnych konturów kół zębatach. Wzornictwo agitacyjne, które służy jako reklama oficjalnych idei, tworzy symbolika herbowa (sierpy, młoty, gwiazdy), głównie na odzieży sportowej, splot raportowy¹⁴ z semantycznie pojemnymi cyframi i literami występującymi w różnorodnej konfiguracji i rozmieszczeniu, oraz graficzne ideologemy i hasła itp. W wizualne pole tkaniny z wielokątami, wielobokami, kręgami, sektorami, łukami wpisują się bębny, spadochrony, figury pionierów. Propagandową stylistykę na markizety¹⁵, kretony i flanele opracowują artystki-włóknarki z Prochorowskiej Triochgornej manufaktury w Moskwie¹⁶ — Ganina-Krawcowa — uczennica Ludmiły Majakowskiej (siostry poety Władimira Majakowskiego), Maria Szujkina-Ługowska, Helena Szapołowa. Ówczesna krytyka nie szczędzi sarkastycznych uwag pod adresem nowego wzornictwa, kpiąc z symboli postę-

¹³ Г. Караева: *Ивановский агитационный текстиль. Орнамент и надписи*. <http://www.nlobooks.ru/node/2682> (dostęp: 23.11.2015).

¹⁴ Raport — element tkaniny, który powtarza się w całym wyrobie. Raport splotu to najmniejsza liczba różnie splatających się nitok osnowy i wątku. Wielokrotnie powtarzany raport (zarówno wzdłuż osnowy, jak i wątku) daje wzór tkaniny.

¹⁵ Są to tkaniny przypominające wyglądem siatkę, której oczka mogą być mniejsze lub większe w zależności od gęstości splotu.

¹⁶ Od 1890 roku aż do zamknięcia fabryk rosyjskich w 1919 roku z powodu braku surowca i paliwa w Triochgornej manufakturze masowo produkowane są także tekstylia nawiązujące do wzornictwa zachodnioeuropejskiego modernizmu. Szkice i rysunki powstają głównie na bazie importowanych szablonów/wzorników. Kopiowanie zachodnioeuropejskich wzorów jest na tyle precyzyjne i wysokiej jakości, że dla określenia różnicy między tekstyliami modernistycznymi rosyjskich fabryk a produkcją zagraniczną potrzebna jest specjalistyczna ekspertyza (Н.П. Бесчастнов, А.Р. Коржуева: *Особенности формообразования текстильных композиций стиля модерн*. „Вестник ДИГУТ” 2004, ном. 2, s. 10).

pu. Pod koniec lat 30. wzornictwo tematyczne ostatecznie wyprze motywikę roślinną.

Dizajnerskie myślenie rosyjskich twórców awangardowych determinowane potrzebą stworzenia „modelu przyszłości”, pragmatyką socjokulturową (relacje człowiek — rzecz) kształtuje dialog kulturowy oparty na binarnych modelach: kanoniczne — niekanoniczne, tradycyjne — współczesne, racjonalistyczne — irracjonalne (autonomia twórczej świadomości), robocze — modne, męskie — kobiece, manufakturowe — wysokotechnologiczne, unikalne — seryjne. Na poziomie teorii i praktyki tworzenie projektowych podstaw designu związane jest z pragmatycznym aspektem konceptu zacierania granic między sztuką a życiem, suprematyczną filozofią projektowania Kazimierza Malewicza, teorią łączącą wzornictwo z działalnością artystyczną (Władimir Tatlin, Aleksander Rodczenko, Eliezar Markowicz Lisicki/El Lissitzky), teorią konstruktywistyczno-przemysłową (Boris Arwatow, Osip Brik, Aleksander Wiesnin, Aleksiej Gan, Nikołaj Tarabukin, Nikołaj Czuzak i in.) oraz eksperymentami formalnymi. Twórcy awangardowi przyczyniają się do rozwoju nowych projektowych zasad formotwórczych (bezprzedmiotowość, konstruowanie), przeniesionych ze sfery sztuki wysokiej w sferę przedmiotów użytkowych, a także zmian w estetyce — łączenie użyteczności i piękna. Ornament sztuki tekstyliów zainspirowany malarstwem abstrakcyjnym konstruowany jest z barwnych plam oraz elementów geometrycznych (kręgi, kwadraty, trójkąty), prostych, równoległych, niekiedy łamanych przecinających się linii, które tworzą system ostrokątnych zygzaków. Brak tła, abstrakcyjna geometria i ornamentyka równomiernie i rytmicznie wypełniające powierzchnię tkaniny są podstawą konstrukcji, którą charakteryzuje lekkość, matematyczna precyzja, lakoniczność kontrastów barwnych, energia, dynamika oraz twarda miarowość rytmów¹⁷.

Dla Malewicza i jego współwyznawców — Ilji Czasznika (1902—1929), Nikołaja Sujetina (1897—1954), tworzenie dizajnerskich obiektów staje się impulsem do wdrożenia w praktyce artystycznej teoretycznych założeń suprematyzmu, m.in. zasady „rozsadzania” ram obrazu. Wprowadzając biały kolor w tekst ikoniczny, Malewicz jakby nieskończenie poszerza przestrzeń. Dla płaskich suprematycznych elementów każda biała (lub umownie biała) powierzchnia staje się przestrzenią nieskończoną. Nie jest to jednakże przestrzeń realna, lecz iluzoryczna, którą może być powierzchnia każdej rzeczy (mowa tu o płaskim suprematycznym ornamencie na realnych przedmiotach). Właśnie w takiej ornamentalnie płaskiej formie suprematyzm zaczyna swoją ekspansję w przestrzeń realną. Według Malewicza „Wszystkie rzeczy, cały świat powinien pokryć się suprematycznymi formami — tkaniny, tapety, garnki, talerze, meble, szyldy, słowem wszystko powinno być z suprematycznymi rysunkami

¹⁷ Г. Бобилевич: «Скрещение нитей — перекресток концепций». Язык текстильного дизайна русского авангарда. В: *Авангард и идеология: русские примеры*. Ред. проф. д-р К. Ичин. Белград 2009, s. 506.

jako nową formą harmonii/ładu¹⁸. Płaskie suprematyczne elementy jakby „wylatujące” z obrazu i przyklejające się do każdej powierzchni (ściany domu, plakatu, tramwaju, wazy, tkaniny, ubioru itp.) tworzą feerię prostych, jaskrawych elementów dekoracyjnych, które łączą stylistycznie wszystko, co nimi jest „ozdobione”. Podobnego zdania jest Sujetin, który uważa, że współczesny świat powinien składać się z tzw. elementów pierwszych (ros. *первоэлементы*), tj. kół, krzyży, trójkątów, przekątnych. Suprematyczne koncepcje artyści wcielają w życie, projektując głównie przedmioty użytkowe: porcelanę, ceramikę, meble; eksperymentują także w dziedzinie wzornictwa tkanin oraz ubiorów. Dla swoich innowacji wzorniczych Malewicz wybiera np. poduszki, ponieważ ich format powtarza zarys płótna malarskiego. W projektach tkanin i fasonów ubrań dąży do tego, by suprematycznym konceptom nadać wymiar funkcjonalny. Za przykład mogą posłużyć: *Pierwsza tkanina suprematycznej ornamentyki* (1919, płótno, tusz, gwasz); *Szkic ornamentyki tkaniny nr 10. Kreton. Wzory na tekstylia*; *Szkic ornamentu tkaniny nr 12. Wzory na tekstylia*; *Ornamentyka tkaniny nr 15. Batyst i kreton. Wzory na tekstylia*; *Motywy dla suprematycznej tkaniny. Wzory na tekstylia* (1919, papier, akwarela, grafitowy ołówek). Projekty ubrań, np. *Suprematyczne ubranie. Szkic garnituru* (1923, papier, akwarela, grafitowy ołówek) — to tradycyjne fasony odzieży konstruowanej z suprematycznych różnobarwnych płaszczyzn. Artystyczną konkretyzacją zasad suprematyzmu są też *Sportowcy. Suprematyzm w konturach sportowców* (1928—1932, papier, gwasz, olej) i *Cztery figury z sierpem i młotem. Szkic* (około 1930—1932, papier, piórko, atrament). Eksperymentując z suprematycznym ornamentem, Sujetin i Czasznik koncentrują uwagę głównie na kolorze i innowacyjnych formach. Proponują m.in. nowe wzory na tkaniny (Czasznik, *Suprematyczna kompozycja. Szkic na tkaninę*, 1920) oraz tapety, które mają zmienić charakter i zasady przestarzałej produkcji w przemyśle włókienniczym i tapetowym. System elementów formalnych z wykorzystaniem najprostszyc kształtów geometrycznych (łączenie prostokątów po równoległych i osiach wzajemnie równoległych, symetryczna powtarzalność) daje wiele możliwości w zakresie rozwiązań dekoracyjnych. Paleta barw z przewagą czerwonego, czarnego, białego, niebieskiego, zielonego pozwala osiągnąć maksymalnie dynamiczne napięcie. Dizajnerskie propozycje Czasznika odzwierciedlają surowy, chłodno-racjonalistyczny charakter jego myślenia artystycznego, w którym rozumienie praw suprematycznego wzornictwa nie dopuszcza przypadkowych, zbędnych linii zakłócających równowagę. W szkicach tkanin, bordiur, tapet (przechowywane są w Muzeum Rosyjskim w Petersburgu) dominuje minimalizm charakterystyczny dla suprematycznych powierzchni malarskich¹⁹.

¹⁸ Cyt. za: А.Д. Шаброва: *Советский стиль или начало эпохи „Москвошвей”*. <http://www.jurnal.org/articles/2014/kult1.html> (dostęp: 11.11.2015).

¹⁹ Zob.: *В кругу Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920-х — 1950-х*. Сост. И. Карасик. Санкт-Петербург 2000.

Podstawą działalności konstruktywistów w dziedzinie wzornictwa tkanin, odzieży, ceramiki, naczyń, mebli, dekoracji wystaw, projektowania maszyn staje się postulat powiązania sztuki z przemysłem. Projekty nowych tkanin, modeli ubiorów, wzornictwa również determinuje duże uproszczenie (m.in. geometryzacja kształtów), ale charakter materiału i konstrukcję przedmiotów ujawnia ich funkcjonalizm. Koncepcja utylitarnego wzornictwa przemysłowego przenosi zatem punkt ciężkości z formy na funkcję/użyteczność rzeczy. Władimir Tatlin — malarz, architekt, designer, twórca oryginalnego, utopijnego wzornictwa (*Le-tatlin*, 1929—1932), hołdując zasadzie, iż każda rzecz ma być wygodna, trwała, racjonalna, ma się podobać, kładzie nacisk na rzeźbiarskość form, które łączy z artystyczną wyrazistością, racjonalnością i użytecznością. Forma jest zarówno nośnikiem określonych conceptów, jak i konstrukcji, która opiera się na realnych materiałach w realnej przestrzeni. Tatlinowskie projekty ceramiki, mebli, ekonomicznych pieców, ubrań, jak np. częściowo wymienialny „płaszcz modułowy”, ukierunkowane są na funkcjonalność i celowość²⁰. Dążąc do udoskonalenia tradycyjnych płaszczy, kurtek, spodni, artysta opracowuje także modele wygodnej odzieży codziennej (ros. *нормаль-одежда*), w których łączy formy przemysłowe z modnym fasonem. Konstruktywista i produktywista Aleksander Rodczenko projektując otoczenie człowieka: szkice tkanin z powtarzającymi się linearnymi formami kół, podobnie dekorowane talerze i serwisy do herbaty, przedmioty użytkowe z metalu (lampy), drewna (meble), architekturę małych form, ubiory (autorski projekt kombinezonu roboczego), tworzy w oparciu o elementy systemu języka plastyki (kolor, faktura, płaszczyzna) i zawartych w nich możliwości kombinatorycznych kształtujących ruch, ciężar, odległość. El Lissitzky początkowo współpracujący w Witebsku z Malewiczem i Markiem Chagallem, a od 1919 roku z konstruktywistami, wraz z Ilją Erenburgiem wydaje w języku francuskim czasopismo „Rzecz” (1922), w którym publikuje autorskie projekty designerskie. Dążąc do stylowej jedności, łączy w nich koncepcje suprematyzmu, konstruktywizmu i racjonalizmu. Przy tym kładzie nacisk na komunikacyjną formę wzornictwa jako języka międzynarodowego, zrozumiałego poza werbalną komunikacją²¹.

Postulat awangardy zbliżenia sztuki i życia realizują także artystki rosyjskie, które w różnych rodzajach sztuki użytkowej (projekty materiałów, wzorów na tkaniny i porcelanę, elementy wyposażenia wnętrz, modelowanie nowego typu odzieży i akcesoriów mody damskiej i in.) wprowadzają przetworzoną wiedzę z zakresu malarstwa, które uprawiają. W latach 1916—1917 Olga Rozanowa, odchodząc od bezprzedmiotowości Tatlina, w oryginalnych obrazach demonstruje indywidualne odczytanie suprematyzmu Malewicza. W przeciwieństwie do

²⁰ В.Е. Татлин (1885—1953). <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=sowpage&pid=131> (dostęp: 8.11.2015).

²¹ Л.П. Монохова: *Об отношении к конструктивизму*. В: *Мастерская конструктивизма. Геометрия. Структура. Орнамент. Цвет*. Москва 1998, s. 9—23.

mistrza, który absolutyzuje pojęcie formy, uczennica akcentuje kolor, stosując w plastycznych konstrukcjach wyszukane i subtelne połączenia barw. Kompozycje są wielobarwne, „święteczne”, charakteryzują się różnorodnością form. Każdemu z kolorów malarka nadaje geometryczny kształt (czerwonemu — kuli, granatowemu — trójkąta itp.). W odróżnieniu od Malewicza, który na elementy suprematyczne nakłada złożony filozoficzny podtekst, Rozanowa operuje barwnym, dynamicznym tłem. Geometryzm jej prac nie jest dogmatyczny, formy nie mają surowych i regularnych kształtów, nie unoszą się w przestrzeni i nie ma w nich transcendentnego ruchu założonego przez twórcę suprematyzmu. Jest to malarska dynamika rozrzuconych na płótnie lub łączonych w formę konstrukcji kolorowych płaszczyzn. Artystkę interesuje również dekoracyjno-użytkowy aspekt wzornictwa. Wraz z członkami założonego przez Malewicza „Supremusa” (1915—1916)²² tworzy projekty ornamentów na tkaniny, hafty, aplikacje, koronki, szarfy, poduszki dla wiejskiej arteli Werbowka. Przechodzi w nich od kompozycji polichromicznych do takiego operowania barwą, która wypełnia kompozycje drobnymi liniami/kreskami i/lub łączy monochromatyczne płaszczyzny (ros. *цветопись*). Eksperymenty formalne z „przekształcaniem kolorytu” dają ciekawe efekty. Suprematyczne wzory na tkaniny sukienkowe i torebki damskie emanują świetlistymi barwami. Serię prac (1916—1918) przygotowaną na wystawy współczesnej sztuki dekoracyjnej w Moskwie charakteryzuje stylistyczna różnorodność, dynamiczna asymetria, harmonia lub kontrastowość barw, swobodny, „rękodzielniczy” kształt rytmicznych form geometrycznych. Transformując na język sztuki dekoracyjnej cały arsenał środków malarstwa bezprzedmiotowego, artystka koncentruje uwagę zarówno na użytkowej, jak i dekoracyjnej funkcji designerskiego obiektu. W jej projektach wzorniczych, odchodzących od kanonów suprematyzmu, surowe kontury form przeplatają się z formami rozmytymi, ostrokątne figury geometryczne mają zębate krawędzie, funkcjonują barwne tła. W szkicach deseni chustek dominuje kompozycja dośrodkowa. Wzory koronek realizują ornamentalno-dekoracyjne założenia, w których nie ma miejsca na surową harmonię konstrukcji. W kompozycjach szarf, w których podstawą raportu są różnorodne kształty i spoiwość konstrukcji, artystka eksponuje dekoracyjność. W innych rysunkach świadomie odwołuje

²² Trudno dokładnie określić, kiedy i gdzie rodzi się idea utworzenia twórczego sojuszu malarzy „Supremus”, którego członkowie stają się aktywnymi współpracownikami chałupniczej spółdzielni (arteli) sztuki dekoracyjno-użytkowej założonej w 1910 roku przez ziemiankę Natalię Dawydową we wsi Werbowka. Uważa się, iż idea współpracy artystów profesjonalnych z artystami ludowymi powstaje w czasie kulturowych wypraw Malewicza, który wraz z uczennicą Niną Gienką i innymi artystami podróżuje po wsiach rosyjskich. W 1915 roku Dawydowa wraz z Aleksandrą Ekster i Gienką organizują w Moskwie pierwszą Wystawę Nowoczesnej Dekoracyjnej Sztuki Południowej Rosji. Ostatnia ma miejsce w moskiewskim salonie Klauddii Michajłowej. Zob.: A. Lavrentiev: *From Verbovka to the 1-st Textile Printing Factory: Ornaments and textile Design*. In: *Textile Design Ornaments by the Russian Avant-Garde Artists*. Moscow 1991, s. 135—147.

się do zasad suprematyzmu, np. w szkicach wzorów na torebki i oprawy, gdzie kompozycja suprematyczna jest izomorficzna w stosunku do pierwotnej formy przedmiotu. W dizajnerskich projektach Rozanowej nie ma ascetyzmu, bezprzedmiotowość nie burzy efektów wizualnych, a czysty kolor nie unieważnia formy. Szkice wzorów na tkaniny, pasy z suprematycznymi elementami lub projekty eleganckich, wieczorowych damskich torebek, gdzie jedwab, koraliki i koronka wykonane są w nowej estetyce form geometrycznych i czystych linii, interesujące są i z tego względu, że zachowują się na nich cenne uwagi artystki odnośnie rozmieszczenia detali i barw²³.

Projektowaniem tkanin i modelowaniem odzieży nowego typu zajmuje się również Warwara Stiepanowa, Lubow' Popowa, Aleksandra Ekster, Natalia Gonczarowa i Sonia Delaunay w Paryżu²⁴. Gonczarowa zdobywa rozgłos dzięki projektom nowoczesnych damskich toalet (publikują je m.in. czasopisma „Vanit l'air”, „Vogue”) oraz rysunkom ornamentów na tkaniny i dekoracyjne dywany. Jako znawczyni folkloru rosyjskiego malarka wykorzystuje i reinterpretuje elementy rosyjskiego stroju ludowego we współczesnej modzie. Jej talent dekoracyjnego zdobienia ujawnia się w projektach eleganckich szykownych sukien (głównie wieczorowych), które wyróżnia indywidualny styl. Są to suknie „przedstawiające”²⁵, z których każda sygnowana jest autorską nazwą określającą jej stylistyczną swoistość: „Orchidea”, „Sandrilona”, „Królowa Maria”, „Maja”, „Miriam”. Artystka nie stosuje w nich geometrycznych stylizacji kolorów, greckich i egipskich ornamentów, modnych tematów *art deco*, czy powtarzających się raportów. Pozorna prostota konstrukcji i nieobecność złożonych detali kompensowane są ciekawymi rozwiązaniami kolorystycznymi oraz łączeniami tkanin o różnej fakturze. Ich wytworność przejawia się w mistrzowsko opracowanych i rozmieszczonych na sukni motywach roślinnych (damski płaszcz „Wodorosty”), kwiatowych lub geometrycznych²⁶. Niektóre modele odzwierciedlają artystyczne poszukiwania w malarstwie tych czasów. Można w nich odnaleźć pewne elementy kubizmu czy też stylu Wasilija Kandinsky'ego. Delaunay przynosi

²³ Zob. В.Н. Терехина: *Ольга Розанова: «...увидеть мир преображенным»*. В: *Ольга Розанова. ...увидеть мир преображенным*. Сост. каталога Е.А. Полатовская, В.Н. Терехина, В.А. Шпенглер. Москва 2007, s. 8—29; Т.В. Горячева: *Розанова, Малевич, Крученых, супрематизм...* В: *Ольга Розанова...*, s. 30—47.

²⁴ Kubistka Nadieżda Udalowa w szkicach wzorów na tkaniny przynosi akcent z tradycyjnego dla suprematystów nałożenia barwnych płaszczyzn różnych kształtów na oryginalne kompozycje „dywanowe”. Wyjściową strukturą jest w nich dominacja koloru nad pozostałymi komponentami. W latach 20. przez krótki okres wzornictwem tekstylnym zajmuje się rzeźbiarka Wiera Muchina.

²⁵ Suknie przekształcają się w fantazje na tematy historyczne, mitologiczne, literackie. Szkice Gonczarowej przechowuje paryskie Muzeum mody Gaillera i inne muzea świata, część jest w kolekcjach prywatnych.

²⁶ Е. Илюхина: *Гончарова и мода*. В: Т. Быкова, И. Дуксина, Л. Бобровская, Л. Квашина, А. Луканова, Е. Баснер, Ю. Солонович, Н. Штример, Е. Пролит, Н. Александрова: *Наталья Гончарова. Годы в России*. Санкт-Петербург 2002, s. 245—255.

na tkaniny, haft oraz aplikacje abstrakcyjne formy malarstwa symultanicznego (motywy geometryczne, kontrasty kolorystyczne). Projekty ubrań z wyrazistymi połączeniami barwnych wzorów, które malarka traktuje jako formę przestrzeni artystycznej, posiadają określony wymiar, formę i sens. Wykorzystując technikę kolażu kubistów, Delaunay łączy piękne z pożytecznym, np. samochód z ubiorem, które pokrywa symultanicznymi rysunkami. Popowa, która projektuje funkcjonalne stroje o konkretnym przeznaczeniu, stosuje technikę montażu. Surową formę jej sukni do jazdy samochodem (1924), której jedynym elementem dekoracyjnym jest czarna kokarda, podkreślają biegnące prostopadle do siebie szerokie pasy w kontrastowych barwach — czarnym, czerwonym i białym²⁷. Oryginalne wzornictwo artystek rosyjskich, które jest kreatywnym przetworzeniem ich konceptów malarskich, nie tylko odnawia przemysł włókienniczy i wywiera wpływ na awangardowe eksperymenty innych twórców w tym zakresie, lecz pod wieloma względami wyprzedza zadania sztuki drugiej połowy XX wieku, m.in. minimalizmu i op-artu.

Konstruktywistyczne tekstylia są najwcześniejszym, konsekwentnym w swoich założeniach programowych, eksperymentem awangardowym w tzw. tekstyliach geometrycznych. Wdrożenie koncepcji połączenia pracy twórczej artysty z nowoczesnym przemysłem zapowiada innowacje estetyczne w codziennym otoczeniu człowieka oraz w produkcji. Pracując w latach 1923—1924 w Pierwszej Fabryce Kretonu Drukowanego w Moskwie (dawniej Zindel), Popowa i Stiepanowa wykonują ponad sto szkiców każda, lecz niewiele z nich zostanie wdrożonych do produkcji. Obie artystki są autorkami projektów z ciekawymi łączeniami form geometrycznych. Zgodnie z założeniem, iż wzornictwo powinno naśladować malarstwo, obie dizajnerki przenoszą na tkaninę bezprzedmiotowe konstrukcje ze swoich kubistycznych płócien. Przy tym kładą akcent na kompozycję, kolor oraz porządek rytmiczny, ściśle dopasowując wszystkie elementy do ogólnego wyglądu tkaniny w kawałku. Jedne wzory są proste, inne mają bardziej złożony kształt. Raport niektórych tkanin tworzy tłoczona na powierzchni kretonu motywika produkcyjna (zęby, koła, widełki, dzwignienki) lub znaczące symbole (sierpy, młoty, gwiazdy). W innych projektach ornamenty, które powstają z połączenia rozmaitych linii i figur (kół, zygzaków, różnych kątów, krat, kół zamachowych), płynnie przechodzą z jednej formy w drugą lub gwałtownie i niespodziewanie się krzyżują. Zawsze jednak tworzą zwarte kompozycje, choć w niektórych można zauważyć wpływy przemysłu maszynowego²⁸. W jeszcze innych — surowych w swej konsekwentnej geometryzacji, harmonia kolorów (czerwonego, białego, czarnego, granatowego, żółtego) lub emocjonalna wyrazistość kontrastowych ich zestawień dają ciekawe efekty optyczne. Znajdą one zastosowanie w modzie lat 60. XX wieku, kiedy popularne stają się rytmiczne

²⁷ G. Lehnert: *Historia mody XX wieku*. Przeł. M. Mirońska. Red. M. Michałowska. Köln 2001, s. 29—31.

²⁸ Т. Стриженова: *Из истории советского костюма*. Москва 1972, s. 82—102.

rastrowe (siatkowe) wzory²⁹. Nie wszystkie jednak propozycje awangardzistek są jednakowe pod względem ich wartości artystycznej. Interesujące są kompozycje tekstylne z subtelnie zakreślona linią półkola. Dzięki wielokrotnemu powtórzeniu odbierane są jako lekki i wyrafinowany ornament w formie dwulistników umieszczonych na pionowych pasach. Inne prace są surowe, suche, ciężkie. Ornament odrywa się w nich od faktury tkaniny, wzory są wyraźnie nakreślone i nasycone kolorem, brak wolnego tła nie łączy się z subtelną i lekką strukturą materiału (np. kretonu). W wielu projektach wzory są ostentacyjnie precyzyjne, jakby narysowane przy pomocy cyrkla i linijki, co spotyka się z krytyką. Zarzut matematycznego wyrachowania w conceptach tekstyliów konstruktywistki oprostują w pełnych humoru i ironii tekstach werbalnych. W poświęconym tekstyliom ostatnim numerze czasopisma „Nasz Gaz”/„Naszgaz”/„NASZGAZ” (1924) zamieszczają autoironiczne teksty na temat wzornictwa konstruktywistycznego. Szydercze artykuły pisze Rodczenko, a Stiepanowa opracowuje w formie parodii materiał poetycki (czastuszki, felietony w wierszach). W stylizowanym na czastuszkę tekście dizajnerka ironizuje na temat konstruktywistycznych kretonów we wzory geometryczne:

Эх ситчики
Конструктивные
Губят женщину
Неповинную

Эх ситчики
Да с крупным рап[п]ортом
На Кузнецком из-за них
Муж с женою в драку

Эх, вуаль, муслин
На окне висит.
Нашатырный спирт
В магазине стоит.

Pełen humoru jest także stylizowany na marsz budionowców *Marsz włókniarek*.

Марш текстильщиц
Смело, текстильщица,
Смело вперед!
Циндель на фабрику тебя зовет.
От самого Оськи
Из недр Инхука
Красная текстильщица

Свой ситец
Крепкою рукой!
Конструктивисты
Неустрашимо
Уж ходят в ситцевых
Штанах

²⁹ Zasadę ruchu ożywionego elementami gry optycznej Stiepanowej rozwiną artyści op-artu. W 1929 roku jej prace zostaną nagrodzone na wystawie „Codzienne radzieckie tekstylia” (Galeria Trietiakowska).

На фабрику пошла.
Так пусть текстильщица
Сжимает властно³⁰

W myśl założeń Stiepanowej zadaniem artystki-włóknarki jest tworzenie oryginalnych tkanin poprzez wychodzenie od prawidłowości splotu nici i organiczne łączenie ich z graficznym ornamentem. Artysta-designer pracujący w przemyśle powinien uczestniczyć w opracowywaniu każdego elementu tkaniny aż do jej materiałowej faktury (*Задачи художника в текстильной промышленности. От костюма к рисунку и ткани*, „Вечерняя Москва”, 1928). Stiepanowa, która jako jedyna wśród konstruktywistów posiada profesjonalne przygotowanie w zakresie projektowania ubrań, publikuje także szereg artykułów na temat przyszłości mody rosyjskiej (*Костюм сегодняшнего дня — прозодежда*, 1923). Jako jedną z form racjonalizacji przemysłu włókienniczo-odzieżowego proponuje produkcję zróżnicowanej pod względem formy odzieży masowej, w której tradycyjne zdobnictwo (szczypanki, nakładki, mankiety) zastąpią ozdoby-konstrukcje (linie, szwy, zapięcia, kieszenie, pasy, kanty, odpowiednia ilość i rozmieszczenie guzików, połączenia kontrastowych barw). Mają one nadać ubiorom „techniczny”, racjonalistyczny wygląd. Dzięki nowatorstwu i oryginalności założeń w odzieży przeznaczonej do pracy zawodowej (ros. *прозодежда*) zasad artystycznych stają się one pierwowzorem tego typu ubrań w modzie drugiej połowy XX wieku.

Tkaniny Popowej odzwierciedlają związek artysty z produkcją i wpływ technologii na twórcze poszukiwania. Jej maniera odznacza się monumentalnością, surowością rytmicznego konstruowania form, wewnętrzną dyscypliną linii i koloru. Wzory geometryczne, konstruowane na zasadzie efektu optycznego, dobrze kładą się na strukturę tkaniny, składającą się z poziomych i pionowych linii. W zależności od odległości — linie zlewają się w jeden ton lub przyciągają wzrok do obiektu, na który zostały naniesione. Pomimo programowego ograniczenia środków plastycznych wzornictwo tekstylne Popowej charakteryzuje kompozycyjna, rytmiczna wariantowość, wzory nie zakłócają płaszczyzny tkaniny, a tworzą jednolite, organiczne struktury ornamentalne. W jej projektach (także Stiepanowej) mocno zaakcentowane jest łączenie wzoru tkaniny z fasonem ubioru. Dążąc do podporządkowania ornamentyki właściwościom konstrukcji, zrównoważenia ich proporcji i rytmów, ujawnienia związku z figurą nosiciela ubioru, Popowa oblicza jego formę i właściwości, często synchronicznie lokując model odzieży do wzoru tkaniny³¹. Surowe w wyrazie tekstylia konstruktywistek, przeznaczone dla masowej produkcji wygodnej i racjonalnej

³⁰ Oba teksty cytuję za: А.Н. Лаврентьев: *Пародия и юмор в работах Степановой*. В: *Амазонки авангарда*. Ответственный ред. Г.Ф. Коваленко. Москва 2001, s. 223.

³¹ Tendencje konstruowania ubioru w oparciu o kształt sylwetki staną się dominujące w modzie światowej końca lat 60. XX wieku.

odzieży, charakteryzują się m.in. zbytnią twardością i „maszynowością”, niemal są ascetyczne, choć na swój sposób wyrafinowane. Wydaje się, iż na tle ogólnej produkcji włókienniczej w Rosji początku wieku XX dzięki wprowadzeniu intensywnych barw, śmiałości i oryginalności wzorów tkaniny te prezentują się sztywnie. Popowa nie tylko projektuje nowe wzornictwo tekstylne i racjonalistyczne modele odzieży powstałe na bazie wieloletniego eksperymentowania w zakresie koloru, formy, materiału, ale także je nosi³².

W sztuce tekstylnej oraz projektach ubiorów Aleksandry Ekster uwidoczniają się różnorodne eksperymenty artystyczne lat 20. Przedstawicielka kubizmu w malarstwie interesuje się sztuką dekoracyjno-użytkową jeszcze w drugiej dekadzie XX wieku (tworzy m.in. ornamentykę na szale, chusty, obrusy, abażury, parawany itp.). W projektach tkanin i ubiorów, w których przeważają surowe formy, proste geometryczne wzory (prostokąty, kwadraty, trójkąty) oraz rytm barw urozmaicający sens form, artystka wyznaje zasadę, iż mają one być piękne, funkcjonalne, wygodne, praktyczne, a przede wszystkim powinny umożliwiać ich modyfikowanie (*Простота и практичность в одежде*, 1923).

Swoistość tkanin i ubiorów determinowanych parametrami formalno-stylistycznymi polega na tym, iż nosiciel ubioru może dowolnie zmieniać jego kształty i kolory oraz poszczególne części. Tkanina dla Ekster jest zarówno podstawą, jak i elementem kompozycyjnym. Interesuje ją związek między nią a formą ubioru, którą tworzą różne geometryczne powierzchnie. Jego zarys jest prostokątem, co odpowiada ówczesnej modzie, rękaw — kwadratem lub prostokątem, ozdobne detale (kolorowe kółka, romby), podobnie jak aplikacje, są nakładane na tkaninę. Jako designer Ekster preferuje proste materiały: płótno, satynę³³, tkaninę płócienną rzadko tkaną (ros. *редина*) do wyszywania/haftowania, wyrabianą z bardzo cienkich skręcanych nici (rzadziej z mieszanej przędzy), jedwab chałupniczy, surówkę, wełnę. W artykule zatytułowanym *В конструктивной одежде* (1923) artystka określa właściwości tych tkanin, m.in. szorstko obrobionej, cienkiej wełny oraz jedwabiu. Według Ekster każda struktura tkaniny dyktuje określoną formę ubrania: gruba wełna — formę zamkniętą, opartą na prostych kątach bez zbytecznego dodatkowego pionowego rytmu fałd, które zwykle trudno się układają. Miękkie, szerokie tkaniny (wełna i jedwab po odpowiedniej obróbce) czynią sylwetkę nosiciela ubrania bardziej złożoną i zróżnicowaną. Tkaniny o sprężystej fakturze umożliwiają łączenie kształtów ludzkich i elementów kinetycznych (stroje przeznaczone do tańca),

³² Rodzenko często fotografuje się w wygodnej wojskowej bluzie z sukna wykończonej wypustką ze skóry własnego projektu.

³³ Dominację satyny i kretonu tłumaczy się ubóstwem społeczeństwa rosyjskiego, ale wygodnie na nie nanosić wzory. W latach 20. jedwab, atlas, panbarkhat (jedwabna tkanina, rodzaj cienkiego gładkiego aksamitu i brokatu z błyszczącą powierzchnią otrzymany w wyniku zaczesania włosa w jedną stronę i prasowania) zastępuje bawełna.

pozwalają też tworzyć bardziej złożone formy (okrąg, wielościan)³⁴. Dla indywidualnych modeli ubioru wykonywanych dla „Pracowni mody” artystka wybiera drogie tkaniny — skórę i futra. Poprzez kontrastowe zestawienia faktur materiałów (jedwabiu, atlasu, brokatu, futra), efekty wizualne (łączenie koloru śliwkowego, pomarańczowego z czarnym, malinowego z czarnym, popielato-srebrzystego z fioletowym), dekoracyjność kompozycji, współzależność formy, rytmu linii i koloru Ekster nadaje strojom nieco ekstrawagancji. Indywidualne projekty odzieży są konstruowane według formalnych zasad sztalugowego malarstwa artystki. Powierzchnia dzieli się na dowolnie wybrane płaszczyzny, które mają różną konfigurację — romby, prostokąty, trójkąty. Każda z części wyróżnia się fakturą, rysunkiem, kolorem. Ostre przekątne przecinają ubranie w różnych kierunkach, tworząc dodatkowe wzory geometryczne.

Jeśli interpretować te projekty poza ich funkcjonalnym przeznaczeniem jako tekst sztuki, to dostrzegalna jest w nich wizualna wyrazistość, indywidualizm języka plastycznego, określona logika. Zwłaszcza aktywizuje się ciąg asocjacyjny łączący awangardowe stroje z historycznymi lub etnicznymi właściwościami stylowymi. W ich konceptualizacji malarka wychodzi od zadań emocjonalnej obrazowości rzeczy. Stosuje różnorodną motywikę, np. surową średniowieczną fantastykę, ciężkie, nasycone kolorem rytmy sztuki renesansowej, oryginalnie stylizowane, modne w tym czasie wzory egipskie lub detale ukraińskiego stroju ludowego. Przy tym nie posługuje się zasadą mimetyzmu; ubiór historyczny staje się źródłem inspiracji dla projektów odzieży nowoczesnej³⁵. Każdy projekt wzornictwa tkaniny czy ubioru ma wartość artystyczną. W sposobie ich realizacji dominuje swoistego rodzaju teatralność, obrazowość i emocjonalność. Natomiast modele ubrań przeznaczone do produkcji masowej charakteryzują formy geometryczne, surowe przestrzeganie proporcji, logika, ścisły związek z właściwościami materiałów, praktyczność.

Okres projektowania tekstyliów awangardowych, jak i wzorów tematycznych i agitacyjnych na tkaniny nie trwa długo, ponieważ artystom trudno jest organicznie połączyć złożony temat z zasadami ornamentu, podporządkować fabułę i propagandowo-ideologiczne zadania dekoracyjnej naturze sztuki zdobniczej/ornamentalnej. Jednakże, mimo szeregu istotnych niedociągnięć, okres ten w rozwoju rosyjskiej sztuki tekstylnej należy rozpatrywać jako próbę stworzenia niemającego analogii nowego stylu, w którym ucieleśniają się główne kierunki epoki lat 1920—1930.

Należy podkreślić, iż przemysł tekstylny i odzieżowy w Rosji tych czasów (także później) nigdy nie wypuszcza z produkcji tkanin i ubiorów odpowiadających kierunkom mody i międzynarodowym standardom. Droga od stworzenia wzorów tekstyliów lub ubioru do ich zastosowania w produkcji jest

³⁴ А. Экстер: *В конструктивной одежде*. „Ателье” 1923, ном. 1, с. 4—5.

³⁵ Т. Стриженова: *Из истории советского костюма...*, с. 70—71.

zbyt długa, a w masowej produkcji projekty artystów awangardowych trudno rozpoznać. Ich śmiałe laboratoryjne eksperymenty znajdują praktyczne zastosowanie w zasadzie tylko w latach 20. Pozostałe projekty dizajnerskich obiektów przeznaczone do masowej produkcji w najlepszym razie spełniają rolę unikalnych modeli-wzorów. Jedną ze sfer realizacji koncepcji awangardowych tekstyliów i ubiorów jest, jak wiadomo, teatr, rzadziej żurnale mody. Wejście w świat dizajnerskich obiektów z jednej strony wzbogaca język formalny awangardy rosyjskiej, z drugiej — jest środkiem psychologicznej obrony przed realnym zagrożeniem.

Grażyna Bobilewicz — dr hab., prof. IS PAN, literaturoznawca, kulturoznawca. Zainteresowania badawcze: historia i teoria literatury rosyjskiej XIX, XX, XXI wieku; transmedializacja, intertekstualność: związki literatury z innymi sztukami – malarstwo, muzyka, architektura, rzeźba, taniec, balet, sztuka użytkowa, design i literatura rosyjska w kontekście kultury/literatury/sztuki polskiej i zachodnioeuropejskiej; sztuka rosyjska XIX, XX, XXI wieku; relacje między wiedzą o literaturze a estetyką; estetyka artystów — relacje między praktyką artystyczną a refleksją teoretyczną; mody kulturowe; artystowska obyczajowość i obrzędowość. Autorka monografii, m.in.: *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Aleksander Błok i Andrzej Bieli* (Wrocław 1988); *Wyobraźnia poetycka. Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk* (Warszawa 1995); oraz licznych artykułów w publikacjach zbiorowych i naukowych periodykach. Adres e-mail: majkot@neostrada.pl

Matka Maria (Skobcowa) w świecie idei Władimira Sołowiowa

Wanda Laszczak

ABSTRACT: This paper covers the reflections of Mother Maria on Vladimir Solovyov's key philosophical concepts — including Allunity and Panunity, Sophia, Divine Humanity, good and evil, theocracy, and the Russian Idea — included in *Światopogląd Władimira Sołowiowa* [*Vladimir Solovyov's Weltanschauung*]. It also hints her judgement on the role and legacy of the author of *A Story of Anti-Christ* within the history of philosophy. Skobtsova's conviction of persisting impact of Solovyov's philosophy is rooted in his task to prevail over the destructive tendency present in European philosophy, which has resulted in the crisis of understanding of the world. Skobtsova analyses and comments upon Solovyov's thought not as a distanced scholar of Russian culture, but rather as an apprentice following her master, who does not restrain from engaging in polemics with him. Her turn to verification and re-interpretation is especially visible in those comments which are concerned with the particular aspects of Solovyov's concept of the Russian Idea. The starting point for Skobtsova's analysis is provided by the events of the October Revolution. As the paper claims, the confrontation of Solovyov's thought with the post-1917 reality has not reached success. Solovyov is convinced that that the mission of the Russian czar is to unify humanity, while the Church of the future will reach its centre in the person of a pope in Rome, rather than in the Russian Orthodox Church, which should deprive itself of the claim for supremacy and singularity; against him, Mother Maria reminds us that the czar abdicated in 1917, while the Orthodox Church — after reinstating the Patriarchy — began to restore. The Russian Idea, as Skobtsova argues, has not found a confirmation in the Russian nation and happened to fail. With regard to those facts, she reaches a premise confirming her view that the way of future development of humanity — which aims at realising God's will — can be only indicated by the Orthodox Russia with its religion of Divine Humanity.

KEY WORDS: Allunity, Panunity, Divine Humanity, Sophia, theocracy, the Russian Idea

21 maja 1921 roku, w ramach działalności Rosyjskiego Chrześcijańskiego Ruchu Studenckiego (RCHRS), podczas posiedzenia uczestników seminarium poświęconego rosyjskiej myśli filozoficzno-religijnej, której przewodniczył Nikołaj Bierdiajew, Jelizawieta Skobcowa wygłosiła referat zatytułowany *Władimir*

*Sołowiow*¹. Posłużyła się w nim pewnymi fragmentami oraz ideami zaczerpniętymi z własnej broszurki *Światopogląd Władimira Sołowiowa (Мирозерцание Вл. Соловьёва*, opublikowanej w tym samym roku w Wydawnictwie YMCA-PRESS)², której tytuł — dodajmy — jest powtórzeniem znanej rozprawy księcia Jewgienija Trubieckiego z 1913 roku³.

Postać tego wybitnego myśliciela intrygowała ją od dawna. Pierwszą wiedzę o nim zdobyła w gronie członków rodziny swojego pierwszego męża, Dmitrija Kuźmina-Karawajewa, którego ojciec, prof. Władimir Kuźmin-Karawajew, znajdował się nawet w bliskich relacjach z filozofem, a po jego śmierci opublikował o nim wspomnienia (*Из воспоминаний о Владимире Сергеевиче Соловьёве*, 1900). Pogłębienie znajomości myśli filozoficznej autora *Krótkiej opowieści o Antychryście*, jak należy przypuszczać, nastąpiło dzięki wysłuchaniu wykładu Aleksandra Błoka, który został wygłoszony przez poetę podczas wieczoru pamięci zorganizowanego przez petersburskie środowisko literackie w dziesiątą rocznicę śmierci Sołowiowa. Wszystko to razem wzięte dało asumpt do samodzielnych studiów nad spuścizną tego filozofa, zwłaszcza w czasach emigracyjnych, kiedy to Skobcowa angażowała się w działania edukacyjno-propagandowe, integracyjne i społeczne w środowisku skazanych na banicję ofiar rosyjskiej rewolucji bolszewickiej 1917 roku. Dostęp do prac Matki Marii poświęconych Sołowiowowi mamy dziś dzięki wydawcom tomu *Żniwa duchowe (Жатва духа)*, w którym opublikowana została nie tylko owa, monograficznie ujmująca dorobek myśli rosyjskiego filozofa, broszurka *Światopogląd Władimira Sołowiowa*, lecz także fragmenty referatu

¹ Niniejszy artykuł stanowi część składową naszej monografii, zatytułowanej *W kręgu kultury Bogoczwłoczeństwa. Studia zebrane o świętej Matce Marii (Skobcowej)*, która ukazała się w Wydawnictwie Uniwersytetu Opolskiego w 2015 roku w siedemdziesiątą rocznicę śmierci tej niezwykłej rosyjskiej intelektualistki, pisarki, świętej zakonnicy i społeczniczki w niemieckim obozie zagłady w Ravensbrück.

² А.Н. Шустов: *Примечания*. В: Мать Мария — Елизавета Кузьмина-Караваева: *Жатва духа. Религиозно-философские сочинения*. Вступительная статья Г.И. Беневича, составление, подготовка текстов, примечания А.Н. Шустова. Санкт-Петербург 2004, s. 549.

³ Zbieżność tytułu opracowania Skobcowej z monografią jednego z pierwszych badaczy spuścizny Sołowiowa nie wydaje się przypadkowa, należy ją raczej odczytywać jako świadomy zabieg warsztatowy. Rozprawa Trubieckiego *Światopogląd W.S. Sołowiowa*, która nie zdewałowiała się do dnia dzisiejszego jako dzieło pisane pod świeżym wrażeniem przyjaźni, rozmów, obcowania z autorem *Wykładów o Bogoczwłoczeństwie*, daje przykład szczegółowej analizy rozmaitych aspektów filozoficznej doktryny wielkiego filozofa i, zarazem, stanowi źródło wiedzy o poglądach samego Trubieckiego. Por. np.: L. Stołowicz: *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik*. Przekład i posłowie B. Żyłko. Gdańsk 2008, s. 237. Skobcowa zastosowała podobną metodę: zaprezentowała najważniejsze dla filozofii Sołowiowa idee oraz ogniwa myślowe i przy okazji odsłoniła własny stosunek do nich, zajmując polemiczne stanowisko wobec pewnych komponentów Sołowiowskiej idei rosyjskiej oraz związanej z nią wizji Kościoła powszechnego.

Skobcowej, wygłoszonego dla RCHRS, który widnieje tu pod tytułem *Rosyjska idea Sołowiowa w świetle współczesności* (*Русская идея Соловьёва в свете современности*).

Miejsce w dziejach filozofii europejskiej

Dwudziestopięciostronicowe omówienie osobowości filozoficznej Sołowiowa zostało podzielone przez autorkę na siedem niewielkich części. Pierwsza z nich ma charakter wypowiedzi wstępnej, w której Skobcowa dokonała ogólnej oceny dorobku filozoficznego tego myśliciela, a następnie postawiła pytania będące bazą wyjściową do dalszych rozważań nad istotą jego twórczości i miejscem w dziejach filozofii europejskiej. Dalsze części tego omówienia koncentrują się wokół wybranych zagadnień filozofii Sołowiowa, tych, które autorka uważała za typowe lub kluczowe dla niego. Tak więc w drugiej części poznajemy jej rozważania nad *Wykładami o Bogoczołowieczeństwie*, w trzeciej — nad istotą optymizmu Sołowiowa, jaką przeniknięty został traktat *Uzasadnienie dobra*, w czwartej — nad historią świata i wizją ideału teokratycznego, w piątej i szóstej — nad sensem dziejów Rosji i zagadnieniem idei rosyjskiej, w ostatniej — nad dziełami powstałymi po przebytych przez autora *Krótkiej opowieści o Antychryście* kryzysie, utworami, w których nastąpiła weryfikacja wcześniejszych, optymistycznych poglądów na temat dobra i zła.

Swoją ogłęd filozofii Sołowiowa autorka rozpoczęła od odważnej, mogącej budzić pytanie o swoją zasadność, konstatacji, stwierdzającej, iż autorowi olśniewającego traktatu etycznego *Uzasadnienie dobra* nie udało się stworzyć koherentnego, całościowego systemu filozoficznego:

W gruncie rzeczy, twórczość Sołowiowa nie wylała się w dokończony, harmonijnie zbudowany system. Studiując go, napotykamy jedynie rozmaite wypowiedzi dotyczące się różnorodnych tematów, lecz całościowego systemu jego poglądów filozoficznych, podobnych do tych, jakie widzimy częstokroć u niemieckich filozofów — nie ma⁴.

⁴ Мать Мария: *Мирозозерцание Вл. Соловьёва*. В: Мать Мария — Елизавета Кузьмина-Караваева: *Жатва духа...*, s. 325. Dalej cytujemy według tegoż wydania, numer strony wskazując bezpośrednio po cytacie. Nie podejmując się roztrząsania kwestii, na ile jest to twierdzenie uprawnione, na ile nie, zwróćmy uwagę tylko, że już w czasach Skobcowej o filozofii Sołowiowa mówiło się m.in. jako o „systemie wielowymiarowym” (Bułgakow), w idei pozytywnej Wszeczhjedności upatrywano „zwieńczenie systemu” (Zieńkowski). Także w późniejszych analizach w Sołowiowie rozpoznawany jest człowiek ogromnej kultury filozoficznej, który „stworzył oryginalną koncepcję światopoglądową, ogarniającą systematycznie podstawowe sfery wszechświata i jego poznania” (L. Stołowicz: *Historia filozofii rosyjskiej...*, s. 213). Tę spójność systemu akcentuje także współczesny polski badacz, który stawia nawet tezę, w myśl której znane powszechnie zmaganie się Sołowiowa z problemem zła „nadaje ostateczny sens filozoficznej działalności i powołaniu autora *Sensu miłości*, [...] to przede wszystkim w zależności od perspektywy oglądu zła zmienia się globalna konstrukcja jego systemu: teoria bytu, teoria

Omówienie tejże filozofii Skobcowa osadziła w kręgu dotychczasowej tradycji badawczej, nawiązując, w bardzo ogólny sposób, do dwóch koncepcji interpretacyjnych podejmujących problem podziału jego dorobku na okresy. W pierwszej kolejności powołała się na analizy wcześniejsze, mianowicie na propozycje Trubieckiego, który dzielił twórczość filozoficzną autora *Wykładów o Bogocześnictwie* na trzy okresy: przygotowawczy, utopijny oraz końcowy. Następnie, niejako dla równowagi, wspomniała także o najnowszych badaniach, konkretnie, o istnieniu dychotomicznego podziału poglądów Sołowiowa, zaproponowanego przez Bierdiajewa, który uważał, że dorobek ten może być rozpatrywany jako całość składająca się z dwóch nieodłącznych od siebie części. W skład pierwszej należy zaliczyć większość dzieł Sołowiowa, nacechowanych nadmierną fascynacją schematami i absolutną wiarą w możliwość zwycięstwa dobra na ziemi. Druga część, przez Bierdiajewa nazwana eschatologiczną, obejmuje prace z ostatnich lat życia filozofa, w których przywiązanie do schematów zostało w sposób zasadniczy zredukowane, a triumf dobra nad złem przeniesiony z czasu historycznego na pozahistoryczny. Punktem wyjścia swoich rozważań na temat filozofii Sołowiowa Skobcowa uczyniła dwa pytania:

1. Czego poszukuje filozofia Sołowiowa?
2. W jaki sposób odnosi on swoje odkrycia do realnych faktów ludzkiej historii?

Jej postępowanie oceniająco-interpretacyjne nie zdradza szczególnego zainteresowania zabiegami porządkującymi, które miałyby dokonać uściśleń czy doprecyzowań chronologiczno-typologicznych związanych z rozwojem filozofii Sołowiowa. Niemniej jednak pisarka rozpoczęła od czynności niezwykle ważnej: naświetlenia genezy myśli rosyjskiego filozofa i określenia kontekstu kulturowego, jaki go zainspirował. To współczesna Sołowiowowi filozofia zachodnia — jak podkreślała Skobcowa — ze swoim pesymizmem, materializmem, nihilizmem, której domeną stała się całkowita negacja sensu istnienia, okazała się istotną siłą inspirującą i pobudzającą autora *Krótkiej opowieści o Antychryście* do poszukiwania jedności świata, do przezwycięzenia jego rozbicia i to zarówno w teoriach filozoficznych, jak i w praktyce życiowej⁵. Pogląd ten nie odbiega od znanych w nauce ocen twórczości Sołowiowa, co wystarczająco

poznania, etyka, historiozofia *etc.*, następują w nim określone przewartościowania i zachodzą ideowe reorientacje". J. Krasicki: *Bóg, człowiek i zło. Studium filozofii Włodzimierza Sołowiowa*. Wrocław 2003, s. 10.

⁵ Sołowiow, jak wiadomo, nawrócił się na chrześcijaństwo w wieku 21 lat po młodzieńczych latach fascynacji teoriami ateistycznymi. Przełom nastąpił po lekturze dzieł B. Spinozy oraz A. Schopenhauera. W pierwszych swoich pracach polemizował głównie z Comte'owskim pozytywizmem, ale szersza krytyka myśli europejskiej, obejmująca dziesięć wieków historii filozofii zachodniej, dokonała się w traktacie *Kryzys filozofii zachodniej. Przeciw pozytywistom*, 1874. Por. G. Przebinda: *Historia jako droga do osobowej nieśmiertelności (Władimir Sołowjow)*. W: I d e m: *Od Czaadajewa do Bierdiajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej (1832—1922)*. Kraków 1998, s. 272—273.

dobrze potwierdzają słowa rosyjskiego historyka filozofii Leonida Stołowicza: „Studiując Kanta, Fichtego, Schellinga, Hegla, Schopenhauera, europejskich pozytywistów, Sołowiow przezwyciężył materialistyczne pojmowanie świata i powrócił do Boga, religii, którą — według niego — można pogodzić z wiedzą naukową”⁶. Nieprzemijające znaczenie filozofii Sołowiowa Skobcowa widziała właśnie w tym, że postawił on przed sobą zadanie przezwyciężenia destrukcyjnej tendencji panującej w filozofii europejskiej, która doprowadziła do kryzysu rozumienia świata. Podjął się tego niełatwego zadania, jak podkreślała, wykorzystując syntezę, mającą za cel zebranie w jedno wszystkich dostępnych, zawartych w różnych obszarach tej filozofii, elementów prawdy:

W tym zawiera się podstawowe znaczenie filozofii Sołowiowa. On, jak żaden inny filozof, wyznacza sobą granicę w historii światowej filozofii. [...] Po nim trudno jest kontynuować zachodnią tradycję XIX wieku, po nim przed ludzką myślą z pełną wyrazistością stają zadania znalezienia pierwiastków jednoczących, dojścia do syntezy i całościowego pojmowania świata.

(s. 326)

Słowa te wypowiedziała uczennica Sołowiowa, która jako mesjanistka i eschatolog — obok Bierdiajewa, Bułgakowa, Mieriezkowskiego czy Trubieckiego i innych — wiele zawdzięczała Sołowiowowskiej wizji przyszłości przemienionej, odnowionej przez Ducha Świętego, epoki *Bogoczołwieczeństwa*. Jej głos wzbogaca tylko gamę opinii o rosyjskim obrońcy idealistycznej metafizyki. Wiadomo, że opracowania monografistów (np. Jewgienija Trubieckiego czy Siergieja Sołowiowa) dostarczają wcale niemało informacji na temat krytycznego odbioru pewnych, nad wyraz utopijnych komponentów doktryny filozoficznej autora *Wykładów o Bogoczołwieczeństwie* przez środowiska intelektualne jego czasów, wśród których rozliczne kontrowersje budziła zwłaszcza „teokratyczna namiętność” filozofa. Nawet w Rosji centralne idee jego doktryny, do których niewątpliwie należały „rojenia” teokratyczne i ekumeniczne, nie znalazły pełnego zrozumienia, podobnie jak nie było go — głównie z tego samego powodu — również „wśród dotychczasowych sympatyków i przyjaciół w kraju i w Europie”⁷. Nie znaczy to, że Skobcowa — jak zobaczymy to dalej — we wszystkim z Sołowiowem bezdyskusyjnie się zgadzała. Podejmując z nim czasem w kwestiach dla siebie ważnych otwartą polemikę, pragnęła najwyraźniej trzymać się raz obranej drogi: pokazać młodzieży z RCHRS oraz zgnębionym na duchu rodakom, przeżywającym czas swojej banieji i trwania w poczuciu klęski pośród obcych i na cudzej ziemi, w sposób wszechstronny i syntetyczny zarazem, wyjątkowego syna Rosji, człowieka, który wniósł nieprzemijający wkład w dzieje kultury europejskiej i rozślawił swój kraj, pomimo że — w czasie pracy Skobcowej nad tekstem — z racji na realia historyczne panujące wówczas

⁶ L. Stołowicz: *Historia filozofii rosyjskiej...*, s. 214.

⁷ J. Krasicki: *Bóg, człowiek i zło...*, s. 253.

w całym świecie (rozwój ideologii faszystowskiej i marksistowskiej) i w Rosji (rozwój ideologii komunistycznej) wydawał się politycznym i ideologicznym bankructwem.

Wszeczhjedno i Wszeczhjedność

Za podstawową właściwość geniuszu twórczego Sołowiowa Skobcowa uważała jego dążenie do poznania prawdy nie częściowej, lecz całościowej we wszystkich sferach i przejawach życia⁸. Podkreślała także, że nawet w najbardziej negatywnych teoriach filozof ten szukał ukrytego w nich choćby ziarnka prawdy religijnej, odprysku piękna i dobra. Stąd — jak twierdziła — w jego filozofii trudno znaleźć miejsce dla zła, kłamstwa i brzydoty, bo brzydota w jego ujęciu jest niedoskonałym, jeszcze niespełnionym w całym swym rozkwicie pięknem, kłamstwo to niedoskonała prawda, zło zaś jest niedoskonałym dobrem. To — zdaniem Skobcowej — przesądza o fakcie, że filozofia Sołowiowa jest radosna, nad wyraz optymistyczna, napełniona wiarą w Boga, w świat, w człowieka. A dzieje się tak dlatego, iż podstawowym celem owej filozofii stało się poszukiwanie Wszeczhjednego⁹, czyli takiej realnej i bezwarunkowej rzeczywistości, która zawiera w sobie wszystko, a więc: prawdę, życie i piękno. Ideał poznania u niego wyraża się w syntezie, która łączy poznanie w wiedzę integralną. Dojście do owej wiedzy integralnej stanowi zadanie filozofii teoretycznej, tworzenie ideałów integralnego życia znajduje się w obszarze celów etyki, estetyka zaś odpowiada za integralną twórczość. Skobcowa pisała:

Filozofia Sołowiowa stawia przed sobą trudne zadanie znalezienia w rozszczępionym pojmowaniu świata elementu prawdy całościowej, Wszeczhjednego [*Всеединого* — W.L.]. A owo rozszczępienie wyraża się we wszystkim. Na przykład w przeciwstawieniu Zachodu i Wschodu. Prawda między nimi jest rozszczępią. Zachód charakteryzuje się kultem bezbożnego człowieka, Wschód — bezczłowieczego Boga. W takiej sytuacji zachodzi konieczność dokonania prawdziwej syntezy i znalezienia wspólnej podstawy rozumienia *Bogoczłowieczeństwa*, nieprzekreślającej ani ludzkiej prawdy Zachodu, ani Boskiej prawdy Wschodu.

(s. 327)

⁸ W nauce panuje zgodność co do tego, że podstawową cechą geniuszu Sołowiowa było dążenie do Wszeczhjedności. Jak pisze F. Copleston, „Idea centralną metafizyki Sołowiowa jest pojęcie wszechjedności, rzeczywistości jako czegoś jednego. Mówiąc w języku religijnym, jest to idea Boga we wszystkim i wszystkiego w Bogu. Jedność ta nie jest jednak czymś statycznym, pozbawionym życia. Rzeczywistość jest życiem, można rzec, życiem Boga czy Absolutu”. F. Copleston: *Historia filozofii*. T. 10: *Filozofia rosyjska*. Przeł. B. Chwedeńczuk. Warszawa 2009, s. 198.

⁹ Jak zaznacza G. Przebinda, „W myśli Sołowiowa można znaleźć rozróżnienia na: [to, co] wszechjedno (ros. *wsiejedinoje*) i wszechjedność (ros. *wsiejedinstwo*). To pierwsze, czyli Bóg [II 190], posiada drugą. Innymi słowy, wszechjedno jest podmiotem wszechjedności [II 316]”. G. Przebinda: *Historia jako droga do osobowej nieśmiertelności...*, s. 290—291.

Cała filozofia Sołowiowa, zdaniem Skobcowej, zmagą się z zadaniem znalezienia podstawowego sensu i osi bytu w boskiej zasadzie. Na niej to filozof umocował wszystkie formy i aspekty życia, traktując je jako jedyny, światowy Bożoczłowieczy proces, obejmujący cały wszechświat. Inaczej mówiąc, myśl Sołowiowa stawia za cel niezwykle zadanie: szuka możliwości połączenia Boga i człowieka we wspólnej twórczej Wszechjedności, próbuje pogodzić ducha i materię, boski zamysł i jego materialną konkretyzację. W ten sposób zarówno przyroda, jak i dzieje ludzkie, historia stają się elementami tego samego kosmicznego procesu, w którym dochodzi do realizacji *Bogoczłowieczej* Wszechjedności. Skobcowa konstatowała:

Może właśnie tym należy tłumaczyć fakt, że do chwili obecnej toczy się spór o to, kim był Sołowiow — katolikiem czy prawosławnym, słowianofilem czy okcydentalistą, konserwatystą czy liberałem. Wszędzie widząc cząstkowy element prawdy i dążąc do jej połączenia we Wszechjedności, w rzeczywistości był on wszechczłowiekiem. Najważniejszą jego cechą było [...] dążenie do podniesienia tego, co względne, do ostatecznej prawdy tego, co jest absolutem i wszechjednym.

(s. 328)

Niemal każde wielkie dzieło Sołowiowa, jak utrzymywała Skobcowa, w rodzaju takich jak: *Wykłady o Bogoczłowieczeństwie*, *Historia i przyszłość teokracji* czy *Uzasadnienie dobra*, ma na celu — z jednej strony — ukazanie kosmicznej Wszechjedności, z drugiej — wskazanie realnych możliwości dojścia do niej. Każdy z tych tematów stanowił dla Sołowiowa drogę od rozszczerzonej i rozdrobnionej empirii ku Absolutowi. Na pytanie, czy dojście do Wszechjedności jest możliwe, wydaje się odpowiadać idea *Bogoczłowieczeństwa*, której omówieniem zajęła się Skobcowa w drugiej części swojego tekstu.

Bogoczłowieczeństwo

W świetle idei *Bogoczłowieczeństwa* idea Wszechjedności stawała się w pełni możliwa do zrealizowania — tak dla samego Sołowiowa, jak dla Skobcowej. Według Fredericka Coplestona:

Wszechjedność jawiła się więc jako ideał, jako coś do osiągnięcia. Sołowiow myślał [...] w kategoriach postępującego przekształcania się świata, jego stopniowego przebóstwienia. Dotyczy to najpierw i najbardziej gatunku ludzkiego, by tak rzec, owej korony stworzenia, korony procesu ewolucyjnego. Ludzkość zostaje powołana do stania się jednym Bogoczłowieczym organizmem, do osiągnięcia Bogoczłowieczeństwa w Chrystusie i poprzez Chrystusa, który jest wcielonym Logosem, do członkostwa w Kościele powszechnym, owym ciele Chrystusa. Bóg będzie ostatecznie wszystkim we wszystkim, lecz bez umniejszania osób ludzkich¹⁰.

¹⁰ F. Copleston: *Historia filozofii...*, s. 210.

Wykłady o Bogoczłowieczeństwie, zdaniem Skobcowej, należy traktować jako dzieło najbardziej reprezentatywne dla całej twórczości ich autora. Zaznaczyć warto chyba, że taki pogląd nie należy do najczęściej formułowanych przez znawców tematu, co świadczyć może na korzyść autorki, niecofającej się przed autonomicznym, w pełni samodzielnym sposobem wypowiedzania własnych poglądów i intuicji filozoficznych. Dodajmy przy tym, iż zbieżność z jej tezą wykazują niektórzy, współcześni nam, polscy badacze spuścizny Sołowiowa, w tym Jan Krasicki oraz Janusz Dobieszewski. Krasicki pisze:

Nauka o Bogoczłowieczeństwie zajmuje centralne miejsce w systemie filozoficznym Sołowiowa, stanowi ideowy jego zwornik, w niej zbiegają się i od niej rozchodzą niby promienie z osi koła inne zasadnicze idee jego nauki: sofiologia, teoria Wszechjedności (*Wszystkojedinstwo*), teoria Absolutu (*Absolutnoje*), nauka ta leży u podstaw jego kosmologii, soteriologii, historiozofii, filozofii moralnej¹¹.

Równie dobitnie swoje stanowisko w tej kwestii formułuje Dobieszewski, pisząc: „Filozofię Sołowiowa określa, w naszym przekonaniu, idea bogoczłowieczeństwa”¹².

Analizie tej idei Skobcowa poświęciła stosunkowo dużo miejsca w swym omówieniu. Rozpoczęła od naświetlenia kwestii rozbicia Kościoła chrześcijańskiego, mającego być w planach Opatrzności narzędziem w procesie reintegracji ludzkości i całego wszechświata. Warunkiem, jaki musi zostać spełniony, aby powrót do jedności Kościołów chrześcijańskich mógł nastąpić — i tym samym mógł być także zapoczątkowany proces aktualizacji ideału Boga-Człowieka w życiu społecznym, w kulturze ziemskiej — jest usunięcie nawarstwionych przyczyn podziału, jakie istnieją po obu stronach toczącego się od stuleci sporu. Sołowiow za niedostatek kultury chrześcijańskiego Zachodu uważał dominację zasady ludzkiej nad Boską; wadę kultury chrześcijańskiego Wschodu upatrywał w tym, że chociaż zachował on czystą wiarę, nie zdołał jej jednak wcielić w historyczną kulturę swojego narodu. W jego ocenie religia katolicka na Zachodzie należy do przeszłości. Podczas swoich dziejów katolicyzm zdołał ukazać zaledwie jeden aspekt prawdy o wszechświecie: wiarę w Boga; nie przyjął natomiast prawdy o człowieku zawartej w jedynej prawdzie *Bogoczłowieczeństwa*. Prawda w swoim spełnieniu nie znosi braków, zawsze musi zawierać w sobie pełnię. Jeżeli dzieje się inaczej, wówczas taki stan rzeczy prowadzić musi do sytuacji kryzysu, fiaska, załamania i reakcji. Taką właśnie reakcją na jednokierunkowość w ukazywaniu prawdy okazał się okres humanizmu w kulturze Europy. Przyniósł on negację wiary w Boga, przekreślając tym samym tę część prawdy, która posiadała już swoje spełnienie i zakorzenienie w życiu poprzednich pokoleń narodów chrześcijańskich, a w centrum postawił wyłącznie człowieka oraz prawa osoby ludzkiej.

¹¹ J. Krasicki: *Bóg, człowiek i zło...*, s. 149.

¹² Cyt. za: *ibidem*.

Czy wobec powyższego Zachód ma szansę powrotu do wiary w Boga i wiary w człowieka? I w jaki sposób może on wrócić na drogę prowadzącą niezawodnie do całościowej prawdy o *Bogoczołowieczeństwie*? W konkluzji zamykającej wywód Sołowiowa Skobcowa podkreśliła, że jest to możliwe i zależne wyłącznie od woli społeczności zachodnich:

cywilizacja zachodnia, która odcięła się od swojej religijnej przeszłości i w całości zbudowana została na rozwijaniu osoby ludzkiej, powinna tylko wprowadzić religijny fundament do swoich poglądów i wówczas urzeczywistni ona swoją religijną przyszłość w sposób jeszcze bardziej pełny i powszechny, niż to miało miejsce w przeszłości, ponieważ w niej znajdują swoje miejsce obie nierozzerwalne części *Bogoczołowieczeństwa* — zasada Boska oraz zasada ludzka.

(s. 329)

Te wywody myślowe Sołowiowa autorka analizowanego studium podsumowała własną refleksją, idącą w kierunku wydobycia znaczenia uniwersalistycznej cechy jego poglądów. Podkreśliła, że w ten sposób filozof wniósł do świadomości chrześcijańskiej postępowy pierwiastek humanizmu nowych czasów oraz wiarę w postęp historii świata, osadzonej wszak na mocnym religijnym fundamencie. I nie może to być jakkolwiek religijny fundament, lecz chrześcijański właśnie, bo to chrześcijaństwo, a nie jakaś inna konfesja stoi na szczycie drabiny, po której wspinał się w trakcie dziejów człowiek w procesie poznawania swojego Stwórcy. Religijne doświadczenie w historii ludzkości — relacjonowała poglądy Sołowiowa pisarka — przechodziło przez wiele stadiów swojego rozwoju. Niższe poziomy dawały zawsze tylko cząstkową i niepełną wiedzę o Bóstwie obecnym w świecie. W pierwotnych wierzeniach boskość ukryta w świecie przyrody była z nią zlna, nie istniała odrębnie. Na dalszych etapach dziejowych rozwój wiary w Boga przechodził kolejne fazy. W religiach wschodnich, w buddyzmie Bóg jawił się jako „wielki Nikt”. Według Sołowiowa oznaczało to, że od tego momentu, w porównaniu z fazą wcześniejszą, nastąpił pewien postęp — oddzielenie Stwórcy od stworzenia, a nadto pojawiła się możliwość stopniowego poznawania Boga. Grecy pojmowali Boga jako „wszystko”, jako wszechobecną „niepodzielną istotę rzeczy”. W takim rozumowaniu Sołowiow docenił dążenie do znalezienia pewnych oznak jedności i powszechności, ale za błąd Grekom poczytywał to, że w owej uznawanej przez siebie jedności nie doszli jeszcze do odkrycia osoby. Inną skrajność autor *Wykładów o Bogoczołowieczeństwie* znajdował, jak podkreślała Skobcowa, w judaistycznym monizmie, w którym Bogiem jest „czyste ja”, a więc bezwarunkowa osoba, niemająca swojego przeciwieństwa. Wreszcie przyszła chwila ostatecznej teofanii, z którą mamy do czynienia w chrześcijaństwie — w nim Bóg jest nie tylko „jednością”, lecz i „wszystkim” (s. 331).

„Cząstkowe, niepewne prawdy wszystkich poprzednich religii — pisała Skobcowa — znalazły swoje ostateczne spełnienie i zjednoczenie w chrześci-

jańskiej religii *Bogoczołowieczeństwa*” (s. 331). Aż do czasów chrześcijańskich świat antyczny przybliżał się do właściwego rozumienia istoty Boga: Filon z Aleksandrii nauczał o Logosie, zaś neoplatonicy — o trzech hipostazach bóstwa. Wszystkie fazy dochodzenia do poznania Boga — w tym zakresie, w jakim objawiały one prawdę — weszły do chrześcijaństwa. Ale chrześcijaństwo jako religia posiadająca pełnię objawienia Boga dało poznać ludzkości prawdę dotąd nieznaną, która wyrażona została w słowach Chrystusa: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem” (J 14,6). Oznacza to, że człowiek został wezwany przez Stwórcę do współpracy z Boską twórczością w realizowaniu Boskiego zamyśłu o świecie. Jako religia *Bogoczołowieczeństwa* chrześcijaństwo wskazało więc ludzkości dalszą drogę rozwoju światopoglądu religijnego.

Idea Sofii

W kolejnym segmencie swojego omówienia *Wykładów o Bogoczołowieczeństwie* Skobcowa zatrzymała się nad ideą Sofii, będącą, jak wiemy, jedną z najbardziej kluczowych idei w systemie filozoficznym Sołowiowa. Zdefiniowana została ona tutaj jako wcielona Mądrość Boża, czyli idealne wcielenie Boskiej idei, materia, która osiągnęła status doskonałości w zjednoczeniu z Logosem — ze Słowem Boga, którym jest Chrystus-Bogoczołowiek. On to, ze względu na swoją boskość, jest Logosem; ze względu na człowieczeństwo — Sofią, Mądrością Bożą. W Chrystusie ludzkość osiągnęła doskonałość ciała. Człowieczeństwo jest więc niezbędnym ogniwem łączącym świat Boski ze światem materii, przyrody. W rzeczywistości realnej ludzkie ciało Chrystusa jest Kościołem powszechnym, stanowiącym jedność w wielości, tworzącym wspólnotę wierzących — albo inaczej — Sofię. A ponieważ ludzkość należy i do ciała Chrystusa, i do świata empirii — przyrody, historii — jednocząc się z Logosem, prowadzi do tego zjednoczenia także cały kosmos. „Dlatego *Bogoczołowieczeństwo* jest pełnią ostateczną, w nim przebóstwiony i zjednoczony z Bogiem jest cały kosmos” (s. 332—333) — czytamy w analizie Skobcowej.

W celu pełniejszego zrozumienia tej części wywodu Sołowiowa pisarka zalecała odwołanie się do filozofii Augusta Comte’a¹³ i jego rozumienia pojęcia „ludzkość”. W ujęciu tego twórcy pozytywizmu ludzkość jawi się żywą pozy-

¹³ Wiadomo, że Sołowiow miał krytyczny stosunek do Comte’a, zwłaszcza do jego poglądu, „który określał teologię, metafizykę oraz nauki pozytywne mianem trzech następujących po sobie faz umysłowego rozwoju ludzkości. Dla Sołowiowa natomiast taki schemat opisywał wyłącznie trzy fazy rozwoju *pozytywizmu*, który uznawał jedynie istnienie zewnętrznego świata zjawisk i faktów, odrzucając zarazem wszelką absolutną i wewnętrzną zasadę. [...] Najważniejsza prawda religii i metafizyki pozostaje dla pozytywizmu nieuchwytna, ponieważ wewnętrzny sens religii i metafizyki dostrzega on właśnie tam, gdzie owe sfery przestają już być sobą, »wkraczając na obcy im grunt pojedynczych zjawisk, dostępny jedynie dla pozytywisty«”. G. Przebinda: *Historia jako droga do osobowej nieśmiertelności...*, s. 272.

tywną jednością, „Wielką Istotą”, która obejmuje sobą autonomiczne, pojedyncze osoby ludzkie i urzeczywistnia się w powszechnym procesie dziejowym. Jak pisze Kazimierz Żydek,

Przedmiotem religii pozytywistycznej nie jest Bóg, ale Ludzkość. Ludzkość, a nie pojedynczy człowiek, istnieje rzeczywistość. Idea Ludzkości neguje ideę Boga, a ubóstwia Wielką Istotę, którą tworzą ludzie wieków minionych, ludzie żyjący obecnie oraz ci, którzy będą żyć w przyszłości — jednak nie wszyscy, lecz jedynie ci „zdadni do asymilacji”, czyli tacy, którzy „rzeczywiście ludzkości służą i nie są dla niej ciężarem”. [...] Z każdej pojedynczej egzystencji przechodzi w ludzkość to tylko, co się da „asymilować”. Usterki i błędy jednostek giną w zapomnieniu¹⁴.

Jak Skobcowa zauważyła, Comte stworzył w swojej filozofii coś na kształt „religii ludzkości”, w której upatrywał ostateczny sens i ostateczny cel istnienia świata. W ten sposób pozytywistyczna myśl tego filozofa otrzymała wyraziste cechy mistycyzmu. Sołowiow, który poszukiwał uzasadnienia dla swojej idei Sofii w różnych dziedzinach, uznał liczne konstrukcje myślowe Comte’a, związane z tym zagadnieniem, za poprawne „nawet z chrześcijańskiego punktu widzenia”. Był przekonany wręcz, że owa „Wielka Istota” jego „religii ludzkości” to jeszcze nieujawniony obraz Sofii Mądrości Bożej. Częstkowa prawda Comte’a, zdaniem Sołowiowa, wyrażała się w prawidłowej ocenie znaczenia i świętości Boskiej Mądrości, podczas gdy obcy i niedostępny jego filozofii okazał się Logos-Bóg.

Sołowiow, co podkreślała Skobcowa, szukał potwierdzenia dla swoich myśli o Sofii także w doktrynie prawosławnej oraz „w religijnych natchnieniach narodu ruskiego” (s. 333) konkretyzujących się w dziełach kultury XI stulecia. Chodzi tu o budownictwo sakralne, w którego obszarze zaczęły w tym czasie na Rusi pojawiać się monumentalne świątynie katedralne (sobory) poświęcone św. Sofii, a w nich — osobliwe ikony Sofii Mądrości Bożej¹⁵. Opisana przez

¹⁴ K. Żydek: *Comte Auguste*. W: *Powszechna encyklopedia filozofii*. T. 2. Red. A. Maryniarczyk i in. Lublin 2001, s. 263.

¹⁵ P. Florenski podaje, że „ikona Sofii należy do najstarszych, pod względem wykonania, ikon na ziemiach ruskich”. Rozróżnia on trzy typy kompozycji sofijskiej, w zależności od dominującego w nim elementu treściowo-formalnego: 1) z figurą Anioła w centrum, nazywana też typem nowogrodzkim; 2) z figurą Kościoła w centrum, określana też mianem jarosławskiej; 3) z figurą Matki Bożej w centrum, inaczej nazywana kijowską. Za najstarszą z nich uchodzi typ ikony nowogrodzkiej i to z pewnością do niej odnosi się opis, z jakim spotykamy się w omawianym studium Skobcowej. Zastanawiając się nad przyczyną duchową tego, że trzy różne typy ikonograficzne zostały nazwane tym samym imieniem i czczone były ze względu na ukazaną w nich tę samą ideę, Florenski znajduje odpowiedź w tym, że jednym z pierwszych krzewicieli wiary chrześcijańskiej na Rusi był Cyryl (uważany za duchowego ojca narodu), którego duchowość była na wskroś sofijska. „I taki oto wybraniec Sofii przyniósł wiarę prawosławną na ziemie ruskie — pisze badacz. — Czyż wobec tego jest coś nienaturalnego w tym, że Sofia, która wybrała Konstantyna [imię zakonne Cyryl — W.L.] na oświeciciela ludu rosyjskiego i patronowała jego krzewielskiej działalności, stała się [...] szczególną Orędowniczką młodego narodu chrześcijańskiego, zaś jej

Skobcową ikoną, którą posłużył się Sołowiow w celu wzmocnienia swojej idei o Sofii, przedstawia w centrum kobietę, siedzącą na tronie, mającą po swojej prawej i lewej stronie Matkę Bożą oraz Jana Chrzciciela, nad sobą zaś postać Chrystusa, wyżej aniołów:

Ikona ta zdradza pewną tajemnicę naszych przodków [...]. Znali oni prawdę przebóstwionego stworzenia zjednoczonego z Logosem w jedno *Bogoczłowieczeństwo*. Towarzyszące skrzydlatej kobiecie Bogurodzica i Jan Chrzciciel są najdoskonalszym obrazem stworzeń, prawdziwymi przedstawicielami całej ludzkości, jednej i *sobornej* Cerkwi. Właśnie oni byli głównymi ogniwami, przy pomocy których doszło do połączenia Logosu i Sofii, oni byli tym szczytem, z którym mógł połączyć się zstępujący w świat Logos. I w ten oto sposób skrzydłata Sofia połączyła w sobie także ich w tym celu, aby przyjąć Logos w siebie, dzięki czemu świat mógł otrzymać Bogoczłowieka Chrystusa.

(s. 333—334)

To, co zostało powiedziane wyżej — jak z naciskiem stwierdzała Skobcowa — stanowi klucz do zrozumienia Sołowiowa, dla którego idea Sofii oraz idea *Bogoczłowieczeństwa* miały pierwszorzędne znaczenie w poszukiwaniach Wszechjedności. Pisarka podkreślała, że tajemnica Sofii napelnia także jego mistyczne wiersze. W Sofii właśnie Sołowiow z uporem szukał drogi do jedności wszechświata i uzasadnienia jego sensu. A do swojej fascynacji tajemnicą Sofii filozof przyszedł dwufazowo: najpierw „uwierzył w nią”, jak twierdziła autorka omówienia, a potem poznał jej treść na drodze własnego, osobistego doświadczenia, doznanego olśnienia, mistycznego spotkania. Wracając natomiast do swoich wstępnych uwag na temat opozycji: doktryna Sołowiowa a współczesna filozofia Zachodu, Skobcowa jeszcze raz sformułowała swoje wnioski wynikające z oceny jednej i drugiej strony. O ile współczesna europejska filozofia, jej zdaniem, uległa rozbiciu na dwa nurty prowadzące w ślepy zaułek — są to „mechaniczny materializm” oraz „idealistyczny subiektywizm” — o tyle Sołowiow, będąc na przeciwległym biegunie, proponował światu coś na kształt „religijnego materializmu”, wiarę w „żywą duszę materii”, „panpsychizm” (s. 334). Przyroda dla niego to nie mechaniczna struktura wyłącznie; filozof ten widział w niej ożywiony organizm, czerpiący swe soki z zakorzenienia w Bogu. To dlatego jest ona ponadczasowa i przedwieczna. Natomiast ludzkość jako organizm uniwersalny i indywidualny jest „duszą świata”, owa zaś „dusza świata”, złączona przez Chrystusa z pierwiastkiem Boskim, to Kościół. W ten oto sposób, jak akcentowała Skobcowa, specyficzny Sołowiowski humanizm, jego wiara w ludzkość stały się dlań drogą do *Bogoczłowieczeństwa*, religijna koncepcja materii doprowadziła go zaś do Bogomaterii (s. 335).

wyobrażenia [...] otaczano od razu powszechną czcią”. P. Florenski: *Ikostas i inne szkice*. Wybrał, przełożył i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie W. Panas. Warszawa 1984, s. 44—46, 58—59.

Filozofia optymizmu

Kolejny podjęty przez Skobcową w broszurce poświęconej Sołowiowowi temat to kwestia wiary autora *Uzasadnienie dobra* w ostateczny triumf dobra na świecie. Na czym polegał optymizm Sołowiowa? Czy na przekonaniu, że dobro i pomyślność towarzyszy wszystkiemu, co istnieje? Raczej nie. Źródłem optymizmu filozofa Skobcowa upatrywała w tym, co kryje się za niedoskonałą zewnętrzną powłoką rzeczy, za którą przeczuwał on „idealny zamysł Boga”. „I gdy raz ów idealny zamysł pojał, nic więcej nie chce już widzieć i rozróżniać — pisała Matka Maria. — Ujrawszy piękno zamysłu, przestaje interesować się brzydota zrealizowanych form, doszedłszy do prawdy, odwraca się od fałszu” (s. 335). Inaczej mówiąc, zachowuje się jak artysta, który poprzez bezkształtną masę kawałków gliny widzi idealną formę swego przyszłego dzieła. W ślad za tym Skobcowa objaśniała, że z tego właśnie punktu widzenia empiryczna niedoskonałość świata i zaledwie potencjalna doskonałość duszy ludzkiej stanowią wyjściowe materialne warunki, niezbędne do zaistnienia „królestwa celów”, a więc do urzeczywistnienia się Absolutu. Czynnikiem warunkujący ten proces znajduje się w wolnej woli człowieka, niezdeteminowane niczym zewnętrznym jego wybory. W ten sposób Sołowiow doszedł do kolejnej, ważnej dla siebie idei, którą Skobcowa streściła w następującej konkluzji: „Ponieważ byt materialny oraz duchowy są nierozłączne, to także proces ogólnoswiatowego doskonalenia się, będąc *Bogoczłowieczym*, jest także *Bogomaterialnym*” (s. 336). Wychodząc z założenia, że siłą napędową dziejów jest stopniowe doskonalenie się i uduchowanie świata, Sołowiow głosił, że w toku dziejów ludzkości następuje stopniowe urzeczywistnianie się dobra. W tym znajdował on podstawowy metafizyczny sens historii.

Zło

Dopiero w ostatnich latach życia Sołowiowa zaszły istotne zmiany w zakresie poglądów na zło i kłamstwo w świecie. W sposób dla siebie nieoczekiwany¹⁶, jak podkreślała Skobcowa, nagle ujrzał on realną potęgę nieprawości i fałszu i zrozumiał, że zło stanowi wszechobecny i dominujący pierwiastek w świe-

¹⁶ Badacze zwracają uwagę, że to odejście Sołowiowa od „teokratycznych mrzonek” nie nastąpiło nagle i tym bardziej nielekko. Empirycznych przyczyn wymienia się wiele, m.in.: trwającą od 1891 roku sytuację głodu w Rosji, wrogość hierarchów Kościoła prawosławnego wobec eklezyjalnych koncepcji filozofa, rozczarowanie do instytucji państwa rosyjskiego, które miało być zalążkiem przyszłej „polityki chrześcijańskiej”, narastanie niepokojów społecznych, które coraz dobitniej świadczyły o „nieprzygotowaniu” narodu rosyjskiego do pełnienia misji chrześcijańskiej w świecie. Por. m.in.: J. K r a s i c k i: *Bóg, człowiek i zło...*, s. 261—271.

cie empirycznym oraz w rzeczywistości historycznej, zasadę aktywną, będącą przeciwieństwem dobra, i że żadne teorie tego faktu nie zmieniają. Ogarnęło go przerażenie i dojmujący smutek z powodu bezmiaru tragizmu życia i niemożliwości uwolnienia się od zła. Jednak i teraz pozostał sobie wierny, co podkreślała Skobcowa, dlatego w *Krótkiej opowieści o Antychryście* zwrócił się ku tajemnicy ostatecznej walki między dobrem i złem, między Chrystusem i Antychrystem, która ma nastąpić w epilogu historycznego procesu, który „zawiera w sobie pojawienie się, triumf i upadek Antychrysta”¹⁷. W utworze tym Sołowiow pokazał, w jaki sposób Antychryst, ukochany syn księcia ciemności, zapowiedziany przez Apokalipsę, który przywłaszczył sobie godność Syna Bożego, zawładnął świadomością ludzi, spowodował, że w nim ulokowali oni swoje wszystkie nadzieje, a — zwodząc ich za pomocą rzeczywistych i pozornych cudów — zablokował im także drogi do Boga. Dzięki złym mocom zyskał pozycję potężnego, wszechświatowego monarchy, stworzył państwo sprawiedliwe, w którym panowało pozorne szczęście, zewnętrzne dobro. Większość chrześcijan uległa mu dobrowolnie, natomiast wierna Chrystusowi mniejszość była podporządkowywana siłą, skutkiem czego liczba chrześcijan ostatecznie stopniała do niewielkiej garstki prześladowanych. Ale właśnie wtedy, w celu podjęcia wspólnej walki z Antychrystem, doszło do zjednoczenia wyznawców Chrystusa — tak prawosławnych, jak katolików oraz protestantów — pod zwierzchnictwem papieża jako symbolu jedności. Jednakże — jak podkreślała Skobcowa — Sołowiow przewidywał, że „prawdziwe zjednoczenie” Kościołów chrześcijańskich nastąpi dopiero za granicą czasu historycznego, po tym, jak z otwartego nieba, w szatach królewskich, z ranami po gwoździach na dłoniach, zejdzie na ziemię Chrystus, inaugurując swoje tysiącletnie rządy. Dopiero w okresie tysiącletniego panowania sprawiedliwych nastąpi połączenie wszystkich Kościołów chrześcijańskich w jeden powszechny Kościół. „W taki oto sposób Sołowiow, przestając wierzyć w możliwość spełnienia dobra w historii empirycznej, przeniósł wszystkie swoje nadzieje na moment, kiedy już poza granicą czasów przyjdzie Chrystus w chwale i pokona zło” (s. 349).

Sens historii. Teokracja

Idea teokratyczna, będąca wielką ideą życia Sołowiowa, która mówiła o zjednoczeniu rozbitego Kościoła chrześcijańskiego i ustanowieniu na ziemi Królestwa Bożego, miała być antidotum na samotność człowieka, jego wewnętrzne rozdarcie, moralny bezład, nękające go niepokoje, podziały. „Spełnieniem ziemskich przeznaczeń ludzkości miało być duchowe zjednoczenie

¹⁷ W. Sołowiow: *Krótką opowieść o Antychryście*. W: Idem: *Wybór pism*. T. 2. Przeł. J. Zychowicz. Poznań 1988, s. 149.

pod władzą papieża i zjednoczenie polityczne pod władzą cesarza Rosji¹⁸. Na historię rosyjską Sołowiow patrzył nie jako historyk, lecz jako metafizyk. Nie wiele interesowały go związki przyczynowo-skutkowe zdarzeń, skupiał się na zagadnieniu celowości historii, starając się zrozumieć jej sens. Dla Sołowiowa historia powszechna stanowi długi proces, podczas którego ukazują się i spełnia idea powszechnej teokracji. Ludzkość poprzez swoje dzieje zmierza ku swemu ostatecznemu przeznaczeniu, jakim jest ustanowienie na ziemi teokratycznego Królestwa Bożego, mającego za zadanie organizację „prawdziwego życia”. Do tego celu prowadzi Bóg historii — nie tylko Ten, Który Jest, ale i Ten, Który Przyjdzie. Historia świata w sposób mądry i wyrazisty ukazuje Istotę Boga. Ludzkość jest jedna, ale oddzielne narody są poszczególnymi organami w ciele ludzkości. Na drogach historii należy szukać zadanej poszczególnym narodom idei, które wyznaczają sens istnienia poszczególnych nacji. Każdy naród i każdy okres w dziejach przybliży ludzkość do ostatecznego celu, jednak według Sołowiowa narodem, który odegrał w dziejach ludzkości wyjątkową rolę, jest Izrael. Jest to naród wybrany przez Boga (*Богоизбранный*) i zarazem naród, który wydał na świat Boga (*Богороджающий*). On to w swoim narodowym ciele niesie potencjał całego Kościoła powszechnego. Z chwilą wcielenia Chrystusa losy ludzkości przyjęły charakter ponadnarodowy.

Dla Sołowiowa ponadnarodowość okresu chrześcijańskiego oznacza, że przed całą ludzkością zostało postawione polecenie Kościoła powszechnego, w którym powinna zatonać odrębność nacjonalna narodów, aby ustąpić miejsca ponadnarodowej pełni powszechnej Wszehjedności.

(s. 338)

Z powodu ludzkiej ułomności jedność ideału Kościoła powszechnego została rozbita, co w konsekwencji doprowadziło do spolaryzowania Wschodu i Zachodu. W sensie symbolicznym Zachód i Wschód wyraża opozycja Pierwszego i Drugiego Rzymu, przy czym oskarżenie Sołowiowa o zachwianie równowagi *Bogoczołowieczeństwa* na rzecz jego elementu ludzkiego pada pod adresem Pierwszego Rzymu, którego spadkobiercą jest współczesny Zachód. Drugi Rzym upadł. Jego sukcesorem pozostaje prawosławna Rosja — Trzeci Rzym.

Rosja — Trzeci Rzym

Jaka rola przypada Rosji w dziejach ludzkości? Iść drogą błędów Bizancjum czy podjąć się dzieła prawdziwej syntezy Wschodu i Zachodu? Czy jednak potrafi Rosja wznieść się do roli podmiotu integrującego podzielone chrześcijaństwo? Aby to mogło nastąpić, Trzeci Rzym powinien być Rzymem

¹⁸ A. Walicki: *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od oświecenia do marksizmu*. Warszawa 1973, s. 543.

Bogoczlowieczym — tłumaczyła myśli Sołowiowa Skobcowa. Filozof wierzył, że jest to możliwe, a przewidywania swoje opierał na znajomości duszy narodu rosyjskiego i jego historii. Wśród ważnych wydarzeń w dziejach narodu rosyjskiego, decydujących o jego dalszych drogach rozwojowych, Sołowiow wymienił dwa: przywołanie Waregów¹⁹ i reformy Piotra I. Pierwsze — dało początek rosyjskiej państwowości oraz ukazało już na samym początku dziejów tego narodu podstawową jego cechę — chrześcijańską pokorę i ducha samowyrzeczenia. Drugie — oczyściło Rosję od „bizantyjskiej skazy na chrześcijaństwie”, wybawiło od „starowierczej chińszczyzny” i od „spóźnionej parodii na średniowieczne papieństwo”. Natomiast w aktach likwidacji przez Piotra Wielkiego patriarchy i powołania Synodu Sołowiow zobaczył znak „prowidencjonalnej mądrości reformatora” (s. 340—343). Skobcowa podkreślała, że w tych faktach historycznych myśliciel widział nie oznaki zarozumiałości narodowej, lecz wyraz „narodowego samowyrzeczenia”, samodyscypliny, która w krytycznych momentach dziejowych przyniosła Rosji ocalenie. „Właśnie w narodowym samowyrzeczeniu Sołowiow upatruje główną zasadę rosyjskiej historii” (s. 340) — podkreślała pisarka. Cecha ta przemawiać ma — według Sołowiowa — za tym, że naród rosyjski, niejako organicznie przywiązany do pokory, już z natury swojej jest narodem chrześcijańskim. Rosyjska pierwotna skłonność do samowyrzeczenia harmonijnie współgrała z przyjętą wiarą, co pokazywały pierwsze wieki dziejów młodego narodu, który zasady Ewangelii wcielał konsekwentnie w życie we wszystkich jego obszarach. Z czasem jednak, w warunkach ponad dwóchsetletniej niewoli tatarsko-mongolskiej, zaczęła ujawniać się pycha w narodzie. Upokorzony, zmuszony do ulegania „niższej rasie”, naród rosyjski upodabniał się do niej, ale — z drugiej strony — świadomość wyższości własnej wiary chrześcijańskiej oraz wielkości własnej historii rozwijała narodową dumę. Wzrost pychy w narodzie nastąpił w XV stuleciu w wyniku upadku Konstantynopola (1453) i odzyskania przez naród wolności. W nowej sytuacji Ruś poczuła, że jest spadkobierczynią Bizancjum, Trzecim Rzymem, który ma w świecie do spełnienia ważną misję. Toteż w okresie moskiewskim wszystko zostało podporządkowane umacnianiu idei uniwersalnego znaczenia rosyjskiej państwowości. Chrześcijaństwo natomiast swój uniwersalny sens utraciło i zredukowało się jedynie do roli religijnego atrybutu rosyjskiej kultury o znaczeniu lokalnym; Cerkiew wspierała sobą autokratyczny

¹⁹ O tym wydarzeniu staroruska kronika mówi tak: „I poszli za morze ku Waregom, ku Rusi. Bowiem tak się zwali ci Waregowie — Rusią [...]. Rzekli Rusi Czudowie, Słowienie, Krywicze i Wesowie: »Ziemia nasza wielka jest i obfita, a ładu w niej nie ma. Przychodźcie więc rządzić i władać nami«. I wybrali się trzej bracia z rodami swoimi, i wzięli ze sobą wszystką Ruś i przyszli do Słowien najprzód, i siadł najstarszy, Ruryk, w Nowogrodzie, a drugi, Sineus, na Białym Jeziorze, a trzeci, Truwor, w Izborsku. I od tych Waregów przezwała się ziemia ruska”. Por. *Powieść minionych lat. W: Kroniki staroruskie*. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył F. Sielicki, przeł. E. Goranin, F. Sielicki, H. Suszko. Warszawa 1987, s. 26—27.

system państwa. Skobcowa zauważyła, iż ten fakt wcale nie wprawiał Sołowiowa w zakłopotanie. Przeciwnie, widział on w jedynowładztwie niejako providencjonalny sens historii rosyjskiej. Co innego natomiast powodowało jego dyskomfort. To, że na panowaniu Iwana Groźnego gęstą smugą cienia kładzie się sprzeczność między tym, co samodzierca głosił, a tym, co czynił. Dzieje Rusi za czasów Groźnego pokazują, że Trzeci Rzym zaczął zbaczać na drogę tych samych pomyłek, błędów i występków, które zgubiły Drugi Rzym. Ugruntowana na samowyrzeczeniu i pokorze rosyjska droga chrześcijańska zaczęła się gubić w gąszczu ścieżek interesów świeckich. W ten sposób, w aurze pychy narodowej, umacniała się „dwuwiara” w narodzie rosyjskim: tuż obok Cerkwi prawosławnej wznosił się potężny gmach „pogańsko-bizantyjskiej wiary” we władzę państwową, niemającą nic wspólnego z Boskim panowaniem Chrystusa (s. 341—342).

Skobcowa zwróciła uwagę, że Sołowiow nie tracił z pola widzenia pewnego krótkiego etapu w dziejach Rusi, przypadającego na pierwszą połowę XVII stulecia, który świadczyć może o powrocie do względnej równowagi między władzą świecką a państwową. Ale już czasy Nikona, kiedy Cerkiew bez żenady konkurowała z władzą państwową o wpływy i stanowiska w życiu świeckim, pokazują jednak, że radykalne odejście od „dwuwiary” na Rusi nie nastąpiło. W tej sytuacji Piotr I zdecydował się na drastyczne posunięcia względem Cerkwi — zlikwidowanie patriarchatu jako instytucji niewygodnej dla polityki absolutnego władcy. Mimo to, jak podkreślała autorka omówienia, Piotr Wielki w oczach Sołowiowa uchodził za „historycznego współpracownika Boga”, bo odrzucił „ślepy nacjonalizm”, „wyrwał Rosję z etnocentrycznego i cywilizacyjnego zamknięcia i pchnął ją na drogi »wszechczłowieczeństwa«”²⁰. Filozof miał jednocześnie świadomość tego, że Piotr I ograniczył wolność Cerkwi rosyjskiej, kontrolował jej działalność, a jej hierarchów karał albo nagradzał tak samo jak osoby związane z władzą państwową. Paradoksalność posunięć imperatora wobec duchowieństwa nie przeszkadzała Sołowiowowi jednak idealizować rosyjskie samowładztwo i wierzyć w „providencjonalizm Piotrowego aktu”. Sprzeczności tej Skobcowa nie pozostawiła bez komentarza:

Należy przypuszczać, że ta sprzeczność u Sołowiowa może być zrozumiała tylko w jednym przypadku: naród rosyjski, wypełniając powierzoną mu przez Boga misję, nie potrafił wypełniać jej świadomie. Był ślepym narzędziem w rękach Opatrzności. Realne wymogi życia, na które odpowiadał, realizując ten lub inny akt, okazywały się całkowicie rozbieżne z idealnymi zadaniami jego historycznej misji.

Tak więc, przywołując Waregów, myślał on o umocnieniu państwa, nie zaś o wypełnieniu aktu samowyrzeczenia.

Wdrażając reformy Piotra, dążył do realnie potrzebnych mu narzędzi europejskiej oświaty, a nie do realizacji idealnego aktu samowyrzeczenia.

(s. 343)

²⁰ J. Krasicki: *Bóg, człowiek i zło...*, s. 247.

Swoją konkluzję Skobcowa oparła na kilku wybranych wyimkach z pism Sołowiowa, wśród których znajdziemy i ten oto: „Duch, który prowadził naszych przodków po prawdziwą wiarę do Bizancjum, po zręby państwowości do Waregów, po oświatę do Niemców — ten duch zawsze podpowiadał im szukać nie swojego, lecz tego, co dobre” (s. 344). Obecny w koncepcie myślowym Sołowiowa motyw „wodzenia przez ducha” przemawia, zdaniem autorki studium, za tym, że naród rosyjski był istotnie „ślepyim narzędziem w rękach Opatrzności”. Dodajmy, że słowa te wpisują się w podstawowe założenia Sołowiowskiej idei rosyjskiej, w myśl których „ideą nacji nie jest to, co ona sama myśli o sobie w czasie, lecz to, co Bóg myśli o niej w wieczności”²¹.

Głosząc swoje teokratyczne poglądy, Sołowiow zwalczał rosyjski nacjonalizm i egoizm, piętnował politykę nienawiści, apelował o podjęcie „służby chrześcijańskiej sprawie”, która wymaga wyrzeczenia się poczucia prawosławnej wyjątkowości i otwarcia na kontakty z duchowym światem Europy, gdyż misją Świętej Rusi ma być jej udział w „łączeniu Wschodu i Zachodu w *Bo-goczwłowieczej* jedności Kościoła powszechnego” (s. 345). Zadanie to wymaga długotrwałej pracy nad eliminacją nawarstwionych na przestrzeni dziejów różnic doktrynalnych, zapiekłych animozji, pretensji, powolnego wchodzenia w „łono jedyne go katolickiego Kościoła”, ale w procesie tym, jak przewidywał Sołowiow, Rosja odegra decydującą rolę²². Tak rozumiał zadania wytyczone Rosji przez historię Sołowiow. Skobcowa skomentowała:

Trudno i może nawet nie trzeba krytykować „rosyjskiej idei” Sołowiowa. [...] Dla rozumienia natomiast jego konstrukcji myślowych ważne jest tylko jedno: ważne jest ustalenie sensu ostatecznego całego procesu historycznego. I po drugie — zrozumienie tego, że za najważniejszą taktykę w całej rosyjskiej historii uważa on taktykę samowyrzeczenia — jako jedyną niosącą ocalenie i chroniącą naród rosyjski od zguby.

I to chrześcijańskie samowyrzeczenie nie było aktem świętych czy ascetów [...]. Ono jest nieświadomym aktem samego narodu, posiada czasem grzeszne oblicze i świeckie, a towarzyszą mu całkowicie inne zamiary niż te, które są w nim rzeczywiście złożone.

(s. 350)

Idea rosyjska Sołowiowa po Sołowiowie

W swoim wykładzie *Idea rosyjska Sołowiowa w świetle współczesności* Skobcowa podjęła próbę zweryfikowania „rosyjskiej idei” autora traktatu *Kry-*

²¹ Cyt. za: G. Przebinda: *Historia jako droga do osobowej nieśmiertelności...*, s. 300.

²² Mesjanizm narodowy, wyraziście obecny w myśli Sołowiowa, rezerwował rosyjskiemu carowi zaszczytne zadanie politycznego zjednoczenia ludzkości, natomiast na czele Kościoła powszechnego stawiał rzymskiego papieża. A. Walicki pisze: „do roli najwyższego kapłana zjednoczonej ludzkości przeznaczał Sołowiow papieża. Podobnie jak niegdyś Czaadajew, autor *Historii i przyszłości teokracji*, doszedł do wniosku, że w sporze wschodniego chrześcijaństwa z Rzymem racja była po stronie Rzymu”. A. Walicki: *Rosyjska filozofia i myśl społeczna...*, s. 557.

zys *filozofii zachodniej* w oparciu o fakty, jakie kreśliły drogi dziejowe Rosji już po śmierci filozofa. W tym celu pisarka zatrzymała swoją uwagę na znaczeniu wydarzeń 1917 roku, starając się przeprowadzić ich analizę pod kątem następujących pytań: Potwierdziły one czy też obaliły konstrukcje myślowe Sołowiowa? Jak wypadła konfrontacja jego idei z rzeczywistością? Rok 1917 Skobcowa nazwała czasem wielkich aktów samowyrzeczeń w Rosji, wśród których wymieniła m.in.: zrzeczenie się tronu przez dwóch carów²³, wyrzeczenie się carskiej władzy przez naród rosyjski, zrzeczenie się władzy przez Komitet Dumy Państwowej i przekazanie jej Rządowi Tymczasowemu i kilka innych zmian. Wypadki te pokazały, że władza w carskiej prawosławnej Rosji przestała mieć pryncypialne znaczenie jako siła nadająca kształt rosyjskiemu żywiołowi. Przewrót październikowy, rozpad imperium, zamiana nazwy państwa „Rosja” na „ZSRR” to końcowe akty samowyrzeczenia — dedukowała autorka w swoim omówieniu. Naród rosyjski poprzez te i inne dramatyczne wydarzenia pokazał, że idea teokratycznego carstwa, która została mu „przedstawiona do realizacji” przez Sołowiowa, nie stanowi dla niego największej i niezastąpionej wartości (s. 351).

Kwestia, która wydaje się Skobcową najbardziej w rosyjskiej idei Sołowiowa interesować, by nie powiedzieć — bulwersować, dotyczyła znaczenia Cerkwi prawosławnej, która poniekąd została przez tego filozofa zmarginalizowana. Starając się wykazać błędność prognoz Sołowiowa, przekonanego o tym, że Kościół przyszłości ma mieć swoje centrum w osobie papieża rzymskiego, a nie w Cerkwi rosyjskiej, autorka omówienia odwołała się do faktu przywrócenia w nowych warunkach historycznych instytucji patriarchy w 1917 roku. Zaprzeczyło to, zdaniem Skobcowej, koncepcji Sołowiowa, przekonanego, iż jednym z podstawowych warunków spełnienia opatrnościowej misji Rosji w dziejach powszechnych w drodze do teokracji jest spełnienie zasady samowyrzeczenia Cerkwi rosyjskiej. Idea ta, w przekonaniu Skobcowej, nie wytrzymała próby czasu, zweryfikowało ją życie, które potwierdziło coś całkowicie przeciwnego do tego, co przewidywał i o co zabiegał Sołowiow. Reaktywowanie patriarchy, jej zdaniem, nie było niewiele znaczącym zabiegiem formalno-instytucjonalnym, lecz wydarzeniem, które traktować należy jako głęboki sygnał odradzenia się Cerkwi rosyjskiej. Przemawiało za tym kilka istotnych faktów. Po pierwsze, jak stwierdziła autorka studium, w obecnym kształcie patriarchy moskiewskiego nie ma śladu klerykalizmu, którego tak obawiał się Sołowiow w Nikonie. Po drugie, mimo bardzo restrykcyjnych warunków zewnętrznych, jest on wolny od bizantyjskiego typu cesaropapizmu, nie podporządkowuje się świeckiej władzy, kierując się własnymi wewnętrznymi regułami życia. Skobcowa była

²³ Skobcowa miała na myśli abdykację Mikołaja II, która nastąpiła 2 (15) marca, na korzyść brata Michała. Ten już następnego dnia także zrzekł się tronu. W rzeczy samej, z formalnego punktu widzenia, Michał carem nie był. Z powodu skomplikowanej sytuacji w kraju korony cesarskiej nie przyjął.

nawet przekonana, że rosyjski patriarchat w tym zakresie osiągnął zbliżony do ideału sposób zarządzania Cerkwią, a ponadto nabrał wielkiej pewności siebie w wymiarze duchowym i metafizycznym, okrzepł. Po trzeciej, swoją duchową moc rosyjski patriarchat czerpał z krwi męczenników za wiarę, co jest najpewniejszą rękojmią jego trwałości i gwarantem należytej jego jakości na przyszłość (s. 352)²⁴. Więcej nawet, w podsumowaniu swojego wywodu Skobcowa stwierdziła: „należy powiedzieć, że ulegając rozkładowi i wyrzekając się obrazu swojego państwa, tenże naród rosyjski ugruntowywał swoje cerkiewne oblicze” (s. 353).

W ten sposób Skobcowa, która nie uznawała, jak widać, poglądu Sołowiowa o ukorzeniu się Cerkwi, zbliżyła się do konkluzji końcowej, w której stała na stanowisku, iż koncepcja tego myśliciela oczekującego od cara podjęcia misji scalania ludzkości, a od Cerkwi rosyjskiej wyrzeczenia się ducha wyłączności, nie znalazła potwierdzenia w życiu narodu rosyjskiego, nie wytrzymała próby czasu, została zanegowana jako nieprawdziwa — car abdykował, Cerkiew odradzała się. Jednak ostatecznie przyznała, że w poglądach Sołowiowa na historię rosyjską są dwie cenne myśli, które aprobowała i którym gotowa była przyznać status „myśli proroczo-aktywnych”. Pierwsza dotyczy wielkiego religijnego sensu historii rosyjskiej, druga — tego, iż ów sens ukazuje się w aktach wyrzeczenia. Pisarka była nawet przekonana, że pokolenie Rosjan jej czasów jest świadkiem nowego w dziejach Rosji aktu wyrzeczenia, którego sens metafizyczny należy zbadać, zrozumieć i właściwe wnioski dopiero wyciągnąć. Miała

²⁴ Trudno zrozumieć, na jakiej podstawie Skobcowa sformułowała tak optymistyczne sądy na temat Cerkwi rosyjskiej po 1917 roku. Źródła historyczne jawnie tym opiniom przeczą. Prawdą jest, że Cerkiew prawosławna w sierpniu 1917 roku wracała, po trwającej 217 lat przerwie, do tradycji narodowej: zwołany został Sobór Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego, 5 listopada 1917 roku nastąpił wybór „głowy Cerkwi”, patriarchy Moskwy i Wszechrusi, którym został metropolita Tichon, jednak wewnętrzny stan i losy Cerkwi stale się pogarszały, gdyż w nowych warunkach politycznych nie było dla niej miejsca. Nowy patriarcha Tichon rozpoczął wprawdzie swoje duszpasterzowanie od ogłoszenia listu pasterskiego potępiającego przewrót bolszewicki, jednak konsekwencją tego aktu odwagi była eskalacja prześladowań Cerkwi, która objęła także samego Tichona. W 1922 roku został on aresztowany i uwięziony (powód: nie uznawał nowej bolszewickiej władzy). Bolszewicy stale prowadzili działalność destrukcyjną wewnątrz Cerkwi, która ustami swoich hierarchów nie potrafiła już w 1923 roku bronić swoich kapłanów, protestować przeciwko profanacji soborów i świętych ikon, a nawet stanąć w obronie dogmatów świętych. „Pięć lat po restytucji patriarchatu obalono go głosami tych samych biskupów, którzy patriarchat ten wskrzesili” — pisze A. Andrusiewicz. Przebiegającej we wnętrzu Cerkwi schizmy także nie można było powstrzymać. Tichon wprawdzie odzyskał wolność, ale podlegał tajnemu nadzorowi agenturalnemu. Kiedy w kwietniu 1925 roku patriarcha umierał, miał powiedzieć: „Wkrótce nastąpi noc, ciemna i długa”. Po jego śmierci wytworzył się chaos prawny w Cerkwi, a dalsze prześladowania hierarchów, w tym tych biskupów, którzy do czasu zwołania kolejnego Soboru mieli pełnić straż przy urzędzie patriarchy, doprowadziły do tego, że ostatni z nich, Sergiusz, „uznał i poparł władzę radziecką”. W Moskwie zarejestrowano Tymczasowy Synod Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego z metropolitą Sergiuszem na czele. Stan ten przetrwał do roku 1943. A. Andrusiewicz: *Mit Rosji. Studia z dziejów filozofii rosyjskich elit*. T. 2. Rzeszów 1994, s. 221—227.

tu na myśli, jak należy sądzić, zarówno sytuację wewnętrzną Rosji pod rządami Stalina, jak i los inteligencji rosyjskiej, przeżywającej dni swego tułactwa wśród narodów Europy. Tym próbom odczytywania własnej współczesności i wytyczania przed nią zadań Skobcowa poświęciła już inne prace (o czym była mowa wyżej), m.in. *Rosyjskie mesjańskie powołanie czy Pod znakiem klęski*, *Studia nad Rosją* i inne. Prezentując w nich swoje poglądy dotyczące historii Rosji, jej przeznaczenia i providencjonalnej misji narodu, szukała związków między aktami prześladowczymi chrześcijan w państwie Stalina a wolnością wyznaniową, jaką cieszyli się emigranci rosyjscy na Zachodzie. Tej to „Reszcie” ocalonych przed zagładą bolszewicką rodaków z niesłabnącym zapałem Skobcowa głosiła wiarę w providencjonalny sens ich własnego samowyrzeczenia.

Wanda Laszczak — prof. zw. dr hab. w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Opolskiego, kierownik Zakładu Literatury i Kultury Rosyjskiej. W zainteresowaniach naukowych dominują badania nad rosyjską literaturą kobiecą XIX wieku, które od wielu już lat łączy ona ze studiami nad kulturą emigracji rosyjskiej tzw. pierwszej fali. Wyniki badań publikowała m.in. w pracach: *Twórczość literacka kobiet w Rosji pierwszej połowy XIX wieku* (Opole 1993); *Karolina Pawłowa. Psychobiografia liryczna* (Opole 1998); *Życie znaczy „kroczyć po wodzie”*. *Studia o Matce Marii*. Część pierwsza (Opole 2007). Jest także inicjatorką i główną animatorką pracy zbiorowej *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, pod red. W. Laszczak, D. Ambroziak, B. Pudelko, K. Wysoczańskiej-Pająk (Opole 2014) oraz autorką monografii *W kręgu kultury Bogocześnictwa. Studia zebrane o świętej Matce Marii (Skobcowej)* (Opole 2015).

На грани между сном и явью

Йосеф Догнал

ABSTRACT: The article analyses the short story «Теперь, когда я проснулся» by Valery Yakovlevich Bryusov. The short story is supposed to be according to its main theme — the longing for absolute individual freedom — one of a lot of similar short stories and novels of the so called Silver Age of Russian literature. Also mentioned are the themes of hostility between the both sexes, of rational and irrational, of madness, life and death or murder and suicide.

KEY WORDS: Valery Yakovlevich Bryusov, freedom, hostility between the both sexes, madness, rational, irrational

Четкое разграничение времени, когда человек, с одной стороны, как будто теряет способность по своей воле направлять свои поступки и мысли и когда он подвластен каким-то странным, стихийным, им самим не управляемым силам, т.е. тема сна и с ним связанного представления о ночи, и, с другой стороны, времени, когда он способен сознательно определять свои поступки, более или менее их рационально обдумывать и оценивать, т.е. того времени, которое связано прежде всего с днем, тематизировалось в русской литературе уже в романтизме. Вновь появляется тема дня и ночи под конец 19-го века, причем она начинает связываться с новыми, до того менее тематизированными коннотациями. Кроме того, чтобы тематизировать прежде всего противоречие светлое — темное (день — ночь, свет — тень), ярко очерченное — расплывчатое, осмысленное — таинственное, человеческое — природное, настоящее — прошедшее, мысленное — чувствуемое, появляется и новая связь, проявляющаяся в противоречиях сознательное — подсознательное, полностью индивидуальное — общечеловеческое, даже стихийно-животное, т.е. на первый план продвигается слой внутренней, психической жизни индивида со всеми ее тайнами и сложными, неподвластными рациональному началу признаками.

Как раз к этой теме обращается в своем творчестве и Валерий Брюсов — один из основоположников русского символизма. Ввиду мы имеем не его стихотворения, а рассказы, которые являются своеобразными экспериментами, моделирующими определенные ситуации, позволяющие писателю заглянуть в избираемые им углы внешнего и внутреннего мира человека. Тем, что его особенно интересует, являются ситуации, ставящие под вопрос некоторые установившиеся представления о человеке как благородном существе, об идеальных межличностных отношениях (часто с установкой показать сложные изгибы отношений обоих полов), о вперед устремившемся прогрессе и индивида, и общества, и техники.

Одним из таких рассказов-экспериментов писателя является и рассказ «Теперь, когда я проснулся», впервые опубликованный в 1902-ом году. Брюсов, устремившийся заглянуть вглубь, во внутреннюю сферу индивидуального «я», выбирает рассказ от первого лица — с формальной точки зрения предоставляется возможность передать читателю как-будто исповедь самого главного персонажа. Добиваясь таким способом впечатления высокой меры аутентичности, писатель способен создать впечатление, что читателю преподносятся именно непосредственные, чисто индивидуальные, только по отношению к самому себе формулируемые, т.е. полностью искренние мысли как свидетельство о том, как сугубо индивидуально мыслит и чувствует, на основе чего поступает (или поступал, так как рассказ показывает сбывшееся в ретроспективе) герой его рассказа.

В качестве «изучаемого» индивида подбирает Брюсов героя, который освобожден от необходимости ежедневно заботиться о своем благополучии, освобожден и от необходимости подчиняться другим. Не приводя точную информацию, как именно обеспечен его герой, он его словами напоминает о том, что «Миновали дни ученичества и подчиненности. Я был один, у меня не было семьи, мне не приходилось трудом добиваться права дышать. Я имел возможность отдаваться безраздельно своему счастью»¹. Будучи с точки зрения материального обеспечения полностью беззаботным герой получает таким способом возможность использовать все свое время для себя самого — по своему выбору и без оглядки на других — поэтому подчеркивается его одиночество и бессемейность. И он выбирает чуть странный, но по определенной, им оправданной «логике», понятный способ времяпровождения — сон. Основной мотив такого выбора — достижение абсолютной индивидуальной свободы, полной независимости от внешнего мира и — что оказывается для героя особенно привлекательным — какого-то изначального состояния субъекта, в котором он лишается связи с внешним по отношению к нему миром. Во сне он освобождается даже

¹ В. Брюсов: *Теперь, когда я проснулся*. В: *Idem: Повести и рассказы*. Москва 1983, с. 45.

от своего включения в определенное время/эпоху, т.е. сон представляет для него состояние полного освобождения от всего постороннего (общественного, вечного, временного), это даже состояние ощущаемой им безответственности и безнаказанности, полного «ухода» из всего окружающего его мира, его правил, морали, законов. Сон для него — это бытие только наедине с самим собой, возможность создать параллельный внешнему миру, но независящий от него свой собственный мир: «Это не часы обычного сна, когда дневное сознание, хотя и померкнув, еще продолжает руководить нашим сонным „я“; это и не дни безумия, умопомешательства: тогда на смену обычным влияниям приходят другие, еще более самовластные. Это — мгновения того странного состояния, когда наше тело покоится во сне, а мысль, зная то, тайно объявляет нашему призраку, блуждающему в мире грез: *ты свободен!* (курсив мой — Й.Д.). Поняв, что наши поступки будут существовать лишь для нас самих, что они останутся неведомыми для всего мира, мы вольно отдаемся самобытным, из темных глубин воли исходящим, побуждениям»². В такие моменты рассказывающий субъект как будто раздваивается на два начала: физическое (*тело*) и психическое (не только *мысль*, но и *побуждения, инстинкты*). Именно это двойное расщепление рассказывающего субъекта настораживает, указывая на сложное существование человека не только в сфере физического бытия со всеми ограничениями, вытекающими из него (напр. по отношению к пространству и времени), но и в сфере душевного бытия, в которой вовсе не всегда первенствует рациональная, сознательная мысль.

Именно «то другое», инстинкт, подсознательное (может быть, не только человеческое, но отчасти и животное) становится интересным герою рассказа. Он в самом начале рассказа высказывает свое кредо, свою философию человека, то, что определяет все его поступки: «...в тайне души я был убежден, и убежден даже и теперь, что по своей природе человек преступлен. Мне кажется, что среди всех ощущений, которые называют наслаждениями, есть только одно, достойное такого названия, — то, которое овладевает человеком при созерцании страданий другого. Я полагаю, что человек в своем первобытном состоянии может жаждать лишь одного — мучить себе подобных»³. Примечательно именно слово «первобытном» — оно же уводит от актуального времени и ищет какой-то вечный принцип, какое-то начало всех начал, окончательную правду, которую в себе субъект находит, считает ее стоящей выше всех, важным достижением своей «философии» — и наслаждается ею, считая себя из-за этого выше других, которые до такой степени познания сути индивидуального человеческого сознания не дошли. Именно это познание приносит ему и моменты наслаждения, в ко-

² Ibidem, с. 44.

³ Ibidem, с. 43.

торых он хочет продлевать по возможности дольше — сон представляет для него с этого времени основной желаемый способ бытия. Сон приносит ему эгоистически понимаемую свободу, сон ставит его выше других существ, сон гарантирует ему безнаказанность за воображаемые, т.е. мысленно совершаемые им действия, так что он пытается усилить и продлевать свое сонное состояние даже при помощи наркотиков. «Я пользовался разными наркотическими средствами: не ради именно ими сулимых наслаждений, но чтобы продолжить и углубить сон. Опытность и привычка давали мне возможность все чаще и чаще упиваться безусловнейшей из свобод, о которой только смеет мечтать человек. Постепенное мое ночное сознание в этих снах, по силе и ясности, приблизилось к дневному и, пожалуй, даже стало превосходить его. Я умел и жить в своих грезах, и созерцать эту жизнь со стороны»⁴. Сон по его убеждению — специфический способ существования индивида, сон — единственный «мир» полного освобождения индивида от всего, что противостоит его жажде осуществлять без всяких ограничений то, что подсказывает комплекс его инстинктов и сложившихся идей и представлений. Сон поэтому по его иерархии ценностей ценнее яви — отсюда и его утверждение: «Я всегда считал и продолжаю считать сон равноправным нашей жизни наяву. Что такое наша явь? Это — наши впечатления, наши чувства, наши желания, ничего больше. Все это есть и во сне. Сон столь же наполняет душу, как явь, столь же нас волнует, радует, печалит. Поступки, совершаемые нами во сне, оставляют в нашем духовном существе такой же след, как совершаемые наяву. В конце концов вся разница между явью и сном лишь в том, что сонная жизнь у каждого человека своя собственная, отдельная, а явь — для всех одна и та же или считается одинаковой...»⁵.

В согласии с тем, что человек в своей первобытной сути, в самой глубине своего внутреннего мира и его основ зол, грешен и преступен по отношению к другим, одним из преимуществ, находимым и прямо смакуемым персонажем рассказа, является именно безнаказанность — что бы он ни сделал во сне, сколько бы он ни наслаждался насилием над другими — никто его не сможет наказать за то, что он совершает только во сне, в ирреальном мире представляемых событий, из которого можно извлекать наслаждение, не рискуя наказанием за то, что в реальном мире — яви — подвергалось бы и строгому наказанию, и презрению со стороны других. Неудивительно поэтому, что в данном состоянии удовлетворения своих вожделений пребывает герой по возможности больше времени, теряя связь с остальными людьми, даже — пользуясь преимуществом сна — решается вводить их в свой ирреальный мир и делать их объектами представляемых

⁴ Ibidem, с. 45.

⁵ Ibidem, с. 44.

им действий, так как он понял, что в данном мире он всемогущ и что овладение другими приносит ему наслаждение: «...мир теперь в моей власти. Я шел ...по дорогам сна, по его дворцам и долинам, куда хотел. При усилении воли, я мог увидеть себя в той обстановке, какая мне нравилась, мог ввести в свой сон всех, о ком мечтал. В первом детстве я пользовался этими мгновениями, чтобы дурачиться над людьми, проделывать всевозможные шалости. Но с годами я перешел к иным, более заветным радостям: я насиловал женщин, я совершал убийства и стал палачом. И только тогда я узнал, что восторг и упоение — не пустые слова»⁶.

Именно такое существование удовлетворяет героя, но его друзья все-таки пытаются обратить его внимание на реальную социальную жизнь, вернуть его в мир яви. Им это отчасти удается — они знакомят героя с приятной и красивой девушкой, он даже женится на ней. Оценочный аспект ретроспективного рассказа персонажа уже однако подсказывает многое: «...*правильная жизнь*, к которой меня принудили, постепенно *затемнила мое сознание* (курсив мой — Й.Д.). Я искренно поверил, что с моей душой может свершиться какое-то преобразование, что она может отречься от своей, людьми непризнанной, правды. Мои друзья поздравляли меня в день свадьбы, как вышедшего из гроба к солнцу»⁷. Кажется, любовь возвращает его в сей мир, мир плоти, материи, морали, законов и вытекающих из этого последствий, т.е. того, что он отказывается от прежней абсолютной свободы и безнаказанности, находя счастье, наслаждение в любви. Такое «возвращение», однако, не оказывается долговечным. Рассказывающий субъект не теряет, а только предает на время забвению убеждение, что реальный мир сер по отношению к миру фантазии во сне — «...никогда, о никогда! не умирало во мне совсем желание иных упоений. Оно было только заглушено слишком осязательной действительностью. И в медовые дни первого месяца после свадьбы я чувствовал где-то в тайниках души ненасыщенную жажду более ослепительных и более потрясающих впечатлений. С каждой новой неделей эта жажда мучила меня все неотступней»⁸. Последнее предложение предсказывает дальнейшее развитие разыгравшегося конфликта между полной свободой в мире сна и ограниченно свободным существованием в мире яви.

В течение нескольких недель после свадьбы герой осознает, что любовь красивой и милой женщины со всеми с ней связанными наслаждениями не способна привлечь его настолько, чтобы мир яви оказался для него более приятным и более привлекательным, чем мир сна. Он отдельными шагами отмежевывается от жены, образовав в библиотеке свой уединенный от нее мирок, и возвращается к своей личной свободе во сне: «Я всячески

⁶ Ibidem, с. 45.

⁷ Ibidem, с. 47.

⁸ Ibidem.

скрывал свою тайну от жены; я дрожал, чтобы она не проникла в то, что я хранил так ревниво. Мне она была дорога, как прежде. Ее ласки услаждали меня не меньше, чем в первые дни нашей общей жизни. Но меня влекло более властное сладострастие»⁹. Попытка заменить прежний мир сна грезами под влиянием морфия, гашиша и индийского мака приводит рассказывающего к заключению, которое свидетельствует о том, что для него важнее всего другое: «...я с бешенством вспоминал длинные смены картин, проходивших предо мной, соблазнительных и увлекающих, но подсказанных не моей прихотью и исчезнувших *не по моей воле* (курсив мой — Й.Д.). Я изнемогал от ярости и от желания, но был бессилён»¹⁰. Наконец он полностью погружается опять в прежний свой мир абсолютной свободы и им совершаемого произвола.

Совмещение обоих миров оказывается невозможным. Начинается закономерное по извращенной логике героя завершение рассказа: тем, кто его увел из очаровательного мира сна, явилась его жена, перед ней ему приходилось лгать и притворяться, из-за любви к ней потерял свою эгоистическую свободу, так как хоть в определенной мере, но все-таки действовал по правилам общества, по этикету, по принципам морали — именно того, чему может не подчиняться в мире сна. Неудивительно поэтому, что способность вызвать в мир сна кого угодно, приводит героя к тому, что тем, над кем он захочет совершить насилие, становится его жена. Она же помешала ему оставаться в приятном ему мире, она представляет собой опасность — она же может угадать, она же может обвинять... В первый же день, когда ему вернулась способность контролировать свои сны, он использует возобновленную способность контролировать свои действия во сне, следить за ними как будто издали — и идет к своей жене, смотря на себя извне как на какой-то призрак: «...своим вторым сонным сознанием, я увидел самого себя стоящим за дверями моей библиотеки. „Пойдем, — сказал я своему призраку, — пойдем, она спит сейчас, и захвати с собой тонкий кинжал, ручка которого отделана слоновой костью”»¹¹.

Точно так, как задумал, совершает рассказчик суровое убийство жены, описывая довольно подробно ее попытки спасти себя от его бешеного нападения. Рассказчик повествует об убийстве как о происходящем как раз в мире сна, виртуально — однако только до той поры, когда происходит что-то для него неожиданное: «Тогда такое потрясающее отчаяние охватило мою душу, что я тотчас рванулся, чтобы проснуться, и не мог. Я делал все усилия воли, ожидая, что стены этой спальни распадутся вдруг, уйдут и растают, что я увижу себя на своем диване в библиотеке. Но кошмар не проходил. Окровавленное и обезображенное тело жены было предо мною

⁹ Ibidem, с. 47—48.

¹⁰ Ibidem, с. 48.

¹¹ Ibidem, с. 49.

на постели, облитой кровью. А в дверях уже толпились со свечами люди, которые бросились сюда, услышав шум борьбы, и лица которых были искажены ужасом. Они не говорили ни слова, но все смотрели на меня, и я их видел. Тогда вдруг я понял, что в этот раз все, что свершилось, было не во сне»¹².

«Перегородка» между сном и явью не сработала, его мозг оказался неспособным различать, что происходит в обоих им обитаемых мирах — оба мира соединились, причем мир сна лишился своей мнимости. Все произошедшее в нем лишилось своей безопасности и безнаказанности — желаемое стало действительностью, животное, «первобытное» начало, потеряв свое виртуальное существование, превратилось в реальность, призрак убийцы стал реальным убийцей. Подтверждается то, что приводится в подзаголовке рассказа — «записки психопата». Это обозначение является отчасти определением жанра (хроникальное повествование о прошедшем), но и характеристикой главного героя, мнимого автора записок — психически «вывихнутого» человека.

Брюсовский рассказ впитывает в себя одновременно несколько тематических центров рубежа XIX — начала XX веков. Это на первом месте кардинальная тема личной свободы, как будто поднятая Д.С. Мережковским в его статье «О причинах упадка и новых течениях в русской литературе», содержащаяся прежде всего в его высказывании «мы свободны — и одиноки», но созревающая в европейском философском и литературном контексте как минимум одно столетие. Постепенное освобождение личности-индивида, связанное с ослабевающим влиянием религиозного чувства и роли церкви в обществе ставило по-новому вопрос о нормах, которым индивид приспосабливает свое мышление и поведение, т.е. свой внутренний и внешний миры. По-новому, причем в заостренной мере, поставлен вопрос о саморегулирующих «механизмах», которые должны вытекать из свободной воли, свободных решений именно такого индивида, который способен по своей воле отказаться от влечений его инстинктов. Именно тут суть брюсовской дилеммы — внешне свободный, материально обеспеченный и даже кругом друзей опекуемый (они же в попытке помочь нашли ему женщину, на которой он женился) герой, натывается на внутреннюю не-свободу: его инстинкты, сулящие наслаждение, поглощают его полностью, превращая его в существо, зависящее от них и их воображаемого осуществления во сне.

Кажется, что Брюсов ставит и вопрос о вечной жажде не только свободы, но и удовлетворения индивидуального либидо. Противопоставив две страсти — любовь к женщине (страсть сексуальную) эгоистической любви к полной независимости (страстное желание никому и ничему не подчи-

¹² Ibidem, с. 50.

няться) — Брюсов тем самым поставил вопрос о том, насколько именно сознательное самоурегулирование возможно тогда, когда в человеческом подсознании действуют столь властные, мощные, энергетизирующие, но противопоставленные друг другу принципы. Полюбив, индивид теряет как минимум часть своей личной свободы, причем дело не только в любви к женщине, но и в любви «к ближнему»; добившись полной личной свободы (если бы это оказалось возможным), индивид теряет возможность любить и быть любимым. Оба полюса исключают друг друга.

Тема противоборствующих инстинктов влечет за собой несколько «побочных», из главной темы вытекающих тем. Это, в первую очередь, тема вражды двух полов, столь актуальной в произведениях и Брюсова самого (напр. рассказы «За себя или за другую?» или «Последние страницы из дневника женщины»), и других русских писателей того времени (напр. «Крейцера соната» Л.Н. Толстого, «Гражданин Уклейкин» И. Шмелева, «Санин» М.П. Арцыбашева, «Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Бездна» Л.Н. Андреева и др.). Эта тема тесно связана с началом сознательного движения за права женщин, начавшегося во второй половине XIX века.

Кроме того, все это усиливается и вопросом о сопоставлении сознательного и подсознательного. Тезис критического реализма и натурализма, утверждавший зависимость личности от генетических и социальных условий, не способен дать ответ на многие вопросы индивидуального бытия и поведения — оказывается, что индивид иногда действует вопреки им, подчинившись каким-то импульсам в его психическом «мире», не сознавая даже, «откуда» и как они там появились. Тяготение к плохому, ко злу, к агрессивному эгоизму в подсознании тематизируется в качестве силы, которая, связанная с безнаказанностью, может перебить все благородные намерения, все общественные нормы и полностью овладеть волей и поступками человека. Именно сон, его виртуальный мир начал владеть мышлением и поступками героя рассказа, принес ему ни с чем в реальной жизни не сравнимое наслаждение. Нельзя тут не упомянуть о двух влияниях — о Ф.М. Достоевском, чьи «Записки из подполья» тематизируют именно агрессивное, злое, враждебное всем начало их героя, и о З. Фрейде и о его тезисах, касающихся сна как специфической трансформации чаяний и проблем, с которыми индивид сталкивается.

Мотив убийства в состоянии умопомешательства — один из мотивов, вписывающихся в круг тем, поднимаемых литературой рубежа XIX—XX веков — является, по нашему мнению, одним из возможных исходов всех выше перечисленных во внутреннем мире индивида накопившихся конфликтов. Они настолько остры, настолько существенны, что индивиду приходится найти их решение. Так как эти конфликты заложены в подсознании, они не поддаются логическому осмыслению, рациональному поиску возможных исходов. Приводя внутренний, душевный мир индивида

в момент заостренного кризиса в (полное?) смятение, исключив рациональное начало, кризисное положение становится экзистенциальным: виноваты в кризисе или я, или другие (социум), или внешний мир. Из это вытекают три возможные решения: или исключение/уничтожение внешнего мира (так как его физическое уничтожение невозможно) путем умопомешательства = ухода в другой мир, или самоубийство (уничтожение «я»), или убийство (уничтожение другого или других). Брюсов «выстраивает» сюжет так, что в начале его «психопат» уходит из сего мира в свой мир сна — в нем он счастлив, в нем смыты все противоречия, все трудности, в нем он может угождать своим подсознательным влечениям к злему и к агрессивному общению с другими. Потеря «своего» безопасного мира вновь актуализирует конфликт индивида и внешнего мира, в котором индивид не может стать «свободным». Конфликт заостряется — надо искать его решение, причем Брюсов использовал комбинацию двух из приводимых решений: сначала уход в сон (свой другой мир) как временная потеря рациональной власти над собой (т.е. специфический вид умопомешательства, даже раздвоения, так как его герой видит самого себя извне, видит «призрак» — поэтому в подзаголовке приводимая характеристика героя как психопата) связан с убийством жены, которую рассказывающий субъект считает причиной утраты мира без барьеров после заключения брака и которая может догадаться, почему он создал свой малый реальный мирок в библиотеке — и может его за это всячески «наказать». Убив жену, субъект может возобновить равновесие между своими чаяниями и их воплощением опять в «своем» мире сна, в мире психопата.

Брюсов не заканчивает историю своего героя — обрывает ее в момент совершенного убийства, появления посторонних людей и осознания убийцей того, что убийство произошло в яви, а не во сне. Неоднозначная позиция человека в мире, неоднозначный выбор между рациональным и иррациональным, колебание между соблюдением общественных норм (ограниченной свободой) и эгоистичным произвольным поведением (полной свободой) тематизированы. Эксперимент писателя закончен — вопросы поставлены.

Josef Dohnal — doc. PhDr., CSc. (доц. Йосеф Догнал, канд. фил. наук). Институт славистики Философского факультета Университета им. Масарика, г. Брно, Чешская Республика; Кафедра русистики Философского факультета Университета им. св. Кирилла и Мефодия, г. Трнава, Словацкая Республика. Монографии: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva* (Брно 1997, s. 136. ISBN 80-210-1605-1); *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století* (Брно 2012, s. 178. ISBN 978-80-210-5943-6); *Русская «малая проза» рубежа XIX—XX веков в контексте изучения европейских моделей мира* (Нижний Новгород 2014, с. 186. ISBN 978-5-91326-326-1).

Niech żyje teatr! O jednej ze sztuk Michaiła Kuźmina — *Wtorek Mery*

Jadwiga Gracla

ABSTRACT: The article is an attempt at analysing *Mary's Tuesday*, one of Mikhail Kuzmin's plays. The structure of this piece on the one hand refers to a puppet play, while on the other hand reveals the links with medieval genres. In this article, it is maintained that Kuzmin used the experiences of creating a medieval mystery play and introduced interludes in the text. As a result, the text became a *sui generis* mystery play about searching for happiness and complying with the etiquette. Additionally, such a reading is supported by the reference to a puppet play, which makes it possible to argue that each of the personas only plays his or her role and is but a puppet operated by the Supreme Being.

KEY WORDS: Mikhail Kuzmin, puppet play, puppet, medieval mystery play

Michaił Kuźmin należy do grona pisarzy wciąż zbyt mało znanych i mało zbadanych. Oczywiście można przyczyn takiego właśnie stanu rzeczy upatrywać w, ogólnie rzecz ujmując, mało sprzyjającym w poprzednich latach pisarzom modernistycznym klimacie lub też wiązać z nie do końca akceptowaną czy wręcz skandaliczną tematyką jego utworów¹, wreszcie z różnorodnością podejmowanych przez niego wyzwań twórczych. Szczególnie ostatni z podniesionych argumentów wydaje się być czynnikiem usprawiedliwiającym nieobecność interpretacji, tym bardziej, że sam Kuźmin odżegnywał się od przynależności do jakiegokolwiek szkoły literackiej, twierdząc:

Нужно быть или фанатиком (то есть человеком односторонним и ослеплённым), или шарлатаном, чтобы действовать, как член школы. [...] Без односторонности и явной нелепости школы ничего не достигнуто и не принесут той несомненной пользы, которую могут и должны принести. Но что же делать человеку не одностороннему

¹ Mamy tu na uwadze słynną powieść *Skrzydła* poruszającą tematykę miłości homoseksualnej. Właśnie przez ten pryzmat często postrzegana jest twórczość autora, co oczywiście powoduje spłylenie możliwości interpretacyjnych i jednostronną recepcję jego spuścizny literackiej.

и правдивому? Ответ только цинический: пользоваться завоеванием школ и не вмешиваться в драку².

Podejście to — świadome odżegnywanie się od przynależności do jakiegokolwiek szkoły — jednak nie ułatwia klasyfikacji jego twórczości, *a priori* skazując badacza na poruszanie się w gąszczu wielu prądów i sposobów kształtowania rzeczywistości artystycznej, i zapewne wielokrotnie stało się przyczyną rezygnacji ze stworzenia całościowych analiz poświęconych twórczości autora.

Wspomniana wyżej różnorodność odnotowywana w jego twórczości dotyczy zarówno tematyki, jak i wyboru formy podawczej — Kuźmin, podobnie zresztą jak większość pisarzy doby modernizmu³, pozostawił po sobie teksty należące do wszystkich trzech rodzajów literackich, a także, co warte podkreślenia, świadectwa w postaci kompozycji muzycznych przeznaczonych dla konkretnych realizacji scenicznych⁴. Być może ta właśnie rozpiętość zainteresowań stała się jedną z barier, dla których twórczość pisarza ciągle należy do mało rozpoznanych⁵. Przyznać jednak wypada, że od pewnego czasu sytuacja ta ulega zmianie, powstają opracowania jego artystycznych dokonań, ale nie do końca obejmują one jeden z rodzajów literackich — mianowicie dramaturgię⁶, która w sercu i w spuściźnie pisarskiej Kuźmina zajmowała przecież znaczące miejsce. Wystarczy wspomnieć, że nie kto inny jak właśnie Kuźmin już w 1906 roku napisał muzykę do spektaklu *Buda jarmarczna* Aleksandra Błoka. Ale nie tylko przecież muzyka stanowiła wkład modernisty w rozwój rosyjskiego teatru. Rozpoczynając rozważania poświęcone jednej z ostatnich jego sztuk, czyli wspomnianemu w tytule *Wtorkowi Mery*, pamiętać należy, że zainteresowania i fascynacje zaprowadziły Kuźmina do teatru na długo. Współpracował z największymi indywidualnościami teatralnymi swojego czasu

² М. Кузьмин: *Проза и эссеистика: В 3-х т.* Т. 3. Moskwa 1999, s. 380.

³ Większość pisarzy doby modernizmu pozostawiła spuściznę różnorodną gatunkowo — Dymitr Miereżkowski, Fiodor Sologub, Walery Briusow, Andriej Biely (liryka, epika, dramat), Aleksander Błok, Nikołaj Gumiliow (liryka, dramat).

⁴ Jego dziełem jest nie tylko muzyka do spektaklu *Buda jarmarczna* wystawianego w Teatrze Komissarżewskiej. Od 1919 roku związał się z Wielkim Teatrem Dramatycznym, w którym stworzył muzykę do m.in. takich spektakli, jak: *Chory z urojenia*, *Dwunasta noc*, *Ziemia*, *Bliźniacy*.

⁵ Niebagatelną trudnością, z jaką zmierzyć się musi badacz, jest również rozproszenie tekstów. Zbiorowe wydania jego dzieł nie są kompletne, częstokroć mają wybiórczy charakter.

⁶ Spuścizna dramaturgiczna Kuźmina została po raz pierwszy zebrana i opublikowana w tak pełnej formie w 1994 roku przez wydawnictwo Berkley Slavic Specialties. Do czterotomowego wydania *Teamp* weszło czterdzieści pięć większych i małych utworów dramatycznych, różne ich warianty, szkice i niedokończone utwory dramatyczne. Wydanie to dodatkowo zostało wzbogacone o informacje o wystawieniach sztuk Kuźmina umieszczone w komentarzach A.G. Timofiejewa. Timofiejew w swoim wprowadzającym artykule *Театр незнакомых вечеров* zaproponował swój sposób rozumienia i analizy dramaturgii Kuźmina, zaprezentował ewolucję metody twórczej, poetyki i chwytów dramaturgicznych. Zob.: <http://samlib.ru/m/mikulin/kuzmin.shtml> (dostęp: 29.12.2015).

— między innymi z Nikołajem Jewreinowem. Właśnie dla jego teatru — Teatru Starego — przetłumaczył *Misterium o Adamie*⁷. Po zamknięciu Teatru Starego związał się z komediowym teatrem Dom Intermediów. Wybór sceny dokonywany przez Kuźmina nie jest przypadkowy. Koreponduje on z jego wyborami w dziedzinie tworzonej dramaturgii. Zdeterminowanie twórczości dramatycznej przez żywioł komediowy — a z takim zjawiskiem mamy do czynienia — stanowi również jeden z czynników utrudniających powszechną rozpoznawalność Kuźmina jako dramaturga. Wciąż jeszcze zbyt mało wiemy o komedii początku dwudziestego wieku, zepchniętej na margines uwagi odbiorcy przez dominujące gatunki poważne — dramat symbolistyczny, rekonstruowane w tym czasie tragedie i misteria. Wszystkie te gatunki były doskonale znane Kuźminowi, o czym świadczyć mogą między innymi liczne przekłady dzieł literatury zachodnioeuropejskiej⁸. Zróżnicowanie twórczości, a przede wszystkim znajomość literatury zachodniej i, co stanowi jej pochodną, funkcjonujących w owym czasie postulatów reformowania teatru, zaowocowały również w kreacji tekstów autora *Wtorku Mery*. Badacze spuścizny Kuźmina podkreślają jednomyślnie jego umiejętność poruszania się wśród wielu idei i jednoczesną zdolność do zmiany⁹. Cechy te widoczne są również w będącym przedmiotem niniejszych uwag dramacie *Wtorek Mery*.

Pierwszą niespodzianką, jaka czeka badacza sięgającego po ten tekst, stanowi podtytuł, którym opatrzył go sam autor: „przedstawienie w trzech częściach dla żywych lub drewnianych kukiełek (lalek)”¹⁰. Historycznie rzecz ujmując, stanowić to może bezpośrednie nawiązanie do święącego w tym czasie triumfy również w Rosji kukiełkowego teatru¹¹. Wydaje się jednak, że takie rozwiązanie przedstawia jedynie najprostszą możliwą interpretację. Jeżeli bowiem tak właśnie miałyby być, to kolejne fragmenty tekstu zdradzają daleko idącą niefrasobliwość autora kształtującego obraz przestrzeni (zawarty w komentarzu odautorskim odwołujący się raczej do jej reformatorskich sposobów kreacji niż do zamkniętego pudełka sceny dla lalek) albo też, co wydaje się bardziej prawdopodobne, winny

⁷ Wystawienie tej sztuki odbyło się w czasie pierwszego (i jedyne) sezonu działalności teatru, w latach 1907—1908. Cały sezon był poświęcony dramaturgii średniowiecza. Obok tłumaczenia Kuźmina pojawiły się w nim również przekłady: A. Błoka *Opowieść o Teofilu* czy N. Wenzla *Opowieść o Robinie i Marion*. Niestety, Teatr Stary przetrwał tylko jeden sezon.

⁸ Kuźmin tłumaczył m.in. dzieła Szekspira, Byrona, Petrarki, Goetho.

⁹ Szerzej na ten temat zob.: *Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г.* Сост. и ред. Г.А. Морева. Ленинград 1990; Н.А. Богомолов: *Михаил Кузмин: Статьи и материалы*. Москва 1995.

¹⁰ Cytuję z wydania Biblioteki Maksyma Moszkowa: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_1921_vtornik_mery.shtml (dostęp: 28.12.2015), tłum. — J.G. Wszystkie cytaty zawarte w tekście pochodzą z tego wydania. Podaję je w moim tłumaczeniu.

¹¹ Lalka fascynowała wielkich twórców teatru tego okresu — E.G. Craiga i W. Meyerholda — jako wzorzec aktora idealnego. Równolegle wykorzystywano ją w spektaklach teatralnych. W 1914 roku powstał słynny teatr Art and Action. W 1929 roku na zjeździe w Pradze utworzona została Międzynarodowa Unia Lalkarska.

skłaniać do zastanowienia i raczej kierować potencjalne rozważania w stronę podejmowanej przez autora gry z odbiorcą, żartu, a jednocześnie niezwykle nośnej metafory. Zanim jednak odsłoni ona swoje ukryte znaczenia, konieczne jest dokładne przyjrzenie się każdemu z elementów prezentowanej sztuki.

Gruntowną znajomość historii teatru i sposobów kształtowania tekstu dramatycznego ujawnia autor już na początku. Pierwszy z fragmentów sztuki — pieśń roznosiciela-sprzedawcy gazet¹², może oczywiście stanowić swego rodzaju ramę czasową utworu, której początkiem staje się wczesny poranek — jako że właśnie wtedy roznoszone bywały gazety. Niemniej nie samo rozniesienie gazet jest tu ważne. Nie jest to też tylko wskazanie na porę dnia — czyli określenie czasu akcji — tego typu informacja mogłaby znaleźć się w tekście pobocznym i zapewne wtedy miałyby jedynie informacyjny charakter. Tymczasem początkiem sztuki staje się wypowiedź roznosiciela gazet przebijająca się przez uliczny gwar. Oczywiście gdyby w tekście sztuki nie pojawiły się fragmenty podobnie skonstruowane, należałoby go zaklasyfikować właśnie jako informację o czasie akcji. Ale w dramacie odnajdziemy trzy wypowiedzi o podobnym charakterze — pozbawione bezpośredniego związku z następującymi po nich częściami „właściwej” sztuki. Kolejną bowiem, drugą scenę poprzedza pieśń kominiarza, trzecią — wieczorna pieśń szofera taksówki. Wszystkie one łączy jedno: są wypowiedziami pojedynczych postaci, które nie tylko nie są bezpośrednio związane z przebiegiem akcji, ale, co zasługuje na podkreślenie, są dla akcji sztuki również obce w warstwie ideowej — ich słowa są raczej związane z żartobliwymi komentarzami dotyczącymi wykonywanego przez nie zawodu, nie zaś, co jest treścią właściwej sztuki, historią poszukiwania miłości, zderzenia marzenia i rzeczywistości. Jeżeli więc pojawiają się one regularnie między poszczególnymi częściami sztuki, noszą przy tym charakter odmienny — komiczny w stosunku do prezentowanej w sztuce treści — są one rodzajem interludium. Stwierdzenie takowe z kolei determinuje dalszy tok niniejszych rozważań. Pojawiające się w sztuce interludium jednoznacznie odsyła do tego gatunku dramatycznego, dla którego zostało stworzone — czyli do misterium. Ta pozornie błaha i niezwykle banalna informacja w kontekście rozważań o sztuce *Wtorek Mery* nabiera niezwyklej wagi. Wprowadzenie do tekstu określanego w podtytule jako: „przeznaczony dla lalek żywych lub drewnianych”, gatunku intermedium jednoznacznie zmienia wektor utworu, prze-

¹² Zaczyna się ona od słów:

Стою на своем месте я,
Кавалеры, дамы.
Утренние известия,
Ночные телеграммы!
Купите, купите
„Вечерние куранты”!
Купите, купите,
Барышни и франты!

suwając go, wbrew pierwszej uwadze, w stronę gatunków poważnych. Pod pozornie błahym opisem i świadomie trywializowanym sposobem wystawienia kryje się więc inny gatunek, dla którego interludium było charakterystyczne — średniowiecznego misterium. Oczywiście ukazanego w innej formie niż ta znana z średniowiecznego przykościelnego placu. Nie wolno jednak w tym przypadku zapominać o dwóch czynnikach: pierwszym z nich jest znajomość historii dramatu i teatru prezentowana przez samego Kuźmina, czego dowodem może być chociażby przywołane już tłumaczenie *Misterium o Adamie*, drugim — udane próby wskrzeszenia tego właśnie gatunku dokonywane przez wielu modernistów (by wspomnieć chociażby Wiaczesława Iwanowa, Leonida Andriejewa czy Hugona Hofmanstaha¹³). W przypadku Kuźmina misterium jednak nabiera zupełnie innego charakteru, również w odniesieniu do modernistycznych wariacji tego gatunku. Nie jest bowiem, jak miało to miejsce w przypadku utworów przywołanych wyżej autorów, opowieścią o sensie i kresie ludzkiej egzystencji, ale raczej historią nieustannie przegrywanej przez marzenie walki z przyziemnością, co podkreślają wnoszące do całości komiczny element interludia. One zaś jedynie pozornie powodują, że przez moment na twarzy odbiorcy zagościć może uśmiech. Stanowią przerywnik, który nie tyle odwraca uwagę od poważnych zagadnień, ile powoduje, że tekst układa się w kolaż różnych obrazów, przestrzeni i pragnień odzwierciedlających wewnętrzną walkę człowieka szamotającego się między pragnieniem zmiany i wzlotu a pragnieniem szczęścia i spokoju. Ta dość ogólnikowa teza nabierze cech pewnego stwierdzenia dopiero po przeanalizowaniu poszczególnych części tekstu pojawiających się między interludiami.

Pierwsza ze scen stanowi projekcję snu głównej bohaterki — Damy. Oniryczność tego fragmentu determinuje i wzmacnia tekst odautorski: „sen nad nią tańczy, żegna się, ale nie może jej opuścić”. I w tym właśnie momencie — zawieszenia pomiędzy snem a jawą, poza granicą czasu i przestrzeni — na krótką chwilę do głosu dochodzą skrywane pragnienia, tak ulotne jak sen i tak jak on niemożliwe do spełnienia. Bohaterka marzy o wcieleniu się w postać Madame Butterfly, czyli pragnie wielkiej, prawdziwej miłości, dla której byłaby zdolna do najwyższych poświęceń. Ale to tylko moment w jej dniu, ulotna chwila, kiedy, być może, ta lepsza część jej wewnętrznego ja dochodzi do głosu lub też senny omam trwający do chwili, kiedy nie otworzą się oczy. W przypadku głównej bohaterki owo nawiązanie do tragicznej historii pięknej, wiernej i honorowej Cio-cio-san jest tęsknotą za nieuchwytną cząstką ludzkiej natury, powrotem do chwil bezwzględnej czystości i gotowości do poświęceń w imię uczucia bez względu na ograniczenia narzucone przez konwencje społeczne, schematy, czy też po prostu ludzkie słabości. Dama właśnie im wkrótce ulegnie, wspaniale

¹³ Do wzorców dramatu-misterium sięgnął Iwanow w swoich dramatach *Tantal* i *Prometeusz*, Andriejew w słynnym *Życiu człowieka*, Hofmannsthal w bodaj najslawniejszym *Każdym*.

dopasowując się do konwenansów społecznych i w efekcie wybierając bardziej przyziemne rozwiązanie i mniej tragiczną miłość Pilota, która oprócz wzniosłych podrywów da również życiowy dostatek. Wraz z oddalaniem się zamglonego obrazu ze snu Dama zmienia się i całkowicie pogrąża w świecie realnym. Dwoistość przedstawionych w sztuce światów podkreślona została nie tylko poprzez wspomniane już interludia oddzielające również uniwersa w planie konstrukcyjnym. Postać ze świata marzeń i uczuć — zakochany w Damie Student — pozornie osadzony w otoczeniu najbardziej przyziemnym — biurze rachunkowym — wyrwa się z niego dzięki poezji swoich słów — jako jedyny posługuje się wypowiedzią silnie zrytmizowaną, odsyłającą do muzyki i poezji. Jednak nie jest w stanie — zagubiony we własnej przestrzeni — dotrzeć do Damy i zdobyć jej serce. Jego świat oddalony jest od tego, w którym żyje Dama nie tylko w planie realnym — dzieli ich gwarna ulica — ale również w planie metaforycznym. Nigdy bowiem nie będzie im dana możliwość bezpośredniej rozmowy, jakby nie potrafili nawiązać ze sobą kontaktu, a coś stało im na przeszkodzie. Wszystkie rozmowy (quasi-rozmowy) odbywają się za pomocą środków niebezpośredniej komunikacji — telefonu i listu. Student jest więc postacią z innego świata, o którym bohaterka marzy, ale którego bram nigdy nie przekroczy. Jej próby wyrwania się z kręgu przyziemności są pozorne — lot z Pilotem niczego nie zmienia w jej psychice, nie budzi w niej marzenia i tęsknoty za inną, nierealną, senną rzeczywistością. Jest raczej odślanianiem możliwości człowieka — siły techniki i cywilizacji. Świat widziany z okien samolotu przypomina bardziej futurystyczny raj — piętrzące się obłoki pozbawione metafizycznych znaczeń — niż zamglone dale znane z twórczości symbolistów. Dla Damy i Pilota nie istnieje inny świat poza tym realnym, odnalezienie innej rzeczywistości nie jest celem i tajemniczym źródłem natchnienia. Lepsza, nieziemska przestrzeń, w której być może było miejsce dla zakochanego w Damie Studenta, trwa tylko przez chwilę między jawą a snem, gdy budzi się nowy dzień. I niknie. A jej miejsce zajmuje świat konwenansów, w którym odnaleźć można jedynie teatralny trójkąt znany z *commedii dell'arte*. Czyli to, co u początku sztuki miało być zderzeniem marzenia (miłości do Studenta) i rzeczywistości, konfliktem snu i jawy, w efekcie końcowym przeobraża się w trywialny, schematyczny układ — słynnego trójkąta.

Takiemu odczytaniu tekstu sprzyja przede wszystkim skonstruowanie przestrzeni — stopniowo coraz bardziej oddalającej się od snu i marzenia, a w ostatnim fragmencie ograniczonej do teatralnej łoży. Odzwierciedla ono dążenie człowieka do wygody, do powielenia znanych schematów, do osiągnięcia przyziemnego szczęścia, dla którego można zrezygnować z marzeń. Jednocześnie też pokazuje schematyczność ludzkich dążeń, ich przewidywalność i powtarzalność. Tak pojmowany utwór, wbrew pierwszym słowom odautorskiego komentarza, przestaje być jedynie śmiesznym i w założeniu komediowym utworem. Staje się czymś znacznie bardziej skomplikowanym. Jego banalność czasami nawet

zmuszająca odbiorcę do pewnego rodzaju zniecierpliwienia przerywają interludia, które jedynie z pozoru nie przystają do tekstu głównego. Jeżeli potraktować je właśnie jako formę znaną ze średniowiecznego teatru, to sam dramat zaczyna nabierać zupełnie innego znaczenia. Jeśli bowiem, zgodnie z tradycją gatunku, interludium pojawia się jako wstawka pomiędzy kolejnymi częściami misterium, historia przedstawiona w sztuce staje się czymś więcej niż tylko banalną opowieścią. Rozumiana jako spuścizna średniowiecznego misterium — powtarzającej się przypowieści o ludzkim życiu — odzwierciedla szamotanie się człowieka pomiędzy marzeniem i niespełnieniem, a jednocześnie tragedię niespełnionej miłości, niezrozumienia i niezmiennego dążenia do stabilizacji za cenę marzeń.

Powrót do średniowiecznego teatru ma również jeszcze jedno możliwe do odczytania znaczenie, które jest bezpośrednio związane z szokującym podtytułem sztuki. Jeśli potraktować utwór Kuźmina jako swoiste misterium, trudno oprzeć się przekonaniu o przeznaczeniu i determinacji losów człowieka od początku swojej egzystencji skazanego na odgrywanie przeznaczonej mu roli. Taki sposób — powielający wyobrażenia o życiu i przeznaczeniu ludzi — sięgania do średniowiecznych wątków nie jest obcy teatrowi przełomu XIX i XX wieku. Wystarczy tu wspomnieć uznane już za kanoniczne dla historii teatru wystawienie dzieła Hofmannsthal’a — słynne wyreżyserowane przez Maxa Reinhardta¹⁴ przedstawienie *Wielki salzburski teatr świata*¹⁵. Ku takiej linii interpretacyjnej — eksponującej zdeterminowanie ludzkich losów — skłaniają zamieszczone na początku tekstu słowa: „przedstawienie dla lalek drewnianych lub żywych”. Sformułowanie to otwiera nie tylko zupełnie inny horyzont badawczy, ale również sytuuje dramat w określonej rzeczywistości teatralnej. Owe drewniane lalki, o których mówią słowa komentarza odautorskiego, bezpośrednio odsyłają do Craigowskiej nadmarionety — idealnego aktora, sterowanego przez reżysera. Tekst więc odpowiada na współczesne autorowi dylematy — o kształt teatru i jego przeznaczenie. Tu jednak obok najnowszej koncepcji wykorzystano znany od dawna i nacechowany ideowo gatunek. Autor odsyła odbiorcę do historii teatru w bardzo konkretnym celu. Postacie dramatu powinny więc z jednej strony odzwierciedlać marzenia o aktorze doskonałym (kukle) — całkowicie zależnym od woli reżysera. Tylko taki aktor będzie w stanie przekazać na scenie ideę tekstu — człowieka-marionetki, całkowicie poddanego nie tyle decyzji siły wyższej, determinującej jego życie (jak miało to miejsce w słynnym dziele austriackiego dramaturga), ale podporządkowanej wymyślonym i ograniczającym ją konwenansom, i wewnętrznej sile, która każe wybierać to, co dla niego najwygodniejsze i najbardziej popularne. Życie człowieka w ujęciu Kuźmina przestaje więc być nieustanną drogą ku doskonałości lub też poszukiwaniem sensu i jednoczesnym odgrywaniem przeznaczonej przez Boga roli. W sztu-

¹⁴ Mamy tu na uwadze przedstawienie z 1925 roku przygotowane specjalnie na salzburski festiwal.

¹⁵ *Das Salzburger Große Welttheater* powstał w 1922 roku.

ce Kuźmina *Wtorek Mery* rolę Boga odgrywa wygoda i konwenans, to one są determinantem działania bohaterki, świadomie odrzucają mrzonki i rojenia. Miejszem człowieka jest ziemia, nie bezkresne błękity i niezmierzone nieziemskie dale. Dama nie jest w stanie ani do nich dotrzeć, ani też nie pragnie ich poznania. Są jedynie elementem, który pojawia się w ludzkiej świadomości tylko jako komiczny oddalony dźwięk, przeblýsk niemający mocy rzeczywistości. Człowiek gra rolę wyznaczoną przez twarde wymogi przyziemnej codzienności — spętanej konwenansem, rolą społeczną, wymogami życia, materialnym powodzeniem. Wszystkie te cechy składają się na jego pojęcie szczęścia, które staje się nadrzędnym celem.

Tak pojmowany dramat Kuźmina przestaje być przedstawieniem dla kukiełek zaczerpniętym z jarmarcznej rzeczywistości, a wskrzesza zapomniany gatunek, włączając się do dyskusji o jego współczesnym kształcie. Poprzez swoje nawiązania do misterium ukazującego czas w formie nie linearnego następstwa zjawisk, lecz w znacznie szerszym, sakralnym, powtarzalnym i uniwersalnym znaczeniu, wskazuje na takie właśnie rozumienie życia człowieka. Nie ukazuje życia jako drogi wiodącej ku doskonałości, lecz jako nieustanne podleganie wpływom, odrywanie roli i rezygnację z marzeń, dla wygody, materialnego dobrobytu, poczucia przynależności — jednym słowem dla szczęścia, do którego każdy dąży.

Jadwiga Gracla — doktor nauk humanistycznych, związana z Uniwersytetem Warszawskim, historyk literatury rosyjskiej, historyk dramatu i teatru. Jej zainteresowania badawcze obejmują przemiany dramatu i teatru szczególnie przełomu XIX i XX wieku, a także pierwszego trzydziestolecia XX wieku. Autorka pionierskich prac poświęconych związkom dramaturgii (również dramaturgii zachodnioeuropejskiej) i postulatów Wielkiej Reformy Teatru. Autorka książek: *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*; *Dramat wobec sceny*; kilkudziesięciu artykułów naukowych; redaktor kilku tomów „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”.

Koncepcja człowieka naturalnego w kontekście motywu zbrodni w prozie Michaiła Arcybaszewa

Patryk Witczak

ABSTRACT: The paper analyses the selected works by Mikhail Arstybashev in the context of the naturalist vision of a human being and the motif of crime. Arstybashev perceives civilisation as a destructive force inflicting harm upon human beings and inciting their worst instincts. As he believes, only living according to nature makes it possible to achieve serenity.

KEY WORDS: Mikhail Arstybashev, motif of crime, nature in literature, naturalism

Michaił Arcybaszew (1878—1923) zasłynął wydaną w 1907 roku głośną powieścią *Sanin*. Ciągłe oskarżenia o pornografię i bulwarowość, a następnie wyemigrowanie do Polski w wyniku przewrotu bolszewickiego sprawiły, że na długie dziesięciolecia twórczość Arcybaszewa została przez czytelników i badaczy zupełnie zapomniana. Spojrzenie na pisarstwo Arcybaszewa z dzisiejszej perspektywy pozwala zrewidować wiele utartych i często krzywdzących dla pisarza poglądów. Okazuje się bowiem, że twórczość autora *Sanina* nie jest tak jednowymiarowa, jak wcześniej przyjęło się pisać. Wychwycić w niej można echa wielu poglądów filozoficznych wywołujących żywe emocje wśród inteligencji Rosji przełomu XIX i XX wieku.

Jednym z podstawowych wyznaczników prozy Arcybaszewa jest budowanie przestrzeni artystycznej poprzez kreślenie binarnych opozycji. Opozycje te najpełniej wyrażają się w zestawianiu ze sobą przeciwstawnych typów postaci. Ze szczególnie wyróżniającymi się opozycyjnymi parami mamy do czynienia w takich utworach Arcybaszewa jak *Sanin* (Sanin — Jurij Swarożyc), *Śmierć Iwana Lande* (Iwan Lande — Siemionow), *Pasza Tumanow* (Kostrow — Pasza Tumanow) czy *Podchorąży Gołołobow* (Gołołobow — Władimir Iwanowicz). Warto dodać, iż wszystkie wymienione pary bohaterów tworzą jedną nadrzędną opozycję: kochający życie i nienawidzący go, co wiąże się w twórczości Arcybaszewa z pojęciem człowieka naturalnego. To właśnie w kontekście zagadnienia

życia zgodnego z naturą rozpatrzone zostaną w niniejszym artykule wybrane utwory autora *Sanina*.

Geneza pojęcia „człowieka naturalnego” sięga XVIII wieku, kiedy to sformowały się dwie koncepcje tego zagadnienia, pozytywna i negatywna. U podstaw pierwszej z nich leży opozycja przyroda — cywilizacja. „Człowiek naturalny” w pozytywnym znaczeniu żyje zgodnie z prawami przyrody, uosabia idee czystości i szlachetności, charakteryzuje się miłością do życia. Wedle negatywnej koncepcji „człowiek naturalny” działa kierowany dwoma podstawowymi popędami: zaspokajania swoich potrzeb, przede wszystkim seksualnych, i niszczenia. Powyższe modele zakorzeniły się również na gruncie literatury rosyjskiej. Pozytywną koncepcję propagowali w swojej twórczości Aleksander Radiszczew, Mikołaj Karamzin, Aleksander Puszkina i Lew Tołstoj, negatywna zaś — znalazła swoje odzwierciedlenie w utworach Fiodora Dostojewskiego¹. Arcybaszew w swojej twórczości łączy obie koncepcje, na początku swej drogi artystycznej zwracając się ku klasycznemu (pozytywnemu) rozumieniu „człowieka naturalnego” i stopniowo przechodząc w stronę modelu negatywnego, który umownie nazwać można naturalistycznym.

Postrzeganie przyrody i cywilizacji przez Arcybaszewa na początkowym etapie jego drogi twórczej wiąże się z wyraźną fascynacją prozą Lwa Tołstoja. Przypomnijmy, że tołstoizm zakładał dążenie do doskonałości moralnej, powrót do natury i wyrzeczenie się zdobyczy cywilizacji². Idee tołstoizmu znalazły swoje odzwierciedlenie w opowiadaniu *Pasza Tumanow*. Arcybaszew kreśli historię Pawła — gimnazjalisty podchodzącego do egzaminu ostatniej szansy z łaciny. Pasza egzamin oblewa i zostaje usunięty z gimnazjum. Rozgoryczony nabywa rewolwer i strzela do nauczyciela łaciny oraz dyrektora szkoły, których początkowo oskarża o własne niepowodzenia i nieszczęście, jakie go spotkało. Jednak kiedy dręczony wyrzutami sumienia, jak Rodion Raskolnikow, gimnazjalista sam przychodzi na posterunek policji przyznać się do popełnionej przez siebie zbrodni, zdaje sobie sprawę z tego, jak bardzo był niesprawiedliwy w swoich osądach: „И только тогда понял он, какое дурное, злое и несправедливое дело он сделал и как он несчастен”³. Na stronicach Arcybaszewskiego utworu czytamy:

¹ Więcej na temat koncepcji „człowieka naturalnego” patrz: Ю. Лотман: „Человек природы” в русской литературе XX века и „цыганская тема” у Блока. В: Idem: *О поэтах и поэзии. Анализ Поэтического текста*. Санкт-Петербург 1996, na stronie: <http://philologos.narod.ru/lotman/apt/> (dostęp: 20.11.2015); J. Kulczycka-Saloni: „Naturalizm” (hasło). W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachurz, A. Kowalczykowa. Wrocław 2002, s. 601—602.

² A. Semczuk: *Lew Tołstoj*. Warszawa 1987, s. 110—112; K. Cieślak: *Iwan Bunin (1870—1953). Zarys twórczości*. Szczecin 1998, s. 30.

³ М. Арцыбашев: *Паша Туманов*. В: Idem: *Санин. Роман. Повести и рассказы*. Москва 2009, s. 322.

Он ошибался [Pasza — P.W.]: причины его несчастья заключались не в этих двух чиновниках [mowa o dyrektorze i nauczycielu łaciny — P.W.] министерства народного просвещения, не в их относительных достоинствах и недостатках, как преподавателей, людей и чиновников, а в том противоестественном положении вещей, по которому двадцатилетнего юношу, жаждущего смысла и интереса в жизни, заставляли зубрить неинтересные, лишённые жизненного смысла учебники и, наоборот, лишали того, чего он, в течение всей юности добивался⁴.

Kluczem interpretacyjnym opowiadania *Pasza Tumanow* jest drugoplanowa postać staruszka Kostrowa — rezonera Arcybaszewa — który odrzuca zdobycze cywilizacji i żyje na uboczu. Obranie takiej drogi pozwala osiągnąć mu szczęście. Starzec dostrzega iluzoryczność otaczającej go rzeczywistości, nie przejmując się też niepowodzeniem syna, który również tego feralnego dnia oblewa egzamin. Zdaniem Kostrowa ukończenie gimnazjum nie daje szczęścia, lecz gwarantuje jedynie ciepłą posadę urzędnika państwowego. Natomiast gdzieś obok znajduje się świat, w którym człowiek może żyć naprawdę, ucieka w realne życie. Kostrow przekonuje:

Много ли ума нужно, чтобы латинские спряжения да геометрию с историей вызубрить? Сиди да зубри... сиди да зубри — только и всего. И не нужно это никому, а так только, чтобы местечко похлебнее потом добыть. Так ведь это как кому: иному ничего, кроме местечка, не нужно, но тот и зубрит, и старается... а иному вот эта река там, да воздух — тому какое зубрение? Тот и не зубрит. А разве хуже он оттого, что ради теплого местечка не старается? Так-то... да. [...] Мы зубрить не можем, а все-таки мы люди ничуть не хуже других и такие же дети Создателя нашего. Каждому свое...⁵

Antynomia przyroda — cywilizacja pojawia się również w opowiadaniu *Z piwnicy*, choć nakreślona została już w nieco odmienny, aniżeli w *Paszy Tumanowie*, sposób. Arcybaszew ponownie sięga po motyw zbrodni. Mordercą okazał się szewc Antonow, przez lata poniewierany przez swych klientów, ofiarą zaś — jedna z poniżających szewca osób. Tym razem jednak opozycja przyroda / cywilizacja nie wyraża się poprzez przeciwstawienie sobie dwóch typów bohaterów, lecz poprzez zestawienie ze sobą dwóch przestrzeni: zamkniętej i otwartej. W ekspozycji utworu *Z piwnicy* Arcybaszew ukazuje miejsce pracy Antonowa, w którym spędzał on zdecydowaną większość swojego życia:

В подвале было совсем темно, и воздух, густой и тяжелый, висел синим пологом. Под потолком и по углам стоял сырой, пропитанный запахом кожи, ворвани и ваксы пар. Фигура Антонова только черным встрепанным силуэтом вырисовывалась на светлом четырехугольнике окна⁶.

⁴ Ibidem, s. 299.

⁵ Ibidem, s. 309.

⁶ М. Арцыбашев: *Из подвала*. В: *Idem: Санин. Роман...*, s. 342.

Pod koniec utworu, już po popełnionym morderstwie, napotykaemy całkowicie odmienne otoczenie. Antonow ucieka za miasto, wkraczając na otwartą przestrzeń, która dodawała mu sił: „В поле было холодно и пусто, но дышать было легко и приятно”⁷. Widok opuszczonego starego cmentarza nie wywołał u bohatera Arcybaszewskiego opowiadania poczucia smutku, lecz wręcz przeciwnie — upragnioną wolność:

Он [Antonow — P.W.] все старался представить себе что-то страшное, но ему было просто свободно, тихо, хорошо. Полиции он не боялся нисколько, потому что тюремная жизнь, которую он уже знал, была лучше той, более голодной, холодной, скучной и бесправной, чем тюрьма, которою он жил на свободе⁸.

Przestrzeń zamknięta zostaje utożsamiana w utworze Arcybaszewa ze światem cywilizowanym i niesie negatywne konotacje, wyzwala w człowieku to, co w nim jest najgorsze. Natomiast przejście do przestrzeni otwartej w utworze *Z piwnicy*, czyli wkroczenie na łono natury, pozwala człowiekowi wyciszyć się, odnaleźć wewnętrzny spokój. Analogiczne ewokacje przywołują utwory Dostojewskiego, w których pejzaż urbanistyczny, pełen dymu, brudu, ciemności, jednocześnie odzwierciedla zdeintegrowany stan duchowy bohaterów, jak i determinuje ich dalsze, najczęściej tragiczne, losy⁹. O tym, że elementy zewnętrzne przestrzeni artystycznej utworu często są symbolami „duchowego świata człowieka” i odbiciem jego wewnętrznego losu, pisał Mikołaj Bierdiajew¹⁰. Swoje spostrzeżenia rosyjski myśliciel formułował co prawda w oparciu o interpretację dzieł Dostojewskiego, jednak bez cienia wątpliwości możemy je odnieść również do pisarstwa Arcybaszewa.

Zarówno w opowiadaniu *Z piwnicy*, jak i w noweli *Pasza Tumanow* Arcybaszew poddaje krytyce układ społeczny, którego zakładnikami stali się Pasza i Antonow. Gimnazjalista niejako wbrew sobie wtłoczony został w machinę rosyjskiego systemu oświaty, próbuje spełnić oczekiwania otoczenia, zatracając siebie. Również Antonow nie może wyswobodzić się z położenia, w którym się znalazł. Wykreowani przez Arcybaszewa mordercy to tzw. skrytobójcy, którzy przenoszą osobiste frustracje na innych, obwiniając ich za swoje niepowodzenia¹¹. Wśród skrytobójców często znajdują się „osoby nie mające emocjonalnego stosunku do swoich ofiar” oraz samotnicy nie realizujący się w swoich dziedzi-

⁷ Ibidem, s. 352.

⁸ Ibidem.

⁹ Więcej na ten temat patrz: M. Michalska-Suchanek: *Przestrzeń artystyczna dzieł Fiodora Dostojewskiego (na wybranym materiale). Między wcielonym piekłem a rajem*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2013, t. 23, s. 23—37.

¹⁰ M. Bierdiajew: *Światopogląd Dostojewskiego*. Przeł. H. Paprocki. Kęty 2004, s. 23.

¹¹ D. Buss: *Psychologia ewolucyjna*. Przeł. M. Orski. Gdańsk 2001, s. 359—362.

nach życia¹². Określenia te doskonale oddają charakter bohaterów Arcybaszewa. Zabójstwo i łącząca się z nim śmierć zatem we wczesnej twórczości autora *Sanina* nabiera symbolu protestu wobec upadku moralności i zaniku człowieczeństwa.

W podobnym duchu jak omówione wyżej utwory napisana została nowela *Zgroza*. Dominantę fabularną utworu stanowi zabójstwo młodej nauczycielki Niny. Naczelnik policji, śledczy oraz lekarz sądowy, przebywając w jednym z prowincjonalnych miasteczek, upojeni alkoholem gwałcą, mordują, pozorują samobójstwo Niny, a następnie zostają wydelegowani do przeprowadzenia śledztwa w tej właśnie sprawie.

W noweli *Zgroza* po raz kolejny Arcybaszew stosuje chwyt kreślenia rzeczywistości w czarno-białych barwach, tzn. kreując binarne opozycje. Nina jest całkowitym przeciwieństwem swoich oprawców. Delikatność i dobroć młodej nauczycielki okazują się bezsilne w obliczu zwierzęcych instynktów gwałcicieli. Podobnymi wartościami, jakimi kierowała się Nina, wyróżniają się pozostali mieszkańcy wsi, którzy wyrażając sprzeciw wobec niegodziwości urzędników państwowych, ostatecznie również uginają się pod siłą oręża rządzących. Nowelę wieńczy wymowny obraz rządów leżących martwych ciał tych, którzy ośmielili się zbuntować. W oczach poległych nieszczęślików „блестел вопрощающий и безысходный ужас...”¹³. Kontrast w *Zgrozie* przejawia się nie tylko na poziomie charakterystyki bohaterów, ale także w konstruowaniu przestrzeni artystycznej. Widać to doskonale w następującym fragmencie noweli:

Белое небо уже стало прозрачным, и иней прозрачно белел... Одинокая звезда на востоке бледнела тонко и печально. Черная толпа, медленно свивая черные кольца, тронулась и поползла за гробом по тихой длинной улице. Было так чисто, прозрачно и изящно вверху, в небе, и так беспокойно-грубо внизу, на черной земле! Гроб быстро донесли до церкви и медленно стали заворачивать к погосту [wyróżnienia — P.W.]¹⁴.

Uwypuklone w wyżej przytoczonym cytacie kontrasty barw (biały — czarny), ruchu (powoli — szybko), przestrzeni (na górze — na dole) jeszcze bardziej podkreślają opozycyjność pary Nina — oprawcy. Opozycję tę można rozpatrywać w szerszy sposób. Arcybaszew konfrontuje ze sobą Ninę i jej obrońców z mordercami i gwałcicielami, ale przeciwstawia także siłę intelektu temu, co pierwotne i naturalne. Nina, nie przeczuwając jeszcze zbliżającego się niebezpieczeństwa i słysząc za ścianą głośne zachowanie śledczych, zauważa: „А еще говорят, что образование смягчает человека... Наши мужики не стали бы так орать... Ведь знают же они, что я здесь... Нет, скверный человек от

¹² M. Adamkiewicz: *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*. Toruń 2004, s. 239.

¹³ M. Арцыбашев: *Ужас*. В: Idem: *Собрание сочинений в 3 томах*. Москва 1994, s. 573.

¹⁴ Ibidem, s. 566.

образования становится еще сквернее..."¹⁵. Arcybaszew otwarcie krytykuje moralność rosyjskiej inteligencji i nawołuje do powrotu do duchowych źródeł kultury, do idei sformułowanych wcześniej przez staruszka Kostrowa w *Paszy Tumanowie*. Anna Paszkiewicz dodaje, że autor deprecjonuje sferę *ratio* oraz przekonuje, iż: „korzenie działań i odruchów człowieka kryją się w niekontrolowanych przez świadomość procesach"¹⁶.

Należy podkreślić, iż w *Zgrozie* następuje pewnego rodzaju zmiana w traktowaniu przez Arcybaszewa natury. O ile w utworach *Pasza Tumanow* i *Z piwnicy* pisarz postrzegał ją jednoznacznie pozytywnie, jako miejsce ucieczki od zepsutej i bezwzględnej cywilizacji, o tyle w *Zgrozie* towarzyszy mu już ambiwalentne traktowanie natury. Z jednej strony przyroda jest światem, w którym człowiek odnajduje wewnętrzny spokój (Nina i pozostali mieszkańcy wsi żyją zgodnie z rytmem natury), z drugiej zaś — jawi się jako źródło zwierzęcych instynktów, nad którymi człowiek nie jest w stanie zapanować. Dwuznaczna semantyka natury była charakterystyczna także dla literatury Młodej Polski, która również odegrała rolę w kształtowaniu się Arcybaszewa-artysty¹⁷. Pozytywne bądź negatywne pojmowanie sił przyrody pociągało za sobą określone reprezentacje tekstualne. Wojciech Gutowski w związku z tym konstatuje, że dla wizji kojącej „Matki Natury” charakterystyczne są obrazy szerokich przestrzeni i bujnej roślinności oraz symbolika florystyczna, natomiast niszczycielski aspekt natury przedstawiany jest już poprzez symbolikę teriomorficzną¹⁸. Podobne rozróżnienie między przedstawianiem natury w jasnym i ciemnym świetle odnajdujemy w prozie Arcybaszewa. Wyżej przytaczaliśmy fragmenty *Paszy Tumanowa* i *Z Piwnicy*, w których opisy przyrody niosą ze sobą jednoznacznie pozytywne konotacje. W *Zgrozie* dominują już natomiast obrazy animalistyczne. W literaturze modernistycznej zwierzęta symbolizują namiętności i instynkty, które obdarzone są ładunkiem ujemnym, bowiem stanowią źródło cierpień. „Zwierzęcość” stanowiła w literaturze początku XX wieku inwektywę, oznaczała regres człowieka, przegraną walkę z najskrytszymi pragnieniami i instynktami, które nigdy nie powinny się ujawnić¹⁹. „Zwierzęce” epitety i porównania Arcybaszew stosuje w *Zgrozie* przy charakterystyce gwał-

¹⁵ Ibidem, s. 553.

¹⁶ A. Paszkiewicz: „Zgroza” Michaiła Arcybaszewa: naturalizm, symbolizm, ekspresjonizm?. W: *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*. Red. H. Mazurek-Wita. Katowice 1995, s. 22.

¹⁷ W literaturze przedmiotu szczególnie podkreśla się wpływ twórczości Stanisława Przybyszewskiego na prozę M. Arcybaszewa. Patrz: H. Гершалю: *Ницшеанские мотивы в романе „Санни” М. Арцыбашева и трилогии „Homo sapiens” С. Пшибишевского*. „Slavia Orientalis” 2000, t. 49, nr 1, s. 31—45.

¹⁸ W. Gutowski: *Erotyczne bestiariusz Młodej Polski*. W: Idem: *Mit — Eros — Sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz 1999, s. 54.

¹⁹ Więcej na temat symboliki teriomorficznej patrz: E. Kuźma: *Bestiaria młodopolskie*. W: *Stulecie Młodej Polski*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1995.

cicieli i morderców Niny. Przywołajmy chociaż kilka przykładów: „вдруг его лицо исказилось страшной животной злобой”; „на личике исследователя все сильнее и сильнее разыгрывалось что-то безудержно дикое, какой-то иступленный восторг спасшегося зверя”; „как дикие звери в клетке”; „как придавленное животное царапает землю”; „звериное бешенство”, „похожи на каких-то огромных безобразных зайцев”²⁰.

Poczynione wyżej uwagi pozwalają dojść do wniosku, iż Arcybaszew zwrócił się w *Zgrozie* ku poetyce naturalistycznej. Naturaliści, jak podkreśla Jan Detko, postrzegali życie jako proces nie dający się ujarzmić ludzkiej świadomości, podlegający immanentnym prawom, nie zawsze zgodnym z dążnościami istoty ludzkiej²¹. Zbrodnia w noweli Arcybaszewa staje się rezultatem nie zamierzonego działania, lecz przebudzenia się w człowieku najciemniejszej strony jego świadomości. Popęd seksualny stopniowo przybiera na sile i w pewnym momencie nie daje się go już zatrzymać. Chuć musi zostać zaspokojona. Arcybaszew daje jednak receptę na uspokojenie zdegenerowanych instynktów. Wyjściem jest ponowne oddanie się naturze, całkowite się jej podporządkowanie. Zauważmy, że Nina i jej bliscy będąc blisko natury, nie ulegają zezwierzęceniu. Zbrodniarze noweli reprezentują natomiast świat cywilizacji skażonej ludzką działalnością. Owa cywilizacja jest środowiskiem nienaturalnym dla człowieka, zmusza go do nakładania masek, tłumienia swoich potrzeb, które w końcu i tak się ujawniają, lecz już w wypaczonyj i przerażającyj formie.

Motyw zbrodni w kontekście krytyki inteligencji i apoteozy prostej ludności chłopskiej pojawia się także w noweli *Mściciel*. Tym razem jednak Arcybaszew szkaluje nie rosyjskie społeczeństwo, lecz włoskie, jakby dając do zrozumienia, że ludzie są tak samo podli w każdym zakątku świata, podlegają tym samym odwiecznym prawom natury. W literaturze krytycznej przyjmuje się dzielić mścicieli-bohaterów literackich na negatywnych i pozytywnych²². Pierwsi kierują się niskimi pobudkami, dowartościowują urażone *ego*, drudzy natomiast — walczą o słuszną sprawę, dążą do tego, żeby sprawiedliwości stało się zadość, choć, jak należy podkreślić, również popełniają najstraszliwszą ze zbrodni, tzn. zabójstwo. W utworze Arcybaszewa mamy do czynienia z mścicielem drugiego typu.

Protagonistą *Mściciela* jest włoski markiz Paoli — prawdziwy szczęściarz i jednocześnie bezlitosny zbrodniarz. Czytelnik zostaje zaznajomiony z markizem, kiedy ten wspomina niedawno zakończony proces sądowy, w którym został uniewinniony. Arcybaszew daje do zrozumienia, że na wyrok sądu wpływ miało

²⁰ М. Арцыбашев: *Ужас...*, s. 557.

²¹ J. Detko: *Znaczenie naturalizmu*. W: *Naturalizm*. Wyb. D. Knysz - Tomaszewska, J. Kulczycka-Saloni. Warszawa 1996, s. 83.

²² Patrz: A. Szumańska: *Мотив мести и образ мстителя в ранних рассказах Гайто Газданова*. „Studia i Szkice Slawistyczne”. T. 10: *Słowianie wschodni na emigracji: literatura — kultura — język*. Red. B. Kodzis, M. Giej. Opole 2010, s. 242.

pochodzenie oskarżonego. Jak wynika z tekstu noweli, podobnie jak w *Zgrozie*, zabójca pozoruje samobójstwo ofiary: „в номере грязной гостиницы ему [Paoli — P.W.] пришлось раздевать, перетаскивать и укладывать в соответствующую позу труп убитой”²³. Paoli zamordował swoją kochankę — piękną Julię, która, nie mogąc się pogodzić z odrzuceniem, wciąż naprzykrzała się markizowi, a nawet żądała od niego pieniędzy. Na pozór w opowiedzianej przez Arcybaszewa historii nie ma nic nadzwyczajnego. Kłótnia kochanków zwieńczona morderstwem w afekcie nie zaskakuje. Problem polega jednak na tym, że w przeciwieństwie do bohaterów *Paszy Tumanowa*, *Z piwnicy* i *Zgrozy* bohater *Mściciela* zabija z pełną świadomością, chcąc uwolnić się od kłopotliwego problemu. Najbardziej zatrważający jest jednak fakt, że Paoli nie żałuje tego, co zrobił: „Самое преступление нисколько не тяготило его совести, ибо он давно и прочно усвоил себе жестокою и модною, очень удобною для таких боловней судьбы, философию: все позволено!”²⁴. Przytoczony fragment odsyła nas do twórczości Dostojewskiego i rozmyślań dziewiętnastowiecznego klasyka na temat tego, jak daleko może się posunąć człowiek. Przypomnijmy, że główny bohater *Zbrodni i kary* również przekonywał, iż istnieją wybitne jednostki, które mają prawo do wszystkiego, nawet do mordowania. Problem „nieprawdopodobnych przestępstw” i nowego typu zabójców Dostojewski poruszył także w *Idiocie*. Książę Myszkina — tytułowy idiota — prowadząc z księciem Sz. i Eugeniuszem Pawłowiczem dyskusję na temat współczesnych zbrodniarzy, zauważa:

najbardziej nawet zatwardziały i nieskłonny do skruchy morderca wie jednak, że jest przestępcą, to znaczy, że w swoim sumieniu uważa, iż postąpił źle, chociaż tego nie żałuje. I taki jest każdy z nich; a przecież ci, o których zaczął mówić Eugeniusz Pawłowicz, nie chcą nawet uważać się za przestępców i sądzą w duchu, że mieli prawo... i nawet dobrze zrobili²⁵.

Podobnym typem zbrodniarza jest bohater noweli Acybaszewa. Nie tylko nie odczuwa on skruchy, lecz także nie rozpatruje swojego postępków w kategorii przestępstwa. Markiz jest pozbawiony nawet pierwiastka empatii, czego dowodzi fakt, iż nie zdjął ze ściany swojego gabinetu portretu pięknej Julii. Jak konstatuje narrator: „Это был не то дерзкий вызов, не то красивая романическая причуда”²⁶. Co więcej, Paoli był przekonany, że popełnione morderstwo podniosło jego atrakcyjność w oczach płci pięknej, o czym świadczą liczne listy z wyrazami uwielbienia przysyłane mu do aresztu. Zaledwie jedna myśl zwią-

²³ М. Арцыбашев: *Мститель*. В: Идем: *Собрание сочинений...*, s. 441.

²⁴ Ibidem, s. 440.

²⁵ F. Dostojewski: *Idiota*. W: Идем: *Дzieła wybrane*. T. 3. Przeł. J. Jędrzejewicz. Warszawa 1961, s. 376.

²⁶ М. Арцыбашев: *Мститель...*, s. 440.

zana z Julią wzbudza w markizie smutek. Paoli martwi się, że nie będzie mógł więcej dręczyć swojej kochanki²⁷.

W celu wzmocnienia negatywnego stosunku do opisywanego przez siebie zbrodniarza Arcybaszew ucieka się do zakorzenionej w poetyce naturalizmu detalizacji martwego ciała, w tym przypadku zwłok pięknej Julii: „труп отвратительный и грязный, со своими костенеющими членами, выпученными в предсмертной агонии глазами, весь в липкой крови, в которой и он [markiz Paoli — P.W.] перепачкал себе руки и белье”²⁸. Jak przekonuje A. Paszkiewicz, obrazowanie takiego typu bliskie jest także ekspresjonistycznemu antyestetyzmowi²⁹.

Jednowymiarowość postaci Paoliego sprawia, iż czytelnik nie przejawia nawet cienia litości, czytając opis agonii Arcybaszewskiego zbrodniarza. Dodatkowo, wybierając na mściciela przedstawiciela uciemzonego chłopstwa, autor legitymizuje przedstawioną na stronicach swej noweli zbrodnię. Tajemniczy mściciel nie morduje Paoliego z zaskoczenia. Daje mu do ręki nóż, pozwalając się bronić w równej walce: „— Я бы мог убить тебя как собаку... — хрипло заговорил оборванец, задыхаясь — но я дал обет... Ну, бери! [...] Он пошарил за пазухой и подал маркизу такой же длинный и блестящий нож”³⁰. Tym samym tajemniczy napastnik dowodzi w pewnym sensie swej szlachetności. Arcybaszew, próbując nadać scenie swoistego pojedynku odrobinę dramatyzmu, początkowo daje przewagę markizowi, który z każdym ciosem zyskuje pewność siebie. Jednak ostatecznie to Paoli pada martwy na ziemię. Nowelę wieńczy naturalistyczny opis jego konania:

Он не понял, не успел понять, и не защищался, когда оборванец перерезал ему горло, завалился назад, перевернулся на бок и стал, хрипя и хлюпя, захлебываться в неудержимо бьющей крови, быстро и сильно дергая ногами по жестокому шоссе³¹.

Jak już sygnalizowaliśmy, pojęcie zemsty ma charakter ambiwalentny, może być ona rozpatrywana jako akt pozytywny lub negatywny. W dogmatyce chrześcijańskiej natomiast zemsta zawsze niesie ze sobą pierwiastek zła, na co wskazuje Józef Tichner. Polski filozof jednocześnie jednak wyróżnia pojęcie kary, którą wyraźnie odróżnia od zemsty: „W pojęciu zemsty kryje się idea zniszczenia — pisze Tichner. Kto naruszył święty porządek, winien być zniszczony, aby już nie mógł powtórzyć swego grzechu”³². Traktując postępek tajemniczego mściciela nie jako zemstę, a jako karę, możemy usankcjonować go także w kontekście nauki chrześcijańskiej. Celem kary bowiem jest nie tylko sprawiedliwa odpłata

²⁷ Ibidem, s. 441.

²⁸ Ibidem.

²⁹ A. Paszkiewicz: *Zgroza...*, s. 24.

³⁰ М. Арцыбашев: *Мститель...*, s. 445.

³¹ Ibidem, s. 460.

³² J. Tichner: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 2005, s. 65.

za zło, ale także przywrócenie pierwotnego ładu moralnego. Przypomnijmy, że Adam i Ewa, którzy sprzeniewierzyli się Bogu i zburzyli ład świata, również zostali skazani w konsekwencji swoich czynów na śmierć. Zatem postępek opisany przez Arcybaszewa niekoniecznie musi bulwersować. Dodajmy, że — jak konstatuje Ireneusz Ziemiński:

W śmierci jako karze dokonuje się radykalna przemiana ontologiczna: wina nie tylko zostaje odkupiona, lecz dosłownie wymazana, uczyniona niebyłą. [...] Pełnia odkupienia to nie darowanie winy, lecz jej anulowanie, dzięki czemu człowiek ponownie jest niewinny. [...] Śmierć można zatem określić mianem sakramentu; nie jest ona unicestwieniem grzesznika, lecz ponownym stworzeniem, polegającym na uczynieniu nas tym, kim prawdziwie jesteśmy³³.

Tym samym bohater utworu Arcybaszewa wziął na siebie zadanie, którego nie był w stanie wypełnić wymiar sprawiedliwości — tzn. ochronił społeczeństwo przed niebezpieczną bestią i jednocześnie pomógł zbrodniarzowi odkupić swoje winy.

Jak wynika z wyżej poczynionych uwag, sięganie przez Arcybaszewa do motywu zbrodni pozwoliło pisarzowi wyłożyć swoją koncepcję „człowieka naturalnego”. Choć w przeanalizowanych utworach mamy do czynienia z różnymi typami morderstw, wynikającymi z różnych pobudek, to tak naprawdę łączy je bardzo wiele. Arcybaszew konsekwentnie propaguje ideę o zgubnym wpływie cywilizacji i próbach ujarznienia ludzkiej natury. Zdaniem prozaika życie zgodne z naturą, dobrowolne poddawanie się prawom biologii, powoduje, że człowiek odnajduje wewnętrzny spokój i może osiągnąć szczęście.

³³ I. Ziemiński: *Metafizyka śmierci*. Kraków 2010, s. 185.

Patryk Witczak — doktor, historyk i rusycysta, związany z Uniwersytetem Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół prozy emigrantów rosyjskich „pierwszej fali” (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Michaiła Arcybaszewa i Marka Aldanowa) oraz wątków tanatologicznych w literaturze. Publikował w następujących czasopismach naukowych: „Polilog. Studia Neofilologiczne” (2013, 2014), „Acta Polono-Ruthenica” (2013), „Acta Neophilologica” (2014), „Folia Litteraria Rossica” (2014), „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” (2013), „Literaturyje znakomstva” (2013, 2014). Adres e-mail: witczakptrk@wp.pl

Nauczyciel — Mistrz, czyli „strategia przebudzenia” z totalitarnego snu (*Zielony namiot* Ludmiły Ulickiej)

Katarzyna Duda

ABSTRACT: The novel *The Green Pavilion* includes plenty of different issues — among them a function of a teacher plays the most important part. This job was especially difficult in Soviet country where censorship and ideology were very strong. Teachers were afraid of communistic government and they worked in a bad way, telling lies, deceiving students or teaching only these things which were allowed by officials. However, Ulitskhaya shows that “good teachers” also acted under those circumstances. They were the members of a generation who took part in the Second World War and that is way they were aware of many dangers, moreover: they began independent which was strictly forbidden in the former USSR. Victor Yulyevitsh Shenghely is the best example of these kind of educators described in Ulitskhaya’s novel. Not only does he pass on the knowledge but he brings up his pupils properly as well. Children love and admire him. Shenghely became real authority. He meets his student both in the classroom and in his flat, in school and in the Moscow street which is treated by him as a special kind of museum together with its monuments, theatres and homes where famous Russian poets and writers lived in the past. In this way Victor comes back to tradition destroyed by Bolsheviks. He explains the great importance of literature in totalitarian life. He treats this kind of art as means of telling the truth, as a possibility of expressing facts not lies. Shenghely wants students to be his partners. He respects them and they rely on him talking about their problems which seem to be difficult to overcome. The main Victor’s characteristics — responsibility, cleverness, courage — help him to bring up dissidents. The author of *The Green Pavilion* emphasizes that masters like Shenghely should exist both in the modern times as well as in the future.

KEY WORDS: educations, totalitarianism, master, responsibility, dissidents

Stajemy się sobą dzięki innym.
Lew Wygotski

Zawarte w tytule poniższego tekstu określenie „strategia przebudzenia”¹ wiąże się bezpośrednio z namysłem nad rolą nauczyciela-wychowawcy w państwie

¹ L. Ulicka: *Zielony namiot*. Przeł. J. Redlich. Warszawa 2013, s. 94. Wszystkie cytaty z powyższego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

spętanym więzami ideologii oraz, z drugiej strony, z obrazem ewolucji funkcji nauczającego zaprezentowanym, co nie mniej ważne, z pozycji pisarki współczesnej — Ludmiły Ulickiej — której osobowość kształtowała się jednakże w „czasach niemych”, ale dojrzałość przypadła na okres względnej wolności — pozwoliło to na obiektywne określenie przeszłości zweryfikowanej wieloletnim doświadczeniem historii.

Zielony namiot — powieść napisana w 2012 roku to utwór wielopłaszczyznowy, wielowątkowy, którego większość wątków związana jest z postacią nauczyciela i jej ewolucją na przestrzeni kilkudziesięciu lat dziejów Rosji (czasy przedrewolucyjne i aktywność wychowawcza rodziny Sani Stieklowa) i ZSRR (stalinizm, chruszczowowska odwilż, tendencje restalinizacyjne, początek XX wieku), przy czym czasy radzieckie w sferze edukacji reprezentowane są przez nauczycieli — wewnętrznie wolnych pasjonatów (Szengeli, Kolesnik, Mełamed...), jak i poprzez ugodowy, całkowicie podporządkowany władzy, kolektyw szkolny, przedstawiony na przykładzie kierownictwa szkoły, do której uczęszczają trzej główni bohaterowie: Ilja Briański, Sania Stieklów i Micha Mełamed. Nauczycielom-marionetkom, pozbawionym osobowości posłusznym niewolnikom władzy pisarka poświęca mniej uwagi. Obserwujemy ich właściwie tylko w trzech przypadkach: donosiela z instytutu dla dzieci głuchoniemych, kierującej się zazdrością dyrektorki liceum, zwracającej się do wyżej postawionych z prośbą o zwolnienie z pracy wychowawcy-nowatora oraz charakteryzującego się nieumiejętnością podejmowania decyzji, ogarniętego strachem kolektywnego kierownictwa szkoły podstawowej: „W pokoju nauczycielskim trwało napięte, trwożne milczenie. Jeżeli nawet ktoś mówił, to szeptem” (s. 62). Tchórzostwo kolektywu, jego niemoc, bezsilność, wtopienie w „psychologię tłumu” uwidacznia się zwłaszcza po śmierci Stalina: „Po uroczystym wiecu z ogólnonarodowym szlochom — nauczyciele dawali przykład szczeremu bólu, chłopcy wtórowali tragicznej nucie — odprowadzono ich do klas i posadzono w ławkach. Dyrektorka wciąż starała się dodzwonić do kuratorium, żeby się dowiedzieć, czy na pewno należy odwołać lekcje i na ile dni” (s. 66).

Powyższe, bezwolne zachowanie pedagogów nie budzi obecnie zdziwienia, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie, iż nadrzędnym celem komunistycznego eksperymentu ideologicznego było stworzenie nowego typu antropologicznego: homo sovieticus (homososa). W związku z tym bolszewicy bardzo wcześnie zaczęli zastanawiać się nad strukturą mózgu i jego wykorzystaniem w celach manipulacji. Liczyli na to, że badania te dostarczą im argumentów przemawiających na rzecz materialistycznej koncepcji człowieka. Nic dziwnego zatem, że pierwszym instytutem naukowo-badawczym utworzonym w ramach Akademii Komunistycznej był Instytut Badań nad Wyższą Czynnością Nerwową². Naj-

² T. Nasierowski: *Z czarta kuźni rodem... Psychiatria, psychologia i fizjologia sowiecka w pierwszych latach po rewolucji*. Warszawa 2003, s. 188.

ważniejszym instrumentem „wyhodowania” posłusznego homunkulusa miała być szkoła. Instytucja ta przestała być pasem transmisyjnym pomiędzy tradycją i nowatorstwem, gdyż od tzw. burżuazyjnej przeszłości starano się oderwać za wszelką cenę. Szkoła radziecka miała obumrzeć wraz z obumieraniem państwa, a ponieważ państwo nie zamierzało obumrzeć, to szkoła radziecka z najbardziej postępowej stała się najbardziej reakcyjna³. W rozumieniu edukacji jako połączenia dwóch czynników: wykształcenia i wychowania, temu drugiemu wyznaczono rolę nadrzędną⁴. Rozumiano je jednak jako trening, bezrefleksyjne imitowanie słów, gestów, a nawet mimiki wzorca (wódz, partia, nauczyciel), nakazującego naśladowaćemu, co ten robić musi, a czego wykonywać mu nie wolno.

Wychowanie nie było więc definiowane w sensie uniwersalnym, według Anny Kadykało jest to bowiem „jedna z podstawowych, historycznie zmienna funkcja społeczeństwa, świadomie organizowana działalność społeczna, oparta na relacji między wychowawcą a wychowankiem”⁵. Radzieccy liderzy nie zdawali sobie sprawy, że każdy ideał, zwłaszcza ten utopijny, może przekształcić się w swoje przeciwieństwo. Ulicka w związku z tym szczegółowo pokazuje pojawienie się w szkole „wzorca antyradzieckiego”, niepożądanego, ale wpływającego na zachowanie dzieci tak jak żądało państwo radzieckie: już po trzech miesiącach pobytu w moskiewskiej szkole uczniowie słuchali Wiktora Juliewicza Szengeli „z otwartymi ustami, omawiali każde jego słowo, poruszali wargami i brwiami dokładnie tak jak on” (s. 44). Szengeli-nauczyciel z wroga uczniów, z karzącego narzędzia w rękach państwa przekształca się w lidera godnego naśladowania, w autorytet. Było to jednak zjawisko groźne dla komunistycznego raju, w którym autorytetem mogła być tylko partia w osobie wodza. Wiktor Juliewicz stara się więc w miarę możliwości, nie narażając bezpieczeństwa dzieci, zrećnie omijać meandry obowiązującej na całej przestrzeni istnienia ZSRR „nauki”, zwanej historią partii bądź marksizmem. A było to sprzeczne z poglądami ludzi uwikłanych w utopię komunistyczną, którzy sądzili, że właściwa interpretacja dokonań naukowych może opierać się wyłącznie na marksizmie, to jest materializmie dialektycznym. Poza nim nauka nie może sformułować żadnej wartościowej heurezy, tym samym nie może skutkować właściwymi praktycznymi korzyściami⁶.

Wiktor Juliewicz, którego „omotała praca” (s. 56), nie chce, by uczniowie pod przymusem uczyli się marksizmu i kolejnych wytycznych partii. Nauki nie traktuje instrumentalnie, uczniów — jak przedmiotów. Wychowankowie stają się dla niego partnerami, wykształcenie, podobnie jak zakazany przez

³ M. Heller: *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*. Paryż 1988, s. 148—151.

⁴ R. Pipes: *Rosja bolszewików*. Przeł. W. Jeżewski. Warszawa 2005, s. 337.

⁵ A. Kadykało: *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*. Kraków 2014, s. 67.

⁶ R. Imos: *Wiara człowieka radzieckiego*. Kraków 2006, s. 206.

dziesięciolecia w ZSRR „Mozart psychologii” — Lew Wygotski, pojmując nie tyle jako mechaniczne przekazywanie czy pamięciowe przyswajanie wiedzy, ile jako uformowanie umiejętności uczenia się, jako konieczność samodzielnego rozwiązywania problemów, co skutkowało ma kreatywnością i decyzywnością⁷. I metoda ta szybko przyniosła owoce: „[...] chłopcy zaczęli zadawać pytania” (s. 58). A tendencja owa była szczególnie groźna dla utopijnego eksperymentu: zdania twierdzące wyrażają zgodę na to, co zostało wypowiedziane (napisane, przeczytane), pytania natomiast przynoszą wątpliwości, wątpliwości rodzą analityczne myślenie, to ostatnie z kolei może doprowadzić do zanegowania „jedynie słusznej” prawdy marksizmu-leninizmu. Szengeli nigdy wprost nie skrytykował socjalizmu, ale stymulując twórcze myślenie, doprowadził do „wywrotowego” fermentu w umysłach nastoletnich chłopców. Prowokując, zmuszając do umysłowego i intelektualnego wysiłku, wywołując spory — nauczyciel wychowuje prawdziwych ludzi, a nie niewolników systemu: „— No, kto mi powie, co to jest liryka? — zapytał, kiedy ucichło stukanie ławkami. Klasa zamarła. Nauczyciel rozkoszował się tą chwilą — nauczył się tworzyć tę ciszę milczenia” (s. 62—63). Milczenie pozwala na zastanowienie, zastanowienie wywołuje refleksję, wejrzenie w głąb siebie, a tym samym uznanie samego siebie za jednostkę, za odzyskaną ze sztucznego kolektywu myślącą trzcinę. W ten sposób żyjący w obłożonej twierdzy człowiek przestaje się bać samodzielności, dokonywania wyborów, uczy się tolerancji i poszanowania Innego.

Niebezpieczeństwo tkwiące w zachowaniu ludzi takich jak Szengeli-literat dostrzegli bolszewicy już w pierwszych dniach po objęciu władzy. Cenili zwłaszcza inteligencję techniczną, humanistów natomiast (jeśli ci nie byli im posłuszni) starali się różnymi sposobami eliminować: rozstrzeliwując (Izaak Babel, Nikołaj Gumilow...), osadzając w łagrach (Osip Mandelsztam), więziennych zakładach psychiatrycznych (Władimir Bukowski), zmuszając do emigracji (Nikołaj Bierdiajew, Siemion Frank, przedstawiciele trzeciej fali emigracji rosyjskiej). W odniesieniu do humanistów cały czas, nie ukrywając tego, zachowywali się arogancko i wrogo, uważając ich za swoich głównych przeciwników⁸. Ignorowali cybernetykę i genetykę: ta pierwsza mogła bowiem doprowadzić do otwarcia się na świat, kontaktu z obcymi, postrzeganymi jako wrogowie, ta druga stwarzała zagrożenie przeczące utopijnemu twierdzeniu, że człowiek jest plastyczny i w zmienionych warunkach łatwo ulega zmianie⁹. Takim ideologicznym naciskom w okresie stalinowskim nie była poddana fizyka jądrowa, ponieważ pragnienie wyprodukowania własnej bomby atomowej nie pozwalało władzom

⁷ Zob. A. Zych: *Nota o autorze*. W: L. Wygotski: *Narzędzie i znak w rozwoju dziecka*. Przeł. B. Grell. Warszawa 2006.

⁸ T. Nasierowski: *Iwan Pietrowicz Pawłow. Nauka sowiecka w okowach stalinizmu*. Warszawa 2002, s. 76.

⁹ J. Szacki: *Spotkania z utopią*. Warszawa 2000, s. 48.

na ograniczenie badań z przyczyn ideologicznych¹⁰, psychologię natomiast, już w czasach poststalinowskich, akceptowano o tyle, o ile wykorzystać ją można było do kreowania homosa. Dlatego, między innymi, Szengeli będzie mógł wydać, zamknięte w pytaniu, oskarżenie: „Ale czyż to nie oni, wykształceni lekarze, psychologowie, inżynierowie, tworzyli potem najbardziej racjonalny system eksterminacji i utylizacji ludzi w Trzeciej Rzeszy? Zasób przyswojonej wiedzy nie zapewniał dojrzałości moralnej” (s. 93).

Co zatem zapewnia dojrzałość moralną? Ta kwestia staje się, obok nauczania i wychowania, najważniejszym problemem, który próbuje rozwiązać Szengeli podczas procesu edukacji nastolatków, obserwując kolejne etapy ich rozwoju, a potem przelewając swe myśli na karty pisanej przez siebie książki *Rosyjskie dzieciństwo*. Takie pojęcia jak „brak dojrzałości”, „infantylicyzacja”, „pograżenie w pierwszym stadium rozwoju” Wiktor Juliewicz zdaje się przenosić na całe radzieckie społeczeństwo. Nie sprawia mu trudności, uniwersalne dla wszystkich czasów, określenie samych mechanizmów dojrzewania: „[...] kwestie same przez się zrozumiałe, jak znany fakt, że w okresie dojrzewania chłopcy przestają szanować rodziców, stają się drażliwi, kłótniwi, wykazują nadmierne zainteresowanie sprawami seksu, i że wszystko to jest spowodowane burzą hormonalną, która szaleje w organizmie [...]” (s. 89). Zdaniem nauczyciela znaczna część młodzieży pozostaje w tej „pustyni pacholęctwa” na zawsze.

W analizie opisywanego zjawiska pomaga Wiktorowi jego przyjaciel, biolog, domorosły filozof — Misza Kolesnik: „To od niego właśnie literat-humanista dowiedział się o zasadach ewolucji, o sprzecznościach lamarkizmu i darwinizmu, a nawet o takich technicznych i odosobnionych zjawiskach, jak przeobrażenie, neotenia, dziedziczność chromosomowa. Teraz zastanawiał się nad swoimi dorastającymi chłopcami i nad tym, jak zachodzące w nich procesy są zbliżone do przeobrażenia, które przechodzą owady” (s. 90). W swej paraleli ludzie-owady Ulicka nie jest odkrywczą: przedtem metodę tę zastosowali m.in. Aleksander Zinowiew w *Przepastnych wyżynach* oraz Wiktor Pielewin w utworze *Życie owadów*. To jednak właśnie Ulicka jako pierwsza wprowadza porównanie obywateli radzieckich do „imago”¹¹, a proces ich (niedo)rozwoju do „neotenui”. Wykształcenie biologa i genetyka w pełni uprawnia ją do profesjonalnych rozważań na ten temat.

Ulicka doprecyzowuje więc, ukonkretnia w powieści pojęcia przeniesione z nauk ścisłych: biologii i genetyki. A zatem „imago” (łac. wizerunek, obraz) — to owad dorosły, owad doskonały, ostateczne stadium w rozwoju osobniczym owadów¹² przechodzących proces przeobrażenia. U większości owadów

¹⁰ A. Dudek: *Nauka rosyjska*. W: *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją*. Red. L. Suchanek. Kraków 2004, s. 374.

¹¹ Taki tytuł — *Imago* — miała pierwotnie nosić powieść Ulickiej. Zob. *Улицкая; Зеленый уамер*. <http://www.labirint.ru/books/263134/>, s. 2 (dostęp: 27.10.2015).

¹² J. R a z o w s k i: *Słownik entomologiczny*. Warszawa 1987, s. 320.

jest osobnikiem zdolnym do rozrodu, często niepobierającym pokarmu lub pobierającym jedynie w minimalnych ilościach¹³. „Neotenia” (gr. *teinein* — napinać, rozciągać) natomiast to zdolność płciowego rozmnażania się larw niektórych zwierząt, występująca w następstwie przyspieszonego do reszty ciała rozwoju narządów rozrodczych, a także zatrzymanie u osobników dorosłych pewnych cech infantylnych. Neotenia u płazów wynika z niedorozwoju tarczycy. Wywołana jest także warunkami środowiskowymi, które hamują rozwój larw, na przykład niską temperaturą lub brakiem pokarmu¹⁴. „Imago” może nadto być rozumiane jako pojęcie zapożyczone z psychoanalizy (a na tak pojmowane określenie często powołuje się Szengeli, odnosząc się tym samym do zakazanego w ZSRR w czasach stalinizmu Zygmunta Freuda) i oznacza wówczas podświadome lub nieświadome wyobrażenie osoby bardzo ważnej dla przeżywającego (na przykład złego lub dobrego ojca), powstałe we wczesnym dzieciństwie, niepodlegające korektom w miarę upływu czasu i rzutowane później na innych¹⁵.

Człowiek radziecki byłby tedy definiowany jako imago. Jest (jak zwierzę niskiego rzędu) zdolny do rozmnażania się. Posługuje się w związku z tym bardziej instynktem niż rozumem, przypomina dużego chłopca obficie obdarzonego w sensie fizycznym, ale wykorzystującego tylko jedną półkulę mózgową, kieruje się przeto emocjami, a nie sferą *ratio*. W warunkach „nędzy kontrolowanej” bywa często niedożywiony, w związku z czym zapada na różne choroby. Jest zatem zdeterminowany przez środowisko, ale przede wszystkim przez swych, upostaciowionych w biesach, przodków, których wizerunku nie może się pozbyć, nie jest w stanie wyrzucić ze swej pamięci. Wielu z takich osobników na zawsze pozostaje symbolicznymi „larwami” i wegetuje do samej śmierci, nie domyślając się, że dorosłość wcale nie nadeszła. Zaznaczyć należy, że przeobrażenie następuje tylko u mniejszości. Dorosłość zatem to nie tylko zdolność rozmnażania się. To przede wszystkim odpowiedzialność za własne postępowanie, samodzielność w podejmowaniu decyzji, stopień uświadomienia. To zwłaszcza wolność. Ale ta ostatnia też musi być odpowiedzialna, musi brać pod uwagę pewne ograniczniki, bez których mogłaby przeobrazić się w anarchię i nihilizm. W przeciwnym wypadku życie „ludzkiego imago” może skończyć się tragicznie.

Wiktorowi Juliewiczowi nie wystarczają jednak same rozważania teoretyczne. Swoje, płynące z nich konkluzje, usiłuje wprowadzić w czyn. Narzędziem służącym temu zadaniu, zadaniu rodzącemu dojrzałość moralną, ma służyć literatura: „Literatura jest czymś najlepszym, co posiadała ludzkość” (s. 46) — takie pochwały, wręcz peany na cześć twórczości literackiej znajdziemy na przestrzeni całej, kilkusetstronicowej powieści. Nie są to li tylko tezy czysto werbalne, gołosłowne, nie dające się udowodnić założenia. Bogata w doświadczenia lat

¹³ Byłoby to zgodne z realiami ZSRR, gdzie panował deficyt wszystkiego, z żywnością włącznie.

¹⁴ *Gady i płazy*. Red. G. Nowak. Warszawa 1986, s. 411.

¹⁵ L. Starowicz: *Słownik encyklopedyczny. Miłość i seks*. Warszawa 1999, s. 345.

minionych Ulicka wskazuje na literaturocentryzm kultury rosyjskiej, na jej rolę w budzeniu się świadomości obywatelskiej, zwłaszcza w czasach, kiedy chciano wykorzystać Słowo w celach ideologicznych, stosując poprzez kaprali od literatury drenaż mózgow, zmieniając historię i wykrzywiając fakty. Po otwarciu archiwów Łubianki w okresie pieriestrojki bardzo często okazywało się, iż to nie historycy czy politologowie, ale właśnie pisarze jako pierwsi mówili pełnym głosem, przecierali drogę prawdzie. Dzięki literaturze Szengeli zszywa pozrywane nici dziejów, powraca do tradycji: „Niczym Guliwer w krainie Liliputów niemal każdym włosem był przywiązany do gleby literatury rosyjskiej, a więzy te obejmowały jego chłopców, którzy nabierali smaku, przyzwyczajali się do tej zakurzonej, papierowej, efemerycznej strawy” (s. 87).

Postawa Wiktora Juliewicza wyraźnie wyróżnia się na tle statystycznych radzieckich nauczycieli. Co prawda, nie rozmija się on z programem szkolnym wyznaczonym przez władze, ale (już na zorganizowanych z własnej woli spotkaniach pozalekcyjnych) „poszerza” wiedzę swych wychowanków, opowiadając im w zajmujący sposób o Lwie Tołstoj, Aleksandrze Puszkynie, przedstawicielach Srebrnego Wieku. W ten sposób przełamuje budowane przez utopię komunistyczną stereotypy i wyzwala się z nakazowego systemu nauczania, w którym wszystkie szkoły, w tym samym czasie, uczyły według tego samego, wskazanego przez rządzących, podręcznika¹⁶. Młodych mieszkańców Związku Radzieckiego poddano bowiem masowej indoktrynacji. Ściśle selekcyonowano lektury, zniekształcano historię lub prezentowano ją w tendencyjny sposób, budowano kult partii i jej wodza, budzono nienawiść wobec wroga klasowego¹⁷. Szengeli natomiast od wykształcenia i wychowania „ku kolektywizmowi” skłania się do dobrze pojętego treningu myśli, kreatywności. Wychowanie dla dobra sztucznie pojmowanej wspólnoty — kolektywu — jest mu obce. Zwraca się natomiast, poprzez literaturę, do psychologii wraz z jej zainteresowaniem wnętrzem ludzkim, indywidualizmem, natchnieniem, a więc wartościami negowanymi przez komunizm: „— Liryka mówi o wszelkich ludzkich przeżyciach, o życiu wewnętrznym człowieka. I oczywiście — o miłości. A także o smutku, samotności, rozstaniu z ukochanym człowiekiem [...]” (s. 63).

Szengeli staje się więc rozsądnikiem wolnej myśli. Jego, niestereotypowe jak na czasy radzieckie, metody pedagogiczne przynoszą wymierne rezultaty: niespotykane wysoka w owych czasach liczba absolwentów szkoły średniej jako kierunek studiów wybiera filologię, Micha zaczyna pisać wiersze, Ilja, zamiast zdjęć Lenina, umieszcza w swym albumie przez siebie samego zrobione zdjęcia dysydentów, inni wychowankowie zajmują się kolportażem samizdatu. Działalność wychowawcy nie zapewnia im jednak szczęścia: Sania jest osamotniona, Ilja Briański musi emigrować, złamany doświadczeniami łagrowymi Micha

¹⁶ M. Heller: *Maszyna i śrubki...*, s. 145.

¹⁷ J. Diec: *Szkolnictwo w Rosji. W: Rosjoznawstwo...*, s. 380.

popęlnia samobójstwo. Wprowadzając młodzież do świata przemian, zdaje się XX-wiecznym Stiepanem Trofimowiczem Wierchowieńskim. Jest to jednakże podobieństwo zaledwie powierzchowne: Szengeli bowiem to Wierchowieński *à rebours*: nie wabi młodzieńców gadulstwem dla samego gadulstwa, jego słowa niosą duży ładunek dobra i szlachetny jest ich cel, czasy jednak nie sprzyjają odważnym. Jeszcze za wcześnie na pełne przebudzenie świadomości, na przemianę larwy w motyla: ruch dysydencki ponosi klęskę. Sam Wiktor Juliewicz zdaje sobie sprawę z odpowiedzialności, jaką wziął na siebie. Po samobójczej śmierci Michy wypowiada znamienne słowa: „— Biedny chłopiec! Biedny Micha! Ja też tu zawiniłem [...]” (s. 630).

Jak wynika z powyższych ustaleń, próba skonstruowania kanonu idei i norm postępowania właściwych dla wykonawców zawodu nauczycielskiego zawsze zależała od siły znaczenia wpływu czynników światopoglądowych, religijnych, ustrojowo-politycznych, czy ideologicznych, a także od warunków ekonomicznych, gospodarczych, społecznych oraz od indywidualnych, tkwiących w osobistych dążeniach, doświadczeniach i przekonaniach samych nauczycieli¹⁸. Czynniki światopoglądowe stanowiły szczególny wektor postępowania zarówno nauczycieli, jak i uczniów. Bogiem mógł być tylko władca komunistycznego raju na ziemi. Kampania antyreligijna była zatem fragmentem radykalnej przebudowy szkolnictwa, oświaty i wychowania¹⁹. Dla młodzieży powołano organizacje takie jak oktiabriata, pionierzy, czy Komsomoł²⁰, mające na celu budowę spójnego systemu kompleksowej indoktrynacji. Rytuały propagowane przez tę organizację, szkołę i państwo (uroczyste apele, pochody, powtarzanie sloganów i haseł) nie zastąpiły jednak siły modlitwy, nie wypełniły pustki ontologicznej i aksjologicznej, nie ukoili tęsknoty za Absolutem („Niewierzącego poetę żegnali jego wierzący przyjaciele [...]. Tamara, przyjaciółka Oli, zamówiła panichidę w cerkwi Przemienienia Pańskiego, gdzie służył wolnomyślny duchowny, który miał odwagę odprawić egzekwie nad samobójcą”, s. 629—630). Wspomniany czynnik ideologiczny zakreślał dokładne ramy nauczania, w których obrębie mógł poruszać się pedagog. Biblioteki, co prawda, istniały, ale można w nich było wypożyczyć jedynie to, co nie było zakazane przez cenzurę (do specchranów mieli dostęp tylko wysoko postawieni działacze partyjni); brak papieru, mała ilość maszyn do pisania nie ułatwiały zadania upowszechniającym samizdat. Kolektyw szkolny musiał wykonywać dyrektywy płynące „z góry” i z aplauzem przyjmować wytyczne partii, choć i w łonie tej na pozór zadowolonej wspólnoty niejednokrotnie dawały znać o sobie osobiste, indywidualne emocje i marzenia: „młodziutki nauczycielki szkoły podstawowej — jedna

¹⁸ *Rola nauczyciela w procesie kształcenia*. <https://sitesgoogle.com/site/ksztalcenienauczycieli/nauczyciel->, s. 1 (dostęp: 29.10.2015).

¹⁹ J. S m a g a: *Rosja w 20 stuleciu*. Kraków 2002, s. 56.

²⁰ Na ten temat zob. więcej: A. K a d y k a ł o: *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy...*, s. 191—244.

ładna, druga taka sobie — szeptały i chichotały zupełnie jak ósmoklasistki. Widocznie one też po tym święcie spodziewały się jakichś uciech, swojej części niewielkiego szczęścia” (s. 109).

Nakazy płynące z centrum komunistycznego zarządzania, rozrośnięta do rozmiarów instytucjonalnych cenzura zabraniała pedagogom wypowiedzania słów krytyki wobec drugiej wojny światowej, której bezpośrednim uczestnikiem był Wiktor Juliewicz. Należy on już jednak do tego pokolenia, którego studia przypadły na czas zmagają wojennych. Wśród przedstawicieli tego pokolenia szerzyły się nastroje sprzeciwu i sceptycyzmu, wielu z nich stawało w otwartej opozycji wobec reżimu²¹, byli, pod wpływem doznanych przeżyć, mniej podatni na indoktrynację ze strony partii i Komsomołu, cechowała ich szczerłość i prawdomówność. Te ostatnie przymioty wespół z szacunkiem okazywanym wychowankom nie pozwalają Wiktorowi zaprezentować swoim uczniom zakłamanego obrazu walk: „od razu stało się oczywiste, że Wiktor Juliewicz lubi literaturę, ale wojny nie lubi. Dziwny człowiek! W tamtych czasach cała młoda część społeczeństwa, która nie zdążyła postrzelać do faszystów, ubóstwiała wojnę” (s. 46—47). Dla Wiktora wojna jawi się jako największa katastrofa, którą wymyśliła ludzkość. Opowiada więc swym podopiecznym o niespodziewanym ataku Niemiec na ZSRR, o początkowych klęskach Armii Czerwonej, o młodych ludziach rzuconych jako mięso armatnie... Szengeli staje się tym samym żywym podręcznikiem historii, naznaczoną kalectwem (brak ręki) ofiarą nierównych zmagają. Ulicka celowo niezwykle wyraziście przedstawia ten temat, wskazując na nabrzmiały problem współczesnej Rosji: poszukiwanie idei narodowej, czynnika, który połączyłby Rosjan. Takim spoiwem ma być właśnie Wielka Wojna Ojczyźniana, która obecnie z powrotem podlega mitologizacji. Opowiadając się po stronie twierdzenia, iż nawet największy geniusz nie może stać ponad prawem, pisarka, ustami Wiktora, demitologizuje wojnę, odsłania jej prawdziwe oblicze, co, w połączeniu z występującymi w powieści wzmiankami o radzieckiej inwazji na Czechosłowację w sierpniu 1968 roku, odbrażawia wizerunek armii radzieckiej jako wyzwolicielki niemal połowy świata.

Prawda staje się zatem wektorem postępowania Wiktora Juliewicza. Nie chce on jednak wypełniać żadnej misji — wie bowiem jakie skutki może przynieść nadmierna aktywność samozwańczych misjonarzy. Jest za to nie tylko dobrym dydaktykiem, lecz także doskonałym psychologiem: wie, że nastolatkom nie na wiele się przyda wyuczona na pamięć podręcznikowa wiedza. Oczarowuje ich przeto prawdziwym słowem, a tym samym przełamuje wszechobecną w szkolnictwie radzieckim nudę:

²¹ O. Figs: *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*. Przeł. W. Jeżewski. Warszawa 2008, s. 390.

Przebrzmiał dzwonek, a oni wciąż siedzieli jak urzeczeni jego słowami. Dlaczego nie trzasnęli białymi ławkami, nie zrywali się z miejsc z wrzaskiem, nie biegli pospiesznie do wyjścia, przepychając się w drzwiach — szybciej, szybciej! Na korytarz, do szatni, na ulicę! Dlaczego go słuchali? Dlaczego on sam z takim zaciekawieniem wbijał im do głów to, co było im zupełnie zbędne? Jakże ekscytujące było poczucie tak subtelnej władzy — uczyli się myśleć i czuć na jego oczach. Cóż to za oaza pośród monotonnej brzydoty!

(s. 64)

Zdając sobie sprawę, że nastolatek potrzebuje ruchu, swobody, iż lubi żywiołowość i spontaniczność, że w tym burzliwym wieku dorastania jest przede wszystkim *homo ludens*, Szengeli zabiera swych młodych podopiecznych na cotygodniowe spacerunki po Moskwie, podczas których „wyprowadzał ich z czasów ubogich i chorych w przestrzeń, gdzie działała myśl, gdzie żyła wolność, i muzyka, i rozmaite sztuki” (s. 85). Nauczyciel staje się w ten sposób nie tylko przewodnikiem w sensie dosłownym, nie tylko tym, który demonstruje turystom zabytki. Pedagog wypełnia rolę przewodnika duchowego, powracającego do tradycji przodków, staje się też „lekarzem” o szczególnej specjalizacji: wprowadza w „zdrową przestrzeń” — w atmosferę sprzyjającą rozwojowi wyobraźni i ruchowi myśli, bez których cały proces wykształcenia i wychowania staje się zaledwie uczeniem się na pamięć schematycznych, stereotypowych danych. Z plebisy niewolników Szengeli prowadzi uczniów w stronę rozsądnych analityków rzeczywistości. Pociąga uczniów cechami przywódczymi, siłą psychiczną, kompetencjami, przewidywalnością, wiarygodnością, umie odsłonić tajemnice rzeczywistości, budzić radość poznania, stawiać uczniom i sobie wysokie wymagania. Tak pojmowany nauczyciel ma umiejętność prowadzenia fascynujących lekcji oraz zaciekawienia, wywołania zainteresowania i rozwijania zamiłowań przedmiotem, którego naucza²².

Do cech Wiktora Juliewicza-pedagoga należą również przymioty takie jak: przychylność wobec wychowanków, cierpliwość, rozumienie ich psychiki, talent pedagogiczny²³, entuzjazm: „Prowadził [Szengeli — K.D.] swoich chłopców [...] poprzez sieroctwo, krzywdy, okrucieństwa i samotność, do percepcji rzeczy, które sam uważał za zasadnicze — uświadomienia dobra i zła, rozumienia miłości jako wartości najwyższej” (s. 94). Miłość rozumie Szengeli nie tylko jako seksualność, jako fizyczno-emocjonalny związek między mężczyzną a kobietą, ale przede wszystkim jako pokrewieństwo dusz, uczucia wobec przodków, rodziny, emocje wyrażane względem rówieśników. Sam szybko zdaje sobie sprawę, że prowadzenie lekcji w klasie szkolnej to zdecydowanie za mało, dlatego spotyka się z uczniami poza szkołą, gości ich w swoim mieszkaniu. Poznając

²² Por. A. Olubiński: *Podmiotowość roli nauczyciela i ucznia w świetle analizy opinii społecznej*. Toruń 2001, s. 149.

²³ Píše o tym m.in.: K. Brzeziński: *Budowanie autorytetu nauczyciela*. „Gazeta Szkolna” 2004, nr 19, s. 14.

rodziny, środowisko, w którym wznoszą się chłopcy („znał matki i ojców, babki i dziadków, braci i siostry”, s. 118), lepiej rozumie i szybciej uczy się rozwiązywać ich problemy, pomagać w przezwyciężaniu życiowych barier. Wyposaża uczniów w zespół cech, które sam posiada, a które pragnie im przekazać jako dziedzictwo, duchowy majątek: „Dawał wszystko, co sam posiadał, w istocie rzeczy zwykle — honor, sprawiedliwość, pogardę wobec podłości i chciwości [...]” (s. 94). Wiktor Juliewicz stanowi zatem osobowość bogatą, dojrzałą, prawdziwą, moralnie odważną. Wyróżnia go również wysoki stopień odpowiedzialności za zdrowie uczniów, ich rozwój i bezpieczeństwo: Katię, która darowała mu *Doktora Żywego* i poinformowała o znajomości swojej babki z noblistką, ostrzega, aby nikomu innemu nie powierzała tej tajemnicy. To bowiem, co dzisiaj wydaje się naturalne w relacji nauczyciel — uczeń: przeczytanie godnej polecenia lektury, wówczas, w czasie nagonki na Borysa Pasternaka — mogło grozić represjami.

Podstawowym zadaniem nauczyciela jest przygotowanie dorastających pokoleń do pracy i życia w zmieniającym się społeczeństwie. Człowiek opuszczający szkołę musi być wyposażony w postawy, umiejętności i wiedzę pozwalające mu na aktywne, twórcze i podmiotowe funkcjonowanie w dorosłym życiu²⁴. W taki między innymi sposób odbywa się „budzenie świadomości”. W związku z tym Szengeli dochodzi do następujących konkluzji: „Każdy człowiek ma własny »bolesny punkt« i właśnie od niego rozpoczyna się ta rewolucja osobowości. W tym procesie niemal niezbędna, zdaniem Wiktora Juliewicza, jest obecność »inicjatora« — nauczyciela, mentora [...]” (s. 121).

Przemyślenia, rozważania, myśli przekuwane na czyny, twórcza aktywność, praca-pasja pozwalają na wyartykułowanie przez Ulicką stwierdzenia: „[...] mieć właściwego nauczyciela to jakby drugi raz się urodzić” (s. 271). Czy zatem Szengeli jest ideałem, czy pisarka kreuje go na rycerza bez skazy? Z pewnością — nie. Jest on osobą obciążoną wieloma wadami i słabościami: uwielbiana literatura pełni dla niego nieraz wyłącznie funkcję kompensacyjną, owładnięty jest strachem przed miłością, nadużywa alkoholu... Dzięki temu jednak jest człowiekiem z krwi i kości, bogatym w doświadczenia i wielość różnorodnych przeżyć. Te niedostatki również, wbrew pozorom, czynią z niego nauczyciela. Jest to bowiem nie tylko wykładowca języka rosyjskiego, to przede wszystkim nauczyciel życia.

Czy udaje mu się „przebudzić świadomość” swoich wychowanków? W wielu przypadkach odnosi sukces, w innych — porażkę. Ważne jest jednak samo jego pragnienie bycia dobrym nauczycielem. Niektóre jego pomysły nie mogły zostać zrealizowane ze względu na groźne totalitarne realia. I w tym właśnie punkcie daje się zauważyć uniwersalność refleksji Ulickiej, uwspółcześnienie pewnych problemów, podkreślenie, że „przeklęte pytania” będą padać zawsze:

²⁴ J. Legowicz: *Życie dla życia*. Warszawa 1995, s. 118.

„Zresztą, o czym tu mówić? Z każdych czasów trzeba się wrywać, wyskakiwać, nie pozwolić, żeby nas pochłonęły” (s. 88). Dlatego „strategia przebudzenia” jest tak bardzo skomplikowana.

Katarzyna Duda — prof. dr hab., pracuje w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej Uniwersytetu Jagiellońskiego (kierunek — kulturoznawstwo, specjalność — rosjoznawstwo). Jest członkiem Zespołu Badawczego Rosyjska Literatura Emigracyjna, Komisji Emigrantologii Słowian PAU, Międzynarodowego Komitetu Słowianoznawstwa. Jej zainteresowania oscylują wokół szeroko pojętej kultury rosyjskiej XX i XXI wieku (w tym kultury masowej i kultury popularnej). Zajmuje się emigracją rosyjską trzeciej fali, pieśnią autorską, antyutopią w literaturze, twórczością dysydencką, najnowszą literaturą rosyjską. Autorka książek: *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku* (Kraków 1995); *Wiara i naród. Twórczość Władimira Maksimowa* (Kraków 2001); *Andriej Amalrik — rosyjski dysydent* (Kraków 2010). Współautorka podręcznika *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją* (red. L. Suchanek, Kraków 2004); redaktor książki *Literatura rosyjska w ojczyźnie i diasporze. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Lucjanowi Suchankowi*, t. 2 (Kraków 2008). Wybrane artykuły: *Jewgienij Zamiatin. „Gość z Afryki” albo internacjonalizm biologiczny* (w: *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, red. H. Mazurek, Katowice 2000, s. 111—119); *Antropologia dnia powszedniego (powieści kryminalne Tatiany Polakowej i Wiktorii Płatowej)* (w: *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*, red. W. Supa, Białystok 2013, s. 75—89).

От переписки Вадима Сидура и Карла Аймермахера *О деталях поговорим при свидании...* к переписке Юлии Сидур и Карла Аймермахера *Время новых надежд* — свидетельство эпохи

Иоанна Мяновска

ABSTRACT: This paper examines the letters exchanged between Vadim Sidur and Karl Eimermacher, and Julia Sidur and Karl Eimermacher in the context of the influential testimony of the 20th century. In the letters from Vadim Sidura addressed to Karl Eimermacher — the German Professor of Slavic Studies — the predominant issue discussed is the artistic work of the former and his future plans: exhibitions, books, catalogues; it also covers in detail the culture of the epochs of Leonid Brezhnev, Yuri Andropov, and the early years of Mikhail Gorbachev's activity. Letters authored by Vadim Sidura's wife Julia, written after his death, convey descriptions of perestroika and the atmosphere within the culture of the 80s. It is worth noting that both addressers are critics not only capable of noting particular phenomena, but also keen of providing analytical judgements. This exchange happens to be a significant testimony of the times of perestroika and the convoluted events accompanying the political transformation. Importantly enough, it shows both that part of society which yearns for preserving the old political system, and those citizens who actively participate in the creation of the new society and its structures. Both collections of letters along with the facts, descriptions, and evaluations they cover, boil down to a testimony of an epoch in which dialogue has been — and still is — possible.

KEY WORDS: epistolography, correspondence, dissidents, sculpture, graphic arts and painting, internal migrant, the culture of perestroika

Имя Вадима Сидура, ушедшего из жизни в 1986 году, стало общеизвестно в СССР лишь в годы перестройки. Его графика и скульптуры хранятся ныне в Третьяковке и Русском музее, в галереях Касселя и Дрездена, а также в университетском музее в Нью-Йорке¹. Вадим Сидур — это также автор прозаического произведения *Памятник современному состоянию* и сборника стихов *Самая счастливая осень*². Благодаря его сыну Михаилу

¹ И. Ма к: *Формула Сидура*. <http://www/lechaim.ru/1136> (доступ: 10.07.2015). Работы Сидура дополнили также собрания таких известных людей как С. Бекетт, Г. Бёль, М. Кундера, Г. Шмидт, Н. Додж и К. Аймермахер.

² В. Сидур: *Памятник современному состоянию*. Москва 2002; В. Сидур: *Самая счастливая осень. Стихотворения 1983—1986 гг.* Москва 1990.

и жене Юлии Сидур был создан еще в 1993 году Московский государственный музей Сидура в Новогиреево, а с ноября 2013 года усилиями друга Сидура Карла Аймермахера в Российском государственном архиве литературы и искусства был создан фонд скульптора Вадима Сидура³. Автору более 500 скульптур и тысячи графических работ, а также произведений прозы и поэзии посвящена монография, изданная в Быдгоще в 1999 году, в период, когда были опубликованы лишь фрагменты его прозы⁴.

С тех пор многое изменилось. Вышла отдельной книгой проза Сидура и две переписки. Одна из них — это переписка друзей — В. Сидура и К. Аймермахера *О деталях поговорим при свидании...*, которая продолжалась 15 лет — с 1971 года по 1986 год⁵. Это необыкновенное свидетельство эпохи. В письмах много фактологии и, хотя друзья жили по разные стороны железного занавеса, это не мешало им сосредоточиться на главном — творчестве, повседневности в искусстве. Недаром 15 декабря 1984 года Сидур напишет: «Наши письма являются чем-то вроде дневниковой исповеди и летописью»⁶. К этой переписке вернемся в нашем исследовании.

Начавшаяся после смерти Сидура в 1986 году другая переписка, Юлии Сидур и немецкого слависта Аймермахера, продолжалась до 1992 года. Книга с перепиской была издана лишь в 2014 году⁷. Переписка стала источником по эпохе перестройки.

Эпистолярная литература в России, взявшая свое начало от *Писем русского путешественника* Н. Карамзина и писем Д. Фонвизина П. Панину *Записки первого путешествия* (XVIII век), развивалась в XIX веке благодаря таким именам, как А. Пушкин, П. Чаадаев, Н. Гоголь и А. Чехов, а в XX веке — А. Блок, И. Бунин, В. Маяковский и другие⁸. В современной науке существует мнение, что переписка — это явление, соединяющее различные жанры и стили. В свое время М. Бахтин писал: «Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами»⁹. К речевым жанрам М. Бахтин относил письмо в его разнообразных формах. Следуя

³ На сайте: <http://www.rusarchives.ru/news/rgali-press-conf-sidur-2013.shtml> (доступ: 15.07.2015).

⁴ И. Мянновска: *Мир Вадима Сидура*. Быдгощ 1999.

⁵ В. Сидур, К. Аймермахер: «*О деталях поговорим при свидании...*». *Переписка*. Москва 2004. Все 2 цитаты даются по этому изданию.

⁶ *Ibidem*, с. 836.

⁷ Ю. Сидур, К. Аймермахер: «*Время новых надежд...*». *Переписка 1986—1992*. Ред. В. Воловников. Москва 2014. Все цитаты даются по этому изданию.

⁸ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Гл. ред. А. Николюкин. Москва 2001, с. 1234—1235.

⁹ М. Бахтин: *Постановка проблемы и определение речевых жанров*. В: *Ibidem*: *Автор и герой: К философским основаниям гуманитарных наук*. Санкт-Петербург 2000, с. 250.

соображениям ученого, на наш взгляд, частная переписка — это своеобразный гипержанр, ибо в ней содержится не только передача информации, но и само общение, зависящее от личностей автора письма и адресата, а также ситуации общения. Письма В. Сидура К. Аймермахеру и К. Аймермахера Сидуру, а также переписка Ю. Сидур и К. Аймермахера требует, на наш взгляд, не только литературоведческого, но и философско-социального подхода, ибо в этих письмах содержится информация не только о эпохе, но и о ее пространственно-временном общении.

Обратимся к переписке Вадима Сидура с Карлом Аймермахером, профессором-славистом из Бохума, историком литературы, который открыл российского скульптора и графика миру, издавал о нем альбомы и организовывал выставки его произведений искусства. Это своеобразный диалог друзей-единомышленников, которые в сложные 70-е — доперестроечные времена с помощью почты решали проблемы, связанные с творчеством, с событиями и фактами той эпохи.

Их знакомство началось еще в 1970 году, когда Аймермахер приехал в Москву со своими научными целями. В доме у Инны Абрамовны Бернштейн, филолога и литературного критика, а также переводчика, произошло это знакомство¹⁰. Аймермахер тогда не предполагал, что в СССР увидит произведения искусства, свидетельствующие о взаимосвязи анализа (элементаризация, сегментация признаков, вариации от скульптуры к скульптуре) и синтеза (выработка всеобъемлющей взаимосвязи)¹¹. По возвращении из Москвы уже в 1971 году Аймермахер организует первую персональную выставку произведений Сидура — сначала в Швейцарии (Фрауенфельде), а затем в немецком Касселе¹². В переписку включено также письмо Аймермахера, направленное западно-германскому слависту, находящемуся тогда в Москве, Хельмуту Яхно. А в нем такие слова: «Выставка во Фрауенфельде [...] произвела на некоторых посетителей столь сильное впечатление, что они сейчас выясняют возможности проведения в Вене, Сен-Галлене и в Цюрихе отдельной выставки произведений Вадима Сидура»¹³.

Стоит отметить, что многие скульптуры Сидура были созвучны произведениям его великих современников на Западе. Этот круг составляли лидеры модернистской пластики XX века Г. Мур и О. Цадкин, Ж. Липшиц, А. Джакометта и другие, что многократно подчеркивалось критикой¹⁴.

¹⁰ В. Сидур, К. Аймермахер: *О деталях поговорим при свидании...*, с. 1038—1039.

¹¹ K. Eimermacher: *Vadim Sidur, Skulpturen. Grafik*. Konstanz 1978.

¹² В. Воловников: *Скульптуры Вадима Сидура в Германии*. http://partner-inform.de/partner/detail/2013/1/237/5809_skulptury_vadima_sidura (доступ: 07.07.2015).

¹³ В. Сидур, К. Аймермахер: *О деталях поговорим при свидании...*, с. 22.

¹⁴ М. Сидур: *Послание из Атлантиды*. В: В. Сидур: *Памятник современному состоянию...*, с. 14.

Соседом Сидура на выставке был скульптор-эмигрант с 1976 года Эрнст Неизвестный. Признание он получил на первой выставке «неформалов» в 1962 году в Москве, когда Н. Хрущев обозвал его «формалистом»¹⁵. В переписке друзей имя Э. Неизвестного появляется часто и не всегда в положительном отношении¹⁶. Э. Неизвестный жил в Швеции и США, а в последние годы работал в России (умер в августе 2016 года в Америке). Сидур, слушая радио Би-Би-Си, узнает о выставке Неизвестного в Лондоне, сообщает об этом своему немецкому другу: «Не забывай, что вся эта информация дошла до нас через довольно сильное глушение»¹⁷. Написанное — это примета времени, хотя письмо от 21 января 1985 года.

70-е годы были периодом ожесточенной борьбы советской власти против эмиграции и эмигрантов. Лишенные советского гражданства писатели и представители интеллигенции, составившие третью волну русского исхода в XX веке, нашли свое место в переписке Вадима Сидура и Карла Аймермахера. Среди них Голомшток Игорь Наумович, искусствовед, выступивший в суде в защиту писателей Ю. Даниэля и А. Синявского, за что получил наказание — три года исправительно-трудовых работ. В эмиграции с 1972 года¹⁸. Он и другой искусствовед и коллекционер современного русского искусства, организатор выставки 24-х художников, разогнанной властями при помощи бульдозеров (15.09.1974), Глезер Александр Давидович (эмигрант с 1975 года), были организаторами выставки в Лондоне работ 51 художника из СССР и в эмиграции. Сидур отказывает в своем участии в этой выставке и сообщает своему немецкому другу: «Как ты знаешь, я одиночка и не принадлежу ни к какому направлению и ни к какой группе. Я твердо убежден в том, что художнику в моем возрасте и с таким количеством произведений, как у меня, необходима собственная выставка»¹⁹. Стоит отметить, что Сидур не участвовал в коллективных выставках, тем самым подчеркивая свою индивидуальность. А если и были исключения, то касались они выставок особо представительных, как известно в условиях всезапретности и всезакрытости — на Малой Грузинской, на ВДНХ или в лондонской галерее²⁰. В переписке отмечен интересный факт, что Сидур во время разговора с Ю. Любимовым не согласился на его предложение стать художником театра на Таганке, что также свидетельствует о его творческой независимости²¹.

¹⁵ *Мир русской культуры*. Энциклопедический справочник. Научный ред. А.Н. М я г и н. Москва 2000, с. 325.

¹⁶ Л. Рабичев: *Манеж 1962, до и после*. „Знамя” 2001, № 9, с. 143.

¹⁷ В. Сидур, К. Аймермахер: *О деталях поговорим при свидании...*, с. 872.

¹⁸ *Ibidem*, с. 1044.

¹⁹ *Ibidem*, с. 56.

²⁰ *Ibidem*, с. 1047.

²¹ *Ibidem*, с. 1046.

Свидетельством эпохи являются в переписке имена диссидентов, выдворенных волею судьбы из СССР. Назовем часто появляющиеся в письмах Сидура Аймермахеру и Аймермахера Сидуру — среди них Олег Григорьевич Киселев, снявший документальный фильм о В. Сидуре, Шелковский Игорь Сергеевич, скульптор, график и живописец, главный редактор парижского журнала «А-Я». Стоит отметить, что в № 3 за 1981 год опубликовано семь фотографий скульптур В. Сидура²². Стоит сказать, что в переписке в условиях советской цензуры диссиденты часто не назывались ни Сидуром, ни Аймермахером. Так в письме немецкого слависта лаконично информируется: «Прибыла та книга, которая была распродана (4-й тираж). Скоро она будет»²³. Здесь речь идет о книге А. Зиновьева *Зияющие высоты*. Стоит отметить, что роман А. Зиновьева *Зияющие высоты* был впервые опубликован в Швейцарии в 1976 году. Его автор, диссидент, в эмиграции с 1977 года, вернулся обратно в Россию после возвращения ему советского гражданства в 1990 году²⁴. О Зиновьеве, его романе-сатире на советскую действительность, как и о других произведениях инакомыслящего, в переписке (особенно в письмах Сидура) много сказано. Сидур советует Аймермахеру прочесть книгу Зиновьева *Гомо советикус*: «Во-первых, она в несколько раз короче его предыдущих книг. Во-вторых, он наконец подходит к тому, что можно назвать литературным художественным стилем, а в-третьих, там, на наш взгляд, невероятно точно описана эмигрантская среда [...]»²⁵. Однако Сидур отмечает и недостатки в книгах Зиновьева, когда он пишет: «это рассуждения совершенно растленной личности, совершенно не верящей в то, что еще остались на свете люди, не желающие продаваться, могущие прожить без коллектива и занимающиеся своим делом ради самого этого дела т.к. это и есть их жизнь»²⁶. Сидур не согласен с оценкой Зиновьева насчет изменений в СССР. В письме от 18 октября 1982 года Сидур Аймермахеру пишет: «Если верить Зиновьеву, то мало изменений происходит в нашей стране»²⁷. Однако скульптор отмечает «наша власть подобрела», дает также примеры разрешения выезда в ФРГ и из ФРГ в СССР жен диссидентов, а также — профессора Эткинда и писателя Терца-Синявского. В ноябре 1985 года Сидур, продолжая разговор о Зиновьеве после интервью писателя в журнале «Экспресс» на французском языке, данное известному слависту Жоржу Нива, радуется, что не пустил его в свой Подвал перед отъездом на Запад. Интервью скульптор

²² Ibidem, с. 1076.

²³ Ibidem, с. 153.

²⁴ Монография о Зиновьеве: L. Suchanek: *Homo sovieticus. Światłana przyszłość. Gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*. Kraków 1999.

²⁵ В. Сидур, К. Аймермахер: *О деталях поговорим при свидании...*, с. 515.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

называет «исповедью завистника», который: «ставя себя над нациями, Зиновьев с абсолютной очевидностью превращается в русофила-шовиниста, заявляя, что евреям в России всегда жилось хорошо, никаких погромов не было (правда потом, прижатый к стенке, оговаривается, что он имел в виду время после 17 года)»²⁸.

В переписке друзей стоит отметить дух веления времени, т.е. изменений, приведших позже к перестройке. Писатель Маканин (его произведения Сидуру неизвестны) после критики в «Правде» получает разрешение на выезд в ФРГ. ФРГ, как и Англию, посетит также Юнна Мориц. В письме от 6 июня 1985 года Сидур дает свою оценку фильма о жизни и деятельности Андропова: «Судя по всему, история нашей страны будет начинаться теперь с Ленина, немного продолжаться Сталиным, потом Андроповым и завершаться Горбачевым»²⁹. Советская действительность явно меняется. Сидур открыто пишет о литераторах-эмигрантах — Аксенове, читающем по «Голосу Америки» свой новый роман *Скажи изюм*, Викторе Некрасове (его журчании-бормотании), а также: «еженедельно по „Свободе“ что-то бормочет Максимов. О чем-то вещает Володя Войнович» и далее суровая оценка: «это совершенно неинформативно [...] то есть нет информации как таковой, нет яркого ораторского искусства, нет литературы — есть отработывание и зарабатывание»³⁰. Сидур кроме информации о писателях-эмигрантах сообщает своему немецкому другу о «завываниях наших собственных сук Евтушенко и Вознесенского» на радиостанции «Голос Америки». Одновременно Сидур видит происходящие изменения и он пишет: «наша страна явно переживает что-то вроде революции. Поэтому слушать Горбачева интереснее всего»³¹. Конец 1985 года был ознаменован съездом писателей РСФСР, о чем Сидур информирует своего друга как и об отношении к съезду «Голоса Америки» и «Нью-Йорк Таймс». Интересна констатация скульптора насчет произнесенных на съезде речей: «речь лизожопа „Евуды“ Евтушенко нам все-таки ближе по душе, чем речи лизожопов-почвенников В. Белова и Е. Носова»³². Если предыдущие годы Сидур определяет «безвременьем» и последующим «межвременьем», то 3 февраля 1986 года в письме Аймермахеру ситуацию в СССР он называет «смутное время». Однако некие перемены Сидур замечает: «Есть очень много разрешенной критики, есть борьба за власть [...] и битва отдельных группировок во всех областях жизни от технократов до „лириков“ за место у корыта с кормом»³³.

²⁸ Ibidem, с. 977.

²⁹ Ibidem, с. 884.

³⁰ Ibidem, с. 886.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, с. 947.

³³ Ibidem, с. 977.

Свидетельством эпохи 80-ых годов минувшего века являются издания произведений писателей до сих пор запрещенных, как к примеру, любимого Сидуром Андрея Платонова. Сидур сообщает 18 февраля 1986 года немецкому слависту об издании повестей и рассказов Платонова с некоторыми изменениями: «в повести „Сокровенный человек” выброшен очень важный абзац о том, как икону с Георгием Победоносцем переделали в агитплакат, заменив голову Георгия головой Троцкого, из чего можно заключить, что в нынешние времена само слово „Троцкий” и упоминание о нем в любом виде невозможны»³⁴.

Сидур отмечает в письмах, что история искажается заграничными русскими так же «интенсивно», как и теми в метрополии, и дает примеры таких искажений — Солженицына с его *Красным колесом*, Зиновьева с его завистью к Гроссману и многими другими. Насколько современность интересует Сидура, пусть свидетельствуют его же слова: «Нас уже не только Ленин не интересует, не говоря уже о Столыпине, но и Сталин. А занимают нас товарищи Горбачев, Рыжков, Лигачев. Мы вместе с ними являемся участниками современного исторического спектакля»³⁵.

Свидетельство эпохи 70-ых — 80-ых годов XX века — пустые полки в продовольственных магазинах, им противопоставлены «Березки», в которых на чеки можно было приобрести всякие товары, «инвалидные» заказы, которыми пользовался и сам Сидур, будучи военным инвалидом. В одном из писем сначала он сообщает Аймермахеру: «Юля [жена Сидура — Юлия Нельская-Сидур — И.М.] должна идти в магазин за моим „инвалидным” заказом», а далее: «вернулась из магазина с на редкость хорошим заказом: колбаса, банка ветчины (правда советской), польские кракеры, хорошие конфеты [...]»³⁶.

Чтобы осознать, как меняется советская эпоха с половины 80-ых годов, стоит обратиться к переписке 1986—1992 Юлии Сидур и Карла Аймермахера, озаглавленной неслучайно *Время новых надежд...* Если в письмах Сидура и Аймермахера кроме главного — творчества Мастера и связанных с ним планах, выставках, книгах и буклетах, речь шла о культуре брежневской, андроповской и ранней горбачевской эпохи, то письма Юлии Нельской-Сидур рассказывают о эпохе горбачевской перестройки, о сложностях трансформации в стране, связанных, с одной стороны, с желанием части общества сохранить старую систему, с другой стороны, построить новое общество и структуры. Юлии Сидур пришлось сталкиваться с огромными трудностями в деле сохранения Подвала Сидура с его скульптурой и графикой, а также признанием завещания Сидура, по которому 24 его скульптуры наследовал иностранец Карл Аймермахер. Период переписки

³⁴ Ibidem, с. 985.

³⁵ Ibidem, с. 987.

³⁶ Ibidem, с. 1001.

обозначен смертью Сидура (первое письмо — это подробное сообщение о его последних днях) и 1992 годом, когда перестал существовать Советский Союз и обмен письмами меняется на возможность телефонных разговоров и частных поездок в Москву, Бохум, а затем в Берлин. Карл Аймермахер и его жена Гизела Рифф в очерке о Юлии Сидур справедливо констатируют: «Письма являются сегодня ценным источником не только для истории Вадима Сидура, но также и о трудных, полных противоречий и драматизма процессов непрерывности, разложения и нового начала идеологии (художественной доктрины) и управления»³⁷. Но прежде всего эта переписка — свидетельство эпохи сложного, иногда противоречивого развития перестройки.

Обратимся к письмам Юлии Сидур, в которых жена скульптора сообщает своему немецкому другу о сложностях на пути к гласности и перестройке. В письме от 16 августа 1986 года она делает экскурс в недавнее прошлое: «По Москве ходит один самиздатский документ — это речь Горбачева перед членами писателей 19 мая 1986 года. Он говорит в ней о том, какое ужасное сопротивление оказывают ему аппаратчики»³⁸. Сопротивление оказывали и те, от которых зависела судьба мастерской Сидура, хотя официально была создана комиссия по наследию скульптора. Юлия Сидур информирует Аймермахера о подписях маститых имен за сохранение мастерской (среди подписчиков Е. Велихов, вице президент Академии Наук СССР, Б. Окуджава, В. Гинзбург и другие)³⁹. Юлия Сидур в августе 1986 года отмечает: «Кое-какие положительные изменения в общественной и хозяйственной жизни в нашей стране тоже имеют место, но насколько это серьезно, а главное — насколько долговечно, пока судить трудно»⁴⁰.

Нельзя не отметить, что персональная выставка работ Сидура состоялась в сателлитском тогда государстве Польше. Большой интерес к творчеству скульптора проявил тогда З. Шмурло (автор магистерской работы о Сидуре)⁴¹. В переписке Юлии Сидур спустя годы появляется сюжет, связанный с поляком, проявившим интерес к творчеству Сидура: «Он [Збышек Шмурло — И.М.] собирается делать выставку на уровне материалов: фотографии, возможно, твои [Аймермахера — И.М.] каталоги, в маленькой галерее „Уни-Арт”»⁴². Уже в следующем письме от 30.09.1986 она сообщает Аймермахеру: «Збышек Шмурло прислал мне маленький каталог Диминой выставки, прошедшей в Эльблонге 8.XI.1986 — 30.XI.1986»⁴³.

³⁷ Ю. Сидур, К. Аймермахер: *Время новых надежд...*, с. 10.

³⁸ Ibidem, с. 56.

³⁹ Ibidem, с. 65—67.

⁴⁰ Ibidem, с. 63.

⁴¹ И. Мянновска: *Мир Вадима Сидура...*, с. 56—57.

⁴² Ю. Сидур, К. Аймермахер: *Время новых надежд...*, с. 10.

⁴³ Ibidem, с. 98.

В декабре 1986 года Юлия Сидур, отправляя прогрессивные вырезки из газет в Германию, напишет, что ситуация в Москве странная и нет никаких гарантий на лучшее «в тоталитарной системе, где одна партия и состояние всей огромной страны зависит от настроения ныне царствующего болвана»⁴⁴. В конце декабря 1986 года из писем Юлии Сидур можно узнать о том, что вернулся в Москву Андрей Сахаров и освобождены некоторые другие диссиденты. Стоит отметить, что письмам жены Сидура характерны свобода выбора средств изложения, некая непринужденность и индивидуальность. В них автор проявляется как личность, что отражает не только нравственность Юлии Сидур, но и ее образование, знания. На наш взгляд, в переписке Юлии Сидур и немецкого слависта объединяются монолог и диалог⁴⁵. Эти письма написаны также с учетом эпистолярных традиций, ибо в них проявляется вежливость, положительное отношение к корреспонденту и даже задушевность (формы обращения, приветствия, прощания). Юлия Сидур делится с немецким славистом и его женой Гизелой самыми сокровенными мыслями, доверяет им, иногда советуется и не боится оценивать современность и перестройку в СССР. По письмам можно определить характер взаимоотношений. Юлия Сидур обращается к профессору «Карлуша» или «Карлушенька», а это уже обращение ласковое, интимного характера. Жена Сидура с воодушевлением 24 января 1987 года передает Аймермахеру хорошие новости: «У нас большая радость — перестали глушить Би-Би-Си! Надеюсь, что скоро перестанут глушить „Голос Америки” и „Немецкую волну”»⁴⁶.

Так как немецкий славист и его жена Гизела писали Юлии Сидур гораздо реже (повседневность, работа), жена скульптора передавала им сведения, услышанные (к примеру о том, что у жены Горбачева Раисы отчество Максудовна, что свидетельствует о ее мусульманском происхождении), или осознанное («самый идиотский раньше журнал „Огонек” стал очень прогрессивным», „Московские новости” читается без подтекста, как самая настоящая свободная неподцензурная пресса»)⁴⁷. Немецкий славист пишет письма короткие, но также насыщенные текущей информацией. Он сообщает о своих профессиональных занятиях — конференциях, докладах, как и о слышанных информациях: «Вчера я узнал о слухах в Чехословакии будто бы Шеварнадзе сказал там, что оккупация 1968 года была большой ошибкой. Трудно поверить»⁴⁸. К адресантке немецкий славист обращается также ласково с употреблением лексики интимного характера: «Юленька!».

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ А. Акишина, Н. Формановская: *Этикет русского письма*. Москва 1981.

⁴⁶ Ю. Сидур, К. Аймермахер: *Время новых надежд...*, с. 140.

⁴⁷ Ibidem, с. 143—144.

⁴⁸ Ibidem, с. 146, 147.

В контексте переписки видно, что в 1987 году появились в СССР изменения не только в области политики, информации, отношения к диссидентству, но и в повседневной жизни. Юлия Сидур пишет: «В магазинах стало получше. Не бог весть что, но получше». Но сразу же она отмечает потрясающее количество пьяных по случаю мужского праздника Советской Армии⁴⁹.

В переписке появляются имена известных в 80-ые — начало 90-ых годов партийных деятелей, а также людей, связанных с культурой, ученых, академиков. Юлия Сидур оценивает их, а также их поступки, деяния, делится услышанными новостями. Главный редактор «Московских новостей» Егор Яковлев, по ее мнению, «цивилизованный человек и внешне, и по своим убеждениям». Юрий Любимов «крутит изо всех сил: то он возвращается, то не возвращается [...] ему 70 лет, он тоже не так здоров и возвращаться ему не надо. А то приедет и загнется», «дочка Лихачева живет в Мюнхене. Она вышла замуж за еврея и эмигрировала несколько лет назад» и далее: «Эдисон Денисов очень симпатичный, милый, но, на мой взгляд, немного легкомысленный человек. Он и Шнитке считаются самыми современными советскими композиторами [...] что касается Шнитке, то он беспспорный гений»⁵⁰.

Информативная часть писем жены Сидура более насыщена разными сведениями, чем письма Аймермахера. Однако и немецкий славист оценивает, а его индивидуальность в письмах выражена явно. 22.03.1987 года он сообщает Юлии Сидур о том, что виделся с Эрнстом Неизвестным, который «никак не изменился. Он все еще о себе самого высокого мнения [...] он теперь и „академик“, который регулярно читает лекции в американских университетах»⁵¹. Аймермахер в письме оценивает выступающих литераторов на конференции в Дортмунде: «К сожалению я не слышал доклады Белова и Распутина, но выступления других были беспомощны, убоги и очень провинциальны»⁵². Юлия Сидур реагирует на написанное Аймермахером, ей особо интересно знать, о чем в Германии рассказывают Белов и Распутин, «наши великие русские патриоты», и далее: «Распутин хотя бы талантлив до сих пор, что же касается Белова, то этот потерял все, что имел от бога. А когда-то очень неплохо писал»⁵³. О современной литературе в переписке много сказано, и позиции Юлии Сидур, занимающейся литературным творчеством, ясны и ярко выражены, когда она сообщает о том, что «старые кадры очухались и переходят в наступление», имея

⁴⁹ Ibidem, с. 155.

⁵⁰ Ibidem, с. 160, 136, 120, 174.

⁵¹ Ibidem, с. 165.

⁵² Ibidem, с. 167.

⁵³ Ibidem, с. 190.

ввиду Бондарева, Белова, Астафьева, Михалкова, Проскурина, именует их «черной сотней», которая ругает «Московские новости» и «Огонек»⁵⁴.

1987 год был ознаменован, по мнению Юлии Сидур, сложной обстановкой из-за расколотости интеллигенции, национал-фашизма и антисемитизма. Жена Сидура часто сообщает о высылке любопытных вырезок из газет, касающихся текущей культурной политики. Естественно, что она проявляет наибольший интерес ко всему, связанному с ее мужем, его наследием, судьбой мастерской Подвала, наследством, переданным Сидуром Аймермахеру. Эти проблемы остались в стороне наших исследований, так как им стоит посвящать особый анализ. Однако маститые имена современных художников и их оценка Юлией Сидур совпадают с мнением о них немецкого слависта. Жена Сидура не всегда проявляет этикет и вежливость, когда пишет о Эрнсте Неизвестном и Михаиле Шемякине. Особо резко звучат ее слова в адрес Эрнста Неизвестного, сутью которого она считает предательство и пишет немецкому слависту: «На „встрече с интеллигенцией” у Хрущева он продал вместе с Глазуновым своих товарищей: Никонова, Андропова и других. Я не люблю ни Никонова, ни Андропова, но тогда все говорили: „сука Неизвестный” и это было справедливо»⁵⁵. Юлия Сидур напоминает немецкому слависту о играх художника с властями, с КГБ, о его отъезде в эмиграцию, заигрываниях с активной антисоветской эмиграцией. Наконец ее оценка Неизвестного как художника особо резкая: «самым известным его [Э. Неизвестного — И.М.] произведением остается памятник Хрущеву на Новодевичьем кладбище»⁵⁶.

На наш взгляд, оценка Юлии Сидур, хотя и вполне понятна, однако не совсем справедлива. Это автор «Маски скорби» в Магадане (1996) — жертвам репрессий в СССР. Ныне живет и работает в США. Его последняя работа — памятник Дягилеву в Перми. В Екатеринбурге 9.IV.2013 был открыт художественный музей Эрнста Неизвестного⁵⁷. Возможно, отношения Сидур — Неизвестный не всегда укладывались на основе принципов взаимоуважения и понимания, да и творчество, как и судьба скульпторов, сложилось иначе — Вадим Сидур — это внутренний эмигрант и идейный одиночка. Недаром Юлия Сидур так оценивает своего мужа: «30 лет в подвале, еле дышал, а вкалывал как грузчик, даже если исключить талант. Из партии исключили, статьи лживые писали [...] а все-таки не сумели уничтожить!»⁵⁸. Слава и признание пришли к Сидуру сначала в Германии (еще в застойные времена), а лишь позже в своем отечестве.

⁵⁴ Ibidem, с. 197.

⁵⁵ Ibidem, с. 205.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ *Мир русской культуры...*, с. 325—326; *Эрнсту Неизвестному сегодня исполнилось 90 лет.* <http://mir24.tv/news/culture/12394684> (доступ: 30.07.2015); *Эрнст Иосифович.* <https://Ru.wikipedia.org/wiki/> (доступ: 30.07.2015).

⁵⁸ Ю. Сидур, К. Аймермахер: *Время новых надежд...*, с. 209.

Юлия Сидур внимательно следит и отражает все происходящие политические и общественные процессы и делится своими соображениями с лучшими немецкими друзьями — Карлом Аймермахером и его женой Гизелой. Она в письмах от 1988 года отмечает «густое противодействие» в Политбюро и справедливо называет этот период «переходным». Описывая своим немецким друзьям празднование 70-летия Советской Армии и выступления фашиствующих деятелей из «Памяти», она констатирует: «„Память“ сразу вызывает воспоминания о погромах, газовых печах и крематориях. И тени Сталина в обнимку с Гитлером встают из гробов»⁵⁹. Себя Юлия Сидур называет «страстным любителем информации», отмечая хрупкость советской демократии и сравнивая ее с недоношенным младенцем⁶⁰. Однако она буквально «поглощает информацию», советуя немецкому слависту читать «Огонек» и «Московские новости», а также все вырезки, которые она отправляет. В год тысячелетия крещения Руси (1988) Юлия Сидур отмечает усиление слухов о еврейских погромах и приводит в письме показательный текст в Малаховке на столбе, где обычно люди вешают объявления об обмене квартирами: «Евреи распустились, пора принимать меры»⁶¹. Однако далее: «Теперь наша власть не на их стороне, а раньше наоборот [...]. Многие помнят „борьбу с космополитизмом“ и „врачей отравителей“. Но одного они добились — пока в нашей стране нет стабильной крепкой демократии, многие боятся, а некоторые впадают в панику»⁶². Хотя еще в 1988 году о настоящей гласности и демократии в СССР говорить не приходится, Юлия Сидур отмечает в письмах, что тысячелетие крещения Руси отмечается «пышно и уважительно», но идиотизм и маразм в жизни мало снижаются.

Со временем у Юлии Сидур складывается определенно позитивное мнение о перестройке и ее основателе, о чем свидетельствуют слова, написанные 12 июня 1988 года: «Я считаю, что в этой мистерии было два героя: политик Горбачев и смешной интеллигентный Сахаров. Наша империя разваливается, льется кровь в Грузии, Фергане — выдаются карточки на продовольствие и товары (сахар, мыло, соль, спички), но, возможно, впервые за долгое время появилась надежда на действительные перемены к лучшему»⁶³. Соображения Юлии Сидур интересны тем, что она в письмах показывает также существование кругов, оппозиционеров Горбачева, и сообщает немецкому слависту о митингах «Памяти» на Красной площади с лозунгом: «встать на бой против развала социалистической империи,

⁵⁹ Ibidem, с. 279.

⁶⁰ Ibidem, с. 301.

⁶¹ Ibidem, с. 315.

⁶² Ibidem, с. 316.

⁶³ Ibidem, с. 390.

против Прибалтики и обязательно битва с „жидомасонским всемирным заговором”»⁶⁴.

Все чаще в переписке появляется констатация Юлии Сидур, что жить очень интересно. В письмах Юлии Сидур обычно зачином являются политические новости. Затем идет информационная часть. Отмечены ею события в Литве от января 1990 года, пустые магазины, симпатичное и интеллигентное новое московское начальство (экономист Попов и историк Станкевич), а в Ленинграде глава Ленсовета — Собчак «блестящий и обаятельный»⁶⁵. Отметим, что августовские события 1991 года (письмо от 27.08) передаются Юлией Сидур кратко оценочно: «Горбачев на самом деле вернулся в другую страну — нищую, обделенную, но свободную»⁶⁶. Преобладают житейские новости и все, связанное с Сидуром и его творчеством. По-видимому, кроме писем друзья все чаще разговаривают по телефону и письма становятся лишней формой общения. Последнее отправлено Юлией Сидур 15 января 1992 года, а немецким славистом 9 февраля со словами: «до встречи в Берлине»⁶⁷.

Подытоживая, стоит отметить информативность писем Юлии Сидур, насыщенных сообщениями, связанными с перестроечным процессом и культурной атмосферой тех лет. Авторы писем — это своеобразные аналитики, умеющие не только отметить происходящее, но и дать ему оценку. Несомненно, это люди не только образованные, наделенные знанием и умением аргументированности, но и разносторонне одаренные. Немецкий славист сам становится скульптором, организующим выставки своего искусства. Он автор книги *От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950—1980-х*, Москва 2004. На вопрос Анны Андриевской о тематической связи работ Сидура и немецкого слависта, Аймермахера, он сам ответил: «для меня [...] важны темы, которые связаны с преступлениями против человечности. На этом поприще мои интересы почти полностью совпадают с Сидуром, хотя каждый из нас трактует их индивидуально и самостоятельно. С точки зрения их художественного воплощения мы разные. Но то, что делали мы с Сидуром, является своеобразным диалогом»⁶⁸.

Юлия Сидур успешно занималась также литературным творчеством⁶⁹. Не переоценить также собранные ею вырезки и видеозаписи, подаренные Институту русской и советской культуры им. Ю.М. Лотмана Рурского университета. В 2006 году она ушла из жизни. Главное дело ее жизни — на-

⁶⁴ Ibidem, с. 393.

⁶⁵ Ibidem, с. 413.

⁶⁶ Ibidem, с. 454.

⁶⁷ Ibidem, с. 478.

⁶⁸ *Памятник современному состоянию*. <http://rusplt.ru/sub/history/pamyatnik-sovremenno-mu-sostoyaniyu-11396.html> (доступ: 17.07.2015)

⁶⁹ Ю. Сидур, К. Аймермахер: *Время новых надежд...*, с. 17.

следие Сидура сохранено, благодаря фонду Вадима Сидура, созданному его многолетним другом Карлом Аймермахером⁷⁰. В Российском государственном архиве литературы и искусства создан фонд № 3378 «Сидур Вадим Абрамович (1924—1986 — скульптор)» с уникальным комплексом материалов о творчестве скульптора. Переписка и Юлии Сидур с Аймермахером, и Вадима Сидура содержит много фактов, информации и оценок, складывающихся на свидетельство эпохи, в которой все-таки диалог был возможен.

⁷⁰ На сайте: <http://www.rusarchives.ru/news/rga.li-press-conf-sidur-2013.shtm1> (доступ: 15.07.2015).

Мяновска Иоанна — доктор филологических наук, профессор (*professor emeritus*), Университет им. Казимира Великого в Быдгоще (Польша). Публикации: *Мир Владимира Сидура* (Быдгощ 1999, 202 с.); *Неизвестные страницы литературы третьей волны русской эмиграции. Александр Минчин: проза жизни* (Быдгощ 2001, 164 с.); *Дина Рубина вчера и сегодня* (Торунь 2003, 296 с.); *Литература русской эмиграции в образцах и с комментариями. Второе издание, исправленное и дополненное* (Быдгощ 2007, 333 с.); *Контексты культуры русской эмиграции XX века: Борис Зайцев — певец русского православия* (Торунь 2011, 223 с.).

Eduard Limonow — poeta na emigracji

Lucjan Suchanek

ABSTRACT: Eduard Limonov emigrated from the Soviet Union in 1974. At that time, he already was a mature poet of the Moscow literary underground. Like most Russian emigrants, Limonov was disillusioned with America, where he was neither understood nor recognized. In the evolution of his poetry the anthropological issues are replaced by the social ones.

On the one hand, his poems unveil a strong critique of unjust America, on the other — the yearning for the abandoned homeland.

Crucial in his literary output is love poetry dedicated to Yelena Shchapova, who left the poet in New York. Limonov's poetry of the Paris period does not offer sharp critique of French reality but it presents the poet's ponderings over the sense of life, human fate, and loneliness. The motives that concern love and the poet himself take a new literary form. Yearning for homeland comes to the foreground.

KEY WORDS: emigration, Limonov, prose, anthropological issues, yearning

Eduard Limonow (Sawienko) wyemigrował ze Związku Radzieckiego w 1974 roku. Nie był, jak wielu opuszczających wówczas ZSRR, dysydem, nie przejawiał żadnego zaangażowania politycznego, nie działał w podziemiu — jego wyjazd był wymuszony odmową współpracy z KGB — nie zgodził się zostać donosicielem.

Kim był liczący wówczas dwadzieścia jeden lat Eduard Limonow?¹ Urodził się w niewielkim miasteczku ukraińskim Dzierżyńsku, skąd cztery lata później rodzina przeniosła się do ponad półtoramilionowego Charkowa, zamieszkując na peryferiach tego wielkiego miasta. Naukę zakończył na dziesięcioletce, a potem miał się różnych zawodów. Najważniejsze dla jego dalszych losów było to, że zbliżył się do miejscowej bohemy artystycznej i po pewnym czasie zadebiutował w prowincjonalnej prasie jako poeta.

¹ Szerzej o Limonowie patrz: L. Suchanek: *Parias i heros. Twórczość Eduarda Limonowa*. Kraków 2001.

Były to lata 60. XX wieku, kiedy w Związku Radzieckim miał miejsce bujny rozkwit poezji. Poezję uprawiali wybitni twórcy i mało wprawni rymotwórcy, prawdziwi poeci i rzemieślnicy. Do tych ostatnich zaliczyć trzeba młodego Limonowa, twórcę mało oryginalnego, lecz już od początku wykazującego zadatki talentu.

W tamtych latach mijał już okres triumfu poetów czasów odwilży, czas ten w stosunku do poezji epoki ociążałego realizmu socjalistycznego przyniósł wiele zmian w sferze zarówno treści, jak i formy. Przy pewnym pozorze świeżości, która wówczas wydała się czymś niemal rewolucyjnym, poezja była jednak ideowo bardzo ograniczona — wiele sfer życia było dla niej niedostępnych, nie mogła wyjść poza granice filozofii marksistowskiej, nie dotykała problematyki sacrum i transcendencji, na darmo by szukać w niej liryki erotycznej. Język tej poezji wydawał się sztuczny, razić zaczął jej nadmierny patos. Zniewolona cenzurą literatura szuka więc nowych dróg, pojawiają się twórcy odrzucający ograniczenia ideowe, zaczynają tworzyć poza cenzurą. Rodzi się nowa kultura, alternatywna wobec tej oficjalnej, dysydencka, nazywana też drugą².

Limonowowi i innym młodym poetom z Charkowa przestają imponować miejscowi twórcy, zaczynają czytać poezję wydawaną w samizdacie, zachwycają się Josifem Brodskim³. Limonowa pociąga specjalnie Wielemir Chlebnikow. Po pewnym czasie prowincja literacka, jaką był Charków, zaczyna mu nie wystarczać — marzy o Moskwie, gdzie może spotkać prawdziwych poetów. Tak się właśnie staje i w 1967 roku przenosi się do stolicy. Wkrótce udaje mu się zbliżyć do poetów moskiewskiego undergroundu, poznaje młodych autorów, których duszą był Jewgienij Kropiwnicki. W jego „baraku” w posiołku Dołgoprudnyj i nieodległym posiołku Lianozowo bywali Gienrich Sapgir, Igor Cholin, Wsiewołod Niekrasow, Jan Satunowski, Giennadij Ajgi, Josip Brodski, Gleb Gorbowski i wielu ówczesnych młodych plastyków: Władimir Niemuchin, Ilja Zwieriew, Ilja Kabakow. Bywał tu także Limonow i jego żona Jelena Szczapowa⁴. W ten sposób Limonow znalazł się w jednym z najważniejszych nurtów podziemnej poezji moskiewskiej lat 60., nazywanej szkołą baraków, która odrzucała całkowicie model poezji odwilżowej. Twórców z tego kręgu raził jej podniosły język, sięgali przeto do żywej mowy, która podlegała estetyzacji, używano języka potocznego, kolokwializmów, poeci słowu nadali autonomiczność, upraszczali składnię i wiersz⁵.

² В. Кулаков: *По образцу и подобию языка. Поэзия 80-х годов*. „Новое литературное обозрение” 1989, ном. 32, s. 72.

³ Patrz: *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны*. В 5 томах. Т. 3А. Сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. Nextonville 1988, s. 23—32.

⁴ Zob. В. Кулаков: *Лианозово. История одной поэтической группы*. „Вопросы литературы” 1991, ном. 3; *Lianosovo. Gedichte und Bilder aus Moskau*. Herausgegeben und übersetzt von G. Hirt und S. Wonders. München 1992.

⁵ Zob. В. Кулаков: *Минимализм: Стратегия и тактика*. „Новое литературное обозрение” 1997, ном. 23, s. 258—259.

Limonowa wiąże się także z moskiewską grupą SMOG, zafascynowaną poezją czystą, nieutyliarną, której liderem był Leonid Gubanow⁶. Związany był także z grupą Konkret, do której wchodziłi Cholin, Sapgir, Szczapowa, Wągricz Bachczanian, Sława Lon⁷.

Młody poeta jednak, tworzący w kręgu gwiazd ówczesnej, bardzo bogatej i różnorodnej poezji, potrafił zachować oryginalność i własne oblicze. Co więcej, w panteonie ówczesnych poetów świecił światłem własnym i słusznie uważany jest za jednego z najciekawszych poetów tamtej doby.

Wiersze pisane w latach 1967—1968 Limonow zebrał w zbiorze *Кроноткин и другие стихотворения*. W urbanistycznej liryce Limonowa uderza prostota tematów, szara codzienność egzystencji człowieka. Zwraca uwagę obsesyjna niemal brzydota opisywanej rzeczywistości, naturalizm portretu, postaci ludzi starych utrzymane są w tonacji turpistycznej. Mamy w wierszach zaskakujące skojarzenia i obrazy, ale czasem młody poeta udziwnia, pragnie szokować, nie raz wierszom brak dojrzałości intelektualnej. Dominującym elementem jest narcyzm, która będzie widoczna także w drugim tomiku Limonowa. Nowością w porównaniu do pierwszego są pejzaże, choć i one uderzają przyziemnością. Również pierwszy poemat w twórczości Limonowa — *ГУМ* będzie epicki, opisowy.

Trzeci zbiorek Limonowa różni się od poprzednich — wiersze są teraz bardziej liryczne, osobiste, intymne i co najważniejsze zyskują na głębi. Widać, jak poszerza się wiedza autora o człowieku, jego antropologiczna wizja staje się bardziej rozległa. Dominują dwa charakterystyczne motywy, które staną się znakiem rozpoznawczym Limonowskiej liryki: solipsyzm i narcyzm.

W kolejnym tomiku *Оды и фрагменты* pojawiają się wiersze będące formalnymi próbami w dwu mało do siebie przystających gatunkach, w dodatku pochodzących z różnych estetyk. W następnym również znajdzie się termin genologiczny — heksamety, ale stojące obok określenie — czyngis-chanowe wywodzi się z całkowicie innej sfery. Treść wierszy nawiązuje do dawnego mitu o niebezpieczeństwie ze Wschodu, jakie niosły hordy Czyngis-chana, później o żółtym zagrożeniu, o Scytach. Nietrudno dostrzec tu motywy euroazjańskie, jest to także pośrednio gloryfikacja Rosji, jej siły.

W piątym tomiku, choć tytuł tego nie zapowiada, pojawia się liryka miłosna, wiersze poświęcone i dedykowane Jelenie Szczapowej, lecz nie ma tu wyznań bezpośrednich. Odnajdujemy w nich poetę wrażliwego, czulego, unikającego jednak słów i chwytów typowych dla liryki wyznań. Miejsce znamienne dla tego typu liryki osobistej „ja” zajął zaimek „my”. Kolejny zbiorek Limonow zatytułował *Русское*. Pokazał w nim rzeczywistość, daleką od rzeczywistości

⁶ Zob. В. Кулаков: *СМОГ: взгляд из 1996 года*. „Новое литературное обозрение” 1996, ном. 20.

⁷ Patrz o tym: Э. Лимонов: *Поэты группы „Конкрет”*. В: *Аполлон-77*. Ред. М. Шемякин. Paris 1977, s. 43—46.

radzieckiej. Pojęcia „rosyjskie — radzieckie” nie są tu antonimami i te dwie nazwy nie symbolizują odmiennych światów. W liryce Limonowa nie znajdziemy, jak u wielu mu współczesnych poetów, krytyki systemu.

Chcąc pojąć sens wypowiedzi poetyckich Limonowa, opisać jego wiedzę o świecie i wizję świata, zrozumieć, jakie są jego doświadczenia socjalne i egzystencjalne, nie należy patrzeć na jego lirykę z perspektywy politycznej, ze stanowiska opozycjonisty, dysydenta. Człowiek jego wierszy jest uwikłany w czas, ale poeta nie wyraża stosunku do rzeczywistości radzieckiej, którą system wykreował, nie okazuje wrażliwości wobec represyjnego charakteru państwa. Z drugiej strony też, nie jest jego apologetą. Trzeba się przeto przypatrzeć jego antropologii, widzeniu człowieka, jednostki. Limonow niewrażliwy politycznie nie opowiada się po stronie żadnego systemu filozoficznego, całkowicie obce mu jest podejście religijne, chrześcijańskie. Nie stara się idealizować człowieka, ale też nie poddaje go surowej ocenie, jest wyrozumiały dla jego słabości, wybacza mu wady i potknięcia. Ujawnia się także jako *homo amans* — istota kochająca i potrafiąca przeżywać różne stany uczuciowe, nieraz bardzo wysublimowane.

Zakres tematyczny wierszy Limonowa ulega znacznemu rozszerzeniu, wnika do nich publicystyka i staje się ona zaangażowana. Znajdziemy w nich refleksję nad dwoma modelami kultury, a także apologię armii i gloryfikację jej siły (*Oda армии*). Poeta jednak nie jest w stanie oddać się w pełni takim wyłącznie problemom. Ważnym tematem jego poezji staje się kobieta przedstawiana w różnych swoich wcieleniach — poeta obrazuje różne formy uczucia — od czułości do erotyzmu, od zakochania do zdrady.

Cykl *Прощание с Россией* otwiera wiersz *Крестьянское*, o dość wyraźnej Niekrasowskiej inspiracji. Znajdziemy w nim tradycyjne przeciwstawienie wsi miastu, podkreślenie odmienności egzystencji. Znacznie bardziej głęboki jest wiersz *Пелена снегов, одеяло снега*, odzwierciedlający barokową myśl o potędze kosmosu i nicości człowieka.

Patetycznie brzmi tytuł kolejnego wiersza — *Наши национальные подвиги*, zrodzonego wspomnieniem wojny i zwycięskich bitew 1944 roku. Wpisuje się on w nurt liryki oficjalnej. Poważną problematykę sygnalizuje tytuł kolejnego wiersza *Историческое*, w którym poeta sięga do odległej epoki, jej wymiaru zarówno dziejowego, jak i mitologiczno-bajkowego, do wypraw przeciwko stepowi. W kontekście dalszych losów Limonowa szczególnie interesujące są dwa fragmenty z motywem wyjazdu.

Limonow przyjechał do Stanów Zjednoczonych w roku 1974. W USA znalazł się poeta rosyjski, który u siebie w kraju, o czym był przekonany, nie widział szansy na sukces artystyczny. Gdzie mógł szukać odbiorców swojej poezji? W naturalny sposób mogli nimi być emigranci rosyjscy. Emigracja rosyjska,

jak wiemy, była niejednolita i dzieliła się na dwa odłamy: emigrację porewolucyjną i trzeciej fali. Teksty przedemigracyjne Limonowa były na Zachodzie praktycznie nieznanne. Jego wiersze zaczęły się ukazywać w prasie emigracyjnej („Grani”, „Kowczeg”, „Kontinent”, „Echo”, Russica”) i w wydawnictwach zbiorowych. Tomik autorski, zatytułowany *Русское*, wyszedł w roku 1979 w wydawnictwie Ardis⁸. Kolejny, *Мой отрицательный герой*, zawierający wiersze z lat 1976—1982, ukazał się w roku 1995, gdy poeta powrócił już z emigracji⁹. W 1995 roku wyszedł zbiorek *Мой отрицательный герой. Стихи 1976—1982 годов*¹⁰.

Jak większość rosyjskich emigrantów, Limonow nie zaakceptował nowej rzeczywistości. Rosjanie bowiem, nawet ci, którzy odrzucali obce im i wręcz wrogie państwo radzieckie i panujący w nim system, z trudem adaptowali się do nowych warunków, nie potrafili się asymilować. Bardzo wielu z nich żyło w emigracyjnych gettach. Kraj pobytu niewiele ich interesował, z drugiej zaś strony, kraj pobytu też nie interesował się nimi. Limonow jednak pilnie przypatrywał się amerykańskiej rzeczywistości. Zrozumieć lepiej wydzwięk niektórych wierszy pozwala fakt, że w Nowym Jorku zbliżył się do skrajnie lewicowej Socialist Workers Party.

Częstym przeto motywem twórczości emigrantów stawała się samotność, poeta niemal zawsze i wszędzie czuje się samotny, a postawa taka wynika z pesymizmu w postrzeganiu świata i pesymizmu wizji antropologicznej. Samotność potęguje się, gdy relacja ze światem nie opiera się na autonomii jednostki, lecz na narzuconym systemie wartości. W takiej sytuacji znalazł się emigrant Limonow i taką egzystencję będzie opisywać w swych wierszach. Przypomnijmy, że w kraju rodzinnym również żył w warunkach narzuconych przez represyjny system, ale miało to miejsce w obrębie cywilizacji oswojonej, którą poeta akceptował. Teraz zetknął się z innym kręgiem cywilizacyjnym, z nowym porządkiem świata, który okaże się nie tylko obcy, ale także wrogi, zdolny, według niego, degenerować naturę człowieka (*Самому себе*).

Amerykańska liryka Limonowa staje się filozoficzna, z próbą nieznaną dotąd u poety autoanalizy (*Себе самому*). Wiersze o wydzwięku jednoznacznie pesymistycznym zawierają głęboką refleksję nad światem, w którym nie ma harmonii, a skala wartości uległa zafałszowaniu. Wiersze mówią o uczuciu głębokiego wyobcowania (*Вновь ты будешь одиноким в ноябре*). Z biegiem czasu jednak problematyka filozoficzna, antropologiczna, uniwersalna zostaje

⁸ Zob. Э. Лимонов: *Русское*. Анн Арбор 1979.

⁹ Wspomnieć trzeba jeszcze jedno wydanie — w tomie *Трое*, oprócz wierszy Limonowa napisanych po 1974 roku, były utwory K. Kuzminskiego i A. Swietkowa. Zob. *Трое. Не замыкая уст*. Э. Лимонов, К. Кузьминский, А. Цветков. Предисловие Саши Соколова. Лос Анджелес 1981.

¹⁰ Э. Лимонов: *Мой отрицательный герой. Стихи 1976—1982 годов*. „Глагол” 1995, ном. 31.

zastąpiona przez socjologiczną i nabiera wydźwięku społecznego (*И вместе с беломраморной зимою*).

Otoczająca rzeczywistość jest nieprzychylna poecie, został on wyobcowany ze społeczności, świat przyjął go z obojętnością, odrzuciła go nieprzyjazna Ameryka. Coraz bardziej więc wrogo zaczyna się do niej odnosić, gdyż w płaszczyźnie socjalno-ekonomicznej jest to moloch, z niesprawiedliwą dominacją pieniądza, dzielący ludzi według wyłącznie zasady ekonomicznej.

Poeta zaczyna patrzeć na Nowy Jork jak socjolog, jak marksista, który rzeczywistość odbiera nie, jak robił to wcześniej, w płaszczyźnie antropologicznej, lecz ekonomicznej: porządek społeczny wyznacza kryterium: bogactwo—bieda. Tak widzi Amerykę poeta-proletariusz o lewicowych poglądach, który utożsamiać się będzie z wykluczonymi — środowiskiem Murzynów, Latynosów (*Я проезжал кварталы бедноты, Островок*). Nie tak kiedyś widział Amerykę z oddali, ta prawdziwa okazała się niesprawiedliwa, nieczuła, obca na krzywdę i zaczyna ją więc postrzegać tak, jak robili to radzieccy propagandziści. Akcentuje silnie kontrast między posłannictwem poety a jego miejscem i rolą w społeczeństwie, które nie docenia wagi twórczości, gdyż ceni wyłącznie materialną stronę życia, a poetę zrzuca z piedestału (*Лето прошло без особых утех*).

W wierszach Limonowa zaczynają pojawiać się brutalne oskarżenia Ameryki, bardzo krytyczne słowa padają pod adresem Amerykanów. Z drugiej zaś strony, mamy wspomnienia z rosyjskiej, radzieckiej przeszłości i coraz częstsza jest nuta nostalgii (*Эпоха бессознания*). Ojczyzna widziana z daleka (*Крым*) jawi się jako ucieleśnienie sielskiej swojskości lat dzieciństwa. Obiektem wspomnień staje się charkowska przeszłość, lata beztrioskiej młodości. Odżywają wspomnienia Moskwy lat 70., sceny z życia bohemy, przywołani zostają ci, których Leta zabrała. Wiersz *У Есенина Сереженьки* zbudowany jest na przeciwstawieniu rosyjskiej uczuciowości, emocjonalności i amerykańskiej racjonalności, wyrażenia. Różnice widać nawet w kulcie zmarłych, w wyglądzie grobu. Rodzima Rosja i Ameryka to dwie odmienne mentalności (*У Есенина Сереженьки*). Harmonii poszukiwał poeta we wspomnieniach, w doświadczeniach egzystencji w świecie odmiennym, przedstawianym w nostalgicznej tonacji. I tu jednak, podobnie jak przy opisie rzeczywistości amerykańskiej, którą krytykował, poeta dawał wizję nieprawdziwą i jednostronną.

Amerykańska liryka koncentruje się wokół kilku określonych problemów, mających wyrazisty podtekst autobiograficzny i wiążący się bezpośrednio z egzystencją zawiedzionego emigranta. Jej inspiracją były własne przeżycia i odczucia, wynikające z pilnej, rzetelnej, obserwacji rzeczywistości. Nie zawsze były one obiektywne, wizja amerykańskiej rzeczywistości często była przerysowana, nierzadko złośliwa, ironiczna i pełna sarkazmu. Do sięgnięcia po pióro inspirowała przeczytana gazeta, spotkany człowiek, oglądany pejzaż.

W całej twórczości Limonowa ważny nurt stanowiła poezja miłosna, nie mogło jej więc zabraknąć w okresie nowojorskim. Dotąd jednak miłość była pięknem, radością, a opiewana kobieta symbolem wzniosłej wiecznej miłości. W Nowym Jorku poezja miłosna nie mogła już mieć takiego oblicza — nastąpiło zerwanie z ukochaną, Jelena Szczapowa opuściła poetę. Zdradzony próbuje jednak znaleźć dla niej usprawiedliwienie, traktując odejście Jeleny jako archetyp zachowań kobiecych (*В краю поэмы и романа*). Gorycz zdrady nie przeszkadza wszakże autorowi wiersza wyśpiewać hymn pochwalny na cześć ukochanej, porównywanej z greckim symbolem miłości — Afrodytą. Siebie również umiejscawia w sztafażu antycznym jako Ariona. Dzięki idealizacji i poetyzacji miłości uczucie porzuconego kochanka zyskuje wymiar tragiczny.

Erotyka Limonowa będzie jednak ewoluować, inaczej będą rozkładane akcenty, motyw miłości i zdrady przedstawi poeta w innych kategoriach, przeciwstawiając idyllę chaosowi, świat harmonii nieuporządkowaniu (*Люди, ноги, магазины*). O zerwaniu mówi wiersz *Меня подруга нежная убила*, pokazujący, że fałszywy raj blichtru wielkiego świata wygrał z poetą. Nie ma tu już idealizacji uwielbianej kobiety, której przemianę ukazał, posługując się sugestywnym motywem maski. Wyeksponował natomiast cierpienie i ból porzuconego kochanka.

Metafora życia jako otwartej rany stanowi podstawę konstrukcyjną wiersza *В газетах опять о Вьетнаме*. To erotyk o zniszczonej, zdewastowanej miłości, o odejściu ukochanej i bólu opuszczonego mężczyzny, samotnego w świecie nowojorskiego kłamstwa. Topos rany zostaje wzbogacony o rozmyślenia o życiu i śmierci, o tradycji, swoistości dwu przeciwstawnych cywilizacji — europejskiej (zachodniej) i rosyjskiej. Bolesne doświadczenie egzystencjalne, w którym znaczącą rolę odegrało cierpienie, dojmujące poczucie zdrady ukochanej, spowodowało, że nie ma w jego wierszach obrazów szczęśliwej miłości.

Rozczarowany amerykańską rzeczywistością, w której dodatkowo doznał bolesnego zawodu miłosnego, Limonow decyduje się w 1982 roku opuścić Stany Zjednoczone i wyjeżdża na stałe do Paryża. Wiąże się teraz z inną kobietą, fotomodelką i piosenkarką kabaretową Natalią Miedwiediewą, w jego poezji nie odegra ona jednak takiej roli, jak Jelena Szczapowa. W Paryżu środowisko emigracyjnych poetów rosyjskich było bogatsze niż w Stanach, jednocześnie znacznie bardziej skłócone ideowo i ze względów estetycznych. Wiersze Limonowa publikowały „Echo”, „Muleta”, „Sinaksis”. „Kontinent” tylko raz wydrukował kilka jego utworów, poprzedzając je wstępem Natalii Gorbaniewskiej, w którym wyznawała, że tego typu poezja nie odpowiada jej smakowi estetycznemu.

Liryka paryska nie posiada tej drapieżności, jaką miały wiersze amerykańskie. Nie atakuje ona gwałtownie rzeczywistości, której poeta przypatruje się z uwagą, a jego postawę cechuje pobłażliwa refleksyjność. Ponadto liryka Limonowa podlega silniejszej niż dotąd fabularyzacji, o czym świadczy zwrot ku gatunkowi ballady. Ważnym miejscem jego oglądu świata stał się park,

pozwalać zaobserwować wiele z paryskiego życia (*Баллада Парка Лобо*). Do obserwacji i relacji o życiu z perspektywy parkowej ławki dochodzi zaduma nad własnym losem, rozmyślenia nad sensem istnienia (*Ты сидишь на скамейке французского старого парка*). Rozmyślenia przywodzą poczucie zawodu i smutku, który stanowić będzie dominantę wielu wierszy (*У Сены*). Innym miejscem, w którym człowiek samotny, podobnie jak paryski emigrant Limonow, spędza czas, jest supermarket. Nie jest on jak park oazą ciszy i nie stwarza okazji do spokojnej kontemplacji. Obfitość towarów wywoływać może agresję, zniechęcenie do życia, człowiek bardziej dojmująco przeżywa swą klęskę życiową, tu rodzi się frustracja.

W paryskiej liryce Limonowa nie mogło zabraknąć dwu ważnych tematów jego poezji — miłości i poety. Po wierszach pełnych goryczy spowodowanej zdradą pojawia się nieco inna tonacja. Powstaje jeden z najpiękniejszych erotyków — *Романс*, przypominający Puszkiniowski wiersz *Я вас любил*. U Puszkina miało miejsce wspomnienie dawnej fascynacji, u Limonowa natomiast mamy wyznanie miłości, która nie może nigdy się skończyć, gdyż weszła w krwiobieg, stała się życiem i musi wraz z nim trwać. Chociaż sytuacja z wiersza Limonowa może być kojarzona z miłością do Jeleny, ma wymiar uniwersalny. Miłość taka możliwa jest tylko w epoce powszechnej szczęśliwości, w dzisiejszym świecie chaosu nie ma dla niej miejsca.

W poezji paryskiej widzimy inny obraz poety, istotnie różniący się od tego, jaki Limonow przedstawiał w liryce amerykańskiej. Nie chce i nie musi już być poetą odrzuconym, na którym nie poznał się świat. Chce być uznawany, pragnie, by jego twórczość była doceniana. W Paryżu jednak, a więc na obczyźnie w ogóle, tego nie znalazł, dlatego przenosi poetę do ojczyzny (*Хорошо и скучно быть поэтом*). Umiejscawiając go tam, fałszuje jednak rzeczywistość, zapominając o cenzurze, nakazach i zakazach ideologów, które odbierały poecie wolność wypowiedzi. Dziwny i nieprzekonujący jest sielankowy obraz poety, a jego wyznanie *Хорошо быть поэтом в России* jest nieprawdziwe.

Limonow był już ukształtowanym w pełni poetą, gdy wyjeżdżał na emigrację. Tam też nie zarzucił liryki, początkowo to właśnie ona stanowiła główny nurt jego twórczości. Tworzył ją zarówno w Ameryce, jak i we Francji. Większą sławę przyniosła mu jednak proza. Aleksandr Żółkowski zauważa nawet, iż „znawcy doceniają poezję Limonowa bardziej niż prozę, być może dlatego, że wiersze plasują się dalej od szokującego »życia«, zaś co do ich klasy nie ustępują najlepszym stronicom jego prozy”¹¹.

Limonow wrócił do kraju w 1991 roku. Jego twórczość poetycka nie była znana w ojczyźnie, dlatego przypominana będzie tym rosyjskim czytelnikom, którzy nie mogli poznać jej wcześniej¹². Poeta po powrocie, choć w ograniczo-

¹¹ А. Жолковский: *Эдуард Лимонов. Стихотворения*. „Критическая Масса” 2004, ном. 1. Cyt. wg: <http://www.litkarta.ru/dossier/zholkovsky-limonov> (dostęp: 19.11.2015).

¹² Zob. Э. Лимонов: *Стихотворения*. Москва: Ультра. Культура 2003.

nym zakresie, nadal będzie pisać wiersze, zacznie je tworzyć po 2000 roku, część z nich powstanie w więzieniu. Jak pisze Żołkowski, w tych ostatnich „powtarzają się tematy męczeństwa i tęsknoty za miłością i ojczyzną”¹³. Jak czytamy we wstępie do wydania z 2003 roku, wiersze poemigracyjne „pełne są szczerzej goryczy i bólu z powodu naszej nienormalnej i jedynej Ojczyzny”. Zwróćmy wszakże uwagę, że są to słowa kogoś, komu pozycja ideowa Limonowa jest bliska.

¹³ А. Жолковский: *Эдуард Лимонов. Стихотворения...*

Lucjan Suchanek — prof. zw. dr hab., *professor emeritus* Uniwersytetu Jagiellońskiego, przewodniczący Komisji Emigrantologii Słowian, członek czynny Polskiej Akademii Umiejętności. Autor kilkudziesięciu książek z zakresu filologii rosyjskiej, kulturoznawstwa, literaturoznawstwa oraz roszjznawstwa, m.in.: *Homo sovieticus, świetlana przyszłość, gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa* (Kraków 1999); *Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa* (Kraków 2001); *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa* (Kraków 2007); autor wielu artykułów naukowych, redaktor kilkunastu tomów zbiorowych.

Specyfika świata przedstawionego we współczesnej dramaturgii rosyjskiej Od ideologicznego huraoptymizmu do umiarkowanej akceptacji i krytycyzmu

Walenty Piłat

ABSTRACT: The article points to the ways of creating the depicted world by the playwrights of the 80s and the 90s of the 20th century. It also indicates the next stages of the development of contemporary Russian drama, referring to the works by, among others, Yevgeni Grishkovetz, Ivan Vyrypaev, and the Presnyakov Brothers.

KEY WORDS: documentary drama, Mikhail Shatrov, Lyudmila Petrushevskaya, M. Gorbachev's reforms, Nina Sadur, Nikolay Kolyada, contemporary Russian drama

Kiedy mówimy o najnowszej dramaturgii rosyjskiej, rzecz jasna, nie możemy zapominać o tym, co się w niej działo jeszcze kilka dekad temu. Pieriestrojka, głośności, a potem rozpad Związku Radzieckiego otworzyły nie tylko przed dramaturgią, ale i całą najnowszą literaturą rosyjską nowe możliwości. Początkowo twórcy nastawili się głównie na tzw. „terapię szokową” (nienormatywna leksyka, pornograficzne wręcz tematy, prezentacja oryginalnych i dotąd niespotykanych w dramaturgii rosyjskiej środków wyrazu artystycznego), potem powoli zaczął następować czas pogłębionej refleksji z próbą penetracji problemów, które zrodziła aktualna rzeczywistość. Jednym słowem, dramaturgia najnowsza przestała być monolitem, każdy z autorów, czy to był dramaturg starszego, średniego, czy pokolenia najmłodszego, znalazł się w sytuacji, w której musiał określić swój stosunek do realnie zachodzących procesów społeczno-politycznych, miejsca swojej generacji w kalejdoskopie gwałtownie zmieniających się realiów.

Owe realia dotyczyły też, jak już wspomniałem, autorów dotąd uznawanych za niemal klasyków dramaturgii tzw. radzieckiej (Wiktor Rozow, Aleksiej Arbusow, Aleksander Gelman, Edward Radzinski, Leonid Zorin, Samuił Aloszyn, Emil Bragiński, Afanasij Sałyński, Michaił Szatrow, Michaił Roszczin, Grigorij Gorin i wielu innych). Niektórzy z wyżej wymienionych autorów kreowali świat swoich dramatów zgodnie z dyrektywami władz, inni generalnie akcep-

tując radzieckie realia, usiłowali pokazać rysy i pęknięcia systemu, jednakże już w pierwszej połowie lat 80. XX wieku w ówczesnej dramaturgii da się zaobserwować istotne zmiany zarówno w sferze problematyki, jak i poetyki. Pamiętamy, że wówczas ogromne sukcesy odnosi dramaturgia Michaiła Szatrowa, tzw. „leniniana”. I nie należy się temu zbyt dziwić, gdyż w okresie pierestrojkowym sztuki tego autora stały się dość śmiałym głosem na temat radzieckiej przeszłości (przy braku innych). Reformy Michaiła Gorbaczowa ówczesna inteligencja przyjęła z euforią. Sztuki Ludmiły Pietruszewskiej, dotąd zatrzymywane przez cenzurę, zaczęto inscenizować w prestiżowych teatrach Moskwy i innych miast. „Odkurzano” niepublikowane dotąd dramaty Wiktora Rozowa, Aleksandra Wołodina i wielu innych¹. Utwory tych dramaturgów raczej nie wpisywały się w swoisty huraoptymizm, który wówczas dominował w tzw. dramacie dokumentalnym, a raczej pokazywały świat antynomii i dysharmonii radzieckich realiów. W sztukach L. Pietruszewskiej świat kreowany to konflikty z drugim (czasem najbliższym) człowiekiem. Z kolei Aleksander Galin w dramatach *Retro (Pempo)*², *Wschodnia trybuna (Восточная трибуна)* i in. skoncentrował się na, wydawałoby się, banalnych, szarych problemach codzienności. Podobny świat kreowali inni dramaturdzy, których ówczesna krytyka określała jako „nową falę”. Jednakże już w drugiej połowie lat 80. do głosu zaczęli dochodzić młodzi autorzy, których sztuki w ogóle nie mieściły się w ramach ówczesnej twórczości dramaturgicznej. Niewątpliwie przykładem takiej twórczości były dramaty Niny Sadur³, dziś także z powodzeniem uprawiającej prozę. Jak pisała Margarita Gromowa,

Нина Николаевна Садур — современный прозаик и драматург — вошла в литературу в самом начале 80-х годов XX века и с первых шагов озадачила издателей, критиков, режиссёров «странностью» своих текстов, непохожестью ни на кого из современных писателей⁴.

Rzeczywiście, już pierwsza sztuka autorki — *Dziwo-baba (Чудная баба)* zaskoczyła krytyków i widzów teatralnych (premiera miała miejsce w Teatrze im. Jermołowej w Moskwie). Dramat ten nie mieścił się w ówczesnej raczej tradycyjnej dramaturgii. Stanowił swojego rodzaju syntezę dramatu groteskowego, tzw. czarnej komedii, dramatu społeczno-filozoficznego i elementów folkloru. Ponadto N. Sadur spożytkowała bogatą metaforykę i symbolikę. Owa zagadkowa „dziwo-baba”, jak się wydaje, wywodzi się z mitologii ludowej i jest

¹ Zob. na ten temat: M. Громова: *Русская драматургия конца XX-начала XXI века*. Москва 2005; W. Piłat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000.

² Zob. A. Галин: *Пьесы*. Москва 1989.

³ Zob. Н. Садур: *Чудная баба. Пьесы*. Москва 1989.

⁴ M. Громова: *Русская...*, s. 199.

symbolem sił przyrody, losu, fatum lokującym się w każdym czasie i przestrzeni, które wywiera wpływ na działania głównej bohaterki sztuki. Jest ideą uniwersalną, ponadczasową, którą można zgłębić pod warunkiem zachowania człowieczeństwa. Kreując nieprawdopodobny świat, wręcz absurdalne sytuacje, autorka w efekcie zmierza do uniwersalnych prawd na temat człowieka.

Podobne zasady N. Sadur stosuje także w innych dramatach. Zarówno bohaterowie, jak i cały świat kreowany zmierzają w nich w stronę teatru absurdu. Przykładem takiego utworu może być dramat *Siła włosów* (*Сила волос*). Akcja sztuki rozgrywa się na... głowie bliżej nieokreślonego młodego człowieka, a „mówiącymi” z działającymi podmiotami są włosy — podwinięte, pojedyncze, zwinięte w loki, siwe i kędzierzawe. W tej niecodziennej przestrzeni, gdzie niejako świat realny zderza się ze światem fantastycznym, rodzą się prawdy uniwersalne, jak słusznie zauważa M. Gromowa:

Удивительно выстраивает свой художественный мир Нина Садур. Она пишет о нашей обыкновенной жизни, о простых людях, об их будничных делах и заботах, непростых взаимоотношениях, но в эти реальные зарисовки вплетаются «проникают» некие странные, мистические приметы. Они могут быть окрашены светлыми, или тёмными красками, быть «чудесными знаками спасения» или близкой беды, символами Добра и Зла⁵.

Rzeczywiście, myśl tę potwierdzają i inne sztuki autorki takie jak: *Księżycowe wilki* (*Лунные волки*) czy oryginalne adaptacje opowiadań Mikołaja Gogola. Jednym słowem, dramaturgia Niny Sadur drugiej połowy lat 80. XX wieku otwierała zupełnie nowe drogi w przedstawianiu rzeczywistości. Kreowany przez nią świat pozornie nie miał wiele wspólnego z ówczesnymi realiami, jednakże jej teatr absurdu mówił wiele o trudnych czasach pierestrojki. N. Sadur swoimi dramatami, zda się, potwierdza myśl polskiej badaczki — Anny Krajewskiej — że:

Teatr absurdu spełnia zatem podwójne zadanie. Z jednej strony podejmuje problematykę absurdu samego istnienia w świecie, z drugiej strony zaś piętnuje za pomocą satyry absurdalność nieautentycznego życia w zakłamanej i zdeformowanej przez język, politykę, działania społeczne rzeczywistości totalitarnego państwa⁶.

W drugiej połowie lat 80. XX wieku, kiedy już system totalitarny w Związku Radzieckim chylił się ku upadkowi, w całej twórczości literackiej, nie tylko w dramaturgii, następują ogromne zmiany. Jeśli początkowo odniesiono się do reform Gorbaczowa z entuzjazmem, to potem już w ramach rozluźnionej nieco cenzury zaczęły pojawiać się utwory dramatyczne (ale nie tylko), w których wyraźnie zaznaczyły się elementy krytycyzmu, nie tylko zresztą totalitaryzmu

⁵ Ibidem, s. 207.

⁶ A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 14—15.

jako takiego, ale i nowych tendencji rodzących się w warunkach transformacji. Literatura (w tym także dramaturgia) zaczęła poszukiwać nowych środków wyrazu artystycznego, czego przykładem była m.in. dramaturgia Niny Sadur. Ale nie tylko. Dramaturgiem, który także zaskoczył krytykę teatralną i widzów, był Aleksiej Szypienko. Jak pisała Halina Mazurek,

W utworach scenicznych Aleksieja Szypienki — zdecydowanego przeciwnika tradycyjnej formy dramatu — świat jest wywrócony do góry nogami, a wszystkie typowe dla dzieł dramaturgicznych i przestrzegane przez nie od wieków chwytły pozostały niewykorzystane, co więcej — młody autor udowadnia zupełnie ich nieprzydatność dla dramatu, przestarałość, skostnienie⁷.

Kiedy ukazały się pierwsze utwory A. Szypienki, krytyka nie zawsze potrafiła je do końca odczytać. Dramaturg bowiem w zasadzie zakwestionował wszystko — od usystematyzowanej fabuły po takie tradycyjne kategorie jak: czas, miejsce, chronologię zdarzeń dramatycznych⁸.

Sztuki A. Szypienki, napisane w drugiej połowie lat 80. — *Obserwator* (*Наблюдатель*) i *Śmierć Van Halena* (*Смерть Ван Халена*)⁹ pretendowały do pewnej syntezy wartości wyznawanych przez pokolenie tzw. rockowców. Ta swoista struktura choć znajdowała się w wyraźnej opozycji do kultury oficjalnej i ze względu na swoją lokalną specyfikę różniła się od zachodnioeuropejskiej, to jednak była wyrazem kontestujących postaw. A. Szypienko jednocześnie zaprezentował w tych utworach rozczarowanie i zwątpienie w sens wartości lansowanych oficjalnie. Potwierdzają to jego kolejne sztuki — *Moskwa-Frankfurt. 9000 metrów nad powierzchnią ziemi* (*Москва-Франкфурт. 9000 метров над поверхностью почвы*), *Gospodarka naturalna w Szambali* (*Натуральное хозяйство в Шамбале*) czy *La fünf in der Luft* (*La fünf in der Luft*). Jeszcze raz trzeba przyznać rację Halinie Mazurek, że:

Dramaturgia rosyjska od czasów tzw. głośności i pieriestrojki przeżyła szereg przeobrażeń i prężnie rozwija się do dziś¹⁰.

⁷ H. Mazurek: *Gest, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*. W: *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*. Red. H. Mazurek. Katowice 2000, s. 218.

⁸ Zob. С. Смоляницкий: *Хорошо. Текст и отвращение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко*. «Современная драматургия» 1993, nr 2; Na ten temat także: H. Mazurek-Wita: *Po lekturze dramatów Aleksieja Szypienko*. W: *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*. Katowice 1995; Л. Гломб: *Коллажное мышление Алексея Шипенко как проявление «иного Описания» действительности в драматическом произведении*. W: *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*. Katowice 2000; W. Piłat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000.

⁹ Ta i inne sztuki opublikowane w tomie: А. Шипенко: *Из жизни Камикадзе*. Москва 1992.

¹⁰ H. Mazurek: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 11.

Świat kreowany przez Ninę Sadur czy Aleksieja Szypienkę daleko odbiega od świata dramatów dokumentalnych lat 80., a także od dramatów tradycyjnych owego czasu.

Także w latach 80. XX wieku pojawiły się pierwsze dramaty Nikołaja Kolady, które zarówno swoją problematyką, jak i środkami wyrazu artystycznego wyraźnie odbiegały od ówczesnej twórczości dramatycznej.

Dramaturg ten debiutował w połowie lat 80. i odtąd z wielkim sukcesem zaistniał na scenach rosyjskich, a potem europejskich. Jest też autorem doskonale znanym w naszym kraju. Nie tylko poświęcono mu kilka prac naukowych, lecz także prezentowano jego sztuki na polskich scenach. Dramaturgia N. Kolady, jak podkreślają liczni krytycy i literaturoznawcy, stanowi kolejny etap twórczych poszukiwań w najnowszej dramaturgii rosyjskiej. Już pierwsze jego sztuki zaskoczyły swoją problematyką i eksperymentami językowymi. Swoich bohaterów N. Kolada umieszcza w dość dziwnych przestrzeniach. Działają oni najczęściej w komunałkach, barakach, w tzw. „Rassieł”, «дурдоме» — jak mówi jedna z postaci (*Мурлин Мурло*). Jest to więc świat daleko odbiegający od sielankowej rzeczywistości, świat zdeformowany i pełen dysharmonii. I właśnie w tej dysharmonii bohaterowie usiłują odnaleźć swoje miejsce. W jednej z pierwszej swoich sztuk — *Barak (Барак)* — dramaturg kreuje dotąd niespotykaną problematykę. Tytułowy barak urasta tu do rangi symbolu bezwzględności, totalitarnego świata, gdzie z jednej strony dużo mówi się o szczytnych ideałach, z drugiej zaś owe ideały sięgają bruku. Bohaterowie — odbywający praktykę robotniczą, studenci, egzystują w tym świecie pełnym zła. Maltretują młodszych kolegów, ale zawsze, jak to bywa u N. Kolady, pojawia się jakaś iskra nadziei.

Dramaturg z Jekaterynburga napisał przeszło sto utworów dramatycznych, w swoim mieście stworzył Studium Dramatopisarstwa, którego absolwentami są już dziś bardzo znani Oleg Bogajew i Wasilij Sigariw. Dramatopisarstwo N. Kolady, powtórzmy to jeszcze raz, stanowiło już w latach 80. XX wieku próbę bardzo krytycznego spojrzenia na mijającą rzeczywistość radziecką, ale też pieriestrojkowe czasy nie budziły entuzjazmu autora. Halina Mazurek tak oto pisała na ten temat:

Nasze przełomowe czasy, istotnie, mają duży wpływ na kreację postaci w sztukach Kolady, a przyczyn zagubienia i nieporadności życiowej szukać należy nie tylko w samych bohaterach, choć wydają się dziwni i niedzisiejsi. Ich karnawałowe popisy są więc parodią pozostałości starego systemu, ale też wyrazem niezakceptowania postsowieckich układów...¹¹.

Dodam, że i twórczość N. Kolady lat 90. i początku XXI wieku (ciesząca się zresztą coraz większym zainteresowaniem) nadal pozostawała krytyczną

¹¹ Zob. H. Mazurek: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramatycznym Nikołaja Kolady*. Katowice 2000; też: *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*. Katowice 2007.

w stosunku już do realiów nowej Rosji. Dramaturg coraz bardziej koncentrował się na meandrach psychiki człowieka współczesnego, często zagubionego, osamotniałego i rozczarowanego tym, co przyniosły mu owe nowe realia. Między bohaterami wielu sztuk autora a wykreowanym światem przedstawionym istnieje wzajemna zależność. Powtórzmy za Ireną Słowińską, że:

bohaterowie (chodzi o dramat J. Słowackiego *Zawisza Czarny* — W.P.) wiążą się z przestrzenią, ona ukazuje pełniej ich świat wewnętrzny, to, czym żyją. Przestrzeń jawi się już naznaczona piętnem ich przeżyć emocjonalnych, czy postawy moralnej, zmienia się, uzyskuje zarazem silny akcent dramatyczny¹².

Przestrzeń, w której przebywają bohaterowie dramatów N. Kolady, budzi ich sprzeciw, bunt, ale i transformacja systemowa też nie przynosi im ukojenia. Pozostaje ciągle rozczarowanie i samotność, zresztą w podobnym kręgu zainteresowań obraca się dramaturgia uczniów N. Kolady — Olega Bogajewa, Wasilija Sigariewa, Anny Bogaczowej, Aleksandra Archipowa, Jarosławy Pulinowicz, Anny Baturiny i in. Tworzą oni pod wyraźnym wpływem Mistrza, ale też proponują i oryginalne rozwiązania artystyczne. Najczęściej kreują świat ludzi młodych, także znajdujących się w tragicznej niekiedy pozycji w stosunku do świata dorosłych (np. niektóre sztuki Jarosławy Pulinowicz, Wasilija Sigariewa, Aleksandra Archipowa). Sięgają też do tematów ciągle drażliwych i bolesnych (wojna w Afganistanie, Czeczenii). Jednym słowem i ta dramaturgia, inspirowana niejako dokonaniem artystycznymi N. Kolady, jest wyrazem krytycznej analizy procesów zachodzących we współczesnej Rosji.

Trzeba zaznaczyć, że ten krytyczny stosunek do zmian ustrojowych w Związku Radzieckim ujawnił się znacznie wcześniej, bo w dramatach rosyjskich emigrantów — Josifa Brodskiego, Władimira Wojnowicza i Władimira Maksimowa. Pierwszy jest autorem komedii groteskowej *Demokracja* (*Демократия*). Jak pisała Swietłana Gonczarowa-Grabowska:

Оригинальная по своему замыслу комедия-памфлет «Демократия» И. Бродского, в которой он показывает абсурд политической власти. Автор высмеял, фактически, лжедемократию социалистических государств, для которых свобода просто невозможна¹³.

Dodam, że sztuka ujrzała światło dzienne w 1991 roku, a więc wtedy, kiedy rozpad Związku Radzieckiego był blisko. J. Brodskiemu chyba nie tyle chodziło o socjalistyczne porządki, co raczej w ten sposób wyraził on niewiarę w reformy M. Gorbaczowa. Podobnie potraktował promowane z góry zmiany Władimir Wojnowicz w komedii *Trybunał* (*Трибунал*) i Władimir Maksimow w dramacie *Berlin u schyłku nocy* (*Берлин на исходе ночи*).

¹² I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 208—209.

¹³ С.Я. Гончарова-Грабовская: *Комедия-памфлет: генезис, становление, поэтика*. Минск 2002, s. 112.

Literatura jednak nie stoi w miejscu. Już po rozpadzie Związku Radzieckiego do głosu doszło młode pokolenie dramaturgów, które dzisiaj tworzy utwory oryginalne i nowatorskie, wyznaczające nowe drogi we współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Mam na myśli Iwana Wyrpajewa, Jewgienija Griszkowca, braci Priesniakowów, autorów związanych z tzw. teatrem doc. i oczywiście całą plejadę wyżej już wspomnianych dramaturgów ze „szkoły” Nikołaja Kolady. Każdy z tych autorów proponuje interesujące rozwiązania artystyczne, również w kreowaniu świata przedstawionego. Jak pisała Lidia Mięśowska:

Konstruowanie obrazu przestrzeni dokonuje się w „nowej dramaturgii” niejako w dwu kierunkach: z jednej strony zewnętrzna przestrzeń (przyjemna rzeczywistość, brudna, cuchnąca, pusta albo zagrożona oraz nade wszystko mała i ciasna) jest wprost proporcjonalna do przestrzeni wewnętrznej, tzn. wyraża poczucie degradacji, izolacji, zamknięcia czy też ograniczenia fizycznego, materialnego, ale i duchowego, emocjonalnego, ciasnoty umysłowej. Jest zdecydowanie nieprzyjazna dla jej mieszkańców, unicestwia ich, sprawia, że stają się źli, odrażający i sarkastyczni¹⁴.

Te uwagi w całej rozciągłości można odnieść nie tylko do twórczości autorów, którą L. Mięśowska analizuje, lecz także np. do sztuk Jewgienija Griszkowa. W *Jak zjadłem psa* tego autora świat przedstawiony to swojego rodzaju zmieniający się kalejdoskop (bohater jedzie na daleki wschód do wojska), ale z jego monologu wyłaniają się inne przestrzenie (sytuacje z przeszłości). Trafnie zauważa Katarzyna Osińska, że dramaturg

nie szydzi ze stereotypów i niczego nie demonstruje, godzi się na to, że są one nieodłącznym składnikiem ludzkiego życia. W monologu próbuje uchwycić tę egzystencję w jej wielowymiarowości, z towarzyszącą jej nieodłącznie śmiesznością i melancholią... W swoim z pozoru bardzo zabawnym monologu Griszkowiec dotyka najistotniejszych problemów Rosji, w której zabrakło mitów¹⁵.

Rzeczywiście, utwór J. Griszkowca to swoisty rozrachunek pisarza z problemami swojego pokolenia, to próba prezentacji obrazu Rosjanina w tzw. okresie przejściowym.

Z pewnością na uwagę zasługuje też dramaturgia prezentowana przez teatr doc. Stworzyli go znani dramaturdzy Michaił Ugarow i Jelena Gromina. Podstawą tekstów dramatycznych są rozmowy nagrywane w różnych środowiskach i potem inscenizowane. Tak więc jest to jeszcze jedna próba tworzenia całkiem nowego teatru, który stara się być bliżej życia.

¹⁴ L. Mięśowska: *Meblowanie przestrzeni w najnowszym dramacie rosyjskim*. „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 75.

¹⁵ Cyt. za: „Centrum Dramaturgii. Teatr Polski w Poznaniu. Nowa Dramaturgia Rosyjska”. Program spektaklu *Jak zjadłem psa* w wykonaniu J. Griszkowca w Teatrze Polskim w Poznaniu, 20.01.2001.

Jak już wspomniałem, w ostatnich latach dużym zainteresowaniem cieszy się dramaturgia Iwana Wyrpajewa i braci Priesniakowów. Ze względów osobistych I. Wyrpajew związany jest także z naszym krajem, nasze teatry wystawiają jego sztuki. Kilka lat temu jego dramat *Tlen* był nagrodzony na festiwalu teatralnym w Toruniu. Po raz kolejny trzeba przyznać rację H. Mazurek, która zauważa, że „rosyjski dramaturg stara się dotrzeć do odbiorcy poprzez odpowiednią formę dramatu, jak i jego treść”¹⁶. Dodam, że Wyrpajew w swoim dramatopisarstwie już nie tylko snuje refleksje na temat współczesnego Rosjanina, ale też interesuje go człowiek współczesny w ogóle. Podobnie jak bracia Priesniakowowie, którzy kreując świat przedstawiony swoich utworów, często przenoszą akcję poza granicę Rosji, co świadczyć może o ich dążeniu do formułowania praw uniwersalnych. Dramatopisarstwo tych autorów stało się też przedmiotem badań literaturoznawców polskich.

Rzecz jasna, ze względów zrozumiałych w niniejszym szkicu nie został przeanalizowany cały materiał badawczy. Poza sferą naszego oglądu pozostało wiele interesujących sztuk autorstwa współczesnych dramaturgów rosyjskich¹⁷. Wskazano tu jedynie na twórczość tych dramatopisarzy, którzy swoją twórczością inicjowali etapy rozwoju dramaturgii współczesnej¹⁸.

¹⁶ Zob. na ten temat: H. Mazurek: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 17.

¹⁷ Zob. A. Tyka: *Пространство в авторской интерпретации Братьев Пресняковых (на примере пьесы «Паб»*. „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 114. Wiele ciekawych sądów znajdujemy w artykule A. Tyki, O. i W. Priesniakowów: *Postmodernistyczne gry (z) Biblią*. W: *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany*. Red. O. Główko, M. Leyko. Łódź 2013.

¹⁸ Zob. szerzej na temat najnowszej dramaturgii rosyjskiej w: L. Mięsovska. *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice 2007.

Walenty Pilat — prof. zw. dr hab., związany z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim, historyk literatury, badacz dramaturgii. Autor takich książek, jak: *Twórczość Aleksandra Wampilowa. Z zagadnień poetyki* (Olsztyn 1986); *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata siedemdziesiąte* (Olsztyn 1995); *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej* (Olsztyn 2000), oraz około stu dwudziestu artykułów naukowych w „Slavii Orientalia”, „Przeglądzie Rusycystycznym”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Języku Rosyjskim”, w tomach zbiorowych wydanych w Moskwie, Budapeszcie, Rydze, Kaliningradzie, Warszawie, Zielonej Górze, Olsztynie, Tomsku. Autor licznych recenzji. Redaktor naczelny czasopism: „Acta Polono-Ruthenica”, „Heteroglossia”.

Najnowsze rosyjskie parafrazy *Zdrowaś Mario*

Kazimierz Prus

ABSTRACT: *Ave Maria* is a universal Marian prayer. It is very popular in Russia, which is undoubtedly connected with the significance of Marian devotions in this country. In the most recent Internet prayer, it is widely paraphrased, transformed, included in other original poems, and textually modified. Frequently, the intertextual links point to its particular lines and images. Only in one translation discussed, *Ave Maria* is deprived of its mode of prayer and supplemented with a satanist tone. The intertextual variants of *Ave Maria* this paper confronts confirm the capacity of the source text, which results in the new ways of articulation in Russian language.

KEY WORDS: paraphrase, intertextual variant, prayer

Modlitwa *Zdrowaś Mario* zawsze cieszyła się dużym zainteresowaniem twórców rosyjskich, widzieli w niej spotęgowany potencjał illokucyjny, walory, które chcieli naśladować, transponować do swoich wierszy. Już Konstanty Batuszkow w liście poetyckim *Do Maszy* (*K Maue*, 1810) twórczo wykorzystuje *Pozdrowienie Anielskie*. Chociaż wiersz skierowany jest do ziemskiej adresatki, w części inicjalnej obdarzonej takimi przymiotami jak wspaniałość, mądrość i czułość nawiązuje do najpopularniejszej modlitwy maryjnej:

О, радуйся, мой друг, прелестная Мария!
Ты прелестей полна, любви и ума...¹

Uznany przedstawiciel neoklasycyzmu nie mógł też nie zastosować w sławieniu zalet Maszy sztafażu antycznego, stąd obrazy Gracji, Parek i Amora, a sam poeta występuje w roli ewangelicznego anioła.

Rolę współczesnych aniołów kontynuują najnowsi twórcy rosyjscy. W swoich wierszach publikowanych w Internecie otaczają Maryję szczególną czcią,

¹ Zob. <http://stihi-klassikov.ru/content/k-mashe> (dostęp: 21.09.2016).

właściwą prawosławnym², dają świadectwa wyjątkowego kultu religijnego. Prawosławni twórcy eksponują kobiece przymioty Maryi, Jej piękno, a kontakt z Nią jest zawsze intymny i ciepły. Czci się Jej pokorę, wstawiennictwo i orędownictwo u tronu Boga, widzi się Jej napełnienie łaską Pańską, ceni w Niej Matkę-dawczynię światu Zbawiciela. Kult Przczystej Panny³ rozwija się w duchu sławienia akatystowego, z charakterystycznymi wezwaniami adresatki wyszukanyimi adresatywami; np. często przyzywa się Ją nominacją „Невеста Невестная”⁴, „Дева Пречистая”⁵. Kieruje się do Niej przede wszystkim modlitwy pochwalne, błagalne i dziękczynne. Niektóre z nich są parafrazami najpopularniejszej i najprostszej zarazem modlitwy maryjnej — *Zdrowaś Mario*.

Ave Maria była znana w kościele od XVI wieku. Syntetyzuje słowa przesłania Archaniola Gabriela skierowane do Maryi podczas zwiastowania z pozdrowieniem św. Elżbiety i finalnym fragmentem dodanym przez kościół⁶. Słowańska⁷, stosowana w kulcie prawosławnym wersja pomija imię Jezus i była poświadczona już w IX wieku, chociaż zbliżona doń forma mogła być używana nawet znacznie wcześniej⁸. Matka Boska czczona jest w niej w części początkowej jako napełniona łaską Ducha Świętego i błogosławiona między niewiastami, gdyż jest Matką Zbawiciela naszych dusz. Adorujemy Ją, oddajemy cześć Jej cudownemu macierzyństwu — zrodzeniu człowieka-Boga. Druga część *Ave Maria*⁹ zawiera pochwałę Świętej Matki oraz błagania o modlitwę, wsparcie dla grzesznych, orędownictwo u Syna, a naszego Boga. Wstawiennictwa tego pragniemy zawsze, ale szczególnie w chwili przejścia do wieczności i spotkania z Najwyższym po śmierci. Wotywna część końcowa modlitwy z prośbami

² Józef Keller pisze: „Uważają Matkę Boską nie tylko za matkę Chrystusa, ale i za matkę całego rodzaju ludzkiego. Ikony z Jej wyobrażeniami można spotkać w każdym domu prawosławnym”. Zob.: I d e m: *Prawosławie*. Warszawa 1982, s. 202.

³ Prawosławni uznają Jej wieczne dziewictwo, ale nie przyjmują dogmatu ogłoszonego przez Watykan w 1854 roku o Niepokalanym Poczęciu, oznaczającego, że „została zachowana jako nietknięta od wszelkiej zmyzy grzechu pierworodnego”. Zob.: P. E v d o k i m o v: *Prawosławie*. Przeł. ks. J. K l i n g e r. Warszawa 2003, s. 159.

⁴ Np. w wierszu Aleksandra Władimirowicza *Бądź поздравiona Панно Дзевицза (Радуїся Невесто Невестная)* czy identycznym tytułowo wierszu Aleksandra Kałasznikowa z 2010 roku. Ten sam adresatyw pojawia się w tytułach *Панно Дзевицза (Невеста Невестная)* Dymitra Gołubiewa i Inny Kuczerowej.

⁵ O nominacjach Matki Boskiej we współczesnych modlitwach rosyjskich piszę szerzej w: *O współczesnej rosyjskiej modlitwie poetyckiej. Od Mariny Cwietajewej do najnowszej modlitwy internetowej*. Rzeszów 2014, s. 84—95.

⁶ Por.: *Ave Maria*. W: *Podręczna Encyklopedia Kościelna*. T. 1—2. Warszawa 1904, s. 25.

⁷ Oto jej tekst: «Богородице Дево, Радуїся, Благодатная Мария, Господь с Тобю; благословенна Ты в женах, и благословен плод чрева Твоего, яко Спаса родила еси душ наших».

⁸ *Encyklopedia Kościoła*. T. 2. Oprac. F.L. C r o s s. Warszawa 2004, s. 1235—1236.

⁹ Jej rosyjska wersja to: «Радуїся, Мария, Благодатная; Господь с Тобю; Благословенна Ты между женами и благословен плод чрева Твоего, Иисус. Святая Мария, Матерь Божия, молись о нас грешных ныне и в час смерти нашей. Аминь».

o pomoc i aklamacją „Amen” wyraża pragnienie żarliwych chrześcijan, ufnych w jej wyjątkową moc sprawczą.

Wśród najnowszych parafraz *Pozdrowienia Anielskiego* wyróżnia się modlitwa Ałły Koriakowej, korzystającej z pseudonimu literackiego Ałkora, *O, bądź pozdrowiona, Panno Mario (O, радуйся, Мария Дева, 2010)*. Autorka swoją parafrazę poetycką poprzedza słowiańskim tekstem oryginału. Poszerzając wolny przekład o dwa wersy, w amplifikacjach wzmacnia, potęguje przymioty Maryi, rozszerza Jej moc sprawczą na wieki i eksponuje przeświadczenie, że Ona uratuje człowieka. Atrybuty Jej Syna również są wzmożone. To nie tylko Zbawiciel dusz, ale i Król Wszechświata zrodzony z ciała Błogosławionej Matki. Oto tekst parafrazy:

O, радуйся, Мария, Дева,
Ты — благодатная вовек,
Твоей святой и чистой верой
Придет к спасенью человек!
Господь с Тобой! Благословенна
Ты в жёнах! Плод безгрешен Твой!
Спаситель душ и Царь Вселенной
Воистину, рождён Тобой!¹⁰

Całościowy wariant sztandarowej modlitwy maryjnej należy do udanych. Transformacje w tekście dla uzyskania rytmu 4-stopowca jambicznego i rymów harmonizują ze stylowymi jego walorami¹¹.

Równie udaną parafrazą *Ave Maria*, ale utrzymaną w wierszu białym, jest modlitwa Liny Bugułowej *Do Bogurodzicy (Богородица)*:

Богородица Дева, радуйся,
Единая с Благодатью Мария,
Господь с нами через тебя.
Благословенны мы твоей Чудной Милостью
И любовью Сына твоего, Иисуса.

Пресвятая Мария, Мать Чудес,
Мы отрекаемся от страхов теперь и навсегда.
Мы принимаем Божью безусловную любовь
И видим Чудесное Царство, явленное на Земле.

W strofie pierwszej autorka interpretuje i rozszerza znaczenia tekstowe autentyku. Sławiona Panna przekazuje boskość ludziom, dzieli się z nimi miłosierdziem i miłością swojego Syna. Podobne amplifikacje semantyczne pojawiają się też w części drugiej, stanowiącej akt zawierzenia Matce, deklarację przyjęcia

¹⁰ Zob. www.stihi.ru (dostęp: 21.09.2016). Pozostałe omawiane tu i przytaczane współczesne parafrazy i modlitwy poetyckie według tej strony internetowej.

¹¹ O stylowych rozwiązaniach w tej modlitwie pisałem w pracy: *O współczesnej...*, s. 102.

Bożej miłości i realizacji Cudownego Królestwa na ziemi. Zabrakło w niej prośby o wsparcie w godzinie śmierci, a boskość — wyraźnie spotęgowana w części inicjalnej — została wyparta przez cudowność («Мать Чудес», «Чудесное Царство»). Autorka zatem zinterpretowała tekst oryginału, rozbudowała intencje prośby, położyła nacisk na ziemskie działania Bożej Matki.

Sergiusz Wiaziemski do długiego wiersza zawierającego historię ikony Matki Boskiej Iwierskiej *Cud ikony Iwierskiej* (Чудо Иверской иконы, 2012) wplótł fragment modlitwy:

«О, радуйся,
О, Дево Преплагая,
С Тобою Бог!
Благословенна Ты в женах,
Невесто Невестная,
О, Дево Пресвятая!»¹²

Jest to transformacja *Pozdrowienia Anielskiego*. Rozbieżności z autentykiem polegają na zastąpieniu określeń Maryi wyrażeniami z ikosów («Дево Преплагая», «Невесто Невестная», «Дево Пресвятая»). Nie jest to pełna modlitwa maryjna — brak tu wzmianki o macierzyństwie — ale ślady parafrazowania są bardzo widoczne. Poeta sławi atrybuty Matki Boskiej, Jej stan błogosławiony, świętość i nieskalaną dziewiczość. W zwartym sześciowierszu bezrymowym imitującym *Pozdrowienie Anielskie* autor zastosował potrójną anaforę „o”.

Inną modyfikację tekstową drugiej części *Pozdrowienia Anielskiego* stosuje Jekaterina Ostricowa w modlitwie *Matko Święta, Panno Mario...* (Мату Святая, Дева Мария...). Autorka dwóch zbiorów poetyckich *Счастье в ладошке* (2006) i *Сад сомнений* (2007) w omawianym tekście, obok tradycyjnego wołania o pomoc, zawiera dodatkowe prośby o skrucę, o otwartość serca, litość i wstawiennictwo za grzesznymi. Oranta uderza w czułą strunę macierzyństwa Maryi, tytułując Ją interpozycyjnymi nominacjami «Дивная Матерь Бога и Сына», «Щедрая Мати», «святая». Modlitwa jest wyraźnie archaizowana leksemami «вомни», «буди», «Мати» oraz, typową dla modlitwy ustalonej, postpozycją czasownika w zdaniach. Wariant Ostricowej jest już daleką transpozycją *Pozdrowienia Anielskiego*, tej dodanej przez kościół jego części.

Wyraźne nawiązania treściowe do uniwersalnej modlitwy maryjnej konstatujemy w wierszu podpisanym pseudonimem literackim Czy zostałam (Осталась ли) *Zwiastowanie* (Благовещение, 2010). Czterozwrotkowy utwór jest rozmyślaniami nad istotą rozmowy Maryi z Gabrielem, w które wpleciono pewne zwroty modlitewne. Dziewicza Panna obdarowująca świat tym, co święte, przyzywana jest słowami:

¹² Zob. <http://www.stihi.ru/2012/07/25/5871> (dostęp: 21.09.2016).

Радуйся, Господь с Тобою,
Матерь света, корень девства.

Przydawane są Jej przymioty Matki światła (w teologii prawosławnej to synonim Boga), korzenia panieństwa. Pochwała Maryi należy się za rozsiewanie prawdy, zrodzenie Pasterza ludzi, który utrwali wiarę. To są powody do sławienia Jego Matki inwersyjnym zwrotem z *Pozdrowienia Anielskiego*:

Благодатная Мария,
радуйся, Господь с Тобою!¹³

Pewne nawiązania do *Zdrowaś* zawiera wiersz Tatiany Bułanczikowej *Бądź pozdrowiona, Mario Dziewico! (Радуйся, Дева Мария!)*. Autorka ok. 400 wierszy w 7-zwrotkowym utworze stanowiącym medytację o Zwiastowaniu rozwija fragment proroka Izajasza „Се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил”, będący mottem w tym tekście. Maria nie odnosiła tych informacji do siebie do momentu zjawienia się Archanioła z gałązką śnieżnobiałych lilii — symbolu niewinności i rajskiego aromatu. Słowa przesłania:

«Дева, радуйся! С Тобою,
Благодатная, Господь.
Он, как ризой золотою,
Восхотел облечься в плоть.

Се, зачнешь, Мария, ныне
И родишь в ночи зимой
Ты Божественного Сына
Под сияющей звездой»¹⁴

są spożytkowane w znanej modlitwie maryjnej. Ma Ona stać się matką Boga, urodzić w ciele Boskiego Syna. Okoliczności narodzin utrzymane są w scenarii żłóbkowej («в ночи зимой»; «Под сияющей звездой»). Znamienne „Fiat” przybiera formę: «Я раба Творца с рожденья» i jest pokorną zgodą na włączenie się, oddanie siebie sprawom bożym.

Nawiązania do *Pozdrowienia Anielskiego* występują też w dłuższym (28 linijek) wierszu stychiicznym Natalii *Bogurodzico Dziewico, bądź pozdrowiona! (Богородице Дева, радуйся!, 2013)*. Ma on charakter rozmyślenia nad istotą Zmartwychwstania. Autorka pięciu zbiorów poetyckich, członek ZPR wiernie przytacza w nim inicjalne słowa Archanioła: «Богородице Дева, радуйся!»¹⁵

¹³ Zob. <http://www.stihi.ru/avtor/moreamor> (dostęp: 21.09.2016).

¹⁴ Zob. <http://www.stihi.ru/avtor/tatsiananb2> (dostęp: 21.09.2016).

¹⁵ Zob. <http://www.stihi.ru/2003/06/22-907> (dostęp: 21.09.2016).

oraz skrócone frazy «Радуйся, Богородица!». Dziewica proszona jest o sławienie Zmartwychwstałego Syna, pocieszana za straszne przeżycia będące Jej udziałem na Golgocie. Teraz pusty grób i białe płótna to powód do radości, szczęścia Matki Boskiej, nominowanej metaforami „krzak gorejący” i określeniami „władczyni, Bogurodzica”. W duchu *Pozdrowienia Anielskiego* przypominane są Jej zasługi wobec ludzi: «В женах благословенная» — «Ныне Господь с Тобою!». Zmartwychwstanie Jezusa jest spełnieniem misji Jego Matki, co jest kolejną interpretacją ekscerptu modlitwy. Wszystkie zaczerpnięcia tekstowe z omawianej modlitwy utrwalają sławę Maryi i zostały wykorzystane funkcjonalnie¹⁶.

W najnowszych wierszach Rosjan są teksty zatytułowane *Ave Maria* — co jest oczywistym nawiązaniem do uniwersalnej modlitwy łacińskiej, ale nie zawsze są one modlitwami, często zawierają jedynie ekscerpt tekstowy. Julia Panina w dłuższym wierszu stychicznym *Ave Maria!* (2009) medytuje o roli modlitwy w życiu i umieszcza w nim łacińskie motto „Ave Maria! Gratia plena...”, które rozwija. Dwa razy trawestuje zwroty z *Pozdrowienia Anielskiego*, stosuje też ich rosyjskie warianty:

Аве, Мария, аве!
Богородица дева, радуйся!
[...]
Богородица дева, ликуй!¹⁷

Adoracja obrazu poprzez bezpośrednie zwroty do Matki Boskiej znacznie zyskała przez ten zabieg na emocjonalności i szczerości.

Tytuł *Ave Maria* (*Ave Мария*, 2009) ma modlitwa Oluszki Czerniak, wolny przekład *Pozdrowienia Anielskiego*. W pierwszej 8-wersowej strofie autorka trzykrotnie stosuje anaforę «Славься». Bogurodzicę nazywa Przeczystą Boską i chwali gradacyjnym powtórzeniem finalnego wersu: «Аве Мария! Аве Мария! Аве!». Ten refren wzmocniony potrójnym imperatywem kończy też strofę drugą ogrywającą anaforą «Радуйся» lub «Радуйтесь». Powtórzenia pozdrowień w długich strofach przypominają kompozycję akatystową. Modlitwa zawartością tekstową i układem strukturalnym znacznie odbiega od prostoty i emocjonalności naśladowanego autentyku.

Tożsamy tytuł nosi również modlitwa błagalna Olesi Bogdanowej z 2011 roku. Zwrot «Аве, Мария» inicjuje dwie strofy, a jego wierny rosyjski wariant «Радуйся», «Радуйся, Дева» odnosi się do życiowych potrzeb człowieka («Радуйся грешным...», «Радуйся слепым...», «Радуйся всем...»). Te nawiązania utrwalają modlitewną tonację tej wypowiedzi religijnej.

¹⁶ Parafrazą *Pozdrowienia Anielskiego* jest też wiersz autorki *Ave, Maria...* (2002). Przywołuje w nim niektóre łacińskie frazy uniwersalnej modlitwy maryjnej i snuje własne wywody myślowe.

¹⁷ Zob. <http://www.stihi.ru/2009/05/07/2386> (dostęp: 21.09.2016).

Zaczerpnięcia z *Pozdrowienia Anielskiego* w wierszach najmłodszych poetów pojawiają się bardzo często. Swietłana Szemiakina, autorka około 200 wierszy, w modlitwie *Bogurodzico, bądź pozdrowiona Dziewico!* (*Богородица, радуйся Дева*, 2012) poza inwersyjnym wariantem zwrotu tytułowego, powtórzonym w inicjalnym wersie, z innych zbieżności tekstowych czy rozwiązań formalnych *Zdrowaś* nie korzysta.

W wierszu Aleksandra Tkaczowa *Bądź pozdrowiona, Panno* (*Радуйся, Дева*, 2008) występuje refren, pierścień stroficzny z treścią pokrewną *Pozdrowieniu Anielskiemu*:

Радуйся, Дева, празднуя...
Мир твой, да будет чист.
Мы у тебя все разные
Солнечные лучи¹⁸.

Pozostała część wiersza stychicznego uznanego poety dotyczy roli kobiet w życiu, dlatego cytowane zwroty do Maryi, najważniejszej z kobiet, wzmacniają przesłanie tekstu.

Wiersz Swietłany Abolini — autorki ponad 1 900 utworów, głównie religijnych, *Bądź pozdrowiona, Dziewico Najczystsza...* (*Радуйся, Дева Пречистая*, 2013) poprzez zwroty:

Радуйся, Дева Пречистая,
Светом с Небес осиянная,
Чистой водою омытая,
Духом Святым помазанная!¹⁹

wiąże się intertekstualnie z *Pozdrowieniem Anielskim*. Autorka zmienia nominacje Matki Boskiej, eksponuje Jej dziewiczą niewinność, boskość, przepojenie darami Ducha Świętego. Matka Zbawiciela otrzymuje atrybuty Radości, Łaskowości, Poznania i Mądrości. Są to przymioty boskie, stąd ich pisownia dużą literą. Modlitwa otrzymała interesującą kompozycję stroficzną i składniową. Jednozdaniowy zwrot do Przczystej rozpisano na 4 strofy czterowersowe spięte pierścieniem stroficznym. Pierścień potęguje cudowne właściwości Matki Boskiej, a sławienie to przecież główna intencja, prymarny cel tej sławnej modlitwy. Powtarzanie służy też rytualizacji, pogłębianiu formułczości stylu.

Zapożyczenia ze *Zdrowaś* odnotowujemy też w wierszu Tatiany Turbinej *Święta Panno, bądź pozdrowiona* (*Святая, Дева, радуйся!*, 2012). Autorka ponad 800 wierszy relacjonuje nawiedzenie Ławry Poczajowskiej. Tytułowa sekwencja pochwalna użyta w tekście trzykrotnie może również wskazywać na akatystową proveniencję tych słów.

¹⁸ Zob. <http://www.stihi.ru/2008/02/10/1989> (dostęp: 21.09.2016).

¹⁹ Zob. <http://www.stihi.ru/2013/10/05/9847> (dostęp: 21.09.2016).

Zwrot z *Pozdrowienia Anielskiego* „Bądź pozdrowiona, Mario!” przytaczany jest w wierszu Łady Smirnowej pod identycznym tytułem *Радуйся, Мария!* (2010). Utwór wypełnia narracja o błogosławionym mnichu Janie, którego wiążące powtarzanie tych słów przez całe życie Maria nagrodziła po śmierci wspianą lilią. Ten sam temat rozwija również autorka korzystająca z pseudonimu Ślizgająca się po falach w wierszu *Будь поздrowiona, Mario Panno (Радуйся, Дева Мария!)*. Powtarzane przez świętego starca słowa «Богородица, радуйся, Дева Мария» są parafrazą inicjalnego zwrotu *Pozdrowienia Anielskiego*.

W wierszu początkującej poetki Rozalii Dmitriewej *Przenajświętsza Bogurodzico Panno Mario (Пресвятая Богородица Дева Мария, 2013)* dotyczącym drogi krzyżowej tylko tytuł trawestuje słowa Gabriela ze *Zwiastowania*. Adresatywom wzbogacono o ważny atrybut Maryi — „Najświętsza”. Zaś w wierszu poetki podpisującej się pseudonimem Roza Achmetowa *Pokój z Bogurodzicą (Мир с Богородицей)* początek tekstu nawiązuje do *Zdrowaś*: «Радуйся, Мария, Дева Преподоуханная, // совершенный идеал экклесии Иоанновой!», ale już sygnalizuje, że autorka będzie rozwijać przymioty Matki Boskiej, zmierzać w stronę litanijskiego sławienia i upraszania o łaski.

Wyimek w postaci zwrotu „Bądź pozdrowiona, Panno Mario!” inicjuje medytację Wiktora Nikiforowa Sirinksa *Zwiastowanie Przenajświętszej Bogurodzicy (Благовещение Пресвятой Богородицы, 2015)*. Maria ma stać się matką Boga miłości, rodzicielką Zbawiciela, matką Najwyższego i ludzi, by nieść pochodnię Jego miłości na ziemi. Utrzymane w wierszu białym rozważanie nad pokorą Maryi wyrażoną poprzez motto «Да будет мне по слову твоему» zawiera dwukrotne odwołanie do zwrotu «Радуйся, дева Мария!». Inaczej wykorzystano motto w modlitwie Marii Kurzinej *Do Bogurodzicy (Богородица, 2010)*. Mottem jest cały tekst *Pozdrowienia Anielskiego*, ale autorka ponad 300 wierszy mało się inspirowała tą podstawową modlitwą maryjną. Wyraża podziękowania Nadadresatce za potencjał duchowy, podtrzymywanie i wspieranie w smutkach. Błaga Ją o dar spokoju i wybaczenie grzechów, rozpoznanie prawdy oraz ochronę w problemach sercowych. Wiersz stanowi indywidualny zwrot do Matki Boskiej, bez odwoływania się w obrazach i strukturze błagań do swojego motto.

Pozdrowieniem Anielskim zainspirowany jest również Igor Kuzniecowa w wierszu *Cicha noc, święta noc (Тихая ночь, святая ночь, 2014)*. Tytuł imituje najślawniejszą kolędę świata, a w tekście wykorzystano też nieco zmienioną i uproszczoną formę zwrotu z uniwersalnej modlitwy maryjnej: «Дева Мария радуйся» — powtórzoną trzykrotnie. Pozwala to autorowi wzmocnić radość z narodzin Jezusa w utworze, który modlitwą nie jest i performatywy w finalnej pozycji wersu nie są mu potrzebne.

Interesujący zabieg kompozycyjny stosuje w wierszu *Maria-Magdalena (Мария-Магдалина, 2011)* Swietłana Bestużewa-Łada, autorka ponad 1 200 wierszy. Fragment *Pozdrowienia Anielskiego* wiąże z tą świętą kobietą:

«Радуйся, Мария, сердцем чутким!», «Бог с тобой, Мария-Магдалина, // Радуйся, ликуй: Христос воскрес!». Sławienie utwierdza pozycję Magdaleny, podtrzymuje uznanie i cześć godną Matce Boskiej.

Z inicjalnego zwrotu pochwalnego Archanioła Gabriela korzysta Abel Usow w przekładzie wiersza angielskiego *Bądź pozdrowiona, Mario!* (*Радуйся, Мария!*). Matka Boska sławiona jest za podarowanie światu radości. Czterowiersz wieńczy pierścieniowe pozdrowienie tytułowe.

Niezwykłą popularność uniwersalnej modlitwy maryjnej dokumentują również wiersze, w których inicjalny fragment pozdrowienia odniesiono do rzeczywistości ziemskiej. W wierszu Nikity Worobiowa *Panna-Zima* (*Дева-Зима*, 2010) obrazującym uroki tej pory roku dwukrotnie pojawia się nieco sanktyfikujące obraz wyrażenie «Радуйся, Дева-Зима!», natomiast w wierszu Walentyны Wasutowicz-Bolszakowej *Ave, Maria!* (*Аве, Мария!*, 2009) gloryfikującym jej matkę występuje wezwanie «Радуйся Земля!». Także wyrażenia «Аве», «Радуйся, Мария, Заступница за нас» czynią z medytacji o matce modlitwę błagalną najintensywniejszą emocjonalnie w strofie:

Прости! Спаси! Помилуй нас!
Спаси людей, детей, Мария!
От горя, боли, грешных нас,
Спаси, спаси, спаси Мария!!!²⁰

Spotęgowanie doznań następuje w niej poprzez gradację powtórzeń, rozwinięty polisyndeton zdań wykrzyknieniowych, multiplikację różnorodnych rytmów wewnętrznych i klauzulowych.

Uwagi o parafrazach *Pozdrowienia Anielskiego* zakończmy notą o wierszu Julianny Kołodowko *Ave, Lilith!*, który uznać trzeba za prowokację religijną. Wiersz jest adekwatnym przekładem tekstu łacińskiego, parafrazą *Ave, Maria!*, z której usunięto Jezusa, wprowadzono demoniczne siły sprawcze. W przekładzie sprofanowano i wypaczono sens modlitwy maryjnej, przedadresowano ją, zinterpretowano zgodnie z sugestiami Talmudu i folkloru żydowskiego²¹. Modlitwa czci kobietę-diabła, Matkę Ciemności, której płodem jest Mrok. Uniwersalnej modlitwie, z której usunięto aklamację i przeinaczono sensy, nadano charakter bogoburczy, satanistyczny:

Радуйся, Лилит, полная благодати;
С тобою Тьма, благословенна ты
в женах, и благословен плод
чрева твоего Мрак.
Могущественная Лилит, Матерь Мрака,

²⁰ Zob. <http://www.stihi.ru/2015/03/05/4562> (dostęp: 21.09.2016).

²¹ Zob.: W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 599.

молись за нас отчаянных ныне и
даже в час смерти нашей²².

Przekład trzeba ocenić wysoko, ale całość przedsięwzięcia jest profanacją cenionej, pięknej w swej prostocie modlitwy maryjnej.

Podsumowując: wskazane wiersze są albo parafrazami tekstu *Ave Maria!*, albo rozwijają jakąś jej część, wezwanie. Są też teksty luźno nawiązujące do sławnej modlitwy, rzadko utrzymane w jej ramach gatunkowych. Pojawiają się również teksty przekładów utworów zainspirowanych nią. Wszystkie parafrazy — a jest ich mało — transpozycje i nawiązania intertekstualne oraz przekłady (tych jest najwięcej) są znakiem popularności tej modlitwy, a zarazem świadectwem kultu i czci Matki Boskiej we współczesnej Rosji. Omówione warianty intertekstualne *Pozdrowienia Anielskiego* wskazują na żywość i nośność autentyku, który rodzi ciągle nowe próby wysłowień.

²² Zob. <http://www.stihi.ru/2013/08/08/934> (dostęp: 21.09.2016).

Kazimierz Prus — prof. zw. dr hab., kierownik Zakładu Historii Literatury Rosyjskiej w Katedrze Filologii Rosyjskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Specjalizuje się w badaniach twórczości XIX wieku, szczególnie liryki romantycznej, a także związków kulturowych polsko-rosyjskich w XX wieku, zwłaszcza zagadnień translatologii. Autor m.in. książek: *Rosyjska liryka romantyczna. Gatunki nietradycyjne; O współczesnej rosyjskiej modlitwie poetyckiej*, oraz wielu artykułów.

Kuchnia rosyjska (Władimir Sorokin, *Пельмени*)

Aleksandra Zywert

ABSTRACT: *Пельмени* is one of the most significant plays authored by Vladimir Sorokin. Deriving both from the postmodernist tendencies and the inventions of theatre of the absurd, this play encompasses a metaphysical reflection upon the condition of Russia. The journey through time and space (from the late 70s to the early 90s of the 20th century), orchestrated by Sorokin, leads to a bitter conclusion: history has come full circle, while future – even though exteriorly different — interiorly is identical to past.

KEY WORDS: Vladimir Sorokin, postmodernism, theatre of the absurd

Twierdzę, że każdy człowiek pragnie
pożreć swego bliźniego.

Jean Baudrillard

Literatura krytyczna dotycząca twórczości Władimira Sorokina jest bardzo obszerna, jednakże w centrum uwagi badaczy najczęściej znajdują się jego utwory prozatorskie, zaś dramaty albo w ogóle są pomijane, albo wspomina się o nich niejako przy okazji. Niewątpliwie jest to związane między innymi z faktem, że do dziś nie udało się im w pełni zaistnieć na deskach teatru. Nawet jeśli reżyserzy sięgają po teksty pisarza, jest to głównie proza¹. Mimo że Sorokin był w swoim czasie uważany za jednego z najciekawszych, choć i najbardziej obrazoburczych autorów², nie znalazł się w gronie twórców wyznaczających

¹ Chodzi o zrealizowany na podstawie powieści *Lód* (*Лед*, 2002) spektakl w reżyserii Konstantina Bogomołowa. Premiera *Lodu* miała miejsce w Teatrze Narodowym w Warszawie 25 stycznia 2014 roku.

² Potwierdzają to ustalenia Haliny Mazurek, która wymienia Sorokina jako jednego z najbardziej radykalnych i bezkompromisowych (obok Aleksieja Szypienki) dramaturgów przełomu lat 80. i 90. XX wieku w Rosji. Szerzej zob. H. M a z u r e k: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 12.

standardy nowego, postmodernistycznego etapu rozwoju dramaturgii rosyjskiej³. Nie znaczy to, że Sorokinowi nie udało się przebić, jednakże przykładów zrealizowanych w oparciu o jego teksty przedstawień teatralnych jest niewiele. Pierwszym odnotowanym przez krytykę spektaklem, w którym wykorzystano jego tekst, była *Клаустрофобия* (1994) Lwa Dolina — odważna w swoim czasie improwizacja-kompilacja fragmentów uważanej ówczasie za prowokacyjną literatury nurtu „czernuchy”⁴. W tym samym roku Wadim Żakiewicz (Żak) wystawił w moskiewskim teatrze „Школарусскогосамозванства” jedną z najwcześniejszych sztuk autora — *Землянку* (1985)⁵, a Aleksiej Lewiński — napisaną w 1990 roku *Дисморфоманию*⁶. W 1999 roku Walerij Bieliakowicz wystawił *Щу* (1995—1996) i *Dostoevsky-Trip* (1997)⁷, a w 2007 roku w teatrze „Практика” wystawiono *Капитал* (2006) w reżyserii Eduarda Bojakowa⁸,

³ Jak zauważa Paweł Rudniew, źródeł braku zainteresowania w Rosji sztukami Sorokina należy upatrywać w kondycji i charakterze teatru epoki pierestrojki, który z różnych powodów nie był w stanie otworzyć się na absurdalną w swej istocie inność. Rudniew pisze: „Театра русского абсурдизма вообще не возникло — в перестройку наш театр отдавал долг «запретным плодам» западной абсурдной пьесы (Мрожек, Беккет, Ионеско) и обэриутам. И все отечественные опыты — сорокинские пьесы, или пьесы Алексея Шипенко, или шедевр Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» [...] отзвенов в свое время и слегка шокировав перестроечное общество, в сущности, ушли в небытие. Театр русского абсурда так и не воплотился в сценическом искусстве, а эпоха, пришедшая вслед за перестройкой, потребовала более гармоничного театра”. П. Руднев: *Театральные впечатления Павла Руднева*. «Новый Мир» 2005, ном. 11. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ru16.html (dostęp: 20.09.2015).

⁴ W spektaklu wykorzystano fragmenty utworów Władimira Sorokina, Ludmiły Ulickiej, Wieniedikta Jerofiejewa i Marka Charitonowa. Głównym tematem *Klaustrofobii* jest kondycja rosyjskiego społeczeństwa początku lat 90. XX stulecia. Upadek ZSRR, pucz sierpniowy 1991 roku spowodowały, że z jednej strony w społeczeństwie rosyjskim pojawiły się jakościowo nowe lęki i fobie, a z drugiej w tym samym czasie rozkwitły nowe idee i nadzieje.

⁵ Nie był to pierwszy kontakt reżysera z tekstami Sorokina. Początki mianującej się pierwszym konceptualnym teatrem w Rosji, „Школырусскогосамозванства” — to spektakl *Школарусскогосамозванства: Первые шаги*, w którym oprócz tekstów Sorokina wykorzystano fragmenty utworów Dmitrija Prigowa i Lwa Rubinsteina. Szerzej zob. Б. Боймерс: *Театр как симуляция, или виртуальная шинель*. <http://ptj.spb.ru/archive/21/moskovsky-prospekt-21/teatr-kak-simulaciya-ilivirtualnayashinel/> (dostęp: 20.09.2015).

⁶ *Дисморфомания*, Московский академический театр Сатиры, Студия «Театр».

⁷ Dodajmy, że w 2003 roku *Dostoevsky-Trip* doczekał się kolejnej realizacji teatralnej w reżyserii Jurija Urnowa z Nowosybirsk. Zrealizowany w koprodukcji z niemieckim centrum producenckim Hahn Produktion, spektakl pokazano w ramach międzynarodowego programu „Российско-германские культурные встречи 2003—2004 годов”. Fotografie ze spektaklu, informacje o realizacji zob. *Dostoevsky-Trip*. <http://red-torch.ru/archive/performance/?13> (dostęp: 20.09.2015).

⁸ Recenzje ze spektaklu zob. np. Н. Годер: *Банковская операция*. <http://www.vremya.ru/2007/182/10/188471.html> (dostęp: 20.09.2015); В. Гончарова: *Купи — продай*. http://www.smotr.ru/2007/2007_prakt_kapital.htm (dostęp: 20.09.2015); А. Карась: *«Капитал» не по Марксу*. <http://www.rg.ru/2007/10/25/a184769.html> (dostęp: 20.09.2015).

a w Kolonii *Hochzeitreise* (1994—1995)⁹. Dwa lata później w ramach odbywających się w Czelabińsku Dni Niemieckich w tamtejszym teatrze odbyło się czytanie sztuki Sorokina *Hochzeitreise* (1994—1995)¹⁰. Inscenizacja ostatniego jak dotąd utworu Sorokina — powieści *Теллурия* (2012) w reżyserii Marata Gacałowa¹¹ — miała miejsce 24 września 2014 roku w Sankt-Petersburgu.

Pierwsza i, jak się wydaje, jedna z ważniejszych sztuk Władimira Sorokina to *Пельмени* (1984—1997). Pracę nad nią autor rozpoczął bardzo wcześnie, bo 1984 roku. Miał wówczas już na koncie kilka znaczących utworów takich jak: powieść *Норма* (1979—1984), w której po raz pierwszy zdecydował się przenieść na grunt literatury zasady konceptualizmu; wyraźnie polemiczny z zasadami socrealizmu zbiór opowiadań i opowieści *Первый субботник* (1980—1984); oraz powieść *Тридцатая любовь Марины* (1982—1984). Cały czas jednak eksperymentował tylko na gruncie prozy. Dopiero pod koniec pierwszego okresu twórczości (1979—1991)¹² rozszerzył swoje poszukiwania o dramaturgię. Pierwszą próbą quasi-dramaturgiczną była *Колеска* (*Очередь*, 1983) — jawna kpina z „socjalistycznego wynalazku” — sklepowej kolejki, namacalnego dowodu absurdalnej w swej istocie gospodarki planowej. Rezygnacja z narratora, wymuszenie na odbiorcy samodzielnego konstruowania świata przedstawionego — to nie tylko dekonstrukcja klasycznej powieści, ale i w kontekście rozpoczętej już pracy nad pierwszym utworem dramatycznym próba zmierzenia się z nowym dla Sorokina rodzajem literackim.

Z tematycznego i problematycznego punktu widzenia *Пельмени* kontynuują kwestie poruszone w *Колеске*, jednocześnie wyznaczając kierunki rozwoju dramaturgii autora — znajdują się w nich wszystkie chwytły i motywy, które później będą znakami wywoławczymi jego sztuk. Warto w tym miejscu wspomnieć o związkach Sorokina z teatrem absurdu¹³. Podstawowym, o czym wspomina autor, źródłem jego „myślenia absurdystycznego” były liczne (fizyczne i psychiczne) traumy z dzieciństwa¹⁴, a później, już w dorosłym życiu — doświadczenia i eksperymenty soc-artowskie i towarzyszące temu rosnące zaintereso-

⁹ Reżyseria — Swietłana Furer. O Swietłanie Furer zob. *Светлана Фурер ансамбл*. <http://sf-ensemble.de/team/?lang=ru> (dostęp: 20.09.2015).

¹⁰ Челябинский Государственный Драматический Камерный Театр, *Владимир Сорокин «Свадебное путешествие»*. <http://www.kamerata.ru/pages/page542.html> (dostęp: 20.09.2015).

¹¹ O spektaklu zob. А. Киселев: *Голова Сорокина на подносе: «Теллурия» в Александринке*. <http://vozduh.afisha.ru/art/telluriya-na-novoy-scene-aleksandrinskogo-teatra/> (dostęp: 20.09.2015); А. Пронин: *Неподражательная странность. «Теллурия» На Новой сцене Александронского театра*. <http://www.teatral-online.ru/news/12368/> (dostęp: 20.09.2015).

¹² Stosuję tu podział zaproponowany przez Maksima Marusienkowa. М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012.

¹³ W jednym z wywiadów mówi: „Моя проза связана с русским театром абсурда, и в этом смысле я представляю русскую метафизику”. В. Сорокин: *Моя жена предпочитает Томаса Манна*. <http://izvestia.ru/news/258464> (dostęp: 12.03.2015).

¹⁴ Szerzej zob. В. Сорокин: *Самый замечательный читатель — это, конечно, в России. Интервью*. В: Б. Соколов: *Моя книга о Владимире Сорокине*. Москва 2005, s. 69;

wanie rolę literatury postrzeganą przez pryzmat poglądów Michela Foucaulta¹⁵. Niebagatelną rolę odegrała także fascynacja pisarza twórczością oberiutów, ze szczególnym uwzględnieniem ich czarno-białej estetyki¹⁶.

Sztuka *Пельмени* powstawała czternaście lat¹⁷ i z tego względu do dziś jest uważana za jedno z najlepszych świadectw metamorfozy Rosji¹⁸. Zamiast tradycyjnej zwartej kompozycji podstawowym elementem porządkującym tekst jest czas, a ściślej jego upływ, któremu podporządkowane są wszystkie poziomy utworu. Odbija się to na architektonice sztuki — choć tekst nie jest podzielony na akty, to z łatwością można w nim wyodrębnić trzy części odpowiadające kolejnym etapom historii Rosji: schyłek lat 70., okres pierestrojki, lata 90. Schemat budowy utworu, podobnie jak wszystkich tekstów Sorokina, jest taki sam: najpierw imitacja rzeczywistości, potem jej ośmieszenie, wykpienie¹⁹. Strategia ta, wpisująca się w model prozy „innej”, nastawiona jest na grę polegającą na nieustannym napięciu „między tym, co znane odbiorcy, a tym, co obce”²⁰, by ostatecznie doprowadzić do procesu dekonstrukcji zarówno mitów politycznych, jak i estetycznych. W tym kontekście Sorokinowskie *Пельмени* (także od strony formalnej) idealnie realizują założenia antydramatu absurdu. Brak wyraźnie zarysowanej intrygi jako ciągu przyczynowo-skutkowego Sorokin zamienia ciągiem luźnych scen połączonych wariacyjnie realizowanym lejtmotywywem pierogów. Bohaterowie są w swej istocie absurdalni, perfekcyjnie wpisujący się w pojęcie „antybohater”: bierni, rozmyci, patologiczni (z wyraźnym piętnem schizofrenii), marionetkowi. Stopień ich degradacji podkreślony

V. Сорокин: *Литература как кладбище стилистических находок. Интервью*. Беседовала С. Рол. W: *Постмодернисты о посткультуре*. Москва 1996, s. 124.

¹⁵ Sorokin, jak pisze Alicja Wołodźko-Butkiewicz, „Powtarza za Michelelem Foucaultem, że literatura jest totalitarna, gdyż rości sobie pretensje do władztwa nad człowiekiem, hipnotyzuje go, paraliżuje. Twierdzi — również za autorem *Historii szaleństwa* — że w literaturze pociąga go obłęd: »im bardziej odrażające teksty, tym lepiej«”. A. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*. Warszawa 2004, s. 234.

¹⁶ В. Сорокин: *Текст как наркотик: интервью*. Беседовала Т. Рассказова. В: В. Сорокин: *Сборник рассказов*. Москва 1992, s. 119.

¹⁷ Jest to jedyny tekst, który do dziś funkcjonuje w dwóch redakcjach — pierwsza z 1986 i druga z 1997 roku. O historii powstania sztuki oraz wprowadzanych doń modyfikacjach zob. szerzej: М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012, s. 218—223.

¹⁸ Krytycy twierdzą nawet, że głównym motorem działania autora, swego rodzaju współautorem tego tekstu, jest czas, bez którego tekst w ogóle nie miałby szansy powstać. В. Бондаренко: *Сорокин как рама эпохи*. http://www.library.ru/2/like/sections.php?a_uid=116 (dostęp: 12.03.2015).

¹⁹ Рог. М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012, s. 40; A. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury...*, s. 239.

²⁰ A. Skotnicka: *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*. Wrocław 2001, s. 70.

jest dodatkowo poprzez słabo zarysowaną tożsamość — niektórzy posiadają tylko nazwiska (Iwanowa, Iwanow), inni — tylko imiona (Natasza, Mark), jeszcze inni — przezwiska (Człowiek w okularach). Wszyscy oni (niezależnie od upływu czasu i zmian, jakie ze sobą niesie) żyją w więzieniu niestabilnej, pozbawionej punktów orientacyjnych rzeczywistości i, wiecznie nieszczęśliwi i rozedrgani, nieustannie błądzą w niej, rozpaczliwie, acz bezskutecznie, poszukując sensu własnego istnienia. Prezentując ich żalną egzystencję, Sorokin zbliża się do wizji zawartych w dramatach takich mistrzów jak Eugène Ionesco, Samuel Beckett, czy Jean Genet, w których „życie społeczne [...] staje się przedstawieniem rządzącej w nim przypadkowości”, zaś tkwiący w nim człowiek „jest tylko śmieszną marionetką, której zdaje się, że jest bohaterem lub po prostu zwykłym człowiekiem”²¹. Z tego względu, zgodnie z założeniami teatru absurdu, zawsze występują oni bądź w parach (w części pierwszej — Iwanowowie, w trzeciej — Mark i Natasza) bądź w układach trójkowych przy zachowaniu zasady „dwóch na jednego” (część druga — Iwanowowie kontra Człowiek w okularach), przy czym w każdym przypadku zestawienie to przybiera postać konfrontacji kat — ofiara. Można to zaobserwować już w pierwszej części dramatu. Bohaterowie — to przeciętne rosyjskie małżeństwo Iwanowów. Scena rozgrywa się w kuchni. Kobieta miesi ciasto na pierogi, zaś siedzący obok na krześle mąż — żołnierz zawodowy w stopniu chorążego, przegląda codzienną gazetę. Początkowo śledzimy zwykły, zarejestrowany ze stenograficzną dokładnością, utrzymany w neonaturalistycznym stylu, dialog pomiędzy partnerami.

ИВАНОВА (с силой месит тесто) Во как... во как... и во как...
 ИВАНОВ (не отрываясь от газеты) А?
 ИВАНОВА Во как мнется.
 ИВАНОВ А что?
 ИВАНОВА Да на молоке-то во... как...
 ИВАНОВ На молоке?
 ИВАНОВА Ага... на молоке-то... воно оно как...
 ИВАНОВ А ты на молоке нынче?
 ИВАНОВА А как же...²²

Głęboko zrutynizowany alogiczny, bełkotliwy dialog w połączeniu ze skrupulatnie odtworzonym zapisem rytualizacji działań bohaterów pogłębia wrażenia beznadziejności i bezsensowności ich egzystencji. Małe prostackie szczęście tej pary dopełnia ich niechlujny wygląd zewnętrzny. Sorokin pisze:

²¹ Hasło: „antyteatr”. W: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne A. Ubersfeld. Tłum., oprac. i uzupełnienia S. Świontek. Wrocław—Warszawa—Kraków 1998, s. 48—49.

²² В. Сорокин: *Пельмени*. В: В. Сорокин: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 75. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania. Strony podano w nawiasach.

она в домашнем платье с засученными рукавами и в фартуке. [...] Он в клетчатой байковой рубашке, заправленной в кальсоны, которые, в свою очередь, заправлены в серые шерстяные носки.

(s. 75)

Zamierzony antyestetyzm stwarza iluzję wiarygodności, uwypuklając jednocześnie charakterystyczną nie tylko dla Sorokina, ale i całej tzw. literatury „innej” tendencję do eksponowania brzydoty rozumianej między innymi jako wyraz polemiki w odniesieniu do opresyjnego literaturocentryzmu poprzedniego okresu. „Uspokoiwszy” odbiorcę, Sorokin sięga po szok — po neutralnym wstępie piętrzy absurdy i doprowadza do sytuacji, w której niewinna wymiana zdań błyskawicznie przeradza się w makabryczny, przesycony nieumotywowanym okrucieństwem rytuał. Oto pijany mąż pastwi się nad żoną i zmusza do odegrania (utrzymanej w konwencji żołnierskiej fali) symulacji otrzęsin. Iwanowa najpierw musi bez zająknięcia wyrecytować swój życiorys, znieść przesłuchanie, a na koniec poddać się upokarzającej procedurze przysięgi przypieczętowanej obrzędem inicjacyjnym — kobieta zostaje oblana moczem. Absurdalny wymiar sytuacji uwypukla finał epizodu — zakończywszy „dzieło”, Iwanow błyskawicznie trzeźwieje i wszystko wraca do normy.

Druga część sztuki rozgrywa się kilkanaście lat później, również w mieszkaniu Iwanowów, ale już nie w kuchni, a w pokoju. Upływ czasu realizowany jest poprzez zastosowanie motywu symbolicznej podróży — Iwanowowie przechodzą przez przypominające zapuszczony i zagracony szpitalny magazyn pomieszczenie, w którym zalegają bezładnie rozrzucone atrybuty minionej epoki („в углу ведра и швабры, рядом старое зубоврачебное кресло, на котором лежит синий газовый баллон; у стен старые железные койки, шкаф, стулья, большая красная трибуна с позолоченным гербом Советского Союза, телевизор на ножках и различные мелкие предметы” [s. 88]). W pokoju czeka na nich Człowiek w okularach — symbol kolejnej, pieriestrojkowej epoki. Jego rola i znaczenie wynikają zarówno z wypowiedzi, zachowania, jak i wyglądu. Jest to mężczyzna w średnim wieku ubrany w sweter, dzinsy i duże różowe okulary. Prawdopodobnie jest wysokim urzędnikiem państwowym (jednym z jego atrybutów jest czarna torba typu dyplomatka), zna język angielski. Szybko okazuje się jednak, że oficjalny wizerunek Człowieka w okularach — to tylko kostium, bo *de facto*, podobnie jak Iwanowowie, urzędnik jest integralną częścią symulacyjnej, opartej na strachu przed władzą, nadrzeczywistości. Świadczy o tym stylizowana na prozę produkcyjną warstwa dialogowa. Trudno dopatrzeć się w niej sensu, bowiem rozmowa toczy się wokół zgody na podpisanie jakichś przyniesionych przez Człowieka w okularach dokumentów. Nie wiadomo, czego one dotyczą, ale mają na tyle dużą rangę, że odmowa poparcia ze strony Iwanowów i podpisania rzeczonych oznacza całkowitą klęskę urzędnika.

Ostatnia część przenosi czytelnika w pierwsze lata po upadku ZSRR. W drogiej restauracji uczują Nowi Rosjanie: bankier Mark i fotomodelka (a w rzeczy-

wistości ekskluzywna prostytutka, kochanka Marka) Natasza. Daniem głównym — prezentem-niespodzianką dla dziewczyny jest olbrzymi pieróg nadziany ciałem Człowieka w okularach, a prywatnie ojca Nataszy. Dziewczyna początkowo nie może zgadnąć składu farszu, a kiedy wreszcie dowiaduje się, czym nadziano pieróg — wpada w euforię i po obficie zakrapianej szampanem uczcie uroczyście pali głowę ojca. Sorokin pisze:

Берет со стола бутылку коньяка, отпивает из горлышка, обливается; смеется, вытирает ладонью коньяк с груди, нюхает ладонь, задумывается, потом смотрит на голову отца; подходит к голове, льет на нее коньяк из бутылки, затем подносит свечу; голова загорается.

(s. 107)

Sztuka Sorokina — to podróż przez czas i przestrzeń rzeczywistości rosyjskiej i radzieckiej prezentująca kolejne kryzysy wyznawanych dotąd narodowych wartości. Wychodząc od uznanych i akceptowanych schematów i rozwiązań, autor skutecznie rozbija je, niszczy, wykpiwa, by ostatecznie pokusić się o próbę zdiagnozowania aktualnej kondycji społeczeństwa rosyjskiego. Pierwsza wskazówka znajduje się już w, zapoczątkowującym główny lejtmotyw, tytule. Zwróćmy uwagę, że Sorokin posłużył się tu jednym z najbardziej wieloznacznych, a jednocześnie najbardziej znanych symboli Rosji. Funkcjonujące jako jeden ze znaków wywoławczych tego kraju pierogi mogą w zależności od składu farszu być albo daniem wykwintnym, zarezerwowanym dla bogaczy, albo powszechnym, dostępnym nawet najbiedniejszym. Demokratyczna natura tego dania sprawia, że w polu zainteresowania pisarza mogło się znaleźć całe społeczeństwo rosyjskie od zdegenerowanych sadystycznych wojskowych, poprzez potulnych urzędników, aż po wyznaczających nowe standardy życia Nowych Rosjan. Można zatem dojść do wniosku, że autora przede wszystkim interesuje codzienność Rosji ze szczególnym uwzględnieniem jej psychologicznej (a dokładniej psychiatrycznej) warstwy²³.

Niebagatelną rolę odgrywa lokalizacja akcji skrajnych części dramatu w kuchniach. Choć różnią się one wystrojem i wyposażeniem — pierwsza, z lat 70., jest bardzo uboga; druga, znajdująca się na zapleczu drogiej restauracji, to pomieszczenie niemalże ekskluzywne — jest to nieistotny szczegół, bo proces przygotowania pierogów jest taki sam. Ten swego rodzaju pierścień, klamra kompozycyjna nie tylko spaja tekst w spójną całość, ale i eksponuje na wyższym poziomie odniesień poczucie ciągłości historii Rosji niezależnie od zawirowań historyczno-politycznych.

W tym kontekście automatycznie dochodzi do jakościowej zmiany symboliki kuchni. W potocznej świadomości społecznej funkcjonuje ona jako symbol serca domu, rodzinnego ciepła i bezpieczeństwa. Czasy odwilży nadały jej dodat-

²³ Ibidem, http://www.library.ru/2/liki/sections.php?a_uid=116 (dostęp: 12.03.2015).

kowy, jakościowo nowy wymiar — miejsca szczególnego — symbolu prawdy w przesiąkniętej powszechnym kłamstwem i terrorem radzieckiej nadrzeczywistości. Była ona (głównie z uwagi na standardy ówczesnych mieszkań, z których większość stanowiły tzw. komunalki) miejscem spotkań towarzyskich, ale i (co istotniejsze) nieformalnym ośrodkiem życia kulturalnego i intelektualnego²⁴. Sorokinowska kuchnia również nie jest pusta, ale wymowa rozgrywających się w niej scen skutecznie niszczy zarówno wszelkie utrwalone w świadomości społecznej wyobrażenia, jak i skojarzenia, stając się niebezpiecznym, wrogim antydomem, miejscem „obróbki” człowieka: w pierwszym akcie — głównie psychicznej; w ostatnim, w którym „słowo staje się ciałem” — dosłownej Sorokin pisze:

Голый человек в очках лежит на полу и стонет. Повара подсоединяют газовый баллон к громадной газовой плите, ставят на нее чан с водой, кидают в воду соль и лавровый лист. Затем обмывают человека в очках из шланга, солят его, перчат и закатывают в тесто. Получается громадный пельмень. Когда вода закипает, повара опускают пельмень в чан. Пельмень варится.

(s. 95)

Świadome zniesienie opozycji ciało — duch, ciało — tekst generuje zatarcie granicy pomiędzy tym, co estetyczne i nieestetyczne, moralne i niemoralne, sugerując przyzwolenie na nieograniczone pochłanianie wszystkiego (w tym całej kultury). Wniosek ten ma bezpośrednie przełożenie na wizerunek Rosji jako kraju rządów kolejnych bezwzględnych „kucharzy”, którzy z absolutną obojętnością „przetwarzają” ludzi w potrawy, żywią się nimi, by ich ostatecznie wywalić²⁵.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na znaczenie idealnie konweniującej z jedzeniem cielesności i zmysłowości w sztukach Sorokina. Jak podkreślał sam autor, literatura rosyjska zwykle znacznie chętniej uwypuklała walory ducha, niż ciała, traktując to ostatnie w kategoriach zbędnego balastu. Autor mówi:

Когда читаешь Достоевского, не можешь почувствовать тела героев: сложение князя Мышкина или какая грудь была у Настасьи Филипповны. Я же очень хотел наполнить русскую литературу телесностью: запахом пота, движением мышц, естественными отправлениями, спермой, говном. Как сказал Арто: «Там, где пахнет говном, пахнет жизнью»²⁶.

²⁴ Szerzej zob. A. George: *Ucieczka z „Sali numer sześć”. Rosja na rozdrożu przeszłości i teraźniejszości*. Przeł. B. Bratny. Warszawa 2004, s. 12—146.

²⁵ Sorokin rozwija ten motyw w opowieści *Москва* (2002). Pojawia się w nim szokujący w swej wymowie obraz miasta — jako miejsca zamieszkiwanego przez bezwolnych ludzi-pierogi, nic nieznaczących, gotowych do dowolnego przetworzenia przez każdego, kto będzie silniejszy od nich.

²⁶ В. Сорокин: *Убойное сало: «Я хотел наполнить русскую литературу говном»*. Беседовала О. Семенова. <http://www.mk.ru/old/article/2002/07/21/164539-uboynoe-salo.html> (dostęp: 3.11.2015).

Odwroćcie proporcji i nastawienie na uwypuklenie języka ciała w połączeniu z dążeniem do rozbicia tradycyjnych symboli i metafor generuje u pisarza zwrot ku ekspozycji ciemnej, wstydlivej części ludzkiej egzystencji. Sorokinowscy bohaterowie „mówią” albo językiem gwałtu, okrucieństwa i wymyślonych tortur (w tym rozczłonkowywaniem ciała), albo formami fizjologii: obrazy ekskrementów, wyuzdanej często seksualności albo procesu jedzenia (a częściej pożerania, pochłaniania) i zwracania²⁷.

Protestując przeciwko wszelkiej literaturze odzwierciedlającej rzeczywistość, Sorokin skłania się ku Foucaultowskiej teorii władzy i demonstrowa proces przekształcania się *homo aestheticus*²⁸ w *homo bellicus*²⁹. Ekspozując biologiczny wymiar ludzkiego istnienia, Sorokin skupia lwią część swojej uwagi na transgresji pożywienia. Zjawisko to można zaobserwować, śledząc postępujący proces materializacji metafory jedzenia jako „smaku życia” i jednocześnie „smaku śmierci”³⁰. W pierwszej części podczas jedzenia dochodzi tylko do kanibalizmu symbolicznego (Iwanow pożera pierogi-nowożeńców). W drugiej Sorokin także nie wychodzi jeszcze poza symbol, choć nieco modyfikuje i rozszerza jego znaczenie. Maszynka do mięsa, o której wspomina Iwanowa („Я подпишусь, а через полгода, когда седьмой, пустят меня с Борисом Иванычем в мясорубку?!” [s. 92]), kieruje uwagę odbiorcy nie ku jedzeniu, a ku mechanizmom funkcjonowania radzieckich organów śledczych. W ostatniej, trzeciej części „słowo staje się ciałem”, a kanibalizm — faktem. Radosne pożeranie zamkniętego w pierogowym kokonie rodzica-uosobienia starego świata, a później rytualne odcięcie i spalenie jego głowy urasta do rangi symbolu ostatniego aktu przypieczętowanego zerwanie z przeszłością.

²⁷ Zwracanie pokarmu nie jest u Sorokina czynnością wstydliwą, a pożądaną, bo posiadającą właściwości analogiczne z *katharsis*. Sorokin twierdzi, że: „Рвотный рефлекс — это не значит плохо, это очищает организм. Литература должна быть разной, как и еда. Если есть каждый день пудинг, то в конце концов это тоже вызовет рвотный рефлекс. [...] Литература тоже должна быть трудной. Плохая литература — это как «Макдоналдс». Вроде съят, но на уровне ощущений чего-то не хватает”. В. С о р о к и н: *Убойное сало. «Я хотел наполнить русскую литературу говном»*. <http://www.mk.ru/old/article/2002/07/21/164539-uboynoe-salo.html> (dostęp: 4.11.2015).

²⁸ Jak podkreśla Wolfgang Welsch, w momencie kiedy w otaczającym człowieka świecie brak jakiegokolwiek punktu parcia, zaczyna on czerpać je z najbliższego otoczenia. Welch pisze: „W świecie, gdzie zanikają normy moralne, najpewniejsze oparcie zdają się dawać formy towarzyskie — wybór kieliszka i osoby na daną okazję. Kompetencja estetyczna ma rekompensować utratę standardów moralnych”. W. W e l s c h: *Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. G u c z a l s k a. Red. K. W i l k o s z e w s k a. Kraków 2005, s. 39.

²⁹ Foucault pisze: „Wszyscy mamy w głowie faszyzm i, na bardziej podstawowym poziomie, wszyscy mamy władzę w ciele”. Cyt. za: M. P o d n i e s i ń s k i: *Prawda i władza. Myśl Michela Foucaulta w latach 1956—1977*. Kraków 2012, s. 187.

³⁰ Szerzej na ten temat zob. A. Z y w e r t: *Smak życia — smak śmierci („Uczta” Władimira Sorokina)*. W: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 11. Zmysły*. Red. I. M a l e j, E. T y s z k o w s k a - K a s p r z a k. Wrocław 2014, s. 337—347.

Szczególne znaczenie ma tu sposób unicestwiania ciała „starego”. Najpierw zostaje ono ugotowane i podane na stół w „trumnie” z ciasta jako danie, potem zaś (w trakcie uczyty) dodatkowo dekapitowane *post mortem*. Ów, nawiązujący między innymi do praktyk odrąbywania przez republikanów głów królewskim posagom, akt ma głębokie znaczenie symboliczne — to namacalny znak ostatecznego końca epoki³¹. Istotnym szczegółem jest także fakt, że ów świąteczny pieróg jedzą zwykli ludzie. Takie rozwiązanie w pierwszej kolejności burzy mit o kanibalu jako nie-człowieku³², w dalszej zaś przenosi punkt ciężkości z aktu odmiany endokanibalizmu będącego formą agresji³³ na płaszczyznę symbolicznego wzajemnego pożerania się ludzkości³⁴ jako formy bezwzględnej walki o prymat.

Ważną cechą dramatów Sorokina jest ich, nawiązująca w wielu momentach do eksperymentów oberiutów, warstwa językowa. Początkowo, kiedy autor skupia się na dekonstrukcji okresu radzieckiego (pierwsza i druga część), tworzy absurdalny kolaż słów z języka potocznego, slangu i nowomowy. Są tu obecne i popularne hasła propagandowe („врагу не достанется!” [s. 81], „Служим Советскому Союзу” [s. 82], „Артиллерия — бог войны” [s. 83]), i zwroty charakterystyczne dla prozy produkcyjnej („Почему мы должны отвечать за обрезку?” [s. 90]), a nawet charakterystyczne dla pieriestrojki wtrącenia w języku angielskim („Все будет о'кей, Лев, все” [s. 89])³⁵. Z kolei Sorokin lat 90. koncentruje się, jak słusznie wnioskuje Władimir Bondarenko, na trzech podstawowych kwestiach: „Тема утраты прежней жизни — тема тыканья в новую жизнь (зачастую без ее убедительного обретения) — тема творческого импульса, который старую жизнь держал, а в новой заглох или преобразовался”³⁶. Nowe, jeszcze nie obrośnięte codziennością życie według

³¹ Szerzej zob. *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Gdańsk 2010, s. 157.

³² Potocznie, czemu starał się zaprzeczyć m.in. Michel de Montaigne w eseju *O kanibalach*, (a ze współczesnych badaczy William Arrrens w książce *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*. Przeł. W. Pessel. Warszawa 2010) kanibal — to nie-człowiek, „który złamał jeden z podstawowych zakazów stanowiących fundament cywilizacji”. Szerzej zob. K. Wojnowski: *Wszyscy kanibale!*. <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1454> (dostęp: 4.11.2015).

³³ Endokanibalizm — czyli zjedanie członków własnego plemienia. Szczególna odmiana kanibalizmu jako formy agresji; wynikający z wielkiej potrzeby dominacji i kontroli nad drugą osobą i ekspresji tej potrzeby. Szerzej zob. T. Sting Chmielik: *Kanibalizm*. <http://kult.polter.pl/Kanibalizm-c7717> (dostęp: 12.03.2015).

³⁴ Szerzej zob. J. Baudrillard: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2007.

³⁵ Jednym z najszybciej zauważalnych efektów pieriestrojki były zmiany w języku mediów. Jak pisze Józef Smaga, „Do języka mediów szybko wchodzi takie »europejskie« pojęcia, jak »reiting« (ranking), »sponsor«, »dżoint-wienczure« (joint-venture), czy tak często przez Michała Sergiejewicza podczas jego triumfalnych wojaży zagranicznych powtarzany »kansensus«”. J. Smaga: *Rosja w 20 stuleciu*. Kraków 2001, s. 269.

³⁶ В. Бондаренко: *Сорокин как рама эпохи*. http://www.library.ru/2/like/sections.php?a_uid=116 (dostęp: 12.03.2015). Potwierdza to także Maksim Marusienkow, pisząc, że drugi okres

pisarza uosabiają Nowi Rosjanie. Wychodząc od socjologicznego, utrwalonego także w literaturze, wizerunku nuworysza, pisarz kreuje ich jako uosobienie prostactwa, prymitywizmu duchowego i krańcowej obojętności przechodzącej w nieumotywowane okrucieństwo. Choć nowobogaccy są niewyobrażalnie mądrzy, charakteryzuje ich to samo zbydlęcenie co prymitywnego sierżanta Iwanowa. („НАТАША Ой, это полный пиздец! [...] Папаша, блядь! [s. 100])). Jako przykład przypomnijmy ostatnią scenę sztuki. Jest ona bliźniaczo podobna w swej istocie do prezentowanej przez Sorokina w pierwszej części, ale tym razem obiektem opresji i poniżenia staje się mężczyzna. Najpierw, analogicznie jak wcześniej Iwanowa, przechodzi on sprawdzian posłuszeństwa, potem zaś zostaje widowiskowo upodlony — w finale rytuału pijana Natasza oddaje mocz na jego pośladki. Autor pisze:

Наташа поднимает платье, приспускает трусы, Марк приспускает брюки и, причитая молитвы, ложится на пол, ягодицами вверх.
НАТАША (как бы отпугивая гениталиями невидимых мышей) Изыйдите вон, окаянные! Изыйдите вон, окаянные! Изыйдите вон, окаянные!
Затем Наташа мочится на ягодицы Марка.
МАРК Аминь!

(s. 106)

Całość kończy się (równie błyskawicznym, jak to miało miejsce w pierwszej części w przypadku Iwanowa) otrzeźwieniem Nataszy i prośbą o podanie deseru.

Z konstrukcyjnego punktu widzenia rozwiązanie to idealnie wpisuje Sorokinowski tekst w poetykę teatru absurdu Jeana Geneta z jego koncepcją rytualnego, magicznego powtórzenia absurdalnych, niczym nieumotywowanych, niemających nic wspólnego z rzeczywistością aktów. Dokonujący się w ten sposób rytuał zwycięstwa-spełnienia staje się w rzeczywistości potwierdzeniem klęski. Jak słusznie podkreśla Martin Esslin,

Ритуал исполнения желания — акт абсурдный, пустота, отражающая себя; попытка, никогда не перекидывающая мост через бездну, разделяющую мечту и реальность, подобная магии первобытного человека, который не может смотреть в лицо холодной, безжалостной жестокости реального мира. Это ритуал мира невротиков и маниакальных наваждений, проявление отторжения от жизни³⁷.

Metoda dekonstrukcji starych idei i tradycyjnych wartości przybliży *Пельмени* do współczesnego dramatu metafizycznego, mówiącego, co podkreśla Anna Krajewska, „o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie

twórczości Sorokin (1992—2000) rozpoczyna się od kryzysu twórczego spowodowanego m.in. właśnie zmianą charakteru rzeczywistości. Szerzej zob. M.П. Марусенко в: *Абсурдопедия Владимира Сорокина...*, s. 52.

³⁷ М. Эсслин: *Жан Жене. Театр зеркал*. В: *Idem: Театр абсурда*. Пер. Г. Коваленко. Санкт-Петербург 2010, s. 214.

niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza — ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga. Kwestionujący na koniec swą własną realność, okazuje się tragicznym bohaterem komicznej gry pozorów istnienia³⁸. Eksponując powszechną niepewność jednoznaczności rzeczywistości, Sorokin buduje świat oparty na współlistnieniu sprzeczności. Odwraca przy tym nie tylko tradycyjne, zwyczajowo przypisane tragizmowi i komizmowi, rolę, ale i (co widać choćby w obrazie tragikomicznej „stypy” po rytualnym „pogrzebie” Człowieka w okularach) zaburza proporcje pomiędzy sacrum i profanum. Tego rodzaju zabieg dowodzi, że autor rezygnuje z epistemologicznego badania świata i przenosi punkt ciężkości na kwestie ontologiczne, wysuwając na pierwszy plan pytania postpoznawcze³⁹. Przydatny przy tym okazuje się zarówno zastosowany przez autora chwyt logiki snu, jak i ukierunkowanie na panlabiryntowość przestrzeni. Taki potęgujący poczucie niepewności i zagrożenia sposób zacierania granic pomiędzy strukturami oswojonymi i obcymi automatycznie kieruje uwagę odbiorcy ku postmodernistycznej żonglerce symbolami i archetypami. Warto jednak podkreślić, że owo programowe nastawienie na grę uwypuklającą przypadkowość istnienia człowieka na świecie jest u Sorokina głęboko uzasadnione — to nie zabawa, a inspirowana metamorfozą Rosji forma metafizycznej refleksji nad kondycją swojego kraju⁴⁰. Niestety, jest to refleksja krytyczna — nie widząc jakościowych zmian w mentalności swoich rodaków, autor boleśnie uświadamia, że błędne koło wciąż się kręci i przyszłość, choć zewnętrznie inna, wewnętrznie jest tożsama z przeszłością⁴¹.

³⁸ A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 26.

³⁹ Szerzej zob. В. МсНале: *Повесть postmodernistyczna*. Kraków 2012, s. 14.

⁴⁰ Potwierdzają to słowa samego autora, który w jednym z wywiadów stwierdził, że „Книга должна соответствовать времени, ее ритм должен совпадать с ритмом сегодняшней жизни”. В. Сорокин: «Мне не грозят какие-либо премии»: *И пусть умрут толстые журналы*. Беседавал А. Беляков. «НГ Ex Libris» 1999, ном. 2, s. 1.

⁴¹ Pogląd jest w dalszym ciągu aktualny. Eksponowali go i nadal eksponują pisarze różnych pokoleń, jak choćby Jurij Drużnikow, który w swojej ostatniej powieści pisał wprost: „Мы, русские, не живем сегодня, мы всегда живем вчера или завтра”. Ю. Дружников: *Первый день оставшейся жизни. Роман*. Москва 2008, s. 23.

Aleksandra Zywert — dr hab., profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej. Zainteresowania naukowe: rosyjska literatura emigracyjna, proza rosyjska przełomu XX i XXI wieku. Autorka książek: *Романы Бориса Пильняка 20-х годов* (2001) i *Писарство Владимира Войновича* (2012) oraz artykułów dotyczących twórczości współczesnych pisarzy rosyjskich (m.in. Siergieja Łukjanienko, Anny Starobiniec, Władimira Sorokina i Wiktora Pielewina).

Współczesny horror rosyjski w konwencji baśniowej — na wybranych przykładach

Anna N. Wilk

ABSTRACT: The article is devoted to fairytale motifs, occurring in the chosen works of contemporary Russian horror literature, such as: *Новая жизнь* by Aleksey Provotorov, *Ей отпущение* — Aykhal Mikhaylov, *Sanctuary 3/9* — Anna Starobinets, *Дети Робинзона Крузо* — Roman Kanushkin. The main aim of the present study is to show that the witches image in the analyzed examples reveals the character that merges typical features of both the fairytales, and the horror. Therefore, the basic elements of the fairytale canon (e.g., antagonist appearance, motifs, activity, common features mainly connected with Baba Yaga or other Russian witches) have been examined in terms of their existence in the world presented.

KEY WORDS: contemporary horror, fairytales, witches, Baba Yaga, popular culture

Horror dla dzieci i baśnie dla dorosłych

Od wieków ludzie lubią odczuwać strach „kontrolowany” i „bezpieczny”, wywoływany przy pomocy historii fikcyjnych z elementami niepokoju i niesamowitości¹. W okresie dominacji myślenia magicznego w kulturze groza zawarta w opowiadanych legendach, podaniach i innych przekazach ludowych pełniła rolę ostrzeżenia, przestrogi przed konsekwencjami niewłaściwego zachowania. Przywołać tutaj warto książkę Doroty Simonides *Śląski horror. O diablach, skarbnikach i utopcach*, a w niej następujące jej spostrzeżenie o funkcji wychowawczej podań ludowych:

Na przykład z obawy przed spotkaniem z utopcem dziewczęta wracały z potańcówki wcześniej do domu, dzieci nie zbliżały się do rzek, parobcy nie zanieczyszczali wody w rzekach, a górnicy wracali trzeźwi z pracy. Ze strachu przed skarbnikiem nie siadano w kopalni w niebezpiecznym miejscu, nie przeklinano, nie gwizdano — dzięki czemu można było usłyszeć odgłosy zapowiadające zawał, zaś z lęku przed południcą — demo-

¹ Zob.: D. Simonides: *Śląski horror. O diablach, skarbnikach i utopcach*. Opole 2013, s. 4; M. Wydmuch: *Gra ze strachem*. Warszawa 1975, s. 47.

nem polnym — chroniono się, nakładając w samo południe nakrycia głowy, uchodzono z pola, unikając uderu słonecznego².

Powyższa cecha jest najbardziej dostrzegalna w konstrukcji baśni mającej na celu objaśnić podstawowe wartości etyczne i moralne. W jej świecie przedstawionym skromność, dobroć, życzliwość zostają nagrodzone bogactwem i szczęściem, a każdy zły uczynek — okrutnym i brutalnym zadośćuczynieniem; cudowność i magia przenikają się z makabrą i koszmarem. Podane elementy występują również we współczesnych utworach grozy, definiowanych przez Patrycjusza Pajaka jako „baśnie dla dorosłych, prezentujące okrutną moralność wbrew dzisiejszemu światu, w którym dla popełnionego zła chętnie znajduje się okoliczności łagodzące i humanitaryzuje się karę”³.

W odróżnieniu od baśni, w horrorze dominantą jest wyekspozowanie zła i brutalności świata przedstawionego, jednakże zaprezentowane nauki moralne są podobne: postacie wykazujące się bezdusnością, bezwzględnością i agresją, lenistwem, uzależnieniem od narkotyków czy alkoholu itp. zostają w bestialski sposób zamordowane, a bohaterowie obdarzeni przejrzystym systemem wartości — nagrodzeni przetrwaniem.

Zgodnie z badaniami literaturoznawczymi oba gatunki różni między sobą stosunek do nadnaturalnego; kiedy odbiorcy utworów ludowych wierzą w możliwość zaistnienia opisywanych sytuacji w prawdziwym życiu (np. w spotkanie istoty nadprzyrodzonej, bycie zjedzonym żywcem, przemianę w zwierzę lub przedmiot), współcześni czytelnicy powieści i opowiadań z zakresu fantastyki grozy podczas lektury prowadzą „grę ze strachem”⁴ — boją się przedstawionych wydarzeń, ale nie wierzą w ich realność. W baśniach elementy irracjonalne i magiczne są zwyczajne i zgodne z ustalonym porządkiem świata, natomiast w literaturze grozy wywołują one u bohaterów dysonans poznawczy i przerażenie⁵. Egzystencja potworów w rzeczywistości baśniowej należy zatem do zjawisk naturalnych i nie wywołuje konotacji z obcym i nieznanym; nie jest groźna poznawczo i nie stanowi wyzwania „dla ukształtowanego w naszej kulturze sposobu myślenia”⁶.

O transformacji motywów baśniowych w kulturze popularnej Kamila Kowalczyk pisze:

Popkultura przekształca nie tylko sytuację komunikacyjną opowiadania baśni, ale przede wszystkim samą baśń. Współczesne adaptacje bazują już nie tylko na „grozotwórczych”

² D. Simonides: *Śląski horror...*, s. 4.

³ P. Pajak: *Wzorzec czeskiej baśni filmowej i jego horrorowe odkształcenie w dwóch filmach Juraja Herza*. „Bohemistyka” 2014, nr 4, s. 369.

⁴ M. Wydmuch: *Gra ze strachem...*, s. 47.

⁵ R. Caillois: *Od baśni do science fiction*. W: Idem: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Przeł. J. Lisowski. Warszawa 1967, s. 32—33; N. Carroll: *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. Przeł. M. Przyłipiak. Gdańsk 2004, s. 37.

⁶ N. Carroll: *Filozofia horroru...*, s. 65.

pierwiastkach łatwych do odnalezienia w klasycznych baśniach Grimmów, ale wytwarzają grozę i strach przekształcając także elementy, którym pierwotnie nie przypisuje się określeń „straszny”, „groźny” czy „przerazający”⁷.

Współcześni pisarze i scenarzyści adaptują znane baśnie w utwory grozy, wprowadzając do ich fabuły motyw dysharmonii oraz transformując wizję istoty magicznej w nienaturalne monstrum, naruszające granice kulturowych schematów kategoryalnych⁸. W rosyjskiej fantastyce grozy istnieje również inny sposób konsolidacji cech obu gatunków — wzbogacanie świata przedstawionego horroru w elementy typowe dla konwencji baśniowej⁹; brutalność i sadyzm wspomnianych historii zostaje zachowany, lecz dodatkowo podporządkowany regułom świata magicznego, w którym rolę głównego antagonisty odgrywa zazwyczaj wiedźma.

W artykule omówione zostaną postacie wiedźmy oraz Baby Jagi w baśniach ludowych i następnie skonfrontowane z ich współczesnymi odpowiednikami, występującymi w rosyjskiej literaturze grozy. Analiza utworów przedstawicieli współczesnego rosyjskiego horroru (m.in. *Новая жизнь* Aleksieja Prowotorowa, *Schron 7/7 (Убежище 3/9)*¹⁰ Anny Satrobiniec, *Дети Робинзона Крузо* Romana Kanuszкина, *Ей отмицение* Ajchała Michajłowa) ma na celu wykazanie, że wiedźma jest postacią, która w swoim obrazie scala cechy typowe dla baśni i horroru. W niniejszym artykule wybrane opowiadania i powieści zostaną zatem przeanalizowane w aspekcie obecności w ich świecie przedstawionym podstawowych elementów konwencji baśniowej (postać antagonistki, cechy wspólne z Babą Jagą, jej niecodzienne miejsce zamieszkania itp.).

⁷ K. Kowalczyk: *Obrazy grozy w filmowych renarracjach baśni Grimmów*. „Perspektywy Kulturoznawcze” 2014, nr 4, s. 212.

⁸ Przykładem takiej adaptacji fabuły baśniowej są współczesne filmy zachodnioeuropejskie i amerykańskie, np. *Towarzystwo Wilków (Company of Wolves)*. Reż. N. Jordan. Wielka Brytania 1984), *Śnieżka dla dorosłych (Snow White: A Tale of Terror)*. Reż. M. Cohn. USA 1997), *Dziewczyna w czerwonej pelerynie (Red Riding Hood)*. Reż. C. Hardwicke. Kanada—USA 2011) czy *Hansel i Gretel: Łowcy czarownic (Hansel and Gretel: Witch Hunters)*. Reż. T. Wirkola. Niemcy—USA 2013).

⁹ Przedstawiciele rosyjskiej literatury grozy czerpią inspirację z nieznanymi zachodniemu czytelnikowi legend, mitów i przesądów, będących zazwyczaj połączeniem baśni ludowych, folkloru słowiańskiego i kultury prawosławnej. Zob.: С. Арбенин: *Собачий бог*. Москва 2006; Ю. Большакова: *Баный пруд. В: Когти неба*. Сост. М. Звездецкая. Санкт-Петербург 2008; Ю. Гаврюченко: *Упырь*. В: *Повелители сумерек*. Сост. В. Владимирский. Санкт-Петербург 2010; С. Камнев: *Дед „Darker”* 2012, ном. 7 (16); А. Маврин: *Псоглавцы*. Санкт-Петербург 2011; В. Точинев: *Русалка на ветвях сидит. Осколки легенды*. В: *Когти неба*. Сост. М. Звездецкая. Санкт-Петербург 2008; А. Старобинiec: *Schron 7/7*. Przeł. E. Skórska. Warszawa 2008 i in.

¹⁰ Adres podany w tytule powieści Starobiniec stanowi nawiązanie do miejsca akcji baśni ludowych. Rosyjskie utwory rozpoczynają się od umiejscowienia akcji w: «За тридевять земель, в тридесятом государстве...», a polskie — „За siedmioma górami, za siedmioma lasami...”.

Baba Jaga a wiedźma w rosyjskich baśniach ludowych

Badania nad baśniami rosyjskimi dostarczają cennych spostrzeżeń odnośnie do wspólnych cech pomiędzy Babą Jagą — złośliwą starą olbrzymką, zamieszkującą w chatce na kurzej nóżce, która przeraża ludzi nie tylko swoim wyglądem (kościaną nogą, długim nosem, dużym łonem, obwisłymi piersiami, ślepotą itp.), ale również zdolnościami magicznymi i praktykowanym ludożerstwem¹¹ — a zwykłą bezimienną wiedźmą szkodzącą człowiekowi na wszystkie możliwe sposoby.

Postać Baby Jagi i jej popularność wpłynęły w istotnym stopniu na wytworzenie w kulturze słowiańskiej określonego wzorca baśniowej wiedźmy¹² jako brzydkiej staruszki-kanibalki, odczuwającej niechęć do ludzi i mieszkającej na skraju lasu. Obie bohaterki utworów ludowych słyną ze swojej krwiożerczej natury — atakują protagonistów, porywają dzieci i żywią się ludzkim mięsem¹³. Wielokrotnie w baśniach akcentowany jest motyw zębów obu „kobiet-potworów” i powiązana z nimi funkcja gryzienia — Baba Jaga posiada żelazne zęby, wykorzystywane do atakowania i przeżuwania¹⁴, a wiedźma traktuje swoje uzębienie niczym broń czy narzędzie: zgrzyta nim, ostrzy je i w sytuacjach ekstremalnych potrafi przegryźć nawet drzewo:

Zobaczył Wyrwidąb, że carewicz ucieka przed siostrą wiedźmą, zaczął więc wyrwać dąb za dębem i rzucił je na drogę: narzucił tak całą górę dębów!

Wiedźma ani rusz nie może się przez nią przecisnąć! Zaczęła sobie torować drogę, gryzła, gryzła drewno... aż wreszcie się przedostała¹⁵.

¹¹ Powstało wiele teorii objaśniających pierwotną genezę Baby Jagi. Większość badaczy uważa, że jej obraz zawarty w baśniach jest pozostałością po wierze w pogańską boginię zaświatów i lasów. Utwory ludowe poświęcone jej postaci uznawane są również za przeinaczenie dawnego obrzędu inicjacji. Zob.: M. Забылин: *Баба-Яга*. В: В. Даль: *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*. Москва 2011, s. 17; J. Strzelczyk: *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań 2007, s. 47; I. Malej: *O semantyce seksualnej obrazu Baby Jagi w kulturze rosyjskiej*. W: *Języki specjalistyczne 8: Kulturowy i leksykograficzny obraz języków specjalistycznych*. Red. Ł. Karpiński. Warszawa 2008, s. 134—147; В. Иванов, В. Топоров: *Баба-яга*. В: *Славянская мифология*. Сост. В. Иванов, В. Топоров. Москва 1995, s. 39.

¹² Michaił Zabylin twierdzi, że obraz wiedźmy jest scalony z mitem Baby Jagi. Zob.: М. Забылин: *Баба-Яга...*, s. 17.

¹³ А. Афанасьев: *Ведуны, ведьмы, упыри и оборотни*. В: В. Даль: *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*. Москва 2011, s. 130.

¹⁴ А. Афанасьев: *Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. Т. 3. Москва 2013, s. 278.

¹⁵ А. Афанасьев: *Wiedźma i siostra Słońca*. W: Idem: *Baśnie rosyjskie*. Przeł. E. Morycińska-Dzius. Warszawa 2013, s. 36.

W baśniach o wiedźmie pojawia się również motyw psucia się zębów od nadmiernego gryzienia i następnie wymuszania na kowalu, aby wykuł nowe egzemplarze. Uzębienie metalowe lub posiadające cechy nadnaturalne utożsamia zarówno żarłoczność i drapieżność właścicielek, jak i odrzucenie przez nie wszelakich norm i zasad społecznych, co jest cechą dystynktywną istot demonicznych:

W kontekście kultury magicznej prawo do zjadania człowieka przysługuje jedynie demonom i zwierzętom; wpisane jest w porządek transgresyjnego *sacrum*, transgresji jako takiej¹⁶.

Obie bohaterki mają władzę nad deszczem i wiatrem¹⁷, posłuszne są im czarne koty, ropuchy, węże i kruki (zwierzęta o symbolice chthonicznej)¹⁸ oraz potrafią się przeobrażać w dowolną istotę lub przedmiot¹⁹. Zdolność przemiany Baby Jagi ma jednak ograniczenia, gdyż nie umie ona transformować się w ludzi; z kolei baśniowa wiedźma szczydzi się predyspozycjami do przybierania dowolnej postaci:

A sama przybrała na siebie postać Alonuszki i poszła do domu kupca. Nikt jej nie rozpoznał. A kiedy kupiec wrócił, i on także był pewien, że wiedźma to jego ukochana Alonuszka²⁰.

Różnica między nimi tkwi także w wyznaczonych dla nich rolach w świecie baśniowym. Gdy Baba Jaga potrafi występować w roli przeciwnika, donatora lub pomocnika, wiedźma pełni jedynie funkcję postaci negatywnej, istoty niebezpiecznej dla protagonistów.

Czarownica, główna antagonistka baśni *Jaś i Małgosia*, nie tylko posiada duży wpływ na współczesny obraz wiedźmy w kulturze popularnej, ale jest również zachodnioeuropejskim odpowiednikiem Baby Jagi. Podobnie jak ona, jest niegodziwą staruchą, która żywi się dziećmi i mieszka w charakterystycznie wyglądającym budynku (pierwotnie — w domku zbudowanym z chleba i cukru, a w późniejszych adaptacjach — z piernika, ciasta lub innych wypieków). W świecie przedstawionym baśni braci Wilhelma i Jacoba Grimmów²¹

¹⁶ P. Kowalski: *Zwierozczekoupiory, wampiry i inne bestie*. Kraków 2000, s. 35.

¹⁷ В. Даль: *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа...*, s. 96; Aleksandr Afanasjew odczytuje postać Baby Jagi jako personifikację chmury burzowej i tym objaśnia jej zdolność kontrolowania pogody. Zob.: А. Афанасьев: *Поэтические воззрения славян...*, s. 277—278.

¹⁸ Д.М. Дудко: *Баба-Яга*. В: В. Даль: *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа...*, s. 15.

¹⁹ В. Даль: *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа...*, s. 54.

²⁰ А. Афанасьев: *Siostrzyzka Alonuszka i braciszek Iwanuszka*. W: Idem: *Baśnie rosyjskie...*, s. 12.

²¹ Kamila Kowalczyk zauważa, że Bracia Grimm ingerowali wyłącznie w styl spisanych baśni ludowych i starali się pozostać wiernymi oryginalnym postaciom oraz wątkom. Zob.: K. Kowalczyk: *Obrazy grozy w filmowych...*, s. 211.

czarownice mają zbliżone cechy do Baby Jagi, co dostrzegalne jest w następującym opisie: „mają czerwone oczy i nie widzą dobrze na odległość, mają za to doskonały węch, zupełnie jak zwierzęta, i wiedzą, kiedy zbliżają się ludzie”²². Ich czerwone oczy, świadczące o stanie zapalnym i chorobie, mogą w utworze pełnić funkcję ekwiwalentu ślepoty Baby Jagi²³, natomiast ich wrażliwe powonienie wywołuje konotacje ze słowiańskimi utworami ludowymi, w których rosyjska starucha-olbrzymka wyczuwa przybycie gościa jedynie przy pomocy węchu („Tfu, tfu! Czuć tu człowiekiem!”²⁴).

Zarówno w rosyjskich, jak i w zachodnioeuropejskich baśniach postać wiedźmy jest powiązana z motywem wpychania dzieci do pieca, jednakże różni się on sposobem realizacji. Ciekawe analogie można zauważyć między fabułą *Jasia i Małgosi* a baśnią rosyjską *Ивашко и ведьма*. Główna rozbieżność między analizowanymi utworami wynika z ich założeń fabularnych; rodzeństwo zostaje porzucone przez rodziców w lesie i szukając drogi powrotnej, natrafia na dom wiedźmy, zaś Iwaszko jest ofiarą porwania; antagonistka podszywa się pod jego matkę i przywabia go do siebie. Zbieżności dostrzegalne są w scenach prezentujących próbę wsadzenia jednego z protagonistów do pieca:

Popchnęła biedną Małgosię w kierunku pieca, z którego strzelały płomienie. — Wleź do środka — powiedziała wiedźma — i sprawdź, czy piec jest dobrze rozgrzany, żebyśmy mogły wsunąć tam chleb. Gdyby Małgosia weszła do środka, stara zamknęłaby piec i usmażyłaby w nim dziewczynkę, a potem by ją pożarła. Ale Małgosia zorientowała się, co zamierza wiedźma. — Nie wiem, jak to zrobić. Jak mam wejść do środka? — zapytała. — Głupia gęś! — powiedziała stara. — Otwór jest wystarczająco duży. Przecież widzisz, że sama mogłabym tam wleźć. Podeszła na czworakach do pieca i wetknęła do niego głowę. Wtedy Małgosia pchnęła ją tak, że baba wpadła głęboko do środka²⁵.

W identyczny sposób, co Małgosia, mały Iwaszko oszukuje Alonkę, córkę wiedźmy:

Вот Аленка истопила печь жарко-жарко и говорит Ивашке: «Ступай, садись на лопату!» — «Я еще мал и глуп», — отвечает Ивашко, — «я ничего еще не умею-не понимаю; поучи меня, как надо сесть на лопату». — «Хорошо», — говорит Аленка, — «поучить недолго!» — и только села она на лопату, Ивашко так и баракнул ее в печь и закрыл заслонкой, а сам вышел из хаты, запер двери и влез на высокий-высокий дуб²⁶.

²² W. Grimm, J. Grimm: *Jaś i Małgosia*. W: Idem: *Baśnie dla dzieci i dla domu*. Przeł. E. Pieciul-Karminska. T. 1. Poznań 2010, s. 92—93.

²³ W baśniach Baba Jaga jest całkowicie ślepa lub tylko niedowidzi. Zob.: J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia...*, s. 47.

²⁴ A. Afanasjew: *Finist-jasny sokół*. W: Idem: *Baśnie rosyjskie...*, s. 41.

²⁵ W. Grimm, J. Grimm: *Jaś i Małgosia...*, s. 94—95.

²⁶ А. Афанасьев: *Ивашко и ведьма*. В: В. Даль: *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа...*, s. 138.

Motyw kanibalistyczny ulega rozwinięciu w *Ивашко и ведьма*, gdyż pomimo zwyczajstwa protagonisty dochodzi do aktu konsumpcji; wiedźma nieświadomie pożera ciało własnego dziecka:

Влезла ведьма в окно, отворила двери и впустила гостей; все уселись за стол, а ведьма открыла заслонку, достала жареную Аленку — и на стол: ели-ели, пили-пили и вышли на двор и стали валяться на траве²⁷.

Interesującą kwestią w obu analizowanych utworach jest liczba postaci, biorących udział w danych wydarzeniach: w *Jasiu i Małgosi* występuje dwóch protagonistów (rodzeństwo) i jedna antagonistka (czarownica), a w *Ивашко и ведьма* — tylko jeden bohater pozytywny (Iwaszko) i dwie oponentki (wiedźma i jej córka). Dodatkowo należy zauważyć, że Alonka i Małgosia pomagają bohaterom, z którymi są spowinowaczone, a Jaś i Iwaszko, choć różnią się poziomem siły sprawczej w stosunku do przebiegu przedstawionych zdarzeń, odgrywają niemalże identyczne role chłopców, którzy przeżywają kontakt ze starszą-kanibalką. W obu baśniach opisany jest konflikt członków rodziny (siostra i brat / matka i córka) z postacią spoza ich świata (wiedźma / człowiek), ale odmiennie oznakowany.

Baśniowa wiedźma a współczesna rosyjska literatura grozy

Scalenie Baby Jagi, wiedźmy z baśni rosyjskich oraz czarownicy z *Jasia i Małgosi* w jedną postać jest charakterystyczne dla współczesnej rosyjskiej literatury grozy. Interesującym przykładem podanej konsolidacji jest główna antagonistka opowiadania *Новая жизнь* Aleksieja Prowotorowa. Jej niecodzienne imię — Malinien, zdolność porozumiewania się w starogermańskim oraz niespotykany na terenach rosyjskich typ urody („глядя на хозяйку, видно было, что в молодости она была красива нерусской, гордой, нордической красотой”²⁸) można odczytywać nie tylko jako nawiązanie do zachodnioeuropejskiej bohaterki baśni Grimmów, ale również do innych odpowiedników Baby Jagi występujących w wierzeniach i legendach całego świata²⁹. W opowiadaniu pojawiają się bowiem przesłanki, że bohaterka już od wielu lat podróżuje po całym świecie („То степь, то болото, то там, то сям”³⁰) i krzywdzi ludzi. Podobnie jak rosyjska olbrzymka-starucha, Malinien nie znosi ludzi, jest dość wiekowa i posiada nienaturalnie duże części ciała:

²⁷ Ibidem.

²⁸ А. Провоторов: *Новая жизнь*. „Darker” 2011, ном. 7 (8). <http://darkermagazine.ru/page/aleksej-provorotov-novaja-zhizn> (dostęp: 03.01.2016).

²⁹ J. Strzelczyk: *Mity, podania i wierzenia...*, s. 47.

³⁰ А. Провоторов: *Новая жизнь...*

Сарафан на широких плечах натянулся, огромные жилистые руки доставали почти до колен. Выгаращенные базедовы глаза занимали пол-лица, жуткие, неподвижные; зрачки сжались до игольного ушка. [...] Малина мало напоминала человека сейчас. Отсветы на лице, казалось, резали его на ущелья, складывающиеся вовсе не в людские черты. Чернильный рот и бескровные губы топили в своей тени крупные квадратные зубы, тяжёлые кольца серег растягивали уши почти до плеч³¹.

Wzrost antagonistki, zwiększający się pod wpływem zbliżającego się wieczoru i nadchodzącej ciemności, świadczy zarówno o jej powiązaniach z mocami chtonicznymi i istotami demonicznymi, jak i jej pokrewieństwie z baśniowym obrazem wiedźmy — bohaterka Prowotorowa posiada bowiem zdolność przemiany i za dnia potrafi udawać zwykłego człowieka. Interesującą kwestią jest pojawiający się w przywołanym opisie motyw nienaturalnych zębów, tak charakterystyczny dla baśni rosyjskich o czarownicach i Babie Jadze. Autor nie rozwija jednakże podanego wątku i wykorzystuje obraz użębienia Malinien wyłącznie do podkreślenia jej szpetoty.

Z kolei Anna Starobiniec w powieści *Schron 7/7* rozszczepia postać Baby Jagi na dwie samodzielne bohaterki: Kościanę pełniącą funkcję donatora i pomocnika protagonistów oraz Złą Czarownicę odgrywającą rolę przeciwnika. Obie kobiety różnią się zachowaniem i wyglądem. Pierwsza postać, pomimo przerażającej i nienaturalnej aparycji — dużego nosa, fioletowych dziąseł i pojedynczego długiego zęba (znamienne jest, że Starobiniec, podobnie jak Prowotorow, wykorzystuje motyw użębienia czarownicy wyłącznie do podkreślenia jej brzydoty), garba na plecach oraz jednej kościanej nogi, ucieleśnia pozytywny aspekt charakteru rosyjskiej staruchy-olbrzymki: jest mentorką bohatera, uczy go praw i zasad magicznego świata oraz pomaga małym dzieciom i ciężarnym kobietom. Druga bohaterka wygląda mniej niepokojąco od Kościany, a o jej nadnaturalnym pochodzeniu świadczą jedynie jej obwisłe piersi, łono i nadmierne owłosienie. Jest ona mniej pozytywnie nastawiona do ludzi — bawi ją ich cierpienie, manipuluje nimi i wykorzystuje do własnych celów. Dodatkowo Zła Czarownica, analogicznie jak baśniowa wiedźma, posiada władzę nad wilkiem, zwierzęciem o symbolice demonicznej³². Obie postaci kobiece łączy zamięłowanie do jedzenia ludzkiego mięsa, szeroka wiedza z zakresu praktyk magicznych oraz umiejętność przemiany.

W początkowych fragmentach powieści *Дети Робинзона Крузо* Romana Kanuszkina główna antagonistka, Mama Mia, zostaje przedstawiona jako pozornie niegroźna, ale szalona staruszka — prosi napotkanych ludzi o pieniądze, jest bezdomna i nosi zepsute, dziurawe ubrania. W rozwinięciu powieści przeistacza się ona w niesamowicie potężną istotę, zdolną do kontrolowania rzeczywistości. W jej kreacji dostrzegalna staje się inspiracja jungowską teorią archety-

³¹ Ibidem.

³² P. Kowalski: *Kultura magiczna: omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 2007, s. 600.

pów oraz mitem o Bogini Matce³³, która może być również odczytywana jako nawiązanie do badań poświęconych powiązaniu baśniowej Baby Jagi z wizją tzw. Pramatki, pierwotnego bóstwa ziemi i płodności. Dmitrij Dudko w swoich rozważaniach nad genezą rosyjskiej staruszki-olbrzymki określa ją mianem „parodii Matki Świata”³⁴, a z kolei Izabella Malej nazywa ją „ciemnym obliczem macierzyństwa”³⁵. Wspomniane aspekty charakterystyki Baby Jagi są widoczne w jej relacjach z dziećmi, gdyż nie tylko posiada ona własne demoniczne i okrutne potomstwo (m.in. synów-olbrzymów i córki-czarownice), ale także kradnie cudze dzieci, tuczy je i zjada. Zarówno baśniowa wizja wiedźmy, jak i Mama Mia posiadają zbliżony stosunek do ludzkiego potomstwa. W powieści Kanuszkina małe dzieci boją się antagonistki, nie chcą się do niej zbliżać, płaczą na jej widok czy widzą ją w swoich koszmarach sennych. W *Дети Робинзона Крузо* pojawia się również znany z utworów ludowych motyw wiedźmy, porywającej niepełnoletnich protagonistów. Mama Mia zwabia głównych bohaterów, grupę chłopców, do swojego domu i porywa jednego z nich; dziecko nie zostaje zjedzone, ale przestaje się starzeć i nie może już wrócić do świata ludzi. Należy zwrócić uwagę, że antagonistka powieści Kanuszkina posiada identyczne moce magiczne co czarownice z baśni ludowych — sprawuje władzę nad psami, będącymi w utworze istotami demonicznymi oraz kontroluje siły przyrody (sprowadza trzęsienie ziemi).

Wprawdzie w powieściach i opowiadaniach rosyjskich dominuje obrazowanie postaci wiedźmy jako istoty działającej samotnie, jednak w utworze Prowotorowa zostaje ona obdarzona sojuszniczką — Helgą. Postać dziewczyny można uznać za reinterpretację Alonki z baśni *Ивашко и ведьма*, ponieważ obie są spokrewnione z czarownicami i wykonują wszystkie zleczone im zadania; Alonka wpycha ludzi do pieca, a Helga zwabia wędrowców do domu i pomaga w przygotowywaniu dla nich pożywienia, nafaszerowanego środkami nasennymi. Jednakże Helga ma dość mieszkania z babcią, chce przestać praktykować magię i zostać studentką. W punkcie kulminacyjnym utworu bohaterka przeistacza się z postaci negatywnej w protagonistkę i, niczym Małgosia z baśni braci Grimm, pomaga ofiarom wiedźmy w ucieczce.

Motyw zabłądzenia protagonistów w lesie i przypadkowego odnalezienia domu czarownicy jest kluczowym elementem konstrukcji baśni. Wiedźma zawsze ugaszca swoich gości jedzeniem, aby ich później utuczyć, pożreć lub wykorzystać do innych celów. Podany wątek jest również popularny we współczes-

³³ «В каком-то смысле, Она уже была [...] Богиня рождающая, перенасыщенная потенциальность Пустоты [...] Богиня сама способна к оплодотворению, рождению, у нее достаточно своих, хм... фаллических подземных вод. Ей вовсе ни к чему Небесная Сперма. И весь этот ваш Логос. Ей не требуется формирующая форма, автономное мужское начало». Zob.: Р. Канушкин: *Дети Робинзона Крузо*. Москва 2010, s. 251.

³⁴ Д.М. Дудко: *Баба-Яга...*, s. 16.

³⁵ I. Malej: *O semantyce seksualnej...*, s. 140.

nej rosyjskiej literaturze grozy. Malinien z opowiadania *Новая жизнь* zwabia do swojego domu zabłąkanych wędrowców, poi ich i karmi („tuczy”) potrawami z dodatkiem środków usypiających, umożliwiających unieruchomienie ofiar i przeobrażenie w zombie-niewolników. Podobnie stara kobieta z *Ей отмицение* Ajchała Michajłowa przygotowuje odpowiednio skomponowane pożywienie dla swoich gości, dzięki któremu może osłabić ich czujność i nakłonić do przenocowania w jej domu. Później, pod osłoną ciemności i podczas snu bohaterów, antagonistka przemienia się w żywego trupa³⁶ i atakuje swoje ofiary.

W powieści *Schron 7/7* sceny prezentujące wiedźmy, przygotowujące posiłek dla protagonisty, mają na celu wyeksponowanie drapieżnej i ahumanitarnej natury bohaterki: Kościana oferuje pierożki z mięsem, prawdopodobnie ludzkim³⁷, a Zła Czarownica częstuje szynszylą polaną krwią. Natomiast w początkowych fragmentach utworu Kanuszki antagonistka próbuje podarować chleb jednemu z bohaterów, lecz ten jej odmawia. W nocy wiedźma odwiedza go we śnie:

— Ты отказался есть мой хлеб, — говорит старуха и отрывает часть себя, кусок правого бока. — Посмотри...

Она протягивает Плюше руку, и это действительно оказывается пахучий серый хлеб. Пахучий, будто только что из печи, но что-то в этом запахе... [...] Она подносит руку ко рту и начинает есть свой хлеб, свою собственную плоть, она жует ее и становится все более голодной, ест и чуть ли не давится, и произносит с набитым ртом:

— Или я съем тебя³⁸.

Chleb jest podstawą diety każdego człowieka, ucieleśnieniem codzienności i normalności. Przeistoczenie ciała wiedźmy w jego kawałek symbolizuje zatem wynaturzenie oraz odrzucenie ludzkich norm i zasad, a częstowanie nim bohatera może być odczytane jako metafora próby demoralizacji, zmuszenia podstępem do naruszenia tabu kanibalizmu. Czarownica nie może przy pomocy chleba nasycić swojego głodu, ponieważ ludzki pokarm jest niezgodny z jej potworną naturą; reprezentuje on ofiarę³⁹, więc żywienie się własnym ciałem przemienionym w chleb oznacza samopoświęcenie, rezygnację z pożerania ludzi.

³⁶ W opowiadaniu Michajłowa zauważalne są nawiązania nie tylko do baśni, ale również do dawnych wierzeń jakuckich (wizja żywych trupów mieszkających w lesie) oraz folkloru słowiańskiego — wiedźma zostaje nazwana przez bohaterów „kikimorą”, stworzeniem magicznym, które pełniło w słowiańskiej kulturze ludowej rolę złego ducha domowego (niewidzialnej małej kobiety), szczególnie niebezpiecznego dla mężczyzn. Zob.: В. Иванов, В. Топоров: *Кикимора*. В: *Славянская мифология...*, s. 223.

³⁷ „Bo inaczej cię upiekę — wyszczała starucha, wskazując szponem piec. — Zrobię z ciebie pierożka, Wania... Moja cierpliwość też ma swoje granice”. Zob.: А. Старобинiec: *Schron 7/7*. Przeł. E. Skórska. Warszawa 2008, s. 143. Podany cytat pozwala dojść do wniosku, że szykowana dla chłopca porcja pierogów również mogła zawierać ludzkie mięso.

³⁸ Р. Канушкин: *Дети Робинзона Крузо...*, s. 60—61.

³⁹ W. Копалиński: *Chleb*. W: Idem: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 41.

We współczesnej rosyjskiej fantastyce grozy, w szczególności w opowieściach o wiedźmach, można zaobserwować, że baśniowy motyw wpychania ludzi do pieca jest często zastępowany wątkiem o zbliżonej symbolice — przemianą ofiar w zombie. Władysław Kopaliński zauważa, że piec w utworach ludowych reprezentuje:

świat podziemny, Hades, z którego bohater słoneczny (Słońce) ucieka [...]. Wepchnięcie do pieca piekarskiego jako symbolu łona kobiecego może również oznaczać powrót do życia płodowego, a spalenie w piecu — śmierć i odrodzenie⁴⁰.

Transformacja w żywego trupa również wywołuje konotacje z zaświatami oraz z ponownymi narodzinami, odrodzeniem, zatem współczesny motyw czarownicy przemieniającej swoje ofiary, zgodnie z baśniową interpretacją, można odczytywać jako ekwiwalent wpychania, spalania ich w piecu, zaś samą postać zombie — jako metaforę jej głodu.

Żywy trup we współczesnych utworach grozy o wiedźmach reprezentuje nie tylko odwieczny strach przed kanibalizmem i śmiercią, ale również lęk przed ubezwłasnowolnieniem i ostatecznym upadkiem cywilizacji. W końcowych fragmentach opowiadania *Ей отмычене* ofiary czarownicy doprowadzają do rozprzestrzenienia się przekleństwa zombie na całą Ruś. Bohaterka utworu Prowotorowa przekształca ludzi w żywe trupy, aby móc sprawować nad nimi władzę całkowitą, a Zła Czarownica z powieści *Schron 7/7* wskrzesza prezydenta Rosji („nie pozwoliła mu umrzeć. A raczej — nie pozwoliła mu pozostać martwym”⁴¹) i przy jego pomocy doprowadza do wojny z innymi państwami europejskimi.

Prezentowany w horrorach fantazmat apokalipsy spowodowanej pojawieniem się zombie wywołuje uczucie strachu u odbiorców, ponieważ jest metaforą utraty własnej indywidualności i scalenia się w jedność z bezimiennym, ogłupiałym tłumem⁴². Wspomniany rodzaj potwora jest bowiem istotą pozbawioną inteligencji oraz motywowaną jedynie pragnieniem zaspokojenia głodu; nie potrafi on przewidywać, analizować swojego postępowania czy planować. Postać wiedźmy odgrywa zatem rolę jego „stwórcy” oraz „przywódcy” — narzuca mu swoją wolę i zmusza do bezwarunkowego posłuszeństwa. Ofiara jej manipulacji przestaje być zaledwie elementem większej zbiorowości, a przeistacza się w bezwolnego sługę, niewolnika, marionetkę. Należy zwrócić uwagę na występowanie podobnego motywu w baśniach rosyjskich o Babie Jadze: w baśni *Gęsi-labędzie* stado tytułowych ptaków słucha jej rozkazów, a w *Wasylisie Przepięknej* — trzy pary dłoni, reprezentujących Dzień, Słońce i Noc. W obu utworach podane typy bohaterów, podobnie jak zombie we współczesnych po-

⁴⁰ W. Kopaliński: *Piec*. W: Idem: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 309.

⁴¹ A. Starobiniec: *Schron 7/7...*, s. 308.

⁴² M. Haltof: *Kino lęków*. Kielce 1992, s. 50.

wieściach i opowiadaniach, są podporządkowane swojej pani i gotowe wykonać każde zlecone im zadanie. W postaci żywego trupa, występującego w rosyjskiej fantastyce grozy, realizuje się zatem kilka motywów baśniowych — porywanie i zjadanie protagonistów, posyłanie wiernych służących w pościg za uciekinierami, manifestacja sił magicznych czarownicy itp.

Wizja miejsca zamieszkania więdźmy jako kuriozalnego budynku, którego wygląd i kształt koliduje z podstawową wiedzą o świecie, stojącego na uboczu i wywołującego uczucie niepokoju u ludzi, wciąż włada wyobraźnią zbiorową. Czarownica z opowiadania *Ей отмщение* mieszka na skraju lasu w domu-pułapce, który w nocy przemienia się w zniszczony, pusty budynek. Bohaterka utworu *Новая жизнь* zniewala wszystkich mieszkańców wsi i przeistacza ich chałupy w opuszczone ruiny. Dom Malinien wydaje się być jedynym zadbanym domostwem w okolicy, jednakże są to tylko pozory:

Пол был вымыт, а на потолке кое-где вдоль углов висела закопченная паутина. Посуда вся была старая, глиняная. Ветхие тканые коврики кое-где странно топорщились, и Сене неотвязно казалось, что мусор замели прямо под них. Часы на стене не ходили [...]. Выцветшая фотография на стене, с неразличимым уже пейзажем, упорно казалась висящей вверх ногами. Кроме того, под крышей было хоть и душно, но как-то не очень тепло, а из большой комнаты, из-за занавесок тянуло отсыревшей глиной. Из-за этого запаха казалось, что они едят в заброшенном доме. Ощущение было абсурдным⁴³.

Częściowo wysprzątane pokoje, dekoracje i meble z różnych okresów (stare gliniane naczynia, fotografia i zepsuty zegar na ścianie) oraz podejrzany zapach unoszący się w powietrzu wywołują nie tylko uczucie zagubienia, ale również podejrzenie, że w budynku doszło do tragedii — gwałtownej ucieczki poprzednich właścicieli lub czyjejś śmierci.

Zaprezentowane w powieści *Schron 7/7* wizje domów obu więdźm stanowią nawiązanie zarówno do rosyjskich baśni o Babie Jadze, jak i do *Jasia i Malgosi* Grimmów. We wschodniosłowiańskich utworach ludowych płot, stojący wokół chatki staruchy-olbrzymki, jest wykonany z ludzkich kości i czaszek, a wrota — z kawałków ciał jej ofiar⁴⁴. Kościana, bohaterka Starobiniec, posiada identycznie wyglądający dom. Różnice między obiema wizjami — ludową i współczesną — wynikają z cech charakterystycznych horroru; w odróżnieniu od baśni nie pozostawia on wiele dla wyobraźni i szczegółowo prezentuje wszelkie przejawy obrzydliwości i makabry:

Coś zachręściło i furtka otworzyła się z piskiem i jękiem, a zimny gładki przedmiot pozostał w jego ręku. Był dość ciężki... Chłopiec odruchowo podniósł go do oczu, żeby się przyjrzeć.

⁴³ А. Провоторов: *Новая жизнь...*

⁴⁴ Д.М. Дудко: *Баба-Яга...*, s. 15; В. Иванов, В. Топоров: *Баба-яга...*, s. 39.

To był odłamany kawałek ludzkiej nogi — kolano i cała reszta poniżej. Zielonkawa goła skóra. Czarne krótkie, niemal okrągłe paznokcie. To właśnie to było zamiast zasuwki. Chłopiec bez słowa upuścił oderwaną kończynę na ziemię i z pół minuty tak stał, zupełnie nieruchomo, w milczeniu⁴⁵.

Podobny zabieg stylistyczny stosuje Starobiniec, opisując dom Złej Czarownicy:

ściany, dach i żółte okno były dosłownie oblepione muchami. Takiego skupiska much Chłopiec nie widział nigdy, na żadnym miejskim śmietniku. Muchy łączyły po ciemnej, połyskliwej glinie, walczyły o miejsce na szybie, całymi stadami siadały na kolorowych kamyczkach i z nerwowym brzęczeniem krążyły nad słomą [...]. Dopiero gdy opuściły ściany, Chłopiec zrozumiał: to, co wziął za glinę, było tak naprawdę stopioną czekoladą, kolorowe kamyczki okazały się cukierkami i orzechami, zamiast szyb w oknie widniał wielki kwadratowy lizak, a strzecha była z chrupiących paluszków cukrowych⁴⁶.

Autorka prezentując w sposób realistyczny wizję piernikowej chatki, znanej z *Jasia i Małgosi*, odziera ją z magii i cudowności; słodycze wbudowane w ściany, okna i dach przestają budzić pożądanie oraz uczucie radości, a zaczynają wywoływać wstręt i obrzydzenie. Ponadto obdarzenie Złej Czarownicy wspomnianym rodzajem mieszkania pozwala wnioskować, że kreacja tej postaci stanowi nawiązanie nie tylko do Baby Jagi, ale również do antagonistki z *Jasia i Małgosi*.

Podsumowanie

Analiza baśni ludowych oraz wybranych powieści i opowiadań z zakresu współczesnej rosyjskiej literatury grozy (*Новая жизнь* Prowotorowa, *Schron 7/7* Starobiniec, *Дети Робинзона Крузо* Kanuszkińska oraz *Ей отмищение* Michajłowa) pozwala stwierdzić, że postać Baby Jagi i czarownicy oraz powiązane z nimi motywy baśniowe przetrwały do czasów współczesnych jako elementy kultury popularnej w formie zreinterpretowanej i dostosowanej do obecnych realiów.

Współczesne postacie wiedźm posiadają głównie cechy Baby Jagi: zbliżone atrybuty, charakter, zdolności magiczne oraz miejsce zamieszkania. Pisarze rosyjskiej fantastyki grozy wprowadzają szereg modyfikacji motywów baśniowych, takich jak: przeistoczenie zębów z symbolu żarłoczości i drapieżności w element akcentujący ich brzydotę, czy rozwinięcie motywu przyrządzania posiłków dla ludzi o metaforę wynaturzenia i odrzucenia ludzkich norm i praw.

⁴⁵ A. Starobiniec: *Schron 7/7...*, s. 139.

⁴⁶ Ibidem, s. 155.

Wizja złej staruszki-olbrzymki czy złośliwej staruchy, wypychającej ludzi do pieca, wciąż włada rosyjską wyobraźnią zbiorową. Autorzy nawiązując do tych konkretnych antagonistek z baśni ludowych, wzbudzają u czytelników nie tylko uczucie lęku i przerażenia, ale również nostalgii za okresem dzieciństwa.

Anna N. Wilk – absolwentka Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania badawcze: rosyjska literatura popularna, słowiańska kultura ludowa. Publikowała w szeregu czasopism i monografiach naukowych, np.: „Slavia Orientalis” (2015); *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny* (red. J. Tymieniecka-Suchanek, t. 2, Katowice 2014); *Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць* (red. D. Ajdačić, t. 2, Kijów 2015); *Perspektywy popowoczesności* (red. K. Olkusz, Kraków 2015, 2016); „Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog” (red. W. Popiel-Machnicki, Poznań 2013, 2014); „Wiadomości Chemiczne” (2013). Adres e-mail: anna.n.wilk@gmail.com

Redaktor
SANDRA TRELA

Projektant okładki
AGNIESZKA SZYMALA

Korektor
LIDIA SZUMIGAŁA
ALENA LENETS

Łamanie
BOGUSŁAW CHRUŚCIŃSKI

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-5038
(wersja drukowana)

ISBN 2353-9674
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 18,0 + 1 wkl. Ark.
wyd. 23,0. Papier offset. kl. III, 90 g. Cena 24 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław