

UNIwersytet WarMińsko-Mazurski w Olsztynie
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta
Polono-
Ruthenica

XXV/2

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu WarMińsko-Mazurskiego
OLSZTYN 2020

Kolegium redakcyjne
Iwona Anna NDiaye (redaktor naczelna), Joanna Orzechowska (sekretarz naukowy)

Redaktorzy tematyczni
Iwona Anna NDiaye (emigrantologia)
Grzegorz Ojcwicz (literaturoznawstwo i przekładoznawstwo)
Joanna Orzechowska (językoznawstwo i kulturoznawstwo)

Redaktorzy językowi
Miroslawa Czetyrba-Piszczako (język ukraiński)
Mark Jensen (język angielski)
Alla Kamalova (język rosyjski)
Irina Korzeniewska (język rosyjski)
Helena Pociachina (język białoruski)

Redaktor wydawniczy
Katarzyna Zawilska

Skład i łamanie
Marzanna Modzelewska

Projekt okładki
Barbara Lis-Romańczukowa

Lista recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze danego roku

Czasopismo jest dostępne na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne
– Bez utworów zależnych (CC BY-NC-ND)



Adres redakcji
Instytut Literaturoznawstwa UWM
ul. Kurta Obitzka 1, 10-725 Olsztyn
tel./fax 89 527 58 47
e-mail: acta.pol.rut@gmail.com

ISSN 1427-549X
e-ISSN 2450-0844

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2020

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

Ark. wyd. 14,75; ark. druk. 12,50
Nakład: 90 egz., druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 216

CZASOPISMO NAUKOWE UKAZUJE SIĘ OD 1994 ROKU

Rada Naukowa

Ludmiła Babińska (Uralski Uniwersytet Federalny im. Pierwszego Prezydenta Rosji Borysa Jelcyna w Jekaterynburgu, Rosja)
Nikołaj Barysznikow (Piatigorski Uniwersytet Państwowy, Rosja)
Irina Biełobrowcewa (Uniwersytet Talliński, Estonia)
Michaela Böhmig (Uniwersytet Neapolitański im. Fryderyka II, Włochy)
Jolanta Brzykcy (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Indira Dzagania (Suchumski Uniwersytet Państwowy w Tbilisi, Gruzja)
Elda Garetto (Uniwersytet w Mediolanie, Włochy)
Svetlana Garziano (Uniwersytet Jean Moulin Lyon III w Lyonie, Francja)
Frank Göbler (Uniwersytet Johanna Gutenberga w Moguncji, Niemcy)
Natalia Gordijenko (Białoruskie Państwowe Archiwum-Muzeum Literatury i Sztuki, Białoruś)
Tatiana Kiryłłowa (Astrachański Państwowy Uniwersytet Medyczny, Rosja)
Marina Kolesnikowa (Północno-Kaukaski Uniwersytet Federalny w Stawropolu, Rosja)
Galina Krasnoszczekowa (Południowy Uniwersytet Federalny w Taganrogu, Rosja)
Wadim Krysko (Instytut Języka Rosyjskiego im. W.W. Winogradowa Rosyjskiej Akademii Nauk, Rosja)
Andrzej Ksenicz (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)
Czesław Lachur (Uniwersytet Opolski, Polska)
Natalia Lichina (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja)
Pewieł Ławriniec (Uniwersytet Wileński, Litwa)
Leonid Malcew (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja)
Tatiana Marczenko (Dom Rosyjskiej Zagranicy im. A. Sołżenicyna w Moskwie, Rosja)
Walentina Masłowa (Witebski Uniwersytet Państwowy im. Piotra Maszeraua, Białoruś)
Manatkul Mussatajewa (Kazachski Narodowy Uniwersytet Państwowy im. Abaja w Alma Acie, Kazachstan)
Natalia Nesterowa (Permski Narodowy Badawczy Uniwersytet Politechniczny w Permie, Rosja)
Dmitrij Nikołajew (Instytut Literatury Światowej im. A.M. Gorkiego Rosyjskiej Akademii Nauk w Moskwie, Rosja)
Vera Ozheli (Państwowy Uniwersytet im. Akakija Cereteli w Kutaisi, Gruzja)
Vladimir Papoušek (Uniwersytet Południowoczeski w Czeskich Budziejowicach, Czechy)
Tatiana Rybalczenko (Uniwersytet Państwowy w Tomsku, Rosja)
Michaił Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Andrzej Sitarski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Giovanna Spendel de Varda (Uniwersytet Turyński, Włochy)
Aħa Szelajewa (Sankt-Petersburski Uniwersytet Państwowy, Rosja)
Sevinç Üçgül (Uniwersytet Erciyes w Kayseri, Turcja)
Enisa Uspensky (Uniwersytet Sztuki w Belgradzie, Serbia)
Swietłana Waulina (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja)
Katarzyna Wojan (Uniwersytet Gdański, Polska)
Lola Zwonariowa (Rosyjska Akademia Edukacji w Moskwie, Rosja)

Rada Programowa

Walenty Piłat (Honorowy Przewodniczący, Olsztyn, Polska)
Jan Czykwin (Białystok, Polska)
Wolfgang Gładrow (Berlin, Niemcy)
Joanna Mianowska (Toruń, Polska)
Leontij Mironiuk (Olsztyn, Polska)
Irena Rudziewicz (Olsztyn, Polska)
Lucjan Suchanek (Kraków, Polska)
Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa, Polska)

Editorial Board

Iwona Anna NDiaye (Editor-in-Chief), Joanna Orzechowska (Managing Editor)

Thematic Editors

Iwona Anna NDiaye (Study of Emigration)
Grzegorz Ojcewicz (Literary Studies and Translation Studies)
Joanna Orzechowska (Linguistics and Cultural Studies)

Language Editors

Mirosława Czetyrba-Piszczako (Ukrainian language)
Mark Jensen (English language)
Alla Kamalova (Russian language)
Irina Korzeniewska (Russian language)
Helena Pociechina (Belarusian language)

This journal is the open access and non-profit enterprise. The published papers may be collected, read and downloaded free of charge – with Author's rights reserved. We have adopted a Creative Commons licence CC BY-NC-ND (Attribution-NonCommercial-NoDerivatives).



ISSN 1427-549X (Print)

ISSN2450-0844 (Online)

© Copyright by University Publisher of Warmia and Mazury in Olsztyn • Olsztyn 2020

Address of the Editorial Department
Institute of Literary Studies
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
Kurta Obitza 1, 10-725 Olsztyn (Poland)
Phone: +48 89 527 58 47
E-mail: acta.pol.rut@gmail.com

Editorial Council

Ludmila Babenko (Ural Federal University the first President of Russia B.N. Yeltsin of Ekaterinburg, Russia)
Nikolay Baryshnikov (Pyatigorsk State University, Russia)
Irina Belobrovseva (Tallinn University, Estonia)
Michaela Böhmig (University of Naples Federico II, Italy)
Jolanta Brzykcy (Nicolaus Copernicus University of Toruń, Poland)
Indira Dzagania (Sukhumi State University of Tbilisi, Georgia)
Elda Garetto (The University of Milan, Italy)
Svetlana Garziano (Jean Moulin Lyon 3 University, France)
Frank Göbler (Johannes Gutenberg University of Mainz, German)
Natallia Harziyenka (Belarusan State Archives-Museum of Literature and Art, Belarus)
Tatiana Kirillova (Astrakhan State Medical University, Russia)
Marina Kolesnikova (North-Caucasus Federal University of Stavropol, Russia)
Galina Krasnoshchekova (Southern Federal University of Taganrog, Russia)
Vadim Krysko (V.V. Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences of Moscow, Russia)
Andrzej Ksenicz (University of Zielona Góra, Poland)
Czesław Lachur (University of Opole, Poland)
Pevel Lavrinec (Vilnius University, Lithuania)
Natalia Likhina (Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia)
Leonid Malcev (Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia)
Tatiana Marchenko (Alexander Solzhenitsyn House of Russia Abroad of Moscow, Russia)
Valentina Maslova (Vitebsk State University, Belarus)
Manatkul Mussataeva (Abai Kazakh National Pedagogical University of Almaty, Kazakhstan)
Natalia Nesterova (Perm National Research Polytechnic University, Russia)
Dmitry Nikolaev (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences of Moscow, Russia)
Vera Ozheli (Kutaisi Akaki Tsereteli State University, Georgia)
Vladimír Papoušek (University of South Bohemia of České Budějovice, Czech Republic)
Tatiana Rybalchenko (Tomsk State University, Russia)
Michał Sarnowski (University of Wrocław, Poland)
Andrzej Sitarski (Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland)
Giovanna Spindel de Varda (University of Turin, Italy)
Alla Shelaeva (Saint Petersburg State University, Russia)
Sevinç Üçgül (Erciyes University of Kayseri, Turkey)
Enisa Uspensky (University of Arts of Belgrade, Serbia)
Svetlana Vaulina (Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia)
Katarzyna Wojan (University of Gdańsk, Poland)
Lola Zvonareva (Russian Academy of Education of Moscow, Russia)

Program Council

Walenty Piłat (Honorary Chairman, Olsztyn, Poland)
Jan Czykwini (Białystok, Poland)
Wolfgang Gladrow (Berlin, German)
Joanna Mianowska (Toruń, Poland)
Leontij Mironiuk (Olsztyn, Poland)
Irena Rudziewicz (Olsztyn, Poland)
Lucjan Suchanek (Cracow, Poland)
Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warsaw, Poland)

Spis treści

Literaturoznawstwo

Anna Alsztyniuk, Праблема адчужанасці чалавека ў аповесцях <i>Ланцуг</i> Андрэя Федарэнкі і <i>Белы конь</i> Міхася Андрасюка	11
Agnieszka Potyrańska, Мітопоетыcki образ Peruna w wierszach Siergieja Gorodieckiego i Konstantina Balmonta	27
Anna Sakowicz, Да пытання творчага феномену беларускай літаратуры Польшчы	45
Hanna Yaminska, Українська картина світу в романі Ігоря Станойоського <i>Перший університетський день моєї доньки</i>	61

Kulturoznawstwo

Katarzyna Lidia Babulewicz, Polskie inspiracje muzyczne w filmach animowanych wyprodukowanych w Związku Radzieckim – wybrane przykłady	77
Helena Pocięcina, Войново: между старовериєм и православием	89
Alicja Joanna Siegień-Matyjewicz, Los człowieka na płótnie wyhaftowany – ręcznik obrzędowy jako symbol kultury materialnej Białorusinów z Podlasia	103
Anna Zalewska, Elementy tricksteriady w dawnych polskich i rosyjskich zwyczajach kolędniczych	121

Przekładoznawstwo

Anna Choma-Suwała, Poezja Natalii Liwyckiej-Chołodnej w tłumaczeniach Józefa Łobodowskiego	137
Olga Letka-Spychała, „Слова есть – значенье темно иль ничтожно...”. Potyczki ze słowami w rosyjskojęzycznym przekładzie <i>Alicji w Krainie Czarów</i> Vladimira Nabokova	155
Natalya Didenko, Особенности и способы перевода названий серий мультфильма <i>Маша и медведь</i> на польский язык	173

Omówienia recenzyjne

Małgorzata Marciszewska, Marta Noińska, Joanna Mampe, <i>Русский язык в университете 1</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019 (<i>Andrzej Narloch</i>)	191
--	-----

Table of Contents

Literary Studies

Anna Alsztyniuk, The problem of human alienation in the stories: <i>The Chain</i> by Andrey Fiedarenko and <i>The White Horse</i> by Michas Androsiuk	11
Agnieszka Potyrańska, Mythopoetic images of Perun in Sergey Gorodetsky's and Konstantin Balmont's poems	27
Anna Sakowicz, Creative phenomenon of Polish Belarusian literature	45
Hanna Yaminska, Ukrainian language worldview in the novel of Igor Stanojoski <i>My daughter's first university day</i>	61

Cultural Studies

Katarzyna Lidia Babulewicz, Polish musical inspirations in animated films produced in The Soviet Union – selected examples	77
Helena Pocietchina, Wojnowo: between old and new orthodoxy	89
Alicja Joanna Siegień-Matyjzewicz, The fate of man on canvas embroidered – a ritual towel as a symbol of material culture of Belarusians from Podlasie region	103
Anna Zalewska, Elements of “tricksteriada” in old Polish and Russian carolling customs	121

Translation Studies

Anna Choma-Suwała, Natalya Lyvitska-Kholodna's poetry in Józef Łobodowski's translations	137
Olga Letka-Spychała, <i>Slova est' – značene temno il' ničtožno...</i> Encounters with Words in the Russian Translation of <i>Alice's Adventures in Wonderland</i> (<i>Anya v Strane Chudes</i>) by Vladimir Nabokov	155
Natalya Didenko, Properties and ways of translating the names of the episodes of <i>Masha and the Bear</i> animated film into Polish	173

Reviews

Małgorzata Marciszewska, Marta Noińska, Joanna Mampe, <i>Russkij âzyk v universitete I</i> [Russian language at the university], Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019 (<i>Andrzej Narloch</i>)	191
--	-----

Literaturoznawstwo

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5042>

Дата падачы артыкула: 5 лютага 2020 г.

Дата зацвярджэння артыкула: 4 чэрвня 2020 г.

ПРАБЛЕМА АДЧУЖАНАСЦІ ЧАЛАВЕКА Ў АПОВЕСЦЯХ *ЛАНЦУГ* АНДРЭЯ ФЕДАРЭНКІ І *БЕЛЫ КОНЬ* МІХАСЯ АНДРАСЮКА

Anna Alsztyniuk

Uniwersytet w Białymstoku, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6013-2430>

e-mail: a.alsztyniuk@uwb.edu.pl

Анатацыя: У артыкуле разглядаюцца аповесці Андрэя Федарэнкі і Міхася Андрасюка, у якіх ставяцца праблемы адчужанасці, адасаблення і самотнасці прадстаўнікоў значнай колькасці беларускага грамадства, што з'яўляюцца вынікам міграцыі жыхароў вёскі ў горад, непрыстасавання да новых умоў жыцця і цывілізацыйных патрабаванняў. Письменнікі паказваюць свет рэчаіснасці праз унутраныя перажыванні звычайнага чалавека і бесперапынныя вымушаныя выбары, якія толькі паглыбляюць адчужанасць чалавека ў грамадскім жыцці, яго самотнасць у тлуме іншых людзей, асяроддзя і нават у сям'і. У аповесці *Ланцуг* (1994) А. Федарэнка паказвае, як яго героі ствараюць ілюзорныя ўласныя прыярытэты. У сваю чаргу складаныя сямейныя адносіны, адрозненні ў характары герояў аповесці *Белы конь* (2006) сталі падставай для рэфлексійна-лірычных разважанняў М. Андрасюка пра недаўгавечны свет старога грамадскага ладу. Абодва письменнікі праз сваіх герояў умацоўваюць перакананне чытача, што праблема адчужанасці чалавека ў грамадствах, што цывілізацыйна хутка развіваюцца, становіцца лавінай, якая расце і прыносіць драматычныя і нават трагічныя рашэнні – уцёкі ў хваробу, у свет мараў/ілюзій/фантазій і, нарэшце, самагубства.

Ключавыя словы: беларуская аповесць, вобраз сучасніка, адчужанасць, самотнасць і яе абліччы

Submitted on February 05, 2020

Accepted on June 04, 2020

**THE PROBLEM OF HUMAN ALIENATION
IN THE STORIES: *THE CHAIN*
BY ANDREY FIEDARENKO
AND *THE WHITE HORSE* BY MICHAS ANDROSIUK**

Anna Alsztyniuk

University of Bialystok, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6013-2430>

e-mail: a.alsztyniuk@uwb.edu.pl

Abstract: This article analyses the stories of Andrey Fiedarenko and Michas Androsiuk, in which the problems of alienation, isolation and loneliness of representatives of a large part of Belarusian society were raised. They resulted from the migration of country dwellers to the city and their failure to adapt to new living conditions and civilization requirements. The writers show the reality of the world through the inner experiences of an ordinary man and constant forced choices, which only deepen the isolation of people from social life, increasing marginalization, loneliness in the crowd, the environment, the surrounding and even in the family. In the story *The Chain* (1994), A. Fiedarenko shows the illusory creation of life's priorities of his heroes. The colourful and complex family relations, differences in the characters of the heroes of the story *The White Horse* (2006) became the basis for M. Androsiuk's reflective and lyrical discussions on the passing world of the old social system. Both writers, through their heroes, confirm the reader in the belief that the problem of alienating man in rapidly developing societies is becoming a dramatically increasing issue and brings dramatic or even tragic solutions – escaping into illness, into the world of dreams / illusion / fantasy and finally into suicide.

Keywords: Belarusian story, image of a contemporary man, alienation, different faces of loneliness

Беларуская літаратура канца XX – пачатку XXI стагоддзяў вызначаецца пільнай увагай да чалавека, яго лёсу. Назіраючы агульны крызіс сучаснай эпохі, пісьменнікі імкнуча адлюстравалі і асэнсавалі сітуацыю, у якой аказалася чалавецтва. Кардынальныя пераўтварэнні ў сацыяльна-эканамічнай сістэме, рэалітывізацыя нацыянальных, этычных, эстэтычных і духоўных каштоўнасцей, адыход ад народна-сялянскіх традыцыяў

– асноўныя, найгалоўныя прычыны, што часта адмоўна ўплываюць на чалавека і прыводзяць яго ў псіхалагічна-жыццёвы тупік.

Сучасныя беларускія пісьменнікі Андрэй Федарэнка і Міхась Андрасюк, як выхадцы з вёсак, што ў дарослым жыцці сталі гараджанамі, асабліва абвострана адчуваюць праблемы ўрбаністычнага грамадства і ў сваіх творах спрабуюць увасобіць асабісты і сацыяльны досвед свайго пакалення, яго адчужанасць, самотнасць, адзіноту. А. Федарэнка, аўтар кніг *Гісторыя хваробы* (1989, 1990), *Смута* (1994), *Нічыя* (2009), *Ланцуг* (2012), *Ціша* (2014) «фактычна з першых літаратурных крокаў красамоўна “заявіў” пра свой эпічны талент, прадэманстраванне здольнасць да глыбокага псіхалагічнага аналізу і мастацкай тыпізацыі характараў» [Алейнік, online]. У сваю чаргу М. Андрасюк у кнігах *Фірма* (2000), *Мясцовая гравітацыя* (2004), *Белы конь* (2006) стварае незабыўныя партрэты месцічковых жыхароў, учарашніх сялян.

Важнае месца ў творчасці абодвух пісьменнікаў займае жанр аповесці. Жанравыя крытэрыі, спецыфіку гэтага жанру даследчыкі вызначаюць наступным чынам:

Аповесць як кароткая праявіная форма адлюстроўвае не ўсё жыццё чалавека, а яго кульмінацыйныя моманты, калі персанажы вымушаны рабіць той ці іншы выбар: ставяцца перад фактам, перажываюць парогавыя, стрэсавыя, альтэрнатыўныя сітуацыі; калі даследаванне ўнутранага стану і матываў паводзін, самога ўчынку асобы вядзецца ў момант найвышэйшага напружання яго фізічных і духоўных сіл, на своеасаблівых «піках кардыяграмы чалавечых адчуванняў», пры «рэнтгенакапіі» душы, духоўным «узі» сэрца [Навумовіч 2007, 8].

Менавіта такія «пікавыя» моманты, здаецца, найбольш характэрны таленту А. Федарэнкі і М. Андрасюка. Пісьменнікі вылоўліваюць з жыццёвай плыні тэя сітуацыі, такіх персанажаў, што вядуць, на першы погляд, даволі ўпарадкаванае, нават шчаслівае жыццё. Ды нечакана ўсё ў іх раптам кардынальна мяняецца: яны пачынаюць адчуваць сябе разгубленымі, незразуметымі, непрыстасаванымі ды адасобленымі. Працяг ранейшага, прывычнага ладу жыцця здаецца ім немагчымым і кожны з іх па-свойму спрабуе вырвацца з кола будзённасці і адшукаць свой сапраўдны асабісты шлях.

Звычайна галоўнымі героямі ў А. Федарэнкі выступаюць не проста гараджане, а былыя вясцоўцы, што ў гарадской рэальнасці, як многія іншыя беларусы, спадзяюцца знайсці лепшую будучыню. З гэтай мэтай у Мінск прыязджае адзін з герояў аповесці *Ланцуг* (1994), ён жа пачынаючы паэт

Васіль. Аўтар перадае яго глыбокія і тонкія зрухі душы, каб паказаць яго засяроджанасць на самім сабе. Невыпадкова Васіль адкрываецца сам знутры і самахарактарызуе сябе як чалавека, які ўмее захапляцца прыродай:

Уяві сабе ціхі, цёплы, густы вечар канца мая, (...) бэз цвіце, і грушы, і вішні, уяві маладога чалавека, які нядаўна здаў апошні экзамен універсітэта, знайшоў сабе працу карэктара ў газеце, што давала яму магчымасць застацца ў любімым горадзе, наняў танна пакойчык у адной з хат у тым самым Завакзаллі... Акно нізкае, адчыняецца ў агарод, з агарода пахне расою, травой, бэзам, верабей у кусце бэзу шчабеча, жаба скача ў роснай траве пад самым акном... [Федарэнка 2012, 39].

Крытычным момантам у жыцці Васіля аказваецца час, праведзены ў бальніцы, куды ён трапляе са зламанай нагой. Абыякавасць урача Яўгена Вінярскага, паводзіны персаналу бальніцы і пацыентаў фатальна ўплываюць на яго: «Пасля трох бяссонных начэй я быў на мяжы вар'яцтва» [Федарэнка 2012, 41]. Руку дапамогі герою працягвае, вярнуўшыся з адпачынку, толькі хірург Іван Стэльмах:

Што ён убачыў у маіх вачах – не ведаю, бо я не казаў ані слова, ляжаў, да ўсяго атупелы, але мяне раптам перавялі ў палату на два месцы, прыбегла сястра, зрабіла ўкол, я праспаў цэлыя суткі, а тады, пад вечар, прыехалі хлопцы таксоўкаю і завезлі мяне дамоў. Гэта Стэльмах глянуў на запіс, зроблены ў прыёмным пакоі, даведаўся тэлефон рэдакцыі і пазваніў [Федарэнка 2012, 41].

Менавіта ў бальніцы Васіль першы раз рэальна і даткліва, а не ў сваіх паэтычных мроях, адчуў сябе і безабаронным, і самотным. І гэтыя пачуцці будуць суправаджаць яго далей. Духоўны крызіс дадаткова паглыбляе ўсведамленне, што яго вершы не знаходзяць чытачоў, як большасць беларускіх кніг паэзіі. Не вяртаюць Васілю страчанай раўнавагі ні асяроддзе мастакоў, што сустракаецца ў бары «Мутнае вока», ні дачка Стэльмаха Міла, з якой Васіль рашыў ажаніцца.

Кожнае сутыкненне з рэальным гарадскім жыццём выклікае ў ім толькі чарговыя расчараванні і разгубленасць. Герой шукае паратунку ў алкаголі і следам за гэтым перастае даражыць тым, што ў яго ўжо ёсць. Разумеючы складанасць свайго становішча, ён і спрабуе знайсці сабе своеасаблівае апраўданне, тым самым праектуючы сваё далейшае падзенне:

(...) я ўсё ж творчая натура!.. Мае нервы ўвесь час узвінчаны, мне трэба альбо цыгарэта, альбо гэтая вось чарка, альбо нешта яшчэ новае... Новая дзяўчына! Я разумею, што гэта спальвае мяне, як свечку, з двух канцоў, але і рады быць бы

іншым, ды не магу. Мне (...) то хочацца пажыць у сям'і – жанатым, паважаным, каб іншыя зайздросцілі, то праз міг хочацца стаць жабраком, (...) у якога на душы – ціха, спакойна, нічога ні ад кога не трэба, а яшчэ праз міг – хочацца быць самым багатым чалавекам зямлі, шахам, са сваім гарэмам... [Федарэнка 2012, 44–45].

Бо чым жа паварочваецца для Васіля сустрэча з прастытуткаю, як не множаннем сабе жыццёвых сцэжак:

Я здагадваюся, што гэта бруд, пошасць і пошласць, але мая дурная натура хоча і гэта паспрабаваць! (...) Жаніцца я павінен чысты – у тым сэнсе, што ў мяне павінна быць чыстая душа; я павінен быць упэўнены, што ў бруд мяне больш не пацягне, я з уласнага вопыту ведаю, што па чым, і тады я змагу аддаць Міле ўсяго сябе, дарэшты... [Федарэнка 2012, 45].

Што ж гэта за выбар для маладога і здаровага мужчыны, як бы пытаюцца і сам аўтар, і ягоны герой. І як у казцы, пісьменнік выпрабоўвае Васіля ў чарговы раз. Што ён зробіць са знойдзенымі далярамі? У галаве Васіля ўзнікаюць думкі: купіць кватэру і машыну, або піць і гуляць, або паездзіць па замежжы, або памагчы маці – ды розум не прымае ніводную з іх. І ён робіць той жа, нізавы выбар: убачыўшы прастытутку Жану, паддаецца інстынкту, і грошы, што маглі б палепшыць яго эканамічны статус, траціць на здзяйсненне сваёй «мары». Аднак рэалізацыя такой «мары» не робіць Васіля шчаслівым. Пасля адносін з жанчынай ён, наадварот, адчувае сябе яшчэ болей спустошаным і тым болей нікому непатрэбным. Гарадское асяроддзе такім, як ён, вясковым і безабаронным, адкрывае сцэжку на лесвіцу ўніз сацыяльнай апраметнай. І раптам Васіль, яшчэ ратуючыся, успомніў пра адну нязменную каштоўнасць: *І пацягнула раптам Васіля, як толькі можа цягнуць стомленага пасля працы чалавека ў лазню, каб хутчэй змыць, адпарыць з сябе бруд, – так і яго пацягнула да Стэльмахаў, у жалобную цішыню пакояў, пасядзець у паўзмку з Мілаю (...)* [Федарэнка 2012, 55].

Аднак і сустрэча з Мілай не выратаўвае Васіля, бо ён не ўмее адказаць узаемнасцю на сапраўднае пачуццё. Сапсаванае надвор'е, што суправаджае героя ў дарозе да дому Стэльмахаў, магчыма, з'яўляецца веснікам далейшага лёсу героя. У канцы аповесці чытач не бачыць ужо маладога, сімпатычнага хлопца, «з добрымі, сінімі, п'янаватымі вачыма, які ўмеў быць такім кампанейскім, любіў выпіць і пагаварыць, і паспяваць пра *Жану*» [Федарэнка 2012, 66]. Пасля шлюбу з Мілай ён перастае і піць, і пісаць вершы («не тыя цяпер часы, каб бухваць здароўе ў нікому не патрэбную пісаніну») [Федарэнка

2012, 66]). Страта індывідуальнай патрэбы ў пастаянным развіцці і творчым пошуку прыводзіць героя да ўнутранага разбурэння. Ён зліваецца з ананімнымі шэрагамі падначаленых эканамічнай стыхіі і галоўным прыярытэтам для яго робяцца грошы. І след па ім гіне.

Ад ліхой сілы грошай пачынаецца сюжэтна-біяграфічнае жыццё наступнага героя аповесці *Ланцуг*, урача Яўгена Вінярскага. Мэту свайго жыцця ён бачыць у тым, каб набіраць даляраў, бо толькі яны, як мяркуе, дадуць яму магчымасць распачаць бестурботнае жыццё за мяжой. «Толькі сярод такіх людзей я сам адчуваю сябе чалавекам, значыць, мне і трэба быць увесь час сярод іх» [Федарэнка 2012, 16], – аднойчы соладка падумаў герой, убачыўшы выпадкова сустрэтых вясёлых і добра апранутых англічан.

Характар Вінярскага аднабокi, собскi, эгаiстычны, ён падобны ў нечым на канцылярскага чыноўніка. Ён не ўмее цаніць, паважаць другога чалавека, што асабліва выразна праяўляецца ў адносінах з пацыентамі, калегамі і знаёмымі, у тым ліку і з Іванам Стэльмахам:

Стэльмаха ён не палюбіў адразу ж, з першай сустрэчы. (...) Іван Змітравіч ні пра што не здагадаўся, ён паважаў Вінярскага, стараўся паддобрыцца да яго, раіўся ва ўсім – быццам не ён, а Вінярскі за яго быў старэйшы ў два разы. Але маладому доктару гэтая добрасць была асабліва непрыемная [Федарэнка 2012, 8].

Вобраз Вінярскага рэзка выяўляе праблему адчужанасці, адасобленасці, асабліва пагрозлівую і драматычную, калі адасабляецца ад іншых людзей лекар, калі ён, раз'ядноўваючыся з чалавечай сям'ёй, запырачвае этычнай клятве Гіпакрата. Ён не мае патрэбы ў кантакце з другім чалавекам, нават з бацькамі, з якімі жыве ў адной кватэры. Вярнуўшыся з працы, герой праводзіць час сам-насам і, здаецца, нават адчувае своеасаблівую насалоду ад адзіноты, у якой ён набліжаецца да здзяйснення сваёй мары:

І вечарамі, зачыніўшыся ў сваім пакоі, Вінярскі падоўгу пералічваў рознакупюравую «зелянiну», даляры, разглядваючы пад святло, разгладжваючы пальцамі кожную купюру. Ён складаў даляр да даляра, па сотцы, перацягваў гумкаю, пералічваў яшчэ раз пачкі і замыкаў у шуфлядку на ключ, ведаючы, што гадзiн праз колькі, калі ён пачытае газеты і паглядзіць тэлевізар, ён зноў зачыніцца, і зноў пачнецца ўсё спачатку [Федарэнка 2012, 17].

Гэтак, зачыніўшыся ў пакоі, заўсёды лічылі грошы ўсялякія нуворышы, выскачкі ды ў першую чаргу прадстаўнікі т. зв. трэцяга саслоўя – аб чым пісалі Мальер, Анарэ дэ Бальзак і іншыя. Празмерная, нават хвараблівая, любоў да накаплення грошай прывядзе да трагічных абставін і персанажа

А. Федарэнкі. Вінярскі карыстаецца сітуацыяй і выкрадае даляры, адкладзеныя Стэльмахам на аперацыю дачкі. Пасля здзяйснення злачынства героя пачынаюць аднак мучыць дакоры сумлення, адчуванне бязвыхаднасці і трывожнай адзіноты. Гэтыя душэўныя перажыванні не даюць хірургу спакою, і ён нечакана, нават для сябе самога, прыходзіць да высновы, што такія грошы яму ж непатрэбныя:

Раптам ясна падумалася, што (...) будзе ён проста хадзіць і ездзіць з дня ў дзень, з месяца ў месяц у сваю клініку, будзе не любіць сваіх пацыентаў і ўсіх вакол, слухаць Стэльмаха і злавацца на яго, будзе да канца жыцця марыць пра свой домік, гарадок з чарапічнымі дахамі, клумбы з ружамі, з часам зробіцца такім, як Стэльмах... Але вось жа! Цяпер такая перспектыва не спалохала яго, а здалася раптам проста шчасцем – ціхім, спакойным... [Федарэнка 2012, 22–23].

У аповесці малююцца вострыя і напружаныя сітуацыі: Вінярскі спрабуе пазбыцца ўкрадзеных грошай, але яны зноў і зноў вяртаюцца да яго. Урэшце ён знаходзіць сілы, каб вярнуць іх непасрэдна Стэльмахавай жонцы, бо сам Стэльмах ад перажыванняў памірае.

Як піша Вольга Козіч, А. Федарэнку «спатрэбілася меладраматычнае кола падзей – тая ж перадача па ланцугу грошай, каб неяк выйсці на перавыхаванне хірурга Вінярскага» [Козіч 2015, 1042]. Вядома ж, адметнай асаблівасцю сучаснай аповесці з'яўляецца тэндэнцыя да яе ўзбуйнення за кошт дэтэктыўнага, авантурнага ці прыгодніцкага сюжэта [Паўлоўская, online]. Займальнасць інтрыгі, яе дынамічнасць – тое, што прыцягвае сучаснага чытача. І А. Федарэнка ідзе нага ў нагу са сваім часам, прадстаўляючы рэчаіснасць, у якой ён сам жыве з усімі тымі сацыяльна-грамадскімі праблемамі, якія раз'ядноўваюць людзей і ў якіх змяніць чалавеку свой характар ці хоць бы сацыяльны статус вельмі няпроста. Менавіта таму Вінярскі, як і Васіль, застаецца прыкладам героя, спісанага на страты.

Праблема адчужанасці – адна з ключавых і ў аповесці М. Андрасюка *Белы конь* (2006). Пра кожны са створаных пісьменнікам вобразаў можна сказаць, што яго асяроддзе раздробленае, нездольнае зразумець героя. Усе нашчадкі Уладзіміра і Сонькі Іванюкоў асуджаны на самотнасць і духоўную мітуслівасць. Спачатку здаецца, што кожны з чатырох сыноў Іванюкоў знаходзіць свой сэнс жыцця і пэўнае шчасце.

М. Андрасюк на прыкладзе лёсу братаў Іванюкоў паказвае, што ўспрыманне навакольнага асяроддзя залежаць найперш ад ўласнага жыццёвага вопыту чалавека. Блізняты Коля і Антон жылі досыць дружна,

мелі амаль аднолькавыя планы на будучыню. Ды першае полымя каханя рашуча мяняе лёс шаснаццацігадовага Антона: ён на доўгія гады замыкаецца ў сабе. Толькі ва ўзросце амаль сарака гадоў ён, адчуўшы патрэбу кантакту з людзьмі, вырашыў пабудаваць нарэшце свой звычайны дом і ажаніцца. На дваццаць гадоў маладзейшая за яго жонка – буфетчыца Гандзя, уносіць кардынальныя змены ў жыццё самотніка па сваёй волі:

Незаўважальна ён пачаў у сваю працу ўкладаць асаблівую пшчоту. Тым болей яе было, чым болей яго думкі займала Гандзя. Закаханыя паэты складаюць надчасовыя паэмы, кампазітары пішуць сімфоніі, мастакі малююць абразы, а дзядзька Антон услаўляў каханне праз тое, што ўмеў рабіць найлепш. Дамавіны – раней смутныя і халодныя – пацяплелі, папрыгажэлі [Андрасюк 2006, 81].

Душэўны стан сталаляра, яго пачуцці праяўляюцца найперш падчас яго працы, і ён стварае шэдэўры, якімі, як паказвае пісьменнік, могуць стаць нават дамавіны. Пасля нечаканага адыходу каханай жанчыны, новае расчараванне і разгубленасць цяпер выразна ўзмацняюць у ім прыступы самоты: «Моўчкі збіваў дошкі ў добра вядомую форму, а ў думках назойліва завіхаліся словы: “Прабач і не чакай...”. І ў водгук кожнаму слову малаток забіваў цвікі. Мацней і мацней, не зважаючы ні на што» [Андрасюк 2006, 84].

Раптоўна ўскладняецца і жыццё другога брата. Аказваецца, што выява раздзетай прыгажуні, намалёваная местачковым мастаком на сцяне спальні Іванюкоў, паклалася ценем на спакойнае, зладжанае жыццё Колі і яго жонкі Любы. Неспадзявана для самога сябе Коля, загляджаны ў жывапіс, аслеплены прыгажуняй з карціны прыходзіць да высновы, што яго сямейнае з Любаю цяперашняе шчасце – толькі ілюзія:

На трэці дзень у свядомасці дзядзькі Колі пачалі ўзнікаць абгрунтаваныя прыгажосцю малюнка падазрэнні – абмінула яго ў жыцці нешта незвычайнае і ў той жа час простае – каханне.

Бо жыццё дзядзькі Колі запаўняла выпадковая жанчына. Раздабытая ў суседнім мікрараёне клапатлівымі сваякамі, праз месяц заехала яна ў дом шлюбнай жонкай. А затым доўгімі дзесяцігоддзямі ішлі да сябе, набліжаліся на дотык далоні, адгукаліся на сакрэтную інтанацыю штодзённых слоў, калі ўжо не мае значэння – вядзецца размова голасам сэрца ці рэхам супольных дзён і начэй [Андрасюк 2006, 64].

Надалей застаючыся з Любаю, Коля жыве цяпер у раздваенні. Шмат гадоў герой нібы не падазраваў, чаго яму не хапае ў жыцці – таго пачуцця, якое ўзвясцівае чалавека, робіць яго высакародным, мужным, чыстым.

З'яўленне малюнка, у які Коля закахаўся, разбурае сямейнае жыццё. Дарэмнымі аказаліся намаганні жонкі, каб вылечыць, паводле яе, хворага мужа, бо нават калі выява прыгажуні знікла са сцяны, да Колі не вярнуліся ні даўняя жыццёвая радасць, ні сямейны спакой.

У хрысціянска-еўрапейскай культуры каханне ўспрымаецца як адна з самых высокіх каштоўнасцей, таму што гэтае пачуццё аб'ядноўвае людзей, стварае сям'ю, з'яўляецца асноўным падмуркам грамадскага ладу. І бяда тым, хто не ўмее ці не хоча адрозніваць подыху жывога кахання ад яго сурагату – як той Коля, які не адчувае, дзе жывое хараство, а дзе мёртвае ягонае рэха, копія, няхай сабе і геніяльна выкананая. І яго адасабленне ад сацыяльнай рэчаіснасці мае ў сабе псіхалагічна-хворую аснову.

Старэйшы з братоў, Валодзя, хоць атрымаў вышэйшую політэхнічную вышэйшую адукацыю, ажаніўся, стаў бацькам, таксама «творчая натура», а гэта ў *Белым кані* амаль тое самае, што натура хібная, раздвоеная, а тым самым і адчужаная.

Прычыны звароту Валодзі да мінулага С. Андраюк бачыць у знаёмстве з іншым светам падчас вучобы, глыбокім спасціжэнні жончынага «сталічнага» свету і незадаволенасці становішчам, у якім апынулася мястэчка і яго жыхары [Андраюк 2007, 313]. Аказваецца, што герой здаўна ўзяў сабе ў галаву, што ён сын паніча Стасіка Драгабыцкага. Апантаны гэтай навязлівай, неадчэпнай думкаю, ён пачынае жыць у свеце ілюзій і ўяўленняў. Спачатку Валодзіны пошукі родзічаў сярод Сапегаў не выклікаюць трывогі, але ўзмацненне наіўных уяўленняў перарастае ў вар'яцтва:

Абмінуўшы бацьку, які пасярэдзіне пакоя сядзеў на кукішках і гартаў нейкія паперы, яна пачала складаць рэчы. Але бацька не бачыў нас (жонку і сына – А.А.). Ён таксама збіраўся ў дарогу. А можа, быў ужо на шляху, дзесьці за Чаромхай перасякаў якраз дзяржаўную мяжу, бо калі маці праходзіла побач з чарговым клункам у руках, працягваў лісток паперы, апошні шматок сваіх сшыткаў, што цудам выратаваўся з пажару.

– Вось мой пашпарт, вось ён, глядзіце. А багаж? Панове мыгнікі, ну які ў мяне багаж? Толькі шчасце і нічога больш [Андрасюк 2006, 116–117].

М. Андрасюк паказвае адзіноту мастакоў, выходцаў з народа, што не могуць рэалізаваць свой творчы патэнцыял. У аснове непаразумення паміж блізкімі ляжыць немагчымасць здзяйснення памкненняў Валодзі. Яго расчараванне жыццём не можа прайсці бяследна і з часам герой зусім губляе сувязь з рэчаіснасцю.

Маркотна разгортваецца таксама аповед пра малодшага з сыноў Сонькі – карліка Сашку і незаконнага Колінага сына – Булу. Лёс іх прадвызначаны – аднаму фізічным, другому – маральным калецтвам. Праўда, яны з усіх сваіх сіл трымаюцца жыцця. Сашка, стаўшы, як і браты, сталяром, настойліва працуе. Шчаслівым робіць Сашку падуладная яму машына, якую ён палюбіў як жывую істоту: «Размаўлялі без накіпу злосці. Калі гутарыш дваццаць гадоў з чалавекам ці машынай, ведаеш суразмоўцу дакладна так, як ён ведае цябе, і нават шорсткае слова або грубы жэст успрымаеш як звычайны штуршок у плячо» [Андрасюк 2006, 92].

Аднак машына не ачалавечылася: Сашка паўтарае выбар Колі – калі яго звальняюць з працы, ён кідаецца ў абдымкі жалезнай каханкі: «Знік, рассыпаўся дробным макам сасновых апілкаў. Фабрычныя прыбіральшчыцы згарнулі іх у маленькую сасновую дамавіну, а мы занеслі яе на праваслаўныя могількі» [Андрасюк 2006, 93].

М. Андрасюк не засяроджваецца на перажываннях героя ў крызісныя хвіліны, але паказвае, што выхад з іх з’яўляецца вынікам таго стану, у якім аказваюцца Сашка. Кампетэнтны, сумленны чалавек не проста выконвае свае абавязкі: ён жыве любімай справай і пасля яе страты герою нічога ўжо не застаецца.

У беларускай прозе замацавалася класічная традыцыя паказу «маленькага чалавека», які ведае сваё месца на зямлі, верыць у лепшае, адмаўляе гвалт і знявагу як формы разбурэння жыцця [Белая 2012, 236]. Вобразам Сашкі М. Андрасюк своеасабліва працягвае гэтую традыцыю. Яго герой невысокага сацыяльнага паходжання і становішча, не мае асаблівых здольнасцей, але ж шчыра аддадзены працы, лагодны і добразычлівы. Сашка аказваецца бяссільным і адзінокім у свеце спажывецкіх каштоўнасцей. Зроблены ім трагічны выбар бачыцца спробай заявіць, што ён – усё ж такі гаспадар свайго лёсу, жывы чалавек, а не толькі прыдатак да машыны.

Чарговая лінія аповесці разгортваецца вакол пакінутага маці Булы, што выходзіць у бацькоўскай сям’і, у якой не ўсе верылі ў ягоную кроўную роднасць: «У гэтай матэры меркаванні бабкі Сонькі і цёткі Любы рэзка разыходзіліся, а дзядзька Коля, які ўсё павінен ведаць найлепей, не ведаў нічога і толькі паціскаў плячыма» [Андрасюк 2006, 87]. І Була, як Сашка, жыве дзіцячай верай, што ён, як найлепшы ігрок у мястэчку, будзе неўзабаве запрошаны ў класную сталічную футбольную каманду. Сядзіць ля вакна ў бары або на яго сходках і чакае: «Ад страху, што можа правароніць варшаўскіх пасланцоў, ён нават адмовіўся ад фабрыкі і сталярскага станка, аддаўшы ўсяго сябе чаканню і бару *Сонейка*. Але лёс упарта трымаў Булу

тут, як нябачная мытня трымала Сашку на мяжы маладосці і даросласці» [Андрасюк 2006, 87–88].

Була – прыклад няшчаснай, але ў пэўнай ступені легкадумнай асобы, што верыць у выключнасць сваёй жыццёвай ролі і ад штодзённасці ўцякае ў свет мараў. М. Андрасюк пазбягае камічнага прадстаўлення паводзін героя, але паказвае яго нерашучасць і пасіўнасць у светлых фарбах:

Була прысеў на сходках і чакаў. Адвяхорак парыпваў дваццаціградусным марозікам. З неба на зямлю перасыпаўся дыямантавы іней. (...) Була чакаў свой лёс спакойна, не хвалючыся, не правяраючы гадзіннік кожныя дзесяць хвілін. Так чакае прыходу Месіі бязгрэшны, перакананы ў светлай будучыні чалавек, бо калі і не адкрыюць яму дзверы ў бар «Сонейка», адчыняць іх у чыстае неба. (...) Пакуль ён трапіў у найсмутнейшы закутак Мясцэчка, адляжаў побач з барам «Сонейка» доўгую студзеньскую ноч. (...) калі на досвітку тоўсты, бы мартэн, міліцыянер Чарнейка разгарнуў блакітную снежную фальгу, Була зірнуў на свет доўгай, светлай усмешкай [Андрасюк 2006, 95–96].

Міфалагізацыя героя, прысутнасць матыву прыроды дапамагаюць пісьменніку пераканаўча давесці, што адыход у вечнасць чыстых сэрцам людзей – гэта чарговы этап у гісторыі чалавечага існавання. Такім чынам, смерць Булы ўспрымаецца згодна з філасофіяй экзістэнцыялізму як пачатак сапраўднага свабоднага быцця.

Трэба падкрэсліць, што А. Федарэнка і М. Андрасюк у жанры аповесці спрабуюць найбольш ярка паказаць сацыяльныя перамены, што адбыліся на працягу XX стагоддзя, тое, якім чынам яны адбіліся на характары, лёсе герояў. Вось як распавядае пра аднаго з галоўных герояў сваёй аповесці А. Федарэнка:

Сам Вінярскі збіраць грошы пачаў яшчэ ў інстытуце, рублямі: фарцаваў, ездзіў у Прыбалтыку, дзе скупляў падробленыя пад «фірму» красоўкі і джынсы, у Мінску перапрадаваў... Потым, калі закруцілася перабудова і «адкрылі» Польшчу, пайшло лягчэй. Ён пачаў цікавіцца палітыкаю, радаваўся, як яно ўсё нечакана паварочваецца, і адначасова трывожыўся, што такіх, як ён, становіцца ўсё больш. Усіх такіх, як сам, яму трэба было ненавідзец з-за канкурэнцыі [Федарэнка 2012, 17].

Паводзіны Вінярскага абумоўлены сацыяльна-эканамічнымі і палітычнымі фактарамі, што не спрыяе захаванню духоўна-маральных якасцей чалавека. Аслеплены згубным жаданнем стаць багацеем, герой непрыхільна, нават варожа, ставіцца да іншых. Такім чынам Вінярскі асуджае сябе на адчужанасць. Зразумела, у ягонай галаве не магла не з'явіцца думка пра выезд за мяжу:

Я паеду ў любы еўрапейскі, амерыканскі, аўстралійскі горад, у любое Богам забытае мястэчка (калі там ёсць такія). Я гатовы працаваць грузчыкам, парабкам, мыць посуд, падмятаць вуліцы, прыбіраць туалеты – і рана ці позна я дачакаюся свайго, дакажу, што люблю і ўмею працаваць, напамню пра свой дыплом урача і пра свой вопыт... Хай мне даюць выпрабоўчы тэрмін – я ахвотна пайду санітарам, асістэнтам, прыбіральшчыкам, дакажу сваю адданасць, і мяне ацэняць. А там – свой домік, сад, прыслуга, машына [Федарэнка 2012, 17–18].

Захапленне Захадам цесна вяжацца з яго расчараваннем жыццём бацькоў. Ён жа бачыў, што маці-настаўніца і бацька-будаўнік нібы нічога ў сваім, як яму здаецца, гаротным жыцці не дабіліся, не дасягнулі: *Што яны бачылі, што ведаюць? Для іх вярышняй шчасця было тое, што ён скончыў медыцынскі інстытут, а найбольшая мара – каб ён гадоў да пяцідзесяці дабіўся таго, што ёсць цяпер Стэльмах...* [Федарэнка 2012, 18].

Рэзюміруючы, трэба сказаць, што аналізаваныя намі творы, – кожны па-свойму, сваімі вобразамі і сюжэтнымі лініямі-паваротамі, калізіямі чалавечых лёсаў, – выяўляюцца ў знешнім плане як аповесці сацыяльна-крытычнага характару. Пры тым пісьменнікі паказваюць, знешне як бы непрыкметнымі, не выяўленымі ў цэласнасці, месцамі прыхаванымі і, магчыма, ужо незалежнымі ад аўтарскай волі штрыхамі, што аснова таго ж сацыяльнага ладу, адлюстраваная імі ў *Ланцугу* і *Белым кані*, няўстойлівая, па сутнасці, адчалавечаная, насычаная глыбокім гістарычна-светапоглядным песімізмам. Асабліва выяўляецца ён у сімвалічных назвах твораў. Менавіта ў іх выразна прабіваецца погляд на чалавечы свет наогул, і ў прыватнасці на свет герояў як цалкам здэтэрмінаваны, прычынна-выніковыя сувязі якога рэдуцыруюць між іншага свабоду выбару асобы ці не да нуля.

Федарэнкаўскі *Ланцуг* – гэта не толькі ланцуг перыпетый, звязаных са скрадзенымі грашыма, але і складаны ланцуг падзей, наступстваў паводзін двух асноўных герояў аповесці, Васіля і Вінярскага, а таксама той нябачны ланцуг, што звязвае мінулае герояў, іх сучаснасць і будучыню і якому яны падпарадкоўваюцца, не ў сілах яго разарваць.

Андрасюкоў белы конь Султан – сімвал старога сацыяльна-палітычнага парадку, калі Уладзімір Іванюк працуе фурманам у пана Драгабыцкага, той час, які герой лічыць часам свайго шчасця і дабрабыту. Аднак гістарычныя перамены, рэвалюцыі і войны змянілі радыкальна не толькі аблічча краіны, але і адмоўна паўплывалі на лёс такіх, як ён, і падобных па сацыяльнаму статусу людзей. Лёс каня Султана, смерць пана і яго сына кладуцца ценом на жыццё гэтай сялянскай сям’і. Менавіта тады «жыхарам маленькай Апакі працягнула руку дапамогі заакіянская імперыя. У выпадку Уладзіміра

Іванюка падтрымка выявілася чорным, смалістым канём» [Андрасюк 2006, 29]. Масць каня таксама стаецца сімвалам, але на гэты раз – няшчасця, смерці, жалобы, Уладзімір памірае ад удару конскіх капыт, а Сонька паддаецца ўгаворам сястры Марусі і пераязджае з дзецьмі ў маленькі горад. Прарочымі аказваюцца словы: «А ў Мясцэчку можна жыць і без зямлі. Вось і выжывеш» [Андрасюк 2006, 30]. Сапраўды, сям’я Іванюкоў не жыве, а стараецца толькі выжываць у новым, чужым для яе асяроддзі.

Паводле М. Андрасюка, свет сацыяльна-грамадскіх пераменаў асуджаны на адмаўленне. Паказальнай у гэтым плане выглядае і сцена развітання Сонькі з самым малодшым у сям’і Іванюкоў – сынам Валодзі і Стэфаніі: «Як бы і няма цябе!?! – здзівілася. – Ды нічога, няхай застаецца ўсё, як ёсць» [Андрасюк 2006, 115]. Безыменны хлопец-наратар не мае надзеі на лепшае заўтра:

У далёкай будучыні, калі гэтай маленькай краінай зацікавяцца археолагі (...), яны занясуць у свае вучоныя кніжкі фантастычныя гісторыі: (...) пра магічную моц планет, якія, склаўшыся ў непаўторную канфігурацыю, перавялі людзей з аднаго месца ў другое, пра лакальную вайну, без пераможцаў і пераможаных. Бо ўсе загінулі [Андрасюк 2006, 119].

Марачы аб лепшай будучыні для сваіх нашчадкаў, бацькі ў аповесцях А. Федарэнкі і М. Андрасюка такім або іншым чынам звязваюць іх лёс з гарадской прасторай. Письменнікі падрабязна і вобразна паказваюць цяжкасці іхняга жыцця, якія няспынна ўзнікаюць перад грамадствам урбаністычнай цывілізацыі – адчужанасць, самотнасць у тлуме, няспраўджанасць чакання, разгубленасць у калейдаскопе безупынных падзей, немагчымасць да канца заставацца самім сабою, бездапаможнасць, урэшце ананімнасць. Свет, у якім жывуць героі аповесцяў *Ланцуг* і *Белы конь*, застаецца чужым і незразуметым не толькі для пакалення бацькоў, але і дзяцей, што апынуліся ў цэнтры канфліктаў – цывілізацыйных, культурных і светапоглядных.

«Osamotnienie to samotność, która wymknęła się spod kontroli (...). Samotni dojrzewają, osamotnieni marnieją» – піша Ежы Стохмялэк [Stochmiałek 2005, 31]. Такая сумная праўда пра чалавечае быццё адлюстравана ў аповесцях *Ланцуг* А. Федарэнкі і *Белы конь* М. Андрасюка. Письменнікі імкнуцца адкрыць для сябе і для іншых складаны свет сучасніка, яго адчужанасць і адзіноту. З-за ўнутраных пакут героі іх аповесцей паддаюцца таму, што прынясе лёс. Письменніцкая канцэпцыя набывае крайне песімістычнае гучанне, адыходзіць ад традыцый паэтызацыі героя-беларуса, які, нягледзячы ні на што, змагаецца за сябе і сваю справу.

BIBLIOGRAFIA

- Алейнік Лада. 2010. *Гісторыя сталення (Проза Андрэя Федарэнкі)*. У: Л. Алейнік, *Пясочны гадзіннік*. Мінск: Літаратура і Мастацтва: 126–127. (online) <https://bsu.by/Cache/pdf/253603.pdf> (доступ 28.12.2018).
- Андрасюк Міхась. 2006. *Белы конь. Аповесць*. Беласток: Беларускае літаратурнае аб'яднанне «Белавежа».
- Андраюк Серафім. 2007. *Свет да болю блізка. У: Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.* Рэд. Чыквін Я. Беласток: Беларускае літаратурнае аб'яднанне «Белавежа»: 301–315.
- Белая А.І. 2012. *Герой. Асоба. Характар. Мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя*. Баранавічы: РВА БарДУ.
- Козіч В.І. 2015. *Андрэй Федарэнка. У: Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя ў чатырох тамах*. Т. 4, кн. 3. Рэд. Гніламёдаў У.В., Лаўшук С.С. Мінск: Беларуская навука: 1038–1061.
- Навумовіч Уладзімір. 2007. *Беларуская аповесць ХХ ст.: ідэйна-эстэтычная эвалюцыя*. «Веснік БДУ» № 1: 8–12.
- Паўлоўская А.А. *Прыгодніцкія матывы ў сучаснай беларускай аповесці*. (online) <https://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/9062/109-113.pdf?sequence=1> (доступ 21.07.2019).
- Федарэнка Андрэй. 2012. *Ланцуг. Аповесці*. Мінск: Мастацкая літаратура.

Stochmiałek Jerzy. 2005. *Samotność oraz starość w świetle koncepcji jakości życia*. W: *Prze-ciw samotności*. Red. Twardowska-Rajewska J. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza: 29–46.

REFERENCES

- Alejnik Lada. 2010. *Gistoryâ stalennâ (Proza Andrêâ Fedarênki)* [The story of growing up (Prose by Andrei Fedorenko)]. In: Alejnik L., *Pâsočny gadzinnik* [The hourglass]. Minsk, Litaratura i Mastactva, pp. 126–127. Available at: <https://bsu.by/Cache/pdf/253603.pdf> (Accessed 28 December 2018). (In Belarusian)
- Andrasjuk Mihas'. 2006. *Bely kon'. Apovesc'* [The white horse. The story]. Białystok, Belaruskae litaraturnae ab'adnanne "Belaveža". (In Belarusian)
- Andraŭk Serafim. 2007. *Svet da bolû blizki*. [The world to pain is near]. In: *Šlâh pa pramoj času. Da gistoryi belaruskaj litaratury Pol'sčy 1958–2008 gg.* [Direct time path. To the history of Belarusian literature in Poland 1958–2008]. Ed. Čykvin Ā. Białystok, Belaruskae litaraturnae ab'adnanne "Belaveža", pp. 301–315. (In Belarusian)
- Belaâ A. Ī. 2012. *Geroj. Asoba. Haraktar. Mastackâ persanalogiâ ũ belaruskaj proze peršaj trêci HH stagoddzâ* [Hero. Person. Character. Artistic personality in Belarusian prose of the first thrid of the twentieth century]. Baranavichy, RVA Bardu. (In Belarusian)
- Fedarênka Andrêj. 2012. *Lancug. Apovesci* [The chain. Tales]. Minsk, Mastackâ litaratura. (In Belarusian)
- Kozič V. Ī. 2015. *Andrêj Fedarênka* [Andrei Fedorenko]. In: *Gistoryâ belaruskaj litaratury HH stagoddzâ ũ čatyroh tamah* [History of Belarusian literature of the twentieth century in four volumes]. Vol. 4. Eds Gnilamêdaŭ U.V., Laŭšuk S.S. Minsk, Belaruskaâ navuka, pp. 1038–1061. (In Belarusian)

- Navumovič Uladzimir. 2007. *Belaruskaâ apovesć XX st.: idèjna-èstètyčnaâ èvalûcyâ* [The Belarusian tale of the XX century: ideological and aesthetic evolution]. “Vesnik BDU” no 1, pp. 8–12. (In Belarusian)
- Paŭloŭskaâ A.A. *Prygodnickiâ matyvyy ũ sučasnaj belaruskaj apovesci* [Adventure motives in the modern Belarusian story]. Available at: <https://lib.vsu.by/jspui/bitstream/123456789/9062/1/109-113.pdf> (Accessed 21 July 2019). (In Belarusian)
- Stochmiałek Jerzy. 2005. *Samotność oraz starość w świetle koncepcji jakości życia*. In: *Przeciw samotności*. Ed. Twardowska-Rajewska J. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, pp. 29–46. (In Polish)

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5616>

Data przesłania artykułu: 1 stycznia 2020 r.

Data akceptacji artykułu: 2 czerwca 2020 r.

MITOPOETYCKI OBRAZ PERUNA W WIERSZACH SIERGIEJA GORODIECKIEGO I KONSTANTINA BALMONTA

Agnieszka Potyrańska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2923-580X>

e-mail: agnieszka.potyrska@poczta.umcs.lublin.pl

Abstrakt: Autorka niniejszego artykułu podejmuje rozważania na temat słowiańskiego boga – Peruna – w wybranych wierszach Siergieja Gorodieckiego i Konstantina Balmonta. Uwaga badawcza skupiona jest na założeniu, że rosyjscy moderniści wykorzystywali symboliczny język mitu i postaci z panteonu słowiańskiego do przedstawienia aktualnych problemów świata codziennego, przy czym motywy i wątki mitologiczne poddawane są poetyckiej transformacji. Zbadano także na czym polega zmiana semantyki postaci Peruna i w czym zawiera się jej istota. Podstawę metodologiczną stanowią założenia hermeneutyki filozoficznej, która w centrum uwagi stawia problem rozumienia tekstu i proponuje jego kontekstualną interpretację. We wszystkich analizowanych wierszach dostrzegalna jest realizowana na różne sposoby próba zrozumienia praobrazu pogańskiego świata słowiańskiego, źródeł charakteru narodowego, a także próba rekonstrukcji prototypowego obrazu świata Słowian. W wierszach Balmonta Perun ztraca swe pierwotne rysy, stając się niejako kontaminacją różnych bóstw słowiańskich, podczas gdy Gorodiecki wyraźnie rozgranicza te postaci, przedstawiając Peruna jako wyzwoliciela poskramiającego demoniczne moce.

Słowa kluczowe: mitologia słowiańska, Perun, modernizm, Gorodiecki, Balmont, poetycka transformacja

Submitted on January 01, 2020

Accepted on June 02, 2020

MYTHOPOEIC IMAGES OF PERUN IN SERGEY GORODETSKY'S AND KONSTANTIN BALMONT'S POEMS

Agnieszka Potyrańska

Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2923-580X>

e-mail: agnieszka.potyranska@poczta.umcs.lublin.pl

Abstract: This article proposes a reflection on the Slavic god – Perun – in selected poems by Sergei Gorodiecki and Konstantin Balmont. Research attention is focused on the assumption that Russian modernists used the symbolic language of the myth and characters from the Slavic pantheon to present the current problems of the everyday world, while mythological motifs and threads are subject to poetic transformation. We also investigate the nature of change in semantics of the Perun character and what its essence is contained in. The analysis is based on philosophical hermeneutics, which focus on the problem of understanding the text and proposes its contextual interpretation. In all of the analysed poems, we can see an attempt to understand the image of the pagan Slavic world, sources of national character, as well as an attempt to reconstruct the prototype image of the world of Slavs in various ways. In Balmont's poems, Perun loses his original features, becoming somehow contamination of various Slavic deities, while Gorodiecki clearly demarcates these characters, depicting Perun as a liberator taming demonic powers.

Keywords: Slavic mythology, Perun, modernism, Gorodiecki, Balmont, poetic transformation

W literaturze Srebrnego Wieku wyraźnie dostrzegalne jest ożywione zainteresowanie mitologią, w tym mitologią słowiańską. Rosyjscy moderniści wykorzystywali symboliczny język mitu, będący przedstawieniem aktualnych problemów świata codziennego przy pomocy postaci z panteonu słowiańskiego. Jak powiada Luis Dupré, wybitny filozof religii, sztuka zawsze „zapuszcza korzenie w mitycznej glebie”, a „intuicję estetyczną zasilają te same, co mit, źródła wyobraźni” [Dupré 1991, 202]. Przyczyn zainteresowania modernistów wierzeniami ludowymi należy upatrywać w pragnieniu powrotu do wartości przodków, które

zostały zatracone w obliczu wszechogarniającego kryzysu świadomości i kultury przełomu wieków. W niniejszym artykule poddamy analizie mitopoetycki obraz Peruna w twórczości Siergieja Gorodieckiego i Konstantina Balmonta.

Mit o bogu burz jest znany w mitologiach wielu narodów, a postać ta przyjmuje różne imiona: „лит. *Perkūnas*, лтш. *Pērķōns*, прусск. *Perkuns*, праслав. *Perunъ* [Иванов, Топоров 1974, 4]. Imię „Perun” pochodzi od prasłowiańskiego słowa *Perunъ, a to z kolei od czasownika *рърати, *ръгъ «uderzać, bić» i sufiksu wykonawcy czynności -unъ (np. бегун, прыгун). W związku z tym imię „Perun” oznacza „ten, który bije, rażący gromem, błyskawicą” [Иванов 2005, 8]. Pierwszym źródłem, w którym mówi się o Perunie, jest kronika Nestora, postać ta pojawia się także w umowach między Rosjanami i Bizancjum z 907, 945, 971 roku, w Latopisie nowogrodzkim i Tekście galickim z 1302 roku [Иванов 2005, 12], ale początki kultu boga Peruna sięgają III wieku p.n.e. Według jednej z wersji w mitologii słowiańskiej pojawił się on za pośrednictwem wierzeń wojowniczych Arian, którzy zdobywali ziemie sąsiednich plemion dzięki wozom bojowym i toporom. Ponieważ Perun to bóg wojowników, a nie rolników, których – jak wiadomo – w najdawniejszych czasach było najwięcej, wśród niektórych plemion w ogóle go nie znano. Często Peruna utożsamiano ze Swarożycem (w mitologii słowiańskiej bóg ognia [Мелетинский 1990, 480]) i porównywano do rzymskiego Jowisza. W panteonie księcia Włodzimierza zajmował pierwsze miejsce, ponieważ był bogiem rządzącej elity. Perunowi przypisywana jest funkcja bóstwa karzącego – karał za nieprzestrzeganie praw boskich i porządku światowego. Uważano go za stwórcę wszystkich zjawisk atmosferycznych [Еременко 2011, 65].

W mitologii słowiańskiej wyróżnia się pięć postaci i funkcji boga Peruna:

- 1) bóg grzmotów i błyskawic, rozumianych jako ogień niebiański
- 2) patron wojowników
- 3) bóg rządzący, pilnujący porządku i karzący za nieprzestrzeganie prawa
- 4) obrońca Jawi
- 5) bóstwo uosabiające męską siłę [Еременко 2011, 69].

Jak pokażemy dalej, niektóre cechy mitycznego Peruna zostały odzwierciedlone w wierszach Siergieja Gorodieckiego i Konstantina Balmonta, inne zaś poddano poetyckiej transformacji. Prześledźmy zatem, jaki mitopoetycki obraz bóstwa przedstawiono w wybranych utworach.

Gorodiecki poświęcił Perunowi cały tom pt. *Перун* (1907). Niektóre z tych wierszy zostały następnie zaliczone do innych zbiorów w tomie *Избранные произведения* (t. 1: *Стихотворения*). Andriej Biety, recenzując tom *Перун*, napisał:

Талантливая безвкусица – вот как хочется определить многие из его стихотворных строчек... Я не люблю народничества Городецкого – эту арлекинаду, тем более, что внутренняя субстанция его творчества... чужда заказного мифотворчества... Городецкий мифотворец по заказу: сказал Иванов: „Творите”. И „затворил” [Белый 1907, 103].

Zbadajmy zatem, czy ta niepochlebna opinia jest uzasadniona.

W wierszu z 1907 roku pt. *Встреча*¹ Gorodiecki opisał spotkanie Jaryły i Peruna. Ponieważ motyw Jaryły w utworach poety był przedmiotem naszych badań w innym artykule [Potyrańska 2019, 113–128], nie będziemy poświęcać mu tutaj uwagi. Nadmienimy tylko, że Jaryła uważany jest za bóstwo płodności, młodości i wiosennego słońca, symbolizującego przebudzenie się przyrody do życia.

W analizowanym utworze Peruna przedstawiono jako bóstwo władające niebem. Według źródeł mityczny Perun „изображался высоким, физически крепким воином в боевом облачении и с оружием из бронзы. Он передвигался на золотой колеснице, в которую были запряжены крылатые белые и воронье кони” [Еременко 2011, 66]. Z wierszy Gorodieckiego niewiele dowiadujemy się o wyglądzie Peruna. Jego opis jest bardzo dynamiczny, nasuwa wręcz skojarzenia z pędzącym wiatrem, co z kolei budzi asocjacje ze Strzybogiem – bóstwem wiatru. Jednak jak zobaczymy dalej, Gorodiecki wyraźnie rozgranicza te dwie postaci. Kolorystyka określająca Peruna w wierszu jest zgodna z mitologicznymi opisami bóstwa, w których najczęściej pojawiają się purpura, złoto, blask:

В **алой** рубахе
 Сводами тучи
 Стрелой золоченой
 Мчится, несется
 Перун
 По краям освещенной,
Сияющей кручи.
 Воздух рвется,
 Бьется бор,
Гнутся ветки.
 Ухнул гром,
 Грохнул вниз.
 [Городецкий 1987, 83]

¹ W pierwotnej redakcji wiersza, który ukazał się w tomie *Перун* w 1907 roku, wiersz ten nosi tytuł *Встреча*, zaś w kolejnym wydaniu wierszy Gorodieckiego [Городецкий 1987] tytuł tego wiersza to *Встреча Ярилы с Перуном*.

W mitopoetyckim opisie Peruna zauważyć można antynomiczność kosmosu wyrażaną poprzez opozycję „góra – dół”. Perun znajduje się wysoko na niebie, a pod nim jest las. Owe dwa atrybuty odnoszące się do bóstwa: góra oraz las były uważane za najważniejsze w przypadku kultu Peruna: „Специфика ритуалов, связанных с Перуном, заключена в том, что они проходили в дубовых рощах и на возвышенностях. Если два этих атрибута совмещались, то это было идеальное место, на котором ставился идол Перуна и оформлялось его святилище” [Еременко 2011, 66–67]. Jest to więc odzwierciedlenie w wierszu Gorodieckiego tradycyjnych wierzeń słowiańskich.

Warto dodać, że atrybutem Peruna są jego strzały. W tradycji kulturowej „Стрела – символ солнечной энергии, стремительного проникновения света, любви и смерти. Стрела может олицетворять и войну, и мир” [Вовк 2006, 401]. Strzałami Peruna są błyskawice, a jak podają źródła, „молнии считались стрелами Перуна, поэтому в левой руке бог-громовержец держит стрелы-молнии, а в правой – лук. Перунова стрела убивает противника и сеет пожары” [Еременко 2011, 66]. Ponadto cechy samego Peruna w analizowanym utworze (błyszczące oczy) przenoszą się na jego atrybuty (błyszczące strzały):

Скачет в вихре огневом
По цветам зеленых риз.
Стрелы блещут.
Блещет меткий,
Острый взор.
[Городецкий 1987, 83]

Jak wspomniano wcześniej, w wierszu *Всмеча* Gorodiecki opisuje spotkanie dwóch bóstw. Ich relacje pokazane zostają podczas rozmowy, w której dostrzec można wyższy status Peruna niż Jaryły. Jak wiadomo, Perun uważany jest za główne bóstwo w panteonie słowiańskim: „Перун – один из составляющих Великого Триглава Сварог-Перун-Свентовид (Сварог-Перун-Дажьбог)” [Гнатюк 2008, 12]. Natomiast w kwestii statusu Jaryły zdania badaczy są podzielone, jedni, np. Jerzy Strzelczyk [1998, 84], zaliczają Jaryłę do panteonu bóstw słowiańskich, a inni zaś, np. Siergiej Tokariew [Токарев 1992, 686–696], podkreślają, że jest on zaledwie postacią z mitologii niższej. W analizowanym wierszu to Perun zadaje pytania, na które nieustannie odpowiada Jaryło, niejako negocjując jego słowa. W tej rozmowie podkreślono ponadto opozycję „życie (dzięki semantyce zadawanych pytań kojarzonych z Perunem) – śmierć (kojarzona z Jaryłą)”. To pewna innowacja w przedstawieniu tych postaci, ponieważ Jaryła, bóg wiosennego słońca, kojarzony jest z odradzającym się życiem, a nie ze śmiercią.

– Там за лесом
 Двадцать девок
 Расцветало
 Краше дня?

– Там за лесом
 Двадцать лодок
 Улетало
 В дым огня.

– Там за лугом
 Двадцать воев
 Воевало
 Для побед?

– Там за лугом
 Двадцать мертвых
 Упадало
 Под рассвет.

[Городецкий 1987, 83–84]

Kolejny utwór Gorodieckiego traktujący o Perunie i dopełniający jego obraz w wyobraźni czytelnika to wiersz pt. *Проводы* z 1906 roku, zadedykowany Nikolajowi Roerichowi. Peruna przedstawiono tu jako opiekun wojowników, do którego kierują swe modły zarówno wojownicy udający się na bój, jak i ich kobiety.

На Перуновом холму
 Во дворе и в терему
 Собираются на бой.

Прощай, прощай!
 Перун, Перун,
 Оборони.
 Рудой Перун,
 Охорони.

[Городецкий 1987, 84]

Perun „связывался с военной функцией и соответственно считался покровителем военной дружины и его предводителя (у славян – князя), особенно на Руси” [Петрухин, Агапкина 1995, 305]. Perun przyjmował do swojej drużyny tylko najsilniejszych mężczyzn, a według legendy ciosał swoje wojsko ze skały [Еременко 2011, 68].

Analizowany utwór stanowi wprowadzenie do bardzo ważnego wątku mitologicznego, jakim jest pojedynek Peruna z przeciwnikiem:

Перун, пырьй
Снопами стрел!
Еще напор,
И ворог мрет.
Перунов мор
Врагу удел.
[Городецкий 1987, 85]

Wątek ów znalazł kontynuację w wierszu *Перун* (1907). W tym miejscu zasadne wydaje się wyjaśnienie kontekstu mitologicznego. W pierwotnym wariantcie mitu Perun walczył z Welesem. Przeciwnik Peruna chował się w drzewie, w kamieniu, w człowieku, w zwierzętach, w wodzie. W kolejnych wariantach mitu zmieniały się imiona, ale główny schemat walki pozostawał ten sam. Po zwycięstwie Peruna uwalniane są wody (w innych wariantach: było lub kobieta uprowadzona przez przeciwnika Peruna). Stąd też najbardziej oczywistą interpretacją mitu o Perunie jest mit etiologiczny o powstaniu grzmotu, burzy, życiodajnego deszczu [Петрухин, Агапкина 1995, 305]. Popularny był mit o walce Peruna ze Żmijem:

„Перерти н’агхим Перун(т)”. В переводе с санскрита она означает „Убивает (поражает, ударяет) змия громовержец – бог камня”. Здесь Перун предстает в качестве змеборца, который побеждает древнего Змия силой электрического разряда. Однако в славянской мифологии существуют другие «змеборцы» = светлые боги Свентовит и Дажьбог” (...). [Еременко 2011, 68].
Тем не менее Перуну отводится в этой борьбе главная роль, и это является отражением мифа о борьбе темного и светлого начал, добра и зла. Существует версия, что Георгий Победоносцев, поражающий змия, – это и есть языческий Перун, замаскировавшийся под христианским именем” [Еременко 2011, 68–69].

W wierszu Gorodieckiego obserwujemy pewną modyfikację tego wątku, gdyż stronami (nazywanymi nie tylko przeciwnikami, lecz także wrogami) tej walki toczonej na niebie są Słońce (będące personifikacją Peruna) i Księżyc:

Два врага – Луна и Солнце.
Поле битвы – синий свод.
За горою медлит Солнце.
Лунный ворог Солнце ждет.
[Городецкий 1987, 86]

Księżyc przedstawiono tutaj jako magiczną, mroczną, a nawet demoniczną siłę, która rozpościera swą władzę na cały świat. Co więcej, swoim zasięgiem obejmuje ona nawet las, który jak wspomniano wcześniej, jest jednym z atrybutów Peruna:

Лес еловый зачарован
 Лунной силой, колдовством.
 Мир могучий замурован
 Ворожейным волшебством.
 [Городецкий 1987, 86]

Zniewoleniu przez wszechogarniającą potęgę nocy ulega cała przyroda – rośliny, zwierzęta, a także dwie mitologiczne postaci – Smugliana i Leszy:

Во плену лежат поляны,
 Во плену и птичий крик.
 Душу утренней Смугляны
 Душит хвоей Лесовик.
 [Городецкий 1987, 86]

Smugliana to postać pojawiająca się w wielu wierszach Gorodieckiego². Cykl połączony wspólnym tytułem *Осенний вихрь* tworzy spójną historię – opowieść o Smuglianie³, ostatniej córce Zorzy. Pod postacią Zorzy-Jutrzenki rozumiano planetę Wenus – od czasów starożytnych kojarzoną z miłością, namiętnością, silnym ognistym uczuciem. Znamienne, że łączy się ona z żywiołem ognia, co jest poetycką innowacją, gdyż – jak wiadomo – w tradycji kulturowej kobietę utożsamiano z życiodajną wodą. W wierszach Gorodieckiego odnajdujemy więc ciąg asocjacyjny: Smugliana-Zorza – ogień – Słońce – Perun. Co więcej, Smugliana jest zniewolona przez Leszego, a więc istotę nierozzerwalnie związaną z lasem [*Мифы народов мира* 1992, 52], który z powodu przeciwstawienia się Smuglianie-Zorzy zyskuje cechy demoniczne. Dzięki takiemu kontrastowemu zestawieniu Perun staje się boskim wybawicielem i wyzwolicielem, co podkreślone też zostało za pomocą jego wyglądu:

Вдруг за лесом, на востоке
 Заблестел конец копья,
 Заалелся крутобокий
 Щит Перунова литья.
 Вылит, выкован с отливом,
 Ярко вызолочен щит.
 В ожиданье молчаливом
 Бог Перун за ним стоит.
 [Городецкий 1987, 86]

² Szczegółową interpretację tej postaci proponuję w swoim artykule [Potyrańska 2018, 277–290].

³ Postać ta pojawia się epizodycznie w wierszu *Перун* z tomu *Ярь*.

Perun przedstawiony jest jako uzbrojony wojownik, gotowy do walki. Ma on tarczę, za którą można uznać samo słońce, gdyż w tradycji kulturowej „щит почитался как священный знак божественного покровительства” [Вовк 2006, 385].

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Perun pojawia się na wschodzie – kierunek ten waloryzowany jest pozytywnie, w opozycji do demonicznego zachodu. Gdy dochodzi do decydującego starcia, przerażone potęgą Peruna/Słońca moce mroku zwracają się o pomoc do Strzyboga, boga wiatru:

И Луна, Перуна-бога
Увидавши за горой,
Закричала: „Вихрь Стрибога!
Солнцу яму в тучах рой!”

И на поле боевое
Побледнелая идет.
Пламя рдеет зарево,
Стрелы острые кует.
[Городецкий 1987, 86]

Perun ponownie jawi się przed czytelnikiem jako wyzwoliciel, bohater poskramiający demoniczne moce i niczym rycerz w lśniącej zbroi ratuje zniewoloną niewiastę, Smuglianę:

Вот он, первый крик сраженья,
Первый выстрел рдяных стрел!
Ждет земля освобожденья.
Лесовик оцепенел.

И душа молодой Смугляны,
Робких сумерек душа,
Льется в светлые туманы,
Таёт, светами дыша.
[Городецкий 1987, 86]

Po odniesieniu zwycięstwa Słońce udaje się na nieboskłon, a Księżyc chowa się za niskimi chmurami, przez co ponownie zostaje odzwierciedlony wertykalny model przestrzeni:

Солнце, Солнце, лик победный
Выше, выше в синий свод!
Лунный воров, призрак бледный,
За туманы упадет.

Лунный ворог побежденный
 Еле светится внизу.
 [Городецкий 1987, 87]

W rezultacie odniesionego zwycięstwa Perun zsyła burzę na świat, błyskawice której docierają do każdego zakątka, także do zniewolonego uprzednio lasu. Podkreślony zostaje więc zmieniony szyfr kolorystyczny: ciemny las został oświetlony przez błysk pioruna:

Бог Перун на мир смущенный
 Мечет светлую грозу.
 Свод сияет. Засверкала
 Там стрела, и там стрела.
 В поле синее упала,
 В чашу леса залегла.
 [Городецкий 1987, 87]

Od tej pory Perun włada całym światem, podkreślając pozytywne waloryzowanie symboliki solarnej i promienia słońca jako przejawu boskiej radości:

И, хмелясь победным пиром,
 За лучом бросаю луч,
 Бог Перун владеет миром,
 Ясен, грозен и могуч.
 [Городецкий 1987, 87]

Prześledźmy teraz, jak prezentuje się obraz Peruna w twórczości Konstantina Balmonta. Badacz literatury rosyjskiej, Aage Hansen-Love podkreśla, że Konstantin Balmont: „среди символистов, (...) был самым «синтетичным» поэтом: его стихотворения свободно комбинировали все мыслимые мифологические, фольклорные, архаико-античные, экзотически-внеевропейские и другие мотивы” [Ханзен-Лебе 1997, 194]. Balmont „wybrał, jak zawsze własną, na wskroś indywidualną drogę, uczyniwszy jednym z jej ważniejszych znaków rozpoznawczych powrót do słowiańskich korzeni narodu rosyjskiego. Stąd był już tylko krok do fascynacji tradycją ludową, jej dorobkiem artystycznym i mitologicznym” [Malej 2009, 101].

Skupimy się na czterech wierszach Balmonta poświęconych Perunowi: *Воззвание к Перуну* i *К Перуну* z cyklu *Злые чары* – tom *Фейные сказки. Злые чары* (1906) oraz *Перун* i *Пробуждение Перуна* z cyklu *Тени богов светлоглазых* – tom *Жар-птица. Свирель славянина* (1906).

Zgodnie z wierzeniami słowiańskimi Perun pojawia się wiosną, gdy topnieją lody:

Уж льды в реках прошли,
Звеня в скопленьи тесном
[Бальмонт 2010, 312]

Możemy tutaj zaobserwować utożsamienie Peruna (boga burz) z Jaryłą – bogiem wiosennego słońca i płodności, a nawet połączenie tych dwóch postaci w jedną. Podobnie w innym wierszu – *Пробуждение Перуна* – tegoż poety:

При начале весны пробуждённый Перун
Вылетает на пламени синем,
И под громы своих вулканических струн
Он несётся по вышним пустыням.
[Бальмонт 2010, 429]

Perun w utworach Balmonta sprowadza pierwsze wiosenne burze. Ma więc szczególne znaczenie w chwili inicjowania nowego cyklu wegetacyjnego.

Rozlegający się wiosną grzmot wyznacza granicę między odmiennymi sekwencjami cyklu rocznego. Delimitacyjna funkcja pioruna polega więc na zapoczątkowaniu wiosny i wyzwoleniu mocy rozrodczych ziemi. (...) W planie kosmicznym dokonuje się więc czynność określona przez magię Alkmeny: rozwiązanie mocy płodności, uruchomienie przemian prowadzących ku rekreacji życia. Dokonująca się dzięki piorunowi rokrocznie rewitalizacja świata możliwa jest dzięki przywołaniu mitycznej sytuacji pierwszej, kiedy także uderzył piorun. Jednocześnie pokonane zostają moce ciemności pochłaniające świat człowieka w czasie „zimowej drętwoty” [Kowalski 1998, 452–453].

Уж молнии цвели
На Дереве небесном.
[Бальмонт 2010, 312]

Niewątpliwie należy zwrócić uwagę na odniesienie do jednego z najważniejszych symboli w mitologii słowiańskiej – *Arbor mundi* drzewa kosmicznego⁴. Jak pisze Michaił Epstein: „в произведениях русской поэзии дерево часто

⁴ Konstantin Balmont poświęcił drzewu kosmicznemu wiersz pt. *Славянское древо*. Zob. [Бальмонт 1983, 253–255]. Analizę wiersza zob. [Эпштейн 1990, 44]. Motyw drzewa kosmicznego pojawia się także w powieści *Бедный рыцарь* Eleny Guro. Również Marina Cwietajewa poświęciła tej tematyce cykl wierszy. Zob. [Ларцева 2002, 26–27].

выступает как система пространственных и духовных координат, соединяющих небо и землю, верх и низ, правое и левое, все стороны света” [Эпштейн 1990, 38].

А дерево росло,
 Во славу Человека,
 С ветвей своих, светло,
 Роняя мёд и млеко.
 [Бальмонт 2010, 312–313]

Mówiąc o drzewie w kontekście mitu o Perunie, należy sądzić, iż mowa jest o dębie, którego uważano za ziemskie wcielenie boga [Гнатюк 2008, 12]⁵: „Его земное воплощение – Дуб, как символ силы, крепости, справедливости, державности. По Перуновым Дубом в Перуновых Боголесях славяне издавна вершили суды, а на Перуновой горе в Киеве горел Неугасимый Огонь, поддерживаемый дубовыми дровами” [Гнатюк 2006, 12]. Ponadto nie wolno było ścinać dębu, aby wyrzeźbić z niego posąg bóstwa, ponieważ dąb był drzewem świętym. Paganie mogli oddawać cześć staremu potężnemu dębowi, na którym malowano złotą lub srebrną farbą wizerunek Peruna. Szczególną czią darzono dąb, w który uderzył piorun (uważano, że to sam Perun go nazaczył) [Еременко 2011, 71]. Z takiego dębu wykonywano amulety i strzały, pozwalały one ochronić się przed gośćmi z Nawi [Еременко 2011, 72]. W tradycji kulturowej dębowi przypisuje się magiczne właściwości: „Могучий лесной великан, кряжистый Вековой дуб служит символом мощи, Крепости, мудрости, долголетия и благородства. Тяжелая дубина, грозное оружие богатырей и гигантов, имеет самостоятельное символическое значение божественной силы и воинской доблести” [Вовк 2006, 122].

W wierszu Balmonta Perun znajduje się na wysokości. Jak podają Iwanow i Toporow, „Бог Грозы находится *наверху*, в частности на *горе*, на *небе* (где вместе с ним находится Солнце и Месяц), у *вершины* частного *мирового дерева*, обращенного к *четырем* сторонам света” [Иванов, Топоров 1974, 5]. Ponadto Perun miota kamieniami, uważanymi za jego broń [Иванов, Топоров 1974, 6]:

Роняя чудо-сны,
 Основу песнопенья,
 С воздушной вышины
 Лучистые каменя.
 [Бальмонт 2010, 313]

⁵ O sakralnym znaczeniu dębu w kulturze słowiańskiej zob. [Ивакин 1979, 106–115].

Nie jest to przypadkowe, gdyż jak czytamy w źródłach:

Главным оружием П. были камни (польск. kamień piorunowy, в настоящее время название белемнита) и стрелы (др.-рус. о стрѣль громньей – „о громовой стреле”, польск. strzała piorunowa, „громовая стрела”), а также топоры, являвшиеся, как и стрелы, предметами языческого культа (в древнерусских христианских текстах – „богомерзкие вещи”) [*Мифы народов мира* 1992, 306].

Strzałki piorunowe były uznawane za dar niebios zesłany z piorunem lub za znak kary boskiej.

Ponadto w twórczości Balmonta Perun jest źródłem natchnienia twórczego⁶ („Роняя чудо-сны, Основу песнопенья”), co znajduje odzwierciedlenie w innych utworach, np. w wierszu *К Перуну*:

Золотистый дал мне стих,
Много дал стихов.
[.....]
Ты велел мне: Будь певуч,
В жизни – будь живой.

Влил ты молнии в мой стих,
И сказал мне: – Жги.
[Бальмонт 2010, 313]

Główną rolę i przeznaczeniem Peruna jest wyswobodzenie lata z niewoli, na które czeka zniecierpliwiona ludzkość. Ponownie więc, podobnie jak u Gorodieckiego, Perun jawi się jako wyzwoliciel:

Исполни же теперь,
Перун, слова обета,
Раскрой в темницах дверь,
И выпусти мне лето.

Скорей, скорей, Перун,
Что должно, то исполни,
И дай мне звоны струн,
И дай цветы из молний!
[Бальмонт 2010, 313]

⁶ Motyw natchnienia twórczego jako daru boskiego nie jest przedmiotem naszych podstawowych badań, dlatego też nie poświęcamy mu tutaj miejsca.

Analogiczny sens odnajdziemy w wierszu *Пробуждение Перуна*:

Он безумно летит в урагане огней,
И хохочет, ликую без меры,
Вылетая из склепа оконченных дней
Семимесячной зимней пещеры.
[Бальмонт 2010, 429]

Warto tutaj zaznaczyć, że Balmontowski Perun nosi cechy innego słowiańskiego boga – Strzyboga. Jest to odmienna realizacja obrazu tych bóstw niż u Gorodieckiego, w którego wierszach te dwa bóstwa były przeciwstawne, o czym wspomniano powyżej. U Balmonta zaś czytamy:

Бог ветров и бурных гроз,
Бог Славян, Перун
[Бальмонт 2010, 313]

W tym miejscu warto nadmienić, że Strzybóg (Stribog) to bóstwo wiatru czy też – jak podaje Aleksander Gieysztor – „personifikacja siły tkwiącej w wietrze, jako pomocniku bogów większych” [Gieysztor 2000, 186].

W analizowanym wierszu Perun, będący bogiem błyskawic, burz, a więc związany bezpośrednio z ogniem, nazwany jest też bogiem deszczy i wilgoci:

Бог зиждательных дождей,
Влаги и огня
[Бальмонт 2010, 314]

Taki typ binarnych opozycji (górnny – dolny, suchy – mokry, ogień – woda) jest charakterystyczny dla mitu o Perunie [Иванов, Топоров 1974, 13]. Jest to bezpośrednio odwołanie do przekonania Słowian, określanego przez Aleksandra Afanasiewa jako „противопоставленность света и тьмы, тепла и холода, весенней жизни и зимнего омертвения” [Афанасьев 1995, 62]. Związek Peruna z wilgocią uwidacznia się także poprzez jego władzę nad deszczem:

У Перуна рост могучий,
Лик приятный, ус златой,
Он владеет влажной тучей,
Словно девою молодой.
[Бальмонт 2010, 429]

Co więcej, podkreślony zostaje tradycyjny związek wilgoci z kobietą (inaczej niż u Gorodieckiego, gdzie Smugliana nierozzerwalnie związana jest z żywiołem ognia). W innym zaś wierszu Balmonta – *Пробуждение Перуна* – Perun łączy w sobie ogień i wodę:

Он безумно летит в урагане огней,
[.....]
Перед ним Океан, и, его бороздя,
И громами овеяв стремленье,
Ослепительный бог, в ожерельях дождя,
Самоцветные сеет каменья.
[Бальмонт 2010, 429–430]

Wobec tak potężnej siły, łączącej w sobie skrajności, cała przyroda zdaje się ustępować potędze Peruna:

Разрываются стены сомкнувшихся гор,
Что зовутся меж смертными тучи,
И уносится он, возлюбивший простор,
Огневзорный, весёлый, певучий.
[Бальмонт 2010, 430]

Sam fakt pojawienia się Peruna wydaje się ulotny i ledwo dostrzegalny. Jednak efekty pojawienia się są widoczne w postaci rozwiniętych kwiatów i zniszczonego przez piorun budynku. Warto dodać, że według wierzeń słowiańskich miejsce, w które uderzył piorun, zmieniało swoją kwalifikację i uważane było za święte. Ponownie podkreślony zostaje więc sakralny status Peruna:

Вот уж он обогнул весь размах высоты,
И пропал, утонул, как мечтанье, –
Только там, где он был, засветились цветы,
Да разбитое молнией зданье.
[Бальмонт 2010, 430]

Podsumowując, należy stwierdzić, że w wierszach Balmonta Perun zatracą swe pierwotne rysy, stając się niejako kontaminacją różnych bóstw słowiańskich. Łączy on w sobie cechy mitologicznego Peruna (bóg pioruna), Jaryły (bóstwo wiosennego słońca) i Strzyboga (bóstwo wiatru). Wynika to z niedoprecyzowanego przekazu w zakresie klasyfikacji bóstw mitycznych.

U Gorodieckiego te granice są natomiast bardzo wyraźne: poeta w odrębnych utworach opisuje Peruna, Jaryłę (a nawet spotkanie Jaryły i Peruna),

Strzyboga. Jak pisał Gieorgij Czułkow: „Молодые художники страстно изучают национальный фольклор мечтая найти связь между своим индивидуальным творчеством и стихийным творчеством народа” [Чулков 1903, 103]. Zgodnie ze słowami Northope’a Frye’a „we wszystkich kulturach mitologia niepostrzeżenie miesza się z literaturą i zostaje w nią wcielona” [Frye 1977, 301]. Literatura łączy w sobie całą gamę mitologicznych obrazów i postaci – od biblijnych do istot z wierzeń ludowych, stanowi syntezę wielu komponentów: etnograficznego, folklorystycznego, religijnego i innych. We wszystkich analizowanych wierszach dostrzegalna jest realizowana na różne sposoby próba zrozumienia praobrazu pogańskiego świata słowiańskiego, źródeł charakteru narodowego, a także próba rekonstrukcji prototypowego obrazu świata Słowian.

BIBLIOGRAFIA

- Dupré Louis. 1991. *Inny wymiar*. Kraków: Wydawnictwo Znaki.
- Frye Northrop. 1977. *Mit, fikcja, przemieszczenie*. W: Głowiński M., Markiewicz H. *Studia z teorii literatury*. T. 1. Wrocław: Ossolineum.
- Gieysztor Aleksander. 2000. *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gorczyca Wojciech. 2004. *Mariny Cwietajewej myśli o Innym*. Bielsko-Biała: ATH.
- Kowalski Piotr. 1998. *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Małej Izabela. 2009. *Świat folkloru słowiańskiego w twórczości Konstantina Balmonta*. W: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku*. Red. Rzepnikowska I. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika: 99–117.
- Potyrańska Agnieszka. 2018. „Лик Смугляны – (...) Это вечный женский лик, / В ком сокрыт огонь вселенский” – *мотыw ognia w cyklu wierszy Siergieja Gorodieckiego „Осенний вихрь”*. W: *Żywioty. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*. Red. Arciszewska K., Patocka-Sigłowy U. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 277–290.
- Potyrańska Agnieszka. 2019. *Obraz Jaryły w wierszach Siergieja Gorodieckiego*, „Acta Polono-Ruthenica” nr XXIV/1: 113–128.
- Strzelczyk Jerzy. 1998. *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Афанасьев Александр. 1995. *Поэтические воззрения славян на природу, Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. Т. 1. Москва: Современный писатель.
- Бальмонт Константин. 1983. *Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи*. Москва: Художественная литература.
- Бальмонт Константин. 2010. *Собрание сочинений: В 7 т.* Т. 2. Москва: Книжный клуб Книгоvek.
- Белый Андрей. 1907. *Рец.: Сергей Городецкий «Перун»*. «Перевал» № 8–9: 98–103.
- Вовк Олег. 2006. *Энциклопедия знаков и символов*. Москва: Вече.
- Гнатюк Юлия, Гнатюк Валентин. 2008. *Славянские ведические боги. Серия картин*. Москва: Амрита-Русь.

- Городецкий Сергей. 1987. *Избранные произведения*. Т. 1: *Стихотворения*. Москва: Художественная литература.
- Еременко Мария. 2011. *Тайны славянских богов*. Москва: АСТ: Полиграфиздат.
- Ивакин Глеб. 1979. *Священный дуб языческих славян*. «Советская этнография» № 2: 106–115.
- Иванов Вячеслав, Топоров Владимир. 1974. *Исследования в области славянских древностей*. Москва: Наука.
- Иванов Йордан. 2005. *Культ Перуна у южных славян*. Москва: Ладога-100.
- Ларцева Наталья. 2002. *Дерева! К вам иду! Марина Цветаева*. Петрозаводск: Гос. изд-во КАССР.
- Мифологический словарь*. 1990. Ред. Мелетинский Э. Москва: Советская энциклопедия.
- Мифы народов мира*. 1992. Ред. Токарев С. Москва: Советская энциклопедия.
- Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. 1995. Ред. Петрухин В., Агапкина Т., Виноградова Л., Толстая С. Москва: Эллис Лак.
- Ханзен-Леве Ааге. 1997. *Русское сектантство и его отражение в литературе модернизма*. В: *Русская литература и религия*. Ред. Грюбель Р. Новосибирск: Наука.
- Чулков Георгий. 1903. *Исход*. «Золотое руно» № 7–9: 97–103.
- Эпштейн Михаил. 1990. *Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва: Высшая школа.

REFERENCES

- Afanas'ev Aleksandr. 1995. *Poëtičeskie vozzreniâ slavân na prirodu, Opyt sravnitel'nogo izučeniâ slavânskikh predanij i verovanij v svâzi s mifičeskimi skazaniâmi drugih rodstvennyh narodov* [Poetic views on the nature of the Slavs. Experience of comparative study of Slavic traditions and beliefs, in connection with mythical tales of kindred peoples]. Vol. 1. Moscow, *Sovremennyj pisatel'*. (In Russian)
- Bal'mont Konstantin. 1983. *Izbrannoe. Stihotvoreniâ. Perevody. Stat'i* [Favorites. Poems. Translations. Articles]. Moscow, *Hudožestvennaâ literatura*. (In Russian)
- Bal'mont Konstantin. 2010. *Sobranie sočinenij v 7 vol.* [Collected Works in 7 vols]. Vol. 2. Moscow, *Kniznyj klub Knigovek*. (In Russian)
- Belyj Andrej. 1907. *Rev.: Sergej Gorodeckij "Perun"* [Rev.: Sergey Gorodetsky "Perun"]. "Pereval" no 8–9, pp. 98–103. (In Russian)
- Čul'kov Georgij. 1903. *Ishod* [Exodus]. "Zolotoe runo" no 7–9, pp. 97–103. (In Russian)
- Dupré Louis. 1991. *Inny wymiar*. Cracow, *Wydawnictwo Znak*. (In Polish)
- Ėpštejn Mihail. 1990. *Priroda, mir, tajnik vselejnoj... Sistema pejzažnyh obrazov v russkoj poëzii* [Nature, the world, the cache of the universe... A system of landscape images in Russian poetry]. Moscow, *Vysšaâ škola*. (In Russian)
- Eremenko Mariâ. 2011. *Tajny slavânskikh bogov* [Secrets of Slavic gods]. Moscow, *AST: Poligrafizdat*. (In Russian)
- Frye Northrop. 1977. *Mit, fikcja, przemieszczenie*. In: Głowiński M., Markiewicz H. *Studia z teorii literatury*. Vol. 1. Wrocław, *Ossolineum*. (In Polish)
- Gieysztor Aleksander. 2000. *Mitologia Słowian*. Warsaw, *Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego*. (In Polish)
- Gnatûk Ūliâ, Gnatûk Valentin. 2008. *Slavânskie vedičeskie bogi. Seriâ kartin* [Slavic Vedic gods. Series of paintings]. Moscow, *Amrita-Rus'*. (In Russian)
- Gorczyca Wojciech. 2004. *Mariny Cwietajewej myśli o Innym*. Bielsko-Biała, *ATH*. (In Polish)
- Gorodeckij Sergej. 1987. *Izbrannye proizvedeniâ*. Vol. 1: *Stihotvoreniâ* [Selected Works. Vol. 1: Poems]. Moscow, *Hudožestvennaâ literatura*. (In Russian)

- Hanzen-Leve Aage. 1997. *Russkoe sektantstvo i ego otrazhenie v literature modernizma* [Russian sectarianism and its reflection in the literature of modernism]. In: *Russkaâ literatura i religiâ* [Russian literature and religion]. Ed. Grûbel' R. Novosibirsk, Nauka. (In Russian)
- Ivakin Gleb. 1979. *Svášennyj dub âzyčeskich slavân* [The sacred oak of pagan Slavs]. "Sovetskaâ ètnografiâ" no 2, pp. 106–115. (In Russian)
- Ivanov Jordan. 2005. *Kul't Peruna u ûžnyh slavân* [Cult of Perun among the southern Slavs]. Moscow, Ladoga-100. (In Russian)
- Ivanov Vâčeslav, Toporov Vladimir. 1974. *Issledovaniâ v oblasti slavânskikh drevnostej* [Studies in Slavic antiquities]. Moscow, "Nauka". (In Russian)
- Kowalski Piotr. 1998. *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warsaw–Wrocław, Wydawnictwo Naukowe PWN. (In Polish)
- Larceva Natal'â. 2002. *Derev'â! K vam idu! Marina Cvetaeva* [The trees! I'm coming to you! Marina Tsvetaeva]. Petrozavodsk, Gos. izd-vo KASSR. (In Russian)
- Malej Izabela. 2009. *Świat folkloru słowiańskiego w twórczości Konstantina Balmonta*. In: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XX–XXI wieku*. Ed. Rzepnikowska I. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, pp. 99–117. (In Polish)
- Mifologičeskij slovar'* [Mythological dictionary]. 1990. Ed. Meletinskij È. Moscow, Sovetskaâ ènciklopediâ. (In Russian)
- Mify narodov mira* [Myths peoples of the world]. 1992. Ed. Tokarev S. Moscow, Sovetskaâ Ènciklopediâ. (In Russian)
- Potyrańska Agnieszka. 2018. "Lik Smuglâny – (...) Èto večnyj ženskij lik, / V kom sokryt ogon' vselenskiy" [Face of Smuglyany – (...) This is an eternal female face, / In whom the universal fire is hidden] – *motyw ognia w cyklu wierszy Siergieja Gorodieckiego "Osennij vihr"* [Autumn whirlwind]. In: *Żywioty. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*. Eds Arciszewska K., Patocka-Sigłowy U. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, pp. 277–290. (In Polish)
- Potyrańska Agnieszka. 2019. *Obraz Jaryly w wierszach Siergieja Gorodieckiego*. "Acta Polono-Ruthenica" no XXIV/1, pp. 113–128. (In Polish)
- Slavânskaâ mifologiâ. Ènciklopedičeskij slovar'* [Slavic mythology. Encyclopedic Dictionary]. 1995. Eds Petruhin V., Agapkina T., Vinogradova L., Tolstaâ S. Moscow, Èllis Lak. (In Russian)
- Strzelczyk Jerzy. 1998. *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis. (In Polish)
- Vovk Oleg. 2006. *Ènciklopediâ znakov i simbolov* [Encyclopedia of Signs and Symbols]. Moscow, Veče. (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5617>

Дата падачы артыкула: 18 снежня 2019 г.
Дата зацвярджэння артыкула: 4 чэрвня 2020 г.

ДА ПЫТВННЯ ТВОРЧАГА ФЕНОМЕНУ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ Польшчы

Anna Sakowicz

Uniwersytet w Białymstoku, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5685-6076>

e-mail: a.sakowicz@uwb.edu.pl

Анотацыя: Артыкул прысвечаны аналізу феномену Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа» ў Польшчы. Арганізацыя ўзнікла ў 1958 годзе на хвалі адраджэнскіх працэсаў. Творчасць беларускіх пісьменнікаў, грамадзян Польшчы, у якой знайшлі адлюстраванне тэмы беларускай і польскай рэчаіснасці, культуры і гісторыі, выклікае складанасці ў аналізе для польскіх і беларускіх літаратуразнаўцаў. У артыкуле звяртаецца ўвага на тое, што даследчыцкая перспектыва адыгрывае важную ролю пры класіфікацыі творчасці «белавежцаў». Падкрэсліваецца, што натуральнымі з'яўляюцца разыходжанні паміж польскім і беларускім разуменнем характару творчасці членаў БЛА «Белавежа», аднак нарбак аўтахтонаў Беласточчыны не можа быць вычарпаны супастаўленнем толькі з адной нацыянальнай літаратурай і ўпісвацца ў літаратуру Крэсаў ці рэгіянальную. Гэтэрагенічны і памежны «белавежскі» плён узрастае з беларускіх каранёў і ў значнай ступені належыць беларускаму кантэксту і спадчыне, з'яўляецца заканамерным этапам развіцця беларускай літаратуры ўвогуле.

Ключавыя словы: беларуская літаратура Польшчы, Беларускае літаратурнае аб'яднанне «Белавежа», малая айчына, памежжа, літаратура як памяць

Submitted on 18 December, 2019

Accepted on 04 June, 2020

CREATIVE PHENOMENON OF POLISH BELARUSIAN LITERATURE

Anna Sakowicz

University of Białystok, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5685-6076>

e-mail: a.sakowicz@uwb.edu.pl

Abstract: This article analyses the phenomenon of the Belarusian Literature Association “Belavezha” in Poland. The organisation was founded in 1958 on the wave of Belarusian revival processes in the Białystok region. The works of Belarusian writers, Polish citizens, in which the themes of Belarusian and Polish reality, culture and history are reflected, make analyses difficult for Polish and Belarusian literary scholars. The research perspective is an important factor in the classification of the works of “Białowieża people”, which is included in the Kresy (regional or borderland) literature. The article notes that the research perspective is an important factor in the classification of the work of “Białowieża people”. It is emphasized that discrepancies between the Polish and Belarusian understanding of the nature of the work of BLA “Belavezha” members are natural, although the works of the inhabitants of the Białystok region cannot be depleted by comparison with only one national literature and inscribed in the literature of the Borderlands or the region. Heterogeneous and borderland “Białowieża” literature originates from Belarusian roots and to a large extent belongs to the Belarusian context and heritage, and is generally a natural phase in the development of Belarusian literature.

Keywords: Belarusian literature in Poland, the literary association “Białowieża”, small homeland, borderland, literature as a memory

Вальдэмар Смашч на пачатку 1990 года ва ўступным слове да кнігі *Zbliżenia. Portrety białostockich pisarzy* адзначыў, што ў Беластоку няма моцнага польскага літаратурнага асяроддзя, якое трывала засведчыла б сваю прысутнасць у рэгіёне і дзяржаве. У сваю чаргу прызнаны польскі літаратурны крытык выказваў захапленне творчым плёнам беларускамоўных мастакоў слова:

Tworzą tu także pisarze białoruskojęzyczni, wydawani zarówno w kraju i za granicą. Sokrat Janowicz cieszy się uznaniem zarówno w Polsce, jak i na Wschodzie

i Zachodzie (ma w swoim dorobku książki wydane w Mińsku i Londynie). Wszystkie te znaczące sukcesy pisarzy białostockich stanowią same w sobie **literacki fenomen** (выдзелена – А.С.), gdyż niesłuchanie rzadko zdarzają się owe «samorodki», które niczym bryłki złotego kruszcu tkwią w piaskach pustyni. Zazwyczaj bywa tak, że bogate tradycje i lata aktywności artystycznej całego środowiska procentują wybitnym twórcą, który z kolei je dowartościowuje. (...) **I czego można zazdrościć temu środowisku, to właśnie ciągłości tradycji** (выдзелена – А.С.). Wszystkie ich inicjatywy są żywe do dziś. (...) Kilku z członków grupy literackiej («Białowieża» – А.С.) należy dzisiaj do uznanych pisarzy, młodzi mają więc do kogo dołączać, kontynuować czy toczyć spory. Mniejszość ze swojej natury niejako jest bardziej interesująca, wzrasta więc zainteresowanie «naszymi Białorusinami», a żywiołowa działalność Sokrata Janowicza, postaci niesłuchanie kontrowersyjnej, sprawiła, że o kulturze i literaturze białoruskiej tworzonej na Białostocczyźnie głośno jest zarówno w kraju, jak i poza granicami [Smaszcz 1990, 5–6, 12–13].

Такім чынам, В. Смашч падкрэсліваў, што літаратурная Беласточчына першых дзесяцігоддзяў другой паловы ХХ стагоддзя асацыіруецца найперш з творчасцю Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа», члены якога працягваюць багатыя традыцыі сваіх продкаў на роднай зямлі, дзе ў мінулым беларускае слова дамінавала, а сёння з'яўляецца мовай меншасці.

Прысутнасць беларусаў на Падляшшы [*Historia województwa podlaskiego*, online] з'яўляецца прадметам увагі пісьменнікаў, гісторыкаў, сацыёлагаў [*Nasze tysiąc...* 2000; Janowicz 2001; 2002; Яновіч 2002; 2003; Łatyszonek 2003; 2006]. У 2016 годзе пабачыла свет грунтоўная манаграфія вядомых гісторыкаў *Historia Białorusinów Podlasia* [*Historia Białorusinów...* 2016]. Аўтары кнігі, абапіраючыся на гістарычныя дакументы, паслядоўна паказваюць багатую мінуўшчыну беларусаў Падляшша, іх аўтахтоннасць, пачынаючы ад часу, калі яшчэ не існавалі сучасныя вызначэнні ні нацыі, ні земляў. У коле асэнсавання даследчыкаў знаходзяцца такія старажытныя гарады як Бельск Падляшскі, Супрасль, Заблудаў, Гарадок, Драгічын, Мельнік, Крынкі, якія займаюць значнае месца ў багатай культурна-асветніцкай і духоўнай гісторыі беларусаў як Беласточчыны, так і Беларусі. Хочацца, прынамсі, тут узгадаць, што ў заснаваным на пачатку ХVІ стагоддзя Супрасльскім манастыры, важным для беларускай спадчыны духоўным, культуратворчым асяродку, дзейнічала славуная манастырская бібліятэка, адна з найбагацейшых у Вялікім Княстве Літоўскім. На працягу 1568–1570 гадоў у Заблудаве, які належыў Грыгорыю Хадкевічу, сыну Аляксандра, дзейнічала славянская друкарня, заснаваная Іванам Фёдаравым і Пятром Мсціслаўцам.

Пачатак ХХ стагоддзя ў гісторыі беларускай літаратуры вызначаецца нацыянальна-патрыятычным уздымам, на хвалі якога ўзнікла ў Вільні

беларуская газета «Наша Ніва» (1906–1915)¹. Адраджэнскія працэсы ахапілі і Беласточчыну. У «Нашай Ніве» друкаваўся М. Арол (Сцяпан Пятэльскі), вершы якога ўхваліў сам Максім Багдановіч. Газета мела сваіх карэспандэнтаў у Беластоку і шэрагу паведаў тады Гродзенскай губерні. Сапраўды, адраджэнскі «нашаніўскі» рух ахопліваў і тэрыторыю сучаснай Беласточчыны [Тварановіч 2019, 70]. Невыпадкова Уладзімір Калеснік, звярнуў увагу на тое, што адносінамі паміж сябрамі, некаторымі эстэтычнымі прыярытэтамі «нашаніўскае» і «белавежскае» асяроддзе блізкія паміж сабой [Колеснік 1994, 37]. На перазовы беларускіх пісьменнікаў Польшчы з пафасам «Нашай Нівы» і беларускіх паэтаў часоў «адлігі» звярталі ўвагі і іншыя даследчыкі [Рублеўская 1998, 36; Сінькова 2018, 28].

На Беласточчыне беларускае мастацкае слова прысутнічала і ў ваенны час, аб чым сведчыць існаванне беларускай газеты «Новая Дарога» (1942–1944), рэдактарам якой быў паэт Хведар Ільяшэвіч, які, дарэчы, закончыў віленскую гімназію і Універсітэт імя Стэфана Баторыя. На старонках газеты публікаваліся як звесткі адносна культурнага жыцця Беласточчыны, так і Беларусі, а таксама літаратурныя творы. Тут варта спаслацца на ўспаміны выдатнага беларускага эміграцыйнага пісьменніка, у свой час намінаванага на Нобелеўскую прэмію, Майсея Сяднёва, які амаль год правёў на Беласточчыне і працаваў ў «Новай Дарозе»: «(...) у Беласточчыне я адчуў жывую Беларусь (...). Прыехаўшы з русіфікаванай Усходняй Беларусі, я пачуў у Беласточчыне сапраўдную беларускую мову» [Сяднёў 1994, 282].

Сярэдзіна 50-ых гадоў XX стагоддзя на Беласточчыне вызначаецца аднаўленнем беларускай традыцыі. Палітычная адліга стварыла новыя магчымасці, якія беларусы поўнасю выкарысталі. Першым крокам у актывізацыі беларускай супольнасці было ўзнікненне ў лютым 1956 года Беларускага грамадска-культурнага таварыства (БГКТ), прэсавым органам якога стаў беларускамоўны тыднёвік «Ніва» (1956). Арганізацыя газеты была даручана Георгію Валкавыцкаму (1923–2013), выпускніку Літаратурнага інстытуту імя Максіма Горкага ў Маскве. У нататках рэдактара *Віры* ён падзяліўся сваімі пошукамі назвы газеты:

¹ Віленская беларуская перыёдыка ўвогуле вельмі багатая. Тут выдаваўся шэраг беларускіх газет і часопісаў: «Беларускі Звон», «Беларуская хата», «Беларуская Доля», «Калоссе», «Шлях Моладзі», «Родныя Гоні», «Нёман», «Маланка», «Крыгалом» і інш. У міжваенны перыяд працавала беларуская гімназія. Вільня адыграла вялікую ролю ў беларускім нацыянальным жыцці, таму яе і называюць беларускім Сіёнам ці крывіцкай Меккай.

(...) нам неаб'якавы асацыяцыі, якія выкліча ў людзей наш тыднёвік. Вельмі хацеў уплесці гістарычнае карэнне. (...) Хоць і асноўную чытацкую базу размясціў у беластоцкай вёсцы, не завужаў тыднёвіку гарызонт вясковымі рамкамі. Гэта наша адзіная газета на беларускай мове. Ужо амаль адчуваў дотык працягнутай з гісторыі рукі, таксама «адзінай» віленскай «Нашай нівы». Шмат чаго ў нас знойдзеца супольнага – вынік той жа «адзінасці» [Валкавыцкі 1991, 13].

Арыентацыя Г. Валкавыцкага на віленскую «Нашу Ніву» аказалася арганічнай і цалкам апраўданай.

Натуральна, што чарговым крокам у актывізацыі беларускай свядомасці стала заснаванне 8 чэрвеня 1958 года Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа»². Думаецца, Галіна Тычко мела падставы назваць узнікненне арганізацыі гістарычнай падзеяй «агульнанацыянальнай значнасці» [Тычка 2015, 10]. У тым, што гэта падзея адбылася, галоўная заслуга Г. Валкавыцкага, які здолеў сабраць вакол штотыднёвіка беларускі літаратурны патэнцыял. Зразумела, што першым старшынёй літаратурнай арганізацыі абраны быў заснавальнік і галоўны рэдактар «Нівы». У 1959–1980 гадах гэтую функцыю выпאўняў паэт Алесь Барскі (Аляксандр Баршчэўскі народжаны 1930), аўтар першай індывідуальнай паэтычнай кніжкі белавежцаў «Белавежскія матывы» (Беласток 1962).

Несумненна, «Ніва» адыграла ролю своеасаблівага трампліна для беларускіх мастакоў слова Беластоцчыны. Літаратурныя дэбюты на яе старонках перарасталі ў «пажыццёвую творчасць і сувязь» [Тварановіч 2019, 74] з «Белавежай». Па штомесячных Літаратурных старонках «Нівы» можна прааналізаваць, як развівалася творчасць «белавежцаў» [Тварановіч 2014, 10–220]. Друкавалі яны свае творы рэгулярна і ў «Беларускім календары», які пачаў выходзіць з 1957 года.

Такім чынам, БЛА «Белавежа» існуе ўжо звыш шасцідзiesiąці гадоў і з'яўляецца **найстарэйшай тутэйшай, падляшскай літаратурнай арганізацыяй**, якая гуртуе вакол сябе творцаў ужо чацвёртага пакалення. Да сённяшняга дня пад грыфам *Бібліятэка БЛА «Белавежа»* выйшла звыш двухсот шасцідзiesiąці кніг «белавежцаў»: паэзія, проза, літаратуразнаўства, а ад 1998 года выходзіць літаратурна-мастацкі і беларусазнаўчы часопіс «Тэрмапілы». Трываласць «Белавежы» сведчыць аб вернасці роднай мове і глыбокім беларускім культурным грунце, на якім яна ўзрасла. Варта згадаць,

² Арганізацыя пасля аб'яднання з мастакамі ў 1962 годзе атрымала метафарычную назву «Белавежа».

што ўвогуле першым на пасляваеннай Беласточчыне паэтычным зборнікам была выдадзеная ў 1959 годзе кніга 17 беларускіх аўтараў *Рунь*³.

Адзін з першых «Белавежцаў», які ад самага пачатку існавання літаратурнай арганізацыі знаходзіцца ў яе эпіцэнтры, даследчык, а ад 1989 года яе старшыня, Ян Чыквін, невыпадкова адзначыў, што:

Пісьменнікі «Белавежы», сапраўды, шчыльна запоўнілі сваю этнічную прастору культурна-эстэтычным зместам. З поўным правам можна сказаць, што другая палова XX стагоддзя належыць у беластоцкім краі найперш «белавежцам» [Чыквін 2007, 317].

У сваю чаргу, Сакрат Яновіч звяртае ўвагу, што на Беласточчыне пасля «Белавежы» «яшчэ доўга нічога не было» [Яновіч 1978, 8]. З перспектывы шасцідзсяцігоддзя існавання літаратурнай арганізацыі можна з поўным правам сцвердзіць, што «Белавежа» надалей: «застаецца адным з найважнейшых сведчанняў грамадска-сацыяльнага і нацыянальна-культурнага жыцця на Беласточчыне» [Тварановіч 2019, 75].

Невыпадкова, што творцы з першай хвалі пісьменнікаў «Белавежы» – С. Яновіч і Я. Чыквін – стаялі ля вытокаў польскага літаратурнага руху ў Беластоку. З 1970 года, з’яўляючыся членамі Саюза Польскіх Пісьменнікаў, яны заангажаваліся ва ўзнікненне ў 1976 годзе беластоцкага Пісьменніцкага Клубу Саюза Польскіх Пісьменнікаў, пры Адзеле СПП у Ольштыне. Такім чынам, «белавежцы» запачаткавалі літаратурнае асяроддзе на Беласточчыне, якое называецца некаторымі даследчыкамі «падляшскай літаратурай»⁴ [Sawicka-Mierzyńska 2018, 355–357].

Суіснаванне на невялікай прасторы некалькіх нацыянальных традыцый знайшло выяўленне ў розных вызначэннях Беласточчыны: «крэсы ўсходнія», «памежжа», «рэгіён», «трансгранічнасць». Такая тэрміналагічная шматстайнасць тлумачыцца рознымі пунктамі бачання і перспектывамі даследчыкаў, сфарміраванымі ў розных часава-палітычных абставінах. Найбольш эмацыянальныя дыскусіі выклікае дамінуючы доўгі час

³ Водгукі на выданне альманаха з’явіліся між іншым у польскай газеце «Беластоцкая газета» (10 мая), якая назвала «*Рунь*» *беларускім падарункам у агульнадзяржаўную скарбніцу культуры* [Валкавыцкі 1991, 53], у беларускай: «Літаратура і мастацтва» (13 мая), і ў маскоўскай: «Літаратурнай газете» (18 чэрвеня).

⁴ Катажына Савіцкая-Межынская, услед за Яцкам Лышчынай, які ўввёў тэрмін «слёнская літаратура» (маецца на ўвазе творчасць усіх рознамоўных пісьменнікаў Слёнску), вызначае мастацкае слова паўночна-ўсходняга рэгіёну Польшчы, як «падляшскую літаратуру», якая ўлічвае ўсіх пісьменнікаў – жыхароў Падляшша – незалежна ад таго на якой мове яны выказваюцца.

у польскім дыскурсе міф «крэсаў» [Вуйніцкі 2014], звязаны з усходнімі землямі II Рэчпаспалітай, якія пасля 1945 года аказаліся па-за межамі Польшчы. Сэнсы паняцця былі перанесены на сучасную ўсходнюю прымежную тэрыторыю. С. Яновіч, не пагаджаючыся з такім ужываннем слова «крэсы», канстатуе: «To tak jakby Rosjanie pisali o Kresach Zachodnich Cesarstwa Rosyjskiego lub po prostu o zachodniej Rosji, zamiast o Polsce» [Janowicz 2002, 145].

У сваю чаргу рэгіяналізм⁵, а дакладаней «новы рэгіяналізм», дзеля адрознення міжваеннага і пасляваеннага, узнікшы пад канец 80-ых гадоў XX стагоддзя, мае на ўвазе канкрэтную тэрыторыю, яе гісторыю і культуру. Яго галоўнай адзнакай з'яўляецца паказ суадносін паміж дзяржаўным цэнтрам (палітычным, культурным, ідэйным) – і правінцыяй, не толькі ў сэнсе геаграфічнай прасторы. Ды ўпісанне беларускіх творцаў Польшчы ў рэгіянальную плынь, што мае месца, напрыклад, у артыкуле Wojciecha Olbrysa [Olbrys 1983, 42–43], і манаграфіі Katarzyny Sawickiej-Mierzyńskiej [Sawicka-Mierzyńska 2018]) не перадае сутнасць з'явы. Аналіз творчасці мастацкага слова «белавежцаў» не можа быць вычарпаны супастаўленнем толькі з польскай літаратурай, хоць, зразумела, маюць рацыю даследчыкі, звяртаючы ўвагу і на польскія ўплывы на «белавежскі» плён. Аднак, безумоўна, беларуская літаратура Польшчы ўзрастае з беларускіх каранёў і ў значнай ступені належыць беларускаму кантэксту, з'яўляючыся: «заканаммерным этапам развіцця беларускай літаратуры ўвогуле» [Раманчук 2000, 10]. Відавочна, што рэгіянальнай літаратурай, напрыклад, з'яўляюцца творы кашубаў [Kalinowski 2012, 115], якія ўяўляюць сабой невялікую, лакальную супольнасць людзей. У сваю чаргу беларусы Беласточчыны – грамадзяне Польшчы, але і прадстаўнікі вялікай нацыі.

Катэгорыя «трансгранічнасці» таксама не цалкам адпавядае становішчу «белавежцаў». Бясспрэчна, што яны маюць патэнцыял «надрэгіянальнага» ўзроўню, пішуць на розных мовах, іх творы перакладаюцца і на Захадзе. Аднак, калі ўлічыць усе паказчыкі, якія вызначаюць рамы трансгранічнасці [*Transgraniczność w perspektywie socjologicznej...* 2014; *Region a tożsamości transgraniczne...* 2016; *Sokrat Janowicz...* 2014]⁶, стане відавочным, што беларускія пісьменнікі Польшчы ў іх не ўпісваюцца. Несумненна, нельга

⁵ Напрамак быў асабліва папулярны ў Польшчы ў міжваеннае дваццацігоддзе XX стагоддзя. Яго заснавальнік – Стэфан Жэромскі, даў пачатак літаратурнаму рэгіяналізму келецка-сандамерскай зямлі, а пазней паморскай прасторы (*Wiatr, Międzymorze*). У рамках рэгіяналізму ўпісваецца культ радзімы, асабліва ярка праяўлены ў творчасці рамантыкаў. Аднак у пасляваенны час наступіў заняпад руху.

⁶ З паказчыкаў трансгранічнасці галоўнымі з'яўляюцца: ідэнтыфікацыя з двума дзяржавамі, трансгранічная тоеснасць, дэтэрыторыялізацыя, пражыванне ў дыяспары,

сказаць, што беларуская меншасць жыве ў дыяспары⁷ або што беларусаў характарызуе пачуццё адчужэння, бо якраз «белавежцы» сцвярджаюць, што жывуць у сябе, на сваёй уласнай айчыне.

Сутнасць сітуацыі беларусаў Беласточчыны, на нашу думку, вельмі трапна перадае паняцце «памежжа»⁸, сфармуляванае Нінай Баршчэўскай і Мікалаем Цімашуком, якое, урэшце, па сутнасці сваёй, не з'яўляецца першым, а ў чарговы раз актуалізуе падыход [Zajas 2002; Dąbrowska-Partyka 2004; Wujnicki 2014]⁹:

Pogranicze – teren znajdujący się **między dwoma lub kilkoma centrami** (podkr. A.S.) – jest ściśle związane z pojęciem tożsamości. Powstaje, gdy granice tych centrów nakładają się na siebie i tworzą obszar. Wówczas mieszkańiec pogranicza może należeć do każdego z owych centrów. Pogranicze jest obszarem specyficznym, bardzo różnorodnym, bez określonych ram. Teren ten jest znacznie bogatszy od obszaru jednolitego. Istotny wpływ ma tu między innymi istniejąca wielojęzyczność czy wielokulturowość. Mieszkańcy pogranicza uczą się odbioru innej, jednak już nie obcej kultury, zachowań czy zwyczajów [Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia 2016, 21].

Якраз беларусы Польшчы апынуліся паміж двума цэнтрамі – польскім, як грамадзяне Польшчы, і беларускім, як нашчадкі беларускай духоўна-культурнай спадчыны, што не магло не знайсці адбітку ў іх творчасці, на што звярнула ўвагу і Бэата Сівэк у кнізе *Ojczyzna duża i mała*:

Literatura Białowieżan jest literaturą pogranicza. Poddając ją szczegółowej analizie, bez trudu dostrzegamy, że nie możemy jej całkowicie zakwalifikować ani do literatury białoruskiej, ani też do polskiej, a pisanej w języku białoruskim. Stanowi ona jak gdyby wartość odrębną, pośrednią, niosącą się w sobie [Siwek 2004, 210].

Зразумела, адрознасць выяўляецца найперш у мастацка-эстэтычным патэнцыяле, але і ў плане народнага спадчыннага зместу – памяці аб мінуўшчыне Беласточчыны. Эльжбета Каноньчук у сваёй кнізе *Literatura i pamięć na pograniczu kultur* называе літаратуру стыку культур рэзервуарам

номадызм, пачуццё адчужэння, атопія, перасяканне межаў, рознага характару, нават метафарычных.

⁷ Беларусы Падляшша, у адрозненне ад пісьменнікаў-мігрантаў, жывуць на зямлі сваіх беларускіх продкаў, з'яўляюцца «аўтахтонам».

⁸ З лінгвістычнага пункту бачання слова «памежжа» звязана са структурай размяшчэння мясцовасцей на карце краіны, як рэгіёну пры дзяржаўнай мяжы, па двух баках яе, прасторы падзеленай і аддзяляючай.

⁹ Пад канец 80-ых гадоў ХХ стагоддзя папулярнасць тэмы «памежжа», метафарызацыя яе значэнняў, спрычынілася да фарміравання рознымі даследчыкамі розных тэрмінаў гэтага паняцця.

ведаў, зборам у якім захавана калектыўная памяць вопыту жыцця на культурным памежжы, значыць, у такой грамадскай прасторы, дзе чалавек асабліва падвяргаецца пагрозе страты працягласці існавання сваёй гістарычнай спадчыны, таму і мацней адчувае неабходнасць і патрэбу пацвярджэння сваёй тоеснасці [Konończuk 2000, 36].

З-за частай змены памежных слупоў Беласточчына названа Эльжбетай Дамбровіч «зямлёй пераходаў», якая: «wskazuje na jej podległość zmieniającym się ośrodkiem władzy, (...)» [Dąbrowicz 2012, 51] і адбіваецца на лёсе і светапоглядзе тутэйшых аўтахтонаў. Нетрываласць дзяржаўнай прыналежнасці падляшскай прасторы спрычынілася да культурнага разнароддзя насельніцтва, бо разам з новай уладай мянялася адміністрацыйная мова, якая прасякалася лакальнай. Творчасць «белавежцаў», як арганічная частка грамадска-сацыяльнага і нацыянальна-культурнага жыцця беларусаў, аддзеленых ад свайго этнасу, на думку Базыля Белаказовіча, арганічна ўпісваецца ў плынь літаратуры «польска-ўсходнеславянскага культурнага памежжа»: «nadając jej świeży powiew i otwierając przed nią nowe perspektywy» [Białokozowicz 2004, 41]. Даследчык звяртае ўвагу на тое, што сужыццё некалькіх нацыяў на адной прасторы выклікае шырокі дыяпазон праблемаў:

Fenomen pogranicza, styków i tzw. kresów w swoim rozwoju dziejowym może przybrać różnorodne kształty i układy etnograficzne i narodowe, religijne i kulturowe, intelektualne i moralne, społeczne i polityczne warunkujące i określające wzajemne filiacje i powinowactwa, animozje i urazy, zderzenia i odpychania, tolerancję i wyrozumiałość, zbliżenia i porozumienia [Białokozowicz 1998, 23].

Гэтыя асаблівасці знаходзяць яскравае ўвасабленне ў беларускамоўнай літаратуры Польшчы.

Натуральна, што існуюць разыходжанні паміж польскім і беларускім ўспрыняццем характару творчасці членаў БЛА ў Польшчы «Белавежа». Так, высока ацэньваючы зварот Тэрэзы Занеўскай да беларускай тэмы, трэба адзначыць, што польская даследчыца ў кнігах: *Podróż daremna. Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce* [Zaniewska 1992] і *Strażnicy pamięci* [Zaniewska 1997], найперш імкнулася знайсці кропкі судакранання паміж творчасцю «белавежцаў» і заходнееўрапейскіх пісьменнікаў, напрамую далучыць набыткі беларусаў Польшчы да сусветнага мастацтва і філасофіі, пры тым часам не ўлічваючы важкасці для іх роднага, слаба закранаючы нацыянальны аспект.

Генрык Берэза [Bereza 1972], у сваю чаргу, на пачатку 70-ых гадоў мінулага стагоддзя ўпісаў творчасць С. Яновіча ў вясковую плынь, з чым

не пагадзіўся сам пісьменнік [Janowicz 1984, 243]¹⁰. Даследчык зыходзіў з факту, што ў творчасці беларусаў Польшчы выяўляецца сялянская сацыяльнасць, як вынік паходжання большасці пісьменнікаў, не ўлічваючы, што іх творы заглыблены ў беларускую спадчыну і апелююць найперш да яе.

Падрыхтоўка да святкавання саракагадовага юбілею «Белавежы» паслужыла С. Яновічу нагодай паразважаць з Я. Чыквіным, між іншым, аб месцы арганізацыі ў тадышнім літаратурным працэсе. Пісьменнік адзначыў, што яму прамінулыя гады: «(...) уяўляюцца цяпер не толькі як узнікненне новага фрагмента нацыянальнай літаратуры – скажам: польскай беларускай у адрозненне ад савецкай беларускай – але і як узнікненне новай літаратуры ў Еўропе» [Чыквін 2005, 232–233]. Старшыня пагадзіўся, што «белавежцы» ў навуковым свеце на еўрапейскім узроўні натаваныя [*Dzieje literatur...* 1989], аднак «толькі як невялікі фрагмент адной беларускамоўнай літаратуры. І гэтакі падыход і правільны гістарычна, і абгрунтаваны навукова. Немагчыма ўявіць сабе існаванне дзвюх беларускіх літаратур, (...)» [Чыквін 2005, 233]. На пытанне С. Яновіча, ці можна лічыць Польшчу краінай дзвюх літаратур, Я. Чыквін адказаў, што толькі пра Беласточчыну можна гаварыць, як пра рэгіён дзвюх літаратур: польскай і беларускай, так як яны сапраўды тут плённа суіснуюць.

Беларускія літаратуразнаўцы гавораць аб непадзельнасці беларускай творчасці: «яна беларуская, дзе б ні ствараліся тэксты» [Сідарэвіч 2003, 27], нават у далёкім замежжы, бо прыналежыць да агульнага літаратурнага працэсу, бо выяўляе беларускі нацыянальны лёс [Сінькова 2010, 8]. Ігар Жук зазначыў, што памежны слуп не мае ўласцівасці фарміраваць ні самастойнай культуры, ні субкультуры, таму больш правамерна гаварыць не пра феномен памежнай культуры, а пра: «асаблівасці функцыянавання беларускай культуры ва ўмовах памежных слупоў» [Жук 2001, 112]. Думку аб ролі «Белавежы» ў агульным творчым працэсе беларускай літаратуры падзяляе Аксана Данільчык: «Творчасць беларусаў Беласточчыны ёсць неад’емнай часткай сучаснай беларускай літаратуры, само яе існаванне спрыяе стварэнню шматпалярнасці і дэцэнтралізацыі літаратурнага працэсу, неабходных для паўнаватаснага развіцця нашай літаратуры» [Данільчык 2018, 127].

У той жа час беларускія даследчыкі звяртаюць увагу на адрозненні, якія маюць месца паміж «польскай беларускай» і «савецкай беларускай»

¹⁰ «I na litość boską: wybaw mnie z tej szufladki nurtu chłopskiego. Chodzi przecież o tę literaturę białoruską, która powstaje w Polsce i która, być to bardzo może, odegra niepoślednią rolę w dalszym kształtowaniu się literatury białoruskiej w ogóle (...)».

літаратурамі [Конан 1997, 195; Рублеўская 1998, 36; Жук 2001]. Прычынаю адрознення найперш з'яўляецца тое, што на Беласточчыне «працэс ўсвядомленага далучэння да вопыту сусветнай літаратуры, да пошукаў усёй тагачаснай паэзіі ішоў значна больш інтэнсіўнымі і натуральнымі шляхамі, чым у многіх калег з савецкага боку мяжы» [Раманчук 2000, 39]. Невыпадкова Уладзімір Конан адзначыў: «Нашы калегі з Беласточчыны, відаць, бліжэй да сучасных нормаў еўрапейскай літаратурнай эстэтыкі, паводле якіх, паэзія – для паэзіі, а палітыка – для палітыкаў» [Конан 1997, 195].

У Польшчы таксама дзейнічаў закон цензуры, а цензар пільнаваў і намякаў, якой «траекторыяй» літаратура павінна «ехаць». Зразумела, пэўныя творы па так называемай «савецкай мадэлі» ствараліся і беларусамі Беласточчыны, але даніна савецкай ідэалогіі ў іх усё ж вельмі сціпляя, маргінальная з'ява, бо не было на аўтараў такога палітычнага ціску, як на Беларусі, дзе пісьменнікі: «былі асуджаныя працаваць у рэчышчы савецкай літаратурнай школы з яе метадам сацыялістычнага рэалізму і жыць пад дыктатам сацыялістычнай сістэмы» [Тычко 2015, 41].

Беларускае слова «Белавежы» мае багатую традыцыю, якая ўзбагачае і польскую культуру і знаходзіцца ў агульным інтарэсе Польшчы і Беларусі: «(...) chociażby dlatego, że może ona spełniać rolę łącznika między tymi dwiema kulturami, w przeszłości tak mocno ze sobą związanymi» [Akiner 1982, 25].

Беларускія пісьменнікі Польшчы – асобы з выразна праяўленым нацыянальным вектарам. Значны ўплыў на мастацкае выяўленне якога, безумоўна, аказвае польская сацыяльна-палітычная рэчаіснасць і польскае прыгожае пісьменства. З поўным правам можна сцвердзіць, што мастацкі нарбак членаў «Белавежы» з'яўляецца плёнам гістарычна-культурнага вопыту беларуска-падляскага свету, якое і дазваляе гаварыць аб цікавым, непаўторным творчым феномене.

БІБЛІАГРАФІЯ

- Валкавыцкі Георгій. 1991. *Віры. Нататкі рэдактара*. Беласток: Беларускае літаратурнае аб'яднанне «Белавежа».
- Данільчык Аксана. 2018. *Традыцыі заходнебеларускай паэзіі і творчасць Надзеі Артымовіч*. «Białorutenistyka Białostocka» № 10: 127–140.
- Жук Ігар. 2001. «Мацерыковыя» і «фонавыя» фактары ў літаратурна-культурнай сітуацыі беларускага памежжя. У: *На шляху да праўды*. «Acta Albaruthenica» № 2. Мінск: Беларускі кнігазбор.
- Колеснік Володимир. 1994. *Близость дальнего*, «Нёман» № 11.

- Конан Уладзімір. 1997. *Быццё і час у лютэрку паэзіі (Наматкі пра творчасць Яна Чыквіна)*. У: Чыквін Ян. *Далёкія і блізкія*. Беласток: Białoruskie Stowarzyszenie Literackie «Białowieża»: 185–196.
- Конан Уладзімір. 2000. *Белая вежа літаратуры*. У: *Беларускія пісьменнікі Польшчы Другая палова XX стагоддзя*. Укл. Чыквін Я., Прад. Конан У. Мінск: Беларускі кнігазбор: 3–10.
- Раманчук Анатоль. 2000. *Гарыць мая свяча. Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна*. Беласток: Białoruskie Stowarzyszenie Literackie «Białowieża».
- Рублеўская Людміла. 1998. *Беларускі міф як вобраз нацыі ў беластоцкай паэзіі 80–90-х гадоў*. «Тэрмапілы» № 1: 35–44.
- Руць. 1959. Беласток: Беларускае Грамадска-Культурнае Таварыства.
- Сідарэвіч Анатоль. 2003. *Стагоддзе паэзіі. Слова рэдактара У: Скобла Міхась. Краса і сіла. Анталогія беларускай паэзіі XX стагоддзя*. Мінск: Лімарус.
- Сяднёў Майсей. 1994. *Масеева кніга*. Мінск: Мастацкая літаратура.
- Сінькова Людміла. 2010. *З любоўю да Красы: беларусазнаўчыя даследаванні Яна Чыквіна*. У: *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*. Red. Twaranowicz H. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: 7–17.
- Сінькова Людміла. 2018. *Пафас творчасці «белавежцаў» у сітуацыі беларуска-польскага памежжа*. «Białorutenistyka Białostocka» № 10: 25–35.
- Тварановіч Галіна. 2005. *Пад небам Айчыны. Літаратурна-крытычныя артыкулы*. Беласток: Uniwersytet w Białymstoku.
- Тварановіч Галіна. 2012. *Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб'яднанне «Белавежа»: стануленне, праблемы, асобы*. Беласток: Uniwersytet w Białymstoku: 10–220.
- Тварановіч Галіна. 2019. *Грамадска-сацыяльны і нацыянальна-культурны феномен літаратурнага аб'яднання «Белавежа»*. «Acta Albaruthenica» № 19: 67–75.
- Тычка Галіна. 2015. *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавечае*. Беласток: Беларускае літаратурнае аб'яднанне «Белавежа».
- Чыквін Ян. 2005. *Рабіць сваё (3 Янам Чыквіным гутарыць Сакрат Яновіч)*. У: Чыквін Ян. *Па прызначэнні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*. Беласток: Uniwersytet w Białymstoku: 231–236.
- Шырын Акінэр. 1982. *Сучасныя беларускія пісьменнікі ў Польшчы*. Беласток: Miejski Dom Kultury w Białymstoku.
- Яновіч Сакрат. 2002. *Не жаль пражытага*. Беласток: Беларускае літаратурнае аб'яднанне «Белавежа».
- Яновіч Сакрат. 2003. *Пад знакамі Арла і Пагоні*. Крынікі: Villa Sokrates.
- Białokozowicz Bazyli. 1998. *Polsko-wschodniosłowiańskie pogranicze kulturowe*. „Termoplie” nr 1: 19–27.
- Białokozowicz Bazyli. 2004. *Polsko-wschodniosłowiańskie pogranicze kulturowe, styki i kresy jako problem badawczy*. W: *Polsko-wschodniosłowiańskie powiązania kulturowe, literackie i językowe*. T. 1: *Literatura i kultura*. Red. Białokozowicz B. Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Olsztynie: 24–47.
- Bereza Henryk. 1972. *Związki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Bujnicki Tadeusz. 2014. *Na pograniczach, kresach i poza granicami*. Oprac. i red. Siedlecki M. i Zabielski Ł. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.
- Dąbrowicz Elżbieta. 2012. „*Ziemia przechodów*”. *Migracje i kultury lokalne w piśmiennictwie polskim XIX–XX w. Ekskurs*. W: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Red. Mikołajczak M., Rybicka E. Kraków: Universitas: 51–63.
- Dąbrowska-Partyka Maria. 2004. *Literatura pogranicza. Pogranicza literatury*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Dzieje literatur europejskich*. 1989. Red. Floryan W. Warszawa: PWN.
- Historia Białorusinów Podlasia*. 2016. Chomik P., Głogowska H., Iwaniuk S., Łatyszonek O., Mironowicz E., Misiuk Z., Siemianczuk H. Białystok: Białoruskie Towarzystwo Historyczne.
- Historia województwa podlaskiego*. (online) https://www.wrotapodlasia.pl/pl/region_i_gospodarka/region/historia/ (dostęp 2.12.2019).
- Janowicz Sokrat. 1984. *Proza autobiograficzna*. W: Trziszka Zygmunt. *Korzenie plebejusza*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Janowicz Sokrat. 2001. *Z Księgi Podlasia. Białoruska mniejszość narodowa w Polsce*. Łomża: „Stopka”.
- Janowicz Sokrat. 2002. *Zderzenie wielu światów, czyli Kresy białoruskie w latach 1939–1953*. W: *Tygiel narodów. Stosunki społeczne i etniczne na dawnych ziemiach wschodniej Rzeczypospolitej*. Red. Jasiewicz K. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Kalinowski Daniel. 2012. *Kaszuby a badania postkolonialne*. W: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Red. Mikołajczak M., Rybicka E. Kraków: Universitas: 115–134.
- Konończuk Elżbieta. 2000. *Literatura i pamięć na pograniczu kultur*. Białystok: Towarzystwo Literackie.
- Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia*. 2016. T I: *Opis socjolingwistyczny regionu na tle uwarunkowań historycznych*. Oprac. Barszczewska N. i Timoszek M. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Łatyszonek Oleg. 2006. *Od Rusinów Białych do Białorusinów. Źródła białoruskiej idei narodowej*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Łatyszonek Oleg, Mironowicz Eugeniusz. 2003. *Historia Białorusi od połowy XVIII do końca XX wieku*. Białystok: Związek Białoruski w RP.
- Nasze tysiąc lat. Z Sokratem Janowiczem rozmawia Jerzy Chmielewski*. 2000. Białystok: Stowarzyszenie Dziennikarzy Białoruskich w Polsce.
- Ojczyść. Białoruskie ślady i znaki*. 2001. Wyb. i oprac. Traba R. Olsztyn: WK „Borussia”.
- Olbrzyś Wojciech. 1983. *Sokrat Janowicz – pisarz regionalny*. „Kontrasty” nr 8.
- Sawicka-Mierzyńska Katarzyna. 2018. *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.
- Siwek Beata. 2014. *Ojczyzna duża i mała. Poeci białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża” wobec problematyki ojeźźnianej*. Lublin: KUL.
- Smaszcz Waldemar. 1990. *Białostockie środowisko literackie*. W: *Zbliżenia. Portrety białostockich pisarzy*. Red. Czykwin J., Legutko G., Siniakowicz W., Smaszcz W. Białystok: Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Ł. Górnickiego w Białymstoku: 5–17.
- Sokrat Janowicz. Pisarz transgraniczny. Studia. Wspomnienia. Materiały*. 2014. Red. Charytoniuk-Michej G., Sawicka-Mierzyńska K., Zawadzka D. Białystok: Trans Humana.
- Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Pogranicza i centra współczesnej Europy*. 2014. Red. Zielińska M., Trzop B. Zielona Góra: Lubuskie Towarzystwo Naukowe.
- Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*. 2016. Red. i słowo wstępne Zawadzka D., Mikołajczak M., Sawicka-Mierzyńska K. Kraków: Universitas: 5–19.
- Zajas Krzysztof. 2002. *Widnokresy literatury*. W: *Na pograniczach literatury*. Red. Fazan J., Zajas K., Kraków: Universitas.
- Zaniewska Teresa. 1992. *Podróż daremna. Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce*. Białystok: Białoruskie Stowarzyszenie Literackie „Białowieża”.
- Zaniewska Teresa. 1997. *Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*. Białystok: Trans Humana.

REFERENCES

- Ânovič Sakrat 2002. *Ne žal' pražytaga* [I regret nothing in my life]. Białystok, Belaruskae litarnae ab`âdnanne "Belaveža". (In Belarusian)
- Ânovič Sakrat. 2003. *Pad znakami Arla i Pagoni* [Under the Banners of the Eagle and the Pahonia]. Krynki, Villa Sokrates. (In Belarusian)
- Białokozowicz Bazyli. 1998. *Polsko-wschodniosłowiańskie pogranicze kulturowe*. "Termoplie" no 1, pp. 19–27. (In Polish)
- Białokozowicz Bazyli. 2004. *Polsko-wschodniosłowiańskie pogranicze kulturowe, styki i kresy jako problem badawczy*. In: *Polsko-wschodniosłowiańskie powiązania kulturowe, literackie i językowe*. Vol. 1: *Literatura i kultura*. Ed. Białokozowicz B. Olsztyn, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Olsztynie, pp. 24–47. (In Polish)
- Bereza Henryk. 1972. *Zwiazki naturalne. Szkice literackie*. Warsaw, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. (In Polish)
- Bujnicki Tadeusz. 2014. *Na pograniczach, kresach i poza granicami*. Eds Siedlecki M. i Zabielski Ł., Białystok, Uniwersytet w Białymstoku. (In Polish)
- Čykvin Ân. 2005. *Rabić' svaë (Z Ânam Čykvinym gutaryc' Sakrat Ânovič)* [Doing my job. Sokrat Janowicz talks to Jan Czykwin]. In: Čykvin Ân. 2005. *Pa pryzvanni i abavâzku. Literaturna-krytyčnyâ artykuly* [By vocation and by duty. Literary-critical articles]. Białystok, Uniwersytet w Białymstoku, pp. 231–236. (In Belarusian)
- Danił'čyk Aksana. 2018. *Tradycyî zahodnebelaruskaj paëziî i tvorčasc' Nadzei Artymovič* [Traditions of West Belarusian poetry and works of Nadzieya Artymowicz]. "Białorutenistyka Białostocka" no 10, pp. 127–140. (In Belarusian)
- Dąbrowicz Elżbieta. 2012. "Ziemia przechodów". *Migracje i kultury lokalne w piśmiennictwie polskim XIX–XX w. Ekskurs*. In: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Eds Mikołajczak M., Rybicka E. Cracow, Universitas, pp. 51–63. (In Polish)
- Dąbrowska-Partyka Maria. 2004. *Literatura pogranicza. Pogranicza literatury*. Cracow, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (In Polish)
- Dzieje literatur europejskich*. 1989. Ed. Floryan W. Warsaw, PWN. (In Polish)
- Historia Białorusinów Podlasia*. 2016. Eds Chomik P., Głogowska H., Iwaniuk S., Łatyszonek O., Mironowicz E., Misiuk Z., Siemianczuk H. Białystok, Białoruskie Towarzystwo Historyczne. (In Polish)
- Historia województwa podlaskiego*. Available at: https://www.wrotapodlasia.pl/pl/region_i_gospodarka/region/historia/ (Accessed 2 December 2019). (In Polish)
- Janowicz Sokrat. 1984. *Proza autobiograficzna*. In: Zygmunt Trziszka. *Korzenie plebejusza*. Warsaw, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. (In Polish)
- Janowicz Sokrat. 2001. *Z Księgi Podlasia. Białoruska mniejszość narodowa w Polsce*. Łomża, "Stopka". (In Polish)
- Janowicz Sokrat. 2002. *Zderzenie wielu światów, czyli Kresy białoruskie w latach 1939–1953*. In: *Tygiel narodów. Stosunki społeczne i etniczne na dawnych ziemiach wschodniej Rzeczypospolitej*. Ed. Jasiewicz K. Warsaw, Instytut Studiów Politycznych PAN. (In Polish)
- Kalinowski Daniel. 2012. *Kaszuby a badania postkolonialne*. In: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Eds Mikołajczak M., Rybicka E. Cracow, Universitas, pp. 115–134. (In Polish)
- Kolecnik Volodimir. 1994. *Blizost' dal'nego* [Proximity to the distant one]. "Nëman" no 11. (In Belarusian)
- Konan Uladzimir. 1997. *Byccë i čas u lüstèrku paëziî (Natatki pra Tvorčasc' Âna Čykvina)* [Existence and Time in the mirror of poetry. Notes about Jan Czykwin's work.]. In: Čykvin Ân. *Dalëkiâ*

- i blizkiâ* [The far and the near people]. Białystok, Białoruskie Stowarzyszenie Literackie “Białowieża”, pp. 185–196. (In Belarusian)
- Konan Uladzimir. 2000. *Belaiâ veža litarytury* [The White Tower of Literature]. In: *Belaruskîâ pîs'mennikî Pol'sčy. Drugaâ palova XX stagoddzâ* [Belarusian writers of Poland. Second half of the 20th century]. Ukl. Čykvîn Â., Prad. Konan U. Minsk, Belaruskî knigazbor, pp. 3–10. (In Belarusian)
- Konończuk Elżbieta. 2000. *Literatura i pamięć na pograniczu kultur*. Białystok, Towarzystwo Literackie. (In Polish)
- Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia*. 2016. Vol. 1: *Opis socjolingwistyczny regionu na tle uwarunkowań historycznych*. Eds Barszczewska N., Timoszuk M., Warsaw, Uniwersytet Warszawski. (In Polish)
- Łatyszczek Oleg, Mironowicz Eugeniusz. 2003. *Historia Białorusi od połowy XVIII do końca XX wieku*. Białystok, Związek Białoruski w RP. (In Polish)
- Łatyszczek Oleg. 2006. *Od Rusinów Białych do Białorusinów. Źródło białoruskiej idei narodowej*. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku. (In Polish)
- Nasze tysiąc lat. Z Sokratem Janowiczem rozmawia Jerzy Chmielewski*. 2000. Białystok, Stowarzyszenie Dziennikarzy Białoruskich w Polsce. (In Polish)
- Ojczyznosc. Białoruskie ślady i znaki*. 2001. Ed. Traba R. Olsztyn, WK „Borussia”. (In Polish)
- Olbrys Wojciech. 1983. *Sokrat Janowicz – pisarz regionalny*. “Kontrasty” no 8. (In Polish)
- Ramančuk Anatol'. 2000. *Garyc'maâ svâča. Tvorčaiâ indyvidual'nasc' Ana Čykvîna* [My candle is burning. Creative individuality of Jan Czykwin]. Białystok, Belaruskae litarytarnae ab'âdnanne “Belaveža”. (In Belarusian)
- Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*. 2016. Eds Zawadzka D., Mikołajczak M., Sawicka-Mierzyńska K., Cracow, Universitas, pp. 5–19. (In Polish)
- Rubleŭskaâ Lûdmila. 1998. *Belaruskî mîf âk vobraz nacyi ŭ belastockaj paëziî 80–90-h gadoŭ* [Belarusian myth as a picture of the nation in Białystok poetry of the 80's – 90's]. “Têrmapily” no 1, pp. 35–44. (In Belarusian)
- Run'*. 1959. [Sward] Białystok, Belaruskae Gramadska-Kul'turnae Tavarystva. (In Belarusian)
- Sâdnëŭ Majsej. 1994. *Maseeva kniga* [Book of Mojsiej]. Minsk, Mastackaâ litarytura. (In Belarusian)
- Sawicka-Mierzyńska Katarzyna. 2018. *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*. Białystok, Uniwersytet w Białymstoku. (In Polish)
- Shyrin Akiner. 1982. *Sučasnyja bielaruskija piśmieŭniki u Pol'sčy* [Contemporary Belarusian writers in Poland]. Białystok, Miejski Dom Kultury w Białymstoku. (In Belarusian)
- Sidarëvič Anatol'. 2003. *Stagoddze paëziî. Slova rëdaktara* [The Century of Poetry. Foreword from the editor]. In: Skobla Mihas'. *Krasa i sila. Antalogiâ belaruskaj paëziî XX stagoddzâ* [Beauty and strength. Anthology of Belarusian poetry of the 20th century]. Minsk, Limarus. (In Belarusian)
- Sin'kova Lûdmila. 2010. *Z lûboŭiŭ da Krasy: belarusaznaŭčyâ dasledavanni Ana Čykvîna* [With love for beauty: Belarusian studies of Jan Czykwin]. In: *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*. Ed. Twaranowicz H. Białystok, Uniwersytet w Białymstoku, pp. 7–17. (In Belarusian)
- Sin'kova Lûdmila. 2018. *Pafas tvorčasci “belavežcaŭ” u sytuacyi belaruskaj-pol'skaj pamežža* [The pathos of creativity in the situation of the Belarusian-Polish borderline]. “Białorutenistyka Białostocka” no 10, pp. 25–35. (In Belarusian)
- Siwek Beata. 2014. *Ojczyzna duża i mała. Poeci białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego “Białowieża” wobec problematyki ojczyznianej*. Lublin, KUL. (In Polish)
- Smaszcz Waldemar. 1990. *Białostockie środowisko literackie*. In: *Zbliżenia. Portrety białostockich pisarzy*. Eds Czykwin J., Legutko G., Siniakowicz W., Smaszcz W. Białystok: Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, pp. 5–17. (In Polish)
- Sokrat Janowicz. Pisarz transgraniczny. Studia. Wspomnienia. Materiały*. 2014. Eds Charytoniuk-Michej G., Sawicka-Mierzyńska K., Zawadzka D. Białystok, Trans Humana. (In Polish)

- Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Pogranicza i centra współczesnej Europy*. 2014. Eds Zelińska M., Trzop B. Zielona Góra, Lubuskie Towarzystwo Naukowe. (In Polish)
- Tvaranovič Galina. 2005. *Pad nebam Ajčyny. Litaraturna-krytyčnyâ artykuly* [Under the sky of homeland. Literary-critical articles]. Białystok, Uniwersytet w Białymstoku. (In Belarusian)
- Tvaranovič Galina. 2012. *Pry bramah Radzimy. Litaraturnae ab`âdnanne "Belaveža": stanaŭlenne, prablemy, asoby* [At the Gates of the Homeland. the Belarusian Literature Association "Belavezha". The development. The persona. problem]. Białystok, Uniwersytet w Białymstoku, pp. 10–220. (In Belarusian)
- Tvaranovič Galina. 2019. *Gramadska-sacyâl'nyì nacyânal'na-kul'turny fenomen litaraturnaga ab`âdnannâ "Belaveža"* [The socio-social and national-cultural phenomenon of the association "Białowieża"]. "Acta Albaruthenica" no 19, pp. 67–75. (In Belarusian)
- Tyčka Galina. 2015. *Nacyânal'nae. Indyvidual'nae. Agul'načalavečae* [National. Individual. Universal]. Białystok, Belaruskae litaraturnae ab`âdnanne "Belaveža". (In Belarusian)
- Valkavycki Georgij. 1991. *Viry. Natatki rëdaktara* [Swirls. Editor's notes]. Białystok, Belaruskae litaraturnae ab`âdnanne "Belaveža". (In Belarusian)
- Zajas Krzysztof. 2002. *Widnokresy literatury*. In: *Na pograniczach literatury*. Eds Fazan J., Zajas K., Cracow, Universitas. (In Polish)
- Zaniewska Teresa. 1992. *Podróż daremna. Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce*. Białystok, Białoruskie Stowarzyszenie Literackie "Białowieża". (In Polish)
- Zaniewska Teresa. 1997. *Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*. Białystok, Trans Humana. (In Polish)
- Žuk ĩgar. 2001. *"Macerykovyâ" i "fonavyâ" faktary ũ litaraturna-kul'turnaj situacyi belaruskaga pamežža* [Native and contextual factors in the literary and cultural situation of the Belarusian borderland]. In: *Na ślâhu da praŭdy* [On the way to truth]. "Acta Albaruthenica" no 2. Minsk, Belaruskij knižazbor. (In Belarusian)



УКРАЇНСЬКА КАРТИНА СВІТУ В РОМАНІ ІГОРЯ СТАНОЙОСЬКОГО *ПЕРШИЙ УНІВЕРСИТЕТСЬКИЙ ДЕНЬ МОЄЇ ДОНЬКИ*

Hanna Yaminska

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5797-8582>

e-mail: hanna.yaminska@doctoral.uj.edu.pl

Анотація: Ігор Станойоський – сучасний македонський письменник, який у своїх романах поєднує різні літературні жанри. Незважаючи на своє македонське походження, майже у всіх його творах присутні персонажі українці, за допомогою яких автор показує читачеві образ світу українців. У романі *Перший університетський день моєї доньки* Станойоський через призму образів головних героїв та міста Львова проектує образ самої України. Текст роману написаний македонською мовою і призначений для македонського читача, що дозволяє поглянути на такі поняття як національна самобутність одного народу (українців) під кутом зору світосприйняття іншого народу (македонців). Ключову роль у тексті відведено Чорнобиллю – як не лише історичній, але й психологічній події, яка змінила хід історії та свідомість українців. Проектуючи образ України через чорнобильську трагедію на головну героїню як уособлення матері, можемо спостерігати пряму алюзію до образу цілої країни, її становлення на шляху до незалежності. Важливу роль у мовній картині світу українців, представленій у романі Станойоського, відіграють лексично-граматичні конструкції. Ці конструкції подані македонською мовою, але інколи мають у своїй структурі українську семантику, внаслідок чого отримуємо своєрідний симбіоз мов, який створюється спеціально автором для глибшого сприйняття македонським реципієнтом мовної ідентичності українців. Українська картина світу подана під кутом македонського сприйняття, яке ментально і граматично відрізняється між собою. За рахунок такого аналізу ніби споріднених, але, все ж таки, різних мов, ми можемо виокремити особливу специфіку в сприйнятті національної самобутності одного народу за допомогою мовного сприйняття іншого народу, що ніби створює окрему категорію у розумінні картини світу та відкриває нові можливості для глибшого аналізу культурного та історичного образу нації вцілому.

Ключові слова: українська картина світу, мовна картина світу, македонське сприйняття, часові реалії, національна самобутність, Чорнобиль

Submitted on November 20, 2019

Accepted on May 02, 2020

UKRAINIAN LANGUAGE WORLDVIEW IN THE NOVEL OF IGOR STANOJOSKI *MY DAUGHTER'S FIRST UNIVERSITY DAY*

Hanna Yaminska

Jagiellonian University in Cracow, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5797-8582>

e-mail: hanna.yaminska@doctoral.uj.edu.pl

Abstract: Igor Stanojoski is a modern Macedonian writer who combines different literary genres in his novels. Despite his Macedonian origin, almost all of his works have Ukrainian characters, through whom the author shows the reader the Ukrainian view of the world. In the novel *My Daughter's First University Day*, Stanojoski through the prism of the images of the main characters and the city of Lviv projects the picture of Ukraine. The text is written in Macedonian and is intended for the Macedonian reader, which allows us to look at such concepts as the national identity of one nation (Ukrainians) from the point of view of another nation (Macedonians). An important role in the text is given to Chernobyl –not only as a historical, but also a psychological event that changed the course of history and the consciousness of Ukrainians. Projecting the image of Ukraine through the Chernobyl tragedy on the main character as the personification of the mother, we can observe a direct allusion to the image of Ukraine, to its formation on the path to independence. Lexical and grammatical constructions introduced by the author in the text take on an important role in the linguistic picture of the world of Ukrainians through the prism of Macedonian perception. These constructions are presented in the Macedonian language but sometimes have Ukrainian semantics. As a result of such a combination, we get a kind of symbiosis of languages which is created specifically by the author for a deeper perception of the Macedonian recipient of the linguistic identity of Ukrainians. The Ukrainian linguistic picture of the world is presented from the angle of the Macedonian perception. They are mentally and grammatically different from each other, but due to an analysis of such seemingly related, but still different languages, we can note a specificity in the perception of national identity of one people through the linguistic perception of another people. This perception helps us to create a separate category in understanding the linguistic picture of the world and reject new opportunities for deeper analysis of the cultural and historical image of the whole nation.

Keywords: Ukrainian picture of the world, language picture of the world, Macedonian perception, times realities, national identity, Chernobyl

Мова є однією з найважливіших складових людського існування і мислення, що містить основні уявлення про людину та світ, що її оточує. Сприйняття людиною світу значною мірою залежить від мови, яка забезпечує семантичний зв'язок між різними сферами буття людини, проте виникає необхідність аналізу тих аспектів, які залишаються поза увагою лінгвістів або досліджені мало. До таких належить проблема відтворення фрагмента мовної картини світу. Питання сутності мовної картини світу по-різному розв'язується в сучасному мовознавстві – від максимального її зближення з концептуальною до визнання різного ступеня своєрідності відображення світу в кожній мові.

Єдиного визначення терміну *мовна картина світу* не існує й до сьогодні. Мовну картину світу тлумачать як загальнокультурне надбання нації. Загалом можна зазначити, що мовна картина світу – це «це комплекс мовних засобів, у яких відображені особливості етнічного сприйняття світу», «це сукупність уявлень народу про дійсність, зафіксованих в одинцях мови на певному етапі розвитку народу» [Попова 2002, 5].

Картини світу різних мов можуть як і суттєво відрізнятись, так і бути схожими, що зумовлено національними особливостями та спільними ментальними рисами. Саме цим пояснюється те, що кожна національна мова – це універсальна система істин, знань і т. ін., зумовлена своєрідною психологією народу. Мова, через значення слова, представляє той чи інший предмет об'єктивної картини світу, у сукупності ж – концептуалізує її [Живіцька 2010, 21]. Мовна картина кожної мови є структурована та багаторівнева, адже саме вона зумовлює комунікативну поведінку, розуміння зовнішнього й внутрішнього світу людини та відображає спосіб мовно-мисленнєвої діяльності, характерної для певної епохи з її духовними, культурними та національними цінностями [Мартинович 1989, 39–40]; усю сукупність концептуального змісту певної мови [Караулов 1996, 74–92]; відображені в категоріях мови уявлення певного мовного колективу про будову, елементи й процеси дійсності; цілісне зображення мовою всього того, що існує в людині, навколо неї.

Мовна картина світу є очевидною для носія даної мови, але її ментальні та національні особливості доволі важко можуть сприйматися представниками інших народів. «Властивий мові спосіб концептуалізації дійсності частково універсальний, частково національно специфічний, тому носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, крізь призму своїх мов» [Живіцька 2010, 38].

Специфіка сприйняття мовної картини світу одного народу через мову та світобачення іншого народу дає результат своєрідного мовно-національного

симбіозу свідомості двох націй. Такий національний тандем ми спостерігаємо у романах македонського письменника Ігоря Станойоського *Гаргара, Диссомни й Првиот универзитетски ден на мојата ќерка*. Всі романи написані македонською мовою і зображують українську ментальну свідомість через призму македонського світобачення. Майже у кожному романі присутні як македонці, так і українці, які взаємодіють і які взаємопов'язані не лише з точки зору часопростору, але й на підсвідомо-чуттєвому рівні.

Перш ніж почати аналіз, слід зазначити, що Станойоський є македонським сучасним письменником, а також македонсько-українським перекладачем, який досконало володіє українською мовою (що дуже важливо і що варто враховувати, коли мова йде про зображення мовної картини світу). У всіх романах переважно дія відбувається у місті Львові, де автор у свій час проживав, працюючи в університеті, і до якого однозначно має сентимент. Це також досить важливий елемент у зображенні національної картини світу українців, адже для більшості представників народу саме Львів є колискою українськості та української національної свідомості.

У ході нашого аналізу ми зупинимося на романі *Перший університетський день моєї доньки (Првиот универзитетски ден на мојата ќерка – мак.)*. Нарратором роману є українець. Цей факт є досить цікавим, оскільки від початку роман налаштовує македонського читача на цілковите сприйняття української дійсності, тобто акцептацію всього, тих поглядів, які будуть висловлені македонським автором саме як українська точка зору. Такий початок роману автоматично звертає увагу на те, що все, що буде відбуватися в романі, є саме українською картиною світу, з українським типом думки та світосприйняття.

Для сюжету роману характерний засіб обрамлення, який представляє собою «рамкову» історію, яка є «...авторською розповіддю, у вступній частині якої подаються відомості про те, коли, від кого, за яких обставин було почуте оповідання, повідомлення про того, хто розповів історію. Далі йде саме оповідна частина, після якої можуть міститися враження оповідача від розказаного, а також у кінці формулюється основна думка розповіді, робляться висновки за її змістом» [*Літературознавчий словник-довідник 1997*, 120]. Фактично майже весь сюжет оповідання є флешбеком або ретроспекцією [*Літературознавчий словник-довідник 1997*, 148], де розповідаються події минулого, результатом яких є теперішнє на початку та в кінці роману, але навіть у цій ретроспекції ми зустрічаємо декілька глибших ретроспекцій, таких собі оповідань в оповіданні. Тобто можемо зазначити, що весь роман

є нелінійним оповіданням, яке переплітає в собі декілька історій з метою виведення однієї сюжетної лінії в кінці.

У романі *Перший університетський день моєї доньки* всі герої є українцями, відповідно оповідачем також є українець, Іван Коваленко. І вже в ініціалах головного героя (він же і нарратор) ми бачимо стереотипізацію, тобто зображення імені та прізвища, які цілковито відображають українськомовне середовище та типові ономастичні властивості картини світу. Іван є одним з найпоширеніших імен в українській традиції – якщо ми звернемося до фольклору, то саме ім'я *Іван* буде фігурувати найбільше, адже воно не лише відображає звернення до християнства і вірувань народу, а й до традицій [Кононенко 2017, 64]. Представлене ім'я відразу спонукає читача повірити в «українськість» роману. Та ж сама картина з прізвищем головного героя – Коваленко. Саме це прізвище відносять до одного з найбільш поширених на території України і по сьогодні: суфікс *-енко* (точніше два суфікси *-ен -ко*) в українській мовній традиції вказує на питоме національне походження [Лученко, Available]. Ідентична ситуація відбувається і з ініціалами інших героїв роману: Лідія Яремчук – питоме і досить популярне прізвище власне на західній Україні, багато визначних людей носили це прізвище, тому для багатьох українців воно асоціюється з українською творчістю; професор Піровський – характеристичне прізвище для західного Львова з суфіском *-ськ*, де віддавна перетиналися польсько-українські шляхи, особливо якщо ми говоримо про львівську та галицьку інтелігенцію. Цікаво, що автор подає в македонському варіанті прізвище без частинки українського закінчення *-й* (*Пировски* – макед., *Піровський* – укр.), тим самим пристосовуючись до македонського читача і звучання македонської мови, але водночас втрачаючи важливість розуміння відношення цього прізвища до реалій польсько-українського Львова, оскільки для македонського реципієнта суфікс *-ки* в прізвищах нерідко не має асоціацій з польським походженням, а є чимось звичним у македонських реаліях (більшість македонських прізвищ мають саме закінчення *-(с)ки*). Наступний герой роману то Олеся Жолобович – поєднання суфіксів *-ов -ич* також відносимо до позначення українських прізвищ, які зазвичай побутують на Закарпатті та Волині [Літературознавчий словник-довідник 1997, 391]. Ім'я *Олеся* в українській картині світу вважається питомим українським, оскільки має українське походження, воно відносить нас до минулого, до часів XVI–XVII ст., до зображення простої красивої дівчини в різних повістях та поемах [Етимологічний словник української мови... 1989, 108–113] (наприклад, *Олеся* Бориса Грінченка – кінець XIX ст.). В українській фольклорній традиції воно означає *захисниця*,

що дуже чітко прослідковується у розв'язці роману. Інші імена: Тарас, Ростислав, Маркіян, Марта та Вікторія (має символічне значення для сюжету роману і означає *перемога*), також прізвище Боденко та отець Степан, – відображують українську дійсність з властивими для цього (особливо західноукраїнського) середовища. Власне з таких ніби незначних моментів починається занурення читача через македонську мову до української національної картини світу.

Особливу увагу варто приділити топонімам та власним назвам у романі: майже завжди автор залишає їх оригінальне звучання, просто транслітеруючи назви (на відміну від деяких прізвищ). Завдяки цьому зберігається можливість розуміння македонським реципієнтом самої концепції міста Львова, де відбуваються події. У романі ми зустрічаємо назви вулиць у македонській транслітерації: *Пасична* (Пасічна – укр.), *Личакивска* (Личаківська – укр.), *Пидвална* (Підвальна – укр.), *Пекарска* (Пекарська – укр.), *Стефаника* (Стефаника – укр.), *Универзитеска* (Університетська – укр.), *Мечникова* (Мечникова – укр.). Що цікаво: лише вулиця Університетська зазнала змін та перекладу; українське слово *університет* (похідне від латинського слова *universitas*) македонською перекладається як *универзитет*, що і спонукало автора перекласти назву, тобто достосувати до македонської лексики. Даний прийом зумовлений сюжетною лінією роману, адже все дійство побудовано навколо концепту *університет* як точка опори сюжету та перетину життєвих ліній персонажів.

Назви таких вулиць як *Пасична*, *Пидвална*, *Пекарска* були безпосередньо транслітеровані з метою представлення македонському реципієнту образу Львова як українського міста з українськими назвами вулиць та з метою більш реалістичного наближення подій до розуміння читачів. Всі три назви могли би з легкістю бути перекладені автором на македонську мову (зادля більшого пристосування до македонської мовної картини світу: *вул. Пасічна – Пчеларска*, *вул. Підвальна – Подрумска*, *вул. Пекарська – Пекарска* (так як і є) – переклад мій, Г. Я.), але письменник обрав шлях відображення саме української дійсності та введення в цю дійсність читача.

Наступні назви вулиць, які варто розглянути з точки зору не лише лексики, але і граматики, є *вул. Стефаника* та *вул. Мечникова*. У македонському тексті залишені українські закінчення родового відмінка однини, коли ж у македонській мові вони не збережені і передаються за допомогою допоміжних займенників. Для македонського читача назви цих вулиць виглядають інакше, ніж для читача українського: для нього *Мечникова* звучить як присвійний прикметник і відповідає на питання «яка?», «чия?», тоді як

в українському варіанті ми поставимо питання «кого?»; *Стефаника* звучить як власна назва у називному відмінку однини («хто?»), скоріше за все як іменник жіночого роду: «На вулиці Стефаника, у найромантичнішій частині центру міста, у підніжжі пагорба, на якому возвеличувалася цитадель, я винайняв квартиру в чудовому стані і з чудовою спальною кімнатою»¹ [Станојоски 2016, 111].

Наступною категорією на зображення української дійсності є назви населених пунктів та власних назв. Серед населених пунктів ми зустрічаємо: *Киев* (Київ – укр.), *Лавов* (Львів – укр.), *Москва* (Москва – укр.), село *Суходол* (Суходіл – укр.), *Прип'ят* (Прип'ять – укр.), *Чернобил* (Чорнобиль – укр.). Всі топоніми в романі перекладені македонською мовою з метою правильного донесення до читача фактів про Україну та детальнішого розуміння ним всіх реалій та географічних особливостей країни.

Дещо інша ситуація з власними назвами. Власні назви англійською мовою автор не перекладає ніяк і залишає в оригіналі: *Sweet Child O' Mine* (назва пісні), *Appetite for Destruction* (назва альбому), *Guns n'Roses* (назва гурту) [Станојоски 2016, 95]; натомість всі назви, які пов'язані з українськими реаліями, письменник або здебільшого залишає без змін, або перекладає на македонську з метою глибшого розуміння написаного. Наприклад, назву пісні *Дівчина з іншого життя* гурту *Океан Ельзи*, який є живою легендою української музики, Станойоський перекладає на македонську *Девојка од друг живот*, до того ж додає примітку щодо важливості й популярності даної пісні та гурту в українській культурі [Станојоски 2016, 15]. Даний авторський прийом є вагомим у тексті, оскільки подібні «нотатки» відіграють важливу роль у розумінні світу народу (у романі – українців), адже мистецтво є одним з рушіїв формування національної свідомості.

Назви кав'ярень і тому подібних закладів залишаються без змін (*Магнус* – торговий центр, *Торонто* – піцерія), натомість загальноживані назви як УРСР та СРСР не лише перекладені згідно з македонськими реаліями – *УССР* та *СССР*, а й пояснені у посиланнях, що допомагає македонському реципієнту глибше уявити часопростір зображуваних подій.

Наступним етапом зображення української картини світу є сюжетна лінія і згадка у творі про *Чорнобиль* – одну з найболючіших подій не лише в українській історії, але й в українському світосприйнятті. Чорнобиль змінив суспільну думку народу та вплинув на формування національної свідомості

¹ Македонський оригінал: «На улицата Стефаника, во најромантичниот дел од центарот на градот, во подножјетона ридот на кој се издига цитаделата, зедев под наем стан во одлична состојба и со одлична спална соба»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

українців, мистецтва й був одним із рушіїв до боротьби за самобутність і незалежність українського народу. Саме згадка про події квітня 1986 року та подальші їх наслідки у романі, як ніщо інше, відображає культурну, емоційну та історичну складову картини світу. Чорнобилю та Прип'яті відведено чимало місця у світовій та національній культурі, мистецтві, кінематографі, літературі, музиці. Наприклад, відеокліп групи Pink Floyd *Marooned*, музична композиція Адріано Челентано *Мені сниться Чорнобиль*, Андрія Кузьменка (Скрябін) *Чорнобиль forever (такого щастя більше нам не треба)*, українсько-французький фільм *Земля забуття* та ін.

У романі Чорнобиль розглядається як один з рушіїв розвитку подій, як глобальна проблема конкретної «родини», яка такою не стала саме через той зловісний вибух:

Коли я повернувся додому, відчув себе безмежно невинуваним. Я хотів знайти винного і помститися йому. Але кого я міг звинуватити? Від того, що я не міг нікого звинуватити, почував себе ще більш невинуваним. Інженери, які допустили аварію на четвертому реакторі, вже давно були мертві. Чи міг я звинуватити цілу державу? Смертну людську природу? Бога? Чим більше я розмірковував, тим чіткіше у моїй голові вимальовувалася відповідь. Моя права рука зненацька полетіла мені прямо в живіт² [Станојоски 2016, 128].

Трагедія на той час знищила багато сімей в Україні; більшість із них дійсно були у безвиході та перебували не лише у матеріальній скруті, а й потребували психічної, емоційної та, звичайно, фізичної реабілітації.

У ті часи в державі заборонялося *думати не так* про владу, тому більшість людей, не розуміючи ситуації, перебували у своєрідній «ментальній прірві». Це був час української суспільної депресії, коли здавалося, що замкнене коло соціалізму і страху ніколи не перестане крутитися:

Був грудень 1986 року. Україна проживала найтемніший рік за всю свою історію. Радіація від Чорнобильської АЕС не переставала пожинати людські життя. Різницею від перших місяців після катастрофи було лише те, що вбивця ставав непомітним. ЗМІ, шукаючи винних, заявляли, що причиною є деякі хронічні

² Македонський оригінал: «Кога се вратив дома, се чувствував бескрајно онеправдано. Посакав да го најдам виновникот и да му се одмаздам. Но, кого можев да обвинам? Уште по-онеправдано се чувствував токму затоа што не можев никого да обвинам. Инженерите што ја допуштиле хаваријата на четвртиот реактор одамна беа мртви. Можев ли да ја обвинам целата држава? Смертната човекова природа? Бога? Колку повеќе размислував, толку повеќе наоѓав само еден можен виновник. Мојата десница ме изнанеди, удирајќи ме по слепоочница»; цитата в мојому перекладі – Н.У.

хвороби жертв, аби було легше заспокоїти народ – брехня мусила запевнити, що катастрофа є справою минулого³ [Станойоски 2016, 21].

У романі яскраво показані реалії тогочасного українського радянського життя з усіма його недоліками суспільного мислення, фобії та нетолерантності щодо Чорнобиля та всіх його наслідків: коли Олеся, одна з головних постатей роману, помирала, а Іван ніс її на руках у «сибирски студ» («сибірські морози» – укр.) через Личаківське кладовище (як символ переходу між життям і смертю), таксист відмовився везти їх до лікарні, пояснюючи це тим, що «Вона точно «чорнобильська»! Забирайтеся геть від мого авто!»⁴ [Станойоски 2016, 125].

Подібна ситуація спіткала Олесю у лікарні у Києві та Львові, куди вона звернулася вже вагітною:

У вересні лікарня у Києві надала Олесі місце, але тій довелося звідти тікати, оскільки першим лікарським вердиктом був аборт. Після смерті брата у листопаді 1986 Олеся залишилася сама і повернулася до Львова. Її опромінене тіло з кожним днем виглядало ще гірше, але йому залишалася ще одна, остання боротьба: витримати пологи у грудні. Але проблема з лікарнею досі залишалася невіршеною і молода виснажена вагітна не знала, куди діватися, адже у Львові лікарі також би не наважилися привести у світ потенційного монстра⁵ [Станойоски 2016, 118–119].

І найяскравіше байдужість та нівелізацію людського життя в ті часи в Україні показують слова медсестри, яка застеляла пусте ліжко в лікарняній палаті після смерті Олесі: «Чорнобильцям по закону надається допомога

³ Македонський оригінал: «Беше декември 1986 година и Украина ја привршуваше најтемната година во својата историја. Радијацијата од Чернобилската централа не беше престанала да жнее човечки животи, само што, за разлика од месеците веднаш по катастрофата, сега убиецот стануваше понепрепознатлив. Медиумите бараа начини вината да им ја припишат на некои хронични болести на жртвите, за да му биде полесно на народот – да се лаже дека катастрофата е дел од минато»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

⁴ Македонський оригінал: «Оваа сигурно е чернобилка, бегајте подалеку од мојата кола!»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

⁵ Македонський оригінал: «Во септември болницата во Киев ѝ понудила сместување на Олесја, но таа побегнала зашто првата мерка во лекарскиот третман бил абортусот. По смртта на брат ѝ, во ноември 1986 година, Олесја останала без никого и се вратила во Лавов. Нејзиното озрачено тело од ден на ден изгледало сè полошо, но знаело дека му преостанува уште една последна битка: да издржи до породувањето во декември. Проблемот со ставот на болниците и натаму останувал испречен пред изнемоштената млада трудница. Ни во Лавов докторите не би се нафатиле да доведат на свет потенцијален монструм»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

під час поховання. Зверніться до секретарки головлікаря, щоб Вам видали засвідчення»⁶ [Станојоски 2016, 128].

Ці всі ситуації чітко відображають світ українців на той час: страх перед системою, страх зізнатися у своїх думках, страх сприйняття реальності; у державних установах не лише говорилося, але і жилося по «шаблону» – люди були ув'язнені у своїх тілах, заборонялося навіть думати інакше, а тим більше озвучувати свої думки. Прикладом є промова професора Боденка на кафедрі в університеті: «...виключно важкий 1986 рік, рік великої трагедії нашого народу, можемо хоча б оцінити як успішний рік у робочій сфері. Завдяки вашій успішній роботі процвітає наша кафедра, наш університет, а разом з ними – і наша держава СРСР»⁷ [Станојоски 2016, 61–62].

Український світ і картина цього світу у романі на той момент чітко відображає національні риси українців: свобода всередині і страх ззовні. Історія не раз доводила, що саме ці властивості притаманні українському народу: свобода духу, але водночас страх змін.

Чорнобиль у романі відіграє ключову роль і є безпосередньою історичною проекцією України. Головний персонаж роману, Олеся, що гине, але дарує нове життя, символізує новий етап відродження. Саме Чорнобильська трагедія започаткувала незворотні процеси «перебудови» та «гласності» в СРСР, піднесення національної самосвідомості та духовної культури українців, логічним завершенням чого стало проголошення державної незалежності у серпні 1991 р. У романі через трагічну долю окремої людини проектується доля нації, яка упродовж віків щоразу після руйнування відроджувалася і здобувала собі право на існування.

Образ Чорнобиля у романі тісно переплітається з *образом Матері* – одним із ключових в українській культурі. Архетип матері у світовій культурі за всіх часів і у всіх народів був дуже сильним, бо мати – це не тільки початок життя, а й берегиня роду. Добре відомо, що в українській літературі *концепт матері* тісно пов'язаний з фольклорною традицією, у якій материнське начало є основоположним. Українська усна народна творчість стає яскравим прикладом високого культу матері. У різноманітних жанрах українського фольклору: в піснях, думках, голосіннях, прислів'ях, у колядках,

⁶ Македонський оригінал: «На настраданите од Чернобил им следува помош околу погребот. Обратете се кај секретарката на главниот доктор за да ви издадат потврда»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

⁷ Македонський оригінал: «...исключително тешка 1986 година, година на една огромна трагедија на нашиот народ, да ја оцениме како успешна година барем на работно поле. Вашата успешна работа придонесува за подобрување на угледот на нашата катедра, на нашиот факултет, универзитет, а со тоа и на нашата држава СССР»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

щедрівках тощо, – усюди «зустрічаємо величний образ матері, усюди знаходимо виявлення до рідної матері надзвичайної любові і пошани, що перетворюється в справжній апофеоз материнства» [Орел 2000, 102].

У творчості багатьох українських письменників саме *matір* ототожнюється з Україною. У розглядуваному романі образ Олесі Жолобович як самовідданої матері також можна ототожнити з образом тогочасної України: молода і закохана, раптово хворіє на невиліковну хворобу, спричинену радіацією, але, будучи при смерті, дарує життя своїй доньці – здоровій та вже вільній духом Вікторії, тобто *Перемозі*: «І зараз, коли я вже знаю, що помру, я не боюся смерті, бо я помираю як переможець. Ти – моя перемога, моя Вікторія. Ціле життя з кожним днем у ньому – це мій тобі подарунок»⁸ [Станойоски 2016, 103].

Самопожертва та самовідданість матері в українській традиції є ключовою до розуміння національного образу світу народу – саме втіленням такого образу матері є Олеся Жолобович, яка попри всі перешкоди оберігала свою ще ненароджену дитину і яка навіть після власної смерті продовжує піклуватися про близьких. Вона принесла у жертву не лише свою молодість та щастя, але і життя, більше того, завдяки милосердям вона возносить на п'єдестал власного кривдника, але у той же час батька своєї дитини, лише заради загального щастя майбутньої сім'ї: «Мені зрозуміло, що у цій всій історії, на мене, як на образ, з жодного боку не падає світло з позитивного боку. Вся моя особа освітлена прожектором егоїзму, частина чоловічого роду, частина роду людського»⁹ [Станойоски 2016, 106] (роздуми головного героя Івана Коваленка).

Образ матері для українців триєдиний: любов до рідної неньки, яка переростає у глибоку пошану до Матері Божої, котра завжди була покровителькою українців, та негасима любов до Матері-України, яка потребує захисту [Веретюк Т. В, Available]. Для української культури образ Матері нерозривно пов'язаний з берегинею – заступницею роду, бо головною функцією сім'ї є народження дітей і їх виховання, передавання наступним поколінням культури, традицій, мови, досвіду попередніх поколінь. Культ жінки у релігійному аспекті втілений у Богородиці. Для українців Богородиця – це символ

⁸ Македонський оригінал: «И сега кога знам дека ќе умрам, не се плашам од смртта затоа што умирам како победник. Ти си мојата победа, мојата Викторија. Целиот живот со секој ден во него, тоа е мојот подарок за тебе»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

⁹ Македонський оригінал: «Јасно ми е дека во целата оваа приказна, врз мене како лик, од ниедна страна не паѓа позитивна светлина. Целата моја личност е осветлена со прожекторот на егоизмот, дел во неговиот машки вид, дел во неговиот општ човечки вид»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

матері, цариці небесної, життя, світла, мудрості та любові. Богородиця символізує повноту життя, самодостатність, звільнення від усього гріховного через осяяння, просвітлення, відродження [Войтович 2002, 35]. З часів прийняття християнства символічний смисл Березині було перекладено на образ Богородиці. У ньому людина вшанувала саму природу, життя, подвиг материнства. У свідомості людей Давньої Русі Богородиця сприймалась як всемогутня заступниця людства перед Богом. В Україні Богородиця стала покровителькою українського козацтва. Саме такою Березинею та Богородицею для головного героя Івана та його доньки Вікі стала Олеся – мати та дружина, завдяки якій навіть через роки існує *сім'я*:

...і Вікі, тримаючи мене за руку, відчувала, ніби тримає за руку обох своїх батьків. (...) Ми були сім'єю, відділені від світу огорожею таємниць, земних утіх та болю. Тримаючись за руки, ми дивилися крізь вікно і літали над дахами Львова. Ми відчували, що Вона також літає з нами, Вона – найдостойніша серед жінок – Олеся¹⁰ [Станојоски 2016, 133–134].

Важливим елементом на представлення української картини світу в романі є поняття релігії та церкви. В тексті фігурує лише один Собор Святого Юра (*црква та Св. Јуриј* – мак.) та його наставник – отець Степан. Релігія, від часів введення християнства на території Київської Русі до сьогодні, відіграє важливу роль в житті українців та становить невід'ємну частину національної свідомості. Церква у літературі була завжди символом незламності та боротьби (наприклад, *Собор* Олеся Гончара), у ній перехувалися від ворога, її захищали та оберігали, до неї зверталися по останню надію. Так само і головний герой Іван Коваленко звертається до отця Степана на сповіді лише у важливі для нього моменти, надіючись знайти відповідь на свої питання та душевні муки, а найголовніше – отримати прощення. І що важливо, головний герой завжди отримує у відповідь один і той же «...“діагноз”: малодушність є коренем всіх моїх дій»¹¹ [Станојоски 2016, 120]. Це визначення можна достосувати до всього українського народу у той важкий бентежний час.

¹⁰ Македонський оригінал: «... и дека и Вики, држејќи ме за рака, се чувствува како да ги држи за рака обата свои родители. (...) Бевме семејство, изделени од светот со ограда од тајни, заемни радости и болки. Држејќи се за рака, гледавме низ прозорцот и летавме над покривите на Лавов. Чувствуваме дека и Таа лета со нас, Таа – најдостојната меѓу жените – Олесја»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

¹¹ Македонський оригінал: «...“диагноза”: кукавичлакот лежеше во срцевината на сите мои постапки»; цитата в моєму перекладі – Н.У.

Отже, на думку вчених, картину світу складають не тільки значення в готовій фіксованій мовній формі, але й значення, які беруться з мовних форм і потім абстрагуються на цій основі [Роднева 1989, 143]. Ці значення утворюють фундамент мовної картини світу, яка, у свою чергу, існує як частина загальної (глобальної) концептуальної картини світу, що складається із образів, уявлень, понять, установок, оцінок – концептів – і відтворюється в предметній, пізнавальній діяльності людини, під час знайомства з численними описами світу, представленими іншими людьми у вигляді різноманітних мовленнєвих ситуацій, тобто письмових та усних текстів [Роднева 1989, 143].

Кожна національна мова, у тому числі й українська, впродовж свого історичного розвитку виробила необхідні засоби для називання об'єктів навколишньої дійсності і свого ставлення до них. Досліджена українська картина світу в романі македонського письменника Станойоського є фрагментом не лише картини світу того періоду кінця ХХ століття, але й сьогодні. Зображення українськості та української самотності через іншу слов'янську мову так чи інакше створює своєрідний симбіоз світосприйнятів – українського (на основі тексту) та македонського (на основі сприйняття цього тексту та описуваних реалій реципієнтом). Українська картина світу – це не схема сприйняття дійсності певного часового періоду цим народом, а вказівка для пошуку в цій дійсності того фрагмента, який був, є та буде для українців життєво важливим і в якому вони мають змогу себе найповніше реалізувати, виявити свій самотній спосіб бачення світу, котрий формує та детермінує їхній національний характер.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Апресян Ю.Д. 1995. *Эмоциональная система. Образ человека по данным языка: попытка системного описания*. «Вопросы языкознания» № 1: 37–65.
- Веретюк Т.В. 2013. *Образ матері у поетичній спадщині Ігоря Муратова*. «Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського» Вип. 4. (online) <http://litzbirnyk.com.ua/4-12-201> (доступ 02.11.2019).
- Войтович В. 2002. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
- Етимологічний словник української мови: У 7 т.* 1989. Т. 4. Ред. Коломієць В.Т., Скляренко В.Г. Київ: Наукова думка.
- Живіцька А.І. 2010. *Мовна картина світу як відображення реальності*. «Філологічні студії» Вип. 4: 20–25.
- Караулов Ю.Н. 1996. *Общая и русская идеография*. Москва: Наука.
- Кононенко О.А. 2017. *Українська міфологія. Фольклор, казки, звичаї, обряди*. Харків: Фоліо.
- Літературознавчий словник-довідник*. 1997. Ред. Гром'як Р., Ковалів Ю. та ін. Київ: Академія.
- Лученко В. *Етимологічний словник українських прізвищ*. (online) <https://www.luchenko.com/> (доступ 04.11.2019).

- Мартинович Г.А. 1989. *Вербальные ассоциации и организация лексикона человека*. «Филологические науки» № 3: 39–40.
- Попова З. 2002. *Язык и национальная картина мира*. Воронеж: Истоки.
- Роднева И.В. 1989. *Психолингвистические особенности восприятия явлений омонимии в разнотелных языках (на материале русского, английского и французского языков)*. Киев: «Теория языка».
- Станојоски И. 2016. *Првиот универзитетски ден на мојата ќерка*. Скопје: Или-или.
- Українська родина: Родинний і громадський побут. 2000. Ред. Орел Л. Київ: Вид-во Олени Теліги.

REFERENCES

- Apresyan Yuriy Derenikovich. 1995. *Emotsional'naya sistema. Obraz cheloveka po dannym yazyka: popytka sistemnogo opisaniya* [The emotional system. The image of a person according to the language: an attempt of systematic description]. "Voprosy yazykoznaniiya" no 1, pp. 37–65. (In Russian)
- Etymologichnyy slovnyk ukrayins'koyi movy: U 7 t.* [Etymological dictionary of the Ukrainian language: in 7 volumes]. 1989. Vol. 4. Eds Kolomiets' V.T., Sklyarenkov. G. Kyiv, Naukova dumka. (In Ukrainian)
- Karaulov Yuriy Nikolayevich. 1996. *Obshchaya i russkaya ideografiya* [General and Russian ideography]. Moscow, Nauka. (In Russian)
- Kononenko Oleksiy Anatoliyovych. 2017. *Ukrayins'ka mifolohiya. Fol'klor, kazky, zvychai, obryady* [Ukrainian mythology. Folklore, fairy tales, traditions, rituals]. Kharkiv, Folio. (In Ukrainian)
- Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk* [Dictionary of Literary Terms]. 1997. Eds Grom'yak R., Kovaliv Y. at al. Kyiv, Akademiya. (In Ukrainian)
- Luchenko Valentyn. *Etymologichnyy slovnyk ukrayins'kykh pryzvyshch* [Etymological dictionary of Ukrainian surnames]. Available at: <https://www.luchenko.com/> (Accessed 04 November 2019). (In Ukrainian)
- Martinovich G.A. 1989. *Verbal'nyye assotsiatsii i organizatsiya leksikona cheloveka* [Verbal associations and organization of the human lexicon]. "Filologicheskiye nauki" no 3, pp. 39–40. (In Russian)
- Popovaz. D. 2002. *Yazyk i natsional'naya kartina mira* [Language and national picture of the world]. Voronezh, Istoki. (In Russian)
- Rodneva I.V. 1989. *Psikholingvisticheskiye osobennostivospriyatiya yavleniy omonimii v raznosistemnykh yazykakh (na materiale russkogo, angliyskogo i frantsuzskogo yazykov)* [Psycholinguistic specific of perception of homonymy phenomena in multilingual languages (on the material of Russian, English and French languages)]. «Teoriya yazyka» Kyiv. (In Russian)
- Stanoјoski I. 2016. *Prviot univerzitetski den na mojata kerka* [My daughter's first university day]. Skopje, Ili-ili. (In Macedonian)
- Ukrayins'ka rodyna: Rodynnyy i hromads'kyy pobut* [Ukrainian family: Family and public life]. 2000. Red. Orel L. Kyiv, Vyd-vo Oleny Telihy. (In Ukrainian)
- Veretyuk Tetyana. 2013. *Obraz materi u poetychniy spadshchyni Ihorya Muratova* [The image of the mother in the poetic legacy of Igor Muratov]. "Naukovyy visnyk Mykolayivs'koho natsional'noho universytetu im. V.O. Sukhomlyns'koho". Available at: <http://litzbirnyk.com.ua/4-12-201> (Accessed 02 November 2019). (In Ukrainian)
- Voytovich Valeriy. 2002. *Ukrayins'ka mifolohiya* [Ukrainian mythology]. Kyiv, Libid'. (In Ukrainian)
- Zhyvits'ka A.I. 2010. *Movna kartyna svitu yak vidobrazhennya real'nosti* [The language picture of the world as a reflection of the reality]. "Filologichni studiyi" no 4, 20–25. (In Ukrainian)

Kulturoznawstwo

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5619>

Data przesłania artykułu: 16 września 2019 r.

Data akceptacji artykułu: 4 czerwca 2020 r.

POLSKIE INSPIRACJE MUZYCZNE W FILMACH ANIMOWANYCH WYPRODUKOWANYCH W ZWIĄZKU RADZIECKIM – WYBRANE PRZYKŁADY

Katarzyna Lidia Babulewicz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9682-3519>

e-mail: katarzyna.babulewicz@doctoral.uj.edu.pl

Abstrakt: W dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Związku Radzieckim od lat 30. do 70. XX wieku bywają zawarte odniesienia do muzyki polskiej. Przybierają one zazwyczaj postać nawiązań do poloneza, rzadziej – do repertuaru muzyki rozrywkowej. Przywołanie przez kompozytorów radzieckich tańca polskiego wskazuje m.in. na kontynuację istniejącej w Rosji od XVIII wieku tradycji wykorzystywania poloneza jako tańca dworskiego, ceremonialnego. Wnioski zaprezentowane w artykule uzyskane zostały na drodze analizy audytywnej ścieżek dźwiękowych wybranych siedmiu filmów oraz ich warstwy wizualno-narracyjnej. Przykłady polskich inspiracji muzycznych omówiono z uwzględnieniem kontekstu brzmieniowego danej ścieżki dźwiękowej jako całości. Inspiracje polonezem obecne są w filmach z muzyką: N. Bogosłowskiego (*Кот в сапогах*, 1938; *Три мушкетера*, 1938), M. Wajnberga (*Полкан и Шавка*, 1949; *Двенадцать месяцев*, 1956), B. Sawieliewa (*Месть кота Леопольда*, 1975). W filmie *Сказка сказок* (1979, muz. M. Miejerowicz) cytowane jest tango *To ostatnia niedziela* J. Petersburskiego, w odc. 4 (1971) serialu *Nu, pogodi!* – *Orkiestry dęte* z repertuaru H. Kunickiej.

Słowa kluczowe: muzyka w filmach animowanych, Polonez, Nikita Bogosłowski, Mieczysław Wajnberg, Boris Sawieliew

Submitted on 16 September, 2019

Accepted on July, 04 2020

POLISH MUSICAL INSPIRATIONS IN ANIMATED FILMS PRODUCED IN THE SOVIET UNION – SELECTED EXAMPLES

Katarzyna Lidia Babulewicz

Jagiellonian University in Kraków, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9682-3519>

e-mail: katarzyna.babulewicz@doctoral.uj.edu.pl

Abstract: Animated children's films produced in the Soviet Union from the 1930s to the 1970s contain references to Polish music. They usually take the form of references to the polonaise, less often – to the repertoire of popular music. Recalling Polish dances by Soviet composers indicates, among others, the continuation of the tradition of using the polonaise as a court and ceremonial dance existing in Russia since the 18th century. The conclusions presented in the article were obtained through the audit analysis of soundtracks of seven selected films and their visual-narrative layer. Examples of Polish musical inspirations are discussed, taking into account the sound context of a given soundtrack as a whole. Polonaise inspirations are present in the movies with the music of: N. Bogoslóvskij (*Kot v sapogah*, 1938; *Tri mušketera*, 1938), M. Weinberg (*Polkan i Šavka*, 1949; *Dvenadcat' mesácev*), B. Savél'ev (*Mest' kota Leopold'a*, 1975). In the film *Skazka skazok* (1979, music by M. Meeróvič), tango *The Last Sunday* of J. Petersburski is cited., in episode 4 (1971) of the series *Nu, pogodi! – Brass Bands* from the repertoire of H. Kunicka.

Keywords: music in animated films, Polonaise, Nikita Bogoslóvskij, Mieczysław Weinberg, Boris Savél'ev

1. Taniec polski w historii muzyki rosyjskiej

Polskie nawiązania muzyczne w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w różnych okresach istnienia Związku Radzieckiego to – według dotychczasowych ustaleń autorki – obecność utworów popularnych, a częściej – inspiracje polonezem.

Wykorzystywanie rytmiki polskiego szlacheckiego tańca nie jest jednak *novum* wprowadzonym przez radzieckich kompozytorów muzyki filmowej, przeciwnie – ma w historii muzyki rosyjskiej długą tradycję. Wątki polskie odnaleźć

można już w XVIII-wiecznych kompozycjach, chociażby w utworach fortepianowych Iwana Chandoszkina (1747–1804), autora polonezów opartych na rosyjskich melodiach ludowych – czyli stanowiących modelowy przykład wielonarodowego synkretyzmu. Wspomina o nich Nikołaj Findeisen [Findeisen 1929, 158]. Bardzo istotną rolę na gruncie popularyzacji poloneza w Rosji odegrał polski twórca Józef Kozłowski (1757–1831). Komponował on utwory wokально-instrumentalne, instrumentalne i fortepianowe wykorzystujące rytmikę poloneza, a jego polonez *Гром победы, раздавайся!* („Zagrzmij, gromie zwycięstwa!”) pełnił nawet funkcję nieoficjalnego hymnu Imperium Rosyjskiego. W XIX wieku polonez przeniknął również do rosyjskiej opery. Obecny jest w dziełach, takich jak chociażby: *Grób Askolda* Aleksieja Wierstowskiego, *Życie za cara* Michaiła Glinki, *Eugeniusz Oniegin* i *Dama pikowa* Piotra Czajkowskiego, *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego. Podczas rozpatrywania animowanych przykładów filmowych należy pamiętać nie tylko o samym fakcie wcześniejszego funkcjonowania poloneza w rosyjskiej literaturze muzycznej, lecz także o jego tradycji jako gatunku ceremonialnego, mającego zastosowanie oficjalne, m.in. na rosyjskim dworze. To właśnie ceremonialny charakter poloneza będzie podstawowym powodem, dla którego pojawi się on na ścieżkach dźwiękowych omawianych tu filmów.

2. Przykłady filmowe

2.1. Klasyka literatury i polonez w animowanych „komedio-operach”

W dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w ZSRR polonez pojawia się już w latach 30. – czyli wtedy, gdy tylko zaczynają powstawać filmy dźwiękowe. Obie produkcje, które będą przedmiotem uwagi w pierwszej kolejności, to przykłady adaptacji dzieł literatury zachodniej, w dodatku niebanalne, bo przybierające postać animowanych „komedio-oper”. Ich ścieżki dźwiękowe są dziełem tego samego kompozytora – Nikity Bogosłowskiego (1913–2004). Pierwszy z filmów, *Kot w butach* (*Kom в canozax*, 1938, reż. W. i Z. Brumberg, muz. N. Bogosłowski), opowiada klasyczną baśń europejską, nawiązując przy tym do środków operowych dwojako – zarówno stylistycznie (w partiach wokalnych oraz czysto instrumentalnych), jak i formalnie (w obrębie akcji łatwo wydzielić można „sceny”, za których wyodrębnieniem przemawia również ich „zamknięta” konstrukcja muzyczna). Ostentacyjne odwołanie do stylistyki operowej zaznacza się tu przede wszystkim obecnością recytatywów, których poważne brzmienie wywołuje komizm w zderzeniu z tekstem bądź niepasującą doń, aktualną sytuacją.

Skonwencjonalizowane rozwiązania muzyczne znane z wielu filmów animowanych, czyli Mickey mousing bądź przykładowo – oddawanie grozy dramatycznym brzmieniem smyczków, posiadają tu niewielki udział. Istotne znaczenie ma za to piosenka utrzymana w stylu dziecięcym bądź musicalowym, wykonywana przez kota i służąca za temat przewodni filmu. Przy okazji scen z udziałem kapryśnej królowny do głosu dochodzi też pierwiastek groteskowy, za sprawą zestawień kolorystyczno-artykulacyjnych łączących finezję z topornością. W tym oto żartobliwym kolażu muzyki operowej, popularnej i dziecięcej dyskretnie odwołanie do polskiego tańca pojawia się w szczęśliwym finale, którym jest uroczystość zaślubin księżniczki i podstępem zeswatanego z nią młodzieńca. Choć w porównaniu z recytatywami i główną piosenką nawiązanie to stanowi zaledwie szczegół – trwa kilka sekund – jego celowość potwierdza zarówno warstwa wizualna, jak i muzyczna. Młoda para, a za nią kot z królem tworzą w tym momencie rodzaj korowodu poruszającego się po linii prostej (umiarkowanie) dostojnym chodem. Zdaje się to jasno sugerować kroki tańca „chodzonego”. Akompaniują – radośnie i uroczyście – smyczki wraz z blachą wspieraną przez bębny, dęte i perkusyjne zapewniają skojarzenie z instrumentarium spotykanym w muzyce dawnej – czy też po prostu odpowiednim do marszu. Ów krótki fragment „polonezowy” utrzymany jest w metrum trójdzielnym i oparty na typowym dla polskiego tańca rytmie: ósemka, dwie szesnastki – dwie ósemki – dwie ósemki. W tym przykładzie filmowym nawiązanie do muzycznego symbolu sąsiadów znad Wisły funkcjonuje zatem po prostu jako emblemat muzyki dawnej (i symbol dawnej „rodzimej” muzyki użytkowej). Jako taniec odpowiedni do wykonywania podczas ceremonii dworskiej, nawet tak wyjątkowej jak ślub królowny. Zapewne ze względu na żartobliwy charakter całego filmu (i jego ścieżki dźwiękowej) ów niespodziewany, podniosły przerywnik prędko ustępuje miejsca muzyce nieco lżejszego kalibru: polonez ewoluje w odcinek utrzymany w metrum dwudzielnym, oparty na punktowanej rytmice, a w scenie toastu państwa młodych – przynoszący nawet skojarzenia z muzyką latynoską.

Kolejny przykład inspirowanej klasyką literatury europejskiej animowanej „komedio-opery” z muzyką Bogosłowskiego to *Trzej muszkieterowie* (*Три мушкетера*, 1938, reż. I. Wano). Pierwowzór Alexandre’a Dumasa podlega w tym przypadku silnym przekształceniom – akcja rozgrywa się wśród zwierząt, a przygody dawnych awanturników stają się na równi ważne z odwiecznym konfliktem pomiędzy kotem a psem. Choć podobnie jak w *Kocie w butach* wypadki dzieją się w legendarnej przeszłości – tu widzimy jednak już nie królewski dwór, a dawne miasto – muzyka kreująca atmosferę minionych czasów wydaje się koncypowana w odmienny sposób, gdyż bezpośrednio nawiązuje do stylistyki dawnych

mistrzów, z jednoczesnym wykorzystaniem dużej orkiestry i dominacją typowego dla wczesnej muzyki filmowej stylu neoromantycznego. Pobrzmiwają dawne tańce, a przekształcanym wariacyjnie tematem przewodnim staje się poważna pieśń wykonywana przez głównego bohatera. Warstwa muzyczna tego wokalnego utworu, podobnie jak i patetyczny tekst – apostrofa do wiernego towarzysza przygód, konia – nie ma znamion humorystycznych. Komizm wynika właśnie z niedopasowania stylistycznego podniosłej kompozycji względem realnej sytuacji (jak również z rozbrzmiewającego niejako zamiast refrenu *vox populi*). Pewne niedopasowanie, tym razem niekoniecznie zamierzone, zauważa się również w scenie, w której to miejsce ma nawiązanie do polskiego narodowego tańca – ponownie pojawiającego się w funkcji „rekwizytu” z przeszłości, komponentu zapewniającego archaizację brzmienia poprzez czytelne odniesienie do muzyki dawnej. Mianowicie: charakterystyczny, powtarzający się schemat rytmiczny poloneza wykorzystany zostaje w scenie, w której kot wykonuje pod oknem ukochanej nocną „serenadę”¹. Bohater śpiewa o swym uczuciu poetycko niczym dawny bard, akompaniując sobie na instrumencie strunowym (najprawdopodobniej na lutni). Ze ścieżki dźwiękowej dobiega natomiast w tym czasie nieco inne towarzyszenie – słychać instrumenty dęte i perkusyjne *ostinato*, rekwizytu trzymanego przez kota zaś słuchowo brak. Jedyne, dość umowne powiązanie warstwy wizualnej i dźwiękowej wydaje się w tej sytuacji sposób gry bohatera: jego akompaniament ma przede wszystkim znaczenie rytmiczne, a instrument strunowy zyskuje tę samą rolę, w której można by w tym momencie wykorzystać perkusję – kot z impetem wybija na „lutni”, niczym na klasycznej gitarze *rasgueado*. Czy istnieje jednak powiązanie logiczne również w związku z przywołaniem w tej scenie poloneza? Choć wprowadzona zostaje na jego gruncie zmiana agogiczna i nie zgadza się tempo – tu przekracza ono umiarkowane – polski uroczysty taniec pozostaje rozpoznawalny, a nawet, ponieważ towarzyszy całości tej kocie „arii”, dość wyeksponowany.

¹ Najbardziej charakterystycznej dla polskich polonezów kadencji – żeńskiej tu brakuje, za to występuje specyficzna kadencja akcentująca dwa ostatnie dźwięki, z których każdy zajmuje po jednym taktie – przez Krzysztofa Bilicę określana jako obojnacza – łącząca cechy kadencji męskiej i żeńskiej [Bilica 2017, 220].

2.2. Polonez według Mieczysława Wajnberga

Przykłady filmowe, które staną się teraz przedmiotem uwagi, pochodzą z dwóch kolejnych dekad, jednak ponownie tym, co je łączy, jest osoba kompozytora nie tylko dziś cenionego, lecz także związanego biograficznie z Polską. Mowa o Mieczysławie Wajnbergu (1919–1996), urodzonym w Warszawie twórcy, który w 1939 roku wyemigrował do Związku Radzieckiego i tam też pozostał i tworzył². *Polkan i Szawka* (*Полкан и Шавка*, 1949, reż. A. Iwanow, muz. M. Wajnberg, na motywach baśni S. Michałkowa) to rozgrywająca się na łonie natury opowieść o dwóch psach, które w pogoni za zającem uciekają od pasterza owiec, a następnie wpadają w tarapaty: na ich drodze stają wilki. W tego typu opowieści nie mogłoby zabraknąć muzyki pastoralnej – słyszymy ją w wykonaniu chłopca strzegącego owiec (gra oczywiście na piszczałce, słychać flet), w dalszym toku akcji staje się ona motywem przewodnim (nb. niebanalnie przekształcanym, służy np. jako kontrapunkt innego tematu). Tym bardziej nieodzownym komponentem jest tu muzyka ilustracyjna, towarzysząca długim scenom ucieczki psów przed wilkami. Uwagę zwraca polistylistyczna czołówka (zdają się w niej pobrzmiwać zarówno odniesienia do rosyjskiej muzyki ludowej, jak i klasycyzujące), w której słuchacz zostaje zapoznany z dość niespodziewanym jak na lata produkcji filmu brzmieniem instrumentu elektronicznego – pojawiającym się już do końca ścieżki dźwiękowej. W toku całej akcji nic nie zaskakuje tak bardzo jak subtelne odniesienie do poloneza. Dziwi już samo sięgnięcie po uroczysty taniec w kontekście historii względnie współczesnej, bądź co bądź rozgrywającej się jak najdalej od świata kultury dworskiej. Jeszcze bardziej zaskakujące jest jednak domniemane źródło bezpośredniej kompozytorskiej inspiracji – w tym przypadku konkretny utwór. Ten ciekawy zabieg następuje przed samym zakończeniem filmu, kiedy ostatecznie ważą się losy bohatera: oczom widza naprzemiennie ukazywane są: uciekający pies oraz maszerujące jego śladem wilki, a pokazom każdej ze „stron” towarzyszy osobny komentarz muzyczny, odpowiednio – wariacja na temat pastoralny oraz nowy materiał – złowrogo brzmiący polonez. Choć wilczy chód trudno nazwać wzorowym marszem, z pewnością nie jest to bieg, stąd być może skojarzenie z tańcem „chodzonym”. Najbardziej jednak zastanawia, że „partia” brzmi niczym zdeformowana harmonicznie wersja *Poloneza As-dur* op. 53 Fryderyka Chopina:

² Na gruncie twórczości filmowej międzynarodowy rozgłos przyniosła mu przede wszystkim muzyka do słynnego melodramatu *Lecą żurawie* (*Летят журавли*, 1957, reż. M. Kałatozow). Stworzył też oprawę muzyczną przeszło 20 filmów animowanych dla dzieci, w tym do wschodnioeuropejskiej wersji przygód *Kubusia Puchatka* – zob. *Winni Puch* (*Винни-Пух*, 1969, reż. F. Chitruk), *Winni Puch idzie w gości* (*Винни-Пух идёт в гости*, 1971, reż. F. Chitruk), *Winni Puch i dzień trosk* (*Винни-Пух и день забот*, 1972, reż. F. Chitruk).

melodyka wydaje się „zaadaptowana” do potrzeb sytuacji (zostaje pozbawiona klarowności tonalnej, radosnych skoków interwałowych, a zamiast nich eksponuje m.in. wzbudzające grozę kroki półtonowe – wciąż jednak da się ją rozpoznać), czytelność odwołania do słynnego poloneza mogłaby tu natomiast zapewniać rytmika zbliżona do „pierwowzoru” Chopina. Jeśli owo podobieństwo nie stanowi dzieła przypadku, można by je uznać za kompozytorski żart, mrugnięcie okiem w kierunku słuchacza czy też sprawdzanie jego zdolności do kojarzenia „na wrywki” najważniejszych dzieł literatury muzycznej.

Kolejny film animowany z muzyką Wajnerberga – i z polonezem – to *Dwanaście miesięcy* (*Двенадцать месяцев*, 1956, reż. M. Botow, na podst. utworu S. Marszaka). Tu jako jedno z miejsc akcji powraca królewski dwór (i zaznacza się duża dbałość o detale architektoniczne, elementy garderoby, etc.). Film opowiada historię o królownie, która żąda, by w środku zimy rozkwitły przebiśniegi, o podległej rozkazom macochy pasierbicy i przychodzącym jej z pomocą dwunastu braciom – miesiącom. Ścieżka dźwiękowa wspierająca tę niekrótką opowieść (trwa przeszło 50 minut) odznacza się dużym wolumenem brzmienia, częsty udział mają w dodatku instrumenty dęte blaszane, co *summa summarum* daje efekt dość podniosły jak na realia filmu dedykowanego najmłodszym (ponieważ występują liczne dialogi, pokaźna część filmu pozbawiona jest muzyki, co efekt ten niejako równoważy). Poza dramatyczną muzyką ilustracyjną, muzyką oddającą nastrój zimowego krajobrazu, etc. udział mają tu również nawiązania do rytmiki tanecznej, np. chociażby przy okazji sceny w bogatej, pałacowej sali: figuracyjny walc z jednej strony ma coś wspólnego z przepychem wnętrza, z drugiej – z usposobieniem rozpieszczonej księżniczki. W scenerii królewskich komnat, a zatem po raz pierwszy w swym oryginalnym kontekście wykonawczym, rozbrzmiewa i polonez. Nie jest to w dodatku wykonanie powszednie, a bardzo odświeżone, bo w ramach koncertu noworocznego. Gra nadworna orkiestra. Co jednak najciekawsze, ten emblemat polskości prezentowany jest w egzotycznej stylizacji – zapewne dlatego, że wśród dworzan jest obecny przybysz z Dalekiego Wschodu, właściciel wieszającej królowi papugi. Trójdzielne metrum i nawiązująca do polonezowej, rozdrobiona, lecz silnie akcentująca początek taktu rytmika (a także kadencje męskie – akcentujące ostatnią miarę taktu) tworzą więc syntezę z melodyką bazującą na orientalizmach, czyli skonwencjonalizowanych rozwiązaniach, mających przynosić skojarzenie z estetyką Wschodu (tu: przede wszystkim imitowanie egzotycznej skali). Konfuzję odnośnie do właściwego odczytania tańca jako poloneza może wzbudzić początkowo jego tempo – Wajnerberg po raz kolejny ustanawia je jako „zbyt” szybkie. O tym, że wykonywana na tym kosmopolitycznym, w dodatku multikulturowym dworze kompozycja to istotnie *polonaise*, jednoznacznie

przekonuje obecność charakterystycznego zwrotu melodycznego i sposób, w jaki się do niego tańczy. Ponieważ na królewskim parkiecie popisuje się tylko jedna para, trudno o korowód, a odpowiedniego efektu nie uzyskałoby się, każąc tancerzom poruszać się podstawowym krokiem poloneza. Być może dlatego wykonują oni dystyngowane obroty, w czasie których podają sobie ręce – wydaje się to również nawiązaniem do figury pojawiającej się w zbiorowych wykonaniach tańca polskiego.

3. Ulubiony utwór kota Leopolda

Przykład poloneza odnaleźć można i w serialu animowanym realizowanym w „epoce застою”, czyli za rządów Leonida Breżniewa – epoce, z której pochodzą jednak najślynniejsze utwory radzieckiej animacji (z filmami z udziałem Wilka i Zająca czy Krokodyła Gieny na czele). Owa seria to *Kot Leopold* (*Кот Леопольд*, 1975–1987, reż. A. Rieznikow, muz. B. Sawieliew). Wszystkie wchodzące w jej skład filmy oparte są na zbliżonej formule: myszy uprzykrzają życie kotu (zamienione zostają zatem standardowe role ofiar i antagonisty), który to pragnie żyć z nimi w zgodzie. Jeśli chodzi o ogólną impresję na temat muzyki obecnej w tym serialu, ścieżki dźwiękowe można by określić jako spójnie łączące w sobie nowoczesność (często obecna jest gitara elektryczna, brzmienia estradowe, rozrywkowe, aranżacje bigbandowe, etc.) z tęsknotą za przeszłością, której to ekspresją są nawiązania do stylistyki romansu rosyjskiego³. Taką właśnie nostalgiczną postawę wydaje się wyrażać postać tytułowego kota, przynosząca skojarzenie z dawnym inteligentem, poetą – z pewnością nie ze zwolennikiem hołdowania najnowszym tendencjom i trendom. To właśnie on, siedząc w fotelu w swym staromodnie urządzonej mieszkaniu, niczym w salonie słucha poloneza, i to sprzed epoki Chopina: z gramofonowej płyty odtwarzany jest *Polonez a-moll Pożegnanie ojczyzny* Michała Kleofasa Ogińskiego, niezwykle popularny już w XIX-wiecznej Rosji. A ściślej mówiąc – jego aranżacja na flet z towarzyszeniem instrumentów smyczkowych (fakturalnie przypominająca sonatę triową, co potęguje efekt archaizujący wprowadzenia tegoż cytatu). To, że kot Leopold okazuje się wielbicielem muzyki klasycznej, pasuje do całokształtu jego wizerunku, jednak dlaczego wybór padł

³ Tego rodzaju nostalgię wyczytać można i w innych lirycznych animacjach epoki застою, przede wszystkim w filmach o Czeburaszce i Krokodylu Gienie, zob. *Krokodyl Giena* (*Крокодил Гена*, reż. R. Kaczanow, muz. M. Ziw, 1969); *Czeburaszka* (*Чебурашка*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski, 1971); *Szapokłak* (*Шапокляк*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski, 1974); *Czeburaszka idzie do szkoły* (*Чебурашка идет в школу*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski, 1983).

właśnie na ten polski utwór? Czy to ze względu na jego powszechną popularność, bliskość również społeczeństwu ZSRR – szczególnie z terytorium Białorusi? Czy może raczej na nostalgiczny, podkreślony tytułem przez samego kompozytora charakter tej kompozycji? Pozostawiając pytanie otwartym, warto jednak zwrócić jeszcze uwagę, że niczym *leitmotiv* *Polonez Pożegnanie ojczyzny* przewija się akurat w pierwszym odcinku serialu, czyli w filmie *Zemsta kota Leopolda* (*Мечть kota Леопольда*, 1975, reż. A. Rieznikow, muz. B. Sawieliew). Niejako rzuca tym samym określone światło na kota Leopolda i na kolejne odcinki jego przygód.

4. Czas pożegnania

W przypadku *Kota Leopolda* odczucia tęsknoty za przeszłością nie mają zasięgu absolutnego, zawłaszczającego całą atmosferę serialu – można by rzec, że występują równoprawnie z pogodnymi emocjami czy nawet w ich cieniu. Co innego w *Bajce bajek* Jurija Norsztejna (*Сказка сказок*, 1979, muz. M. Mierowicz), autora słynnego *Jeżyka we mgle* (*Ёжик в тумане*, 1975, muz. M. Mierowicz). Ta liryczna (i adresowana raczej do starszych widzów) produkcja od początku do końca przepełniona jest głęboką nostalgią. Fabuła ogranicza się do minimum, wyeksponowane zostają natomiast pojedyncze, kolażowo zestawione ze sobą sceny-impresje z przeszłości i z teraźniejszości. Bohaterem filmu jest wilk, a muzycznym tematem przewodnim – kołysanka (z której to właśnie ów zwierz pochodzi). To nie jedyny cytat towarzyszący jego wieczornej wędrówce: obok oryginalnej muzyki Michaiła Mierowicza rozbrzmiewają tu dzieła muzyki klasycznej, m.in. Jana Sebastiana Bacha. Poetyckiemu wspomnieniu ofiar wojny akompaniuje natomiast polski utwór z lat 30. – tango *To ostatnia niedziela* Jerzego Petersburskiego, przed wojną wykonywane przez Mieczysława Fogga. Jest dobrze znane również w Rosji, ma nawet rosyjskojęzyczne wersje językowe. Tu wykorzystano wariant z lat 30. – *Утомленное солнце* (*Zmęczone słońce*; tytuł ten świetnie komponuje się z melancholijną, „pozbawioną światła” kolorystyką filmu). Pojawia się jako muzyka diegetyczna – nagranie odtwarzane z gramofonu.

Utwór ten towarzyszy scenie bezpośrednio odnoszącej się do wojny: na placu, w świetle ulicznych latarni widać tancerzy. O tym, że źródłem dźwięku jest w świecie przedstawionym gramofon, nie informuje wizualna reprezentacja urządzenia, a warstwa dźwiękowa: każdorazowo, gdy ofiarą strzału z broni pada jeden z uczestników dansingu (a raczej na jego skutek znika – partnerka obejmuje powietrze), płyta się zacina. Tekst mówiący o rozstaniu nie traci zatem na aktualności, zmienia się jedynie jego wydźwięk.

5. Sportowy wątek w *Nu, pogodi!*

Jeśli chodzi o budowanie ścieżki dźwiękowej serialu na bazie muzycznych cytatów, trudno wskazać bardziej reprezentatywny przykład niż *Wilk i Zając* (*Hy, nozodu!*, 1969–1986, reż. W. Kotionoczkin). Filmy z udziałem bodajże naj-słynniejszych bohaterów animacji Bloku Wschodniego oparte są na prostym schemacie pościgu – którego ofiarą przewrotnie staje się antagonistą. W poszczególnych odcinkach zmienia się „jedynie” sceneria (wszak nie stanowi ona szczegółu, ale wręcz dokument z późnoradzieckiej epoki), a wraz ze scenerią – muzyka. Dobór cytatów jest imponujący, zarówno pod względem różnorodności ich proveniencji (od muzyki jazzowej, klasycznej, ludowej, przez przedwojenne szlagiery, po współczesne przeboje – nie tylko rodzime, lecz także okcydentalne), jak i niebanalnego dopasowania względem filmowej sytuacji⁴. W tym humorystycznym, dźwiękowym kolażu elementy pochodzące z Polski znalazły się w odcinku czwartym (1971, reż. W. Kotionoczkin), w którym to pogoń rozgrywa się na stadionie i jego zapleczach – miejscach treningowych. W tym wybitnie związanym z dobrą formą odcinku rozbrzmiewa m.in. piosenka *Король победитель* (*Król zwycięzca*, wyk. Wadim Mulerman) – przy jej akompaniamencie Wilk dumnym krokiem wkracza na stadion. Słysząc wersję instrumentalną, jednak odniesienie intertekstualne pozostaje jasne, podobnie jak w innych przypadkach tego serialu. Gdy z powodu upadku podczas biegu antagonistą zostaje uderzony w głowę niesioną przez siebie sztangą i dotyka go zwielokrotnienie obrazów wzrokowych, dobiega głęboko sentymentalny utwór Muslima Magomajewa, *He cneuui* (*Nie spiesz się*) – tu również pozbawiony partii wokalne, a mimo wszystko kreujący efekt humorystyczny. Podobnie jak w innej scenie utwór zapożyczony od zachodnich sąsiadów, a mianowicie – *Orkiestry dęte* z repertuaru Haliny Kunickiej. Tu słysząc jedynie refren (w wersji oryginalnej, czyli damskiego chórkę „pa pa pa...”), jednak to wystarcza, by naprowadzić tok skojarzeń widza na opiewającą defiladę zwrotki. W tym czasie widać natomiast Wilka, który we wzorcowym, jaskrawym stroju sportowca szczyci się swą dobrą formą podczas biegu przez płotki, a innym razem – próbuje swych sił nawet w skoku o tyczce.

⁴ Więcej nt. oprawy muzycznej serialu *Wilk i Zając* zob. [Babulewicz 2018, 167–178].

Wnioski

Na podstawie zaprezentowanych przykładów filmowych nie sposób orzekać o całościowym charakterze muzycznych nawiązań do repertuaru polskiego w dziecięcych filmach animowanych zrealizowanych w Związku Radzieckim. Wnioski wyprowadzone podczas analizy tych zaledwie siedmiu utworów mogłyby znaleźć szersze potwierdzenie, choć oczywiście ogląd sytuacji, będącej rezultatem subiektywnego doboru przykładów, mógłby ulec zmianie – tak jak robocza hipoteza o popularności rytmów polonezowych w filmach wyprodukowanych przed okresem odwilży. Już jednak na etapie pracy przyczynkowej można potwierdzić sam fakt istnienia w tych *multikach* inspiracji polonezowych (w kontekście muzyki dworskiej i nie tylko) oraz innego typu nawiązań do muzyki polskiej. Nawet jeśli, biorąc pod uwagę ogromną skalę produkcji Związku Radzieckiego, mają one charakter marginalny i dotyczą niewielkiego odsetku filmów – zasługują na uwagę oraz interpretację.

BIBLIOGRAFIA

- Babulewicz Katarzyna. 2018. *Nu, pogodi!, or the Musical Chronicle of the Late USSR*. W: *Europa Środkowo-Wschodnia. Konteksty kultury medialnej. Perspektywa Rosji i Ukrainy*. Red. Brzezińska-Pająk M., Dwornik K., Getka J., Grzybowski J., Kramar R., Niemojewski M. Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Uniwersytet Warszawski: 167–178.
- Bilica Krzysztof. 2017. *Melos polski nad Dunajem. Klauzule sarmackie i kadencja polska w XIX-wiecznej muzyce obszaru niemieckojęzycznego*. „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. XV: 217–243.
- Brown David. 2010. *Musorgsky. His Life and Works*. New York: Oxford University Press.
- Gwizdalanka Danuta. 2013. *Mieczysław Wajnborg. Kompozytor z trzech światów*. Poznań: Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu.
- Kadykało Anna. 2014. *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Maurois Andre. 2007. *Alexandre Dumas. A Great Life in Brief*. [s.l.]: Maurois Press.
- Pikkov Ülo. 2016. *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*. „Baltic Screen Media Review” nr 4: 17–37.
- Walczak Jakub. 2015. *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*. Kraków: Universitas.
- Załoski Andrzej. 2003. *Michał Kleofas Ogiński: życie, działalność i twórczość*. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna.
- Драгилев Дмитрий. 2008. *Лабиринты русского танго*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Ковалив Валентин Васильевич. 2015. *Изучение жизни и творчества Михаила Клеофаса Огинского на уроках музыки в общеобразовательной школе*. В: *Творчая спадчына Міхаіла Клеафаса Агінскага: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі*

- (da 250-goddzja z dnia narodžennja), Minsk, 18–19 červena 2015 goda. Red. Belaokaia M.A. i inš. Minsk: [s.n.], s. 234–238.
- Сенне Катя. 2018. *Старая новая сказка: мифопоэтический подтекст пьесы-сказки С. Маршака «Двенадцать месяцев»*. «Детские чтения» № 12 (2): 227–245.
- Финдейзен Николай. 1929. *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*. Т. 1. Москва–Ленинград: Музыкальный сектор государственного издательства.

REFERENCES

- Babulewicz Katarzyna. 2018. *Nu, pogodi!, or the Musical Chronicle of the Late USSR*. In: *Europa Środkowo-Wschodnia. Konteksty kultury medialnej. Perspektywa Rosji i Ukrainy*. Eds Brzezińska-Pająk M., Dwornik K., Getka J., Grzybowski J., Kramar R., Niemojewski M. Warsaw, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Uniwersytet Warszawski, pp. 167–178. (In Polish)
- Bilica Krzysztof. 2017. *Melos polski nad Dunajem. Klauzule sarmackie i kadencja polska w XIX-wiecznej muzyce obszaru niemieckojęzycznego*. “Polski Rocznik Muzykologiczny” Vol. XV, pp. 217–243. (In Polish)
- Brown David. 2010. *Musorgsky. His Life and Works*. New York, Oxford University Press. (In English)
- Cennet Katia. 2018. *Staraâ novaâ skazka: mifopoëtičeskij podtekst p'esy-skazki S. Maršaka “Dve-nadcat mesâcev”* [An old new tale: the mythopoetic subtext of S. Marshak’s play “The Twelve Months”]. “Detskie čteniâ” no 12 (2), pp. 227–245. (In Russian)
- Dragilev Dmitrij. 2008. *Labirinty ruskogo tango* [Labyrinths of Russian tango]. St.-Petersburg, Aletejâ. (In Russian)
- Findejzen Nikolaj. 1929. *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejših vremen do konca XVIII veka* [Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the 18th century]. Vol. 1. Moscow–Leningrad, Muzykal’nyj sektor gosudarstvennogo izdatel’stva. (In Russian)
- Gwizdalanka Danuta. 2013. *Mieczysław Wajnbęrg. Kompozytor z trzech światów*. Poznań, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. (In Polish)
- Kadykało Anna. 2014. *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*. Cracow, Księgarnia Akademicka. (In Polish)
- Kovaliv Valentin Vasil’evič. 2015. *Izučenie žizni i tvorčestva Mihaila Kleofasa Oginskogo na urokah muzyki v obšęobrazovatel’noj škole* [Studying the life and work of Mikhaïl Kleofas Oginsky at music lessons in a comprehensive school]. In: *Tvorčaa spadčyna Mihala Kleofasa Aginskaga: materyaly Mižnarodnaj navukova-praktyčnaj kanferencyi (da 250-goddzâ z dnâ narodžennâ), Minsk, 18–19 červenâ 2015 goda*. Eds Belaokaâ M.A. at al. Minsk, [s.n.], pp. 234–238. (In Belarusian)
- Maurois Andre. 2007. *Alexandre Dumas. A Great Life in Brief*. [s.l.], Maurois Press. (In English)
- Pikkov Ūlo. 2016. *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*. “Baltic Screen Media Review” no 4, pp. 17–37. (In English)
- Walczak Jakub. 2015. *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*. Cracow, Universitas. (In Polish)
- Załoski Andrzej. 2003. *Michał Kleofas Ogiński: życie, działalność i twórczość*. London, Polska Fundacja Kulturalna. (In Polish)

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5620>

Data złożenia artykułu: 10 maja 2020 r.

Data przyjęcia do druku: 15 czerwca 2020 r.

ВОЙНОВО: МЕЖДУ СТАРОВЕРИЕМ И ПРАВОСЛАВИЕМ

Helena Pocietchina

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6015-2055>

e-mail: helena.pocietchina@uwm.edu.pl

Аннотация: Целью данной статьи является введение в научный оборот документа, связанного с историей старообрядческой колонии в районе Мазурских озер в современной Польше. В ходе полевых исследований, которые проводились в 2011–2013 гг. учеными из Варминско-Мазурского университета в Ольштыне в рамках реализации финансируемого Национальным научным центром гранта «Славия и византийское наследие. Мультимедийный каталог памятников письменности старообрядцев, проживающих в Польше, как инструмент реконструкции уходящих культур», в одной из семей потомственных старообрядцев была обнаружена сшитая вручную дратвой рукопись. При ближайшем рассмотрении оказалось, чтошивка представляет собой комплект из отдельных тетрадей, содержащих церковные тексты, написанные кириллицей разными почерками. Среди записанных текстов повторяются фрагменты из пяти произведений авторства архимандрита Павла (Прусского) (1821–1895), бывшего игумена монастыря Живоначальной Троицы в Войнове, воссоединившегося в 1868 г. с православной церковью. Удалось установить, что записи производились в середине 30-х гг. XX в. учениками приходской школы священника-миссионера Александра Аваева и использовались им в качестве инструмента в борьбе с расколом.

Ключевые слова: история старообрядческого монастыря на Мазурском поозерье, идеологическое наследие Павла Прусского, единоверие, миссионерская школа протоиерея Александра Аваева в Войнове

Submitted on May 10, 2020

Accepted on June 15, 2020

WOINOWO: BETWEEN OLD AND NEW ORTHODOXY

Helena Pocietchina

University Warmia and Masury in Olsztyn, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2595-5204>e-mail: helena.pocietchina@uwm.edu.pl

Abstract: The purpose of this article is to introduce into scientific circulation one of the documents related to the history of the Old Believer colony in the Masurian Lakes in Poland. The field studies were conducted between 2011–2013, during the implementation of the grant “Slavica a bizantyjskie dziedzictwo. Multimedialny katalog zabytków piśmiennictwa staroobrzędowców zamieszkałych w Polsce jako narzędzie odtwarzania fenomenów ginących kultur”. One of the families of hereditary old rituals presented a hand-written draft to researchers. Upon closer examination, it turned out that the manuscript was a separate sheet which, among other records, contains fragments of the five works of Archimandrite Paul (Prussia). Thus, it can be argued that in the middle of the 1930s, the identity of the former head of the monastery of the Life-Giving Trinity in Voinovo was still known to local residents and the Orthodox Church conducted anti-schism propaganda in the region with the help of his ideas.

Keywords: The history of the Old Believers from the Lake District of Mazury, ideological heritage of Pavel Prussky, edinoverie, missionary school of protoiereus Aleksander Awajew in Wojnowo

1. Введение

Архимандрит Павел, настоятель Никольского единоверческого монастыря в Москве, был, по свидетельству современников, харизматической личностью. Биограф и близкий друг о. Павла профессор Московской духовной академии Н.И. Субботин в своей книге, посвященной памяти почившего в Бозе миссионера, привел фрагмент письма крестьянина Романа Савельева:

О. Павел! Припадаю к стопам ног Ваших с моею покорнейшею просьбою: не оставьте меня, Господа ради, без Вашего наставления, наставьте меня на

истинную веру. Я очень поколебался в своей вере, а вера моя федосеевского беспоповского толку. Поколебался я в вере через Ваши сочинения, которые я читал. Ваши сочинения меня расстроили: Вам меня и следует и утвердить в вере. У меня только и есть надежды, что на Бога, во-вторых, на Вас [Субботин 1896, 207–208].

Благоговейное отношение автора письма к своему адресату и вера в силу его слов подтверждают мнение свящ. Н.А. Колосова о том, что одним из главных достоинств сочинений о. Павла были «необыкновенная ясность и простота изложения, делающая их доступными пониманию и самых простых и малоученых людей, редкая основательность (а вследствие этого и убедительность)» [Колосов 1895, онлайн]. Тот же Колосов писал о глубине богословских познаний игумена и «совершенном знании» духа старообрядчества, «тонких приемов и уловок раскольничьей полемики», благодаря чему признавал, что «в истории полемики против раскола значение о. Павла не только громадно, но можно сказать – единственно» [там же].

Принято считать, что после возвращения о. Павла в Россию в 1868 г. и присоединения его к православной церкви имя «сребролюбного» и «плотлюбного» [Голубов 1867, 2, 27 об.] отступника в Войнове было забыто. Действительно, мужской монастырь Живоначальной Троицы, в котором игуменом был о. Павел, был закрыт, а в новейших путеводителях содержится информация только о женском монастыре, основанном в 1895 г. на том же месте Е.П. Дикопольской и просуществовавшем до 1971 г. И вдруг совершенно неожиданно во время полевых исследований, проводившихся сотрудниками Варминско-Мазурского университета в Ольштыне в рамках реализации гранта «*Slavica a bizantyjskie dziedzictwo. Multimedialny katalog zabytków piśmiennictwa старообрядców zamieszkałych w Polsce jako narzędzie odtwarzania fenomenów ginących kultur*», были найдены материалы, свидетельствующие о том, что память о Павле Прусском еще долго сохранялась в мазурской старообрядческой диаспоре.

2. Старообрядческая история Войнова

История небольшой мазурской деревни Войново (нем. Эккертсдорф) насчитывает немногим более 180 лет. Основанное в глухих Пишских лесах в самом начале 30-х гг. XIX века одновременно с десятком других старообрядческих деревень, первоначально заселенное только эмигрантами из Российской империи в Восточную Пруссию, Войново случайно оказалось

в самом центре идеологического конфликта между различными старообрядческими течениями, а затем и ареной борьбы Русской православной церкви за души зарубежных «раскольников». К сожалению, последствия двух мировых войн – не только смена границ в центре Европы, но также политические и экономические революции – отодвинули проблемы православия в островных поселениях русских на задворки современной истории Польши, а в материковой России Великая Октябрьская революция одним махом решила все вопросы межрелигиозных и межконфессиональных конфликтов в бывшей Российской Империи. «Распалась связь времен», и нынешним исследователям приходится в полном смысле этого слова по крупицам собирать данные для реконструкции настоящей истории некогда многочисленной старообрядческой диаспоры на Мазурском поозерье. Интерес к культурной истории Войнова со стороны международного научного сообщества непрерывно растет обратно пропорционально неуклонному уменьшению количества живущих в округе староверов.



Фото 1. Подворье Спасо-Троицкого монастыря в дер. Войново. Вид со стороны деревенской улицы. Фото автора. 2006 г.

Уже первые две сотни поселившихся в глухих лесах на болотистых неурожайных землях «филиппонов» привлекли к себе не только пристальное внимание властей, но и вызвали любопытство у местного населения. Сведения из прусских и немецких источников до сих пор активно используются в научных и популярных публикациях о мазурских староверах. Содержание

газетных публикаций, например, *Прусских провинциальных листков*, официальные данные (из административных, судебных, полицейских и пр. дел), записки местных энтузиастов многократно анализировались и пересказывались, см., напр.: Szwengrub 1958; Sukertowa-Biedrawina 1961; Jakubowski 1961; Iwaniec 1977, 2001; Jaroszewicz-Pieresławcew 1994; Orzechowska, Pocietchina 2013 и др.

Немецкие ученые в середине XIX века интересовались старообрядцами как этнографическим феноменом, их работы почти не содержат сведений о жизни монастыря, не упоминается в них и имя его основателя и первого игумена. Тем не менее важный период Войновской истории связан с деятельностью архимандрита Павла (Петра Леднева), прозванного Прусским (1821–1895). Информацию об этом выдающемся идеологе федосеевского течения, ставшем апологетом единоверия, чья деятельность способствовала возвращению многих старообрядцев в лоно православной церкви, можно найти в дореволюционной литературе, например, в трудах Н.И. Субботина, Н.А. Колосова, Н. Беренского и в др., на которые ссылаются также польские исследователи. Э. Иванец посвятил более двадцати лет жизни поискам сведений об основанной в Пише (Иоганнисбурге) о. Павлом «Славянской типографии». От типографии не осталось следа, а изданные в Пише книги сегодня – библиографическая редкость.

Игумен Войновского монастыря Живоначальной Троицы был крупнейшим идеологом старообрядчества и сыграл важную роль в жизни монастыря. Петр Иванович Леднев родился в 1821 г. в старообрядческой семье, с восемнадцати лет Леднев стал вести жизнь отшельника и был принят в федосеевское (беспоповское) согласие, в среду старообрядцев, не приемлющих браков.

В 1848 г., уже будучи известным федосеевским полемистом, Петр Леднев впервые посетил Войново, куда несколько позже вернулся, приняв иночество с именем Павла [Jakubowski 1961, 97–98; Iwaniec 2000, 37]. За пятнадцать лет (1852–1867 гг.) игумен Павел привел монастырь в цветущее состояние. Главной заботой настоятеля стало просвещение и нравственное совершенствование монашеской братии и членов деревенской общины. В монастыре учились и воспитывались дети богатых старообрядцев из России. Настоятель получал щедрые пожертвования с Преображенского кладбища и собрал богатую библиотеку, которой пользовались не только иноки, но и светские жители деревни. Монастырь посещали многочисленные паломники из России, Польши и других стран, игумен был лично представлен наследнику прусского престола. Настоятель вел также миссионерскую деятельность,

около 60 своих учеников он отправил в качестве наставников в Россию [Iwaniec 1977, 125; 2000, 42].

Как в монастыре, так и в деревенской общине о. Павел проводил беседы с собратьями в вере. Поначалу решительно и неуклонно выступая против брака, он исключал из общего моления и трапезы женатых мужчин и замужних женщин [Iwaniec 2000, 39–40]. Благодаря своим незаурядным личностным чертам, он стал авторитетом для деревенской молодежи. Однако со временем взгляды игумена на брак изменились. В повседневной жизни рядовых членов общины, ведущих семейную жизнь и рожавших детей, федосеевской доктрине безбрачия не было места. Изучив Священное Писание и святоотеческую литературу на тему брака и других церковных таинств, Павел Прусский решил, что истинная церковь была, есть и будет, и что в ней постоянно существует истинное, хотя незримое духовенство.

Изменение взглядов о. Павла привело к неразрешимому конфликту с властями Преображенского кладбища. Осенью 1858 г. в Москве он открыто заявил о своей убежденности в действительности бессвященнословного брака (т.е. брака без благословения священника), а в 1859 г. в Войново перед Пасхой допустил женатых к исповеди и к общим молитвам. После долгих раздумий и многочисленных дискуссий с единомышленниками и противниками, игумен пришел к убеждению, что истинная Церковь только одна – церковь греко-российская. Она и является настоящей Христовой Церковью [Iwaniec 2000, 47].

В связи с этим с 1861 г. о. Павел распорядился о монастырских молениях за восстановление истинного, неникониянского духовенства [Iwaniec 1977, 126]. Для распространения своих новых идей он собрал и отредактировал рукописи «сочинений о браках разных ревностных мужей», которые издал в виде сборника в 1863 г. в организованной им в Иоганнисбурге (ныне: Пиш) Славянской типографии на монастырские средства.

Оказавшись по распоряжению властей Преображенского кладбища исключенным из монастырской братии, о. Павел передал все документы на владение землей и монастырским имуществом инокам, оставил все свои вещи, в том числе книги, и, взяв 60 рублей на дорогу и попрощавшись с жителями деревни, 27 января 1867 г. навсегда покинул Войново [Iwaniec 2000, 49].

Приняв юрисдикцию Русской православной церкви 25 февраля 1868 г., о. Павел стал настоятелем Никольского монастыря в Москве на том же Преображенском кладбище, реквизированном властями у федосеевцев (в 1866 г.), и выполнял эту функцию до своей кончины. Примеру Павла Прусского

последовали десятки старообрядцев в Пруссии, в России и в других странах [Iwaniec 1977, 133–134]. По данным Тецнера, в 1899 г. на Мазурах проживало 442 «филиппона», что составляло всего 20% населения основанных ими деревень [Tetzner 1902, 217].

На рубеже XIX и XX в. все старообрядцы, проживавшие на территории нынешней Польши, присоединились к Поморскому согласию, беспоповскому старообрядческому течению, которое признавало законность брачно-семейных отношений. Сегодня большинству из сорока прихожан Войновской моленной ничего не известно о федосеевском прошлом общины и о моральных дилеммах Павла Прусского. Вопрос об отношении к браку вызывает у них закономерное удивление.

3. Миссионерская деятельность православной церкви по борьбе с расколом

Сведения о Войновском единоверии еще более скупы, чем о староверской истории деревни. Даже о самом о. Александре Михайловиче Аваеве (1882–1956), подвижнике благочестия, бывшем офицере, монахе Оптиной пустыни, многолетнем настоятеле Войновской Покровской церкви – поначалу единоверческой, а затем перешедшей на «новый» обряд – и основателе православного женского Успенского монастыря публикуются противоречивые сведения. Известно, что после Первой мировой войны бывший военнопленный Александр Аваев, по одним данным гвардии поручик, по другим – капитан гренадеров, рукоположенный в рясофорные монахи в Оптиной пустыни, но не успевший принять схиму, в 1923 г. поселился в Войнове. Местные единоверцы собрали деньги, а один из них предоставил землю под строительство церкви.

Об обстоятельствах создания единоверческой общины в Эккертсдорфе (Войнове) написал в своих воспоминаниях *Путь моей жизни* митрополит Евлогий (Георгиевский), возглавивший в 1921 г. русские православные приходы в Западной Европе на правах епархиального архиерея. Поскольку Алексей Мальцев, настоятель посольской церкви в Берлине, духовно окормлявший прусские приходы, был выслан из Германии, единоверцы в Восточной Пруссии «попали в драматическое положение». Тогда Евлогий отправил на Мазуры Аваева, рукоположив его во священника [Евлогий, онлайн].

О. Александр стал служить по старообрядческому уставу, у батюшки с прихожанами сложились прекрасные отношения. Сегодня Войновские

старообрядцы, достигшие преклонного возраста, вспоминают, что батюшка всегда находил, о чем поговорить с детворой, и в кармане у него водились яблоки для мальчишек [из устного рассказа В.Й., 2012 г.].

Владыка Евлогий побывал в Войнове на празднике освящения храма в 1927 г. Отстояв вместе с прихожанами всенощную, он отметил, что певчие знали слова песнопений наизусть, что пела почти вся церковь, что шестопсалмие было прочитано «художественно» девочкой лет десяти-двенадцати. Кроме того, владыка заметил, что в деревне, кроме прекрасной немецкой школы, была своя, церковноприходская, где учились по часослову и псалтыри [Там же].

Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), служивший с 1932 по 1945 г. в Берлине архимандритом и исполнявший обязанности благочинного православных приходов в Германии, в воспоминаниях указал, что в то время старообрядцы в Восточной Пруссии жили «в трёх сёлах, и их насчитывалось до последней войны около тысячи душ», (...) хотя «к тридцатым годам нашего века треть войновцев была уже православною» [Цит. за: Бирюков, онлайн]. О. Александр прослужил священником в Войнове вплоть до своей смерти. Он окормлял также православную общину Кенигсберга, выезжая туда два-три раза в год, в годы Второй мировой войны – также миссионерский приход в Мемеле (Клайпеде), а в 1945 г. – и православный приход в Гданьске.

В 1930 г. в Войнове была открыта новая школа. В 1935 г. в ней работало 3 учителя и училось 118 школьников, обучение велось только на немецком языке. Домашний русский язык уступил место немецкому. Однако во время полевых исследований, проводившихся в конце 60-х-начале 70-х гг. XX в., Э. Иванец обнаружил, что «поколение единоверцев, современное Аваеву, лучше владеет русским языком, чем то же поколение старообрядцев» [Иванец 2019, 147]. В этом следует видеть заслугу о. Александра, который в годы гитлеровского режима, несмотря на запрет, обучал на уроках религии также русскому языку, предоставлял и молодежи, и взрослым книги для чтения на русском языке [Там же].

4. Предварительное описание найденных рукописных тетрадей

Как было заявлено в самом начале статьи, главной целью ее является введение в научный оборот рукописи, которая была предъявлена ольштынским исследователям З. Ярошевич-Переславцев, Е. Потехиной и Иоанне

Ожеховской в 2013 г. в одной из старообрядческих семей. Содержание этой рукописи вносит важный вклад в историю исследования религиозной жизни Войнова.

Рукопись представляет собой отдельные листы, сшитые дравкой и исписанные печатной кириллицей. Содержание рукописи позволяет предположить, что шивка содержит материалы для занятий по Закону Божию, которые проводил в своей школе о. Александр Аваев, поэтому рукопись условно названа *Тетради о. Александра Аваева*. Рукопись состоит из 172 отдельных исписанных выцветшими фиолетовыми чернилами нумерованных листов пожелтевшей от времени фабричной нелинованной бумаги размером ок. 18,5 x 22 см. Обложка, титульный лист или какие-либо другие указатели начала рукописи отсутствуют.

На первых 8 листах записаны фрагменты Пасхального канона Иоанна Дамаскина, начинающиеся ирмосом 4 песни «На божественной страже» и заканчивающиеся стихирами Пасхи 5 гласа. Тексты канона и стихир написаны печатным шрифтом с соблюдением правил дореформенной орфографии. От следующей части рукописи эта часть отделена пустым 9-м листом, на обороте которого карандашом по-немецки скорописью крупными буквами написано: *Gott in Gimml* (Бог в небесах). Запись, по-видимому, передает особенности произношения, ср.: нем. лит. *Gott im Himmel* (междометие). В верхнем правом углу на 10-м листе напечатан фабричный номер: № 3, свидетельствующий, по-видимому, о том, что листы для занятий были нарезаны из листов формата А3.

Некоторые листы сшиты вразброс. Например, текст «Поучения в неделю о блудном сыне» начинается на лл. 112–112 об., а завершается на л. 119, между ними вложены и сшиты вперемежку фрагменты, написанные совершенно другими почерками. На этих листах содержатся «Слово о гневе» из «Пролога в поучениях» прот. Гурьева. (л. 113), сочинение иеромонаха Сергия (Серафима) Веснина «О пользе поминовения усопших» из «Писем Святогорца» (л. 114), фрагмент «Малого катехизиса», ч. II, «О составе церкви Христовой» (лл. 115–117). Далее находится продолжение текста «О пользе поминовения усопших» и вновь следует лист со «Словом о гневе» (л. 118). Определить количество почерков в настоящее время невозможно: тетради являются частной собственностью, а их пришлось бы расширить. В связи с этим примерное количество тетрадей и соответственно количество учеников было определено по формальному признаку числа титульных листов. Начиная с 10-го листа в рукописи периодически встречается страница с одним и тем же рисунком: по центру изображен на фоне окружности, представляющей

солнце с расходящимися вокруг лучами, восьмиконечный старообрядческий крест с известными сокращениями под титлами: Гдѣ Црѣь Слѣвы Нѣ Хѣ Нїка. У подножия креста надпись церковнославянским шрифтом: Сознїждѣ Црѣьовѣ Мою и кратѣ дѣока не одолѣютъ бѣи. На обороте внизу указание на русском языке: читайте и другим давайте. Таких страниц в рукописи 8 (лл. 6, 28, 56, 74, 112, 120, 145 и 162). На 56 странице, по-видимому, подписалась владелица тетради: Хелене Дембовски из Галкова (Helene Dembowski, Nikolaihorst, Post Alt Ukta, kreis Sensburg).

Ученики приходской школы Аваева, вероятно, уже слабо владели русским языком и практически не владели церковнославянским (см. приведенное выше свидетельство митрополита Евлогия о пении всенощной наизусть). В дидактических целях учителем были составлены специальные памятки (таблицы) для транслитерации, и часть текстов (например, некоторые тексты Иоанна Златоуста) записывалась в транслитерации. Таких таблиц в *Тетрадах* сохранилось только 5 (лл. 27, 47, 73, 82, 111).

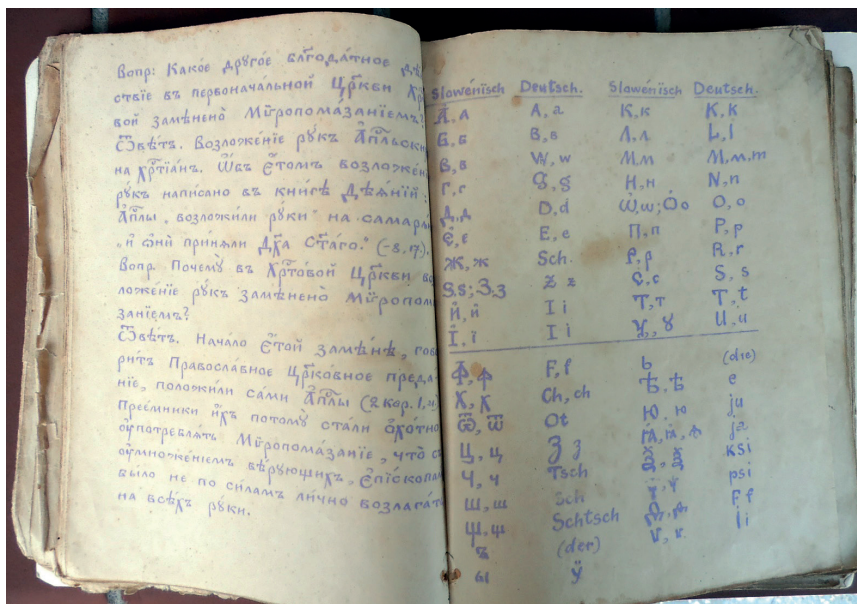


Фото 2. Памятка для транслитерации на л. 47

В *Тетрадах о Александра Аваева* записаны тексты «Слова архимандрита Павла Прусского ко всем беспоповцам», «Слова архимандрита Павла Прусского к беспоповцам», «Архимандрита Павла Прусского ответа старообрядцу об обрядах», «Беседы о кресте осмиконечном и четырехконечном архимандрита Павла» и «Беседы о крестном знамени архимандрита Павла».

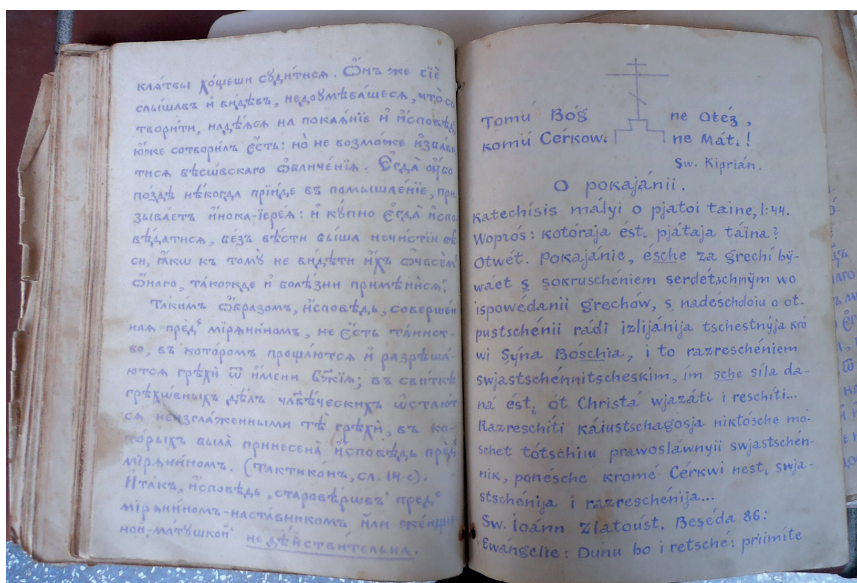


Фото 3. Текст «О покаянии» из *Малого катехизиса* в латинской транслитерации

Текст «Слова архимандрита Павла Прусского к беспоповцам» повторяется трижды на лл. 51–52 об., 76–77 об., 122–123 об., также трижды встречается текст «Архимандрита Павла Прусского ответа старообрядцу об обрядах» (лл. 36–38 об., 81–83 об., 127–128 об.). Тексты бесед «О кресте» и «О крестном знамени» обнаружены в единственной копии. Зато Текст «Слова архимандрита Павла Прусского ко всем беспоповцам», кроме трех копий на русском языке (лл. 30–31 об., 32 вложение, 68–69 об.), встречается также в немецком переводе как «Ein Wort des Archimandrit Paul, des Preussen zu allen Priesterlosen» (100–101 об.).

В своих посланиях о. Павел убеждал старообрядцев-беспоповцев в необходимости вернуться в лоно православной церкви, объяснял разницу между религиозными обрядами и догмами, писал, почему сам отошел от беспоповства и пр.

Подробному описанию *Тетрадей о. Александра Аваева* будет посвящена отдельная публикация. Исследователей религиозной жизни старообрядцев, несомненно, заинтересует тот факт, что о. Александр на занятиях в своей школе вел борьбу с расколом, используя при этом полемические сочинения архимандрита Павла (Прусского). Вероятно, для миссионеров православной церкви, ведших пропаганду в других старообрядческих регионах, это было обычной практикой, но на Мазурском поозерье попытка воскресить память об игумене Войновского монастыря, имела особое значение.

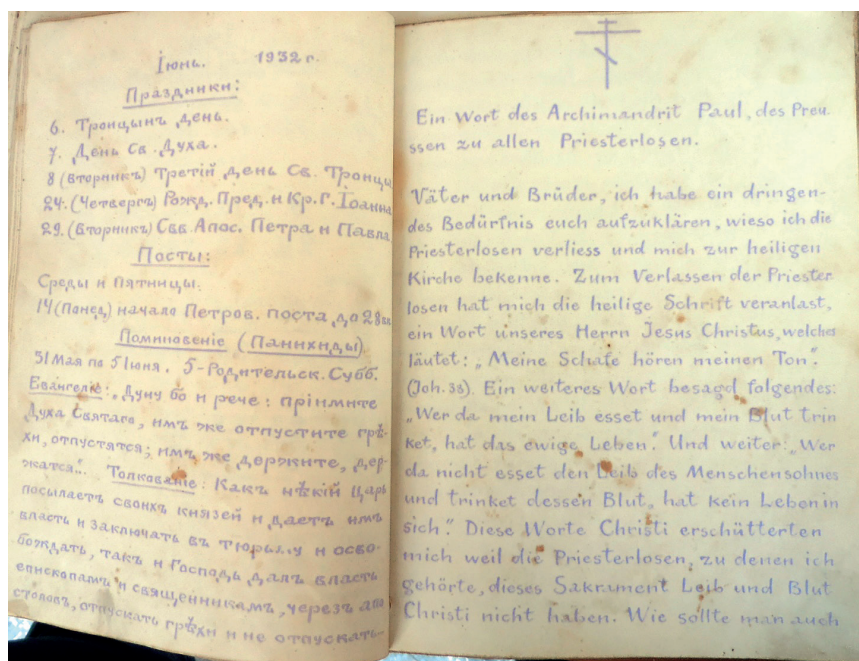


Фото 4. Текст «Слова ко всем беспопвцам» по-немецки.

5. Заключение

Профессор Ягеллонского университета Виктор Якубовский, исследовавший культуру и быт мазурских старообрядцев в послевоенные годы, отмечал, что мазурские «филиппоны» неохотно входят в контакт с чужими, относятся к ним с недоверием, и это отличает их от сувальских и августовских староверов [Jakubowski 1961, 101]. Сегодня мы можем утверждать обратное: оставшиеся на Мазурах староверы гораздо более открыты для контактов с учеными, чем их братья по вере из Сувалок или Габовых Грондов. В 2011–2013 гг. нам удалось описать домашние собрания жителей Мазурского старообрядческого региона, а представители Верховного совета старообрядцев Польши отказались показать нам свои книги.

Количество староверов, постоянно проживающих в настоящее время в Войнове и в его окрестностях, невелико, всего около 40 человек. В основном это люди преклонного возраста. Недавно ушли из жизни Анна Шляхциц (1919 г.р.) и Анна Крассовская (1923 г.р.), а в прошлом, 2019 г., отошел в мир иной наставник Войновской общины Григорий Новиков. В 60-е гг. прошлого века тот же В. Якубовский полагал, что мазурские старообрядцы

обречены на окончательную ассимиляцию, и существование группы зависит от того, осознают ли ее члены свою связь с русским народом и его культурой [Jakubowski 1961, 102]. Сегодня ситуация выглядит иначе. Войновским староверам никакая ассимиляция уже не грозит: с уходом из жизни старшего поколения на Мазурах больше не останется староверов. Остается надеяться на то, что ученым удастся обнаружить и обработать все сохранившиеся рукописные и печатные артефакты, представляющие уникальную историю польской деревни Войново, оказавшуюся центром борьбы православной церкви за души «раскольников».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бирюков Георгий. 2010. *Памяти протоиерея Александра Аваева. К 130-летию со дня рождения строителя и настоятеля Свято-Успенского храма в Эккертсдорфе (Войново)*. (online) https://ruskline.ru/analitika/2012/03/09/pamyati_protoiereya_aleksandra_avaeva (доступ 10.05.2020).
- Голубов Константин. 1867. *Отрывок из истории прусского старообрядческого монастыря. В: Истина*. Иоганнисбург: Славянская типография. Лл. 12–48.
- Евлогий, митрополит. 1947. *Путь моей жизни*. Воспоминания Митрополита Евлогия (Георгиевского), изложенные по его рассказам Т. Манухиной. Париж. (online) <http://www.wco.ru/biblio/books/evlogy1/Main.htm> (доступ 10.05.2020).
- Зыкунов Борис. 2010. *Архимандрит Павел (Леднев) Прусский – незаслуженно забытый миссионер*. «Благодатный огонь» № 20. (online) <http://www.blagogon.ru/articles/301/> (доступ 10.05.2020).
- Иванец Эугениуш. 2019. *Из истории старообрядцев на польских землях. XVII–XX в.* Москва: ЯСК.
- Колосов Николай Александрович, священник. 1895. *Архимандрит Павел (Прусский)*. (Некролог). Москва: Университетская типография. (online) http://www.nikola-edinover.ru/lib/nekrolog_pavel.html#nik1 (доступ 10.05.2020).
- Субботин Николай Иванович. 1896. *Памяти в Бозе почившего архимандрита Павла*. Москва: Синодальная типография, 1896.
- Iwaniec Eugeniusz. 1977. *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich: XVII–XX w.* Warszawa: PWN.
- Iwaniec Eugeniusz. 2001. *Droga Konstancyjna Golubowa od starowierstwa do prawosławia. Karty z dziejów duchowości rosyjskiej w drugiej połowie XIX wieku*. Białystok: Orthdruk.
- Jakubowski Wiktor. 1961. *Z historii kolonii staroobrzędowców rosyjskich na Mazurach*. „Slavia Orientalis” R. 10, nr 1: 81–103.
- Jaroszewicz-Pierśławcew Zoja. 1994. *Staroobrzędowcy w Polsce i ich księgi*. Olsztyn: Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego, nr 145.
- Orzechowska Joanna, Pocięcina Helena. 2013. *Old Believers In Masuria*. In: *Minaia: an example of hymnographic literature and a tool to shape the orthodox worldview*. Red. Pocięcina H., Kravetsky A. Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej: 95–108.
- Sukertowa-Biedrawina Emilia. 1961. *Filiponi na ziemi mazurskiej*. „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” nr 1: 39–68.

- Szwengrub Lili Maria. 1958. *Z badań terenowych – „Filiponi”*. „Euhemer. Przegląd Religioznawczy” R. 2, nr 2 (3): 64–70.
- Tetzner Franz. 1902. *Die Philipponen*. In: *Die Slawen in Deutschland*. Braunschweig: 212–248.

REFERENCES

- Birûkov Georgij. 2010. *Pamâti Protoiereâ Aleksandra Avaeva. K 130-letiu so dnâ roždieniâ stroitelâ i nastoâtelâ Svâto-Uspenskogo hrama v Èkkertsdorfe (Vojnovo)* [In memory of Archpriest Alexander Avaev. On the 130th birthday of the builder and rector of the Holy Assumption Church in Eckertsdorf (Voinovo)]. Available at: https://ruskline.ru/analitika/2012/03/09/pamyati_protoiereya_aleksandra_avaeva (Accessed 10 May 2020). (In Russian)
- Evlogij, mitropolit. 1947. *Put' moej žizni*. Vospominaniâ mitropolita Evlogiâ (Georgievskogo), izložennye po ego rasskazam T. Manuhinój [Eulogius, Metropolitan. 1947. The path of my life. Memoirs of Metropolitan Eulogius (George), outlined in his stories T. Manukhina. Paris]. Paris. Available at: <http://www.wco.ru/biblio/books/evlogy1/Main.htm> (Accessed 10 May 2020). (In Russian)
- Golubov Konstantin. 1867. 2. *Otryvok iz istorii prusskogo staroobrâdčeskogo monastyrà* [An excerpt from the history of the Prussian Old Believer monastery]. In: *Istina* [True]. Iogannicburg, Slavânskaâ tipografiâ, pp. 12–48. (In Russian)
- Iwaniec Eugeniusz. 1977. *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich: XVII–XX w.* Warsaw, PWN. (In Polish)
- Iwaniec Eugeniusz. 2001. *Droga Konstancyjna Golubowa od starowierstwa do prawosławia. Karty z dziejów duchowości rosyjskiej w drugiej połowie XIX wieku*. Białystok, Orthdruk. (In Polish)
- Iwaniec Eugeniusz. 2019. *Iz istorii staroobrâdcev na pol'skih zemlâh* [From the history of the Old Believers on Polish lands. XVII–XX centuries]. Moscow, LRC Publishing House. (In Russian)
- Jakubowski Wiktor. 1961. *Z historii kolonii staroobrzędowców rosyjskich na Mazurach*. “Slavia Orientalis” Vol. 10, no 1, pp. 81–103. (In Polish)
- Jaroszewicz-Pieresławcew Zoja. 1994. *Staroobrzędowcy w Polsce i ich księgi*. Olsztyn, Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego, nr 145. (In Polish)
- Kolosov Nikolaj Aleksandrovič, svâs. 1895. *Arhimandrit Pavel (Prusskij)*. (Nekrolog) [Archimandrite Paul (Prussian). (Obituary)]. Moscow, Universitetskaâ tipografiâ. Available at: http://www.nikola-edinover.ru/lib/nekrolog_pavel.html#nik1 (Accessed 10 May 2020). (In Russian)
- Orzechowska Joanna, Pocięcina Helena. 2013. *Old Believers In Masuria*. In: *Minaia: an example of hymnographic literature and a tool to shape the orthodox worldview*. Eds Pocięcina H., Kravetsky A. Olsztyn, Centrum Badań Europy Wschodniej, pp. 95–108. (In English)
- Subbotin Nikolaj Ivanovič. 1896. *Pamâti v Boze poživšego arhimandrita Pavla* [Memory in Bose of the late Archimandrite Paul]. Moscow, Sinodal'naâ tipografiâ. (In Russian)
- Sukertowa-Biedrawina Emilia. 1961. *Filiponi na ziemi mazurskiej*. “Komunikaty Mazursko-Warmińskie” no 1, pp. 39–68. (In Polish)
- Szwengrub Lili Maria. 1958. *Z badań terenowych – „Filiponi”*. “Euhemer. Przegląd Religioznawczy” no 2 (3), pp. 64–70. (In Polish)
- Tetzner Franz. 1902. *Die Philipponen*. In: *Die Slawen in Deutschland*. Braunschweig, pp. 212–248. (In German)
- Zykunov Boris. 2010. *Arhimandrit Pavel (Lednev) Prusskij – nezasluzhenno zabytyj missioner* [Archimandrite Pavel (Lednev) of Prussia – an undeservedly forgotten missionary]. “Blagodatnyj ogon” no 20. Available at: <http://www.blagogon.ru/articles/301/> (Accessed 10 May 2020). (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5621>

Data przesłania artykułu: 6 marca 2020 r.

Data akceptacji artykułu: 2 czerwca 2020 r.

LOS CZŁOWIEKA NA PŁÓTNIE WYHAFTOWANY – RĘCZNIK OBRZĘDOWY JAKO SYMBOL KULTURY MATERIALNEJ BIAŁORUSINÓW Z PODLASIA

Alicja Joanna Siegień-Matyjewicz

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1498-3418>

e-mail: alicia.matyjewicz@uwm.edu.pl

Abstrakt: W niniejszym artykule ukazano istotę ręcznika obrzędowego, czyli jego zdobnictwo, rodzaje, zastosowanie, symbolikę, motywy tworzenia, a także miejsce, jakie zajmuje w życiu Białorusinów zamieszkujących region wschodniej Polski. Ręcznik towarzyszy Białorusinom od narodzin, przy zaręczynach, ślubie, na weselu, aż do śmierci. Na Podlasiu występują dwa rodzaje ręczników białoruskich: codzienny i obrzędowy. Pełnią one funkcje praktyczne, estetyczne, kultowe, symboliczne, oczyszczające, ochronne oraz magiczne. Treści zawarte w artykule uzyskano dzięki: analizie literatury bezpośrednio związanej z przedmiotem badań, analizie formalnej dokumentów i wytworów zastanych jednostki, obserwacji oraz wywiadom swobodnym. Poprzez zastosowanie tych technik badawczych odczytano symbolikę białoruskiego ręcznika obrzędowego oraz ustalono jego miejsce i sposób wykorzystania przez Białorusinów w określonych rytuałach i zwyczajach.

Słowa kluczowe: ręcznik obrzędowy, haft, symbolika, ornamentyka, rytuały, obrzędy rodzinne, Białorusini

Submitted on March 06, 2020

Accepted on June 02, 2020

THE FATE OF MAN ON CANVAS EMBROIDERED – A RITUAL TOWEL AS A SYMBOL OF MATERIAL CULTURE OF BELARUSIANS FROM PODLASIE REGION

Alicja Joanna Siegień-Matyjewicz

University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1498-3418>

e-mail: alicja.matyjewicz@uwm.edu.pl

Abstract: This article shows the importance of a ritual towel, its ornamentation, types, application, symbolism, creation motifs and the place it occupies in the lives of Belarusians living in the region of eastern Poland. The towel accompanies Belarusians from birth, engagement, through marriage, wedding, to death. There are two types of Belorussian towels in the Podlasie Region: casual and ceremonial towels. They perform practical, aesthetic, religious, symbolic, cleansing, protective and mystical functions. The content of the article was obtained by an analysis of literature directly related to the subject of research, formal analysis of documents and products of research, observations and in-depth ethnographic interviews. By using these research techniques, the author interpreted the symbolism of the Belarusian ceremonial towel. The presented research also helped to determine its place and manner of use by Belarusians in specific rituals and customs.

Keywords: ritual towel, embroidery, symbolism, ornamentation, rituals, family rites, Belarusians

1. Wstęp

Ręcznik obrzędowy to ozdobny pas białego haftowanego płótna, który wraz ze swoją unikatową ornamentyką jest reliktem świadczącym o bogactwie pogranicza wschodniej Polski i obyczajowości żyjących tam od wieków Białorusinów. Jest on przedmiotem zarówno materialnym, jak i symbolicznym. Nie tylko towarzyszy człowiekowi przez całe życie w wędrówce po ziemskim padole, jest przy nim podczas narodzin, zaręczyn, ślubu, wesela i śmierci, lecz także stanowi dzieło sztuki, symbol kontaktu człowieka z Bogiem oraz wdzięczności za doznane łaski, wyraz szacunku wobec świętych wizerunków. To forma podziękowania i подарunek

dla bliskich osób, część posagu oraz istotny talizman. To symbol integracji z przodkami, miejsce schronienia dusz zmarłych, pomost łączący życie i śmierć, przeszłość z teraźniejszością, radość ze smutkiem. To również tajemniczy przedmiot z zaszyfrowanym w haftowanych wzorach przeznaczeniem człowieka i świadectwo jego losu. Jeden ręcznik, a ma tak wiele zastosowań, znaczeń i interpretacji.

2. Zdobnictwo, rodzaje i zastosowanie białoruskich ręczników spotykanych na Podlasiu

Etymologia nazwy „ręcznik” nie wywodzi się od wycierania rąk, lecz od ręcznego wykonania tego przedmiotu [Grzegorzyczkova 1979, 18; *Słownik języka polskiego* 2007, IV, 430], czyli przedzenia i ozdabiania. Na Podlasiu wykonywano ręczniki z materiałów naturalnych, czyli z lnu lub konopi. Pierwsze białoruskie ręczniki miały zwykły, gładki tkacki splot. W miarę unowocześniania maszyn tkackich tkano coraz bardziej skomplikowane i ozdobne wzory materiału przeznaczonego na ręczniki (tkacki splot szachownicowy bądź jodełkowy, potocznie zwany warkoczowym). Z kolei pierwsze hafty na białoruskich ręcznikach były tworzone wyłącznie wzorem wybieranym, następnie wzorem krzyżykowym (krzyżyk prosty, mały, pojedynczy). Początkowo haftowano nimi w kolorach czerwonym i czarnym, sporadycznie niebieskim [Сахута 2001b, 149–155; Matus 2016, 412–413; por. Matus 2006a, 77–82; Фадзеева 1994, 188]. Na ręcznikach wyszywano wzory geometryczne (trójkąty, czworokąty, koła, rozety, gwiazdy, krzyżopodobne figury, meandry) [zob. szerzej: Лабачэўская 1998; 2002, 14–15; Сахута 2001b, 150, 153, 155; Фадзеева 1994, 204; Matus 2009, 65; Grabowski 1978, 94–95; Курилович 1981]. Później zdominowały je wzory roślinne (kwiaty, takie jak róże, goździki, chabry, konwalie, tulipany, oraz liście dębu, kiście winogron, wazon z kwiatami, drzewa życia), motywy zoomorficzne (głównie ptaki, takie jak pawie, koguty, indyki, gęsi, kaczki, orły, gołębie, ale zdarzały się także konie, psy, koty, wiewiórki oraz lwy), a nawet scenki rodzajowe. Czasem haftowano cyrylicą sentencje o tematyce nostalgicznej, moralizatorskiej, sakralnej lub monogramy twórczyń. Wzory zaczęto wyszywać techniką atłaskową, zwaną haftem płaskim, oraz stosować więcej kolorów (czerwony, czarny, żółty, niebieski, zielony, malinowy). Natomiast zakończenia ręcznika były początkowo proste lub z frędzlami, później dorabiano dekoracyjną koronkę szydełkową o ornamencie kwiatowym lub geometrycznym czy też mereżkę z samodziałowej tkaniny lnianej. Niekiedy w środku ręcznika umieszczano koronkowe wstawki. Układ wzorów na białoruskim ręcniku charakteryzował się przejrzystością, symetrią, spokojną



Ryc. 1. Białoruskie ręczniki obrzędowe z terenów Podlasia

Źródło: Ręczniki ludowe z kolekcji muzeum w Bielsku Podlaskim, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku (fot. autorki artykułu)

rytmiką powtarzających się ornamentów [Matus 2006a, 78; 2016, 413; Сахута 2001b, 149–155; 2015, 149–151; Czerwiński 2013, 16–17; zob. szerzej: Фадзеева 1991; 1994, 27–28, 188–203; Сахута 1997; 2001a; 2013; Dębowska, Sołub, Sołub 2015].

Biorąc pod uwagę sposób zastosowania, można wyróżnić dwa rodzaje ręczników białoruskich występujących na Podlasiu – codzienny (higieniczno-użytkowy) i obrzędowy (dekoracyjno-rytualny) [Фадзеева 1994, 14]. O ważności, randze ręczników świadczy sposób ich przechowywania. Codzienne ręczniki składano w prostokąt, ręczniki obrzędowe zaś zwijano w rulony, czyli w taki sam sposób jak starożytne manuskrypty [Zwierzyńska, online]¹.

¹ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk oraz podczas wywiadu 25.08.2019 r. z Niną Żukowską, zamieszkałymi we wsi Grabowiec, w województwie podlaskim, przedstawicielkami mniejszości narodowej białoruskiej wyznania prawosławnego.

Ręcznik codziennego użytku, nazywany na terenach Podlasia i Białorusi *ucirałnikam*, był wąski (35–50 cm) i krótki (zazwyczaj o długości do 1,5 m), prosty, o gładkiej fakturze, pozbawiony ornamentów i wzorów, w kształcie czworoboku [Фадзеева 1994, 14]. Wycierano nim zarówno twarz, ręce, jak i naczynia [por. Czerwiński 2013, 16] (ręczniki takie określano także mianem *skaracz*² lub *paciracz*³). Przykrywano nim również jedzenie i chleb leżący na stole, aby nie wyschły. Czasami ręcznik ten miał na bokach długie frędzle z powodu wykorzystywania go w charakterze lekkiego nosidła jedzenia dla pracujących na polu chłopów oraz obrusu, na którym spożywano posiłki [Фадзеева 1994, 16–17] (ręczniki takie określano mianem *trapkacz*⁴). Do tej grupy ręczników należały również *nadieźniki*, czyli ozdobione tkanym czerwonym paskiem narzuty, służące jako przykrycie do dzieży, w której wyrastało ciasto chlebowe [Фадзеева 1994, 17]⁵. *Nadieźnik* wykorzystywano też podczas uroczystego ofiarowania chleba i soli oraz korowaja [Фадзеева 1994, 17], czyli ozdobnego ciasta drożdżowego⁶. Z kolei ręcznik obrzędowy był szeroki (od 50 cm) i długi (od 1,5 do 8 m), bogato wyszywany, dekoracyjny. Wykorzystywany był podczas świąt religijnych, uroczystości rodzinnych oraz różnorodnych rytuałów (m.in. przy narodzinach, chrzcie, w obrzędach weselnych i pogrzebowych). Był on także popularną formą prezentu lub ofiary za doświadczone łaski i ochronę przed klęskami żywiołowymi, wojnami oraz epidemiami. Zaliczamy do nich *naboźniki*, czyli ręczniki bardzo długie

² *Skaracz* (lit. *skarà*, czyli kawałek materiału) – mały ręcznik kwadratowy lub prostokątny z wyszyciem na końcach lub z frędzlami, służący do higieny. Por. [Фадзеева 1994, 14, 16].

³ *Praciracz* (białorus. *pacirać*, czyli wycierać) – ręcznik kwadratowy lub prostokątny służący m.in. do wycierania naczyń.

⁴ *Trapkacz* (białorus. *trapka*, czyli ścierka, szmatka) – ręcznik służący zazwyczaj do wycierania podłóg.

⁵ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk.

⁶ Korowaj – tradycyjne ciasto drożdżowe weselne i agrarne. Korowaj przygotowywany na wesele, nazywany „chlebem weselnym”, symbolizował płodność, wegetację, bogactwo i szczęście. Dekorowany był formami z ciasta w kształcie kwiatów (symbolizujących miłość), listków, szyszek, kłosów zbóż (symbolizujących bogactwo), ptaszków (symbolizujących potomstwo, rodzinę, płodność) albo słońca i księżycy (słońce symbolizuje siłę, męstwo, księżyc zaś symbolizuje wnikliwość, wrażliwość, natomiast usytuowanie słońca i księżycy obok siebie, czyli połączenie przeciwieństw symbolizuje współpracę, zgodę, jedność). Korowaj przygotowywały ostatniego dnia przed ślubem zamężne kobiety. Przy wypieku tego ciasta nie mogli być obecni mężczyźni. Z kolei korowaj agrarny symbolizował zaślubiny z Matką Ziemią. Wypiekano go na dzień św. Jerzego i taczano po polu (po młodym zbożu lub na obrusie rozścielonym na ziemi), aby zapewnić obfite plony. Czasem rytuał toczenia korowaja agrarnego powtarzano po trzy razy na każdym zagonie, aby okazał się skuteczniejszy. Istotną była odległość, na jaką potoczy się korowaj, oraz strona, na którą upadnie. Jeżeli potoczył się on daleko i upadł stroną udekorowaną do góry, to oznaczało że żyto wyrośnie obficie. Informacje uzyskane podczas wywiadu 23.08.2019 r. z Bazylem Wasilukiem, zamieszkałym we wsi Czechy Orlańskie, przedstawicielem mniejszości narodowej białoruskiej wyznania prawosławnego. Por. [Czerwiński 2013, 29–30].

(od 2 do 5 m), którymi przystrajano ikony umieszczone w głównym kącie (określonym mianem „piękny kąt”, *krasnyj ugoł*) – najbardziej reprezentatywnego pomieszczenia w domu⁷. Znajdująca się na tego rodzaju ręcznikach ornamentyka i kolorystyka haftu informowała o tym, w jakich okolicznościach może być on wykorzystywany – bogate zdobienia koloru czerwonego znajdowały się na ręcznikach, którymi dekorowano ikony z okazji różnych świąt religijnych, natomiast zdobienia czarne przeważały na ręcznikach zawieszanych na ikony podczas postu lub żałoby⁸. Wśród *nabożników* szczególne miejsce zajmował bardzo długi ręcznik (nawet do 8 m) zawieszany na miejsce ukrzyżowania Chrystusa – Golgotę, czyli Miejsce Czaszki⁹. Kolejnym rodzajem ręcznika obrzędowego były ręczniki ofiarne, tzw. *abroczynje*, które umieszczano w miejscach szczególnego kontaktu człowieka z Bogiem, czyli na przydrożnych, pomorowych lub cmentarnych krzyżach oraz w cerkwiach [Czerwiński 2013, 16]. Miały one chronić mieszkańców wsi przed epidemią, powodzią, suszą (ręczniki z symbolami deszczu) lub innymi nieszczęściami¹⁰. Według wiary białoruskiego ludu inny niecodzienny ręcznik, tzw. *abydiennik* [Фадзеева 1994, 17], utkany i wyhaftowany w ciągu jednej nocy przez niezamężne, młode dziewczyny, chronił wieś od wojen, chorób (m.in. cholery, dżumy¹¹) lub piorunów. Z ręcznikiem tym obchodzono dookoła całą wieś, po czym w sporej odległości od domostw i zabudowań gospodarczych rozpalano ognisko, nad którym rozwieszano *abydiennik*. Przez tak powstały „korytarz” nad ogniem i pod ręcznikiem przechodzili wszyscy mieszkańcy wsi, w celu oczyszczenia się i zgromadzenia w *abydienniku* całego zła. Pod koniec rytuału pod ręcznikiem przenoszono jeszcze niemowlęta oraz przeprowadzano starych ludzi, a następnie wypełniony w ten sposób złem *abydiennik* palono w ognisku¹². Innym sposobem na odżegnanie chorób było otoczenie wsi sznurem ze związanych *abydienników*, które następnie zakopywano w ziemi na rozstaju dróg, lub opasanie tego rodzaju ręcznikiem krzyża pomorowego¹³.

⁷ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk oraz 25.08.2019 r. z Niną Żukowską. Por. [Фадзеева 1994, 20–22].

⁸ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk. Por. [Фадзеева 1994, 22].

⁹ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk.

¹⁰ Informacje uzyskane podczas wywiadu 23.08.2019 r. z Bazylem Wasilukiem.

¹¹ W XVI–XVIII w. tereny Podlasia zamieszkiwane przez Białorusinów nawiedzały epidemie dżumy, zaś w XIX w. epidemie cholery.

¹² Informacje uzyskane podczas wywiadu 17.03.2017 r. z Zinaidą Żytkiewicz, zamieszkałą we wsi Łozy, oraz Nadiędzą Bielenkową, zamieszkałą we wsi Wiercieliszki, w obwodzie grodzieńskim na Białorusi, wyznającymi religię prawosławną. Por. [Gieysztor 2006, 229].

¹³ Informacje uzyskane podczas wywiadu 23.08.2019 r. z Bazylem Wasilukiem, zamieszkałym we wsi Czechy Orlańskie, w której do dzisiaj stoją krzyże pomorowe upamiętniające epidemie dżumy i cholery, jakie nawiedziły tę okolicę.

3. Symbolika białoruskiego ręcznika obrzędowego

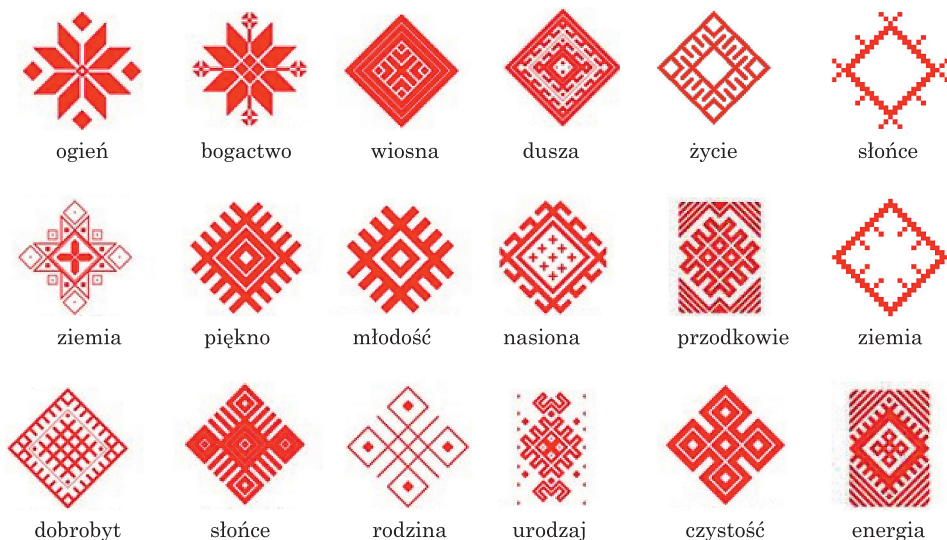
Symbolika białoruskiego ręcznika obrzędowego wyłaniała się już podczas przędzenia nici z lnu. W mitologii słowiańskiej nić symbolizowała życie ludzkie, natomiast przędząca ją kobieta stawała się twórcą losu człowieka [zob. szerzej: Gieysztor 2006; Zwierzyńska, online]. Specyficzne właściwości białoruskich ręczników obrzędowych wynikały nie tylko z jakości nici, tkaniny i splotu, lecz także z rodzaju wyhaftowanego wzoru i użytych kolorów. Wyszyty na białoruskich ręcznikach wzór nie był jedynie elementem zdobniczym. W różnorodnych ornamentach i ich barwach zaszyfowanych było wiele znaczeń oraz opowieści o losach człowieka [Zwierzyńska, online]. Kobiety wyszywając ręcznik obrzędowy, „wkładały w niego cząstkę własnej duszy”. Często wymawiały też słowa określonej modlitwy lub zaklęć, które symbolicznie „wplatały” razem z niemi w ręcznik, dzięki czemu stawał się on przedmiotem o niezwyklej mocy chroniącym właściciela czy obdarowanego i mogącym wywierać wpływ na otaczający go świat. Z kolei w celu nabycia przez ręcznik cech świętości oraz zapewnienia spójni ze Stwórcą tkano go podczas postu, czyli zgodnie z wierzeniami Białorusinów w okresie, kiedy dusze oczyszczały się z ziemskich naleciałości, doznawały oświecenia i dążyły do zjednoczenia z Bogiem [Zwierzyńska, online].

Na białoruskich haftowanych ręcznikach umieszczano starożytny symbole Słońca, Matki – Ziemi, postaci dawnych bogów, takich jak Jaryła, Perun [zob. szerzej Gieysztor 2006, 85–137], zmarłych przodków, duszy, ognia, życia, rodziny, dobrobytu, wiosny, urodzaju, płodności, dziecka, miłości, piękna, młodości, czystości, energii i inne¹⁴. Romb był najbardziej charakterystycznym znakiem wyszywanym na białoruskich ręcznikach obrzędowych¹⁵. Jest on starożytnym symbolem życia i dobra. Romb prosty symbolizował chleb i pole, z kolei romb z promieniami rozchodzącymi się na zewnątrz – słońce, a z promieniami do wewnątrz – ziemię. Romb stanowił też podstawę dla przeróżnych rodzajów znaków (np. połączenie ziemi i słońca symbolizowało życie) czy ornamentowych konstrukcji [Фадзеева 1994, 29].

Podstawowymi kolorami, którymi wyszywano białoruskie ręczniki, były czerwony i biały. Początkowo kolor czerwony symbolizował słońce, ogień, życie i energię, natomiast kolor biały – wieczność, bezgraniczność, bezruch, smutek i śmierć (w starej tradycji słowiańskiej kolorem najsilniej związanym z żałobą jest

¹⁴ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk oraz 25.08.2019 r. z Niną Żukowską. Por. [Zwierzyńska, online].

¹⁵ Romb umieszczany był na wyrobach tkackich już w XI w., o czym świadczą fragmenty tkanin lnianych wydobywanych z kurhanów znajdujących się na terenie Podlasia.



Ryc. 2. Wybrane symbole występujące na białoruskich ręcznikach obrzędowych z terenów Podlasia i Białorusi (m. in. obwód grodzieński, witebski, homelski)

Źródło: opracowanie własne na podst. (online) <http://jiveBelarusian.net/our-heritage/belarusian-ornament.html#lnk0>; [Kauap 1996]

nie czarny, lecz biały). W wyniku zastosowania na jednym ręczniku obrzędowym koloru białego i czerwonego spletały się więc ze sobą smutek i radość oraz śmierć i życie. Na białej części ręcznika stała zatem para młoda w cerkwi, ale również na białej części spuszczano do grobu trumnę, trzymając dłońmi za haftowane na czerwono końce. Biała część ręcznika otacza także ikonę, czyli sferę przypisaną wieczności, haftowane czerwone końce zaś luźno opadają poniżej ikony w kierunku ziemi [Zwierzyńska, online]. Po jakimś czasie kolory te zyskały jeszcze dodatkowe znaczenie: czerwony symbolizował też miłość, duchowe przebudzenie i radość, biały zaś – czystość, dziewiczość, niewinność, narodziny, odrodzenie. Zaczęły się także pojawiać inne kolory, takie jak czarny, żółty, niebieski i zielony, ale nie niosły ze sobą tak silnych konotacji jak czerwony i biały. Niektórzy Białorusini uważali, iż kolor czarny symbolizował absolut, wieczność, łono, śmierć, żółty – światło, czystość, mądrość, szczęście, miłość, dobroć, zielony – płodność, odnowę, pokonanie przeszkód, wyzwolenie, nadzieję, natomiast niebieski – niebo¹⁶.

We wzorach roślinnych i motywach zoomorficznych również zakodowane były informacje. Kłosa zbóż oznaczały bogactwo, kwiaty zaś (przede wszystkim róże) symbolizowały miłość. Konie umieszczone na domowym ręczniku ochronnym

¹⁶ Informacje uzyskane podczas wywiadu 17.03.2017 r. z Zinaidą Żytkiewicz oraz Nadiędzą Bielenkową.

miały osłaniać właścicieli tego gospodarstwa przed zawiścią i niedobrymi ludźmi. Z kolei ptaki uosabiały potomstwo, rodzinę, płodność i dostatek. Gołębie wyhaftowane na obrzędowych ręcznikach wykorzystywanych podczas ślubu w cerkwi były znakiem powodzenia i szczęścia. Usytuowanie gołębi wskazywało na wzajemne relacje pomiędzy mężczyzną a kobietą. Gołębie zwrócone do siebie dziobami symbolizowały szczęśliwą miłość, odwrócone do siebie tyłem – miłość bez wzajemności, natomiast jeden gołąb podążający za drugim oznaczał początek uczucia [Zwierzyńska, online]¹⁷.

Nie bez znaczenia był kształt ręcznika obrzędowego. Ten kilkumetrowy, podłużny pas lnianego materiału obrazował drogę, stąd starano się, aby jego długość odpowiadała wzrostowi danego człowieka, a nawet była dwa lub trzy razy większa [Zwierzyńska, online]. Dwa końce ręcznika symbolizowały kobietę i mężczyznę oraz początek i koniec życia ludzkiego, pomiędzy którymi zostały zapisane przeznaczenie i los jednostki. Natomiast środkowa część ręcznika oznaczała drogę życiową, którą kroczył człowiek od narodzin do śmierci¹⁸.

Białoruski ręcznik symbolizował też granicę, miedzę, próg, który człowiek przekracza, aby znaleźć się na kolejnym etapie życia. Przeprowadzanie się przez te punkty graniczne wiązało się z różnego typu zagrożeniami, a także wymagało specyficznych rytuałów i zaklęć, które mogłyby zapewnić ochronę oraz płynność i pomyślność podczas tego przejścia [Zwierzyńska, online]. Ręcznik obrzędowy wyposażony we wspomniane wyżej symbole idealnie pasował do magicznej obrzędowości.

4. Miejsce ręcznika obrzędowego w życiu Białorusinów zamieszkujących region wschodniej Polski

O znaczącej roli ręcznika w życiu przodków współczesnych Białorusinów zamieszkujących Podlasie świadczy chociażby słowiańska legenda o zapadaniu Ziemi w zimowy odpoczynek. Według niej wszystkie gady przed nastaniem zimy udają się do Wyraju¹⁹. Na czele tego egzotycznego pochodu kroczy Wąż – Król w złotej koronie na głowie, która symbolizuje moc i mądrość. Należy wówczas na rozłożonym na ziemi ręczniku oddać mu pokłon. W podziękowaniu za okazany w ten sposób szacunek Wąż – Król zdejmie swoją koronę i przekaże ją kłaniają-

¹⁷ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk oraz 25.08.2019 r. z Niną Żukowską i 17.03.2017 r. z Nadięzdą Bielenkową.

¹⁸ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk.

¹⁹ Wyraj – w mitologii słowiańskiej jest to raj, kraina, do której odlatują ptaki na zimę i skąd przychodzi wiosna.

cemu się, a wraz z nią sekretną wiedzę na temat wszechświata, mądrość oraz dar jasnowidzenia i rozumienia mowy przyrody. Tę właśnie tajemną wiedzę o otaczającym człowieka świecie, kod życia, zaklęcia i prośby, a także opowieści o swoim życiu wyszywały białoruskie kobiety na lnianym płótnie [Zwierzyńska, online].

Białoruski ręcznik obrzędowy pełnił przede wszystkim funkcje praktyczne, estetyczne, symboliczne, kultowe, oczyszczające, ochronne oraz magiczne. Towarzyszył on Białorusinom zamieszkujących region wschodniej Polski zarówno podczas radosnych i smutnych ceremonii rodzinnych, świąt religijnych, jak i podczas prac w domu oraz obrzędów polowych.

4.1. Poród, narodziny dziecka

Ręcznik obrzędowy spełniał ważną rolę podczas porodu i po narodzinach dziecka. Kobieta, by uśmierzyć ból porodowy, przewieszała ręcznik (który umieszczony był podczas ostatnich świąt wielkanocnych w koszyczku z paschalnym ciastem i razem z nim poświęcony) przez belkę na suficie i, trzymając się za jego końce, rodziła. Dziecko od razu po przyjściu na świat otulano w nowy ręcznik, który towarzyszył mu do końca życia (zawinięcie to było symbolicznym przyjęciem noworodka w poczet członków rodziny). Niemowlę, po swojej pierwszej w życiu kąpeli, owijano w białą pieluszkę i przewiązywano ręcznikiem wykonanym z cienkiej tkaniny²⁰.

4.2. Chrzest

Zgodnie z białoruską tradycją ręcznikiem obrzędowym przystrajano dziecko do chrztu świętego. Był to pierwszy z ręczników obrzędowych, który otrzymywał każdy prawosławny Białorusin. Podczas uroczystego domowego obiadu z okazji chrzcin okręcano ręcznikiem garnek z przygotowaną przez kumę kaszą jęczmienną z miodem i makiem (tzw. babina kasza), do której goście wrzucali pieniądze²¹. Dawniej na chrzcinach odbywały się także obdarowywanie ręcznikiem i chlebem przez matkę dziecka babki położnej oraz wymiana prezentów w postaci ręczników pomiędzy matką dziecka a kumami i pomiędzy samymi

²⁰ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk oraz 25.08.2018 r. z Niną Żukowską. Por. [Zwierzyńska, online].

²¹ Informacje uzyskane podczas wywiadu 27.08.2019 r. z Nadiją Pawłowską, zamieszkałą w Hajnówce, w województwie podlaskim, przedstawicielką mniejszości narodowej białoruskiej wyznania prawosławnego.

kumami. Rodzice chrzestni przynosili również na chrzciny chleb przykryty ręcznikiem obrzędowym (chleb ojca chrzestnego był formą podziękowania księdzu prawosławnemu za udzielenie chrztu dziecku, natomiast chleb matki chrzestnej był podarunkiem dla rodziców dziecka) [por. Фадзеева 1994, 39–40; Matus 2006b, 32–34].

4.3. Obrzędowość weselna

Każda młoda dziewczyna przed zamążpójściem miała obowiązek własnoręcznie utkać i wyhaftować odpowiednią liczbę obrzędowych ręczników jako konieczne uzupełnienie, a nawet usankcjonowanie własnego posagu, pokazując w ten sposób swoją pracowitość, talent oraz gotowość do pełnienia roli żony i gospodyni²². Było to związane z centralną rolą, jaką przypisywano ręcznikom w obrzędach zaślubin, oznaczających specyficzny rytuał przejścia panny do nowego, małżeńskiego etapu życia i nowych ról, które będzie ona pełnić w społeczności.

Podczas prawosławnego ślubu ręcznik obrzędowy pełnił rytualną rolę związania dwóch początków – męskiego i żeńskiego, dwóch rodzin, dwóch rodów [Zwierzyńska, online]. Ręcznik był obecny podczas każdego etapu przygotowań do ślubu i samego ślubu. W przeddzień ślubu, w sobotę wieczorem, zapraszano marszałka wesela na uroczystą kolację do domu dziewczyny. Przez spożyciem posiłku mył on dłonie, następnie wycierał je ręcznikiem, który otrzymywał w prezencie. Przed wyjazdem do cerkwi panna młoda ofiarowywała rodzicom młodego, swatom, świadkom i marszałkowi weselnemu własnoręcznie wyhaftowane ręczniki, którymi przewiązywali się oni w pasie i nosili do zakończenia wesela. W dniu ślubu młoda para przekraczała ręcznik umieszczony na drodze przejazdu orszaku weselnego do cerkwi, co symbolizowało przejście w stan małżeński. Zarówno dawniej, jak i współcześnie młodzi stawali/stają na ręczniku obrzędowym podczas zaślubin w cerkwi, co miało/ma zapewnić im dobrobyt. Ręcznikiem ksiądz prawosławny wiąże też dłonie nowożeńców podczas składania przez nich przysięgi małżeńskiej. Panna młoda lub świadkowe wnoszą z cerkwi ślubną ikonę otoczoną haftowanym ręcznikiem, którą później zawiesza się w domu nowożeńców (kiedyś zawieszało się ją w domu męża). Ręcznik ten ozdabia ikonę ślubną do Wielkanocy lub Bożego Narodzenia w celu zapewnienia młodym na ich nowej drodze życia szczęścia²³.

²² Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk.

²³ Informacje uzyskane podczas wywiadu 23.08.2019 r. z Bazylem Wasilukiem oraz 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk i 25.08.2019 r. z Niną Żukowską a także 22.08.2019 r. z Sergiuszem

Białorusini traktowali też ręcznik obrzędowy jako specyficzne błogosławieństwo. Na ręczniku obrzędowym młoda para stawała na progu domu weselnego, gdzie rodzice witali ją chlebem i solą (miało to zapewnić nowożeńcom życie w dostatku). Na ręczniku kładziono też weselne korowaja, którym witano młodą parę. Ręcznik umieszczano również na drodze, którą jechali młodzi do cerkwi lub domu weselnego (w tym przypadku był on symbolem granicy – przejścia ze stanu panieństwa i kawalerstwa do stanu zamężnych i żonatyh). Podczas uczty weselnej nowożeńcy siadali na zasłanym ręczniku, marszałek wesela zaś przewiązywał ich dodatkowo innym ręcznikiem, co symbolizowało zespolenie pierwiastka męskiego i żeńskiego, węzeł małżeński oraz powołanie do życia nowego rodu. Panna młoda obdarowywała świadków dużymi wyhaftowanymi ręcznikami, gościom weselnym ze strony męża rozdawała zaś krótkie ręczniki²⁴.

4.4. Pogrzeb

Białoruski ręcznik obrzędowy pełnił także rolę granicy pomiędzy światem żywych i zmarłych. Po śmierci członka rodziny w domu otwierano okno i wywieszano w nim ręcznik, który żyjących informował o śmierci człowieka, duszy zmarłego zaś pomagał przejść do „tamtego” świata. W dniu zgonu ikonę zawieszoną u wezłowia łóżka zmarłego opasywano wyszywaniem specjalnie na tę okoliczność ręcznikiem, który pozostawał na niej przez 40 dni, gdyż według wierzeń prawosławnych Białorusinów dusza zmarłego przebywa jeszcze przez ten okres na ziemskim padole, czekając na przydzielenie przez Boga ostatecznego miejsca wiecznego spoczynku²⁵. Ręcznik obrzędowy w tym przypadku pełnił rolę mistycznego przedmiotu, którym naga dusza zmarłego mogła się otulić oraz dawał jej schronienie. Zwyczaj ten praktykowany jest współcześnie.

Ręcznik obrzędowy (ten, który towarzyszył człowiekowi od narodzin) wkładano do trumny, okrywając nim ciało nieboszczyka, aby pomóc duszy oczyścić się z grzechów. Krzyż niesiony na czele konduktu pogrzebowego ozdabiano ręcznikiem, który później pozostawiano w cerkwi. Był więc on poniekąd przewodnikiem osoby zmarłej w jej ostatniej drodze. Trumny ze zmarłymi dziećmi niesiono na cmentarz na ręcznikach, a następnie albo wrzucano je do grobu, albo zabierano

Rutą, zamieszkałym we wsi Grabowiec, przedstawicielem mniejszości narodowej białoruskiej wyznania prawosławnego.

²⁴ Informacje uzyskane podczas wywiadu 27.08.2019 r. z Nadzieją Pawłowską oraz 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk i 25.08.2019 r. z Niną Żukowską.

²⁵ Informacje uzyskane podczas wywiadu 22.08.2019 r. z Sergiuszem Rutą oraz 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk. Por. [Zwierzyńska, online].

do domu i zawieszano na ikonach. Z kolei trumny osób dorosłych opuszczano na długich (około 10 m) ręcznikach do grobu, a potem wrzucano je do mogiły²⁶.

4.5. Święta religijne – Wielkanoc

Ręcznik wykorzystywany jest do dzisiaj podczas obrządków związanych z Wielkanocą. Wyszywanym ręcznikiem wykłada się koszyk ze święconką. Dawniej ręcznikiem, który okrywał święconkę, przykrywano rozsady kapusty, aby była dorodna²⁷.

4.6. Obrzędowość agrarna

Ręcznik był również wykorzystywany w obrzędach agrarnych. Gospodarz wychodząc w pole, aby zasiać zboże, zawsze zakładał czystą koszulę i przewiązywał przez ramię ręcznik, na którym zawieszał napełnione ziarnem specjalne naczynie. Ze względu na ważność przedsięwzięcia czynność tę za każdym razem rozpoczynał modlitwą i znakiem krzyża, prosząc Boga o wsparcie. Podczas obrzędu *zażynek* ręcznik też odgrywał istotną rolę, gdyż obwiązywano nim pierwszy, ścięty snop zboża, co miało gwarantować dobry kolejny zasiew oraz obfite plony. W ręcznik owijano upieczony z nowej mąki pierwszy bochenek chleba. Ręcznik był także ważnym elementem dożynek, gdyż układano na nim świeży chleb, upieczony z mąki pochodzącej z ostatnich zbiorów. W dzień św. Jerzego wszyscy członkowie białoruskich rodzin wychodzili na pole, niosąc na ręczniku ikonę i korowaja agrarnego, którego taczali na rozłożonym ręczniku po rosnącym zbożu (obowiązkowo miała to być ozimina, czyli: żyto, pszenica lub jęczmień) w celu zapewnienia sobie urodzaju [zob. szerzej: Gawęł 2009; 2012]²⁸.

4.7. Przedmiot dekoracyjny, informacja, uhonorowanie

Ręcznik traktowano jako element dekoracyjny zarówno w domu, jak i w małej architekturze krajobrazu. Bardzo często ozdabiał on ściany białoruskich domów oraz wiszące w nich ikony, obrazy i lustra, co miało świadczyć o zamożności

²⁶ Informacje uzyskane podczas wywiadu 23.08.2019 r. z Bazylem Wasilukiem oraz 22.08.2019 r. z Sergiuszem Rutą.

²⁷ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk.

²⁸ Informacje uzyskane podczas wywiadu 23.08.2019 r. z Bazylem Wasilukiem.

gospodarzy²⁹. Ręcznikami ozdabiano również krzyże przydrożne w intencji uzdrowienia lub posiadania potomstwa (na takim ręczniku należało wyszyć Matkę – Rodzicielkę, dziecko i drzewo życia)³⁰. Z kolei na krzyżach cmentarnych oprócz ręczników wieszano też fartuszki i chustki, które miały informować o tym, kto jest w danym miejscu pochowany (na grobach kobiet zawieszano fartuszki, na grobach mężczyzn – ręczniki [Zwierzyńska, online]). Tkanin zawieszonych na krzyżach cmentarnych nie usuwano i co roku nakładano na nie kolejne warstwy płócien. Z biegiem czasu krzyże były więc niemal całkowicie zasłonięte i stawały się wyobrażeniem pochowanych osób³¹. Współcześnie w Polsce już tylko na nielicznych prawosławnych cmentarzach można spotkać takie zdobienia, gdyż ręczniki i fartuszki zostały wyparte przez kolorowe wstążki. Jedynie na Białorusi do dziś kulturuje się ten zwyczaj – „ubrane” krzyże cmentarne przypominają postać kobiety i stają się uosobieniem dawnych bogów lub duchów. Niektóre prawosławne cmentarze na Polesiu przypominają wioski umarłych [zob. szerzej Раманюк 2000]³².

Białoruski ręcznik był również cennym prezentem wręczanym ludziom, których chciano szczególnie wyróżnić, uhonorować³³.

5. Podsumowanie

Informacje odczytywane ze wzorów utkanych na kawałku lnianego materiału uświadamiają, że ręcznik obrzędowy jest jednym z najpiękniejszych i najmocniejszych dowodów obecności w życiu Białorusinów z Podlasia tych rytuałów, obyczajów i tradycji, które swoją magią i przesłaniem nadawały sens oraz kierunek ich egzystencji. Hafty i inkrustacje symbolizujące nierozzerwalne połączenie człowieka, Boga i przyrody są materialnym odzwierciedleniem ludzkich marzeń, uczuć, pasji i dążeń, przykładem niezwykłego oddania tradycji, szacunku dla wiary, kolorowym dowodem uzależnienia rytmu życia Białorusinów od niedostępnych dla nich mocy świata przyrody.

Odczytując symbolikę białoruskiego ręcznika obrzędowego, można dostrzec w niej również wiele wątków pedagogicznych i wychowawczych. Miejsce ręcznika oraz sposób jego wykorzystania przez Białorusinów w określonych zwyczajach i rytuałach niejako „regulowały” jakość i charakter kontaktów międzyludzkich,

²⁹ Informacje uzyskane podczas wywiadu 22.08.2019 r. z Sergiuszem Rutą.

³⁰ Informacje uzyskane podczas wywiadu 25.08.2019 r. z Niną Żukowską.

³¹ Informacje uzyskane podczas wywiadu 24.08.2019 r. z Niną Iwaniuk.

³² Informacje uzyskane podczas wywiadu 17.03.2017 r. z Zinaidą Żytkiewicz oraz Nadiędzą Bielenkovą. Por. [Zwierzyńska, online].

³³ Informacje uzyskane podczas wywiadu 22.08.2019 r. z Sergiuszem Rutą.

określały sposób zachowania się, budowały specyficzny konglomerat aksjologiczno-obrzędowy, pomagający zachować panujący od wieków ład i porządek, przestrzegać tradycji, kultywować wierzenia i wychowywać młode pokolenia w duchu kulturowej świadomości etnicznej starszych pokoleń. Równie ważne wydają się też aspekty techniczne oraz manualne związane z jego powstawaniem. Nauka tworzenia odpowiedniego ręcznika była nie tylko lekcją tkania i wyszywania, lecz także ważnym elementem socjalizującym, dzięki któremu młode białoruskie kobiety uświadamiały sobie swoje miejsce w rodzinie i społeczności lokalnej, uczyły się praw i obowiązków, konstruowały obraz świata „z lnianą tkaniną w tle”.

W dzisiejszych czasach chociaż białoruski ręcznik obrzędowy niemal całkowicie zatracił swoje znaczenie religijne i moc kulturową, to jednak zainteresowanie kolejnych pokoleń Białorusinów mieszkających na Podlasiu samą sztuką tworzenia tego tajemniczego przedmiotu trwa nadal. Realizowanych jest wiele projektów mających na celu ocalenie od zapomnienia białoruskich ręczników obrzędowych³⁴. Organizowane są też warsztaty rękodziela ludowego, na których najstarsze pokolenie białoruskich kobiet uczy dzieci i młodzież technik tkactwa oraz haftowania ręczników obrzędowych³⁵. W warsztatach tych uczestniczą często całe rodziny, co przyczynia się do przywrócenia więzi międzypokoleniowych budowanych

³⁴ Przykładem takich działań jest wydanie w 2014 r. albumu *Ręcznik ludowy z okolic Bielska Podlaskiego. Haft i koronka* oraz w 2017 r. albumu *Katalog ręczników ludowych gminy Boćki, Brańsk, Rudka, Wyszki*. Stworzono też bazę danych ręcznika ludowego w gminie Bielsk Podlaski, która jest dostępna na stronie internetowej <http://www.bielskirecznik.pl/>. Statystyka strony wskazuje na ogromne zainteresowanie bazą ręcznika nie tylko mieszkańców Polski, lecz także obywatele innych krajów. Z kolei w 2015 r. Muzeum w Bielsku Podlaskim Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku zrealizowało projekt „Ręcznikowa draka dla uczniaka”. Był to cykl warsztatów etnograficzno-plastycznych dla uczniów najmłodszych klas szkoły podstawowej oraz ich rodziców. W 2017 r. Muzeum w Bielsku Podlaskim Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku kontynuowało prace badawcze skupiające się na ręczniku ludowym ziemi bielskiej. Działania były prowadzone w ramach polsko-białoruskiego projektu „Spotkajmy się na ławeczce. Badania terenowe ręcznika ludowego ziemi bielskiej”. Natomiast od 1 października do 20 listopada 2018 r. uczniowie szkół podstawowych z Bielska Podlaskiego, Augustowa i Łubina Kościelnego wzięli udział w projekcie „Makatki i inne szmatki”. Projekt miał na celu pokazanie młodemu pokoleniu, jak ogromna wartość i dziedzictwo kryje się w dawnych tkaninach ludowych, takich jak makatki, ręczniki, kapy czy serwetki. Uczestnicy warsztatów zdobyli wiedzę na temat materiałów, technik wykonania oraz zdobnictwa tkaniny ludowej ziemi bielskiej.

³⁵ W siedzibie Muzeum w Studziwodach, w Bielsku Podlaskim lub w nadbużańskich miejscowościach Podlasia co roku odbywają się białoruskie warsztaty etnograficzno-muzyczne dla dzieci i młodzieży, na których artyści uczą technik tradycyjnego rękodziela z Podlasia i Białorusi (np. w 2014 r. uczestnicy warsztatów poznawali techniki tkactwa i wyszywania białoruskich ręczników obrzędowych). Natomiast w dniach 6–10 września 2016 r., w galerii im. T. Sołowiewic w Narewce odbyły się warsztaty „Wyszywanie regionalnych ręczników i szycie na maszynie w puszczańskich wsiach gminy Narewka”. Z kolei w Zespole Szkół Niepublicznych św. św. Cyryła i Metodego w Białymstoku 13 oraz 25 kwietnia 2018 r., w ramach projektu „Rodzinne warsztaty

w pracy zespołowej oraz wymianie wiedzy i doświadczeń. Dzięki takim inicjatywom białoruskie ręczniki nie zamieniają się w muzealne eksponaty, nie stają się jedynie reliktem kultury Białorusinów, ich „życie” trwa nadal.

BIBLIOGRAFIA

- Czerwiński Tomasz. 2013. *Ocalić od zapomnienia. Polska wielu kultur i religii*. Warszawa: Sport i Turystyka – Muza SA.
- Dębowska Alina, Sołub Katarzyna, Sołub Jerzy. 2015. *Ręcznik ludowy z okolic Bielska Podlaskiego. Haft i koronka*. Białystok: Muzeum Podlaskie w Białymstoku.
- Dębowska Alina, Sołub Katarzyna, Sołub Jerzy. 2017. *Katalog ręczników ludowych gminy Boćki, Brańsk, Rudka, Wysзки*. Białystok: Muzeum Podlaskie w Białymstoku.
- Gaweł Artur. 2009. *Zwyczaje, obrzędy i wierzenia agrarne na Białostocczyźnie od połowy XIX do początku XXI wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Gaweł Artur. 2012. *Rok obrzędowy na Podlasiu*. Białystok: Muzeum Podlaskie w Białymstoku.
- Gieysztor Aleksander. 2006. *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Grabowski Józef. 1978. *Sztuka ludowa w Europie*. Warszawa: „Arkady”.
- Grzegorzczak Renata. 1979. *Zarys słowotwórstwa polskiego. Słowotwórstwo opisowe*. Warszawa–Łódź: PWN.
- Matus Irena. 2006a. *Plótno, ręcznik, chusta w ludowej tradycji rodzinnej na Podlasiu – magia, symbolika, przedmioty*. W: *Rodzina i jej wartości w wielokulturowym społeczeństwie Europy*. Red. Majchrzyk-Mikuła J., Saran J. Ryki: Wyższa Szkoła Umiejętności Pedagogicznych i Zarządzania w Rykach.
- Matus Irena. 2006b. *Ręcznik – przedmiot, symbol, sacrum*. „Przegląd Prawosławny” 8 (254): 32–34.
- Matus Irena. 2009. *Walory kulturowe krainy otwartych okiennic*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio B: Geographia. Geologia. Mineralogia et Petrographia” nr 2, t. 64: 57–70.
- Matus Irena. 2016. *Trendy dekoracyjne podlaskich strojów i tkanin użytkowych w pierwszej połowie XX wieku na bazie zbiorów muzealnych „Baćkauszczyzny”*. „Białorusienistyka Białostocka” t. 8: 411–420.
- Słownik języka polskiego*. 2007. Red. Bańko M. T. IV. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA.
- Zwierzyńska Ewa. 2014. *Los wyhaftowany na płótnie*. „Czasopis” nr 10. (online) <http://old.czasopis.pl/los-wyhaftowany-na-plotnie-ewa-zwierzynska-2/> (dostęp 2.11.2019).
- (online) <http://jivebelarusian.net/our-heritage/belarusian-ornament.html#lnk0> (dostęp 2.11.2019).
- Кацар Міхаіл. 1996. *Беларускі арнамент: ткацтва, вышыўка*. В: *Беларуская энцыклапедыя*. Рэд. Сахута Я. Мінск: Беларуская энцыклапедыя.
- Курилович Анна. 1981. *Белорусское народное ткачество*. Минск: Наука і тэхніка.
- Лабачэўская Вольга. 1998. *Зберагаючы самабытнасць: 3 гісторыі народнага ткацтва і промыслаў Беларусі*. Мінск: Беларуская навука.
- Лабачэўская Вольга. 2002. *Повазь часоу – беларускі ручнік*. Мінск: Беларусь.
- Раманюк Міхась. 2000. *Беларскія народныя крыжы. Манаграфія*. Вільня: Наша Ніва.
- Сахута Яўген. 1997. *Народнае мастацтва Беларусі*. Мінск: Беларуская энцыклапедыя.

رęкодziela ludowego”, odbyły się warsztaty malowania ręczników ludowych, w których uczestniczyli uczniowie najmłodszych klas szkoły podstawowej wraz z rodzicami.

- Сахута Яўген. 2001a. *Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва*. Мінск: Беларусь.
- Сахута Яўген. 2001b. *Народныя мастацкія рамёствы Беларусі*. Мінск: Беларусь.
- Сахута Яўген. 2013. *Сучаснае народнае мастацтва Беларусі*. Мінск: Беларусь.
- Сахута Яўген. 2015. *Народнае мастацтва*. Мінск: Беларуская навука.
- Фадзеева Вольга. 1991. *Беларуская народная вышыўка*. Мінск: Навука і тэхніка.
- Фадзеева Вольга. 1994. *Беларускі ручнік*. Мінск: Палымя.

REFERENCES

- Cahuta Aŭgen. 1997. *Narodnae mastactva Belaryci* [Folk art of Belarus]. Mińsk, Belaruskaâ êncyklapedyâ. (In Belarusian)
- Cahuta Aŭgen. 2001a. *Belaruskae narodnae dëkaratyuna-prykladnoe mastactva* [Belarusian folk arts and crafts]. Mińsk Belaryc'. (In Belarusian)
- Cahuta Aŭgen. 2001b. *Narodnyâ mastackiâ ramëctvy Belaryci* [Folk art of craftsmanship of Belarus]. Mińsk, Belaryc'. (In Belarusian)
- Cahuta Aŭgen. 2013. *Sučacnae narodnae mastactva Belaryci* [Contemporary folk art of Belarus]. Mińsk, Belaryc'. (In Belarusian)
- Cahuta Aŭgen. 2015. *Narodnae mastactva* [Folk art]. Mińsk, Belaryckaâ navyka. (In Belarusian)
- Czerwiński Tomasz. 2013. *Ocalić od zapomnienia. Polska wielu kultur i religii*. Warsaw, Sport i Turystyka – Muza SA. (In Polish)
- Dębowska Alina, Sołub Katarzyna, Sołub Jerzy. 2015. *Ręcznik ludowy z okolic Bielska Podlaskiego. Haft i koronka*. Białystok, Muzeum Podlaskie w Białymstoku. (In Polish)
- Dębowska Alina, Sołub Katarzyna, Sołub Jerzy. 2017. *Katalog ręczników ludowych gminy Boćki, Brańsk, Rudka, Wyszki*. Białystok, Muzeum Podlaskie w Białymstoku. (In Polish)
- Fadzeeva Vol'ga. 1991. *Belaruskaâ narodnaâ vyšyŭka* [Belarusian folk embroidery]. Mińsk, Navuka i tэхnika. (In Belarusian)
- Fadzeeva Vol'ga. 1994. *Belaruski pyčnik* [Belarusian towel]. Mińsk, Polymâ. (In Belarusian)
- Gaweł Artur. 2009. *Zwyczaje, obrzędy i wierzenia agrarne na Białostoczczyźnie od połowy XIX do początku XXI wieku*. Cracow, Księgarnia Akademicka. (In Polish)
- Gaweł Artur. 2012. *Rok obrzędowy na Podlasiu*. Białystok, Muzeum Podlaskie w Białymstoku. (In Polish)
- Gieysztor Aleksander. 2006. *Mitologia Słowian*. Warsaw, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. (In Polish)
- Grabowski Józef. 1978. *Sztuka ludowa w Europie*. Warsaw, "Arkady". (In Polish)
- Grzegorzczkova Renata. 1979. *Zarys słowotwórstwa polskiego. Słowotwórstwo opisowe*. Warsaw–Łódź, PWN. (In Polish)
- Kacar Mixail. 1996. *Belaruski arnament: tkactva, vyšyŭka* [Belarusian ornament: weaving, embroidery]. In: *Belaruskaâ êncyklapedyâ* [Belarusian encyclopedia]. Ed. Cahuta A. Mińsk, Belaruskaâ êncyklapedyâ. (In Belarusian)
- Kypilovič Anna. 1981. *Beloruskoe narodnoe tkačectvo* [Belarusian folk weaving]. Mińsk, Navuka i tэхnika. (In Belarusian)
- Labačëuskaâ Vol'ga. 1998. *Zberagaŭčy camabytnasc': Z gictoryi narodnaga tkactva i promyslaŭ Belaryci* [Preserving identity: From the history of folk weaving and crafts of Belarus]. Mińsk, Belaryckaâ navyka. (In Belarusian)
- Labačëuskaâ Vol'ga. 2002. *Povâz' časoy – belaruski pyčnik* [Weave of times – Belarusian towel]. Mińsk, Belaryc'. (In Belarusian)
- Matus Irena. 2006a. *Płótno, ręcznik, chusta w ludowej tradycji rodzinnej na Podlasiu – magia, symbolika, przedmioty*. In: *Rodzina i jej wartości w wielokulturowym społeczeństwie Europy*.

- Eds Majchrzyk-Mikuła J., Saran J. Ryki, Wyższa Szkoła Umiejętności Pedagogicznych i Zarządzania w Rykach. (In Polish)
- Matus Irena. 2006b. *Ręcznik – przedmiot, symbol, sacrum*. “Przegląd Prawosławny” no 8 (254), pp. 32–34. (In Polish)
- Matus Irena. 2009. *Walory kulturowe krainy otwartych okiennic*. “Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio B: Geographia. Geologia. Mineralogia et Petrographia” no 2, Vol. 64, pp. 57–70. (In Polish)
- Matus Irena. 2016. *Trendy dekoracyjne podlaskich strojów i tkanin użytkowych w pierwszej połowie XX wieku na bazie zbiorów muzealnych “Baćkauszczyzny”*. “Białorutenistyka Białostocka” Vol. 8, pp. 411–420. (In Polish)
- Ramanûk Mihas'. 2000. *Belarskiâ narodnyâ kryży. Managrafiâ* [Belarusian folk crosses. Monograph]. Bil'nâ, Haša Niva. (In Belarusian)
- Słownik języka polskiego*. 2007. Ed. Bańko M. Vol. IV. Warsaw, Wydawnictwo Naukowe PWN SA. (In Polish)
- Zwierzyńska Ewa. 2014. *Los wyhaftowany na płótnie*. “Czasopis” no 10. Available at: <http://old.czasopis.pl/los-wyhaftowany-na-plotnie-ewa-zwierzynska-2/> (Accessed 2 November 2019). (In Polish)
- Available at: <http://jiveBelarusiannet/our-heritage/belarusian-ornament.html#lnk0> (Accessed 2 November 2019). (In Polish)

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5622>

Data przesłania artykułu: 12 marca 2020 r.

Data akceptacji artykułu: 3 czerwca 2020 r.

ELEMENTY TRICKSTERIADY W DAWNYCH POLSKICH I ROSYJSKICH ZWYCZAJACH KOŁĘDNICZYCH

Anna Zalewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3949-5237>

e-mail: anna.zalewska.001@wp.pl

Abstrakt: Celem niniejszego artykułu jest analiza porównawcza działalności polskich i rosyjskich kołędników, którą rozpatrywać można w kategoriach symbolicznej tricksteriady. Jako materiał źródłowy wykorzystano opisy zwyczajów kołędniczych kultywowanych w XIX i na początku XX wieku, zawarte głównie w opracowaniach etnograficznych. Wspomniany wyżej problem nie doczekał się do chwili obecnej opracowań wykraczających poza dość zdawkowe uwagi dotyczące tricksterskiej natury przebierańców oraz ich zabaw. Kultura ludowa, tj. twór synkretyczny, ukształtowana została z elementów pogańskich i chrześcijańskich. W kontekście podjętej w niniejszym artykule tematyki dowodzą tego obrzędy słowiańskie, takie jak bożonarodzeniowe i noworoczne kołędowanie. „Przybysze z innego świata”, przebrani za zwierzęta oraz postacie antropomorficzne, naruszają kulturowe tabu. Czas karnawału sprawia, że dochodzi do odwrócenia porządków: akceptowane jest wówczas nawet obsceniczne zachowanie. Kołędnicy występujący w roli wędrownych aktorów wydają się zatem wcieleniem błazna na scenie.

Słowa kluczowe: tricksteriada, zwyczaje kołędnicze, kultura ludowa, karnawał, obrzędy słowiańskie

Submitted on March 12, 2020

Accepted on July 03, 2020

ELEMENTS OF “TRICKSTERIADA” IN OLD POLISH AND RUSSIAN CAROLLING CUSTOMS

Anna Zalewska

Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3949-5237>

e-mail: anna.zalewska.001@wp.pl

Abstract: This paper provides a comparative analysis of Polish and Russian carolling activity, which may be considered as a symbolic celebration of “tricksteriada”. Descriptions of carolling customs cultivated in the 19th- and at the beginning of the 20th century, primarily in ethnographic studies, were used as the source material. The issue mentioned above, to date, has not been studied, except quite limited comments concerning the “trickster” nature of masqueraders and their plays. Folk culture, i.e. a syncretic creation, was formed by pagan and Christian elements. In the context of the subject of this paper, rituals such as Christmas and New Year’s carolling prove its Slavic origin. The “supernatural visitors”, dressed as animals and anthropomorphic characters, violate cultural taboos. During carnival the order is reversed and provocative behaviour is acceptable. The carollers, in their role as traveling actors, seem to impersonate jesters in plays.

Keywords: “tricksteriada”, carolling customs, folk culture, carnival, Slavic rites

Zwyczaj odwiedzania wiejskich domostw przez kolędników w maskach i przebraniach należy do reliktyw dawnych słowiańskich obrzędów¹. Ponieważ kulturę ludową charakteryzuje synkretyczne współistnienie elementów pogańskich i chrześcijańskich, dawne Święta Godnie (ros. Святки) rozciągały się z reguły między późniejszym świętem Narodzenia Pańskiego (25 grudnia²) a dniem Chrztu Pańskiego (w Kościele katolickim jest to najbliższa niedziela po uroczystości Objawienia Pańskiego, natomiast w Kościołach wschodnich

¹ Dziękuję prof. Iwonie Rzepnikowskiej (Katedra Literatur Słowiańskich, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) za pomoc w doborze literatury oraz uwagi merytoryczne.

² W Kościołach wschodnich obowiązuje kalendarz juliański, toteż obliczona według niego data święta Narodzenia Pańskiego, tj. 25 grudnia, odbiega o 13 dni od rachuby czasu wyznaczonej przez kalendarz gregoriański, zgodnie z którym w Kościołach zachodnich jest to dzień 7 stycznia.

– 6 (19) stycznia)³ [*Славянские древности...* 2009, 584]. Powyższa interferencja stanowiła celowe działanie ze strony duchowieństwa dążącego do wyparcia bałwochwalczych jego zdaniem zwyczajów i zastąpienia ich nową religią. Jednym ze źródeł poświadczających taki stan rzeczy jest pochodzący z XVII wieku latopis hustyński. Autor (bądź autorzy – badacze do tej pory nie są w stanie tego stwierdzić) kroniki prezentował jednoznacznie negatywne stanowisko wobec kultu pogańskiego bóstwa Kolady [Linkner 2018, 35–36] czczonego na Rusi 24 grudnia, określając wspomnianą postać mianem „biesa”, a dzień jej poświęcony – „przebrzydłym świętem” [*Полное собрание русских летописей* 2003, 44]. Co istotne, w latopisie wspomina się również o wzajemnej interferencji wpływów chrześcijańskich i starosłowiańskich widocznych w ówczesnych pieśniach obrzędowych wykonywanych przez prosty lud [*Полное собрание русских летописей* 2003, 44].

Źródła dawnych obyczajów związanych ze Szczodrymi Godami upatrywać należy w zjawisku przesilenia zimowego, w wyniku którego dzień stawał się coraz dłuższy, a noc była coraz krótsza, co symbolizować miało zwycięstwo dobra nad złem, jasności nad mrokiem. Dzień Bożego Narodzenia posiadał szczególne znaczenie dla kultuwujących pogańskie zwyczaje. Od tego, jak się ów czas spędziło (dotyczy to również tekstów wyśpiewywanych kolęd), miała zależeć pomyślność bądź jej brak w całym nadchodzącym roku [Tomickey 1975, 75]. Kolędnicy odwiedzali zatem okoliczne domy i śpiewali pieśni obrzędowe z nadzieją na gościnę bądź otrzymanie podarunku czy poczęstunku [por. Bogucka 1994, 141; Zadrożyńska 1985, 66, 71–72, 76, 78], zgodnie z zasadą *do ut des* (łac. daję, abyś i ty dał). Zaznaczyć trzeba, że Szczodre Gody w kulturze dawnych Słowian nazywane były kolędą, stąd też pochodzi nazwa dla rosyjskiej wersji święta oraz późniejszy zwyczaj kolędowania – czy to dzieci z szopką, czy kapłana po domach wiernych. Wiejskie domostwa odwiedzano przy tym nie tylko w okresie świąt Bożego Narodzenia, lecz także podczas karnawału trwającego od 6 stycznia do Wielkiego Postu poprzedzonego zapustami, w Rosji zaś – maslenicą. Wśród prostego ludu wędrujący grajkowie i przebierańcy śpiewali wówczas pieśni noworoczne, ponownie wcielając się w rolę zwierząt, bohaterów odmiennych kulturowo bądź postaci biblijnych.

Autorka niniejszego artykułu, dokonując analizy porównawczej, stara się dowiedzieć, że bożonarodzeniowi i noworoczni kolędnicy ze względu na pole swojej działalności oraz właściwe im cechy mogą być rozpatrywani w charakterze symbolicznych tricksterów, co w pewnym stopniu sugerował już Anatolij Bakanurskij

³ Dość często zdarzało się jednak, że okres starosłowiańskich Świąt Godnich obejmował Wigilię przed Narodzeniem Pańskim, a niekiedy kończył się wraz z nadejściem nowego roku [*Славянские древности...* 2009, 584].

[2003, 136]. Szczególna uwaga poświęcona została tradycjom i obrzędom kolędniczym kulturowym w XIX i na początku XX wieku. Wyjątek stanowi odniesienie się do zapoczątkowanej w XI stuleciu działalności wędrownych aktorów określonych mianem skomorochów. Poszczególne obrzędy kolędnicze omówiono głównie na podstawie opracowań z zakresu etnografii oraz materiałów encyklopedycznych.

Rozważania na przytoczony wyżej temat rozpocząć należy od scharakteryzowania postaci kulturowego trickstera i wyodrębnienia właściwych mu cech. Archetyp przechery odnosi się do postaci z natury transgresywnej i niepozwalającej się jednoznacznie określić pod względem moralnym, ponieważ zawiera w sobie pierwiastek zarówno boski, jak i demoniczny [Sznajderman 2000, 32]. Wspomniany dualizm, ambiwalentność charakteru trickstera wiąże się przede wszystkim z nieustannym przekraczaniem ogólnie ustanowionych granic obyczajowych. Z jednej strony głównym bohaterem większości mitów tricksterskich jest istota o wręcz boskim rodowodzie, często występująca w postaci herosa, z drugiej jednak szachraj stoi poza wszelką moralnością [Липовецкий, online], nie czuje więc oporu przed kierowaniem się niskimi instynktami [Мелетинский 2000, 188]. Jego wiecznie niezaspokojony popęd przejawiać się może zatem w obżarstwie, pijaństwie czy nieumiejętności poskromienia popędu seksualnego. Trickster nie cofa się również przed naruszeniem kulturowych zakazów oraz zakwestionowaniem powszechnie uznanych świętości, które z upodobaniem zestawia z tym, co nieczyste i wywołujące oburzenie [Липовецкий, online]. Wspomniane tabu obejmuje w szczególności tematykę związaną ze śmiercią, chorobą i seksualnością.

Kolejną istotną cechą przypisywaną szachrajowi jest jego nieustanne zawieszenie między dwoma porządkami: światem doczesnym i *sacrum*. Taki sposób funkcjonowania bohatera kulturowego nawiązuje do ludowego pojmowania czasu i jego cyklicznego charakteru. Pozwala on wyrazić się symbolicznie za pomocą okręgu podzielonego na odcinki – okresy przeznaczone na pracę oraz świętowanie. Koncepcja ta obrazuje nieustanne powracanie do *illud tempus* – czasu mitycznego początku⁴, reaktualizowanego cyklicznie poprzez obrzędy religijne. Dostrzec można, że owa liminalność trickstera bezpośrednio koresponduje z prezentowanym przez niego relatywizmem moralnym, gdyż jest on jednocześnie dobry i zły, grzeszny i święty, jego działania mają charakter na przemian niszczycielski

⁴ Wzajemnie przeplatający się czas pracy i święta oraz jego cykliczność wywołuje skojarzenia ze staroegipskim i greckim symbolem przedstawiającym Uroborosa, czyli węży pożerającego swój własny ogon. Wizerunek ten uznać można za graficzne przedstawienie koncepcji wieczności i odradzania się świata przyrody oraz całego Kosmosu [por. Lurker 2011, 194; *Słownik symboli* 2017, 456].

i twórczy. W wielu mitologiach bowiem przechera jawi się jako bóg lub półbóg zaburzający porządek i wprowadzający zamęt oraz dezorientację w świecie ludzi. Przykładem może być chociażby nordycki Loki mający zdolność zmiany płci oraz przeobrażenia się w zwierzę czy opiekujący się zaświatami słowiański Weles, wedle tradycji przemieniony w Żmija i toczący walkę z Perunem uważanym niejako za zwierzchnika pozostałych bóstw.

Podstawowym narzędziem w rękach szachraja jest podstęp oparty na prze-myślanej taktyce działania – nie bez powodu bowiem trickstera określa się mianem oszusta i żartownisia. Jest on istotą o wielu twarzach, toteż często przejawia swą aktywność na polach takich jak zabawa, karnawał i sztuka. Może wówczas niczym kameleon przybierać dowolną postać, bezkarnie naruszać przyjęte normy społeczne, prowokować oraz igrać z konwencją. Zabawa i karnawał z góry bowiem zakładają odejście od codziennej powagi i kodeksu moralnego, w obrębie sztuki zaś funkcjonuje pojęcie wolności artystycznej, za pomocą której szachraj jest w stanie wytłumaczyć swoje nawet najbardziej śmiałe i kontrowersyjne poczynania.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań dotyczących ludowych zwyczajów kolędniczych analizowanych w kontekście tricksteriady będzie zatem przybliżenie zjawiska karnawalizacji. Ojciec wspomnianej koncepcji Michaił Bachtin tłumaczył ją jako przeniesienie do literatury rzeczywistości rządzącej się własnymi prawami „świata na opak” wolnego od codziennych zakazów i ograniczeń [Бахтин 1963, 163–164]. Nie bez powodu zatem okres od Święta Trzech Króli do Wielkiego Postu niejednokrotnie określa się mianem „międzyczasu” [Grad 2004, 10], czyli stanu granicznego, warunkującego istnienie rzeczywistości pozbawionej ścisłych reguł i związanej z rozluźnieniem obyczajów. Z tego powodu do najważniejszych wyróżników karnawału należy jego ścisłe powiązanie z zabawą i posiadanie licznych jej cech. Johan Huizinga zaliczył do nich m.in. odrębność, ograniczoność oraz powtarzalność [Huizinga 2007, 23–24], tj. wyróżniki czasu świątecznego odróżniające go od dni powszednich [por. Golka 2004, 19–20]. W zabawie tej zawiera się jednak wyżej wspomniane pojęcie symbolicznej liminalności kolędników pośredniczących w przemieszaniu porządków świeckiego i sakralnego, co znajduje swoje odzwierciedlenie w teorii święta autorstwa Rogera Caillois [1973, 123–125]. Jak pisał bowiem socjolog, „(..) w życiu powszednim *sacrum* przejawia się wyłącznie poprzez zakazy. Występuje ono jako «zastrzeżone», «oddzielone» (..)”, podczas gdy „sakralny okres życia społecznego odznacza się właśnie tym, że reguły ulegają wtedy zawieszeniu, a zaleca się niejako pełną swobodę” [Caillois 1973, 125; zob. Bachtin 2010, 377; Bieńkowski 2000, 148]. Owo odwrócenie porządków oraz symboliczna tricksteriada miały zatem charakter tymczasowy

i odwracalny – po zakończeniu świętowania na powrót obowiązywać zaczynał czas „dnia codziennego” i wszelkie zasady, obyczaje z nim związane.

Zabawa w formie kolędowania jako zwyczaj o charakterze ludycznym wpisuje się jednocześnie w ramy kultury śmiechu stanowiącej przeciwieństwo kultury oficjalnej [zob. Jasiewicz, Olędzki 2004, 99]. Komizm obecny w obrzędach karnawałowych, często przeradzający się w błazeństwo, pozbawia je wszelkiej powagi, a tym bardziej charakteru magicznego czy religijnego [Bachtin 2010, 374]. Wspomniane warunki tworzyły idealne pole do działania dla potencjalnego trickstera występującego w roli rubasznego żartownisia, ale też twórcy-prowokatora. Podkreślić zatem trzeba, że kolędowanie jako obrzęd ma również swój aspekt artystyczny (choć teksty folkloru charakteryzuje głównie wariantywność i formuliczność) i może być rozpatrywane w kategoriach gry o jasno sprecyzowanych regułach, z wykorzystaniem określonych rekwizytów – jak w przedstawieniu teatralnym.

Zarówno do kultury śmiechu, jak i transgresywnej natury trickstera nawiązuje po pierwsze zwyczaj zestawiania kolędników na zasadzie kontrastu. Typową opozycję stary–młody, wysoki–niski⁵ [Bachtin 1975, 299] wykorzystywano bowiem nie tylko dla stworzenia efektu komicznego – celem wspomnianego zabiegu było również wskazanie na przeciwstawne względem siebie kategorie życia (energii życiowej, siły, zdrowia) i śmierci czy dobra i zła. Na uwagę zasługuje ponadto wymowa odgrywanych przez kolędników scenek podkreślająca zawarty w nich bosko-demoniczny pierwiastek. Jedną z najpopularniejszych maszkar – turoń (w tradycji rosyjskiej był to byk) bódł domowników swoimi rogami, natomiast niedźwiedź turlał się po śniegu, co miało zapewnić płodność i przekazać siły witalne Matce Ziemi. Do znanych słowiańskich zwyczajów należało także chodzenie z konikiem. W Polsce wspomnianą tradycję określano również mianem „kobyły” lub „kobyłki”, podczas gdy w Rosji znana była jako „wodzenie konia”. Przebierano się wówczas nie za samo zwierzę, a za jeźdźca trzymającego odpowiedzialność za maszkare. Figlując i uderzając domowników pałą, jak pozostali kolędnicy, miał on zapewnić urodzajny plon, a także zdrowie i płodność. Jednak dość śmiało psoty przebierańców w znacznym stopniu adresowane były do kobiet, co w bezpośredni sposób nawiązywało do tematyki seksualności. Na terenie Polski kolędnicy przewracali dziewczęta na śnieg i tarzali się w nim, natomiast w Rosji mężczyzna występujący w roli kozy zadzierał spodnice napotkanych panien

⁵ Warto dodać, że na podobnych kontrastach bazują polska i rosyjska bajka ludowa, charakteryzując określonych bohaterów poprzez eksponowanie często jednej przynależnej im i kluczowej dla rozwoju fabuły cechy, tj. zazwyczaj „dobry” bądź „zły”. W tym wypadku jednak istotą wspomnianego zabiegu było nie tyle stworzenie efektu komicznego, ile uproszczenie w zakresie klasyfikacji bajkowych postaci.

i starał się wpędzić je w rozlaną farbę. Zabawy te można zatem uznać za przykład naruszenia jednej ze sfer tabu będącej częstym obiektem zainteresowań trickstera.

Nie była to oczywiście jedyna forma hołdowania niskim instynktom połączona z „boskim” pierwiastkiem. Kolejny przedmiot kontrowersji wzbudzanych przez kolędników stanowi bowiem spożycie alkoholu przez członków orszaków bożonarodzeniowych i noworocznych. Jedną z funkcji wspomnianego trunku stało się wykorzystanie go podczas przedstawień, szczególnie w trakcie odgrywania scenki polegającej na „ożywieniu” pozornie martwego zwierzęcia za pomocą wódki wlewanej do pyska maskary, co stanowiło bezpośrednie odwołanie do zmartwychwstania ciała – pojęcia o niewątpliwie boskiej konotacji, występującego zwłaszcza w religiach abrahamowych. Zaznaczyć jednak trzeba, że wśród przebierańców często znajdowali się mężczyźni pod wpływem alkoholu, czym niejednokrotnie wywoływali strach, zwłaszcza u kobiet. Tego typu zachowanie, podobnie jak śpiewanie obscenicznych piosenek, godziło w powszechne poczucie moralnej przyzwoitości, będąc przejawem niskich instynktów w symboliczny sposób reprezentujących sferę grzesznego zepsucia.

Z opozycją boski–demoniczny bezpośrednio związana jest liminalność zarówno przechery, jak i kolędników. Zjawisko to rozpatrywać można w kategoriach niszczyielski–twórczy. Nieodłączną częścią *sacrum* jest bowiem akt kreacji, natomiast *profanum* – ulotność i destrukcja. Harold Scheub zauważył, że „trickster rekonstruuje nasz świat, lecz najpierw musi go zburzyć. Pod jego wpływem nieprzerwanie podlegamy procesowi prowadzącemu nas do początków, niszcząc wszystko, czym dysponujemy, a następnie to odbudowując” [Scheub 2012, 30]. Niszczyielski aspekt działalności szachraja przejawia się w jednym z głównych zamiarów osób przebranych za turonia (byka) i kozę, jakim było wystraszenie gospodarzy i pozostałych domowników. W tym celu kolędnicy wykorzystywali podczas zabawy maski mające przypominać kłapiący pysk; dla wzmocnienia efektu z niektórych wystawały dodatkowo zęby oraz język. Warto dodać, że ostatnia spośród wymienionych cech jeszcze bardziej zbliżała do siebie dwie postaci biorące udział w kolędowaniu – kozę i diabła [Grochowski 2009, 87].

Twórczą stroną natury trickstera reprezentować może natomiast wspomniany wyżej zwyczaj oparty na motywie ożywiania „zmarłego”. Kolędnik przebrany za zwierzę udawał wówczas omdlenie, jednak po jego „ocuceniu” zabawa rozpoczynała się na nowo. Na terenie Polski wykorzystywano do tego celu głównie maskarę turonia, konia i niedźwiedzia, natomiast w Rosji – kozy i konia. Ponieważ wspomniana scenka obrazować miała odejście ze świata żywych i zmartwychwstanie [Bakanurskij 2003, 136], w trakcie jej odgrywania dochodziło do jawnego naruszenia tabu związanego ze sferą śmierci i jej nierozzerwalnym

powiązaniem z momentem narodzin. Kolędnicy jawią się zatem jako przedstawiciele wzajemnie przenikających się światów doczesnego i sakralnego, zbliżając się tym samym do ambiwalentnej natury trickstera. Na czas występu przebierańców manifestowano pozorność opozycji życie–śmierć, które *de facto* łączyła relacja lustrzanej symetrii.

Aby jednak dokładniej przeanalizować zjawisko liminalności kolędników, należy ponadto scharakteryzować poszczególne typy bohaterów, w których się wcielano. Szczególną rolę do odegrania w bożonarodzeniowym i noworocznym pochodzie powierzano osobom przebranym za zwierzęta, reprezentującym tym samym przede wszystkim sferę *profanum*. Turoń (byk), koza⁶, niedźwiedź⁷, koń czy bocian – to właśnie one miały za zadanie psocić, hałasować wśród tańców i śpiewów, straszyć dzieci i pokazywać swoje wybryki w formie krótkich, lecz żywiołowych przedstawień w wiejskich domostwach, upodabniając się niejako do figury błazna nazwanego przez Bachtina „nosicielem zasad karnawału” [Bachtin 2010, 375–376]. Profaniczny charakter wspomnianych występów podkreśla fakt, że zwierzęta stanowią symbol dzikiej, nieokiełznanej natury, toteż nie podlegają ludzkiemu prawu moralnemu. Kolędnicy nie bez powodu zatem przybierali ich postać poprzez przebranie, gdyż dzięki temu ich zachowanie traktowano jeszcze bardziej pobłażliwie. Co ważne, wykorzystując terapeutyczną funkcję śmiechu, łagodzili przy tym strach wiejskiej ludności przed dzikimi zwierzętami⁸.

Oprócz postaci antropomorficznych członkami grup kolędniczych były również osoby przebrane m.in. za kulturowo obcych (np. Cygana lub Żyda) oraz wcielające się w rolę przedstawicieli sił demonicznych, do których należeli diabeł czy

⁶ W polskich i rosyjskich obrzędach noworocznych zauważyć można, że kolędnicy występujący pod postacią konia i kozy zachowywali się w zbliżony do siebie sposób i odgrywali podobne scenki, choć, jak zaznaczyła Łarisa Iwlewa, drugie spośród wspomnianych zwierząt częściej zestawiano w parze z niedźwiedziem [Ивлева 1994, 86].

⁷ Na terenie Rusi już od XI w. popularni byli również skomorochowie, tj. uliczni aktorzy i grajkowie. Uświetniali oni swoimi teatralizowanymi wystąpieniami obchody poszczególnych świąt, zaś jednym z najchętniej praktykowanych przez nich zwyczajów było „wodzenie niedźwiedzia”, stąd też węższa znaczeniowo nazwa „niedźwiednicy”. Skomorochowie najprężniej działali do XVI w. Później nastał dla nich okres prześladowań zarówno ze strony władzy państwowej, jak i cerkiewnej. Jak zaznaczyła Katia Michajłowa, u schyłku XVII stulecia byli oni „stawiani w jednym rzędzie z rozbójnikami i heretykami i zostali wyjęci spod prawa” [Michajłowa 2010, 41]. Działalność skomorochów można odnotować również w epoce staropolskiej. Przedstawienia, które wystawiali, inspirowane były ich własnymi pomysłami bądź połączone z występami teatru marionetek. W Polsce epoki baroku znano również innych wędrownych muzykantów – niedźwiedników [zob. Bystron 1933, 224]. Odwiedzali oni domy z tresowanym niedźwiedziem, którego zadaniem było bawienie publiczności rozmaitymi sztuczkami.

⁸ Jak wiadomo, dzięki zwierzęta stanowiły zagrożenie nie tylko dla ludzi, lecz także dla hodowanego przez nich bydła i zwierząt domowych.

śmierć. W polskiej i rosyjskiej kulturze ludowej to właśnie bies najczęściej utożsamiany był z tricksterem⁹, co wynika przede wszystkim z faktu, iż w bajkach, humoreskach czy opowieściach karnawałowych uczyniono z czarta obiekt żartów, przydając mu przy tym cechy stanowiące całkowite zaprzeczenie jego opisu biblijnego. Wspomniała o tym Violetta Wróblewska, pisząc, iż „ludowy diabeł jest diabłem oswojonym, wyposażonym obok cech nadprzyrodzonych w cechy typowo ludzkie, takie jak: naiwność, niezdarność, a nawet tchórzliwość (...)” [Wróblewska 2000, 185]. Na ziemiach polskich i ruskich/rosyjskich znana była również inna postać o szczególnie mediacyjnym charakterze – dziad w osobie wędrownego żebraka. W okresie noworocznym wprowadzał on radosną atmosferę i oddawał się zabawie wszędzie tam, gdzie go przyjęto. Podobnie jak pozostali kolędnicy dziadowie często wykorzystywali zasadę kontrastu dla osiągnięcia efektu komicznego lub zszokowania swojej publiczności. Piotr Grochowski pisał:

Charakterystyczną cechą kolędniczego dziada jest (...) łączenie rozmaitych przeciwieństw: jako kaleka (kulawy, garbaty) tańczy i skacze, ale także potyka się i przewraca, jako starzec eksponuje swoją seksualność, jako człowiek pobożny zachowuje się obscenicznie i nieprzyzwoicie oraz wygłasza parodie modlitw [Grochowski 2009, 91].

Trzeba jednak zaznaczyć, że funkcję sakralną dziadowie pełnili nieustannie: jako mediatorzy między światem doczesnym i nadprzyrodzonym pojawiali się na weselach w roli wodzirejów, uczestniczyli w uroczystościach pogrzebowych (zapraszano ich również na stypę), w okresie świąt zadusznych (zwanych dawniej dziadami) wspominali dusze umarłych, wierzono bowiem, że modlitwa wspomnianych wędrownych żebraków posiada niezwykłą moc. Ponieważ znajdowało się wśród nich wielu śpiewaków, upowszechniła się także tzw. pieśń dziadowska mająca zazwyczaj charakter religijny lub moralizatorski, co sprzyjało wyodrębnieniu się repertuaru kolędniczego.

Jak wcześniej wspomniano, przytoczone wyżej wizerunki w świadomości ludowej kojarzone były z właściwościami mediacyjnymi, co oznaczało możliwość nawiązania kontaktu z istotami nadprzyrodzonymi i bezpośrednio nawiązywało do postaci trickstera zawieszzonego między światem doczesnym a *sacrum*. W ten sposób realizowała się bowiem liminalność kolędników pośredniczących w sposób symboliczny między dwoma porządkami: ludzkim i boskim. Przebie-rańcy byli odbierani przez ludność wiejską jako „nie-ludzie”, „przybysze z innego świata” [Grochowski 2009, 81] i dusze przodków, określano ich również mianem

⁹ Szczególnie tradycja chrześcijańska doszukiwała się wcielenia szatana w postaci trickstera, porównywanego przez Monikę Sznajderman do figury błazna [Sznajderman 2000, 32].

„posłańców Bożych” [*Славянские древности...* 1999, 574], co rozumieć można zarówno jako odniesienie do sfery profanicznej, wręcz demonicznej, jak i nawiązanie do kategorii świętości. Co ciekawe, zwyczaj kołędowania uznawany był niekiedy za zajęcie, które nie przystoi przyzwoitemu człowiekowi, toteż wśród Słowian powszechny był obrzęd „oczyszczenia” obowiązkowy dla członków świątecznego orszaku: „(...) [участников колядования] обливали водой у колодца, заставляли купаться в проруби или умываться освящённой крещенской водой” [*Славянские древности...* 1999, 575]. Hubert Czachowski podkreślił jednak, iż „(...) człowiek w odpowiednim przebraniu, zamaskowany, nie wykazuje już cech ludzkich, a poprzez symboliczny związek pomiędzy przebraniem a jego żywym odpowiednikiem zyskuje wymiar sakralny” [Czachowski 2004, 9; zob. Goffman 2008, 52]. Owa ambiwalencja dotycząca społecznej recepcji działalności przebierańców podkreśla jedynie ich związek z niejednorodną naturą przechery.

Trzeba jednak podkreślić, że postać kołédnika nie może zostać uznana za pełnowymiarowego trickstera. Nie spełnia ona bowiem jednego z najważniejszych kryteriów, jakim jest przyjęcie stałego sposobu bycia i wizerunku charakterystycznego dla kulturowego szachraja. Konwencja wykorzystywana przez zarówno bożonarodzeniowych, jak i noworocznych przebierańców oraz przyświecająca ich działaniom idea zbliża ich raczej do osób wcielających się w rolę błaznów odgrywających swe przedstawienie. Właśnie w tym oznaczonym czasie upodabniają się oni do trickstera i tak jak on tworzą „teatr w świecie, który znamy, w świecie realnym” [Scheub 2012, 30].

Wydaje się, że elementem najbardziej zbliżającym kołédników do postaci szachraja jest transgresywny, bosko-demoniczny charakter bohaterów, w których się wcielają, korespondujący w nieodłączny sposób z ich liminalnością i symbolicznym pośredniczeniem między sferami *sacrum* i *profanum*. Owa zależność wyraża się m.in. poprzez rodzaje wykorzystywanych strojów i upodobnienie się do zwierząt reprezentujących nieokiełznaną naturę i niskie instynkty lub postaci uważanych za mediacyjne. Na uwagę zasługują również funkcje poszczególnych bohaterów, z jednej strony wprowadzających chaos¹⁰, hołdujących zabawie i rozluźnieniu obyczajów, naruszających tabu związane głównie ze śmiercią i seksualnością, natomiast z drugiej – uczestniczących w obrzędzie „ożywienia zmarłego” oraz, jak głosi wróżba, obdarzających gospodarzy płodnością, siłą witalną i zdrowiem. Przebierańcy w ramach przyjętej przez siebie konwencji dopuszczali się prowokacyjnych, niekiedy obscenicznych zachowań, lecz mimo to odbierani byli

¹⁰ Warto dodać, że Anna Zadrożyńska określiła okres między Wigilią a dniem 2 lutego czasem chaosu, tj. odwróconego porządku [Zadrożyńska 1985, 64].

przez wielu jako przybysze „nie z tego świata”, co świadczyć może o ich powiązaniach z postacią szachraja. Wspólne pole aktywności, jakim w omawianym przypadku jest w szczególności karnawał i związana z nim zabawa oraz sztuka obejmująca artystyczny aspekt obrzędów ludowych, dodatkowo zbliża do siebie obie figury – kolędnika i trickstera, gdyż, jak pisał Eleazar Mielecinski, „(...) с образом трикстера связано «карнавальное» переворачивание, шутовское извращение биологических и социальных норм (...)» [Мелетинский 1979, 185]. Wedle tych słów kolędnik występuje niejako w roli scenicznego błazna, szachraja w masce, z tą różnicą, że po jej zdjęciu powraca ze świata gry i „podstępu” do codziennej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. Goreniewie A.A. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bachtin Michaił. 2010. *Ludowe formy świąt karnawałowych*. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. Kolankiewicz L. Przeł. Goreniewie A.A. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: 373–384.
- Bakanurskij Anatolij. 2003. *Mediatorzy w kulturze ludowej: sacrum śmierci i gra w zmartwychwstanie*. Przeł. Pastusiak M., Radolińska W. „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” nr 9: 129–137.
- Bieńkowski Ryszard. 2000. *Teoria karnawalizacji a kultura ludowa*. W: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Red. Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika: 137–156.
- Bogucka Maria. 1994. *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bystron Jan Stanisław. 1933. *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI–XVIII*. T. 1. Warszawa: Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego.
- Cailliois Roger. 1973. *Żywiol i ład*. Przeł. Tatariewicz A. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Czachowski Hubert. 2004. *Geneza i funkcje kolędowania*. W: *Akwizytorzy szczęścia. O dawnych i współczesnych kolędnikach: komentarz wystawy*. Toruń: ME: 7–21.
- Goffman Erving. 2008. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. Datner-Śpiewak H., Śpiewak P. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Golka Marian. 2004. *Pojmowanie zabawy*. W: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*. Red. Grad J., Mamzer H. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza: 11–24.
- Grad Jan. 2004. *Problem karnawalizacji kultury współczesnej*. W: *Ludyczny wymiar kultury*. Red. Grad J., Mamzer H. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza: 9–20.
- Grochowski Piotr. 2009. *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Huizinga Johan. 2007. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. Kurecka M., Wirpsza W. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Jasiewicz Katarzyna, Olędzki Łukasz. 2004. *Przeszłość w przestrzeni ludycznej – szkic o krajobrazie neopoganizmu w Polsce*. W: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*.

- Red. Grad J., Mamzer H. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza: 87–102.
- Linkner Tadeusz. 2018. *Słowiańskie bogi i demony*. Gdańsk: Wydawnictwo Marpress.
- Lurker Manfred. 2011. *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. Wojnakowski R. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Michajłowa Katia. 2010. *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*. Przeł. Karpińska H. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Scheub Harold. 2012. *Trickster and Hero: Two Characters in the Oral and Written Traditions of the World*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Słownik symboli*. 2017. Red. Kopaliński W. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Sznajderman Monika. 2000. *Blazen. Maski i metafory*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Tomiccy Joanna, Ryszard. 1975. *Drzewo życia: ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Wróblewska Violetta. 2000. *Humoreski ludowe w świetle teorii karnawalizacji literatury*. W: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Red. Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika: 181–198.
- Zadrożyńska Anna. 1985. *Powtarzać czas początku*. Cz. 1: *O świętowaniu dorocznych świąt w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Spółdzielcze.
- Бахтин Михаил. 1963. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советский писатель.
- Ивлева Лариса. 1994. *Ряжение в русской традиционной культуре*. Петербург: Российский институт истории искусств.
- Липовецкий Марк. 2009. *Трикстер и закрытое общество*. «Новое литературное обозрение» № 6 (100): 224–245. (online) <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (dostęp 05.03.2020).
- Мелетинский Елеазар. 1979. *Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона*. Москва: Наука.
- Мелетинский Елеазар. 2000. *Поэтика мифа*. Москва: «Восточная литература» РАН.
- Полное собрание русских летописей*. 2003. Т. 40: *Густынская летопись*. Red. Буганов В.И., Рыбаков Б.А. С.-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. 1999. Red. Толстой Н.И. Т. 2. Москва: Международные отношения.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. 2009. Red. Толстой Н.И. Т. 4. Москва: Международные отношения.

REFERENCES

- Bachtin Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Transl. Goreniewie A.A. Cracow, Wydawnictwo Literackie. (In Polish)
- Bachtin Michaił. 2010. *Ludowe formy świąt karnawałowych*. In: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Ed. Kolankiewicz L. Transl. Goreniewie A.A. Warsaw, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 373–384. (In Polish)
- Bachtin Mihail. 1963. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Sovetskij pisatel'. (In Russian)
- Bakanurskij Anatolij. 2003. *Mediatorzy w kulturze ludowej: sacrum śmierci i gra w zmartwychwstanie*. Transl. Pastusiak M., Radolińska W. "Humanistyka i Przyrodznawstwo" no 9, pp. 129–137. (In Polish)

- Bieńkowski Ryszard. 2000. *Teoria karnawalizacji a kultura ludowa*. In: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Eds Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, pp. 137–156. (In Polish)
- Bogucka Maria. 1994. *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*. Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy. (In Polish)
- Bystroń Jan Stanisław. 1933. *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI–XVIII*. Vol. 1. Warsaw, Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego. (In Polish)
- Caillois Roger. 1973. *Żywioł i ład*. Transl. Tatariewicz A. Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy. (In Polish)
- Czachowski Hubert. 2004. *Geneza i funkcje kołędowania*. In: *Akwizytorzy szczęścia. O dawnych i współczesnych kołędnikach: komentarz wystawy*. Toruń, ME, pp. 7–21. (In Polish)
- Goffman Erving. 2008. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Transl. Datner-Śpiewak H., Śpiewak P. Warsaw, Wydawnictwo Aletheia. (In Polish)
- Golka Marian. 2004. *Pojmowanie zabawy*. In: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*. Eds Grad J., Mamzer H. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, pp. 11–24. (In Polish)
- Grad Jan. 2004. *Problem karnawalizacji kultury współczesnej*. In: *Ludyczny wymiar kultury*, Eds Grad J., Mamzer H. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, pp. 9–20. (In Polish)
- Grochowski Piotr. 2009. *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. (In Polish)
- Huizinga Johan. 2007. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Transl. Kurecka M., Wirpsza W. Warsaw, Wydawnictwo Aletheia. (In Polish)
- Ivleva Larisa. 1994. *Rāžen'e v russkoj tradicionnoj kul'ture* [The Mummers' Play in Traditional Russian Culture]. St. Petersburg, Rossijskij institut istorii iskusstv. (In Russian)
- Jasiewicz Katarzyna, Olędzki Łukasz. 2004. *Przeszłość w przestrzeni ludycznej – szkic o krajobrazie neopoganizmu w Polsce*. In: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*. Eds Grad J., Mamzer H. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, pp. 87–102. (In Polish)
- Linkner Tadeusz. 2018. *Słowiańskie bogi i demony*. Gdańsk, Wydawnictwo Marpress. (In Polish)
- Lipoveckij Mark. 2009. *Trikster i "zakrytoe obščestvo"* [Trickster and "Closed" Society]. "Novoe Literaturnoe Obozrenie" no 6 (100), pp. 224–245. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoeobshhestvo.html> (Accessed 05 March 2020). (In Russian)
- Lurker Manfred. 2011. *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Transl. Wojnakowski R. Warsaw, Wydawnictwo Aletheia. (In Polish)
- Michajłowa Katia. 2010. *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*. Transl. Karpińska H. Warsaw, Oficyna Naukowa. (In Polish)
- Meletinskij Eleazar. 1979. *Paleoaziatskij mifologičeskij èpos. Cikl Vorona* [Paleoasiatic Mythological Epic: the Cycle of Raven]. Moscow, Nauka. (In Russian)
- Meletinskij Eleazar. 2000. *Poëtika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, "Vostočnaâ literatura" RAN. (In Russian)
- Polnoe sobranie russkikh letopisej* [The Complete Collection of Russian Chronicles]. 2003. Vol. 40: *Gustynskaâ letopis'* [The Gustyn Chronicle]. Eds Buganov V.I., Rybakov B.A. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin. (In Russian)
- Scheub Harold. 2012. *Trickster and Hero: Two Characters in the Oral and Written Traditions of the World*. Madison, University of Wisconsin Press. (In English)
- Slavânskie drevnosti. Ètnolingvističeskij slovar'* [Slavic Antiquity. Ethnolinguistic Dictionary]. 1999. Ed. Tolstoj N.I. Vol. 2. Moscow, Meždunarodnye otnošeníâ. (In Russian)
- Slavânskie drevnosti. Ètnolingvističeskij slovar'* [Slavic Antiquity. Ethnolinguistic Dictionary]. 2009. Ed. Tolstoj N.I. Vol. 4. Moscow, Meždunarodnye otnošeníâ. (In Russian)

- Słownik symboli*. 2017. Ed. Kopaliński W. Warsaw, Oficyna Wydawnicza Rytm. (In Polish)
- Sznajderman Monika. 2000. *Błazen. Maski i metafory*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria. (In Polish)
- Tomiccy Joanna, Ryszard. 1975. *Drzewo życia: ludowa wizja świata i człowieka*. Warsaw, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. (In Polish)
- Wróblewska Violetta. 2000. *Humoreski ludowe w świetle teorii karnawalizacji literatury*. In: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Eds Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, pp. 181–198. (In Polish)
- Zadrożyńska Anna. 1985. *Powtarzać czas początku*. Part 1: *O świętowaniu dorocznych świąt w Polsce*. Warsaw, Wydawnictwo Spółdzielcze. (In Polish)

Przekładoznawstwo

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5623>Data przesłania artykułu: 17 lutego 2020 r.
Data akceptacji artykułu: 3 czerwca 2020 r.

POEZJA NATALII LIWYCKIEJ-CHOŁODNEJ W TŁUMACZENIACH JÓZEFA ŁOBODOWSKIEGO

Anna Choma-Suwała

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8909-7993>

e-mail: anna.choma@poczta.umcs.lublin.pl

Abstrakt: Cel artykułu to prezentacja poezji Natalii Liwyckiej-Chołodnej w przedwojennych tłumaczeniach Józefa Łobodowskiego. Głównym założeniem jest wskazanie przesłanek, którymi kierował się tłumacz w wyborze utworu, przedstawienie właściwości warsztatu poetyckiego i omówienie dokonanych przez niego translacji. Natalia Liwycka-Chołodna (1902–2005) zaliczana do grona tzw. szkoły praskiej ponad 20 lat była związana z Polską. W Warszawie opublikowano dwa tomy jej poezji *Возонь і попіл (Ogień i popiół)*, 1934) oraz *Сім літер (Siedem liter)*, 1937). W okresie międzywojennym jej dorobek był polskiemu czytelnikowi mało znany. Kilka tłumaczeń jej wczesnej poezji pojawiało się w latach 1934–1938 w „Sygnałach”, „Biuletynie Polsko-Ukraińskim” i czasopiśmie „Wołyń”. Ich autorami byli Tadeusz Hollender i Józef Łobodowski, który opublikował trzy przekłady: *На розквітлі акації грона (Srebrny księżyc akację ogarnął)*, *На розумтях (Rue Racine)* i *На могили (Nad grobem)*. Lubelski poeta sięgnął po utwory bliskie jego autorskiej poezji i poglądom politycznym. Omówione translacje są przykładem ekwiwalencji dynamicznej, charakteryzuje je energia i osobiste zaangażowanie tłumacza. Zwraca on uwagę na adekwatność semantyczną, ale nie rezygnuje z autorskiej poetyzacji tekstu. W jego przekładach można odnaleźć wiele elementów mających na celu pobudzenie wyobraźni polskiego czytelnika.

Słowa kluczowe: Natalia Liwycka-Chołodna, Józef Łobodowski, poezja, przekład

Submitted on February 17, 2020

Accepted on June 03, 2020

NATALYA LIVYTSKA-KHOLODNA'S POETRY IN JÓZEF ŁOBODOWSKI'S TRANSLATIONS

Anna Choma-Suwała

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8909-7993>

e-mail: anna.choma@poczta.umcs.lublin.pl

Abstract: The aim of the current article is to present the poetry of Natalya Livytska-Kholodna in pre-war translations of Józef Łobodowski. The main objective is to indicate the premises which guided the translator in selecting poems, to demonstrate the characteristics of his poetic skills, as well as to discuss his translations. Although Natalya Livytska-Kholodna (1902–2005) is included in the so-called “Prague school”, she lived in Poland for over 20 years. Two volumes of her poetry were published in Warsaw: *Вогонь і попіл* (*Fire and Ash*, 1934) and *Сім листів* (*Seven Letters*, 1937). In spite of that, her literary achievements were almost entirely unknown to Polish readers in the interwar period. A few translations of her early poetry were published in the years 1934–1938 in the monthly “Sygnały”, “Biuletyn Polsko-Ukraiński” (“Polish-Ukrainian Bulletin”) and “Wołyń” magazine. Their authors were Tadeusz Hollender and Józef Łobodowski, with the latter publishing three translations: *На розквітлі акації зрона* (*Silver Moon Enveloped the Acacia*), *На рознуттях* (*Rue Racine*) and *На могилі* (*Over the Grave*). The poet from Lublin chose works which were close to his own poetry and political views. The translations discussed here exemplify dynamic equivalence and are characterised by Łobodowski’s energy and personal involvement. He draws attention to semantic adequacy, but he does not refrain from poetizing the text. His translations include many elements aimed at stimulating the imagination of Polish readers.

Key words: Natalya Livytska-Kholodna, Józef Łobodowski, poetry, translation

Natalia Liwycka-Chołodna (1902–2005) należąca obok Jewhena Małaniuka, Jurija Łypy, Ołeha Olżycza do poetów tzw. szkoły praskiej przez ponad dwie dekady była związana z Polską. W latach 20.–30. XX wieku w Polsce pojawiła się główna fala emigracji ukraińskiej spowodowana wydarzeniami politycznymi – I wojną światową, rewolucją i wojną domową na Ukrainie. Natalia Liwycka jako kilkunastoletnia dziewczyna w 1920 roku wraz z ojcem Andrijem Liwyckim (ostatnim premierem Ukraińskiej Republiki Ludowej) znalazła się w Tarnowie,

gdzie weszła w skład ugrupowania literacko-artystycznego „Сонцесвіт” i razem z matką Marią współtworzyła Związek Ukrainek-Emigrantek.

Mimo proukraińskiej polityki ówczesne władze polskie nie wyraziły zgody na utworzenie na terytorium Polski ukraińskiej uczelni wyższej i Liwycka zmuszona była studiować za granicą, początkowo w cieszącej się dużą popularnością Ukraińskiej Akademii Gospodarczej w Podiebradach, a następnie na Uniwersytecie Karola w Pradze.

W 1927 roku, po zakończeniu nauki w Czechosłowacji wróciła do Polski i zaczęła studiować romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim oraz tłumaczyć literaturę francuską i włoską. Swoje wczesne translacje publikowała w czasopiśmie „Тризуб”, „Львівський науковий вісник” i ukazującym się w Pradze „Пробоєм”.

Pod koniec lat 30. XX stulecia w Warszawie pojawiła się druga fala ukraińskiej emigracji. Były to osoby kończące studia poza granicami Polski i szukające pracy w polskiej stolicy. Do nich zaliczała się także Liwycka, która w następujący sposób wspominająca ten okres:

До Варшави почали з'їжджати інженери з Подєбрад та Праги і молоді люди з західніх українських земель, що скінчили студії за кордоном та збиралися нострифікувати свої дипломи. Туди ж стікалася молодь з українських земель під Польщею. Українська студентська громада нараховувала коло 150, а то й більше членів [Львівська-Холодна 1980, 5].

W 1929 roku w stolicy z inicjatywy m.in. Jewhena Małaniuka i Jurija Łypy powstało ugrupowanie „Танк” zrzeszające literacką emigrację i młodych pisarzy ukraińskich ze wschodniej Galicji. Do współpracy została zaproszona również Liwycka. Członkowie grupy mieli mesjanistyczne poglądy, wierzyli w niezależność wolnego państwa ukraińskiego i propagowali idee okcydentalizmu, dzięki którym miało dojść do upodobnienia ustroju oraz społeczeństwa ukraińskiego do cywilizacji zachodnioeuropejskiej.

W 1933 roku utworzyli wydawnictwo „Варяг”, które początkowo w Warszawie (1933–1937), a następnie we Lwowie (1937–1939) redagowało czasopismo literackie „Ми”. W wydawnictwie opublikowano także dwa tomy wczesnej poezji Liwyckiej *Вогонь і попіл* (*Ogień i popiół*, 1934) oraz *Сім літер* (*Siedem liter*, 1937). Mimo że wyszły drukiem w Warszawie, dorobek ukraińskiej poetki w okresie międzywojennym był polskiemu czytelnikowi niemal zupełnie nieznanym.

Pierwszą polską wzmianką dotyczącą jej poezji jest recenzja debiutanckiego tomiku *Ogień i popiół* autorstwa Feliksa Zahory-Ibańskiego, która ukazała się w 4 numerze „Biuletynu Polsko-Ukraińskiego” z 1935 roku [Zahora 1935, 38–39].

Pojedyncze tłumaczenia pojawiały się w latach 1934–1938 w „Sygnałach”, „Biuletynie Polsko-Ukraińskim” i czasopiśmie „Wołyń”. Ich autorami byli Tadeusz Hollender i Józef Łobodowski.

Łobodowski należał do grona najwybitniejszych pisarzy okresu międzywojennego. Uważano go za czołowego przedstawiciela lubelskiej „drugiej awangardy”. Znany jest przede wszystkim jako publicysta i poeta. Niewiele uwagi poświęcono natomiast jego spuściźnie translatorskiej. Analizą jego powojennych tłumaczeń poezji ukraińskiej zamieszczanych na łamach paryskiej „Kultury” zajmowała się Ludmiła Siryk [Siryk 1995, 241–259; 2000, 55–57; 2008, 22–27], natomiast okres międzywojenny, chociaż był dla tłumacza najbardziej owocny, jest dotychczas niezbadany.

Jego fascynacja kulturą słowiańską, a w szczególności ukraińską, miała swoje korzenie w dzieciństwie i wczesnej młodości. Urodził się na Białorusi, a okres rewolucji spędził w Moskwie i na Kaukazie, gdzie zetknął się ze środowiskiem kozaków kubańskich i językiem ukraińskim.

Łobodowski wspierał ideę współpracy z ukraińskimi emigrantami i popierał ich dążenia do niepodległości. Na początku lat 30. ubiegłego wieku w Warszawie obracał się w kręgach prometejskich. Związek „Prometeusz” skupiał przede wszystkim emigrantów rosyjskich, gruzińskich i ukraińskich. Wczesne tłumaczenia Łobodowskiego opatrzone pseudonimem Stefan Kuryło publikowane były na łamach kwartalnika „Wschód-Orient”. Powszechnie wiadomo również, że Łobodowski w okresie międzywojennym przygotował do druku czterotomową antologię poezji ukraińskiej. Niestety, działania wojenne uniemożliwiły jej wydanie, a materiały zaginęły.

Znaczący wpływ na kształtowanie się poglądów politycznych lubelskiego poety miał także tzw. okres wołyński. W 1937 roku skorzystał z zaproszenia wojewody wołyńskiego Henryka Józewskiego i przeniósł się do Łucka. Jak podkreśla Józef Zięba:

Zaproszenie to nie było przypadkowe. Łobodowski bowiem od dawna interesował się problematyką ukraińską, potępiał w publicystyce represje władz polskich stosowane wobec Ukraińców i proponował pojednanie obydwu zwaśnionych narodów. W tym czasie ogłosił kilka wierszy o tematyce ukraińskiej, które weszły później do wydanego na emigracji tomu *Złota hramota*. Do tematyki ukraińskiej w latach późniejszych jeszcze wielokrotnie powracał. Uważał się za kontynuatora polskiej romantycznej szkoły ukraińskiej. W gronie przyjaciół nazywano go atamanem Łobodą [Zięba 2005, 153].

W latach 1937–1938 Łobodowski został nieformalnym redaktorem czasopisma „Wołyń”, którego głównym celem stało się propagowanie współpracy polsko-ukra-

ínskiej nie tylko na płaszczyźnie politycznej, lecz także kulturowej. [Jakubowska-Ożóg, 2013, 55–57].

W tym okresie w „Wołyniu”, „Myśli Polskiej”, „Kurierze Porannym” i „Biuletynie Polsko-Ukraińskim” ukazywały się jego prace publicystyczne i tłumaczenia poezji oprócz wspomnianego już Tarasa Szewczenki również Ołeha Olżycza, Światosława Hordyńskiego, Jurija Klana i Natalii Lywickiej-Chołodnej.

Zastanawiając się nad motywacją, jaką kierował się, wybierając materiał źródłowy, należy podkreślić, że w swojej pracy translatorskiej skłaniał się ku poezji, która łączyła się z jego autorską twórczością. Sięgał po wiersze niosące w sobie hasła niepodległościowe, zgodne z jego poglądami politycznymi [Sawicka 1994, 118–119]. Jak słusznie zauważa Irena Szypowska:

Poezja Łobodowskiego, tak jak poezja romantyków, którą cenił najwyżej i której wiele zawdzięczał, ma charakter wizyjny, opiera się na metaforach, symbolach i obrazach o wielkiej sile wyrazu, wspomóżonych retoryką patosu i grozy. (...) Bohater Łobodowskiego (nie tylko poetycki) – bywa nim Piłsudski, Komilów, Petlura, ataman Łoboda, a potem Anders, Jan Paweł II i inni – rzeczywistość zewnętrzną odczuwa jako niemożliwą do zaakceptowania, a jednocześnie trudną do przekształcenia [Szypowska 2003, 20].

Nie dziwi zatem fakt, że w translatorskim dorobku lubelskiego pisarza pojawiły się patriotyczne wiersze Liwyckiej. Pod koniec lat 30. na łamach czasopism „Wołyń” i „Biuletyn Polsko-Ukraiński” opublikował trzy przekłady: *Ha rozkwitli akacii grona (Srebrny księżyc akację ogarnął)* z tomu *Ogień i popiół* oraz *Ha roznumtjach (Rue Racine)* i *Ha mozuli (Nad grobem)* ze zbioru *Siedem liter*.

Pierwszy z nich jest typowy dla „erotичного роману у віршах”, jak krytycy określają debiutancki tom poezji Liwyckiej. Sama autorka po latach oceniając swoją wczesną twórczość, dochodzi do wniosku: „що це цикл жінки, яка починає з подружжя, потім приходить велике закохання, розчарування, відтак апатія, сум і, врешті, поворот назад до себе” [Бойчук 1985, 13].

Wyjątkowość i nowatorstwo tomu zauważył przywoływany wyżej Zahora-Ibański:

Każdy wiersz – ten sam temat a jednak wszystkie wiersze są różne, choć ani osoba, ani otoczenie się nie zmienia. Zmienia się tylko nastrój. Cała gama kobiecości: kobieta-dziecko obawia się samej bliskości grzechu w trwodze przeżywając noc; kobieta zakochana martwi się, czy w jej popielatym warkoczu wystarczy złota, aby zadowolić ukochanego, marzącego o warkoczu złotym jak słońce; kobieta-kochanka pewna jest, że „on” nie odejdzie i nigdy nie zapomni żaru jej ust; wreszcie kobieta-„wamp” grozi młodzieńcowi pocałunkiem, który „pijanym grzechem” ma zatruć jego krew.

Każdy punkt tej gamy tętni prawdziwym życiem i szczerością. Bujna dal stepowa i pożar „tatarskiej krwi” są jakby usprawiedliwieniem nieraz śmiałego wyrazu uczuć poetki [Zahora 1935, 38].

Jest to bardzo adekwatna interpretacja trzech tematycznych cykli *Барвін-зілля*, *Червоне і чорне* oraz *Поніл*. Pierwszy jest odzwierciedleniem prawdziwej, czystej miłości, dominuje w nim obraz kobiety zakochanej, delikatnej, żyjącej w harmonii z przyrodą i wszechświatem. W drugim w małżeńską idyllę wkrada się zdrada, która jest przyczyną nienawiści silnej jak śmierć. Poezja Liwyckiej jest odzwierciedleniem wewnętrznego dramatu, który przeżywa podmiot liryczny. Stany emocjonalne ujawniają się poprzez kontrast kolorów. Czerwony symbolizuje miłość, a czarny – smutek i śmierć, co wyjaśnia sama autorka: „Чорний колір – колір зради, / а червоний – то любов”.

W liryce intymnej Liwyckiej myśli i uczucia przekazywane są często w formie monologów i wyimaginowanych apeli do adresata. W wierszu *На розквітлі акації грона* bezosobowym głosem zwraca się do podmiotu lirycznego następującymi słowami:

Ваша кров, мабуть, чорна й солона,
 Ви поганка з монгольських степів.
 [.....]
 Сотниківна в червонім намисті,
 Білі зуби лякають, п'янять.
 [Лівицька-Холодна 1986, 72]

Bohdan Rubczak zauważa, że w utworze można doszukać się pewnej analogii z liryką Jewhena Małaniuka. Najbardziej znaczący wydaje się obraz kobiety demonicznej, kobiety „wampa”, która pojawia się zarówno w wierszu poetki, jak i w cyklu Małaniuka *Псалми стени* (Psalmy stepu) [Рубчак 1986, 30–31].

Przekład Łobodowskiego w pełni oddaje pierwotne przesłanie utworu poetyckiego, nie tracąc jego walorów estetycznych. Tłumacz porusza się na tym samym poziomie profesjonalizmu co autorka. W polskiej translacji zachowana została pierwotna symbolika kolorów:

– Krew twa pewnie jest słona i czarna,
 ktoś na stepach tatarskich cię skradł.
 [.....]
 – Sotnikówna w czerwonych koralach,
 w jej uśmiechu i rozkosz i strach.
 [Liwycka-Chołodna 1937, 301]

W polskiej wersji językowej widoczne jest świadome zastosowanie środków wyrazu poetyckiego. Niestety, nie zawsze udaje się tłumaczowi zachować ich współbrzmienie. Zastępując występujące w oryginale konstrukcje autorskimi metaforami, niejednokrotnie tworzy zupełnie inne obrazy. Oto przykłady: „На розквітлі акації грона / Срібний місяць тихенько ступив. – Srebrny księżyc akację ogarnął, / srebrny księżyc zszedł cicho na świat”; „Пошилилось мережкою листя, / Довгі тіні, мов привиди, сплять – Senne cienie skradają się z dala, / liście w rosie stanęły, jak w łzach”; „Будуть гинути в полум’ї хати, / Будуть маски кривавих облич... – Pożar chat mroki łuną nasyci / i szatańska rozhula się moc...”; „Ви поганка з монгольських степів – ktoś na stepach tatarskich cię skradł”.

Zmiany te często wynikają z chęci zachowania rytmu i długości fraz. Mimo tych starań Łobodowski nie zdołał zachować charakterystycznej dla języka ukraińskiego miary rytmicznej i rymów męskich. Nie jest to zatem przykład tłumaczenia ekwiwalentnego, występuje w nim bowiem wiele odstępstw od oryginału. Tłumacz wprowadził drobne zmiany obrazów, utrzymane są one jednak w stylistyce i nastroju pierwowzoru. Wyobraźnia polskiego czytelnika pozbawiona zostaje m.in. kwitnącej akacji, ażurowych liści rzucających długie cienie i krwawych masek, ale wzbogacona o obraz ogarniającego akację księżycy, liści stojących w rosie jak w łzach i pożaru chat, który „mroki łuną nasyci”. Zamiast użytej przez autorkę anafory tłumacz zdecydował się na mocniejszą frazę: „szatańska rozhula się moc” odwzorowującą charakter ukraińskiego oryginału: „Будуть маски кривавих облич”, co pozwoliło zachować rytm do słowa „noc”. Łobodowski zrezygnował także częściowo ze zwrotów grzecznościowych, natomiast podmiotem lirycznym nie jest poganka z mongolskiego stepu, a raczej tatarska branka, której uśmiech „budzi rozkosz i strach”. Nie burzy to jednak pierwotnej koncepcji autorki. Liwycka-Chołodna niejednokrotnie wspominała swoje tatarskie korzenie. Poza tym w końcowych wersach liryku odnajdujemy, zachowane również w przekładzie, frazy: „На татарський аркан вас піймати б, / Волочити б за коси у ніч! – Na tatarski cię arkan uchwycić, / za warkoczce cię wlec w taką noc!”.

Autorskie metafory, porównania i epitety dynamizują i ożywiają przekład, co sprawia, że staje się on dla polskiego odbiorcy bardziej atrakcyjny.

Mimo iż Łobodowski był zwolennikiem zasady ekwiwalentów, o czym wspomina w artykule *Strapienia tłumacza*, nie trzymał się jej zbyt rygorystycznie. Był świadomy tego, że najważniejszy jest klimat wiersza. Jego zdaniem:

Melodia i plastyka, której wehikułem jest metafora, decydują niemal bez reszty o poetyckim klimacie wiersza. Tego klimatu nie zastąpi wierność, dochowywana słowom.

Sądzę, że właśnie słowa wolno tasować swobodnie, byle by wyszedł ów ostateczny pasjans poetycki. Cóż z tego, że wszystko będzie pasować do oryginału jak klucz do zatrzasku, jeżeli nie przeleci iskra takiego samego lirycznego wzruszenia! [Łobodowski 1956, 45].

Wspomniana przez pisarza iskra widoczna jest także w przetłumaczonych przez niego wierszach pochodzących z tomu *Сім літер* (*Siedem liter*). Opublikowany w 1937 roku zbiór poezji odbiega tematyką od debiutanckiego tomu *Popiół i ogień* i jest przesycony symboliką patriotyczną. Nie bez przyczyny w tytule pojawia się cyfra siedem, której już w starożytności przypisywano magiczną moc. W wielu mitologiach i religiach symbolizuje związek czasu z przestrzenią, doskonałość i pełnię. Dla Liwyckiej stała się ona przede wszystkim symbolem Ukrainy. Już sam tytuł można interpretować jako jej metaforę. Siedem to liczba liter nie tylko w słowie Ukraina, lecz także w nazwisku Naczelnego Wodza Armii Ukraińskiej Republiki Ludowej Symona Petlury, to także liczba kul wystrzelonych w jego kierunku przez zamachowca 25 maja 1926 roku. Dla ukraińskiej poetki ataman był symbolem ojczyzny, niepokoju o nią i marzenia o jej odrodzeniu, a nie jak uważają niektórzy krytycy – obiektem westchnień zakochanej kobiety. W rozmowie z Bohdanem Bojczukiem sama autorka odrzuca taki sposób rozumowania:

(...) після того як вийшов „Вогонь і попіл”, а потім „Сім літер”, молодий ще тоді син Мілени Рудницької, Іван Лисяк-Рудницький, натякав у статті, що, мовляв, у мене були якісь еротичні почуття до Петлюри. Я Петлюру ледве знала; він бував у нас, але я тоді була замолода, щоб бути присутньою при тих розмовах; в мене було лише безмежне обожнювання... ну, власне, любов, як до національного героя [Бойчук 1985, 13–14].

Mówiąc o swojej twórczości, podkreśla, że jej wiersze zawsze powstawały spontanicznie, nigdy na zamówienie. A pretekstem do ich napisania była tęsknota za Ukrainą.

W drugim tomie Lywicka-Chołodna odchodzi od tematu miłości oraz wiecznych trosk politycznego emigranta i zwraca się ku desperackim nadziejom na zmiany w ojczyźnie.

Tom opatrzony został epigrafem, który stanowią słowa Tarasa Szewczenki zaczerpnięte z wiersza *І мертвим, і живим, і ненарожденним...*: „Нема на світі України, немає другого Дніпра”. Oddają one główny sens zawartej w nim poezji, ukazującej uczucia poetki i jej miłość do ojczyzny. Liwycka poszukuje źródeł ukraińskiej tożsamości, próbuje zrozumieć siłę tradycji, mówi o Ukrainie z taką pasją, jakby mówiła o obiekcie swojej miłości.

Zbiór tworzą cztery części odzwierciedlające różne stany emocjonalne autorki. W drugiej z nich zatytułowanej *Захід (Zachód)* przedstawiony jest wizerunek Ukrainy, który pojawia się we wspomnieniach poetki. Cień księcia czeskiego na koniu z utworu *Замок Подєбрада* przypomina jej kijowski pomnik Bohdana Chmielnickiego, a fale Wełtawy z *Карлів міст* wzbudzają tęsknotę za rodzimym Dnieprem. Jednak jak czytamy w poprzedzającym cykl epigrafie, zaczerpniętym z poezji Oksany Laturyńskiej: „Нема отчизни? – Іншої не треба! Ніколи не вросте у серце чужина...”.

Kolejne wiersze *Монпарнас*, *На розпуттях* i *На могилі* Liwyccka poświęciła pamięci Symona Petlury, dla którego „Україною Франція стала і Софією Нотр-Дам”.

Dla Łobodowskiego ataman Petlura również stał się symbolem walki o wolność Ukrainy. Razem z wojewodą Józewskim byli zwolennikami jego współpracy z Piłsudskim oraz idei federacji, która jego zdaniem powinna stanowić nie tylko porozumienie na płaszczyźnie politycznej, lecz także współpracę kulturalną, o czym świadczą następujące słowa:

Wyjść naprzeciw sercom z za barykad z otworzonymi na oścież ramiony, przygarnąć ich do Polski w jagiellońskim duchu odrodzonej wczuć się szczerze w ich troski i potrzeby, wesprzeć tych nielicznych jak Wasyl Stefanyk, Michał Jackow, czy Michał Rudnickij, którzy wśród zalewu szowinizmu ukraińskiego, tak pokrewnego naszej rodzimej owupie napróżno podnoszą głos zgody i pojednania. Przypomnieć im ten uścisk braterski, jakim na dalekiej stacji ukraińskiej połączyły się ramiona Józefa Piłsudskiego i atamana Pelury błogosławioną wiosną 1920 go roku, a panom z Warszawy, Lwowa i Poznania podarować tom poezyj Tarasa Szewczenki ... [Łobodowski 2009, 383; za: Trybuna 1932, nr 1, 13–15].

Łobodowski poświęcił Petlurze kilka utworów, które w szczególności sposób korelują z twórczością Liwyckiej. Tłumaczenia wierszy *На розпуттях (Rue Racine)* i *На могилі (Nad grobem)* opublikowano w „Biuletynie Polsko-Ukraińskim” w 1937 roku, odpowiednio w 27 i 39 numerze.

W poezji *На розпуттях (Rue Racine)* tłumaczowi udało się zachować nie tylko formę i kształt pierwowzoru, lecz także intencje autorki. Łobodowski w pełni odtworzył podmiot, którego narrację słyszymy w utworze, zachowując jego język i rodzaj gramatyczny. Polska wersja językowa nie jest jednak pozbawiona licznych transformacji, brak w niej oryginalnej metaforyki i rytmu.

Już w pierwszych dwóch wersach widoczne są istotne zmiany zakłócające pierwotne brzmienie utworu. Utracone zostały często cytowane przez krytyków twórczości Liwyckiej słowa: „серце надвоє роздерте” symbolizujące wewnętrzne

rozterki podmiotu lirycznego tęskniącego za utraconą ojczyzną i zmuszonego do życia na obczyźnie. Łobodowski zrezygnował z powtórzeń i zdań wykrzyknikowych. Nie jest to już rozpaczliwe wołanie o ratunek, a jedynie cicha modlitwa podmiotu lirycznego. Posunął się nawet do swoistej archaizacji, używając słowa „zwól”. Porównanie w zestawieniu pierwszego fragmentu tłumaczenia z oryginałem pozwala w pełni dostrzec zaistniałe zmiany.

Zestawienie 1

Nóż w serce się wdziera i ostry ból,
krwi krople spod serca płyną.
Twoją łaskę, o Panie, okazać zwól,
na rozdrożach nie daj mi ginać.

[Liwycka-Chołodna 1937, 301]

В серце вбиваються вістря ножів,
серце надвоє роздерте...
Поможи мені, Господи, поможи!
Не дай на розпуттях умерти!

[Лівницька-Холодна 1986, 104]

Przykładów autorskiej interpretacji tłumacza możemy odnaleźć jeszcze wiele. Są nimi przede wszystkim różnego rodzaju substytucje, ale zdarzają się także amplifikacje i inwersje. Oto kilka z nich: „Кров'ю серця стікають уста, / кров'ю слова набрякають. – Та krew spod serca spływa do warg, / i krew w moich słowach tryska”; „так, я знаю, знаю! / Ритмів нових неблаганний закон – Так, znam dobrze to wszystko. / Bijе w wierszach dobitnie nowy rytm”; „гимн стрункої фаланги, / пісня про місто і про бетон – дзвієчний хорал wyrasta, / grzmi falanga, zjeżona ostrzami dzid”.

Łobodowski modyfikuje nie tylko pojedyncze słowa, lecz także całe frazy. Wynika to zarówno z pragmatyzmu tłumaczenia, jak i z chęci wzmocnienia ekspresji utworu. Polski przekład z jednej strony pozbawiony zostaje występujących w oryginale metafor, z drugiej zaś wzbogacony nowymi elementami, takimi jak „zjeżona ostrzami dzid falanga” czy „dźwięczny chorał”. Pierwsze rozwiązanie wydaje się zasadne, gdyż faktycznie główną bronią falangi, czyli oddziałów piechoty greckiej i macedońskiej, były włócznie. Z kolei zastąpienie rzeczownika „hymn” słowem „chorał” to nie do końca trafny przykład substytucji. Chorzał jest bowiem tradycyjnym jednogłosowym śpiewem liturgicznym w kościele rzymskokatolickim. Można uznać ten koncept za przykład adaptacji utworu na potrzeby docelowej grupy odbiorców. Tłumacz chętnie sięga także po słownictwo gwarowe, czego przykładem są wyrażenia: „gęstwie dziewiczych drzew” oraz „wśród paryskich cisz”. Jest to w dużej mierze podyktowane chęcią zachowania występujących w oryginale rymów: „пісня про море й дівичість пущ // А мені – о, Боже! – калини куш (Pieśń o morzu i gęstwie dziewiczych drzew // A da mnie – o, Boże – kaliny krzew), А мені під паризьким мостом // все – о, Боже! – вогненным хрестом (A mnie i wśród paryskich cisz, // wciąż – o, Boże – jak płomienny krzyż)”.

Dokonane zmiany świadczą o wyraźnie twórczym charakterze procesu przekładu poetyckiego, a nie tylko prostym naśladownictwem. Mimo tych i wielu innych transformacji polska wersja językowa w pełni oddaje nastrój wiersza i sytuację psychiczną podmiotu lirycznego. Zachowane zostały elementy kulturowe: symbolika kaliny i wierzyby. Zarówno polski, jak i ukraiński odbiorca wyczuwają te same emocje, które nie były obce również lubelskiemu poecie. W jego autorskim wierszu *Słowacki*, który *notabene* został opublikowanym w 4 numerze „Wołunia” z 1938 roku znajdujemy frazy: „Dawna Ojczyzna nasza! Matko Ukraino / Urągłiwie na drewnie hańbiącym rozpięta!”¹, świadczące o niezwykłym przywiązaniu do Ukrainy.

Niewątpliwie najważniejsze dla zrozumienia całego wiersza jest skrupulatnie zachowany przez tłumacza wers kończący utwór: „Rue Racine, Montparnasse, Petlura!”. Rue Racine to paryska ulica, na której zamordowano ukraińskiego przywódcę, a Montparnasse to miejsce jego pochówku. Dla Łobodowskiego fakty te miały kluczowe znaczenie, dowodzi tego m.in. polski tytuł utworu. Poza tym reminiscencje tragicznych wydarzeń, do których doszło w Paryżu 25 maja 1926 roku, i nazwisko zamachowca odnajdujemy też w jego autorskiej poezji *Pieśń o Ukrainie*:

Nocne ptaki po wąwozach i bałkach,
drżenie szyn i wagonów stuk...
Po kolana w ziemi ugrzęzły
srebrnoliste topole na wartach...
Siwe brwi chmurnego Marszałka
Próżno groźnym ściągają się węzłem
i zakrwawił się paryski bruk
pod siedmioma kulami Szwarcbarta.
[Łobodowski 1959, 18]

Mimo że Symon Petlura był dla zwolenników idei prometeizmu postacią kontrowersyjną, stał się obok Józefa Piłsudskiego symbolem solidarności narodów polskiego i ukraińskiego. Łobodowski w swojej twórczości publicystycznej krytykował politykę polskiego rządu wobec mniejszości narodowych. Uważał, że pomysł asymilacji Ukraińców i Litwinów całkowicie odbiega od ich aspiracji. W opublikowanej w Paryżu w 1959 roku *Pieśni o Ukrainie* zawarł nadzieje i pragnienia Ukraińców i Polaków, które stały się jego swoistym programem politycznym.

W poemacie autor wielokrotnie odwołuje się do obrazu dwóch wielkich polityków, a kilka jego fragmentów poświęca ich spotkaniu w Winnicy 16 maja

¹ W książce *Złota Hramota*, wiersz ten został zatytułowany *Testament mój* i cytowana fraza brzmi nieco inaczej: „Dawna ojczyzna nasza, matko Ukraino! Ukrzyżowana i w strzępy rozdarta”.

1920 roku. Do miasta, które od momentu wyzwolenia z rąk bolszewików pełniło funkcję tymczasowej stolicy Ukraińskiej Republiki Ludowej, Piłsudski przybył na zaproszenie Petlury, aby omówić zasady dalszej współpracy.

W spotkaniu brał udział także wojewoda Józewski pełniący w tym czasie funkcję wiceministra spraw wewnętrznych w rządzie Ukraińskiej Republiki Ludowej, który tak wspomina te chwile:

Pamiętam całą uroczystość. Rząd URL in corpore. Wyżsi dowódcy wojskowi. Uroczysty bankiet. Miejsce reprezentacyjne przy stole ustawionym w podkowie zajęli Petlura i Piłsudski.

W pewnym momencie Petlura wstał i wygłosił na cześć Piłsudskiego dłuższe przemówienie. Petlura – wódz Ukrainy – przemawiał z niezwykłym talentem, mówił wzruszająco, z właściwą Ukraińcom uczuciowością, z polotem. Mówił o Piłsudskim, wodzu Polski, o ukraińsko-polskim braterstwie, o pomocy polskiej w walce o wolność Ukrainy. Słów Petlury słuchano z otwartym sercem. Nie było to urzędowe, formalne, zdawkowe. Było w tym coś z tchnienia prawdy.

Po pewnym czasie głos zabrał Piłsudski. Słuchano go w największym napięciu – słuchano jak objawienia, jak wyroku. Piłsudski mówił o polsko-ukraińskim sojuszu, o braterstwie broni, o walce Ukrainy o wolność i pomoc w walce tej Polski, wreszcie o czekającym Ukrainę wysiłku utrzymania swej wolności, o gromadzeniu własnych sił w obronie przed atakami wroga [Józewski 1982, 120].

Możliwe, że pod wpływem tego autentycznego emocjonalnego zaangażowania wieloletniego przyjaciela i współpracownika Łobodowski napisał pełne nadziei i poparcia dla idei współpracy polsko-ukraińskiej słowa:

Idą w słońcu jak w złotych uśmiechach
Polski wódz
I Symon Petlura.

I zbliżyli się, i złączył ich uścisk
Pocałunkiem przeżegnali się na krzyż,
Teraz śmiało, ojczyzno, w dno dziejowej czeluści
Radosnymi żrenicami popatrzysz.

[Łobodowski 1959, 14]

Poemat Łobodowskiego ukazuje także skomplikowaną historię stosunków polsko-ukraińskich, a przede wszystkim niekonsekwentną politykę polskich władz, która doprowadziła do kolejnych walk, co obrazują następujące frazy:

Wśród tych samych podolskich szlaków,
gdzie się witał Marszałek z Hetmanem,
gdzie się oczy z oczami spotkały

i związały dłonie sojusz,
 legły zwłoki, śmiercią podeptane:
 Ukraińcy obok Polaków
 i ten sam im czarnej nocy całun
 na wichurze rozwiany i plusze.

[Łobodowski 1959, 20]

Lubelski poeta ma nadzieję, że Polacy nauczeni doświadczeniem uświadamiają sobie jak bardzo ważna jest współpraca sąsiadujących narodów, jak nierozzerwalnie związane są ich losy. Pieśń kończy się optymistycznym akcentem:

I znów spotkają się dłonie w Winnicy
 i nikt
 tych rąk nie rozerwie!

[Łobodowski 1959, 32]

Kolejny poświęcony pamięci Petlury wiersz Liwyckiej *Ha mogli (Nad grobem)* jest wspomnieniem pobytu na paryskim cmentarzu Montparnasse. Już w pierwszych wersach widoczne są silne emocje towarzyszące podmiotowi lirycznemu:

Схилилася над іменем Твоїм,
 Що на сіризни мармуровій сяє,
 І серце повне келехом дзвінким
 Розбилося враз і пролилося до краю.

[Лівицька-Холодна 1986, 105]

Analizując polskie tłumaczenie, dochodzi się do wniosku, że jest ono w dużej mierze swobodną przeróbką. Łobodowski za punkt wyjścia obrał oryginalny wiersz, zachowując jego formę i treść, jednak polska wersja została znacznie rozbudowana z pierwotnych 16 aż do 48 wersów. Zastanawiając się nad powodem takiej ingerencji, można przypuszczać, że wynikała ona z chęci podkreślenia znaczenia pierwotnego przekazu utworu. Spolszczenie Łobodowskiego ma elementy ekwiwalencji dynamicznej, która skupia się przede wszystkim na przekazaniu głównej myśli wyrażonej w tekście źródłowym. Aby osiągnąć założony cel, tłumacz dokonuje licznych transformacji. W polskiej wersji językowej podmiot liryczny staje się pątniczką z krwawiącym sercem, co nadaje zupełnie nowego znaczenia mogile i osobie Petlury:

Z imieniem Twoim marmurowy głaz,
 i ja – pątniczka – pochyłona nad nim,

a krwawe serce bije raz po raz
i drży, jak kielich, zanim z rąk wypadnie.
[Liwycka-Chołodna 1937, 442]

Odbiegając od zaproponowanego przez autorkę motywu przepelnionego kielicha uosabiającego czarę goryczy tłumacz zastosował autorskie porównanie. W kolejnych frazach również obserwuje się liczne przekształcenia: „Tu obca dal, na którą tuman padł – Далеко десь, у вересневій мли; dyszą miasta potwornego płuca – Шумить чуже і негостинне місто; lecz w mroku wstaje widmo dawnych lat / i tęsknym myślom wielkość swą narzuca – А в думці оживає давніх літ / Історія велична і барвіста; Zakwita nagle przeminiony cud – І чудо раптом зацвітає знов; i stary Kijów, cel tysiąca walk / budzi się w gloriach bohaterskiej sławy – І древній Київ, ціль змагань і площ, / Встає відроджений у сяйві слави”.

W cytowanych fragmentach dochodzi do znacznej amplifikacji zarówno w ramach funkcji poznawczej, jak i emotywniej. Zaproponowane przez tłumacza rozszerzenia wersów nie oznaczają wprowadzenia nowych elementów świata przedstawionego, mają na celu jedynie podkreślenie emocjonalnego ładunku związanego z elementami występującymi w oryginale.

Chcąc dokonać klasyfikacji stanów emocjonalnych występujących w utworze, należy wziąć pod uwagę kontekst wypowiedzi. Łobodowski dobrze je zinterpretował, ale w przekładzie dominuje skłonność do podkreślania negatywnych elementów. W polskojęzycznej wersji napawają lękiem m.in. obca dal, tuman, dyszące płuca, potworne miasto, mrok, widmo dawnych lat, podczas gdy w oryginale znaleźć można daleką wrześnieową mgłę, szum obcego, niegościnnego miasta i historię dawnych lat.

Łobodowski dzięki tym zabiegom potęguje pejoratywne wrażenia polskiego odbiorcy. Obok siły wyrazu warta zauważenia jest również adekwatność w doborze środków językowych, czego dowodzi porównanie ostatniego fragmentu tłumaczenia z pierwowzorem (zestawienie 2).

Zestawienie 2

Zakwita nagle przeminiony cud:
zamiast paryskich mostów i bulwarów
złociste cerkwie u dniewprowych wód
i niebo, pełne wiosennego czaru,
sztandary szumią, błyszczą ostra stal,
żołnierskie hufce idą krokiem żwawym,
i stary Kijów, cel tysiąca walk,
budzi się w gloriach bohaterskiej sławy.
[Liwycka-Chołodna 1937, 442]

І чудо раптом зацвітає знов:
Замість бульварів і мостів Парижу
Палають золотом хрести церков
І небо одягає синю ризу.
Шумлять прапори на розстаннях
площ,
Ідуть бойців густі і дужі лави,
І древній Київ, ціль змагань і площ,
Встає відроджений у сяйві слави.
[Лівицька-Холодна 1986, 105]

Tłumacz stara się, aby także forma wiersza była jak najbliższa oryginałowi z zachowaniem występujących w nim rymów i rytmu. Podobna długość fraz i rymy krzyżowe widoczne są w fragmencie utworu, który jest przykładem autorskiej twórczości lubelskiego poety. Az 32 wersy będące rozszerzeniem oryginału są utrzymane w takim samym duchu jak liryk Liwyckiej. Łobodowski sławi w nich wielkiego ukraińskiego wodza, podkreśla jego charyzmę i zdolności przywódcze, zwłaszcza podczas wiosennej ofensywy armii ukraińskiej na Kijów. Odnosi się do niego z wielkim szacunkiem, czego dowodzi m.in. zapis drukowanymi literami imienia i nazwiska Atamana. Wspomina jego emigrację „złe wygnania dnie” i nagłą śmierć z rąk zamachowca. Petlura po raz kolejny staje się symbolem walki, a podmiot liryczny żywi nadzieję, że z jego imieniem na ustach naród ukraiński kiedyś jeszcze powstanie:

O, dni wiosennych, dni szalonych czad,
 gdy dusza z mocą rwała się z złotej matni,
 a imię Twe znaczyło – cały świat,
 w nim oręż lśnił i huczał grom armatni.
 Tak, wszystkie serca, nieobjęty tłum
 był w owej chwili gotów do ofiary,
 Tobie powierzał wielkość swoich dum
 i w ślad za tobą szedł w szynelu szarym.

[Liwycka-Chołodna 1937, 442]

Powyższy fragment koresponduje pod względem głoszonych w nim haseł i konceptu poetyckiego z poezją Łobodowskiego pochodzącą z tomu *Złota Hramota i Pieśń o Ukrainie*. W *Dumie o atamanie Petlurze* polski poeta ubolewa:

Ukraina niewolna, wróg ją depcze – Moscus Inimicus!
 Ukraina zielona, rozrzucona po jarach i polach,
 stygnie w mroźnej zawiei, zamiera bez krzyku,
 wypatruje w rozpacz, gdzie wola jej i gdzie dola...
 I nie widać, by słońce na kozackich skrzyło się spisach,
 I nie widać sztandaru wiejącego ku chmurom.
 Jeno niebo jesienne nad krwawą krainą zawisa,
 Jako szynel twój szary, atamanie Petluro!

[Łobodowski 1937, 454]

Nieokreślone wcześniej zagrożenie zyskuje nazwę. Wrogiem zielonej, zniewolonej, krwawej Ukrainy jest Moskwa, a jedynym echem jej dawnej świetności jest obraz atamana Petlury, który podobnie jak w rozszerzeniu wiersza *Nad grobem* pojawia się w szarym szynelu.

Istnieje jeszcze wiele istotnych podobieństw występujących w obydwu utworach, ale tym, co najbardziej uderza, jest nagromadzenie poetyckich metafor, które wprowadzają nastrój podniosłości i decydują o ich refleksyjnym charakterze.

Pobieżna analiza pozwala dojść do wniosku, że translatorska działalność Łobodowskiego w dużej mierze przyczyniła się do popularyzacji poezji Liwyckiej-Chołodnej w Polsce międzywojennej. Łobodowski jednym z nielicznych ówczesnych polskich tłumaczy, którzy zainteresowali się jej twórczością. Lubelski poeta sięgnął po wiersze, niosące w sobie hasła niepodległościowe, zgodne z jego poglądami politycznymi, które współbrzmiały z jego autorską poezją. Jego translacje są przykładem ekwiwalencji dynamicznej – jej zadaniem jest przekazanie głównej myśli wyrażonej w tekście źródłowym. Tłumacz zwraca uwagę na adekwatność semantyczną, ale nie rezygnuje z poetyzacji oryginału. W jego przekładach można odnaleźć wiele środków językowych mających na celu uatrakcyjnienie odbioru i pobudzenie wyobraźni polskiego czytelnika. Cechą charakterystyczną translacji Łobodowskiego są energia i osobiste zaangażowanie tłumacza. Trzeba podkreślić, że był on wielkim orędownikiem współpracy polsko-ukraińskiej nie tylko na płaszczyźnie politycznej, lecz także kulturalnej. Już w okresie międzywojennym zdobył uznanie jako ekspert w sprawach ukraińskich. Był zwolennikiem federacji polsko-ukraińskiej, popierał działania polityczne zapoczątkowane przez Piłsudskiego i Petlurę. To właśnie wiersze Liwyckiej poświęcone ukraińskiemu wodzowi znalazły się w orbicie translatorskich zainteresowań Łobodowskiego. Dzięki działalności translatorskiej, publicystycznej, krytyczno-literackiej oraz osobistym kontaktom z Ukraińcami przyczynił się on do budowania dialogu polsko-ukraińskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Jakubowska-Ożóg Alicja. 2013. *Biografia pisarza zaangażowanego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” z. 79: 54–63.
- Józewski Henryk. 1982. *Zamiast pamiętnika (2)*. Cz. 2: *Sprawa ukraińska*. „Zeszyty Historyczne” z. 60: 89–157.
- Liwycka-Chołodna Natalia. 1937. *Nad grobem*. Przeł. Łobodowski J. „Biuletyn Polsko-Ukraiński” nr 39: 442.
- Liwycka-Chołodna Natalia. 1937. *Rue Racine*. Przeł. Łobodowski J. „Biuletyn Polsko-Ukraiński” nr 27: 301.
- Liwycka-Chołodna Natalia. 1937. *Srebrny księżyc akacje ogarnął*. Przeł. Łobodowski J. „Biuletyn Polsko-Ukraiński” nr 27: 301.
- Łobodowski Józef. 1937. *Duma o atamanie Petlurze*. „Biuletyn Polsko-Ukraiński” nr 40: 453–454.
- Łobodowski Józef. 1956. *Strapienia tłumacza*. „Kultura” nr 6: 41–48.
- Łobodowski Józef. 1959. *Pieśń o Ukrainie*. Paryż: Instytut Literacki.
- Łobodowski Józef. 2009. *Serca za barykadą*. „Scriptores” nr 35: 381–383.

- Sawicka Jadwiga. 1994. *Przekład jako wybór (o przekładach z poezji ukraińskiej Czechowicza i Łobodowskiego i o paru innych rzeczach)*. „Kresy” nr 19: 116–123.
- Siryk Ludmiła. 1995. *Ukraińska poezja w przekładach Józefa Łobodowskiego*. Przeł. Zadura B. „Literatura na Świecie” nr 10: 241–259.
- Siryk Ludmiła. 2000. *Literatura ukraińska w przekładach Józefa Łobodowskiego*. W: *Józef Łobodowski – rzecznik dialogu polsko-ukraińskiego*. Red. Siryk L., Święch J. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Siryk Ludmiła. 2008. *Poezja ukraińska w tłumaczeniach Józefa Łobodowskiego*. „Lublin – Kijów. Kultura i społeczeństwo” nr 3/19: 22–27.
- Szypowska Irena. 2003. *Łobodowski poeta świadomy dziejów*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” nr 38: 17–30.
- Zahora Feliks. 1935. *Liryczna recenzja*. „Biuletyn Polsko-Ukraiński” nr 4: 38–39.
- Zięba Józef. 2005. *Józef Łobodowski*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologia” Vol. XXIII: 147–159.

- Бойчук Богдан. 1985. *Розмова з Наталею Лівичькою-Холодною*. «Сучасність» № 3: 8–17.
- Лівичька-Холодна Наталя. 1980. *Видавництво «Варяг»*. «Сучасність» № 11: 3–16.
- Лівичька-Холодна Наталя. 1986. *Поезії, старі і нові*. Нью-Йорк: Видання Союзу Українок Америки.
- Рубчак Богдан. 1986. *Серце на двоє роздерте*. В: Лівичька-Холодна Наталя. *Поезії, старі і нові*. Нью-Йорк: Видання Союзу Українок Америки: 7–57.

REFERENCES

- Bojčuk Bogdan. 1985. *Rozmowa â Natalieu Livic'kou-Holodnou* [Talk with Natalia Livytska-Kholodna]. “Sučasnist” no 3, pp. 8–17. (In Ukrainian)
- Jakubowska-Ożóg Alicja. 2013. *Biografia pisarza zaangażowanego*. “Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” no 79, pp. 54–63. (In Polish)
- Józewski Henryk. 1982. *Zamiast pamiętnika (2)*. Vol. 2: *Sprawa ukraińska*. “Zeszyty Historyczne” no 60, pp. 89–157. (In Polish)
- Livic'ka-Holodna Natalâ. 1980. *Vidavnictvo «Varâg»*. [“Varyag” Publishing House]. “Sučasnist” no 11, pp. 3–16. (In Ukrainian)
- Livic'ka-Holodna Natalâ. 1986. *Poezii, stari i novi* [Poetrys, old and new]. New York: Vidannâ Souzu Ukrainok Ameriki. (In Ukrainian)
- Liwycka-Chołodna Natalia. 1937. *Nad grobem*. Transl. Łobodowski J. “Biuletyn Polsko-Ukraiński” no 39, pp. 442. (In Polish)
- Liwycka-Chołodna Natalia. 1937. *Rue Racine*. Transl. Łobodowski J. “Biuletyn Polsko-Ukraiński” no 27, pp. 301. (In Polish)
- Liwycka-Chołodna Natalia. 1937. *Srebrny księżyc akacje ogarnął*. Transl. Łobodowski J. “Biuletyn Polsko-Ukraiński” no 27, pp. 301. (In Polish)
- Łobodowski Józef. 1937. *Duma o atamanie Petlurze*. “Biuletyn Polsko-Ukraiński” no 40, pp. 453–454. (In Polish)
- Łobodowski Józef. 1956. *Strapienia tłumacza*. “Kultura” no 6, pp. 41–48. (In Polish)
- Łobodowski Józef. 1959. *Pieśń o Ukrainie*. Paris: Instytut Literacki. (In Polish)
- Łobodowski Józef. 2009. *Serca za barykadą*. “Scriptores” no 35, pp. 381–383. (In Polish)
- Rubčak Bogdan. 1986. *Sercena dvoe rozderete* [A heart torn in two]. In: Livic'ka-Holodna Natalâ. *Poezii, stari i novi*. New York: Vidannâ Souzu Ukrainok Ameriki, pp. 7–57. (In Ukrainian)

- Sawicka Jadwiga. 1994. *Przekład jako wybór (o przekładach z poezji ukraińskiej Czechowicza i Łobodowskiego i o paru innych rzeczach)*. "Kresy" no 19, pp. 116–123. (In Polish)
- Siryk Ludmiła. 1995. *Ukraińska poezja w przekładach Józefa Łobodowskiego*. Transl. Zadura B. "Literatura na Świecie" no 10, pp. 241–259. (In Polish)
- Siryk Ludmiła. 2000. *Literatura ukraińska w przekładach Józefa Łobodowskiego*. In: *Józef Łobodowski – rzecznik dialogu polsko-ukraińskiego*. Eds. Siryk L., Święch J. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. (In Polish)
- Siryk Ludmiła. 2008. *Poezja ukraińska w tłumaczeniach Józefa Łobodowskiego*. "Lublin – Kijów. Kultura i społeczeństwo" no 3/19, pp. 22–27. (In Polish)
- Szypowska Irena. 2003. *Łobodowski poeta świadomy dziejów*. "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" no 38, pp. 17–30. (In Polish)
- Zahora Feliks. 1935. *Liryczna recenzja*. "Biuletyn Polsko-Ukraiński" no 4, pp. 38–39. (In Polish)
- Zięba Józef. 2005. *Józef Łobodowski*. "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologia". Vol. XXIII, pp. 147–159. (In Polish)

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5624>

Data przesłania artykułu: 17 maja 2020 r.

Data akceptacji artykułu: 7 czerwca 2020 r.

**„СЛОВА ЕСТЬ – ЗНАЧЕНИЕ ТЕМНО ИЛИ
НИЧТОЖНО...”. POTYCZKI ZE SŁOWAMI
W ROSYJSKOJĘZYCZNYM PRZEKŁADZIE
ALICJI W KRAINIE CZARÓW
VLADIMIRA NABOKOVA**

Olga Letka-Spychała

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8671-4404>e-mail: olga.letka@uwm.edu.pl

Streszczenie: Celem niniejszego artykułu jest ukazanie sposobu odtworzenia gier słownych przez Vladimira Nabokova w rosyjskojęzycznej wersji *Alicji w Krainie Czarów*. Najpierw na podstawie wypowiedzi Księżnej sformułowaliśmy ogólną koncepcję tworzenia rzeczywistości językowej w Krainie Czarów. Określiliśmy, że pomimo tego, iż zamysły autora i tłumacza są rozbieżne, to ich punktem wspólnym pozostają gry słowne. Następnie, odwołaliśmy się do ustaleń teoretycznych Dirka Delabastity obejmujących zarówno typologię tego lingwistycznego zjawiska, jak również strategie przekładoznawcze. Wreszcie, ustaliliśmy, że w przekładzie Nabokova jednym z najczęściej stosowanych rozwiązań jest zastąpienie gry językowej jej odpowiednikiem w języku rosyjskim. Najczęściej bywa tak, że wybrany ekwiwalent pod względem jakościowym nie odpowiada oryginalnej formie. Wówczas tłumacz ucieka się do takich możliwości (figury pseudoetymologiczne, paronimia, homonimia), które nie powodują zbyt dotkliwych strat zarówno w warstwie semantycznej, jak również estetycznej.

Słowa kluczowe: gry słowne, przekład, *Alicja w Krainie Czarów*, Vladimir Nabokov, język rosyjski

Submitted on May 17, 2020

Accepted on June 07, 2020

SLOVA EST' – ZNAČENE TEMNO IL' NIČTOŽNO...
ENCOUNTERS WITH WORDS IN THE RUSSIAN
TRANSLATION OF *ALICE'S ADVENTURES*
IN WONDERLAND (ANYA V STRANE CHUDES)
BY VLADIMIR NABOKOV

Olga Letka-Spychała

University Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8671-4404>

e-mail: olga.letka@uwm.edu.pl

Abstract: The main aim of this article is to show how wordplay are reproduced in the Russian translation of *Alice's Adventures in Wonderland* done by Vladimir Nabokov. Firstly, based on the Duchess's statement, we formulated a general idea of creating linguistic reality in Wonderland. We have determined that despite the fact that the author's and the translator's concepts are different, wordplay remain their essence. Then, we referred to Dirk Delabastita's theoretical findings covering both their typology and translation strategies. Finally, we have established that in Nabokov's translation one of the most frequent solutions is the replacement of original wordgames with their counterparts in Russian. Frequently, equivalents chosen by the translator do not match the original forms in terms of qualitative aspects. Then the translator resorted to such procedures (pseudoetymological figures, paronymy, homonymy) which do not cause severe losses in both the semantic and aesthetic layers.

Keywords: wordplay, translation, *Alice's Adventures in Wonderland*, Vladimir Nabokov, Russian language

Wprowadzenie

W przekazie Lewisa Carrolla, nie pierwszy zresztą raz, napotyamy scenę wprowadzającą czytelnika w zdumienie. W przedstawionej w niej dialogu pomiędzy Alicją a Księżną zaznacza się specyficzna predylekcja tej ostatniej do formułowania pozornie absurdalnych i pozbawionych sensu morałów. Oto ten fragment:

“You’re thinking about something, my dear, and that makes you forget to talk. I can’t tell you just now what the moral of that is, but I shall remember it in a bit.”

“Perhaps it hasn’t one,” Alice ventured to remark.

“Tut, tut, child!” said the Duchess. “Everything’s got a moral, if only you can find it.” And she squeezed herself up closer to Alice’s side as she spoke.

(...)

“The game’s going on rather better now,” she said, by way of keeping up the conversation a little.

“‘Tis so,” said the Duchess: “and the moral of that is – ‘Oh, ’tis love, ’tis love, that makes the world go round!’”

“Somebody said,” Alice whispered, “that it’s done by everybody minding their own business!”

“Ah, well! It means much the same thing,” said the Duchess, digging her sharp little chin into Alice’s shoulder as she added, “and the moral of that is – ‘Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.’” [Carroll 1998, 133].

Utrzymana we właściwej Carrollowi alogicznej i niedorzecznej konwencji narracja wydaje się nie wyróżniać niczym szczególnym, gdyby nie ostatnia fraza zamykająca wywód Księżnej. Zaznajomiony z angielską kulturą czytelnik bez problemu dostrzeże w niej intertekstualną grę ze słynnym wiktoriańskim powiedzeniem: *Take care of the pence and the pounds will take care of themselves*. Jednakże samo ujawnienie dialogicznego charakteru wzmiankowanej frazy nie wyczerpuje jej znaczeniowego potencjału. Intencja, aby „zatroszczyć się o sens, a dźwięki zatroszczą się o siebie” odzwierciedla poniekąd koncepcję konstruowania rzeczywistości słownej w Krainie Czarów. Ów świat usytuowany przez pisarza na styku sensu i bezsensu, pomiędzy znaczeniem a dźwiękiem, zostaje po brzegi wypełniony dwuznacznością, której językowym sygnałem są gry słowne.

W niniejszym artykule zdecydowaliśmy umieścić je w kontekście translatologicznym, gdyż interesuje nas to, w jaki sposób tłumacz radzi sobie z ich nieuchwytną i niejednoznaczną naturą. Tekstem służącym za docelowy będzie *Аня в Стране Чудес* – rosyjskojęzyczna wersja Vladimira Nabokova opublikowana w 1923 roku w Berlinie w wydawnictwie Gamaiun. Zestawienie obu przekazów pozwoli odtworzyć i porównać strategię konstruowania gier słownych przez autora *Lolity*. Jest to zadanie ciekawe, ponieważ obu pisarzy, pomimo geograficznego oraz czasowego dystansu, połączyła szczególna więź. *Alicja w Krainie Czarów* posłużyła Nabokowowi za nieocenione źródło inspiracji w pracy nad późniejszymi utworami. Nina Demurova zwróciła uwagę na wspólny motyw „drugiej strony lustra” (*zazerkalje*) zbiegający się u tłumacza z motywem sobowtórstwa i rozdwojenia oraz miłości do fotografii tak wyraźnie wyeksponowanej w *Lolicie* [Demurova 1992, 22]. Martin Gardner za wspólny punkt tematycznych odniesień uznał grę w szachy (*Obrona Łużyna, Solus rex*) oraz karty (*Król, Dama, Walet*)

[Gardner 1960, 27–28]. Natomiast Leona Toker dostrzegła podobieństwo pomiędzy finałową sceną *Alicji* a *Zaproszeniem na egzekucję* [Toker 1989, 128]. Zejście Cyncynata z szafotu i skierowanie się w stronę, gdzie „jak sądził stały istoty podobne do niego” [Nabokov 2014, 232], jest według niej znakiem symbolicznego przebudzenia bohatera. Towarzyszące temu wydarzeniu odczucia porównuje do tych, których doświadczyła Alicja, uzmystawiając sobie, że jej wrogami w istocie są jedynie karty.

Pojęcie gry słownej

Tadeusz Szczerbowski w artykule *Gra słowna a przekład* zwrócił uwagę, że w literaturze przedmiotu nie ma jednej nazwy na określenie tego zjawiska i wymienił kilkanaście odpowiedników stosowanych w różnych językach. Wśród nich znalazły się polskie: gra słów, gra językowa oraz angielskie: *play on words*, *wordplay*, *word game*, *pun*, *language game* [Szczerbowski 1997, 39]. Badacz przywołuje również terminy niemiecko- i francuskojęzyczne, nie uwzględnia natomiast rosyjskich *игра слов*, *словесная игра* czy *каламбуры*. O pojemności i wielowymiarowości tego zjawiska świadczy nie tylko mnogość przedstawionych tu terminologicznych wariantów, lecz także mniej lub bardziej zbliżone podejścia i ujęcia badawcze. Dla przykładu w *Słowniku terminów literackich* gra słów ujmowana jest w kategorii zabiegu semantycznego:

Wykorzystanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatnienia ich znaczeniowej wielowartościowości, wzajemnej obcości lub spajających je więzów pokrewieństwa, analogii czy kontrastu. Gra słów stanowi zabieg semantyczny realizowany na wiele sposobów [*Słownik terminów literackich* 1998, 169].

Inną perspektywę zarysowali Delia Chiaro oraz David Crystal, którzy uznali, iż jest ona narzędziem służącym wywołaniu humorystycznego wrażenia, a jedna z jej podstawowych funkcji to zabawa [Chiaro 1992, 4]. Co ciekawe, Crystal pojmuje ją w kategorii manipulacji językowej rozciągającej się na wyrazy, frazy, grupy dźwięków czy sekwencje liter, które „zmusza się do rzeczy, których normalnie nie robią”, co prowadzi do naginania i łamania zasad języka [Crystal 1998, 1]. Odmienne stanowisko prezentowali Joel Sherzer i Louis Heller ignorujący jej rozrywkowy charakter i koncentrujący się głównie na kreowanej przez nie dwuznaczności. Lingwiści pojmowali grę słowną jako reprezentację całej klasy odmiennych wzorców mających więcej niż jedno conceptualne znaczenie [Sherzer 1978, 336; Heller 1974, 272]. Wieloznaczność była również podnoszona przez Bistrę Alexiewą, która zaproponowała kognitywne rozpoznanie omawianego zjawiska. Badaczka

uznała, że jest ono uniwersalną cechą języka, posiadającego w swym instrumentarium słowa o więcej niż jednym znaczeniu (polisemia), różnej pisowni i wymowie (homografy i homonimy) oraz synonimy. Zdaniem Alexiewej gra słowna uwidacznia asymetrię pomiędzy językiem i ekstralingwistycznym kontekstem. Uzasadnia to tym, że język nie operuje tylko jednym znakiem określającym dany obiekt, ponieważ gdyby tak było stałby się nieefektywnym narzędziem komunikacji. Co więcej, ma on w swym repertuarze mniejsze jednostki (fonemy, grafemy) zdolne do tworzenia bardziej rozbudowanych struktur, które odzwierciedlają złożoność otaczającej rzeczywistości [Alexieva 1997, 138–139]. Spośród zarysowanych koncepcji na szczególną uwagę zasługują ustalenia Dirka Delabastity. Badacz omawiając istotę gry słów, skoncentrował się na takich parametrach jak struktura formalno-semantyczna oraz mechanizmy językowe:

Gra słów jest ogólnym określeniem różnych zjawisk tekstualnych, w których cechy strukturalne danego języka są wykorzystywane do stworzenia komunikacyjnej ważnej konfrontacji dwóch lub więcej lingwistycznych struktur o mniej lub bardziej podobnej formie i mniej lub bardziej odmiennym znaczeniu [Delabastita 1996, 4].

Gra słów, traktowana jak zjawisko tekstualne, jest podporządkowana strukturalnym regułom danego języka, co sprzyja powstawaniu splotu asocjacji i dwuznaczności. Wieloznaczne struktury, według lingwisty, nie pojawiają się w zwykłym dyskursie, ponieważ ich efektywność zależy od kontekstowego usytuowania osiągniętego wymiaru werbalny lub sytuacyjny. Delabastita akcentuje również komunikacyjne znaczenie gry słów opierające się na świadomym jej tworzeniu, a nie na przypadkowej dwuznaczności będącej wynikiem pomyłki lub niezamierzonej niezręczności językowej.

Klasyfikacja gier słownych

Klasyfikacja gier słownych, podobnie jak próby ich precyzyjnego zdefiniowania, doczekała się wielu wariantów. W niniejszym artykule posłużymy się typologią zaproponowaną przez Delabastitę, ponieważ ujęte w niej gry słowne opierają się na współwystępowaniu sensu i dźwięku, a więc tych elementów, na które w swym morale zwracała uwagę Księżna. Badacz wyróżnił homonimie (identyczna forma językowa, różne znaczenie), homofonie (identyczna forma fonetyczna, różna pisownia i znaczenie), homografię (identyczna pisownia, różne znaczenie i wymowa) oraz paronimie (podobne brzmienie, różna semantyka) uobecniające się w tekstach w wertykalnej i horyzontalnej konfiguracji. Ich przykłady prezentujemy w tabeli 1:

Tabela 1

Klasyfikacja gier słów według Delabastity [Delabastita 1996, 8]

Homonimia	Homofonia	Homografia	Paronimia
<p>WERTYKALNA <i>Pyromania:</i> a burning passion</p>	<p>WERTYKALNA wedding belles gra słów z wyrażeniem <i>wedding bells</i> (dzwony ślubne)</p>	<p>WERTYKALNA MessAge nazwa zespołu rapo- wego z połowy lat 90. Zapis graficzny zbież- ny ze słowem <i>message</i> (wiadomość)</p>	<p>WERTYKALNA Come in for a <i>faith lift</i> slogan umieszczony na budynku kościoła wyko- rzystujący podobieństwo brzmieniowe do frazy <i>face</i> <i>lift</i> (lifting twarzy)</p>
<p>HORYZONTALNA <i>Carry on dancing</i> <i>carries Carry to</i> the top</p>	<p>HORYZONTALNA <i>Counsel for</i> <i>Council</i> home buyers gra słów polegająca na podobieństwie brzmie- niowym: <i>counsel</i> / 'kaon.səl/ – porada oraz <i>council</i> 'kaon.səl/ rada (np. miejska)</p>	<p>HORYZONTALNA How the <i>US</i> puts <i>US</i> to shame zbieżność graficzna pomiędzy akronimem <i>the US</i> – USA a zaim- kiem <i>us</i> – nas</p>	<p>HORYZONTALNA It's <i>G.B.</i> or the <i>Bee Gees</i> gra „odwróconym” brzmieniem w akronimie <i>G.B./dżi: 'bi:/</i> (Wielka Brytania) i nazwą zespołu <i>Bee Gees /'bi: dżi:z/</i></p>

Delabstita twierdzi, że sens wertykalnej gry słów opiera się na „symultanicznej konfrontacji znaczeń” [Delabastita 1993, 78]. Nawet gdy jeden leksykalny komponent jest umieszczony w tekście, drugi pozostaje ukryty i aktywuje go kontekst wypowiedzi. Ilustruje to przykład piromanii zdefiniowanej metaforycznie jako płonąca namiętność (zob. tabela 1, homonimia wertykalna). W rzeczywistości, jej dosłowny sens odsyła do zaburzenia psychicznego przejawiającego się w chęci podpalania.

W horyzontalnych grach słów jednostki leksykalne są prezentowane jedna po drugiej, dlatego Delabastita określał je mianem „prawie-jednoczesnej konfrontacji znaczeń” [Delabastita 1993, 80]. Wszystkie elementy językowe zostają uwidocznione w tekście wypowiedzi, natomiast kontekst ułatwia wybór właściwego semantycznego wariantu. Ten mechanizm przedstawia tytuł artykułu o młodej tancerce o imieniu *Carry* (zob. tabela 1, homonimia wertykalna). Słowo *Carry* występuje zarówno jako imię własne, jak i jako czasowniki *carry on* (kontynuować) i *carry* (nosić, dźwigać, doprowadzić).

Gra słowna jako wyzwanie translatorskie

Gry słowne najpełniej odzwierciedlają nierozstrzygnięty jak dotąd dylemat polegający na niemożności uznania wyższości tylko jednej z dwóch fundamentalnych kategorii – formy lub treści. Idealne byłoby tłumaczenie precyzyjnie

i dokładnie oddające oba parametry, jednak w rzeczywistości jakakolwiek decyzja translatorska pociąga za sobą określone konsekwencje w postaci mniej lub bardziej istotnych ubytków zarówno w warstwie estetycznej, jak i sensotwórczej. Rodzi to pytanie o możliwość ekwiwalentnego przekładu gry słów i tu zdania, tak jak w przypadku kwestii terminologicznej, są podzielone. Piotr Fast uznaje je za „radycznie nieprzekładalne”, a przyczynę wpływającą na taki stan rzeczy upatruje w różnicach systemowych pomiędzy językami, ich właściwościami fonologicznymi, syntaktycznymi i morfologicznymi [Fast 1991, 24]. Podobne stanowisko prezentuje Krzysztof Hejwowski i nazywa ją „poważnym problemem tłumaczeniowym” [Hejwowski 2006, 106]. Badacz rozważa możliwość jej pominięcia lub opatrzenia przypisem. Nieco więcej swobody w tej materii daje tłumaczom Delabastita i to jego ustalenia posłużą nam za punkt odniesienia w dalszej analizie. Lingwista uwzględnia następujące opcje:

GRA SŁÓW \Rightarrow GRA SŁÓW: gra słów w tekście źródłowym zostaje odtworzona w tekście docelowym. Taka technika dopuszcza modyfikację warstwy formalnej i semantycznej gry słów.

GRA SŁÓW \Rightarrow NIE-GRA SŁÓW: gra słów zostaje zastąpiona wyrażeniem niebędącym grą słów. Jej eksplicytne i implicytne znaczenie może zostać częściowo lub całkowicie zachowane.

GRA SŁÓW \Rightarrow INNA FIGURA RETORYCZNA: gra słów zostaje zastąpiona inną figurą retoryczną, np. aliteracją, powtórzeniem, ironią lub paradoksem.

GRA SŁÓW \Rightarrow ZERO: opuszczenie gry słów w tekście docelowym.

GRA SŁÓW W TEKŚCIE ŹRÓDŁOWYM \Rightarrow GRA SŁÓW W TEKŚCIE DOCELOWYM: gra słów w tekście źródłowym wraz z swym „najbliższym otoczeniem” zostaje przetransferowana do tekstu docelowego.

NIE-GRA SŁÓW \Rightarrow GRA SŁÓW: tłumacz umieszcza grę słów w pozycji, w której nie występuje ona w tekście źródłowym. Jest to jedna z technik kompensacyjnych.

ZERO \Rightarrow GRA SŁÓW: wprowadzenie nowej gry słów nie występującej w tekście źródłowym.

TECHNIKI REDAKCYJNE: objaśniające przypisy dolne, przypisy końcowe, komentarze zawarte w przedmowie [Delabastita 1996, 13–14].

Ukreścić kreta – umorsić morsa

Powróćmy na chwilę do sceny przywołanej na początku naszych rozważań. Myśl o słowie i dźwięku przedstawiała ogólny zamysł, zgodnie z którym przekraczające granice kodu językowego oraz logiki „słowa-walizki” wyrysowywały

świat Carrollowskiej Krainy Czarów. W interpretacji Nabokova zyskała ona odmienny kształt nie tylko dlatego, że zastąpiła ją parafraza początkowych wersów utworu Lermontowa *Есть речи – значенье Темно иль ничтожно* [Лермонтов, online], ale głównie dlatego, że zawarł w niej inne spojrzenie na sposób konstytuowania świata przedstawionego. Rosyjski emigrant nie do końca zgadza się z konstatacją XIX-wiecznego poety, w związku z czym modyfikuje ją zgodnie z własnymi przekonaniem. W miejscu, w którym u Lermontowa występuje mowa (*речь*), on umieszcza jej elementarną część, czyli słowa, akcentując tym samym istotę relacji pomiędzy znakiem językowym i przypisywanym mu arbitralnym znaczeniem: *Слова есть – значенье темно иль ничтожно* [Кэрролл 1989, 151].

O tym, dlaczego słowa urzekały pisarza, mówił Jurgen Bodenstein określający go mianem „uzależnionego eksploratora słów” i „niestrudzonego poszukiwacza językowych przygód”. Bodenstein twierdził, że autor *Lolity* traktuje je jak żywe organizmy wypełnione magicznymi etymologicznymi, morfologicznymi, fonologicznymi historiami oraz fascynującymi leksykalnymi, asocjacyjnymi i wyrazistymi znaczeniami [Bodenstein 1977, 18]. Przyglądając się Nabokovowskiemu przekładowi *Alicji* dostrzegamy, iż nie rezygnuje on z ambiwalentności znaczeń, co więcej, pieczołowicie ją chroni. Eksploruje przestrzenie rodzimego języka i wydobywa z niego najodpowiedniejsze formy. Stąd też nieliczne przypadki, gdy gra słowna nie ma swego rosyjskojęzycznego odpowiednika. Najczęściej, odwołując się do typologii Delabastity, jest ona zastępowana grą słowną lub inną figurą stylistyczną. Słowa, tak skrupulatnie dobierane przez tłumacza, niczym cegiełki zapełniają przestrzeń tekstu w taki sposób, by odpowiadały oryginalnemu przestrzennemu układowi gier słownych (horyzontalny – horyzontalny; wertykalny – wertykalny). Jest to o tyle ważne, że uobecniają się one głównie w rozmowach między poszczególnymi postaciami. Jak zauważyła Maria Tarnogórska, dialog stanowi u Carrolla dominantę świata przedstawionego: „Zmieniający się nieustannie rozmówcy Alicji dążą do przejęcia nad nią władzy w iście erystycznej atmosferze, co przypomina słowny *agon*, a zatem formę komunikacji opartej na przemocy” [Tarnogórska 2016, 56]. Potwierdzenia tej tezy dostarcza epizod przedstawiający rozmowę myszy z Alicją proszącą o wyjaśnienie dlaczego nienawidzi C i K. Fonetyczna zbieżność angielskiej opowieści, czyli *tale* /teɪl/ i ogona – *tail* /teɪl/ staje się źródłem komicznego nieporozumienia:

“You promised to tell me your history, you know,” said Alice, “and why it is you hate – C and D,” she added in a whisper, half afraid that it would be offended again. “Mine is a long and a sad **tail**!” said the Mouse, turning to Alice, and sighing. “It is a long **tail**, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s **tail**; “but why do you call it sad?” [Carroll 1998, 36].

Alicja błędnie odczytuje komunikat myszy mówiącej o smutnym tonie swojej opowieści, a nie o proporcjach swego ogona. U Nabokova humorystyczny ładunek zostaje utrzymany na tym samym poziomie co w oryginale. Pomimo tego, że nie rekonstruuje homofonicznych relacji pomiędzy poszczególnymi wyrazami, stosuje chwyt doskonale oddający „zgrzyt” znaczeniowy:

– Помните, вы рассказ обещали, – сказала Аня. – Вы хотели объяснить, почему так ненавидите С. и К., – добавила она шепотом, полубоясь, что опять Мышь обидится.

– Мой рассказ **прост, печален и длинен**, – со вздохом сказала Мышь, обращаясь к Ане.

– Да, он, несомненно, очень длинный, – заметила **Аня, которой послышалось не „прост”, а „хвост”**. – Но почему вы его называете печальным? [Кэрролл 1989, 46].

Tłumacz nieznacznie rozwija wypowiedź myszy charakteryzującej swoją opowieść jako prostą, smutną i długą. Wciąga do zabawy słowo *прост*, powiązując je rymem z wyrazem *хвост* będącym głównym ogniwem gry słownej w oryginale. Nedorzeczność całego wywodu narrator objaśnia innym typem omyłki: Ania zamiast „łatwy” słyszy „ogon”. Nonsensowność przybiera na sile w dalszej części tej przedziwnej konwersacji. Carroll konsekwentnie operuje homofonią i eksploatuje podobieństwo brzmieniowe pomiędzy zaprzeczeniem „wcale nie” (*I had not* /hæd nɒt/) a „supłem” a *knot* /ənɒt/:

“You are not attending !” said the Mouse to Alice, severely. “ What are you thinking of ?”

“I beg your pardon,” said Alice very humbly: “you had got to the fifth bend, I think ?”

“**I had not !**” cried the Mouse, sharply and very angrily.

“**A knot!**” said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her.

“Oh, do let me help to undo it !”

“ I shall do nothing of the sort,” said the Mouse, getting up and walking away. “You insult me by talking such nonsense !” [Carroll 1998, 38].

W przekładzie ubytek homofonii zostaje zrekompensowany przez horyzontalny homograf i wertykalną homonimię, co jest rozwiązaniem udanym, zwłaszcza że w tłumaczeniu Nabokova powraca motyw zasupłanego mysiego ogona:

Вы не слушаете, – грозно сказала Мышь, взглянув на Аню. – О чем вы сейчас думаете?

– Простите, – кротко пролепетала Аня, – вы, кажется, **дошли до пятого погиба?**

– Ничего подобного, **никто не погиб!** – не на шутку рассердилась Мышь.

– Никто. **Вот вы теперь меня спутали.**

– **Ах, дайте я распутаю...** Где узел? – воскликнула услужливо Аня, глядя на хвост Мыши.

– Ничего вам не дам, – сказала та и, встав, стала уходить.

– Вы меня оскорбляете тем, что говорите такую чушь! [Кэрролл 1989, 47].

Tłumacz eksponuje dwuznaczność słowa *погиб* użytego przez Anię, tak jak w oryginale, w znaczeniu zakreśtu. Staje się ona dla autora *Lolity* pretekstem do skonfrontowania go z bliźniaczo podobnym czasownikiem *погиб* mającym identyczną formę graficzną. W odtwarzanej sytuacji komunikacyjnej to mysz poddaje go mylnej interpretacji, co demonstruje emocjonalne zaprzeczenie *Никто не погиб* (Nikt nie zginął). W kolejnej sekwencji to już jej wypowiedź narzuca ramy gry słownej. Przenośnie użycie zwrotu *Вы меня спутали* (Wprowadziłaś mnie w błąd) zostaje przez dziewczynkę odebrane w sposób dosłowny (Związałaś mnie) i automatycznie wyzwala w niej chęć pomocy. Ania proponuje więc, że rozwiąże supeł powstały na jej ognie, czym jeszcze bardziej rozdrażnia zwierzę.

Bzdury, niedopowiedzenia i omyłki podstawowe strategie konstruowania świata przedstawionego przez Carrolla. Do ich spiętrzenia dochodzi w opowieści o szkolnych czasach Niby-Żółwia:

“When we were little,” the Mock Turtle went on at last, more calmly, though still sobbing a little now and then, “we went to school in the sea. The master was an old **Turtle** – we used to call him **Tortoise** –”

“Why did you call him **Tortoise**, if he wasn’t one?” Alice asked.

“**We called him Tortoise because he taught us,**” said the Mock Turtle angrily; “really you are very dull !” [Carroll 1998, 142].

Kluczem do zrozumienia sensu gry słów w tym przypadku jest informacja o położeniu szkoły na dnie morza i o starym nauczycielu – żółwiu morskim *Turtle* /'tɜ:tl/ mającemu wśród uczniów przezwisko *Tortoise* /'tɔ:təs/, czyli żółw lądowy. Carroll, by wzmocnić humorystyczny wydźwięk opisywanej sytuacji, rozbudowuje łańcuszek słów generujących kolejne niedorzeczności i dodaje do niego czasownik *taught us* /tɔ:t əs/ (uczył nas). Alicja nie zagłębia się w strukturę brzmieniową onimu *Tortoise* i skupia się jedynie na obrazie, jaki on ewokuje. Stąd też jej pytanie, dlaczego żółw morski uczący na dnie morza został nazwany żółwiem lądowym. Zupełnie inny tok rozumowania prezentuje Niby-Żółw interpretujący ten przydomek przez pryzmat wytworzonej przez orzeczenie *taught us* /tɔ:t əs/ iluzji dźwiękowej. Grę zasadzającą się na podobnych regułach prowadzi Nabokov:

- Когда мы были маленькие, – соизволила продолжать Чепуха, уже спокойнее, хотя все же всхлипывая по временам, – мы ходили в школу на дне моря. У нас был старый, строгий учитель, мы его звали **Молодым Спрутом**.
- Почему же вы звали его молодым, если он был стар? – спросила Аня.
- Мы его звали так потому, что он всегда был **с прутиком**, – сердито ответила Чепуха. – Какая вы, право, тупая! [Кэрролл 1989, 158].

Tłumacz nie odnajduje w języku rosyjskim możliwości, by – tak jak Carroll – bawić się różnicowaniem gatunkowym, dlatego czyni wiek żółwia głównym źródłem opozycji: stary – młody. Tak więc nauczycielem w wersji Nabokova jest Stara Ośmiornica nazwana przez podopiecznych przewrotnie Młodą. Za powód nadania takiego przydomka Niby-Żółw podaje to, że Ośmiornica zawsze była z witką. Trzeba przyznać, że dalekie jest to od racjonalnego uzasadnienia. Niemniej jednak wydaje się, iż Nabokowowi wcale nie chodziło o logiczną wymianę zdań między bohaterami, ale o wzmocnienie efektu zagmatwania i niejasności. Udaje mu się osiągnąć ten cel, dzięki wpleceniu w sieć brzmienio-wo-semantycznych zależności słów *Спрут* (Ośmiornica) i *с прутиком* (z witką) podkreślających nieprzystawalność obrazu postaci i nadanego jej przezwiśka.

Taktyka Carrolla, ukierunkowana na wydobycie akustycznego podobieństwa, ma na celu stworzenie wrażenia semantycznego i etymologicznego powiązania pomiędzy jednostkami słownymi. Ilustruje to konwersacja Alicji z Niby-Żółwiem o liczbie lekcji odbywających się w ciągu dnia. Carroll proponuje w niej zabawę słowami *lesson* /'les(ə)n/ (lekcja) i *lessen* /'les(ə)n/ (zmniejszać się) posiadającymi w języku angielskim identyczną wymowę:

- And how many hours a day did you do **lessons** ?” said Alice, in a hurry to change the subject.
- “Ten hours the first day,” said the Mock Turtle: “nine the next, and so on.”
- “What a curious plan !” exclaimed Alice.
- “That’s the reason they ’re called **lessons**, ”the Gryphon remarked: “because they **lessen** from day to day.” [Carroll 1998, 150].

Jednym z często wykorzystywanych przez Nabokova środków zastępczych jest paronimia stanowiąca ważny punkt semantycznego odniesienia w następującej narracji:

- А сколько в день у вас было **уроков**? – спросила Аня, спеша переменить разговор.
- У нас были не **уроки**, а **укоры**, – ответила Чепуха. – Десять **укоров** первый день, девять – в следующий и так далее.

- Какое странное распределение! – воскликнула Аня.
– Поэтому они и назывались **укорами** – **укорачивались**, понимаете? – заметил Гриф [Кэрролл 1989, 162].

Nabokov, posługując się formułą: „nie to, a to”, delikatnie rozszerza ramy swego przekładu. Zestawia ze sobą wyraz *уроки* i jego lustrzane odbicie – *укоры* po to, by również językowo uwydatnić odwróconą perspektywę Krainy Czarów. Próba zaprowadzenia w niej naturalnego porządku, narzucenia jej dosłowności skutkuje nawarstwieniem nonsensów, takich jak ucześnieństwo przez Niby-Żółwia nie na lekcje, a na zarzuty. Nabokov w swej płątanie znaczeń posuwa się nieco dalej i wzbogaca istniejącą grę słów o figurę pseudoetymologiczną. Z jednej strony aktualizuje znaczenie słowa *укоры*, gdyż wywodzi je od *укорачиваться* (skracać się), co zresztą motywuje zmniejszającą się ich liczbą: dziesięć jednego dnia, dziewięć następnego itd., z drugiej zaś czerpie satysfakcję z tego, że sprowadza czytelnika na „etymologiczne manowce”, dając mu złudne przekonanie o ich genetycznym pokrewieństwie.

Zamiłowanie Nabokova do tworzenia szeregów etymologicznych ufundowanych na wspólnym rdzeniu jest zauważalne w kolejnym przykładzie przedstawiającym dialog Księżnej z Alicją o ptakach i musztardzie. Dziewczynka w oryginale definiuje przyprawę jako minerał (*mineral*), co nie wzbudza sprzeciwu Księżnej przyznającej, że niedaleko znajduje się kopalnia musztardy (*mustard-mine*). Co więcej, formułuje zaskakujący i oderwany od kontekstu morał *The more there is of mine, the less there is of yours* [Carroll 1998, 138] (Im więcej jest mojego, tym mniej jest twojego), przydzielając *mine* funkcję zaimka dzierżawczego i wydobywając inny jego sens. Nabokov nie odtwarza homonimicznej jedności pomiędzy wskazanymi wyrazami i odnajduje inny sposób, by w języku rosyjskim gra słów była równie spektakularna i zaskakująca. Trzeba przyznać, że zastosowanie w odniesieniu do musztardy hiperonimu kopalina (*ископаемое*) zamiast minerału (*минерал*) jest trafnym rozwiązaniem ze względu na powtarzalność rdzenia *-кон-*. Na jego bazie tłumacz tworzy semantycznie i słowotwórczo spójną sekwencję wyrazów. Księżna wspomina o prowadzonych niedaleko musztardowych wykopaliskach (*горничные раскопки*) i kończy swą wypowiedź niejednoznacznym przesłaniem *не копайся* (nie zagłębiaj się) zupełnie niekorespondującym z anglojęzyczną *pointą*.

Ciekawym przypadkiem są werbykalne gry słowne, w których komponent nie zostaje odzwierciedlony w warstwie tekstowej, ale wymaga od czytelnika jego zrekonstruowania na podstawie skojarzeń słuchowych. Przykłady takich gier odnajdziemy w kontynuacji wcześniej rozmowy pomiędzy Niby-Żółwiem a Alicją

na temat przedmiotów realizowanych w szkole. Fragment, ze względu na nagromadzenie paronimów, należy do prawdziwych wyzwań translatorskich. Carroll zestraja tożsame brzmieniowo wymyślane nazwy z ich realnymi odpowiednikami:

“I only took the regular course.”

“What was that?” enquired Alice.

“**Reeling and Writhing**, of course, to begin with,” the Mock Turtle replied: “and then the different branches of Arithmetic – **Ambition, Distraction, Uglification, and Derision**.” [Carroll 1998, 143].

Niby-Żółw wymienia takie przedmioty jak wirowanie, czyli *Reeling* i wicie się – *Writhing* znajdujące, pomimo znaczeniowej rozbieżności, swe odbicie w czytaniu (*Reading*) i pisaniu (*Writing*). W podobny sposób łączy słowa nazywające operacje arytmetyczne. Tu również foniczna bliskość umożliwia czytelnikowi rozpoznanie konkretnych obszarów nauczania. Bez trudu w ambicji (*Ambition*) dostrzeże nawiązane do dodawania (*Addition*), w zakłóceniu spokoju (*Distraction*) do odejmowania (*Substraction*), a drwinę (*Derision*) z pewnością połączy z dzieleniem (*Division*). Tylko *Uglification* wydaje się brzmieniowo odleglejsza od prototypu, co nie umyka uwadze Alicji mającej trudności z uchwyceniem jego sensu:

“I never heard of ‘**Uglification**,’ ”Alice ventured to say. “What is it ?

”The Gryphon lifted up both its paws in surprise.

“Never heard of **uglifying** !” it exclaimed. “You know what to beautify is, I suppose ?”

“Yes,” said Alice, doubtfully: “it means—to—make—anything—prettier.”

“Well then,” the Gryphon went on, “if you don’t know what to **uglify** is, you are a simpleton.” [Carroll 1998, 144].

Gryf zmusza ją do samodzielnego wypełnienia luki znaczeniowej, a pomocny w tym jest antonimiczny względem *uglify* wyraz *beautify*, właściwie zresztą zdefiniowany przez Alicję jako czynienie kogoś pięknym. Początkowe zawahanie bohaterki dotyczące poprawności ujawnionego znaczenia nie wynika jednak z nieznamomości tego pojęcia. Specyfika świata „na opak” tak ambiwalentnego w swym werbalnym i obrazowym wymiarze sprawia, że dziewczynka wątpi w dosłowność i jednoznaczność słów. Porządek ich odszyfrowywania opiera się na asymetrycznym, lustrzanym przeciwieństwie. Gryf podsuwając Alicji tę wskazówkę, oczekuje od niej, że dostrzeże prawidłowość słownego funkcjonowania odrealnionej rzeczywistości i na tej podstawie trafnie napełni sensem leksem *uglification*.

U Nabokova tworzenie paronimicznych par jest oparte na podobnych słuchowych asocjacjach:

Я проходила только обычный курс.

– Чему же вы учились? – полюбопытствовала Аня.

– Сперва, конечно, – **чесать и питать**. Затем были четыре правила арифметики: **служенье, выметанье, уморжение и пиление** [Кэрролл 1989, 160].

Czytanie (*читать*) i pisanie (*писать*) zyskują odpowiedniki w czasownikach *чесать* (drapać) i *питать* (karmić). Akustyczna konstrukcja słów nazywających matematyczne działania, tak jak u Carrolla, przywodzi na myśl ich aktualne formę i treść. Posługa (*служенье*) staje się brzmieniowym inwariantem dodawania (*сложение*), wymiatanie (*выметанье*) – odejmowania (*вычитание*), a piłowanie (*пиление*) dzielenia (*деление*). Nawet mnożenie (*умножение*), pomimo tego, że jest neologizmem, nie ulega tak poważnym fonicznym transformacjom jak u Carrolla:

– Я никогда не слышала об **уморженьи**, – робко сказала Аня. – Что это такое?

Гриф удивленно поднял лапы к небу. „**Крота можно укротить?**” – спросил он.

– Да... как будто можно, – ответила Аня неуверенно.

– Ну так, значит, и **моржа можно уморжить**, – продолжал Гриф. – Если вы этого не понимаете, вы просто дурочка [Кэрролл 1989, 160].

Nie sprawia to jednak, że *уморжение* jest dla Nabokovowskiej Ani pojęciem zrozumiałym. W rosyjskojęzycznym przekładzie Gryf wyręcza dziewczynkę i podejmuje trud objaśnienia jego sensu. Podobnie jak w oryginale opiera swój wywód na analogii, z tą jednak różnicą, że wykorzystuje do tego nazwy zwierząt *крот* (kret) i *морж* (mors), których echo odbija się w formach *укротить* (poskromić) i *уморжить* (innowacja słowotwórcza, brak słownikowego znaczenia). Nabokov nie tylko wydobywa z nich nowe wartości brzmieniowe, lecz także rozszerza zakres ich semantycznego oddziaływania, a wszystko po to, by przekonać czytelnika, że jeśli dzięki grom słownym w Krainie Czarów da się „ukrecić” kreta, to można również „umorsić” morsa.

Podsumowanie

W niniejszym artykule podjęliśmy próbę analizy sposobów przekładu gier słownych w rosyjskojęzycznym przekładzie dzieła należącego do kanonu literatury dziecięcej, czyli *Alicji w Krainie Czarów* Carrolla. Na początku naszych rozważań odnieśliśmy się do morału Księżnej, by przedstawić strategię projektowania rzeczywistości językowej przez Carrolla. W jego ujęciu opiera się ona na takich komponentach jak sens i niezależny dźwięk. Porównując wzmiankowaną *pointę*

z jej rosyjskojęzycznym odpowiednikiem, odkryliśmy, że świat Krainie Czarów u Nabokova rządzi się innymi prawami ustanawianymi przez słowo oraz ukryte lub błahe znaczenie. Gry słowne okazały się środkiem doskonale zespalającym cztery wymienione elementy i wzmacniającym w obu przekazach wrażenie semantycznej i brzmieniowej płynności. W ich teoretycznym rozpoznaniu posłużyliśmy się koncepcją Delabastity łączącego je ze zjawiskami nieprzypadkowymi i istniejącymi w przestrzeni tekstu. Jeśli chodzi o ich typologiczne usystematyzowanie, to w obu przekazach doszukaliśmy się czterech typów takich gier: homonimii, homofonii, homografii oraz paronimii.

Znaczące różnice w systemach fonologicznych, syntaktycznych i morfologicznych języka angielskiego i rosyjskiego nie przeszkodziły Nabokowowi w stworzeniu równie wyszukanych i pomysłowych odpowiedników. Należy podkreślić, że nie odnotowaliśmy w przekładzie przypadków całkowitego pominięcia gry słownej lub wykorzystania technik redakcyjnych. Najczęściej tłumacz starał się zastąpić istniejącą grę słowną jej rosyjskojęzycznym ekwiwalentem, dzięki czemu nie pozbawiał czytelnika przyjemności „rozsupływania węzłków słów i asocjacji” [Bednarczyk 2018, 353], jak pokazał to rozbudowany dialog Ani z Niby-Żółwiem. Nie zawsze Nabokov mógł, w ten sam sposób co Carroll, eksploatować foniczną wartość dobieranych słów i osiągać tożsamy semantyczny efekt. Wówczas sięgał po inne możliwości, najczęściej występujące w obrębie etymologii. Figury pseudotymologiczne dawały mu pole do słowotwórczych popisów, które zaowocowały zabawnymi przesunięciami w obrębie znaczeń i spotęgowały poczucie nonsensu.

BIBLIOGRAFIA

- Alexieva Bistra. 1997. *There Must Be Some System in this Madness. Metaphor, Polysemy and Wordplay in a Cognitive Linguistics Framework*. W: *Essays on Punning and Translation*. Red. Delabastita D. Manchester: St. Jerome: 137–154.
- Bednarczyk Anna. 2010. *Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)*. „Teksty Drugie” nr 4: 350–368.
- Bodenstein Jurgen. 1977. *The Excitement of Verbal Adventure. A Study of Vladimir Nabokov's Prose*. Heidelberg: Ripol Classic Publishing House.
- Carroll Lewis. 1998. *Alice's Adventures in Wonderland*. Chicago, Illinois: VolumeOne Publishing.
- Chiaro Delia. 1992. *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. London: Routledge.
- Crystal David. 1998. *Language Play*. Harmondsworth: Penguin.
- Delabastita Dirk. 1996. *Introduction*. W: *The Translator. Studies in Intercultural Communication Special Issue*. Red. Baker M. London and New York: Routledge: 1–22.
- Delabastita Dirk. 1993. *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam: Rodopi.
- Delabastita Dirk. 1991. *A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/ and Historical Approaches*. „Target” nr 3.2: 137–152.

- Fast Piotr. 1991. *O granicach przekładalności*. W: *Przekład artystyczny. Problemy teorii i krytyki*. Red. Fast P. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 19–31.
- Gardner Martin. 1960. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. New York: C.N. Potter.
- Hejrowski Krzysztof. 2006. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heller Louis. 1974. *Toward a General Typology of the Pun*. „Language and Style” nr 7: 271–281.
- Nabokov Vladimir. 2014. *Zaproszenie na egzekucję*. Przeł. Engelking L. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- Sherzer Joel. 1978. *Oh, That's a Pun and I Didn't Mean It*. „Semiotica” nr 22: 335–350.
- Słownik terminów literackich*. 1998. Red. Sławiński J. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szczerbowski Tadeusz. 1997. *Gra językowa a przekład*. W: *Komizm a przekład*. Red. Fast P. Katowice: Śląsk: 39–48.
- Tarnogórska Maria. 2016. *Podwójne życie Alicji, czyli Kraina Czarów w kulturze literackiej i naukowej*. W: *Literatura przepisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*. Red. Izdebska A., Przybyszewska A., Szajnert D. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: 53–67.
- Toker Leona. 1989. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. New York: Cornell University Press.

- Демурова Нина. 1992. *Алиса на других берегах. О переводе Владимиром Набоковым «Алисы в Стране чудес»*. Предисловие. В: Кэрролл, Льюис. *Аня в стране чудес*. Пер. Набоков В. Москва: Радуга: 7–28.
- Кэрролл Льюис. 1989. *Аня в стране чудес*. Пер. Набоков В. Ленинград: Детская литература.
- Лермонтов Михаил. «Есть речи – значение...». (online) http://tarhany.ru/lermontov/proizvedeniija/stihotvorenija_1837_1839/est_rechi_znachene (доступ 05.06.2020).

REFERENCES

- Alexieva Bistra. 1997. *There Must Be Some System in this Madness. Metaphor, Polysemy and Wordplay in a Cognitive Linguistics Framework*. In: *Essays on Punning and Translation*. Ed. Delabastita D. Manchester, St. Jerome, pp. 137–154. (In English)
- Bednarczyk Anna. 2010. *Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelstama)*. „Teksty Drugie” no 4, pp. 350–368. (In Polish)
- Bodenstein Jurgen. 1977. *The Excitement of Verbal Adventure. A Study of Vladimir Nabokov's Prose*. Heidelberg, Ripol Classic Publishing House. (In English)
- Carroll Lewis. 1998. *Alice's Adventures in Wonderland*. Chicago, Illinois, VolumeOne Publishing. (In English)
- Chiaro Delia. 1992. *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. London, Routledge. (In English)
- Crystal David. 1998. *Language Play*. Harmondsworth, Penguin. (In English)
- Delabastita Dirk. 1996. *Introduction*. In: *The Translator. Studies in Intercultural Communication Special Issue*. Ed. Baker M. London and New York, Routledge, pp. 1–22. (In English)
- Delabastita Dirk. 1993. *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam, Rodopi. (In English)
- Delabastita Dirk. 1991. *A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/ and Historical Approaches*. „Target” no 3.2, pp. 137–152. (In English)
- Demurova Nina. 1992. *Алиса на других берегах. О переводе Владимиром Набоковым «Алисы в Стране чудес»*. Предисловие [Alice on other banks. On the translation of “Alice's Adventures in Wonder-

- land” by Vladimir Nabokov]. In: Kèrroll, L’ûis. *Anâ v strane çudes*. Transl. Nabokov V. Moscow, Raduga, pp. 7–28. (In Russian)
- Fast Piotr. 1991. *O granicach przekładalności*. In: *Przekład artystyczny. Problemy teorii i krytyki*. Ed. Fast P. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 19–31. (In Polish)
- Gardner Martin. 1960. *The Annotated Alice: Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. New York, C.N. Potter. (In English)
- Hejwowski Krzysztof. 2006. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warsaw, Wydawnictwo Naukowe PWN. (In Polish)
- Heller Louis. 1974. *Toward a General Typology of the Pun*. “Language and Style” no 7, pp. 271–281. (In English)
- Kèrroll L’ûis. 1989. *Anâ v strane çudes* [Alice’s Adventures in Wonderland]. Transl. Nabokov B. Leningrad, Detskaâ literatura. (In Russian)
- Lermontov Mikhail. “*Est’ reçi – znaçen’e temno il’ ničtožno*” [There are words whose meanings are hidden or worthless]. Available at: http://tarhany.ru/lermontov/proizvedenija/stihotvoreni-ja_1837_1839/est_rechi_znachene (Accessed 18 June 2020). (In Russian)
- Nabokov Vladimir. 2014. *Zaproszenie na egzekucję*. Transl. Engelking L. Warsaw, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza. (In Polish)
- Słownik terminów literackich*. 1998. Ed. Sławiński J. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (In Polish)
- Sherzer Joel. 1978. *Oh, That’s a Pun and I Didn’t Mean It*. “Semiotica” no 22, pp. 335–350.
- Szczerbowski Tadeusz. 1997. *Gra językowa a przekład*. In: *Komizm a przekład*. Ed. Fast P. Katowice: Śląsk, pp. 39–48. (In Polish)
- Tarnogórska Maria. 2016. *Podwójne życie Alicji, czyli Kraina Czarów w kulturze literackiej i naukowej*. In: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*. Eds Izdebska A., Przybyszewska A., Szajnert D. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 53–67. (In Polish)
- Toker Leona. 1989. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. New York, Cornell University Press. (In English)

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5625>Дата подачи статьи: 5 декабря 2019 г.
Дата принятия к печати: 3 июня 2020 г.

ОСОБЕННОСТИ И СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА НАЗВАНИЙ СЕРИЙ МУЛЬТФИЛЬМА *МАША И МЕДВЕДЬ* НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК

Natalya Didenko

Uniwersytet Wrocławski, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3610-0866>e-mail: natalya.didenko@uwr.edu.pl

Аннотация: Основной заголовок, а также комплекс названий серий мультфильма *Маша и медведь* как элементы паратекста играют принципиальную роль в определении характерных особенностей аудиовизуального продукта в целом. Они указывают на народно-культурную обусловленность мультфильма, которая проявляется на разных уровнях передачи информации (аудио и видео). Комплекс заголовков характеризуется высоким уровнем аллюзивности. В качестве названий встречаются пословицы, фразеологизмы, цитаты из классических произведений литературы, а также фольклора, строки из известных российских песен, модифицированные заголовки популярных телепередач. Такого рода названия представляют собой высокую степень сложности для переводчика. В результате анализа названий серий мультфильма и их переводов на польский язык выявлено три способа перевода: дословный, свободный (интерпретация) и замена. Ведущей стратегией является нейтрализация народно-культурной составляющей среды оригинала. Одним из объяснений выбранного пути можно считать тип главного получателя – ребенок, который в связи с недостаточным уровнем когнитивного опыта не расшифрует закодированную информацию.

Ключевые слова: аудиовизуальный перевод, паратекст, народно-культурный компонент, дословный перевод, свободный перевод (интерпретация).

Submitted on 05 December, 2019

Accepted on 03 June, 2020

PROPERTIES AND WAYS OF TRANSLATING THE NAMES OF THE EPISODES OF *MASHA AND THE BEAR* ANIMATED FILM INTO POLISH

Natalya Didenko

University of Wrocław, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3610-0866>

e-mail: natalya.didenko@uwr.edu.pl

Abstract: The main name and the set of the headings of *Masha and the Bear* animated film, as elements of the paratext, play an essential role in determining the characteristic properties of a product. They point to the national and cultural factors conditioning the animated film which manifest themselves on various (audio and video) levels of information transfer. The set of the headings is characterised by a high level of saturation with national and cultural elements such as sayings, phrases, quotations from classic literary works as well as from folklore, quotations from the songs which the Russian audience is familiar with, allusions to films and other television broadcasts. The translation of such names is more difficult and poses a real challenge for the translator. Three types of translation have been observed: literal translation, free translation and substitution. At the same time, it was neutralisation that was the leading strategy of translating headlines containing national and cultural elements. One of the justifications for the approach selected may be the type of the audience – children who – because of their insufficient cognitive experience – will not be able to decipher the coded connotations.

Keywords: audio-visual translation, paratext, national and cultural component, literal translation, free translation

Цель данной статьи – установление отличительных особенностей названий серий мультфильма *Маша и медведь* в оригинале, определение способов их перевода на польский язык, а также попытка объяснить избранную переводчиками стратегию.

В качестве главного **метода** исследования использовался ассоциативный эксперимент, который заключался в установлении реакции реципиента на заголовок, выступающий в качестве стимула. Когнитивная база опрашиваемых позволила соотнести названия и содержащиеся в них аллюзии с уже

существующими культурными, языковыми и другими реалиями, прочно укоренившимися в сознании представителя того или иного языкового сообщества. Выбор ассоциативного подхода не был случайностью. Ю.Н. Караулов, рассуждая о точках соприкосновения ассоциативной лингвистики и лингвистики текста, приходит к выводу, что «и та, и другая дисциплины встречаются между собой в лингвокультурологии...» [Караулов 2015, 15].

Научное предположение заключалось в следующем: ориентация на главного получателя мультфильма (в данном случае – ребенка) будет способствовать нейтрализации культурной составляющей в заголовках серий аудиовизуального произведения, что, в свою очередь, может повлиять на восприятие анимационного фильма в целом, изменяя его первоначальный (постулируемый производителем) статус.

Аудиовизуальное произведение, как и каждое литературное сочинение, имеет паратекстовое обрамление, которое является частью его визуально-вербального плана. Под **паратекстом** понимается «составная часть структуры (...) произведения, представляющая совокупность околотекстовых компонентов, обладающих прагматической установкой» [Викулова 2001, 8]. В его состав входят такие элементы, которые не являются частью самого произведения. Исходя из этого, **паратекстом аудиовизуального продукта** можно назвать заголовок, названия серий (если есть), титры, начинающие и завершающие фильм, а также рекламный слоган (если таковой привлекался).

Наименования фильмов как объект лингвистического изучения всесторонне и систематически были представлены в работе Елены Кныш (1992). В переводном аспекте названия кинопродуктов стали предметом пристальных исследований ученых, когда на российский кинорынок поступило достаточно большое количество фильмов американского производства (с уверенностью здесь можно назвать третье тысячелетие). Хотя основная часть работ посвящена именно переводу с английского на русский, можно встретить разработки данного вопроса и на примере других языков (немецкого [Минеева, Мададова, Пирогова 2016], французского [Горшкова 2014; Ткачева 2018], японского [Руфова 2017]). Особенно интересны разыскания ученых, посвященные сопоставлению параллельных переводов на два языка (например: с английского на русский и испанский [Александрова, Николаева 2016], на русский и немецкий [Калегина 2019], на русский и латышский [Милевич 2012], на русский и польский языки [Шимик-Козачко 2010] и т.п.).

В польском языкознании общими вопросами перевода заголовков занимались Ежи Ярневич [Jarniewicz 2000], Кжиштоф Филипп Рудольф [Rudolf 2000], названия фильмов под призмой перевода были объектом исследования

следующих лингвистов: Лешек Березовски (с английского на польский язык) [Berezowski 2004], Конрад Рахут (в сравнительном аспекте: с английского на польский и русский языки) [Rachut 2014], Марта Новак (с английского на польский) [Nowak 2017]), Ханна Бядунь-Грабарек и Юзеф Грабарек (на примере польского и немецкого языков) [Biaduń-Grabarek, Grabarek 2012].

Как известно, название выполняет ряд существенных функций, среди которых номинативная – называть, информативная – раскрывать содержание, рекламно-экспрессивная – привлекать внимание [Иншакова 2005, 169], текстообразующая – указывать на жанр произведения, выделять смысловую доминанту и т.п. [Фатеева 2010, online]. Кроме того, нередко уже на уровне заголовка можно установить отличительные черты произведения. Польский лингвист Ежи Ярневич считает необходимым еще до процесса перевода определять именно функции, которые заголовок выполняет в оригинале. По мнению ученого, это обязательное условие для удачного переложения названия на другой язык [Jarniewicz 2000, 478].

Заголовок мультфильма *Машиа и медведь*, кроме базовой номинативной функции, выполняет следующие: информативную (предоставляет информацию о главных персонажах), дифференцирующую (указывает на жанр – сказка). Кроме того, аллюзия на фольклорное произведение способствует формированию наставления, что мультфильм будет отличать наличие национально-культурных элементов. Не случайно в известных нам переводах основного названия сохранена типично русская форма имени *Машиа*, как «индикатор» русскости произведения: *Masza i Niedźwiedź* (поль.), *Mascha und der Bär* (нем.), *Masha and the Bear* (англ.), *Masha y el Oso* (исп.).

Мультпликационный фильм *Машиа и медведь* в настоящее время насчитывает 78 серий, из которых на польский язык переведены и официально выпущены в видео-прокат 65. Каждая имеет свой сюжет, что позволяет рассматривать их как самостоятельные мини-произведения. Кроме того, создатели мультфильма наделяют каждый эпизод отдельным заголовком, а не ограничиваются только нумерацией. Таким образом, аудиовизуальное произведение *Машиа и медведь* обладает набором паратекстовых элементов, среди которых особое место занимает комплекс заглавий.

В названиях серий мультфильма *Машиа и медведь* с особой регулярностью прослеживается наличие национально-культурной составляющей, которая привносит ряд дополнительных ассоциаций. Под **национально-культурным компонентом** заголовка понимается каждое выражение, имеющее культурную ценность в определенной лингвокультурной (в данном случае – русской) общности [Кохан 2009, 224]. К таким выражениям относим

пословицы и поговорки русского народа, крылатые выражения, цитаты из литературных источников, названия известных произведений искусства, а также современных продуктов теле- и киноиндустрии.

На коннотативный характер заголовков обратили внимание также авторы странички *Маша и медведь* в польской Википедии. Здесь представлена сводная таблица названий с соответствующими комментариями, объясняющими заголовки оригинала. Стоит отметить, что некоторые из них для автора данной работы были открытием. В связи с этим было принято решение провести анкетирование и проследить уровень декодирования дополнительных смыслов, заключенных в названиях серий мультсериала *Маша и медведь*, причем как среди русскоговорящего, так и польскоговорящего контингента. Всего к анкетированию привлекалось 75 человек в возрасте от 23 до 57 лет с высшим образованием (в том числе – филологическим). При интерпретации результатов был принят минимальный коэффициент узнаваемости, который составляет три факта идентификации.

Результаты исследования показали, что большая часть заголовков (34) на русском языке была узнаваема. Анкетированные подтверждали свои ответы приведением источника языкового материала и попыткой его категоризации (фильм, песня, стихотворение и т.п.). Выделены следующие группы:

- 1) **произведения русской литературы и фольклора:** *Следы невиданных зверей* (4¹, А.С. Пушкин *Руслан и Людмила*), *Ловись, рыбка!* (8, русская народная сказка *Лиса и волк*), *Эх, прокачу!* (55, И. Ильф и Е. Петров *Золотой теленок*), *С любимыми не расставайтесь* (61, А. Кочетков *Баллада о прокуренном вагоне*), *Усатый-полосатый* (20, одноименное название стихотворения С.Я. Маршака) и др.
- 2) **крылатые выражения:** *Героями не рождаются...* (43, «...героями становятся»), *Первый раз в первый класс* (11, строка из песни первоклассника, иногда используется в значении «новичок»), *Красота – страшная сила* (40, высказывание Ф. Раневской из фильма *Весна*), *На круги своя* (53, выражение из Библии).
- 3) **фразеологизмы:** *Ход конем* (28), *Дело в шляпе* (41), *Картина маслом* (27).
- 4) **продукты теле- и киноиндустрии:** *Неуловимые мстители* (51, одноименный фильм), *Подкидыш* (23, одноименный фильм), *Большая стирка* (18, известное ток-шоу), *В гостях у сказки* (54, детская телепередача).
- 5) **пословицы:** *С волками жить...* (9, «...по-волчьи выть»), *Новая метла* (31, «...по-новому метет»).

¹ Здесь и далее приводятся номера серии.

- б) **песни:** *Фотография 9x12* (34, песня И. Аллегровой), *Позвони мне, позвони!* (5, песня из к/ф *Карнавал*), *Страшно, аж жуть!* (56, цитата из песни В.С. Высоцкого *Песня-сказка о нечисти*), *Сюрприз! Сюрприз!* (63, песня из к/ф *Незнайка с нашего двора*).
- 7) **другие:** *Раз, два, три! Елочка, гори!* (3, формула, проговариваемая детьми на новогоднем утреннике), *На привале* (57, аллюзия на картину *Охотники на привале*) и др.

Стоит отметить, что определение источника национально-культурного компонента может быть неоднозначным. Так, анкетированные отмечали, что в названии серии *До новых встреч* (52) использована типичная прощальная формула, функционирующая на телевидении (один из респондентов привел конкретную передачу – *Песня года*). Кроме того, среди ответов несколько раз появились ассоциации с олимпийским Мишкой – символом Олимпиады-80. В прощальной песне под названием «До свиданья, наш ласковый мишка!» последней строкой является: «До свиданья, до новых встреч!».

Заголовок *На кругу своя* респонденты соотносили также двояко: с библейским выражением, а также с песней из кинофильма *Мэри Поппинс, до свидания!*, которая называется *Ветер перемен*. В ней можно найти следующие слова: «Сотни лет все в жизни возвращается / На кругу своя».

Таким образом, представленные выше результаты анкетирования показывают, что заголовки серий мультфильма *Маша и медведь* концентрируют культурно-историческую, этническую, лингвокультурологическую информацию [Lugovaya, Lugovoy 2017, 64-65].

Результаты анкет среди польскоговорящих респондентов показали следующее: национально-культурный компонент польской лингвокультурной общности был отмечен в пяти переводных заголовках: *Na ryby* (8, песня, исполнители „Kabaret Starszych Panów”), *Nowa miotła* (31, „...po nowemu zamiata”, пословица), *Wielka podróż* (37, мультфильм *Wielka podróż Bolka i Lolka*), *Sprawa dla detektywa* (45, телепередача *Sprawa dla reportera*), *Śpij, kochanie, śpij* (62, песня Kayah *Śpij kochany, śpij*).

Таким образом, из представленных результатов анкет четко видно диспропорцию национально-культурной составляющей в заголовках оригинала и перевода. Несомненно, что переложение подобных заголовков на иностранный язык является заданием высшего уровня:

перевод названия представляет значительную сложность (...) и, как правило, отличается различными заменами и изменениями, связанными с особенностями разных языковых, стилистических, аксиологических лингвокультур, а также

с различиями в когнитивных процессах, к которым относятся специфика восприятия и передача той или иной «чужой» реалии, факта, события [Прокопчук 2016, 175].

Вслед за Лешкем Березовским, который проанализировал переводы названий американских фильмов на польский язык [Berezowski 2004, 313], мы выделяем два основных способа перевода заголовков мультсериала *Машиа и медведь*: дословный и свободный.

Дословный перевод для исследуемого аудиовизуального произведения зафиксирован в 37 случаях из 65, то есть в большей части заголовков. Данный тип перевода представлен двумя группами:

- 1) Первую группу составляют **заголовки без национально-культурного компонента в оригинале**. Соответственно в переводе также не отмечается культурной составляющей. Например: *Первая встреча* – *Pierwsze spotkanie* (1); *Весна пришла* – *Wiosna przyszła* (7); *Праздник на льду* – *Święto na lodzie* (10); *Дальний родственник* – *Daleki krewny* (15); *Дышите! Не дышите!* – *Oddychać, nie oddychać* (22); *Раз в году* – *Raz w roku* (44); *Крик победы* – *Okrzyk zwycięstwa* (47); *Праздник урожая* – *Święto urodzaju* (50) и др.

В данной группе присутствуют также пять примеров, основанных на интернациональном культурном элементе, который был сохранен при переводе. Например: *Один дома* – *Sam w domu* (21, аллюзия на одноименный мировой кинохит); *Репетиция оркестра* – *Próba orkiestry* (19, одноименный фильм Ф. Феллини); *Сладкая жизнь* – *Słodkie życie* (33, одноименный фильм Ф. Феллини); *Три машкетера* – *Trzej mścicielowie* (64, аллюзия на всемирно известное произведение А. Дюма *Три мушкетера*).

- 2) Вторую группу составляют **исходные заголовки, основанные на национально-культурном компоненте, который нейтрализуется в процессе перевода**. К примеру: *Следы невиданных зверей* (А.С. Пушкин, поэма *Руслан и Людмила*) – *Ślady zwierząt niewidzianych* (4); *Ход конем* (фразеологизм, значение: «хитрый ход, неожиданный поворот событий») – *Ruch kopniem* (28); *Подкидыш* (одноименный советский фильм) – *Podrzutek* (23); *Красота – страшная сила* (фраза актрисы Ф. Раневской в фильме *Весна*) – *Uroda ma wielką moc* (40); *Сюрприз! Сюрприз!* («...да здравствует сюрприз», песня из детского фильма *Незнайка с нашего двора*) – *Niespodzianka* (63).

Еще два примера в этой группе респонденты соотнесли с известными российскими телепередачами, однако в сюжетной линии предлагаемые аллюзии не реализуются. Здесь имеет место эффект «обманутого

ожидания»², в связи с чем заголовки необходимо рассматривать как обычную речевую конструкцию. Примеры: *Большая стирка* (название известного российского ток-шоу) – *Wielkie pranie* (18), *Когда все дома* (несколько измененное название телепередачи *Пока все дома*) – *Wszyscy w domu* (32).

В контексте данной группы уместным будет привести пример, в котором представлена противоположная ситуация (процесс компенсации): в исходном заголовке не прослеживаются культурные составляющие, тогда как в результате перевода в польской версии заголовка респонденты отмечали аллюзию. Например, *Большое путешествие* – *Wielka podróż* (37), где анкетированные указывали на мультфильм польского производства *Болек и Лолек*.

Необходимо подчеркнуть, что при нейтрализации национально-культурного компонента (а с ним и ряда ассоциаций), использованного в заголовке серии мультфильма, переводной эквивалент в полной мере передает содержание эпизода.

Свободный перевод характеризуется тем, что переводчик на основе интерпретации сюжетной линии серии создает несколько видоизмененное, а иногда и абсолютно отличающееся от первоначального варианта название. Здесь необходимо подчеркнуть, что такой подход использовался в тех случаях, когда заголовок содержал культурный компонент, который практически невозможно передать с помощью дословного перевода. Среди выбранных примеров со свободным переводом (а таковых насчитывается 26) в 23 (!) можно встретить дополнительные коннотации, вызванные аллюзиями на русские культурные реалии. Эти заголовки также распределены нами по нескольким группам:

- 1) Первая – это **заголовки с национально-культурным компонентом, который в переводе нейтрализуются**. Например: *С волками жить...* («...по-волчьи выть», пословица) – *Sama wśród wilków* (9); *День варенья* (цитата из м/ф *Карлсон*, «который живет на крыше») – *Konfiturki* (6); *Картина масло* (фразеологизм, значение: «забавная, нелепая, необычная ситуация») – *Obraz* (27); *Героями не рождаются* (крылатое выражение «...героями становятся») – *Bohaterowie są wśród nas* (43); *На кругу своя* (выражение из Библии / строка из песни *Ветер перемен*) – *Nielatwo wracać do domu* (53); *В гостях у сказки* (детская телепередача) – *Bajeczna bajka* (54);

² «Эффект обманутого ожидания имеет важные психические основания: закон опережающего отражения действительности диктует прогнозирование, предвосхищение событий, основанное на опыте, повторяемости, постоянстве. Тем не менее спрогнозированная линейная цепочка событий может нарушаться, когда конечное “ожидаемое” звено заменяется “неожиданным”» [Канашина 2017, 9].

Эх, прокачу! (цитата из романа И. Ильфа и Е. Петрова *Золотой теленок*, сейчас – крылатое выражение) – *Lekcja jazdy* (55); *Страшно, аж жуть!* (строка из песни В.С. Высоцкого *Песня-сказка о нечисти*) – *Historia o duchu* (56).

В контексте данной группы зафиксирован пример, где в исходном заголовке нет культурной оставляющей, однако в результате свободного перевода формируется национально-культурный компонент в польском заголовке (прием компенсации). Так, русское название *Запутанная история* было передано как *Sprawa dla detektywa* (45). Респонденты приводили ассоциации, связанные с телепередачей *Sprawa dla reportera*.

- 2) Вторую группу составляют **заголовки с национально-культурным компонентом, которые в переводе передаются с помощью устойчивых выражений, используемых в определенной ситуации.** Например: *Позвони мне, позвони!* (песня из к/ф *Карнавал*) – *W razie czego dzwoń* (5); *Фотография 9x12* (песня И. Аллегровой) – *Uśmiech, proszę* (просьба фотографа) (34); *Раз, два, три! Елочка, гори!* (формула, проговариваемая детьми на новогоднем утреннике) – *Idą Święta* (устойчивое сочетание, активизирующееся в предпраздничный период: в основном, перед Рождеством и перед Пасхой) (3); *Дорогая передача* (одноименная песня В.С. Высоцкого) – *Gwiazdy malego ekranu* (имеются в виду звезды телевидения, устойчивое выражение) (49).
- 3) Третью группу составляют **заголовки с национально-культурным компонентом, который нейтрализуется в процессе перевода. Вместе с тем заголовок приобретает конкретизирующий элемент, который формируется на основе интерпретации сюжетной линии серии.** *Усатый-полосатый* (стихотворение детского писателя С.Я. Маршака) – *Pasiasty przyjaciel* (20). Здесь появление слова «przyjaciel» обусловило сюжет, в котором к медведю приезжает старый друг – цирковой тигр. *Дело в шляпе* (фразеологизм, значение: «дело удается, почти сделано, причем в нашу пользу») – *Czapka niewidka* (41). В данном примере появление слова «niewidka» обосновано сюжетом серии, в которой Маша играет не с обычной шапкой, а с шапкой-невидимкой. *Неуловимые мстители* (одноименный советский фильм) – *Nieuchwytni mściciele ninja* (51). В переводном заголовке появляется конкретизирующий компонент, который сформировался на основе сюжета мультфильма. Маша и панда преобразуются в ниндзя, чтобы вести борьбу с гималайским мишкой. В данную группу вошли только 3 примера.
- 4) Отдельную часть заголовков со свободным переводом составляют примеры, в которых не прослеживается национально-культурная составляющая,

однако в оригинале используется выражение, распознаваемое в русской лингвокультурной среде. Переводчик, чтобы избежать искусственности в восприятии, предлагает совершенно другой заголовок (основанный на интерпретации сюжетной линии серии). *Пещерный медведь – Moje drzewo genealogiczne* (48). Здесь в основу сюжета положено желание Медведя построить свое генеалогическое дерево, в котором ему не хватает самого главного элемента – предка, пещерного медведя. Думается, переводчик решился на такую замену в силу того, что польское соответствие выражения «пещерный медведь» является в большей степени термином, тогда как в русской языковой среде можно встретить переносное употребление – «человек огромного роста»³. *Есть контакт! – Przybywamy w pokoju* (65). Серия посвящена прибытию на Землю инопланетян, которые приземляются во дворе у Медведя. В русской версии названия акцентировано внимание на установлении контакта, тогда как в польском эквиваленте подчеркивается смысл мирного наставления космических пришельцев. Русский заголовок не отражает культурную составляющую русского народа, однако в последнее время активно используется в рекламном продвижении товаров, особенно телефонов, соответственно находится у всех на слуху.

Помимо выше приведенных типов перевода (дословный и свободный) выявлен еще один способ – **замена национально-культурного компонента**.

Заголовок *Ловись, рыбка!* основан на цитате из русской народной сказки, тогда как его польский перевод может быть связан с песней *Na rybu* ансамбля „Kabaret Starszych Panów”. На данный национально-культурный компонент в польском переводе указали 5 респондентов. Название серии *Спи, моя радость, усни!* содержит строку из известной колыбельной, которой заканчивалась вечерняя передача для детей *Спокойной ночи, малыши!*. Переводной эквивалент *Śpij kochanie, śpij* вызвал почти у всех анкетированных ассоциации с песней *Kayah Śpij kochany, śpij*.

³ Ср. в национальном корпусе русского языка: http://search1.ruscorpora.ru/search.xml?en v=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%EF%E5%F9%E5%F0%ED%FB%E9%20%EC%E5%E4%E2%E5%E4%FC&docid=64875.

Выводы

Итак, анализ русских и польских заголовков мультипликационного сериала *Машиа и медведь* (*Masza i Niedźwiedź*) выявил два основных способа их перевода с русского на польский язык: дословный и свободный. Первый тип перевода представлен следующими группами: 1) заголовок без национально-культурного компонента как в оригинале, так и в переводе; 2) заголовок с национально-культурной составляющей в русской версии, которая нейтрализуется в польской.

Свободный тип перевода характеризуется интерпретацией сюжетной линии серии. Почти все заголовки при данном виде перевода в оригинале осложнены культурной составляющей смысла. Здесь выделены следующие группы: 1) заголовок с национально-культурным компонентом, который нейтрализуется в процессе перевода; 2) заголовок с национально-культурным компонентом, который в переводе передается устойчивым сочетанием; 3) заголовок с национально-культурным компонентом, который в переводе вместе с нейтрализацией получает конкретизирующий элемент; 4) свободный перевод заголовка, не осложненного национально-культурным компонентом.

Дополнительно отмечены два примера замены национально-культурного компонента оригинала национально-культурным элементом в языке перевода.

В двадцати семи случаях компонент культурного плана был нейтрализован в процессе перевода. Отмечены два примера компенсации этой утраты, когда для заголовка оригинала без национально-культурного компонента в переводе появляется эквивалент с культурной составляющей. Кроме того, использование устойчивых выражений, обусловленных ситуацией, также можно рассматривать как компенсирующий прием переводчика.

Стоит подчеркнуть, что русскость мультфильма *Машиа и медведь*, представленная на всех уровнях аудиовизуального произведения (в видео- и аудиоряде), а также и в его паратекстовом обрамлении, не позволяет переводчику свободно маневрировать национально-культурными реалиями лингвокультурной среды перевода. Поэтому наиболее оправданной в данном случае переводческой техникой будет являться прием нейтрализации.

Необходимо отметить, что аллюзивный компонент смысловой структуры заголовка в большинстве случаев успешно декодируется взрослым потребителем. Основным получателем мультфильма является ребенок, и утрата некоторых культурно обусловленных смыслов не влечет за собой существенных изменений.

Примечательно то, что свой продукт производители мультфильма ориентируют на «общую аудиторию»⁴. Данная формулировка наводит на мысль, что в этом аудиовизуальном произведении авторы проводят (можно сказать, невидимую, основанную на ассоциативных рядах) нить коммуникации со взрослым получателем, который в состоянии декодировать коннотативную информацию. В результате нейтрализации национально-культурных компонентов (не только в заголовках, но и в самом мультфильме) в конечном переводном продукте модифицируется статус целевой аудитории – только для ребенка.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Александрова Оксана, Николаева Ульяна. 2016. *Стратегии перевода современных англоязычных фильмонимов на русский и испанский языки (на примере фильмов 2008–2014 гг.)*. «Вестник РУДН». Серия «Теория языка. Семиотика. Семантика» № 2: 113–122.
- Викулова Лариса. 2001. *Паратекст французской литературной сказки: прагматингвистический аспект* (автореферат диссертации). Санкт-Петербург.
- Воронцова Ирина, Ткаченко Наталья. 2015. *Тенденции перевода в контексте современного российского кинематографического рынка*. «Новый филологический вестник» № 3 (34): 139–149.
- Горшкова Вера. 2014. *Название фильма как единица перевода и составляющая образа-смысла*. «Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики» № 10: 26–7.
- Иншакова Наталья. 2005. *Помощник рекламиста, или Редактор рекламных текстов*. Москва: Международный центр финансово-экономического развития.
- Калегина Татьяна. 2019. *Особенности перевода названий фильмов Голливуда с английского на немецкий и русский языки*. «Казанский лингвистический журнал» т. 2, № 3: 30–57.
- Канашина Светлана. 2017. *Эффект обманутого ожидания в интернет-мемах как особая коммуникативная стратегия*. «Вестник Томского государственного педагогического университета» № 10 (187): 9–14.
- Караулов Юрий. 2015. *Ассоциативный анализ: новый подход к интерпретации художественного текста*. «Вопросы психолингвистики» № 3 (25): 14–35.
- Кныш Елена. 1992. *Лингвистический анализ наименований кинофильмов в русском языке* (автореферат диссертации). Одесса.
- Кохан Надежда. 2009. *К вопросу о структуре национально-культурного компонента семантики безэквивалентных лексических единиц в современном английском языке*. «Вестник Челябинского государственного педагогического университета» № 10 (2): 224–232.
- Милевич Инна. 2012. *Перевод названий художественных фильмов: коммуникативные тактики*. «Перевод и сопоставительная лингвистика» № 8: 29–32.

⁴ Ср. страница в Википедии: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%88%D0%B0_%D0%B8_%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D1%8C#%D0%A1%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BA_%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9.

- Минеева Ольга, Мададова Камила, Пирогова Анна. 2016. *Способы перевода на русский язык названий немецких художественных фильмов*. «Символ науки» № 5 (online) <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-perevoda-na-russkiy-yazyk-nazvaniy-nemetskih-hudozhestvennyh-filmov> (доступ 13.03. 2020).
- Прокопчук Анастасия. 2016. *Лингвокультурные проблемы перевода названия (на материале фильма «Intouchables»)*. «Вестник Волгоградского государственного университета» № 14: 174–177.
- Руфова Елена. 2017. *Семантическая интерпретация фильмонимов (на материале японского языка)*. «Филологические науки. Вопросы теории и практики» № 6 (72), ч. 1: 127–129.
- Ткачева Анна. 2018. *Названия французских фильмов и их русские переводы как творчество с аттрактивными задачами*. «Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева» вып. 4, т. 1: 97–104.
- Фатеева Наталья. 2010. *Синтез целого: на пути к новой поэтике*. (online) <https://www.litmir.me/br/?b=240111&p=1> (доступ 08.07.2019).
- Шимик-Козачко Паулина. 2010. *Адаптированные названия англоязычных фильмов в переводе на польский и русский языки*. «Лингвокультурология» № 4: 225–238.
- Berezowski Leszek. 2004. *Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów? W: Przekładając nieprzekładalne*. T. 2. Red. Kubińska O., Kubiński W. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 313–323.
- Biaduń-Grabarek Hanna, Grabarek Józef. 2012. *Kilka uwag o przekładzie tytułów na podstawie tłumaczeń niemiecko-polskich i polsko-niemieckich*. „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” nr 7: 11– 6.
- Jarniewicz Jerzy. 2000. *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją*. W: *Przekładając nieprzekładalne: materiały z I Międzynarodowej konferencji translatorskiej*. Red. Kubiński W., Kubińska O., Wolański T.Z. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 477–483.
- Lugovaya Ekaterina, Lugovoy Dmitriy. 2017. *Literary translation as a creative activity*. „Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики”. (online) <https://cyberleninka.ru/article/n/literary-translation-as-a-creative-activity> (accessed 8.07.2019).
- Nowak Marta. 2017. *Tłumacz jako autor tytułów filmów i seriali*. „Białostockie Archiwum Językowe” nr 17: 151–161.
- Rachut Konrad. 2014. *Tłumaczenie jako akt komunikacji międzykulturowej. Na przykładzie tłumaczeń tytułów filmów anglojęzycznych na język polski i język rosyjski*. „Acta Neophilologica” nr XVI/2: 221–228.
- Rudolf Krzysztof Filip. 2000. *O przekładalności tytułów*. W: *Przekładając nieprzekładalne*. Red. Kubińska O., Kubiński W. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 485–489.

REFERENCES

- Aleksandrova Oksana, Nikolaeva Ul'ana. 2016. *Strategii perevoda sovremennykh angloazychnykh fil'monimov na russkij i ispanskijazyki (na primere fil'mov 2008–2014 gg.)* [Translation Strategies of Modern English Filmnoms into Russian and Spanish (the example of films released in 2008–2014)]. “Vestnik RUDN”. Series “Teoriâazyka. Semiotika. Semantika” no 2, pp. 113–122. (In Russian)
- Berezowski Leszek. 2004. *Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów?* In: *Przekładając nieprzekładalne*. Vol. 2. Eds Kubińska O., Kubiński W. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, pp. 313–323. (In Polish)

- Biaduń-Grabarek Hanna, Grabarek Józef. 2012. *Kilka uwag o przekładzie tytułów na podstawie tłumaczeń niemiecko-polskich i polsko-niemieckich*. "Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu" no 7, pp. 11–26. (In Polish)
- Fateeva Natal'â. 2010. *Sintez celogo: na puti k novoj poëtike* [Synthesis of the Whole: on the Way to the New Poetics]. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=240111&p=1> (Accessed: 08.07.2019). (In Russian)
- Gorškova Vera. 2014. *Nazvanie fil'ma kak edinica perevoda i sostavlâusaâ obraza-smysla* [Film Title as a Unit of Translation and a Unit of Image-Sense]. "Vestnik Permskogo nacional'nogo issledovatel'skogo politehničeskogo universiteta. Problemy âzykoznanîâ i pedagogiki" no 10, pp. 26–37. (In Russian)
- Inšakova Natal'â. 2005. *Pomošnik reklamista, ili Redaktor reklamnyh tekstov* [Assistant Advertiser, or Editor of Advertising Texts]. Moscow, Meždunarodnyj centr finansovo-ëkonomičeskogo razvitiâ. (In Russian)
- Jarniewicz Jerzy. 2000. *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją*. In: *Przekładając nieprzekładalne: materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*. Eds Kubiński W., Kubińska O., Wolański T.Z. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, pp. 477–483. (In Polish)
- Kalegina Tat'âna. 2019. *Osobennosti perevoda nazvanij fil'mov Gollivuda s anglijskogo na nemeckij i russkij âzyki* [Features of the Translation of the Hollywood Movies Titles from English into Russian and German]. "Kazanskij lingvističeskij žurnal" no 2, pp. 30–57. (In Russian)
- Kanašina Svetlana. 2017. *Ëffekt obmanutogo ožidaniâ v internet-memah kak osobaâ komunikativnaâ strategiâ* [Stylistic Device of Defeated Expectancy as a Specific Communicative Strategy in Internet Memes]. "Vestnik Tomskego gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta" no 10 (187), pp. 9–14. (In Russian)
- Karaulov Ūrij. 2015. *Associativnyj analiz: novyj podhod k interpretacii hudožestvennogo teksta* [Association Analysis: the New Approach to the Literary Text Interpretation]. "Voprosy psiholingvistiki" no 3 (25), pp. 14–35. (In Russian)
- Knyš Elena. 1992. *Lingvističeskij analiz naimenovanij kinofil'mov v russkom âzyke (avtoreferat dissertacii)* [Linguistic Analysis of Movie Titles in Russian (dissertation abstract)]. Odessa. (In Russian)
- Kohan Nadežda. 2009. *K voprosu o strukture nacional'no-kul'turnogo komponenta semantiki bezëkvalentnyh leksičeskikh edinic v sovremennom anglijskom âzyke* [To the Question of National-Cultural Component Structure in Semantic of Non-Equivalent Lexical Units in Modern English]. "Vestnik Čelâbinskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta" no 10 (2), pp. 224–232. (In Russian)
- Lugovaya Ekaterina, Lugovoy Dmitriy. 2017. *Literary translation as a creative activity*. "Naučnyj rezul'tat. Voprosy teoretičeskoi i prikladnoj lingvistiki" Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/literary-translation-as-a-creative-activity> (Accessed 08 July 2019). (In English)
- Milevič Inna. 2012. *Perevod nazvanij hudožestvennyh fil'mov: komunikativnye taktiki* [Translation of Feature Films Titles: Communicative Tactics]. "Perevod i sopostavitel'naâ lingvistika" no 8, pp. 29–32. (In Russian)
- Mineeva Ol'ga, Madadova Kamila, Pirogova Anna. 2016. *Sposoby perevoda na russkij âzyk nazvanij nemeckih hudožestvennyh fil'mov* [Ways to Translate the Titles of German Feature Films into Russian]. "Simvol nauki" no 5. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-perevoda-na-russkij-yazyk-nazvanij-nemetskih-hudozhestvennyh-filmov> (Accessed 13 March 2020). (In Russian)
- Nowak Marta. 2017. *Tłumacz jako autor tytułów filmów i seriali*. "Białostockie Archiwum Językowe" no 17, pp. 151–161. (In Polish)
- Prokopčuk Anastasiâ. 2016. *Lingvokul'turnye problemy perevoda nazvaniâ (na materiale fil'ma "Intouchables")* [Linguistic and Cultural Translation Problems of "Intouchables" film]. "Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta" no 14, pp. 174–177. (In Russian)

- Rachut Konrad. 2014. *Tłumaczenie jako akt komunikacji międzykulturowej. Na przykładzie tłumaczeń tytułów filmów anglojęzycznych na język polski i język rosyjski*. "Acta Neophilologica" no XVI/2, pp. 221–228. (In Polish)
- Rudolf Krzysztof Filip. 2000. *O przekładalności tytułów*. In: *Przekładając nieprzekładalne*. Eds Kubińska O., Kubiński W. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, pp. 485–489. (In Polish)
- Rufova Elena. 2017. *Semantičeskaâ interpretaciâ fil'monimov (na materiale âponskogo âzyka)* [Semantic Interpretation of Filmonyms (by the Material of the Japanese Language)]. "Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktyki" no 6 (72), part 1, pp. 127–129. (In Russian)
- Šimik-Kozačko Paulina. 2010. *Adaptirovannye nazvaniâ angloâzyčnyh fil'mov v perevode na pol'skij i russkij âzyki* [Adapted Names of Films in English in Translation into Polish and Russian]. "Lingvokul'turologiâ" no 4, pp. 225–238. (In Russian)
- Tkačeva Anna. 2018. *Nazvaniâ francuzskih fil'mov i ih russkie perevody kak tvorčestvo s attraktivnymi zadačami* [The Names of French Films and Their Russian Translation how Creative Work with Attractive Objectives]. "Vestnik Volžskogo universiteta im. V.N. Tatiševa" no 4, Vol. 1, pp. 97–104. (In Russian)
- Vikulova Larisa. 2001. *Paratekst francuzskoj literaturnoj skazki: pragmalingvističeskij aspekt (avtoreferat dissertacii)* [Paratext of the French Literary Fairy Tale: the Pragmalinguistic Aspect (dissertation abstract)]. Saint-Petersburg. (In Russian)
- Voroncova Irina, Tkačenko Natal'â. 2015. *Tendencii perevoda v kontekste sovremennogo rossijskogo kinematografičeskogo rynka* [Trends in Translating Movie Titles in the Context of Modern Russian Cinema Market]. "Novyj filologičeskij vestnik" no 3 (34), pp. 139–149. (In Russian)

Omówienia recenzyjne



DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5393>

Data przesłania recenzji: 10 listopada 2019 r.

Data akceptacji recenzji: 10 grudnia 2019 r.

Andrzej Narloch

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5225-289X>

E-mail: andrzej.narloch@amu.edu.pl

RECENZJA

Małgorzata Marciszewska, Marta Noińska, Joanna Mampe,
Русский язык в университете 1,
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019

Submitted on November 10, 2019

Accepted on December 10, 2019

Andrzej Narloch

Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5225-289X>

E-mail: andrzej.narloch@amu.edu.pl

REVIEW

Małgorzata Marciszewska, Marta Noińska, Joanna Mampe,
Russkij âzyk v universitete 1 [Russian language at the university],
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019 (In Polish)

Podręcznik *Русский язык в университете 1* autorstwa Małgorzaty Marciszewskiej, Marty Noińskiej i Joanny Mampe stanowi pierwszą część cyklu skryptów do nauki języka rosyjskiego Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego. Skrypt składa się z 20 rozdziałów i liczy 266 stron. Jest on przeznaczony dla studentów

filologii rosyjskiej rozpoczynających naukę języka od podstaw. Niemniej jednak może być z powodzeniem wykorzystywany również na innych specjalnościach i kierunkach studiów.

Integralną częścią skryptu są materiały dydaktyczne umieszczone na platformie internetowej Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego. Użytkownik uzyskuje dostęp do aplikacji mobilnej, słowniczka, tablic gramatycznych, nagrań MP3 oraz ćwiczeń leksykalno-gramatycznych. Takie rozwiązanie stanowi ciekawą propozycję dla studentów umożliwiającą zdalne uczenie się języka i pozwala na uzupełnienie i utrwalenie wiedzy uzyskanej na zajęciach kontaktowych.

W „Przedmowie” Autorki opisują założenia metodologiczne podręcznika, uzasadniają odpowiedni dobór materiału, prezentują rozwiązania, które mają przyczynić się do szybszego opanowania materiału oraz rozwijania umiejętności słuchania, mówienia, czytania i pisania. Ciekawym rozwiązaniem jest oznaczanie przy pomocy gwiazdki zadań o podwyższonym stopniu trudności przeznaczonych dla studentów studiów filologicznych. Nauka wymowy i intonacji rosyjskiej opiera się na nagraniach MP3 z wymową natywnych nosicieli języka.

Lekcja każdego języka obcego powinna być interesująca i przyciągać uwagę studentów. Trudno osiągnąć ten cel bez równie interesującego i ciekawie napisanego podręcznika. Nauczanie języka obcego obejmuje złożony proces przyswajania kompetencji językowej, a zwłaszcza kompetencji leksykalnej, gramatycznej i fonetycznej. Dlatego istotną kwestią pozostaje weryfikacja możliwych do osiągnięcia celów z wykorzystaniem niniejszego skryptu. Struktura każdego z rozdziałów podręcznika została odpowiednio dobrana i zaprezentowana w postaci schematu odtwarzanego w kolejnych rozdziałach. Schemat ten składa się z trzech elementów; pierwszy prezentuje krótką informację dotyczącą tego, czego nauczy się student w danym rozdziale. Dzięki temu wie, jakie treści będzie przyswajał, czego powinien się nauczyć i jakie umiejętności zdobędzie. Część druga to właściwa treść obejmująca wprowadzany materiał językowy z szeregiem różnorodnych ćwiczeń i zadań. Ostatnia część to powtórka przerobionego materiału. Stanowi ona ważną składową procesu nauczania, ponieważ pozwala na utrwalenie przyswojonych treści. Powtórka i utrwalanie materiału odbywa się dzięki różnorodnym zadaniom, mającym sprawdzić kreatywność językową studenta. Odnajdziemy tutaj odszukiwanie słów rosyjskich w szeregach liter, pracę ze słownikiem, głośne powtarzanie zdań, samodzielne pisanie niewielkich komunikatów czy uczenie się na pamięć słownictwa. Każdy rozdział został podzielony wg przejrzystego schematu na kilka podrozdziałów z uwzględnieniem stopniowego wprowadzania zagadnień leksykalnych i gramatycznych.

Wychodząc z założenia, że to skrypt dla studentów rozpoczynających naukę języka rosyjskiego, to szczególnie ważną kwestią pozostaje pierwszy kontakt, czyli pierwsza lekcja języka rosyjskiego, która polega na odsłuchiwaniu i powtarzaniu za lektorem odpowiedniego słownictwa. Jest to trafne rozwiązanie ze względu na brak znajomości alfabetu na tym etapie. Takie wprowadzenie oparte na wysłuchaniu prostego leksykalnie tekstu i zapewne w pewnym stopniu zrozumiałego dla słuchacza stanowi swego rodzaju zachętę do dalszej nauki. W rozdziale tzw. zerowym odnajdujemy również pierwsze ćwiczenia rozwijające zdolności produktywne w postaci odpowiadania na proste pytania w języku rosyjskim czy podejmowania decyzji na temat prawdziwości prezentowanych twierdzeń. Trafnym rozwiązaniem jest wprowadzenie w niniejszej części ćwiczeń z zapisu poszczególnych liter rosyjskich, sposobu ich łączenia w wyrazy, co ma kształtować nawyk pisania. Na odnotowanie zasługuje umieszczenie komentarzy dotyczących wymowy rosyjskiej, m.in. redukcji ilościowej i jakościowej czy komentarzy na temat samogłosek jotowanych. Aktywizacja studentów na zajęciach następuje również dzięki odczytywaniu poszczególnych dialogów z podziałem na role, co stanowi zaczątek konkretnych sytuacji komunikacyjnych i rozwija nawyk mówienia. Podobną funkcję pełni też uzupełnianie dialogów właściwymi replikami słownymi w celu nadania wypowiedzi logicznego toku myślowego, kształtując jednocześnie zdolności receptywne i produktywne.

W kolejnych rozdziałach wprowadzane są nowe teksty pogłębiające nabyte umiejętności. Oprócz wdrożenia nowego materiału leksykalnego student sukcesywnie poznaje terminologię gramatyczną. Omówienie poszczególnych części mowy realizowane jest z wykorzystaniem stałego modelu prezentacji. Na początku omawiania poszczególnych części mowy Autorki podają w sposób przystępny podstawowe informacje o części mowy z krótkim opisem najważniejszych kategorii gramatycznych, co należy uznać za słuszny zabieg, gdyż podręcznik ma służyć filologom, dla których nie tylko ważna jest znajomość języka, lecz także istotne są reguły nim rządzące. Na konkretnych przykładach skrypt prezentuje funkcjonowanie poszczególnych kategorii, form gramatycznych w postaci tabel z komentarzem dotyczącym różnic w końcówkach fleksyjnych. Niektóre komentarze mają charakter konfrontatywny z językiem polskim. Dobór treści czytanek i leksyki uważam za trafny, gdyż oscyluje on wokół tematów życia codziennego, najczęstszych zachowań komunikacyjnych. Dzięki temu podręcznik przygotowuje odbiorcę do sprawnego funkcjonowania w rosyjskim obszarze językowo-kulturowym. Intensywność wprowadzania nowej leksyki nie przytłacza, mimo że ilość nowego słownictwa nie jest mała.

Lekcja języka obcego to również możliwość „przemycenia” różnego rodzaju treści o charakterze kulturowym czy realioznawczym. Zaproponowany skrypt realizuje dobrze te funkcje. Odnajdujemy tutaj różnego rodzaju komentarze dotyczące realiów rosyjskich, zachowań sytuacyjnych, sposobów zwracania się do osób na spotkaniach oficjalnych lub mniej formalnych. Ciekawym rozwiązaniem jest wprowadzanie materiału, przynajmniej w stosunku do części nowych zagadnień gramatycznych, poprzez intuicyjne przyswojenie polegające na przeczytaniu tekstu, a następnie próbie odnalezienia gramatycznych wykładników odpowiednich kategorii. Takie rozwiązanie pobudza kreatywność uczącego się. Treści dotyczące wprowadzenia koniugacji mają uporządkowany i logiczny charakter, a same ćwiczenia opierają się na uzupełnianiu końcówek fleksyjnych czasownika, wstawianiu odpowiednich zaimków osobowych do podanych form czasownika bądź ich ustnej odmianie.

W skrypcie Autorki konsekwentnie urozmaicają procedury nabywania i utrwalania wiedzy poprzez stosowanie zróżnicowanych ćwiczeń polegających zarówno na pracy pisemnej, jak i ustnej. Formy ustne oscylują wokół odmiany poszczególnych części mowy, odpowiadaniu na pytania, tworzeniu wspólnych dialogów, a zwłaszcza propozycji realizacji dialogów na konkretne tematy wraz z przygotowanymi wstępnie schematami zdań. Występują również ćwiczenia utrwalające wysłuchany materiał przez ustne powtarzanie bądź tłumaczenie. Sprawność pisania realizowana jest natomiast przy pomocy ćwiczeń mających na celu wpisywanie właściwych form gramatycznych, uzupełnianie tabel z miejscami do wypełnienia, nadawanie tytułów odpowiednim czytankom na podstawie ich treści, tłumaczenie na język rosyjski całych konstrukcji składniowych. Weryfikacja zdobytej wiedzy następuje poprzez przeprowadzenie dyktand po przerobieniu założonej partii materiału. Należy zaznaczyć, że różnorodność ćwiczeń jest bardzo duża, co w konsekwencji pozwala na wszechstronne opanowanie treści rozdziałów. Niektóre ćwiczenia wykraczają poza pracę z samym skrypcem i wymagają zasięgnięcia informacji w Internecie w celu poprawnego wykonania zadań. Uważam takie rozwiązanie za cenne, gdyż rozwija szerokie sprawności językowe. Oceniając graficzną stronę skryptu, należy odnotować zbyt małą liczbę zdjęć czy rysunków, które zapewne podniosłyby atrakcyjność wizualną publikacji.

Podsumowując należy odnotować, że skrypt *Русский язык в университете 1* jest to ciekawy podręcznik dla studentów rozpoczynających naukę języka rosyjskiego. Odnajdujemy w nim wiele różnorodnych zadań oraz ćwiczeń utrwalających i systematyzujących zdobyte umiejętności i nawyki językowe. Autorki dołożyły wszelkich starań, aby rozwijać wszystkie sprawności – czytanie, słuchanie, pisanie i mówienie. Na uznanie zasługuje również fakt konfrontacji niektórych form

gramatycznych w języku rosyjskim i polskim. Ma to niezmiernie ważne znaczenie, szczególnie dla przyszłych filologów, gdyż pozwala na ustalenie rzeczywistych podobieństw i różnic gramatyczno-leksykalnych na poziomie obu języków. Nie zapomniano również o rozwijaniu kompetencji międzykulturowej i przybliżeniu realiów życia w Rosji. W mojej ocenie niniejsza pozycja jest dobrym podręcznikiem do nauki języka rosyjskiego, ma przemyślaną i przejrzystą strukturę oraz konsekwentnie realizuje założenia dydaktyczne stawiane przed tego typu podręcznikami.

**Zasady przygotowania artykułów nadsyłanych do druku
w czasopiśmie naukowym „Acta Polono-Ruthenica”
(teksty w języku polskim)**

Teksty (wyłącznie w formatach *doc*) prosimy nadsyłać za pośrednictwem platformy czasopism UWM: <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/apr/about/submissions> lub drogą elektroniczną na adres redakcji: acta.pol.rut@gmail.com

W oddzielnym pliku należy dołączyć **Oświadczenie** o tym, że publikacja nie była wcześniej publikowana oraz o wkładzie poszczególnych autorów w powstawanie publikacji (zob. Oświadczenie na <http://czasopisma.uwm.edu.pl/indeks.php/apr/about/submissions>).

Doktoranci zobowiązani są ponadto do dołączenia opinii swojego opiekuna naukowego/promotora, dotyczącej składanego tekstu.

1. Układ tekstu

- tytuł artykułu w języku polskim,
- streszczenie w języku polskim,
- słowa kluczowe w języku polskim,
- tytuł artykułu w języku angielskim,
- streszczenie w języku angielskim,
- słowa kluczowe w języku angielskim,
- tekst zasadniczy,
- Bibliografia,
- References.

2. Wymogi redakcyjne

Objętość artykułów nie powinna przekraczać 12 stron (ok. 22 000 znaków ze spacjami), a objętość recenzji – 5 stron (ok. 10 000 znaków ze spacjami).

Tytuł artykułu (pogrubiony, wyśrodkowany, czcionka Times New Roman 14)

Streszczenie: (nazwa pogrubiona, dwukropek, czcionka Times New Roman 11)

Streszczenie w języku polskim (do 1000 słów, czcionka Times New Roman 11)

Słowa kluczowe: (nazwa pogrubiona, dwukropek, czcionka Times New Roman 11)

5–6 słów lub wyrażeń (bez pogrubienia, rozdzielonych przecinkami, bez kropki na końcu, czcionka Times New Roman 11).

Abstract: (nazwa pogrubiona, dwukropek, czcionka Times New Roman 11)

Streszczenie w języku angielskim (do 1000 słów, czcionka Times New Roman 11)

Keywords: (nazwa pogrubiona, dwukropek, czcionka Times New Roman 11)

5–6 słów lub wyrażeń (bez pogrubienia, rozdzielonych przecinkami, bez kropki na końcu, czcionka Times New Roman 11)

Tekst artykułu

Preferowany edytor tekstu Word

Czcionka: Times New Roman, wielkość czcionki – 12; odstęp między wierszami – 1,5

Marginesy każdej kartki wydruku powinny mieć wymiary: górny, dolny, prawy – 25 mm, lewy – 35 mm.

- W wydruku dopuszcza się stosowanie wyróżnień, np. kursywę w wyrazach obcych, ale bez podkreślania wyrazów.

- Kursywą podajemy tytuły cytowanych pozycji zwartych i artykułów (w tekście, bibliografii).
- W cudzysłów (bez kursywy) ujmujemy w tekście tytuły rozdziałów (powieści i prac naukowych) oraz tytuły czasopism.
- Wszystkie człony w nazwach czasopism piszemy wielkimi literami (oprócz spójników).
- W tekście polskim stosujemy cudzysłów polski, w tekście rosyjskim stosujemy cudzysłów rosyjski.
- Cytaty ujmujemy w cudzysłów (bez kursywy). Cytaty przekraczające trzy linijki tekstu wydzielamy wcięciem z lewej strony – 1,25; zmniejszamy czcionkę na 11 Times New Roman, interlinia 1,5.
- Fragmenty opuszczone należy oznaczyć trzema kropkami w nawiasach okrągłych (...). W takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze.
- Dopuszczalne są komentarze w formie przypisów dolnych (czcionka 10 pkt., interlinia pojedyncza).
- W tekście stosujemy półpauzy (np. 1990–2000, s. 10–20) i dywizy (np. polsko-rosyjski).
- Przy zapisie lat stosujemy liczebnik zapisany cyfrą (liczebniki porządkowe z kropką) np. lata 70.
- Przy nazwiskach w tekście po raz pierwszy stosujemy pełny zapis imienia, następnie podajemy tylko nazwisko.
- Tabele i rysunki powinny być opatrzone opisem oraz źródłem opracowania (np. Tab. 1. Przykłady użycia zwrotów obcojęzycznych. Źródło: opracowanie własne).

Sposoby zapisu przypisów

W czasopiśmie stosujemy jeden rodzaj przypisów. Przypisy zamieszczane są w tekście głównym (**bez wariantu transliterowanego**) zgodnie z następującą konwencją:

[nazwisko rok wydania, strony], np. [Bartmiński 1999, 105]

[nazwisko rok wydania, tom, strony], np. [Балдаев 1997, I, 45–46]

[tytuł rok wydania, strony], np. [*Słownik biograficzny teatru polskiego...* 1973, 73]

- Odwołanie do kilku źródeł

[nazwisko rok wydania, strony; tytuł rok wydania, strony; nazwisko rok wydania, strony], np. [Mościcki 2010, 47; *Słownik biograficzny teatru polskiego...* 1979, 52; Нитрауп 1989, 17]

Źródła internetowe

[nazwisko, online], np. [Спиридонова, online]

Sposoby zapisu bibliografii

- Autor sporządza jeden wykaz literatury dla całej pracy (Bibliografia, Библиография).
- Kolejność pozycji bibliograficznych powinna być alfabetyczna, według nazwisk autorów lub tytułów prac zbiorowych.
- **W bibliografii nie stosujemy numeracji.**

Monografie

Kozak Jolanta. 2009. *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Język – stereotyp – przekład*. 2002. Red. Skibińska E., Cieński M. Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne.
- Kasack Wolfgang. 1996. *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku: od początku stulecia do roku 1996*. Przekł., oprac., bibliografia pol. i indeks osób Kodzis B. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Куприн Александр Иванович. 1970–1973. *Собрание сочинений: В 9 т.* Москва: Издательство Художественная литература.
- Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения*. 1998. Ред. Скляревская Г.Н. Санкт-Петербург: Фолио-Пресс.

Rozdziały w monografiach

Redaktorów zbiorów należy oznaczyć przed nazwiskiem skrótem w języku zgodnym z publikacją (Red. / Ed., Eds / Hrsg. / Ред.)

- Munia Henryka. 2010. *Semantyka nazw własnych w tytułach utworów rosyjskiej prozy wiejskiej*. W: *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swego czasu*. Red. Ksenicz A., Łuczyk M. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego: 75–81.
- Трубилова Елена. 1997. *Тэффи*. В: *Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918–1940)*. Ред. Николюкин А. Т. 1. Москва: Российская политическая энциклопедия: 395–398.

Artykuły w czasopismach

- Pietras Elżbieta. 2007. *Moskiewski konceptualizm – między awangardą a postmodernizmem*. „Acta Neophilologica” nr 9: 131–142.
- Łanda Siemion. 1982. *Jak Odyniec redagował „Czaty” Mickiewicza*. Z „Kroniki życia i twórczości Mickiewicza. 1824–1829”. „Pamiętnik Literacki” nr 73, z. 1–2: 225–235.

Publikacje internetowe

- Piętkowa Romualda. *Językowy obraz świata i stereotypy a nauczanie języka obcego*. (online) http://sjikp.us.edu.pl/pliki/ksiazki/romualda_pietkowa.pdf (dostęp 3.02.2015).
- Кодзис Бронислав. 2011. *Драматургия первой волны русской эмиграции*. «Новый журнал» № 236. (online) <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20-pr.html> (дostęp 20.06.2017).
- (online) <https://www.starinnyye-noty.ru/песни-романсы-и-арии/песенка-о-трех-пажах-вертинский/> (дostęp 4.06.2017).

References

Jeśli w bibliografii uwzględniono literaturę w języku rosyjskim, białoruskim lub ukraińskim, należy dodatkowo sporządzić wykaz References.

Wykaz powinien obejmować wszystkie pozycje ujęte w bibliografii (w nowym układzie alfabetycznym).

- Tytuły zapisujemy kursywą.
- Należy podać angielski wariant miejsca wydania (np. zamiast Москва – Moscow, Warszawa – Warsaw).
- Zamienić W: lub B: na In:

- Zamienić Red., Ред. na Ed. lub Eds
- Dwukropek po nazwie miejsca wydania należy zamienić na przecinek.
- Zamienić zaznaczenie zakresu stron: zamiast s. 45–47 – pp. 45–47.
- Zamienić (online) na Available at:; (dostęp), (доступ) na Accessed:
- Na koniec adresu bibliograficznego dodać wskazania na oryginalny język artykułu (In Russian), (In Polish) itd.
- Pozycje bibliograficzne zapisane cyrylicą powinny posiadać wariant transliterowany zgodny z PN-ISO 9:2000. Transliteracji dokonujemy automatycznie na stronie <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (należy sprawdzić, czy został wybrany system PN-ISO 9:2000).
- Po zapisie transliterowanym w nawiasie kwadratowym umieszczamy tłumaczenie tytułów publikacji w języku angielskim.
- Literatura zapisana alfabetem łańciskim nie jest transliterowana ani tłumaczona na język angielski.

Przykłady:

- Bakuntsev Anton. 2012. *I.A. Bunin v Pribaltike. Literaturnoye turne 1938 goda* [Bunin in the Baltics. 1938 Literary Tour]. Moscow, Dom Russkogo Zarubež'a im. A. Solženicyna. (In Russian)
- Berberova Nina Nikolaevna. 1983. *Kursiv moj* [The Italics are Mine]. New-York, Russica Publishers. (In Russian)
- Berdâev Nikolaj Aleksandrovič. 1949. *Samopoznanie (Opyt filozofskoj avtobiografii)* [Self-knowledge (An Essay of Philosophical Autobiography)]. Paris, IMKA-Press. (In Russian)
- Bukalov Aleksej. 2019. *Obšij sleng i gorodskoe prostorečie: problema differenciacii* [Common slang and urban prostorechie: the problem of differentiation]. Available at: <http://eKhSUIR.kspu.edu/handle/123456789/181> (Accessed 26 December 2019). (In Russian)
- Kapanadze Lamara. 1984. *Sovremennoe gorodskoe prostorečie i literaturnyj âzyk* [Modern urban prostorechie and literary language]. In: *Gorodskoe prostorečie. Problemy izučeniâ* [Urban prostorechie. Problems of Study]. Eds Zemskaâ E., Šmelev D. Moscow, Nauka, pp. 5–12. (In Russian)
- Ocup Nikolaj Avdeevič. 1933. *Klim Samgin* [Klim Samgin]. "Čisla" no 7–8, pp. 178–183. Lyon, Fonds slave des jésuites. (In Russian)
- Pietras Elżbieta. 2007. *Moskiewski konceptualizm – między awangardą a postmodernizmem*. "Acta Neophilologica" no 9, pp. 131–142. (In Polish)
- Scheler Max. 1994. *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*. Trans., preface and notes by Węgrzecki A. Warsaw, Wydawnictwo Naukowe PWN. (In Polish)

Prace niezaopatrzone w wersję elektroniczną oraz niespełniające wymogów przygotowania prac naukowych do czasopisma „Acta Polono-Ruthenica” nie będą przyjmowane do druku.