

RYSZARD ŁUŻNY

Lublin

JESZCZE JEDNA „OPOWIEŚĆ O KITIEŻU, GRODZIE NIEWIDZIALNYM”

Jeszcze jedna, bo było ich w literaturze rosyjskiej wiele, oryginalnych, kanonicznych wprost w swojej legendowo-podaniowej ludowej, ustnej postaci, jak osiemnastowieczny *Летописец*..., będący znamioną dla atmosfery życia duchowego środowisk staroobrzędowych oraz ich literackich aspiracji i możliwości przeróbką autentycznych lokalnych wątków wierzeniowo-legendarnych z nadwołżańskich terenów kraju niżnionowogrodzkiego o skrytym przed zagładą ze strony ord tatarskich pod wodami jeziora Jar grodzie Kitież Wielki¹, czy adaptowanych – w postaci przeróbek, parafraz, nawiązań, przetworzeń, aluzji, sytuacji obrazowo-fabularnych lub poetycko-symbolicznych ujęć – w dziełach licznych rosyjskich twórców: pisarzy-prozaików, poetów, ludzi nauki, malarzy, kompozytorów XIX i XX wieku, którzy posłużyli się tym pięknym i pełnym głębokich treści ideowych tematem-motywytem historyczno-obyczajowym o proveniencji folklorystycznej w swoich własnych, oryginalnych zamierzeniach artystycznych, badawczych czy popularyzatorskich.

Temat „niewidzialnego grodu” – który zrobił niewiarygodną wprost karierę w literaturze i sztuce rosyjskiej okresu przedrewolucyjnego, a który dziś, pod koniec stulecia XX, w latach gwałtownych przeobrażeń rzeczywistości polityczno-społecznej oraz kulturalno-religijnej w tym kraju, nabiera nowych sensów i znaczeń, więcej, zdaje się stawać czymś ogromnie aktualnym, wprost symbolicznym i nieomal proroczym (zwłaszcza że przed przełomem lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych naszego stulecia należał on ze względów ideologicznych, światopoglądowych w sferze życia kulturalnego, w tym oczy-

¹ Пор. В. Л. Комарович. *Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд.* (Труды Отдела древнерусской литературы. Академия Наук СССР. Институт литературы (Пушкинский дом)). Москва–Ленинград 1936.

wiście zwłaszcza w nauce, sztuce i literaturze pięknej, do tematów tabu, do treści ideowych w najlepszym razie nie na czasie, nieaktualnych, w najgorszym – ostro krytykowanych, zwalczanych, wprost tępionych) – pojawia się „raz jeszcze” również u nas, w Polsce, po niedawnym ogłoszeniu drukiem przełożonego na język polski samego autentycznego ustno-piśmienniczego przekazu tej legendy², a także opublikowaniu kilku opracowań naukowych na ten temat³, przedstawiających tak historię samego staroruskiego zabytku, jego zawartość ideowo-tematyczną oraz właściwości artystyczne, jak i miejsce oraz rolę w dziejach rosyjskiej literatury religijnej, w tym zwłaszcza tej, która wypowiadała się od czasów średniowiecza czy to w postaci ludowej, ustnej legendy-podania, piśmienniczego apokryfu o tematyce biblijnej, czy też zwłaszcza opowieści hagiograficznej, kanonicznego bądź legendarnego żywotu.

Tym razem, po wymienionych tu wcześniejszych przedsięwzięciach „kitezoznawczych”, prezentujemy czytelnikowi polskiemu, tak jak uprzednio, zarówno poprzez sam tekst-źródło jak i stosowne opracowanie krytycznoliterackie, tę postać „opowieści o niewidzialnym grodzie”, jaką ta dawna, czcigodna a popularna legenda przyjęła w utworze poetyckim z początku naszego stulecia, dotychczas raz tylko wydanym, od razu po jego powstaniu, w roku 1907, i stanowiącym równocześnie libretto operowe do słynnej niegdyś i głośniejszej oraz popularnej, a po roku 1917 skrzętnie zapomnianej, odsuniętej w cień niepamięci opery Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (1844-1908) pod niemalże identycznym co legenda tytułem⁴. Nie wystawiane ze względów pozaartystycznych, ideowo-politycznych, bodaj najpiękniejsze i niegdyś najbardziej cenione dzieło współtwórcy repertuaru rosyjskiej opery narodowej, pociągnęło w „niebyt”, w niepamięć i całkowite zapomnienie także utwór, który stanowił dla opery libretto, czyli tekstowo-programową podstawę kreacji kompozytorskiej. Nie przedrukowywany już potem nigdy, zwłaszcza że wyszedł spod pióra pisarza nieznanego, twórcy *minorum gentium*⁵, nie

² Zob. R. Ł u ż n y. *Legenda o niewidzialnym grodzie Kiteżu. Wprowadzenie i przekład*. „Zeszyty Naukowe KUL” 28:1985 nr 2(110) s. 65-76.

³ Por. publikację typu antologii: *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kiteżu. Z legend i podań dawnej Rusi*. Wyboru dokonał, tłumaczył z języka staroruskiego i rosyjskiego, wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny. Warszawa 1988; tekst legendy mieści się tu na s. 229-238, uwagi krytycznoliterackie – na s. 22-23 (Wstęp) oraz 241-243 (Przypisy).

⁴ *Сказание о невидимом граде Китеже и Деве Февронии В. И. Бельского*. Музыка Н. Римского-Корсакова. Изд. М. П. Беляева. С.-Петербург 1907 ss. VIII + 81; edycja ta stanowiła podstawę tłumaczenia tekstu na język polski oraz jedyne znane autorowi pracy niniejszej źródło wiedzy o twórcy libretta i jego dziele.

⁵ O W. Bielskim piszący te słowa wie niewiele, nie dotarł bowiem – być może takowej zresztą nie ma wcale – do żadnej odnośnej literatury przedmiotu. Wiadomo jedynie (na podstawie hasła w specjalistycznym teatralno-muzycznym słowniku encyklopedycznym), że żył

badany także jako utwór artystyczny w kontekście całej, jakże bogatej tradycji „kitieżańskiej” tekst libretta, stanowiący przecież także wartość autonomiczną, samą w sobie, niezależną od funkcji służebnych wobec muzyki i jej operowej odmiany gatunkowej, uległ tym większemu i głębszemu zapoznaniu i jest dziś właściwie czymś zupełnie nieznanym, i to w jeszcze większym stopniu niepamiętanym i jako utwór, i jako dzieło mające swego konkretnego, osobowego autora, niż te wszystkie kreacje tekstowo-literackie, które niegdyś legły u podstaw dzieł muzycznych głośnych i sławnych, stale w repertuarze teatrów operowych jednak pozostających, jak choćby libretta Włodzimierza Wolskiego do oper Moniuszkowskich, i które dzięki temu w jakiś tam sposób kontynuują swoją obecność, własne trwanie w danej kulturze narodowej, czynnie w niej funkcjonują, choćby tylko pośrednio i bez swojej autorskiej „firmy”.

W wypadku natomiast utworu, o którym tutaj mowa, sytuacja jest o tyle jeszcze inna, a równocześnie godna istotnej odmiany i naprawy, że mamy tu do czynienia bynajmniej nie tylko z librettem jako takim, właściwym, czyli tekstem o ograniczonej, służebnej i całkowicie doraźnej, jakby jednorazowej funkcji, lecz z utworem rzeczywiście o wartości samodzielnej, funkcjonalnym nie tylko w stosunku do dzieła muzycznego, mogącym istnieć zupełnie od opery niezależnie i pełnić swoją literacką rolę jako odrębny, oryginalnie pomyślany i na wysokim poziomie warsztatowym zrealizowany poemat dramatyczny, a może raczej dramat poetycki o dużych wartościach treściowo-ideowych i oryginalnym kształcie artystycznym, ważny do tego i znaczący nie tylko dla dziejów recepcji twórczej i przekształceń ideowych samego tematu-motywu „niewidzialnego grodu” w literaturze rosyjskiej czasów nowożytnych, ale również dla historii kształtowania się i rozwoju nurtu religijnego, rozkwitu i form przeobrażania się w piśmiennictwie Rosjan kategorii ideowej *sacrum* chrześcijańskiego, a także realizowania się – na rozmaite sposoby oraz różnymi drogami w obrębie tego nurtu chrześcijańskiego i w zakresie gatunków literackich typowych dla piśmiennictwa religijnego – więzi z ojczyzną, wspólną dla całej Wschodniej Słowiańszczyzny, ze średniowiecza ruskiego się wywodzącą tradycją kulturową – myślową, ideową, duchową i artystyczną, mającą doniosłe znaczenie dla kształtowania się oryginalnego oblicza trzech kultur narodowych wschodniosłowiańskich, w tym rosyjskiej w szczególności.

w latach 1866-1946, miał za sobą studia prawnicze oraz przyrodnicze w Uniwersytecie Petersburskim, że wreszcie zmarł w warunkach porewolucyjnej emigracji w Niemczech. Z Rimskim-Korsakowem znał się od roku 1894 i współpracował z nim jako librecista także przy innych tego kompozytora operach typu „baśniowego”, tak opartych na tekstach ludowo-pieśniowych (*Sadko*), jak i autorskich, Puszkiniowskich właśnie: *Bajka o carze Sałtanie* (1900) oraz *Złoty kogucik* (1909), jak zresztą także dzieł operowych wskutek wczesnej śmierci muzyka już nie zrealizowanych ostatecznie.

Czymże więc jest w istocie przełożony teraz po raz pierwszy⁶, a także nigdy jeszcze (nie tylko u nas, ale i w Rosji, i poza nią) nie wznawiany od roku pierwszego swojego wydania utwór W. Bielskiego zatytułowany *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu oraz o dziewicy Fiewronii* i dlaczego skłonni jesteśmy przypisywać mu tak ważne, istotne dla literatury rosyjskiej w ogóle, a dla religijnego piśmiennictwa Rosjan w szczególności znaczenie?

Jak już wyżej podkreślono, jest to przede wszystkim libretto operowe, ale równocześnie także coś znacznie więcej, bo utwór – z racji swoich artystycznych walorów i pełnionych ideowych funkcji – wyraźnie przekraczający „normę” czy „poziom” tego użytkowego, na pograniczu muzyki i literatury uplasowanego i funkcjonującego gatunku piśmienniczego. Bielski pisał swoje dzieło oczywiście na zamówienie kompozytora opery i w ścisłym z nim porozumieniu, a nawet we współpracy (jak wyraźnie podkreśla w uwagach wstępnych do tekstu, noszących datę „rok 1905”: „[...] plan i tekst opery, której zamysł powziął kompozytor jeszcze przed końcem wieku XIX, podlegały we wszystkich stadiach dość długo trwającej realizacji stałemu obopólnemu uzgadnianiu”, zaś „[...] kompozytor przemyślał oraz «przeczuł», «przetrawił» wraz z autorem tekstu nie tylko zasadniczą ideę całości, lecz także wszystkie najdrobniejsze szczegóły akcji, stąd w tekście nie ma żadnego szczegółu artystycznego, który nie zostałby zaakceptowany przez kompozytora⁷), uwzględniając równocześnie perspektywę tego, iż tekst będzie stanowić tylko substrat słowny dla treściowo-ideowej oraz artystycznej zawartości dzieła muzycznego, jego ogólnego planu epicko-dramatycznego, przebiegu narracji i fabuły, konfliktów i działań scenicznych oraz wypowiedzi występujących w nim bohaterów, ich monologów i dialogów, scen zbiorowych. Oczywiście właściwe „życie” temu substratowi tekstownemu nadaje i wszystkie jego

⁶ Pracę nad tłumaczeniem dramatu na język polski podjął autor tych słów na wiosnę roku 1989, ukończył zaś i zredagował tekst ostatecznie w cztery lata później, latem 1992 roku. Kolejno próbował zainteresować utworem oraz towarzyszącym mu opracowaniem historyczno-literackim najpierw wydawnictwo bernardyńskie „Calvarianum”, potem ponowił także starania wobec tarnowskiej diecezjalnej oficyny „Biblos”, choć równie bezskutecznie. Wreszcie zainteresowało się pracą nowo powstałe Wydawnictwo „Stradom”, prywatna firma założona przez rusycystę krakowskiego dra Grzegorza Przebindę, który w ciągu trzech miesięcy od zawarcia stosownej umowy, w końcu marca 1993 roku ogłosił, przy wsparciu finansowym Uniwersytetu Jagiellońskiego, publikację: W. B i e l s k i. *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu oraz o Fiewronii Dziewicy*. Przełożył [...] opracował wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny. Kraków 1993 ss. 115.

⁷ *Сказание о невидимом граде Китеже и Деве Февронии* s. IV-V (Замечания к тексту); w dalszym ciągu dokumentujemy cytaty lub odwołania się do tej edycji podając jej skrócony zapis oraz numerację stron liczbą rzymską (Uwagi do tekstu, pióra poety-librecisty) bądź arabską (tekst dramatu).

walory artystyczne wydobywa oraz należycie uwypukla dopiero sama muzyka kompozytora, jej kreatorsko-nastrojotwórcza moc, a ponadto inwencja i wysiłek twórczy reżysera, scenarzysty-scenografa oraz dekoratora, dyrygenta i baletmistrza czy twórcy układów zbiorowych, gestu i ruchu scenicznego, zwłaszcza zaś mistrzostwo teatralno-operowe wokalistów i orkiestry, solistów i chórów, przejawiające się w ostatecznej realizacji scenicznej operowego, muzycznego dramatu. Ale też w jego dziele widzi się przejawy troski o to, aby i bez tego „dalszego ciągu” muzyczno-operowego poemat czy dramat-tekst stanowił wartość i jakość artystyczną dostatecznie samodzielną, mogącą istnieć samoistnie, także poza muzyką i teatrem, jako tekst literacki właśnie, jako utwór poetycki autonomiczny, samowystarczalny.

Pierwsza osobliwość *Opowieści*, która od razu zwraca uwagę czytelnika i na którą wskazuje samo sformułowanie tytułowe, to ta okoliczność, że zasadnicza materia legendy o „grodzie niewidzialnym”, identyfikowanym z podaniowym, nie istniejącym realnie Kitieżem, włączonym w wydarzenia historyczne z pierwszej połowy wieku XIII, wzbogacona tu została, rozszerzona i pogłębiona w sensie obyczajowym i psychologicznym poprzez skontaminowanie jej z całkiem nowym, genetycznie późniejszym niż stulecie XIII – wiek pierwszych najazdów tatarskich na Ruś południową i wschodnią oraz Europę Środkowo-Wschodnią – tworzywem, a mianowicie z dziejami dziewicy Fiewronii, postaci na wpół historycznej, na wpół legendarnej i baśniowej, powiązanej chronologicznie ze stuleciem XIV bądź nawet XV i wywodzącej się z innego terytorium Rusi północno-wschodniej niż lokowany na Zawołżu gród Kitież, a mianowicie z ziemi muromsko-riazańskiej⁸. W ten sposób same dzieje najazdu wojsk tatarskich pod wodzą Batu-chana – Batyja, jakie

⁸ Zabytek noszący tytuł *Opowieść o Piotrze i Fiewronii*, powstały prawdopodobnie w wieku XV na terenie Księstwa Muromskiego podporządkowanego już wówczas Moskwie, i swoją treścią, i osobliwościami artystycznymi wyodrębnia się na tle całości piśmiennictwa staroruskiego; jego cechy znamienne, typowe właśnie dla tego piśmiennictwa lokalnego, dzielnicowego, „muromsko-riazańskiego”, to mocna więź z twórczością ustną, z folklorem staroruskim, dominacja elementów fikcji literackiej nad historycznym konkretem, obecność narracyjno-fabularnego, nawet „romansowego” żywiołu, wreszcie synkretyzm gatunkowy, łączenie tradycji baśniowej z żywotopisarską, moralizatorskiej z obyczajową. Po raz pierwszy utwór ten w przekładzie polskim ukazał się w publikacji: *Literatura staroruska, wiek XI-XVII. Antologia*. Oprac. W. Jakubowski i R. Łużny. Warszawa 1971 s. 116-119. Włączony został także w polskiej wersji językowej, już nie skróconej jak w wymienionej antologii, do książki: *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu* s. 123-134, uwagi historycznoliterackie: s. 17-18 (Wstęp) i 179 (Przypisy). Wreszcie nowożytna literacka przeróbka staroruskiej opowieści pióra dwudziestowiecznego autora rosyjskiego trafiła – w swojej polskojęzycznej wersji językowej – do publikacji: A. R i e m i z o w. *Opowieści apokryficzne. Z języka rosyjskiego przełożyli i opracowali R. Łużny, A. Roszkowska i A. Woźniak*. Wybór i układ: R. Łużny. Wstęp: A. Woźniak (w druku).

dotknęły określone tereny ziem ruskich w latach 1237-1243⁹ i spowodowały gruntowne zniszczenie cywilizacyjne północno-wschodnich kresów państwa zwanego Rusią Kijowską, które odtąd ostatecznie rozpadło się na oddzielne księstwa-ziemie, rozpoczynając tym samym całą epokę rozdrobnienia i dezintegracji oraz wielorakich podziałów Rusi aż do jej ponownego scalenia w stuleciu XVI dopiero, ale już w dwóch odrębnych organizmach państwowych: Moskiewskim Wielkim Księstwie, potem Carstwie, oraz w Wielkim Księstwie Litewskim, wchodzącym w skład państwa polsko-litewskiego, obejmującego Koronę z Ukrainą oraz Litwę z jej częścią białoruską – połączone zostały w pewną całość z wydarzeniami historycznymi dwóch stuleci następnych, stąd tło dziejowe *Opowieści*, aczkolwiek odtworzone tylko wielce zarysowo, w bardzo ogólnym konturze, stanowi pewną organiczną całość, tożsamą z rzeczywistym procesem historycznym pomiędzy początkiem zniewolenia Rusi przez Tatarów a końcem tego okresu tatarszczyzny, przełomem stuleci XV i XVI. Ów kontekst dziejowy, chronologiczny utworu to klasyczne ruskie – w wydaniu północno-wschodnim, moskiewskim głównie, nie np. „ukrainnym”, halicko-włodzimierskim, białorusko-litewskim czy nowogrodzko-pskowskim – średniowiecze w największym rozkwicie tej formacji cywilizacyjno-kulturowej i duchowej, dalekie jeszcze od wszelkich przejawów schyłku czy „jesieni średniowiecza”, jakichkolwiek więc tendencji „prerenesansowych”, „proto-humanistycznych”.

Sama materia historyczna utworu ogranicza się do kilku tylko najważniejszych rysów, tych momentów procesu dziejowego, które zostają zapamiętane, „odkładają się” w świadomości zbiorowej, w przekazie legendy i podania, w micie, w pieśni i opowieści historycznej. Z jednej strony są to uogólnione, typowe wizerunki-portrety władców poetyckiego, mitycznego grodu Kietieża (właściwie dwóch miast: Małego Kietieża, zdobytego i zniszczonego przez najeźdźców, oraz Dużego Kietieża, stolicy właściwej), uratowanego przed zagładą przez Opatrzność dzięki cudownemu przeniesieniu go w całości, wraz z zachowanym dawnym układem życiowym oraz w pełni

⁹ Opowiada o tych wydarzeniach historycznych, poza staroruskimi latopisami, szereg utworów beletrystycznych typu opowieści batalistycznej (воинская повесть); ich poczet otwiera głośna *Opowieść o tym jak Batu-chan zburzył miasto Rianzań* (jej wersję polską zob. w wymienionej tu antologii *Literatura staroruska* s. 85-89), tematykę zaś ustawicznych wojen z Tatarami kontynuują liczne opowieści ze stuleci XIV i XV, takie jak historie *O Temir-Aksaku*, *O Piotrze*, *Tatarzynie z Ordy* i inne (por. *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kietieżu* s. 100 nn.), wreszcie swoiste zamknięcie cyklu stanowią opowieści z tzw. cyklu kulikowskiego, przedstawiające przebieg i dalsze konsekwencje pierwszej zwycięskiej dla wojsk ruskich batalii z Tatarami z roku 1380 na Kulikowym Polu nad górnym Donem, z tzw. *Zadońszczyzną* na czele.

blasku i dotychczasowej świetności, w inny wymiar rzeczywistości, w warunki egzystencji ludzi już poza doczesnością i materialnością, cielesnością, co zewnętrznie przyjmuje formę cudownego ukrycia się miasta-państwa w głębinie rozlanego na jego dawnym miejscu jeziora, poprzez którego taflę wodną gród ukryty prześwieca, jest czy bywa – czasami i wobec pewnej kategorii widzów-świadków – widoczny. Mają ci władcy, ojciec i syn, podobnie jak inne postaci historyczne, albo imiona rzeczywiste, ale „nieidentyfikowalne” w sensie faktograficzno-genealogicznym, albo całkiem fikcyjne, poetycko-epickie, działają w równie „niedookreślonym” czasie i niesprecyzowanej topograficznie przestrzeni (z ludowych przekazów i wierzeń – za pośrednictwem osiemnastowiecznego *Latopiśca* – Bielski przeniósł do swojego dramatu nie tylko oba mityczne grody Kitieże oraz jezioro Jar Świetlisty, identyfikowany zresztą z realnym skądinąd na danym terenie zbiornikiem wodnym, ale także „zawoźzańskie strony”, „lasy kierżeńskie” oraz rzekę Kierżeniec, nad którą toczy się – także mityczna, epicka – „krwawa, okrutna bitwa” drużyny księcia ruskiego z Tatarami¹⁰). Dopełniają ten zbiorowy obraz świata bohaterów historycznych także mocno uogólnione i typizowane postacie indywidualne i zbiorowe wielmożów, drużyny książęcej, dworu, ludu rozwarstwowanego jeszcze na kilka grup z „marginiesem społecznym” w postaci „igrców-skomorochów” i „braci żebraczej” oraz „pijaków-kosterów” włącznie.

Ten wymiar społeczny i koloryt obyczajowy, tak umiejętnie przez twórcę dramatu odtworzony z tych sugestii i potencji, jakie podpowiadała sama średniowieczna legenda o „grodzie niewidzialnym”, zostaje mocno podbudowany dzięki wykorzystaniu tematu dziewicy Fiewronii, zaczerpniętego z innego staroruskiego zabytku, a mianowicie opowieści hagiograficznej o parze książęcej, księciu Piotrze i jego wziętej z ludu narzeczonej, potem małżonce o imieniu Fiewronia, znachorce i wróżce, córce puszczańskiego bartnika, która zostaje żoną panującego dzięki własnej sztuce lekarskiej, przyrodzonej mądrości oraz inteligencji, ale także dobroci i autentycznej pobożności; te cechy i właściwości pozwalają jej nie tylko przewyciężyć początkową niechęć otoczenia wobec „z chłopą księżnej” i stać się władczynią poddanych swojego męża, ale także przeżyć żywot prawdziwie heroiczny, w sensie chrześcijańskim, i zasłużyć, wraz z mężem Piotrem, na wyniesienie na ołtarze. Z tego bogatego tworzywa hagiograficzno-legendowo-baśniowego piętnastowiecznej opowieści o Piotrze i Fiewronii pisarz wybrał tylko jeden wątek – samą postać prostej, niewinnej, wielce pobożnej i niezwykle szlachetnej

¹⁰ Miejszem dramatycznej akcji opowieści jest realne terytorium byłego powiatu makarjewskiego byłej guberni niżnionowogrodzkiej, rozciągającej się na lewym brzegu Wołgi poniżej ujścia do niej Oki, w dorzeczu lewobrzeżnego dopływu Wołgi, Kierżeńca.

dziewczyny wiejskiej, „bartniczanki”-bartnikówny, oblubienicy księcia – odrzuciwszy całą resztę akcji romansowo-rodzinnej i obyczajowej, co umożliwiło mu jednak ogromne wzbogacenie kreślonego obrazu rzeczywistości staroruskiej o aspekty tak psychologicznej, jak i duchowej, etycznej i religijnej natury. Wątek romansowy zostaje całkiem odrealniony, przechodzi w płaszczyznę przeżyć wysubtelnionych, wprost religijnych, nawet mistycznych, postać Fiewronii uzyskuje swój wymiar heroiczny i status świętości dzięki próbom życiowym, jakim zostaje ona poddana (utrata narzeczonego w chwili udawania się do ślubu, niewola tatarska i sytuacja branki w jasyrze, warunki ucieczki z taboru tatarskiego i śmierć z wycieńczenia, rzucenie potwarzy i pośmiertna dopiero rehabilitacja), a to prowadzi z kolei do przesunięcia się całej akcji, już nie tylko wątku romansowego, miłosnego, ale także całego toczącego się procesu historycznego i biegnącego swoim zwyczajnym rytmem i trybem życia społeczno-obyczajowego (poznanie się młodych i fakt zakochania się, przygotowania weselne i sam przerwany ślub, sceny masowe z życia społeczności miejskiej i zarysowujące się konflikty, napad oddziału tatarskiego i eksterminacja ludności, bitwa tocząca się poza ramami sceny i jej ostateczne rezultaty) w inną zupełnie płaszczyznę dziania się, realizowania toku życia doczesnego, w jego wymiar pozczasowy, wieczny, boski.

Wprowadzenie wątku Fiewronii miało też doniosłe znaczenie w sensie zarówno ideowym, jak i czysto artystycznym, wręcz warsztatowym. Z jego pojawieniem się materia historyczna i obyczajowa, a raczej podaniowo-legendowa została wzbogacona o wielce ważny dla utworu poetycko-dramatycznego aspekt antropologiczny – psychologiczny i moralny. Postać i losy dziewczyny, wplecione nierozłącznie w „wielką historię” ojczystej ziemi, uczłowieczają jakby tę historię, czynią ją ludzką i konkretną, a przy tym pozwalają pisarzowi postawić i rozwiązać wielki dylemat dobra i zła w świecie człowieczym, cnoty i małości oraz upadku, heroizmu świętości i tajemnicy grzechu. Fiewronia bowiem, uosobienie dobroci, piękna i czystości moralnej, postawiona zostaje nie tylko wobec okrucieństwa, zagrożenia i nieszczęścia, jakie niesie z sobą najazd wroga zewnętrznego, wojna, pożoga, ale jeszcze dodatkowo skonfrontowana ze złem skonkretyzowanym, upostaciowanym w realnym człowieku z jej bezpośredniego otoczenia, w osobie pijanicy i człowieka-ladaco, w przedstawicielu „ludzi gościńca”, bywalcy wszystkich szynków i miejsc zabawiania się na cudzy koszt, Griszy-Griszce, Grzegorzu Kutermaku (nazwisko znaczące); jest on nie tylko malowniczym, należycie kolorystycznie uzupełniającym całość obrazu szczegółem obyczajowo-społecznej panoramy, ale także groźnym, choć wywołującym równocześnie współczucie, litość, miłość swojej ofiary, Fiewronii, ucieleśnieniem

zła tak jednostkowego (wina indywidualna, nałóg i rozmaite wady oraz namiętności osobnicze), jak i zbiorowego, społecznego (zdrada własnej ziemi ojczystej, kontestowanie wszelkich norm życia zbiorowego), w końcu także zła w ogóle, w znaczeniu filozoficznym, egzystencjalnym, religijnym (świadome oddanie się na służbę „księciu ciemności”, ostateczne zwątpienie w możliwość własnego ocalenia i przyzwolenie na ostateczną, wieczną zaturę, objawiające się w szaleństwie i odrzuceniu możliwości ratunku poprzez modlitwę i pokutę). Połączenie i splecenie się losów tych dwojga – Griszy i Fiewronii – sięgające aż poza granice życia i śmierci (posłanie Fiewronii do potępieńca spoza grobu, z Kitieża przemienionego już w rzeczywistości pozaziemskiej, perspektywa przejścia w stan egzystencji ludzi już zbawionych tych, co jeszcze tego prognozy nie przekroczyli), przydaje właśnie wewnętrznej dramatyczności całej akcji scenicznej, czyni ją pełną napięć i autentycznych psychologiczno-etycznych konfliktów, oddających dobrze całą złożoną dialektykę relacji pomiędzy dobrem a złem w życiu tytułowych bohaterów dramatu. Nie miał więc całkiem racji autor dzieła obawiając się, że kiedyś jakiś ewentualny krytyk literacki, zajmujący się jego „skromnym operowym librettem”, wskaże jako na niedostatek główny utworu brak „nerwu” akcji dramatycznej większości scenicznych obrazów-scen¹¹; nie pozbawiony przecież także zewnętrznych, spektakularnych, czasami wielce atrakcyjnych widowiskowo działań (scena w puszczy z udziałem myśliwych, obrzędy weselne przerwane napadem oddziału tatarskiego i rzezią mieszkańców Kitieża Małego, podział łupów i jasyru oraz epizody z Kutermakiem już oszalałym), dramat-poemat Bielskiego posiada – umiejętnie odpowiednimi sposobami zaznaczony i ujawniający się – dramatyzm napięć i „wyładowań” dziejących się między poszczególnymi protagonistami akcji scenicznej, w płaszczyźnie konfliktów duchowych, psychicznych i moralnych.

Aspekt psychologiczny i etyczny materii treściowo-fabularnej dzieła Bielskiego-Rimskiego-Korsakowa, tak ważny zarówno w jego planie ideowo-znaczeniowym jak i artystycznym, kompozycyjnym, nastrojowym, nadaje też całości specjalną wymowę religijną, czyni *Opowieść* czymś przepojonym na wskroś duchem chrześcijańskim. Rzecz przy tym charakterystyczna, że autorzy czynią to nie ostentacyjnie, że nie przeradza się to w rzucającą się w oczy tendencję czy zgoła demonstracyjną deklaratywność, zresztą motywów, epizodów, scen czysto religijnych w sensie obyczajowym czy instytucjonalnym w dramacie prawie nie ma. Wyraża się natomiast ta religijność w czym innym, a więc najpierw w ogólnym teleologicznym ukierunkowaniu światopoglądowym odtworzonego fragmentu rzeczywistości (kierowanie losami indywi-

¹¹ Zob. *Сказание* s. IV.

dualnymi i zbiorowymi przez Opatrzność, rozumienie toczących się wypadków jako wyrazu woli Boga i realizacji Jego zamiarów wobec człowieka, powszechna perspektywa wiecznych przeznaczeń zbawczych a osobista zasługa, tak pozytywna jak i negatywna, poszczególnego człowieka, relacja pomiędzy dobrem a złem w skali mikro, czyli indywidualnej, oraz makro – społeczności, ludzkości, świata), potem w takim a nie innym zaaranżowaniu i rozegraniu całej sfery etyki (spolaryzowane i skontrastowane postaci oraz postawy i filozofie życiowe obojga głównych bohaterów, Fiewronii i Griszy Kutermaka), wreszcie w całościowym, „totalnym” skontrastowaniu odtwarzanego świata na tę jego część czy stronę, która stanowi, a przynajmniej ciąży, dąży ku wiecznemu Dobru, Prawdzie i Pięknu, jest jego biegunem „pozytywnym”, plusowym (upostaciowanym w obrazie Kiteża przemienionego, „górnego”, przeświecającego poprzez taflę jeziora Jar Świetlisty, ale dostępnego tak w percepcji wzrokowej, jak i egzystencyjnej tylko dla nielicznych, wybranych), oraz tę przeciwstawną, wrogą tamtemu światu, zresztą realnie obecną jako antywartość w duszach, umysłach i zachowaniach poszczególnych ludzi (np. Tatarzy, złe cechy i uczynki Kutermaka przed jego główną zdradą), ale głównie skrytą, tajemniczą i ujawniającą się tylko wyjątkowo, jak np. on, „książę ciemności”, negacji i destrukcji, ukazujący się osobowo i realnie w widziadłach i zjawach doznawanych przez szalejącego i śmiertelnie przerażonego Kutermaka (sceny w gęstwinie leśnej z Fiewronią przed ostatecznym rozstaniem się tych dwojga bohaterów).

Dopiero gdzieś tam na dalszym planie i całkiem raczej epizodycznie, wprost okazjonalnie i doraźnie ujawnia się sfera *sacrum* chrześcijańskiego wprost, bezpośrednio w takich epizodach czy szczegółach sytuacyjnych, jak ogólna panorama miasta z budowlami cerkiewnymi, odgłosy cerkiewnych dzwonów, elementy obrzędu zaślubin – tu już mistycznych – młodego księcia i Fiewronii, zbiorowa modlitwa błagalna społeczności kiteżańskiej w chwili śmiertelnego zagrożenia, poprzedzająca ostateczne przejście tej społeczności w rzeczywistość „tam”, czy pieśń wędrownego muzykanta-pieśniarza o wieszszej dziewicy ukazującej się na murach grodu i zapowiadającej – w istocie jest to Matka Boska – zagładę jego mieszkańcom. Nie jest więc takich miejsc w dramacie zbyt wiele, zwłaszcza że chodzi o wyjątkowo rzadki, wprost jedyny w swoim rodzaju w literaturze rosyjskiej wypadek, kiedy zostaje przedstawiony, chociaż oczywiście tylko epizodycznie i raczej pośrednio, aluzyjnie, „świat tamten”, pozaziemski, rzeczywistość tak ludzi już zbawionych, błogosławionych, świętych, jak – przynajmniej w jednym, jedynym przejawie, błysku czy refleksie myśli czy chorej wyobraźni szaleńca – i piekło, infernum, otchłań wiecznego zatracenia i jej mroczny gospodarz. Ostatecznie mamy tu do czynienia – w tym jednym jedynym utworze –

z jakimś rosyjskim odpowiednikiem Dantowskiego nie tylko „piekła”, ale – co jeszcze rzadsze i do artystycznego ukazania trudniejsze – „nieba”, miejsca, w którym wszystko jest inne, odmienione, święte, chociaż ostatecznie nie mniej „ludzkie” „jak w świecie”, jak w warunkach życia, jakie człowiek dotychczas, przed swoim odejściem z ziemi, realizował.

Pora więc zastanowić się nad tym, jaka jest geneza, skąd się wywodzi ta charakterystyczna dla dzieła Bielskiego wizja świata, obraz dawnej Rusi epoki najazdów tatarskich, a równocześnie największego rozkwitu formacji kulturowej średniowiecza wschodniosłowiańskiego, zawierającej się organicznie w owej wizji i filozofii życiowej, i znamiennej historiozofii, i „teologii” – systemu poglądów religijnych, typów duchowości oraz postaw i zachowań obrzędowo-wyznaniowych, i zespołu norm etycznych oraz społeczno-obyczajowych, i wreszcie estetyki, kompleksu poglądów, wyobrażeń oraz ideałów piękna, kraszy i urody życia, osoby ludzkiej, przyrody, widzialnego świata. Sam zresztą pisarz w cytowanym już tu dwukrotnie wprowadzeniu do dramatu na takie źródło aluzyjnie wskazywał, staje się ono także oczywiste, jeśli się pamięta o tym, czym były, jaki charakter miały oba źródła literackie, które posłużyły twórcy do skonstruowania materii treściowo-problemowej oraz struktury artystycznej *Opowieści*.

To przecież nie co innego, jak tzw. kultura ludowa, czyli ten typ kulturowych norm, poglądów, wyobrażeń i zachowań, jaki się wykształcił, wypracował i utrwalił w powszechnie, zbiorowo a anonimowo tworzonym obyczaju, obrzędzie, pieśni, micie, podaniu, legendzie, bajce oraz pozostałych tzw. filozoficznych gatunkach folkloru, a więc w przysłowiu, zagadce, formułach magicznych ludowej wiedzy, wróżbach, zaklęciach, zamówieniach, w tekstach towarzyszących pracy i zabawie oraz kalendarzowi prac polowych i zjawisk przyrody, a jaki – ukształtowany w swoich zasadniczych zarysach już we wczesnym średniowieczu, rozbudowywany i modyfikowany – dotrwał w swojej klasycznej, kanonicznej postaci do połowy stulecia XIX, aż do momentu, kiedy został – przed swoim rozpadem i daleko idącymi przeobrażeniami – skodyfikowany, opisany, zbadany i usystematyzowany dzięki wysiłkom zbieraczy, badaczy i wydawców – historyków, etnografów, filologów, historyków kultury popularnej i „wysokiej”. Bielski tak o tej właściwości swojej pracy pisarskiej nad *Opowieścią* mówi: „[...] w rezultacie w całym utworze nie ma bodaj ani jednego szczegółu, który w takiej czy innej mierze nie byłby zainspirowany przez jakąś opowieść podaniowo-legendową, wiersz duchowny, zamówienie lub jakiś inny przejaw rosyjskiej ludowej twórczości”¹².

¹² Tamże s. III.

Pamiętamy, że podstawowym budulcem treści *Opowieści o grodzie niewidzialnym*, źródłem tak samego pomysłu sytuacyjno-fabularnego, jak i kompleksu postaci, osób działających, zespołu bohaterów pierwszoplanowych, drugorzędnych i zbiorowych, stały się dwa różne utwory od siebie niezależne, dla potrzeb tego właśnie dzieła artystycznego twórczo przez autora skontaminowane i dzięki jego inwencji oraz talentowi i wyobraźni poetyckiej przeobrażone w nową, organiczną jakość artystyczną. A przecież oba one: legenda-podanie oraz opowieść żywotopisarska z elementami baśni o „wieszczym dziewicy”, znachorce i przyszłej świętej równocześnie, wywodziły się właśnie z tradycji średniowiecznej literatury ludowej, popularnej, istniały pierwotnie w przekazie ustnym, nie skodyfikowanym ostatecznie w formie rękopisu literackiego, a dopiero z czasem utrwalone zostały jako zabytki piśmiennicze, stając się z kolei znowu źródłem kolejnych inspiracji i podstawą nowych twórczych spożytkowań ze strony rosyjskiej literatury „wysokiej”, oficjalnej, „uczonej”. Zresztą niezależnie jakby od tych dwóch głównych, ludowych właśnie źródeł inspiracji Bielski wzbogacił swoje dzieło także innymi elementami i jakościami o identycznej, folklorowej proveniencji, wykorzystując je czy to w postaci przetworzonej twórczo, czy nawet autentycznej, w kształcie ich pierwotnym. Oto kilka miejsc dramatu pod tym względem szczególnie pouczających.

Wprowadzenie muzyczne do całości, jej jakby uwertura nosi tytuł *Pochwała pustelni*, jest więc hymnem ku czci życia samotniczego, z dala od świata i jego pokus, w bliskiej łączności z przyrodą i bezpośrednim otwarciu się na rzeczy niezemskie, na rzeczywistość duchową. Potwierdzają to pierwsze zdania inicjalnego monologu Fiewronii: „Lesie mój, pustelnio ty przedziwna...”, który powstał w wyniku sparafrazowania jednego z najbardziej znanych, ogromnie w kręgach starowierskich od stulecia XVIII popularnych tzw. wierszy duchownych¹³, czyli lirycznych lub liryczno-epickich pieśni o tematyce religijnej, jednego z ważnych gatunków rosyjskiej ludowej twórczości poetyckiej. Kończący natomiast akt pierwszy epizod, scena rozstania się młodych, dopiero co poznanych i zakochanych w sobie bohaterów, Fiewronii i księcia Wsiewołoda, zinstrumentalizowany został tak sytuacyjnie, jak i stylistycznie w konwencji popularnej pieśni myśliwskiej (coś na kształt staropolskiej pieśni: „Pojedziemy na łów, na łów, towarzyszu mój...”), śpiewanej przez strzelców, członków drużyny zabłąkanego w borze, w mateczniku puszczańskim młodego księcia (por. incypit pieśni „Jeno strzelcy w pole wyruszyli...”¹⁴).

¹³ Tamże s. 3.

¹⁴ Tamże s. 13.

Znaczna część aktu drugiego, przedstawiającego sceny masowe: przejazd orszaku weselnego, rozmowy i spory toczone przez uczestników uroczystości, zachowanie się pijanego Griszki Kutermaka wobec Fiewronii, występy ludowych artystów – niedźwiednika z niedźwiedziem i kozą, gęślarza, dziadów proszalnych, zrekonstruowana została za pomocą tworzywa treściowo-stylowego zaczerpniętego to z ludowego obrzędu weselnego i stosownych okolicznościowych pieśni, to z repertuaru „nabożnego” pielgrzymów do miejsc świętych (gęślarz śpiewa z towarzyszeniem instrumentu nieco tylko zmienioną i przystosowaną do konkretnej sytuacji, czasu i miejsca pieśń – zapowiedź zbliżającego się nieszczęścia i zagłady grodu – o turzycy złotorogiej i jej małych turzątkach oraz o „wieszczej dziewicy” chodzącej po murach grodu¹⁵), to wreszcie z zasobu satyrycznych, krytycznie przedstawiających kondycję i niedole ludzi, którzy ulegają nałogowi pijaństwa i hazardu, a także demonstrują swoją ustawiczną dezaprobatę dla tych, którzy reprezentują w życiu wartości przeciwstawne – pieśni o pijakach i bywalcach „miejsz rozweselających” z jednej, a utworów z repertuaru samych tych „wydmikuflów i moczygębów” oraz ustawicznych kpiarzy ze wszystkiego i wszystkich z drugiej strony (por. stosowne miejsca tego aktu, zwłaszcza pieśń braci żebraczej i trzy kolejne monologi-arie Kutermaka: o chmielu, o „prześmiewczym” weselu oraz o „lichu-złym losie”¹⁶). Tu także mamy do czynienia i z dosłownymi przytoczeniami zaczerpniętych z folkloru pieśniowego tekstów, i z ich różnymi przetworzeniami bądź tylko nawiązaniem do konkretnych ludowych źródeł (jak np. właśnie w wypadku utworu o owym „lichu-złym losie”).

Niezwykle interesujący, a równocześnie pouczający pod tym względem materiał znajdujemy w odświeżeniu obrazie pierwszym aktu IV, w scenach przynoszących kulminację dramatycznego konfliktu między obojgiem protagonistów dramatu, Fiewronią i Kutermakiem, bohaterami właśnie *par excellence* „ludowymi”. Zasadnicza kontrowersja tego konfliktu: spór między dobrem uosobionym w niej a złem wcielonym w niego, szaleńca i potępieńca, rozegrany zostaje także w sytuacji i za pomocą akcesoriów podpowiedzianych przez to samo ludowe źródło inspiracji twórczej, przy czym obecność tego właśnie źródła widoczna jest tak w sferze sensów ideowych oraz treści, jak i w warstwie językowo-tekstowej. Fiewronia, jakby zniżając się z wyżyn swo-

¹⁵ Tamże s. 16.

¹⁶ Tamże s. 20-21. Por. same odnośne teksty pieśni ludowych, a także ich przetworzeń w piśmiennictwie staroruskim, w publikacji: *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu. Z legend i podań dawnej Rusi* s. 161 nn. (teksty) oraz s. 19-20 (Wstęp), jak również w książce: *Pieśń o niebieskiej księdze*. Wybrał, przełożył i opracował R. Łużny. Warszawa 1990 s. 178-180 (teksty) oraz 292-307 (teksty) i s. 315-317 (przypisy).

jej osobistej świętości i wysublimowanej duchowości, „godzi się”, przystaje na to, aby nieszczęsny towarzysz ucieczki przez ostępy leśne ku ostatecznemu końcowi ziemskiej wędrówki uczynił akt pokuty, choćby tak, jak potrafi, i do czego może się przymusić – poprzez wspólną modlitwę i akt skruchy za życie grzeszne i zbrodnię niewybaczalną, skierowane do „matki-ziemi”, tymi winami najbardziej sponiewieraney, splugawionej; kult ziemi-rodzicielki, władnej zmyć nawet winę najcięższą i bardziej wyrozumiałej dla swoich grzesznych dzieci niż Sędzia Sprawiedliwy z zaświatów niebiańskich, stanowi organiczną cechę religijności naturalnej, żywiłowej, typowej dla ideologii właśnie ludowych „wierszy duchownych”¹⁷. Griszka, przed ostateczną ucieczką i zatraceniem się w bezdrożach błotnistego lasu, przeżywa chwile grozy wobec pojawiającego mu się w majaczeniach biesa, jego zaś reakcje na te widzenia przyjmują postać szaleńczego tańca i desperackiej a bluźnierczej w swej treści pieśni, która jest w sensie tekstowym parafrazą jednego z takich „wierszy duchownych”, atakujących ze stanowiska radykalnych odłamów ruchu staroobrzędowego oficjalną rosyjską Cerkiew prawosławną¹⁸.

Już tylko naturalną jakby konsekwencją tych licznych nawiązań treściowych, zapożyczeń ideowych oraz filiacji stylowo-kompozycyjno-gatunkowych naszej *Opowieści* w stosunku do ludowych źródeł-pierwowzorów, do folkloru rosyjskiego – jest cały wystrój językowy dramatu oraz jego instrumentalizacja rytmiczno-wierszowa. Utwór tego rodzaju, tak ideowo zorientowany i taką materię treściowo-fabularną zawierający, nie mógł być wcielony w inny kształt artystyczny, jak tylko w szatę mowną i w formę wierszową pieśń ludową przypominającą, osobliwości tego typu języka poetyckiego i jego właściwości rytmiczne naśladowaną. Bielski poszedł tu, co naturalne, drogą przetartą już dobrze od czasów preromantyzmu i romantyzmu rosyjskiego, śladami licznych poetów-stylizatorów, miłośników i znawców folkloru, z największym z nich, Aleksandrem Puszkinem, na czele, i stworzył oraz z powodzeniem zastosował tę odmianę języka literacko-ludowego, która się utrwałała w zapisanych w ciągu stulecia XIX tekstach najważniejszych gatunków ludowej poezji epickiej, bylinach i „wierszach duchownych”.

W zakresie natomiast organizacji rytmiczno-wersyfikacyjnej, licząc się także z wymogami gatunku libretta operowego oraz jego „przekładu” na język muzyki i śpiewu chóralnego oraz solowego, wprowadził duże zróżnicowanie poszczególnych partii tekstu dramatycznego, indywidualizując formę wierszową – zawsze jednak w ramach ogólnej normy ludowego wiersza

¹⁷ Zob. Г. Ф е д о т о в. *Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)*. Москва 1991, por. zwłaszcza rozdział „Мать-Земля” s. 65-78.

¹⁸ *Сказание* s. 64-65.

białego, nierymowanego, stychicznego, o specyficznym typie kadencji wierszowej i ciężącej ku paralelizmowi intonacyjno-syntaktycznemu rytmice – w zależności od sytuacji dramatyczno-fabularnej, charakteru wypowiedzi bohatera scenicznego czy atmosfery lub nastroju danej partii tekstu dramatu. Owo zróżnicowanie rytmiczno-wierszowe można prześledzić i uchwycić jego istotę artystyczną – także w wersji tekstu nierosyjskojęzycznej, w przekładzie polskim w tym wypadku (choć nie zawsze przy tłumaczeniu możliwe jest zachowanie ściślej pod tym względem odpowiedniości, adekwatności rytmicznej) – choćby na tak zróżnicowanych przykładach, jak wymienione w powyższym wywodzie przypadki stylizowanych pod folklor pieśni myśliwych, braci żebraczej, ludowych pieśniarzy czy tekstów pieśniowych z „pijacko-karczemnego” repertuaru Griszki Kutermaka. Jeszcze inny typ rytmiczny i model wersyfikacyjny znajdujemy w tekstach pieśniowych „serio” – poważnych, modlitewnych zwłaszcza, występujących w takich sytuacjach, jak przywołane już tu sceny modłów do „Matki-Ziemi”, a także przepowiedni o zagładzie grożącej miastu¹⁹, a także posiadające niezwykłą poetycką urodę te fragmenty dramatu, które odtwarzają dwukrotny „transitus”, przejście do „życia po życiu”, w rzeczywistość „nowego Kitieża-Jeruzalem” najpierw wszystkich mieszkańców grodu (tu szczególną uwagę zwraca przejmująca modlitwa zbiorowa do Królowej Niebios o ratunek i ocalenie²⁰), potem samej Fiewronii, wprowadzanej do rzeczywistości ludzi już zażywających radości życia wiecznego przez swego oblubieńca ziemsko-zaświatowego, młodego księcia Wsiewołoda²¹.

*

Wydaje się, że z dwóch głównie powodów warto wydobyć z całkowitego zapomnienia tekst *Opowieści o grodzie niewidzialnym Kitieżu i o dziewicy Fiewronii*. Po pierwsze dlatego, że powinien on trafić na nowo do rąk czytelnika szczególnie interesującego się tym, na czym polegają istotne, prawdziwe wartości kultury duchowej, zwłaszcza zaś literatury naszych wschodniosłowiańskich, rosyjskich sąsiadów, wartości poznawane i interpretowane w świetle tego, co się dzieje obecnie w tym regionie Europy Środkowo-Wschodniej; i zwłaszcza w takim charakterze powinien on funkcjonować w obiegu czytelnicznym zarówno w swojej postaci oryginalnej, rosyjskojęzycznej,

¹⁹ Tamże s. 27-29.

²⁰ Tamże s. 41-45.

²¹ Tamże s. 66-73 (Obraz pierwszy) oraz s. 73-81 (Obraz drugi).

jak i w przekładach na inne języki europejskie, w tym oczywiście także polski. Powód zaś drugi, ważny szczególnie dla kręgów i środowisk profesjonalnych, dla znawców kultury, badaczy piśmiennictwa i folkloru, historyków życia religijnego i duchowości oraz obrzędowości wschodniej, bizantyńsko-słowiańskiej, to ten moment mianowicie, iż utwór Bielskiego okazuje się przekazem piśmienniczym o dużej wartości źródłowej tak dla samych badań „kitiesoznawczych”, koncentrujących się nad wyświetleniem miejsca oraz roli tematu „grodu niewidzialnego” w kulturze Rosjan, jak i wielostronnych oraz mających już wielorakie osiągnięcia naukowe dotychczasowych zainteresowań badawczych w zakresie wiedzy o tym, jakie funkcje w kształtowaniu się nowożytnej kultury rosyjskiej, a także szerzej, wschodniosłowiańskiej, odegrała niegdyś i odgrywa niezmiennie nadal tradycja staroruska, średniowieczna, nierozdzielnie związana z rodzimym folklorem Rosjan, która równocześnie jest nierozłączna, wprost tożsama, z bardzo silnym w tej kulturze nurtem religijnym, z obecnym w niej twórczo oraz na różne sposoby światem *sacrum* oraz *ethosu* chrześcijańskiego w jego wschodnim, bizantyńsko-słowiańskim wydaniu.

ЕЩЕ ОДНА ПОВЕСТЬ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ

Р е з ю м е

Выпуская в свет в виде отдельной публикации – книги, озаглавленной *Nowa opowieść o grodzie Kiteżu* (Краков 1993), текст поэтической драмы Владимира Бельского *Сказание о невидимом граде Китеже и о Деве Февронии* (С.-Петербург 1907), в собственном переводе на польский язык, издатель и переводчик этого забытого, неизвестного и не учитываемого исследователями памятника литературы, опирающегося на старую народную легенду (драма была написана как либретто к одноименной опере Н. Римского-Корсакова), предпринял попытку оценить эту драму-поэму как интересное, прямо-таки интригующее литературное произведение периода русского символизма на фоне богатой и разнородной традиции использования в разных видах русского искусства, прежде всего в художественной литературе, народного предания о «невидимом граде».

В настоящей историко-литературной зарисовке автор рассматривает такие вопросы, как: личность популярного в свое время, ныне же прочно забытого либреттиста, сотрудничавшего с создателем многочисленных опер народно-сказочного и национального характера, его писательский метод и связи с музыкальной стороной совместного произведения композитора и писателя-поэта, мировоззренческую проблематику и художественную форму драмы-поэмы, и в особенности отношение исследуемого текста к двум его древним источникам-прототипам: к народной, старообрядческой версии средневековой легенды (18 в.) и к древнерусской агиографической легенде-повести (15 в.) о вешней деве Февронии, княгине и святой из народа.

Перевод с польского Романа Левицкого

