

Krzysztof Cieřlik

Swojskość i cudzoziemszczyzna w rosyjskiej kulturze modernistycznej przełomu XIX i XX wieku

Studia Rossica Posnaniensia 19, 65-73

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SWOJSKOŚĆ I CUDZOZIEMSZCZYŻNA
W ROSYJSKIEJ KULTURZE MODERNISTYCZNEJ PRZEŁOMU
XIX I XX WIEKU

*HOMELINESS AND FOREIGN INFLUENCE
IN RUSSIAN MODERNISTIC CULTURE AT THE TURN OF THE NINE-
TEENTH AND TWENTIETH CENTURIES*

KRZYSZTOF CIEŚLIK

Uniwersytet Szczeciński, Instytut Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej,
Szczecin, ul. Tarczyńskiego 1, Polska — Poland

ABSTRACT. The author of the article has proved that in the initial stage of the development of modernism in Russia, i.e. in the 50's of the nineteenth century, in literature, painting, and music which are within the sphere of influences of this trend, Western inspiration dominates. This is an expression of a wish to include "new" artists into general European cultural process.

In the second period of development of modernism in Russia, in the first years of this century takes place a distinct turn towards national traditions, revindication of the recognized values, the cult of folk art, and not rarely, the rebirth of national Mes-sianism.

W procesie powstawania i rozwoju modernizmu¹ rosyjskiego wielką rolę odegrała tzw. inspiracja negatywna². Stanowił on bowiem reakcję na pozytywizm, a na gruncie miejscowym — na narodnictwo. Usprawiedliwia to — naszym zdaniem — krótkie uwagi o poprzednim etapie rozwoju kultury.

Literaturę rosyjską drugiej połowy XIX w. cechowało pewne osłabienie więzi z Zachodem³. Etap terminatorstwa uznano powszechnie za zamknięty z chwilą, gdy świat poznał utwory Puszkina, Dostojewskiego i Tołstoja.

¹ Terminu „modernizm” używamy w znaczeniu, jakie mu nadaje K. Wyka w pracy *Literatura okresu Młodej Polski. Charakterystyka okresu*, t. I, Warszawa 1969, s. 11.

² Pojęcie inspiracji negatywnej definiuje J. Kuczyński, *Dekadencja kultury mieszczańskiej w analizach Fryderyka Nietzschego*, „Studia filozoficzne” 1962, nr 4 (31), s. 77.

³ Pisze o tym m. in. A. Гусарова, *Мир искусства*, Ленинград 1972, s. 15.

Powszechnym było przekonanie, że ich następcy powinni drażyć problemy społeczne i moralne Rosji, jakże odległe od realiów życia zachodnioeuropejskiego.

Niejakie pogrążenie się w żywioł ojezysty widzimy także w rosyjskiej muzyce i malarstwie. Kompozytorzy skupieni w Potężnej Gromadce źródło natchnienia i swego rodzaju patriotyczną zasługę widzieli w kontakcie duchowym z folklorem. Malarze pieriedwiżnicy wprowadzili na swe płótna otaczającą ich zewsząd codzienność. Ludowość muzyki, rodzajowość malarstwa, związek ze współczesnością, zrozumiałość — wszystko to ukształtowało na długo sposób przeżywania i rozumienia sztuki wśród szerokiej kręgi konsumentów kultury, także i w czasach, kiedy najwybitniejsi twórcy często już gdzie indziej znajdowali artystyczną podniętę.

Predylekcję do swojskości uzasadniała nadająca przez kilka dziesięcioleci ton krytyce doktryna narodnicka z takimi jej ingrediencjami, jak: determinizm społeczny, pragmatyzm, utylitaryzm, demokratyzm, kolektywizm. Jeżeli dodać do tego odziedziczoną po słowianofilach wiarę w specyficznie rosyjską drogę dziejową, to nie zdziwi fakt, że kultura, animowana przez szeroko rozumiane narodnictwo, zachowała swego rodzaju dumne odosobnienie od osiągnięć innych narodów.

Wkrótce jednak sytuacja uległa zmianie. W ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku w piśmiennictwie rosyjskim wykrył się nurt modernistyczny i towarzysząca mu refleksja krytyczna. Inicjatorzy „nowej sztuki”: Akim Wołyński, Dymitr Mierieżkowski, Mikołaj Miński, nieco później zaś — Walery Briusow, Andrzej Biety i inni, słabi jeszcze i odosobnieni, w wielkim stopniu oparli się na dorobku zachodnioeuropejskim. „Wczesny symbolizm — oceniał później Osip Mandelsztam — przeszedł przez Rosję jak wiatr z Zachodu”⁴. Okeydentalizm młodych nowatorów był tak ostentacyjny, że wielu krytyków mylnie dostrzegało w ich dokonaniach jedynie, według słów Mikołaja Michajłowskiego, „rosyjskie odzwierciedlenie symbolizmu francuskiego”⁵. W rzeczy samej zaś, ku ściślejszemu zespoleniu z kulturą zachodnioeuropejską pchała rosyjskich modernistów sama logika wewnętrznego rozwoju tego nurtu, jak żaden inny cechującego się międzynarodowym charakterem.

Z podważenia dotychczas praktykowanej zasady służebności literatury wobec polityki wynikał nie tylko postulat autonomii piśmiennictwa (konsekwentnie reprezentował go jedynie Briusow), ale także — zastąpienie polityki przez filozofię. Ta ostatnia zaś (mimo zafascynowania dorobkiem myślowym Dostojewskiego i Włodzimierza Sołowiowa) przychodziła głównie z Zachodu.

⁴ O. Mandelsztam, *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Przekład i komentarz R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 43.

⁵ Н. К. Михайловский, *Русское отражение французского символизма*, „Русское богатство” nr 2, s. 222 - 243.

Ustawicznym jeremiadom na rosyjski prowincjonalizm filozoficzny⁶ towarzyszyło w pracach modernistów odkrycie (często powtórne) Kanta, Schopenhauera, Hegla, Kierkegaarda⁷, a także, oczywiście, proroka dekadentów — Nietzschego. Recepcja poglądów tego ostatniego obnaża zresztą pewien dyktantyzm filozoficzny modernistów. Każdy brał z dzieł myśliciela niemieckiego jedynie te elementy, które mu odpowiadały, widziano w nim nawet obronę chrześcijaństwa.

Inną zasługą nowatorów było przeniesienie na głębię rosyjską dzieł pre-rafaelitów. Na przykładzie przyswajania ich dorobku można się zorientować, jak szybko ewoluowały gusty i poglądy przedstawicieli „nowej sztuki”. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych w czasopiśmie — laboratorium nowych prądów w sztuce „Siewiernyj wiestnik” przyznawano poglądom Ruskina i Morrisa walor nowości⁸, zaś na początku obecnego stulecia w miesięczniku malarzy i literatów „Mir iskusstwa” widziano już w ich dziełach jedynie szacowny i nudny zabytek literacki⁹.

W walce o „nową sztukę” wielką rolę odgrywały tłumaczenia dzieł współczesnego piśmiennictwa zachodniego, sprawozdania z ruchu literackiego za granicą i korespondencje. Literatura przekładowa nie ograniczała się do dzieł modernistycznych. Dość długo trwało, zanim się do nich przekonano. Pisarze, uznani niebawem za czołowych nowatorów, czasem zżymali się na dziwactwa zachodnich pisarzy. Balmont pisał np.: „Maeterlinck oburza mnie do głębi. Nie widzę w nim nic prócz bezmyślności i szarlatanerii”¹⁰. Wiele cierpkich słów padło na temat niezrozumiałości Mallarmégo oraz immoralizmu Wilde’a. A jeżeli nawet Briusow tłumaczył Verlaine’a, to jego przekłady — zdaniem wielu badaczy¹¹ — więcej mówiły o młodym pocię rosyjskim niż o symboliście francuskim.

⁶ Widoczne jest to zwłaszcza w cyklu artykułów Akima Wołyńskiego, poświęconych rewizji poglądów rosyjskiej krytyki rewolucyjno-demokratycznej, zamieszczonych w miesięczniku „Северный вестник” w roku 1893 i 1984.

⁷ Jedną z pierwszych publikacji popularyzujących doktrynę duńskiego filozofa zamieszczono w miesięczniku idealistyczno-symbolicznym „Северный вестник”. С. Киркегаард, *Этические и догматические элементы философии Канта*, „Северный вестник” 1889, nr 1 - 4.

⁸ З. Венгерова, *Новая утопия*, „Северный вестник” 1893, nr 7, s. 249 - 256; także, *Родоначальники английского символизма — прерафаэлиты*, „Северный вестник” 1896, nr 9, s. 81 - 99, *Искусство и действительность. Из сочинений Дж. Рескина*, „Северный вестник” 1896, nr 6, s. 10 - 22.

⁹ Lekceważący stosunek do poglądów J. Ruskina zauważyć już można w inaugurującym miesięcznik artykuł programowy Sergiusza Diagilewa (С. Дягилев, *Сложные вопросы. Наш мнимый упадок, „Мир искусства”* 1899, nr 1, s. 7).

¹⁰ В. Орлов, *Введение*. W: К. Бальмонт, *Стихотворения*, Ленинград 1969, s. 28.

¹¹ М. Л. Мирза-Авакян, *Из истории русского символизма (вопросы становления поэтических школ)*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Библиотека им. Ленина, машинопис, s. 26.

Wydaje się więc, że dla rosyjskiego procesu literackiego tych lat charakterystyczne było przyspieszone i intensywne przyswajanie dzieł niejako antycypujących „nową sztukę”, lecz do niej bezpośrednio nie przynależnych. Tłumaczono więc Ibsena i w ogóle Skandynawów: Arne Garborga, Knuta Hamsuna, spośród pisarzy niemieckojęzycznych — Gerharda Hauptmanna i Reinera Marię Rilkego, z literatury angielskojęzycznej — Edgara Allana Poeo i Rudyarda Kiplinga. Przekłady tych i wielu innych twórców stanowiły niemal wyłączną domenę pisarzy modernistycznych i ich pierwszych organów prasowych¹².

Teoretycy modernizmu postulowali zasadę łączności sztuk, ich syntezy. Nie dziwi przeto fakt podobieństwa w procesie rozwoju ówczesnej literatury, muzyki i plastyki.

Znaczny wzrost zainteresowania muzyką zachodnią przejawiał się w Rosji w enuncjacjach teoretycznych, w praktyce koncertowej i w samej twórczości kompozytorów, usiłujących przeniknąć w abstrakcyjny świat „wszechludzkich ideałów”. Najbardziej zagorzałym okeydentalistą, a zarazem krytykiem twórczości ojczystej był A. Koptiajew, autor artykułów, których główną myśl stanowiło — jak pisze współczesny muzykolog radziecki — „udowodnianie zacofania muzyki rosyjskiej i jej niezgodności z przodującymi aspiracjami Europejczyków”¹³. Tak więc, zdaniem tego krytyka, twórczość rodzimych kompozytorów cechuje ubóstwo duchowo-kulturalne, kontrastujące z siłą i bogactwem środków czysto muzycznych. Źródłem tej dysharmonii jest hipertrofia pierwiastka ojczystego. „Myśl narodowa — pisze autor — rozwija się zawsze w stosunkowo wąskich granicach, nie odpowiadając bardzo często potrzebom uniwersalnym i stanowiąc wyraz jakiejś cząstki egoizmu nacjonalistycznego”¹⁴.

W salach koncertowych pierwszym zwiastunem nowego kierunku w sztuce był Ryszard Wagner. Fala wagneryzmu rozlała się w Rosji już w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Później, zwłaszcza w rezultacie energicznej działalności muzycznej filii grupy „Mir iskusstwa” — stowarzyszenia „Wieczory muzyki artystycznej” (Wieczera chudożestwiennej muzyki) słuchacze rosyjscy mieli coraz częściej możliwość podziwiania dzieł Debussy’ego, Ravela, Saint-Saënsa, Ryszarda Straussa.

W twórczości kompozytorów rosyjskich, którzy na przełomie wieków weszli w okres dojrzałości artystycznej, zwanych czasem „pokoleniem wnuków” (Rachmaninow, Skriabin), wszechwładny dawniej pierwiastek społeczny

¹² В. П. Куприяновский, Журнал „Северный вестник” и его литературная позиция. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологического наук. Библиотека им. Ленина, машинопис, s. 125.

¹³ Ю. Келдыш, *Русская музыка на рубеже двух столетий*. W: *Русская художественная культура конца XIX века (1895 - 1907)*, кн. I, Москва 1972, s. 284.

¹⁴ А. Коптяев, *Кризис музыкальной драмы*, „Северный вестник” 1898, т. 4, s. 41.

ustąpił pogłębionemu psychologizmowi, a w dziełach Skriabina — nawet egzaltacji arystowskiej i utopijnym, ponadczasowym i ponadnarodowym próbom tworzenia sztuki „syntetycznej”.

Również w plastyce zaznaczył się silny nurt okcydentalistyczny. Znalazł on wyraz głównie w intensywnej działalności malarskiej, wystawienniczej i publicystyczno-teoretycznej grupy „Mir iskusstwa”. Kolektyw ten, konkurencyjny wobec wkraczających w okres epigoństwa pieriedwiżników, naraził się na gwałtowne zarzuty kosmopolityzmu i wtórności względem Zachodu ze strony Iliji Riepina¹⁵ i Stasowa¹⁶. Odpowiedzią były — podobnie jak u modernistów literatów — narzekania na zacofanie artystów rosyjskich i ich nieudolność warsztatową. „Jeżeli my jesteśmy dekadentami — zapytywał Sergiusz Diagilew — to kiedyż był ten rozkwit naszej sztuki?”¹⁷.

Remedium na ojczyzną parafianiszczynę plastyczną, a także niezawodny środek przeciwko pozytywizmowi działacze stowarzyszenia „Mir iskusstwa” widzieli w międzynarodowej wymianie myśli. „W naszym czasopiśmie — wspominał potem Aleksander Benois — konsekwentnie propagowaliśmy kosmopolityzm”¹⁸. Tak też oceniała ich opinia publiczna: Korniej Czukowski obdarzył Aleksandra Benois ironicznym tytułem „znakomitego cudzoziemca”, Eugeniusza Lanceraya nazywano żartobliwie „postem Francji w Rosji”. Element zachodni silny był także w samej twórczości artystów stowarzyszenia „Mir iskusstwa”. Secesyjne gnomy, centaury, bluszcze, ważki, labędzie były typowe, by nie rzec — obiegowe dla całej ówczesnej modnej produkcji artystycznej. Kult sztuki ponadczasowej i ponadnarodowej znamionuje powtarzający się w twórczości Benois motyw Wersalu. Nawet osławiony retrospektywizm grupy ma charakter poniekąd okcydentalistyczny, gdyż po pierwsze: kult XVIII w. rozpoczęli romantycy zachodni, zwłaszcza E. T. A. Hoffmann, a kontynuował Teofil Gautier, w malarstwie zaś wyraził Adolf Menzel; po drugie zaś — z bogatej historii ojczyźnej „Mir iskusstwa” wybrał ten etap, to miasto i tego człowieka, którzy stanowili kwintesencję europeizmu rosyjskiego: wiek XVIII i epokę Puszkiniowską, stary Petersburg oraz postać Piotra I.

Powyższe przypomnienie faktów i tendencji w rosyjskim procesie kulturowym przełomu wieków wykazało dużą zbieżność poglądów, gustów, mód między modernistycznymi literatami a takimiż muzykami i malarzami, zbieżność, której bodaj najważniejszym przejawem był wspólny dla nich wszystkich okcydentalizm. Twórcy „nowej sztuki” mieli wyostrzoną świadomość wspólnoty pokoleniowej. Łączyło ich też z reguły pochodzenie: rekrutowali się

¹⁵ И. Е. Репин, *Письмо в редакцию*, „Нива” 1899 nr 15, s. 298 - 300.

¹⁶ В. В. Стасов, *Избранные статьи*, под ред. Е. Д. Стасовой, Москва 1952, т. 3, s. 232 - 239.

¹⁷ С. Дягилев, *Сложные*, op. cit., s. 9.

¹⁸ А. Бенуа, *Возникновение „Мира искусства”*, Ленинград 1928, s. 49.

głównie z inteligencji (przykład: Aleksander Błok — wnuk, syn i zięć profesorów uniwersytetu); otrzymali staranne wykształcenie — zaskakująco wielu ukończyło „wylęgarnię talentów” — elitarne, prywatne gimnazjum niemieckojęzyczne Maya w Petersburgu; cechował ich poliglotyzm (Briusow — siedem języków, Balmont — podobno siedemnaście) oraz globtroterstwo, któremu sprzyjał ich względny dobrobyt i łatwość podróżowania. Oryginalną twórczość własną łączyli oni z reguły z refleksją teoretyczną. Ta ostatnia cecha dotyczy zarówno literatów i muzyków (np. Emiliusz Medtner) oraz malarzy (Aleksander Benois, Igor Grabar i inni).

Nowi twórcy określali siebie bez zbytniej skromności jako „pierwszych rosyjskich Europejczyków, którzy osiągnęli najwyższe szczyty kultury światowej, skąd można dojrzeć nowe horyzonty niezbadanej przyszłości”¹⁹.

Proces przyswajania sobie podstawowych rudymentów kultury Zachodu nie mógł jednak trwać bez końca. Dobiegł on kresu koło roku 1904²⁰, akurat na początku epoki potężnych wstrząsów politycznych. Pod wpływem permanentnych stanów kryzysowych i nastrojów katastroficznych zintensyfikował się wtedy jeszcze proces odwrotu od pozytywistycznego racjonalizmu, a bujnie rozwinął się woluntaryzm — pożywka najróżnorodniejszych mitów. Znużeni jałowością samoubóstwiania wczorajsi indywidualiści zwrócili się w stronę religii lub żywiołu swojskości i mitu narodowego. Najczęściej zresztą, co od razu zauważyła współczesna krytyka²¹, obydwie tendencje te łączyły się w jeden syndrom narodowo-idealistyczny.

Egzaltacja narodowa nie była nowością na „świętej Rusi”, istniała ona zawsze, jednak w drugiej połowie XIX wieku w stanie utajonym, kiedy zaś się ujawniła — ożyły stare mity słowianofilów i „poczwienników”.

Kultura Zachodu stała się obiektem surowej krytyki. W ślad za Dostojewskim twierdzono, że duch indywidualizmu zatimizował społeczeństwa europejskie, a więc pozbawił je idei naczelnej. Zaostrzając znacznie dawne zarzuty Włodzimierza Sołowiowa oskarżono Zachód o wyłączność racjonalizmu, co u Mierieżkowskiego²² łączyło się z narzekaniami na europejskie handlarskie wyrachowanie i kult przeciętności, zaś u Błoka²³ przyjmowało postać metonimii opozycji²⁴ Wschód—Zachód, przeciwstawienia: kultura (świeża, ludowa, intuicyjna, rosyjska) — cywilizacja (zachodnia, mechaniczna, martwa).

¹⁹ D. Mereżkovskij, *Der Zar und die Revolution*; cyt. za В. Плеханов, *Избранные произведения*, t. 7, Москва 1932, s. 174.

²⁰ Н. Соколова, *Мир искусства*, Ленинград 1934, s. 52.

²¹ Patrz: В. Базаров, *Судьба русского идеализма за последнее десятилетие*. W: *История русской литературы*, Москва 1910, s. 151 - 152.

²² Д. Мережковский, *Лев Толстой и Достоевский*, Санкт Петербург 1902.

²³ А. Блок, *О литературе*, Москва 1980, s. 172 - 181.

²⁴ Patrz: Е. Кузьма, *Мит Ориенту и культуры Заходу в литературе XIX и XX в.*, Szczecin 1980, s. 175.

W twórczości Wasyla Rozanowa wraz z renesansem nieortodoksyjnej (ale też i bynajmniej nie tolerancyjnej) religijności ożył konflikt prawosławie-katolicyzm. Panseksualista Rozanow oskarżał religię, której kapłani pozostają w stanie bezzennym, o pogardę płci i twierdził, że Europa, gdzie małżeństwo nie jest naprawdę uświęcone, jest kontynentem „zepsutej krwi”, który „gnije w rodzinie”²⁵.

Do wielu ówczesnych enuncjacji modernistów rosyjskich zastosować można twierdzenie Jurija Łotmana, że „lokalizacja wartości moralnych stapia się z lokalizacją regionalną; pojęcia z zakresu etyki uzyskują nacechowanie lokalne, a lokalne — etyczne. Geografia występuje w roli odmiany nauki o moralności”²⁶.

Narcyzm narodowy rozwijał się głównie dwiema przecinającymi się i uzupełniającymi zarazem drogami: przez przedstawianie mitycznej przeszłości swej wspólnoty etnicznej, hagiograficzną interpretację historii oraz przez dążenie do źródeł, do korzeni, do ludowości. Pierwszy nurt egzemplifikują wiersze Briusowa *Scytowie*, *My Scytowie* oraz artykuł *Stary problem*, gdzie poeta zauważa podobieństwo języka rosyjskiego do sanskrytu i głosi tezę o „narodzie-wartowniku”, a także historiozoficzne teorie Wiaczesława Iwanowa, w myśl których Rosja przez Bizancjum tajemniczo kontynuuje Helladę i jeszcze starszy Egipt.

Nurt drugi — powrót do gleby, mniej lub bardziej zmistyfikowany wizerunek życia chłopskiego, fascynacja folklorem — uwidaczniał się w dojrzałej poezji Błoka, w bajkach Aleksego Riemizowa, w twórczości Sergiusza Goro-dieckiego. Sprzężony był on z nieufnością do inteligencji, warstwy, która się z ludu wyodrębniła i zatraciła oblicze narodowe. Nastroje antyinteligentkie przenikają np. publicystykę Błoka²⁷, nietrudno je odnaleźć i w niektórych jego wierszach, gdzie przeciwstawienie: Wschód — Zachód przeistacza się jakby w opozycje: młodość — starość, prostota, siła witalna — skostnienie, duch muzyki — rzeczywistość chaotyczną, nieharmonijną, skazana na zagładę.

Wzrost zainteresowań swojskością nie ominął też i sztuk plastycznych. Nawet w cytadeli europeizmu — czasopiśmie „Mir iskusstwa” dało się zauważyć rozbitcie wewnętrzne. Znalazło ono wyraz w ustawicznej wojnie podjazdowej między zwolennikami autonomii sztuki Aleksandrem Benois i Igorem Grabarem z jednej, a mistykami narodowymi — literatami Dymitrem Filosofo-wem, Mierieżkowskim, Rozanowem — z drugiej strony. Ten właśnie konflikt był

²⁵ В. Зенковский, *Русские мыслители и Европа*, Париж 1956, s. 266.

²⁶ J. Łotman, *O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staro-ruskich*. Przekład E. Balcerzan, „Teksty” 1974, nr 3, s. 95.

²⁷ Пор. А. Блок, *Народ и интеллигенция*. W: А. Блок, *О литературе*, Москва 1980, s. 157 - 166.

— jak się zdaje — jedną z przyczyn niespodziewanej samolikwidacji czasopisma w 1904 r. W atmosferze świeżo rozbudzonego kultu swojskości czołowe pozycje w plastyce zaczynają zdobywać przedstawiciele moskiewskiej grupy malarzy realistów, silniej niż „Mir iskusstwa” związani z życiem ludowym. Omówiony okres przyniósł też spóźnione uznanie twórczości Michała Wrubła oraz popularność Mikołaja Roericha. Lud — bohater ich dzieł — różnił się wielce od chłopca na obrazach pieriedwiżników. Miejsce drobiazgowej rodzajowości zajęła stylizacja, tworząca nastrój, z reguły — podniosły, uroczysty. Zamiast współczucia społecznego pojawiła się duma narodowa. Lud był bowiem dla nich kwintesencją narodu, jego jądrem, które, obce wszelkim naleciałościom zewnętrznym, przechowało nietkniętą, pradawną siłę i prawość, miłość i wspólną myślność.

Innym, lecz spełniającym podobną rolę społeczno-psychologiczną, sposobem traktowania żywiołu ludowego była, widoczna zwłaszcza na płótnach Andrzeja Riabuszki i Filipa Malawina, estetyzacja chłopca. Dekoracyjny, „bajecznie kolorowy” wieśniak przez swą bujną witalność — uosobienie niespożytych sił narodu — musiał być specjalnie pociągający dla skażonych aleksandryzmem dzieci „chorego wieku”.

Oba zaś sposoby mitologizowania środowiska wiejskiego skutecznie przesłaniały obraz chłopca buntownika, podpalającego pańskie dwory.

Wspólnota etniczna była więc dla ówczesnego rosyjskiego artysty modernisty ucieczką przed jałowością indywidualizmu, oazą, w której można się schronić przed żelaznymi prawami konkurencji „mieszczańskiego stulecia”, zaś po 1905 r. — pociechą po konfuzji z powodu przegranej wojny.

Rozkwit uczuć narodowych przypadł na okres wielkiego przyboru talentów w kulturze rosyjskiej. Zadawniony kompleks konsumenta dorobku cywilizacji europejskiej w połączeniu ze świadomością własnej wartości i siły a także przyszłych wielkich przeznaczeń zaktywizował wtedy pragnienie „podboju Zachodu” przez sztukę rosyjską.

Oszalałające sukcesy baletu, opery, muzyki symfonicznej i malarstwa rosyjskiego, których widownią stał się niebawem Zachód, świadczą, że oczekiwania te nie były przesadne.

КШИШТОФ ЦЕСЛИК

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАПАДНЯЯ СТИХИЯ
В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА ПЕРЕЛОМА XIX И XX ВЕКОВ

Резюме

Темой статьи является эволюция отношения русских писателей, художников и музыкантов, испытывавших на себя влияние модернизма, к традициям отечественного и западного искусства.

На первом этапе развития модернизма намечается значительный рост заинтересованности западным искусством. Русские писатели и художники увлекаются мыслями Дж. Рескина и Ф. Ницше, переводят и разбирают произведения французских символистов, через Россию проходит волна вагнеризма. Все это является победой над относительным изоляционизмом народничества.

Процесс усиленного усвоения основных элементов культуры Запада в основном подходит к концу к 1904 году. Именно тогда вчерашние западники обращаются к родной стихии. Среди модернистских литераторов усиливается культ Достоевского, укрепляются связи с традицией национального мессианства, живописцы увлекаются иконой и лубком, музыканты — народным мелосом.

Родную стихию понимают они однако теперь иначе, чем раньше народники: видят в ней не угнетенного крестьянина, а скорее сокровищницу национального характера.

Таким образом, русский модернизм от этапа космополитизма быстро перешел на этап увлечения народной стихией.

HOMELINESS AND FOREIGN INFLUENCE IN RUSSIAN MODERNISTIC CULTURE OF THE TURN OF THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

by

KRZYSZTOF CIEŚLIK

Summary

The subject of the article is evolution of the relation of the Russian writers, painters and musicians from the modernistic circle to the traditions of native and Western art. In the first stage of development of modernism, falling on the last decade of the previous century, in all these fields there took place a considerable increase of interest in the achievements of West European art. Russian artists are interested in the thoughts of John Ruskin, Frederick Nietzsche, they translate and study French symbolists, through Russia goes the wave of Wagnerism. In this way the narodnicki (national) isolationism was effectively overcome.

The process of accelerated assimilation of basic rudiments of the culture of the West ended principally around 1904. It was just then that the yesterday's occidentalists turned to the native element. Among the modernistic literary men the cult of Dostoyevsky intensifies, the relations with national Messianism are tightened, the painters are fascinated by icons and folk art, musicians were fascinated by folk melos.

However, they understand homeliness now in a different way than narodniks and they do not identify it with the genre and social sympathy but rather see in it the quintessence of the national character.

Thus, Russian modernism evolved rapidly from cosmopolitanism to the enthusiasm toward the element of homeliness.