

Agnieszka Lis-Czapiga
Rzeszów

Szkoła Tiutczewowska w poezji rosyjskiej XIX wieku – aspekt formalny (płaszczyzna stylowa i leksykalna)

Kwestia wyodrębnienia szkoły poetyckiej Fiodora Tiutczewa w literaturze rosyjskiej XIX wieku została podjęta przez Wadima Kożynowa w 1973 roku w pracy *O «тютчевской» школе в русской лирике (1830–1860-е годы)*¹. Oprócz Tiutczewa rosyjski badacz zaszeregował do niej Piotra Wiaziemskiego, Fiodora Glinkę, Aleksieja Chomiakowa, Stiepana Szewyriowa, Lukjana Jakubowicza i Władimira Bieniediktowa.

Zdaniem rosyjskiego literaturoznawcy szkoła zaczęła formować się już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, a najaktywniej rozwijała się od lat czterdziestych do sześćdziesiątych XIX stulecia. Na okres po 1837 roku przypada znaczna część dorobku poetyckiego Wiaziemskiego², Chomiakowa, Glinki i Szewyriowa. W 1859 i 1861 r. ukazują się, po dwudziestu latach przerwy, kolejne tomiki poezji Glinki, w 1861 wychodzi pierwszy (pośmiertny) zbiorek Chomiakowa (koncepcja którego zrodziła się jeszcze za życia poety), natomiast w 1862 r. pierwszy poważny tomik poezji Wiaziemskiego³.

¹ В.В. Кожинов, *O «тютчевской» школе в русской лирике (1830–1860-е годы)*, [w:] *К истории русского романтизма*, отв. ред. Ю. Манн, Москва 1973, s. 345–385. Por. także: tegoż, *После Пушкина. Тютчев и его школа*, [w:] tegoż, *Книга о русской лирической поэзии XIX века*, Москва 1978, s. 95–154; *O тютчевской плеяде поэтов*, [w:] *Поэты тютчевской плеяды*, Москва 1982, s. 3–19; *Пророк в своем отечестве. Федор Тютчев – история России век XIX-ый*, Москва 2001, s. 301.

² Wczesną lirykę Wiaziemskiego wiąże się ze szkołą Puszkiniowską (Б.С. Мейлах, *Поэты пушкинского круга*, [w:] *История русской поэзии в двух томах*, t. 1, отв. ред. Б.П. Городецкий, Ленинград 1968, s. 315–319; *Historia literatury rosyjskiej*, pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1976, t. 1, s. 486–491).

³ W. Kożynow zauważa, że w 1854, 1855 i 1859 zostały opublikowane utwory Wiaziemskiego, ale były to raczej broszury (В.В. Кожинов, *O «тютчевской» школе в русской лирике...*, s. 366). Wprawdzie długoletnie przebywanie Tiutczewa za granicą w okresie jego najbardziej intensywnej i płodnej aktywności poetyckiej (1822–1844), a także brak należytego zainteresowania własną spuścizną artystyczną, niewielki w sensie ilościowym dorobek, w dużej części niepublikowany, uczyniły poetę twórcą mało znanym wśród współczesnych, umiejscowiły go niejako na marginesie rozwoju literatury (pierwsza obszerniejsza publikacja utworów poety, 24 wiersze podpisane jedynie inicjałami

Szkoła Tiutczewa, zdaniem Kożynowa, to odrębna linia i swoiste stadium rozwoju rosyjskiego romantyzmu, które nastąpiło po zakończeniu działalności poetyckiej plejady Puszkiniowskiej. Dopiero bowiem w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych pojawia się realistyczna poezja Mikołaja Niekrasowa, w pełni romantyczna liryka Afanasija Feta, Jakowa Połońskiego i Apołłona Majkowa. Liryka lat czterdziestych, jak i pięćdziesiątych jest traktowana jako „pomost”, „stan przejściowy” między prozą lat czterdziestych a „epoką” wielkiej powieści rosyjskiej⁴.

Według rosyjskiego literaturoznawcy późna twórczość poetów zaliczanych do szkoły (zwłaszcza utwory powstałe w okresie od lat czterdziestych do sześćdziesiątych) wykazuje wyraźny związek z liryką Tiutczewa pod względem tematycznym i stylistycznym. Nowa szkoła wyrasta ze szkoły Puszkiniowskiej (szkoły harmonijnej dokładności)⁵, jednak odróżnia się od niej przede wszystkim problematyką filozoficzną i dysharmonią stylową. Pomiedzy twórcami istnieją wprawdzie znaczące różnice, mimo to można też widzieć pierwiastki wspólne, łączące ich lirykę⁶: oprócz wspomnianych już scalających elementów formalnych i obecności w poezji problematyki filozoficznej należy wymienić łączące ich kwestie metafizyki, dysharmonię świata i człowieka, antynomie, poszukiwanie wartości nieprzemijających, światopogląd prawosławny oraz duchowość rosyjską⁷.

F. T., pojawiła się dopiero w 1836 roku w Puszkiniowskim „Sowriemienniku”, a jego tomik wierszy wyszedł się w 1854). Jednak, jak podkreśla W. Kożynow, od 1822 do 1844 r., a więc podczas nieobecności w Rosji, opublikował on około stu utworów w ośmiu rosyjskich czasopismach i dziewięciu almanachach, trzykrotnie na kilka miesięcy przyjeżdżał do kraju (w 1825, 1830, 1839 r.), co według badacza zaprzecza tezie o braku jakichkolwiek związków autora *Mal'arii* z poezją rosyjską. Ponadto wielu twórców rosyjskich, pielgrzymując do Friedricha Schellinga, odwiedzało Tiutczewa w Monachium – między innymi S. Szewyriow, bracia Piotr i Iwan Kiriejewscy (zob.: Л. Гинзбург, *О лирике*, Ленинград 1974, s. 93; К.В. Пигарев, *Ф.И. Тютчев и его время*, Москва 1978, s. 60–62, 72–73; В.В. Кожин, *Пророк в своем отечестве...*, s. 76–99; J. Dewey, *Mirror of the Soul. A life of the Poet Fyodor Tyutchev*, Shaftesbury 2010, s. 161–163). Należy pamiętać również o tym, że autor *Bliźniąt* prowadził ożywioną korespondencję z rodziną, przyjaciółmi, co pozwalało mu śledzić rozwój życia literackiego w Rosji. W. Kożynow zwraca także uwagę na łączące niektórych uczestników szkoły więzi towarzyskie, przede wszystkim przyjaźń Tiutczewa i Wiaziemskiego (wspominają o tym również m. in.: М. Шаповалов, *Тютчев и Вяземский*, „Москва” 2003, № 12, s. 186; В. Бондаренко, *Вяземский*, Москва 2004, s. 598–599), znajomość Glinki z Szewyriowem i Chomiakowem, jak również Chomiakowa z Tiutczewem (por. także artykuły poświęcone poszczególnym poetom zaliczanym do szkoły Tiutczewa autorstwa J. Kuzniecovej w antologii: *Поэты тютчевской плеяды...*).

⁴ В.В. Кожин, *О «поэтической эпохе» 1850-х годов. (К методологии истории русской литературы)*, „Русская литература” 1969, № 3, s. 24–30.

⁵ Л. Гинзбург, *О лирике...*, s. 19–50.

⁶ В.В. Кожин, *О «тютчевской» школе в русской лирике...*, s. 368–384.

⁷ Piszą o tym m. in.: В.И. Карпец, *Федор Глинка*, Москва 1983, s. 96–97; K. Prus, *Sacrum w li-ryce szkoły Tiutczewa: Fiodor Tiutczew i Piotr Wiaziemski*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, Lublin 1997, s. 177–178; tegoż, *Liryka Władimira Bienediktowa*, Rzeszów 1998, s. 34; В.П. Зверев, *Духовные связи Ф.И. Тютчева и Ф.Н. Глинки* // [http://www.portal-slovo.ru/rus/philology/258/421/5041/\\$print_all/](http://www.portal-slovo.ru/rus/philology/258/421/5041/$print_all/), 04.08.2008.

Niejednokrotnie akcentowana kontrastowość poezji Tiutczewa (polarność, liczne opozycje, umiejętność syntetyzowania pierwiastków przeciwstawnych i elementów heterogenicznych), będąca odzwierciedleniem stanu emocjonalnego twórcy, napięć wewnętrznych, jego życia duchowego i usposobienia tworzy dysharmonię zarówno w planie treści, jak i formy, dysharmonię uznaną za najbardziej charakterystyczny wyróżnik liryki autora *Cycerona*, a zarazem całej szkoły. Dysharmonię pojmowaną jako odżegnanie się od harmonijnej dokładności plejady Puszkiniowskiej – z jej prostotą stylu, lekkością i odpowiednim doбором i dopasowaniem leksyki oraz poprawnością stylistyczną⁸. Obok zbieżności motywów tematycznych (u podstaw których leżała antytetyczność założeń filozoficznych) Kożynow podkreśla przede wszystkim pokrewieństwo formalne utworów poetyckich przedstawicieli szkoły, które powstały od lat czterdziestych do sześćdziesiątych XIX wieku. Ogniwem zespalaającym twórców, jego zdaniem, są liczne dysonanse stylowe i synkretyzm stylistyczny. Podniosłość i wyszukanie łączy się z kolokwialnością, prostotą, utwory odznaczają się nadmierną metaforycznością, brakiem klarowności w śmiałych obrazach poetyckich oraz zróżnicowaniem metrum, co generuje wyraźną opozycję wobec stylu szkoły harmonijnej dokładności, z jej uporządkowaniem i zgodnym współbrzmieniem wszystkich elementów⁹.

Niniejszy szkic poświęcony jest analizie strony formalnej poezji przedstawicieli szkoły Tiutczewa – płaszczyzny stylowej, w której ujawnia się dążenie autorów do stworzenia liryki dysharmonijnej – liryki przeciwstawiającej się poezji szkoły elegijnej, syntetyzującej kontrasty i oddającej ducha romantyzmu. Analiza obejmuje w szczególności utwory napisane od lat trzydziestych XIX w. (okres formowania się szkoły¹⁰) do końca drogi twórczej poszczególnych poetów.

Dysharmonia stylowa, o której mówi Kożynow, jest wyraźnie dostrzegalna w liryce Wiaziemskiego. Jeśli wczesna twórczość autora *Rosyjskiego boga* rozwijała się w duchu harmonijnej jasności, to już w latach dwudziestych, co odnotowuje Lidia Ginzburg, obserwuje się odchodzenie poety od stylistycznej jednolitości i poprawności¹¹. W przekonaniu Wiaziemskiego forma utworu powinna być podporządkowana przede wszystkim wyrażaniu myśli. Sam uważał się za poetę „myślącego” („мыслящий поэт”)¹², zawsze gotowego do odstępstw od obowiązujących norm stylistycznych w imię najpełniejszego wyrażania myśli filozoficznej i politycznej.

⁸ Zob.: Л. Гинзбург, *О лирике...*, s. 19–50.

⁹ В.В. Кожин, *О тютчевской школе в русской лирике. (1830–1860-е годы)*..., s. 356, 358, 361, 375, 377. Zob. także: К. Prus, *Liryka Fiodora Tiutczewa. Charakterystyka gatunków*, Rzeszów 1990, s. 40.

¹⁰ В.В. Кожин, *О «тютчевской» школе в русской лирике...*, s. 360.

¹¹ Л.Я. Гинзбург, П.А. Вяземский, [w:] П.А. Вяземский, *Стихотворения*, Ленинград 1986, s. 14.

¹² Так пишет о себе: „В стихах моих я нередко умствую и умничаю. Между тем полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли” (cyt. za: Л.Я. Гинзбург, *ibidem*, s. 41).

Wynikało to między innymi z przeświadczenia o nieprzystosowaniu rosyjskiego języka literackiego początku XIX w. do ich przekazywania, a zarazem dążenia do jego odnowienia (chodzi tu szczególnie o niewystarczający poziom rozwoju „języka metafizycznego” i języka pojęć abstrakcyjnych). Liryce Wiaziemskiego nieobce są naruszenia zasad gramatycznych i składniowych, stosowanie neologizmów, archaizmów i języka potocznego, łączenie, nawet w jednym utworze, różnych stylów, nadmierna metaforyczność; obok gatunków typowych dla XVIII w. występują też te, charakterystyczne dla romantyzmu; w jego twórczości widoczne są elementy poetyki Puszkina i Tiutczewa¹³.

Przejawem dysharmonii stylowej w poezji Glinki są przede wszystkim śmiałe, wyszukane i nacechowane emocjonalnie obrazy poetyckie („масштабность и космичность мировидения”¹⁴), a także, co już podkreślaliśmy u Wiaziemskiego, archaizacja języka oraz niejednorodność stylistyczna utworów, nierzadko przesadnie nasyconych metaforami lub przybierających formę rozwiniętej przenośni¹⁵.

Odżegnywanie się od norm obowiązujących w poezji w drugiej połowie lat trzydziestych w wyniku poszukiwania nowych rozwiązań formalnych, takich jak naruszenia rytmu (poprzez zróżnicowanie metrum), zastosowanie wiersza białego, ale też sięganie po gatunki nietradycyjne, archaizację języka i nadmierną metaforyzację tworzy dysharmonię stylową również w poezji Chomiakowa¹⁶.

Dążenie do odświeżenia języka poetyckiego poprzez próby przełamania stylistycznej „gładkości” i monotonii poezji nurtu elegijnego, a tym samym przy-

¹³ Ibidem, s. 40–41; В.И. Коровин, *Счастливый Вяземский*, [w:] П. Вяземский, *Стихотворения*, Москва 1978, s. 10–12; Е.Г. Эткинд, *Проза о стихах*, Санкт-Петербург 2001, s. 248–249. Już współcześni poeci dostrzegali indywidualne właściwości jego stylu. Nikołaj Gogol, na przykład, określa utwory Wiaziemskiego mianem: „пестрый фараон всего вместе” (cyt. za: Л.Я. Гинзбург, ibidem, s. 41). Z kolei współczesny literaturoznawca, Wsiewołod Sacharow odnotowuje: „[поэт] все время стремится к резкому, неровному, «остроконечному» слогу, где нарочно выделены грубоватое просторечие, «непричесанные» слова и фразы, каламбуры, ворчит, язвит, нарушает гармонию «беспорочного слога», забывает об отделке стиха, впадает в стилистические неточности, несообразности, тяжеловесность” (В.И. Сахаров, *Романтизм в России: эпоха, школы, стили. Очерки*, Москва 2004 s. 97–98).

¹⁴ Г.М. Ибатуллина, *О формах мироздания в философской лирике Федора Глинки*, [w:] *Из-за черты. Сборник статей*, под ред. И.Е. Карпухина, Стерлитамак 1999, s. 20.

¹⁵ W latach czterdziestych F. Glinka tak charakteryzuje swoją twórczość: „Поэзия моя, если можно так назвать мои псалмы, возгласы и тому подобное, не по нынешнему веку: она жестка и темна, не посыпана тем сахаром, который лстит современному вкусу” (Cyt. za: В. Базанов, *Ф.И. Глинка*, [w:] Ф.Н. Глинка, *Избранные произведения*, Ленинград 1957, s. 8).

¹⁶ Badacz twórczości A. Chomiakowa Boris Jegorow pisze: „Без преувеличения можно сказать, что Хомяков – самый активный «правонарушитель» в русской поэзии второй трети XIX века, во многих и многих своих стихотворениях пользующийся необычными, новыми для тогдашней лирики средствами «дестандартизации» стиха” (Б. Егоров, *Поэзия А.С. Хомякова*, [w:] А.С. Хомяков, *Стихотворения и драмы*, Ленинград 1969, s. 53).

stosowanie języka utworu poetyckiego do jak najpełniejszego wyrażania myśli cechuje również twórczość Szewyriowa¹⁷. Stąd dokonywane przez niego eksperymenty formalne wymierzone przeciwko szkole autora *Eugeniusza Oniegina* i jednocześnie zbliżające go do Bieniediktowa¹⁸: archaizacja leksyki, wprowadzanie do tekstu prozaizmów, nieoczekiwane porównania, nagromadzenie obrazów oraz metaforyczność i celowe zakłócanie rytmu (uzyskane w wyniku łączenia różnych stóp), nadające stylowi „ciężkawy” i szorstki charakter. Za najważniejszy z nich, a nawet programowy, poeta uznał przekład *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa w 1830 r. W przekonaniu Szewyriowa utwór miał posłużyć jako przykład zreformowanego wiersza rosyjskiego i systemu wersyfikacyjnego (adekwatnego dla poezji myśli) – poeta przeniósł bowiem na grunt rodzimy system włoski; eksperyment jednak okazał się nieudany¹⁹.

Dysharmonia stylowa zaś w poezji Jakubowicza jest wyrażana głównie poprzez archaizację języka poetyckiego (choć poeta nie nadużywa archaizmów), zróżnicowanie metrum, a niekiedy wzmoczoną metaforyczność.

Śmiałym eksperymentatorem w liryce rosyjskiej lat trzydziestych XIX w. jest bezsprzecznie Bieniediktow. Jego debiut literacki, związany z publikacją pierwszego tomiku wierszy, przypada na rok 1835, okres najintensywniejszego rozwoju rosyjskiej literatury romantycznej. Jego twórczość kształtowała się ponad czterdzieści lat i przez ten okres, aż do śmierci poety, była to poezja ultraromantyczna. Bieniediktowa można by określić mianem „człowieka wiecznego romantyzmu”, który jest – jak pisze Bohdan Pocij – „w swych pragnieniach, dążeniach, działaniach – maksymalistą. Czuje w sobie nieprzepartą chęć przekraczania granic, pożąda bezgraniczności, pragnie transcendencji. Samego siebie odczuwa jako „byt otwarty”, „ekstacyjny”. Dlatego też niełatwo go scharakteryzować; z narzuconej nań siatki pojęć jego istota ciągle się wymyka”²⁰. Twórczość Bieniediktowa jest swoistym fenomenem literackim, o której przez długie lata wypowiedziano sądy sprzeczne, zazwyczaj negatywne, co wynikało ze stylu jego liryki – dysharmonij-

¹⁷ М. Аронсон, *Поэзия С.П. Шевырева*, [w:] С.П. Шевырев, *Стихотворения*, Ленинград 1939, s. XXIV–XXVIII; A. Bezwiński, *Idealiści moskiewscy. Z dziejów romantycznej myśli i literatury rosyjskiej*, Bydgoszcz 1983, s. 284. W jednym ze swoich listów Szewyriow pisał: „Dość już mam gładkich wierszy, o których bez przerwy i tylko o nich mówią nasi prasowacze. Tak, ich herbem jest żelazko, a nie lira” (cyt. za A. Bezwiński, *ibidem*).

¹⁸ А.А. Илюшин, *Шевырев С.П.*, [w:] *Русские писатели. XIX в. Библиографический словарь. В двух частях*, Москва 1996, ч. 2, s. 410–412.

¹⁹ М. Аронсон, *Поэзия С.П. Шевырева...*; В.С. Киселева-Сергенина, *С.П. Шевырев*, [w:] *Поэты 1820–1830-х годов. Том второй*, общая ред. Л.Я. Гинзбург, Ленинград 1972, s. 137; A. Bezwiński, *Idealiści moskiewscy...*, s. 289; В.А. Кошелев, *«Педант» Степан Петрович Шевырев. 1806–1864*, „Литература в школе” 1998, № 4, s. 27; В.Н. Топоров, *О стихотворении Шевырева «[Пушкину]» и античной параллели к нему*, [w:] *Лотмановский сборник*, т. 2, сост. Е.В. Пермяков, Москва 1997, s. 236–237.

²⁰ В. Почиј, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 24–25.

nego, trudnego i „ciężkawego”. Przejawem dysharmonii są u niego eksperymenty ze strofiką (np. łączenie form stroficznych i stychicznych), warstwą leksykalną (archaizacja, neologizmy, kolokwializmy), składniową oraz tropami (rozbudowane porównania i przejawione metafory), a także odważne obrazy poetyckie i kosmizm (zbliżające go z Tiutczewem i Glinką), odróżniające Bieniediktowa od stylu szkoły harmonijnej dokładności²¹. Owo dążenie poety do odkrywania nowych możliwości słowa (świadome i zamierzone²²) – poprzez wykorzystywanie kwiecistego stylu, wysoko zmetaforyzowany język, hiperbolizację oraz wystrzeganie się prozaizacji liryki można uznać za nowatorstwo, które następnie kontynuowali poeci I połowy XX wieku²³.

W dysharmonii stylowej poezji Tiutczewa, eksponowanej przez Kożynowa, niektórzy literaturoznawcy upatrują także wpływ tradycji barokowej, połączenia „niepołączalnego” – romantyzmu i baroku. Problem ten, podjęty już przez Lwa Pumpianskiego²⁴ na początku XX w., w ostatnich latach budzi żywe zainteresowanie uczonych²⁵. Ich zdaniem przejawem tradycji barokowych (które Tiutczew

²¹ W. Sacharow odnotowuje: „Шевырев верно назвал Бенедиктова «поэтом внезапным», «поэтом неожиданным». Поэзия эта удивляла именно непривычным «фигурным» языком, яркостью, громозвучностью, риторикой и напором эмоций, неожиданным столкновением «далековатых» образов и понятий, богатством рифм, непривычным соединением высоких и низких слов. [...] Бенедиктов стремился каждое слово поставить ребром, сделать его странным. Язык Жуковского и Пушкина казался ему набором красивых «гладких» штампов [...]. Дисгармония здесь иногда доходит до самопародии, творческое слово поэта рождается из хаоса, в нем черпает то, что ищет, – новые яркие краски, силу, энергию” (В.И. Сахаров, *Романтизм в России...*, s. 107–108).

²² А.А. Ильюшин, *Бенедиктов – переводчик Мицкевича*, [w:] *Польско-русские литературные связи*, Москва 1970, s. 238.

²³ K. Prus, *Liryka Władimira Bieniediktowa...*, s. 151–157; por. także: Б.В. Мельгунов, *Из поэтического наследия Бенедиктова*, „Русская литература” 1982, № 3, s. 164–171; Ф.Я. Прийма, *Вступительная статья*, [w:] В.Г. Бенедиктов, *Стихотворения*, Ленинград 1983, s. 5–46; В. Зверев, *«Примите все: мечты мои и слезы!»*. *О жизни и творчестве Владимира Григорьевича Бенедиктова*, „Поэзия” 1988, № 51, s. 192–205; И.Б. Левонтина, *«Выдумывай неведомый язык!»*. *Несколько замечаний о языке В.Г. Бенедиктова*, „Русская речь” 1989, № 6, s. 9–16; В.И. Сахаров, *В.Г. Бенедиктов: поэзия и судьба*, [w:] В.Г. Бенедиктов, *Стихотворения*, Москва 1991, s. 5–20; Г. Кружков, *Владимир Бенедиктов на фоне волн и холмов*, „Арион. Журнал поэзии” 1997, № 15, s. 55–68; Е.Д. Пилипчук, *Поэзия В.Г. Бенедиктова в историко-литературном процессе 30–70-х XIX в.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тамбов 2003; В.И. Сахаров, *Романтизм в России...*, s. 107–108, 180–197; К.Э. Шгайн, Д.И. Петренко, *Русская метапоэтика*, Ставрополь 2006, s. 230–231.

²⁴ Л.В. Пумпянский, *Поэзия Ф.И. Тютчева*, [w:] *Уралия: Тютчевский альманах 1803–1828*, Ленинград 1928, s. 38–48. Badaacz mówi o „kolorystycznym” baroku w poezji Tiutczewa.

²⁵ Б.В. Орехов, *Традиции барокко в лирике Тютчева*, [w:] *Научный прорыв – 2002. Сборник научных трудов конференции молодых ученых РБ, посвященной Году Здоровья, 70-летию БГМУ и Дню Республики, Уфа 2002*, s. 156–157; tegoż: *Тютчев и барочные традиции*, [w:] *Поэтическое наследие Ф.И. Тютчева: Литературоведение, лингвистика и методика: Материалы юбилейной международной научно-практической конференции*, Брянск 2003,

mógł przejść od Michaiła Łomonosowa²⁶) zarówno w planie formy, jak i treści są: nawiązania do sztuki oratorskiej, retoryczność, nadmierna metaforyczność, liczne antynomie, kontrasty, zafascynowanie kolorem, malarskość, dążenie do kosmizmu oraz nieskończoności (w aspekcie formalnym wyrażającej się w niedokończoności, otwartości utworu, ostateczną realizacją której jest fragmentaryczność²⁷). Do typowo barokowych cech należy również zaliczyć: ozdobność tekstu (np. nagromadzenia epitetów), niejasność, nadmierną emocjonalność i ekspresywność, ale także tematykę egzystencjalną, tragizm ludzkiego istnienia, iluzoryczność bytu oraz motywy eschatologiczne i apokaliptyczne. Grigorij Krużkow uważa, że pod wpływem oddziaływania tradycji barokowych znalazła się też poezja Bienediktowa, odzwierciedleniem których są kontrasty, przesadna dekoracyjność utworów poetyckich, złożone konstrukcje zdaniowe, nadmierna metaforyczność oraz emocjonalność, a także kosmizm i dążenie do nieskończoności²⁸ (co może przejawiać się w długiej, monumentalnej formie wierszy); zaś według Wsiewołoda Sacharowa, kontynuatorem barokowych tradycji osiemnastowiecznej poezji filozoficznej jest Glinka²⁹. Zasygnalizowana przez badaczy kwestia barokowości pozostaje jednak nadal problemem otwartym i wymaga bardziej dogłębnych i szczegółowych badań.

Znamienną cechą liryki Tiutczewa jest podobieństwo tematyczne i problemowe wierszy, a także jednolitość stylistyczna. Poeta sięga po zbliżone obrazy, powtarza je w kolejnych utworach, rozwija, tworzy „dublety wierszowe” (*Przez liwońskie...*, *Через ливонские...*, 1830 – *Z życia tego...*, *От жизни той...*, 1871; *Dzień i noc*, *День и ночь*, początek 1839 – *Święta noc...*, *Святая ночь...*, między 1848 i 1850; *Wieczór jesienny*, *Осенний вечер*, 1830 – *Jest w początku jesieni...*, *Есть в осени первоначальной...*, 1857) lub swego rodzaju nieformalne cykle. Obok tematów, z jednego utworu do drugiego przechodzą również wyrażenia, związki słowne i określenia (np. do najczęściej używanych słów należą: „жизнь”, „небо”, „душа”, „любовь”, „свет”, „сон”, „Бог”³⁰), dzięki czemu wiersze są spójne, tworzą jedną

s. 173–176; *Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф.И. Тютчева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Воронеж 2008; К.Э. Штайн, Д.И. Петренко, *Русская метапоэтика...*, s. 232–234. Por. także: М.Я. Поляков, *Вопросы поэтики и художественной семантики*, Москва 1978, s. 273–302; J. Sokołowska, *Spyry o barok w poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 28, 30, 40, 95; tejsze: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978, s. 20, 26, 181–183, 291; W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki 3. Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 300–307.

²⁶ Б.В. Орехов, *Тютчев и барочные традиции...*, s. 174.

²⁷ Г. Кружков, *Владимир Бенедиктов на фоне волн и холмов...*, s. 60–62.

²⁸ Ibidem.

²⁹ В.И. Сахаров, *Романтизм в России...*, s. 106.

³⁰ Б. Егоров, *Частотный словарь лексики Тютчева и его поэтическое мировоззрение*, [w:] *Тютчевский сборник. К двухсотлетию со дня рождения поэта*, pod red. Д. Пивоварской и В. Шукина, Kraków 2004, s. 15; tegoż, *Поэзия А.С. Хомякова...*, s. 42.

całość, pewien system artystyczny³¹. Wyrazem systemowości jego poezji są też dwa cykle formalne – *Napoleon* (*Наполеон*, początek 1850) i *W drodze powrotnej* (*На возвратном пути*, 1859).

Cykliczność i zbieżności tematyczne są też immanentną właściwością liryki Wiaziemskiego badanego okresu. W jego twórczości obejmującej lata 1830–1877³² odnotowujemy cztery cykle formalne (*Noc w Rewlu*, *Ночь в Ревеле*, 1843; *Carskosielski ogród zimą*, *Царскосельский сад зимою*, 1861; *Notatki*, *Заметки*, 1874?; *Ze zbioru wierszy „Chandra z przebłyskami”*, *Из собрания стихотворений „Хандра с проблесками”*, 1867?), szereg utworów (szczególnie od lat czterdziestych) poruszających kwestie egzystencjalne – przemijania, cierpienia, śmierci, o wyjątkowo silnym wydźwięku osobistym, tworzących, zdaniem L. Ginzburg, swoisty cykl nieformalny³³ (*Przeżyłem*, *Я пережил*, 1837; *Śmierć żniwo życia...*, *Смерть жатву жизни...*, 1840; *Czy to już nie pora na mnie?...*, *Уж не за мной ли дело стало?...*, 1845; *Bezsenność*, *Бессонница*, 1861; *Epi-tafium dla mnie żyjącego*, *Эпитафия себе заживо*, 1871; *Życie nasze w starości...*, *Жизнь наша в старости...*, między 1874 a 1877). U Wiaziemskiego kilkakrotnie powraca motyw drogi („drożajna tema”) (*Muśl z podróży*, *Дорожная дума*, 1830; *Jeszcze myśl z podróży...*, *Еще дорожная дума...*, 1832; *Jeszcze trójka*, *Еще тройка*, 1834; *Jeszcze myśl z podróży...*, *Еще дорожная дума...*, 1841; *W drodze*, *Дорогою*, 1864?), ważne miejsca zajmują również wiersze poświęcone zimie³⁴ (*Zima*, *Зима*, 1848; cykl *Carskosielski ogród zimą*; *Kiedy nadej-*

³¹ Л.В. Пумпянский, *Поэзия Ф.И. Тютчева...*, s. 10, 12, 18; К.В. Пигарев, *Жизнь и творчество Тютчева*, Москва 1962, s. 269; Б.Я. Бухштаб, *Тютчев*, [w:] tegoż, *Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюдов*, Ленинград 1970, s. 38; И.В. Петрова, *Некоторые вопросы метода Тютчева*, [w:] *Проблемы метода и стиля*, отв. ред. Л.С. Шепелева, Челябинск 1976, s. 142; R. Łuźny, *Wstęp*, [w:] F. Tiutczew, *Wybór poezji*, Wrocław 1978, s. LI; K. Prus, *Liryka Fiodora Tiutczewa...*, s. 43; Ю.Н. Чумаков, *Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассматриваний*, Москва 2008, s. 395. A. Grigorjewa podkreśla, że powtórzenia są ulubioną metodą twórczą Tiutczewa. Poeta powtarza nie tylko obrazy, ale również słowa, rdzenie słów, synonimy, np.: „в озере” – „в озере” – „озера”; „струиется” – „струи”; „отблеск” – „блещут”; „былых” – „былое” – „былое”; „в забытьи” – „снов”; „дышит в забытьи” – „дремлет” (А.Д. Григорьева, *Слово в поэзии Тютчева*, Москва 1980, s. 121).

³² W analizie oparto się na wydaniu: П.А. Вяземский, *Стихотворения...* Pod uwagę zostały również wzięte utwory niezamieszczone w wyżej wymienionym tomie, opublikowane w wydaniu: *Поэты тютчевской плеяды...* *Прогулка в степи*, 1831; *Жизнь и смерть*, 1833; *Все скорби, все язвы покорно...*, 1845; *Густые брови тучи хмуря...*, 1855; *Сельская церковь*, 1856; *Иному жизнь – одна игрушка...*, 1861; *Былое*, 1862; *Я не умел постигнуть жизни смысла...*, 1863; *Гам на земной границе...*, 1864; *Вечер свежестью сменяет...*, 1865; *В сиянье радуга возшла...*, 1867. Łącznie przeanalizowano 169 wierszy poety.

³³ Л.Я. Гинзбург, *П.А. Вяземский...*, s. 45.

³⁴ Рос.: К.А. Кумпан, *Примечания*, [w:] П.А. Вяземский, *Стихотворения...*, s. 523; М. Эпштейн, „*Природа, мир, тайник вселенной...*”. *Система пейзажных образов в русской поэзии* // <http://www.nvkvz.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm> [23.05.2007].

dzie długi wieczór..., *Когда наступит вечер длинный...*, 1861), Rosji, tęsknocie za ojczyzną (*Noc petersburska*, *Петербургская ночь*, 1840; *Jarzębina*, *Рябина*, 1854; *Brzoza*, *Береза*, 1855?; *Ciche równiny...*, *Тихие равнины...*, 1869?); często tematem opisu i refleksji staje się morze (*Brighton*, *Брайтон*, 1838; *Bosfor*, *Босфор*, 1849; *Wieczór w Nicei*, *Вечер в Ницце*, 1859; *Znów słyszę ów szum...*, *Опять я слышу этот шум...*, 1867). Należy także dodać, że autor *Pożegnania ze szlafrokiem* jest twórcą żywo reagującym na aktualne wydarzenia życia literackiego, politycznego i społecznego, piętnującym i ośmieszającym określone zjawiska.

Badacze zwracają uwagę na występujące w liryce Wiaziemskiego wyraźne reminiscencje Tiutczewowskie. Dmitrij Błagoj wskazuje na zbieżności tematyczne oraz leksykalne utworów, np.: *Mal'aria* (1830) Tiutczewa i *Jesień 1830 roku* (*Осень 1830 года*, 1830) Wiaziemskiego i odpowiednio: *Jak piękne jesteś o morze...* (*Как хорошо ты, о море...*, 1865) i *Morze szerokie, morze bezkresne...* (*Море широкое, море пространное...*, 1865); *Ostatnia miłość* (*Последняя любовь*, między 1851 a 1854) i *Moja gwiazdo wieczorna...* (*Моя вечерняя звезда...*, 1855). W 1864 r. powstaje wiersz Wiaziemskiego *Do Fiodora Iwanowicza Tiutczewa* (*Федору Ивановичу Тютчеву*), będący odpowiedzią na utwór *O to Południe, o ta Nicea!*... (*О, этот Юг, о, эта Ницца!*..., 1864). Autor *Nocy nad Bosforem* powtarza i parafrazuje wersy z Tiutczewowskich wierszy, w jego liryce dostrzeżemy reminiscencje motywów i obrazów Tiutczewa. Przytoczmy za badaczem tylko wybrane przykłady³⁵, np.:

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть [...]
[...] Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья.
(Tiutczew, *Bezsenność*, *Бессонница*, 1829)

В тоске бессонницы, среди тишины ночной
Как раздражителен часов докучный бой [...]
[...] каждый их удар [...]
По сердцу моему однообразно бьет.
И с каждым боем все тоска моя растет [...]
(Wiaziemski, *Bezsenność*, 1861)

³⁵ Dokładniej o wpływie poezji Tiutczewa na twórczość Wiaziemskiego zob. w pracy: Д. Благой, *Тютчев и Вяземский*, [w:] tegoż, *От Кантемира до наших дней*, т. 1, Москва 1972, s. 402–416. Literaturoznawca pokazuje również, że oddziaływanie to miało nie tylko charakter jednostronny. Przytacza przykłady utworów Tiutczewa, w których dopatruje się reminiscencji z Wiaziemskiego. Zob. także: К.А. Кумпан, *Примечания...*, s. 521, 523, 524.

O oddziaływaniu liryki autora *Cycerona* na późnego Wiaziemskiego wspomina również inny badacz jego twórczości – Maksim Gillelson³⁶.

W cykle nie łączą się natomiast utwory Glinki, jednak również w jego poezji z lat 1830–1875³⁷ możemy dostrzec pewne zbieżności tematyczne. W liryce badanego okresu bardzo wyraźnie zarysowuje się problematyka egzystencjalna. Szereg wierszy zawiera pogłębioną refleksję dotyczącą życia i kondycji duchowej człowieka, jego relacji z Bogiem, wszechświatem, przez co nabierają one często wymiaru kosmicznego³⁸ (np.: *Nierozumność, Несмысленность*, między 1826–1830; *Часомер, Часомер*, lata trzydzieste; *Гłos do Boga, Глас к Богу*, między 1827–1830; *Radosne uczucie, Отрадное чувство*, między 1827–1830; *Modlitwa i nadzieja, Молитва и чаяние*, 1844; *Olśnienie, Прояснение*, między 1826–1830?; *Módl się duszo, Молись, Душа*, lata trzydzieste–czterdzieste; *Tajemnice duszy, Тайны души*, 1841–1845; *Час grzechu, Время греха*, 1835; *Gdyby, Когда б*, 1841–1845; *Inne życie, Иная жизнь*, lata trzydzieste–czterdzieste). U Glinki właściwie nie ma opisu intymnych przeżyć, liryki miłosnej, za to nie bez znaczenia są utwory poświęcone Rosji oraz jej historii, będące wyrazem umiłowania ojczyzny (np.: *Do dzwoneczka pocztowego, К почтовому колокольчику*, 1829 albo 1830; *Rok 1812, 1812 год*, 1839; *Moskwa, Москва*, 1840; *Ren i Moskwa, Рейн и Москва*, 1841; *Sławny pochówek, Славное погребение*, 1841; *Dymy moskiewskie, Московские думы*, lata czterdzieste). Zdaniem badaczy również Glinka odwołuje się do twórczości autora *Silentium!* Poświęca mu wiersz (*Do F.I. Tiutczewa, Ф.И. Тютчеву*, 1849), zaś utwór *Letni różnocny wieczór (Летний северный вечер*, między 1827–1829) jest wyraźnym nawiązaniem do Tiutczewowskiego *Wieczoru letniego (Летний вечер*,

³⁶ М.И. Гиллельсон, П.А. Вяземский. *Жизнь и творчество*, Ленинград 1969, s. 350–351.

³⁷ Analizie poddano 77 utworów. Większość pochodzi z wydania: Ф.Н. Глинка, *Избранные произведения...* Pozostałe natomiast z: *Поэты тютчевской плеяды...* (*Время греха*, 1835; *Иная жизнь*, lata trzydzieste–czterdzieste; *В выси миры летят...*, lata trzydzieste–czterdzieste; *Искание Бога*, między 1826–1830?; *Глас к Господу*, między 1826–1830?; *Прояснение*, między 1826–1830?; *Дума*, między 1826–1830?; *Летний северный вечер*, między 1827–1829; *Далеко, дикою мечтою...*, między 1826–1834; *Хвала*, 1836; *Заветное мгновение*, 1841; *Мой певец*, 1842; *Молитва и чаяние*, 1844; *Тайны души*, 1841–1845; *Если хочешь жить легко...*, lata trzydzieste–czterdzieste; *Музыка миров*, lata trzydzieste–czterdzieste; *Молись, душа*, lata trzydzieste–czterdzieste; *Осень*, 1863); В.П. Зверев, *Русские поэты первой половины XIX века. Очерки жизни и творчества с приложением избранных стихов и библиографических справок*, Москва 2002 (*Солнце гаснет...*; *Глас в тишине; Дева Мария; Канун перед св. Причастием*, 1867); Ф.Н. Глинка, *Сочинения*, Москва 1986 // http://az.lib.ru/g/glinka_f_n/text_0140.shtml [28.08.2008] (*Странник*, 1827–1840; *Часомер*, lata trzydzieste; *Когда б*, 1841–1845; *Московские думы*, lata czterdzieste; *Чего-то нет; Утренний вздох*, 1854; *Об улучшении хозяйств...*, lata sześćdziesiąte; *Умней Европа...*, 1861; *С духом, лестью омраченным*, lata sześćdziesiąte; *Не пора ли?*, lata pięćdziesiąte–sześćdziesiąte; *И жизнь мировая потоком...*, lata sześćdziesiąte; *Буква и дух*, 1860; *Солнце землю греет...*, koniec lat sześćdziesiątych; *Ты наградил*, koniec lat sześćdziesiątych).

³⁸ В.И. Карпец, *И мне равны и миг, и век...*, [w:] Ф.Н. Глинка, *Сочинения*, Москва 1986 // http://az.lib.ru/g/glinka_f_n/text_0140.shtml [28.08.2008].

1828)³⁹. Niektóre wiersze Glinki ukształtowały się też pod wpływem stylu Bieniediktowa (*Moskwa*)⁴⁰.

Podobieństwo problemowe i stylistyczne liryki Chomiakowa, będące znamionną cechą jego twórczości (zarówno tej z lat dwudziestych, jak i późniejszej), pozwala, co odnotowuje Adam Bezwiński, połączyć poszczególne wiersze poety w cykle. W poezji autora *Nabuchodonozora* z lat 1830–1859⁴¹ możemy wyodrębnić nieformalny cykl o nocy (*Zima, Зима*, 1830; *Fantazja, Мечта*, 1835; *Przed snem, На сон грядущий*, 1831; *Dwie pory, Два часа*, 1831; *Elegia, Элегия*, 1835; *Do dzieci, К детям*, 1839; *Przywidzenie, Видение*, 1840), roecie i poezji (*Wyznanie, Признание*, 1830; *Dwie pory; Rozmowa, Разговор*, 1831; *Myśli, Думы*, 1831; *Natchnienie, Вдохновение*, 1831; *Skowronek, orzeł i poeta, Жаворонок, орел и поэт*, 1833), a także cykl wierszy miłosnych (*Wyznanie; Sądziotekka, Иностранка*, 1832; *Do tej samej, Ей же*, 1832; *Do A.O. R[osset], К А.О. R[osset]*, 1832; *Do ***, К*** (Когда гляжу...)*, 1836; *Do***, К*** (Благодарю тебя...)*, 1836; *Różna lampa..., Лампада поздняя горела..., 1837?*) i, pochodzący ze słowianofilskiego okresu twórczości Chomiakowa, cykl wierszy poświęconych Rosji (*Źródło, Ключ*, 1835; *Pieśń rosyjska, Русская песня*, lata trzydzieste; *Do Rosji, России*, 1839; *Do Rosji, России*, 1854; *Do Rosji skruszonej, Раскаявшейся России*, 1854)⁴² oraz składający się z trzech utworów formalny cykl „napoleoński” (co przybliży go do Tiutczewa) – *Na przeniesienie prochów Napoleona, На перенесение Наполеонова праха* (1. *Jasne niebo, ciche morze..., Небо ясно, тихо море...*, koniec 1840 r.; 2. *Kiedy rozkopaliśmy grób wodza..., Когда мы разрыли могилу вождя...*, koniec 1840 r.; 3. *Nie siła narodów cię wyniosła..., Не сила народов тебя подняла...*, 1841)⁴³). Podobnie jak u Tiutczewa, również u Chomiakowa literaturoznawcy wyodrębnili słowa o najwyższej frekwencji, są to: „niebo”, „Bog”, „serdce”, „ducha”, „mir” („общество”), „siła” i „piesnia”. Na uwagę zasługuje fakt, że wyrazy „niebo”, „ducha”, „Bog” są wspólne dla obu poetów⁴⁴.

³⁹ *Поэты тютчевской плеяды...*, s. 383.

⁴⁰ K. Prus, *Liryka Władimira Bieniediktowa...*, s. 152. Reminiscencje z Bieniediktowa odnajdziemy również u Tiutczewa, np. w wierszu *Wczoraj w marzeniach...* (*Вчера в мечтах...*, 1836), ibidem. Autor *Walca* poświęcił też Glince swoje utwory: *Do F.N. Glinki (Ф.Н. Глинке)*, 1854), *Do autora „Kropki” (Автору „Капли”)*, 1858).

⁴¹ Poddane analizie utwory z tego okresu (łącznie 74) pochodzą z wydania: A.C. Хомяков, *Стихотворения*, Москва 2005.

⁴² A. Bezwiński, *Twórczość poetycka Aleksego Chomiakowa*, Wrocław 1975, s. 68–99. Jak podkreśla badacz, cyklizacja jest cechą wspólną „poezji myśli”.

⁴³ W wydaniu utworów Chomiakowa: A.C. Хомяков, *Стихотворения и драмы*, Ленинград 1969 niniejsze trzy wiersze figurują pod tytułami, odpowiednio: *На перенесение Наполеонова праха, 7 ноября, Еще обо нем*.

⁴⁴ B. Егоров, *Поэзия А.С. Хомякова...*, s. 42.

Typową cechą poezji Szewyriowa (również tej wczesnej) jest także cykliczność. W liryce obejmującej okres od początku lat trzydziestych do końca drogi twórczej poety (do 1861 r.)⁴⁵ wyróżnia się pochodzący z lat 1829–1830 nieformalny cykl poświęcony Italii⁴⁶ (*Tyber, Тибр*, 1829; *Świątynia Pestuma, Храм Пестума*, 1829; *Do Rzymu, К Риму*, 1829; *Mury Rzymu, Стены Рима*, koniec 1829, początek 1830; *Do albitu..., В альбом...*, 1830; *Forum, Форум*, 1830), z kolei w okresie późniejszym odnotowujemy kilka wierszy dotyczących Rosji (*List do A.S. Puszkina, Послание к А.С. Пушкину*, 1830; *Słownik rosyjski w Rzymie, Русский соловей в Риме*, 1830; *Oka, Ока*, 1840; *Pieśń dla ziemi rosyjskiej, Песня русской земле*, lata pięćdziesiąte; *19-ego lutego, 19 февраля*, 1861; *Odpowiedź, Отклик*, 1861).

Podobieństwo tematyczne utworów jest widoczne także w poezji Jakubowicza, rozwijającej się głównie w latach trzydziestych XIX wieku⁴⁷. Autor niejednokrotnie sięga po temat poety i poezji (*Właganie, Мольба*, 1831; *Włyskawica, Молния*, 1833; *Natchnienie, Вдохновение*, 1836; *Rapna i poeta, Дева и поэт*, 1832; *Wodospad, Водопад*, 1833; *Inskrypcje, Надписи*, 1834; *Czy dostępne są tobie dzieła poety?..., Доступны ли тебе создания поэта?...*, 1835; *Przeznaczenie, Предназначение*, 1836; *Geniusz, Гений*, 1838), w kręgu jego zainteresowań znajdują się również kwestie egzystencji ludzkiej (*Zima, Зима*, 1830; *Nierokój, Волнение*, 1832; *Wojaźń, Боязь*, 1833; *Dwie skały, Две скалы*, 1833; *Podziemne otchłanianie..., Подземные бездны у нас под стопами...*, 1836; *Mędrcomi, Мудрецу*, 1838).

Spod pióra Bieniediktowa wyszły zaś cztery cykle formalne: *Sonety (Сонеты*, 1835) – liczące osiem utworów, *Fragmenty (Z księgi miłości) (Отрывки (Из книги любви)*, 1837) składające się z czterech wierszy, następnie pochodzący z 1839 r. cykl szesnastu utworów opisowych i opisowo-refleksyjnych, związanych z podróżą poety na Krym – *Obserwacje podróźne i wrażenia (Путевые заметки и впечатления*, 1839) oraz napisane pod koniec lat pięćdziesiątych *Odgłosy wiejskie (Сельские отголоски*, 1857) zawierające dziewięć utworów. Bieniediktow

⁴⁵ Analizie poddano łącznie 49 utworów z lat 1830–1861, opierając się na wydaniu: С.П. ШЕВЫРЕВ, *Стихотворения...* Z wydania: *Поэты 1820–1830-х годов. Том второй...* pochodzą wiersze: *Стансы*, 1830; *Три молнии*, 1830; *Критику*, 1830; *На смерть Лермонтова*, 1841. Pozostałe natomiast z: *Поэты тютчевской плеяды...: На Голгофе слышен стон...*, 1830; *Соловецкая обитель*, 1854; *Слава творения*, 1857; *Песня русской земле*, lata pięćdziesiąte.

⁴⁶ Е. МАЙМИН, *Русская философская поэзия. Поэты любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев*, Москва 1976, s. 82–83.

⁴⁷ Największy wybór utworów poety zawiera antologia: *Поэты 1820–1830-х годов. Том второй...* Z wydania: *Поэты тютчевской плеяды...* zaserpnięto wiersze: *Мольба*, 1831; *Гроза*, 1831; *К Зевсу*, 1832; *Две скалы*, 1833; *Русская сабля*, 1834; *Доступны ли тебе создания поэта?...*, 1835; *Подземные бездны у нас под стопами...*, 1836; *Тучи*, 1836; *Скажи*, 1836, Я.Н. Т...у, 1836. Utwory: *Гонец*, 1834; *В лазурных долинах...*, 1835; *Царство мира*, 1835; *Миг*, 1836; *Урал и Кавказ*, 1836, *Чайка*, 1836, *Женицине поэту*, 1836 zostały opublikowane na stronie: http://az.lib.ru/j/jakubowich_1_a/text_0010.shtml, 16.07.07. Łącznie przeanalizowano 43 utwory.

wypracował swoje, odrębne normy stylistyczne, stosował określone chwytły artystyczne oraz niejednokrotnie podejmował podobną problematykę (np. szereg wierszy poświęconych przyrodzie, miłosnych, autotematycznych, utworów poruszających tematykę egzystencjalną, religijną oraz kwestie społeczne i polityczne), co również pozwala w jego przypadku mówić o cyklizacji liryki⁴⁸.

Omawiając płaszczyznę stylową poezji Tiutczewa, charakteryzującą się prostotą, pozbawioną nadmiernej ozdobności, literaturoznawcy podkreślają zgodne współwystępowanie w niej obok siebie zarówno form archaicznych, jak i współczesnych poecie, niekiedy nawet w jednym utworze (np. zaimków „они” – „оне”, „её” – „ея”; synonimów „фонтан” – „водомер”). W jego wczesnej liryce częstotliwość użycia archaizmów i słów cerkiewnośłowiańskich (często będących obiegowymi poetyzmami) jest dość znaczna, co jest przejawem hołdowania tradycjom klasycystycznym; począwszy od drugiej połowy lat trzydziestych ich liczba maleje. Do najczęściej stosowanych przez poetę należą słowa typu: „град”, „брег”, „глава”, „очи”, „вежды”, „перси”, „злато”, „твердь”, „злак”, „ложе”, „ветр”, „прах”, „храмина”, „стезя”, „огнь”, „зрак”, „мета”, „зеницы”, „златой”, „гласить”, „издыхать”, „почить”, „сокрыться”, „пасть”, „падшие”, „обаянны”, „восшествие”, „воспламеняться”, „воздвигаться”, „тяжкий”, „се”, „днесь”, „поднесь”. Archaizmy nadają utworom zarówno filozoficznym, opisowym, jak i politycznym podniosłość, tonację patetyczną, uroczystą, odpowiedni wydzźwięk emocjonalny i znaczeniowy (np. w opisach gór, nieba wskazują na rzeczywistość wyższą, przeciwstawioną dolnemu światu, profanum – *Śnieżne góry*, *Снежные горы*, 1829; *Альпы*, *Альпы*, 1830); służą wyrażeniu ekspresji (*Letni wieczór*), refleksji lub prawdy filozoficznej (*Nie tym, czym myślicie jest przyroda...*, *He to, что мните вы, природа...*, 1836; *Nasz wiek*, *Наш век*, 1851). Pełnią zatem funkcję stylistyczną, semantyczną, ale również wersyfikacyjną (np. używane w celu utworzenia rymu)⁴⁹. U Tiutczewa oprócz archaizmów uroczysty ton wypowiedzi kształtują także słowa długie, wielozgłoskowe (na których w głównej mierze opiera się jego wiersz), umieszczone na początku wersu, w pozycji kluczowej, lub słowa wyszukane, rzadkie („Через ливонские я проезжал поля”; „Над виноградными холмами плывут золотые облака”; „Певучесть есть в морских волнах, // Гармония в стихийных спорах, // И стройный мусикийский шорох // Струится в зыбких камышах”)⁵⁰.

⁴⁸ W analizie utworów Bieniediktowa (łącznie 369 wierszy) oparto się na wydaniu: В.Г. Бенедиктов, *Стихотворения...*

⁴⁹ К.В. Пигарев, *Жизнь и творчество Тютчева...*, s. 272, 275; Б.Я. Бухштаб, *Тютчев...*, s. 69–70; R. Łuźny, *Wstęp...*, s. LX; А.Д. Григорьева, *Слово в поэзии Тютчева...*, s. 35–44, 197–205; K. Prus, *Liryka Fiodora Tiutczewa...*, s. 47; А.Л. Голованевский, Л.К. Голованевская, *Существование стилистических систем в поэзии Ф.И. Тютчева*, „Русский язык в школе” 2003, № 6, s. 50–55.

⁵⁰ Е. Маймин, *Русская философская поэзия...*, s. 178–180.

Obok wysokiej leksyki Tiutczew korzysta też ze słownictwa i składni mowy potocznej (np. „как мило”, „как охотно бы”, „Словно красный зверь какой”, „Бог знает”, „слава Богу”, „такое горе”, „хлопотать”, „промолвить”, „пускай”, „мыслить”). Kolokwializmy nadają wypowiedzi większą ekspresywność, intymność, odzwierciedlają nastrój podmiotu lirycznego, w liryce miłosnej późnego okresu podkreślają prostotę i głębię przeżyć⁵¹. Poeta unika neologizmów; w jego utworach tylko sporadycznie występują dialektyzmy i leksyka charakterystyczna dla poezji ludowej („макушка”, „огневица”, „синель”)⁵².

Archaizacja leksyki, tak charakterystyczna dla autora *Burzy wiosennej*, nie jest wprawdzie domeną twórczą Wiaziemskiego, ale i on sięga po formy dawne. Częstotliwość występowania archaizmów wynosi u niego od kilku do kilkunastu użyć (u Tiutczewa – kilkudziesięciu). Najczęściej powtarzają się takie ogólnopoetyckie słowa jak: „сеі”, „младой”, „глагол”, „очи”, „златой”, „злато”, „глас”, „глава”, „прах”, „ветр”, „зерцало”, „почить”, „светило”, „ложе”, „тяжкий”, „стезя”, „персты”, odnotowywane też wielokrotnie w liryce Tiutczewa⁵³. Dzięki archaizmom utwory przybierają ton podniosły, osiągają monumentalność i odpowiednie nacechowanie emocjonalne (*Rzym, Рим*, 1846; *Ferney, Ферней*, 1859; *Wieczór, Вечер*, 1861). Leksyka wysoka pełni przede wszystkim funkcję stylistyczną, ale również wersyfikacyjną.

W poezji Wiaziemski często używa języka kolokwialnego („мой милый”, „ради Бога”, „экой черт”, „распотешил старина”, „словцо”, „шубейка”, „рожа”, „брюшко”, „день-деньской”, „воришка”, „народ валит гуськом”, „харчевня”, „так или эдак”). Wyrazy i wyrażenia potoczne nadają wypowiedzi ton swobodny (*Polecenie dla Nikołaja Nikołajewicza Karamzina w Rewlu, Поручение в Ревель Николаю Николаевичу Карамзину*, 1832; *Do starego huzara, К старому гусару*, 1832; *Karykatura, Карикатура*, 1845; *Śpieszę złożyć Pani życzenia z okazji Wielkanocy..., Поздравить с Пасхой вас спешу я...*, 1853; *Maslenica na obczyźnie, Масленица на чужой стороне*, 1853; *Jakbyś do niego nie przyszedł..., Как ни придешь к нему...*, 1857?), w wierszach zaś o charakterze osobistym prozaizmu wzmacniają ekspresywność, wydzwięk emocjonalny oraz bezpośredniość w wyrażaniu odczuć i przeżyć bohatera lirycznego (*Zupełnie opadłem z sił!..., Совсем я выбился из мочи!..., 1863?*; *Wszystko na smutek i na szkodę..., Все в скорбь мне и во вред...*, 1863?; *Nie umiałem pojąć sensu życia..., Я не умел постигнуть жизни смысла...*, 1863), niekiedy w utworach o zabarwieniu satyrycznym występują razem z archaizmami. Mieszanie składników stylu wysokiego i niskiego, pozorna niedbałość leksykalna wprowadza do tekstu pierwiastek komiczny (*Do przyjaciół z czasopisma, К журнальным благоприятелям*, 1830; *Wiersz aleksandryjski, Александрійский стих*, 1853). Poeta stosuje również barbaryzmy w celu cha-

⁵¹ A.Д. Григорьева, *Слово в поэзии Тютчева...*, s. 44, 141–148, 218–219.

⁵² А.А. Николаев, «Понятным сердцу языком...», „Русская речь” 1988, № 6, s. 5.

⁵³ Пор.: А.Д. Григорьева, *Слово в поэзии Тютчева...*, s. 35.

rakterystyki danego środowiska, oddania kolorytu lokalnego (*Wenecja, Венеция*, 1853; *Pożar na niebie...*, *Пожар на небесах...*, 1863 albo 1864; «*Per obbedir la*» *o co nie zapytasz...*, «*Per obbedir la*», *что ни спросишь...*, 1863 albo 1864) i wyrażenia nacechowania ironicznego (*Baden-Baden, Баден-Баден*, 1855?). W poezji Wiaziemskiego występują również słowa typowe dla poezji ludowej („лебѣдка”, „за тридевать земель”, „батюшка-мороз”, „матушка-земля”), a także neologizm („рифмоносная рука”, „сгрустнулось мне”, „столпосмешенье языков”, „многоглагольствовать”).

Archaizmy i cerkiewnosłowianizmy to nieodłączna cecha stylu poetyckiego Glinki. Archaizacja języka (nie tylko leksyki), będąca dziedzictwem klasycyzmu, nadaje utworom charakter uroczysty i podniosłą tonację, która koresponduje z wyrażanymi w nich treściami oraz głoszonymi prawdami (na przykład w liryce religijnej – *Psalm 103, Псалом 103*, 1831, refleksyjno-filozoficznej – *Drogocenna chwila, Заветное мгновение*, 1841, czy patriotycznej – *Rok 1812; Moskwa*). Zatem obok funkcji stylistycznej formy dawne pełnią także funkcję semantyczną, niekiedy również wersyfikacyjną. Należą do nich takie archaizmy jak: „глава”, „град”, „глас”, „очи”, „младой”, „светило”, „сей”, „златой”, „выя”, „перст”, „брег”, „чадо”, „власы”, „врата”, „ветр”, „тяжкий”.

Glinka wykazuje upodobanie do języka potocznego i ludowego (np.: *Pieśń włóczęgi, Песнь бродяги*, między 1826 a 1830; *Bieda i pocieszenie, Бедность и утешение*, 1830; *Wieczera wiejska, Сельская вечеря*, 1831; *Mądrzejszą jest Europa...*, *Умней Европа...*, 1861), niekiedy scala go razem z elementami stylu wysokiego (np. w wierszu *Rok 1812* język kolokwialny, mnogość detali, konkretność, tak charakterystyczna dla Glinki, występuje razem z leksyką wysoką, patetycznością; połączenie obu stylów odnajdziemy także w utworach *Gwiazda, Звезда*, 1839; *Moskwa; Wiersze o byłym pułku Siemionowskim, Стихи о бывшем Семеновском полку*, 1856?). Dzięki prozaizmom (np.: „И маюсь, да маюсь”, „Ни в пятки душа”, „сибирка”, „сиротка”, „личко”, „маменька”, „болван”, „хватайка”, „местечко”, „макушка”) utwory nabierają tonu bezpośredniego, charakteryzują się prostotą w przekazywaniu treści oraz odczuć podmiotu lirycznego i tym samym stają się bardziej dostępne dla szerszego kręgu odbiorców⁵⁴; poeta unika neologizmów.

Znamienną cechą stylu poetyckiego Glinki jest także wydzielanie kursywą w tekstach utworów pojedynczych słów i zwrotów, stanowiących swego rodzaju akcent intonacyjny, logiczny lub semantyczny, słów niosących jakieś szczególne znaczenia, mających pobudzić do pogłębionej refleksji⁵⁵.

⁵⁴ В. Базанов, *Поэтическое наследие Федора Глинки (10–30 годы XIX в)*, Петрозаводск 1950, s. 59.

⁵⁵ Zob.: Г.М. Ибатуллина, *О формах мироздания в философской лирике Федора Глинки...*, s. 19. Kursywę często stosuje też Tiutczew (В.В. Кожин, *О тютчевской школе в русской лирике. (1830–1860-е годы)*..., s. 367) i Wiaziemski.

Poezja Chomiakowa również odznacza się archaizacją języka. Poeta najczęściej preferuje takie archaizmy jak: „глава”, „очи”, „глас”, „прах”, „подвиг”, „злато”, „тяжкий”, „огнь”, „светило”; w niektórych utworach obok form archaicznych występują współczesne, np.: „глава” i „голова”, „огнь” i „огонь”, „глас” i „голос”. Dzięki zastosowaniu form dawnych liryka przybiera ton poważny i uroczysty oraz stosowny wydźwięk znaczeniowy i emocjonalny, właściwy dla wyrażania prawd filozoficznych, uczuć religijnych, a także głębokiego patriotyzmu.

W poezji Chomiakowa odnajdziemy niekiedy również elementy języka potocznego („головка”, „ветерок”, „мужички”, „солнышко”, „посмори-ка”, „Верь мне, чуден Божий свет”, „Ушла, но Боже [...]”), uwytatniające ekspresywność, bezpośredniość w przekazywaniu treści i odczuć podmiotu lirycznego; poeta rezygnuje natomiast z neologizmów.

U Szewyriowa archaizowanie tekstów utworów poetyckich jest odejściem od harmonijnej dokładności plejady Puszkiniowskiej – prostoty stylu i klarowności, służy wyrażaniu wzniosłych uczuć oraz treści filozoficznych, religijnych i politycznych. Poeta sięga po takie archaizmy jak: „брег”, „глава”, „очи”, „сей”, „глас”, „хлад”, „подвиг”, „прах”, „младой”, „светило”, „перст”, „днесь”, „град”, „глагол”, „златой” i „столп”. Zakłóceniem harmonijnej jasności jest także stosowanie prozaizmów („глазенки”, „кораблик”, „девчонка”, „колыбелочка”, „ручеек”, „Что же русской люд? аль к земле прирос?”) oraz łączenie ich z elementami stylu wysokiego w celu nadania wypowiedzi tonu bezpośredniego (*Do G[ogola]*, *K G[ogolu]*, 1839; *Gwiazda poranna*, *Утренняя звездочка*, 1857), ale również żartobliwego, o zabarwieniu ironicznym (*Współczesna piosenka*, *Современная песенка*); poeta sięga też po język ludowy (*Pieśń-legenda o jeziorze Pleszczajewo*, *Песня-сказание об озере Плещееве*, 1856), nie używa natomiast neologizmów.

Zdecydowanie rzadziej niż Tiutczew, Chomiakow czy Szewyriow archaizmy stosuje Jakubowicz. Jednak i w jego utworach, przeważnie o tematyce poważnej i podniosłej tonacji, odnajdujemy formy dawne, np.: „сей”, „стеся”, „очи”, „огнь”, „глагол”, „брег”, „ея”, „некий”, „град”, „тяжкий”, „златой” i „младой”. Poeta wykorzystuje również elementy języka potocznego („вёдро”, „мой друг, поверь мне”, „не теряли головы”, „вдругорядь”, „Видно, брат, моя недоля”, „старый хрыч”, „крестик”, „колечко”), dzięki czemu wiersze nabierają bardziej bezpośredniego charakteru (*Staremu przyjacielowi*, *Старому приятелю*, 1830; *Do towarzysza-poety*, *Товарищу-поэту*, 1832; *Słowa najdroższe*, *Заветные слова*, 1832; *Stary zamek rosyjski*, *Старый русский замок*, 1834; *Goniec*, *Гонец*, 1834), brak jest natomiast neologizmów. Cechą wyróżniającą styl poetycki Jakubowicza spośród omawianych twórczości jest zwrot do antyczności i liczne reminiscencje mitologiczne (np. *Właganie*; *Do Zeusa*, *К Зевсу*, 1832; *Fatum*, *Рок*, 1836)⁵⁶.

⁵⁶ В.С. Киселева-Сергенина, Л.А. Якубович, [w:] *Поэты 1820–1830-х годов. Том второй...*, s. 261.

Różnorodnością środków stylistycznych odznacza się na tle poezji romantycznej płaszczyzna stylowa utworów Bieniediktowa⁵⁷. Nadmierna ozdobność i przesadność, posunięta niekiedy do skrajności, jest typową cechą stylu autora *Odgłosów wiejskich*, jednak owocuje ona czasami niezbyt udanymi rozwiązaniami formalnymi.

Poeta ze szczególnym upodobaniem, wręcz nagminnie, sięga po archaizmy i słowa cerkiewnosłowiańskie, zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości, do 1854 r.⁵⁸ (np.: „всемощныя десница”, „для очес”, „агнец”, „брег”, „ветр”, „вла-сы”, „глас”, „глагол”, „дщерь”, „злато”, „златой”, „ложе”, „младой”, „огнь”, „очи”, „перси”, „прах”, „светило”, „тяжкий”, „хлад”, „чадо”) oraz wyrażenia kolokwialne (np.: „локоток”, „ручонка”, „глазки”, „шапку долой!”, „деньжонки”, „Вот, мол, батюшка скажите!”, „рыться в книжках”, „Чай, скучную [...] долю // Терпела ты”, „выходи-ка”, „эдакий”, „Боже мой!”, „Ни гугу!”, „черт тебя возьми”, „смад”, „Здорово, старый черт!”, „То сволочь!” i inne), które wykorzystuje w tym samym utworze (np.: *Dwa skarby*, *Два клада*, między 1842 i 1850; *Trofea czesmeńskie*, *Чесменские трофеи*, między 1850 i 1856), na przykład dla osiągnięcia efektu komicznego (*List o wizytach*, *Послание о визитах*, 1856). W celu uwydatnienia funkcji humorystycznej wprowadza do tekstu utworu nie tylko język potoczny, ale także profesjonalizmy (np. terminy i wyrażenia bankowe) i elementy stylu kancelaryjnego (*Wyznanie miłosne urzędnika banku kredytowego*, *Признание в любви чиновника заемного банка*, 1858). Poeta stosuje też język gwarowy, szczególnie w utworach mających związek z folklorem i stylizowanych (np.: *Natrętna myśl*, *Неотвязная мысль*, między 1850 a 1856; *Masza*, *Маиша*, 1857; *Rozmowa*, *Разговор*, 1859; *Zaćmienie*, *Затмение*, 1860). Archaizmy zaś współtworzą uroczysty nastrój wierszy, emocjonalność oraz służą wyrażaniu treści poważnych – filozoficznych, religijnych, autotematycznych i politycznych (np.: *Łabędź*, *Лебедь*, 1845; *Do F.N. Glinki*, *Ф.Н. Глинке*, 1854; *Taniec*, *Пляска*, 1860; *A ty?*, *А мы?*, 1860; *Nocna rozmowa*, *Ночная беседа*).

Bieniediktow zasłynął też jako twórca licznych neologizmów (w drugim okresie twórczości, tj. po roku 1855, ich liczba zdecydowanie maleje), które jednak nie przyjęły się w języku rosyjskim (np.: „безглагольность”, „безверец”, „видозвездный”, „водоскат”, „возмужествовать”, „вольнотечный”, „громоглагольный”, „залюбовный”, „запанцириться”, „зуболомный”, „каинство”, „нетоптатель”, „огнеметный”, „предвкусие”, „просторожденец”, „сорвиголовный”, „стопобедный”, „человечиться”). Tworzenie „nowego języka” wynikało z przekonań estetycznych Bieniediktowa i było zarazem typowym zabiegiem romantyków⁵⁹,

⁵⁷ Szczegółowe omówienie poezji Bieniediktowa zawiera monografia: K. Prus, *Liryka Władimira Bieniediktowa...*, s. 83–96, 146–150.

⁵⁸ Periodyzację liryki W. Bieniediktowa przyjmuję za: K. Prus, *ibidem*, s. 27–34. Pierwszy okres twórczości obejmuje lata 1835–1854, drugi – 1855–1873.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 87–88.

miało na celu wzbogacenie języka poezji oraz przystosowanie go do wyrażania myśli i uczuć. W jednym z utworów apeluje on do twórców:

Пиши поэт! [...]
 Чтоб выразить таинственные муки,
 Чтоб сердца огонь в словах твоих изник,
 Изобретай неслыханные звуки,
 Выдумывай неведомый язык!
Poeto pisz!... (Пиши поэм!..., 1837)

Swoisty synkretyzm stylistyczny Bieniediktowa polegający na syntetyzowaniu archaizmów z elementami języka potocznego, ludowego, ze stylem kancelaryjnym oraz neologizmami niewątpliwie uczynił z poety odważnego nowatora, łamiącego prawa rządzące poezją rosyjską lat trzydziestych, w szczególności normy językowej. Ten osobliwy i uduchowiony styl jest zarazem odżegnanie się od kanonów językowych szkoły harmonijnej dokładności.

Należy jeszcze dodać, że Bieniediktow, podobnie jak Wiaziemski i Glinka, w celu podkreślenia danego słowa, postawienia swego rodzaju akcentu intonacyjnego wydziela niekiedy kursywą w tekstach utworów pojedyncze wyrazy (*Do Gwiazdy Polarnej, К Полярной звезде, 1835; Rzeki, Реки, 1838*).

Reasumując: niejednokrotnie odnotowywany synkretyzm stylistyczny, leżący u podstaw twórczości poetyckiej F. Tiutczewa, P. Wiaziemskiego, F. Glinki, A. Chomiakowa, S. Szewyriowa, L. Jakubowicza i W. Bieniediktowa, twórczości rozwijającej się w okresie od lat trzydziestych do siedemdziesiątych XIX w., polegający na zestawianiu elementów niejednorodnych, należących do różnych stylów, jest świadomym i celowym zabiegiem formalnym, wynikającym z przekonania estetycznych poetów. Dysharmonia stylowa, w tym dokonywane przez nich liczne eksperymenty formalne, były próbą przełamania obowiązującego w poezji stylu szkoły harmonijnej dokładności, z jego stylistyczną poprawnością i klarownością, przejawem dążenia do odnowy języka poetyckiego, do wypracowania odpowiedniego języka „metafizycznego”, właściwego dla wyrażania myśli.

Cykliczność i systemowość, tak wyraźnie zaakcentowana w liryce Tiutczewa, znamionuje również poezję pozostałych twórców. Chociaż nie tworzą oni „dubletów wierszowych” na wzór autora *Fontanny*, ale podobnie jak i on łączą utwory w cykle: spod pióra Wiaziemskiego wyszły cztery cykle formalne (*Noc w Rewlu, Carskosielski ogród zimą, Notatki, Ze zbioru wierszy „Chandra z przebłyskami”*) i jeden nieformalny (dotyczący ludzkiej egzystencji), u Chomiakowa odnotowujemy kilka nieformalnych (o nocy, autotematyczny, poświęcony Rosji, cykl erotyków) i jeden formalny („napoleoński”), u Szewyriowa zaś nieformalne (np. o Italii), natomiast Bieniediktow jest autorem również czterech cykli formalnych (*Sonety, Fragmenty (Z księgi miłości), Obserwacje podróżne i wrażenia,*

Odgłosy wiejskie). Podobieństwo tematyczne oraz stylistyczne ze szkołą występuje też w poezji Glinki (problematyka egzystencjalna, temat Rosji) i Jakubowicza (temat poety i poezji, ludzkiego życia), mimo że nie tworzą oni cykli formalnych.

Elementem wspólnym dla wszystkich omawianych poetów jest archaizacja języka wierszy. Z wyjątkiem Wiaziemskiego i Jakubowicza, którzy w sposób raczej oszczędny sięgają po formy dawne, pozostali twórcy wykazują upodobanie do archaizmów i słów pochodzących z języka starocerkiewnosłowiańskiego (np. do popularnych poetyzmów należą: „брег”, „ветр”, „глава”, „глас”, „глагол”, „град”, „злато”, „златой”, „ложе”, „младой”, „огнь”, „очи”, „перси”, „прах”, „светило”, „сей”, „стеязя”, „тяжкий”, „хлад”); wyróżnia się tutaj Bieniediktow, z jego nadmierną, a nawet przesadną archaizacją. Ten ostatni, jak również Tiutczew i Chomiakow, syntetyzują niekiedy w jednym utworze formy archaiczne i współczesne (np.: „они” – „оне”, „град” – „город”). Stosowanie archaizmów jest nawiązaniem do tradycji klasycystycznej; jako element stylu wysokiego służą one wyrażaniu treści poważnych i doniosłych (filozoficznych, religijnych, autotematycznych, politycznych), współtworzą emocjonalność oraz ekspresywność utworów, a więc wypełniają funkcję semantyczną i stylistyczną, często wersyfikacyjną; archaizacja wynika również z założeń czysto estetycznych i programowych (Szewyriow, Bieniediktow). Aby osiągnąć większą bezpośredniość i autentyczność wypowiedzi, nadać jej charakter swobodny oraz ekspresję poeci używają języka potocznego, zaś w celu jej ironicznego i żartobliwego zabarwienia, tworzenia stylu dysharmonijnego łączą prozaizmy z poetyzmami i elementami stylu wysokiego (Wiaziemski, Szewyriow, Bieniediktow). Wiaziemski, Glinka, Szewyriow i Bieniediktow, w odróżnieniu od autora *Ostatniego kataklizmu*, chętnie sięgają też po wyrażenia gwarowe, język typowy dla poezji ludowej, Szewyriow i Bieniediktow stylizują nawet w tym duchu całe utwory.

Jeśli Tiutczew, Glinka, Chomiakow, Szewyriow i Jakubowicz wystrzegają się stosowania neologizmów, to dla Wiaziemskiego, a zwłaszcza Bieniediktowa (u którego stanowią dość sporą grupę) są częścią składową poezji, świadectwem tworzenia nowego języka, a dla tego ostatniego również przejawem manieri poetyckiej. Spośród innych środków leksykalnych uwagę zwracają użyte przez Wiaziemskiego barbareizmy (oddające koloryt lokalny, nacechowanie ironiczne) oraz profesjonalizmy i elementy stylu kancelaryjnego u Bieniediktowa (podkreślające funkcję humorystyczną). Odnotować też trzeba, że w celu dodatkowego zaakcentowania szczególnie ważnych dla wymowy ideowej utworu słów i zwrotów Glinka i Bieniediktow stosują kursywę; poezja Jakubowicza natomiast wyróżnia się licznymi obrazowo-leksykalnymi nawiązaniem do antyczności.

Analiza porównawcza płaszczyzny stylowej liryki przedstawicieli szkoły ujawniła szereg podobieństw. Spośród autorów szkoły bezspornie wyróżnia się Bieniediktow, ze swoim indywidualnym i charakterystycznym stylem. Typowy dla

przywołanych twórców synkretyzm stylistyczny (dysharmonia stylowa) jest próbą odnowy języka poetyckiego, próbą stworzenia języka adekwatnego do wyrażania myśli.

SUMMARY

The School of Tiutchev in Russian Poetry of the 19th Century – the Formal Aspects (Stylistic and Lexical Plans)

The poetical school of Tiutchev in Russian literature (F. Tiutchev, P. Vyazemsky, F. Glynka, A. Khomyakov, S. Shevryov, L. Jakubovich and V. Benediktov) presents specific stage in the Russian Romanticism and draw well-defined parallel with F. Tiutchev's lyrics in the sphere of theme and style. Disharmony, regarded as the most characteristic distinguishing mark of the poetry of the school, is considered to be the separation from the harmonic accuracy of the school of Pushkin. The paper is devoted to analyse the formal aspect of the lyrics of the representatives of Tiutchev's school – the stylistic and lexical plans, which show the poets' tendency to create disharmonic poetry. The analysis concentrates on the poems written from 1830s to the end of the poetical way of the individual poets.