

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
WKOŁO ROSJI**

NR 1/2013

Opiekunowie naukowci:

dr hab. Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz, prof. UJ
dr Aleksander Wawrzyńczak

Redaktor naczelna:

Katarzyna Strużyńska

Redakcja:

Maria Bugajska
Magdalena Sobczak
Anna Stańczyk

Korekta

Anna Stańczyk
Katarzyna Strużyńska

Okładka:

Kamil Polakiewicz

Nakład:

100 egzemplarzy

Skład i druk:

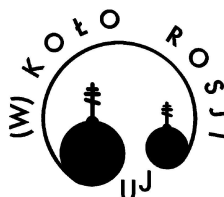
AT Wydawnictwo /
AT Group Adrian Gorgosz
ul. Gabrieli Zapolskiej 38/405
30-126 Kraków, www.atgroup.pl

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy
ISSN 1898-4444

Adres redakcji:

Koło Naukowe Studentów Instytutu Filologii Wschodniostowiańskiej UJ
(W)Koło Rosji
Al. Mickiewicza 11, 31-120 Kraków
<http://wkolorosji.wordpress.com/>
e-mail: zeszytynaukowe@gmail.com



SPIS TREŚCI

I. Dział literaturoznawczy

MARINA KRAJCZYŃSKA

Двойник как разновидность литературного персонажа7

KSENIA PANAS

*В мире философии слова: о некоторых эстетических концепциях
Велимира Хлебникова*.....27

RENATA PERA

*Wokół „Светланы” W. A. Żukowskiego.
Ballada poety w trzech odstępach*.....47

II. Dział kulturoznawczy

CEZAR JĘDRYSKO

*Problem samotności i jej przewyciężenie w antropologii
Mikołaja Bierdiajewa*.....65

III. Studenckie Serie Translatorskie

BÓG I ŻOŁNIERZ

Wiaczesława Pjecucha w tłumaczeniu Krzysztofa Korczyńskiego.....77

KRÓTKIE SPIĘCIE Z WIEDNIEM

Wiaczesława Pjecucha w tłumaczeniu Krzysztofa Korczyńskiego.....83

I. Dział literaturoznawczy

ДВОЙНИК КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА

Двойник - определение понятия, типология двойничества

Для точного определения литературного мотива *двойничества* необходимо, для начала, обратиться к этимологии самого понятия *двойник*. В русском языке это слово обозначает *альтерэго* и происходит от числительного *два*, так же как в английском языке *double* и немецком *doppelt*. Общий генезис последних слов восходит к латинскому прилагательному *duplus*, имеющему общий индоевропейский корень со славянским числительным *два*¹. В.В. Виноградов в *Истории слов* пишет, что слово *двойник* образовалось от прилагательного *двойной* при помощи суффикса *-ик* и обозначает предметы, состоящие „(...)из чего-нибудь сдвоенного, или двойного или содержащего что-нибудь в двойном размере”². В словарях С.И. Ожегова, С.А. Кузнецова и Т.Ф. Ефремовой передается одна и та же трактовка этого понятия. Двойником считается „человек, имеющий полное сходство с другим”³. Стоит также обратить внимание на родственную группу слова *двойник*, а в частности на глагол *двоиться* (1. раздваиваться, 2. казаться двойным, как бы удваиваться)⁴. При чем у этих глаголов не одно и то же значение. *Раздвоиться* - значит разделиться на две части, из которых каждая получает отдельную форму существования, начать испытывать чувство душевного разлада⁵, *удвоиться* - увеличиться, возрасти вдвое⁶. Глагол *раздваиваться* по значению ближе раздвоению личности и образованию двойника как отдельной, самобытной

¹ А. Дуккон, *Проблема Двойника у Гоголя и Достоевского*, «Studia Slavica Hung.» 1987, 33/1-4, с. 212.

² В. В. Виноградов, *История слов*: <http://www.wordhist.ru/dvoinik.html> [5.10.2012].

³ С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 1997, с. 153; Т. Ф. Ефремова, *Новый словарь русского языка, Толково-словообразовательный*, Т. 1, Москва 2001, с. 358; *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2006, с. 241.

⁴ С. И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь...*, с. 153.

⁵ *Большой толковый словарь...*, с. 1067.

⁶ Там же.

формы. Однако, кроме этих двух у глагола *двоиться* есть также другое, переносное, значение: *двоиться* - становиться двойственным, противоречивым (о мыслях и чувствах), испытывать нерешительность, колебаться⁷. Эти толкования кажутся немалозначимыми, так как сущность персонажа-двойника заключается именно в неустойчивости его личности и психики, в постоянных колебаниях и переменах.

Апостол Иаков в *Послании* описывает человека сомневающегося. В русском переводе *Послания* употребляется причастие, образованное от глагола *двоиться*: „Человек с *двоящимися* мыслями не тверд во всех путях своих”⁸. Венгерский филолог, Агнеш Дуккон в своем анализе сравнивает переводы этого слова на другие языки. В греческом оригинале такой человек определяется словом *двоедушный*, в Вульгате - версии, переведенной на латынь, находим *vir duplex animo*, в польской версии появляется *człowiek o rozdwojonej duszy*, в английской - *double-minded man*, в немецкой - *Zweifler*. Все эти выражения схожи по своему значению и все они передают древнее знание о том, что раздвоенный человек подвергается влиянию злых сил и власти дьявола⁹. Стоит также отметить, что в словаре В.И. Даля рядом с глаголом *двоиться* находится глагол *двойчить*, что значит: лукавить, хитрить, вести себя неискренне, говорить одно, а делать другое. Даль приводит также русскую пословицу, которая дополняет этимологию слова двойник: „Худо молиться как на уме двоиться”¹⁰. Кроме того, у Даля мы встретим также толкование глагола *двое(дву)душничать*, обозначающее то же самое - лицемерить, лукавить¹¹. Интересно, что в культурном аспекте раздвоение напрямую связано с лицемерием, чертой, пожалуй, наиболее свойственной литературным героям-двойникам. В свою очередь в *Мифологическом словаре* можно найти понятие *двоедушник* - „(...) у славян существо, способное совмещать в себе два естества («две души») - человеческое и демоническое”¹². Считается также, что „число *два* (...) является бесовским, «нечистым» и опасным, или обладающим сверхъестественной силой”¹³.

С антропологической точки зрения двойник - это наиболее первичный образ человека, узнаваемый им в своем отражении в зеркале воды или в своей собственной Тени, появляющейся в снах и галлюцинациях. Объек-

⁷ Т. Ф. Ефремова, *Новый словарь...*, с. 358.

⁸ Цит. по: А. Дуккон, *Проблема Двойника...*, с. 212.

⁹ Там же, с. 213.

¹⁰ В. Даль, *Толковый словарь живого великоуусского языка*, Т. 1, Москва 1978, с. 418.

¹¹ Там же.

¹² *Двоедушник* [в:] *Мифологический словарь*, под ред. Е.М. Мелетинского, Москва 1992, с. 177.

¹³ Там же.

тивирование этого призрачного образа наделяет его самобытностью, благодаря чему он получает физическое тело и становится антагонистом человека, от которого происходит¹⁴. Двойник человека является якобы воплощением его души. Другой видимой формой души считается собственная Тень человека. В верованиях многих народов видение собственного образа или потеря своей Тени считаются смертельной опасностью¹⁵. В качестве литературных примеров может послужить сказка *Тень Ганса Христиана Андерсена* и повесть Адельберта фон Шамиссо *Необычайные приключения Петера Шлемиля*, о которых пойдет речь в дальнейшем ходе работы.

Тема двойничества по сей день остается темой актуальной и вызывает интерес многих исследователей. Очень удачным исследованием этого мотива, его основных типов, мифологических, фольклорных и литературных корней является монография Софьи Залмановны Агранович и Ирины Владимировны Саморуковой под заглавием *Двойничество*¹⁶. Данная работа содержит достаточно подробное изложение важнейших идей Агранович и Саморуковой, а также примечания к ним.

Авторы монографии утверждают, что сам термин *двойничество* чаще всего применяется относительно персонажей-двойников в романтической и постромантической литературе. Однако обращают внимание на то, что двойничество можно назвать также «архетипом культуры» - „языковая структура, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира”¹⁷. Воплощение двойничества можно найти как в архаических мифах, так и в стереотипах современного сознания, поэтому оно и воспринимается как архетип культуры, т.е. образная модель, универсальная и устойчивая структура, заложенная в коллективном бессознательном.

Рассуждая о двойничестве, нужно помнить о том, что оно „представляет собой как бы минимальную модель социальности, минимальную структуру человеческого сообщества: «один-другой» (...) двойничество фиксирует сходство и различие (несходство); с другой стороны, оно концентрируется на СВЯЗИ «одного» с «другим»”¹⁸.

Агранович и Саморукова различают типы двойничества по генезису, модели социума, взаимосвязях персонажей, структуре сюжетного разверты-

¹⁴ *Sobowtór* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod. Red. J. Stawińskiego, Wrocław 2002, s. 884.

¹⁵ Там же.

¹⁶ С. З. Агранович, И. В. Саморукова, *Двойничество*, Самара 2001.

¹⁷ Там же, с. 9.

¹⁸ Там же, с. 11.

вания, а также по родовым и жанровым моделям. В то же время авторы монографии называют признак, являющийся общим для разных типов двойничества - наличие общих корней у двойников. Под выражением «общие корни», по утверждению авторов, следует понимать как братство, так и его субституты: побратимов, крестовых братьев, друзей, так как двойники-братья, исключая мотив братьев-близнецов появляются в литературе не так уж часто. Бывает также, что вместо братства возникает родство духа.

Самым распространенным типом двойничества считается тип двойников-антагонистов, или двойника-преследователя, характерный для романтических произведений. Отношения таких двойников заключаются в конкуренции и противоборстве, так как сами герои являются представителями противоположных социумов. Этот тип связан с бинарностью мира, которая понимается как конфликт ценностных полюсов. Важным элементом является тут отделение субъекта от объекта и перенесение черт объекта на субъект. Тогда человек начинает смотреть на себя как бы сбоку, как на противопоставленную себе сущность. Конфликт миров, характерный для двойников-антагонистов, не всегда имеет характер социального конфликта. Иногда один из героев принадлежит к «светлому», а другой к «темному» миру. Бывает также, что мотив двоемирия заменяется психологической или нравственной противопоставленностью. Типу двойников-антагонистов свойственны «зеркальные» отношения, подобные пародированию, когда „поведение одного субъекта выворачивается как бы наизнанку в поведении другого¹⁹.” В реализме генезису двойников свойственна социальная окраска, важнейшим мотивом считается тут влияние окружающей среды.

Кроме антагонистического типа, авторы *Двойничества* обращают внимание также на *двойников-дублеров*, относящихся к типу *карнавальной пары*. Двойники-дублеры являются совершенной противоположностью двойников-антагонистов. Соотношение героев не заключается в борьбе, эти герои не являются представителями противоположных миров, мало того, они относятся к одному миру и не вступают в прямое противоборство. Члены этой пары находятся в отношении взаимодополнения и взаимозамещения. Генезис одного из двойников-дублеров восходит к архитипическому представлению о мире живых, другой - к представлению о мире смерти. „Один из двойников - комический дублер (шут) замещает серьезного героя в злоключениях смерти²⁰”. Согласно теории М.М. Бахтина, этот тип двойничества связан со смехом и карнавальностью.

¹⁹ С. З. Агранович, И. В. Саморукова, *Двойничество...*, с. 19.

²⁰ С. З. Агранович, И. В. Саморукова, *Двойничество...*, с. 31.

Члены карнавальных пар не наделены только смешными или только серьезные чертами. И то и другое в них распределено синкретично, но тем не менее члены пары распределяются по признакам «высокое - низкое». Примерами типичных карнавальных пар являются Дон Кихот и Санчо Панса, Мефистофель и Фауст, Робинзон и Пятница²¹. В отличие от двойников-антагонистов, карнавальная пара является воплощением единства мира и победы свободы над аскетизмом Средневековья, так как средневековая культура понимается как смерть, которую можно превращать в жизнь путем осмеяния. Именно таким образом карнавальные пары появляются в литературе либо на рубеже эпох, либо в периоды важных социальных и духовных перемен. Интересно, что этот тип двойничества особенно широко распространен в литературе XX века. Карнавальные пары олицетворяют ранние процессы советской эпохи и используются, в частности, в произведениях Юрия Олеши, Валентина Катаева, Ильи Ильфа и Евгения Петрова²².

Авторы монографии, несмотря на то, что писали ранее, приходят к выводу, что родство, признак столь важный для двойников-антагонистов, не находит своего подтверждения в карнавальных парах, так как двойники-дублиеры имеют не только разное происхождение, но и разный социальный статус. Единственным, что их объединяет, является пространство жизни, которое находится в состоянии важных историко-культурных перемен. Это пространство и является особым признаком карнавальной пары. Разрушение пространства влечет за собой разрушение связи между двойниками-дублерами.

В русской литературе как двойники-антагонисты, так и карнавальные пары соприкасаются с третьим типом двойничества, описанным Агранович и Саморуковой и определяемым понятием *близнецы*. Этот тип достаточно распространен в русской литературе, но его точное выделение является более сложным, так как в произведениях очень часто происходит смешение разных типов двойничества. Близнечество, как и другие типы, берет свое начало из мифологии. Ранее мы упоминали, что в архаических мифах близнечество считалось непонятным и опасным явлением, а сами близнецы выступали в качестве соперников. Однако позже этот мотив преобразовался в свою противоположность. Близнецы стали символизировать народ²³.

²¹ Там же, с. 32.

²² Там же, с. 35.

²³ В. Дудкин, *К истории и типологии двойника*, <http://brennoe-i-vechnoe.narod.ru/01-12.html> [03.12.2012].

Для персонажей-близнецов характерна полная идентичность. И хотя эти герои воспринимаются как пара конфликтующая, то рано или поздно обнаруживается мнимость их конфликта. Авторы монографии замечают, что практически все известные примеры этого типа двойничества принадлежат русской литературе.

Первым литературным воплощением этого типа двойничества считается литературный памятник XVIII века, *Повесть о Фоме и Ереме*. Сюжет произведения заключается в противопоставлении друг другу двух братьев, однако это противопоставление оказывается мнимым, так как жизнь обоих братьев полна неудач. В этом случае братья не являются антагонистами по отношению друг к другу, они противостоят жизни как злой судьбе. Эта сатира направлена на мир, в котором невозможно жить, именно поэтому повесть завершает совместная смерть героев.

Авторы *Двойничества* утверждают, что близнецная модель появляется в русской литературе тогда, когда целым социальным группам грозит уничтожение. Близнецная пара является представителями коллектива, происходящего из социальных низов, она всегда связана с социальным, мировоззренческим или нравственным распадом. Распад мира влечет за собой совместную гибель двойников, чаще всего не физическую, а духовную - беспомощность героев в борьбе с внешней силой²⁴.

Авторы монографии, согласно Александру Михайловичу Панченко, утверждают, что всем примерам близнецного двойничества свойственны элементы антиутопии. По мнению исследователя русской культуры и литературы, связь близнецных пар с антиутопией сложилась исторически. Панченко утверждает, что этот тип двойничества имеет русские корни и связан он с историей времен Ивана Грозного, поделившего страну на *две части - опричнину и земщину*, что может восприниматься как утопический проект.

Подводя итоги вышеприведенного исследования, начнем со связи двойничества с бинарной моделью мира, характерной для многих культур и народов. Нельзя не согласиться с тезисом, поставленным авторами монографии, что двойник является не только разновидностью литературного персонажа, но и архетипом культуры. Истоки этого мотива следует искать в древних мифологиях, оперирующих противопоставленными друг другу символами, иначе называемыми бинарными оппозициями. В дуалистических мифах в качестве героев часто выступают братья близнецы, один из которых является светлой личностью (день, жизнь), второй - темной

²⁴ Там же, с. 51.

(ночь, смерть). Как мы уже упомянули раньше двойник - это один из двойни, т.е. близнец, поэтому мотив двойника напрямую связан с близнечными мифами, пожалуй, одними из наиболее древних мифов в культуре, а также с изначальными темами, такими как жизнь и смерть, заложенными в коллективном бессознательном.

Важным является также понимание двойничества как минимальной модели общества, что и подчеркивают сами авторы монографии. Исследование двойничества немислимо без обращения внимания на взаимоотношения двойников, их взаимную связь, а также на сходства и различия между ними.

Внимания заслуживает типология двойничества. Отдельные типы описаны подробно и интересно, но в описании мы можем найти некоторые неточности. Например, авторы исследования пишут о наличии общих корней, как о черте свойственной всем двойникам²⁵, затем сами же отрицают раньше сказанное, утверждая, что у агентов карнавальная пара нет общих корней, и что имеют они совершенно разные социальные статусы²⁶.

Кроме того, разделение двойников на разные типы кажется довольно условным, так как пара двойников обычно совмещает черты, характерные разным типам, например, герои *Двойника* Достоевского, Голядкий-старший и Голядкин-младший, о которых речь пойдет позже.

Тем не менее монография Агранович и Саморуковой является ценной помощью в исследовании проблемы двойничества. Авторы, рассматривая тему, обращаются к разным источникам, благодаря чему исследование является многоаспектным, представляющим разные точки зрения. Стоит подчеркнуть, что авторы уделяют особое внимание близнечному, т.е. «русскому типу двойничества», о котором речь пойдет также в дальнейшем ходе настоящей работы.

В рассуждениях о мотиве двойника и разных типах двойничества невозможно не упомянуть о их связи с «архетипом Тени». Понятие «архетип» было введено в современную науку психиатром, одним из основателей аналитической психологии, Карлом Густавом Юнгом. Юнг понимал под понятием архетипа „(...) некие структурные схемы, структурные предпосылки образов (существующих в сфере коллективно-бессознательного и, возможно, биологически наследуемых) как концентрированное выражение психической энергии, актуализированной объектом²⁷.” Следовательно, «архетип» - это не что иное, как некий праобраз, нечто изначальное,

²⁵ Ср.: С. З. Агранович, И. В. Саморукова, *Двойничество...*, с. 18.

²⁶ Ср. там же, с. 37.

²⁷ Е. М. Мелетинский, *О литературных архетипах*, Москва 1994, с. 5.

врожденное, повторяющееся в жизни каждого человека. Архетипы выделенные Юнгом - это прежде всего архетипы «матери» (*Magna Mater*), «дитяти», «души» (*anima*), «тени», «мудрого старика». Интересно, что среди этих своего рода «ролей» Юнг выделяет также тень, которая в мифологии неразрывно связана с двойником - наиболее первичным образом человека²⁸.

Е. М. Мелетинский, основываясь на работах Юнга об «архетипе Тени», определяет понятие Тени следующим образом: „Тень - это оставшаяся за порогом сознания бессознательная часть личности, которая может выгладеть и как демонический двойник²⁹”. В аналитической психологии тенью считаются негативные качества, которыми наделен человек, но которых он не признает своими собственными. Именно таким образом создается «темная сторона» личности человека, или, по-другому, его теневой образ. Тень - это природный, инстинктивный человек, она практически не изменилась с момента появления человеческого общества. Тень сопровождает человека с самого детства, ее невозможно изменить или перевоспитать. Юнг считал, что мифологическим образом тени является образ обманщика-трикстера. Трикстер - это божество (дух) в мифологии, фольклоре и сказках, которое не подчиняется никаким правилам, обнажает свои худшие качества и выдает себя не за того, кем оно является на самом деле³⁰. Человек, стараясь поддержать свой «положительный образ», отстраняет от себя свои негативные мысли и желания, которые остаются в его бессознательном. Однако Тень не остается незамеченной, непризнанные желания дают о себе знать. Человеку начинает казаться, что он будто раздваивается, и тогда он начинает вести двойную жизнь³¹. Человек перестает быть самим собой, в нем одновременно сосуществуют две совершенно разные личности. В психологии такое заболевание называется шизофренией. Название происходит от греческих слов *shiso*, что обозначает: дроблю, раскалываю и *phren* - сердце, душа, ум³². Возможно, что именно это психическое заболевание породило такой интерес к теме двойника и стало почвой для появления многих литературных произведений.

Вышеприведенные примеры являются доказательством того, что русское слово двойник - это не только выражение состояния раздвоения личности в романтической литературе. Оказывается, что у этого понятия есть также библейская, метафизическая и социальная подоплека. Кроме того,

²⁸ *Sobowtór [w:] Słownik literatury polskiej...*, с. 884.

²⁹ Е. М. Мелетинский, *О литературных архетипах...*, с. 6.

³⁰ *Архетипы Юнга и Астромифология*: http://psiland.narod.ru/psiche/semira_arh/002.htm [15.03.2012].

³¹ *Тень*: <http://www.psychology.su/2009/03/03/ten/> [14.03.2012].

³² *Шизофрения*: <http://www.psychology.su/2009/03/03/shizofreniya/> [5.11.2012].

мотив двойника связывается также с архитепическим понятием Тени. Следовательно, тема двойничества является темой довольно сложной и многоаспектной, проявляющейся в литературных произведениях на совершенно разных уровнях. В дальнейшем ходе настоящей работы будут приведены литературные примеры разных типов двойников, основанные как на традиционных, так и на нетрадиционных подходах к этому понятию.

Литературная обработка мотива двойничества

В *Словаре польских литературных терминов* мы найдем информацию о том, что решающее влияние на формирование романтического мотива двойника в XIX веке оказал английский готический роман XVIII столетия, который и породил романтическую фантастику³³. Несомненно, проблема двойничества в своей конфликтной и драматической форме в литературе разрабатывалась романтиками, прежде всего она связана с именами немецких писателей и поэтов XIX века: Л. Тика, Жан-Поля, Г. фон Клейста, Э.Т.А. Гофмана, Г. Гейне, К. Брентано, А.Й. Арнима и Ф. Фуке³⁴. Однако корни самого мотива уходят намного глубже, так как двойничество является темой изначальной, напрямую связанной с бинарностью мира.

С этим тезисом согласна А. Дуккон, которая утверждает, что история мотива двойника в немецком романтизме восходит к греческой мифологии, а точнее к мифу об Амфитрионе³⁵, в котором нет случайного замещения одного лица другим. Зевс посягает на личность Амфитриона, являясь его супруге в образе самого героя и проводит с ней ночь, после которой у нее рождаются близнецы, один из них оказывается сыном Зевса, второй - Амфитриона. Правда, герой и его псевдодвойник не встречаются друг с другом, а мифический праобраз двойника не наделен мрачными знаками, привычными для произведений немецких романтиков, тем не менее героя этого мифа можно считать, если не единственным, то по крайней мере одним из нескольких, праобразов литературного мотива двойника.

В античной и французской традиции миф приобретает комические черты, в то время как германская традиция наделяет его роковыми знаками, предвещающими смерть. Предполагается, что такое отношение ко встрече с двойником пришло как в германскую мифологию, так и в мифологии других европейских народов от погребальных обрядов древнеримских императоров. Традицией во время похоронных процессий было облачение

³³ Sobowtór [w:] *Słownik literatury polskiej...*, s. 884.

³⁴ А. Дуккон, *Проблема Двойника...*, с. 209.

³⁵ А. Дуккон, *Проблема Двойника...*, с. 210.

в маску императора одного из его подданных, который скакал на коне перед гробом усопшего как его альтерэго³⁶.

Образ двойника, появляющийся в произведениях немецких романтиков приобретает метафизическое значение. Немецкий *Допельгангер* (нем. *Doppelgänger*) является демоническим двойником человека, противоположностью ангела-хранителя³⁷. В некоторых литературных произведениях этот герой-двойник не отбрасывает тени и не отражается в зеркале, а его появление зачастую является предпосылкой смерти героя. Допельгангер - это воплощение идеи о раздвоении человеческой личности на добрую и злую стороны, о непостигнутой глубине человеческой души.

К одним из наиболее ярких и значимых образов литературных двойников относятся герои произведений Э.А. Гофмана (*Эликсиры сатаны*), А. Шамиссо (*Необычайные приключения Петера Шлемиля*), А.Э. По (*Вильям Вильсон*), Х.Х. Андерсена (*Тень*). Однако во всех этих произведениях двойник приобретает немного другое значение. Целью настоящей работы является определить различия между героями и отнести их к вышеприведенным типам двойников.

В качестве первого примера послужит роман Э.А. Гофмана, в котором блистательно исследуется проблема двойничества. Роман является вымышленной автобиографией и литературной разработкой мотива шизофрении. Главный герой романа - монах Медард, воспитанный в приверженности Богу и избранный, чтобы служить ему. Подвергаясь искушению, выпивает таинственный эликсир, называющийся эликсиром сатаны. Именно тогда впервые на его пути появляется его двойник. Прежде чем монах узнает его имя, человек этот погибнет, падая с обрыва. Внезапная смерть незнакомца и ничем не объяснимое его внешнее сходство с монахом вовлекает Медарда в интригу, из которой он не в состоянии выпутаться. Странные приключения настолько поглощают героя, что он сам перестает осознавать, кто он на самом деле:

Nie mogłem już odnaleźć samego siebie. Oto Wiktoryn został strącony w przepaść z woli przypadku, który kierował moją ręką, nie wolą. Ja stoję za niego na posturunku, lecz Reinhold zna ojca Medarda, kaznodzieję z klasztoru kapucynów i jestem dla niego istotnie tym, czym jestem. Ale stosunek Wiktoryna z baronową przechodzi na mnie, bo ja jestem Wiktorynem, istotnym Wiktorynem. Jestem tym, czym się

³⁶ Там же.

³⁷ *Словари и энциклопедии на Академике* <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/105224> [30.11.2012].

wydaję, i nie wydaję się tym, czym jestem; sam sobie będę niewyjaśnioną zagadką, jestem rozdwojony i przeciwstawiony własnemu ja³⁸.

Медард теряет свою личность, он уже не является Божьим приверженцем из капуцинского монастыря, он ощущает действие внешней силы, своеобразного рока, борьба с которой бессмысленна. Монах настолько глубоко воплощается в играемую им роль, что забывает о своем прошлом, о своей прежней жизни и свято верит в то, что на самом деле является кем-то другим:

(...) rozpoczynałem nowe istnienie, jakby w nowej, nowym duchem ożywionej postaci, co zacierało coraz to silniej wszystkie wspomnienia przeszłości, aż zniknęły bez cienia³⁹.

Медард должен пройти долгий путь, прежде чем выяснится, что встреченный им незнакомец является его братом, что он вовсе не погиб, но, в свою очередь, занял место монаха. История, созданная Гофманом - сложнейшая интрига. Складывается странное впечатление, что писатель запутал не только читателя, но и собственного героя, который не понимает, что с ним происходит, он не уверен даже в своей личности, в своем настоящем «я», но парадоксально он уверен в том, что совершил преступления, которые на самом деле не были его участием.

Двойник преследует Медарда. Впервые они встречаются у обрыва, Медард замечает сходство между ними, затем, путешествуя, он узнает, что похож на известного разбойника и, наконец, сам встречает сумасшедшего монаха и понимает, что сходство между ними на лицо. Двойник навещает Медарда в сновидениях, герой слышит его голос, голос который кажется ему своим собственным:

I oto brzmiał mi ten głos, dobrze znany - brzmiał ciemno, a mętnie w moim wnętrzu - słyszałem go już gdzieś (...) Przywidziało mi się z przestachem, że słyszę mój własny głos⁴⁰.

Двойник Медарда несомненно относится к первому типу двойников, определяемых как двойники-антагонисты или двойники-преследователи. Как уже было отмечено раньше, одним из важнейших признаков двойников-антагонистов является родство, т. е. наличие общих корней. Двойник,

³⁸ E. Hoffmann, *Diable eliksiry*, Warszawa 1958, с. 64.

³⁹ Там же, с. 97.

⁴⁰ E. Hoffmann, *Diable eliksiry...*, с. 174.

преследующий Медарда, оказывается его кровным братом. Монах, ничего не подозревая, начинает жить его жизнью. Он не только играет определенную роль, чтобы заставить поверить в нее окружающих, мало того, Медард сам начинает в нее верить. Развязка истории кажется быть невероятной. Читатель до самого конца не знает, что является правдой, а что вымыслом ума монаха. Медард возвращается в монастырь, чтобы искупить свои грехи, но это вовсе не конец его мук. Двойник является ему до последних дней его жизни. Поэтому сложно ответить на вопрос, был ли брат монаха на самом деле его двойником или же двойник является только вымыслом его больного воображения.

Двойники-антагонисты являются литературной трактовкой «архетипа Тени» К.Г. Юнга. Произведение Гофмана можно рассматривать как литературную разработку темы шизофрении, а героя романа, Медарда, как пример расщепленного сознания. Причины шизофрении и сама болезнь до сих пор недостаточно изучены. Юнг, занимаясь этим странным заболеванием, пришел к выводу, что в душе каждого человека существует несколько разных «я», называемых субличностями. Поведением здорового человека управляет одно из них, остальные «я» пытаются выбраться из бессознательного на поверхность сознания. Именно так происходит, когда человек заболевает шизофренией. Доминирующей субличностью становится та, которая раньше находилась в бессознательном человека. Интересным оказывается тот факт, что мысли и поступки нового «я» совершенно непонятны окружающим, они кажутся нелогичными, лишенными какого-либо смысла⁴¹. Точно также ведет себя Медард. В нем борются две совершенно разные личности: богобоязненного монаха и сумасшедшего графа, так как в каждом человеке борются два начала: светлое и темное, человеческое и демоническое, потому что каждый человек носит в себе Тень «темного брата»⁴². С одной стороны, читателю вполне вероятным кажется выяснение, что Медард является жертвой проклятия рода, с другой стороны - монах производит впечатление сумасшедшего, расколотого сознания.

Тень играет важную роль не только в аналитической психологии. Мотив Тени встречается как в сказках для детей, так и в других литературных жанрах. Тень может толковаться как видимая форма души человека, как своеобразный двойник. Потеря Тени, являющаяся довольно популярным мотивом литературных произведений, согласно суевериям, не предвещает

⁴¹ Шизофрения: <http://www.psychology.su/2009/03/03/shizofreniya/> [5.11.2012].

⁴² J. Prokopiuk, *W labiryncie duszy. Wtajemniczenie spontaniczne. Cień, cz. I*: http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/w_labiryncie_duszy/prokopiuk_cien1.htm [12.03.2012].

обычно ничего хорошего, напротив, люди верили, что потеря Тени была равносильна утрате жизни, так как Тень неразрывно связана со своим хозяином.

Мотив Тени использовали в своих произведениях Г.Х. Андерсен (*Тень*), А. фон Шамиссо (*Необычайные приключения Петера Шлемиля*) и Э.А. По (*Вильям Вильсон*). Каждый из писателей подходит к данной теме по-другому, но все они показывают в своих произведениях, что человеческая жизнь немыслима без Тени, своеобразной темной стороны человека. С Тенью нужно познакомиться и научиться ею управлять. Увы, герои большинства литературных произведений не осознают этого. Они готовы отпустить собственную Тень или же продать ее, не отдавая себе отчета в пагубных последствиях.

Можно подумать, что главным героем сказки Андерсена является ученый, прибывший в теплые страны с далекого севера, но оказывается, что не менее важным персонажем является его Тень, которая описывается как живое существо. Ученый в шутках отпускает свою Тень, освобождает ее, разрешая ей жить собственной жизнью:

(...) a ja, jak pan dobrze wie, od dzieciństwa deptałem panu po piętach. Skoro tylko pan uznał, że dojrzałem dostatecznie, aby pójść sam w świat, poszedłem własnymi drogami⁴³.

Оказывается, что Тень только и ждала возможности, чтобы освободиться. Ученый и его Тень парадоксально меняются ролями. Тень считает себя «человеком» независимым, образованным, материально обеспеченным. Ученый же, напротив - беден и отчужден, потому что отсутствие Тени у человека - это скверный знак:

Pan wygląda jak cień - mówili ludzie do niego, a słowa te przyjmowały uczonogo dreszczem (...) Cień był teraz panem, a pan cieniem (...) chodzili razem, obok siebie, przed i poza sobą, zależnie od słońca. Cień potrafił zawsze zająć miejsce pańskie (...)⁴⁴.

Тень унижает своего бывшего хозяина, предлагая ему исполнять роль Тени. Никто не верит ученому, все принимают его за Тень. Ученый готов разоблачить обманщика, который сватается к королевской дочери, но ни-

⁴³ H. Ch. Andersen, *Cień* [w:] *Baśnie*, Poznań 1988, с. 192.

⁴⁴ H. Ch. Andersen, *Cień...*, с. 192.

кто ему не поверит, в мире обмана и бесчестия нет места для добросовестного человека.

По-другому подходит к этой теме Шамиссо, герой которого меняет собственную Тень на непустующий кошелек. Сказка является сатирой на переоцененную роль денег и богатства в человеческой жизни. Хотя герой может купить всё, чего душа пожелает, то всю жизнь остается несчастлив. Когда все окружающие замечают отсутствие Тени Петера, он начинает избегать солнца и осознает, что Тень стоит больше, чем какие-либо богатства:

(...) jeśli chcesz żyć pośród ludzkie, naucz się wpięrw cenić własny cień, a potem pieniądze⁴⁵.

Человек без Тени не достоин уважения, он вызывает страх, так как потеря Тени равносильна смерти или же является доказательством проклятия и контактов с дьяволом. Отделение Тени от тела неестественно:

Nie mogłem długo wytrzymać tego wewnętrznego rozdwojenia i rozpocząłem decydującą walkę⁴⁶.

Петер постоянно скрывается, избегает людей, путешествует только в темноте, он чувствует себя пленником, ему больше не дано жить среди людей.

Тема Тени появляется также в рассказе По, *Вильям Вильсон*. С самого начала этого произведения ощущается связь Тени со смертью. Интересно, что Тень определяется как ее предвестница, а после смерти человек сам становится всего лишь Тенью и отправляется в *долину теней*:

Приближается смерть, и тень ее, неизменная ее предвестница, уже пала на меня и смягчила мою душу (...) Переходя в долину теней, я жажду людского сочувствия, чуть было не сказать жалости⁴⁷.

Повествование ведется от имени рассказчика, живущего и учащегося в пансионе. Уже в самом начале рассказа мы узнаем, что с судьбой Вильяма Вильсона связана также судьба другого ученика пансиона. Оказывается, что эти два героя родились в один день и в то же самое время

⁴⁵ A. von Chamisso, *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, Warszawa 1961, с. 111.

⁴⁶ Там же, с. 88.

⁴⁷ Э. А. По, *Вильям Вильсон* [в:] Э.А. По, *Собрание сочинений в четырех томах „Гротески и арабески“*, т. 2, Москва 1993, с. 19.

появились в школе, но мало того, у них одно и то же имя, Вильям Вильсон. Значение имени мальчиков немаловажно, так как и в имени, и в фамилии появляется английская частица *will*, обозначающая *волю*, сама фамилия, в свою очередь, распадается на два слова: *will* и *son*, что обозначает *сын воли*. Оба мальчика герои волевые, они не поддаются контролю и постоянно соперничают друг с другом:

(...) единственно мой тезка позволял себе соперничать со мною в классе, в играх и стычках на площадке, позволял себе сомневаться в моих суждениях и не подчинялся моей воле - иными словами, в чем только мог, становился полихой моим деспотическим капризам⁴⁸.

Оба героя не подчиняются чужой воле, они противостоят друг другу, а это обозначает, что рассказчик противостоит самому себе. На протяжении всего рассказа читателю кажется, что соперник повествователя является не просто его двойником, а его собственной Тенью, отражением в зеркале. Рассказчик подчеркивает, что у его соперника были слабые голосовые связки, и что изныаясь он мог едва слышным шепотом. Соответственно, складывается впечатление не о настоящем герое, а о голосе, который герой слышит только в своей голове.

Между мальчиками есть как внутреннее, так и внешнее сходство, но оно не случайно, так как двойник по неизвестным причинам совершенно во всем подражает «настоящему» Вильяму Вильсону:

Скопировать мое платье ничего не стоило; походку мою и манеру держать себя он усвоил без труда; и, несмотря на присущий ему органический недостаток, ему удавалось даже подражать моему голосу. Громко говорить он разумеется не мог, но интонация была та же; и сам его своеобразный шепот стал поистине моим эхом⁴⁹.

Странно, что никто кроме повествователя не замечает ни этого непонятного сходства, ни подражания главному герою, как будто двойника видит только истинный Вильям Вильсон, словно двойник является плодом его воображения:

(...) подражание это замечал единственно я сам и терпеть мне приходилось многозначительные и странно язвительные улыбки одного только моего тезки.⁵⁰

⁴⁸ Э. А. По, *Вильям Вильсон...*, с. 24.

⁴⁹ Э. А. По, *Вильям Вильсон...* с. 26.

⁵⁰ Там же, с. 26.

Странный случай происходит, когда герой закрадывается ночью в комнату своего двойника. Спящий мальчик выглядит совершенно по-другому. Складывается впечатление, что рассказчик неизвестно зачем наделил своими собственными чертами другого мальчика:

Я, конечно, видел, что это его лицо, и все же не мог этому поверить, и меня била лихорадочная дрожь⁵¹.

После этого удивительного происшествия герой покидает пансион, но вскоре читатель узнает, что мнимый двойник покинул учебное заведение также, в тот же самый вечер. Рассказчик продолжает свое обучение в Оксфорде. Его занимают азартные игры, живет он без забот, в роскоши. Тем и занимается, что тратит деньги и пьянствует. Очередная встреча с двойником складывается именно тогда, когда Вильям Вильсон подстраивает игру в карты и совершенно разоряет своего соперника. Двойник облачает героя который вынужден покинуть Оксфорд:

Но бежал я напрасно! Мой злой гений, словно бы упиваясь своим торжеством, последовал за мной и явственно показал, что его таинственная власть надо мной только еще начала себя обнаруживать⁵².

Интересно, что в прозведении По двойник героя не является его темной стороной, наоборот, он разрушает те планы героя, которые должны были принести зло, поэтому двойника можно рассматривать как пример позитивной проекции. Проекция - это бессознательное приписывание другому человеку своих собственных качеств и уверенность в том, что другой человек на самом деле обладает этими качествами. Проекция может быть как негативной, так и позитивной. Человек таким образом старается избавиться от неприятных переживаний⁵³.

Конец рассказа неоднозначен. Герой будто бы убивает своего двойника на карнавале в Риме, но в тот же момент, когда он пробивает грудь двойника рапирой, ему кажется, что он видит в зеркале самого себя, умирающего в крови:

Я сказал - мое отражение, но нет. То был мой противник - предо мной в муках погибал Вильсон (...) можно было даже вообразить, будто слова, которые я услышал, произнес я сам: - Ты победил и я покоряюсь. Однако отныне

⁵¹ Там же, с. 29.

⁵² Там же, с. 34.

⁵³ Проекция: <http://www.psychology.su/2009/03/03/proekcija/> [12.01.2013].

ты тоже мертв - ты погиб для мира, для небес, для надежды! Мною ты был жив, а убив меня, - взгляни на этот облик, ведь это ты, - бесповоротно погубил самого себя⁵⁴.

Конец рассказа является для читателя настоящей загадкой. „Ты победил и я покоряюсь” - кто на самом деле произнес эти слова? Двойник или настоящий Вильям Вильсон? А кто из них был настоящим и почему один не может существовать без другого? Вышеуказанная цитата ставит перед читателем целый ряд вопросов. Возможно ли, что Вильям Вильсон и его двойник - это одно и то же лицо? Темная и светлая сторона личности? Я думаю да. Второе «я» Вильсона пробуждается только в определенной ситуации, не позволяя герою делать зло. Он борется со своим отражением в зеркале, со своей Тенью и, в конце концов, с самим собой. Герою удается убить свою светлую сторону, но в то же самое время он убивает все надежды на будущее и самого себя. Что касается смерти, то читатель может понимать ее в прямом смысле как физическую смерть, или же символически, как погубление души, о чем свидетельствует вышеприведенная цитата: „(...) ты погиб для мира, для небес, для надежды!”

Обобщая все вышесказанное, можно выделить два противоположных значения двойника в культуре (абстрагируя от типов двойников, выделенных авторами *Двойничества*) - это двойник-защитник, не позволяющий герою делать зло и двойник-антагонист, воплощение зла и предвестие смерти. Пары двойников противопоставятся друг другу по принципу бинарной модели добро-зло, так как двойничество является архетипом культуры, заложенным в человеческом сознании. На основе анализируемых в данной статье произведений можно подвести итоги и охарактеризовать героя-двойника.

Согласно литературным примерам, двойник чаще всего появляется в жизни человека, находящегося в пограничной ситуации, стоящего перед проблемой выбора. В культуре двойник, ассоциирующийся с проявлением злых сил, не отбрасывает тени, не отражается в зеркале. В романтической литературе тема двойничества приобретает метафизическое значение, она ассоциируется с раздвоением души на светлую и темную стороны, на человеческое и демоническое начало. Мотив двойника можно воспринимать также как литературную разработку темы шизофрении, когда герои-двойники являются примером одного расколотого сознания. Двойник зачастую похож на протагониста как внешне, так и внутренне. Они носят одно имя, родились в один день, родом из того же самого места. В психо-

⁵⁴ Э. А. По, *Вильям Вильсон...*, с. 37.

логии герой-двойник непосредственно связывается с архетипом Тени, потеря которой равносильна утрате жизни. Получается, что в каждом человеке есть двойник - своеобразная теневая сторона личности. Психологи считают, что Тень нельзя уничтожить, ее нужно принять и научиться с ней жить, а „человек, лишенный Тени, потерял бы способность трансформировать себя и скоро прекратил бы свое существование. Он остался бы идеальной, но бесплотной маской, принадлежащей определенному прожитому, прошлому этапу времени, но неспособный сделать шаг в будущее (...)”⁵⁵. Потерять Тень, как в психологии, так и в литературных произведениях - значит потерять самого себя.

Библиография

- Агранович С. З., Саморукова И. В., *Двойничество*, Самара 2001.
- Близнечные мифы* в кн.: *Мифы народов мира. Энциклопедия* т. 1, под ред. С. А. Токарева, Москва 1987, с. 174-176.
- Большой толковый словарь русского языка*, пор. ред. С. А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2006, с. 247, 1067.
- Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, Т. 1, Москва 1978, с. 418.
- Двоедушник* в кн.: *Мифологический словарь*, под ред. Е. М. Мелетинского, Москва 1992, с. 177.
- Дуккон А., *Проблема Двойника у Гоголя и Достоевского*, «*Studia Slavica Hung.*» 1987, 33/1-4, с. 207-221.
- Ефремова Т. Ф., *Новый словарь русского языка, Толково-словообразовательный*, Т. 1, 2-издание, Москва 2001, с. 358.
- Мелетинский Е. М., *О литературных архетипах*, Москва 1994, с. 5-13, 83-88.
- Ожегов С. И и Шведова Н. Ю., *Толковый словарь русского языка*, 4-е издание дополненное, Москва 1997, с. 153.
- По Э. А., *Вильям Вильсон* в кн.: Э. А. По, *Собрание сочинений в четырех томах „Гротески и арабески”* т. 2, Москва 1993.
- Andersen H. Ch., *Cień [w:] Baśnie*, Poznań 1988.
- Chamisso A. von, *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, Warszawa 1961.
- Hoffmann E., *Diable eliksiry*, Warszawa 1958.
- Sobowtór [w:]*, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Stawińskiego, Wrocław 2002, s. 884-887.

⁵⁵ Архетипы Юнга и Астромифология: http://psiland.narod.ru/psiche/semira_arh/002.htm [15.03.2012].

Архетипы Юнга и Астромифология:

http://psiland.narod.ru/psiche/semira_arh/002.htm.

Виноградов В. В., *История слов*: <http://www.wordhist.ru/dvoinik.html>.

Проекция: <http://www.psychology.su/2009/03/03/proekciya/>.

Словари и энциклопедии на Академике

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/105224>.

Тень: <http://www.psychology.su/2009/03/03/ten/>.

Шизофрения: <http://www.psychology.su/2009/03/03/shizofreniya/>.

Prokopiuk J., *W labiryncie duszy. Wtajemniczenie spontaniczne. Cień, cz. I*:

http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/w_labiryncie_duszy/prokopiuk_cien1.htm.

В МИРЕ ФИЛОСОФИИ СЛОВА: О НЕКОТОРЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Футуризм как литературное движение в России характеризовался разнообразной системой взглядов своих представителей, хотя все они стремились к радикальному обновлению мировой литературы, а главным образом формальной структуры произведения. Большинство поэтов-футуристов, как, например, Давид и Николай Бурлюки, Алексей Крученых или Бенедикт Лившиц, в своих философских поисках сосредоточивались на значении слова и звука как такового, а также на строении поэтического текста при помощи необычных стилистических и формальных тропов¹. Их взгляды разделял и помогал формировать также Велимир Хлебников, который являлся членом кубофутуристических обществ, объединявших поэтов и художников начала XX века („Союз Молодежи”, к которому принадлежали с 1912 года, например, Казимир Малевич и Владимир Татлин, а также общество „Гилея”, созданное Владимиром Маяковским и Алексеем Крученых²). Именно Хлебников в начале 1910 года дал новое имя своим единомышленникам, называя их „будетлянами” (поэтами будущего)³. Велимиру Хлебникову удалось также создать целостную и гармоничную философско-эстетическую программу. Хлебников проводил свои опыты на материале слова, пытаясь определить его древние, всенародные истоки, а также обнаружить его скрытый смысл благодаря анализу гласных и согласных, т.е. звука как такового. Но философская система Хлебникова не ограничивалась только проблемами литературоведческого и лингвистического характера. Она проникала гораздо глубже, в тайны вселенной, пытаясь объяснить законы природы, времени и чисел.

¹ См.: В. Терёхина, А. Зименков, *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания*, Москва 1999, с. 50-59.

² См.: *ibidem*, с. 6-7.

³ См.: *ibidem*.

1. Мир как „Единая книга”

Понимание Хлебниковым сущности мира заключается в формулировке „Единая книга”⁴ и это определение отдает не только текстуальный характер мира как совокупности различных дискретных текстов, но также и целостное восприятие этого мира, как единого произведения искусства. Мир по Хлебникову представляет собой бесконечное число разнообразных текстов, наподобие страниц книги, которые собираются законами природы и культурой во едино. Этими дискретными текстами руководит некая высшая сила, которую можно определить как повествование вселенной. Оно является своего рода объяснением текста в данном историческом и социальном контексте⁵. Идея всеобщего единства сильно отражается в творчестве Велимира Хлебникова. Все его стихотворения, поэмы и проза соединяются в одно целое, являются закономерным продолжением друг друга⁶. Собрание творений Хлебникова своей структурой напоминает текстуальный образ мира. Все его части, хотя разные по смыслу, объединены каким-то незримым ритмом, специфической формой, напоминают «части какого-то давно задуманного целого»⁷. Целью настоящей работы является обнаружение и определение этих тонких соединений в лирических произведениях поэта.

Однако философия Хлебникова, как большинство философско-эстетических теорий XX века, была намного сложнее в своей внутренней структуре. Стремление ко всеобщему единству преломлялось двойственной натурой философских размышлений поэта, и это видно на примере его лирики. Во-первых, что касается семантической стороны его поэзии, нужно заметить, что многие исследователи считают ее туманной и довольно оторванной от реальности. Этот подход является неверным. Хлебников во многих своих стихотворениях с фактографической точностью описывал исторические события, которых сам был участником. Итак, его воспоминания с пребывания в Петрограде с 1917 года описаны, например, в поэме *Ночной обыск*. В том же году он был свидетелем боев в Москве, что описал в поэме *Сестры-молнии*. Хлебников тщательно описывал в стихах также свое пребывание в Украине во время гражданской войны в 1919 - 1920 годах, на Кавказе и в Персии в 1920 - 1921 годы⁸, а также голод на Волге

⁴ См.: Р. Дуганов, *Велимир Хлебников - природа творчества*, Москва 1990, с. 33.

⁵ См.: Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова и постмодернистский стиль философствования*, Минск 1999, с. 5.

⁶ См.: Р. Дуганов, *Велимир Хлебников - природа творчества...*, с. 33.

⁷ Ibidem.

⁸ См.: ibidem, с. 31.

в 20 годы. Уже здесь виден двойственный характер его творчества - с одной стороны Хлебников придерживается футуристических и структуралистских принципов преимущества формальных признаков как определения смысла. К подобным признакам можно причислить строение слова, форму букв, цветовые и слуховые ощущения, а также строение рифмы и ритма произведения⁹. С другой же стороны, слово Хлебникова - не только футуристический опыт, а достоверный носитель информации, ясное и четкое определение реальности. Кроме того, эта двойственность между мнимым и реальным в творчестве Хлебникова выражена в соединении удивительной подлинности Русского народного слова и слога вместе со словотворческими опытами, стилизованными на народную речь¹⁰. Наглядным примером такого соединения является, например, четверостишие:

И вечер темень,
И тополь земень,
И мореречи,
И ты, далече!¹¹

Ямбическое строение слога, а также двойные соединения существительных с прилагательными-неологизмами, похожими на так называемые постоянные эпитеты в русских былинах и сказках, своей структурой и звучанием напоминают народный припев. На самом же деле данное стихотворение - футуристический словотворческий опыт, форма которого только ассоциируется с народным творчеством. В итоге читатель воспринимает его как естественное для слухового восприятия соединение звуков народной песни, и только приложив усилие, может отчетливо понять истинную, футуристическую структуру стиха.

2. Миф

Одним из важнейших элементов философской системы Велимира Хлебникова является понятие мифа. Чтобы определить этот термин, нужно еще раз проанализировать схему хлебниковской природы мира. Мир - это, с точки зрения мыслителя, совокупность отдельных текстов, укладываемых в мировую историю на подобие книжных страниц. Объединяющим веществом, т.е. упомянутым уже повествованием, является понятие мифа.

⁹ См.: В. Терёхина, А. Зименков, *Русский футуризм...*, с. 56-58.

¹⁰ См.: Р. Дуганов, *Велимир Хлебников - природа творчества...*, с. 31.

¹¹ В. Хлебников, *Творения*, под. ред. М. Полякова, Москва 1986, с. 135.

Миф - это не только смысловая ткань, оболочивающая конструкцию мира как текста, но также, а может быть прежде всего, форма. Объяснение такого толкования мифа, т.е. как соединения семантики и формы, обосновано утверждением о преимуществе формы над смыслом¹². Вся эта сложная система заключается в одном предложении, сформированном Николаем Бурлюком в статье *Поэтические начала* - «слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова»¹³. В данном случае понятие „живого слова” относится к хлебниковскому разграничению бытового и „самовитого”, чистого слова. Эти типы слов противоположны, причём самовитое слово является отражением истины определяемого явления, оно рождается в «сумерках непосредственного эмоционального восприятия»¹⁴. Из этого следует, что в основе словесности лежит миф, как некий всеобщий, понятный всем народам, высший смысл. Это миф позволяет автору создавать новое искусство при помощи формальных структур, которые рожают смысл, и миф также позволяет читателю воспринимать это искусство как семантически полноценное. Таким образом, миф «гарантирует установление дискурса между Автором и Читателем» (...) ¹⁵.

Говоря о философии Хлебникова, следует также упомянуть явление неологизма, которое обосновывается футуристическим стремлением к преобразованию древних культурных основ. Федор Пекарский замечает, что Хлебников выделяет основной миф европейской культуры, т.е. «миф „Бога” и „богочеловечества”, как фундамирующего саму ментальность социума»¹⁶. Этот миф совершенствуется Хлебниковым при помощи идеи „будетлянства”, которое должно своими поисками всеобщего смысла потрясти мир в основах и перевернуть его устаревшие законы¹⁷. Будетляне, люди будущего, будут, согласно интерпретации Пекарского, выполнять функции, принадлежащие до сих пор Богу, творцу мира, первому речетворцу. В статье „Курган Святогора” Хлебников пишет о необходимости создания нового языка, отражающего мифическую натуру слов, при помощи речетворства, но без изменения корней слова: «В словах же (...) следы рабства рождению и смерти, назвав корни - божьими, слова же - делом рук человеческих»¹⁸. Эта цитата свидетельствует о двойственной природе слова - о божественном корне, который символизирует жизнь, стремление

¹² См.: Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова...*, с. 6.

¹³ Н. Бурлюк, *Поэтические начала*, [в.:] *Русский футуризм...*, с. 57.

¹⁴ Н. Перцова, *О "звездном языке" Велимира Хлебникова*, [в.:] *Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911-1998*, Москва 2000, с. 2.

¹⁵ Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова...*, с. 6.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ См.: ibidem, с. 6-7.

¹⁸ В. Хлебников, *Творения...*, с. 580.

к новому, чистому, самовитому смыслу и о бытовом значении, которое является делом рук человеческих и предвещает смерть возвышенного смысла слова. В этом случае человек является губителем слова. Но дальше Хлебников призывает: «Мы не должны быть нищи близостью к божеству»¹⁹ и этим призывом он подтверждает концепцию богочеловеческой природы будетлянства. Этот мистический подход к словотворчеству является основой создания звездного языка Велимира Хлебникова, который, в свою очередь, определяет творческий путь поэта.

3. Знак.

В. Хлебников считал, что задачей поэта является создание универсальных, „самовитых” знаков, которые будут, наподобие цвета в живописи, определять значение, обращаясь к эмоциональному восприятию читателя, независимо от его происхождения и языка, которым он владеет²⁰. Слово Хлебников называет зданием, построенным из основных единиц мысли, заключенных в новой азбуке понятий²¹, а согласные выделяет как главные носители значения и классифицирует их по семантическим признакам. Согласно утверждениям поэта, согласные обладают физическими качествами и одно их использование в стихотворении уже определяет лирическую ситуацию, например:

(...) Ч значит пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго. Это полный двумерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу (...) ²².

Хлебников считал, что знак является чертежом понятия²³ и для того, чтобы определить данный чертеж нужно знать, какая согласная станет главной в слове. Создавая теорию начального звука, Велимир Хлебников разрешает вопрос первенства среди согласных в слове:

Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова (...) летят из одной и той же точки мысли о пространстве²⁴.

¹⁹ Ibidem, с. 581.

²⁰ См.: В. Хлебников, *Художники мира!*, [в:] *Творения...*, с. 621.

²¹ См.: ibidem.

²² Ibidem.

²³ См.: В. Хлебников, *Художники мира!*, [в:] *Творения...*, с. 622.

²⁴ Ibidem, с. 622.

Конечно, чертежи понятий не относятся только к семантике слова, но также и к визуальному восприятию стиха. Хлебникову В представлялось в виде круга и точки в нем, З - в виде зеркала и лучей в нем отраженных, а Ч - в виде чаши²⁵. Подобное восприятие строя стиха как идеи было довольно популярным в начале XX века (например, маяковская строка, подчеркивающая остроту, оборванность фразы или строй стиха Марины Цветаевой, где эмоциональное напряжение представлено при помощи множества знаков препинания). Для футуристов визуальное восприятие стиха являлось крайне важным, поэтому в своих манифестах они идут еще дальше, переступая границы хлебниковских чертежей понятий. В манифесте А. Крученых и В. Хлебникова *Буква как таковая*, а также в статье *Поэтические начала* Н. Бурлюка выдвигается теория о большом значении почерка поэта при восприятии стихотворения читателем²⁶. Хлебников и Крученых считали, что почерк действует также, а может быть, прежде всего, на эмоциональную оценку как читателя, так и самого поэта. В статье изложена мысль о том, что:

настроение изменяет почерк во время написания, а следовательно почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов²⁷.

Бурлюк дополняет этот тезис мнением о том, что существуют слова, которых ни в коем случае нельзя печатать, потому что для выражения их смысла необходим почерк автора²⁸. Такой субъективный подход к выражению смысла слова не нашел подтверждения в практике, хотя Бурлюк приводит пример собственноручной подписи автора в сборниках стихов. Но, все таки, теории эти слишком туманны и неоправданны в дальнейших работах своих авторов.

Что касается визуального восприятия, согласные буквы обладают также цветовыми качествами. В статье *Художники мира!* Хлебников говорит о создании нового языка в ключе неповторимости и однозначности знаков, определяющих данные фрагменты пространства, и имеет в виду не только графическую форму, но также и цвет²⁹. Парадоксально графическая сторо-

²⁵ См.: *ibidem*, с. 622-623.

²⁶ См.: В. Хлебников, А. Крученых, *Буква как таковая*; Н. Бурлюк, *Поэтические начала*, [в:] *Русский футуризм...*, с. 49, 56.

²⁷ В. Хлебников, А. Крученых, *Буква как таковая*, [в:] *ibidem*, с. 49.

²⁸ См.: Н. Бурлюк, *Поэтические начала*, [в:] *ibidem*, с. 56.

²⁹ См.: В. Хлебников, *Художники мира!*, [в:] *Творения...*, с. 622.

на смешивается в этом случае со звуковой - определенный цвет согласных передается читателю главным образом благодаря их звучанию.

Такая же мысль появляется в статье Николая Кульбина *Что есть слово*, где автор высказывает мнение о преимуществе буквы как главного элемента слова:

Она [буква] - символ, содержащий идею слова, (...), фонетическую форму и начертательную. Слово - имя (...). Тело слова - буква³⁰.

Если принять, что буква является телом слова, то очевидным становится, что ее характер сугубо физический и влияет главным образом на визуальное восприятие. По словам Николая Кульбина, а также Давида Бурлюка, согласные обладают цветовыми и физическими качествами, но не все эти предположения совпадают с теорией Велимира Хлебникова, напр. „с” у Кульбина обозначает синий цвет, а „з” - зеленый, а не, как у Хлебникова, соответственно серый и золотой³¹. Подобное разногласие можно объяснить интуитивной основой этих утверждений. Независимо от того, что творческие методы футуристов представлены в очень четкой и декларативной форме, а также от факта отвержения всего культурного и литературного наследия мира, поэтам-футуристам очень близки романтические поиски внутренних ощущений, а также импрессионистские описания мимолетных впечатлений.

В связи с представлением Велимира Хлебникова о различных качествах букв, следует также обратить особое внимание на принципы функции гласных и согласных в языке и словотворчестве. Как было уже сказано, согласные в процессе формирования языкового пространства представляют собой некие отдельные понятия, качества или цвета - «каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя»³². Но гораздо менее здесь раскрыт смысл гласных. Принимая хлебниковскую точку зрения на счет согласных, можно прийти к выводу, что гласные стоят в оппозиции предметности и конкретных качеств. Поэтому можно толковать их как некие нематериальные величины, т.е. время или пространство. Это предположение подтверждает в своих теоретических работах Николай Кульбин:

³⁰ Н. Кульбин, *Что есть слово*, [в:] *Русский футуризм...*, с. 45.

³¹ См.: *ibidem*.

³² В. Хлебников, *Наша основа*, [в:] *Творения...*, с. 629.

Своеобразные и предметные буквы согласные, и соединяющие или разъединяющие их гласные. Гласные служат более или менее яркой и открытой средой для согласных³³.

О гласных как о нематериальной основе вселенского языка говорит также Алексей Крученых, приводя при этом пример стиха из одних гласных:

о е а
и е е и
а е е³⁴

Этот пример показывает, какие гласные, по мнению поэта, являются основными и наиболее значимыми. Тут также появляются некие разногласия по сравнению с теорией Хлебникова.

Велимир Хлебников в статье *Наша основа* пишет о семантическом преимуществе гласных „о” и „ы”, которые, образуя чередующиеся пары, передают словам обратные значения, напр. войти - выйти³⁵. Остальные же, как пишет поэт, являются еще неизученными и на много менее значимыми, чем согласные³⁶.

Интересным аспектом графической стороны стиха Велимира Хлебникова является ритмика. Хотя в теоретических работах поэта относительно немного замечаний по поводу ритмического строя как одного из носителей значения, то в случае его свободных стихов можно говорить о практически полной зависимости метра стиха от графического строя. Таким образом, графику можно назвать в этом случае своеобразным знаком ритма. Подобное утверждение оправдывается не только в стихах Велимира Хлебникова, но также и в свободных стихотворениях других авторов. С появлением верблбра возникает также проблема определения его метра. Ритмическая линия выражается в нем уже не как единая система, а как метрический импульс, метр как система заменен метром как динамическим принципом³⁷. И для того, чтобы этот принцип выделить, нужно выделить в начале целостный образ стихотворения, который тесно связан с графическим строем. Из этого следует, что графика является стимулирующим фактором для метрического импульса³⁸. Значение образности и визуально-

³³ Н. Кульбин, Что есть слово, [в:] *Русский футуризм...*, с. 45.

³⁴ А. Крученых, *Декларация слова как такового*, [в:] *ibidem*, с. 44.

³⁵ См.: В. Хлебников, *Наша основа*, в кн.: *Творения ...*, с. 629.

³⁶ См.: *ibidem*.

³⁷ J. Tynianow, *Zagadnienia języka wierszy*, [в:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, под. ред. Н. Markiewicz, Warszawa 1970, с. 92.

³⁸ См.: *ibidem*, с. 92-93.

го восприятия в поэзии Хлебникова заключается не только в функции букв, их звучании и форме, но также и в строе стиха как единого целого, его незримой мелодии и ритме.

4. Слово. Язык

Прежде, чем определить сущность хлебниковского звездного языка, следует охарактеризовать природу слова в его философской системе. Слово, в первую очередь, - это источник информации и «средство трансляции знания от автора к читателю»³⁹. Согласно футуристическим идеям, Хлебников провозглашал введение глубоких изменений в структуру слова, а следовательно также в процесс коммуникации. Этот процесс должен был обосновываться отказом от привычной грамматики и правил синтаксиса. Хлебников пытался сделать коммуникационный процесс более полным и вместительным, устанавливая его главным элементом „самовитое” слово, открывающее истинный смысл предмета общения. Таким образом диалог между читателем и поэтом должен вписываться в мировой контекст, благодаря своей мифологической натуре. Хлебников интерпретировал текст как сумму воспринимаемых читателем знаков и конструкторов, составляющих текст⁴⁰ и ставил акцент именно на восприятие - графическое, слуховое, подсознательное.

Слово в философии Хлебникова обладает очень глубоким смыслом. Чтобы понять его, нужно вернуться к хлебниковской идее всеобщего единства, а также сопоставить два основных понятия его философской системы: исчислимость времени и текстуальность мира. В диалоге *Учитель и ученик* Велимир Хлебников говорит о своих открытиях в области исследования законов времени⁴¹. В математике он искал «правил, которым подчинялись народные судьбы»⁴², а также пытался «увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность»⁴³. Хлебникову удалось найти число, управляющее законами времени и доказать этим, что вселенная подчиняется власти математики. С другой стороны, согласно текстуальной концепции мира, все, что окружает человека является бесконечным разнообразием отдельных текстов, соединяемых в единое целое мифологическим смыслом⁴⁴.

³⁹ Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова...*, с.6.

⁴⁰ См.: *ibidem*, с. 6.

⁴¹ См.: В. Хлебников, *Учитель и ученик*, [в:] *Творения...*, с. 586.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, с. 587.

⁴⁴ См.: Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова...*, с. 5.

При сопоставлении этих двух идей может возникнуть впечатление разногласия внутри философской системы Хлебникова, так как конкретность числа и неопределенность слова как совокупности звуков кажутся несовместимыми. Но именно в соединении этих двух взаимоисключающихся понятий заключается смысл теории всеобщего единства. Рудольф Дуганов в книге *Велимир Хлебников. Природа творчества* определяет число и слово у Хлебникова как потенцию и энергию, которые неотделимы друг от друга⁴⁵.

Слова - это звуковые числа, слышимые числа бытия, числа - это особый эстетически выразительный язык, числовое письмо⁴⁶.

Сам Хлебников о соединении числа и слова пишет в статье *Курган Святогора*: «слова суть лишь слышимые числа нашего бытия»⁴⁷. Именно таким образом соединяются два совершенно разные понятия - материальный, осязаемый мир и абстрактное время.

Однако истинный смысл хлебниковского слова кроется в самовитой словесности стихов поэта и нельзя раскрыть его при помощи анализа теоретических, философских статей. Поэтичность хлебниковских метафор и эпитетов заключается не в подборе слова, а в его структуре. Также в этом случае можно заметить влияние философии всеобщего единства, так как образность слова состоит не в отображении представляемого смысла, а в самой его сущности. Р. Дуганов определяет поэтичность слова Хлебникова следующим образом:

У Хлебникова же воображаемые существа нельзя "вынуть" из слова. И образуются они не из однородных предметных представлений, а как бы поперек, соединяя в себе предметное с беспредметным, вещественное с мыслимым [...] Поэтическое слово у Хлебникова вообще не предметно и не беспредметно, оно поперечно - и потому не называет, а порождает предмет во внутреннем представлении⁴⁸.

Процесс словотворчества занимает в философской системе Велимира Хлебникова особое место. Поэт посвящает ему целую главу статьи *Наша основа* и называет его «взрывом языкового молчания, глухонемых пластов языка»⁴⁹. Уже здесь видны предпосылки создания звездного языка (кото-

⁴⁵ См.: Р. Дуганов, *Велимир Хлебников. Природа творчества*, Москва 1990, с. 146.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ В. Хлебников, *Курган Святогора*, [в:] *Творения...*, с. 579.

⁴⁸ Р. Дуганов, *Велимир Хлебников...*, с. 21.

⁴⁹ В. Хлебников, *Наша основа*, [в:] *Творения...*, с. 629.

рому посвящается вторая глава этой статьи), так как его целью было оживление „глухонемых пластов” повседневного языка при помощи новых лексических единиц, а принципы словотворчества сводятся к формированию именно таких, насыщенных значением неологизмов. В связи с этим словотворчество, согласно философии Хлебникова, играет еще одну важную роль в коммуникационном процессе - это не только способ существования человека в текстуальном мире, благодаря созданию семантически точных понятий, но также и способ интерпретации этих понятий, при помощи выделения их структурных элементов и основ⁵⁰. Такая интерпретация позволяет понять правила создания неологизмов. На принципы словообразования, применяемые Хлебниковым, указывает в своей посвященной поэту монографии Р. Дуганов:

Обычный хлебниковский метод состоит в том, что корню (или основе) одного слова прививается формальная часть другого. В подобных словообразованиях важны не отвлеченные значения морфем, а именно ощущение гибридности, присутствия двух смыслов [...] ⁵¹.

Парадоксальным образом это накопление смыслов не должно создавать ощущение хаоса, а наоборот, отражать их единство, благодаря метафоре или метонимии -

есть величины, с изменением которых синий цвет василька [...] непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка [...] ⁵².

В статье Велимира Хлебникова *Наши основы* появляется также мотив дихотомических понятий дневного и ночного смыслов слова. Хлебников разделяет значение слова на повседневное (дневное) и глубокое, полное (ночное). При этом дневная действительность оценивается поэтом отрицательно, а ночная наоборот - положительно⁵³. Дневной смысл сравнивается с солнечным светом, в ярких лучах которого исчезают все неуловимые оттенки значения - мерцающие ночные огни звезд⁵⁴. Самовитое, истинное слово существует только в таинственном, ночном мире. Обращение к природе здесь не случайно - по словам Хлебникова «язык также мудр, как

⁵⁰ См.: Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова...*, с. 9.

⁵¹ Р. Дуганов, *Велимир Хлебников...*, с. 96.

⁵² В. Хлебников, *Творения...*, с.572.

⁵³ См.: В. Хлебников, *Наша основа*, [в:] *ibidem*, с. 624.

⁵⁴ См.: *ibidem*.

и природа»⁵⁵. Природное начало языка и словесность мира природы соединяются в единое целое - ведь, по словам Дуганова, именно «единая книга природы и есть тот сквозной сюжет, который проходит через все творчество Хлебникова и составляет его основное содержание»⁵⁶.

Словотворчество, согласно хлебниковской языковой системе, имеет два пути. Первый, уже описанный, это создание нового, семантически полноценного слова. Второй же, для того, чтобы достичь тех же целей, использует так называемое внутреннее склонение слова⁵⁷. Этот термин объясняется Хлебниковым в диалоге *Учитель и ученик*⁵⁸. Структура слова состоит из своего рода падежей, которые однако не соответствуют правилам обычного склонения падежных форм. Внутренние падежи опираются на чередование гласных внутри слова, что объединяет слова неким специфическим родством. Соединенные таким образом слова имеют обратные значения. Поэт приводит пример слов „вес” и „высь”. Обратное значение этих существительных очевидно - «вес никогда не бывает направлен в высь»⁵⁹. Однако наиболее интересными здесь являются звуки, придающие противоположные семантические оттенки - „е” и „ы”. Хлебников определяет „е” как признак дательного падежа, отвечающего на вопрос „где?”, а „ы” - родительного, с вопросом „откуда?”⁶⁰. Гласные в этих словах соответствуют окончанию падежей в действительности: в дательном падеже окончание существительных первого склонения женского и мужского рода - это „е”, а в родительном падеже окончанием существительных первого склонения является „ы” либо „и”. Характерно, что приведенные примеры относятся именно к первому склонению, к которому принадлежат преимущественно существительные женского рода. Можно предположить, что слова, чьи внутренние падежи определяются буквами „е” и „ы” имеют женский оттенок. Это предположение возникает в связи с противопоставлением другой пары гласных-падежей: „о” и „а”. На примере слов „бобр” и „бабр” Хлебников показывает противоположность их значений, вызванную чередованием гласных о/а -

Бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя⁶¹.

⁵⁵ Ibidem, с. 625.

⁵⁶ Р. Дуганов, *Велимир Хлебников...*, с. 9.

⁵⁷ Ibidem, с. 627.

⁵⁸ См.: В. Хлебников, *Учитель и ученик*, [в:] *Творения...*, с. 584.

⁵⁹ Ibidem., с. 585.

⁶⁰ См.: ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Гласный „о” является здесь эквивалентом винительного падежа, а „а” - родительного⁶². В действительности же гласный „о” - это окончание существительного среднего рода второго склонения в винительном падеже, а гласный „а” - окончание существительного мужского рода второго склонения в родительном падеже. Этот факт может свидетельствовать о более мужественном характере данных существительных, так как ко второму склонению принадлежат преимущественно существительные мужского и среднего рода. Эти примеры указывают на то, что все элементы философской теории Велимира Хлебникова сопряжены друг с другом. Хлебников показывает, что слово - это сложная система, состоящая из множества элементов, оттенков, внутренних образов и противоположностей. Поэтому создание нового слова требует не только фантазии и обостренных чувств, но также и теоретических основ, которые позволят определить особенности буквы как семантической единицы и правильно ее использовать в новообразованном слове.

5. Заумный язык

Заумный язык - это «язык, над которым не тяготеет бытовое значение слова»⁶³. Казалось бы, что это словарное определение отражает главную идею новой хлебниковской языковой системы. Но на самом деле она гораздо сложнее. В ее основе лежит специфический способ определения рациональности. Федор Пекарский пишет о цели создания зауми, которая заключалась в «выходе за рамки, деформирующие рациональность, к непосредственному постижению универсума»⁶⁴. Этот подход определяет деформацию рациональности как процесс, который характеризует повседневный язык. Рациональность же присуща только заумному языку, который позволяет выявить все смысловые языковые возможности. Но хлебниковская рациональность не вписывается в обычные, общепринятые рамки. Благодаря созданию ее нового смысла, Хлебникову удалось разрушить привычную схему общения между субъектом и объектом и снять проблему противостояния между ними⁶⁵. Это явление возникает в связи с необычной языковой неоднородностью в его творчестве. Возле слов бытового уровня существуют некие фантастические группы языков, опирающихся на медиумическую речь, например, «язык богов, язык ведьм

⁶² См.: *ibidem*.

⁶³ В. Кожевников, П. Николаев, *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 111.

⁶⁴ Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова...*, с. 9.

⁶⁵ См.: *ibidem*.

и русалок, язык наделенных речевой функцией предметов, язык магических ритуалов»⁶⁶. Эта языковая вариативность обусловлена понятием "сдвига", столь характерного для творчества не только Хлебникова, но и представителей других литературных направлений начала XX века. "Сдвиг" разрушает коммуникационный процесс, изменяя направление поэтической речи. Виталий Аверьянов дает точное определение функции заумного языка и его влияния на участников языкового процесса:

Заумный язык есть освоенная человеком сфера бессознательной, медиумической речи. Словотворец стремится к созданию абсолютного звукообраза, (...) благодаря которому речевое общение должно (...) достигать смысловых объемов субъекта и объекта⁶⁷.

Таким образом, в ходе общения не появляется уже элемент субъективного восприятия. Заумная речь поэта нацелена на создание точного образа в сознании читателя, а само сознание становится всеобщим, универсальным и мифическим.

Но особой сложностью в новой языковой модели является даже не подбор соответствующих звуков в процессе словотворчества и разработка их семантических признаков, а вопрос понятности и бессмыслицы в заумном языке. Эта проблема появляется довольно часто при столкновении с творчеством Хлебникова в результате «необычной контекстуальной задачи, которую поэт возлагает на слово»⁶⁸. Трудности в восприятии кажущегося недоступным хлебниковского языка связаны с самим понятием непонимания. Этот вопрос затрагивает в своей статье В. Аверьянов, выдвигая тезис о существовании дихотомичной пары черт пространства, т. е. соотношения свернутого и раздвинутого масштаба реальности. Данная модель относится не только к звездному языку, но и ко всей философской системе поэта. Исследователь считает, что:

в масштабе свёрнутого контекста непонимание трагично, в раздвинутом же масштабе, в космической перспективе (...) происходит совпадение объемов понимания и непонимания, происходит отождествление говорящего и говоримого, созерцающего и созерцаемого (...) ⁶⁹.

⁶⁶ В. Аверьянов, В. В. Хлебников. *Традиционализм в авангарде*, www.ka2.ru/nauka/ave-gianov_1.html. [Доступ: 17.01.2013]

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

Благодаря концепции Аверьянова и в этом случае можно заметить отголосок идеи всеобщего единства, которая на этот раз обуславливает слияние бессмыслицы и понятности в единый, всеобщий смысл.

В связи с глобальным характером заумного языка, который в идеальном пространстве должен быть общечеловеческим, возникает еще одна трудность, на которую указывает в своей статье, посвященной данной проблеме, Вячеслав Васильевич Иванов. Точнее, при создании зауми проявляется сложность отделения черт конкретного языка от общеязыковых особенностей⁷⁰. Исследователь подчеркивает, что:

языковая теория Хлебникова строилась на двух разного рода допущениях. Первое из них целиком лежит в области звуко-смысловых связей внутри одного языка (русского)⁷¹.

В качестве примера в данном случае можно привести идею внутреннего склонения, которое является характерным именно для русского языкового пространства. Дальше Вяч. Иванов замечает:

Другое допущение по существу никак не ограничено конкретным языковым материалом. Оно касается непосредственных связей некоторых звуков и выражаемых ими смыслов. Эти связи по существу от языка не зависят, и в той мере, в какой Хлебников вводил их в ткань своей поэтической речи, она и становилась заумной⁷².

Такой общеязыковой чертой можно назвать, например, теорию начального звука, который независимо от языка всегда управляет словом и указывает ему смысловой путь.

Аспект восприятия читателем заумного языка тесно связан с его внутренней структурой. Николай Степанов указывает на сходство между хлебниковским и символистским отношением к слову: «В языковых теориях Хлебников в значительной мере опирался на учение символистов о магической роли слова»⁷³. Подтверждением данной теории являются, например, хлебниковские стихи-перевертны или звуковые опыты, связанные с сопоставлением похожих по звучанию, но далеких по смыслу слов⁷⁴. Но

⁷⁰ См.: В. Иванов, *Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории*, [в:] *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998)*, под ред. А. Парниса, Москва 2000, с. 269.

⁷¹ См.: *ibidem*, с.266.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Н. Степанов, *Поэты и прозаики*, Москва 1966, с. 326.

⁷⁴ См.: *ibidem*.

на самом деле, несмотря на все особенности зауми, основным элементом, обуславливающим ее структуру, является уже упомянутое понятие „сдвига”. Степанов говорит о хлебниковских смысловых и композиционных сдвигах, как о черте характерной для движения футуризма в целом. В поэзии Хлебникова они выражаются в «заумном комбинировании отдельных элементов стиха (звука, ритма, обособленных образов) (...)»⁷⁵. Виктор Шкловский в своем докладе *Место футуризма в истории языка* выдвигает целую теорию сдвига в футуристическом творчестве, целью которого должно быть восстановление остроты восприятия искусства зрителем⁷⁶. Это доказывает, что сдвиг действительно является ключевым понятием теоретических основ футуризма. Сам Хлебников также упоминает о нем в своих *Досках судьбы* как о условии управления законами вселенной:

Если чистые законы вселенной существуют, то числа их должны занять места показателей степеней: только в этом положении каждое их движение (...) давало сдвиг, от которого шаталось мироздание, и таким образом дело управления вселенной становится легким и приятным занятием (...)»⁷⁷.

На самом деле сдвиг, это ни что иное как диссонанс. Гуго Фридрих внутренние диссонансы в модернистской поэзии называет логическим последствием диссонанса между произведением и читателем⁷⁸. Хлебниковские же поэтические сдвиги происходят не на уровне поэт - читатель, а в области самого языка. В статье *Наша основа* поэт пишет о языке в ключе так называемой „игры в куклы”. Повседневное слово - это всего лишь набор звуков, которые в сознании носителей данного языка представляют собой конкретные понятия, также, как и во время игры кучка тряпок в сознании ребенка приобретает человеческие черты, чувства и эмоции:

люди, говорящие на одном языке - участники (...) игры. Для людей, говорящих на другом языке, (...) звуковые куклы - просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово - звуковая кукла. Словарь - собрание игрушек⁷⁹.

Благодаря созданию заумного языка Хлебников разрывает заколдованный круг звуковых кукол, которые передают только обрывки истинного значе-

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ См.: В. Liwzyc, *Póttoraoki strzelec*, Warszawa 1995, с. 135.

⁷⁷ В. Хлебников, *Доски судьбы (лист 3-й)*, 1923, с. 35.

⁷⁸ См.: Н. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, с. 69.

⁷⁹ В. Хлебников, *Наша основа*, [в:] *Творения...*, с. 628.

ния в процессе общения⁸⁰. Таким образом, при помощи отделения звука как такового от его игрушечного значения, станет возможным идеальное общение вне повседневной игры, а на заумном уровне.

Философско-эстетическая программа Велимира Хлебникова является очень продуманной системой, все элементы которой соединяются в концепции мира как „Единой книги”. Но, несмотря на целостный характер хлебниковской философии, можно обнаружить в ней некие дихотомичные пары понятий, противоположность которых обуславливается признаками единства и распада. Эти пары следующие:

Единство:	Распад:
Человек-словотворец	Звуки как творцы слов
Исчислимость волн времени	Полиметрия верлибра
Мир как единая книга	Мир как совокупность текстов
Заумный язык	Разделение структуры языка на числовую и словесную
Миф как единая смысловая ткань	Бытовое и заумное значение слова

Первая пара, человек-словотворец - звуки как творцы слов, обосновывается Пекарским в его работе *Социальная философия Велимира Хлебникова и постмодернистский стиль философствования*:

Смыслорождающие элементы языка, звуки (...) детерминируют, сообразно занимаемому месту в слове, его направленность и значение⁸¹.

Идеи человека-словотворца, творца новой языковой реальности, противопоставляется функция разных звуков как элементов, определяющих смысл слова. В результате неизвестно чья функция в процессе словотворчества важнее: звука, который своим присутствием формирует значение, или человека, который определяет позицию этого звука. Вторая пара понятий опирается на различие между исчислимостью временных волн, о которой Хлебников пишет в своих *Досках судьбы* и неоднородным метром его свободного стиха. Валерия Акулова в своей статье *В. Хлебников. Поэтический космос: от поэтического элемента к мифу* пишет о том, что в хлебниковской философской системе «сама стиховая форма моделирует

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ф. Пекарский, *Социальная философия В. Хлебникова...*, с. 9.

вечность»⁸², а его космос «принципиально поэтический и построен по законам стиха»⁸³. Если принять, что абстрактные понятия, к которым можно причислить пространство и время, определяются при помощи строя стиха, который у Хлебникова преимущественно свободный или смешанный, то идея математического исчисления временных процессов как повторяющихся исторических событий может показаться необоснованной.

Идея однородности мира как единой книги в какой то степени противоречит хлебниковской структуре универсума, который «в своем основании есть бесконечная вариабельность дискретных текстов»⁸⁴. Однородному по смыслу заумному языку можно противопоставить двойственный строй языка: числовой и словесный. Рудольф Дуганов в своей монографии пишет: «Согласные и гласные в стихе живут (...) двойной жизнью - числа и слова»⁸⁵. Причем число в стихе обозначает, по словам Хлебникова, «мир в себе. Это тот же мир, что кругом нас, но в себе»⁸⁶. Таким образом, если гласные и согласные - это конкретные величины, то числа - это весь мир в одном знаке, а это обозначает, что противоречие между ними является диссонансом внутри самой языковой системы.

Последняя пара понятий - это противопоставление единой мифической смысловой ткани, покрывающей все человечество, делению языка на два уровня: бытовой и заумный. Если некий общий смысл слова, звука или цвета все-таки существует, то в последствии это должно бы ликвидировать проблему разных смысловых уровней языка.

На самом же деле все эти теоретические противоречия можно назвать системой смысловых сдвигов в рамках одной всеобъемлющей концепции природы мира, которые придают творчеству Велимира Хлебникова особую яркость, необычность и красоту, обостряя эстетические качества его поэзии и привлекая читателя своей загадочностью.

Библиография

Аверьянов В., В.В. Хлебников. Традиционализм в авангарде, www.ka2.ru/nauka/averianov_1.html.

Акулова В., В. Хлебников. Поэтический космос: от поэтического элемента к мифу, www.hlebnikov.ru/library/texts/akulova2000_hch7.htm.

⁸² В. Акулова, В. Хлебников. Поэтический космос: от поэтического элемента к мифу, www.hlebnikov.ru/library/texts/akulova2000_hch7.htm. [Доступ: 17.01.2013]

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ф. Пекарский, Социальная философия В. Хлебникова..., с. 5.

⁸⁵ Р. Дуганов, Велимир Хлебников..., с. 106.

⁸⁶ Цит. по: ibidem, с. 109.

- Дуганов Р., *Велимир Хлебников - природа творчества*, Москва 1990.
- Иванов В., *Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории*, в кн.: *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998)* под ред. А. Парниса, Москва 2000.
- Кожевников В., П. Николаев, *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987.
- Пекарский Ф., *Социальная философия В. Хлебникова и постмодернистский стиль философствования*, Минск 1999.
- Перцова Н., *О "звездном языке" Велимира Хлебникова*, в кн.: *Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911-1998*, Москва 2000.
- Степанов Н., *Поэты и прозаики*, Москва 1966.
- Терёхина В., Зименков А., *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания.*, Москва 1999.
- Хлебников В., *Творения*, под ред. М. Полякова, Москва 1986.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978.
- Liwszyc B., *Półtoraoki strzelec*, Warszawa 1995.
- Тунянов J., *Zagadnienia języka wierszy*, в кн.: *Rosyjska szkoła stylistyki*, под ред. Н. Маркiewiczа, Warszawa 1970.

WOKÓŁ СВЕТЛАНЫ W. A. ŻUKOWSKIEGO. BALLADA POETY W TRZECH ODSŁONACH

Przedmiotem rozważań niniejszej pracy jest ballada Wasilija Żukowskiego *Светлана* oraz jej związki z utworem *Lenore* Gottfrieda Augusta Bürgera i jej polskim przekładem autorstwa Edwarda Antoniego Odyńca. Ballada *Светлана* nie powstałaby bowiem, gdyby nie zachwyty rosyjskiego poety nad twórczością niemieckich romantyków, w tym nad Gottfriedem Augustem Bürgerem i jego balladą z 1773 roku. Bürger był w Rosji mało znanym poetą, a jego twórczość dotarła do ojczyzny Żukowskiego nieco określną drogą: angielskie parafrazy ballady *Lenore* przyniosły temu utworowi światowy rozgłos, a w Rosji angielska literatura romantyczna cieszyła się dużym zainteresowaniem. W taki oto sposób utwory Bürgera stały się lekturą i inspiracją dla rosyjskich sentymentalistów¹. Sam Żukowski, który dzięki studiującemu w Getyndze pisarzowi Aleksandrowi Turgieniewowi z poezją niemieckiego romantyka w oryginale zetknął się dość wcześnie, w swoich notatkach z lektury literatury europejskiej pisał, że Bürger to jedyny w swoim rodzaju geniusz ballady, który potrafi oddać prawdziwe brzmienie wybranego przez siebie gatunku i posiada niezbędny pisarzowi dar prostoty opowieści. Żukowski zwraca również uwagę na fakt, że Bürger, zarówno w opisach sytuacji, jak i wyrażając uczucia swoich bohaterów, sprawnie posługuje się prostymi wyrażeniami zaczerpniętymi z języka ludu, a jego poezję cechuje zwięzłość i wartkość opowieści oraz dobór różnorodnego, adekwatnego do nastroju metrum. Ponadto niemiecki poeta, czerpiąc swoje obrazy ze świata, który „nie jest światem idealnym, stworzonym w wyobraźni antycznych poetów”, ale pełnym tajemnic królestwem zabobonów, stosuje też udane zabiegi przedstawienia grozy, które wywołują u czy-

¹ Dzieła Bürgera tłumaczyli na rosyjski lub parafrazowali już na początku dziewiętnastego wieku Paweł Kutuzow, M. Arnautow (w cytowanym artykule podano tylko inicjał imienia; autor niniejszej pracy również nie odnalazł pełnych danych wspomnianego tłumacza) oraz Wasilij Pietrowicz Androsow. Więcej na ten temat patrz: P. Drews, *Gottfried August Bürger und Russland*, [w:] *300 Jahre St. Petersburg, Russland und die „Göttingische Seele“*, Göttingen 2003, s. 348, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/drews_buerger_russland_2003.pdf. [Dostęp: 28.01.2013]

telnika najbardziej mroczne wyobrażenia². To właśnie z twórczości Bürgera Żukowski zaczerpnął fabułę ballady, adaptując ją jednak do warunków rodzi-
mej kultury. Współczesny rosyjskiemu poecie krytyk literacki Wissarion Biliński pisał, że dzięki Żukowskiemu poezję niemiecką możemy traktować jak „własną”, a Puszkina nazywał go nawet „geniuszem przekładu”³. Odpowiedzi na pytanie, czy twórczość Żukowskiego należy traktować jako oryginalną, czy też jako zapożyczoną poprzez tłumaczenia, poniekąd udziela sam poeta, twierdząc, że tłumaczenie poezji to jakby pisanie utworu od nowa, w duchu rodzimej kultury. Żukowski pisał, że „tłumacz w prozie jest niewolnikiem; tłumacz w poezji - rywalem”⁴. Dostrzegał on również konieczność dorównania osiągnięciom europejskiej literatury przez rosyjską twórczość literacką, a droga do tego celu prowadziła, jego zdaniem, poprzez zapoznanie rosyjskich czytelników z dziełami europejskich pisarzy i poetów, które w twórczy sposób zostały przeniesione na grunt rosyjski. Pogląd ten odpowiadał zarówno podejściu romantyków do kwestii przekładu, jak i rzeczywistym efektom pracy Żukowskiego⁵. Warto też spojrzeć na nieco inny sposób relacji pomiędzy oryginalnym utworem, a jego tłumaczeniem, czego znakomitym przykładem jest *Świetłana* w tłumaczeniu polskiego pisarza i poety romantycznego - Antoniego Edwarda Odyńca.

Przystępując do rozważań na temat relacji łączącej wymienione wyżej utwory, na wstępie należy przedstawić treść ballady niemieckiego poety. Ramy czasowe *Lenore* zostały w miarę precyzyjnie określone: akcja rozgrywa się za panowania Fryderyka II, około roku 1763, tuż po podpisaniu pokoju w Hubertusburgu, kończącego siedmioletnią wojnę pomiędzy Prusami a Austrią. W pierwszej zwrotce pojawia się również wzmianka o roku 1757, kiedy to ukochany Lenory, Wilhelm, wyruszył walczyć u boku króla w bitwie pod Pragą. Tytułowa bohaterka ballady Bürgera⁶ daremnie jednak wypatruje powrotu kochanka, rozpytuje o niego wśród powracających żołnierzy i świętującego tłumy, ale nikt nie ma o nim żadnych wieści⁷. Lenora budzi się z koszmaru, który jej się przyśnił, ale rzeczywistość, którą zastaje, nie daje jej powodów do radości, wręcz przeciwnie, zły sen to jakby zapowiedź nad-

² Ibidem, s. 350.

³ Ю. Д. Левин, В. А. Жуковский и проблема переводной поэзии, [w:] Ю. Д. Левин, *Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода*, Ленинград 1985, http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0570.shtml. [Dostęp: 30.09.2012]

⁴ Ibidem.

⁵ Należy zaznaczyć, że z czasem metoda Żukowskiego ewoluowała w kierunku bardziej wier-
nego oddawania oryginału.

⁶ G. A. Bürger, *Lenore*, <http://www.literaturatlas.de/-la25/lenore.html>. [Dostęp: 01.09.2012]

⁷ Trzy ostatnie lata wspomnianej wojny Gottfried Bürger spędził w Królewskim Pedagogium w Halle, gdzie był świadkiem powrotu żołnierzy z wojny prusko-austriackiej i powitania stacjonującego tam garnizonu.

chodzącego nieszczęścia. Zrozpaczona dziewczyna wyrzuca Bogu, że ów nie ma nad nią litości oraz nie chce wysłuchać jej modlitw. Matka próbuje uspokoić i pocieszyć dziewczynę, że może Wilhelm żyje daleko stąd, szczęśliwy z inną, a Lenora powinna o nim zapomnieć. Prosi też Boga o przebaczenie dla córki, która w rozpacz nie wie, co mówi. Lenora jednak nie daje się przekonać, rozpacza, twierdzi, że nie zazna już na ziemi szczęścia bez Wilhelma, dlatego wolalaby umrzeć, a nawet się nie urodzić. Wykrzykuje swe skargi do Boga do późnego wieczora, kiedy to nagle pojawia się Wilhelm, który namawia ją, aby z nim uciekła i została jego żoną. Lenora zgadza się, choć nie bez wątpliwości. Kochankowie pędzą przez noc wśród zjaw, spod końskich kopyt wzbija się piasek i iskry, mijają żałobników z trumną, a ich śpiew coraz bardziej przypomina złowrogą wróżbę. Kochanek kilkakrotnie pyta: czy boisz się zmarłych?, a dziewczynę ogarnia coraz większy strach. W końcu docierają do bram cmentarza, gdzie zjawa Wilhelma rozpada się, a serce Lenory uderza po raz ostatni.

Motyw, po który sięga Bürger - rozpacz po utracie ukochanego, która nie daje zmarłym spoczywać w pokoju i każe im powrócić na ziemię, aby zabrać oblubienicę do siebie, pojawiał się w literaturze już wcześniej (np. u Johanna Wolfganga Goethego), a jego źródłem są liczne średniowieczne, w tym starogermańskie, pieśni ludowe. Poeta, niewątpliwie zafascynowany poezją ludową, sam przyznawał, że zależy mu na tym, aby jego przestanie było zrozumiałe dla szerokiej publiczności, i aby jego utwór stał się „pieśnią ludową”. I choć w swojej korespondencji z przyjaciółmi Bürger przyznawał się do inspiracji „pradawnymi” balladami, dotychczas badaczom nie udało się jednoznacznie stwierdzić, czy *Lenore* to w pełni oryginalne dzieło, czy też mniej lub bardziej wierna kopia konkretnej popularnej wśród ludu pieśni⁸.

Do elementów zapożyczonych z kultury ludowej z pewnością należy zaliczyć strukturę utworu, jego rytmikę, powtórzenia (jak choćby kilkakrotne pytanie kochanka, czy dziewczyna boi się zmarłych) i refren: „Księżyc świeci tak jasno/ Umarli jeżdżą spieszenie”⁹, który był popularnym fragmentem w licznych ludowych pieśniach. Utwór obfituje w różnorodne środki stylistyczne, prócz wspomnianych powtórzeń całych fraz, zdań bądź ich fragmentów pojawia się wiele wykrzykników prymarnych i wyrazów dźwiękonaśladowczych, które nadają mu ogromną dynamikę oraz zwiększają plastyczność obrazów. Tym samym ów język staje się prosty, dosadny, kolokwialny, „plebejski”, a miejscami nawet wulgarny i przesycony erotyzmem (kochanek wiedzie oblu-

⁸ Więcej na ten temat, patrz: A. Schöne, *Lenore* [w:] *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen vom Mittelalter bis zur Frühromantik*, Düsseldorf 1956, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/schoene_buerger_lenore_1956.pdf. [Dostęp: 01.09.2012]

⁹ Cyt. za: G. A. Bürger, *Lenore*..., ibidem. [Tłum. własne]

bienicę do małżeńskiego łoża) - co zbliża go do języka, jakim posługuje się prosty lud.

Wśród ludowych wierzeń bardzo istotną rolę pełnią sny oraz marzenia senné - u Bürgera jest to fantastyczna wizja, w której pojawia się kochanek, ni to żywy, ni martwy. Zgodnie z ludowymi przesądami, pojawienie się zmarłego oznacza śmierć, przychodzi on, aby zabrać ukochaną osobę i spocząć z nią w małżeńskim łożu, którego odpowiednikiem po śmierci staje się wspólny grób. Duchy, widma i zjawy przez długie wieki uznawano w krajach chrześcijańskich za jeden z fragmentów rzeczywistości, a kościół na próżno walczył z tymi przesądami. Podążając tropem ludowych wyobrażeń, zjawia Wilhelma, która na początku przybiera ludzką postać ukochanego, na końcu utworu staje się odrażającym ciałem nieboszczyka, rozpadającym się w proch i pył. W swej szalonej, nocnej podróży, w której drogę wszelkim duchom oświeśla księżyc, a czarny kruk wieszczy nieszczęście, kochankowie słyszą bicie dzwonów oraz mijają żałobników niosących trumnę, wokół których unosi się woń rozkładających się ciał¹⁰. Taniec zjaw, śpiew żałobników ma być pieśnią oraz zabawą weselną dla Lenory, a celem podróży - jak każdej ziemskiej drogi - są śmierć, cmentarz i grób. Tak, jak Lenora nie mogła się oprzeć ukochanemu, tak każdy z żyjących w końcu ulegnie śmierci.

Znaczenie wspomnianej poezji ludowej przejawiała się dla Bürgera w jej inkorporacji przez świat wartości chrześcijańskich¹¹. Stąd też niezwykle istotną rolę pełni wątek wiary oraz religii, a w rozważaniach nad *Lenore* nie można pominąć istotnych odniesień do chrześcijaństwa oraz protestanckiej Biblii. *Lenore* w wielu miejscach czerpie wprost z luteranckiej wersji Pisma Świętego oraz protestanckich hymnów i pieśni kościelnych, o czym świadczy nagromadzenie takich rzeczowników, jak: prawda, Hostia, sąd, piekło, śmierć, miłosierdzie, Bóg, modlitwa, *Ojciec nasz*, sakrament, wiara, światło, niebo, zbawienie¹². Także struktura utworu pozostaje zbieżna ze schematem luteranckich pieśni religijnych - przykład stanowi dialog matki i córki, którego krótkie zdania, zbudowane identycznie jak wersety luteranckich psalmów (trzy- i czterostopowe jamby), są niemal dosłownie przepisanyymi wersami z Biblii luteranckiej (co niektórzy ówczesni krytycy uznali za świętokradztwo

¹⁰ G. Meyer, *Bürgers Lenore - eine visionäre ballade*, [w:] „Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung“ 1927, nr 3, Leipzig und Berlin, s. 153-155, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/mayer_visionaere_ballade_1927.pdf. [Dostęp: 30.09.2012]

¹¹ A. Schöne, *Lenore*, [w:] *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Vom Mittelalter bis zur Frühromantik*, Düsseldorf 1954, s. 201, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/schoene_buerger_lenore_1956.pdf. [Dostęp: 02.09.2012]

¹² W tym miejscu warto wspomnieć, że w czasie, kiedy Bürger pisał balladę, miał za sobą dzieciństwo spędzone na wiejskiej plebani ojca - pastora; naukę w ortodoksyjnym - luteranckim Pedagogium Królewskim oraz niedokończone studia teologiczne w Halle. Ibidem, s. 198.

i zakazali rozpowszechniania dzieła Bürgera)¹³. Również w wielu innych miejscach znajdują się podobne nawiązania: stwierdzenie Lenory, że życie u boku Wilhelma jest dla niej rajem, bez niego zaś piekłem, jest parafrazą luterskiego psalmu Johanna Konrada Allendorfa: „Panie Jezu, bez Ciebie/ świat staje się piekłem;/ trwając przy Tobie,/ już na ziemi jestem w raj”¹⁴. Także skargi Lenory do Boga, jej zwątpienie w jego miłosierdzie, przypominają rozpacz Hioba¹⁵. Dziewczyna poddaje w wątpliwość nawet fundament chrześcijaństwa, którym jest prawda o zmartwychwstaniu i wiecznym szczęściu dla zbawionych. Żaden sakrament nie dla niej ma mocy przywrócenia zmarłych do życia, a bez ukochanego nie jest ona w stanie zaznać szczęścia ani na ziemi, ani w niebie - obraz ten przywodzi na myśl kobiety płaczące nad grobem Chrystusa. Przybycie Wilhelma, który zastaje czuwającą Lenorę, nawiązuje do przypowieści z Ewangelii Mateusza oraz Łukasza o rozsądnych panach oczekujących pana młodego i sługach, którzy powinni być w gotowości na przyście swego pana¹⁶. Pojawienie się ukochanego ma dwojakie znaczenie. Z jednej strony powstały z martwych kochanek, niczym Chrystus, pokonuje śmierć i powraca do świata żywych, do ukochanej. Z drugiej strony tam, gdzie istnieją śmierć oraz zło, wkracza apokaliptyczny jeździec, którego niebiosy zsyłają na ziemię, aby wymierzyć sprawiedliwość, ukarać zło i złożyć w ofierze młode życie Lenory¹⁷.

Ballada *Lenore* to opowieść o upadku wiary i karze, jaka za to spotyka. Dziewczyna nie chce pogodzić się ze stworzonym przez Boga porządkiem świata, ale jej rozpacz oraz zwątpienie mają destrukcyjną siłę. Ufność, zawierzenie wszystkiemu Bogu, wiara w jego nieskończone miłosierdzie, zostają zastąpione absolutną miłością do człowieka. Pozostaje to w sprzeczności z chrześcijańską etyką, która zabrania wywyższania ziemskiej, skończonej miłości nad nieskończoną miłością do Boga. Taka postawa musi zostać ukarana, Lenora umiera, „traci ciało”, a utwór kończy się odwołaniem do Bożego miłosierdzia: „Boże miej litość nad jej duszą”¹⁸. Albrecht Schöne w swojej znakomitej pracy poświęconej balladzie *Lenore* pisze, że jest to również piękna opowieść o miłości silniejszej niż śmierć, miłości, dla której umarli wraca-

¹³ Ibidem, s. 202.

¹⁴ Ibidem, s. 204. Więcej na ten temat również: W. A. CH. Müller, *Johann Ludwig Konrad Allendorf und sein Lied „Jesus ist kommen”*, <http://www.josbach.de/pfarrermueller/index.html>. [Dostęp: 04.09.2012] [Tłum. własne]

¹⁵ Analogia ta odnosi się także do gestów: Hiob ogolił głowę, darł szaty i padł na ziemię, Lenora szarpała swoje kruczoczarne włosy i z wściekłym gestem rzuciła się na ziemię (por. Księga Hioba, 20).

¹⁶ Patrz: Mt 25 oraz Łk 12, 35,36.

¹⁷ A. Schöne, *Lenore...*, ibidem, s. 200.

¹⁸ Cyt. za: G. A. Bürger, *Lenore*, <http://www.literaturatlas.de/~la25/lenore.html>. [Dostęp: 01.09.2012] [Tłum. własne]

ją na ziemię, a żywi decydują się porzucić dla nich ziemskie życie¹⁹. Jest to jednak miłość o destrukcyjnej sile, która nie przynosi szczęścia ani na ziemi, ani w wieczności, miłość, dla której nie ma nadziei i ratunku. Przesłanie ballady brzmi: nie walcz z Bogiem, gdyż w takim sporze człowiek znajduje się zawsze na przegranej pozycji. Osoba ludzka jest tylko pionkiem, jej los jest całkowicie uzależniony od woli Boga, który nie toleruje nieposłuszeństwa. Nastrój ballady, mrok i groza, przypomina nie tylko starogermańskie pieśni, ale też wnętrza protestanckich kościołów, zimne i puste, ogołoczone z wszelkich ozdób, niepozostawiające złudzeń: dla grzesznika nie ma ratunku ani schronienia przed Bożym gniewem, człowiek skłócony z Bogiem, który nie chce pogodzić się z wyrokami Opatrzności, pozostaje w swym cierpieniu zupełnie sam, bezbronny, pozbawiony nadziei. Przybycie Lenory z ukochanym do bram cmentarza, do grobu, który stanie się jej małżeńskim łóżem, to jak zstąpienie grzesznika do otchłani piekielnej, droga, z której nie ma już powrotu.

Pierwszą parafrazą *Lenore* w Rosji była ballada Żukowskiego *Людмила*²⁰ opublikowana w 1808 roku w czasopiśmie „Вестник Европы”, z podtytułem *Русская баллада* oraz adnotacją, że jest to imitacja utworu *Lenore* Bürgera. Zgodnie z zamierzeniem poety, *Людмила* stanowi adaptację *Lenore* do rosyjskich warunków: Żukowski zachował motyw i treść utworu, nieco modyfikując czas akcji (zakończenie konfliktu polsko - rosyjskiego) oraz finał (rozbudował scenę śmierci bohaterki), nadając bohaterce stare słowiańskie imię oraz znacznie łagodząc wymowę ballady, rezygnując z dosadnego języka. Ponadto, zgodnie z kanonem poezji sentymentalnej, wydarzenia u Żukowskiego są komentowane pośrednio poprzez upiększone opisy otoczenia²¹. Po raz drugi po-

¹⁹ A. Schöne pisze: „(...) przesiąknięte kościelnym dogmatyzmem zapewnienia matki Lenory o nieskończonym Bożym miłosierdziu nie wystarczają, aby ukoić ból kochającej dziewczyny po stracie oblubieńca; siła jej cierpienia ukierunkowuje na ukochanego całą żarliwość, którą chrześcijanin obdarza Zbawcę, całą rozpacz, którą oplakuje jego śmierć, całą radość, którą świętuje jego zmartwychwstanie i przestoczenie, wszystkie związane z Chrystusem obietnice wiecznego szczęścia lub potępienia. (...) Tematem opowieści nie jest upadek wiary, ale bezwarunkowa miłość, która prowadzi do tragicznego w skutkach grzechu, która nakazuje widzieć w nieboszczyku powracającego z martwych żywego człowieka, w jeźdźcu apokalipsy - pana młodego, który prowadzi do ołtarza, a w śmierci - życie i szczęście wieczne. Można tu dostrzec także bluźnierstwo, ale polega ono na poddaniu się przez bezgranicznie kochające serce pokusie, której potęgą miarzdźdy moralny osąd”, cyt. za: A. Schöne *Bürgers Lenore*, [w:] „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 1954, s. 343, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/schoene_buegers_lenore_1954.pdf. [Dostęp: 02.09.2012] [Tłum. własne]

²⁰ В. А. Жуковский, *Людмила*, <http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/ballady/lyudmila.htm>. [Dostęp: 01.09.2012]

²¹ Balladę *Lenore* parafrazował również Paweł Katenin w utworze *Наташа* z 1814 roku, a potem w roku 1816 przetłumaczył ją pod tytułem *Ольга*. W tym samym roku wyniknął spór pomiędzy Aleksandrem Gribojedowem i Mikołajem Gnediczem dotyczący właśnie *Людмилы* oraz *Ольги*, nie chodziło jednak o wierność oryginałowi, ale spełnienie wymogów gatunku rosyjskiej ballady. Gnedicz pisał, że ballada Żukowskiego jest oryginalnym, pięknym rosyjskim wierszem, w którym od niemieckiego poety został zapożyczony jedynie motyw, a każdy element oddaje ducha narodowego języka. Ю. Д Левин, В. А. Жуковский..., ibidem.

eta sięgnął po tę balladę w utworze *Светлана* z 1812 roku²², który opublikował w tym samym czasopiśmie (był wtedy jego redaktorem); ballada opatrzona została dedykacją „Ал. Ан. Пр...вой”²³ i była prezentem ślubnym dla Aleksandry Protasowej, siostry ukochanej Żukowskiego, Maszy.

Akcja *Светланы* rozpoczyna się w Wigilię święta Chrztu Pańskiego, kiedy to wesole grono dziewcząt odczytuje za pomocą wróżb swą przyszłość, a jej finał ma miejsce o poranku, po przebudzeniu Swietłany ze straszego snu oraz przybyciu ukochanego na jawie. Tytułowa bohaterka utworu nie bierze udziału w zabawie, siedzi smutna i milcząca, gdyż od dawna nie ma wieści o ukochanym. Za namową dziewcząt siada samotnie w świetlicy i spogląda w lustro, aby w jego tajemniczej głębi, w ów szczególny wieczór, dostrzec, co przyniesie los. Nagle uchylają się drzwi pokoju, w których staje ukochany Swietłany; obwieszcza koniec rozłąki, następnie wiedzie do cerkwi, gdzie lada chwila ma ją pojąć za żonę. Podczas podróży Swietłana czuje się jednak nieswojo: przed nimi roztacza się step, wisi mgła, kochanek milczy, błądy i obojętny. Kiedy docierają do samotnej cerkwi, czekają już tam na nich pop oraz zgromadzona wokół trumny ciżba. Ów straszny widok przeraża Swietłanę; wzmaga się zamieć, kracze czarny kruk, konie płochliwie machają grzywami i tylko w oddali majaczy jakaś chata. Nagle wszystko znika, a przerażona Swietłana, czyniąc znak krzyża, puka do izby, w której jej oczom ukazuje się tylko trumna z nieboszczykiem okrytym żatobnym sukniem. To martwy narzeczony Swietłany, który podnosi się i zbliża do dziewczyny, jednak w tej chwili na jego czole siada biały gołąb, który broni dostępu do niej, a Swietłana budzi się ze swego snu. Na jawie pieje kogut, a za oknem mkną sanie, na których przybywa do niej ukochany.

Podobnie zatem jak Lenora, Swietłana również oczekuje przybycia ukochanego; czytelnik nie poznaje jednak ani roku, ani dokładnego miejsca wydarzeń, co zresztą w tym przypadku nie ma większego znaczenia dla fabuły - istotne jest, że owe wróżby, mające związek z pogańskimi obrzędami, odprawiane są w szczególnym dla wiernych czasie pomiędzy Bożym Narodzeniem a Chrztmem Pańskim, kiedy to kościół surowo zakazuje takich praktyk. W przeciwieństwie do Lenory, Swietłana nie poddaje się też całkowicie rozpacz

²² Należy również wspomnieć, że w 1831 roku Żukowski opublikował tłumaczenie *Lenore* znacznie bliższe oryginałowi, choć także w istotny sposób złagodził w nim ton wyrzutów Lenory w stosunku do Boga. Ibidem.

²³ В. А. Жуковский. *Светлана*, [w:] *Собрание сочинений в 4-х томах*, т. 2, Москва 1959, <http://ilibrary.ru/text/1085/index.html>. [Dostęp: 29.08.2012].

W wydaniu tym, jak również w innych dostępnych źródłach (np. na stronie internetowej poświęconej życiu i twórczości Żukowskiego: <http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/ballady/svetlana.htm>), pojawia się dedykacja „А. А. Воейковой” - jest to nazwisko Aleksandry Protasowej po mężu.

i zwątpieniu, choć rozpacza oraz prosi Anioła Stróża o pocieszenie. Daje się ona namówić towarzyszkom na wróżbę, pozwalającą przy świetle świecy rozpoznać w lustrze swą przyszłość, co zdaje się być jej jedynym przewinieniem, jednak o wiele lżejszym, niż grzech Lenory. W chwilach niepokoju Swietłana zwraca się do Boga, jednak czyni to nie z wyrzutem, lecz z ufną wiarą w jego pomoc - pukając do chaty na pustkowiu, czyni znak krzyża, widząc w niej trumnę, pada na kolana, modli się, bierze do ręki swój krzyżyk (w prawosławiu każde dziecko otrzymuje go przy chrzcie) i chroni się pod ikoną. Z pomocą przybywa biały gołąb, który okrywa ją swymi skrzydłami; to zwiastun pokoju i nadziei, wysłannik niebios. W Starym Testamencie to właśnie on wieszczy koniec biblijnego potopu, jest Bożym Posłańcem, który przy chrzcie w Jordanie wskazuje na Jezusa jako umiłowanego Syna Bożego²⁴.

Zgodnie z ortodoksyjną etyką chrześcijańską, Swietłana godzi się na swój los, nie wikła się w spór z Bogiem. Jej wiara w Boską Opatrzność, pobożność, zostaje nagrodzona -wszystko, co złe i straszne, okazuje się być tylko złym snem, a Swietłanie dane jest cieszyć się spotkaniem z ukochanym na jawie. Nie bez znaczenia pozostaje wybór imienia bohaterki - imię *Swietłana* jest pochodzenia słowiańskiego i jest to literackie tłumaczenie greckiego imienia *Fotylna*, oznaczającego kobietę *jasną, świetlistą*. Taka też jest dusza bohaterki. Występek, który popełniła, został odkupiony przez jej późniejszą, pełną pokory postawę, ufność w Bożą pomoc. Ballada zawiera także ważne przesłanie, że nie należy wierzyć we wróżby, sny, przesady, bo to one niosą nieszczęście, ale ufać Opatrzności, która nieustannie nad nami czuwa. Rzeczywisty, prawdziwy świat został stworzony przez Boga dla szczęścia. Żukowski prezentuje tu oświeceniowy pogląd, że prawa ustanowione dla świata przez Boga są dobre i mądre, a człowiek, który się nimi kieruje, osiągnie szczęście, nie tylko wieczne, ale także w doczesnym życiu. Poeta podkreśla ów fakt poprzez kontrastujący z tajemniczym wieczorem wróżb oraz groźnym, mrocznym snem - pełen śnieżnej bieli i światła poranek.

Żukowski, w przeciwieństwie do Bürgera, nie wyeksponował nieszczęśliwej miłości dziewczyny, ale wysunął na pierwszy plan treść jej straszego snu, w którym akcentuje elementy związane zarówno z rosyjską wiarą prawosławną, tradycyjnymi, ludowymi, pogańskimi wierzeniami oraz miejscowym kolo-rytem. Język utworu jest stylizowany na język pieśni ludowych, w duchu sentymentalnej poezji dziewiętnastego wieku. Opisy poszczególnych elementów są bardzo szczegółowe, plastyczne, co jest widoczne już w początkowych

²⁴ Jak wspomina Ewangelista Łukasz (Łk 2,24), podczas ofiarowania pierworodnego syna, zgodnie z obowiązującym prawem Mojżeszowym, należało również złożyć w ofierze parę synogarlic lub dwa młode gołębie.

wersach, opiewających tradycyjne wróżby: dziewczęta rzucają za siebie buty, sypią kurom ziarno, aby odgadnąć, która z nich pierwsza wyjdzie za mąż, leją воск na taflę czystej wody, kładą pozłacany pierścień i szmaragdowe kolczyki, rozciągają nad nimi białe płótno i z powstałych na nim cieni odgadują swoją przyszłość. Towarzyszy temu śpiew i wesoly nastrój zabawy. Swietłana zaś spogląda przy świetle świecy w lustro, aby w ten szczególny wieczór zobaczyć, co dzieje się z ukochanym oraz co jej przyniesie los²⁵.

Poeta tworzy prawdziwy obraz rosyjskiej zimy, w której konie mkną w zamieci po śniegu przez rozległy step. Zaprzęg dociera do cerkwi, potem do małej, typowej dla dalekiej prowincji izby, której spokoju zgodnie z ludowym zwyczajem chroni wizerunek Chrystusa Zbawiciela, przed którym pali się świeca. Symbol światła jest jednym z najważniejszych zarówno w tradycji, jak i w liturgii chrześcijańskiej. Należy bowiem pamiętać, że pierwsi chrześcijanie, w obawie przed prześladowaniami, spotykali się na nabożeństwach głównie nocą, w katakumbach. Dziś światło świecy ma wymiar symboliczny, jak pisał jeden z pierwszych dogmatyków chrześcijaństwa - Tertulian, ma ono rozpraszać mrok grzechu i oświetlać wierzącym drogę do Boga. Z kolei prawosławny święty, piętnastowieczny tłumacz liturgii, Symeon Sołuński upatrywał w wosku świecy czystość i dobroć człowieka, który ją zapala, znak pokory oraz skruchy. Miętkość i podatność wosku oznacza natomiast gotowość posłuszeństwa człowieka, palenie się świecy - przebóstwienie istoty ludzkiej, przekształcenie w nowe stworzenie poprzez działanie Bożej miłości²⁶.

Nieboszczyk, okryty białym całunem, którego to kolor symbolizuje zwycięstwo nad śmiercią, zmartwychwstanie i życie wieczne, ma na głowie koronę - stąd też czytelnik dowiadyuje się, że jest to narzeczony dziewczyny. Zgodnie bowiem z prawosławnym obrządkiem, podczas zaślubin narzeczonym nakłada się korony, nawiązując tym samym do godności królewskiej Chrystusa, do której zostają wyniesieni nowożeńcy. Symbolizują one również czystość życia

²⁵ Jak pisze Danuta Matlak-Piwowarska, powołując się na ustalenia rosyjskiej badaczki R.W. Gubariewej zajmującej się genezą ballady *Светлана*, scena wróżenia w balladzie Żukowskiego stanowi niemal dosłowny przekład na język poezji etnograficznego opisu Michajła Czulkowa z jego zbioru *Абелега русских северуи* z 1786 roku, a pieśń obrzędowa, zarówno w stylu, jak i opisie, przypomina jedną z popularnych pieśni ludowych. Por. D. Matlak-Piwowarska, *Rosyjska poezja romantyczna w polskim życiu literackim 1822-1863*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 21.

²⁶ Podobnie w kościele katolickim przy Tabernakulum, w którym znajduje się Hostia - symbol przebóstwionia Chrystusa - pali się tzw. Wieczna Lampka, która przypomina wiernym o stałej obecności Boga w tym miejscu. Zarówno we wschodnim, jak i zachodnim chrześcijaństwie światło świec towarzyszy wiernym nie tylko podczas nabożeństw, ale także w najważniejszych momentach życia chrześcijanina, podczas przyjmowania Sakramentów oraz w ostatniej drodze. Więcej na temat symbolu świecy w prawosławiu, patrz artykuły dostępne na stronach internetowych:

<http://www.parafia.sidcom.pl/parafia/azy/swieca.html> oraz

<http://www.pravoslavie.ru/foto/set882.htm>. [Dostęp: 29.01.2013]

(wg jednego z ojców Kościoła chrześcijańskiego, Jana Chryzostoma, są one uwieńczeniem przedmażeńskej czystości, a zaślubiny to moment „koronacji”), nagrodę - zaproszenie narzeczonych przystępujących do sakramentu małżeństwa do królestwa niebieskiego, a także koronę cierniową Jezusa i drogę ku zbawieniu²⁷.

Kontrasty bieli oraz ciemności oznaczają walkę dobra ze złem. To, co złe, grzeszne, rozgrywa się w ciemności, o północy, w półmroku, bądź w świetle księżycy. Zamięć symbolizuje obecność złego ducha, którą wyczuwają niespokojne konie; czarna wrona wieszczy nieszczęście, a nieboszczyk zgrzyta zębami niczym opętany przez demony. Podobnie jak w balladzie *Lenore*, ukochany zabiera dziewczynę w szaloną podróż - koński zaprzęg w balladzie Żukowskiego cwałuje po fantastycznej drodze do świata ciemnych sił. Fabuła utworu „wrywa się” z rzeczywistości do sfery, gdzie nieczysta siła realizuje swoje tajemne sprawy. Droga przez las, zamięć, step, pustka - to droga do władcy ciemności, do wiecznej śmierci. Podobnie jak u Bürgera, widmo oblubieńca przybiera postać żywego człowieka, by potem objawić się jako upiór, który chce przejąć nad dziewczyną władzę i zabrać ją do siebie, do krainy umarłych, w której rządzą demony. Dziewczynie, która zrozumiała swój błąd i ukorzyła się przed Bogiem, Stwórcą - miłosierny ojciec, nie pozwala zginąć: pojawia się biały gołąb, symbol nadziei, wystannik niebios, który siada nieboszczykowi na czole i nie dopuszcza go do Swietłany, broniąc jej przed mocą złego ducha. W opozycji do obrazów ciemności, zamięci, pustki, pozostaje scena przebudzenia Swietłany, kiedy to pieje kogut i na jawie błyszczy w promieniach słońca (światło) biały, puszysty śnieg.

Светлана pozostaje dość swobodną adaptacją *Lenore*. Żukowski modyfikuje bowiem nie tylko fabułę, ale i przestanie utworu. W stosunku do ballady Bürgera, rosyjski poeta pozbawia swój utwór nie tylko mrocznego finału *Lenore*, ale i pełnego kolokwializmów języka, a spór z Bogiem zastępuje pełną pokory postawą ortodoksyjnego chrześcijanina. Bóg w balladzie Żukowskiego nie jest mściwy, nie karze, jest łaskawy oraz miłosierny. Tym samym *Светлана* Żukowskiego jest nie tylko mniej mroczna, ale też w większym stopniu nasycona narodowym, rosyjskim kolorytem, mniej w niej złowrogiej, pogańskiej fantastyki, więcej pierwiastków chrześcijańskich (lub też przemieszania prawosławnego obrządku z ludowymi wierzeniami), nadziei na zbawczą moc Opatrzności. Dzięki tym zabiegom ballada Żukowskiego nabiera też poetyckiej lekkości, której nie posiada pełna dynamiki, przesycona wykrzyknikami i onomatopiejami *Lenore*. Reasumując, nie bez znaczenia są dwie wizje Boga, świa-

²⁷ Więcej na temat: K. Bondaruk, *Nauka o nabożeństwach prawosławnych*, Białystok-Gdańsk 1987, http://www.cerkiew.pl/index.php?id=prawoslawie&a_id=423. [Dostęp: 29.01.2013]

ta i człowieka w relacji ze Stwórcą, uwarunkowane światopoglądem wspomnianych poetów, który wynikał z ich zakorzenienia w określonej kulturze, odpowiednio protestanckiej oraz prawosławnej.

Pod urokiem ballad Bürgera oraz Żukowskiego byli również polscy poeci romantyczni. Zarówno do rosyjskich, jak i do polskich czytelników twórczość niemieckiego poety dotarła za pośrednictwem poezji angielskiej, poprzez tłumaczenie angielskiej ballady opartej na motywach *Lenore* dokonane w 1802 roku przez Juliana Ursyn Niemcewicza. Pierwszego tłumaczenie *Lenore* z języka niemieckiego na polski podjął się w 1819 roku Krystian Lach, publikując utwór pod tytułem *Kamilla i Leon*. Twórczość niemieckiego poety, w tym wspomnianą balladę, tłumaczył również z oryginału Antonii Edward Odyniec, przyjaciel Adama Mickiewicza i towarzysz jego podróży po Europie²⁸. Odnośnie recepcji twórczości balladowej Żukowskiego, pierwszym przykładem jest *Neryna* Tomasza Zana - bezpośrednim impulsem do jej powstania była *Ludmiła* autorstwa rosyjskiego poety. Zan zaprezentował swój utwór na posiedzeniu filomatów w 1818 roku, opublikował go jednak dopiero sześć lat później. Z powodu niskiego poziomu artystycznego ballady i jej późnej publikacji *Neryna* nie stała się znaczącym wydarzeniem literackim. Niewątpliwie jednak utwór ten zapoczątkował twórczość balladową poetów filomackich²⁹. W tym miejscu należy również wspomnieć o najwybitniejszym polskim poecie romantycznym, Adamie Mickiewiczu, którego utwór *Ucieczka* z 1832 roku należy, zdaniem Danuty Matlak-Piwowarskiej oraz innych badaczy, do grupy ballad lenorowych. Uчени zwracają uwagę na podobieństwo Mickiewiczowskiej *Ucieczki* zarówno do ballad Żukowskiego *Людмила*, jak i *Светлана* (np. zastosowanie cztero-stopowego trocheja; motyw użycie pierścienia przy czarach), jednocześnie podkreślając odrębność ballady polskiego poety oraz jej zakorzenienie w ludowej twórczości³⁰.

²⁸ Więcej na ten temat: A. Jensen, *Der Lenorenstoff in der westslavischen Kunstdichtung*, [w:] *Čechische Revue*, red. E. Kraus, Prag 1907, s. 593-595, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/jensen_lenorenstoff_westslavisch_1907.pdf. [Dostęp: 31.01.2013]

²⁹ Zdaniem Matlak-Piwowarskiej, utwór Zana to stosunkowo wierne tłumaczenie ballady rosyjskiego poety, jednak nie niewolnicze. Zan dokładnie oddaje układ treści rosyjskiej ballady, podobnie jak zarys postaci, tło wydarzeń, rozwój akcji oraz końcowy morał. Zmiany dotyczą zaledwie imienia bohaterki, miejsca i czasu, polski poeta wzbogacił też treść swojego utworu o kilka nowych szczegółów, głównie jednak wtedy, kiedy była taka potrzeba ze względu na rytmikę utworu. Jak podaje autorka, niski poziom artystyczny tego przekładu wynika zarówno ze słabej znajomości języka rosyjskiego, jak i z braku talentów poetyckich. Por. D. Matlak-Piwowarska, *Rosyjska poezja romantyczna...*, ibidem, s. 11-12.

³⁰ Ponadto, jak zaznacza Matlak-Piwowarska, także poeta Józef Bohdan Zalewski przerabiał w swoich utworach z 1822 roku motywy poezji zachodnioeuropejskiej, przy czym, nie znając dobrze języka niemieckiego, również korzystał z przekładów Żukowskiego na język rosyjski. Ibidem, s. 13-18.

Przekład ballady *Светлана* na język polski wyszedł spod pióra Antoniego Edwarda Odyńca w roku 1832³¹. Jego *Swietłana* nie jest jednak inspiracją, jak w relacji utworu Żukowskiego do Bürgera, ale tłumaczeniem, uwzględniającym konieczność modyfikacji pewnych elementów tak, aby stały się one bardziej zrozumiałe dla polskiego czytelnika³². Chodzi tutaj głównie o przesady i wierzenia rosyjskiego ludu, które w polskiej wersji *Swietłany* nabrały lokalnego kolorytu, charakterystycznego dla polskiej wsi początku dziewiętnastego wieku. Tłumaczenie Odyńca dokładnie odzwierciedla zarówno treść, jak i nastrój ballady Żukowskiego, natomiast w niewielkim stopniu uległ zmianie jej układ kompozycyjny - poeta usunął pieśń obrzędową oraz zakończenie. Ponadto, ponieważ polskiemu poecie często brakuje precyzyjnych określeń, niekiedy zmuszony jest uprościć obraz drogą wyeliminowania pewnych szczegółów, m.in. w opisie wyglądu ukochanego w czasie jazdy. Jak podkreśla Matlak-Piwowska, niewątpliwą zasługą Odyńca jest to, że nie tłumaczył ballady Żukowskiego dosłownie, stawiając sobie za cel adekwatność obrazów przedstawionych w oryginale i tłumaczeniu (choć nie zawsze udawało mu się osiągnąć zamierzony efekt)³³.

Tym samym polski poeta nie dokonał w fabule zasadniczych zmian, ograniczając się właściwie do wprowadzenia lokalnych elementów oraz nieznacznej modyfikacji charakteru głównej bohaterki, która w przekładzie jest bardziej bojaźliwa i płaczliwa, niż w oryginale. Akcja utworu toczy się w Wigilię Święta Trzech Króli (przypadającego na dzień szósty stycznia), jednego z najważniejszych świąt w obrządku katolickim, kończącego okres Bożonarodzeniowy. Przypomnijmy, że w balladzie Żukowskiego tłem wydarzeń jest wieczór Chrztu Pańskiego (w prawosławiu obchodzony szóstego stycznia wg kalendarza juliańskiego lub dziewiętnastego stycznia wg kalendarza gregoriańskiego) - jednak zarówno dla zachodnich, jak i dla wschodnich chrześcijan jest to Święto Objawienia Pańskiego³⁴. Dziewczęta śpiewają też Swietłanie o „wieńcu z ruty”, który włoży ona wkrótce na czoło ukochanego; rutę panny hodowały w ogródkach, aby pleść z niej wieńce i obdarowywać nimi swych oblubieńców (wianek

³¹ Z balladą Żukowskiego *Светлана* polscy czytelnicy zetknęli się po raz pierwszy dzięki utworowi Andrzeja Witwickiego z 1825 roku pt. *Wieczór św. Andrzeja*, który był przeróbką utworu rosyjskiego poety. Witwickiemu zarzucono nawet plagiat. Więcej na ten temat patrz: D. Matlak-Piwowska, *Rosyjska poezja...*, ibidem, s. 18.

³² W. Żukowski, *Swietłana*, [w:] W. Żukowski, *Poezje*, tłum. A. E. Odyńca, Warszawa 1952, s. 57-65.

³³ Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że przekład pisany jest czternastowersową strofą o rymach sąsiednich, a zatem identycznie, jak oryginał. D. Matlak-Piwowska, *Wasilij Żukowski a polska ballada romantyczna*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie” 1974, z. 29, s. 152.

³⁴ K. Bondaruk, *Nauka...*, ibidem.

pełnił niejako funkcję „afrodyzjaka”³⁵. Swoją wianek Swietłana odnajduje na czole nieboszczyka (wianki z ruty wkładano również nieboszczykom do trumny), którego ciało spoczywa pod czarnym pokrowcem w chacie na pustkowiu - tym samym dziewczyna przekonuje się, że ów jest jej wytęsknionym kochankiem. Aby nadać utworowi bardziej swojski koloryt, poeta zamienił cerkiew na samotny kościółek, w którym żałobnicy zgromadzeni są wokół katafalku z trumną. W małej chacie w oddali dziewczyna „kończy swe pacierze” klęcząc pod krzyżem, obok którego tli się błada lampa, co także nasuwa skojarzenie z obrzędem katolickiego pogrzebu, bowiem wymienione elementy stanowią nieodłączne rekwizyty pochowku. Jak już wspomniano powyżej, najistotniejszą zmianą, której dokonał Odyniec, jest osłabienie znaczenia motywu wiary i pozbawienie utworu przesłania, co sprawia, że w tłumaczeniu polskiego poety staje się on jedynie opowieścią o mrocznym śnie dziewczyny, który na jawie się nie spełnia, a cała historia kończy się wiatem dla młodej pary.

Wasilij Żukowski, choć jest autorem trzydziestu siedmiu ballad - głównie są to parafrazy lub tłumaczenia z niemieckiego utworów Johanna Wolfganga Goethego, z anielskiego - Waltera Scotta, oraz dzieł antycznych, to żadna z nich nie doczekała się takiej sławy, jak właśnie *Swietłana*. Jej popularność przejawiała się nie tylko w upowszechnieniu tego słowiańskiego imienia³⁶, ale również w mnogości cytowań jej fragmentów oraz nawiązań, jak choćby w rosyjskim eposie narodowym, Puszkiniowskim *Eugeniuszu Onieginie*³⁷. Także inny słynny rosyjski pisarz, Władimir Nabokov, nazwał balladę Żukowskiego arcydziełem, a nawet stwierdził, że poetycki styl poematu Puszkina - „oniegińska strofa” powstała właśnie pod natchnieniem „niezwykłą” strofą redaktora „Вестника Европы”. Żukowski przynosi bowiem czytelnika w świat ruskiej ballady, roztacza przed nim paletę ludowych wierzeń, przesądów, ale też wygłasza oświeceniowy morał o doskonałym, boskim porządku świata. Nie straszy śmiercią i karą za grzechy, a jego opowieść znajduje szczęśliwy finał. I choć nie jest to tłumaczenie, ale zaledwie inspiracja *Lenore*, poeta wiele jej zawdzięcza - choćby to, że jego ballada i bohaterka stoją w pewnym sensie w opozycji do utworu Bürgera, Swietłana znajduje wyjście z sytuacji zawierając swe troski Bogu. Niemniej jednak związki pomiędzy balladami *Lenore*, *Светлана* oraz polskim tłumaczeniem tego ostatniego utworu potwierdzają

³⁵ Więcej na ten temat, patrz hasło wieniec, wianki [w:] Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, reprodukcja pierwodruku, <http://literat.ug.edu.pl/glogers/0043.htm>. [Dostęp: 31.01.2013]

³⁶ Imię Swietłana, przed jego użyciem przez Żukowskiego, pojawiło się w literaturze rosyjskiej zaledwie jeden raz; por. D. Matlak-Piwowska, Wasilij Żukowski..., s. 152.

³⁷ Narrator nie tylko wspomina samą postać Swietłany, ale również senne widzenia Tatiany nawiązują do tego, co działo się z bohaterką ballady Żukowskiego w wyniku jej wróżb. Patrz: А. Пушкин, *Евгений Онегин*, Роман в стихах, Москва 1959, http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0170.shtml. [Dostęp: 29.08.2012]

tezę, że literatura przypomina tętniący życiem organizm, którego członki połączone są niezliczonymi powiązaniem, aluzjami oraz cytatami, a utwory żyją także w swoich tłumaczeniach i adaptacjach.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Bürger G. A., *Lenore*, <http://www.literaturatlas.de/-la25/lenore.html>.
- Żukowski W., *Świełtana*, [w:] W. Żukowski, *Poezje*, tłum. A. E. Odyniec, Warszawa 1952.
- Жуковский В. А., *Людмила*, <http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/ballady/lyudmila.htm>.
- Жуковский В. А., *Светлана* [w:] *Собрание сочинений в 4-х томах*, т. 2. Москва 1959, <http://ilibrary.ru/text/1085/index.html>.

Opracowania i materiały pomocnicze

- Bondaruk K., *Nauka o nabożeństwach prawosławnych*, Białystok - Gdańsk 1987, http://www.cerkiew.pl/index.php?id=prawoslawie&a_id=423.
- Drews P., *Gottfried August Bürger und Russland*, [w:] *300 Jahre St. Petersburg, Russland und die „Göttingische Seele“*, Göttingen 2003, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/drews_buerger_russland_2003.pdf.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska*, reprodukcja pierwodruku, <http://literat.ug.edu.pl/glogers/0043.htm>.
- Jensen A., *Der Lenorenstoff in der westlavischen Kunstdichtung*, [w:] *Čechische Revue*, red. E. Kraus, Prag 1907, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/jensen_lenorenstoff_westslavisch_1907.pdf.
- Matlak-Piwowarska D., *Wasilij Żukowski a polska ballada romantyczna*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie” 1974, z. 29.
- Matlak-Piwowarska D., *Rosyjska poezja romantyczna w polskim życiu literackim lat 1822 - 1863*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.
- Meyer G., *Bürgers Lenore - eine visionäre ballade*, [w:] „Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung“ 1927, nr 3, Leipzig und Berlin, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/mayer_visionaere_ballade_1927.pdf.
- Müller W. A. Ch., *Johann Ludwig Konrad Allendorf und sein Lied „Jesus ist kommen“*, <http://www.josbach.de/pfarrermueller/index.html>.

Schöne A., *Bürgers Lenore*, [w:] „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 1954, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/schoene_buergers_lenore_1954.pdf.

Schöne A., *Lenore*, [w:] *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen vom Mittelalter bis zur Frühromantik*, Düsseldorf 1956, http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/schoene_buerger_lenore_1956.pdf.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań-Warszawa 1995.

Левин Ю. Д., В. А. Жуковский и проблема переводной поэзии, [w:] Ю. Д. Левин, *Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода*, Ленинград 1985, http://az.lib.ru/z/zhukovskij_w_a/text_0570.shtml.

<http://www.parafia.sidcom.pl/parafia/azy/swieca.html>.

<http://www.pravoslavie.ru/foto/set882.htm>.

II. Dział kulturoznawczy

PROBLEM SAMOTNOŚCI I JEJ PRZEZWYCIĘŻENIE W ANTROPOLOGII MIKOŁAJA BIERDIAJEW

Termin melancholia początkowo miał znaczenie medyczne. Grecy używali go dla określenia niewłaściwego funkcjonowania narządów, nadprodukcji „czarnej żółci” w organizmie¹. Do czasów nastania chrześcijaństwa melancholia była uznawana za chorobę ciała. Dopiero żyjący na pustyniach mnisi dokonali jej gruntownej reinterpretacji w duchu Ewangelii. Tworzona przez nich filozofia chrześcijańska nadaje melancholii całkiem nowe znaczenie, traktując ją jako utratę nadziei, wiary i miłości². Melancholia przestaje być kwestią fizyczną, a staje się problem duchowym.

Pośród wielu myślicieli chrześcijańskich, którzy zwrócili uwagę na to zagadnienie warto wymienić Mikołaja Bierdiajewa. Ten dwudziestowieczny filozof, będący czołową postacią rosyjskiego renesansu religijno-filozoficznego³, stworzył wyjątkowo ciekawą i oryginalną wykładnię problemu melancholii. Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie jego poglądów dotyczących tej kwestii.

Na samym początku zostanie przedstawiony proces pogrążania się człowieka w stanie melancholii. Doświadczenie melancholia będzie opisana poprzez Bierdiajewowską analizę poczucia samotności. Następnie punktem naszego zainteresowania stanie się wpływ melancholii na więzy międzyludzkie, zarówno w skali kontaktów osobistych jak i funkcjonowania całej społeczności. Następnie zreferowane zostaną możliwości przezwyciężenia samotności. Druga część tekstu poświęcona będzie interpretacji zjawiska melancholii przez pryzmat religijnych poglądów Bierdiajewa - rozwijanej przez niego metafizyki bogoczości.

Egzystencjaliści zgodni są w tym, że nie można mówić o człowieku abstrakcyjnym, czy „człowieku w ogóle”, lecz zawsze o konkretnym, niepowtarzal-

¹ Por. A. Podlewski, *Biała legenda czarnej żółci*, „Christianitas” nr 44/2010, s. 87.

² M. Łuczewski, *Melancholia, której nie ma*, „Christianitas” nr 44/2010, s. 128.

³ Por. S. Mazurek, *Rosyjski renesans religijno-filozoficzny. Próba syntezy*, Warszawa 2008, s. 156-158.

nym indywiduum⁴. Osoba zawsze znajduje się w jakiejś sytuacji, żyje w określonych warunkach. Mikołaj Bierdiajew podobnie jak Martin Heidegger określa stan, w którym znajduje się człowiek jako „wrzucenie w świat” - istnienie danego podmiotu w rzeczywistości różnej od niego samego, lecz mu nieodzownej⁵. Choć człowiek egzystuje w tym świecie, to nie jest z nim tożsamy, przekracza go poprzez swoją duchową aktywność. Ciągły ruch transcendowania, który konstytuuje człowieczeństwo, staje się przyczyną cierpienia, ponieważ każda próba zmiany rzeczywistości napotyka opór. Niewspółmierność między obdarzonym wolnością oraz mocą twórczą człowiekiem i deterministycznym światem będącym dla niego przeszkodą wywołuje poczucie ograniczenia. „Ja”, które jest wolnością, jest zależne od „nie-ja”, a zatem jest zniewolone.

Przynależność człowieka do świata bardzo wyraźnie manifestuje się poprzez jego śmiertelność. Życie ludzkie jest wpisane w przestrzeń - człowiek jest obdarzony fizycznością, oraz czas - rodzi się, trwa i umiera. Ciało jest podatne na choroby i na zmęczenie. Dla podtrzymania naszej egzystencji niezbędne są bezustanne zabiegi takie jak zdobywanie pokarmu, odgradzanie się od niebezpieczeństw etc. Wszystkie one są wysiłkiem, wykonywaniem pracy. Czas życia człowieka jest marnotrawiony w znacznej mierze na zadośćuczynieniu „sferze konieczności”. Również płciowość i związane z nią troski oraz pragnienia stanowią część sytuacji, w którą „wrzucony” jest człowiek.

Przyjęcie postawy refleksyjnej, stawianie pytań o własny byt, prowadzi do uświadomienia sobie przez osobę jej własnej paradoksalności. W jaki sposób zatem pogodzić nieskończoność objawiającą się poprzez twórczość i wolność, będącą konstytutywną częścią człowieka, ze skończonością jego istnienia? To podstawowe pytanie filozoficzne, pytanie o sens życia człowieka. Odpowiedź na nie jest udzielana przez każdą osobę. Tym jest właśnie egzystencja ludzka - człowiek żyje i odnosi się do siebie w jakiś konkretny sposób.

Można wyróżnić dwie odpowiedzi na pytanie o sens życia. Pierwsza jest negatywna. Świadomość własnej kondycji, jej wszystkich braków, może doprowadzić do uznania absurdalności losu człowieka i stwierdzenia, że życie ludzkie nie ma sensu. Filozofowie kompleksowo przyglądali się temu zjawisku, tworząc szereg terminów służących do jego opisu. Na poziomie ogólnym można zauważyć pewne podobieństwa w desygnatach takich pojęć jak *acedia* (Ewagriusz z Pontu), rozpacz (Soren Kierkegaard), absurd (Jean Paul Sartre), nuda (Emil Cioran), czy stosowanych w psychologii określeń: depresja, parano-

⁴ Por. M. Warnock, *Egzystencjalizm*, przeł. M. Michowicz, Warszawa 2000, s. 151-152; W. Szydlowska, *Egzystencjalizm w kontekstach polskich*, Warszawa 1997, s. 15.

⁵ J. Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności. Krytyka nowożytnej i współczesnej myśli egzystencjalistycznej*, Kęty 2007, s. 128.

ja, schizofrenia. Wszystkie one w odmienny sposób ujmują kwestię zanegowania sensu istnienia człowieka. Ludzi cechujących się takim podejściem do rzeczywistości zwykle określa się, za Hipokratesem, melancholikami. Druga z możliwych odpowiedzi jest pozytywna, wskazuje na konkretny sens życia człowieka.

Mikołaj Bierdiajew dostrzega ów podstawowy wybór. Dokonuje wglądu w stany melancholijne, odnajduje ich przyczynę i wskazuje drogę ich przezwyciężenia. Zagadnienie melancholii rozumianej jako wrażenie beznadziejności, rozpacz i niemocy podejmuje on poprzez analizę uczucia samotności. Myśliciel poświęca mu szczególną uwagę, ponieważ: „wydaje się być głównym problemem filozoficznym, z nim związane są problemy „ja”, osoby, społeczeństwa, komunikowania się, poznania”⁶.

Czym dla filozofa jest samotność? To negatywny sposób odnoszenia się osoby do samej siebie; sposób przeżywania własnej osobowości, skutkujący jej rozpadem⁷. Podmiot poznający uświadamia sobie, że jest niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju i niepodobny do nikogo na świecie, lecz nie postrzega tej wyjątkowości jako potencjału i zalety, lecz jako niedostosowanie i porażkę. Rodzi się w nim z tego powodu poczucie wyalienowania ze świata, zbędności, która odwodzi go od podjęcia działania i uniemożliwia wyrażenie się. Odbiera to człowiekowi jego największą moc, czyli zdolność tworzenia i przekształcania rzeczywistości, a zatem neguje to samą istotę człowieczeństwa - wolność, której wyrazem jest twórczość. Bierdiajew pisze, że „absolutna samotność jest piekłem i niebytem, nie można traktować jej pozytywnie...”⁸. Jest to zatracenie się człowieka w sobie.

Melancholikowi wszystko wydaje się obce, dlatego dystansuje się zarówno od świata, jak i od innych ludzi. Skutkuje to rozerwaniem więzi międzyludzkich. Drugi człowiek nie jest odbierany jako „bliski”, lecz jako coś odległego i niezrozumiałego. Oznacza to, że samotność stanowi wyrzeczenie się odpowiedzialności za drugiego człowieka, zrywa ona podstawową relację, w której partnerem dla „ja” jest „ty”. Gdy pojawia się drugie indywidualium, „ja” zostaje uprzedmiotowione. Nie jest postrzegane jako osoba, ale jako część ograniczającej i obojętnej zarazem rzeczywistości. Realny związek oraz prawdziwe spotkanie nie może nastąpić, zamiast tego rodzi się stosunek podrzędności „ja” - „to”. Samotność ujmowana z perspektywy dialogicznej jawi się rosyjskiemu filozofowi jako brak chrześcijańskiej miłości *caritas*, stanowiącej najdoskonalszy wzorzec odnoszenia się człowieka ku drugiemu człowiekowi.

⁶ M. Bierdiajew, *Rozważania...*, s. 59.

⁷ Ibidem, s. 52.

⁸ Ibidem, s. 53.

Jeżeli „ja” nie jest odniesione do równorzędnego „ty” przestaje być „ja”⁹ - podmiot obiektywizuje się, przestaje być osobą.

Szczególnym źródłem samotności jest sfera płciowości. Bierdiajew podobnie jak inni rosyjscy myśliciele religijni (W. Sołowjow, E. Trubieckoj, B. Wy-szesławcew) kształtował swoje poglądy na ten temat w oparciu o platońską filozofię miłości i mit o Androgyne. Płciowość jest dla niego głębokim ontologicznym rozdarciem, skutkiem upadku świata. Doskonała istota ludzka była męsko-żeńską. Podział rodu ludzkiego na dwie płcie jest stanem dezintegracji, złym modusem istnienia człowieka. Świadczy o tym, często nieświadomiona, tęsknota do pierwotnej jedności. Jednak podejmowane próby powrotu do niej są tragiczne. Prowadzą do krótkotrwałego fizycznego zespolenia mężczyzny z kobietą, zamiast do realnego odtworzenia Androgyne. Nie dają życia wiecznego, a jedynie służą prokreacji - narodzinom nowego pokolenia. Niemożliwość zadośćuczynienia temu pragnieniu budzi frustracje. Wywołuje odczucie głębokiej ontologicznej samotności, której nie można przezwyciężyć, a zatem wprowadza w stan melancholii.

Gdyby oddać myśl Bierdiajewa używając terminologii Heideggera, samotność byłaby egzystencjałem¹⁰, to znaczy jednym z możliwych sposobów bycia, jestestwa. Egzystencja samotna jest zamknięta na innego człowieka, a skoro osoba istnieje tylko w relacji z drugim, samotność oznacza jej duchową martwość. Melancholia, którą można utożsamić z Bierdiajewowską samotnością, to wewnętrzna śmierć człowieka.

Problem samotności osoby ludzkiej znajduje swoje odzwierciedlenie w skali społecznej. Występuje tutaj samonapędzający się mechanizm. Samotni ludzie nie mogą stworzyć autentycznej wspólnoty, a żyjąc koło siebie jeszcze bardziej odczuwają swoją samotność

W przeszłości samotność w społecznościach ludzkich nie była zjawiskiem tak oczywistym. Społeczności rodowe, tradycyjne w Rosji wiejskie wspólnoty funkcjonujące niezmiennie przez wieki na stosunkowo niewielkich terytoriach były spojone znacznie silniejszymi więzami niż społeczności nowoczesne, co dawało ich członkom poczucie bezpieczeństwa, przytulności i w pewien sposób ograniczało wrażenie samotności.

Znaczne poszerzenie się horyzontów życia człowieka, które najbardziej widoczne jest na przykładach nowoczesnych miast, przyczynia się do powiększenia się poczucia samotności i opuszczenia¹¹. Zwiększyła się mobilność, podróżuje się o wiele łatwiej i o wiele dalej. Na całej ziemi wzrosło rozpro-

⁹ Ibidem, s. 60.

¹⁰ Por. J. Prokopski, *Egzystencja...*, s. 126-127.

¹¹ M. Bierdiajew, *Rozważania...*, s. 51.

szenie ludzi, tzn. ciągle zasiedlane są nowe przestrzenie. W metropoliach przybywa mieszkańców, jednak relacje między nimi są coraz słabsze. Powszechna jest anonimowość oraz uprzedmiotawiający stosunek wobec drugiego człowieka. Za wszystkie te procesy odpowiada gwałtowny postęp technologiczny, automatyzacja, ekspansja maszyny w coraz to nowych rejonach życia człowieka¹². Im świat szybciej pędzi, tym bardziej potęguje się samotność zamieszkujących go ludzi.

Funkcjonowanie we współczesnych społeczeństwach wiąże się z przyjmowaniem ról społecznych. To zgubny dla osoby proces obiektywizowania się, redukcowania bogactwa swojej osobowości do zajmowanego stanowiska, wykonywanego zawodu. Jest to przyjmowanie masek, przez które coraz trudniej dotrzeć do autentycznego istnienia drugiej osoby. W ten sposób człowiek uprzedmiotowia się. Relacje międzyludzkie zostają zapośredniczone poprzez zajmowane pozycje, przestają mieć charakter osobowy. W znaczącym stopniu wpływa to na potęgowanie się poczucia samotności.

Samotność oprócz momentu uzmysłowienia sobie własnej odrębności i nieprzystawalności do świata zawiera w sobie także drugi moment, który Bierdiajew uznaje za fundamentalny dla jej przezwyciężenia i zbudowania pozytywnej odpowiedzi na pytanie o sens ludzkiego losu. Jest nim tęsknota za Innym¹³. „Ja” chce wyjść ze swojej izolacji, lecz nie widzi ku temu możliwości. Pragnie wejść w kontakt z drugim człowiekiem, gdyż dopiero w nim znajdzie potwierdzenie siebie i zostanie zaakceptowane jako osoba.

Istota ludzka nie może sama zwalczyć swojej samotności. Nie można jej również wyrugować przy pomocy zewnętrznych środków, poprzez odpowiednie urządzenie życia społecznego, czy powołanie specjalnych instytucji. Próby wtłoczenie w kolektyw tylko pogarszają sytuację jednostki. Również fizyczna namiętność między dwiema jednostkami nie przybliży do celu. Starania te są jedynie środkiem łagodzącym cierpienie rodzące się z samotności, nie mogą one ostatecznie rozwiązać problemu. Samotność po prostu jest wpisana w los człowieka. Istota ludzka, posiadając wolność, jednocześnie przynależy do deterministycznego świata, co powoduje tragizm i wszelkie niedostatki egzystencji. Poczucie samotności jest wyrazem paradoksalności istnienia współczesnego człowieka, którego on sam nie jest w stanie zmienić. Jednak nie oznacza to, że należy ulec melancholii. Bierdiajew stwierdza, że: „Przezwyciężenie wszystkich tych sprzeczności, które niekiedy stają się nieznośne, ma tylko jedno imię: Bóg”¹⁴. Samotność może być przezwyciężona jedynie

¹² M. Bierdiajew, *Los człowieka we współczesnym świecie*, [w:] M. Bierdiajew, *Nowe średnio-wiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2003, 174-175.

¹³ M. Bierdiajew, *Rozważania...*, s. 53.

¹⁴ *Ibidem*, s. 66.

dzięki wewnętrznemu impulsowi duchowemu¹⁵. Filozof zaznacza, że „Autentyczne przezwyciężenie samotności i osiągnięcie wspólnoty oznacza przejście od „ja” do „ty” w miłości, w przyjaźni (...)”¹⁶. Zaistnienie realnych więzi między osobami prowadzi do powstania wspólnoty.

Czym odróżnia się wspólnota od społeczności? Są to pojęcia wywodzące się z dwóch przeciwstawnych porządków. Społeczność to zewnętrzny oraz czasowy związek żyjących ludzi. Natomiast wspólnota jest wieczna i mistyczna. Jest to wyższa forma relacji, ontologiczne powiązanie wszystkich osób z Bogiem. Nie ma w niej partykularyzmu, lecz nie jest to również rozmycie się osobowości w absolicie. „Ja” zostaje udoskonalone - wraz z „ty” tworzy „my”. Wspólnota istnieje tylko w porządku duchowym, ma wymiar soteriologiczny. Nie jest niczym innym, aniżeli opisywanym już przez św. Augustyna *ci-vitas dei*¹⁷ - królestwem Bożym.

Istotny jest jeszcze jeden wątek związany z problemem samotności. Bierdiajew dostrzega pozytywną możliwość wykorzystania tego doświadczenia dla rozwoju duchowego. Samotność rozumiana jako odcięcie się „ja” od okalającej je rzeczywistości i uznanie jej za niewspółmierną oznacza deprecjację społecznej codzienności. Samotność pomaga zatem w przyjęciu stosunku negacji względem doczesności, która jest przez rosyjskiego filozofa pojmowana jako królestwo grzechu. Bierdiajew, tak jak starożytni gnostycy, których pisma miały silny wpływ na ukształtowanie się jego duchowości, uważa, że obecnie istniejąca rzeczywistość jest przestrzenią zła, która powstała wskutek rozpadu pierwotnej harmonii kosmosu. Nie widzi możliwości naprawienia jej i nawołuje, że: „Ten świat musi sponąć”¹⁸. Należy zakończyć jego dotychczasowe istnienie, aby mogło nastąpić nowe - bezgrzeszne. Samotność, gdyby była tylko odejściem od świata, mogłaby sprzyjać pogłębieniu duchowości, a więc służyć przemienieniu rzeczywistości. Jest jednak także odsunięciem się od drugiej osoby ludzkiej, jak i od Boga, zatem przekreśla upragnioną przez człowieka wieczność.

Powyżej zostało przedstawione doświadczenie samotności: opisano jej symptomy, przyczyny i struktura (dwa momenty), jak również droga jej przezwyciężenia. Jednak ów problem jest znacznie głębszy, a do jego pełnego zrozumienia konieczne jest odwołanie się do teologicznego rdzenia myśli Bierdiajewa. Jego wywołujące wiele kontrowersji poglądy religijne stanowią niedające się rozdzielić przemieszanie wątków teologicznych i filozoficznych.

¹⁵ Ibidem, s. 70.

¹⁶ Ibidem, s. 66.

¹⁷ Por. św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, Kęty 2002, s. 546-547.

¹⁸ M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2001, s. 12.

Rozwijana przez niego koncepcja człowieka jest jednocześnie koncepcją Boga, a skupia się wokół pojęcia bogocześnictwa.

Bogocześnictwo to koncepcja oparta na ustaleniach soboru Chalcedońskiego dotyczących dwóch natur Chrystusa. Jego istotą jest pogląd, że każda osoba posiada dwie natury: ludzką oraz boską¹⁹. Bóg i człowiek wzajemnie zapośredniczają się w swoim istnieniu²⁰. Oznacza to, że człowiek nie może istnieć bez Boga, a Bóg bez człowieka. Choć człowiek został stworzony przez Boga, to ma dopełnić jego plan, a zatem uzupełnić samego Boga. Stosunek między Bogiem i człowiekiem jest zatem równorzędny: istoty te dopełniają się. Bóg stworzył człowieka na swój obraz oraz podobieństwo, więc człowiek jest dla Boga Drugim, podobnie jak Bóg dla człowieka.

Bogocześnictwo opiera się na dogmacie chrystologicznym. Jezus Chrystus łączy w sobie dwa pierwiastki - jest Bogiem i człowiekiem zarazem. To Bóg, który wcielił się, a żyjąc jako człowiek, przetrwał kuszenia i przebóstwił swoje człowieczeństwo. Chrystus dla Bierdiajewa jest człowiekiem idealnym, prawzorem, do którego powinien dążyć współczesny człowiek. Soteriologicznym zadaniem człowieka jest zatem przebóstwienie swojego człowieczeństwa. Pierwiastek boski ma odmienić pierwiastek ludzki. Będzie to oznaczało reintegrację istoty ludzkiej, przejście do wieczności i koniec doczesnego świata.

Bogocześnictwo stanowi fundament myśli Bierdiajewa. Wszystko, co wydarza się w życiu osoby jest związane ze stosunkiem człowieka do Boga, bowiem człowieczeństwo jest bogocześnictwem²¹.

Zatem melancholia, samotność człowieka, stanowi zaburzenie podstawowej harmonii duchowej. To umieranie obrazu Bożego w człowieku. Należy pamiętać, że to, co sprawia, iż człowiek jest lepszy niż otaczający go deterministyczny świat grzechu, wynika z tkwiącej w nim boskości. Ten Boży element współtworzący istotę ludzką wyzwala ją spod panowania sfery konieczności. Zapomnienie o swoim boskim pochodzeniu, które następuje w stanach melancholijnych, oznacza zatem uleganie determinizmowi, jest wyrzeczeniem się wolności.

Bierdiajew określa ten stan za pomocą metafory opanowania przez demona²², który unicestwia osobę ludzką. Człowieczeństwo, które nie jest rozumiane jako bogocześnictwo, jest zbiorem abstrakcyjnych przymiotów

¹⁹ Por. Sz. Romańczuk, *Bogocześnictwo*, [w:] *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, pod red. A. de Lazari, t. III, Łódź 2000, s. 56.

²⁰ W. i R. Paradowscy, *Eschatologiczna metafizyka Mikołaja Bierdiajewa*, [w:] M. Bierdiajew, *Zarys metafizyki eschatologicznej*, przeł. W. i R. Paradowscy, Kęty 2004, s. 13.

²¹ M. Bierdiajew, *Egzystencjalna dialektyka Boga i człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2004, s. 80.

²² Por. M. Bierdiajew, *Los człowieka...*, s. 170.

człowieka: rozumu, emocjonalności, zmysłowości etc. Bez spajającego je pierwiastka boskości są one bezsilne, nie współpracują ze sobą. Człowiek jest zdeintegrowany, a każda jego część pragnie przydać sobie absolutne znaczenie. Uniemożliwia to podjęcie jakiegokolwiek działania albo wiedzie do zatrażenia się w którejs z namiętności, np. skutkuje libertynizmem. Odejście od Boga w konsekwencji staje się odwróceniem się od człowieka - od siebie samego.

Dopiero poznanie bogoczułowieczego fundamentu myśli Bierdiajewa pozwala odpowiedzieć na pytanie, dlaczego myśliciel stosuje termin „samotność” na określenie melancholii. Melancholia oznacza rozerwanie konstytutywnej relacji spajającej człowieka i Boga. Brak Boga to brak nadziei dla człowieka, niemożność przebóstwienia oraz wydostania się z niewolącej go rzeczywistości. Istota ludzka, która została stworzona przez Boga jako partner, kontynuator - jako twórca - traci swoje odniesienie, a zatem traci sens swojego istnienia. Człowiek oderwany od Boga jest metafizycznie samotny - odczuwa głębokie opuszczenie; wpada w otchłań, gdzie nie dociera światło wieczności.

Jak zatem wygląda kwestia przezwyciężenia melancholii ujęta z perspektywy bogoczułowieczeństwa? Bierdiajew pisze, że na tym właśnie polega tajemnica chrześcijaństwa: „Tajemnicą chrześcijaństwa jest, oczywiście, tajemnica przezwyciężenia samotności „ja”, przezwyciężenia w Chrystusie-Bogoczułowieku i w bogoczułowieczeństwie, w ciele Chrystusa”²³. Wyjście ze stanu samotności musi dokonać się poprzez spotkanie drugiej osoby, poprzez bliskość i wspólnotę z Bogiem. Odnalezienie Boga w Innym implikuje odnalezienie obrazu Bożego w sobie. Dopiero harmonia pierwiastka ludzkiego oraz Boskiego niweluje melancholię. Konieczny jest akt absolutnego zawierzenia, dostrzeżenia Boga w drugiej osobie i pełnego oddania się jej²⁴. Bierdiajew, za nadreńskimi mistykami, nazywa to mistycznymi narodzinami²⁵.

Relację, która spełnia ten warunek stanowi miłość. Jest ona, stosując terminologię Heideggera, prześwitem, w którym Prawda objawia się byciu²⁶. Przepetniona miłością osoba wychodzi swoim poznaniem poza rzeczywistość, w którą jest „wrzucona” i dostrzega wieczność. Przyjmuje żywą prawdę Innego, to znaczy uznaje jego absolutną wartość, a wraz z tym doświadcza także własnej wartości. Zrozumienie sensu indywidualnego istnienia jest możliwe dopiero poprzez Jezusa Chrystusa, będącego miłością. Kochając drugą osobę,

²³ M. Bierdiajew, *Rozważania...*, s. 69.

²⁴ Ibidem, s. 55.

²⁵ M. Bierdiajew, *Niewola i wolność człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2003, s. 169.

²⁶ Por. E. Coreth, P. Ehlen, G. Haefner, F. Ricken, *Filozofia XX wieku*, przeł. M. Kalinowski, Kęty 2004, s. 25; oraz M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii. Z wydarzeń*, przeł. B. Baran, J. Mize-ra, Kraków 1996, s. 35.

kocha się Boga, ponieważ jest ona obrazem Bożym. Miłość jest po prostu wiarą w drugą osobę.

Miłosna relacja „ja” - „ty” ma charakter ontologiczny. Stworzenie z Bogiem wspólnego „my” jest realizacją w sobie obrazu Bożego. Miłość stanowi siłę zdolną do przywrócenia niewinności człowiekowi. Jest ona w stanie rozrwać krąg narodzin i śmierci, znieść czas i zwyciężyć stare ciało. Miłość może być narodzinami Nowego Adama, dziewicy-młodzieńca, wyzbytego ontycznej skazy płciowości i skłonności do grzechu²⁷. Akt ponownej integracji, stanowiący najwyższy wyraz bogoludzkiej twórczości, będzie również przemienieniem całej rzeczywistości. Przywróci stan sprzed zaistnienia zła, cała dotychczasowa historia świata przestanie istnieć²⁸.

Wzorem wspólnoty człowieka z Bogiem jest Kościół pojmowany jako mistyczne ciało Chrystusa - współistnienie ludzi zjednanych miłością w Chrystusie. Taki Kościół, niemający nic wspólnego z kościołem instytucjonalnym, jest wyjściem poza świat grzechu i niewoli. Uczestnictwo we wspólnocie Kościoła ma charakter epistemiczny - jest dostrzeżeniem Prawdy²⁹. Podmiot poznający wyzwala się od rzeczywistości fenomenalnej oraz obcuje z czystymi noumenami, a więc z innymi osobami i Bogiem. Kościół jest byciem w Prawdzie.

Podsumowując, Mikołaj Bierdiajew ujmuje problem melancholii w perspektywie personalistycznej. Dokonuje fenomenologicznego wglądu w stan melancholii i odnajduje jej istotę w samotności człowieka bez Boga. Pomimo przyjętych założeń religijnych, których ortodoksyjność bywa przez licznych komentatorów podważana³⁰, jego obserwacje są odkrywcze oraz wnoszą wiele nowych wątków w obszar filozofii egzystencji. Postawione przez niego diagnozy rozwoju społeczeństwa znacznie wyprzedziły swoje czasy, a także znalazły pełne odzwierciedlenie w późniejszej, a naszej obecnej, rzeczywistości.

Bibliografia

- Bierdiajew M., *Egzystencjalna dialektyka Boga i człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2004.
- Bierdiajew M., *Los człowieka we współczesnym świecie*, [w:] M. Bierdiajew, *Nowe średniowiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2003.
- Bierdiajew M., *Niewola i wolność człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2003.

²⁷ M. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, s. 155.

²⁸ Por. M. Bierdiajew, *Sens historii. Filozofia losu człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 50.

²⁹ M. Bierdiajew, *Rozważania...*, s. 69.

³⁰ Por. M. Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2000, s. 280-281; L. Stołowicz, *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 271.

- Bierdiajew M., *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002.
- Bierdiajew M., *Sens historii. Filozofia losu człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002.
- Bierdiajew M., *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2001.
- Coreth E., Ehlen P., Haeffner G., Ricken F., *Filozofia XX wieku*, przeł. M. Kalinowski, Kęty 2004.
- Heidegger M., *Przyczyunki do filozofii. Z wydarzeń*, przeł. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996.
- Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski, pod red. A. de Lazari, t. III, Łódź 2000.
- Łoski M., *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2000.
- Łuczewski M., *Melancholia, której nie ma*, „Christianitas” nr 44/2010.
- Mazurek S., *Rosyjski renesans religijno-filozoficzny. Próba syntezy*, Warszawa 2008.
- Paradowscy W. i R., *Eschatologiczna metafizyka Mikołaja Bierdiajewa*, [w:] M. Bierdiajew, *Zarys metafizyki eschatologicznej*, przeł. W. i R. Paradowscy, Kęty 2004.
- Podlewski A., *Biała legenda czarnej żółci*, „Christianitas” nr 44/2010.
- Prokopski J., *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności. Krytyka nowożytnej i współczesnej myśli egzystencjalistycznej*, Kęty 2007.
- Stołowicz L., *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik*, przeł. B. Żytko, Gdańsk 2008.
- Szydłowska W., *Egzystencja-lizm w kontekstach polskich*, Warszawa 1997.
- św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, Kęty 2002.
- Warnock M., *Egzystencjalizm*, przeł. M. Michowicz, Warszawa 2000.

III. STUDENCKIE SERIE TRANSLATORSKIE

BÓG I ŻOŁNIERZ

na język polski przełożył Krzysztof Korczyński
Filologia rosyjska, I SUM, UJ

Wiosną roku czterdziestego trzeciego szeregowy Iwan Piewcow powracał do swojego oddziału z przyfrontowego szpitala, do którego trafił z raną głowy. Miał na sobie czapkę-uszankę oraz oficerski szynel, który był tak znoszony i do tego stopnia się skurczył, że przypominał zwykłe palto, na nogach miał onuce i brązowe, amerykańskie trzewiki solidnej roboty ze szwami po bokach; na jego ramieniu kotysał się żołnierski worek, podobny do żołądka zagłodzonego na śmierć człowieka.

Szedł Piewcow nieśpiesznym krokiem, chociaż do jego macierzystej jednostki, stacjonującej w tym czasie pod Kapustynym Jarem, droga była niekrótka: jakieś pięćdziesiąt kilometrów. Dzionki nastąpiły ciche, pochmurne i o tej porze tak mgliste, że droga wysadzona piramidalnymi topolami, całkowicie utonęła w tym mocno rozcieńczonym mleku.

Prawie od razu za zburzoną cegielnią, w miejscu, gdzie na prawym poboczu stała niemiecka ciężarówka, napotkał Piewcow niezwykłego człowieka. Siedział on na jaszczu¹ ze złożonymi na kolanach rękoma i wpatrywał się w nicłość tym otępiłym i żalonym spojrzeniem, które tak często widzi się u naszych wiejskich starców. Ponieważ z powodu mgły Piewcow zobaczył go w ostatnim momencie, zaniepokoił się nieprzyjemnie; chociaż nie: zaniepokoił się przede wszystkim dlatego, że nieznajomy miał jakiś taki nieradziecki wygląd - był wąsaty, brodaty, długowłosy i odziany w wymyślny kitel z grubego niemal jak tkanina workowa materiału.

Piewcow zatrzymał się i ostro powiedział:

- Co tutaj robicie, obywatelu?
- Jaki tam ja dla ciebie obywatel... - odgryzł się nieznajomy.
- W takim razie ktoś ty?

Nieznajomy westchnął i odpowiedział:

- Bóg...

Piewcow jakoś tak wściekle się rozpromienił.

¹Jednoosiowy konny wóz, używany do przewożenia amunicji (przyp. tłum.).

- Aha! - powiedział przymilnie. - Wasza wielebność! A więc umyśliliście sobie zejść na ten padół, zechciejcie zwrócić łaskawie uwagę na nasz dom wariatów!..

I krzyknął nagle, wskazując prawą ręką drogę, zburzony zakład i pole:

- Po kiego wata czynisz to wszystko, co?

Bóg raz jeszcze ciężko westchnął, i powiedział:

- Pięć minut temu modliła się do mnie pewna staruszka z Małojarostawca. Wiesz o co mnie poprosiła? O to, żeby jej współlokatorka z jakiegoś powodu spóźniła się do pracy i została zamknięta za sabotaż.

- No i co?

- A to, że toczy się wojna światowa, leją się Eufraty krwi i Ocean Spokojny nieszczęść rozlewa się po ziemi, a staruszka prosi mnie, żeby jej sąsiadkę zamknęli za sabotaż.

- Dobrze - powiedział Piewcow. - A kto temu winien? Kto winien temu, że w Małojarostawcu żyje taka stara łajdaczka?

- Nie wiem - uczciwie odpowiedział Bóg.

- Jak to - „nie wiem”?! - oburzył się Piewcow. - Kto ma wiedzieć, jeśli nie ty, odpowiedz na miłość boską!

Z tymi słowy Piewcow przysiadł na kole, leżącym obok drogi i zajął się skręcaniem papierosa. Najwidoczniej czuł się jakoś nieswojo przez to, że narzyczał na Boga i dlatego kolejne słowa wypowiedział łagodniej:

- A jednak cwana z ciebie bestia, mówiąc wprost - ciekawostka: sam wszystkiemu winien, a mówi - „nie wiem”...

- Niczemu nie jestem winien - pokornie zauważył Bóg. - To znaczy, w jakiś sposób ponoszę winę, ponieważ jestem przecież początkiem wszystkich początków i przyczyną wszystkich przyczyn, ale widzisz, zabawna sprawa: stworzyłem ludzi bogami, tak samo wszechmogącymi jak ja sam i oto proszę - robią co chcą!

- A takiego wata! Dlaczego nie weźmiesz tej bandy za mordę, weź ich za mordę i już!

- Wierz lub nie wierz - nie mogę... To znaczy mogę, ale wykorzystując związki przyczynowo-skutkowe, a one, nie wiadomo dlaczego, wiecznie doprowadzają do jakichś bredni. Proszę, oto przykład: w czterdziestym piątym roku w Austrii sprzecznie z naturalną koleją rzeczy zatriumfuje kapitalizm, a stanie się tak dlatego właśnie, że najbardziej umiłowalem człowieka.

- Taaa, to widać - nie bez złości powiedział Piewcow. - Rok nie minął, jak walczę, a już wywalczyłem sobie kontuzję i dwie dziurki, z raną głową włącznie...

- Poczekaj ze swoją głową! A więc, w czterdziestym piątym roku w Austrii zatriumfuje kapitalizm, a nastąpi to wyłącznie dlatego, że umiłowalem naj-

bardziej człowieka. Obdarzyłem go tak silną potrzebą przedłużania gatunku, jakiego nie zna żadne inne ziemskie stworzenie. W praktyce będzie to wyglądało tak: ponieważ przypisałem człowiekowi namiętność do przedłużania własnego gatunku czterokrotnie większą od optymalnej, Piotr Pietrowicz Kriukow, pracujący w zakładzie produkującym bomby lotnicze, uderzy w konkury do pani konduktor Iwanowej, co naturalnie nie spodoba się żonie Piotra Pietrowicza, która urządzi mu awanturę. Z tego powodu wieczorem Piotr Pietrowicz kupi na bazarze butelkę wódki i następnego dnia pójdzie do pracy ledwo żywy. Przez to, że pójdzie do pracy ledwo żywy, trafi mu się partia wybrakowanych zapalników, w rezultacie radzieckie lotnictwo nie dobombarduje wiedeńskiego zgrupowania sił wroga i sojusznicy zajdą o wiele dalej, niż wymagają tego interesy Królestwa Bożego na ziemi. I dlatego w Austrii zatriumfuje kapitalizm.

Gdzieś w pobliżu zagrzmiało - ni to metalicznie, ni to niczym nadciągająca burza - potem z mgły wyłonił się samotny czołg i ruszył dalej po drodze. Na jego wieżyczce siedział żołnierz i grał na harmonijce ustnej.

- To oczywiście smutny fakt - powiedział Piewcow i wypuścił z nozdrzy machorkowy, słodko pachnący dym. - Tylko ja ni w ząb nie mogę pojąć: po co mi to wszystko opowiedziałeś?

- Ano dlatego, że pomyślane zostało idealnie, a w praktyce wychodzi czort wie co.

- Znaczy, pomyliłeś się w obliczeniach - powiedział Piewcow.

- Znaczy, że tak - zgodził się Bóg. - Przecież ja sam, tworząc wszechmogącego człowieka, liczyłem na to, że siła będzie rządzić światem. Czy zauważyłeś, że to silni ludzie są zawsze dobrzy i ustępliwi?

- Czy zauważyłem?

- No, a ja właśnie na to liczyłem. Jednak z jakiegoś powodu wyszło tak, że światem rządzą słabości, a nie siła. W ogóle wszystko wyszło odwrotnie. Przykładowo: za najwznioślejsze idee biorą się oszuści i krwiopijcy, a z kryzysu gospodarczego wyrastają bajkowe światy...

- Sam jesteś winien - zauważył Piewcow. - Jak to mawiają, nie przygaduj zwierciadłu, kiedy masz gębę krzywą.

- No no! Grzeczniej proszę...

- Winien, wasza wielebność - nie bez złośliwości powiedział Piewcow.

- Tak, tak...

Przez pewien czas milczeli, patrząc poprzez mgłę w różne strony: Bóg spoglądał na drogę, a Piewcow obserwował pole.

- Ojoj! - odezwał się w końcu Bóg, - Gdzie u was nie spojrzeć, wszędzie bałagan.

- To prawda - przytaknął Piewcow. - W najlepszym wypadku wszystko wychodzi odwrotnie. No weźmy na przykład mnie... Jestem człowiekiem spokoj-

nym, nieszkodliwym, można powiedzieć inteligentnym i popatrz na co mi przyszło: za garniec kotchozowego mleka wyrok odsiedziałem, zostawiła mnie żona, w trzydziestym dziewiątym wpadłem pod samochód, a na obecną chwilę moje zasługi to kontuzja i dwie dziurki, wliczając ranę głowy. Ja oczywiście uprzejmie proszę o wybaczenie, ale istnieje taki pogląd, że jedynie ty sam dobrze się urządziłeś: naród krwią skąpany, a ty grzejesz się w niebiosach.

- W żadnym wypadku - pokornie odpowiedział Bóg. - W każdej ciężkiej chwili jestem pośród ludzi. Sumienie mi nie pozwala grać się w niebiosach. Jeśli chcesz wiedzieć, to i podczas imperialistycznej wojny było zstąpienie, i podczas domowej, i, jak widzisz, podczas tej wojny również jestem z wami. Tym razem z pewnością pójdę na Białoruś, do partyzantów...

- A dlaczego nie do jakiegoś regularnego oddziału jako frontowiec?

- No gdzie tam! - odzegnał się Bóg - Zaczną się przesłuchania, enkawudziści... Nie, już lepiej pójdę do partyzantów...

- No, ty sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem - powiedział Piewcow. - Tylko że... wychodzi na to, że przyjdzie nam jeszcze sporo krwi przelać, skoro wybierasz się do partyzantów; czyli że długo jeszcze potrwa ta straszna mordęga?

- Długo - odpowiedział Bóg.

- No, skoro tak, to teraz napijmy się jak nakazuje rosyjska tradycja - czyli ze smutku!

Po tych słowach Piewcow wyciągnął z żołnierskiego worka sfatygowaną zieloną manierkę i potrząsnął nią tuż przy uchu: w manierce żałośnie zabulgotał spirytus.

- Wymieniłem za szynel w szpitalu - oznajmił Piewcow, odczepiając zatyczkę. - Porządne to było umundurowanie, można powiedzieć, cymes nie płaszcz. No, to za spotkanie!

Piewcow pociągnął długi łyk, zachłysnął się powietrzem jak ryba i podał manierkę Bogu. Bóg wypił i nie skrzywił się. Za to zapłakał: oddał manierkę żołnierzowi i nagle z jego oczu popłynęły łzy.

- Ej, wasza wielbność - zawołał Piewcow - Czemu tak się mażesz jak narzeczona przed ślubem?

Bóg machnął ręką, zaszlochał, i odwrócił się.

- Ty się dziwisz - rzekł po wymuszonej wzruszeniem przerwie - a ja już dwa tysiące lat tak płacę bez wytchnienia.

- Dlaczego tak płaczesz, powiedz na miłość boską! Przecież tak w ogóle, to życie jest niczego sobie, gdyby nie wojna.

- Wszyscy wy jesteście strasznie mądrzy i dlatego płacę. Tacy żeście mi się udali, bałwany, że z wami to trzeba mieć żelazne nerwy i kamienne serce! No naprawdę, w kogo wyście się wdali?

- Nie, wasza wielebność, ty się nas nie wyrzekaj! - żywo powiedział Piewcow. - Choćby ze względu na te... związki przyczynowo-skutkowe, choćby ze względu na to. A fabrykantem całego tego bałaganu jesteś ty. Jak to mawia nasz drużynowy: chodzi o to, żeby nie żądać gruszek od wierzby. Nawarzyłeś piwa - to teraz je wypij!

- Wiesz ty co?! - zapytał ze złością Bóg.

- No co?

- A idźcie wszyscy jak najdalej stąd!

Piewcow przenikliwie spojrział Bogu w oczy, potem podniósł się ze swego koła, otrząpął szynel, poprawił miśszek na ramieniu i powiedział:

- Tak jest!

- Idź, idź - przytaknął Bóg.

- Już idę.

- No to idź.

Piewcow spokojnie pomaszzerował wzdłuż prawego pobocza, a Bóg poczekał, dopóki żołnierza nie potknie mgła i ruszył przez pole. Wietrzyk rozwiewał jego szaty, przez co przypominał wielkiego ptaka, ociężałe rozpędzającego się przed wzbiciem do lotu.

Jeszcze tego samego dnia Piewcow dogonił swój oddział i przy kolacji opowiedział towarzyszom o swoim spotkaniu z Bogiem. Nikt mu, rzecz jasna, nie uwierzył, a drużynowy stwierdził nawet:

- Nie, Piewcow, ty to po prostu nie wyleczyłeś się do końca.

- Może rzeczywiście: nie wyleczyłem się - spokojnie odpowiedział Piewcow.

Później sam zaczął uważać, że jego spotkanie z Bogiem można wyjaśnić właśnie tym, że nie był wtedy jeszcze całkiem zdrowy, jednak jego późniejsze życie co chwilę podważało tę hipotezę. Wszystko wychodziło mu „po bożemu”, czyli na odwrót: w czterdziestym czwartym przez jedną Polkę odłączył się od oddziału naruszając prawo i mimowolnie zaprowadzał nowe porządki w mieście Chełm, za co otrzymał Order Wojny Ojczyźnianej. Później dostał się do niewoli, ponieważ zamiast uciec razem ze wszystkimi, ostrzeliwał się do ostatniego naboju. Po wyzwoleniu profilaktycznie otrzymał od władzy osiem lat łagru, na koniec, w latach sześćdziesiątych mianowali go dyrektorem sowchozu w Północnym Kazachstanie, ale za wszystkie posiadane pieniądze pobudował Piewcow domki dla robotników i o mały włos znów go nie zamknęli.

Z tym światem też pożegnał się nie po ludzku: w siedemdziesiątym czwartym wygrał na loterii magnetofon, wypił z radości cztery butelki wina - i umarł.

KRÓTKIE SPIĘCIE Z WIEDNIEM

na język polski przełożył Krzysztof Korczyński
Filologia rosyjska, I SUM, UJ

Pytanie: czy opowiadanie, jak to się mówi, o niczym, ma prawo do istnienia literackiego? Opowiadanie w pierwotnym tego słowa znaczeniu? Przykładowo: „Iwanow obudził się, zjadł śniadanie, pojechał do pracy, gdzie wdał się w sprzeczkę z Pietrowem, pogodził się z Sidorowem, przyjechał z pracy, coś przekąsił, coś poczytał i położył się spać”. Ma prawo, czy nie? Oczywiście, że nie, a to dlatego, że takie opowiadanie prędzej będzie ciążyło ku pojęciu „życie”, a życie i literatura pozostają w nadzwyczaj skomplikowanych relacjach. No bo czymże właściwie jest opowiadanie w stricte literackim znaczeniu tego słowa? Opowiadanie, to coś wyjątkowego, posiadającego pewien zamysł. To utwór, który, będąc nasyconym tą lub inną ideą, przewraca nasze życie do góry nogami tak, że jest ono później nie do poznania. Poza tym, opowiadanie z prawdziwego zdarzenia jest mądre, i zwykle wywołuje nagłą iluminację, podobną do momentu, kiedy przypadkowo uderzysz się nogą o ostry kant stołu. Jednym słowem, życie i literaturę łączy dalekie pokrewieństwo, które można nazwać „dziesiątą wodą po kisielu”.

Jasne, ostatnimi czasy czytelnika zbija z tropu następująca literacka okoliczność: dziewięćdziesiąt procent współczesnych opowiadań jest absolutnie o niczym. A zresztą, jeśli tylko nie jest to jakiś nowy nurt, to nawet ten stały odsetek nie jest w stanie zepchnąć czytelnika z odwiecznego stanowiska, że opowiadanie, to taka napisana rzecz, za pośrednictwem której autor chciał coś przekazać.

Wyjątkiem są chyba jedynie wszystkie skandaliczne w(y)padki, które są demaskatorskie i wstrętne do tego stopnia, że wychodzą poza ramy pojęcia „życie” i bardzo zbliżają się do pojęcia „literatura”. Przykładem, który swojego czasu wywołał wiele hałasu, jest następująca historia.

W mieście Leningrad, na początku Władimirskiego prospektu, mieszkał młody naukowiec o nazwisku Tolkunow. Nie było o nim ostatnio głośno i zaraz okaże się, dlaczego. W 1979 roku dokonał on odkrycia, które przyniosło mu niemalże światową sławę. Wynałazł bezprzewodowy sposób przekazywania energii elektrycznej. Wszyscy u nas byli tym odkryciem tak oszołomieni, że od

razu dano Tolkunowowi pięciopokojowe mieszkanie na początku Władmirskiego prospektu, gdzie zamieszkał wraz z żoną i teściową. Cała rodzina żyła w zgodzie przez około pół roku i oto nagle Tolkunowa wysyłają na sympozjum elektrotechniczne do Wiednia, stolicy walca.

Przygotowania były typowo rosyjskie, to znaczy długie i historyczne. Bez względu na wszystko Tolkunow nie chciał zabrać ze sobą walizki, z którą jeszcze jego ojciec jeździł budować Komsomolsk nad Amurem oraz starego dresu, który miał służyć za ekwiwalent europejskiego wynalazku, jakim jest piżama. W związku z tym, kobiety musiały się wykosztować, pomimo że był to dla nich, jak to mówią, prawdziwy dopust boży. No ale jak mus, to mus. Kupiły jedwabną piżamę i elegancką brązową walizkę.

Tolkunow wybierał się do Wiednia ze złym przeczuciem. Brało się ono z masy rzeczy, które zamówiły u niego żona i teściowa. Samo patrzenie na ich spis przyprawiało Tolkunowa o mdłości.

- A skąd ja wezmę tyle waluty?! - mówił, przybierając ni to zdziwiony, ni to obrażony wyraz twarzy. - Jeśli miałbym konto w szwajcarskim banku, to co innego, ale przecież go nie mam...

W odpowiedzi żona nadymała usta, co pozwalało założyć, że mimo wszystko podejrzewa Tolkunowa o posiadanie konta w szwajcarskim banku i ukrywanie tego faktu.

- No to oszczędzaj! - wtrącała się teściowa - Nie szpanuj tam, tylko oszczędzaj! Na przykład, wszyscy pójdą do restauracji, a ty zagotujesz sobie troszkę wody i przygotujesz zupkę w proszku - i już, masz walutę.

- Ale matulu, przecież to wstyd! - protestował Tolkunow. - Jak możecie tego nie rozumieć?!

Teściowa posyłała mu wtedy długie, znaczące spojrzenie, które miało w sobie coś z zaparowanych okien, za którymi widać nadciągający zmierzch.

Tak czy inaczej, zupki i przedpotopową grzałkę firmy „Fizpribor” i tak musiał zabrać ze sobą.

Trzeciego września Tolkunowa odprowadzili na Dworzec Moskiewski, czwartego przyjechał do Moskwy, a piątego obrął kurs na Wiedeń.

Miasto z jakichś przyczyn nie wywarło na nim wielkiego wrażenia. Kiedy później pytano go: „No jak tam Wiedeń?” - wzruszał ramionami i odpowiadał:

- Ładne miasto, trochę jak Odessa...

Pierwszego wieczoru, kiedy uczestnicy sympozjum poszli poszaleć do restauracji, Tolkunow z bólem serca przygotowywał swoją „domową” kolację. Wyciągnął grzałkę, zupkę i garnuszek. Zacerpnąwszy w toalecie prawdziwej wody z Dunaju, Tolkunow podłączył grzałkę. I właśnie to stało się przyczyną skandalicznego wydarzenia: gdy tylko włożył wtyczkę do kontaktu, stolica walca pogrążyła się w ciemnościach.