

FASCYNACJE MUZYCZNE SYMBOLISTÓW ROSYJSKICH W KONTEKŚCIE EUROPEJSKIM

Матецька М. Музичні захоплення російських символістів у європейському контексті. У статті здійснено спробу простежити зв'язок літературної творчості російських символістів із музикою. У багатьох творах К. Бальмонта, В. Брюсова, Ф. Сологуба, В. Іванова, А. Білого, А. Блока відображено прагнення до різних видів мистецтва. Ці письменники вважали музику піднесеним мистецтвом. Прагнучи до синтезу слів, думки і звуків, вони намагалися транспонувати принципи музичних форм вислову на мистецтво слова, розширюючи у своїх синкретичних композиціях діапазон літературної експресії та символіки.

Ключові слова: музика, російські символісти, музичні захоплення, мистецтво.

Matecka M. Musical Fascinations of Russian Symbolists at the European Background. The article concerns relations between literary output of Russian symbolists and music. K. Balmont, F. Sologub, V. Briusov, V. Ivanov, A. Biely deeply felt community of all art domains. Not only that they preferred the lexical layer to be melodious but also tried to construct their syncretic texts according to the rules of musical compositions and that way they created very powerful, symbolic language of artistic expression.

Key words: music, russian symbolists, musical fascinations, art.

Матецкая М. Музыкальные увлечения русских символистов в европейском контексте. В статье предпринята попытка проследить связь литературного творчества русских символистов с музыкой. Во многих произведениях К. Бальмонта, В. Брюсова, Ф. Сологуба, В. Иванова, А. Белого, Ал. Блока отражено стремление к разным видам искусства. Эти писатели считали музыку возвышенным искусством. Стремясь к синтезу слов, мысли и звуков, они пытались транспонировать принципы музыкальных форм высказывания на искусство слова, расширяя в своих синкретических композициях диапазон литературной экспрессии и символики.

Ключевые слова: музыка, русские символисты, музыкальные увлечения, искусство.

We współczesnych refleksjach naukowych literaturoznawców, muzykologów, estetyków i filozofów podejmowane są coraz częściej próby odpowiedzi na pytanie – jak badać wzajemne relacje literatury i muzyki, w jaki sposób można zdefiniować pojęcie muzyczności dzieła literackiego.

„Przynależność zagadnienia muzyki w literaturze do współczesnych studiów literackich – pisze Andrzej Hejmej – [...] nie jest w potocznym rozumieniu oczywista. Zgodnie z literalną formułą zapisu niewątpliwie tak

być powinno, chociaż przeczy temu niejednokrotnie praktyka badawcza. W wielu wypadkach analizowanie aspektów muzyki okazuje się nazbyt niebezpieczne i w konsekwencji zostaje nie tyle może wyeliminowane z pola obserwacji, ile świadomie przemilczane, przysłonięte badaniem innych walorów danego tekstu literackiego. Niezależnie jednak od teoretycznych dywagacji, eksperymentalne zabiegi literackie z kręgu szeroko rozumianej intertekstualności (stosunkowo ekspansywne w literaturze zwłaszcza XX wieku), ściślej rzecz biorąc: różnorodne przejawy istnienia muzyki w literaturze, muszą znaleźć stosowne miejsce w kanonie zainteresowań współczesnego badacza literatury” [1].

Analizowanie owych powiązań jest niezmiernie trudne i skomplikowane, gdyż „kategorie czysto muzyczne, ich specyficzny charakter, ścisła hermetyczność czynią je w wypowiedzi literackiej, eseju, czy nawet w popularnej monografii «ciałem obcym». Skazują bowiem te fragmenty tekstu na niezrozumienie ich przez czytelnika” [2]. Teza o nieprzekładalności muzyki na jakikolwiek inny system znaków jest, zdaniem Anny Barańczak, „nie tyle stwierdzeniem obiektywnego stanu rzeczy, ile pewnego rodzaju reakcją obronną: próbą odcięcia się z jednej strony od interpretacji zbyt mglistych i impresyjnych, z drugiej zaś od interpretacji trywialnie jednoznacznych” [3]. Michał Głowiński w studium *Literackość muzyki – muzyczność literatury* podsumował swoje rozważania w sposób następujący:

„[...] literackość muzyki uzależniona jest od tego, na co w tej dziedzinie pozwala sama materia muzyczna, muzyczność literatury zaś – od literackich ukształtowań języka. Pewne bariery są więc nieprzekraczalne, co nie znaczy, że owe pokrewieństwa z wyboru pomiędzy dwoma rodzajami sztuki są nieistotne i nie warte refleksji. Przeciwnie i objawiająca się w muzyce tendencja do zbliżenia z literaturą i wyraźna w literaturze tendencja do zbliżenia z muzyką są zjawiskami o dużej doniosłości – przynajmniej w obrębie pewnych formacji artystycznych” [4].

Wyeksponowanie wzajemnych powiązań między muzyką a literaturą nastąpiło w dobie romantyzmu. Popularna w owym czasie idea „correspondance des arts” i ogromny rozwój twórczości instrumentalnej zmieniły radykalnie rolę i miejsce muzyki pośród innych sztuk. W świadomości romantycznych twórców muzyk był symbolem największego artysty [5]. Jak zauważyła Ewa Bieńkowska, „romantyczny poeta w swych najlepszych momentach był właśnie muzykiem, a każdy, kto doświadczał silnych uczuć metafizycznych,

miłosnych, religijnych, roztopiał się w żywiole muzyczności i tylko przez nią mógł wyrazić swoje doświadczenie” [6].

Dziewiętnastowieczni pisarze wyrażali swe tęsknoty do muzyki jako sztuki nieopisowej, niemimetycznej, kompozytorzy natomiast tworzyli dzieła rywalizujące z poezją pod względem barwności i nastrojowości, czego dowodem są liczne utwory Vincenza Belliniego, Hectora Berlioza, Gaetana Donizettiego, Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego, Carla Marii Webera, uwydatniające możliwości nastrojowo-opisowe muzyki. Zagadnienie stosunku słowa do dźwięku, tekstu do muzyki pasjonowało wielu europejskich twórców romantycznej ery (kompozytorów, pisarzy, malarzy), pragnących stworzyć taki system sztuk pięknych, w którym wszystkie kategorie byłyby mniej rygorystyczne.

„Correspondance des arts” została szeroko rozpowszechniona na przełomie XIX i XX wieku przez europejskich modernistów, zafascynowanych Wagnerowską koncepcją sztuki synkretycznej, łączącej elementy literackie, muzyczne, malarskie, scenograficzne, choreograficzne.

Proces zbliżania literatury do muzyki na przełomie stuleci przebiegał w różnorodny sposób – od szczególnego preferowania melodyjności tkanki leksykalnej (liberalne traktowanie rymów, asonansów, aliteracji), przez próby konstruowania tekstu według kompozycji symfonicznych, aż do tworzenia osobliwego, symbolicznego języka na wzór muzyki.

Pełną świadomość wspólnoty wszystkich dziedzin sztuki mieli rosyjscy pisarze symboliści [7] – Konstantin Balmont, Fiodor Sołogub, Walerij Briusow, Wiaczesław Iwanow, Andriej Bieły, Aleksandr Błok, którzy wychodzili z założenia, że promieniująca magiczną siłą oddziaływania muzyka stanowi wzór dla innych sztuk, wyrażających nieskończoność, świat irracjonalny, wszystko to, co niewypowiedziane. Twórcy ci zagadnienie muzyczności pojmowali bardzo szeroko – nie tylko akcentowali fonetyczny układ wierszy i melodyjność poszczególnych fraz tekstu literackiego, lecz kreowali również mocno zindywidualizowane, wizje artystyczne, skupiające różnorodne doznania słuchowo-wzrokowe i odkrywające wszelkie tajemnice świata. Świadczą o tym zarówno dzieła starszych symbolistów (K. Balmonta, F. Sołoguba, W. Briusowa), jak i młodszych (W. Iwanowa, A. Biełego, A. Błoka).

Poeta, który bardzo konsekwentnie realizował zasadę zacierania granic między poszczególnymi rodzajami sztuki był Konstantin Balmont (1867–1943). Jego nastrojowa liryka, utrwalająca wielość zmiennych

stanów emocjonalnych i określana przez badaczy jako impresjonistyczna [8], nasycona jest bogactwem wrażeń odbieranych za pomocą zmysłów. Ważną rolę pełnią w niej barwa oraz dźwięk, co potwierdzają liczne wiersze powstałe na przełomie XIX i XX wieku, np.: *Cisza* (Тишина), *Akordy* (Аккорды), *Wieczór* (Вечер), *Wilgoć* (Влага), *Deszcz* (Дождь), *Wiatr* (Ветер), *Harmonia słów* (Гармония слов), *Szmary* (Шорохи), *Muzyka* (Музыка), *Słowo* (Слово), *Dźwięk dźwięków* (Звук звуков), *Narodziny muzyki* (Рождение музыки), wyróżniające się oryginalnością metaforycznych obrazów, lekkością i subtelnością stylu oraz melodyjnością poetyckich fraz. Ową śpiewność pisarz osiągnął za pomocą interesującego wykorzystania wartości brzmieniowej tkanki leksykalnej, czego dowodem są, znamienne dla tych teksów, częste powtórzenia odpowiednio dobranych wyrazów i zwrotów złożonych zarówno ze spółgłosek dźwięcznych (np. g, d, l, w, z, ż) jak i syczących z grupy bezdźwięcznych (np. s, sz), liczne rymy wewnętrzne oraz aliteracje, uwydatniające muzyczne walory poetyckiego przekazu znakomicie imitującego różnorodne dźwięki, szmary, szelesty oraz więzi znaczeniowe między upodobnionymi pod względem brzmieniowym wyrażeniami [9].

Wszystkie wymienione utwory realizowały estetyczny program K. Balmonta, sformułowany w rozprawie pt. *Elementarne słowa o poezji symbolistycznej* (Элементарные слова о символической поэзии, 1900), w której czytamy między innymi:

„Итак, вот основные черты символической поэзии: она говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, [...] – более чем другой род поэзии трогает наши слуховые и зрительные впечатления, [...] символизм – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков” [10].

Owe magiczne syntezy form, kształtów i zjawisk, przekonuje twórcę *Liturgii Piękna* (Литургия Красоты) w kolejnym eseju zatytułowanym *Poezja jako magia* (Поэзия как волшебство, 1915), mogą wskrzesić zapomniany język najstarszych cywilizacji, gdzie poeta był magiem, mogą stworzyć świat na nowo, wydobywając harmonię z chaosu. W kreowaniu tej osobliwej literackiej przestrzeni, dowodzi Balmont, znaczącą rolę winny pełnić litery – swoiste odpowiedniki barw i dźwięków. W literze M (przypominającej kamień) wybrzmiewają bowiem zamierające odgłosy zimy, natomiast znak A (narzucający skojarzenia z purpurowym rubinem lub z jarzącym się w blasku słońca diamentem) emanuje radosną atmosferą

pogodnych wiosennych dni. W ten sposób słowa, nacechowane zdolnością odkrywania najtajniejszych związków i analogii oraz sugerowania określonych stanów emocjonalnych i doznań zmysłowych, ujawniają swój śpiewny, melodyjny charakter, tworzą swoiste ekwiwalenty fraz muzycznych, zacierając tym samym granice między poszczególnymi rodzajami artystycznej wypowiedzi [11].

Zamiłowanie do wyrażania środkami literackimi wizualno-słuchowych efektów, dążenie do ujęcia poetyckiej prezentacji w ramy plastycznego, muzycznego obrazu dostrzec można również w twórczości Fiodora Słoguba (1863–1927), a zwłaszcza w cyklach wierszy powstałych na początku dwudziestego wieku, np. *Gwiazda Mair* (*Звезда Маур*, 1904), *Płomienny krąg* (*Пламенный круг*, 1908), obfitujących w fantastyczne wizje wyimaginowanego (idealnego i w pełni doskonałego) świata, przeciwstawionego pozbawionej piękna koszmarnej rzeczywistości, zdominowanej przez szatana [12]. Określony nastrój tych głęboko subiektywnych, nadnaturalnych wizji wywołują niezwykle skojarzenia, zwroty, motywy, nawiązujące niejednokrotnie do tradycji kultury starożytnej i wyróżniające się odpowiednią oprawą akustyczną, którą tworzą (podobnie jak w utworach K. Balmonta) aliteracje, rymy wewnętrzne, powtórzenia oraz bogata instrumentacja – dźwięk spełnia tu rolę tak samo ważną jak rytm [13]. O wierszach F. Sołoguba tak pisał w swoim czasie Akim Wołyński:

„Wszystko ujęte jest w tak delikatny, subtelny i muzyczny sposób, że prawie nie odczuwa się samego opiewanego przedmiotu; tylko struny, tylko dźwięk, tylko dzwoneczki... Muzyka i muzyka i nic ponadto. Wszędzie muzyka... Wszędzie rozsypane w powietrzu ciche, smętne, szeleszczące i pieszczotliwe akordy” [14].

Dążenie do wzbogacenia strony brzmieniowej tekstu literackiego poprzez świadome rozszerzanie norm stylistyczno-wersyfikacyjnych zaobserwować można także w wielu lirycznych tekstach Walerija Briusowa (1873–1924) [15] – ideowego przywódcy starszych symbolistów rosyjskich. Jego poetyckie kreacje o mgliście zarysowanych konturach, utkane z egzotycznych, zaszyfrowanych w symbole wizji, wyróżnia kunsztowna forma oraz interesujący styl obfitujący w wyszukane metafory, kontrasty nastrojowe i niedopowiedzenia. Przykładem tego rodzaju twórczych przedsięwzięć są, zaskakujące skrajnym subiektywizmem, inspirowane ideami S. Mallarmégo i sztuką parnasistów zbiory wierszy: *Chefs d'*

oeuvre (1895), *Me eum esse* (1897), *Tertia Vigilia* (1900), *Urbi et orbi* (1903), *Stephanos* (1906), *Wszystkie melodie* (*Все напевы*, 1909), *Zwierciadło cieni* (*Зеркало теней*, 1912), promieniujące efektownymi plastycznymi obrazami. O unikalności formy wymienionych utworów zdecydowały także wyrafinowane, ekstrawaganckie wyrażenia i oryginalne rymy zbliżone na zasadzie podobieństwa dźwiękowego. Nowością w zakresie wersyfikacji było również stosowanie, wzorowanego na poezji francuskich symbolistów, wiersza wolnego, w którym podstawę podziału na wersy stanowi członowanie składniowo-intonacyjne (wywołuje to również interesujące asocjacje brzmieniowe) [16]. W rezultacie tych błyskotliwych zabiegów (stylistycznych, składniowych, wersyfikacyjnych) pisarz niwelował granice między światem realnym a irracjonalnym, snem a jawą, marzeniem a życiem i konsekwentnie realizował zbliżony do doświadczeń francuskiego symbolizmu (a zwłaszcza do teorii aluzji S. Mallarmégo) program artystyczny, akcentujący pełną autonomię sztuki. Według W. Briusowa poeci-symboliści „postrzegają świat nie naiwnie, jak realiści, lecz w całej jego złożoności, ukrytej pod pozorami. Takie «przedstawianie» świata, podporządkowane nieskrępowanej indywidualnej ekspresji wyrażającej się swobodą poetyckich asocjacji, pozwala wdrzeć się «w głąb» rzeczywistości i odkryć, przeniknąć odbywające się tam misterium” [17].

Z ideą misterium, ucieleśniającą syntezę wszystkich sztuk, utożsamiał swoją twórczość poetycką oraz dramatyczną, obdarzony wszechstronną wiedzą humanistyczną i głęboką kulturą literacką, Wiaczesław Iwanow (1866–1949) [18]. Sformułowana przez niego zasada symbolizmu «od realności widomej poprzez symbol do realności realniejszej», oparta na triadzie: symbol, mit, powszechność (соборность), urzeczywistniała się w licznych dziełach autora *Gwiazd przewodnich* (*Кормчие звезды*), a zwłaszcza w dramatach *Tantal* (*Тантал*, 1905) *Prometeusz* (*Прометей*, 1919), wzorowanych na tragedii greckiej, średniowiecznym misterium i synkretyzmie Richarda Wagnera.

Wiaczesława Iwanowa fascynowały Wagnerowskie zapatrywania filozoficzne (wyrósł z teologii natury J. J. Rousseau, krystalizujące się pod wpływem różnorodnych idei: J. G. Herdera, A. Comte’a, L. Feuerbacha, A. Schopenhauera, F. Nietzschego i mistycyzmu w ostatnim okresie twórczości), przewijające się w librettach dramatów legendarne wątki i motywy, odkrywające wszelkie tajemnice bytu, a także innowacje artystyczne (kompozytor omówił je w traktatach teoretycznych: *Sztuka i*

rewolucja [*Die Kunst und die Revolution*], *Dzieło sztuki przyszłości* [*Das Kunstwerk der Zukunft*], *Opera i Dramat* [*Oper und Drama*] i zrealizował w utworach dramatycznych – zwłaszcza w słynnej tetralogii pt. *Pierścień Nibelunga* [*Der Ring des Nibelungen*]), uwzględniające kulturotwórczą rolę mitu, współdziałanie tekstu i muzyki oraz funkcje motywów przewodnich w strukturze formalo-kompozycyjnej synkretycznych dzieł scenicznych. Rosyjski pisarz zgadzał się z koncepcją estetyczną mistrza z Bayreuth dotyczącą dalszego rozwoju twórczości dramatycznej, która powinna zmierzać ku misterium, łączącego (podobnie jak w tragedii greckiej) chór (stapiający słowo z muzyką), bohaterów i publiczność we wspólnym przeżyciu [19]. W. Iwanow zaznaczał jednak, że jego „misterium jako forma estetyczna i zdarzenie rozegra się nie na scenie jak u Wagnera, lecz w życiu. Przekroczy zatem granice sztuki” [20].

Hasło sztuki wielkiej syntezy, zdominowanej przez pierwiastek muzyczny, bliskie było również Andriejowi Biełemu (Boris Bugajew, 1880–1934) [21], który już w swym wczesnym artykule programowym pt. *Formy sztuki* (*Формы искусства*, 1902) eksponował rolę muzyki (ucieleśniającej syntetyczną, wielowarstwową i wieloznaczeniową wypowiedź artystyczną), w kreowaniu kompozycji symbolistycznych [22].

Przywoływane przez pisarza w licznych esejach i studiach teoretycznych sformułowanie, że muzyka jest najwyższą formą sztuki, gdyż tylko ona może odzwierciedlić nieokreślone stany emocjonalne człowieka odczuwającego wyższy świat idei [23], znalazło niezwykle interesującą interpretację w jego praktyce poetyckiej. Rosyjski twórca nieustannie poszukiwał dla swych utworów odpowiedników struktur muzycznych. Świadczy o tym bardzo oryginalny cykl czterech poematów prozą zatytułowanych *Symfonie* (*Симфонии*, 1902–1908), obejmujący następujące części, wzorowane na formie symfonicznej: *Północna* (*Северная*), *Dramatyczna* (*Драматическая*), *Powrót* (*Возврат*), *Kubek zamieci* (*Кубок метели*). Te eksperymentalne dzieła, pozbawione tradycyjnej fabuły (przez wszystkie cztery części cyklu przewinął się, charakterystyczny dla twórczości symbolistów motyw oczekiwania na „zorzę”, na cud przyjścia na ziemię „Duszy Świata”) i stanowiące swoistą syntezę języka poezji, prozy i muzyki, zbudowane zostały na zasadach charakterystycznych dla form muzycznych (przetransponowanie do materiału literackiego reguł podwójnego i potrójnego kontrapunktu, wykorzystanie refrenizacji oraz rytmicznej organizacji tworzywa językowego) [24]. *Symfonie* dopełniał zbiór wierszy pt. *Złoto w lazurze*

(*Золото в лазури*, 1904), w których poeta dążył do osiągnięcia duchowej więzi z wszechświatem. Proces stapiania się z wyidealizowaną rzeczywistością nadzmysłową uwypuklają nie tylko efekty kolorystyczne [25], lecz również odpowiednia oprawa dźwiękowa (efektowne powtórzenia poetyckich fraz wywołujące skojarzenia słuchowe) [26], wzbogacająca zawartość semantyczną tekstu i potwierdzająca przekonanie poety o magicznych możliwościach słów i dźwięków.

Pracę nad muzyczną instrumentacją wiersza pisarz kontynuował przez całe swoje życie, o czym świadczą liczne cykle poetyckie, np.: *Urna* (*Урна*, 1909) *Gwiazda* (*Звезда*, 1922), *Po rozłące* (*После разлуки*, 1922). Istotną funkcję artystyczną pełnią w nich ekspresywne motywy, przeskok leksykalne oraz graficznie rozbijane strofy, efektownie dynamizujące wypowiedź i potęgujące napięcie emocjonalne warstwy semantycznej.

Muzycznym odczuwaniem świata, wynikającym z niezwykle bogatej wyobraźni pisarza, przepojona jest symboliczna, wielowarstwowa powieść autobiograficzna *Kocio Letajew* (*Котик Лемаев*, 1917), odzwierciedlająca w osobliwy sposób fascynację pisarza antropozofią, wyrażoną (na co zwracali już uwagę literaturoznawcy) w przeświadczeniu o wielości planów świata, jedności człowieka z kosmosem oraz w ujęciu procesu budzenia się świadomości i samoświadomości tytułowej postaci.

„*Kocia Letajewa* – podkreśla Jadwiga Szymak-Rejferowa – czytać należy nie jak powieść, lecz jak poemat, nie troszczyć się o fabułę, wnikać w spiętrzenia metafor, każdy podrozdział potraktować jak cząsteczkę poetyckiej suity, [...] śledzić wariacje tematów, rozumieć zasadę ich następstwa. Pierwsze swoje cztery utwory, będące mocno zrytmizowaną odmianą poetyckiej prozy na Nietzschem wzorowanej, nazwał Bięły symfoniami. *Kocio Letajew* jest w istocie piątą symfonią” [27].

Muzyczność warstwy leksykalnej przejawia się w tym dziele w swoistym aintelektualizmie zrytmizowanego tekstu (uwidaczniają to liczne monologi głównego bohatera – małego chłopca, kreującego swój głęboko subiektywny, nadzmysłowy świat doznań i odczuć) oraz we fragmentaryczności metaforyzowanych obrazów z pogranicza snów i marzeń (oryginalnie ujętych w ornamentalny zapis graficzny), powstałych w wyobraźni dziecka.

W ostatnich utworach prozatorskich o charakterze wspomnieniowym pt. *Na przełomie dwóch stuleci* (*На рубеже двух столетий*, 1930) A. Bięły powrócił w pamięci do swoich pierwszych,

dziecięcych fascynacji muzyką, kiedy słuchał wykonywanych przez matkę fortepianowych dzieł Fryderyka Chopina i Ludwika van Beethovena, podziwiając czarowny, niezemski, idealny świat dźwięków:

„Мир звуков был совершенно адекватен мне; и я ему; бытие и сознание были одно и то же, диалектически изливаясь друг в друга руладами; [...]. Музыка мне окрылила игру; так же, как я научился, лежа в кровати, летать на звуках, я научился под перекрестным взором взрослых играть про себя, да так, что никто бы не догадался, во что я играю: мифы души, выраставшие на крыльях музыки, соединял я с предметами обыденного быта” [28].

Szansę ucieczki w sferę marzeń i fantazji, w świat wiecznych i niezmiennych wartości dawała muzyka również Aleksandrowi Błokowi (1880–1921), który nawiązując do ideowych koncepcji Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego, Władimira Sołowjowa oraz Richarda Wagnera, utożsamiał ten rodzaj sztuki z „duchowym ciałem świata”, z „duszą kosmosu”, z „myślą świata”.

W chwilach twórczej ekstazy A. Błok słyszał dźwięki sfer niezemskich. Świadczą o tym, zaskakujące alogicznym potokiem słów, hipnotyzującą magią doznań słuchowych i niezwykłymi metaforami, cykle wierszy *Śnieżna maska* (*Снежная маска*, 1907), *Faina* (*Фауна*, 1906–1908), przepojone dionizyjską koncepcją życia oraz przeświadczeniem, że wszystkie żywioły (nieba, ziemi, gwiazd, zamieci, burzy) są najpiękniejszymi przejawami rzeczywistości [29].

Muzyka świata rozbrzmiewa w cyklu *Carmen* (1914) [30], sławiącym namiętne miłosne porywy serca, odkrywające uroki życia podporządkowanego kosmicznym, muzycznym zasadom. Muzykę żywiołów słyszeć również w tomie wierszy *Harfy i skrzypce* (*Арфы и скрипки*, 1908–1916) [31]. Promieniujące różnorodnymi odcieniami barw i dźwięków symboliczne wizje dają poecie poczucie wewnętrznej harmonii i duchowej równowagi – łączą go z duszą wszechświata:

Свирень запела на мосту,

И яблони в цвету.

И ангел поднял в высоту

Звезду зеленую одну.

.....

Свирель поет: взошла звезда,

.....

Остав заботы навсегда,

Такой прозрачной глубины

Не видел никогда...

Такой глубокой тишины

Не слышал никогда...

Смотри, какие быстрины,

Когда ты видел эти сны? [32]

Podsumowując rozważania na temat roli muzyki w modernistycznej literaturze rosyjskiej, stwierdzić należy, że sztuka ta nie tylko inspirowała pisarzy symbolistów do poszukiwania nowych środków wyrazu artystycznego, które umożliwiały „wyjście poza tworzywo językowe”, lecz dawała również szansę twórczego egzystowania w rzeczywistości wzniosłej i suwerennej, była synonimem wolności i harmonii życia, ekwiwalentem idealnego świata nadzmysłowego – sensem istnienia.

Przypisy i literatura

1. Hejman A. Wstęp do monografii: Muzyka w literaturze // Antologia polskich studiów powojennych / Red. A. Hejmej.– Kraków, 2002.– S. VIII.
2. Opalski J. Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego.– Kraków, 1980.– S. 8.
3. Barańczak A. Poetycka muzykologia // Teksty.– 1972.– № 3.– S. 109.
4. Głowiński M. Literackość muzyki – muzyczność literatury // Pogranicza i korespondencje sztuk / Studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego.– Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1980.– S. 81.
5. Por. Górski K. Muzyka w opisie literackim // Życie i Myśl.– 1952.– № 1/6.– S. 92.
6. Bieńkowska E. Muzyka – Świat // Teksty.– 1975.– № 2.– S. 48.
7. Symbolizm w rosyjskiej literaturze był zjawiskiem bardzo złożonym. Reprezentantów pierwszego (starszego) pokolenia (D. Mierieżkowski, Z. Gippius, A. Dobrolubow, K. Balmont, F. Sołogub, W. Briusow) często utożsamiano z dekadentami. Pisarzy tych, mimo wielu różnic zarysowanych w próbach definicji tego kierunku i realizacji jego założeń w praktyce, łączyło przekonanie o wyższości

poznania intuicyjnego nad empirycznym, przecucie zagłady kultury i świadomość własnej bezsilności, pesymistyczne przeświadczenie o znikomości życia ludzkiego oraz nawiązanie do estetycznych założeń pisarzy francuskich (Ch. Baudelaire'a, S. Mallarmé, A. Rimbaud, P. Verlaine'a), którzy realizowali w swej praktyce poetyckiej idee romantycznej korespondencji sztuk. Schyłkowe nastroje dekadentki starali się przezwyciężyć pisarze reprezentujący drugie pokolenie symbolistów rosyjskich (tzw. młodszy symbolizm – A. Bieły, W. Iwanow, A. Błok). Duży wpływ na światopogląd młodszych symbolistów wywarły idee Platona wyróżniające dwa światy (rzeczy i idei), mistyczna filozofia i poezja W. Sołowjowa, poglądy F. Dostojewskiego na piękno, które zbawi świat oraz sztuka R. Wagnera.

8. Balmont K. Reprezentował symbolizm literacki w jego wariacie impresjonistycznym. Oprócz obfitującej w egzotyczne pejzaże żywiołowej i spontanicznej liryki, bogatej w efekty świetlnokolorystyczne oraz słuchowe, głoszącej kult piękna i indywidualizmu, pisarz tworzył dzieła o charakterze autobiograficznym, szkice i rozprawy o literaturze. Był również autorem wielu przekładów poezji światowej na język rosyjski, między innymi utworów E. A. Poe, Ch. Baudelaire'a, J. Słowackiego, Z. Krasińskiego, J. Kasprówicza, S. Wyspiańskiego. Na temat postawy estetycznofilozoficznej rosyjskiego pisarza, jego stosunku do tradycji kulturowej, mitu, symbolu oraz powiązań tego pisarstwa z malarstwem europejskim zob.: I. Malej, Indywidualizm impresjonistyczny. Konstantina Balmonta świat wyobraźni poetyckiej, Wrocław 1999.

9. Por. teksty wymienionych utworów K. Balmonta // Бальмонт К. Лирика.– Минск, 1999.– S. 43, 46, 52, 163, 174, 178, 199, 379, 396, 407, 413, 430.

10. Бальмонт К. Д. Элементарные слова о символической поэзии // Русская литература. Дооктябрьский период: Хрестоматия / Сост. Н. А. Трифонов.– М., 1980.– С. 374–375.

11. Por. wypowiedzi K. Balmonta na temat syntezy sztuk w tym eseju: Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство.– М., 1922.

12. Fiodor Sołogub określany jest przez literaturoznawców jako skrajny pesymista i katastrofista, piewca rozpacz, wynikającej z przeświadczenia o immanentnym charakterze zła. Pisał przepojone głębokim pesymizmem wiersze, dzieła prozatorskie oraz dramatyczne, w których akcentował wątki satanistyczne. W wielu utworach przeciwstawiał odrealniony, wyimaginowany świat marzeń realnej, koszmarnej rzeczywistości. Zob. szerzej na ten temat: Rzeczycka M. Tęsknota za Ojle. Kult wiecznego piękna w powieściach Fiodora Sołoguba / Rzeczycka M. Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich.– Gdańsk, 2002.– S. 114–144; Arciszewska K. Motyw Szatana w poezji rosyjskich symbolistów // Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku / Pod red. I. Fijałkowskiej-Janiak.– Gdańsk, 1998.– S. 25–34; Arciszewska K. Diabelskie bestiariusz. Motywy zwierząt piekielnych w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów oraz teje: Motyw upadłego anioła w rosyjskiej powieści symbolistycznej // Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku / Pod red. E. Biernat.– Gdańsk, 2001.– S. 79–110.

13. Por. Literatura rosyjska / Pod red. M. Jakóbca.– Warszawa, 1971.– T. II.– S. 663.

14. Wypowiedź A. Wołyńskiego (A. Flekser – 1863–1926), krytyka literackiego i historyka sztuki, przytaczam w tłumaczeniu E. Biernatowej / Biernatowa E. Szkic z życia i twórczości F. Sołoguba // Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia rosyjska.– 1975.– № 4.– S. 42.

15. We wczesnej – kontemplacyjnej liryce W. Briusowa (pisarza, tłumacza, teoretyka rosyjskiego symbolizmu literackiego) dostrzec można wpływ poetów francuskich (głównie S. Mallarmégo, P. Verlaine'a). W pierwszej dekadzie XX wieku pisarz porzucił symbolizm kontemplacyjny i wprowadził do swych dzieł (lirycznych i prozatorskich) motywy historyczne i urbanistyczne. Twórczość W. Briusowa cechuje sugestywna nastrojowość, tajemniczość, zagadkowość, zainteresowanie procesami podświadomości, rozdwojenia jaźni, dramatyzm katastroficznych wizji. Rosyjski symbolista wyznawał pogląd, że sztuka powinna być wolna od wszelkich więzów.

16. Por. warstwę dźwiękową utworów poetyckich W. Briusowa w cyklach: Urbi et orbi, Stephanos, Все напевы, Зеркало теней, zebranych w tomie: В. Брюсов. Лирика.– Минск, 1999, a także tekst jego rozprawy teoretycznej na temat zasad tworzenia poezji: В. Брюсов. Основы стиховедения.– М., 1924.

17. Tyczyński T. Symboliści o symbolu // Historia literatury rosyjskiej XX wieku / Pod red. A. Drawicza.– Warszawa, 1997.– S. 55.

18. O poglądach filozoficzno-estetycznych W. Iwanowa, jego bogatej twórczości literackiej powiązanej z europejską kulturą i sztuką zob: Cymborska-Leboda M. Między tragedią a misterium. „Tantal” Wiaczesława Iwanowa // Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich.– Lublin, 1992.– S. 121–163; Cymborska-Leboda M. Mit i tragedia dionizyjska w twórczości Wiaczesława Iwanowa // Twórczość w kręgu mitu.– Lublin, 1997.– S. 179–245; Bobilewicz G. Wyobrażenia poetycka – Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk.– Warszawa, 1995; Dudek A. Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa.– Kraków, 2000.

19. Por. Bobilewicz G. Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości artystów rosyjskich przełomu XIX i XX wieku // W kręgu literatury rosyjskiej / Pod red. E. Biernat.– Gdańsk, 1996.– S. 95.

20. Cymborska-Leboda M. Dramat pod znakiem Dionizosa...– S. 39; Bobilewicz G. Richard Wagner w myśli estetycznej...– S. 94.

21. Światopogląd A. Biełego krystalizował się pod wpływem filozofii A. Schopenhauera, F. Nietzschego, teozofii, okultyzmu, ideowych koncepcji W. Sołowjowa. Pisarz poszukiwał również twórczych inspiracji w filozofii I. Kanta i neokantystów oraz w estetyce i synkretycznych dziełach scenicznych R. Wagnera. Za największe osiągnięcie rosyjskiego symbolizmu na gruncie prozy uważana jest jego wielowarstwowa powieść pt. Petersburg (Перепётр, 1916), w której ujawniła się z wielką siłą katastroficzna koncepcja historii. Bogata twórczość A. Biełego (utwory liryczne, prozatorskie, eseje, rozprawy, studia krytyczne i teoretyczne, przekłady

dział pisarzy europejskich) jest świadectwem nieustannego poszukiwania nowatorskich eksperymentów artystycznych.

22. Por. Белый А. Формы искусства // Мир искусства.– 1902.– № 12.– С. 347.

23. Zagadnieniom tym A. Bieliy poświęcił sporo uwagi w teoretycznych studiach: Symbolizm jako światopogląd (Символзм как миропонимание, 1904), Magia słów (Магия слов, 1909), Laska Aarona (O słowie w poezji) [Жезл Аарона (О слове в поэзии), 1917], Dźwiękosłowie (Глоссалогия, 1922).

24. Do swoich Symfonii A. Bieliy włączył również motywy zaczerpnięte z twórczości E. Griega oraz malarstwa A. Böklina i F. Stucka.

25. Na temat funkcji koloru w poezji A. Bielęgo zob: Bryś G. Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Aleksander Błok i Andrzej Bieliy.– Wrocław, 1988.

26. Por. teksty utworów A. Bielęgo z tego cyklu: Белый А Лирика.– Минск, 2000.– С. 5–8, a także inne (zamieszczone w tym wydaniu) poetyckie utwory, powstałe na początku XX wieku, w których ważną rolę artystyczną pełni szata dźwiękowa (np.: Раздумья, Буря, Снежная дева, Весна, Могила, Лета, с. 147–157; 253–256).

27. Szymak-Rejferowa D. Posłowie do: Bieliy А. Кocio Letajew / Przekład M. Leśniewska.– Warszawa, 1976.– S. 286–287.

28. Белый А. На рубеже двух столетий.– М., 1989.– С. 193–194.

29. Zob. na ten temat: Barański Z. Aleksander Błok // Literatura rosyjska / Pod red. M. Jakóbca.– Т. II...– S. 686–687; Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока.– Л., 1981.– С. 60–66. Por. również teksty wierszy А. Błoka zamieszczone w tych cyklach: Блок А. Избранное.– М., 1973.– С. 194–223.

30. Por. teksty tych utworów: Блок А. Избранное...– С. 310–315.

31. Por. teksty tych utworów, ibidem.– S. 286–309.

32. Блок А. Свирель запела на мосту, ibidem.– С. 286.

УДК 821.161.1.09+821.162.1.09

Юлия Наневич

ЛЮБОВЬ КАК ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХРИСТИАНСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. МЕНЯ И Я. ТВАРДОВСКОГО: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Проанализированы в компаративистском аспекте философские концепции любви в произведениях российского протоиерея Александра Меня и польского поэта – ксендза Яна Твардовского, определено их общие и отличные мировоззренческие черты.

Ключевые слова: любовь, христианство, поэзия, проза.