

Volume 23/24 (2025)

Siedlce & Lausanne

Mirgorod

T H E A N N U A L

— O F —

T H E H I S T O R Y

& E P I S T E M O L O G Y

— O F —

C O N T E M P O R A R Y

L I T E R A R Y S T U D I E S



Mirgorod

The Annual of the History & Epistemology
of Contemporary Literary Studies

23/24

Roman Mnich, Anastasia de La Fortelle,
& Filip Świerczyński (Eds.)

EDITORS IN CHIEF

ROMAN MNICH (Uniwersytet Warszawski • Poland)

ANASTASIA DE LA FORTELLE (Université de Lausanne • Switzerland)

FILIP ŚWIERCZYŃSKI (Uniwersytet Warszawski • Poland)

EDITORIAL BOARD

ROMAN BOBRYK (Uniwersytet w Siedlcach • Poland)

ANDRZEJ BORKOWSKI (Uniwersytet w Siedlcach / IKRiBL • Poland)

OLHA CHERIVNSKA (University of Central Lancashire • the UK)

OLES FEDORUK (Nacional'na akademiâ nauk Ukraïni • Ukraine)

RAINER GOLDT (Johannes Gutenberg-Universität Mainz • Germany)

LEONID HELLER (Université de Lausanne • Switzerland)

ZSUZSA HETÉNYI (independent researcher)

TAMARA HUNDOROVA (Nacional'na akademiâ nauk Ukraïni • Ukraine)

YULIYA ILCHUK (Stanford University • the USA)

LYUDMILA LUTSEVICH (Uniwersytet Warszawski • Poland)

ANDREA MEYER-FRAATZ (Friedrich-Schiller-Universität Jena • Germany)

YEVHEN NAKHLIK (Nacional'na akademiâ nauk Ukraïni • Ukraine)

GALINA PETKOVA (Sofijski universitet «Sv. Kliment Ohridski» • Bulgaria)

IVO POSPÍŠIL (Masarykova univerzita • Czechia)

KIRSTEN RUTSALA (Virginia Polytechnic Institute and State University • the USA)

DANUTA SZYMONIK (Uniwersytet w Siedlcach • Poland)

OLGA TABACHNIKOVA (University of Central Lancashire • the UK)

EDITORIAL OFFICE

ALEKSANDRA CIECHOMSKA (Uniwersytet Warszawski • Poland)

Redakcja czasopisma naukowego

Mirgorod: The Annual of History & Epistemology of Contemporary Literary Studies,

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.

Stowarzyszenie,

ul. Asłanowicza 2, PL 08-110, Siedlce, Poland.

Phone +48 501478003

E-mail: mirgorod.press@gmail.com

INSTYTUT KULTURY REGIONALNEJ I BADAŃ LITERACKICH
IM. FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO
& SECTION DE LANGUES ET CIVILISATIONS SLAVES
DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

MIRGOROD

THE ANNUAL OF THE HISTORY & EPISTEMOLOGY
OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

edited by

ROMAN MNICH,
ANASTASIA DE LA FORTELLE,
& FILIP ŚWIERCZYŃSKI

VOLUME 23/24



SIEDLCE & LAUSANNE

2025

‘MIRGOROD: THE ANNUAL OF HISTORY & EPISTEMOLOGY
OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES’ • VOL. 23/24 (2024/2025)

‘MIRGOROD: THE ANNUAL OF HISTORY AND EPISTEMOLOGY
OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES’ IS PUBLISHED IN BOTH PRINT
AND ONLINE FORMATS. THE LANGUAGES OF THE JOURNAL ARE
ENGLISH, RUSSIAN, AND POLISH. THE EDITORIAL BOARD RESERVES
THE RIGHT TO SELECT AND EDIT SUBMITTED TEXTS. EACH SUBMISSION
UNDERGOES AN ANONYMOUS DOUBLE-BLIND PEER REVIEW PROCESS.

ALL ARTICLES PUBLISHED IN ‘MIRGOROD: THE ANNUAL OF HISTORY
AND EPISTEMOLOGY OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES’ ARE
LICENSED UNDER THE CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION CC BY-NC 4.0.

[HTTPS://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY-NC/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

UPON SUBMISSION OF AN ARTICLE, THE AUTHOR CONSENTS TO IT
BEING BOUND BY THE PREVIOUSLY MENTIONED COPYRIGHT LICENSE.
IT COMES INTO EFFECT AS SOON AS THE PAPER IS PUBLISHED.

COPYRIGHT © 2025

‘MIRGOROD: THE ANNUAL OF HISTORY AND EPISTEMOLOGY
OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES’ & AUTHORS

ISSN 1897-1431

ONLINE: [HTTPS://MIRGOROD-JOURNAL.COM/](https://mirgorod-journal.com/)

COVER DESIGN

BY FILIP ŚWIERCZYŃSKI

SET IN THEANO DIDOT

BY FILIP ŚWIERCZYŃSKI,

PRINTED AND BOUND IN POLAND

AT THE ELPIL, SIEDLCE

TABLE OF CONTENTS

<i>Editorial</i>	1
I PAPERS	3
THE LABORATORY OF A YOUNG PHILOLOGIST	5
MATEUSZ MULARCZYK	7
Drogowskazy Aleksandra Radiszczewa. <i>Opozycja światła i mroku na przestrzeni utworu „Podróż z Petersburga do Moskwy”</i>	
ANNA BORS	33
Między architekturą, literaturą a władzą. <i>„Dom nad rzeką Moskwą” Jurija Trifonowa</i>	
JULIA KOWALSKA	65
Тело <i>versus</i> дух в поэзии Михаила Зенкевича и Виславы Шимборской	
MATEUSZ WĄSOWSKI	93
«Новая искренность» Федора Достоевского и Дэвида Фостера Уоллеса	
JOANNA SOCHA	109
Образ Анны Франк в творчестве Вероники Долиной	
THE STUDY OF THE CLASSICS	135
CLAUDIA ERDHEIM	137
Einige Bemerkungen zu Gogols Erzählung <i>Die Nase</i>	

MANFRED RICHTER	179
Theologe und Philosoph: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. <i>Eine Erinnerung 2018: 250 Jahre danach</i>	
FILIP ŚWIERCZYŃSKI	229
The Spectra of Technological Alienness: Around Stanislaw Lem's <i>The Invincible</i>	
MARINA SAVELIEVA	257
Сотворённый миф на рубеже модерна и постмодерна (<i>Опыт Дж.Р.Р. Толкиена</i>)	
ESSAYS	321
LEONID HELLER	323
Ariergardy artystyczne: kontekst i analiza nowego pojęcia z teorii sztuki (i literatury)	
II CRITICAL REVIEWS	341
ANNA STANKEVICHА	343
Родина, она же смерть. О новой книге стихотворений Евгения Сливкина «Сестра отчаяния»	
ACKNOWLEDGEMENT	357
APPENDICES	358



Editorial

RE C E N T events have necessitated certain adjustments, yet *Mirgorod* has steadfastly upheld its core mission: engaging with the pressing issues of contemporary literary studies. Particular emphasis remains on epistemological concerns and the varied methodological strategies that shape the discipline.

The year 2024 brought the appointment of a new Editorial Board and a significant broadening of our linguistic remit. In addition to Russian, we now accept submissions in English and Polish, and—on a guest basis—in German, Ukrainian, and, exceptionally, other languages. The journal has also shifted from a more frequent publication schedule to an annual format.

The present issue—the first in our revised annual series—showcases a diverse range of topics and contributors. Among them are early-career researchers publishing for the first time, creative writers, and experienced scholars with established academic profiles. As a result, the papers included here reflect a variety of stylistic, thematic, and scholarly registers.

We extend our sincere gratitude to the peer reviewers, the newly appointed Editorial Board, and all contributors whose work has made this volume possible.

We trust that the thematic breadth of this issue will offer fresh insights to every reader, whether specialist or generalist. We welcome feedback and look forward to continued collaboration with our contributors and readership in the years ahead. A Call for Papers for the forthcoming 2026 issue appears at the end of this volume.

Roman Mnich & *Filip Świerczyński*

P A P E R S

THE LABORATORY
OF A YOUNG
PHILOLOGIST



Mularczyk, Mateusz (2025). „Drogowskazy Aleksandra Radiszczewa. Opozycja światła i mroku na przestrzeni utworu *Podróż z Petersburga do Moskwy*”. *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24 pp. 7–32. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-1>

Drogowskazy Aleksandra Radiszczewa. Opozycja światła i mroku na przestrzeni utworu *Podróż z Petersburga do Moskwy*

Mateusz Mularczyk

Uniwersytet Warszawski, Polska

ABSTRACT

Alexander Radishchev's Signposts: The Opposition of Light and Darkness in "Journey from St. Petersburg to Moscow"

This work provides an analysis of the political and ideological program in Alexander Radishchev's *Journey from St. Petersburg to Moscow*, whose uniqueness and universality the author reveals through a thoughtful application of the categories of light and darkness. The first part of the paper focuses on positioning the opposition of light and darkness against the backdrop of definitional, artistic, and axiological distinctions. Emphasis is placed on Radishchev's transcendence beyond the simplified understanding of these two categories as mere opposites. Through the use of nature-derived motifs, such as clouds or fog, the realm of intermediate elements occupies a distinct place in the work. The background is provided by the paintings of C.J. Vernet, whose maritime works serve as a starting point for key

social reforms. A novel perspective emerges from comparing Radishchev's artistic solutions with Hans Blumenberg's concept of absolute metaphors, thereby reaffirming the enduring value of the work.

The second part of the paper addresses the traditional issue in Radishchev studies of the peasant question while also drawing attention to the overlooked passages concerning education. The similarity of the artistic techniques employed, including the characteristic play of light and shadow, allows these two fundamental issues to be connected. The same stories and characters are often illuminated in different ways, which clearly links the aesthetic impact of the opposition between light and darkness with its epistemic significance. Nuance and a constant desire for dialogue emerge as central values arising from the work. This makes it possible to avoid the burden of tendentious associations and to offer a new interpretation of Alexander Radishchev's *Journey from St. Petersburg to Moscow*.

KEYWORDS

light | darkness | Alexander Radishchev | Enlightenment | painting | Hans Blumenberg | education | revolution

<...> ты новые солнца воззвало;
Новы луны изо тьмы дальной воззвало пред нас <...>

(Александр Радищев)

WPROWADZENIE

24 września 1802 roku umiera Aleksander Radiszczew. O dziesiątej rano zalał płomień swojego życia szklanką kwasu azotowego, aby umrzeć w długi nieustępujących konwulsjach nocą następnego dnia. Decyzja o samobójczej śmierci nie wydaje się przypadkowa — wyraźnie wybrzmiewa w niej protest przeciwko fasadowo liberalnym rządom Aleksandra I, z którym Radiszczew wiązał nadzieje gruntownych reform społecznych w Rosji. Niewysłuchany, oszukany, z poczuciem beznadziei, przygnieciony ciężarem dawnego wyroku i wieloletniego zesłania podejmuje się desperackich kroków, aby zaświadczyć o własnej indywidualności. W młodości jego ukradkiem wydana *Podróż z Petersburga do Moskwy* osiągała zawrotną cenę 25 rubli wyłącznie za godzinę wypożyczenia (Jakubowski 1954: XLIV–XLV), a teraz umiera osądzony przez władzę jako wichrzyciel oraz idealista. Na korzyść Radiszczewa przemawia treść jego najślawniejszego dzieła, w którym próżno szukać bezdyskusyjnych i nierealnych stanowisk. Radiszczew podkreśla konieczność wewnętrznej przemiany stanu szlacheckiego. Dostrzega rozwiązania radykalne, ale zawsze przygląda się im z dystansu, który wyznacza rozum, stąd nakreślone przed śmiercią słowa — „Potomność mnie pomści” (Jakubowski 1954: LVI) — wzywają nie tylko do podjęcia działania, ale również

do podjęcia wysiłku rozumienia. Analiza opozycji światła i mroku, która stanowi jeden z podstawowych elementów konstrukcyjnych dzieła oraz wprost odwołuje się do dziedzictwa epoki, wytycza jedną z dróg wiodących ku realizacji tego celu.

Występowanie kategorii światła i mroku w podróży sentymentalnej Radiszczewa jest bezdyskusyjne, poświadczają to zarówno liczne odniesienia bezpośrednie, jak i te wyrażone nie wprost. Kluczowe jednak wydaje się ustalenie relacji między tymi pojęciami. Trudno byłoby skupić się wyłącznie na jednym członie i rozważać jego wyodrębnioną obecność w tekście. Pojęcia światła i mroku potrzebują się nawzajem, aby ujawniać pełnię swojego znaczenia. Nie inaczej dzieje się w przypadku innych sławnych dualizmów, takich jak czas i wieczność czy dobro i zło. Chociaż nie brakuje poglądów wartościujących jeden bądź drugi element, praktyka definiowania przechowała w sobie konieczność sięgania do obszarów semantycznych lub imaginacyjnych przeciwstawnego wyrażenia. Czy w przypadku zastosowanej przez Radiszczewa opozycji światła i mroku można mówić o prostym przeciwieństwie? Przeczy temu konstrukcyjne zniuansowanie tekstu, wielokrotnie bliższe malarskiemu warsztatowi niż jaskrawemu stębnowaniu. Wielką rolę odgrywa w utworze analiza motywów pośrednich, wykraczająca poza standardowy, zbyt uproszczony podział na światło i mrok. Świat przedstawiony wydaje się szary, co jakiś czas błyskający prześwitami lub zaciemniający się niepostrzeżenie. Rosyjskie niebo w ujęciu

Radiszczewa wymyka się wszelkim prognozom meteorologicznym i wystawia czytelnika na łaskę przypadkowości. Uczucia i idee kłębią się, grożąc niespodziewaną katastrofą. Nieprzypadkowo w rozdziale *Czudowo* przywołany zostaje współczesny Radiszczewowi malarz Claude Joseph Vernet (1714–1789), którego *Rozbicie statku na morzu* można potraktować jako ilustrację do całego dzieła. Uderzające jest podobieństwo między rolą wschodzącego słońca w obu tekstach kultury. Radiszczew koncentruje się w pierwszej kolejności na chmurach, „których czarne brzemie zdawało się ciążyć nad naszymi głowami i lada chwila groziło runięciem” (1954: 23). Kluczowa zatem jest różnica między poprzednim spokojem a całkowicie odmienną sytuacją, w której za chwilę znajdą się członkowie załogi. Zapowiedź katastrofy, o wyraźnie niespodziewanym charakterze, powoduje początkowo uczucie zachwyty w sercu narratora, który wykrzykuje: „Ach, jakież to wspaniałe!” (1954: 24). Właściwe skutki morskiego kataklizmu przez długi czas pozostają niewidoczne, a ich przerażającą obecność odkrywa dopiero wschodząca zorza. Radiszczew wyraźnie łączy ją z rozczarowaniem, gdyż nie przynosi ona oczekiwanego pocieszenia. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, który z żywiołów wydał się podróżnym bardziej okrutnym — czerń morza i zwiastujących nieszczęście chmur czy płomienne promienie słoneczne, świadczące o rozpaczliwości położenia.

Twórczość Verneta wyraźnie zainspirowała myślenie Radiszczewa o kategoriach światła i mroku, a także zaszczerpiła w nim podziw dla sił natury. Francuski malarz na obrazie *Rozbicie statku na morzu* wykroczył poza narzucające się pokazanie potęgi morza poprzez uczynienie go najobszerniejszym elementem płótna. Przeciwnie — morze Verneta jest wzburzone i wąskie, za to rozciąga się aż po linię płonącego horyzontu i przytłacza swoją odległością. Dodatkowo jego potęgę wzmacnia kontrast z niewielkimi postaciami ludzkimi, których napięte do granic możliwości mięśnie zdają się czynić tak niewiele. Położone statki na krótką chwilę jednocześnie załogantów w obawie o własne życie. Ten symbol ludzkiej niemocy nie pozostaje bez znaczenia dla politycznego przesłania utworu Radiszczewa, tak jak nie bez celu został zastosowany w kompozycji Verneta. Mimo wszystko przechowuje w sobie promyk nadziei, nie stanowi jednoznacznej klęski, jak w przypadku słynnej *Tratwy* Géricaulta. Promienie, które rozchodzą się po zachmurzonym niebie Verneta, Radiszczew sprowadza na ziemię, do chłopskiej izby:

Jak w ciemnej izbie, światłu zupełnie niedostępnej, otworzą się raptem drzwi i promień dnia wdarłszy się w mroczne wnętrze rozpraszając ciemność, rozpościerając się aż do najdalszych krańców izby, tak też gdyśmy ujrzeni statki, promień nadziei ocalenia przeniknął w nasze dusze (1954: 27)

— zapowiadając rewolucyjną treść swojego dzieła.

Nie bez znaczenia wydaje się także ustalenie, czy konstrukcyjny podział na światło i mrok połączony jest w dziele Radiszczewa z konkretnym wymiarem aksjologicznym. Jeżeli tak, to jaka zasada ustala stosunki wewnątrz tego wartościowania — czy możliwe jest przyporządkowanie światłu dobra a mrokowi zła? W jaki sposób wpływa to na ideologiczne przesłanie? Próbę odpowiedzi dobrze rozpocząć od poczynionych wcześniej uwag nad malarstwem Verneta oraz warsztatowymi impresjami w utworze Radiszczewa. Światło i mrok nie tworzą opozycji według zasady prostego przeciwieństwa. Przenikają się wzajemnie, tworząc obraz zdecydowanie bardziej skomplikowany i wymykający się mechanicznej interpretacji, dlatego też nie można mówić w przypadku Radiszczewa o wyraźnym połączeniu światła z dobrem a mroku ze złem. Już obraz rozbicia statku pozwalał odczuć, jak bezlitosna potrafi być siła demaskująca światła. Tragedia załogantów rzeczywiście zaistniała dopiero wraz z odsłonięciem prawdy na temat ich położenia. Podobny obraz słońca, stanowiącego bezlitosną, wręcz niszczycielską siłę, odnaleźć można na samym początku utworu w rozdziale *Odjazd*:

Ujrzałem siebie w obszernej dolinie, która utraciła od spiekoty słonecznej cały powab i jaskrawość zieleni; nie było tu źródła dla ochłody, nie było cienia drzew na uśmierzenie żaru. Samotny, porzucony wśród natury wędrowiec! Zadrzałem (1954: 7).

Istotna jest tutaj dwoistość w postrzeganiu słońca, które nie tylko stanowi niezbędny warunek życia, ale jednocześnie przechowuje w sobie moc jego niszczenia. Nie zważa ono

na postać wędrowca, który całkowicie zdany jest na jego łaskę. Krótki, czasownikowy opis emocji samotnego człowieka ujawnia momentalność i siłę przerażenia. Warto zwrócić uwagę na dynamizm tego określenia — drganie jako niewątpliwy, choć specyficzny rodzaj ruchu wpisane jest w naturę wędrowca, który musi się ciągle przemieszczać. Fakt, że drganie nie zmienia pozycji człowieka w przestrzeni, wskazuje na dodatkowe, symboliczne znaczenie podróży narratora z utworu Radiszczewa. Podróż staje się bezcelowa, pozorna, w gruncie rzeczy nie zmienia niczego, nie zapewnia ruchu naprzód. Przynosi jedynie przerażenie ściśle powiązane z grozą rzeczywistego położenia.

Obraz wędrowca przebywającego w wypłowiej od słońca dolinie jest snem, dlatego uzasadnione wydaje się przypuszczenie, że oprócz znaczenia dosłownego można doszukiwać się w nim sfery symbolicznej. Umiejscowienie sennej wizji przez Radiszczewa na początku utworu pozwala traktować ją jako klucz do dalszej części tekstu i uwypuklić demaskującą rolę światła, szczególnie jeżeli weźmie się pod uwagę podobieństwo do opisu katastrofy morskiej czy też do rozmowy prowadzonej między władcą a personifikowaną Prawdą w rozdziale *Spasskaja Polest*⁷. Stąd też zasadne pytanie — czy światło rzeczywiście pełni tutaj rolę bezlitosnego rekwizytu? Jeżeli bowiem spełnia funkcję wyłącznie demaskatorską, a nie sprawczą, to trudno byłoby je umieścić w sferze oddziaływania aksjologicznego zła. Stanowiłoby raczej zabsolutyzowaną formę dobra, które działając zgodnie z nakazami sprawiedliwości,

nie ugina się pod ciężarem przykrych konsekwencji. Odczucie niesprawiedliwości z ludzkiej perspektywy nie sprawia, że obiektywnie można mówić o wyrządzonych szkodach. Tak jak sprawiedliwy sędzia zawsze narazi się którejś ze stron, nawet mimo wydania obiektywnie sprawiedliwego wyroku, tak samo światło w ujęciu Radiszczewa ujawnia przede wszystkim złe fragmenty ludzkiej natury, co wywołuje zrozumiały dyskomfort, dlatego brak możliwości ucieczki oraz spiekotę dołiny należy rozumieć przede wszystkim metaforycznie jako nieuchronność sprawiedliwego sądu. Wszystkie te problemy zdają się podawać w wątpliwość przenikanie się wymiarów aksjologicznych kategorii światła i mroku w podróży sentymentalnej Radiszczewa.

Światło u Radiszczewa występuje jednakże również w kontekstach ewidentnie powiązanych z niemoralnością lub brakiem cnoty. Przykładem może być monolog Kriestjankina, który streszcza specyfikę pracy w izbie karnej. Kluczowym elementem konstrukcyjnym jest tutaj kontrast między intencjami urzędnika, który pragnął przede wszystkim wieść ludzi ku dobru (1954: 85), a intencjami jego kolegów na służbie, którzy ulegali pokusom prywatnej korzyści: „Oni zaś w nagrodę za swe niegodziwe posłuszeństwo otrzymywali zaszczyty, które w moich oczach były równie niepełne, jak ich kuszy swoim blaskiem” (1954: 86). Słowo *blask* jest tutaj nieprzypadkowe i jedynie imituje prawdziwą jasność, która bije od cnoty Kriestjankina. Nie zmienia to jednak faktu,

że światło pojawia się w obszarze zła aksjologicznego, co przeczy możliwości nieskomplikowanego przyporządkowania dobra światłu, a ciemności — zła. Mniejsze zróżnicowanie występuje w przypadku mroku, który w większości przypadków został połączony przez Radiszczewa z ciemnotą lub ciemnicą (opowiadając się zazwyczaj po stronie uwięzionych). Ciekawym wyjątkiem jest fragment o ślepy m starcu, bohaterze rozdziału *Klin*, który z konieczności był skazany na ciągłe przebywanie w ciemności, a jednak okazał się nauczycielem cnoty oraz *bożym* człowiekiem. Zawstydził nawet narratora, nie przyjmując okazałej jałmużny, co dodatkowo może potęgować poczucie aksjologicznej wielowarstwowości.

Analizowane do tej pory przesłanki wskazują, że żadnego z członów opozycji *światło* — *mrok* nie można rozpatrywać odrębnie. Nie można też opisać relacji między nimi jako prostego przeciwieństwa, gdyż wielką rolę odgrywa tutaj przestrzeń motywów pośrednich, widoczna chociażby w takich elementach krajobrazu jak chmury czy rozchodzące się promienie. Obecność światła i mroku nie jest także wyraźnie podporządkowana aksjologicznym wymiarom dobra i zła. Co jednak istotne, wszystkie narzucające się skojarzenia i obrazy nie powstają w próżni — chociaż oczywisty czynnik kształtujący stanowi warsztat autora, to uzasadnienia wymaga siła oddziaływania i ponadczasowość opozycji światła i mroku.

Bez wahania można nazwać ją metaforą absolutną zgodnie z koncepcją Hansa Blumenberga (1920–1996). Jak streszcza Stefan Klemczak:

Metafora absolutna to metafora pełna, która nie potrzebuje dookreśleń, gdyż uchwyciła coś, co pozwala zapanować nad tematem oraz zastąpić takie pojęcia jak „rzeczywistość” lub „czas”, których równie skutecznie nie zastąpiły inne metafory, a tym bardziej pojęcia. To, że metafory nazywa się absolutnymi, oznacza również, że okazują się one odporne na wszelkie roszczenia terminologiczne, nie dają się rozpuścić w pojęciach, nie mogą zostać zastąpione ani skorygowane (2013: 180).

Z tej specyfiki wypływa siła oddziaływania kategorii Aleksandra Radiszczewa. Bez wątpienia poprzez posługiwanie się nimi umieszcza swoją twórczość pośród doniosłej tradycji filozoficznej, której rozwój przebiega od Platońskiej jaskini aż po tryumf oświeceniowego racjonalizmu. Dla Blumenberga jedną z podstawowych metafor absolutnych jest pojęcie „prawdy” jako światła (Klemczak 2013: 182), co szczególnie interesujące w kontekście sposobu opisywania upersonifikowanej Prawdy przez Radiszczewa. Opozycja światła i mroku (jak się okazuje, o bardzo ważnym kulturowym znaczeniu) pełni więc w utworze Radiszczewa nie tylko funkcję konstrukcyjną i wskazuje na jego oświeceniowy charakter, ale również decyduje o ponadczasowości i uniwersalności przesłania.

Nie ulega wątpliwości, że Aleksander Radiszczew pozostaje w każdym możliwym sensie dzieckiem swojej epoki. W kontekście rozważań o świetle i mroku narzucającym się punktem odniesienia jest sama nazwa okresu pracy twórczej

artysty — *oświecenie*, etymologicznie powiązane z działaniem światła we wszystkich językach europejskich (niem. *Aufklärung*, fr. *siècle des Lumières*, ang. *Enlightenment*); rosyjskie *Просвещение* nie stanowi tutaj wyjątku (Outram 2008: 24). Oparcie podróży sentymentalnej o konstrukcyjne kategorie światła i mroku od samego początku nasuwa na myśl oświeceniową estetykę. Nawet pomimo wcześniejszego wskazania na uniwersalność tej absolutnej metafory nie zdumiewa przesadnie fakt, że w różnych okresach różne bazowe określenia zyskiwały na popularności. *Podróż z Petersburga do Moskwy* jest wyraźnie połączona z dziedzictwem oświecenia również poprzez charakterystyczne konteksty i modne w tamtym czasie lektury, takie jak chociażby ewidentna obecność *Emila* Jeana Jacques’a Rousseau (1712–1778), masońskie praktyki czy przywoływana uprzednio twórczość Vernet’a. Wyraźną inspirację traktatem pedagogicznym Rousseau można dostrzec w rozdziale *Kriestcy*, w którym narrator ze wzruszeniem opisuje scenę pożegnania ojca z dziećmi. Ojciec, szlachcic z Kriestców, streszcza w swoim monologu dotychczasową praktykę wychowawczą oraz instruuje synów co do sposobu dalszego życia. Głównym punktem wspólnym z Rousseau jest przestrzeń wiejska, która najbardziej zbliża się do utraconego bezpowrotnie przez ludzkość stanu natury. Tylko tutaj możliwe staje się wychowanie negatywne, polegające przede wszystkim na ochronie młodych ludzi przed zgubnym wpływem cywilizacji. Konieczność myślenia praktycznego oraz życiowej zaradności została bardzo wyraźnie zaznaczona przez Radiszczewa

w monologu szlachcica. Głównym źródłem wiedzy dla synów nie są uczone książki, ale wnikliwa obserwacja natury. Wyraźną inspirację *Emilem* odnaleźć można także we fragmentach opisujących konieczność karmienia dziecka przez biologiczną matkę czy w najbardziej kontrowersyjnych uwagach o wychowaniu religijnym. Na pierwszy plan wysuwa się pochwała ludzkiego rozumu, który jako jedyny chroni przed zabobonem — „póki nie działały władze waszego umysłu, nie dawałem wam pojęcia o Najwyższej Istocie, a tym bardziej o objawieniu” (Radiszczew 1954: 113).

Radiszczew ma jednak świadomość, że sam rozum nie jest w stanie zapewnić niezaburzonego postępu. Niebezpieczeństwo regresu pozostaje stale obecne. W specyficznej interpretacji procesu dziejowego Radiszczew upatruje także swojego powołania jako pisarza:

(...) pożyteczna byłaby praca pisarza, który by pokazał nam na przykładzie ubiegłych dziejów pochod rozumu ludzkiego, kiedy otrząsnąwszy mgłę przesądów zaczął docierać aż do szczytu prawdy i kiedy znużony, jakby to powiedzieć swoim czuwaniem, znów zaczął niweczyć swe wysiłki, nużyć się i opadać w mgły przesądów i zabobonów. (...) Szczęśliwy jest pisarz, jeśli utworem swym mógł oświecić przynajmniej jednego, szczęśliwy, jeśli przynajmniej w jednym sercu posiał cnotę (1954: 67).

Uwagę zwraca istotna rola światła w procesie twórczym oraz wyraźne połączenie twórczości z działalnością edukacyjną, której owocem ma być cnota. Po raz kolejny można także zaobserwować połączenie między pojęciem prawdy i światłem.

Co więcej, występuje również wspomniana wcześniej sfera pośrednia, sygnalizowana obecnością mgły. Popadanie rozumu w zabobon jest krytyką współczesnych Radiszczewowi praktyk masońskich, które według niego za bardzo odbiegają od doświadczalnego świata i zaburzają kontakt z rzeczywistością. Jak obrazowo oddaje to Radiszczew:

I zwierzę ci się jak ojcu duchownemu, że chętniej spędziłbym noc z ładnym dziewczęciem i usnął upojony w jej objęciach niż zakopawszy się w hebrajskie czy arabskie litery, w cyfry czy egipskie hieroglify, usiłował oddzielić mego ducha od ciała i błędzić po wielkich przestrzeniach niedorzecznych rozumowań, podobny do starożytnych i do nowych duchowych witezów (1954: 65).

Światopogląd Radiszczewa jest praktyczny, nastawiony przede wszystkim na poprawę rzeczywistości wokół lub przynajmniej stwierdzenie jej opłakanego stanu, dlatego odrzuca wszystko to, co wydaje mu się marnotrawstwem czasu. Wspólna Radiszczewowi oraz masonerii fascynacja światłem i jego demaskacyjną funkcją nie przysłania ewidentnych różnic między dwoma stanowiskami, między realnym działaniem a skrywaniem się pod szyldem oświecenia i zagłębianiem się w problemy istniejące jedynie na pozór.

Praktyczne zorientowanie Radiszczewa pozwala bez większych problemów uwypuklić — prócz typowo artystycznego — również ideologicznie zaangażowany charakter zastosowanej opozycji światła i mroku. Omawiane wcześniej konteksty oraz koncepcja Blumenberga nierozzerwalnie wiążą ze sobą

przestrzenie estetyczne i reformatorskie. Można sporządzić obszerny katalog problemów społecznych, które wybrzmiewają w tekście *Podróży z Petersburga do Moskwy*. Godne uwagi jest ich ściśle połączenie z kategoriami światła i mroku, dzięki czemu momentalnie przemawiają do wyobraźni czytelnika, eliminując tym samym skomplikowane opisy techniczne. Z wielu możliwych wyborów interpretacyjnych szczególnie interesujące wydają się te fragmenty tekstu, w których Radiszczew stara się zaprezentować model idealnego władcy oraz idealnego obywatela, stosując obszerny monolog dydaktyczny, a także te, w których porusza on skomplikowany problem sprawy chłopskiej. Należy przy tym rozważyć podobieństwa i różnice opisu we wszystkich wspomnianych przypadkach, a także pozatekstowe oddziaływanie przekazu ideologicznego sformułowanego przez Radiszczewa.

Małgorzata Abassy w pracy *Interpretacje i reinterpretacje pojęcia i zjawiska wolności w ujęciu rosyjskiej inteligencji pierwszej połowy XIX w. w perspektywie mechanizmów rozwoju kultury* interesująco charakteryzuje tożsamościowe poszukiwania rosyjskiej inteligencji, które w swoim pierwszym okresie dotyczyły przede wszystkim kontestacji zastanych struktur patriarchalnych — zarówno w relacji *jednostka — władza*, jak i w relacji *jednostka — grupa* (2015: 91). Tekst *Podróży z Petersburga do Moskwy* dokładnie wpisuje się w tę charakterystykę, czego przykładem może być dialog między upersonifikowaną Prawdą a władcą w rozdziale *Spasskaja Polest'*.

Kluczowa wydaje się także grupa dworzan otaczająca monarchę, która spełnia funkcję papierka lakmusowego dobrostanu całego państwa. Początkowo to na niej władca opiera swoje przekonanie, że wszystko wokół rozwija się zgodnie z zasadami cnoty; także na niej, po wyprowadzeniu z błędu przez przemawiającą Prawdę, zasadza się jego późniejsza groza i zgorzenie. Należy przy tym zauważyć, że dla Radiszczewa gwarantem poprawy sytuacji społecznej państwa jest odnowa moralna stanu szlacheckiego, grupy uprzywilejowanej, co wyraźnie zaznacza Artur Aleksiejuk we wstępie do rozważań o kategoriach wolności i wychowania w twórczości Radiszczewa (2022: 95). Dwa kluczowe fragmenty dotyczące wychowania w *Podróży z Petersburga do Moskwy* — monolog Prawdy oraz monolog szlachcica z Kriestców — połączone są wyraźną obecnością światła rozjaśniającego twarz edukatorów.

„Twarz wędrownicy, gdy kto wyrzekła, wydawała się wesoła, jaśniejąca żywym blaskiem. Patrzenie na nią napełniało radością moją duszę” (1954: 54) — tymi słowami opisuje Radiszczew wygląd Prosto Patrzącej. Jej niezwykłość podkreśla dodatkowo fakt, że jako jedyna nie pasuje do królewskiego otoczenia, nie opływa w bogactwa i nie może pochwalić się mieniącym się strojem. Drugą osobą, która została przedstawiona jako jaśniejąca, jest władca, tradycyjnie tytułowany Najjaśniejszym Panem (1954: 49). Poplecznicy łączą jego pozycję z najszlachetniejszymi cechami charakteru, jednak dopiero Prawda odsłania przed nim smutną rzeczywistość,

w której wszystkie jego rozkazy nie znajdują pokrycia w rzeczywistości, brakuje im mocy sprawczej. Blask okazuje się zręcznym oszustwem podtrzymywanym przez pochlebców. Co ciekawe, Radiszczew nie stara się w ten sposób pokazać zdeprawowania władcy — nieprzypadkowo stosuje poetykę snu, która daje możliwość utożsamienia narratora z władcą oraz pozwala empatycznie przyjąć perspektywę panującego. Prawda nazwana jest wielokrotnie uzdrowicielką oczu, mającą zdjąć bielmo z monarszego wzroku. Nie przychodzi ona zmieniać jego serca, a jedynie przywrócić dawną przenikliwość — *oświecić* go. Rzeczywistymi winowajcami są panowie dworu, ale i damy, służba i admiralicja, które zapewniają o swojej wierności, faktycznie okłamując władcę i utwierdzając w poczuciu własnej doskonałości. To właśnie one odciągają monarchę, nawet siłą, od spotkania z wędrownicą. Przebudzony władca czuje uzasadniony gniew względem dawnego otoczenia, budzi się w nim pragnienie sprawiedliwości, podtrzymywane przez cierniowy pierścień ofiarowany mu przez Prawdę. Po raz kolejny Radiszczew nie konstruuje obrazu podzielonego w wyraźny sposób, niuansując cnoty i występki oraz podkreślając możliwość przemiany. Unosząca się w powietrzu mgła czy koncentracja na chorobie oczu świadczą o wadze motywów pośrednich w utworze. Pomimo gorzkiej apostrofy do władcy świata pod koniec rozdziału trudno uznać, że Radiszczew całkowicie utracił wiarę w rzeczywistą przemianę Rosji okresu Katarzyny II — niezmiennie wskazuje na to powstanie i publikacja *Podróży*.

„Młodzieńczy rumieniec okrył pomarszczone lica mówiącego te słowa starca; wzrok jego promieniał pełnym nadziei rozradowaniem. Rysy twarzy jaśniały czymś nadprzyrodzonym” (1954: 125) — w ten sposób Radiszczew odmalowuje portret szlachcica z Kriestców. Podobieństwo między starcem a upersonifikowaną Prawdą jest uderzające — nie tylko w przypadku jaśniejącej nadprzyrodzenie twarzy (warto dodać, że wędrownica pochodziła wprost od Najwyższego), ale również w wymiarze spełnianej przez nich roli. Tak jak Prawda stara się nauczyć władcę umiejętności przenikliwego patrzenia, tak samo ojciec stara się właściwie pokierować życiowymi losami swoich dzieci. Radiszczew jako jeden z pierwszych rosyjskich myślicieli zwrócił uwagę na kluczowe znaczenie wychowania dla prawidłowego funkcjonowania państwa oraz dla podźwignięcia się ze stanu moralnej deprawacji (Aleksiejuk 2022: 95). Poglądy na ten temat wyrażone w *Podróży* są wyraźnie inspirowane twórczością pedagogiczną Rousseau. Przede wszystkim uderza wyraźne zaakcentowanie odrębności i niezależności dzieci wobec rodziców. Zakwestionowany zostaje tradycyjny pogląd zobowiązujący do wdzięczności za wychowanie. W tej perspektywie nie dziwi więc sytuacja pożegnania, podczas której wygłaszana jest przemowa ojca — rozdzielenie staje się konieczne, by dawni wychowankowie mogli rozbudzić własne *światło*.

Właściwym światłem pozostaje cnota, o czym przestrzega ojciec:

Jeśli zaś pod najpiękniejszymi czynami życia ukrywać będziecie podstęp, kłamstwo, wiarołomstwo, chciwość, pychę, chęć zemsty, okrucieństwo — to choć oślepicie waszych współczesnych blaskiem świetnego pozoru, choć nie znajdziecie nikogo, kto by was tak kochał, aby pokazać wam zwierciadło prawdy, nie mniemajcie jednakże, że zaćmicie wejrzenie przenikliwości. Przeszyje ono błyszczącą szatę fałszu, a cnota obnaży czarność waszej duszy (1954: 123).

Trudno o cytat, który mógłby lepiej zobrazować różnorodność gry światłem i mrokiem w utworze Radiszczewa. Nie tylko pozwala on dostrzec artystyczną spójność (zwierciadło prawdy, cnota), siłę zróżnicowania światła i mroku (demaskujące obnażenie czerni moralnej), ale także wielość motywów przejściowych (zaćmienie, fałszywy blask). Tylko ojcowska miłość, która pozwala przeglądać się w zwierciadle prawdy, zapewnia możliwość życia w wolności.

Szczególnie nad problemem wolności pochyła się Radiszczew w rozdziale *Chotilow*. Radykalnie i stanowczo zapytuje o sprawę chłopską: „Czy można nazwać szczęśliwym położenie chłopca w Rosji? Tylko człowiek niesyty krwi powie, że jest szczęśliwy, nie ma bowiem pojęcia o lepszym stanie” (1954: 158). Upatruje tym samym przyczyny niesprawiedliwości w nieodpowiednio rozwiniętej naturze ludzi, którzy zaniedbali własny rozwój. Głęboko oddany ideałom wolności, równości i braterstwa, stara się ujawnić zdeprawowane elementy, aby stworzyć szansę zaistnienia nowej wrażliwości:

Dla kogoś, kto wzrósł pod osłoną wolności, kto pełen jest uczuć szlacheckich, a nie przesądów, dowody pierwotnej równości są zwykłym odruchem serca. Ale to jest nieszczęście śmiertelnika na ziemi: błądzić pośród światła i nie widzieć tego, co znajduje się tuż przed jego wzrokiem (1954: 156).

Refleksje nad godną pożałowania kondycją człowieka snuje w oparciu o opozycję światła i mroku. Równie istotnym punktem odniesienia staje się natura, która nie tylko miałaby powodować niewymuszoną życzliwość, ale także jednoczyć wszystkich ludzi pod względem podstawowych potrzeb — zamierzoną strategią argumentacyjną jest nazywanie chłopów oraczami i żywicielami. Innym sposobem pobudzenia sumienia czytelnika jest nawiązywanie do słownictwa związanego z niewolą, więzieniem. Ciemnica i barbarzyństwo zostają stanowczo przeciwstawione oświeceniu:

Barbarzyński zwyczaj obracania w niewolnika podobnego sobie człowieka, (...) jest zwyczajem właściwym dzikim narodom. A my, (...) dotknięci ciemnotą, przejęliśmy ten zwyczaj i ku naszemu wstydowni, ku wstydowni minionych stuleci, ku wstydowni obecnego wieku oświecenia zachowaliśmy go bez zmian po dzień dzisiejszy (1954: 154–155).

Radiszczew prezentuje w *Podróży z Petersburga do Moskwy* wymowną wizję chłopskiego awansu społecznego, w której Kriestjankin, zasłużony żołnierz postanawia rozpocząć służbę cywilną. Kierują nim szlachetne intencje oraz chęć przysłużenia się krajowi, napotyka jednak na wyraźny opór środowiska urzędniczego, które ceni przede wszystkim materialną korzyść.

Ostatecznie zmuszony do złożenia dymisji, zdaje się stanowić przykład, że nie wystarczy po prostu umożliwić chłopom zdobywanie kolejnych szczebli społecznej hierarchii — niezbędna jest moralna odnowa narodu. Chłopskie pochodzenie Kriestjankina jest mu wypominane, chociaż nigdy nie dopuścił się niesprawiedliwości. Co znamienne, porzuca on rolę przewodniczącego izby karnej właśnie podczas sprawy dotyczącej niehumanicznego traktowania chłopów przez posiadacza majątku. Inni sędziowie byli gotowi wstawić się za chłopami, lecz wyłączenie wtedy, kiedy mogli odebrać za to atrakcyjną łapówkę.

Spółeczne zaangażowana treść *Podróży z Petersburga do Moskwy* Aleksandra Radiszczewa, będąca przyczyną późniejszej kary śmierci zamienionej na dziesięcioletnie zesłanie, pozwala stawiać pytanie o rewolucyjność dzieła. Nie ma wątpliwości, że w perspektywie powstania utwór Radiszczewa był uznawany za wicherzycielski — świadczy o tym zdecydowana reakcja władzy oraz dotkliwy wyrok. Warto jednak rozważyć recepcję w wieku XX, kiedy to opisywany przez Radiszczewa władca przestał być rzeczywistym punktem odniesienia. Jak zauważa Magdalena Dąbrowska, „*pierwszy rewolucjonista* stało się określeniem, które «przyłgnęło» do pisarza najtrwalej ze wszystkich, którymi był opatrywany” (2019: 104). Należy zwrócić uwagę, że nazywanie Radiszczewa rewolucjonistą bez dodatkowego kontekstu jest ujęciem tendencyjnym. Nie tylko zagraniczni badacze rzadko katalogowali autora w ten sposób (Dąbrowska 2019: 107–108), ale w samym Związku Radzieckim dyskusja nad stosunkiem Radiszczewa do rewolucji była

zróznicowana i daleka od monolityczności (2019: 104). Wskazówek dostarcza sam autor. Już we fragmencie dotyczącym morskiej katastrofy wyraźnie podkreśla uczucie ponadstanowej równości, które ogarnęło wszystkich płynących, aby następnie gwałtownie zaniknąć wraz z załagodzeniem zagrożenia: „Ale nadzieja na zachowanie życia, powracając do serc, znowu rozbudziła myśl o nierówności stanów, myśli, które usnęły w czasie niebezpieczeństwa” (1954: 28). Uwagę zwraca fakt, że równość, która stanowi podstawową wartość postulowaną w dziele Radiszczewa, została tutaj osiągnięta, ale tylko na chwilę, gdyż oparła się na złej podstawie. Po raz kolejny twórca daje wskazówkę, że bez długotrwałej i pełnej przemiany moralnej niemożliwe jest osiągnięcie równości. Dobrą przestrzeń porównawczą stanowi fragment z rozdziału *Zajcewo*, który opisuje samodzielne wymierzenie sprawiedliwości przez chłopów bestialskiemu panu. Pomimo swojego szczerego współczucia Kriestjankin nie pochwała ich czynu, chociaż nie potrafi również obarczyć ich pełną winą. Odwrotnie pozostali sędziowie, którzy najpierw unoszą się stanową pychą, by później zmienić zdanie pod wpływem zaoferowanej im gotówki. Chłopi unikają kary, gdyż żadne moralne rozterki nie są w stanie przełamać chciwości żony zamordowanego Asesora. Sądowy wyrok wydaje się tylko obłudą, nędzną iluzją sprawiedliwości, pomimo identyczności rezultatu postulowanego wcześniej przez Kriestjankina. Radiszczew zatem nie tylko wskazuje, że prawdziwa równość może zapanować dopiero po odpowiednim przekształceniu

życia wewnętrznego klasy uprzywilejowanej, ale również nie wspiera otwarcie krwawych metod wyrównywania rachunków. Ostateczność, o której pisze:

Zauważyłem na licznych przykładach, że lud rosyjski jest bardzo cierpliwy i znosi wszystko aż do ostateczności. Lecz gdy wreszcie cierpliwości jego przyjdzie kres, nic go nie może powstrzymać od okrucieństwa (1954: 89)

— nie jawi się jako konieczna wizja, ale ostrzeżenie przed dalszą bezrozumnością. Przedstawia wizję zniuansowaną, nieustannie poszukującą sprawiedliwości w przeciwieństwie do prostego opowiadania się po jednej ze stron, rewolucję zaś czyni pojęciem wielopoziomym i niejednoznacznym.

PODSUMOWANIE

Niestety aż do dziś twórczość Aleksandra Radiszczewa obarczona jest ciężarem prostych skojarzeń, co prawdopodobnie skutkuje jej względną niepopularnością. Tekst *Podróży z Petersburga do Moskwy*, dzieła od samego początku zanurzonego w trudnościach wydawniczych, rzadko przedstawia czytelnikowi niepodważalne odpowiedzi. Mimo tego w głośnym odczytywaniu utworu podczas procesu decydującego o losie Radiszczewa mogło brać udział jedynie najwęższe grono urzędnicze (Mucha 1994: 37). Idee rozpalają się w nim i przygasają, zachęcając przede wszystkim do odważnego posługiwania się rozumem, który nie tylko powinien oświecać ciemności przesądów, ale również miarkować niebezpieczeństwo

ponownego zanurzenia się w bezrozumności. Opozycja światła i mroku, którą tak często posługuje się Radiszczew, obrazuje nieustanne poszukiwanie człowieka oraz dramat przebywania w świecie. Brak tutaj ostatecznych rozwiązań. Wszystkich jednoczy dopiero śmierć, której wizja narzuca pytanie o wartość przeżytych chwil. Aleksander Radiszczew wypija truciznę jeszcze za dnia, lecz umiera dopiero nocą — trudno o bardziej doniosły fakt podsumowujący życie autora oraz jego spuściznę na przestrzeni dziejów.

BIBLIOGRAFIA

- Abassy, Małgorzata (2015): „Interpretacje i reinterpretacje pojęcia i zjawiska wolności w ujęciu rosyjskiej inteligencji pierwszej połowy XIX w. w perspektywie mechanizmów rozwoju kultury”. *Prace Komisji Kultury Słowian PAU*, XI, ss. 89–106.
- Aleksiejuk, Artur (2022): „Wolność i wychowanie w refleksji filozoficzno-społecznej Aleksandra Radiszczewa (1749–1802)”. *Ruch Pedagogiczny*, 1, ss. 95–122.
- Baczko, Bronisław (2010): *Rewolucja. Władza, nadzieje, rozterki*. Przeł. Wiktor Dłuski. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Dąbrowska, Magdalena (2019): „Poodwilżowe odczytania stosunku do rewolucji przedstawicieli rosyjskiego Oświecenia”. *Studia Interkulturowe*, 12, ss. 98–113.
- Jakubowski, Wiktor (1954): „Wstęp”. W: Radiszczew, Aleksander. *Podróż z Petersburga do Moskwy*. Przeł. Seweryn Pollak. Wrocław: Ossolineum.
- Klemczak, Stefan (2013): „Zadania metaforologii”. *Teksty drugie*, 5, ss. 164–187.
- McConnell, Allen (1964): *A Russian Philosopher Alexander N. Radishchev. 1749–1802*. The Hague: Cambridge University Press.
- Mucha, Bronisław (1994): *Dzieje cenzury w Rosji*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Outram, Dorinda (2008): *Panorama Oświecenia*. Przeł. Joanna Koleczyńska. Warszawa: Arkady.
- Radiszczew, Aleksander (1954): *Podróż z Petersburga do Moskwy*. Przeł. Seweryn Pollak. Wrocław: Ossolineum. (Oryg. 1790)
- Walicki, Andrzej (2005): *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Бабкин, Дмитрий С. (1952): *Процесс А.Н. Радищева*. Москва—Ленинград: Издательство АН СССР. [Babkin, Dmitrij S. (1952): *Process A.N. Radışeva*. Moskva—Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR]
- Макогоненко, Георгий П. (1956): *Радищев и его время*. Москва: ГИХЛ. [Makogonenko, Georgij P. (1956): *Radışev i ego vremâ*. Moskva: GIHL]

MATEUSZ SYLWESTER MULARCZYK

The University of Warsaw

The College of Interdisciplinary Individual Studies in the Humanities and Social Sciences

ORCID: 0009-0006-9945-5102

ms.mularczyk@student.uw.edu.pl / mularczyk.mateusz@onet.pl

A student of Philosophy and Polish Philology within the College of Interdisciplinary Individual Studies in the Humanities and Social Sciences at the University of Warsaw. A winner of first place in the 34th National Philosophy Olympiad and recipient of the *Start Scholarship* for the best newly admitted students. Since 2019, a member of the Provincial Committee for the Philosophy Competition *On the Path to Wisdom*. From 2024, Secretary of the Main Committee of the National Philosophy Olympiad. His research interests include Russian literature and philosophy, Polish-Russian cultural relations, Polish philosophy, and literary theory. A long-time volunteer for the *Paka dla Rodaka* initiative, which provides assistance to those in need in Ukraine and Moldova. In the future, he aspires to work as a Polish language teacher for Russian-speaking individuals and as an academic lecturer.

Bors, Anna (2025). „Między architekturą, literaturą a władzą. *Dom nad rzeką Moskwa* Jurija Trifonowa”. *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 33–63. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-2>

Między architekturą, literaturą a władzą.

Dom nad rzeką Moskwa

Jurija Trifonowa

Anna Bors

Uniwersytet Warszawski, Polska

ABSTRACT

*Between Architecture, Literature, and Power:
Yuri Trifonov’s “The House on the Embankment”*

This article explores the connections between the literary text *The House on the Embankment* (1976) by Yuri Trifonov (1925–1981) and the architectural space of the Government Building (1929–1931), designed by Boris Iofan. The proposed analysis is interdisciplinary and intertextual in nature. Particular attention is paid to the relationship between architecture and totalitarian power as a factor shaping the characters’ identities and moral choices. The building, serving as the author’s *locum memoriae*, brings forth autobiographical themes and the individual’s entanglement with the value system of Soviet culture.

KEYWORDS

Trifonov | The House of the Government | The House on the Embankment | space | binary oppositions | panopticism

WPROWADZENIE

W 1967 r. Michel Foucault przepowiedział erę przestrzeni w naukach humanistycznych. Francuski filozof diagnozował, że „obecna epoka będzie przypuszczalnie w większym stopniu epoką przestrzeni”, a świat stanie się „nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi” (2005: 117). Określone miejsca przestały być tylko punktami na mapie, a zaczęły tworzyć przestrzenną strukturę, którą można odczytać poprzez emocje i zdarzenia w określonych warunkach historycznych, społecznych i antropologiczno-kulturowych. Przestrzeń, zyskując wymiar interdyscyplinarny, stała się głównym punktem odniesienia dla wielu badaczy współczesnej humanistyki. Zwrot przestrzenny (*spatial turn*), który antycypował Foucault, widoczny jest w badaniach nad literaturą. U jego podstaw leży bachtinowska teoria chronotopu (czasoprzestrzeni) i strukturalistyczna semantyka Jurija Łotmana, ale także koncepcje Henriego Lefebvre’a, Michela de Certeau, Marca Augégo, Gillesa Deleuze’a, Felixa Guattariego i Michela Foucaulta (Rybicka 2014: 20). Znany francuski filozof neo-marksistowski Lefebvre dostrzega związek między wytwarzaniem przestrzeni (*production of space*) a ogólnymi mechanizmami rozwoju społeczeństwa, dowodząc, że sposób, w jaki przestrzeń jest kształtowana i przedstawiana, stanowi wyraz bardziej podstawowych mechanizmów społecznych (1974: 53). Według Lefebvre’a przestrzeń żyje ze względu na potencjał dialogicznej komunikacji, będąc wytworem społeczeństwa,

a jednocześnie wpływa na nie i współtworzy daną społeczność. Ten proces możemy zaobserwować przez pryzmat działalności politycznej, której główną funkcją jest „produkcja przestrzeni”, odnosząca się do części mechanizmu sprawowania władzy.

Przestrzeń obecna w literaturze oddziałuje na tekst i odwrotnie — tekst oddziałuje na przestrzeń (Lefebvre 1974: 53). Tego rodzaju zależności są obecne w utworze Jurija Walentynowicza Trifonowa *Dom nad rzeką Moskwą* (1976), który może być odczytany poprzez wymienione wyżej relacje przestrzenne. W proponowanej analizie opowieści Trifonowa pomocne będzie literaturoznawstwo architektoniczne, metoda opracowana przez Aleksandrę Wójtowicz (2019: 32–33). Nowe podejście łączy tradycyjne badania literaturoznawcze — które są poświęcone przestrzeni rozumianej jako element świata przedstawionego w dziele literackim — i geokrytykę obejmującą analizę literackiej reprezentacji przestrzeni. W literaturoznawstwie architektonicznym istotne jest zbadanie powiązań pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a jej literacką reprezentacją, zbadanie relacji pomiędzy światem rzeczywistym a wyobrażonym. W interpretacji dzieł literackich ważne jest poddanie analizie wrażeń i emocji bohaterów związanych z danym miejscem i ulokowanie ich w kontekście historycznych, geograficznych, politycznych i innych opisów danego miejsca czy obszaru. Badaczka wyjaśnia to następująco:

W literaturoznawstwie architektonicznym punkt ciężkości zostaje przeniesiony z badania zjawisk przestrzennych, pełniących rolę w świecie fikcyjnym na rzecz badania rzeczywistych obszarów, ich przedstawiania w dziele, a także „współzałożycielskiej roli literackiego przedstawienia” — postrzegania realnych miejsc przez pryzmat lektur im poświęconych (Wójtowicz 2019: 32–33).

Wszystko to ma na celu poszerzenie interpretacji dzieła. Pomimo że w przestrzeni budowli następstwo zdarzeń nie zachodzi tak, jak w klasycznej narracji w literaturze, to jednak architektura jest sztuką budowania narracji. We współczesnych badaniach kulturologicznych pojęcie narracji jest rozumiane niezwykle szeroko. Według Mieke Bal „narratologia jest zbiorem narracji, tekstów narracyjnych, obrazów, widowsk, wydarzeń; kulturowych artefaktów, które opowiadają pewną historię” (2012: 1). W powieści Wiktora Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu* napisanej około 1830 r. dzieło architektoniczne jest jednocześnie obiektem i wypowiedzią. Katedra to wyraz ducha epoki i środowiska. Narrator opisał to następująco:

Architektura jest wielką księgą ludzkości, głównym sposobem wyrażania się człowieka na różnych stopniach rozwoju jego siły i myśli. [...] Początek architektury podobny był do początków każdego pisma. Najpierw była alfabetem. Ustawiano kamień i była to litera, i każda litera była hieroglifem, i na każdym hieroglifie spoczywały jakieś pojęcia, jak głowica na kolumnie. [...] Później zaczęto składać całe słowa (Hugo 2005: 185–187).

W tym kontekście cenne są dla nas uwagi i spostrzeżenia samych architektów. Amerykański architekt Mark Rakatansky stwierdza: „Nie ma niemej architektury. Wszystkie budynki

«opowiadają historię» na różnych poziomach świadomości. Architektura jest przesiąknięta narracjami” (1992: 201)*. Polski architekt Wojciech Bonenberg zwraca z kolei uwagę na to, że architektura jest kreowana przez narrację; „narracja o architekturze” umożliwi odkrycie nowej perspektywy, filozofii przestrzeni, buduje postrzeganie dzieł architektonicznych (Bonenberg 2007: 5). Według badacza „narracja architektoniczna to proces budowania znaczeń charakteryzujących przestrzeń, opisujących architekturę słowami lub obrazami. W głównej mierze dotyczy ona negocjowania znaczeń (słów lub obrazów) odnoszących się do odczuwania przestrzeni” (2007: 7). Jeśli architektura jest sztuką kształtowania przestrzeni, to narracja architektoniczna jest sztuką interpretacji przestrzeni (Bonenberg 2007: 15). Widzimy więc, że wzajemnie dopełniające się narracje stają się siecią dialogicznej komunikacji między twórcą-architektem, dziełem a odbiorcą; odpowiednio literatura może stać się zapisem doświadczeń przestrzennych opowiedzianych z różnych perspektyw i na różnych poziomach. W analizie opowieści Trifonowa istotne jest zbadanie powiązań pomiędzy rzeczywistą przestrzenią Domu Prawicielstwa a jego literacką reprezentacją, czyli interpretacją rodzajów powiązań pomiędzy światem rzeczywistym a światem przedstawionym. Twórczość Trifonowa (zwłaszcza

* Cyt. za Szpakowska-Lorenz 2017: 36–37.

w cyklu opowieści moskiewskich) dotyka sedna tego, co trafnie wyraził fiński architekt Juhani Pallasmaa — „budynek i miasta tworzą horyzont dla zrozumienia i skonfrontowania się z ludzką kondycją” (2012:16).

DOM WŁADZY / DOM PRAWITELSTWA

Dom Prawitelstwa stał się jednym z kluczowych kompleksów architektonicznych w ZSRR związanych z dyskursem władzy. Gdy w marcu 1918 r. bolszewicki rząd przeniósł stolicę z Piotrogradu do Moskwy, urzędnicy różnych szczebli zostali przeniesieni w nowe miejsce. W styczniu 1927 r. przewodniczący Rady Komisarzy Ludowych Aleksiej Iwanowicz Rykow (1881–1938) powołał specjalną komisję ds. budowy Domu Prawitelstwa i wyznaczył Borisa Michajłowicza Iofana na głównego architekta-projektodawcę*. Dom został wzniesiony w latach 1927–1931, zajmuje kwartał około 3 ha między

* Boris Michajłowicz Iofan (1891–1976) — sowiecki architekt. Jeden z przedstawicieli architektury stalinowskiej, autor niezrealizowanego projektu Pałacu Rad. W 1911 r. ukończył uczelnię artystyczną Odeskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych. Następnie studiował w Rzymskim Instytucie Sztuk Pięknych u Armando Brasiniego (do 1916). W 1924 r. na zaproszenie A.I. Rykova wrócił do ZSRR. Najważniejsze prace architekta to: wzorcowe domy dla robotników na ul. Rusakowskiej (1925), sanatorium w Barwichu (1929), Dom Prawitelstwa (1927–1931), projekt Pałacu Rad (1931), stacja metra Baumanskaja (1938–1944), pawilon na Wystawę Światową w Paryżu w 1937 r. i projekt rzeźby Wiery Muchiny *Robotnik i kolchoźnica* (1937), sowiecki pawilon na Wystawę Światową w Nowym Jorku (1939), projekt głównego budynku MGU (1947–1948). Zarys biograficzny za artykułem wikipedycznym.

Nabrzeżem Berseniewskim a Kanałem Obwodowym i ulicą Serafimowicza. Konstruktywistyczna budowla ucieleśniała ideę *жилкомбинатов* — zespołów mieszkaniowych — indywidualnych jednostek mieszkaniowych połączonych z rozbudowanym kompleksem usługowym. W jej skład wchodziło 505 mieszkań, a także bank, pralnia, telegraf, żłobek, zakład fryzjerski, przychodnia, sklep spożywczy, stołówka, teatry, kino itp.

Plany Domu powstawały w okresie narastających sporów o przyszłość stolicy ZSRR, która miała stać się wizytówką nowego socjalistycznego państwa. Ostatecznie standard domu był bardziej zbliżony do luksusowych nowojorskich kompleksów mieszkaniowych niż koncepcji budownictwa socjalistycznego, co wywołało falę krytyki (Slezkine 2017: 410–417). W latach 30. zdecydowano się na kształtowanie wizerunku stolicy, którego głównym celem było stworzenie struktury ideologicznej, podporządkowanej władzy stalinowskiej. Budynek powstał w bezpośredniej bliskości Kremla i zamieszkiwała go elita polityczna, nad którą Stalin chciał mieć ciągły nadzór. W ikonografii Stalina wieże Kremla są architektonicznym symbolem władzy, reprezentantem i atrybutem wodza. Obrazy i plakaty propagandowe z lat 30. i 40. często ukazywały przywódcę na tle wież Kremla, co budowało jego wizerunek jako strażnika i gwaranta porządku sowieckiego.

W kontekście dyskursu kontroli warto zauważyć, iż ideę nadzoru jednostki poprzez przestrzeń architektoniczną odnajdziemy w projekcie więzienia panoptycznego, opisanego w 1787 r. przez angielskiego filozofa-utylitarystę, teoretyka

i reformatora społecznego Jeremiego Benthama. Panoptikon to wizualny model funkcjonowania władzy, który może być interpretowany jako architektoniczny system nadzoru, ale także jako forma technologii politycznej — urzeczywistnienie całkowitej kontroli nad jednostką i ograniczenie jej wolności. Współcześnie obiekt ten zyskał sławę dzięki rozprawie Michela Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (1975). Panoptikon to projekt idealnego więzienia w kształcie okulusa, w którym jeden strażnik mógł nadzorować wszystkich więźniów, pozostając dla nich częściowo niewidoczny. Władza miała być widzialna, ale nieweryfikowalna. Więzień widział nieustannie sylwetkę wieży centralnej, natomiast nie miał pewności, czy w danej chwili jest obserwowany (Foucault 1993: 242). Pomimo że projektu Benthama nie można sprowadzić wyłącznie do nieweryfikowalnego spojrzenia władzy, w swojej rozprawie Foucault skupia się głównie na technikach kontroli związanych z wizualnością i spojrzeniem. Panoptyczny model w jego rozumieniu ma opresyjny status. Filozof dowodzi, że panoptyzm głęboko oddziałuje na ludzką świadomość, skutkiem czego tworzy się nowy typ społeczeństwa inwigilowanego. System relacji między jednostką a dyscyplinującą władzą staje się symbolem wszechogarniającego dozoru i nazywany jest „okiem władzy”. Ponieważ jednostki nigdy nie wiedzą, kiedy są obserwowane, „oko władzy” uaktywnia się w ich psychice, a władza staje się coraz bardziej anonimowa (Foucault 2000: 230–233). Model władzy panoptycznej stał się ważnym punktem odniesienia, pozwalającym lepiej zrozumieć

mechanizmy inwigilacji i dozoru. We współczesnej humanistyce Panoptikon jest rodzajem metafory, odnoszącej się zarówno do typu architektury, jak i do organizacji społeczeństwa nadzoru. Analizując historię Domu Prawicielstwa, możemy dostrzec wiele analogii z systemem opisanym przez Foucaulta. Od 1934 r. mieszkańcy Domu doświadczali represji stalinowskich, byli poddawani ciągłej inwigilacji i aresztowaniom NKWD, które osiągnęły punkt kulminacyjny w 1937 roku. Represjonowane były całe rodziny, wiele osób wysiedlano, a na ich miejsce wprowadzali się przedstawiciele nowej elity, z której wielu ponownie było aresztowanych, zsyłanych do łagrów lub rozstrzeliwanych. Łącznie represjonowano blisko 800 mieszkańców Domu, natomiast rozstrzelano około 300. W *Domu...* Trifonow tak opisuje jeden z mechanizmów dozoru:

Za każdym razem dyżurni przy windach przyglądali mu się podejrzliwie i pytali: „A ty do kogo?”. Musiał wymieniać nazwisko, numer mieszkania, czasami dyżurny dzwonił do mieszkania i pytał, czy rzeczywiście gospodarze oczekują odwiedzin kogoś tego a tego nazwiska. Bardzo było nieprzyjemnie tak stać i czekać, zanim sprawdzi. Dyżurny rozmawiając przez telefon, toczył dookoła bystrym i nieprzystępnym spojrzeniem. Glebow czuł się niemal jak przestępca złapany na gorącym uczynku (Trifonow 1979: 28–29).

MIEJSCE AUTOBIOGRAFICZNE

Wracając do interpretowanej opowieści, zaznaczę, że Trifonow mieszkał w Domu Prawicielstwa w latach 1931–1939. W jego utworze Dom nie jest jedynie tłem fabuły czy

rozbudowanym motywem. To pogłębione doświadczenie literackie, które odzwierciedla sferę emocjonalnych relacji człowieka z miejscem i pamięcią autobiograficzną. Literackie miejsce autobiograficzne jest symbolicznym odpowiednikiem faktycznego miejsca i związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie jest to miejsce uniwersalne, istniejące w próżni, zawsze jest bowiem związane z topograficznym konkretem, nawet jeśli podlega literackim transformacjom, metaforom i fantazjom. (Czermińska 2011: 188). Do lat 70. Dom Prawicielstwa posiadał już kulturową i martyrologiczną symbolikę. Trifonow natomiast nadał mu nowe znaczenie, które nawiązując do istniejącej tradycji, wzbogacone zostało o nowy osobisty ton — i które uzewnętrznia w szerokim kontekście egzystencjalną tragedię społeczeństwa dotkniętego stalinowskim terrorem. Trifonow w *Domu...* wydobywa afektywny charakter relacji człowieka i miejsca, co staje się podstawą do nowego spojrzenia na tożsamość bohaterów opowieści. Elżbieta Rybicka, analizująca różne aspekty zwrotu przestrzennego i interakcje pomiędzy kulturą a przestrzenią w humanistyce, zwraca uwagę na punkt widzenia proponowany przez geokrytykę, który pozwala wychwycić sytuację, w której miejsca stają się obce lub własne, kiedy stawiają opór i wyobcowują, kiedy to, co „domowe”, zaczyna ujawniać swą niepokojącą odmienność, destabilizować poczucie przynależności i wewnętrzną optykę (Rybicka 2014: 292). Z drugiej strony, jak przekonuje nas Pallasmaa, architektura może doprowadzić do samookreślenia i wzmocnienia relacji z przestrzenią miejską i pamięcią,

ponieważ „służy do artykulacji naszego doświadczenia bycia w świecie oraz wzmacnia nasze poczucie podmiotowości” (2012: 16). U Trifonowa miejsce autobiograficzne służy do rozwiązywania dylematów moralnych oraz poszukiwania sensu i prawdy, a w rezultacie staje się rodzajem *khatarsis*. Polska rusycystka, Ewa Nikadem-Malinowska, przypisała utworowi podobne znaczenie: „*Dom nad rzeką Moskwą* powstał jako pokuta narzucona sobie przez pisarza, która go wprawdzie nie uspokoiła, ale dała choć satysfakcję z przywrócenia młodości jej czasowej perspektywy, a zatrzymanemu czasowi należne mu wymiary” (1995: 13). W twórczości Trifonowa istotą *katharsis* (arystotelowskiego pojęcia, które do dzisiaj pozostaje trudne do jednoznacznego zdefiniowania) jest dążenie do zrozumienia tragedii swojego losu, do pogodzenia się z nim, do wyrażenia wypieranych i tłamszonych uczuć, oczyszczenia się z winy, ulepszenia moralnego, przekształcenia uczuć odbiorców i ich odnowy. Pisarz odważnie podejmuje próbę rozdrapania bolesnych ran z dzieciństwa, jednak nie mówiąc o tym wprost, a jedynie aluzjami. Ojciec pisarza — Walentin Andriejewicz Trifonow — bolszewik, rewolucjonista, dyplomata, sowiecki działacz państwowy i wojskowy, pełnił wysokie funkcje przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR. Za zasługi otrzymał mieszkanie w elitarnym Domu. W 1937 r. został aresztowany jako „wróg ludu” i rozstrzelany w 1938 r. Tego samego roku aresztowano matkę Trifonowa, Jewgieniję Abramowną Lurie, którą zesłano do łagru jako członka rodziny „wroga ludu”. Tragiczne chwile w życiu

rodzinnym, które rozegrały się w Domu Prawicielstwa, pisarz jako dwunastolatek opisał w dziennikach. Na początku października 1939 r. Jurij wraz z siostrą i babcią zostali eksmitowani z mieszkania. Widzimy, jak chronotop opowieści ustanawia związek między literackim porządkiem a rzeczywistą biografią pisarza:

Pamiętam też, jak wyprowadzaliśmy się z tamtego domu nad rzeką. [...] Korytarz zawalony stosami książek, tobołami, walizkami, workami i pakunkami. Ktoś pyta dyżurnego przy windzie: „Czyje to klamoty?”. Dyżurny odpowiada: „Tych z czwartego”. Nie wymienia nazwiska, nie wskazuje głową w moją stronę, chociaż stoję tuż obok, a on zna mnie doskonale. Mówi tylko: „Z czwartego”. „A dokąd?”. „Bo ja wiem?”. [...] Też mógłby zapytać mnie, a ja bym odpowiedział, ale on nie pyta. Ja dla niego już nie istnieję. Ci, co się wyprowadzają z tego domu, przestają istnieć. Dławi mnie wstyd. Wstydę się, że tak wystawiamy na pokaz nędzne bebechy naszego życia! (Trifonow 1979: 127–128).

Po śmierci pisarza w 1981 r. jego żona, Olga Romanowna Trifonowa, wspominała, że jako dorosły człowiek unikał nawet zbliżania się do Domu Prawicielstwa — doświadczenia z dzieciństwa były zbyt bolesne.

Dom... jest ostatnią pozycją w cyklu moskiewskim, który pisarz zapoczątkował pod koniec lat 60. XX w., dając początek „prozie miejskiej”. W skład cyklu wchodzi utwory: *Zamiana* (1969), *Bilans wstępny* (1970), *Długie pożegnania* (1971), *Dru-gie życie* (1975) i *Dom nad rzeką Moskwą* (1976). *Dom...* został opublikowany w styczniowym numerze „Przyjaźni Narodów” w 1976 r., z łatwością przeszedł cenzurę i od razu stał się

sensacją wydawniczą. W komentarzach do dzienników pisarza, czytamy: „To było jak eksplozja. W bibliotekach zakazali go wydawać. Numer «Przyjaźni Narodów» z *Domem nad rzeką Moskwą* był rozchwytywany, oddawano go do oprawy. [...] Do redakcji i do autora przychodzili zagraniczni korespondenci i dzwonili wydawcy z całego świata”* (Trifonow 2004: 681, 684). Przypomnijmy, że lata 70. były w ZSRR okresem silnego kryzysu i społecznego rozczarowania. Za rządów Leonida Breżniewa (1964–1982) nastąpiła względna stabilizacja ekonomiczna, jednak były to czasy stagnacji, braku reform na miarę oczekiwań i nadziei społecznych, które zrodziły się po śmierci Stalina i chruszczowowskiej odwilży 1956 r. Opowieści moskiewskie Trifonowa to studium społeczeństwa, które doświadczyło stalinowskiego terroru**. Aleksandr Szitow podkreśla znaczenie tego problemu w twórczości Trifonowa: „Twórczość pisarza jest w całości zbudowana wokół problemu stalinizmu, chociaż nie mówi o nim bezpośrednio, a jedynie aluzjami w kontekście swoich dzieł” (Šitov i Polikarpov 2006: 277). Fabuła każdej z pięciu opowieści rozpoczyna się w okresie breżniewowskiej stagnacji. Bohaterowie — głównie

* Wszystkie tłumaczenia fragmentów rosyjskojęzycznych są tłumaczeniami własnymi autorki artykułu. Por. «Это было как взрыв. В библиотеках ее запретили выдавать <...> За номером „Дружбы народов“ с *Домом на набережной* охотились, номер отдавали в переплет, в редакцию и к автору приходили иностранные корреспонденты, звонили издатели со всего мира».

** Por. «Творчество Ю. Трифонова <...> всецело строилось вокруг проблемы сталинизма, хотя говорилось о ней непрямую, а только намеками в контексте произведений».

inteligencji — są pragmatyczni, skupieni na problemach bytowych i rodzinnych, ale w rzeczywistości zmagają się z przeszłością, która głęboko tkwi w ich pamięci. Strach i traumy, jakie pozostały po latach terroru, stają się determinantą bojaźliwych i konformistycznych postaw bohaterów. Autor tak opisuje to uczucie:

Był jeszcze strach — nędzny, ślepy — niby monstrum urodzone w głębi mrocznej pieczary. Strach nie wiadomo przed czym, żeby przypadkiem nie postąpić wbrew czemuś, wbrew komuś. Tkwił tak głęboko, ukryty za tyłoma przegródkami, pod tyłoma warstwami, że niby to zupełnie o co innego chodziło (Trifonow 1979: 132).

W analizowanej opowieści jest zaszyty jeszcze jeden autobiograficzny fakt. W 1950 r., u szczytu antykosmopolitycznej kampanii rozpętanej przez Stalina, Trifonow napisał oportunistyczny utwór literacki o studentach, którzy otwarcie potępiają oskarżonych o kosmopolityzm profesorów. Powieść *Studenci* była całkowicie zgodna z linią partii. W 1951 r. otrzymała Nagrodę Stalina trzeciego stopnia, a Trifonow uznał to za osobistą porażkę. Stając się popularnym i bogatym pisarzem radzieckim, zrozumiał, że jako człowiek i twórca zrobił coś niedopuszczalnego. W *Domu...* Trifonow nie ukrywa niewygodnej prawdy, nie próbuje się usprawiedliwiać, jest bezlitosny zarówno dla siebie, jak i dla swoich przyjaciół. Utożsamiając się z głównym bohaterem — Wadimem Glebowem — przybliży czytelnikowi swoje dążenia i wybory. To nie tylko spowiedź i *katharsis* autora, ale także wezwanie społeczeństwa rosyjskiego do samokrytyki i zerwania z zakłamaniem.

Dom... w zawołowanej formie analizuje związki jednostki z systemem społeczno-politycznym ZSRR. Główny bohater — Wadim Glebow — to typ wyrachowanego konformisty, który za wszelką cenę dąży do awansu społecznego. Dla kariery naukowej jest gotów wziąć udział w politycznej nagonce na swojego profesora. Fabuła rozgrywa się w trzech okresach, które są przedstawione niechronologicznie. Po wstępie osadzonym w 1973 r. dziecięce wspomnienia bohatera z lat 30. przeplatają się z końcem lat 40. i początkiem 50., gdy Glebow jako student wnika w otoczenie profesora Mikołaja Hańczuka i atmosferę Domu Prawicielstwa. W tej części Trifonow najpełniej odkrywa mechanizmy politycznego terroru. Lata 70. to początek i jednocześnie koniec opowieści. W zakończeniu Glebow jest mężczyzną w średnim wieku. Kompozycja utworu zamyka się, zataczając krąg. Trifonow niczego nie mówi wprost, za to misternie rozkłada pasjans literackich asocjacji.

W kategoriach przestrzennych w *Domu...* ważne są asocjacje z opowieścią Antona Pawłowicza Czechowa *Sala nr 6* z 1892 r., która znacząco wpłynęła na XX wieczną prozę rosyjską i techniki narracji. Trifonow podkreślał wpływ Czechowa na kształtowanie się jego indywidualnego stylu, dostrzegając w dziełach mistrza związek lakonicznej narracji z ograniczoną przestrzenią świata przedstawionego. W wywiadzie dla włoskiej gazety z 1978 r. powiedział: „Oczywiście, największy wpływ wywarł na mnie Czechow. [...] Pokazuje, jak złożona jest ludzka natura. Jego dzieła mają zdumiewającą

zdolność do powiedzenia bardzo wiele na małej przestrzeni”* (Šitov 1997: 574). Dozór — inwigilacja, przemoc, inercja i utrata tożsamości przez bohaterów — inteligentów w obu utworach oddane są m.in. poprzez kategorie przestrzenne. Opowieść Trifonowa rozgrywa się na niewielkiej przestrzeni pomiędzy budynkiem-fortecą a ruderą w Dieriugińskim zaułku, gdzie mieszkał w dzieciństwie Glebow (Ivanova 1984: 214). Dom położony jest na wyspie, na rzece Moskwie. W opowieści występuje jako *pars pro toto* Rosji — „szary, wielki jak całe miasto, albo nawet całe państwo, olbrzymi dom o tysiącu okien” (Trifonow 1979: 19). Jednocześnie jest to symbol władzy, jej przywilejów i dominacji. Podobne sugestie odnajdziemy w *Sali...*, w której zamknięta przestrzeń oddziału psychiatrycznego pod dozorem okrutnego stróża Nikity symbolizuje społeczno-egzystencjalne problemy Rosji przełomu XIX i XX w. Przemoc dokonuje wielkiego spustoszenia w psychice bohaterów, a granica pomiędzy *zdrowymi — normalnymi* a *chorymi — nienormalnymi* ulega zatarciu. *Sala...* wpłynęła na *Dom...* zarówno na poziomie symboliki przestrzeni, jak i przekazu ideologicznego. Zdanie „Nie Glebow był winien, i nie ludzie, ale czasy” (Trifonow 1979: 8) jest parafrazą myśli doktora Andrieja Jefimicza Ragina, który jest człowiekiem pozbawionym silnej woli i chęci do zmian w swoim otoczeniu. Za swoją bierność wini złe czasy. Ragin wycofuje się z życia,

* Рог. «Конечно, Чехов больше всех оказал на меня влияние <...> Чехов показывает сложность человеческой природы. В его произведениях — поразительное умение сказать очень многое в маленьком пространстве».

popada w acedię, a następnie, siłą umieszczony na oddziale psychiatrycznym, umiera. Po jego śmierci w sali nr 6 nic się nie zmienia. Zarówno *Sala...*, jak i *Dom...* krytykują wygodnictwo i konformizm. Autorzy zwracają uwagę na relacje bohaterów z miejscami, które określiły ich świadomość, do których zostali zredukowani i w których zostali mentalnie zamknięci. Ci nie próbują się wyzwolić z fatalnego kręgu. Glebow w przeciwieństwie do Ragina staje się wyrachowanym karierowiczem i oportunistą, który gotów jest wziąć udział w kosmopolitycznej nagonce na rodzinę Hańczuków. Decyzje głównego bohatera są podyktowane chłodną kalkulacją zysków i strat, m.in. chęcią zapewnienia sobie protekcji u władz uczelni oraz kuszącą perspektywą zamieszkania w Domu Prawicielstwa. Glebow boi się także, że straci szanse na stypendium naukowe im. A. Gribojedowa. Jest to wyraźna aluzja do postaci Aleksieja Mołczalina, bohatera komedii Aleksandra Gribojedowa *Mądremu biada* z 1824 r. Mołczalin w przebiegły sposób przenika do domu wpływowego arystokraty Pawła Famusowa, stając się jego osobistym asystentem. Podobnie jak Glebow, mając w perspektywie własną karierę, w sposób cyniczny i wyrachowany uwodzi córkę swego pryncypała. Główną zasadą życiową Mołczalina jest schlebienie i zadawanie wszystkim wokół, tak aby osiągnąć swoje cele, a istotną cechą, która zapewnia mu sukces, jest milczenie i niewyrażanie własnej opinii na żaden temat. Gribojedow stworzył portret pochlebcy, biernego i posłusznego wykonawcy wszelkich rozkazów przywódcy, ukrywającego własne zdanie, który

w komedii został scharakteryzowany jako „najbardziej żalosne stworzenie [...] podobne do wszystkich głupców”. Typowe cechy konformisty reprezentowane przez Mołczalina skumulowały się w postaci Wadima Glebowa. Typologia bohaterów w utworach pisarzy świadczy o tym, że obaj upatrywali przyczyn kryzysu społecznego w samych ludziach, a przede wszystkim w ich wadach.

Oprócz piętnowania wad bohaterów Trifinow, posługując się kategoriami przestrzeni, demaskuje kłamstwo oficjalnej propagandy, która głosiła zasady równości społecznej. Luksus Domu Prawicielstwa — wysokie apartamenty z pięcioma, a nawet z siedmioma pokojami, wykończone drewnianymi parkietami, wyposażone w meble, z osobnymi łazienkami, ciepłą wodą i kuchenkami gazowymi — był nagrodą za lojalność wobec partii i oddanie rewolucji. Życie w Domu wiązało się przywilejami, o których inni mogli tylko pomarzyć. W sowieckiej Rosji to kryterium przydatności i lojalności obywateli decydowało o tym, czy władze tworzyły system (przestrzeń) przywilejów dla danej grupy, czy też stosowały praktyki dyskryminacyjne i wykluczające. Takie działania, dodatkowo przy braku wolności ekonomicznej, wyzwały w społeczeństwie m.in. uczucie strachu, konformizm i zawiść, prowadzące do degradacji moralnej. Karl R. Popper w książce *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie* rozróżnia społeczeństwo otwarte, „które wyzwala władze krytyczne człowieka” i społeczeństwo zamknięte, uniemożliwiające i hamujące osobisty rozwój (Popper 1993: 21). Dzieciństwo, które Glebow spędził

w ruderze — „krzywym domku” — symbolizuje „zamknięcie”, wykluczenie i przepaść między społeczeństwem a elitami władzy. Kontrasty między poziomem życia elity a zwykłymi ludźmi rodzą w bohaterze poczucie krzywdy i zazdrość. Glebow marzy o tym, by mieszkać w Domu Prawitielstwa. W związku z tym dąży do skonstruowania własnej tożsamości w dominującym modelu społecznym, tak aby maksymalnie przystosować się do otoczenia, stać się usłużnym i nie „wychylać się”. W rezultacie staje się postacią niejednoznaczną i hybrydyczną, zawieszoną między tożsamością własną i cudzą. Trifonow w *Domu...* podkreślił trudność w jednoznacznej ocenie grup uprzywilejowanych i wykluczonych, które tylko zamieniają się miejscami w hierarchii społecznej. Przyjaciel z lat dziecińczych Glebowa, Lew Szulepnikow, mieszkał w elitarnym Domu, ponieważ jego ojczym był wysoko postawionym funkcjonariuszem NKWD. Bohater zazdrościł Szulepie uprzywilejowanej pozycji, a zwłaszcza posiadania luksusowych dóbr. Obecność w świecie przedstawionym opowieści sobowtóra (*двойника*) daje możliwość spojrzenia na głównego bohatera z kilku perspektyw, przedstawienia możliwych zwrotów jego losu, inną prawdopodobną wersję wydarzeń. Wraz ze zmianą koniunktury politycznej Szulepnikow traci swą pozycję i stacza się na niziny. Glebow przeciwnie, szybko wspina się po drabinie społecznej, osiągając wysoką pozycję. Sam model społeczny i mechanizmy sprzyjające patologiom pozostają bez zmian.

BINARNE OPOZYCJE

Kategorie czasu i przestrzeni są najważniejszymi elementami kompozycji opowieści Trifonowa. Nikadem-Malinowska zauważa, że w twórczości pisarza: „Czas jest [...] celem poznania istoty istnienia i środkiem poznania rzeczywistości” (Nikadem-Malinowska 1995: 9). Francuski literaturoznawca Bertrand Westphal, który w swoich badaniach koncentruje się na reprezentacjach przestrzennych i poetyce interakcji między literaturą a realną przestrzenią, w *La Géocritique. Réel, fiction, espace* podkreśla, że teorie einsteinowskie zmieniły percepcję przestrzeni i czasu, przyczyniając się do tego, jak współcześnie postrzegamy rzeczywistość (Westphal 2007: 143). Sposób, w jaki czas i przestrzeń są przedstawiane w literaturze i jak wpływają na doświadczenie czytelnika, był przedmiotem badań rosyjskiego literaturoznawcy Michaiła Bachtina, zapoczątkowanych ok. 1919 r. Badacz w ramach klasycznej już dziś koncepcji chronotopu (czasoprzestrzeni) dowodzi, że nie da się rozdzielić struktur czasowych i przestrzennych, gdyż „w przestrzeni ujawniają się cechy czasu, a w czasie przestrzeń odnajduje swój sens i miarę”. Kombinacja porządków przestrzennego i czasowego określa również gatunek wypowiedzi artystycznej oraz wpływa na przedstawienie człowieka, ponieważ, jak pisze Bachtin, „obraz zawsze jest w istotny sposób czasoprzestrzenny” (Bachtin 1982: 278–279). Dla Łotmana z kolei analiza przestrzeni w dziele literackim była jedną z najważniejszych kategorii semantycznej warstwy utworu literackiego. Rosyjski semiotyik uważał, że struktura przestrzeni

tekstu określa dystynktywne cechy utworu, jego sens, wpływa na przesłanie dzieła i sposób odczytania tekstu. Struktura przestrzeni tekstu staje się zatem modelem struktury Wszechświata, a wewnętrzna syntagmatyka elementów wewnątrztekstowych — językiem modelowania przestrzennego tekstu (Łotman 1984: 311). Badacz rozszerzył swoją koncepcję przestrzeni dzieła literackiego na formy kategoryzacji realnej przestrzeni, które porządkują rzeczywistość na osi pionowego lub poziomego podziału, dzieląc świat na dwie przeciwstawne sobie sfery. Według koncepcji Łotmana wszelkie kulturowe koncepcje świata opierają się na komponencie przestrzennym. Relacje przestrzenne są wyznacznikiem porządkującym rozumienie modeli kulturowych. Według badacza „pojęcia *wysoki — niski, prawy — lewy, bliski — daleki, otwarty — zamknięty, ograniczony — nieograniczony* okazują się materiałem dla budowy modeli kulturowych o wcale nie przestrzennej treści i otrzymują znaczenie *wartościowy — bezwartościowy, dobry — zły, swój — obcy, dostępny — niedostępny, śmiertelny — nieśmiertelny*” (Łotman 1984: 312).

Spróbujmy prześledzić, jak przestrzenna siatka pojęciowa przekłada się na język *Domu...* Zgodnie z koncepcją Łotmana, w modelu przestrzennym opowieści możemy wyróżnić opozycje: 1. wertykalna: *góra — dół* (wysoki dom elit i niziny społeczne z Dieriugińskiego zaułka); 2. horyzontalna: *bliskie — dalekie, cudze — swoje*. Te dwie kategorie znajdują przełożenie na poziomie waloryzacji moralnej (*sacrum — profanum, światłość — mrok*). Główną osią kompozycji przestrzennej

opowieści jest opozycja wertykalna *góra* — *dół*. Według Łotmana podział świata na sferę górną i dolną, sferę nieba i ziemi, jest uniwersalnym modelem świata, za pomocą którego człowiek na różnych etapach swojego rozwoju duchowego nadawał sens otaczającej go rzeczywistości (Łotman 1984: 312). W wielu wypadkach „górze” identyfikuje się z przestrzennością, a „dół” z ciasnotą, lub „dół” z pierwiastkiem materialnym, a „górze” z pierwiastkiem duchowym (Łotman 1976: 215). Dom Prawicielstwa, który dominował wielkością nad zabudową Moskwy, łączy się z mitologicznym wyobrażeniem „góry”, miejsca o nadludzkim charakterze: „Szara bryła wielkiego domu zwisała nad uliczką zasłaniając rankiem słońce” (Trifonow 1979: 19). Dom, w którym żyje elita, w oczach bohatera staje się miejscem szczególnym, odmienny wymiar tej przestrzeni podkreśla m.in. kategoria czasu, który biegnie inaczej niż w zwykłym świecie: „Mogło się wydawać, że tam, na podniebnych piętrach, toczy się zupełnie inne życie niż tu, na dole, w mizernih domkach [...] To właśnie była owa różnica!” (Trifonow 1979: 19). Układ *góra* — *dół* realizował się nie tylko poprzez symboliczną identyfikację, ale także poprzez realnie panującą w budynku wewnętrzną hierarchię, dzielącą mieszkańców ze względu na status społeczny i pozycję w aparacie rządowym: największe, najbardziej prestiżowe apartamenty znajdowały się na najwyższych piętrach. Glebow podczas wizyty u Hańczuków, patrząc z góry na krzątanicę „maluczkich”, czuje się „wywyższony” i doznaje iluzorycznego poczucia władzy:

Spoglądał w dół na gigantyczny łuk mostu, po którym przebiegały samochody, pełzł małe tramwaj, na przeciwległy brzeg z murami obronnymi, pałacami, kopułami — wszystko było zdumiewająco malownicze i wydawało się z tej wysokości szczególnie świeże i promienne... Myślał o tym, że zaczyna się najwidoczniej coś nowego... Codziennie przy śniadaniu oglądać pałace z lotu ptaka! I litować się nad wszystkimi bez wyjątku ludźmi, którzy jak mróweczki snują się tam na dole po asfalcie! (Trifonow 1979: 76)

W relacjach przestrzennych nakreślonych przez Łotmana w opozycji horyzontalnej możemy wyodrębnić przestrzeń uporządkowaną, pozostającą w centrum (Dom Prawicielstwa), z drugiej strony nieuporządkowana i chaotyczną, położoną na peryferiach, (np. Dieriuginskij zaułek). Obok pojęć *góra* — *dół* istotną cechą organizującą przestrzenną strukturę tekstu stanowi opozycja *zamknięty* — *otwarty*. Dom, centralny punkt w topografii miasta, znajdował się w opozycji do chaotycznego świata „na zewnątrz”. Przestrzeń jasna i przejrzysta z jednej strony i mroczna przestrzeń zaułka z drugiej przekładają się na kategorie *sacrum* i *profanum*. W naukach humanistycznych, dychotomiczny podział tych dwóch kategorii może służyć do opisanie i identyfikacji rzeczywistości kulturowej. Może być ponadto przydatny do badania i opisu właściwości norm moralnych. Obydwie sfery wypełniają się różnorodną treścią i formą, odpowiednio skonkretyzowaną i zrelatywizowaną, w zależności od określonych warunków historycznych, społecznych, antropologicznych i kulturowych, i wciąż podlegają różnorodnym przeobrażeniom (Szmyd 1998: 779).

Opozycje dzielące przestrzeń w opowieści na uporządkowaną, jasną sferę domu i rozciągającą się poza nią, nieuporządkowaną i chaotyczną przestrzeń, możemy również ująć w dwie przeciwstawne kategorie: *kultura* — *natura*. Według interpretacji Łotmana kulturę, świadomość — wszystkie odmiany uduchowienia może cechować przynależność do „góry”, natomiast „dół” świata może zawierać pierwiastek nietwórczy, zwierzęcy (Łotman 1976: 220). Przestrzeń miasta-cywilizacji rodzi się z Chaosu — przestrzeni nieuporządkowanej, która, ułożona w sposób logiczny, stanie się symbolicznym początkiem (Eliade 2008: 27–30). Idea wznoszenia wielkich budowli — poskromienie natury — nawiązuje do koncepcji przestrzeni „oswojonej”, jako odbicia uporządkowanej struktury Kosmosu (Eliade 1998: 14). Dom Prawicielstwa został zbudowany na Wyspie Błotnej, miejscu, które w XI w. pokrywały bagna. Teren, z czasem osuszony i zabudowany, stał się popularnym miejscem rozrywki, a także egzekucji buntowników. Symbole mokradeł i bagien odgrywają istotną rolę w rosyjskiej kulturze. W *Miedzianym jeźdźcu* (1837) w swej historiozoficznej wizji Aleksander Puszkina rozwinął problematykę miasta — Petersburga — cywilizacji, która zrodziła się z „mroku wód” (Puszkina 1967: 7). Yuri Slezkine zwraca uwagę na symbolikę puszkiniowskiego bagna w kontekście „powieści produkcyjnych”, w których wielkie budowle socjalizmu powstawały z symbolicznego chaosu i nicości (Slezkine 2017: 428–431). W literaturze połączenie architektury z motywem przejrzystości wyrażało społeczne wyobrażenia o świetlanej

przyszłości. Bohater powieści Andrieja Płatonowa *Усомнившийся Макар* (1929) pracuje przy budowie „wiecznego domu z żelaza, betonu, stali i jasnego szkła”, który podobnie jak Dom Prawicielstwa — „olbrzymi dom o tysiącu okien” — miał stać się oazą spokoju i harmonii, przeciwieństwem chaosu i ciemności (Trifonow 1979: 19). W koncepcji „szklanych domów” widoczne są odwołania do utopii komunizmu — nowego porządku społecznego — nowej religii. Sakralizowane przestrzenie architektoniczne nawiązują do symboliki Nowego Jeruzalem, które jest biblijnym archetypem raju. Idea niebiańskiego miasta wyrażała absolutną doskonałość, piękno i harmonię, wskazując jednoznacznie na boskie pochodzenie. Apokalipsa św. Jana zawiera opisy przestrzeni miasta-świątyni o przejrzystości kryształu, blasku złota i emanującego boskim światłem: „I rynek Miasta to czyste złoto jak szkło przezroczyste” (Ap 21, 21); „źródło jego światła podobne do kamienia drogiego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu” (Ap 21, 10–12) Metafora boskiego miasta odgrywała ważną rolę w teologii i nakazach moralnych większości wspólnot o korzeniach chrześcijańskich. Dążąc do doskonałości, do bycia świątynią Boga, człowiek mozolnie budował świetlisty gmach swojej duszy po to, by stać się duchowym Jeruzalem. Niebiańskie miasto, „mieszkanie Boga i ludzi”, miało być wiecznym domem odkupionej ludzkości, nowym przymierzem między Bogiem a ludźmi: „On będzie «BOGIEM Z NIMI»,

I otrze z ich oczu wszelką łzę, a śmierci odtąd już nie będzie. Ani żaloby, ni krzyku, ni trudu już [odtąd] nie będzie, bo pierwsze rzeczy przeminęły” (Ap 21, 1–4).

PODSUMOWANIE

W *Domu nad rzeką Moskwą* relacje między pamięcią a przestrzenią uświadamiają, jak miasta i ich architektura mogą być uwikłane w konteksty historyczne i ideologiczne, pamięciowe i tożsamościowe. Opowieść jest przykładem poszukiwania konfrontacji z miejscami i artefaktami, które są wcielone w historyczny dyskurs. Struktury czasoprzestrzenne są podstawą konstrukcji opowieści, a przestrzenny model świata stanowi w tekście czynnik organizujący. W interpretacji opowieści Trifonowa zostały opisane najważniejsze aspekty relacji tekstu i rzeczywistej przestrzeni. Po pierwsze, zostało przedstawione realne miejsce w kontekście społeczno-historycznym — kompleks architektoniczny — Dom Prawicielstwa. Po drugie, ukazano znaczenie „miejsca autobiograficznego”, które łączy pamięć autora z Domem Prawicielstwa, wydobywając afektywny wymiar relacji. Po trzecie, w odwołaniu do modeli przestrzennych Łotmana, zostały wyróżnione binarne opozycje w warstwie semantycznej utworu i ich symboliczne znaczenie. Po czwarte, na podstawie pojęcia panoptyzmu Foucaulta, w tekście zwrócono uwagę na relacje przestrzeni i władzy, które wyrażają ideę kontroli jednostki poprzez przestrzeń architektoniczną. *Dom...* to opowieść o tym, jak wielki wpływ ma

na człowieka miejsce, z którego ten się wywodzi i dzieciństwo z którego ten „wyrasta”. Ukazuje związek między ludzką naturą a systemem społeczno-politycznym ZSRR. Opozycjami przestrzennymi Trifonow wyraża konflikt *władza — jedynostka*, dotknął także miejsca, w którym idee społeczne, polityczne — zbiorowe, starły się z tym co osobiste — intymne. Autor odchodzi od stereotypowej narracji o terrorze. Nie ma bezpośrednich odniesień do polityki, ale jest to opowieść o stalinizmie, strachu i intelektualistach, który wszedł w układ z systemem politycznym oraz systemem własnych wartości. *Dom...* Trifonowa jest tekstem otwartym, pozwalającym czytelnikowi na poszukiwanie i odczytywanie nowych treści i znaczeń. Sposób wykorzystania narracji przestrzennej służyć może do refleksji nad metodologią badań literackich, ale także do sposobu komunikacji poprzez dzieło architektoniczne.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michaił (1982). *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: Bachtin, Michał. *Problemy literatury i estetyki*. Przekł. Wincenty Grajewski. Warszawa: Czytelnik, ss. 278–279.
- Bal, Mieke (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Przeł. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bonenberg, Wojciech (2007). „Narracja architektoniczna a kontekst kulturowy”. *Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura i Urbanistyka*, 1507–6407. Z. 9, ss. 5–16.
- Czechow, Anton (1968). *Sala nr 6*. Przeł. Maria Dąbrowska. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Czermińska, Małgorzata (2011). „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie*, 5, ss. 183–200.
- Eliade, Mircea (1998). *Mit wiecznego powrotu*. Przeł. Krzysztof Kocjan. Warszawa: KR.
- Eliade, Mircea (2008). *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*. Przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia.
- Foucault, Michel (2000). *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Przeł. Damian Leszczyński i Lotar Rasiński. Warszawa–Wrocław: PWN.
- Foucault, Michel (2005). „Inne przestrzenie”. Przekł. Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6, ss. 117–125.
- Foucault, Michel (2009). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. Tadeusz Komendant. Warszawa: Altheia.
- Gribojedow, Aleksandr (1960). *Mądremu biada. Komedia w 4 aktach*. Przeł. Julian Tuwim. Przedm. Wiktor Jakubowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hugo, Wiktor (2005). *Katedra Marii Panny w Paryżu*, Przeł. Hanna Szymańska-Gross. Madryt: Wydawnictwo Mediasat Group S.A.
- Ivanova, Nataliâ (1984). *Proza Ūriâ Trifonova*. Moskwa: Sovetskij pisatel'. [Иванова, Наталия (1984). *Проза Юрия Трифонова*. Москва: Советский писатель.]

- Lefebvre, Henri (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Łotman, Jurij (1976). „Problem przestrzeni artystycznej”. Przeł. Jerzy Faryno. *Pamiętnik Literacki*, 67/1, ss. 213–226.
- Łotman, Jurij (1984). *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. Anna Tanalska. Warszawa: PIW.
- Nikadem-Malinowska, Ewa (1995). *Koncepcja czasu w twórczości Jurija Trifonowa*. Olsztyn: Wydawnictwo WSP.
- Pallasmaa, Juhani (2012). *Oczy skóry. Architektura i zmysły*. Przeł. Michał Chopitany. Kraków: Instytut Architektury.
- Platonov, Andriej (1929). *Usomnivšijsâ Makar*. Moskva: Oktâbr', 9: 28–42. [Платонов, Андрей (1929). *Усомнившийся Макар*. Москва: Октябрь, 9: 28–42.]
- Popper, Karl R. (1993). *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*. T.1. *Urok Platona*. Przeł. Halina Krahelska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Puszkin, Aleksander (1967). *Jeździec miedziany. Opowieść petersburska*. Przeł. Julian Tuwim. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rakatansky, Mark (1992). *Spatial Narratives*. W: *Strategies in architectural thinking*, ed. John E.M. Whiteman, Jeffrey Kipnis, Richard Burdett, Chicago: Chicago Institute for Architecture and Urbanism and MIT, ss. 198–221.
- Rybicka, Elżbieta (2014). *Geo-poetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Šitov, Aleksandr (1997). *Ūrij Trifonov, Hronika Źizni i tvorčestva 1925–1981*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta. [Шитов, Александр (1997). *Юрий Трифонов, Хроника жизни и творчества 1925–1981*. Екатеринбург: Издательство Уральского Университета.]
- Šitov, Aleksandr, Polikarpov, Vasiliy (2006). *Ūrij Trifonov, i sovetskaya epokha. Fakty, dokumenty, vospominaniya*, Moskva: Sobraniye. [Шитов, Александр. Поликарпов, Василий (2006). *Юрий Трифонов и советская эпоха. Факты, документы, воспоминания*, Москва: Собрание.]
- Slezkine, Yuri (2017). *Dom władzy. Saga o rosyjskiej rewolucji*, Tom 1–3. Przeł. Gabor Chodkowski-Gyurics, Grzegorz Kulesza, Klaudia Michałowicz, Mateusz Różycki, Dariusz Skotarek. Warszawa: PIW.

- Szmyd, Jan (1998). *Sacrum*. W: *Encyklopedia psychologii*. Red. Włodzimirz Szewczuk. Warszawa: Fundacja Innowacja, ss. 778–783.
- Szpakowska-Loranc, Ernestyna (2017). *Fabula w architekturze. O trójdziałności tekstu architektonicznego i jego warstwie fabularnej w oparciu o założenia teorii narratologii*. W: *Literatura a architektura*. Red. Joanna Godlewicz-Adamiec i Tomasz Szybisty. Warszawa–Kraków: Imedius Agencja Reklamowa, ss. 35–48.
- Trifonov, Ūrij Valentinovič (2004). *Dom na naberežnoj; Isčeznovenie; Vremâ i mesto*. Moskva: Izdatel'stvo AST. Astrel'. [Трифонов, Юрий Валентинович (2004). *Дом на набережной. Исчезновение. Время и место*. Москва: Издательство АСТ. Астрель.]
- Trifonov, Ūrij Valentinovič (1998). *Iz dnevnikov i rabočiŭ tetradey*, *Družba narodov*, 11: 54–84. [Трифонов, Юрий Валентинович (1998). *Из дневников и рабочих тетрадей, Дружба народов*, 11: 54–84.]
- Trifonow, Jurij (1979). *Dom nad rzeką Moskwą*. Przeł. Ziemowit Feddecki. Warszawa: Czytelnik.
- Westphal, Bertrand (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.
- Wójcicka, Aleksandra (2019). *Literaturoznawstwo architektoniczne. Wstępne rozpoznania*. Warszawa: IBL.

ANNA BORS

The University of Warsaw

ORCID: 0000-0003-0357-5750

a.bors.student@uw.edu.pl

Anna Bors holds an MA in Art History from the Institute of Art History in Warsaw and is currently a student of Russian Studies. Her research interests focus on the intersections of fine arts, literature, and power, with particular emphasis on ekphrasis and the Russian avant-garde of the early twentieth century. She has published in the journals *Dziela i Interpretacje* (*Works and Interpretations*), *Emigrantologia Słowian* (*Slavic Emigrantology*), *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze* (*Russian Studies in Literature*), as well as in the multi-author monograph *Literature and Power: Russian and Polish Experience* (*Literatura a władza. Doświadczenia polskie i rosyjskie*).

Kowalska, Julia (2025). «Тело *versus* дух в поэзии Михаила Зенкевича и Виславы Шимборской». *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 65–91. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-3>

Тело *versus* дух в поэзии Михаила Зенкевича и Виславы Шимборской

Julia Kowalska

Uniwersytet Warszawski, Polska

ABSTRACT

*Body Versus Soul in the Poetry
of Mikhail Zenkevich and Wisława Szymborska*

This article offers an interpretation of the images of body and soul in the works of Russian and Polish poets Mikhail Zenkevich (1886–1973) and Wisława Szymborska (1923–2012). Two poems were selected for analysis: *Knockout* (1923) and *Author's Evening* (1962), both connected through their use of opposing images of the boxer and the poet. In both texts, the boxer symbolises the physical aspect of the human being, while the poet represents the spiritual one. In Zenkevich's poem, the depiction of a real boxing match serves as a starting point for broader reflections on the fate of the poet. Zenkevich likens the poet's entire creative process to a boxer's fight in the ring, while also drawing attention to the essential difference between them: the boxer undergoes physical exertion, whereas the poet experiences mental strain. In Szymborska's poem, the boxer–poet (body–soul) opposition is employed to explore the relationship between literature and mass culture in the modern world. Unlike an author's evening, a boxing match is a more attractive form of entertainment that demands no intellectual effort.

The analysis also uncovers specific parallels in the works of Mikhail Zenkevich and Osip Mandelstam (such as the images of the aorta, insomnia, and memory), as well as in those of Wisława Szymborska and Julian Tuwim (the image of Pegasus, and the portrayal of the boxer as a figure of mass culture). The article concludes by summarising the analysis and emphasising the similarities and differences in how the contrasting images of the boxer and the pœet are employed in both pœems.

KEYWORDS

*Mikhail Zenkevich | Wisława Szymborska |
boxer | poet | body | soul | poetics*

Настоящая статья посвящена интерпретации образов тела и духа в творчестве русского и польского поэтов: Михаила Зенкевича (1886–1973) и Виславы Шимборской (1923–2012). Образы духа и тела анализируются в контексте их противопоставления. Данная тема слишком обширна для исследования в рамках одной статьи, поэтому мы решили сосредоточиться на двух стихотворениях: *Нокаут* Зенкевича и *Wieczór autorski* Шимборской. Эти тексты объединяет нетипичная именно для поэзии боксерская тема, характерная скорее для прозы. Кроме того, для широты контекста мы приводим в нашей статье стихотворения Осипа Мандельштама (1891–1938) и Юлиана Тувима (1894–1953), интерпретируя сходные образы и мотивы, с одной стороны, в лирике Зенкевича и Мандельштама, с другой — Шимборской и Тувима.

Современный бокс как отдельный вид спорта зародился в Англии в XVIII веке и вскоре приобрел большую популярность среди различных слоев общества, оказывая значительное влияние также на литературу, особенно английскую и американскую. Так, к образу профессионального боксера обращались в своих произведениях, например, Артур Конан Дойл (роман *Родни Стоун*), Эрнест Хемингуэй (рассказ *Пятьдесят тысяч*) и Джек Лондон (рассказы *Игра*, *Кусок мяса*, *Мексиканец*, повесть *Лютый зверь*). В большинстве вышеупомянутых произведений боксер изображен

реалистически на общественном фоне — он часто сталкивается с нищетой, социальной несправедливостью и эксплуатацией своего труда.

Избранные нами для анализа стихотворения *Нокаут* и *Wieczór autorski* выделяются из общего ряда произведений мировой литературы, посвященных боксу, поскольку в них отсутствует социальная тема тяжелой судьбы профессионального боксера, характерная именно для западной литературы. Оба стихотворения объединяет противопоставление образов боксера и поэта, которое дальше проецируется на оппозицию «тело» — «дух».

Михаил Зенкевич был одним из ярких представителей эпохи Серебряного века, поэтический дебют которого состоялся в 1908 году на страницах столичных литературных журналов «Весна», «Современный мир», «Заветы» и «Образование» (Озеров 1994: 9). Первый сборник стихотворений поэта, *Дикая порфира*, был издан в 1912 году. Кроме того, Зенкевич активно занимался переводческой деятельностью, значительную часть его богатого наследия составляют переводы англоязычных текстов, в частности стихотворений американских поэтов (Озеров 1999: 11).

Избранное нами для анализа стихотворение *Нокаут* Зенкевича было впервые опубликовано в 1923 году в литературном журнале «Новый художественный Саратов»,

а затем включено в поэтический сборник *Сказочная эра*, изданный посмертно в 1994 году. Приведем полностью текст стихотворения перед тем, как предложить его интерпретацию:

В бессоннице ночи, о, как мучительно
 Пульсируют в изломанном безволием теле —
 Боксирующих рифм чугунные мячи,
 Черные в подушках перчаток гантели.
 За раундом раунд. Но нет, я не сдамся.
 На проценты побед живя, как рантье,
 И поэт падет, как под ударами Демпси
 И Баттлинг Сики пал Карпантье...
 Слышать — как сорокатысячная толпа рукоплещет
 И гикает, и чувствовать, как изо рта
 И из носа кипятком малиновым хлещет
 Лопнувшая шина сердца — аорта.
 И бессильно сжимая сведенные пальцы,
 В тумане обморока видеть над собой
 Наклоненное бронзовое лицо сенегальца,
 Упоенного победой, торжеством и борьбой.
 Готовый к удару, он ждет. Но не встанет
 Сраженный, и матча последний момент
 Уже желатином эфирным стынет
 В вечности кинематографических лент.
 Боксер, иль поэт, о, не все ли равно
 Как пораженным на месте лобном лечь.
 Нокаут и от молний в глазах черно,
 Беспамятство, и воли и поэзии паралич!

(Зенкевич 1994b: 155)

Как свидетельствуют факиы, на написание данного стихотворения Зенкевича вдохновили два боксерские матча, проведенные в начале XX века французским боксером Жоржем Карпантье, чемпионом мира полутяжелого веса. В 1921 году он сражался в так называемом «бою века» с американцем Джеком Демпси, чемпионом супертяжелого веса, а в 1922 году — с сенегальцем Баттлингом Сики*. Данные матчи закончились поражением Карпантье, который в обоих случаях был нокаутирован своими соперниками и, кроме того, в борьбе с Баттлингом Сики потерял титул чемпиона мира.

Несмотря на то, что в *Нокауте* упоминаются оба боксерские поединка, это именно борьбе Карпантье с Баттлингом Сики посвящена большая часть стихотворения. Зенкевич довольно подробно описывает обстановку и ход самой борьбы (от строки «Слышать, как сорокатысячная...» до строки «Упоенного победой, торжеством и борьбой»). Действительно, после поражения Карпантье в бою с Демпси в 1921 году его борьба с Баттлингом Сики

* Стоит упомянуть, что кроме Зенкевича к данным боксерским поединкам обращались в своих произведениях также другие русские писатели данного периода. Так, фамилии Карпантье и Демпси упоминаются, например, поэтом Владимиром Маяковским в его стихотворении *Тип*: «Парень, / возможно, / стал бы боксером, / нос бы расшиб / Карпантье и Демпси» (1958: 227). Данной борьбе посвящены также отдельные главы романов *Эмигранты* (1931) Алексея Толстого, *Записки мерзавца* (1922) и *Третья Россия* (1922) А. Ветлугина. Кроме того, свои впечатления от данного матча передал также Александр Куприн в очерке *Победа духа* (1921). К борьбе Карпантье с Баттлингом Сики обращался и сатирик Аркадий Аверченко в коротком рассказе *Бокс в Турции и в Европе*, включенном в сборник *Отдых на крапиве* (1924).

вызвала особый интерес у любителей спорта, собирая большую публику у ринга в Париже. Кроме того, в решающем, шестом раунде Баттлинг Сики нанес своему сопернику мощный удар в голову, после которого окровавленный Карпантье упал в обморок и не смог подняться с ринга (Nanot 1922: 201). Таким образом, матч завершился нокаутом французского боксера и неожиданной победой сенегальца.

Учитывая вышесказанное, мы можем интерпретировать заглавие стихотворения Зенкевича прежде всего буквально — нокаут как физический удар, после которого боксер не в состоянии продолжить борьбу и в итоге проигрывает своему сопернику. Здесь стоит отметить, что автор, изображая боксерский поединок, использует ряд поэтических образов и метафор, связанных с человеческим телом: кровь, которая «кипятком малиновым хлещет» из носа и рта боксера, обморок и отсутствие силы для дальнейшей борьбы после удара соперника, когда «от молний в глазах черно», гикание и рукоплескание публики. Отметим, что обращение к человеческой физиологии является одной из характерных черт творчества Михаила Зенкевича вообще (Кихней и Ламзина 2001: 115).

Интерпретируя данное стихотворение, стоит обратить особое внимание на следующие слова: «И поэт падет, как под ударами Демпси / И Баттлинг Сики пал Карпантье». Данные строки, в которых использован сравнительный союз *как*, представляют собой своеобразный тезис *Нокаута*,

в котором Зенкевич сопоставляет боксера с поэтом, указывая таким образом на общность их судеб. Получается, что заглавие стихотворения можно интерпретировать не только буквально по отношению к боксеру, но также метафорически по отношению к поэту. Особенно важными в этом отношении являются последние строки: «Боксер, иль поэт, о, не все ли равно / Как пораженным на месте лобном лечь. / Нокаут и от молний в глазах черно, / Беспмятство, и воли и поэзии паралич». Оказывается, что, по мнению Зенкевича, нокаутом для поэта может быть именно упомянутое в конце стихотворения беспмятство. Действительно, память является одной из основных категорий для поэзии. Любой поэт должен помнить историю и культуру, поскольку утрачивая память, соединяющую прошлое и настоящее, он не может смотреть на современность и создавать новые тексты. Таким образом, поэт не в состоянии существовать вне памяти, в связи с чем именно беспмятство рассматривается Зенкевичем в качестве его своеобразного нокаута.

Интересно упомянуть, что похожую тему мы можем найти также в творчестве Осипа Мандельштама, одного из главных представителей акмеизма в русской литературе. Стоит отметить, что Зенкевич был лично знаком с Мандельштамом. Оба поэта принадлежали к первому «Цеху поэтов», литературному объединению, основанному

Николаем Гумилевым и Сергеем Городецким в 1911 году в Санкт-Петербурге. По воспоминаниям Надежды Мандельштам, жены поэта, Зенкевич «был трогательно привязан к О.М., хотя и удивлялся его упорству и безумному стоянию на своем» (1989: 41). Кроме того, после смерти Мандельштама Зенкевич написал посвященное его памяти стихотворение *Из урны моря во Владивостоке...* (1994а: 336). Личное знакомство обоих поэтов оказало влияние на их творчество, в котором можно обнаружить сходные образы и мотивы. В анализируемом нами стихотворении *Покаут* к данным образам относится именно упомянутая выше категория памяти.

Действительно, память о прошлом является важной темой для Мандельштама, который часто обращался в своих стихотворениях к историческим событиям и античным мотивам. Как заметила в своей статье Жива Бенчич, «понятия ‘память’ и ‘художественное творчество’ получают у Мандельштама почти синонимическое значение» (1997: 115). Такая интерпретация созвучна идее Зенкевича о тесной взаимосвязи памяти и литературы. Интересными в этом отношении являются строки из стихотворения *Ласточка* (1920) Мандельштама, в которых подчеркивается значение памяти в творческом процессе поэта: «Но я забыл, что я хочу сказать / И мысль бесплотная в чертог теней вернется» (1999b: 146). Забыв слово, поэт не в состоянии выразить свои мысли в художественной форме, что на наш взгляд может ассоциироваться с упомянутым

в конце стихотворения Зенкевича «поэзии параличом». Действительно, в переносном смысле слово «паралич» может означать утрату способности к определенному действию, в данном случае именно к созданию нового стихотворения.

Кроме категории памяти, к образам, сходным в творчестве обоих поэтов, можно отнести также бессонную ночь, с которой начинается *Нокаут* и которая может ассоциироваться со стихотворением *Бессонница. Гомер. Тугие паруса* Мандельштама. Кстати, в русской литературе к образу бессонницы обращались в своих произведениях многие писатели, среди которых стоит упомянуть Александра Пушкина, Федора Тютчева, а также поэтов-современников Зенкевича и Мандельштама, в частности Марину Цветаеву, Анну Ахматову или Андрея Белого. В творчестве каждого из них данный образ выполняет разные функции. В стихотворении Мандельштама, опубликованном в 1916 году, лирический герой страдает бессонницей и для того чтобы заснуть, он читает список кораблей из *Илиады* Гомера, который вызывает у него философские размышления. В данном случае образ бессонницы лишен негативных коннотаций, обычно связанных с внутренним напряжением и невозможностью заснуть. Вместо этого в стихотворении подчеркивается ее положительная роль для героя, о чем пишет литературовед Ирина Сурат:

В бессоннице для Мандельштама нет ничего томительного, мучительного — это только точка, от которой начинается странствие. Поэт не погружается в бессонницу, а отталкивается от нее, использует ее как счастливую возможность через греческий текст выйти в поэтическое плавание, мир европейской истории и культуры (2006).

В отличие от стихотворения *Бессонница. Гомер. Тугие паруса* Мандельштама, в *Нокауте* Зенкевича лирический герой во время бессонной ночи испытывает остро неприятные, мучительные ощущения: «В бессоннице ночи, о, как мучительно [курсив мой — Ю.К.] / Пульсируют в изломанном безволием теле / Боксирующих рифм чугунные мячи». Стоит обратить особое внимание на лексику, употребленную Зенкевичем в данных строках, особенно на глагол «пульсировать» и причастие «боксирующих». На наш взгляд, данные слова семантически и ассоциативно связаны с образом ритмически сокращающегося и перекачивающего кровь сердца, образ которого является «центральным» в стихотворении *Нокаут*. Так, «лопнувшей шиной сердца» названа здесь аорта, которая представляет собой самый крупный кровеносный сосуд в организме человека и может рассматриваться как один из примеров образов, сходных в лирике Зенкевича и Мандельштама.

Действительно, образ аорты занимает важное место в позднем творчестве Мандельштама — она упоминается трижды в его стихотворениях: *День стоял о пяти головах*

(«Расширением аорты могущества в белых ночах...», Мандельштам 1999a: 22), *За Паганини длиннопалым...* («Играй же на разрыв аорты / С кошачьей головой во рту...», Мандельштам 199d: 26) и *Стихи о неизвестном солдате* («Напрягаются кровью аорты...», Мандельштам 1999c: 50). Данные стихотворения были написаны Мандельштамом в 1935–1937 годах в период его воронежской ссылки. По всей видимости, образ аорты встречается в его поэзии неслучайно и имеет биографическую основу. Так, в конце жизни у поэта возник ряд проблем со здоровьем, в том числе заболевание аорты, о чем более подробно рассказала его жена Надежда Мандельштам в своем письме Корнею Чуковскому:

В прошлом году городская амбулатория официально признала его инвалидом. В этом канцелярском акте заключалось все медицинское обслуживание. Что я все-таки знаю о его болезни? На почве раннего (быть может, рассеянного) склероза — сильнейшее расширение аорты: полное перерождение сердечной мышцы и всех основных сосудов. Одно время был «аортит» — воспаление стенок аорты ... В прошлом году все врачи говорили о склерозе сосудов мозга (Мандельштам 1936).

Стоит обратить внимание на то, что образ аорты стал появляться в стихотворениях Мандельштама именно в конце 1930-х годов, когда у поэта обострились проблемы с сердечно-сосудистой системой. Следует также подчеркнуть, что данный образ в его творчестве неоднозначен.

По мнению литературоведа Доры Черашней, в *Стихах о неизвестном солдате* аорта является одним из «знаков человеческой телесности в ее предельной напряженности» (2010: 212). Данная интерпретация вполне применима к стихотворению *Нокаут* Зенкевича. Действительно, образ лопнувшей во время боксерского матча аорты может метафорически передавать состояние крайнего напряжения боксера, физически истощенного борьбой со своим соперником.

Кроме вышеупомянутой «телесной» интерпретации, аорта в творчестве Мандельштама получает также другое символическое значение. Как заметила Черашняя, в стихотворении *За Паганини длиннопалым* она «может быть метафорой творчества на пределе возможностей» (2010: 216). Именно так можно интерпретировать и образ лопнувшей аорты в *Нокауте* Зенкевича, которая в данном случае может отражать также сильное внутреннее напряжение поэта, сопровождающее его творческий процесс и вызывающее бессонницу.

Получается, что в своем стихотворении Зенкевич, с одной стороны, сопоставляет боксера с поэтом, находя у обоих общие черты, однако, с другой — противопоставляет их. Для боксера, сражающегося со своим соперником на ринге, характерно состояние физической напряженности, в то время как для поэта, создающего новые тексты — состояние психологической, умственной напряженности.

Таким образом, именно в данном противопоставлении образов боксера и поэта прослеживается бинарная оппозиция «тело» — «дух», которая становится одной из главных тем *Нокаута* Михаила Зенкевича.

Как было уже нами отмечено, в польской поэзии к противопоставлению боксера поэту обратилась в своем творчестве Вислава Шимборска (1923–2012), удостоенная в 1996 году Нобелевской премии по литературе. Данной теме посвящено ее стихотворение *Wieczór autorski*, опубликованное в 1962 году в поэтическом сборнике *Sól*:

Muzo, nie być bokserem to nie być wcale.
 Ryczącej publiczności poskapiłaś nam.
 Dwanaście osób jest na sali,
 już czas, żebyśmy zaczynali.
 Połowa przyszła, bo deszcz pada,
 reszta to krewni. Muzo.

Kobiety rade zemdleć w ten jesienny wieczór,
 zrobią to, ale tylko na bokserским meczu.
 Dantejskie sceny tylko tam.
 I wniebobranie. Muzo.

Nie być bokserem, być poetą,
 mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy,
 z braku muskulatury demonstrować światu
 przyszłą lekturę szkolną — w najszcześniejszym razie —
 o Muzo. O Pegazie,
 aniele koński.

W pierwszym rządku staruszek słodko sobie śni,
 że mu żona nieboszczka z grobu wstała i
 upiecze staruszkowi placek ze śliwkami.
 Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,
 zaczynamy czytanie. Muzo.

(1962: 37)

Следует упомянуть, что данное стихотворение имеет биографическую основу. По словам Михала Русинка, бывшего секретаря Шимборской, она в личной жизни увлекалась боксом, рассматривая его в качестве полной противоположности поэзии, что нашло отражение в ее творчестве (2016: 96). Интересно также отметить, что спустя годы после издания сборника *Sól* Шимборская лично столкнулась с ситуацией, изображенной в стихотворении *Wieczór autorski*. В своих воспоминаниях о поэте Русинек рассказал о ее случайной встрече в ресторане с польским боксером Анджеем Голотой, получившим бронзовую медаль на летних Олимпийских играх 1988 года. Все официанты и посетители ресторана хотели тогда увидеть боксера и взять у него автограф, не обращая при этом внимания на уже известную в то время Шимборскую (2016: 95). Получается, что данное стихотворение оказалось своеобразным предсказанием собственной судьбы поэта.

Как и в случае *Нокаута* Зенкевича, стихотворение *Wieczór autorski* можно условно разделить на две смысловые части: одну, посвященную образу поэта, вторую — образу боксера.

Здесь стоит обратить внимание на то, что данные части не являются равными — боксерскому матчу полностью посвящена лишь вторая строфа, в то время как в центре внимания остальных находится именно поэт, который является лирическим субъектом текста. Так, *Wieczór autorski* начинается с его прямого обращения к Музе, мифологическому источнику творческого вдохновения.

Первая строка стихотворения Шимборской представляет собой его основной тезис. По мнению лирического субъекта, поэт, не будучи боксером, не в состоянии существовать в современном мире и, как заметил в своей статье литературовед Яцек Бжозовски, он метафорически получает таким образом нокаут от боксера (1998: 130).

Заглавный авторский вечер и принимающие в нем участие слушатели изображены в первой и последней строфах. Кроме родственников поэта, составляющих половину аудитории, остальные слушатели появились в зале чисто случайно, желая спрятаться от осеннего дождя. Сидящий в первом ряду старик заснул, и во время встречи с поэтом ему снится его покойная жена, готовящая ему пирог. Таким образом, из всех людей, присутствующих на авторском вечере, никто не проявляет реального интереса к творчеству поэта.

Говоря об аудитории, стоит обратить особое внимание на подчеркнутое Шимборской число слушателей, которое является значимым. Так, в библейской символике двенадцать ассоциируется прежде всего с числом апостолов,

ближайших учеников Иисуса Христа, избранных Им для проповеди Евангелия. Стоит отметить, что изображенная Шимборской встреча с поэтом происходит вечером, что может ассоциироваться с новозаветной Тайной вечерей. Следовательно, двенадцать слушателей на авторском вечере также должны представлять собой группу избранных из толпы, однако оказывается, что они не относятся к поэту как к своему учителю и авторитету, не уделяя ему должного внимания во время чтения им своих стихотворений.

Во второй строфе авторскому вечеру полностью противопоставлен боксерский матч, отличающийся от него прежде всего атмосферой и поведением зрителей. Действительно, образ скучающих слушателей статичен, в то время как образ зрителей, наблюдающих за борьбой боксеров, более динамичен. Так, атрибутами боксерского поединка являются именно бурные эмоции, крик возбужденной толпы, падающие в обморок женщины, что вряд ли можно встретить на поэтическом вечере. Боксерские матчи, в отличие от поэзии, вызывают у людей острые ощущения, привлекая тем самым больше зрителей.

Во второй строфе для описания поведения публики во время боксерского матча был употреблен фразеологизм «dantejskie sceny», происходящий от имени итальянского поэта Данте Алигьери, автора поэмы *Божественная комедия*, одна часть которой посвящена образу ада и мучений, которым подвергаются находящиеся в нем души грешников.

Данный фразеологизм в польском языке употребляется для описания хаоса, беспорядка или ужасающих событий (Kubiak-Sokoł 2019: 44). Таким образом, Шимборская, обращаясь к классике мировой литературы, сопоставляет в данной строфе произведение высокого искусства с боксом, который как один из видов спорта относится скорее к массовой культуре.

Говоря о сопоставлении высокого и низкого в стихотворении *Wieczór autorski*, стоит обратить также внимание на авторский неологизм «wniebobranie», употребленный во второй строфе для описания поведения зрителей. Данный неологизм был образован от слова «wniebowzięcie», которое в польском языке обычно употребляется в контексте католического праздника Вознесения Девы Марии. Оказывается, что в стихотворении Шимборской место религиозного праздника заняла именно борьба боксеров, за которой наблюдает возбужденная публика. Кроме того, в данном слове отглагольное существительное «wzięcie» было заменено отглагольным существительным «branie», звучащим более приземленно (Grądział 1996: 188). Итак, мы можем говорить одновременно как о стилистическом снижении слова «wniebowzięcie», так и о своеобразной профанации священного, сведенного к описанию боксерского поединка.

Художественный прием снижения высокого является характерным для данного стихотворения в целом. Кроме вышеупомянутых примеров, снижению подвергается также

Пегас, мифологический источник творческого вдохновения, названный более прозаично «aniołem końskim»*, а также сон старика о его воскресшей жене, готовящей ему пирог со сливой. Сопоставляя в своем стихотворении высокое и низкое, Шимборская указывает на процесс постепенного смешения сакрального и профанного в современном мире, касающийся также места и роли поэзии, которая уже не представляет собой ценности для большинства людей.

Здесь интересно упомянуть, что похожая тема была раньше затронута Юлианом Тувимом, одним из главных представителей польской поэзии межвоенного периода. В его поэтический сборник *Biblia cygańska i inne wiersze*, изданный в 1955 году, включено стихотворение *Apokalipsa*, в котором именно боксер изображен как один из своеобразных символов массовой культуры:

Ciosami światel ciemności rozciął
Blask stutysięczny, nożowy zamach.
I noc, podżgana elektrycznością,
W oślepiających stanęła ranach.

Zorzo zbrodnicza, tęczo poranna,
O, fajerwerku bożka Philipisa!
Jakich objawień pali się barwna
Amerykańska apokalipsa?

* Интересно отметить, что в польской литературе похожий прием мы встречаем в поэзии Юлиана Тувима, который использовал по отношению к мифологическому Пегасу такие определения, как, например, «stwórz skrzydlaty» или «szkapa, chabeta» (Tuwim 1950: 7).

Kto idzie? Bokser. W kułakach ołów,
 Zęby na wierzchu: zbawiciel nowy.
 I chwali Pana wrzask apostołów
 Z krwawo rozdartych szczęk kwadratowych

(1955: 48)

Заглавие данного стихотворения указывает на его основную идею. В христианской традиции Апокалипсис, или Откровение Иоанна Богослова, является последней из книг Нового Завета, в которой содержатся пророчества, связанные с вторым пришествием Христа на землю и Страшным судом над всем человечеством. В разговорной речи данное слово обычно употребляется в значении конца света и сопровождающих его катаклизмов. В стихотворении Тувима представлен образ «американского апокалипсиса», то есть не столько реального конца света как такового, сколько падения (деградации) современного общества и культуры. По мнению поэта, данный процесс неразрывно связан с научно-техническим прогрессом, прежде всего с развитием электричества, а также с расцветом массовой культуры. Именно боксер как ее представитель занял место Христа в современном мире, превращаясь в кумира толпы, восхваляемого апостолами.

В обоих стихотворениях как Тувим, так и Шимборская обращаются к мотивам, непосредственно связанным с христианством, в частности к образам Христа и двенадцати апостолов. Однако в случае Шимборской ее взгляд не является столь апокалиптическим, как у Тувима.

Опираясь на собственный опыт, Шимборская со свойственной ей иронией рассуждает о судьбе поэта в эпоху развития массового общества и коммерциализации искусства. Особенно важным в этом отношении является начало третьей строфы: «Nie być bokserem, być poetą, / mieć wyrok skazujący na ciężkie porwidy». Во-первых, оказывается, что каждый поэт является приговоренным к творчеству. Поэтический талант не представляет собой результата собственного выбора, напротив, его часто получают вопреки своей воли. Во-вторых, употребленное в данном предложении слово «porwidy» является авторским неологизмом, отсылающим к личности Циприана Камиля Норвида (1821–1883), польского поэта эпохи романтизма, судьба которого была довольно тяжелой. Его поэзия считалась современниками сложной и непонятной, в связи с чем стихотворения поэта практически не печатались при его жизни, за исключением одного сборника *Poezyc*, изданного в 1863 году (Węgrzyn 2008: 345). Почти полностью забытый в конце своей жизни, поэт скончался в нищете в эмиграции, получая общее признание только после смерти.

В стихотворении Шимборской судьба Норвида проецируется на судьбу каждого поэта, вынужденного бороться за внимание и уважение читателей. Кроме того, по словам Иоанны Грондзель, строка «mieć wyrok skazujący na ciężkie porwidy» является фразеологизмом, в котором неологизм «porwidy» заменил слово «roboty» (1996: 188).

Действительно, в польском языке существует словосочетание «*ciężkie roboty*», которое обычно применяется по отношению к каторжникам для обозначения принудительных работ. Таким образом Шимборская, обращаясь к биографии Норвида при помощи образованного от его фамилии неологизма, подчеркивает в своем стихотворении труд каждого поэта, который именно как Норвид часто недооценивается своими современниками.

В отличие от боксера, демонстрирующего зрителям свои мускулы и физическую силу, поэт, создавая новое стихотворение, трудится не столько физически, сколько умственно, однако его усилия не всегда признаются. Как замечает лирический субъект, только в лучшем случае его стихотворения будут введены в школьную программу по литературе*. Поэзия связана с трудом не только самого поэта как автора стихотворений, но также читателя. Оказывается, что в настоящее время поэзию трудно воспринимать, поскольку она требует от реципиента именно интеллектуальных усилий, воображения и чувствительности, в отличие от боксерского поединка, за которым достаточно наблюдать. Бокс как зрелище кажется более

* Говоря о «присутствии» поэзии в школах, следует привести также начало другого известного стихотворения Шимборской *Niektórzy lubią poezję: „Niektórzy — / czyli nie wszyscy / Nawet nie większość wszystkich, ale mniejszość. / Nie licząc szkół, gdzie się musi...”* (1993: 9).

примитивным и одновременно легким для восприятия видом развлечений, чем поэзия, поэтому многие люди в современном мире предпочитают литературе именно спорт.

Проанализированные нами стихотворения *Нокаут* Михаила Зенкевича и *Wieczór autorski* Виславы Шимборской объединяет противопоставление в них образов боксера и поэта, которое в обоих случаях проецируется на бинарную оппозицию «тело» — «дух». Авторы обоих стихотворений обращаются к поэтическим образам, непосредственно связанным с человеческим телом, причем в *Нокауте* их значительно больше (аорта, сердце, кровь...). Кроме того, в стихотворении Шимборской с образом боксера связаны более негативные ассоциации, которые отсутствуют у Зенкевича — как представитель массовой культуры, боксер угрожает поэту и месту поэзии в современном мире.

Сопоставляя данные стихотворения, мы обозначили также определенные параллели как в творчестве Виславы Шимборской и Юлиана Тувима (образ боксера, своеобразная деградация Пегаса), так и в лирике Михаила Зенкевича и Осипа Мандельштама (бессонница, память и аорта). Как Шимборская, так и Зенкевич обратились в своих стихотворениях к уже существующим в традиции литературным образам, представляя, однако, новизну, которая выражается прежде всего в совмещении темы бокса и поэзии в одном литературном произведении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Benčič, Živa (1997). «Kategorija pamâti v tvorčestve Osipa Mandel'stama». *Russian Literature*, 2 (XLII), ss. 115–134. [Бенчич, Жива (1997). «Категория памяти в творчестве Осипа Манделъштама». *Russian Literature*, 2 (XLII), сс. 115–134.]
- Brzozowski, Jacek (1998). „O dwóch wieczorach autorskich Wisławy Szymborskiej”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 1, ss. 127–138.
- Čerašnáâ, Dora I. (2010). «Dinamika sùžeta i vstrečnoe dviženie vremeni v *Stihah o neizvestnom soldate* Osipa Mandel'stama». *Človek.RU: gumanitarnyj al'manah*, 6, ss. 195–223 [Черашняя, Дора И. (2010). «Динамика сюжета и встречное движение времени в *Стихах о неизвестном солдате* Осипа Манделъштама». *Человек.RU: гуманитарный альманах*, 6, сс. 195–223.]
- Grądział, Joanna (1996). „Świat w pułapce wiersza. Autorefleksje a praktyka poetycka Wisławy Szymborskiej”. W: Stanisław Balbus, Dorota Wojda (red.). *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, ss. 175–190.
- Hanot, Gabriel (1922). «Les phases principales du terrible match de boxe Carpentier–Siki dimanche au Vélodrome Buffalo». *Le miroir des sports*, 117, pp. 200–201.
- Kihnej, Lùbov' G. & Lamzina, Anna V. (2001). «Specifika 'ramočnogo teksta' v knigah M.A. Zenkeviča *Dikaâ porfira* i *Pod mâsnoj bagrâničej*». *Filologičeskij klass*, 3, ss. 112–124. [Кихней, Любовь Г. & Ламзина, Анна В. (2001). «Специфика 'рамочного текста' в книгах М.А. Зенкевича *Дикая порфира* и *Под мясной багрянницей*». *Филологический класс*, 3, сс. 112–124.]
- Kubiak-Sokół, Aleksandra (red.) (2019). *Słownik frazeologiczny PWN*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Maâkovskij, Vladimir (1958). «Тип». V: Maâkovskij, Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij v trinadcati tomah*. Т. 7. *Vtoraya polovina 1925–1926*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, ss. 225–228. [Маяковский, Владимир (1958). «Тип». В: Маяковский, Владимир. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Т. 7. *Вторая половина 1925–1926*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, сс. 225–228.]
- Mandel'stam, Nadežda (1936). *Pis'mo Korneû Ćukovskomu ot 12 dekabrá 1936 goda*. Online: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/pisma-nadezhdy-i-osipa-mandelshtam> (Accessed 17.08.2024) [Мандельштам, Надежда. *Письмо Корнею Чуковскому от 12 декабря 1936 года*.]
- Mandel'stam, Nadežda Â. (1989). *Vospominaniâ*. Moskva: Kniga. [Мандельштам, Надежда Я. (1989). *Воспоминания*. Москва: Книга.]
- Mandel'stam, Osip (1999a). «Den' stoâl o pâti golovah». V: Mandel'stam, Osip. *Voronežskie tetradi*. Voronež: Izdatel'stvo im. E.A. Bolhovitina, ss. 22–23. [Мандельштам, Осип (1999a). «День стоял о пяти головах». В: Мандельштам, Осип. *Воронежские тетради*. Воронеж: Издательство им. Е.А. Болховитинова, сс. 22–23.]
- Mandel'stam, Osip (1999b). «Lastočka». V: Mandel'stam, Osip. *Sobranie sočinenij v četyreh tomah*. Т. 1. *Stihi i proza 1906–1921*. Moskva: Art-Biznes-Centr, s. 146. [Мандельштам, Осип (1999b). «Ласточка». В: Мандельштам, Осип. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. *Стихи и проза 1906–1921*. Москва: Арт-Бизнес-Центр, с. 146.]
- Mandel'stam, Osip (1999c). «Stihi o neizvestnom soldate». V: Mandel'stam, Osip. *Voronežskie tetradi*. Voronež: Izdatel'stvo im. E.A. Bolhovitina, ss. 47–50. [Мандельштам, Осип (1999c). «Стихи о неизвестном солдате». В: Мандельштам, Осип. *Воронежские тетради*. Воронеж: Издательство им. Е.А. Болховитинова, сс. 47–50.]
- Mandel'stam, Osip (1999d). «Za Paganini dlinnopalym». V: Mandel'stam, Osip. *Voronežskie tetradi*. Voronež: Izdatel'stvo im. E.A. Bolhovitina, ss. 25–26. [Мандельштам, Осип (1999d). «За Паганини длиннопалым». В: Мандельштам, Осип. *Воронежские тетради*. Воронеж: Издательство им. Е.А. Болховитинова, сс. 25–26.]

- Ozerov, Lev (1994). «Mihail Zenkevič: Tajna molčaniâ». V: Zenkevič, Mihail. *Skazočnâ èra. Stihotvorenîâ. Povest'. Belletrističeskie memuary*. Moskva: Škola-Press, ss. 5–34. [Озеров, Лев (1994). «Михаил Зенкевич: Тайна молчания». В: Зенкевич, Михаил. *Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары*. Москва: Школа-Пресс, сс. 5–34.]
- Rusinek, Michał (2016). *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków: Znak.
- Surat, Irina (2006). «Tri veka rusckoj poëzii». *Novyj mir*, 11. Online: <https://nm1925.ru/articles/2006/200611/tri-veka-rusckoy-poezii-2716/> (Accessed 30.08.2024) [Сурат, Ирина (2006). «Три века русской поэзии». *Новый мир*, 11.]
- Szymborska, Wisława (1962). „Wieczór autorski”. W: Szymborska, Wisława. *Sól*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 37.
- Szymborska, Wisława (1993). „Niektórzy lubią poezję”. W: Szymborska, Wisława. *Koniec i początek*. Poznań: Wydawnictwo a5, s. 9.
- Tuwim, Julian (1933). „Apokalipsa”. W: Tuwim, Julian. *Biblia cygańska i inne wiersze*. Warszawa: J. Mortkowicz, s. 48.
- Tuwim, Julian (1950), „Przedmowa”. W: Tuwim, Julian. *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*. Warszawa: Czytelnik, ss. 6–20.
- Węgrzyn, Iwona (2008). „Norwid Cyprian”. W: Elżbieta Zarych (red.). *Słownik pisarzy polskich*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, ss. 344–346.
- Zenkevič, Mihail (1994a). «Iz urny morâ vo Vladivostoke...». V: Zenkevič, Mihail. *Skazočnâ èra. Stihotvorenîâ. Povest'. Belletrističeskie memuary*. Moskva: Škola-Press, s. 336. [Зенкевич, Михаил (1994a). «Из урны моря во Владивосток...». В: Зенкевич, Михаил. *Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары*. Москва: Школа-Пресс, с. 336.]
- Zenkevič, Mihail (1994b). «Nokaut». V: Zenkevič, Mihail. *Skazočnâ èra. Stihotvorenîâ. Povest'. Belletrističeskie memuary*. Moskva: Škola-Press, s. 155. [Зенкевич, Михаил (1994b). «Нокаут». В: Зенкевич, Михаил. *Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары*. Москва: Школа-Пресс, с. 155.]

JULIA KOWALSKA

The University of Warsaw
The Institute of Russian Philology

ORCID: 0009-0003-5779-0306
jk.kowalska@student.uw.edu.pl

Wąsowski, Mateusz (2025). «Новая искренность Федора Достоевского и Дэвида Фостера Уоллеса». *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 93–107. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-4>

«Новая искренность» Федора Достоевского и Дэвида Фостера Уоллеса

Mateusz Wąsowski

Uniwersytet Warszawski, Polska

ABSTRACT

“New Sincerity” in Fyodor Dostoevsky and David Foster Wallace

The text is devoted to the question of the influence of the Russian writer on David Foster Wallace and the concept of “New Sincerity” that he proposed. The main task I have set for myself is to re-read the works of Fyodor Dostoevsky and determine how the Russian writer (paradoxically) implemented the principles of “New Sincerity”. David Foster Wallace wondered whether we should be disheartened or encouraged by the fact that today’s young American writers resemble Fyodor Dostoevsky. Critics note that both writers created a certain type of character—full of contradictions, neurotic, and hyperaware of their functioning in society. Particularly noteworthy is the formal similarity between the works of both writers: *Notes from Underground* by Fyodor Dostoevsky and *The Depressed Person* by David Foster Wallace.

KEYWORDS

*David Foster Wallace | The Depressed Person | New Sincerity |
Fyodor Dostoevsky | Notes from Underground*

Should I find it depressing that the young Dostoevsky
 was just like young U.S. writers today, or kind of a relief?
 Does anything ever change?

(Wallace 1996)

I.

Дэвид Фостер Уоллес (David Foster Wallace, 1962–2008) был американским автором романов и рассказов, а также эссеистом и академиком. Он получил степень магистра творческого письма в Университете Аризоны, когда написал свой высоко оцененный критиками дебютный роман *Метла системы* (1987). Этот американский писатель считается одним из самых выдающихся постмодернистов конца 20 века. Наибольшую известность ему принес более чем тысячестраничный роман *Бесконечная шутка*; в 2005 году журнал *Time* признал это произведение одним из ста лучших англоязычных романов. Дэвид Фостер Уоллес, который много лет боролся с депрессией, покончил жизнь самоубийством 12 сентября 2008 года.

В Польше творчество Дэвида Фостера Уоллеса не пользуется таким большим интересом, как в англосаксонском мире, где писатель посмертно был охвачен культом. Достаточно сказать, что первое польское издание текста Уоллеса появилось только через 7 лет после смерти автора (*Короткие интервью с подонками*, 2015), а монументальный роман *Бесконечная шутка*, созданный в 1996 году, был переведен

на польский язык только в 2022 году (причём сам перевод достаточно сомнительного качества). Если имя Уоллеса сегодня и упоминается в Польше, то только в контексте инициированного им неофициального художественного направления — «Новая искренность».

Критические исследования (Kelly 2010; Williams 2015), связанные с «Новой искренностью», были сосредоточены в первую очередь на анализе значения текста или, в более широком смысле, на интерпретации того, как текст «перемещается по бесчисленным слоям искусственности и перформативности», чтобы передать серьезное послание, идею, чувство или ценность для читателей; такие исследования поставили «Новую искренность» в противовес иронии или любому другому способу выражения, намеренно затемняющему смысл (см. Balliro 2018). Таким образом, тексты, соответствующие требованиям «Новой искренности» отошли бы от искусственной перформативности и иронии. Новым авангардом, бунтовщиками, станут авторы, которые не побоятся формулировать тривиальные выводы, такие как «не забывайте о своих близких», «не сравнивайте себя с другими» или «попробуйте найти способ выхода из трудной ситуации».

Своеобразным манифестом «Новой искренности» стал *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, в котором автор рассуждает не только о культурных аспектах США

(пристрастие к телевидению и значительное снижение качества жизни), но и обращает внимание на некоторые исторические тенденции в искусстве:

Следующими литературными «бунтарями» вполне может стать странная кучка анти-бунтарей... которые осмелятся отойти от ироничного взгляда... Они рискуют быть обвинёнными в сентиментальности, мелодраматичности. В чрезмерной доверчивости. В мягкости... (Wallace 1995: 195)

По мнению Уоллеса, современная культура — не только литература — пронизана непродуктивной иронией, которая никуда не ведет. Эта концепция, взятая из англосаксонского литературоведения («Новая искренность»), определяет эстетику, созданную в противовес ироническим, циничным, самореферентным и пародийным тенденциям, связанным с постмодернизмом. Также стоит иметь в виду, что «Новая искренность» является этическим проектом, предлагающим вернуть простодушие, наивность и дозу сентиментальности, которые позволяют воспринимать реальность более «серьезно», тем самым устраняя ироническую дистанцию (Kiełpiński 2022: 117). Она стремится добиться возрождения искренности в культуре, насыщенной постмодернистским цинизмом. Вместо того, чтобы инкапсулировать отсутствие моральных гарантий, «новая искренность» ищет альтернативу моральным гарантиям, обеспечиваемым традиционной искренностью (Bowden 2021: 161–162). Противостояние ауре иронии и нигилизма

требует одного — смелости. Уоллес не является дидактическим писателем, но его тексты отражают состояние замешательства, когда человеческая чувствительность остается неуверенной в своем эпистемологическом статусе в среде, где киборги и машины становятся все более могущественными, и где категорическое различие между человеческим и нечеловеческим становится все менее очевидным.

В эссе *Достоевский Джозефа Франка** (1996) — одном из самых популярных эссе писателя — Дэвид Фостер Уоллес объясняет не только феномен творчества Достоевского (почему творчество русского писателя так важно для современного читателя), но и обсуждает, насколько важно для него самого творчество Достоевского:

ФМД всегда интересовал вопрос, что значит быть человеком, то есть как человек в конкретных социальных и философских обстоятельствах России XIX века может быть настоящим человеком, человеком, чья жизнь наполнена любовью, ценностями и принципами, а не просто очень хитрым видом животных, стремящихся к самосохранению (Wallace 1996).

Сходство этих писателей не только декларативное, оно не ограничивается подобной поэтикой обоих писателей. Бывали случаи, когда Уоллес отождествлял себя с персонажами романов Достоевского и с самим Достоевским. В рецензии-эссе на книгу Франка он открыто признает,

* Блестящая рецензия текста Дж. Франка *Достоевский: удивительные годы, 1865–1871* (Frank 1995), содержащего некоторые ключи к интерпретации произведений Федора Достоевского и Дэвида Фостера Уоллеса.

что некоторые черты личности Смердякова схожи и с его собственными: «Или невероятно отвратительный Смердяков, этот живой двигатель скользкой обиды, в котором я вижу части себя, на которые мне едва ли хочется смотреть» (Wallace 1996). Можно только догадываться, что именно имеет в виду Уоллес: свой крайний психоневроз, проблемное общение с миром (в основном из-за повторяющихся тяжелых депрессий, проблем с алкоголем и наркотиками), «специфические» отношения с женщинами, переплетение любви к себе с ненавистью к себе, впадение в самолюбование и последующий стыд и т.д.?

Биограф Уоллеса Д.Т. Макс ссылается на письмо писателя Дейлу Петерсону (руководителю диссертации Уоллеса, его профессору курса американской литературы и другу семьи в Амхерст-колледже, который Уоллес окончил в 1985 году), где он сравнивал себя с Достоевским, жизненный опыт которого послужил материалом для *Записок из мертвого дома*. Осенью 1989 года Уоллес был принят в аспирантуру факультета философии Гарвардского университета, но одновременно боролся с тяжелой алкогольной зависимостью. В ноябре того же года его поместили в отделение наркозависимости больницы Маклин в Бостоне, которая является филиалом Гарвардской медицинской школы. Проведя там четыре недели, он решил поехать в реабилитационный центр в Брайтоне, штат Массачусетс, для лечения алкогольной и наркотической зависимости (Chances 2021: 141).

II.

Структура текстов Уоллеса, его персонажи и их «структура» в мире соответствуют постулатам упомянутого эссе: достаточно упомянуть роман *Бесконечная шутка*, который сравнивают с *Братьями Карамазовыми* не без причины. Между двумя романами существует тематическая связь, которая подчеркивает, что Уоллес пытался «переписать» *Братьев Карамазовых*. *Братья Карамазовы* показывают отношения отца и сыновей, а *Бесконечная шутка* исследует катастрофические последствия отношений между отцом-алкоголиком Джеймсом Инканденца и тремя его сыновьями: Орином, Марио и Хэлом*. Оба отца, Джеймс Инканденца и Федор Карамазов, злоупотребляют алкоголем; оба соревнуются со своими старшими сыновьями за расположение женщины: Инканденца и Орин за Джоэль ван Дайн, а Федор Карамазов и Дмитрий за Грушеньку (Jacobs 2007: 269–270).

Бесконечная шутка, как и *Братья Карамазовы*, известные сочетанием разных жанров (роман с притчей, поэмой, рассказом в рассказе, исповедью или философским спором, отклоняющимся от классической структуры романа) содержит различные жанры и стили: письма, эссе, сценарии, журнальная статья, лозунги на футболках, стенограммы журнальных интервью, телефонный разговор, цитата из *Улисса* Джеймса Джойса и плагиат научных статей.

* Существуют даже дискуссии о том, кто из Братьев Инкандезы соответствует Братьям Карамазовым (Орин — Иван или Дмитрий, Хэл — Алеша, Марио — Алеша или Смердяков).

Все сливается, чтобы сделать роман прославлением «письменного слова» в огромном гибриде голосов говорящих (Jacobs 2007: 270–271).

При сравнительном анализе этих писателей больше всего меня интересуют два текста: *Женщина в депрессии* Уоллеса (рассказ был опубликован в журнале *Harper's Magazine* в январе 1998 г.) и изданные в 1864 году *Записки из подполья* Достоевского. На исследование и сравнение этих текстов меня вдохновила статья на аналогичную тему “‘What all she’d so painfully learned said about her’: A Comparative Reading of David Foster Wallace’s *The Depressed Person* and Fyodor Dostoevsky’s *Notes from Underground*” Алларда ден Дулка (2022). Представляется необходимым изложить некоторые основные мысли ден Дулека:

1. Несогласие с интерпретацией *Женщины в депрессии* как текста о «недостатке, поражении языка». Вместо этого ден Дулк предлагает интерпретацию, которая представляет главную героиню между тяжелой депрессией и крайним нарциссизмом (“*Both of these qualities contribute to the self-loathing that is part of depression: am I not merely a narcissist?*” и “*that depression entails narcissistic tendencies*” (2022: 121)).

2. Гиперсознание и скептицизм — основные черты характеристик персонажей обоих текстов (“*Wallace’s fictions, like Dostoevsky’s, are famously crowded with characters who suffer from the life-undermining consequences of their hyperreflexivity, but ‘The Depressed Person’ displays the most direct parallels with the underground man’s condition*” (2022: 122)).

Здесь можно сделать комментарий: таковы черты БОЛЬШИНСТВА персонажей и Дэвида Фостера Уоллеса, и Федора Достоевского.

3. По сути, оба текста написаны от первого лица. Проблема *Женщины в депрессии* в том, что героиня текста Уоллеса воспринимает свою жизнь только как наблюдатель (крайняя децентрация), поэтому вместо того, чтобы «говорить от себя, от первого лица», она становится лишь рассказчиком, наблюдателем (*“the narrative perspective represents the complete self-objectification (as if in third person) of the depressed person’s self-narration, the result of the constant conscious observation of the only object that interests the depressed person — herself”* (2022: 123)).

4. Удовольствие проявить самые темные и самовлюбленные (и это относится и к герою Достоевского) черты личности (*“While both the depressed person and the underground man are in deep despair, there also seems to be—to use formulations from ‘Notes’—something ‘crafty’, a paradoxical ‘pleasure’”* (2022: 125)).

5. И то, что ден Дулек лишь сигнализировал за Эллиотом Морсии, т.е. переход от монологической истории к диалогической в рассказе *Женщина в депрессии*. Такое замечание, на мой взгляд, является важным достижением этой статьи, имеет далеко идущие последствия, о чем я подробнее расскажу ниже (*“in the conception history of the story the addition of the depressed person’s conversations with others, especially the questions at the end, signify a switch from a mostly ‘monological’ story . . . to a ‘dialogical’ one”* (2022: 131)).

Мне хотелось бы специально остановиться на этом последнем пункте. Диалогическая природа текста *Женщины в депрессии* заключается не в диалоге *par excellence*. Диалогичность этой истории заключена в определенном расширении «Системы поддержки» — теперь читатель является одним из членов системы, который задает себе вопрос, как помочь депрессивному, параноидальному, тревожному и просто жалкому в своих глазах человеку. Последний вопрос, который на самом деле никогда не задается, но дает читателю возможность ответить на него, открывает путь к диалогу.

Ни разу не спросила психотерапевта прямо, что она (т.е. психотерапевт) думала или чувствовала в любой конкретный момент во время их работы вместе, не спросила ни разу, что она (т.е. психотерапевт) на самом деле думала о ней (т.е. женщине в депрессии) как о человеке, т.е. нравилась она лично психотерапевту, не нравилась, считала ли ее в основном достойной vs отталкивающей личностью, и т.д. Это всего лишь два примера (Уоллес 2019).

Благодаря этому *Женщина в депрессии* делает нас более чуткими и нравственными, тем самым приближаясь к тенденциям, содержащимся в постулатах «Новой искренности», которые были сформулированы в тексте Уоллеса (1995).

Перед нами непосредственно стоит вопрос, что мы ДЕЙСТВИТЕЛЬНО думаем о женщине в депрессии, не прикрываясь маской иронии, цинизма или сарказма. На каком-то уровне история, почти эмоционально эксгибиционистская, позволяет нам взглянуть на реального человека,

который в своем бесконечном эгоизме может говорить только о себе. В то же время текст ден Дулка открывает еще один уровень интерпретации, а именно уровень эгоцентризма в обеих историях. Герой *Записок из подполья* Федора Достоевского открыто признается, что «о чем, как не о себе, можно говорить» с величайшим удовольствием: «А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе» (1973: 101).

Похожий случай мы встречаем у женщины в депрессии — если не считать сомнительного удовольствия говорить о себе — которая в то же время считает себя или, по крайней мере, только ведет себя так, как будто она страдает больше остальных. Ден Дулк отмечает, что, по сути, оба персонажа катастрофически несчастны:

Даже если их страдания усугубляются их собственным нарциссическим тщеславием, которое хочет извлечь парадоксальное удовольствие или силу из глубин их унижения, оба текста могут способствовать признанию — которое сами эти персонажи не могут себе позволить — истинного отчаяния своих персонажей (2022: 130).

Герои обеих рассказов отличаются лишь тем, что отличаются от других: герой *Записок из подполья* умнее остальных: «Я постоянно считал себя умнее всех, которые меня окружают, и иногда, поверите ли, даже этого совестился. По крайней мере, я всю жизнь смотрел как-то в сторону и никогда не мог смотреть людям прямо в глаза».

И в то же время женщина в депрессии страдает больше других, заслуживает большего внимания, чем другие, хотя она, осознавая свой бесконечный эгоизм, не может ничего с этим сделать. Аспект некоего «сверхсознания» появляется и в *Записках из подполья*:

Клянусь вам, господа, что слишком сознавать — это болезнь, настоящая, полная болезнь. Для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного человеческого сознания, то есть в половину, в четверть меньше той порции, которая достается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия (1973: 104).

Статья Алларда ден Дулка “‘What all she’d so painfully learned said about her’: A Comparative Reading of David Foster Wallace’s *The Depressed Person* and Fyodor Dostoevsky’s *Notes from Underground*” открывает новые интерпретационные перспективы, благодаря которым мы можем совершенно по-другому взглянуть на концепцию «Новой искренности». Эта концепция становится не только противостоянием иронической культуре XXI века, но и продолжением определенного проекта смелости и мужества, начатого Федором Достоевским. *Записки из подполья*, несмотря на множество их экзистенциально-нигилистических интерпретаций, становятся источником повести *Женщина в депрессии*, почти открыто призывающей нас быть чуткими, внимательными, заботливыми и просто хорошими людьми.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Достоевский, Фёдор М. (1973): *Полное собрание сочинений в 30 томах. Том 5. Повести и рассказы 1862–1866. Изрок*. Ленинград: Наука.
- Уоллес, Дэвид Ф. (2019). «Женщина в депрессии». В: Уоллес, Дэвид Ф. *Короткие интервью с подонками*. Пер. Сергей Карпов. Москва: АСТ. Онлайн: <https://litres.ru/book/devid-foster-uolles/korotkie-intervyu-s-podonkami-48806955/chitat-onlayn> (Доступ 28.06.2024).
- Williams, Iain (2015). “(New) Sincerity in David Foster Wallace’s *Octet*”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 56(3), pp. 299–314. DOI: [10.1080/00111619.2014.899199](https://doi.org/10.1080/00111619.2014.899199).
- Balliro, Matthew J. (2018): “The New Sincerity In American Literature”. *Open Access Dissertations*. Paper 771. Online: https://digitalcommons.uri.edu/oa_diss/771 (Accessed 30th June 2024).
- Bowden, Michael (2021): “Shamelessness And News Sincerity: Dostoevsky, David Foster Wallace, and Trump’s America”. *Literature of the Americas*, 11, pp. 155–182. DOI: [10.22455/2541-7894-2021-11-155-182](https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-155-182).
- Chances, Ellen (2021): “David Foster Wallace And Dostoevsky: On Parallel Tracks?” *Literature of the Americas*, 11, pp. 132–154. DOI: [10.22455/2541-7894-2021-11-134-154](https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-134-154).
- den Dulk, Allard (2022): “‘What all she’d so painfully learned said about her’: A Comparative Reading of David Foster Wallace’s *The Depressed Person* and Fyodor Dostoevsky’s *Notes from Underground*”. In: del Dulk, Allard, Masiero, Pia, & Ardovino, Adriano (Eds.). *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*. Manchester University Press: Manchester, pp. 113–137.
- Frank, Joseph (1995). *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*. Princeton: Princeton University Press.
- Kelly, Adam (2010): “David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction”. In: Hering, David (Ed.). *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Sideshow Media Group Press: Los Angeles–Austin.

- Kiełpiński, Łukasz (2022): „W stronę Nowej Szczeroci. Konceptualizowanie przemian wrażliwości w najnowszym kinie polskim”. *Kwartalnik Filmowy*, 119, ss. 115–134. DOI: [10.36744/kf.1257](https://doi.org/10.36744/kf.1257).
- Jacobs, Timothy (2007): “The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostœvsky’s *The Brothers Karamazov* and David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”. *Texas Studies in Literature and Language*, 49(3), pp. 265–292.
- Wallace, David F. (1993): “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”. *Review of Contemporary Fiction*, 13(2), pp. 151–194.
- Wallace, David F. (1996): *Feodor’s Guide: Joseph Frank’s Dostoevsky*. Online: <https://www.villagevoice.com/feodors-guide-joseph-franks-dostoevsky/> (Accessed 30th June 2024).

MATEUSZ WAŚOWSKI

The University of Warsaw

The Institute of Russian Philology

ORCID: 0000-0001-8466-3343

m.wasowski3@student.uw.edu.pl

Socha, Joanna (2025). «Образ Анны Франк в творчестве Вероники Долиной». *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 109–133. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-5>

Образ Анны Франк в творчестве Вероники Долиной

Joanna Socha

Uniwersytet Warszawski, Polska

ABSTRACT

The Image of Anne Frank in the Works of Veronika Dolina

This article presents an interpretation of the image of Anne Frank in the works of Veronika Dolina, using her songs *Lullaby for a Girl* and *Holland* as examples. Anne Frank is a symbol of the tragic fate of the Jewish people during the Holocaust, and the invocation of her image in a Russian-language author's song is of particular interest. The article includes a brief biography of Veronika Dolina, outlines her creative path, and explores the influence of historical and cultural contexts on her poetry. Particular attention is paid to the presence of the Jewish theme in her work and the reasons for turning to it. The current state of research into Dolina's oeuvre and the extent to which the Holocaust theme has been studied in Russian poetry are also considered.

The main part of the article is devoted to a detailed analysis of the texts *Lullaby for a Girl* and *Holland*. Attention is paid to the symbolic meaning of the image of Anne Frank, its artistic embodiment, and its emotional impact on the listener. Key symbols and metaphors found in the texts, and their role in creating an atmosphere of memory

and tragedy, are examined. Particular emphasis is placed on the genre-specific features of the works and their influence on the perception of the Holocaust theme. Parallels between the real story of Anne Frank and the plots presented in Dolina's texts are analysed.

In addition, the cultural dialogue present in the songs is explored—between Western European (primarily Dutch and French), Jewish, and Russian traditions. It is shown how these cultural elements intertwine in Dolina's work, creating a multi-layered artistic context. The image of Holland—Anne Frank's final refuge before the tragic events—is shown to play an important role. The article concludes with a summary of the analysis and a reflection on the significance of Anne Frank's image in Dolina's work, its symbolic meaning, its role in transmitting historical memory, and its contribution to the development of the Holocaust theme in Russian-language bard songs.

KEYWORDS

*Veronika Dolina | bard song | Anne Frank | Holocaust |
World War II | Jewish culture | diary | lullaby | ballad*

Вероника Аркадьевна Долина, на сегодня знаменитый бард, родилась 2 января 1956 года в русскоязычной еврейской семье. Свои авторские песни В. Долина начала сочинять в возрасте пятнадцати лет, а в двадцать лет она стала известной благодаря конкурсу 1976 года, в котором ее творчество одобрил сам Булат Окуджава. В. Долина сочиняет уже многие годы и является очень плодотворным автором. Она почти каждый год выпускает новые диски и издает сборники стихотворений. Высокая творческая активность отразилась в богатстве тем и мотивов, присутствующих в творчестве В. Долиной. Однако количество исследований по отношению к масштабу ее творчества остается недостаточным. Главным исследователем, занимающимся ее творчеством, является Людмила Мних. Особого внимания заслуживает её монография *«Поэт у древа времени отро-сток»: Поэтика и символика текстов Вероники Долиной*, в которой исследованы главные проблемы творчества В. Долиной, и тем самым создана основа для дальнейшего изучения текстов ее песен и стихотворений.

Отметим, что в ранних стихотворениях В. Долиной преобладает семейная тематика, представлена жизнь молодой женщины. Намечается интертекстуальность, ссылки на русскую и западноевропейскую культуру, прежде всего на французскую, так как В. Долина является большим франкофилом*.

* В. Долина ходила во французскую спецшколу, затем окончила педагогический институт, получив профессию учителя французского языка.

Встречаются и политизированные произведения, касающиеся прежде всего эмиграции, поскольку многие родственники В. Долиной были вынуждены покинуть Россию. Близкие В. Долиной были евреями, поэтому в ее творчестве еврейская тема является естественной. Согласно Л. Мних, эта тема выражена в текстах В. Долиной «от извечной еврейской тоски о несбывшемся (*От субботы до субботы, быть может, я и доживу*) до темы эмиграции (*Селяви так селяви! Тель-Авив так Тель-Авив*)» (2016: 44).

Исследуя творчество В. Долиной, можно заметить, что она часто обращается к историям впечатляющих ее вымышленных и исторических персонажей. Изображая их судьбу, она передает свои идеи непосредственным путем. Ярким примером может послужить диск *Железная дева*, в котором представлены образы разных персонажей из европейской культуры, прежде всего французской: Жанны д'Арк, Тристана и Изольды, рыцаря Роланда. На этом диске также записаны два произведения, посвященные Анне Франк, это *Колыбельная девочке*, открывающая данный диск и *Голландия*, анализу которых посвящается настоящая статья.

Обратимся теперь к главной героине этих текстов В. Долиной. Анна Франк родилась 12 июня 1929 года в еврейской семье и умерла в феврале 1945 года в концентрационном лагере Берген-Бельзен. Семья Франк переехала из Германии в Нидерланды, когда девочке было 4 года.

Во время войны А. Франк писала дневник, изданный ее отцом, Отто Франком, в 1947 году под заглавием *Убежище. Дневник в письмах*. Она писала его с 12 июня 1942 года по 1 августа 1944 года, до того как она была поймана и отправлена в концлагерь вместе с другими жителями убежища*. Дневник представляет собой записи в форме писем к вымышленной подруге, Китти. Причиной писать дневник было не только желание девушки стать писателем, но и одиночество, конфликты с семьей, непонимание ситуаций, с которыми она сталкивалась, а также необходимость справиться со своими переживаниями. Писание дневника оказало на нее психотерапевтическое воздействие (Žabinskij 2013: 57–62).

Книга *Убежище. Дневник в письмах* стала источником вдохновения для многих текстов культуры. На ее основе были созданы бродвейская пьеса *Дневник Анны Франк*, многочисленные фильмы, среди которых стоит назвать фильм 1959 года *Дневник Анны Франк* режиссера Джорджа Стивенса. Отметим, что именно это фильм считается лучшей экранизацией книги. *Дневник Анны Франк* — такое название носит также японский анимационный фильм 1995 года. История А. Франк и ее дневник вдохновила Филипп Рот — автора романа *Ghost Writer*. Американская писательница Синтия Озик посвятила молодой еврейке эссе *Кому принадлежит Анна Франк*, в котором она раскритиковала

* Кроме семьи Франк там проживала семья ван Пельс (в *Дневнике* ван Даан) и Фридрих Пфедфер (в *Дневнике* Альберт Дюссель).

Отто Франка за неиздание некоторых фрагментов дневника, искажение истории и настоящего характера дочери (Nesmelova & Karasik 2014: 157–162).

Трагическая история Анны Франк стала «интертекстуальной» и для творчества Вероники Долиной. Чтение *Дневника* имело большое влияние на мировоззрение барда. Важный ключ для интерпретации текстов В. Долиной можно извлечь из нашей личной переписки с ней. В одном из писем В. Долина писала, что «Анна Франк как носитель повседневного подвига противостояния жестокости мира также всегда была мне важна и интересна» (*Veronika Dolina's letter*). В данной статье мы попытаемся внимательно прочесть тексты двух песен — *Колыбельная девочке и Голландия*, а также проанализируем соотношение образов, содержащихся в текстах, и реальной истории А. Франк.

Обратим внимание, что в случае первого текста на его жанр указывает заглавие. Это — колыбельная песня, жанр который присутствует в фольклоре почти всех народов мира. Целью колыбельных песен было убаюкать детей, но и нередко защитить их от беды, о чем современные исследователи пишут так:

В традиц. культуре выполняли [колыбельные песни — И.С.] также магич. охранную функцию (напр., изображали смерть ребёнка, чтобы защитить его от реальной смерти). В композиционно-смысловом отношении рус. К. п. представляют собой

свободное соединение мотивов (призывание сна, изгнание вредителя, приглашение успокоителя, одаривание, кормление-угощение, пугание-предупреждение, пожелание будущего благополучия и др.), «нанизывание» традиц. словесных формул. (Zueva & Fraenova 2009: 573).

В тексте В. Долиной слышим речь родителей, переживающих за своего ребенка. На первый взгляд в нем отсутствует прямая связь с историей Анны Франк или ее родителями. Песня как колыбельная от имени родителей ассоциируется более широко и позволяет воспринимать стихотворение как плач родителей, дети которых пострадали из-за войны. Догадаться, что речь идет об А. Франк, помогает нам прежде всего последняя строфа, в которой сопоставляются «голландская печка» и «гробовая печь». История А. Франк скрыта также и за вечными символами, расшифровка которых позволяет увидеть отражение судьбы молодой еврейки в образах стихотворения. В нашем анализе *Колыбельная девочке*, мы многократно будем проводить параллели между реальной историей А. Франк и миром художественного произведения.

В первой строфе представлен образ девочки, проснувшейся из-за грозы:

Наша девочка проснулась —
 За окошком шум грозы,
 Наша жизнь перевернулась,
 Как песочные часы.

Ты катись, катись, клубочек,
Пропадая без следа.
Ты струись, струись, песочек,
Золотистая вода.

(Dolina 2000b)

Изменение ее состояния является очень значимым, так как во время сна, девочка не воспринимала возможной опасности. Однако с момента пробуждения, она стала сознательной и растет вероятность, что гроза окажет негативное влияние на ее психику, вызовет страх или другие отрицательные чувства. Часто пробуждение является символом взросления. В реальности Анна Франк, когда писала свой дневник, находилась именно в подростковом возрасте, в котором человек формируется, когда происходят важные физические и психологические изменения.

В цитированном фрагменте текста можно заметить некую словесную игру. Из стихийных бедствий В. Долиной была выбрана именно «гроза», которая совпадает со словом «угроза». Если в художественном тексте гроза означает приближающуюся угрозу, то для семьи Франк реальной угрозой стали война и Холокост. Значительно также ее размещение «за окошком». Можно сделать вывод, что гроза служит здесь символом угрозы, распространившейся во внешнем мире. Для семьи из стихотворения опасными являются погодные условия, а семья Франк пряталась от угрозы холокоста.

Таким образом, анализируя вечные символы в представленных текстах, мы замечаем, как история девочки из мира художественного текста совпадает с историей Анны Франк. Герои стихотворения начинают более чутко осознавать опасность, в которой находятся. Родители опасаются бедствий, они желают уберечь детей от угрозы, поэтому находят убежище, в котором вся семья должна быть в безопасности. Однако родителям скрывать истину о беде становится все сложнее.

Дальше, в словах «Наша жизнь перевернулась как песочные часы» метафорически представлены изменения, происшедшие в жизни семьи. Песочные часы переворачиваются, когда заканчивается один период и начинается другой. Родители понимают, что прежняя жизнь закончилась и теперь они с дочерью находятся в совсем иной ситуации. Произошел жизненный поворот и сейчас семья вынуждена жить в необычных для них условиях. Именно такой была жизненная ситуация семьи Франк в убежище. Несмотря на все попытки сохранить ощущение нормальности, их постоянно сопровождал страх. Они были вынуждены подчиниться правилам, строго ограничивающим их свободу. Реальные жители убежища, подобно персонажам стихотворения, скрываются из-за бедствий снаружи. Они живут вне мира и ждут, пока заново будут жить по старым правилам, что выражено во второй половине строфы.

Родители наблюдают, что происходит за окном. Гроза вызывает у них беспокойство о ребенке, заставляющее их обратиться к грозовому облаку. Они торопят клубочек, так как они желают, чтобы гроза прошла побыстрее. В контексте реальной ситуации А. Франк данное можно воспринимать как желание конца войны и освобождение от необходимости прятаться в убежище. Похожий смысл имеет обращение к песку, который в стихотворении назван «золотистой водой». Данная метафора отсылает нас к выражению, что время течет как вода. В данном случае золотистый цвет воды соотносится с песком: если он будет течь быстрее, родители смогут заново перевернуть песочные часы и все вернется к старому порядку. Возможна также другая интерпретация, в которой золотистая вода связана со средством альтернативной медицины — золотой водой. Родители со временем могут рассчитывать на исцеление дочери. Такой же смысл имеет обращение к крупице во второй строфе. Данные обращения и слова «Ты катись, катись, колечко» в последней строфе отсылают реципиентов к сказке Самуила Маршака *Двенадцать месяцев*, о чем писала Л. Мних:

«Сказочность» лирического сюжета, выраженная в подражании известным словам из сказки С. Маршака *Двенадцать месяцев*, противопоставленная в тексте В. Долиной не сказочной, но реальной и страшной истории уничтожения евреев во время Второй мировой войны. Фраза «Ты катись, катись, колечко в сказке» С. Маршака принадлежит месяцу Апрелью, который дарит падчерице на память колечко: «А чтобы в самом деле

не забыла, вот тебе колечко на память. Смотри на него да вспоминай меня. Если случится беда, брось его на землю, в воду или в снежный сугроб и скажи: „Ты катись, катись, колечко, На весеннее крылечко...“. Из контекста сказки С. Маршака мы видим, что символика колечка во фразе «Ты катись, катись, колечко» связана с памятью — «Смотри на него и вспоминай меня». Отсюда становится понятным интертекстуальный смысл этой фразы в стихотворении Вероники Долиной: мы должны помнить трагедию Анны Франк во имя наших собственных детей (2016: 134).

Попробуем тщательно проанализировать вторую строфу *Колыбельной*:

Перевернутое чрево
Тростниками поросло.
Мы — расколотое древо,
Мы — гудящее дупло.
Ты беги, беги, крупица,
Исчезая на весу.
Невозможно оступиться —
Дочку-девочку несусь.

(Dolina 2000b)

В первой половине этой строфы имеются символические ссылки на еврейское происхождение и наследие, а также на необходимость евреев прятаться во время Второй мировой войны. Первой символической картиной является «перевернутое чрево». По своей форме чрево напоминает половину песочных часов. Чрево также неразрывно связано

с родами и семьей. Значимым является также, что оно «тростниками поросло». Учитывая символическое значение тростника, вспомним, что в *Книге Иова* он является хранилищем для гиппопотама, а в *Третьей книге Царств* надломленный тростник является ложной опорой для Израиля. Кроме того тростник является символом хрупкости, нестабильности и слабости (Kopaliński 1990: 432–433). За этой символической картиной представлены трудности в попытках евреев спасти себя, сохраняя собственную идентичность, ставшую в те времена причиной дискриминации. В данном стихотворении хрупкий тростник соседствует с деревом. Сильное, здоровое дерево обычно является символом стабильности и силы, а также семейной генеалогии (Kopaliński 1990: 71–75). В своем дневнике А. Франк упоминает о том, что она создавала с отцом его генеалогическое дерево: «Мы с папой составляем теперь родословную его семьи, и он мне рассказывает что-нибудь обо всех» (1999: 37). Однако здесь это дерево расколотое, на что влияние могла иметь гроза. Таким образом, перед нами картина еврейской семьи, еврейского народа, разрушенного войной. Родители девочки в данном стихотворении отождествлены также с гудящим дуплом. Дупло — это часть дерева, служащая хранилищем для пчел или птичьих семей, но в данном случае это дупло находится в расколотом дереве, что можно воспринимать как трагическое отсутствие возможности спасти себя и свою семью. Получается, что ни среди тростников, ни в дереве они не находят себе прочного хранилища

и все время находятся в опасности. В реальности убежище, в котором прятались семьи Франк, ван Пельс и Фридрих Пфеффер также оказалось ненадежным. Все семеро членов этих семей были найдены и отправлены в трудовые лагеря. Шестеро из них умерли. Единственным выжившим войну был Отто Франк.

Очень значительными являются два последние стиха второй строфы. В последнем подчеркнуто, что девочка — это дочка, ребенок, а ребенок часто является искупительной жертвой и символом нового начала. Значительно также, что он — женского пола, так как в еврейской традиции национальная принадлежность передается по материнской линии. Получается, что дочка-девочка является гарантом существования евреев. Родителям понятно, что вместе с ней они сохраняют свое культурное наследство и осознают ее «ценность», что выражено в словах «невозможно оступиться».

Наши дети не родятся
 Для бессмысленной вражды,
 Наши дети не годятся
 Для печали, для нужды.
 Ты катись, катись, колечко,
 Наших деток не калечь.
 Из голландской теплой печки
 Гробовая дышит печь.

(Dolina 2000b)

В этой, последней строфе, после символического изображения в предыдущих строфах трагедии Второй мировой войны и ее влияния на судьбы целых семей, представлено описание следующих поколений детей. Слова «Наши дети...» — это своего рода манифест, в котором подчеркивается, что дети не должны быть жертвами бессмысленных и жестоких деяний власти. В данной строфе выражен главный замысел стихотворения и показан урок, какой дает следующим поколениям история Анны Франк. В последних двух стихах эта идея передается с помощью символического сопоставления грубовой печки, т.е. газовой камеры с теплой, кафельной голландской печкой, встречаемой обычно в дорогих гостиницах или домах. Это страшное сопоставление судеб детей во время войны с фактом, что дети на самом деле должны быть дома, в уюте и безопасности.

Текст следующей песни *Голландия* отсылает нас к жанру баллады. Обратим специальное внимание на то, что этот текст посвящен Анне Франк, так как посвящение баллады было типичным в средневековой Франции, особенно в поэзии Франсуа Вийона. Общей чертой баллады и ее основой является повествовательное, сюжетное стихотворение (Aksenova 1974: 24–25).

Анне Франк
 Подними глаза... где ж еще
 Улететь душе наверх?..
 Дайте девочке убежище —
 Она спрячется навек...

(Dolina 2000a)

На основе первой строфы мы можем сделать вывод, что важнее всего это — спрятать душу. Лирическое «я» просит об убежище для девочки или, по всей вероятности, для ее души, которая должна улететь наверх, т.е. она должна быть выше всего земного. В мире могут происходить разные бедствия, которым внутреннее состояние человека не должно подвергаться. Данная мысль прямо отсылает нас к словам Долиной об Франк, приведенным в начале статьи.

Во второй строфе показано, что хранилищем для девочки не будет реальное здание, и что ей удастся спрятаться несмотря на то, поможет ли ей кто-нибудь, так как ее убежищем будут записки:

Она спрячется, так спрячется,
 Не при чем твое жильё...
 Весь мир еще исплается
 Над записками ее...

(Dolina 2000a)

В реальности ведение дневника неоднократно помогало А. Франк выносить невзгоды войны и жизни в убежище, благодаря чему ее внутреннее состояние не подвергалось ожесточению. Спасение души с помощью дневника

в тексте выражено словесной игрой между словами *спрячется* и *исплачется*: факт, что дневник не спрячется, а будет известен всему миру. В данной строфе показано также, что история Анны Франк трогательна для массового реципиента и тем самым способна влиять на людей, становясь совестью человечества.

Подними лицо — гроза еще
Громыхает там и тут.
Дайте девочке пристанище —
Спрячется, и не найдут...

(Dolina 2000a)

В третьей строфе, как и в первом стихотворении появляется образ грозы как явления опасного для девочки. Однако в данном тексте героиня не спрятана в убежище с родителями, а одиноко блуждает по улицам. Снова появляется просьба о безопасное место для девочки, «пристанище». Читатель как бы вместе с лирическим «я» наблюдает за попытками девочки спрятаться и болеет за нее, что придает тексту своеобразную атмосферу приключенческого или даже детективного жанра.

Смерть без глаз, обличье черное,
Как увидишь, так беги,
Вся Голландия ученая,
Узнавать ее шаги...

(Dolina 2000a)

В четвертой строфе появляется образ смерти и рядом с ним обращение к Голландии, или скорее к ее осведомленным жителям. Лирическое «я» советует голландцам «узнавать ее шаги». Получается, что история Анны Франк должна быть для жителей Нидерландов знаком в тяжелые времена, времена смерти и угрозы. Путь Анны Франк должен быть для них ценным, учить их и давать надежду.

Злые люди ищут девочку,
 Злых людей терзает зуд,
 А она переоденется,
 Пострижется — не найдут!

(Dolina 2000a)

В пятой строфе появляются злые люди, ищущие девочку. Факт, что «их терзает зуд» указывает, насколько они упрямы в своих поисках. Лирический «субъект» убежден в том, что девочка все-таки найдет способ скрыться от них, в данном случае «переоденется, пострижется». В этих словах, как и в начале шестой строфы текста В. Долиной, упоминается часто применяемая во время войн практика переодеваться в одежду другого пола с целью спрятать свою идентичность.

Она к мальчикам попросится,
 Лихо выстрелит виски,
 В книжку ткнется, в сказку бросится
 От тревоги, от тоски...

(Dolina 2000a)

В шестой строфе показано, что девушка нашла свое убежище не в реальном мире, а в литературе. Книги и собственный дневник — это были для А. Франк „места”, в которых ее душа могла спрятаться от жестокости мира и справиться с чувством тревоги. Как было упомянуто нами выше, одной из причин начать писать дневник было для Анны Франк одиночество и нужда свободно выражать свои эмоции. Кроме того в своем дневнике она часто пишет о прочитанных ею книгах и своей мечте — стать писателем.

О, Голландия, Голландия,
Ты Ковчег или ладья?
О, тюльпанно-шоколадная,
Конькобежная моя...

(Dolina 2000a)

В предпоследней строфе перед нами авторское обращение к Голландии. Лирическое «я» размышляет, является Голландия Ковчегом или ладьей. В Долина ссылается на географическую особенность Нидерландов, лежащих ниже уровня моря. В связи с этим Голландия часто является территорией наводнений, и тогда между отдельными точками страны можно передвигаться лишь на лодках. Значителен образ корабля (ладьи), каким может быть Голландия. Ковчег отсылает читателя к еврейской культуре, Ковчегу Ноя как ковчегу спасения. Зато ладья является древнерусским судном, часто используемым не только для гражданских, но и военных целей.

В. Долина обращается к известным символам Голландии — тюльпанам, шоколаду и конькам, чтобы показать достижения этой страны и вероятную способность спасения девочки. Вопрос на самом деле о том, будет эта красивая Голландия местом спасения или гибели. В данной строфе следует отметить также переплетение голландской, еврейской и русской культуры.

Кто найдется, кто осмелится —
Против ветра, против зла?..
Вот и старенькая мельница
Девочку не сберегла...

(Dolina 2000a)

В этой последней строфе автор задумывается и спрашивает — найдется ли кто-нибудь, кто хотел бы помочь девочке и прежде всего, готов ли кто-нибудь воспротивиться злу. В конце стихотворения однако чувствуется некая безнадежность, так как девочку не сберегла «и старенькая мельница». Даже вековое здание оказалось недостаточным хранилищем во время угрозы. Мельница вновь отсылает нас к голландской культуре, поскольку данный тип здания является своего рода визитной карточкой Голландии. В действительности семья Франк пряталась в одном из старых амстердамских домов на канале, служившем штаб-квартирой для фирмы, в которой работал Отто Франк. Таким образом, ни один человек и ни одно здание не было в силах сберечь девочку. Единственным, настоящим убежищем

А. Франк является ее дневник. Благодаря ведению дневника, выжила душа девочки, запечатленная на страницах тетради. Кроме того, что записки А. Франк были для нее хранилищем, они стали также уроком для других поколений, напоминающим о трудах военного времени.

Подводя предварительные итоги, отметим, что первое из анализируемых стихотворений является более персональным, так как в нем история А. Франк передается участниками событий, родителями девочки, что вызывает прямое сочувствие по отношению к девочке и жертвам Второй мировой войны. Во втором тексте о происходящем с девочкой говорит наблюдатель, а реципиент стихотворения становится втянутым в события, вследствие чего он сам превращается в наблюдателя и становится как бы на сторону девочки, судьба которой оказывается трагическим.

В *Колыбельной девочке* акцент ставится больше вообще на судьбу евреев во время Второй мировой войны. Переживания еврейского народа, его страх, тревога о будущем, нужда прятаться выражены в беспокойстве родителей героини стихотворения. Их слова о происходящей с дочерью трагедии доводят до конечной мысли стихотворение и усиливают его значение с помощью вызываемого сочувствия. В данном стихотворении уроком является факт, что дети должны быть в безопасности, что они не должны быть жертвами войны.

В стихотворении о Голландии героем текста становится девочка, пытающаяся спрятаться. Ее судьба является трагической, что должно поразить реципиента, являющегося вместе с лирическим «я» наблюдателем истории девочки. Такая судьба должна заставить реципиента задуматься о смысле жизни Анны Франк и многих других детей, разделивших ее судьбу. Однако в данном стихотворении появляется новый символ спасения души и смысла жизни Анны Франк — это ее *Дневник*, записки ежедневных событий. Именно записки являются доказательством того, что даже в самые тяжелые моменты можно сберечь душу и противостоять злу. Таким образом в истории А. Франк звучит надежда, несмотря на ее трагизм. Объединяющим образом в обоих стихотворениях является образ грозы, т.е. ситуации опасности, в которой действительно находилась А. Франк вместе со своей семьей. В первом стихотворении в связи с данной угрозой звучит лозунг «Никогда больше». Зато во втором тексте добавлены мотивы противостояния злу и внутренней борьбы.

Образ Анны Франк в творчестве В. Долиной является символом внутренней борьбы против зла. В анализируемых стихотворениях история А. Франк учит читателей необходимости беречь свой внутренний мир и свое культурное наследие от всех угроз и бед. В рецепции В. Долиной история А. Франк становится также уроком для всего человечества

о бессмысленности войны, которая разрушает человеческие судьбы и прежде всего — судьбы детей, являющихся будущем мира. Благородные образы обоих текстов — любовь родителей и их беспокойство о ребенке, потребность спасения души в сочетании с трагизмом, заставляют вспомнить миллионные жертвы холокоста и прийти к выводу, что действительно такое никогда не должно повториться.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Dolina, Veronika A. (2000a). *Gollandiâ*. Online: http://www.bard.ru.com/php/print_list.php?id=25244 (Accessed 5th July 2024). [Долина, Вероника А. (2000). *Голландия*].
- Dolina, Veronika A. *Kolybel'naâ devoçke*. (2000b). Online: http://www.bard.ru.com/php/print_list.php?id=18763 (Accessed 5th July 2024). [Долина, Вероника А. (2000) *Колыбельная девочке*].
- Žabinskij, Aleksej V. (2013). «Ëkzistencial'naâ problematika *Dnevnik*a Anny Frank». *Molodežnyj sbornik naučnyh statej «Naučnye stremeniâ»*, 4, ss. 57–62. [Жабинский, Алексей В. (2013). «Экзистенциальная проблематика *Дневника* Анны Франк». *Молодежный сборник научных статей «Научные стремления»*, 4, сс. 57–62.
- Mnih, Lûdmila (2016). «*Poët u dreva vremeni otrostok*»: *Poëtika i simbolika tekstov Veroniki Dolinoj*. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badañ Literackich im. Franciszka Karpińskiego & Instytut Neofilologii i Badañ Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. [Мних, Людмила (2016). «*Поэт у дерева времени отросток*»: *Поэтика и символика текстов Вероники Долиной*. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badañ Literackich im. Franciszka Karpińskiego & Instytut Neofilologii i Badañ Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.]
- Nesmelova, Ol'ga O., & Karasik, Ol'ga B. (2014). «Obraz Anny Frank v massovoj kul'ture: funkcionalizaciâ ličnosti». *Filologija i kul'tura. Philology and Culture*, 3, ss. 157–162. [Несмелова, Ольга О., & Карасик, Ольга Б. (2014). «Образ Анны Франк в массовой культуре: функционализация личности». *Филология и культура. Philology and Culture*, 3, сс. 157–162.]
- Veronika Dolina's letter of 29th May 2024. [Письмо Вероники Долиной от 29.05.2024].
- Frank, Anna (1999). *Ubežiše. Dnevnik v pis'mah*. Moskva: Tekst. [Франк, Анна (1999). *Убежище. Дневник в письмах*. Москва: Текст.]

- Kopaliński, Włodzimierz (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Aksenova E. (1974). «Ballada». V: Timofeev, Leonid I., & Turaev, Sergej V. (red. sost.). *Slovar' literaturovedčeskikh terminov*. Moskva: Prosvešenie, ss. 24–25. [Аксенова Е. (1974). «Баллада». В: Тимофеев, Леонид И., & Тураев, Сергей В. (ред. сост.). *Словарь литературоведческих терминов*. Москва: Просвещение, сс. 24–25.]
- Zueva, Tat'âna V., & Fraenova, Elena M. (2009). «Kolybel'nye pesni». V: Kravec, Sergej L. (otv. red.). *Bol'shaâ rossijskaâ ènciklopediâ*. T. 14. Moskva: Bol'shaâ rossijskaâ ènciklopediâ, s. 573. [Зуева, Татьяна В., & Фраенова, Елена М. (2009). «Колыбельные песни». В: Кравец, Сергей Л. (отв. ред.). *Большая российская энциклопедия*. Т. 14., Москва: Большая российская энциклопедия, с. 573.]

JOANNA SOCHA

The University of Warsaw
The Institute of Russian Philology

ORCID: 0009-0006-7814-4073
ja.socha3@student.uw.edu.pl

THE STUDY
OF THE CLASSICS



Erdheim, Claudia (2025). "Einige Bemerkungen zu Gogols Erzählung *Die Nase*." In: *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23|24, pp. 137–173. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-6>

Einige Bemerkungen zu Gogols Erzählung *Die Nase*

Claudia Erdheim
Wien, Österreich

ABSTRACT

Some Remarks on Gogol's Story "The Nose"

The article is not an attempt at a complete interpretation of Nikolai Gogol's famous story *The Nose*; rather, it presents an analysis of selected motifs related to erotic symbolism and syphilis. In addition to examining absurdity and comedy, the article primarily focuses on interpreting the symbolic meaning of the pimple on the nose of the main character, Major Kovalev. The pimple should certainly be interpreted as a symbol of syphilis. The text of the story also allows for the interpretation that the situation with the pimple may have occurred only in a dream. Losing the nose can be a nightmare resulting from either a justified or hypochondriacal fear of syphilis, although the pimple may also be a product of delusion or hallucination. These interpretations once again confirm how difficult it is to fully understand Gogol's fantastic text.

KEYWORDS

Nikolai Gogol | The Nose | eroticism | psychoanalysis | symbols

Über Gogols *Nase* ist natürlich schon viel geschrieben worden, allerdings vergleichsweise weniger als über seine anderen Werke, wie zum Beispiel über die tragische, sozialkritische Novelle *Der Mantel*. Möglicherweise liegt das an der Vermischung von Absurdität und Realität, die viele befremdet. Insbesondere Gogols Zeitgenossen hatten kein Verständnis für diese Erzählung. Es gibt Interpretationen, die den sozialen Aspekt hervorheben, den satirischen, den blasphemischen, abergläubischen, phantastischen, psychoanalytischen oder absurden, die Gogol gleichsam als Vorläufer der 1920er Jahre sehen, insbesondere von Daniil Charms, einem Pionier der russischen Avantgarde. Meiner Meinung nach sind alle Interpretationen treffend und schließen einander nicht aus, sind aber — wie auch meine Betrachtungen — allesamt keine Gesamtinterpretation des Textes. Eine Ausnahme ist die Interpretation, dass es sich ausschließlich um „Unsinn“, also *l'art pour l'art* handle. Dem möchte ich entschieden widersprechen, auch wenn sich vielleicht tatsächlich einige Episoden einer Interpretation verschließen. Nun ist 2021 von Ksana Blank, einer russisch-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin ein neues Buch über die *Nase* sowohl auf Englisch als auch auf Russisch erschienen, das detailliert den gesamten Text kommentiert (Blank 2021). Sie fügt den vorhandenen Interpretationen keine neue hinzu, sondern macht auf Besonderheiten aufmerksam, die bislang gar nicht oder nur wenig beachtet wurden. Auch ich füge natürlich keine exzeptionell neue

Interpretation hinzu, schon gar nicht eine Gesamtinterpretation, möchte aber den Blick auf einige bislang kaum oder gar nicht behandelte Aspekte richten. Das betrifft insbesondere die Relevanz der Syphilis und die Folgen der Kastration.

I EINIGE KURZE, CHARAKTERISTISCHE KURIOSA AUS GOGOLS LEBEN

Texte soll man unabhängig vom Autor/der Autorin verstehen. Und dennoch sind sie nicht vom Autor/der Autorin zu trennen. Gogol war zweifellos eine eigenartige, skurrile Persönlichkeit mit einem stark ausgeprägten Sinn für Komik.

Die Nase spielte in Gogols Leben und Werk eine große Rolle. Über seine Physiognomie gibt es einige Berichte. Der Slawist Schetschkareff schreibt: „Er war ein außerordentlich hässlicher, schwächlicher Knabe, mit durchsichtigem Teint und einer auffallend langen Nase, der stark an Skrufulose mit all ihren Begleiterscheinungen litt. Die Unsauberkeit, die in der Folgezeit durch Stutzertum abgelöst wurde, stieß die Schulkameraden ab. Ausgelassenheit wechselte mit tiefer Melancholie. Seine Mitschüler nannten ihn ‚geheimnisvollen Zwerg‘“ (Schetschkareff 1953: 14). Später erzählte ein Schauspieler von den Proben für den *Revisor* (1836) von Gogols Erscheinung, insbesondere von seiner Vogelnase auf der eine goldgeränderte Brille saß und dass seine ganze Gestalt etwas von einer Karikatur hatte (Schetschkareff 1953: 41).

Auch Iwan Turgenev berichtet von einem Besuch bei Gogol über dessen Eigentümlichkeit: „In den kleinen, braunen Augen funkelte ab und an Lustigkeit – jawohl, Lustigkeit, nicht etwa Spottlust, aber insgesamt schien ihr Blick müde. Die lange, zugespitzte Nase gab Gogols Physiognomie etwas Listiges, Füchsisches; einen ungünstigen Eindruck machten ebenfalls seine etwas aufgeworfenen, weichen Lippen unter dem kurzgeschnittenen Schnurrbart; in ihren verschwommenen Umrisen drückten sich – so wenigstens kam es mir vor – die dunklen Seiten seines Charakters aus: wenn er sprach, öffneten sie sich unangenehm und ließen eine Reihe schlechter Zähne sehen; [...] ‚Was bist du doch für ein kluges und seltsames und krankes Geschöpf‘, dachte man unwillkürlich, wenn man ihn ansah. Wir hatten uns zu ihm aufgemacht als zu einem ungewöhnlichen, genialen Menschen, bei dem im Kopf etwas verkehrt war. Dieser Meinung war damals ganz Moskau“ (Keil 1985: 125).

Der Slawist Rolf-Dietrich Keil zitiert aus *Gogol in Erinnerung von Zeitgenossen* folgende Episode: „Aus Gogols Schulzeit wird erzählt, dass er einmal — vermutlich, um einer körperlichen Züchtigung zu entgehen — so überzeugend den Verrückten gespielt, ja den herbeigerufenen Direktor mit einem Stuhl bedroht habe, dass man ihn mehrere Wochen lang (!) lang im Krankenrevier der Schule gesundpflegte. Ein anderemal habe er einem Klassenkameraden solange eingeredet, dieser habe keine Menschen-, sondern Stieraugen, bis der es geglaubt habe und nun seinerseits als geistesgestört behandelt

werden musste ...“ (Keil 1985: 24). Aus dem Selbstzeugnis *Die Beichte des Dichters** erfahren wir einiges über Gogols Gemütszustand. Der Dichter und Literaturhistoriker Michail Gorlin (geboren 1909 in St. Petersburg, 1942 in Auschwitz ermordet) zitiert in seinem Aufsatz *N.V. Gogol und E.T. Hoffmann* daraus: „Ich litt an wahren Anfällen von Melancholie, die mir selber unerklärlich waren. Um mich zu zerstreuen, erfand ich alles Komische, was ich nur erdenken konnte. Ich erfand komische Personen und Charaktere, stellte sie in die komischsten Situationen, ohne mich darum zu kümmern, wozu dies alles sei und wer irgendwelchen Nutzen davon haben könnte“ (Gorlin 1968: 23).

Gogol starb 1852 mit 44 Jahren im religiösen Wahn.

II VORAUSSETZUNGEN

Zum besseren Verständnis der Erzählung möchte ich zunächst einige historische, kulturgeschichtliche, sprachliche und literarische Voraussetzungen behandeln.

1) Die Erzählung beginnt am 25. März und endet am 7. April ohne Jahreszahl. Gogol schreibt *марта 25 числа* und nicht „25 марта“. Ksana Blank weist darauf hin, dass die unübliche Schreibweise des Datums, nämlich das Voranstellen des Monats und nach der Ziffer das Wort „Datum“ (*число*) die Kennzeichnung einer öffentlichen Bekanntmachung ist (Blank: 37).

* Es handelt sich um eine Apologie, eine Reaktion auf Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden, die 1847 als Buch erschienen.

Mir persönlich gefällt „марта 25 числа“ besser als „25 марта“, weil es schöner klingt, glaube aber nicht, dass ästhetische Gründe dahinterstecken. Das Datum allerdings ist von Bedeutung: Der 25. März ist der Tag von Mariä Verkündigung, ein hoher russisch-orthodoxer Feiertag. Man kann annehmen, dass die Erzählung in der ersten Hälfte der 1830er Jahre spielt. Nach einer Ablehnung publizierte sie Puschkina erstmals 1836 in der Zeitschrift „Der Zeitgenosse“ („Современник“), dort mit dem Datum 25. März, das sich vom Datum in früheren Fassungen unterscheidet. Beide Daten, 25. März und 7. April, finden sich erst in der endgültigen Ausgabe von 1842. Legt man das Jahr 1832 zugrunde, so war der 25. März ein Freitag, worauf auch eine Textstelle hinweist. Also ein Tag, der mit viel gruseligem Aberglauben verbunden ist. Der 7. April, der Tag, an dem die Erzählung endet, ist dem gregorianischen Kalender entsprechend derselbe Tag wie der 25. März nach julianischem Kalender, da zwischen julianischem und gregorianischem Kalender 13 Tage liegen*.

2) Im 18. Jahrhundert entwickelte sich eine Art Soziologie und Anthropologie der Nase (Schneider 2024). Der Arzt Johann Georg Zimmermann konzipierte die „Nasologie“ als Wissenschaft, die auch in der Literatur ihren Niederschlag fand (Schneider 2024). 1804 erschien *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* von Laurence Sterne auf Russisch, ein Roman, in dem die Nase eine sehr große Rolle spielt

* Hinweis von Ksana Blank.

und von dem man annimmt, dass Gogol ihn kannte. Ein wichtiges Ereignis ist Tristrams Geburt, bei der seine Nase von der Geburtszange plattgedrückt wurde. Für den Icherzähler ist eine Nase immer nur eine Nase. „Unter dem Wort Nase in diesem langen Nasenkapitel und in jedem anderen Teil meines Werkes, wo das Wort Nase vorkommt – verstehe ich, so stelle ich fest, eine Nase und nichts mehr oder weniger“ (Sterne 1972: 253). Im Gegensatz zu Gogols Nase in der *Nase*, die sich in die Personifizierung eines Staatsrats von höherem Rang „verwandelt“.

Die „wissenschaftliche“ Beschäftigung mit der Nase setzte sich im 19. Jahrhundert fort. 1815 erschien von dem Chirurgen und Augenarzt Carl Ferdinand Græfes *Rhinoplastik oder die Kunst, den Verlust der Nase organisch zu ersetzen*, 1821 erfolgt die Übersetzung ins Russische. Damit wurde der chirurgisch-plastische Nasenersatz auch in Russland bekannt.

Die Nase spielte nicht nur im *Tristram Shandy* eine wichtige Rolle. Anfang des 19. Jh. war die „nasologische“ Literatur sehr verbreitet und es erschienen zahlreiche Beiträge zur „Nase“ in verschiedenen Journalen. Es ging um abgeschnittene Nasen, unerwartet verschwundene und wieder aufgetauchte Nasen usw. Allesamt Sensationsgeschichten. Z.B. erzählte man 1817 in „Der russische Invalide“ („Русский инвалид“) unter der Rubrik „Wissenschaftliche und künstlerische Neuigkeiten“ von einem 9-jährigen Mädchen, das infolge eines Abszesses seine Nase verlor. Doktor Reiner in München schenkte (!) ihr eine andere natürliche Nase. Am zwölften Tag

nach der Operation bekam die Nase eine natürliche Wärme, Empfindlichkeit und Farbe*. Viele Journale begleiteten die Beiträge mit Witzen und „nasologischem Kalauer“ (Vinogradov 1976: 15ff). Nach Erscheinen von Gogols *Nase* schreibt „Der Zeitgenosse“ („Современник“): „Wie unangenehm ist es manchmal mit einer Nase, aber noch unangenehmer ist es, gänzlich ohne Nase zu sein“ (Vinogradov 1976: 13).

Die „Nase“ spielt auch in anderen Werken Gogols immer wieder eine wichtige Rolle. Gogol selbst hatte eine lange, spitze Nase, als „Vogelnase“ beschrieben, die ihn komisch aussehen ließ. In der Erzählung *Die Geschichte vom großen Krakeel zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch* (Gogol 2024) zum Beispiel saugt eine Figur den Schnupftabak von der Oberlippe mit der Nase auf; Agafija hat drei Warzen auf ihrer Nase; einem Herrn mit einem Pflaster auf der Nase fliegt eine Fliege ins Nasenloch. Usw.

3) Viktor Vinogradov (1976: 26) weist auf James Justinian Moriers Roman *Die Abenteuer des Hadschi Baba aus Isfahan* (Morier 1962) hin, in dem die Erzählung *Die Geschichte vom gebackenen Kopf* enthalten ist. Der Roman erschien 1824 auf Englisch, die hier eingeflochtene Erzählung 1827 in „Der Moskauer Bote“ („Московский вестник“) unter dem Titel *Печеная голова* (*Der gebackene Kopf*) und 1831 in „Das nördliche Archiv“ („Северный архив“) unter dem Titel *Повесть*

* Sehr ausführlich und mit vielen Beispielen behandelt der sowjetische Literaturwissenschaftler Viktor Vinogradov die „nosologische“ Literatur (1976: 10ff).

о жареной голове (*Die Erzählung über den gebackenen Kopf*). Soweit der Roman ins Russische übersetzt war, erfreute er sich in den 1830er Jahren großer Popularität. Vinogradov meint, dass Gogol die Geschichte gekannt haben muss. Ein armer Schneider soll für den türkischen Sultan ein Derwischgewand nähen. Der Stoff wird ihm in einem großen Bündel aus Schaltuch übergeben. Als er mit seiner Frau nachts zu Hause das Bündel öffnet, finden sie statt des Stoffs einen Menschenkopf. Sie wollen den Kopf unbedingt vor Tagesanbruch loswerden. Die Frau vermutet, dass der Bäcker schon den Ofen anheizt und bald das Brot für seine frühen Kunden bäckt. Auch für die Nachbarn bäckt er allerlei, was man ihm nachts neben den Backofen stellt. Die Frau legt den Kopf in eine Backschüssel und stellt sie unbemerkt auf den Boden neben die anderen Dinge, die gebacken werden sollten (Morier 1962: 279ff). Es kann durchaus sein, dass sich Gogol von der komischen-gruseligen Geschichte inspirieren hat lassen, wenn der Barbier Iwan Jakowlewitsch eine Nase im frisch gebackenen Frühstücksbrot findet.

4) Es gibt einige Andeutungen in *Der Nase*, die auf die allgemeine Präsenz der Syphilis hindeuten. Den heutigen Lesern und Leserinnen fallen die Stellen nicht mehr auf, weil die Syphilis heilbar und deshalb in der Öffentlichkeit unsichtbar geworden ist. Die Syphilis verläuft in drei Stadien, wobei wegen der oft jahrelangen Latenzzeit zwischen zweitem und drittem Stadium zu Gogols Zeit das dritte Stadium vermutlich nur selten erlebt wurde. Der Primäraffekt erfolgt nach der

Ansteckung an der Stelle, an der der Syphilis-Erreger in den Körper gelangte. Normalerweise an den Geschlechtsorganen. Es kann aber auch die äußere oder innere Nase betroffen sein. Es ist ein mehr oder weniger schmerzloser, kleiner rötlicher Knoten, der nach einem Monat wieder vergeht. Das zweite Stadium tritt nach einigen Wochen mit grippeartigen Symptomen und einem Ausschlag an einer beliebigen Körperstelle auf, kann also auch im Bereich der Nase auftreten. Das dritte Stadium, das Endstadium, tritt nach einer jahrelangen Latenzzeit auf — mit der Zerstörungen des Nervensystems und des Gehirns, wobei auch die Nase durch ein Ekzem entstellt werden kann. Die Syphilis wird in der Erzählung nie direkt erwähnt, sie kommt nur als Subtext vor. Hinweise sind vor allem der Pickel auf der Nase, die Apfelsinen verkaufende Händlerin, bei der es nichts macht, wenn sie keine, bzw. eine syphilitische Nase hat, „unanständige“ Orte, an denen sich allerlei Majore herumtreiben. Alte Bettlerinnen mit verbundenen Gesichtern und zwei Öffnungen für die Augen. Wahrscheinlich wegen syphilitischer Hautaffektionen auf der Nase oder den Lippen oder Schäden von hereditärer Syphilis wie die Sattelnase.

Zu Beginn des 19. Jh. gab es schon etliche Publikationen über Syphilis, man kannte aber noch nicht den Erreger. Vielfach hielt man Gonorrhö und Syphilis für unterschiedliche Stadien derselben Krankheit. Dass die Nase von der Syphilis

befallen werden kann, wurde schon im 16. Jahrhundert vermutet. Über das dritte Stadium wusste man sehr wenig, weil es die Menschen gar nicht erlebt haben. Zur Syphilis aus Voltaires *Candide oder die beste aller Welten* (Voltaire 2018: 15, 17):

Den anderen Tag begegnete er auf dem Spaziergange einem Bettler voller Eiterbeulen, mit toten Augen, zerfressener Nasenspitze, schief gezogenem Mund und schwarzen Zähnen, der durch die Kehle sprach, von einem heftigen Husten geplagt war und, so oft ihn derselbe befahl, einen Zahn ausspie.

„Ach“, sprach dieser, „es ist die Liebe; die Liebe, die Beherrscherin der Herzen, die Trösterin des Menschengeschlechts, die Erhalterin des Weltalls, die Seele aller empfindenden Wesen, die zarte Liebe.“

Dies war auch Puschkin bekannt. Blank (2021: 73) zitiert folgendes Epigramm von ihm:

Лечись — Иль быть тебе Панглосом,
Ты жертва вредной красоты, —
И то-то, братец, будешь с носом,
Когда без носа будешь ты.

Kuriere dich — oder es ergeht dir wie Pangloss,
Du, das Opfer einer verdorbenen Schönheit, —
Und eben — eben, Brüderchen, noch mit einer Nase,
Wirst‘ irgendwann ohne Nase sein.

*(Nachgedichtet von Katharina Riese
unter zu Hilfenahme von Claudia Erdheims Übersetzung)*

Pangloss ist der Philosoph in Voltairs *Candide oder die beste aller Welten*, einer Parodie auf Leibniz‘ These „der möglichen Welten“. Blank meint, dass Gogol das Epigramm

durchaus gekannt haben könnte. Ich denke, dass es darauf gar nicht ankommt. Die Syphilis war sowieso allgegenwärtig und sichtbar und nicht aus dem Leben zu denken.

Gogol verwendet das Diminutiv *прыщик*, *kleiner Pickel*. Dabei muss die terminologische Unschärfe der Zeit und der damaligen Umgangssprache berücksichtigt werden*. Ach Sterne verwendet *pimple*, nur in der *Erzählung des Slawkenbergius*, die im *Tristram Shandy* im Original auf Latein wiedergegeben wird, findet man das Lateinische *carbunculus*.

5) Sprachliche Besonderheiten; Ich erwähne nur einige Beispiele, damit diejenigen, die keine russischen Sprachkenntnisse haben, eine gewisse Vorstellung von Gogols sprachlichen Feinheiten bekommen.

Nase heißt auf Russisch *нос* (*нос*) und ist männlich. Das Wort von hinten gelesen ergibt *сон* (*сон*) und heißt Traum. So wollte Gogol auch ursprünglich die Erzählung nennen. Zu bemerken ist allerdings, dass man damals *нос* mit einem harten Zeichen am Schluss schrieb (*нось*), das aber nicht ausgesprochen wird.

Blank weist auf kleine sprachliche Absurditäten bei Gogol hin (2021: 46). Die Fische *laufen*, der Pickel *springt* auf die Nase, Kowaljow *flog weg* zum Oberpolizeimeister usw. Leider gibt es keine Übersetzung, die derlei Eigenheiten berücksichtigt. Gogol bedient sich auch gern des Jargons, wie z. B. in

* Darauf hat mich der Medizinhistoriker Professor Heinz-Peter Schmiedebach in einem E-Mail hingewiesen.

zahlreichen Wendungen mit dem Teufel: *weiß der Teufel* (*чёрт знает*), *hol's der Teufel* (*чёрт возьми*), *zum Teufel* (*чёрт побери*), *mag der Teufel Ihren Tabak holen!* (*Что чёрт побрал ваш табак!*) *Das versteht nur der Teufel!* (*Только чёрт разберет это*). Damals neu in der Literatur und bei der Jugend sehr beliebt. Blank macht darauf aufmerksam, dass *der Teufel* elf Mal vorkommt (2021: 72), umgangssprachliche Wendungen also, die den *Teufeln anrufen*, besonders häufig sind. Wohl eine Parodie auf den damals noch sehr verbreiteten Aberglauben.

Der Name der Stabsoffiziersgattin Podtotschina leitet sich von dem Verb *podtotschit'* (*подточить*) (*schärfen, anschwärzen, beschädigen*) ab. Die Ehefrau von Iwan Jakowlewitsch, Praskowja Ossipowna, beschimpft ihn wegen der abgeschnittenen Nase *потаскуша*. *Потаскуша* ist eine *Straßendirne* und wird nur auf Frauen angewandt. Von allen Übersetzern und Übersetzerinnen wurde *потаскуша* mit *Vagabund* übersetzt.

Mit einer Nase lassen (*оставить с носом*) ist ein russisches Idiom und eine in unserer Kultur nicht bekannte Wendung. Es heißt so viel, wie jemanden betrügen, bedeutet ein unerwünschtes Geschenk oder eine Bestechung nicht annehmen oder eine Abmachung nicht einzuhalten. Dies führt in der „Nase“ zu einem komischen Missverständnis.

6) Verschiedene Fassungen und die Zensur; Es gibt drei Fassungen der Erzählung *Die Nase*. Die erste Fassung wurde mit der Begründung abgelehnt, die Novelle sei schmutzig, platt, abgeschmackt und trivial. Man empörte sich über das schon

erwähnte Jargon-Wort *номаскуша*, Straßendirne. Und darüber, dass Kowaljow am Newski-Prospekt Frauen anspricht, zu ihm nach Hause zu kommen. Nur Puschkin war begeistert und fand in *Der Nase* so viel Unerwartetes, Fantastisches, Vergnügliches und Originelles, dass er Gogol zur Publikation überredete. Dazu überarbeitete Gogol aus Angst vor der Zensur zunächst die erste Fassung, später die dritte. Die zweite Fassung ist kürzer und hat ein anderes Ende. Vorausschauend, dass die Zensur die Begegnung in der orthodoxen Kasaner Kathedrale missbilligen wird, verlegte er die Begegnung ins Gostinij Dwor (Гостинный двор)*. In der ersten Fassung war alles ein Traum. Dies änderte er dahingehend, dass die Erzählung damit beginnt, dass sich ein ungewöhnliches Ereignis zugetragen hat. Schließlich ergänzte er die Erzählung durch einen ironischen Epilog, in dem er die Rezension in der konservativen Zeitschrift „Die nördliche Biene“ („Северная пчела“) parodierte. In der Dritten Fassung erweiterte er das Ende und machte daraus einen dritten Teil. Diese letzte Fassung ist nun die kanonische.

* Gebäude, in dem mit verschiedenen Waren gehandelt wird.

III VORAUSSETZUNGEN

1. NASOLOGIE UND RHINOPLASTIK

Gogols Motive für *Die Nase* sind mannigfaltig. Ein wichtiges Motiv ist gewiss der Wunsch, die damals moderne Rhinoplastik zu parodieren. Der Beamte in der Annoncenabteilung antwortet Kowaljow auf die Beteuerung, dass seine Nase wirklich verschwunden ist: *Wenn sie verschwunden ist, so ist das Sache eines Arztes. Es soll ja Leute geben, die einem jede beliebige Nase ansetzen können* (Gogol 1997). Kowaljow versucht die Nase anzukleben. Als dies misslingt, befiehlt er seinem Diener Iwan, den Doktor zu holen, der im selben Haus wohnte. Als des Doktors komische Versuche, die Nase wieder auf ihre richtige Stelle zu bringen, auch scheiterten, sagte er: *Selbstverständlich würde ich Ihre Nase anbringen, doch ich versichere Ihnen bei meiner Ehre, dass das weit schlimmer sein wird* (Gogol 1997: 59). Dann rät er Kowaljow, die Nase in Spiritus zu legen oder besser noch zwei Esslöffel starken Wodka und erwärmten Essig dazu zuzugießen. Russische Literaturwissenschaftlerin Olga Dilaktorskaja weist darauf hin, dass zu Gogols Zeiten Wunderheiler die Syphilis mit Wodka behandelten und den Kranken empfahlen, kein heißes Brot zu essen (Dilaktorskaâ 1984). Hier ist die Situation absurd-komisch. Wodka soll Syphilis heilen, weshalb der Arzt die abgetrennte, syphilitische Nase in Wodka präpariert. Wie schon erwähnt waren die Nasologie und Rhinoplastik damals sehr verbreitet. In den 1840er Jahren erschienen viele Nachahmungen der *Nase*, von denen Vinogradov einige zitiert. Allen gemeinsam ist, dass die

Ereignisse der Erzählung geträumt werden, gleichsam als Rechtfertigung einer fantastischen Fabel. Im Gegensatz zu Gogol, der die Ereignisse als „Realität“ darstellt und den Traum verwirft, wie Vinogradov meint.

2. WIRKLICHKEIT, TRAUM UND HALLUZINATION

Selbstverständlich erzählt Gogol keinen Traum, bedient sich aber literarisierend gewisser Phänomene des Traums wie des Absurden (Unmöglichkeiten), der Abwesenheit von Logik, Widersprüchen und auch erzählter Länge — denn ein Traum ist kurz, kann aber in seiner Erzählung durchaus lang sein. „Literarische Werke haben [...] immer eine (mehr oder weniger kalkulierte) Semantik, in der sogar ein Nicht-Sinn ein Sinn ist“ (Engel 2004: 114).

Der erste Satz der Novelle, eine Bekanntmachung in offiziell juristischen Stil, suggeriert einen Tatsachenbericht. Vinogradov ist der Meinung, Gogol wolle ganz bewusst den märchenhaft-unsinnigen Traum mit der Realität kontrastieren, und zwar auf ironische Weise durch Unsinn und Unglaubwürdiges: *derartige Vorkommnisse gibt es auf der Welt* (Gogol 1997: 77). Gogol wolle den Traum als reales Ereignis darstellen, weshalb das erste und zweite Kapitel mit *erwachte ziemlich früh* beginnt. Deshalb werde auch immer geprüft, ob das Ereignis real sei. Iwan Jakowlewitsch fragt sich, ob er gestern betrunken nach Hause gekommen ist; Kowaljow fürchtet möglicherweise, statt Wasser versehentlich Wodka getrunken

zu haben. Vinogradovs einseitige Interpretation, dass die „Nase“ eine Parodie der Wirklichkeit sei, ist ganz der sowjetischen Ideologie geschuldet. In diesem Sinne behauptet er auch, dass Gogol nicht die geringste Ähnlichkeit mit E.T.A. Hoffmann hat. Hoffman erfindet eine phantastische Realität „rein-deutschen“ Lebens, während Gogol kleinrussische Überlieferungen oder allgemein bekannte Witze nacherzählt (Vinogradov 1976: 5). Andere Interpreten, sehen in der *Nase* einen starken Einfluss der deutschen Romantik bzw. deren Parodie. M. Gorlin versteht die *Nase* als „groteske Parodie auf das Verschwinden des Spiegelbildes Spikhers und des Schatten Schlemihls“ (1933: 80). Gemeint ist die Erzählung von E.T.A. Hoffmann *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* und jene von Adalbert Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Ähnlich äußert sich auch J. Mann (Blank 2021: 144). Der Verlust des Spiegelbildnisses und der Verlust des Schattens ist aber etwas gänzlich anderes als der Verlust der Nase, die als personifizierter Staatsrat auftritt, während es weder vom Schatten noch vom Spiegelbild eine Personifizierung gibt. Allenfalls könnten die beiden Erzählungen als Inspiration gedient haben. Allerdings kann man Kowaljows ironisch nüchtern unterkühlte Verzweiflung und Wut als auch Iwan Jakowlewitschs untertänige Angst vor der Polizei als Parodie auf die pathetisch schaurige Verzweiflung von Hoffmanns Figuren betrachten, was Gogol als modernen Dichter auszeichnet. Die Figuren der Romantik haben Angst (aber nicht vor der Polizei), sie haben keine Wut. Den Unterschied der

Ausdrucksweise von Verzweiflung kann man an folgenden Beispielen sehen: *Kowaljow verlor beinahe den Verstand* vs. *Erasmus wandelte ein Grauen an*. Davon abgesehen war die russische Kultur und Gesellschaft ganz anders als die deutsche, worauf schon Vinogradov hingewiesen hat. Inwiefern aber Gogol die deutsche Romantik schon beeinflusst haben kann, ist „die Aufhebung der Grenzen von Traum und Realität“, „...zwischen Traum-Phantastischem und Wach-Phantastischem gibt es für Romantiker keinen prinzipiellen Unterschied – entscheidend ist nur, dass der Dichter beides frei und bewusst gebraucht (also ‚kunst-poëtisch‘ und nicht ‚natur-poëtisch‘)“ (Quintes 2019: 15, 145).

Wie schon erwähnt, beginnen erstes und zweites Kapitel in gleicher Weise: *erwachte ziemlich früh*. Vielleicht will Gogol dem Leser/der Leserin suggerieren, dass die nachfolgende Geschichte keinen Traum erzählt. Oder er will andeuten, dass er erzählt, was er gerade geträumt hat. Manchmal ist man auch von dem gerade Geträumten noch gleichsam benommen und hält den Traum für Realität. Bzw. man vermischt den Traum mit der Realität, träumt — gerade erwacht — den Traum noch weiter: *Er begann, mit der Hand zu tasten, um sich zu vergewissern, dass er nicht schlief. Anscheinend nicht* (Gogol 1977: 15). An späterer Stelle: *Es ist unwahrscheinlich, dass die Nase verloren gegangen ist, ganz und gar unwahrscheinlich. Das träume ich wohl, oder ich bilde es mir ein; vielleicht habe ich auch versehentlich den Wodka getrunken [...] Um sich tatsächlich zu vergewissern, dass er nicht betrunken sei, kniff der Major sich so*

fest, dass er aufschrie. Dieser Schmerz überzeugte ihn vollends davon, dass er sich im wachen Zustand befand (Gogol 1977: 47). Die Betonung, dass es sich nicht um einen Traum handelt, präjudiziert, dass der Leser/die Leserin die Ereignisse doch für einen Traum halten könnte. Indem kein Traum erzählt wird, wird die Geschichte erst richtig absurd-komisch. Einerseits versuchen die Protagonisten sich zu vergewissern, dass alles real ist, andererseits weist der Erzähler durch das fast identische Ende des ersten und zweiten Kapitels darauf hin, dass es ein Traum sein könnte: *an dieser Stelle jedoch wird das Geschehen von dichtem Nebel vollständig verhüllt, und was sich weiter ereignete, ist vollständig unbekannt. Bzw.: [...] doch hier bedeckt sich das ganze Geschehen erneut mit Nebel (Gogol 1977: 69).* Auch in Träumen bricht das Geschehen oft plötzlich ab und man ist enttäuscht, weil die Geschichte abrupt nicht mehr weiter geht.

Zu beachten ist auch das Datum. Wie schon erwähnt ist der 25. März nach julianischem Kalender derselbe Tag wie der 7. April nach gregorianischem Kalender. Als Kowaljow nach all seinen Anstrengungen, seiner Nase wieder habhaft zu werden, nach Hause zurückkommt, dämmert es schon. Die Ereignisse haben sich also an einem einzigen Tag oder in einem Traum oder vielleicht mehreren Träumen an ein und demselben Tag zugetragen. Träume sind sehr oft wirr, unlogisch, unverständlich und dauern meist nur wenige Minuten, während wir meinen, eine halbe Ewigkeit geträumt zu haben. Ein kurzer Traum ergibt wach erzählt, oft eine lange Geschichte.

Am 7. April erwacht er, die Nase ist da, sogar ohne Pickel, wie ihm sein Diener bestätigt. Während der Pickel noch an derselben Stelle war, als ihm der Bezirksvorsteher die Nase, in ein Papier gewickelt, brachte. Kowaljow freut sich, weil damit auch die Angst, sich angesteckt zu haben, weg ist. Der Primäraffekt vergeht nach ungefähr vier Wochen. Ein Pickel, der so schnell wieder verschwindet, ist allerdings kein Primäraffekt, was man damals möglicherweise wusste. Also war alles nur ein Traum, ein böser Albtraum. Und vielleicht war der Pickel überhaupt nur eingebildet, hypochondrische Angst oder eine Halluzination. In gewisser Weise steht und fällt die Geschichte mit dem Pickel auf der Nase.

Dass es nur ein Traum war, deutet auch die Begegnung mit der Stabsoffiziersgattin Podtoschina und ihrer Tochter am Newski-Prospekt an. Kowaljow soll die Tochter der Stabsoffiziersgattin Podtotschina heiraten, was er nicht will. Schließlich glaubt er, dass sie ihn aus Rache verzaubert hat. Er schreibt ihr Briefe, die sie natürlich missversteht. Hier kommt die Wendung *mit einer Nase bleiben* zum Tragen. Podtotschina glaubt, er vermute, sie habe ihn mit einer Nase gelassen – dass sie also die Verheiratung ihrer Tochter mit ihm nicht mehr wolle, während er sie beschuldigte, seine Nase weggezaubert zu haben. Sie hingegen schreibt ihm, dass ihr Antrag natürlich aufrecht bleibe. Nun wird er aber von den beiden Damen freudig begrüßt. *Also war alles in Ordnung, er hatte keinerlei Schaden davongetragen.* Also war alles doch nur ein Traum.

Und auch Iwan Jakowlewitsch, der kastrierende Barbier, ist wieder beruhigt. Nachdem Kowaljow schon festgestellt hatte, dass bei ihm wieder alles in Ordnung ist, schleicht Iwan Jakowlewitsch zu Kowaljow, *wie eine Katze, die man gerade wegen Diebstahls von Speck verprügelt hat*. Er betrachtet die Nase lange und beginnt Kowaljow zu rasieren, natürlich auf seine Art, indem er die Nase mit zwei Fingern anfasste, was Kowaljow *pass auf!* aufschreien lässt. Also hat auch der Barbier Iwan Jakowlewitsch nur geträumt.

Gogol zieht auch in Betracht, dass es sich um eine Halluzination handeln könnte: *oder ich bilde es mir ein*. Dafür spricht einiges. Zum Beispiel das Erscheinen der personifizierten Nase als Staatsrat. *Der arme Kowaljow verlor beinahe den Verstand. Er wusste nicht, was er von diesem seltsamen Vorfall halten sollte. In der Tat, wie konnte es sein, dass die Nase, die sich noch gestern in seinem Gesicht befunden hatte und weder fahren noch laufen konnte, eine Uniform trug* (Gogol 1977: 21). Kowaljow hat also keinen totalen Realitätsverlust, er ist sich bewusst, dass diese Erscheinung nicht der Realität entsprechen kann. Selbstverständlich haben wir es mit einer Literarisierung zu tun. *Die Nase* ist keine Krankengeschichte, als welche man vielleicht den ersten Brief „Nathanæl an Lothar“ zu Beginn von *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann lesen kann. Gogol parodiert bewusst durch Absurditäten und Übertreibungen. Das heißt nicht, dass er sich nicht krankhafter Erscheinungen und traumhafter Elemente bedient. Die Ereignisse spielen

sich möglicherweise unmittelbar nach dem Erwachen ab — dafür spricht, dass die beiden ersten Kapitel mit *erwachte ziemlich früh* beginnen, so könnte man die Erscheinung als sogenannte „hypnopompe Halluzination“ betrachten, also eine Sinnestäuschung kurz nach dem Aufwachen, keineswegs ein krankhaftes Phänomen. Durch die Literarisierung aber natürlich weitergesponnen — solche Sinnestäuschungen währen ja nicht lange.

In der Kasaner Kathedrale entpuppt sich die Erscheinung als passagere Halluzination. Kowaljow spricht die Staatsrat-Nase an und will ihr erklären, dass diese/r seine Nase sei. Plötzlich erscheinen zwei Damen in der Kirche, eine ältere und eine anmutige, hübsche, junge, die seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Kowaljow beginnt mit ihr zu kokettieren, als ihm plötzlich einfällt, dass er ja keine Nase hat. Er wendet sich rasch ab und will sich wieder dem „Staatsrat“ zuzuwenden. Der aber ist verschwunden. Abgelenkt durch das hübsche Mädchen verschwindet auch die Halluzination. Zum Vermischen von Wirklichkeit und Traum kommt also noch die Halluzination. Gogol lässt den Leser/die Leserin absichtlich im Unklaren und verwirrt ihn/sie dadurch auch. Vielleicht der Grund, warum vergleichsweise wenig über *Die Nase* geschrieben worden ist.

Anstoß zu der Erzählung könnte auch hypochondrische Angst gewesen sein. Jeder kleine Pickel wird gleich als syphilitisch interpretiert. Wobei die Angst durchaus ihre Berechtigung hat und nicht einfach aus der Luft gegriffen ist, wie der folgende Abschnitt zeigt.

3. KASTRATION UND SYPHILIS

Zweifellos hat Kowalow Angst vor der Syphilis, wenn er prüft, ob der Pickel auf der Nase noch da ist. Der Leser/die Leserin kann auch vermuten, wie er sich angesteckt haben könnte. Es war üblich von 2 bis 4 Uhr Nachmittag am Newski-Prospekt spazieren zu gehen. So promenierte auch Kowaljow dort jeden Tag, um sich sehen und mit Major titulieren zu lassen, der er aber gar nicht ist. *„Hör zu, meine Liebe“, sagte er für gewöhnlich, wenn er auf der Straße einem alten Weib begegnete, das Chemisetten verkaufte, „komm zu mir ins Haus, meine Wohnung ist in der Sadowaja-Straße, frag nur, ob hier Major Kowaljow wohnt, das kann dir jeder zeigen.“ Traf er dagegen ein hübsches Mädchen, so gab er ihm obendrein noch eine heimliche Anweisung und fügte hinzu: „Frag nach der Wohnung von Major Kowaljow, mein Herzchen“ (Gogol 1977: 17).* Zur Strafe seines lasterhaften Lebens folgt zuerst die Ansteckung und dann der Verlust der Nase, also die Kastration. Man muss nichts von Psychoanalyse verstehen, um zu erkennen, dass die verlorene Nase die Kastration bedeutet. *Fehlte mir ein Arm oder Bein, das alles wäre besser; hätte ich keine Ohren, wäre es schlimm, aber*

immer noch leichter zu ertragen; ohne Nase aber ist der Mensch weiß der Teufel was: Vogel oder nicht, Bürger oder nicht, so einen kann man aus dem Fenster werfen! [...] „So ein schmachvoller Anblick!“ (Gogol 1977: 47). Als sich am Schluss herausstellt, dass die Nase wieder an ihrem richtigen Ort ist, auch der Pickel nicht mehr da ist, ist Kowaljow nicht nur glücklich, weil er, sagen wir, nicht kastriert ist, also nicht bestraft worden ist, sondern auch weil er sich nicht angesteckt hat.

Bei dem Barbier Iwan Jakowljewitsch verhält es sich umgekehrt: Er ist nicht kastriert worden, er hat Kowaljow kastriert, denn er erkannte deutlich, dass es die Nase des Kollegienassessors Kowaljow ist, den er vor zwei Tagen rasiert hatte. Das denkt auch seine Frau Praskowja Ossipowna: *„Wo hast du die Nase abgeschnitten, du Bestie? [...] Schon von drei Leuten hab ich gehört, dass du während der Rasur so an der Nase zerrst, dass sie kaum dran bleibt“* (Gogol 1977: 7). Iwan Jakowljewitsch ist halb tot vor Schreck, als er bemerkt, dass es Kowaljows Nase ist. Auch er prüft die Realität, kann aber nicht mehr sagen, ob er betrunken nach Hause gekommen ist oder nicht. Jedenfalls begreift er überhaupt nichts. Er hat Angst vor der Polizei, sei es, ob er nun vor der Polizei als solcher Angst hat, weil es die Polizei ist oder weil er sich in der Überzeugung, Kowaljow die Nase abgeschnitten zu haben, schuldig fühlt oder weil er sich grundlos schuldig fühlt. Zumindest ist er sich im Klaren, dass der Besitz der Nase nichts Gutes verheißt, weshalb er alles daransetzt, sie loszuwerden. Nachdem er die Nase in die Newa geworfen hat, fragt ihn der

Bezirksaufseher, was er da gemacht hat. *Iwan Jakowlewitsch erblasste ... An dieser Stelle jedoch wird das Geschehen von dichtem Nebel vollständig verhüllt und was sich weiter ereignete, ist vollständig unbekannt.* Ein Albtraum, der im Nebel endet, also zum Glück nicht real ist.

Geht man von Freuds Annahme aus, dass jeder Traum eine Wunscherfüllung ist, so können wir diese auch in *Der Nase* finden, egal, ob nun ein Traum oder eine parodistische Phantasie erzählt wird. Die Stabsoffiziersgattin Podtotschina will, dass Kowaljow ihre Tochter heiratet. Kowaljow macht ihr gerne den Hof, will sich aber nicht entscheiden. Als die Verheleichung ernst werden sollte, hört Kowaljow mit seinen Komplimenten auf und beteuert, er sei noch zu jung, er müsse noch fünf Jahre dienen, damit er genau zweiundvierzig Jahre sei (Gogol 1977: 49). Als Kastrat muss, bzw. kann er nicht heiraten und kann somit ganz unschuldig Podtotschinas Wunsch nicht erfüllen, was der Wunscherfüllung des Traumes entspricht. Hier sei auch Gogols Komödie *Die Heirat. Eine völlig unglaubwürdige Begebenheit in zwei Akten* erwähnt, in der der Bräutigam am Tag seiner Hochzeit aus dem Fenster springt und davonläuft.

Als Kowaljow seine Nase wieder hat, promenierte er erneut am Newski-Prospekt, wo ihm zwei Soldaten entgegenkommen, *von denen der eine Nase hatte, die keinesfalls größer war als ein Wespenknopf* (Gogol 1977: 73). Kowaljow betrachtete ihn spöttisch. D.h., Kowaljow, wieder in Besitz seiner Männlichkeit, triumphiert über den fast kastrierten, möglicherweise

syphilitischen Soldaten. Natürlich begegnete er auch wieder der Stabsoffiziersgattin Podtotschina mit ihrer Tochter. Nach der üblichen Unterhaltung murmelt er: „*Da habt ihr's, Weibsleute, Hühnervolk! Und das Töchterchen heirate ich trotzdem nicht. Einfach so, par amour – meinetwegen!*“ (Gogol 1977: 75). Kowaljow ist zufrieden, weil wieder alles in Ordnung ist, denkt aber gar nicht daran, Podtotschinas Tochter zu heiraten, sondern führt lieber sein lasterhaftes Leben weiter.

Ein anderer, leicht erkennbarer Wunsch Kowaljows ist, von höherem Rang zu sein — wie seine eigene personifizierte Nase. Nach der Uniform zu schließen, hat sie den Rang eines Staatsrats.

Blank findet sechs Fälle heraus, von denen Kowaljow meint, dass sie am Verschwinden seiner Nase schuld seien (2021: 82):

a) Iwan Jakowlewitsch ist schuld, weil er schmutzige Hände hat und lügt;

b) Die Stabsoffiziersgattin Podtotschina ist schuld, weil sie Kowaljow zerstören will und verhext hat;

c) Kowaljow ist selbst schuld, weil er hochnäsig ist (ходить задрав нос) und auf Leute unter seinem Stand herunterschaut;

d) Iwan, der Diener von Kowaljow (Иван-дурак), ist schuld. Er hat den Wodka stehen lassen, mit dem sich Kowaljow immer nach dem Rasieren einreibt. So hat er statt Wasser Wodka getrunken;

e) Der Teufel ist schuld. Der Teufel hat seine Nase genommen. Kowaljow nimmt das wörtlich. Der wahre Grund ist nur dem bösen Geist bekannt;

f) Schließlich ist der Petersburger Nebel schuld. Der Nebel führt in die Irre (der Nebel kommt zwei Mal in der Erzählung vor).

Auf die Idee, dass Kowaljows Amouren nicht nur an der Syphilis, sondern auch am Verlust der Nase schuld sein könnten, kommt Kowaljow allerdings nicht. Aber auch Ksana Blank ist sich offensichtlich nicht über die Relevanz der Syphilis in der Erzählung im Klaren.

3. IRONIE UND ABSURD-KOMISCHES

Die Nase mutet zweifellos surreal an, ist aber gewiss kein bloßer Ulk, wie manche Interpreten behaupten. Dem liegt ein fundamentaler Irrtum zugrunde. Gogol ist trotz seines absurden Witzes ein Dichter aus der ersten Hälfte des 19. Jh. und nicht des 20., wenngleich Dadaisten und Futuristen von ihm beeinflusst waren, insbesondere später, wie schon erwähnt, Daniil Charms. So schreibt Thomas Mann: „Von Gogol an ist die russische Literatur modern; es ist mit ihm alles auf einmal da, was seither so dicke Überlieferung in ihrer Geschichte geliebt ist: statt der Poesie der Kritizismus, statt der Naivität die religiöse Problematik, statt der der Heiterkeit die Komik. Namentlich diese. Seit Gogol ist die russische Literatur

komisch“ (Keil 1985: 140). Gogol hatte offenkundig parodistische Absichten. Wie schon erwähnt, ist *Die Nase* eine Parodie auf die Rhinoplastik, aber auch auf das hierarchische System, auf die kleinen Leute, die Trunkenbolde sind und ordinär schimpfen, auf die Religion; die Geschichte spielt am Tag von Mariä Verkündigung und manche deuten das Brot als Hostie; und schließlich ist auch noch der Teufel an allem schuld. Und nicht zuletzt ist sie eine Parodie auf den Aberglauben. Als sich in Petersburg das Gerücht verbreitet, dass eine Nase in Staatsratsuniform jeden Tag um drei Uhr am Newski-Prospekt promenierte, wollten sie alle sehen (Gogol 1977: 65f). Damals war der Magnetismus Mode und man sprach u.a. über tanzende Stühle usw.* Warum also soll nicht eine Nase in Staatsratsuniform auf dem Newski-Prospekt spazieren. Der parodistische Gehalt der Erzählung allein widerspricht schon der Interpretation als reinen Spaß.

Selbst wenn Gogol bewusst Absurdes einsetzt, steckt ein Sinn dahinter. Zum Beispiel die oben erwähnte Behauptung, dass des Barbiers Iwan Jakowlewitsch schmutzige Hände am Verlust Kowaljows Nase schuld seien. Menschen schieben gerne für dies und das, insbesondere für ihr Unglück irgendjemandem die Schuld in die Schuhe. Irgendjemand muss ja am Verlust seiner Nase schuld sein. Da bieten sich Iwan Jakowlewitschs schmutzige Hände an. Schließlich rasiert er ja Kowaljow immer mit schmutzigen Händen.

* Olga Dialektorskaja behandelt das Thema ausführlich.

Die Geschichte wird so erzählt, als ob alles, was geschieht, real und wahr und als würden die handelnden Personen in Bezug auf den Ablauf der Erzählung durchaus folgerichtig handeln, obwohl die Ereignisse unmöglich sind. Dadurch allein entsteht noch nicht Komik. Diese „Realität“ prallt aber innerhalb der Erzählung auf die sozusagen „wirkliche Realität“ — die „Nasen-Welt“ prallt also mit der „wirklichen Welt“ zusammen; und das zieht Missverständnisse nach sich, die komisch sind. Unmögliches wird so behandelt, als ob es wirklich wäre. Z.B. hält sich Kowaljow, der ja keine Nase hat, ein Tuch vors Gesicht, damit man glaubt, er blute aus der Nase.

Folgerichtig ist Kowaljow verzweifelt und wütend, weil er keine Nase hat. *Weiß der Teufel, so eine Infamie!* (Gogol 1977: 19). Ironisch wird der eitle Kowaljow gezeichnet, dem es nur darum geht, was seine Bekannten — Majore, Kollegienassessoren, Staatsratsgattinnen — am Newski-Prospekt denken, wenn er keine Nase hat. Zumal er auch keine Schmerzen hat, auch keine nach dem Verlust der Nase, wie Kowaljow verwundert bemerkt.

Rätselhaft ist die in Staatsratsuniform gekleidete Nase. Sie hat ein Gesicht, das sie im Stehkragen verbirgt, sie kann gehen, sprechen und sehen. Hier gibt es vielleicht doch einen Einfluss von E.T.A. Hoffmann, in dessen Werk sprechende Tiere vorkommen. Blank hält die Nase in Staatsratsuniform für völlig absurd, weil man sie sich nicht vorstellen kann (2021: 181f). Dem möchte ich entschieden widersprechen. Ich selbst kann sie mir sehr gut vorstellen. Außerdem gibt es viele

Illustrationen, Zeichnungen und Bilder von der Nase als Staatsrat und nicht zu vergessen Schostakowitschs Oper *Die Nase*, in der natürlich einen Darsteller die Staatsratsnase verkörpert. Kowaljow selbst verwirrt die Selbständigkeit der Nase. Als er sie in der Kirche anspricht, um ihr zu erklären, dass sie seine Nase sei, bekommt er eine Abfuhr: *Sie irren sich, geehrter Herr. Ich bin ganz für mich selbst* (*Я сам но себе*) (Gogol 1977: 33). Es ist vielleicht die undurchschaubarste Stelle der Erzählung, die auch Leser und Leserinnen verwirrt. Die Nase will offenbar Kowaljow sagen, dass sie überhaupt nichts mit ihm zu tun hat, zumal sie auch von höherem Rang ist. Gleichsam ein eigenständiges Wesen.

Eine der lustigsten Szenen ist Kowaljows Besuch in der Annoncenabteilung einer Zeitung, wo er eine Verlustanzeige seiner Nase aufgeben wollte. Zahlreiche Leute stehen mit Zetteln herum, auf denen eine oft kuriose Anzeige steht, die sie aufgeben wollten. *Ein Kutscher, der nicht trinke, sei zum Dienst abzugeben, auf dem anderen wurde eine 1814 aus Paris importierte, wenig benutzte Kutsche angeboten; [...] aus London eingetroffene Samen von Rüben und Radieschen, [...] ein Aufruf an diejenigen, die alte Schuhsolen zu kaufen wünschten, mit der Aufforderung, sich jeden Tag von acht bis drei Uhr früh (!) auf dem Trödelmarkt einzufinden* (Gogol 1977: 33). In allen Übersetzungen steht: *von acht Uhr früh bis drei Uhr nachmittags*. Das ist aber falsch. In allen russischen Ausgaben steht: *от 8 до 3 часов утра*, von 8 bis 3 Uhr Früh. Die Übersetzer müssen gedacht haben, dass es ein Irrtum oder Fehler ist, weil das

nicht sein kann. Wenn man allerdings mit Gogols Komik vertraut ist, kann es sehr wohl sein. Die Komik entsteht durch Übertreibung. Blank sieht das genauso. Gogol widerspiegelt die Absurdität des Petersburger Lebens. 150 Jahre später parodiert Vladimir Sorokin ähnlich das sowjetische Leben in seinem Roman *Die Schlange* (Sorokin 1990), in dem die Menschen Tag und Nacht um Produkte Schlange stehen und die Pausen und Nachtzeiten durch leere Seiten dargestellt werden.

Vollends komisch wird die Situation, nachdem es Kowaljow gelungen ist, endlich sein Anliegen vorzubringen. Er hält es nicht für notwendig, seinen Namen zu nennen, wenn sein Anliegen gedruckt werden soll. Stattdessen renommiert er damit, wen er aller kennt und dass seine hoch gestellten Bekannten auf keinen Fall erfahren dürfen, dass er keine Nase hat. So wird aneinander vorbeigeredet. Der Beamte glaubt, dass ein Dienstbote entlaufen ist, bis er schließlich glaubt, der Dienstbote heiße „Nase“, Herr Nase (господин Носов), wobei man beachten muss, dass die Nase im Russischen männlich ist. *Welch sonderbarer Name!* Hier entsteht durch die fragmentarisch aufgeregte Auskunft Kowaljows und die Sturheit des Beamten, der nicht zur Kenntnis nimmt, was Kowaljow widerfahren ist, Komik. Ein durchaus geläufiges Mittel, Komik zu erzeugen, hier genial gelungen. Kowaljow nimmt schließlich das Tuch weg, damit sich der Beamte von seiner Naselosigkeit überzeugen kann. Dieser ist überrascht und meint die Stelle sehe aus, wie ein gebackener Pfannkuchen. Und dennoch nimmt er immer noch nicht zur Kenntnis, was Kowaljow

widerfahren ist. Weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Um Kowaljow zu beruhigen, bietet er ihm eine Prise Tabak an. *Das vertreibt Kopfschmerzen und trübsinnige Stimmungen; sogar gegen Hämorrhoiden ist es gut* (Gogol 1977: 41). Hier treffen die Nasen-Welt und die Wirklichkeit zusammen, was zu einem Widerspruch führt: Einerseits hat Kowaljow tatsächlich keine Nase, andererseits kann es ja nicht sein, dass er keine Nase hat. Gerade dieses Aufeinanderprallen erzeugt Komik. Eine ähnliche Situation entsteht, nachdem Kowaljow seine Nase zurückbekommen hat. Vergeblich versucht er in seiner Nasen-Welt, sie da, wohin sie gehört, zu platzieren. Kowaljows Versuche bleiben vergeblich, die Nase fällt jedes Mal auf den Boden. Es hilft auch nicht, als er sie mit seinem Atem anhauchte. Selbst der Doktor kann nicht helfen. Er packt ihn unterm Kinn, stupst auf die Stelle, wo die Nase hingehört, so dass Kowaljow mit dem Kopf gegen die Wand schlägt; befiehlt ihm den Kopf nach rechts und links zu beugen und gibt ihm wieder einen Stups. Der Doktor kommt zu dem Schluss, dass es nicht geht, aber Kowaljow fleht ihn an, die Nase irgendwie zu befestigen. Beide verhalten sich so, wie man sich verhält, wenn man in der realen Welt einen Gegenstand befestigen will, was natürlich in der Nasen-Welt scheitert. Wobei die Komik wieder durch das Aufeinanderprallen der beiden Welten entsteht.

Das Groteske ist natürlich ein Mittel der Parodie. Insofern kann man Gorlin recht geben und in diesem Sinne das Changieren zwischen Traum und Wirklichkeit als Parodie auf die romantisch schaurige Gefühlsduselei sehen.

Am Schluss der Erzählung macht sich Gogol über seine Interpreten lustig: [...] *wo kommen schon keine Ungereimtheiten vor? Und trotzdem, wenn man darüber nachdenkt, so ist an allem wahrhaftig etwas dran* (Gogol 1977: 77). Mag sein, dass es genau deshalb keine Gesamtinterpretation des Textes gibt, indem ihm Gogol absichtlich etwas Rätselhaftes verlieh, den Leser/die Leserin absichtlich verwirrt, ihn/sie zum Narren hält und insgeheim über ihn/sie lacht, ohne dass deshalb der Text als „kompletter Unsinn“ zu verstehen ist. Vielleicht will er ja auch ein bisschen dem „dummen“ Leser/der „dummen“ Leserin einreden, dass er/sie „Stieraugen“ hat.

BIBLIOGRAPHIE

- Бланк, Ксана (2021): *Как сделан «Нос». Стилистический комментарий к повести Н.В. Гоголя*. Москва: Academic Studies Press. [Blank, Ksana (2021): *Kak sdelan «Nos». Stilističeskij kommentarij k povesti N.V. Gogolâ*. Moskva: Academic Studies Press]
- Виноградов, Виктор В. (1976): «Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя *Нос*». В: Виноградов, Виктор В. *Поэтика русской литературы: Избранные труды*. Москва: Наука, сс. 5–44. [Vinogradov, Viktor V. (1976): «Naturalističeskij grotesk: Sûžet i kompoziciâ povesti Gogolâ *Nos*». V: Vinogradov, Viktor V. *Poëtika russoj literatury: Izbrannye trudy*. Moskva: Nauka, ss. 5–44]
- Дилакторская, Ольга Г. (1984): «Фантастическое в повести Н.В. Гоголя». *Русская литература*, 1, сс. 153–166. [Dilaktorskaâ, Ol'ga G. (1984): «Fantastičeskoe v povesti N.V. Gogolâ». *Ruskaâ literatura*, 1, сс. 153–166]
- Ермаков, Иван Д. (1999): «Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя». В: Ермаков, Иван Д. *Психоанализ литературы: Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Москва: Новое литературное обозрение. [Ermakov, Ivan D. (1999): «Očerki po analizu tvorčestva N.V.Gogolâ». V: Ermakov, Ivan D. *Psihoanaliz literatury: Puškin, Gogol', Dostoevskij*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie]
- Alt, Peter-André, & Leiteritz, Christiane (Hrsg.) (2005): *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Bäumler, Ernst (1989): *Amors vergifteter Pfeil. Kulturgeschichte einer verschwiegenen Krankheit*. München—Zürich: Piper.
- Berends, Karl A.W., & Sundelin, Karl (2011): *Handbuch der praktischen Arzneiwissenschaft oder Der speziellen Pathologie und Therapie: Handbuch der Gelbsucht, Wassersucht und Windgeschwulst, des Scorbut, der Fleckenkrankheit, Skrofelkrankheit, Rhachitis, Syphilis und der Wurmkrankheit*. Volume 5. Charleston: Nabu Press. (Original work published 1834)
- Chamisso, Adalbert von (2020): *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Leipzig: Reclam.

- Engel, Manfred (2004): «Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traumes». In: Rüdiger, Zymner, & Manfred, Engel (Hrsg., 2004). *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Brill.
- Gogol, Nikolai (2024): *Die Geschichte vom großen Krakeel. Zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch*. Translated by Korfiz Holm. Available at: <https://books.google.at/books?id=VEoBDQAAQBAJ&> (Accessed: 12.06.2024). (Original work published 1834)
- Gogol, Nikolai (1924): *Mirgorod. Erzählungen als Fortsetzung der „Abende auf dem Weiler bei Dikanka“*. Translated by Karl Nötzel. Norderstedt: Book on Demand. (Original work published 1835)
- Gogol, Nikolai (1977): *Die Nase. Russisch/Deutsch*. Übersetzt und heraus gegeben von Dorothea Trottenberg. Stuttgart: Philipp Reclam. (Original work published 1936)
- Gorlin, Michael (1933): *N.V. Gogol und E.Th.A. Hoffmann*. Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Nendeln—Leipzig: Koch—Markert & Petters in Komm.
- Günther, Hans (1968): *Das Grotleske bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Sagner Signatur.
- Hoffmann, E.T.A. (2017): *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. Berlin: Edition Holbach. (Original work published 1815)
- Karlinisky, Simon (1976): *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Cambridge—London: Harvard University Press.
- Keil, Rolf-Dietrich (1985): *Nikolai W. Gogol. Mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Morier, James J. (1962): *Die Abenteuer des Hadschi Baba aus Isfahan*. Leipzig: Dieterich.
- Quintes, Christian (2019): *Traumtheorien und Traumpoetiken der deutschen Romantik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Schneider, Ulrich J. (2024): *Nosologie. Versuch über eine Wissenschaft des 18. Jahrhunderts*. Available at: <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A13166/attachment/ATT-0/> (Accessed: 12.06.2024).
- Setschkareff, Vsevolod (1953): *N.V. Gogol. Leben und Schaffen*. Berlin:

Osteuropa Institut an der Freien Universität.

Sigmund Freud (2001): *Die Traumdeutung (Studienausgabe, Band II)*.

Frankfurt/Main: S. Fischer. (Original work published 1900)

Sorokin, Vladimir (1990): *Die Schlange*. Translated by Peter Urban.

Zürich: Haffmans. (Original work published 1983)

Sterne, Laurence (1972): *Leben und Meinungen von Tristram Shandy*. Translated

by Otto Weith. Stuttgart: Gentleman. (Original work published 1759).

Voltaire (2018): *Candide oder die beste aller Welten*. Translated by Ilse Lehmann.

Berlin: EClassica. (Original work published 1759)

CLAUDIA ERDHEIM

<https://www.erdheim.at/>

claudia.erdheim@aon.at

Claudia Erdheim, born in 1945 in Vienna, studied philosophy and logic in Vienna, Munich, and Kiel, earning both a master's degree and a doctorate. She taught at the universities of Kiel and Hamburg. She was a lecturer at the Institute of Philosophy in Vienna from 1984 to 2005. Between 1993 and 2002, she organised the PODIUM summer reading series. From 1996 to 1998, she lived in Russia, and between 2000 and 2003, she spent extended periods in Lviv for research purposes. In 2007 and 2008, she spent two and a half months in Israel. Since 1984, she has worked as a freelance writer.

Richter, Manfred (2025). "Theologe und Philosoph: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Eine Erinnerung 250 Jahre danach." In: *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 179–227. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-7>

Theologe und Philosoph: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Eine Erinnerung 250 Jahre danach.

Manfred Richter

Deutsche Comenius Gesellschaft

ABSTRACT

The Theologian and Philosopher: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. A Commemoration 250 Years On

This paper aims to introduce a Protestant theologian who, at the same time, was a translator of Plato and a philosopher in his own right. Being a follower of the Kantian turn in philosophy, he criticised Kant as a participant in the Romantic scene. With his famous essay *On Religion* (1799), addressing the cultural elites of his time—"those who hold religion in contempt"—he gave a new foundation to religious thinking as such. Religion is not to be found in reason nor by mere tradition but by the presence of the universe in our mind (German: *Gemüt*). As a co-founder of the new type of university realized in Berlin in 1810, he—parallel to Fichte, first, then Hegel—gave lectures in philosophy. As a professor of theology, he fully transformed the traditional system of dogmatics, concentrating it in Jesus Christ as the presence of God realized as Man, the church being his life in his spirit in history. As a reformer, he overcame confessionism in the Protestant churches. He fought for synodality in the church and

for taming absolutism in the monarchy by demanding a constitution. As an intellectual, he took part in the European struggles for the emancipation of individuals and nations, all of which essentially reflected his Christian convictions.

KEYWORDS

*Friedrich Schleiermacher | Protestant theology |
Philosophy of religion | Kantian philosophy | Romanticism |
Christocentric dogmatics | Church reform*

EINFÜHRUNG

Nach 600 Jahren Hus (Hinrichtung auf dem Konzil zu Konstanz 1415) und 500 Jahren Luthers 95-Thesen-Veröffentlichung (1517) steht das Gedenken an das 250. Geburtsjahr Schleiermachers an. Ohne Geschichtsbewusstsein ist verantwortungsvolle Gestaltung der Zukunft nicht möglich. Nach dem Böhmen Jan Hus und dem Sachsen Martin Luther ist dieses Jahr (2018), weil ebenfalls von gesamt-christlicher Bedeutung, eines Schlesiens zu gedenken.

Dieser Schlesier und Preuße wurde der nächste große Kirchenvater, ein Kirchenvater zunächst des Protestantismus, aber überhaupt ein Kirchenvater der christlichen Moderne. Ein Romantiker und zugleich ein Praktiker. Er ist beileibe nicht einfach als „Romantiker“ abzutun. Religion und ihre vielfältige Sprache auch der Kunst und eine wohl durchdachte neue Auffassung der Glaubenslehre gehen bei ihm zusammen. Er war Mitbegründer einer neuen Konzeption von Universität, wie sie in der Berliner Universität erstmals verwirklicht wurde. Zugleich war er lebenslang ein verehrter Prediger. Er war ein tiefsinnig frommes Gemüt und ein scharfer Denker. Er wurde zum Freiheitskämpfer gegen Napoleon und als Demokrat kämpfte er gegen die Reaktion am Königshof und in der Bürokratie. Er war ein Vordenker des Zusammenwirkens der Kirchen des Protestantismus, wie es durch die Kirchenunion von Lutheranern und Reformierten in Preußen seit 1817 umgesetzt wurde, aber er bestritt dem König das Recht auf Eingriffe in die Liturgie. So sehr er auch von

Theologen-Kollegen kritisiert wurde, erhielt er auf sein Lebensende hin in England, Dänemark und Schweden ebenso große Anerkennung wie bei Gläubigen und Intellektuellen zuhause: 30 Tausend Trauernde (ein Viertel der Einwohnerschaft Berlins zu jener Zeit) sollen den Leichenzug begleitet haben zum Friedhof der Dreifaltigkeitskirche, wo er Jahrzehnte lang beinahe jeden Sonntag gepredigt hatte.

Ist er längst „tot“ oder braucht ihn die Theologie noch oder wieder? Vielleicht braucht ihn sogar die Ökumene, so sehr er ein Beispiel spezifisch protestantischen Denkens darstellt. Wir werden darauf am Ende unserer Überlegungen zurückkommen. Jedenfalls wurde sein gewaltiges Werk, das nach seinem Tod, zunächst sehr unvollständig, in 31 Bänden einer Ausgabe *Sämtliche Werke* im Verlag Reimer zu Berlin, 1834 ff veröffentlicht worden war, schon im 19. Jahrhundert hoch gewürdigt: „Er umfasste das Grösste, was seine Zeit bewegte, was die Generation vor ihm vorbereitet hatte. Der ganze Lebensgehalt der voraufgegangenen Epoche erhielt in ihm die Wendung auf das handelnde Leben, auf die Herrschaft der Ideen in der Welt“ (Wilhelm Dilthey, das Zitat nach: Kantzenbach 1977: 8)*.

Jetzt wird es erstmals in einer Kritischen Gesamtausgabe (KGA) herausgegeben, die, seit 1972 vorbereitet, seit 1980 im

* Maßgeblich für Schleiermachers-Verständnis wurde das *Leben Schleiermachers* von Wilhelm Dilthey (1870, Bände I und II). Aus dem Verständnis und Geist Schleiermachers heraus wurde er zum Begründer einer vertieften Lehre vom Verstehen der menschlichen Lebensäußerungen, der neueren geisteswissenschaftlichen Hermeneutik.

Gänge ist, auf mehr als 50 Bände berechnet*. Sie teilt sich in fünf Hauptabteilungen: I *Schriften und Entwürfe*, II *Vorlesungen*, III *Predigten*, IV *Übersetzungen*, V *Briefwechsel und biographische Dokumente*. So findet dieses Werk zunehmendes Interesse im Blick auf ihre verschiedenen Anteile wie Philosophie und Theologie, Psychologie und Pädagogik, Kirchenpolitik und Staatslehre, Literarisches und insbesondere auch Predigten, dazu Briefe und eine umfangreiche Korrespondenz, in denen sich immer der Mensch Schleiermacher zeigt.

Das Verständnis seines Werks ist, wie selten, stark an das seiner Persönlichkeit und seiner Biographie geknüpft. Daher muss hier versucht werden, beides parallel zu skizzieren. Doch dies auch im Blick auf den Leser seines Werks wie dieser kleinen Einführung — inwiefern nämlich gerade diese Verknüpfung uns zur Bewertung seines Denkens und als Anregung für unsere eigenen Fragestellungen dienen kann. Denn der zur Mündigkeit aufgerufene Christ unserer Tage mag an dieser Gestalt eines „modernen“ Gläubigen exemplarisch ermessen und nachvollziehen, wie sehr er für die Gestalt seines eigenen Glaubens nicht nur mitteilungs-fähig ist, sondern auch sich selbst mit-verantwortlich weiß.

* *Kritische Gesamtausgabe* (KGA) hrsg. von J. Birkner u.a. im Verlag de Gruyter, Nachfolgeverlag des ursprünglichen Verlags der Schleiermacher–Werke Reimer. Der in Kiel bearbeitete Teil ist mit 2017 abgeschlossen, was für den in Berlin auf 2025 berechnet ist. Die persönlichen Äußerungen wie in Briefen (die in der Romantik auch als Kunstform gehandhabt wurden) in KGA V Bd. 1–14 (!) sowie Kommentarband K1.

I HERKUNFT UND SCHULZEIT

Schon mit seiner Jugendphase werden wir eintreten in den geistig–geistlichen Umkreis des Grafen Zinzendorf* und seiner Erneuerung des Erbes der aus ihrer Heimat nach Polen und Sachsen vertriebenen Böhmisches Brüderkirche und ihres letzten Bischofs der älteren Zeit, des Comenius (Blekkastad 1969)**. Zunächst selber im Zentrum des lutherischen Pietismus, bei August Hermann Francke zu Halle*** geschult, hatte Zinzendorf in Herrnhut in der sächsischen Oberlausitz 1722 die von hier aus europaweit und bis nach den beiden Amerika sich ausbreitende „Erneuerte Brüderunität“ gegründet, nun „Brüdergemeinde“ genannt. Er war von dem bei Danzig/Gdańsk geborenen Enkelsohn des Comenius, Daniel Ernst Jablonski, der zuvor in Lissa/Leszno wie sein Großvater das dortige Brüder-Gymnasium geleitet hatte und dann zum Hofprediger nach Berlin berufen war, zum Bischof in der brüderlichen Tradition geweiht worden****. So führte er deren geistliches Erbe weiter, nunmehr mit der lutherischen Tradition verbunden und in pietistischer Weise neu

* Nikolaus Ludwig Reichsgraf von Zinzendorf (1700–1760).

** Für die Schwerpunkte seiner Zeit in Polen vgl. als neuere Untersuchung (Richter 2013), sowie auch Kurzbiographie (Richter 2016).

*** Dort war auch ein Teil des Nachlasses von Comenius und so der böhmischen Brüderkirche zum Druck gelangt, ein weiterer aufbewahrt und erst im vergangenen Jahrhundert neu entdeckt worden durch Dmitrij Tschizewskij (1934/1935).

**** Zu Jablonski, dem Vermittler von Comenius und Leibniz vgl.: Bahleke, Korthaase 2008.

geformt. Dieser Gemeinschaft der „Herrnhuter“ gehörte Friedrich Daniel Ernst an, seit seine Eltern sich ihr angenähert hatten und ihr die Kinder zur Erziehung gaben.

Der Rufname Friedrich war zugleich ein Bekenntnis zu Preußen, in dessen Diensten der Vater als Feldprediger stand. Die Mutter gehörte der reformierten Pfarrerlinie der Stubenrauch an, einst aus Österreich ihres Glaubens wegen umgezogen. In Breslau/Wrocław geboren, hatte er dort eine Schule besucht, der der frühreife kluge Junge schnell entwuchs, so dass ihn die Eltern zum Privatunterricht zu sich nahmen, damit „sein Herz so gut wäre, als sein Verstand schon ist“. Als 1778 der Vater als Feldprediger nach Stadt und Schloss Pleß berufen wurde, kam er dort auf die Stadtschule. Die Bekanntschaft mit den Herrnhutern in ihrer Ansiedlung „Gnadenfrei“, wo Friedrich seine erste religiöse Erweckung erlebt hatte, und Besuche in Herrnhut und Niesky führten zu dem Entschluss, die Kinder den als vorbildlich geltenden Ausbildungsstätten der Herrnhuter zu übergeben. So kam er 1783 in das Pädagogium in Niesky bei Görlitz, wo ihn allerdings erste Glaubenszweifel überfielen (die Leiden Christi als Strafen für seine Sünden zu verstehen, fiel ihm zunehmend schwer). Gemeinsam mit einem guten Freund, einem späteren Brüderbischof, strebte er den Gläubigen verheißenen „übernatürlichen Gnaden“ nach. Er meinte sie erstmals zu erleben

(nachdem er daran schon gezweifelt hatte), als er sich innerlich bereitfand, auf die schon er-dachte Karriere als Gelehrter zu verzichten und „einfacher“ Prediger zu werden*.

1785 folgte das brüderische Seminar zur Theologenausbildung in Barby/Elbe. Hier kam es zur religiösen Krise, wieder der Versöhnungslehre wegen, die ihn zum Konflikt mit dem Vater führte, der darin einen Abfall vom Gottesglauben sah. Nicht freilich sah das so der Sohn. Noch später bekennt er: „Frömmigkeit war mir die mütterliche Leib, in dessen heiligem Dunkel mein junges Leben genährt und auf die ihm noch verschlossene Welt vorbereitet wurde“ (das Elternhaus), „in ihr atmete mein Geist, ehe er noch sein eigenes Gebiet in Wissenschaft und Lebenserfahrung gefunden hatte“ (Niesky); „sie half mir, als ich anfang, väterlichen Glauben zu sichten und Gedanken und Gefühle zu reinigen von dem Schutte der Vorwelt (Barby)“. Nur verlangte er, in Halle studieren zu dürfen, wo schon die kritischen Schriften von Immanuel Kant kursierten, die man in Barby nur heimlich lesen konnte. Seine Studienzeit dort waren die Jahre 1787–1789.

Und so konnte er sich auch später durchaus bekennen als einen „Herrnhuter“, wenn auch „höherer Ordnung“, wenn er sagt: „Hier entwickelte sich zuerst die mystische Anlage, die mir so wesentlich ist und mich unter allen Stürmen des Skeptizismus erhalten und gerettet hat. Damals keimte sie auf,

* Hier und weiter persönliche Zitate aus der Biographie von Friedrich Wilhelm Kantzenbach, *Schleiermacher* 1977.

jetzt ist sie ausgebildet, und ich kann sagen, dass ich nach Allem wieder ein Herrnhuter geworden bin, nur in einer höheren Ordnung“.

Dies werden wir immer wieder erkennen können in den Hauptphasen seiner geistigen Entwicklung und in den Hauptgestaltungen seines theologischen Werkes: in seinen *Reden über die Religion*, in seinen Predigten und Dichtungen, in seiner Konzeption des theologischen Studiums und in seinem Hauptwerk, der Glaubenslehre — wobei er sein theologisches Werk immer parallel zu seinem philosophischen Werk entwickelt.

Von deren Verhältnis zueinander sagt er zweierlei aus: sie stehen unabhängig voneinander da — zugleich widersprechen sie einander nicht. Wie er einmal schreibt: „sie sind fest entschlossen einander nicht zu widersprechen“*. Weder also ist die Theologie abhängig von irgendeiner Philosophie, vielmehr ist sie ganz „autonom“ bzw. eben „theonom“. Noch ist die Philosophie, das vernünftige Denken, von einem Glaubenssatz abhängig, vielmehr vermag sie frei aus ihren eigenen Prinzipien heraus, das Ganze von Welt und Mensch als System zu denken. Der Theologie verhilft sie dabei jedoch zu klaren Begriffen für eine konsequente Gestaltung ihres eigenen Ganzen an Erkenntnis von Gott, Welt und Mensch, ihr Angebot an die Menschheit.

* In Auseinandersetzung mit dem Philosophen Fries, der meinte, zwar „mit dem Herzen Christ“ zu sein, aber meinte, es „mit dem Kopf“ nicht zu können.

So kommt es zu einer bislang nicht erreichten Geschlossenheit des Systems auch der Theologie — eine Tendenz neuzeitlichen theologischen Denkens, wie es zwar schon von Thomas von Aquin gefordert, bis dahin aber (vielleicht Calvins *Institutio* ausgenommen*) noch nie verwirklicht war**.

II STUDIUM UND AUSBILDUNG

In Halle wehte, parallel zu dem noch vorherrschenden Geist des Pietismus, bereits der Wind der Aufklärung. Dies besonders in der neuen historisch-kritischen Sicht auf die Entstehung der biblischen Bücher und die Dogmenentwicklung, wofür der Name von Johann Salomo Semler stehen mag***. Wichtiger aber war dem jungen Theologiestudenten der Kontakt mit dem Altphilologen F. August Wolf, Freund Goethes und Wilhelm von Humboldts, mit dem er sich über die

* Calvin, Johannes (1509–1564), *Christianae religionis Institutio*, Letztfassung 1559, Neuausgabe (1957).

** Zu dieser Problematik vgl. jüngst die Studie des römisch-katholischen Autors Michæl Seewald (Seewald 2018). Er verweist darauf, dass Thomas von Aquin die verschiedenen „Dogmen“ der Glaubenslehre als „articuli“ („Gelenke“) eines Gesamtkörpers der Lehrdarstellung verstehen will. Hier auch der Verweis auf die erstmalige Aufnahme des Versuches einer theologischen System-Bildung im engeren Sinne auch bei dem römisch-katholischen Theologen Sebastian Drey, einem Zeitgenossen von Friedrich Schleiermacher.

*** 1725–1791, Prof. in Halle, der die historisch-kritische Schriftauslegung und Sicht auf die Kirchengeschichte und Dogmenentwicklung förderte — noch gleichzeitig mit dem Studenten Schleiermacher dort lehrend.

altgriechische Philosophie austauschte, und die anhebende Auseinandersetzung um die kritische Philosophie Kants*, die ihm zunächst durch einen Lehrer begegnete, der noch, vor-kritisch, am Leibniz-Wolff'schen System festhielt. Ihr stand er von Anfang an keineswegs un-kritisch gegenüber (wie ihn auch die Persönlichkeit Kants, den er einmal in Königsberg bei seinem Besuch eines dort studierenden Dohna-Sohns, s.u., kennenlernte, nicht fesselte). Eigenständig forschte er über Kant weiterhin auch bei seinem Onkel mütterlicherseits Stubenrauch in Drossen (nahe Küstrin/Kostrzyn), wo er sich für sein I. Examen vorbereitete, das er 1790 ablegte.

Danach wird er in eine Hauslehrerstelle zu der Grafenfamilie Dohna nach Schlobitten /Ostpreussen delegiert, wo er 3 Jahre lang verweilt, bis 1793. Dort lernte er die feine adelige Lebensart kennen und erlebte vielleicht eine erste Liebesneigung zu einer Tochter des Hauses. Nach einer Phase an der ersten („Gedike'schen“) Gymnasial-Lehrerbildungsanstalt in Berlin muss er, frisch ordiniert, als Predigthelfer von 1794–1796 in Landsberg a.d. Warthe/Gorzów aushelfen, um schließlich wieder in Berlin zu sein, betraut mit einer Stelle als reformierter Prediger an der Charité, dem Berliner Militär- und Armen-Krankenhaus.

* Seine *Kritik der reinen Vernunft*, betrachtet als „die kopernikanische Wende“ in der Geschichte der Metaphysik, war 1781 erschienen.

Während er zunächst Kant mit der Tradition der älteren Metaphysik, wie sie sein philosophischer Lehrer Eberhard noch vertrat, vermitteln wollte, hat er nun in seiner Studie *Kurze Darstellung des spinozistischen Systems* Spinoza seinen Respekt erwiesen, „dessen Kernsatz ‚Es muss ein Unendliches geben, innerhalb dessen alles Endliche ist‘ die traditionelle Unterscheidung von Jenseits und Diesseits obsolet erscheinen ließ“ (Jüngel 2004: 905). Spinoza ist dann der einzige Name, den Schleiermacher in seinen berühmten *Reden „Über die Religion“* als Gewährsmann nennen wird. Ihm will er hier „eine Locke opfern“.

III IM SALON DER HENRIETTE HERZ UND DEM KREIS DER ROMANTIKER

Berlin war nun eine neue Welt für den „Herrnhuter“. Sein schon aus Barby, besonders aber aus Hallenser Zeit ihm bekannter schwedischer Freund Brinkman, der inzwischen in die Dienste der Berliner Botschaft seines Landes getreten war, hatte ihn in Berliner gesellige Kreise eingeführt, so zumal in den Salon von Henriette Herz geb. Lemos (einer portugiesisch-jüdischen Familie), selbst Arzttochter und mit dem Kant verehrenden Arzt Markus Herz verheiratet, gest. 1803. Mit ihr verstand er sich besonders gut und sie mit ihm. Man traf sich zeitweise fast täglich, auch zum Vorlesen zeitgenössischer Literatur wie etwa von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Aus seiner Sicht war dabei „von dem Verhältnis

von Mann und Frau keine Rede“ (was bei ihr in der sie verbindenden herzlichen Freundschaft eine „zarte“ Neigung nicht ausschließt). Gerne und noch lange sprach sie von ihrem „Schleier“ — zu dessen späterer Ehe sie sogar Vermittlung geleistet haben soll*.

Hier trafen sich mit ihr und untereinander Intellektuelle wie Wilhelm von Humboldt (1767–1835), der Gründer der Berliner Universität, Sprachforscher und Philosoph und Alexander von Dohna — mit beiden wird er beruflich zu tun bekommen — sowie Friedrich Schlegel (1772–1829)**, der dort wiederum Dorothea Veit treffen wird, ebenfalls aus jüdischer Familie stammend, seine spätere Ehefrau. Mit ihm wird er zunächst auf ein paar Jahre zusammenziehen. Die beiden werden große gemeinsame Pläne schmieden, so zu einer die griechische Antike für die Moderne beschwörenden Zeitschrift *Athenäum* (mit der Idee zu „Fragmenten“ einer „Universalpoesie“) und eine *Plato-Übersetzung* (KGA IV 3–8). Ausführen wird letzteres freilich Schleiermacher allein, in lebenslangem Einsatz***. Noch aber ist gerade er ohne sonstige relevantere Veröffentlichungen geblieben — man drängt ihn dazu****.

* Klaus Huizing spekuliert zu alledem und zum Umfeld in seinem Roman *Frau Jette Herz* (2005).

** Mit seinem Bruder August zusammen Begründer der neueren Literaturwissenschaft und Literaturkritik mit pantheistischen Tendenzen, dann Rückkehr zu einer romantisch-katholisch verklärten Kulturphilosophie.

*** Sie wird bis heute als maßgebliche Plato-Übersetzung geschätzt und zitiert.

**** KGA I — die Schriften der Berliner Zeit finden sich in Bd. 2–3; die gedruckten Predigten insgesamt sind in KGA III in 15 Bd. Wiedergegeben.

Sehr charakteristisch ist hier ein unvollendet gebliebener Text — zu einer *Theorie des geselligen Betragens*. Er reflektiert die Geselligkeit jener Kreise, deren Reiz darin besteht, dass jeder und jede seine/ihre individuelle Eigenart ausdrücklich, womöglich kunstreich aus–spielt und so den Reichtum der Begegnung erhöht, zugleich aber sich selber zu spiegeln versteht. Durchaus darf, ja muss dabei die Geschlechterpolarität bedacht bleiben — ein genuin paritätisch gedachter Ansatz, dem er einen *Katechismus der Vernunft für edle Frauen* widmete („Du sollst keine Ehe schliessen, die gebrochen werden müsste“; „Du sollst nicht geliebt werden wollen, wo du nicht selber liebst“; „Lass dich gelüsten nach der Männer Kunst, Weisheit und Ehre“). Mit einer Verteidigung eines die Liebe der Geschlechter zueinander in einer allzu offen–herzigen, „romantisch“ überschwänglichen Weise feiernden Romans Friedrich Schlegels, *Lucinde*, stand der junge Pfarrer seinem Freunde bei durch seinen Briefroman *Vertraute Briefe über Lucinde* (Schlehel, Schleiermacher 1970) — das Ideal sinnlich–geistiger Liebe und paritätischer Partnerschaft teilend, die Vorwürfe seiner Vorgesetzten tapfer zurückweisend.

Solche Gedankenwelt wird eingehen in die übernächste Publikation in jener frühromantischen Phase, *Monologen*, pünktlich zum Auftakt des neuen Jahrhunderts 1800 erschienen*. Hier gibt sich das Individuum — für dieses ist es eine Programmschrift der Moderne! — im „Selbstgespräch“

* Einzelausgabe in der Philosophischen Bibliothek im Felix Meiner Verlag 1978 (Nachdruck der 3. Aufl. 1914).

Rechenschaft darüber, wie es selbst die „Menschheit“ verkörpert, repräsentiert — und *dabei* der Mit-Welt bedarf. Schleiermacher steht darin einerseits unserem Individualismus-Denken nahe, aber dessen gängiger existentialistischer oder sonst isolationistischer Auslegung denkbar entfernt gegenüber.

Zuvor freilich, im April 1999 — er war für ein paar Monate als Hofprediger in Potsdam, wo er sie fertigstellte — ist zur Frühjahrsmesse erschienen, anonym, wie auch noch die *Monologen*, die relativ kleine Schrift, die bald wie ein Donnerschlag widerhallte *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern**. Hier kommen nun ganz und gar neue Töne auf zu dem was Religion sei: „Gefühl“! und „Anschauung“! „des Universums“! Bei jedem dieser Begriffe musste der Leser stocken: Religion ist doch, bislang, Regelwerk, das zu beachten ist, genaue Vorgabe einer Institution (der verfassten Kirche), die streng zu befolgen ist** — nun also „Gefühl“! Und was soll hier „Anschauung“ heißen? Bislang ist das erst die selige Schau in der Ewigkeit. Und weiter: Religion sei „Sinn und Geschmack für das Unendliche“ — ganz und gar „sinnliche“ Ausdrücke also für das Über-Sinnliche.

* Stark verbreitet war die Neuherausgabe der 3. Auflage durch Rudolph Otto 1913, Neuausgabe durch H.J. Rothert, 1970; kritische Edition in KGA I Bd. 12, dort ebf. die *Monologen*.

** Das galt letztlich im Bereich der protestantischen „Orthodoxie“ nicht weniger als in der römisch-katholischen Kirche als Lehranstalt.

Erst recht musste man sich wundern, nein aufregen, ja: empören über all das, was Religion nun ausdrücklich nicht mehr sein soll: weder „Metaphysik“ — auf der doch die ganze Theologie der Jahrtausende ruht! Noch nicht einmal „Moral“ — wo doch gerade sie die Rückzugsbasis des jüngeren Rationalismus in seinen besseren Vertretern war, etwa bei Freund Spalding, dem berühmten Prediger lutherischer Aufklärungstheologie an der Berliner Nikolaikirche*. Vollends trug ja die Moral, jetzt „transzendentalphilosophisch“ gefasst, das System der *Religion innerhalb der Grenzen der reinen Vernunft* bei dem großen Kant. Das alles soll Religion nun *nicht* mehr sein!

Nein, dass alles soll sie nicht sein. Mit dem allen hat Religion in Schleiermachers *Reden* nichts zu tun. Sie ist vielmehr etwas ganz anderes. Zugleich ist sie etwas noch viel Fundamentaleres als das *Gedachte* der Metaphysik oder das *Gewollte* der Moral. Vielmehr hat sie eine „eigene Provinz“ im *Gemüt*, welches dieses eigene Organ für jenen Geschmack des Unendlichen ist und sich daran erquickt. Und so gelten diese Reden all jenen *vermeintlich Gebildeten*, die — sei es als metaphysische Spekulanten oder als Moralisten — das religiöse Wesen des *Menschseins* verkennen, die damit im eigentlichen Sinne gerade die *Un-Gebildeten* sind, die er daher zur *Religion* zurückrufen möchte.

* 1714–1804, „Patriarch“ einer besonnenen Aufklärungstheologie, der als Begründer einer theologischen Anthropologie („Religion, eine Angelegenheit des Menschen“) Schleiermacher zu schätzen verstand. Vgl. Albrecht Beutel, Art. *Spalding* in *Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG)* 4. Aufl. Bd. 7 2004 Sp. 1534f.

In fünf Schritten vollzieht sich dieser Aufruf: nach einer um Verständnis für sein Vorhaben bemühten „Apologie“ (I) wird dieses „Wesen der Religion“ (II) bedacht (und was es für ihre Vertreter bedeutet: „auch gab es unter wahrhaft religiösen Menschen nie Eiferer, Enthusiasten oder Schwärmer für das Dasein Gottes, mit großer Gelassenheit haben sie haben sie das, was man Atheismus nennt, neben sich gesehen ...“), sodann über die *Bildung zur Religion* (III) (durch Aufhebung der Ver-Bildung und durch Beispiel), sodann — sehr charakteristisch — „Das Gesellige in der Religion, über Kirche und Priestertum“ (IV) gehandelt. Mit einem bis heute beachtlichen Schluss „Über die Religionen“ (V) wird geendet (hier taucht die Figur eines „Mittlers“ auf, in dem die *Eigentümlichkeit jeder Religion* angeschaut werden kann). Denn „die“ Religion, und das ist ein Meilenstein über den bisherigen Rationalismus hinaus (*der immer nur nach „der“ „natürlichen“ Religion suchte*), gibt es, den „Reden“ gemäß, immer nur in konkreten geschichtlichen Ausgestaltungen: *in den Religionen*.

Die weiteren Auflagen (1805, 1821 und 1831) werden durch gewisse Abmilderungen modifiziert, die auf mehr oder weniger berechtigte Einwände eingehen wollen. Bereits in der dritten Auflage kann er vermerken, dass diejenigen, die er einst angesprochen hatte — die idealistischen Spekulierer oder die nützlich-moralistischen Pragmatiker — schon gar nicht mehr vorherrschen, aber dass er jetzt gegen die konfessionalistischen *Restaurierer* reden müsse: gegen die nämlich, die seinen inzwischen hoch reflektiert und philosophisch wie

theologisch ausgearbeiteten *Neu-Ansatz* einer *Glaubenslehre*, die gleichzeitig mit dieser 2. Auflage der *Reden* 1821 erschienen war, (noch immer) nicht verstanden oder verstehen wollten — als das Angebot einer *anderen Art, aus dem Glauben heraus zu denken und zu reden*. In einer Art, die einem *nach-metaphysischen*, einem nach-Kantischen Zeitalter zu entsprechen versucht. Die somit verhindert, dass Glaube und Vernunft, dass unser Glaubensbewusstsein und unser vernünftiges Wahrheitsbewusstsein auseinanderfallen, wechselseitig blind zu einander sind oder gar meinen, einander als Feinde gegenüberstehen zu müssen.

IV RÜCKZUG NACH STOLP/SLUPSK

Die Zeit der hochgestimmten „romantischen“ Begegnungen, bei denen zwischenzeitlich auch eine Liebesneigung zu einer, wenn auch sehr unglücklich verheirateten Frau, Eleonore Grunow, eine Rolle spielte, ging 1802 zu Ende durch die Versetzung in ein entlegenes Pastorat, auf das ihn sein Vorgesetzter im reformierten Kirchendirektorium, S.F.G. Sack, entsandte — besorgt um den Umgang des jungen Pfarrers und seinen Verkehr in dem Salon einer Jüdin*.

* Schleiermacher hat die Eigenständigkeit des Judentums als Religion geachtet und die Forderung der Konversion zum Christentum als Bedingung der Ermöglichung bürgerlicher Gleichberechtigung abgelehnt (so in seinem Gutachten zu dem *Anliegen Jüdischer Hausväter*). Im Blick auf seine Theologie ist allerdings kritisch festzustellen, dass er das Judentum bereits für „todt“ hielt (V. Rede), und

Auch was *Die Reden* angeht, hatte er sein Unverständnis deutlich zum Ausdruck gebracht.

Die ehemalige Hofpredigerstelle war jetzt nur mit Seelsorge für einige zerstreute reformierte Familien verbunden, während die Mehrzahl der Bevölkerung lutherisch war — so dass er bereits hier „*Unvorgreifliche*“ Erwägungen zu einer Vereinigung der lutherischen und reformierten Gemeinden im Gottesdienst an seine Kirchenbehörde schrieb — später wird er in seiner *Glaubenslehre*, der ersten Dogmatik der Kirche der Union, dies theologisch begründen.

In der Hauptsache aber widmete er sich zwei Vorhaben. Einerseits dem noch mit Friedrich Schlegel verabredeten Projekt, einer *Plato — Übersetzung*, das er in Stolp begann, und an dem er bis 1828 weiterarbeitete — einer unglaublichen philologischen wie auch schriftstellerischen, zugleich aber philosophischen Leistung, bis heute der Normaltext von „Plato auf Deutsch“. Zum anderen erarbeitete er eine gründliche Durchsicht der Systeme der Ethik seit der Antike in *Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre* (1803), worin er auch Kant ob seiner reinen Pflichtenethik kritisiert*.

auch in seiner modernen Auffassung durch Mendelssohn als rationalistisch so wenig wie rationalistische christliche Theologie würdigen konnte. Das spezifisch jüdische Gottesbewusstsein Jesu hat er — wie seine Zeit überhaupt — nicht erkannt und die Bedeutung der Geschichte Israels und des Alten/Ersten Testaments für die Kirche in seiner Systematik defizitär dargestellt — er sah sie primär religionsgeschichtlich.

* Die Schriften der Stolper Zeit in KGA I Bd. 4.

Er war nun hinreichend vorbereitet für Rufe auf eine Professur. Die erste erging aus der neuen bayrischen Universität in Würzburg. Obwohl diese Stelle besser dotiert gewesen wäre, nahm er die Berufung auf eine a.o. Professur in Halle an, das er ja kannte, aber auch, da er vorzog, in Preußen zu bleiben. Und da hier, was er sich ausbedungen hatte, eine Universitätspredigerstelle eingerichtet wurde.

V PROFESSUR IN HALLE:
 THEOLOGIE NICHT OHNE PHILOSOPHIE
 UND EINE „WEIHNACHTSFEIER“

Nachdem er aber sich einst weit mehr für Philosophie interessiert hatte — sein einstiger Lehrer Eberhard aber, Wolff-Schüler, lehnte ihn nun, nach den *Reden*, scharf ab als „Atheisten“!* — hatte er jetzt das weite Feld der Theologie zu beackern, Neuland, das er mit Bravour pflügte, wie die Überblickvorlesungen zur Enzyklopädie, Hermeneutik, Dogmatik und Ethik zeigen. Er hielt sie inmitten einer theologischen

* Auch Fichte war zu gleicher Zeit, 1798/99 in Jena in einen sog. „Atheismusstreit“ verwickelt worden (vgl. seine *Appellation an das Publikum über die ihm beigegebenen atheistischen Äußerungen* vom Januar 1799, (neu hrsg. Leipzig 1991) also kurz vor *dem Erscheinen* von Schleiermachers *Reden*, der ihrem fundamentalen Gegensatz zu Fichte zum Trotz analoge Vorwürfe auf dem Fuße folgten — ein beliebtes Argument also von Traditionalisten gegen Neu-Denker in der Theologie, und dies wohl zeitlos.

Kollegenschaft, der er „ein Dorn im Auge“ war: den „Altpietisten“ und den „Rationalisten“ gleichermaßen. Beide Gruppen „verstanden nicht die transzendentalphilosophische Kritik an dem aufklärerischen Gottesbegriff und der in der Aufklärung noch bejahten supranaturalistischen Metaphysik“ (Redeker 1968: 112). So hatte er weit bessere Kontakte zu Kollegen anderen Fakultäten wie dem Altphilologen Wolf, der seine Plato-Interpretation zu schätzen lernte, und ihn bei einem Besuch Gœthes in Halle mit ihm bekanntmachte (er gewann aber keinen näheren Zugang zu ihm), wie er auch vielfach mehr Hörer aus anderen Disziplinen anzog als angehende Theologen, ein Hinweis auf das herausragende Reflexionsniveau ebenso wie die Darstellungskunst. Eine enge Freundschaft entstand mit dem Naturphilosophen Hendrik Steffens, einem Schüler Schellings, den wir am Ende seines Lebens in Berlin wieder antreffen werden.

Sein philosophisches System der Natur, so Dilthey einmal, entspricht bei Schleiermacher dem der „Physik“, dem das der „Ethik“ gegenübersteht, beide grundiert durch eine philosophische Grundwissenschaft, von ihm genannt „Dialektik“, als Lehre vom Denken in Begriffen und Schlussfolgerungen. Die Grundlinien dieser philosophischen Systematik insgesamt und der philosophischen Ethik im Besonderen, zuerst niedergelegt im *Brouillon zur Ethik* (1805/06), sind hier entstanden. Er baute sie später in Berliner Vorlesungen aus, wofür eine geschlossene Niederschrift jedoch nicht vorliegt.

Zu seiner Lehrart heißt es: „Er fertigte zunächst einen Gesamtplan für die Vorlesung an und hatte für die einzelne Kollegstunde nur einige Notizen und Stichworte zur Verfügung. Er ließ seinem Gedankenfluss freien Lauf, und so waren seine Vorlesungen ein kunstvolles und sehr geistreiches Selbstgespräch, das seine Hörer wohl in den Bann zog und begeisterte, ihnen aber das Folgen und vor allem das Mitschreiben erschwerte.“ Und Ludwig Börne, der ihn hörte, bemerkte: „Er lehrte die Theologie wie Sokrates gelehrt hätte, wenn er Christ gewesen wäre“ (Redeker 1968: 114f).

Hoch bedeutsam ist seine Verstehenslehre, die Hermeneutik, die er ebenfalls als philosophische Disziplin behandelt, womit er auch theologisch den Supranaturalismus in der Exegese — die *hermeneutica sacra* mit der Annahme einer Verbalinspiration des Gesamtcorpus der Hl. Schrift — hinter sich ließ und die sowohl sprach-strukturelle wie die individuell-psychologische Seite von Texten ins Verhältnis setzt*. Dies Sensibilität gestattete ihm auch den erstmaligen Nachweis der „Unechtheit“ (im Sinne der Nichtautorschaft des Paulus) des diesem zugeschrieben Timotheus-Briefes.

* Die Schriften der Hallenser Zeit in KGA I Bd. 5. Einsichten der historisch-kritischen Schriftforschung waren bereits bei Semler leitend. Manfred Frank bringt den Zusammenhang der Schleiermacher'schen Auffassung auf den scheinbar paradoxen Begriff *Das individuelle Allgemeine* in seiner gleichnamigen Studie zu *Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher* (1985).

Noch ist aus Halle Bedeutsames zu erwähnen: eine Dichtung. Auch zu dem Komponisten Reichardt im Vorort Giebichenstein (wo die „Burg“ später zur Kunstschule wurde) hatte er freundschaftlichen Kontakt gewonnen und dort Gastlichkeit genossen. Diese regte ihn an zu einer kunstvoll gestalteten Novelle (das Platonische *Symposion* mag ihm vor Augen gestanden haben) *Die Weihnachtsfeier*, Ende 1805 in wenigen Wochen niedergeschrieben und 1806, nun auch unter seinem Namen, veröffentlicht*. Ein Freundeskreis, Paare darunter, bespricht die Bedeutung dieses Festes in Dialogen der Frauen und Männer, die das Ereignis der Christgeburt als der Feier des Lebens im Blick auf die Mutter Maria („jede Mutter ist eine Maria“) wie christologisch in unterschiedlichen Ansichten erörtern. Neben einem puren Rationalisten und einem „Schellingianer“** (der sich auf Joh. 1,14 beruft) kommt die dritte der christologischen Deutungen wohl Schleiermacher selber am nächsten: „Für uns, die wir dem Wechsel der Zeit zwar auch unterworfen sind, aber nicht im Vergänglichen zu leben begehren, bleibt die Geburt des Erlösers das einzige allgemeine Freudenfest, weil es für uns kein anderes Prinzip der Freude gibt als die Erlösung, in der Entwicklung von dieser wiederum die Geburt des göttlichen Kindes der erste helle

* Der Erstdruck fand eine Neuauflage 1908 durch Hermann Mulert.

** Das damalige Verhältnis Schleiermachers zu Fichtes seit 1794 bekannter „Wissenschaftslehre“ (an der Schleiermacher später das Beste diese Bezeichnung fand!), untersuchte erstmals Hermann Süsskind in seiner Dissertation *Der Einfluss Schellings auf die Entwicklung von Schleiermachers System* (1909).

Punkt ist, nach dem wir kein anderes erwarten und unsere Freude nicht länger verschieben können“. „Vielleicht hat Schleiermacher das Gespräch mit den philosophisch-religiösen Tendenzen seiner Zeit in der Weihnachtsfeier noch differenzierter geführt als in den Reden“ (Kantzenbach 1967: 91)*.

Schließlich endet alles durch den Besuch eines „Herrnhuters“ in der sprachlosen Feier der Musik. Zugleich pocht an der Tür der Tod. Schon hatte eine der Frauen einen gefallenen Sohn zu beklagen gehabt: das kriegerische Anrücken Napoleons, der — nur ein paar Monate später — am 16. Oktober 1806, Halle besetzt haben wird. Die Universität, Zentrum des antinapoleonischen Widerstands, wird einen Tag danach geschlossen.

VI PATRIOT UND DEMOKRAT, UNIVERSITÄTSGRÜNDUNG, PREDIGTAMT

Schleiermacher, der in Halle zunächst weiterhin predigt, geht 1807 nach Berlin zurück ohne eine Anstellung. Er schließt sich den patriotischen Bestrebungen an. Er hält öffentliche Vorlesungen. Das geht mit einer Entwicklung seiner Ethik

* So sehr, auch dem Stand zeitgenössischer Forschung und Denkweise gemäß, bei Schleiermacher ein „idealistisch“ gefärbtes Jesusbild gegeben ist, unterscheidet er sich doch von seinen idealistischen Zeitgenossen, besonders unter den Philosophen wie Fichte, Schelling und Hegel (bei aller Unterschiedlichkeit von deren Systemen), dadurch, dass er den wirklichen, irdischen Jesus als den Christus meint, von dem allein der Heilige Geist in der Kirche ausgehe — womit er heutigen Fragestellungen entschlossen bleibt.

zusammen. „Im Anfang seiner ethischen Gedanken stand die Idee der Individualität im Vordergrund. Aus der Idee der Individualität wurde nun das moralische Selbst, das seine Freiheit im Dienst für Volk und Staat betätigte ... Ferner wird die Idee der Individualität auf das geschichtliche Werden des Volk als eine Sozialindividualität angewandt“ (Kantzenbach 1967: 126f). Solcher Sozialindividualitäten bedient sich der Herr der Geschichte, in der die Menschheit nicht mehr nur Gegenstand ästhetischer Anschauung und harmonischer Entwicklung, sondern Ort göttlichen Handelns durch Katastrophen und Leiden hindurch ist. Das fromme Selbstbewusstsein ist nun aufgerufen, aus der bloßen Passivität des Empfindens heraus — und in die aktive Bewahrung und Gestaltung des Gemeinwesens einzutreten.

Das drückt sich seit Halle in seinen *Predigten* aus. „Berlin ward durch ihn wie umgewandelt“, berichtete Steffens, „sein mächtiger, frischer, stets fröhlicher Geist war einem kühnen Heere gleich in trübster Zeit“. Später wird er in *Vorlesungen zur christlichen Sitte* auch die Grenze dieser Sicht aufweisen: „Wo die Volkseinheit der letzte Beziehungspunkt ist, da ist auch nichts als Eigenliebe, also keine Sittlichkeit“.

Er nahm aktiv an den Bemühungen um eine antinapoleonische Erhebung teil, so 1808 an einem Komitee, das in den preußischen Provinzen agitierte, wobei er zusammen mit andern nach Königsberg reiste, wohin die Königsfamilie aus

Berlin geflohen war. Dort traf er den Kopf der Reformer, den Freiherrn von Stein und die Generäle Gneisenau und Scharnhorst. Er wurde von Königin Luise, die diesem Kreis nahestand, in Privataudienz empfangen.

Steins Nachfolger als Innenminister wurde der ihm aus Schlobitten befreundete Dohna-Sohn Alexander. Dieser berief ihn zum Direktor der wissenschaftlichen Deputation und zum Mitglied der Unterrichtssektion, wo er Gutachten zur Neugestaltung des Schulwesens gab. Aus dieser Funktion wurde er 1814 von Gegnern der Stein'schen Reformpläne herausgedrängt, da er auf deren Umsetzung bestand — womit auch die Einlösung des Versprechens des Königs zusammenhing, der die Gewährung einer Verfassung und eines Parlaments zugesagt hatte. Kurz vor dem Sieg über Napoleon im Oktober 1813 hatte sich der Konflikt mit ihm noch zugespitzt, als er vorübergehend für die von dem Gelehrten Niebuhr gegründete Zeitung *Der preußische Korrespondent* schrieb und vor einem vorzeitigen Friedensschluss mit Napoleon warnte. Es brachte ihm durch den Minister Hardenberg eine königliche Missbilligung ein, und noch einen weiteren Verweis — worüber er sich nur moquierte. 1814 nutzte man eine Gelegenheit, ihn aus dem Beamtendienst zu entlassen*.

Nach dem Sieg über Napoleon ging der Kampf der Behörde gegen ihn jedoch weiter und ein Jurist, Geheimrat Schmalz, denunzierte die Reformer mit Unterstellungen, den Aufstand zu betreiben. Schleiermacher konterte ihm, er

* Abdrucke aus Kirchenpolitischen Schriften in KGA I Bd. 9.

bezeichne wohl die, die die Verfassung einfordern, als Revolutionäre? Als Schmalz auch noch den preußischen Adlerorden, und in zweifacher Ausfertigung, erhielt, bemerkte er mit scharfer Ironie: „*Wo das Aas ist, sammeln sich die Geyer*“ (Matth. 24, 28/Lk. 17,37!).

Zu der seit der Schließung Halles angedachten Gründung einer Universität in Berlin legt er, neben und vielfach gegen Fichte, einen wesentlichen Beitrag vor durch sein Memorandum von 1808 *Gelegentliche Gedanken über Universitäten in deutschem Sinne*. Die Universität wurde 1809 durch Humboldt als Leiter der Sektion für Kultus und Unterricht vorbereitet und 1810 begründet, wobei er zu einem seiner engsten Mitarbeiter wurde. „Die Gedanken aus der Programmschrift Schleiermachers wurden von Humboldt aufgenommen und in seiner eigenen Denkschrift verwertet“*. Es geht nicht um eine höhere Fachschule, sondern „Die Gesamtheit der Erkenntnis soll dargestellt werden indem man die Prinzipien und gleichsam den Grundriss alles Wissens auf solche Art zur Anschauung bringt, dass daraus die Fähigkeit entsteht, sich in jedes Gebiet des Wissens hineinzuarbeiten“ (Redeker 1968: 137). Somit ist die bedeutsame Stellung der Philosophie als einer Art Grundwissenschaft klargelegt. Auch der Gedanke der Verbindung von Forschung und Lehre wurde von Schleiermacher ent- und übernommen. Und auch die Forderung der

* Wilhelm von Humboldt, *Über die innere und äussere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin*, 1810. A.a.O.S. 142. — Universitätsschriften in KGA I Bd. 6.

Unabhängigkeit der Universität gegenüber dem Staat, dem nur zusteht, die äußere Organisation zu ermöglichen — und aus der Freiheit der Universität, wie er meinte, mittelbar die beste Unterstützung erhält.

VII PREDIGTAMT UND UNIVERSITÄT:

THEOLOGIE, AKADEMIE, PHILOSOPHIE

Im Jahre 1808 verlobte er sich mit Henriette von Willich, der Witwe eines im Jahr zuvor verstorbenen guten Freundes. Er hatte das Paar bei dessen Trauung 1804 zusammen mit Henriette Herz besucht und war ihm herzlich verbunden gewesen. Er hatte noch die Geburt des Sohnes begrüßt, der nun mit in die neue Familie aufgenommen wurde. 1809 wird er zum Prediger an der Dreifaltigkeitskirche berufen, und hiernach erfolgte auch die Heirat. Aus der Ehe gingen drei Töchter und der Sohn Nathanæl hervor, dessen früher Tod im Jahre 1829 ihm ungemein schmerzlich war*.

An der Dreifaltigkeitskirche (heute eine Kirche für die Gehörlosenseelsorge) war er als reformierter neben einem lutherischen Prediger tätig (es war eine sog. „Simultankirche“). An ihr predigte er bis zu seinem Lebensende beinahe sonntäglich neben allen anderen, auch katechetischen Aufgaben (er konfirmierte auch Bismarck). Und das zusätzlich zu seiner umfangreichen akademischen und publizistischen Tätigkeit — dabei war er durchaus zur Geselligkeit aufgelegt, in

* Seine Traueransprache ist erhalten.

Familie und in Freundeskreisen*! Es ist ein unglaubliches Lebenswerk — und man möchte sein Leben als eine Art „Gesamtkunstwerk“ ansehen — wenn er den Begriff der „Kunst“ hier nicht selber ausgeschlossen hätte**.

Bezüglich der neuen Universität hatte er schon als Mitglied der Organisationskommission wesentlichen Einfluss, da er den Innenminister, seinen Freund Alexander von Dohna, beriet, die Selbstverwaltungsstruktur der Universität in ihren vier Fakultäten, die er gegen Fichte durchsetzte, begründen und auch an den Stellenbesetzungen mitwirken konnte. Auch versuchte er, alle Veröffentlichungen der Universität der Zensur zu entziehen („womit er nur teilweise Erfolg hatte“ — Redeker 1968: 142).

Auch die Theologische Fakultät gehörte zu seinem Aufgabenbereich. Er legte der Kommission eine Denkschrift über die Errichtung einer solchen Fakultät vor mit der überkommenen Vierteilung: exegetische, historische, dogmatische und praktische Theologie. Doch hier sollte die letztere erstmals der leitende Gesichtspunkt der Theologie werden, wie er in seiner zukunftsweisenden *Kurzen Darstellung des theologischen*

* Bei Kantzenbach (S. 108ff.) werden Eindrücke aus dem Privat- und Familienleben mitgeteilt — auch wie er, etwa auf Reisen — allenthalben als „Menschenfreund“ erlebt wurde. Er pflegte Kontakte auch mit Dichtern wie Jean Paul und wusste in Kunstsachen sehr wohl Bescheid. Die Schriftstellerin Bettina von Armin, die unter den zahlreichen Gästen zu sein pflegte, fand die Formulierung, sie wisse nicht, ob er der größte *Mann* sei, sie sei aber gewiss, dass er der größte *Mensch* sei.

** Vgl. seine Akademierede *Über den Begriff der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben* (1831f.) — s.u.

Studiums zum Behuf einleitender Vorlesungen entworfen (1810) darlegt*. Auch war er sogleich der erste und dann wiederholt Dekan der Theologischen Fakultät, 1815–1816 auch Rektor der Universität (seit 1818 — da war er 50Jahr alt — lehnte er Verwaltungsämter ab). Die Orientierung auf Praxis wird deutlich wenn es heißt: „*Die christliche Theologie ist der Inbegriff derjenigen wissenschaftlichen Kenntnisse und Kunstregeln, ohne deren Besitz und Gebrauch eine zusammenstimmende Leitung der christlichen Kirche, d.h. ein Kirchenregiment nicht möglich ist*“ (K.D. §5). „Kirchenregiment“ meint: die Predigt! Aufgabe ist „*Die Idee des Christentums nach der eigentümlichen Auffassung der evangelischen Kirche in ihr immer reiner zur Darstellung zu bringen und immer mehr Kräfte für sie zu gewinnen*“ (K.D. § 313).

Da er zugleich „Sekretar“ der Akademie war, konnte er, und er tat es, auch Vorlesungen in der philosophischen Fakultät halten. So las er im Sommer von 6h–7h Philosophie, von 7h–9h Theologie, fünfmal die Woche. In der Theologie behandelte er alle Fächer außer dem Alten Testament abwechselnd.

In der Philosophie behandelte er die „Dialektik“. Das ist seine Darstellung der philosophischen Grundwissenschaft unter Verzicht auf den Ausgang von einem gedachten „absoluten“ Wissen wie bei Schelling und Hegel — so dass hier der Gottesbegriff nicht „bewiesen“ oder auch nur „geschaut“ wird, sondern (anders als in der Theologie) „nur“ als

* Erste Aufl. 1811 vgl. KGA I Bd. 6; Nachdruck der 2. Aufl. von 1830 hrsg. von Heinrich Scholz, 1935 bzw. 1977.

Grenzgedanke auftritt. „Dialektik“, die wissenschaftliche Grunddisziplin, ist ihm, in sokratischer Tradition! — und in deutlicher Unterscheidung von der Hegelschen Dialektik-Konzeption — „*die Kunst der Gesprächsführung*“*.

Die philosophischen Vorlesungen (zumeist nur in Nachschriften, und auch diese nur teilweise veröffentlicht**) bzw. die tatsächlich zum Druck gebrachten Schriften (als philosophische eigentlich nur die frühe *Kritik der Sittenlehre* von 1803, die er damals sogleich veröffentlicht hatte) umfassen neben der schon in Halle in einem ersten „Entwurf“ skizzierten philosophischen *Ethik*, in der er die notwendige Verbindung der drei Kategorien Pflicht, Tugend, höchstes Gut bzw. Gemeinwohl aufweist:

— *Psychologie* (Aufweis der Polarität von Rezeptivität und Spontaneität);

— *Pädagogik* (einerseits: „Abliefern an die sittlichen Lebensgemeinschaften“ — andererseits „Ausprägung der persönlichen Eigentümlichkeit“ — er war hier auch ein neuer Comenius!); er verband so die Polarität von bewahrendem,

* Einzelausgabe von Rudolf Odebrecht 1976 aufgrund der Vorlesungen von 1822, vgl. S. 47ff.; Einzelausgabe in der Philosophischen Bibliothek Felix Meiner (ed. Andreas Arndt) 1988; KGA II Bd. 10, 1 und 2, 2002.

** KGA II in Bd. 1–23.

„konservativem“ Element, eher der älteren, mit dem notwendigen „revolutionären“ Element, eher der jungen Generation durch das Verhältnis der Generationen zueinander*;

— *Asthetik* (besonders in Akademievorträgen entwickelt, worin sich bereits der später von Beuys aufgegriffene Gedanke „alle Menschen sind Künstler“ im Ansatz findet!)** und

— *Hermeneutik*. Durch diese letztere ist er geradezu zum Begründer einer neuen Verstehenswissenschaft geworden, wie sie besonders von seinem philosophischen Nachfolger und Biographen Wilhelm Dilthey*** weiterentwickelt wurde und für die neueren Lebens- und Geisteswissenschaften wegweisend wurde bis hin zur keineswegs überholten philosophischen Hermeneutik des vergangenen Jahrhunderts bei Heidegger und Gadamer****.

* Einzelausgabe der Pädagogischen Schriften bei Klett-Cotta 2 Bd. 1983; vgl. Joachim Ochel (Hrsg.) *Bildung in evangelischer Verantwortung auf dem Hintergrund des Bildungsverständnisses von F.D.E. Schleiermacher*, 2001.

** KGA I Bd. 11. Einzelausgabe der Akademie-Vorträge *Ästhetik* und *Über den Begriff der Kunst* in der Philosophischen Bibliothek im Felix Meiner Verlag 1984. Vgl. dazu näher hin die Studien des Künstlers Thomas Lehnerer *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers* 1987 und die von Gunter Scholz zu *Schleiermachers Musikphilosophie* 1981. Lehnerer verweist auf die Zentralität der Ästhetik, da sie Kunst als die Sprache des Gemüts behandelt, die auch die Sprache der Religion ist — im Unterschied zu Wissen und Handeln. Darauf, dass Schleiermacher auch ein Bahnbrecher neuerer Semiotik ist, verweist Rainer Volp, *Schleiermachers Semiotik (Zeichen* 1982: 114–145).

*** Schleiermacher I II 1870 — Neuausgabe Redeker 1966.

**** Aus den Vorlesungsteilen erstellte Ausgabe in KGA II BD. 4 ; vgl.: Frank 1977.

VIII SEIN HAUPTWERK: DER CHRISTLICHE GLAUBE.
 DAZU: DIE CHRISTLICHE SITTE

Maßgeblich für eine neue Auffassung der Theologie von Grund auf wurde seine *Glaubenslehre* (1821–1822), sein Hauptwerk: *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt**. Man spricht davon, dass ihr an Geschlossenheit der Konzeption nur Calvins reformations-dogmatisches Werk *Institutio* (Calvin 1957) zu vergleichen sei.

Ich erwähne gleich hier, dass ihr entspricht seine Lehre von der *Christlichen Sitte* — welche, wie die vom christlichen Glauben — keine prä-skriptive, *vor-schreibende*, sondern eine de-skriptive, *be-schreibende* Darstellung ist; eine absolute Neuerung! Glaube wie Ethos folgen nicht einem Gebot sondern dem geistlichen Impuls und werden als solche sowohl „dar-gestellt“ wie zur „Reizung“ „ver-mittelt“ (s.u.).

Redeker spricht im Blick auf die Glaubenslehre von einer Entwicklung Schleiermachers vom Ausgang aus der „*Intuition*“ in der Frühzeit, wie in den *Reden* und den *Monologen* über eine Phase der stärkeren *Spekulation* in Parallele zu Schelling wie noch in der *Weihnachtsfeier* bei einem der Redner erkennbar, zu einer erneuten Orientierung an der gelebten und erfahrenen *Christusgemeinschaft in der Gemeinde*, parallel zu Zinzendorfs Herrnhutischer Gemeindeauffassung.

* Nach den älteren Einzelausgaben (wie in Hendel-Bücher Nr. 1027/38 o.J.) sowie Berlin-New York 1980 in KGA I nach 1. Aufl. 1821f. in Bd.7 (Teilband 1 und 2) und 2. Aufl. 1830f. B. 13 (Teilband 1 und 2).

Theologie ist nicht spekulative, sondern „positive“ Wissenschaft, und das meint: sie orientiert sich am konkret gegebenen geschichtlichen Glauben der Gemeinde. Die Lehrsätze der Dogmatik sind nicht aus der Philosophie zu begründen, sondern sie sind nichts anderes als „*zerlegende Betrachtung der ursprünglichen frommen Gemütszustände*“ (GL § 2) — eine ohne Zweifel uns irritierende Formulierung. Gemeint sind solche, „*die von der echten und unverfälschten Stiftung Christi ausgehen*“, nämlich der durch ihn gestiftete und in der Geschichte konkret in der Kirche weiter gelebte und weitergegebene, in den frommen „Gemütszuständen“ uns heute gegebene *Glaube*. *Gemüt* meint den Ort des Gefühls als unmittelbares Selbstbewusstsein — und dieses ist nicht psychologisch misszuverstehen, sondern zu verstehen als „ein transsubjektiver Sachverhalt“, als die „Bestimmtheit des unmittelbaren Selbstbewusstseins durch Gott“ (Redeker 1968: 156).

Diese Ansicht führt zu einer dreifachen Aufgabe in der Theologie. Überraschend wird das Gesamt von Exegese, Kirchengeschichte und auch Dogmatik dem Gebiete der *historischen* Theologie zugeordnet — das war revolutionär! Diese liefert zunächst nur den „Stoff“ der Theologie, die nun die eigentliche, von ihm „*philosophisch*“, besser vielleicht: „systematisch“ genannte Aufgabe erhält (da Glaube von keiner Philosophie abhängt!), „zu einem Ausdruck des christlichen Glaubens zu verhelfen, der seinem wahren Wesen entspricht“ (Redeker 1968: 155). Das bedeutet, dass selbst die Hl. Schrift und dann auch die Bekenntnisse nicht selber Norm sind, der

man gehorchen müsste, sondern was sie ja in der Tat sind, *Glaubens-Zeugnisse*, wie die Dokumente der Kirchengeschichte und Dogmatik auch, welche Glauben erweisen und zum Glauben reizen. In der *eigentlich dogmatisch–theologischen* bzw. in seiner Begrifflichkeit *philosophischen* Aufgabe der Theologie als Selbstreflexion liegt es aber, zwischen der konkreten, geschichtlichen „Erscheinung“ und ihrer „Idee“ zu unterscheiden — wie in jeder Sache, so auch des Glaubensbewusstseins — und so auf die immer „reinere“ Darstellung des Glaubens — der Idee in der Erscheinung — zu drängen. Hierin liegt ein Erbe der Transzendentalphilosophie, das er mit Kant und den philosophischen Zeitgenossen teilt. Das Gesamt der Theologie wird aber, wie in der *Kurzen Darstellung* zum Theologiestudium von 1811 ausgeführt, von der *praktischen Theologie* aus strukturiert, der Frage nach dem, was zur wissenschaftlich verantworteten „Kirchenleitung“ erforderlich ist.

Dabei erfordert die Darstellung des Glaubens in der so verstandenen Dogmatik die Darstellung ihrer *organischen Ganzheit*, die aus der Christusoffenbarung und der Christuserfahrung in der Lebensgemeinschaft mit ihm (in der Kirche) hervorgeht. In dieser liegt aber der Gegensatz von Sünde und Gnade, also das Wissen um die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen. So ist mit der Christologie und der christlichen Erlösungserfahrung sowie der Darstellung dessen, was damit zusammenhängt, der Kern der Glaubenslehre gegeben, der in ihrem Teil II dargestellt wird. Hier werden alle Glaubensartikel aus dem christlichen Bewusstsein, wie es bei uns besteht,

abgeleitet: aus der Erfahrung des Hl. Geistes (3. Glaubensartikel), der sich uns aus dem vollkommenen Gottesbewusstsein Christi (2. Glaubensartikel) herleitet, in dem die Gegenwart Gottes (1. Glaubensartikel) gesetzt ist.

Dem geht ein Teil I voraus, der die allgemeine Gotteserfahrung analysiert. Er betrifft den ersten Glaubensartikel, sofern er von der Schöpfung und Kreatürlichkeit des Menschen handelt und für jeden Menschen seine „schlechthinige“ Abhängigkeit von Gott voraussetzt. Schleiermacher meint die Schöpfungslehre aber nicht ohne inneren Bezug zur Christologie, zu Teil II, denn er sagt einmal ausdrücklich, es gebe „keine christlosen frommen Momente“ (Redeker 1968: 158) im Christenglauben und er hätte das Ganze auch in der anderen Reihenfolge darstellen können.

In einer ausführlichen Einleitung („Lehnsätze“) wird über die Unvermeidbarkeit *philosophisch reflektierter* Sprache gehandelt, ohne dass die Theologie sich einer bestimmten Philosophie unterwerfen dürfe. Er selbst schließt sich an die Kantische Transzendentalphilosophie an — die die alte Metaphysik in ihren verschiedenen Gestalten hinter sich lässt — womit auch „Gott“ nicht länger gegenständlich gedacht werden kann. *Theologisch* ist aber *von Gott zu reden*, und zwar vom Menschen her, der durch „*das schlechthinige Abhängigkeitsgefühl von Gott*“ markiert ist — einer berühmten Formulierung, in der er, wie er selber erwähnt, einen bei dem zeitgenössischen Theologen Delbrück von Schleiermacher gefundenen

Begriff aufgreift*. Diese Formulierung wurde, möglicherweise in bewusstem Missverständnis, von Hegel, dem Inhaber des Philosophie-Lehrstuhls, der zu Schleiermacher ob seiner Staatskritik seit 1822 in politische Kontroverse gegangen war, bissig kommentiert: somit wäre „der Hund der beste Christ“. Dabei erwächst bei Schleiermacher gerade aus diesem einzig-artigen „*schlechthinigen*“ Abhängigkeitsbewusstsein *nur von Gott* gerade das — gewiss einem Hund, in gewisser Weise aber auch Hegels Geist-Absolutismus fremde — spezifisch menschliche *Freiheitsbewusstsein*** gegenüber *der Welt*.

Dieses erweist sich in der *Christlichen Sitte****, die Schleiermacher, wie oben bemerkt, als den Bereich des Handelns, also als die *christliche Ethik*, die aus dem Glaubensbewusstsein fließt, ebenfalls *be-schreibend* darstellt — um es nur kurz anzudeuten: als „*reinigendes*“ wie als „*wiederherstellendes*“ Handeln, sowohl in der Kirche selber wie in der Gesellschaft bzw. im Staate. Hier finden sich bedeutende Hinsichten auf die Praxis des christlichen Glaubens im Gottesdienst („*Darstellendes Handeln*“) im „engeren“ (inner-kirchlichen) wie im „weiteren“ (weltlich-gesellschaftlichen) Sinn. Im Bereich „Gottesdienst im engeren Sinne“ sind auch Elemente der in „technischer“ Hinsicht „Praktischen Theologie“ zu finden, wie eine

* *Glaubenslehre* I. Theil § 4 Anm.

** Ebd. § 4. Hier auch die argumentative Abweisung von Hegels Invektive.

*** Nach der älteren Vorlesungsnachschrift 1843 (nach dem Ersten Theil *Das wirk-same Handeln*) Zweiter Teil *Das darstellende Handeln*, S. 502–705, in KGA II Bd. 5 — auch hier der Vermerk beim Titel, wie in der *Glaubenslehre*: „nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt“.

Theorie des menschlichen Spiels, an den sich die Gottesdiensttheorie anschließt, in der auch die Frage gestellt wird, „wie jeder seine rechte Stelle in der gottesdienstlichen Tätigkeit finden solle“*. Auch bemerkenswerte Ausführungen zur „allgemein geselligen Sphäre“ und zu einer Theorie des Festes und der Kunst finden sich hier.

IX UNION DER PROTESTANTEN

DOCH OHNE KIRCHENREFORM**

Schon in seiner Zeit als Prediger in Stolp/Šlupsk schlug er, als reformierter Prediger, das Zusammengehen der bis dahin — ob der seit der Reformationszeit weiter überlieferten Streitfragen in einzelnen Lehrpunkten — streng gesonderten Gemeinden der Lutheraner und Reformierten zum Gottesdienst vor. Er hatte diesen Vorschlag damals in einem „*Unvorgreiflichen Gutachten*“ seinem Kirchendirektorium unterbreitet. Somit hat er schon damals die verschiedenen Bestrebungen unterstützt, diese beiden protestantischen Traditionen zusammenzuführen. Beim Antritt seiner Predigtstelle in der Charité in Berlin verständigte er sich sogleich mit dem lutherischen Kollegen über Zusammenarbeit in der Seelsorge.

* Ebd. 563–566.

** Zum folgenden kirchenpolitischen Aspekt sei verwiesen auf die Darstellung in *Geschichte der Evangelischen Kirche der Union*, hg. von Joachim Rogge, Bd. 1 1992, hier bes. die Kapitel I und II, S. 41–269.

Und als man auf das Jahr 1817 mit seiner 300-Jahr-Erinnerung an die Veröffentlichung der Thesen Martin Luthers gegen die Ablassé zuging, was als Beginn der reformatorischen Bewegung gilt, förderte er diese Bestrebungen des Königs, Friedrich Wilhelm III., der als Landesherr auch die Funktion des (weltlichen) Kirchenoberhauptes einnahm*. Und so kam es am Reformationsgedenktag, 31. Oktober 1817, zur Zusammenkunft der Berliner Geistlichen beider Konfession zur ersten gemeinsamen Feier des Hl. Abendmahls. Vorausging, am Altar der Nikolaikirche, ein symbolischer Versöhnungs-Handschatz der Hauptzelebrianten, Pfarrer Prof. Schleiermachers mit dem lutherischen Kollegen, Pfarrer Prof. Marheineke (seinerseits ein Schüler Hegels).

Im Folgenden kam es aber zu Konflikten Schleiermachers mit dem König, da dieser verschiedene seiner Versprechen nicht einhielt. So hatte er, als König, selber eine Gottesdienst-Agende entworfen, welche liturgische Traditionen beider Kirchen verband, zunächst bestimmt für die Hof- und Militärgemeinden in Berlin und Potsdam und als Vorschlag, der

* Er war mit einer mecklenburgischen Prinzessin verheiratet, die als solche Lutheranerin war. So sehnte er sich, wie es heißt, danach, mit ihr gemeinsam das Hl. Mahl einnehmen zu können. Wir sehen: was wir heute in der Ökumene „konfessionsverbindende Ehen“ nennen, war schon damals, wie es heute der Fall ist, ein starkes Motiv, überholte Feindschaften und Abgrenzungen zwischen Kirchen zu überwinden — um der Seelsorge willen, der obersten kirchlichen Aufgabe: der Pastoral — der „*cura animarum*“!

von den Gemeinden freiwillig übernommen werden könne*. Gleichwohl übte er später landesherrlichen Zwang aus, welcher Gemeinden, die dieses nicht akzeptieren wollten, zur Separation von der entstehenden gemeinsamen Landeskirche veranlasste (sog. „alt-lutherische“ Kirche, besonders stark war diese Bewegung in Schlesien). Als ihm hier wiederum sein — in Hegelscher Sichtweise staatsnaher — Kollege Marheineke widersprach, bemerkte er: „Lutherisch ist nicht, dass der Hof die Kirche regiere und die Geistlichen als Unterbeamte kommandiere“. Gerade hier berief er sich auf Luther, der solche Unterscheidung in seiner später sog. „Zwei-Reiche-Lehre“ ausdrücklich gefordert hatte**.

Das Prinzip Schleiermachers war: in der Verkündigung des Evangeliums muss Eintracht herrschen — und das hatte man zu dieser Zeit zwischen Reformierten und Lutheranern

* Er hatte ursprünglich bescheiden erklärt, er wolle hier keine Befehle als Landesherr erteilen, denn „der Glaube ist der feinste Akt der Seele“. „Ich habe in dieser Angelegenheit nichts zu gebieten, ich bin nicht Herr der Kirche“. Ab 1822 aber berief er sich auf das Recht des Landesherrn, wie es seit der Reformationszeit sich eingebürgert hatte — wobei man aber immer bestrebt war, zu unterscheiden, was die Rechte des Landesherrn „*circa sacra*“ (zur äußeren Fürsorge für die Kirche) waren von den Zuständigkeiten für die Regelung der theologischen und liturgischen Fragen, dem „*ius in sacra*“, die den kirchlichen Gremien vorbehalten blieben.

** Danach gilt: im Staat regiert das „Gesetz“, das auch Zwangsmaßnahmen erforderlich machen kann, aber in der Kirche gilt: „*sine vi sed verbo*“, „ohne Gewalt, allein durch das Wort“.

im Kern bereits erreicht*. Dann aber gilt, dass die Verschiedenheit des Gebrauchs der Liturgie (mit in ihnen vertretenen unterschiedlichen Gebetstraditionen) nicht die Gemeinschaft der Kirche aufhebt — ein wegweisender Gedanke auch für heutige Debatten, vom Wortgottesdienst bis zur Feier der Sakramente.

Parallel ging es aber immer auch um die Frage nach einer Neugestaltung der Kirche von innen her — einer Kirchenreform im eigentlichen Sinn, durch die Schaffung einer Kirchenverfassung, die den Gemeinden erlaubte, sich über Synoden selbst zu verwalten. Dieses wurde entgegen früheren Zusagen vom König ebenso verhindert, wie auf der politischen Ebene die versprochene Verfassung, die eine konstitutionelle Monarchie zum Ziel gehabt hätte. Wie erwähnt wurden diejenigen, die das einforderten, quasi als „Revolutionäre“ bekämpft**. So musste sich Schleiermacher über den König enttäuscht zeigen, und erst im Konflikt mit den Breslauer Separatisten wurde er von diesem wieder einbezogen mit der Bitte um Vermittlung. Tatsächlich war Schleiermachers

* So wie heute bereits weitgehend möglich auch zwischen Rom und den Kirchen der Reformation seit der *Gemeinsamen Erklärung über Grundfragen der Rechtfertigungslehre*, 1999. Was damals zwischen Rom und dem Lutherischen Weltbund beschlossen wurde, ist mittlerweile auch von den Methodisten, den Reformierten und den Anglikanern, ebenfalls auf Weltebene, mit unterzeichnet worden.

** Ein erster Schritt dahin gelang schließlich, erst 1835, ein Jahr nach Schleiermachers Tod, in den rheinischen Provinzen Preußens mit der Genehmigung von Provinzialsynoden. Gleichwohl vergingen noch Jahrzehnte bis endlich eine preußische Generalsynode gestattet wurde. Vgl. Goeters u.a., *Geschichte der EKV*.

Kirchenkonzeption — im Unterschied zu der der „Hegelianer“ — nahe an der Vorstellung einer staats-freien „Freikirche“ — ein Konzept, das nach den Katastrophen der staats-nahen, einander wechselseitig aus politischer Motivation bekämpfenden Kirchen in zwei Weltkriegen und den mörderischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts nach wie vor zur Debatte steht.

X KRITIK UND WÜRDIGUNG, HISTORISCH UND ÖKUMENISCH

Es kann hier nur auf Weniges in der Rezeptionsgeschichte verwiesen werden. So hat sich im 19. Jh. erwiesen, dass die Schüler Schleiermachers und die Pfarrer in seiner Linie es waren, die die soziale Komponente der kirchlichen Arbeit in hohem Masse förderten. Gegner zu ihm entstanden ihm in der Gegenbewegung der Re-Konfessionalisierung, wie der agitationsbereite jüngere Professor Hengstenberg — worauf Schleiermacher souverän reagierte mit dem Vermerk: Gegner kenne er nicht, wo es um Aufgaben der Wissenschaft gehe, nur Mitarbeiter — als Schriftsteller aber könne man ihn mögen oder auch nicht.

Auf die Phase höchster Anerkennung an seinem Lebensende (bis hin nach England und Skandinavien) und in der zweiten Jahrhunderthälfte, wie sie durch Diltheys fundierte Würdigung ausgelöst wurde, folgte nach dem 1. Weltkrieg

durch den Schweizer Theologen Karl Barth eine Fundamentalkritik, in der er seine wieder an der überlieferten dogmatischen Tradition orientierte Theologie-Darstellung dem von ihm als „kulturprotestantisch“ kritisierten Weg Schleiermachers gegenüberstellte, welcher Religion und Kultur in Einklang zu bringen versucht. Andererseits hat die aus der Arbeit an der historisch-kritischen Exegese hervorgegangene theologische Schule Rudolf Bultmanns ausdrücklich an Schleiermachers Ansatz bei der Verstehens-Möglichkeit des Menschen angesetzt, wie auch bedeutende theologische Systematiker wie, evangelisch, Paul Tillich oder, römisch-katholisch, Karl Rahner. Kaum ist heute eine Theologie denkbar, die sich *nicht* mit Schleiermachers Erbe auseinandersetzen würde — erst recht, wenn es um das Verstehen von „Frömmigkeit“ geht, bis hin zur Liturgie-Gestaltung. Es wird hier exemplarisch auf die große Liturgik von Rainer Volp verwiesen, die aus dem Geiste der Praktischen Theologie Schleiermachers ein variantenreiches zeitgemäßes Angebot entwickelt*.

Erwähnt wurde bereits, wie Schleiermacher schon in den *Reden Über die Religion* (und gerade hier zählt heute ebenfalls der Appell gerade *An die Gebildeten unter ihren Verächtern*) Brücken schlägt, die — seit zweihundert Jahren! — offenstehen und einladen, sie im Gespräch mit den Vertretern anderer Religionen zu betreten**.

* *Die Kunst, Gott zu feiern. Liturgik* 1. Aufl. Bd. 1 1992, Bd. 2 1994.

** Speziell in Rede V — wobei hier ausdrücklich seine These zum Judentum zurückzuweisen ist.

Erst recht gilt dies, m.E., auch für das inter-konfessionelle Gespräch zwischen den Kirchen*. Das zeigt sich bereits in der erwähnten parallelen Bemühung der beiden Zeitgenossen, Schleiermachers auf evangelischer Seite, Sebastian Dreys sowie seines Nachfolgers Johann Adam Möhlers auf r.-kath. Seite (der sog. damaligen „Tübinger Schule“), bereits vor zweihundert Jahren, zu einer systemgemässen Auffassung der divergierenden Einzellehren zu gelangen. Und wenn Schleiermacher als offenbaren Eindruck feststellt und darin die hauptsächliche Differenz zwischen den beiden Kirchen Roms und der Reformation festmacht: bei der r.-kath. Kirche entstehe die Verbindung der Gläubigen zu Christus durch die Kirche, bei der evangelischen die Verbindung zur Kirche durch Christus — so sind beide Sätze notwendig zu relativieren. Sie haben ja je nur zur Hälfte recht. Hat doch gerade Schleiermacher auf evangelischen Seite die Kirche direkt auf das Gottesbewusstsein Christi zurückgeführt, da sie an ihm durch den Heiligen Geist teilhat — so dürfte die römisch-katholische Kirche ebenso anerkennen, dass auch sie durch den Heiligen Geist an nichts anderem als an Christus teilhat — der so diese *beide* richtet. Er ist und bleibt beider Kriterium — uns vermittelt im Hl. Geist.

* Die allgemeine Erörterung in der Glaubenslehre findet sich im Lehrstück *Von der Mehrheit der christlichen Kirche in Bezug auf die Einheit der unsichtbaren* in II § 150ff. In §150 eingangs heißt es „So oft sich in der christlichen Kirche Trennungen wirklich hervorthun, kann auch das Bestreben das getrennte zu vereinigen niemals fehlen“.

Karl Barth, nachdem er sich dreimal im Laufe seines Lebens als akademischer Lehrer mit Schleiermacher kritisch auseinandergesetzt hatte, hat schließlich als Letztes noch die Frage an ihn gestellt: ob er etwa als Theologe des *Dritten Glaubensartikels* zu verstehen sei*? Dann könne er ihn vielleicht doch noch richtig verstehen! Und in der Tat: eben da setzt ja Schleiermacher mit seiner Dogmatik an: in seiner Lehre vom christlichen *Glauben*. Eben dieser ist, nach dem Bekenntnis aller Kirchen im dritten Glaubensartikel, das *Werk des Hl. Geistes* — an uns und von uns *mit* zu verantworten.

Wir meinen, dass Karl Barth hierin die entscheidende Deutung von Schleiermachers Werk getroffen hat.

Denn, so meinen wir, Schleiermacher hat die zentrale theologische Frage auch des dritten Jahrtausends, unserer eigenen Zeit, vorweggenommen: die nach unserer eigenen Verantwortung für unser Bekenntnis Gottes in unserem christlichen Glauben und in unserem Leben in der Kirche — und in und angesichts dieser unserer Welt.

* Abgedruckt als Nachwort von Karl Barth in *Schleiermacher-Auswahl*, hrsg. von Klaus Bolli (1968: 290ff., bes. 310–312).

BIBLIOGRAPHIE

- Bahlcke, Hans-Joachim — Korthaase, Werner (2008), Daniel Ernst Jablonski. Religion, Wissenschaft und Politik um 1700 („Jablonica“ 1). Otto Harrassowitz GmbH & Co KG Wiesbaden.
- Barth, Karl (1968), Nachwort, in: Bolli, Klaus (Hg.), Schleiermacher-Auswahl. Siebenstern Taschenbuch Verlag München und Hamburg.
- Beutel, Albrecht (2004), Spalding, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Aufl. Bd. 7, 1534f.
- Blekastad, Milada (1969), Versuch eines Umrisses von Leben, Werk und Schicksal des Jan Amos Komeňský. Universitetsforlaget Oslo/Academia Praha.
- Calvin, Jean (1536), Christianae religionis Institutio, Neuausgabe (1957) ed. Petrus Barth – Guilielmus Niesel. Christain Kaiser München.
- Dilthey, Wilhelm, Leben Schleiermachers Bd. I und II (1870), Neuausgabe (1968) hg. von Martin Redeker. Walter de Gruyter Berlin.
- Fichte, Johann Gottlieb (1799), Appellation an das Publikum über die ihm beigemessenen atheistischen Äußerungen, neu hg. (1991) von Werner Röhr. Reclam Leipzig.
- Frank, Manfred (1977), Schleiermacher. Hermeneutik und Kritik. Suhrkamp Frankfurt/M.
- Frank, Manfred (1985), Das individuelle Allgemeine, in: Frank, Manfred, Zur Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher. Suhrkamp Frankfurt/M.
- Goeters, Gerhard – Rudolf Mau, Hg. (1992), Geschichte der Evangelischen Kirche der Union Bd 1. Evangelische Verlagsanstalt Leipzig.
- Huizinga, Klaas (2005), Frau Jette Herz. Roman. Albrecht Knaus Verlag München.
- Kant, Immanuel (1781), Kritik der reinen Vernunft. Neu hg. (1963) von Wilhelm Weischedel, in: Werke in sechs Bänden, Bd. II. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.
- Kantzenbach, Friedrich Wilhelm (1967), Schleiermacher. Rowohlt Reinbek bei Hamburg.

- Jüngel, Eberhard (2004), Art. Schleiermacher, in: Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG) 4. Aufl.–Bd. 7 Sp. 905.
- Redeker, Martin (1968), Friedrich Schleiermacher. Leben und Werk. Walter de Gruyter & Co Berlin.
- Richter, Manfred (2013), Johann Amos Comenius und das Colloquium Charitativum von Thorn 1645. Ein Beitrag zum Ökumenismus. (Labyrinth Tom I). Stowarzyszenie tutajteraz, Siedlce.
- Richter, Manfred (2016), Jan Amos Komeński. Zarys życia i działalności. Wydawnictwo IKR[i]BL Siedlce.
- Schlegel, Friedrich, (1970) Lucinde — Friedrich Schleiermacher, Vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde“. Reclam Leipzig.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1834–1864), Friedrich Schleiermachers Sämtliche Werke, hg. von L. Jonas u. a. Verlag von G. Reimer Berlin.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1980ff.), Kritische Gesamtausgabe (KGA), hg. von Hans-Joachim Birkner u.a.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1799), Über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern. Neuausgabe (³1913) hg. von Rudolf Otte. Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1800), Monologen. Neuausgabe (1978) hg. von Hermann Mulert. Felix Meiner Verlag Hamburg.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1803), Grundlinien der Sittenlehre. Verlag von G. Reimer Berlin.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1805f.), Brouillon zur Ethik. Neuausgabe (1981), hg. von Hans-Joachim Birkner. Felix Meiner Verlag Hamburg.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1806), Die Weihnachtsfeier. Verlag von G. Reimer Berlin.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1810), Kurze Darstellung des Theologiestudiums. Verlag von G. Reimer, Berlin.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1826f.), Christliche Sittenlehre. Neuausgabe (1983) hg. von Hermann Peiter. Verlag W. Kohlhammer GmbH. Stuttgart u. a.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1767-1834), *Der Christliche Glaube. Nach den Grundsätzen der Evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt.*

Sueskind, Hermann (1909), *Der Einfluss Schellings auf die Entwicklung von Schleiermachers System.* Dissertation Tübingen.

Volp, Rainer (1992/1994), *Die Kunst, Gott zu feiern.* Liturgik Bd. 1 und 2. Gütersloher Verlagshaus Gütersloh.

MANFRED RICHTER

German Comenius Society

ORCID: 0009-0003-0518-2384

richter_kunstdienst@web.de

Manfred Richter is a German Protestant theologian, adult education specialist, Comenius scholar, ecumenist and author. After studying philosophy, theology and pedagogy at the universities of Munich, Heidelberg, Göttingen and Tübingen, he served as assistant to Ernst Käsemann and, from 1964, as a university pastor in Tübingen. He subsequently held a parish appointment before taking leadership roles within the Evangelical Church in Berlin-Brandenburg, including Director of Haus der Kirche and, from 1976, Director of the Evangelisches Bildungswerk Berlin. From 1984 he concurrently served as President of Evangelische Erwachsenenbildung in Europa. Between 1993 and 2005 he directed the Kunstdienst of the Evangelical Church at the Berlin Cathedral. Richter's work encompasses ecumenical theology, the theory and practice of adult education (with a particular emphasis on the educational thought of Jan Amos Comenius), and the intersection of contemporary art and church practice. He has also co-founded multiple cultural and ecumenical initiatives, including the Deutsche Comenius-Gesellschaft.

Świerczyński, Filip (2025). "The Spectra of Technological Alienness: Around Stanislaw Lem's *The Invincible*". *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 229–255. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-8>

The Spectra of Technological Alienness: Around Stanislaw Lem's *The Invincible*

Filip Świerczyński
Uniwersytet Warszawski, Polska

ABSTRACT

This paper's thematic axis and purpose is to outline the technological alienness embodied by self-replicating microrobots—as the central singularity of Stanislaw Lem's (1921–2006) *The Invincible* (1964)—from the perspective of Bernhard Waldenfels' (b. 1934) xenological thought. Starting by recognising speculative fiction as the most complete space laboratory for probing the categories of *otherness* and *alienness*, this article examines the various levels of their manifestation in the novel, as well as exploring the implications of meeting the Unknown. The closing section is devoted to the problem of encountering the actual and upcoming technological Other, with its probable consequences.

KEYWORDS

Stanislaw Lem | The Invincible | Bernhard Waldenfels | otherness | alienness | xenology | self-replicators | nanorobotics | evolution | machines | astrobiology | science fiction studies

The following paper is the author's English translation of the chapter "Spektra technologicznej obcości: wokół *Niezwycięzonego* Stanisława Lema", originally published in the edited volume *Motyw inności w literaturach i kulturach słowiańskich* (*The Motif of Otherness in Slavic Literatures and Cultures*) (see Świerczyński, Filip (2022): „Spektra technologicznej obcości: wokół *Niezwycięzonego* Stanisława Lema”. W: Pańkowska, Ewa, Dziedzic, Joanna, & Alsztyński, Anna. *Motyw inności w literaturach i kulturach słowiańskich*. Lublin: Episteme, ss. 305–323. DOI: [10.6084/m9.figshare.29485196](https://doi.org/10.6084/m9.figshare.29485196)).

I. SCIENCE FICTION: TOWARDS AN APOLOGY

Among the various branches of literature in general, speculative fiction—to the greatest extent, in all its imaginative and world-building potentials, liberating itself from the mimetic imperative that constrains realistic literature*—most comprehensively provides the foundation for both the author’s and reader’s imaginative endeavours. Concurrently, it constitutes the most significant nexus between the *factual* or the *factual-realised* and the *imagined* or the *imagined-unrealised* (i.e. *ex natura rei* encompassing a more or less legitimate promise of potential future realisation).** Consequently, through a departure from *passéisme* mimesis, it facilitates constructing spaces within which the exploration of *otherness* and *alienness* (“The other is yet to become alien, but alienness is not an inherent feature of otherness”,*** as Ksenia Olkusz and Krzysztof M. Maj write, outlining

* For a more detailed exploration of realist imperialism, understood as its hegemonic positioning within theoretical-literary discourse, see Linda Hutcheon (1987: 4) and Krzysztof M. Maj (2017: 15–22; 2018: 148).

** As a simplifying generalisation, it can be proposed that within the taxonomic framework of speculative fiction, for instance, fantasy appears as an emanation primarily of the *imagined*, soft science fiction as an amalgam of the *imagined* and the *unrealised* with the dominance of the former, and hard science fiction as a parallel amalgam, albeit in opposite proportions. Brian Stableford offers a more detailed exploration of this categorical division of SF and its validity (2006: 226–228, 462–468).

*** *To, co inne, dopiero może stać się obce, ale obcość nie jest inherentną cechą inności.*

the xenological and xenotopographical thought of Bernhard Waldenfels (Olkusz & Maj 2018: 25; cf. Waldenfels 2011: 11–12; see also Waldenfels 1997: 16–109; Maj 2014: 72–95)) can extend to its furthest reaches, focusing on the phenomena realised therein, similarly *imagined* or *imagined-unrealised*. The nature of both alienness and otherness exhibits gradation,* with their spectrum (from an anthropocentric perspective, since “there are as many aliennesses as orders”** (Waldenfels 1997: 35; cf. Olkusz & Maj 2018: 15–44)) extending from manifestations of the latter—most proximate to us in terms of ontological status—to the aporic and “radical” biological*** technological (e.g. Gajewska 2010) exemplars of the former, regarding “everything that remains outside

* Waldenfels claims that “firstly, other is what occurs outside one’s own territory (cf. *externum, extraneum, peregrinum; ξένον; étranger; foreign*) . . . Secondly, what belongs to another is other (cf. *ἄλλότριον; alienum; alien*). Thirdly, that which is of a foreign nature and is considered as foreign appears as other (cf. *insolitum; ξένον; étrange; strange*). It is therefore the three aspects of place, possession, and nature that characterise other as opposed to familiar. These characteristics can vary independently” [*Fremd ist erstens, was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt (vgl. externum, extraneum, peregrinum; ξένον; étranger; foreign)* . . . *Fremd ist zweitens, was einem Anderen gehört (vgl. ἄλλότριον; alienum; alien)*. *Als fremd erscheint drittens, was von fremder Art ist und als fremdartig gilt (vgl. insolitum; ξένον; étrange; strange)*. *Es sind also die drei Aspekte des Ortes, des Besitzes und der Art, die das Fremde gegenüber dem Eigenen auszeichnen. Diese Merkmale können unabhängig voneinander variieren*] (1997: 20; cf. Olkusz & Maj 2018: 25–29).

** *So viele Ordnungen, so viele Fremdheiten*.

*** The kaleidoscopes of possible radical realisations of biological alienness are comprehensively discussed by Elana Gomel and Anna Wiczorkiewicz, among others (see Gomel; cf. Gomel 2018: 57–68; see also Wiczorkiewicz 2019).

of any order and confronts us with events that question not only a certain interpretation, but even any ‘possibility of interpretation’”* (Waldenfels 1997: 36–37). These apogees of strangeness (and at the same time of otherness) find their most genologically accommodating habitat precisely in the (un)boundaries of speculative fiction and—viewed through the prism of the *imagined-unrealised*, *par excellence*—in science fiction (SF).

According to Darko Suvin, SF is

. . . a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment. (1972: 375)

Constituting a sphere of the *novum* (see Suvin 1972) unrestricted by the mimetic imperative, SF contributes to a rapprochement towards the Unknown or “the Unimaginable” (*l’inimaginable*) (Caillois 1987: 46). In parallel, operating with technological imaginative-empirical instrumentation, it becomes a space for mapping futurological predictions and extrapolations (nevertheless, it is still “concerned with the tensions between *Civitas Dei* and *Civitas Terrena*, and it cannot be uncritically committed to any mundane City” (Suvin 1972: 379)), sometimes taking the form of an anamorphic mirror reflecting

*. . . *all das, was außerhalb jeder Ordnung bleibt und uns mit Ereignissen konfrontiert, die nicht nur eine bestimmte Interpretation, sondern die bloße ‘Interpretationsmöglichkeit’ in Frage stellen.*

“the anxiety of an era fearful of advances in theory and technology” for which “science, no longer a protection against the *Unimaginable*, increasingly appears as a vertigo that drives us into [it]”* (Caillois 1987: 46).

However, *a contrario*, the positive assessment of SF regarding the effectiveness and relevance of its futurological-predictive suppositions resonates with the pejorative echoes of contestation. Probably their most vivid intellectual emanation is Lem’s *Science Fiction and Futurology* (*Fantastyka i futurologia*, 1970), reflecting—as the author himself writes in the afterword—an unintentional “hammer of science fiction”** (Lem 2012b: 538):

Science fiction is characterised by second-order trashiness and kitsch. Trashiness is a poor solution to a task that can be overcome by other means and another method; kitsch is the bastard child of fascination and banality; it is information relegated to the level of ultimate simplicity . . . The state of science fiction is made particularly pathetic by the fact that it contradicts its intention to aspire to the pinnacles of thought . . . There will be no shortage of its readers because it is nice to acquire the conviction of participating in the greatest truths of being at a cheap cost.*** (Lem 2012b: 538, 544)

* [A son tour, le récit d’anticipation reflète] l’angoisse d’une époque qui prend peur devant les progrès de la théorie et de la technique. La science, cessant de représenter une protection contre l’inimaginable, apparaît de plus en plus comme un vertige qui y précipite.

** . . . młot na SF . . .

*** Science fiction odznacza się drugorzędnością tandety i kiczu. Tandeta jest kiepskim rozwiązaniem zadania, które można pokonać innymi środkami i inną metodą; kicz to bękart fascynacji i banalu; jest on informacją zdegradowaną do poziomu ostatecznej

According to Lem, SF literature thus seems at best a mirage-like surrogate of attempts to “understand where our world is heading”* (Lem 2021a: 495–496), having no intellectual “tops”** or “inspirational” potentials (Lem & Bereś 2019: 200). The clearest verbalisation of this view can be seen in a conversation with Stanisław Bereś:

There is absolutely no inspirational force in science fiction . . . I have spoken well of the Strugatsky brothers. Amosov is primarily a surgeon, his scientific concepts are weak, and he is mediocre as a writer. Asimov is not a creative mind at all. He has written some unbelievable rip-offs . . . Clarke is indeed quite a mind, engineering rather than abstract-theoretical, but he has had some excellent ideas. As a writer, however, he is quite weak . . . An original and interesting mind was Philip Dick . . . But, to be honest, I don't see any titans of the spirit in science fiction.*** (Lem & Bereś 2019: 200–201)

latwizny . . . Stan SF jest szczególnie żaloszny przez to, że sprzeczny z jej intencją aspirowania ku szczytom myśli . . . Nie zabraknie jej czytelników, ponieważ miło jest nabywać tanim kosztem przeświadczenie o uczestnictwie w największych prawdach bytu.

** . . . zrozumienia, dokąd świat nasz zmierza . . .*

*** “There’s probably just as much rubbish [in science fiction], only the tops aren’t there, since there are Himalayas of Dostoevskies, Tolstoys, and Manns hovering above normal [sic!] literature. In science fiction, there is no even a bit of them” [Szmelcu jest pewnie tyle samo, tylko wierzchołków nie ma, bo nad normalną literaturą unoszą się Himalaje Dostojewskich, Tolstojów i Mannów. W fantastyce naukowej tego nie ma nawet w namiastce] (Lem & Bereś 2019: 203).*

**** Inspiracyjnej roli SF nie ma żadnej . . . O Strugackich wyrażałem się dobrze. Amosow jest przede wszystkim chirurgiem i jego koncepcje naukowe są słabe, fantasta zaś jest przeciętnym. Asimov to w ogóle nie jest twórczy umysł . . . Naknocił nieprawdopodobne chały . . . Clarke to rzeczywiście umysł niezły, raczej inżynierski niż abstrakcyjno-teoretyczny, ale miał parę doskonałych pomysłów . . . Jako pisarz jednak jest dość*

He then continues:

[In science fiction] there are other worlds, there is science, there is outer space! But the other worlds are falsified! The space is falsified! Physical parameters are falsified! Human characters—falsified! The mechanism of scientific discoveries—falsified! Political actions—falsified! Everything from the beginning to the end is falsified! The average crime novel contains a higher percentage of truth than this nonsense . . . I cannot stand drive! I have become allergic to science fiction.* (2019: 204)

Ultimately, contemplating the works of Herbert George Wells or Jules Verne, Lem has to admit that in general “a catalogue of all the technical inventions made by science fiction would be impressive”** (Lem 2012a: 521). The total negation of the predictive possibilities’ twinkling diapason represented

*slaby . . . Oryginalnym i ciekawym umysłem był Philip Dick . . . Ale prawdę powie-
dziawszy tytanów ducha w SF nie widzę.*

** Są inne światy, jest nauka, jest kosmos! Ale inne światy są sfalszowane!
Kosmos jest sfalszowany! Parametry fizyczne sfalszowane! Charaktery ludzkie
— sfalszowane! Mechanizm odkryć naukowych — sfalszowany! Działania poli-
tyczne — sfalszowane! Wszystko od początku do końca sfalszowane! Przeciętą po-
wieść kryminalna zawiera większy procent prawdy niż te bzdury . . . Nie znoszę
bredni! Stałem się alergicznie uczulony na SF.*

*** Imponująco przedstawiałby się katalog wszystkich wynalazków technicznych, jakich
dokonała science fiction. In a similarly meliorative spirit, Roger Caillois (1987: 38–48)
and Kim Eric Drexler (2006: 18, 215–216, 464–467 etc.)—for example—write
about the anticipatory role of SF. Turning my attention to this aspect of the genre
and based on contemporary empirical data, I briefly analysed the hypothetical
possibilities of the realisation of the *imagined-unrealised* “trained bacteria”
as a Lemian idea presented in *The Investigation* (*Śledztwo*, 1959) (see Świerczyński
2022: 107–136; cf. Lem 1974: 136–137).*

by this branch of speculative fiction (especially “hard” SF) might thus at most stem from either ill will or illogically arbitrary antipathy (fictophobia?), ignorance, or the parallel entanglement of these factors as residua of realist imperialism’s axiomatic paradigm.

II. “THE INVINCIBLE”: TOUCHING THE TECHNOLOGICAL ALIENNESS

From a Waldenfelsian *xeno* perspective, Lem’s prose—as well as speculative fiction *per se* in its entire taxonomic landscape—can be *in extenso* seen as an imaginative laboratory of the interplay between the *self* and *other* with the observation of its further implications. As Elana Gomel writes, Lem “espouses . . . ‘the ethics of metamorphosis’ in which an encounter with the totally Other triggers a transfiguration of the human agent into a post/trans/nonhuman. This transfiguration is ethical, even religious, but not moral” (Gomel: 7; cf. Gomel 2018: 63; see Gomel 2014). The kaleidoscope of Lemian otherness (and at the same time, alienness) is realised on both the biological (e.g. in *Solaris* (1961) or *Fiasco* (*Fiasko*, 1986)) and technological planes (e.g. in *The Invincible* (*Niezwyciężony*, 1964) and *Golem XIV* (1981)), sometimes appearing to blur the boundaries between the two. Attempts to contact the Other-Unknown—inherently rooted

in anthropocentric presuppositions*—always result in more or less serious failures in his writing.** The most striking example is the emanation of the “*Ding an sich*, the Unreachable, the Thing in Itself, the Other Side that cannot be accessed [and understood]”*** (Lem & Beres 2019: 155) is undoubtedly the Solarian Ocean—“a fundamental being . . . transcendent and unknowable in its essence” (Krabbenhoft 1994: 216).****

* Lem outlines their core in the sixth chapter of *Solaris*: “We see ourselves as Knights of the Holy Contact. That’s . . . falsity. We’re not searching for anything except people. We don’t need other worlds. We need mirrors” (2011: 75). This is indirectly related to the concepts of Johann Fichte and Georg Hegel, which Roger Scruton briefly describes: “my self-identification as ‘I’ is in some deep way dependent on my encounter with and identification of others” (2017: 56).

** Furthermore, the “exploration of the topic of the alien encounter” (Gomel: 6; cf. Gomel 2018: 62)—or *sensu largo*, the Other—together with its aura of empirical incomprehensibility, contributes to the modelling of both homo- and heterodiegetic chaosphere (cf. Csicsery-Ronay 1991: 244–262). Consequently, a complete interpretation of the Other is never attainable for Lem’s characters or readers.

*** . . . *Ding an sich*, *Nieosiężnego*, *Rzeczy w Sobie*, *Drugiej Strony*, *do której przedostać się nie można*.

**** “I wanted to wall up all the paths of reasoning leading to the humanisation of the Being that is the Solarian Ocean”—writes Lem—“so that it would become clear that contact with it cannot be realised in an interpersonal way, although at the same time, in a strange and different manner, it still takes place” [*Pragnąłem zamurować wszystkie ścieżki rozumowania wiodące do uczłowieczenia Istoty, jaką jest solaryjski ocean . . . aby się okazało, że kontakt z nią nie daje się zrealizować na sposób międzyludzki, choć równocześnie w jakiś dziwny, inny sposób jednak zachodzi*] (2017: 552).

With its biosphere, Solaris is not the only utterly *alienated** planet, *terra incognita*, or *terra aliena* (Waldenfels 1997: 184–207) in Lem’s oeuvre, as is the necrosphere (cf. Lem 2021b: 166, 169) of desert Regis III,** albeit *a contrario*, by means of an inverted parallel. This is the world where the eponymous “class II cruiser” (Lem 2021b: 1) lands, constituting the actual *terminus a quo* of *The Invincible*’s plot and where the overall action of the novel takes place. Microrobots with a crystal-like structure embody the novel’s central singularity (cf. Świerczyński 2022). The category of otherness is fulfilled multifariously here, since they are (1) emanations of the technological thought of an alien and long-extinct Lyran civilisation,*** (2) have self-replicating and (3) evolutionary potential,

* Namely, calculated to be extremely distant and unfamiliar in all its aspects from an anthropocentric perspective.

** “This is not a regular sub-delta-92 class planet . . . We need to maintain degree three procedures, and run tests on the land and the ocean. I think we should commence geological drilling, and at the same time take a look at the water here” (Lem 2021b: 20–21).

*** From an anthropocentric perspective, it is even further because it was likely non-anthropomorphic (Lem 2021b: 112) and—in the eyes of the *Invincible*’s crew—quasi-fabulous or apocryphal: “I heard this story . . . Well, it’s more a kind of fable. About the Lyrans.’ ‘That’s not a fable. They really existed. Akhramian has a whole monograph about them.’ . . . ‘Were they humanoid?’ ‘Akhramian thought so . . . But it was only a hypothesis. Even less remained of them than of *Australopithecus*.” (Lem 2021b: 45–46). The microrobots themselves are therefore some kind of *machinae ex Deo*.

and (4) function based on swarm intelligence, while (5) remaining in a peculiar symbiosis with the rest of the planet's necrosphere, primarily quasi-plants.

Each [of the beings] had a perfectly symmetrical tripartite shape that resembled the letter Y, with three pointed arms joined at a thicker central node, black as coal in direct light, while in indirect lighting they shimmered dark blue and dark green, like the abdomens of certain terrestrial insects that are composed of multiple tiny surfaces like the facets of a cut diamond. In their innards they contained a microscopic structure that never varied. Its components, several hundred times smaller than a grain of sand, constituted a sort of central nervous system in which semi-autonomous subsystems could be distinguished.

The smaller part, which occupied the inside of the arms of the Y, oversaw the movements of the insect, which in the micro-crystalline structure of those arms possessed something along the lines of a universal rechargeable battery cum energy transformer . . . An individual crystal didn't so much fly as drift in the air . . . Whereas when it joined with others by touching the tips of their arms together, it created an aggregate that had greater aerodynamic capabilities the more numerous it became.

Each crystal could link with three others; it was also able to attach the tip of one of its arms to the central node of another crystal, thus making possible a multilayered construction for the growing assemblages . . . The overarching whole, that probably arose only when a huge number of elements joined together, was the actual motor driving the actions of the cloud . . . Neither the cyberneticians nor the computer scientists knew of any equivalent construction elsewhere, that is to say, an infinitely expandable brain that adapts its size to the magnitude of its purposes. (Lem 2021b: 142–144)

From the standpoint of self-replicating machines studies,* according to Tim Taylor and Alan Dorin’s categorisation, the microrobots inhabiting Regis should be taxonomically assigned to the subgroup of *evo-replicators* (*evolvable self-replicators*), i.e. “machines that can not only reproduce, but can also evolve by the natural selection of heritable variations to become better adapted, smarter and more complex over time” (Taylor & Dorin 2020: 3; cf. Drexler 2006: 121–125 etc.).** The foundations of intellectual speculation on necro-evolution (using Lem’s (2021b: 169) nomenclature) can be traced back to Samuel Butler’s works inspired by Darwinian theory (e.g. 1914: 179–185; cf. 1955: 222–260). In the case of *crystals*, what is distinctive is the reference to simplifying (reductive) evolution (which at the same time does not contradict Dollo’s law (see Marshall, Raff, & Raff 1994: 12283–12287; Collin & Miglietta 2008: 602–609) and—which Lem could not know—is hypothetically possible among living organisms (see Ramos, Barker, & Ferrier 2012: 1951–1956)):

What is the foremost principle of homeostasis? To survive in changing circumstances, however difficult and hostile these may be. The major threat to the later forms of this evolution of self-organizing metal systems was not that presented by local animals or plants.

* The flagship monograph of this branch of science is noteworthy here, i.e. *Kinematic Self-Replicating Machines* by Robert Freitas and Ralph Merkle (2004).

** In the case of *The Invincible*, for the sake of terminological accuracy one should perhaps consistently speak of reproduction rather than replication, with the latter not allowing for evolutionary change in the case of successive generations (see Sipper 1998: 237–257; Taylor & Dorin 2020: 8; cf. Griesemer 2001: 67–80).

They needed to find sources of energy and materials from which they could produce replacement parts and new organisms . . . There must have been a severe energy crisis, and I believe it led to conflict among the devices. A struggle for survival, for existence, quite simply. After all, that's what evolution is about. Selection. The mechanisms that were highly developed in terms of intelligence, but ill-suited for survival, because of their dimensions let's say, which required large quantities of energy, were unable to compete with others that were less advanced as far as intelligence is concerned, yet were more economical and efficient when it came to energy . . . In this evolution the victors were firstly systems that miniaturized themselves most effectively . . . These mechanisms are nowhere close to being any kind of mental powerhouse, they're simply perfectly suited to the conditions of the planet. (Lem 2021b: 113–118)

Overall, the microrobots from *The Invincible* can be regarded as a simplified and relatively technically primitive exemplification of subsequent Drexlerian “assemblers” (see Drexler 2006: 76, etc.). However, they do not exploit the nanoscale but rather the microscale, and are probably incapable of building anything other than their own copies. Lem most comprehensively explores similar issues in *Weapon Systems of the Twenty First Century or the Upside-Down Evolution* (1983/1986), outlining a futuristic vision of a nanorobotic dispersive army* composed of “synthetic insects (syn-sects)” (Lem 1986: 56):

* “The nonliving, synthetic ‘locust’ was incomparably more lethal, since it was made that way by its designers. It possessed a preprogrammed autonomy, so that communication with a command center was unnecessary. The pseudo-locust could be destroyed, of course, by an atomic attack, but this would have an effect like that

The microarmy was one giant flowing or flying aggregate of self-assembling elements. It started out dispersed, approaching its objective from many different directions, as strategy or tactics demanded, in order to concentrate into a preprogrammed whole on the battlefield . . . The simplest example was a self-dispersing atomic weapon. Any missile launched from land, ship, or submarine could be destroyed from space by a satellite laser. But it was impossible to destroy gigantic clouds of microparticles carrying uranium or plutonium that merged into a critical mass only at the target. En route to the target, they were so dispersed as to be indistinguishable from fog or dust . . .

Just as germs invisibly invade an organism to kill it from within, so the nonliving, artificial microbes, following the tropisms built into them, penetrated the gun barrels, cartridge chambers, tank and plane engines. They corroded the metal catalytically, or, reaching the powder charges or fuel tanks, blew them up. (Lem 1986: 57–58)*

of shooting at clouds with nuclear weapons: great holes would open, only to fill again with more cloud” (Lem 1986: 57).

* The forthcoming practical realisation of nanorobotic dispersive armies—according to one of Lem’s technological axioms (“No dam can be put up to ‘progress’. . . The things that have been possible have always been realised” [*Żadnej tamy „postępowi” nie da się postawić . . . Realizowało się zawsze to, co było możliwe*] (Lem 1996: 93))—seems more than certain, which is confirmed by the directions of development and the current state of knowledge of both aerial and swarm robotics (see Arvin et al. 2014: 635–640; Saska, Kasl, & Přeučil 2014: 1228–1233; Chung et al. 2018: 837–855; Kagan, Shvalb, & Ben-Gal 2020). A detailed consideration of the hypothetical possibilities regarding their appearance exceeds the scope of this study.

“The interpretation”—as Wilhelm Dilthey writes—“would be impossible if the expressions of life were completely alien. It would be unnecessary if there were nothing alien in them”* (Dilthey 1979: 225). Nonetheless, yet this is precisely what they appear to be, hermetic in nature and surrounded by a nimbus of impassable alienness, both in *Solaris* and—*mutatis mutandis*—*The Invincible* (it is not without reason that Lem’s most popular novel is sometimes regarded as “a meta-fictional parody of hermeneutics” (Csicsery-Ronay 1985: 7)). In the case of the plasmic Solarian Ocean, in addition to the neutrino visions of phantom-simulacra experienced by Kelvin, they take the forms of mimoids, foam-clouds, or symmetriads—“an immense glass flowers” (Lem 2011: 184; cf. Kaptur 2011: 24) (“A symmetriad is unlike anything on Earth . . . A symmetriad is millions, no, billions, to the n^{th} power; it is unimaginability itself” (Lem 2011: 123)). Similarly, in *The Invincible*, in defiance of the crew members rationalising the phenomena that they encounter and Doctor Lauda’s theoretical outline of the instinctive, *non*-intelligent (Lem 2021b: 111–127; cf. 1986: 50–53) nature of the “crystals”, the final manifestation of the Regis necrosphere—witnessed individually by Rohan (“Experiencing *the alien* turns into the alienation of the experience, as well as into

* *Die Auslegung wäre unmöglich, wenn die Lebensäußerungen gänzlich fremd wären. Sie wäre unnötig, wenn in ihnen nichts fremd wäre.*

the *self*-alienation of the experiencer. The alienness is contagious”* (Waldenfels 1997: 10)—takes a radical form, deconstructing the previous deductive pyramids.

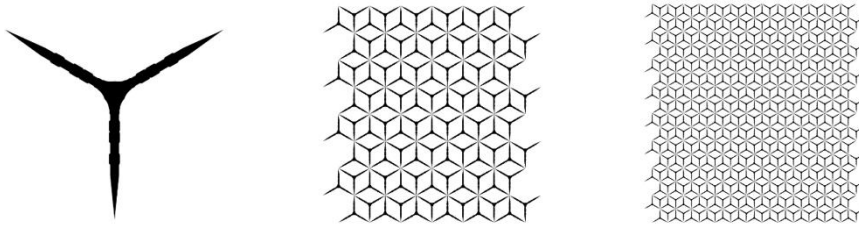


Figure 1. Visualisation of (1) a single Y-type microrobot, and (2) two-dimensional swarms composed of 96 and (3) 415 microrobots. Source: author’s own work.

According to Waldenfels, the call of the alien “has no meaning, and it does not follow any rules. Rather, it provokes meaning by disrupting existing references to the meaning and ruining the systems of rules”** (1997: 52). The closing sentences of the novel read:

The clouds . . . covered both sides of the ravine; an organizing current seemed to pass through their black swirls, for they thickened at the edges, forming into almost vertical columns, while their inner parts bellied out toward one another and drew closer and closer. It was exactly as if some titanic sculptor were shaping them with extraordinarily rapid movements of his hands . . .

* *Erfahrung des Fremden . . . schlägt um in ein Fremdwerden der Erfahrung und ein Sich-Fremdwerden dessen, der die Erfahrung macht. Fremdheit ist . . . ansteckend . . .*

* *Die Aufforderung des Fremden hat keinen Sinn, und sie folgt keiner Regel, vielmehr provoziert sie Sinn, indem sie vorhandene Sinnbezüge stört und Regelsysteme sprengt.*

The two sides of the black ocean joined together and interpenetrated one another, quivering in infinite tension. The air beneath them darkened as if the sun had set; at the same time bizarre, rapidly moving lines appeared in them, and it was only after a while that Rohan realized these were grotesquely distorted reflections of the rocky floor of the ravine. In the meantime, these airborne mirrors on the underside of the cloud undulated and stretched, till all at once he spotted an immense human figure, the top of its head extending into the darkness, that was gazing at him without moving, though the image itself trembled and danced without cease, as if it were continually being extinguished and then relit in a mysterious rhythm. And again several seconds went by before he recognized his own reflection floating in the empty space between the dangling sides of the cloud. He was so stunned, so paralyzed by the cloud's inconceivable action that he forgot about everything else. The thought flashed through his mind that perhaps the cloud knew about him . . . but this thought too failed to frighten him, and not because it was too fanciful—he no longer thought anything was impossible—but because he simply wished to participate in this ever more shadowy mystery, whose meaning—of this he was certain—he would never comprehend. His vast reflection . . . was beginning to dissolve. (Lem 2021b: 212–213)

Rationalising theories are giving way to new and unfamiliar cosmic necrosemantics, and fear and anger caused by incomprehension and the impossibility of reception to a mysterious amazement full of fascination and a desire to participate. “The alien *manifests itself by eluding us*. It haunts us and makes us uneasy even before we let it in or try to fend it off”* (Waldenfels 1997: 42).

* *Das Fremde zeigt sich, indem es sich uns entzieht. Es sucht uns heim und versetzt uns in Unruhe, noch bevor wir es einlassen oder uns seiner zu erwehren trachten.*

Its experience is surrounded by a glow of ambivalence based on an amalgam of temptation and threat (cf. Waldenfels 1997: 42–45). The initial anthropocentric paternalism (see Jarzębski 2021: 252) towards the Other is abandoned or—as Jerzy Jarzębski writes—Rohan “disarms himself . . . of his sense of moral superiority”, and further: “There is no longer any pride of his own heroism in him, nor any desire for retaliation, nor any revulsion towards *the enemy*.* There is solely the belief that otherness can only be experienced through an individual experience involving the whole body and the whole spirit”** (Jarzębski 2021: 256). Although the Other can opalesce hypnotically with a beauty only understood by itself, its *thanatic* call often kills. Rohan was not only lucky but also “it seemed to him that he knew what he was capable of [or literally: *what he could allow himself to do*]” (Lem 2021b: 211), hence avoiding death. The crossing of the threshold of which Waldenfels writes (e.g. 1997: 20–27) as separating *self* and *alien* remains unnoticed:

* What is significant here is the rudimentary, blind desire for potential retaliation, vivid in the Invincible’s crew members, even against the awareness of the futility of fighting with—according to Lauda’s hypothesis—the instinct-driven mindless necrosphere of Regis. It seems that it only dims with the defeat of the Cyclops, the engineering *magnum opus* of Earth’s art of war.

** . . . *rozbiera się . . . z poczucia moralnej wyższości . . . nie ma w nim już . . . ani dumy z własnego bohaterstwa, ani pragnienia odwetu, ani odrazy w stosunku do «wroga».* Jest jedynie wiara, że doznać Inności można tylko na drodze indywidualnego, angażującego całe ciało i całego ducha doświadczenia.

Strange to relate, he felt no fear. His attitude toward it [the cloud of crystals] had undergone a remarkable transformation during a single day . . . True, he himself did not fully understand the change that had taken place within him, for he could not recall the exact moment when for the first time, as the black bushes on the cliffs sparkled with every shade of purple, he had noticed their dismal beauty. But now, when he saw the black clouds—two of them were approaching, swarming from the slopes on the far side—he made no move, no longer sought shelter with his face pressed against a boulder. (Lem 2021b: 211)

The result of the genuine touching the otherness is a kind of silent, non-interpretative understanding and acceptance or acquiescence arising from such an act:*

Rohan rose on unstable legs. He suddenly seemed ridiculous to himself, with the Weyr cannon he had snatched from the dead man; more, he felt unnecessary in this landscape of perfect death, where only inanimate forms could survive and carry out their inscrutable actions that no living eye would ever see. It was not with horror but with stunned admiration that he had taken part in what happened a moment before. He knew that none of the scientists would be capable of sharing his feelings, but now he wished to go back

* The Other is the New and thus also the Unknown. Acknowledging it is not tantamount to idealisation or affirmation, one who is oriented towards *alien* often has to abandon one's *own* (as Waldenfels writes, “none of us is ever on both sides of the threshold simultaneously” [*Dabei steht keiner von uns jemals auf beiden Seiten der Schwelle zugleich*] (1997: 21)). Discussing the concept of ideological parasitic memes as described by Dawkins (2016: 245–260; cf. Aunger 2002), Drexler argues that the oldest principle of the *human mind's immune system* is to “believe the old, [foresightedly] reject the new” (see Drexler 2006: 114–119).

not only as a messenger bearing news of the destruction of the missing men, but also as a person who would demand that the planet be left alone. Not everything everywhere is for us, he thought as he walked slowly downhill. (Lem 2021b: 214)

Eventually, the conscious probing of otherness forces us to semantically redefine or—more broadly—reconfigure our way of seeing, and it makes its indelible imprint on us in this sense. Rohan does not return to the deck of the *Invincible* being incredibly changed, but rather being *different*.

III. DECERNENTES DICTA

With the development and dissemination of more advanced varieties of artificial intelligence (AI) culminating in the emergence of artificial general intelligence (AGI) and advancements in robotics—especially in manufacturing anthropomorphic social robots—the cogitation of contact with technological alienness will lose its apparent triviality. The hermetisation of science—particularly technical sciences—combined with the (outwardly *ad infinitum*) increasing acceleration of both technological progress and the accumulation of new knowledge will contribute to the growth of neo-Luddhist sentiments and tendencies (cf. Jones 2006) in the long-term, including the popularisation of movements implementing anarchist and eco-terrorist paradigms, such as *Individualistas Tendiendo a lo Salvaje* (see *Individualists Tending toward the Wild* 2012; cf. Chartier & Van Schoelandt 2021: 29–30), which actively advocate for violence against technological infrastructure and scientists.

REFERENCES

- Arvin, Farshad, Murray, John C., Shi, Licheng, Zhang, Chun, & Yue, Shigang (2014): “Development of an Autonomous Micro Robot for Swarm Robotics”. In: *2014 IEEE International Conference on Mechatronics and Automation Proceedings*. Tianjin: IEEE, pp. 635–640. DOI: [10.1109/ICMA.2014.6885771](https://doi.org/10.1109/ICMA.2014.6885771)
- Aunger, Robert (2002): *The Electric Meme: A New Theory of How We Think*. New York: Free Press.
- Butler, Samuel (1914): “Darwin Among the Machines [to the Editor of the Press, Christchurch, New Zealand, 13 June, 1863]”. In: Butler, Samuel. *A First Year in Canterbury Settlement With Other Early Essays*. Ed. by Richard A. Streatfeild. London: A.C. Fifield, pp. 179–185. (Original work published 1863)
- Butler, Samuel (1955): “Erewhon or Over the Range”. (Original work published 1872) In: Butler, Samuel. *Erewhon and Erewhon Revisited*. New York: The Modern Library, pp. 1–308.
- Caillois, Roger (1987): «De la féerie à la science-fiction». Dans: Caillois, Roger, «*Obliques*» précédé de «*Images, images...*». Paris: Gallimard, pp. 15–48. (Original work published 1960)
- Chartier, Gary, & Van Schoelandt, Chad (Eds.) (2021): *The Routledge Handbook of Anarchy and Anarchist Thought*. New York—London: Routledge.
- Chung, Soon-Jo, Paranjape, Aditya A., Dames, Philip, Shen, Shaojie, & Kumar, Vijay (2018): “A Survey on Aerial Swarm Robotics”. *IEEE Transactions on Robotics*, 34(4), pp. 837–855. DOI: [10.1109/TRO.2018.2857475](https://doi.org/10.1109/TRO.2018.2857475)
- Collin, Rachel, & Miglietta, Maria P. (2008): “Reversing Opinions on Dollo’s Law”. *Trends in Ecology and Evolution*, 23(11), pp. 602–609. DOI: [10.1016/j.tree.2008.06.013](https://doi.org/10.1016/j.tree.2008.06.013)
- Csicsery-Ronay, Istvan, Jr. (1985): “The Book Is the Alien: On Certain and Uncertain Readings of Lem’s *Solaris*”. *Science Fiction Studies*, 12(1), pp. 6–21.

- Csicsery-Ronay, Istvan, Jr. (1991): “Modeling the Chaosphere: Stanislaw Lem’s Alien Communications”. In: Hayles, N. Kathreine (Ed.). *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 244–262.
- Dawkins, Richard (2016): *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press. (Original work published 1976)
- Dilthey, Wilhelm (1979): *Gesammelte Schriften*. Bd. VII. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Stuttgart—Göttingen: B.G. Teubner—Vandenhoeck & Ruprecht. (Original work published 1910)
- Drexler, K. Eric (2006). *The Engines of Creation 2.0. The Coming Era of Nanotechnology*. Los Angeles: Wowio. (Original work published 1986; supplemented edition published 2006)
- Freitas, Robert A., Jr., & Merkle, Ralph (2004): *Kinematic Self-Replicating Machines*. Georgetown: Landes Bioscience.
- Gajewska, Grażyna (2010): *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Gomel, Elana (2014): *Science Fiction, Alien Encounters, and Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gomel, Elana (2018): „Stanisław Lem i biologiczna wzniosłość. Biologia, technologia, fantastyka naukowa”. Przekł. Mateusz Tokarski. *Creatio Fantastica*, 2(59), ss. 57–68. DOI: [10.5281/zenodo.3311691](https://doi.org/10.5281/zenodo.3311691)
- Gomel, Elana (No date): *Stanislaw Lem and the Biological Sublime: Biology, Technology, Science Fiction*. Available at: https://www.academia.edu/38096540/Stanislaw_Lem_and_the_Biological_Sublime_Biology_Technology_Science_Fiction_Monstrous_transcendence (Accessed 1 September 2024)
- Griesemer, James (2001): “The Units of Evolutionary Transition”. *Selection*, 1(1), pp. 67–80.
- Hutcheon, Linda (1987): “Metafictional Implications for Novelistic Reference”. In: Whiteside, Anna, & Issacharoff, Michael (Eds.). *On Referring in Literature*. Bloomington—Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1–13.
- Individualists Tending toward the Wild (2012): *The Collected Communiqués of Individualists Tending toward the Wild*. (No place & publisher)

- Jarzębski, Jerzy (2021): „Posłowie: Cały ten złom”. (Original work published 1995) W: Lem, Stanisław. *Niezwycięzony*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 250–257. (Original work published 1964)
- Jones, Steven E. (2006): *Against Technology: From the Luddites to Neo-Luddism*. New York—London: Routledge.
- Kagan, Eugene, Shvalb, Nir, & Ben-Gal, Irad (Eds.) (2020): *Autonomous Mobile Robots and Multi-Robot Systems: Motion-Planning, Communication and Swarming*. Hoboken: Wiley.
- Kapturek, Ewa (2011): „Semantyka i funkcje barwy czerwonej w *Solaris* Stanisława Lema”. *Poznańskie Studia Polonistyczne: Seria Językoznawcza*, 18(38), 1, ss. 19–34. DOI: [10.14746/pspsj.2011.18.1.2](https://doi.org/10.14746/pspsj.2011.18.1.2)
- Krabbenhoft, Kenneth (1994): “Lem as Moral Theologian”. *Science Fiction Studies*, 21(1), pp. 212–224.
- Lem, Stanisław (1974): *The Investigation*. Transl. by Adele Milch. New York: The Seabury Press. (Original work published 1959)
- Lem, Stanisław (1986): “The Upside-Down Evolution”. In: Lem, Stanisław. *One Human Minute*. Transl. by Catherine S. Leach. San Diego—New York—London: A Helen and Kurt Wolff Book, pp. 37–68. (Original work published 1983/1986)
- Lem, Stanisław (1996). „Prognozy”. W: Lem, Stanisław. *Sex Wars*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, pp. 88–98.
- Lem, Stanisław (2011): *Solaris*. Transl. by Bill Johnston. (No place & publisher) (Original work published 1961)
- Lem, Stanisław (2012a): *Fantastyka i futurologia*. T. 1. Warszawa: Agora—Publio. (Original work published 1970)
- Lem, Stanisław (2012b): *Fantastyka i futurologia*. T. 2. Warszawa: Agora—Publio. (Original work published 1970)
- Lem, Stanisław (2017): „Stacja Solaris”. (Original work published 2002) W: Lem, Stanisław. *Planeta LEMa. Felietony ponadczasowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 551–556.
- Lem, Stanisław (2021a): „Do moich Czytelników”. (Original work published 1973) W: Lem, Stanisław. *Diabeł i arcydzieło. Teksty przełomowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 492–499.

- Lem, Stanisław (2021b): *The Invincible*. Transl. by Bill Johnston. Cambridge—London: The MIT Press. (Original work published 1964)
- Lem, Stanisław, & Bereś, Stanisław (2019): *Tako rzeczy Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. (Original work published 1987; supplemented edition published 2002)
- Maj, Krzysztof M. (2014a): „Ksenologia i ksenotopografia Bernharda Waldenfelsa wobec podstawowych założeń światotwórczych literatury fantastycznej (Orson Scott Card, Neil Gaiman, George R. R. Martin)”. *Hybris*, 27, ss. 72–95. DOI: [10.18778/1689-4286.27.05](https://doi.org/10.18778/1689-4286.27.05)
- Maj, Krzysztof M. (2014b): „Wymiary transfikcjonalności”. *Przestrzenie Teorii*, 30, ss. 147–166. DOI: [10.14746/pt.2018.30.7](https://doi.org/10.14746/pt.2018.30.7)
- Maj, Krzysztof M. (2017): „Światy poza światem. Od świata przedstawionego do narracji światocentrycznej”. W: Olkusz, Ksenia, & Maj, Krzysztof M. (red.). *Narracje fantastyczne*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15–59.
- Marshall, Charles R., Raff, Elizabeth C., & Raff, Rudolf A. (1994): “Dollo’s Law and the Death and Resurrection of Genes”. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 91(25), pp. 12283–12287.
- Olkusz, Ksenia, & Maj, Krzysztof M. (2018): „Mapując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku”. W: Olkusz, Ksenia, & Maj, Krzysztof M. (red.). *Ksenologie*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15–44.
- Ramos, Olivia M., Barker, Daniel, & Ferrier, David E. K. (2012): “Ghost Loci Imply Hox and ParaHox Existence in the Last Common Ancestor of Animals”. *Current Biology*, 22(20), pp. 1951–1956. DOI: [10.1016/j.cub.2012.08.023](https://doi.org/10.1016/j.cub.2012.08.023)
- Saska, Martin, Kasl, Zdenek, & Přeučil, Libor (2014): “Motion Planning and Control of Formations of Micro Aerial Vehicles”. *International Federation of Automatic Control Proceedings Volumes*, 47(3), pp. 1228–1233. DOI: [10.3182/20140824-6-ZA-1003.02295](https://doi.org/10.3182/20140824-6-ZA-1003.02295)
- Scruton, Roger (2017): *On Human Nature*. Princeton—Oxford: Princeton University Press.

- Sipper, Moshe (1998): “Fifty Years of Research on Self-Replication: An Overview”. *Artificial Life*, 4(3), pp. 237–257.
- Stableford, Brian (2006): *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. New York—London: Routledge.
- Suvín, Darko (1972): “On the Poetics of the Science Fiction Genre”. *College English*, 34(3), pp. 372–382. DOI: [10.2307/375141](https://doi.org/10.2307/375141)
- Świerczyński, Filip (2022): “Reality as a Fluctuation, Reality as a Singularity: Between Stanisław Lem’s Reception of the Universe and *The Investigation*”. In: Gomel, Elana (Ed.). *Stanisław Lem and His Aliens: A Tribute and a Challenge*. St Andrews: Guardbridge Books, pp. 107–136.
- Świerczyński, Filip (2022): „Spektra technologicznej obcości: wokół *Niezwyčajzonego* Stanisława Lema”. W: Pańkowska, Ewa, Dziedzic, Joanna, & Alsztyński, Anna. *Motywy inności w literaturach i kulturach słowiańskich*. Lublin: Episteme, ss. 305–323.
- Taylor, Tim, & Dorin, Alan (2020): *Rise of the Self-Replicators. Early Visions of Machines, AI and Robots That Can Reproduce and Evolve*. Cham: Springer.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2011): *Phenomenology of the Alien: Basic Concepts*. Transl. by Alexander Kozin & Tanja Stähler. Evanston: Northwestern University Press. (Original work published 2006)
- Wieczorkiewicz, Anna (2019): *Monstrarium*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

FILIP ŚWIERCZYŃSKI

The University of Warsaw

The Faculty of “Artes Liberales”

ORCID: 0000-0002-0027-332X

f.swierczynski2@uw.edu.pl

Filip Świerczyński is a PhD candidate in Literary Studies at the University of Warsaw and holds an MA in Russian Philology from the same institution. As a central part of his doctoral research, he explores the (meta)futurological thought of Aldous Huxley and Stanisław Lem, particularly in relation to the current state of scientific and technological development. His research interests include futurology, science fiction and cosmic horror studies, narratology, Russian and English literatures, and the works of Franz Kafka, Nikolai Gogol, and H.P. Lovecraft. His academic work has been published in Poland, Scotland, Japan, Russia, and Germany. He is Chairman of the SSC for Cooperation and Dialogue with the East at the University of Warsaw; Editor in Chief of the international academic journal *Mirgorod: The Annual of the History & Epistemology of Contemporary Literary Studies*; editor of two publishing series —*Spicilegium Slavicum* (IKRiBL, Siedlce) and *Ad Fontes* (IKRiBL, Siedlce); and a member of the international Aldous Huxley Society (University of Münster) and The International Academic Forum (Osaka University). He is an aspiring translator of Russian and English poetry and engages in literary writing.

Savelieva, Marina (2025). «Сотворённый миф на рубеже модерна и постмодерна (Опыт Дж.Р.Р. Толкиена)». *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 257–319. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-9>

Сотворённый миф на рубеже модерна и постмодерна (Опыт Дж.Р.Р. Толкиена)

Marina Savelieva

Центр гуманітарної освіти НАН України, Україна

ABSTRACT

*The Created Myth at the Turn of Modernity and Postmodernity
(J.R.R. Tolkien's Experience)*

The article analyses some features in the being and formation of a mythological relationship to the world in the twentieth century. In particular, a notable characteristic of myth at the final stage of Modernism was the aspiration not only to study the myths of past historical periods, but also to purposefully create new myths. Unlike the classical prehistoric myth, the modern myth has its own author or creator. One of the first and most successful instances of myth-making was J.R.R. Tolkien's creation of the world of Arda.

The article puts forward the idea that the creation of an individual author's myth is possible only if the author's own thinking possesses certain mythological characteristics: a preference for an emotional and sensory attitude to the world; an awareness of the importance of imagination in the study of real historical and cultural experience; the ability to see the close connection between everyday life and science; and the skill to establish logical connections where they appear to be absent. It is also important that Tolkien objectively interpreted

myth as a “living, thinking, speaking world”; therefore, the creation of languages for the sentient communities inhabiting that world formed both the basis for his imaginary universe and the criterion of its plausibility.

Thus, Tolkien managed to combine science and art, and as a result, his universe appears more coherent than the fantasy works of many other writers. He did not confine his writing to a single literary genre (for example, an allegory of war). His mythological “journey” became one response to the objective ideological demands of the first half of the twentieth century. In particular, he showed how imagination, united with historical knowledge, helps to comprehend structures of mentality and to recover lost stages in the spiritual development of particular peoples—in this case, the English.

KEYWORDS

J.R.R. Tolkien | Myth | World | Consciousness | Language | Power | Sensual | Name | Death | Immortality

ВВЕДЕНИЕ

Миф в своём традиционном понимании является стихийным перманентным эмоционально-образным отношением человека к миру, при котором происходит не зависящая от стечения обстоятельств, воли и осознания человека взаимная подмена или тождество смысловых связей; поэтому всё происходящее с участием или без участия человека не зависит от замыслов последнего, осуществляясь как будто само по себе. После исторического распада первобытнообщинных отношений и в процессе формирования рационального мировосприятия миф не исчез, постепенно переставая быть конкретным содержанием общественных отношений, трансформируясь в их абстрактную форму. Иными словами, оставался *неосознанным* абсолютным и непреодолимым пределом человеческого познания/отражения мира, на основании которого появились религия и философия как пределы *осознанные*. И это продолжается по сию пору — появляются всё новые и новые традиционные по смыслу и функциям мифы с новым содержанием, выявляющие степень бытийной ограниченности и слабости человеческой сущности, меру зависимости человека не только от абсолютных, но и предметных факторов. Таковыми в XX–XXI веках являются:

- Миф о благоденствии/ катастрофе, выражающий абсолютную зависимость человека от природы;
- Миф о Спасителе/тиране, выражающий абсолютную зависимость человека от контекста общественных отношений;

— Миф о вселенском вторжении/вселенском расселении, выражающий абсолютную зависимость человека от вселенской бесконечности (Подробно см.: Савельева 2004: 448–452).

Эта фундаментальная встроенность человека в бытие, представляемая в обществе как его зависимость от мира, является причиной постоянного обращения философского мышления к проблеме обоснования природы бытия как абсолютного основания человеческого существования. Одна из последних и наиболее масштабных попыток сделать это силами философской метафизики пришлось на первую половину XX столетия и завершилась, по признанию М. Хайдеггера, поражением метафизического метода, что усугубило общее разочарование в проекте модерна. Среди различных неявных последствий этого разочарования привлекают внимание попытки *осознанного сотворения* мифологических смысловых пространств-миров силами индивидуальных опытов сознания, выступающих их основанием. Речь в данном контексте идёт о проявлении принципиально иного характера мифов и иных целях их появления, обусловленных, соответственно, совершенно иными причинами и иными трактовками основания, нежели мифы традиционные.

Миф как форма истории в любой её период тождествен самому себе — не имеет внешних факторов для возникновения и свободно, безо всякой цели, выступает своим же собственным основанием, абсолютной формой всего, что происходит в смысловых границах предметности

по отношению к бесконечности бытия. Но индивидуально и осознанно сотворённый миф подобен ему лишь по содержательным признакам, по сути же, это полная его противоположность. Как основание он, с одной стороны, *представляется* внешним, поскольку это индивидуальный опыт сознания конкретного индивида, с его мышлением и чувствами, фантазией и воображением, наконец, его судьбой в целом. Именно реальный исторический индивид (в определённый момент теряющий интерес к реальной истории и начинающий отдавать предпочтение чему-то иному) является непосредственным автором-*мифологом*, определяющим структуру, характер и направленность функционирования сотворённого им мифа *как созданной им же, индивидом, формы истории*, которая разворачивается в границах этого мифа. С другой же стороны, это «авторское» основание выступает для сотворённого мифа *псевдо-внешним*, поскольку конкретный индивид не может не воспринимать его как *реальность*, определённым образом влияющую на его собственную жизнь и тесно с нею связанную. Таковым, в частности, является создаваемый на протяжении десятилетий Джоном Рональдом Руэлом Толкиеном мир Арды.

Всё это началось вместе со мной <...>

Но у меня всегда было ощущение, что я записываю то, что уже пребывает «там», где-то, а отнюдь не «измышляю».

(Толкиен)*

* Tolkien 2025c: 202, 204 (собственный перевод — М.С.).

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МЫШЛЕНИЯ ДЖ.Р.Р. ТОЛКИЕНА

Чтобы быть в состоянии создавать мифические миры, нужно самому мыслить мифологически и воспринимать себя частью мифа как мира. Критерием мифологичности мышления Дж.Р.Р. Толкиена как основания реализации его творческого замысла является тот самый стержневой принцип стихийной взаимной подмены смысловых связей в процессе мировосприятия — принцип, приводимый в действие превалирующим эмоционально-образным чувственным отношением к отдельным аспектам реального мира, собирающий их все воедино подобно пресловутому Кольцу. Это занятие имело для Толкиена жизненно важное значение и, однако, внешне воплощалось сквозь вереницу абсолютных и противоречивых случайностей, произвольных, а иногда и безотносительных ко всей его профессиональной деятельности. Поэтому на первый взгляд, кажется, будто его творческая жизнь спонтанно сходится и расходится фрагментарными мозаичными сюжетами под влиянием совершенно несовместимых обстоятельств. Однако профессиональный интерес к древнеисландскому и англосаксонскому языкам, глубокая любовь к латыни и греческому, выдумывание чудесных историй или сказок, конструирование языков несуществующих народов — всё это тесно связанные проявления единого мифа, который по мере создания всё сильнее демонстрировал свою внутреннюю целостность, автономность и логику, в чём Профессор

неоднократно признавался: «Я был студентом, когда размышления и опыт открыли мне, что противоположные полюса науки и романа — не расходящиеся интересы, а неразрывно связанные между собой» (Tolkien 2025c: 202–203). Примечательно, что с самого начала Джон Рональд не ставил определённой художественной или исторической задачи исследования конкретного временного отрезка, а лишь в общих чертах и с неясной целью наметил для себя возможность описания некоего мира, весьма похожего на реальное далёкое прошлое. Наметил, долгое время явно не отдавая себе отчёта в масштабности задуманного. Поэтому прежде чем ему пришлось задействовать научные и общекультурные методы исследования, он ограничился привлечением факторов из повседневной обыденности. Именно движение мышления от постановки всеобщей проблемы к частным проявлениям её решения определило успех исследовательской задачи Толкиена. А кроме того, стало одной из причин того, что, возникнув однажды спонтанно и как будто несерьёзно, это занятие определило сущность и содержание всей его жизнедеятельности, срослось с нею. В данном случае, миф сформировался и вырос из юношеских «потешных» увлечений — из первых попыток создания тайного зашифрованного языка, посланиями на котором обменивались члены литературного кружка в школе короля Эдварда в Бирмингеме в начале 1900-х; в 1931 году Толкиен довольно подробно описал эти изыскания в Оксфордском докладе (См.: Tolkien 1983: 198–223).

Позднее этот опыт пригодился Джону Рональду и его невесте Эдит, когда он посылал ей письма из действующей армии и вынужден был как-то обходить требования военной цензуры; когда же влюблённые, наконец, поженились, мифологические истории стали источником постоянного развлечения и эстетического воспитания их детей и в какой-то мере формой общения с ними: Профессор признавался, что осознанно начал создавать свои истории главным образом, чтобы *развлечь* (в высшем смысле этого слова), чтобы это было приятно читать (См.: Tolkien 2025k: 337–338).

Упомянутая выше взаимная подмена смысловых связей проявлялась в мышлении Толкиена путём символизации, когда *беспредметное* (само) пребывает/существует в этом авторском сотворённом мире исключительно в *предметном* виде. Завораживающее таинственное Кольцо, сквозным образом проходящее через все легендарные сказания, объединяющее их своим присутствием и сводящее/сталкивающее вместе времена и расы, является символом неотвратимых отношений, определяющих характер мира как такового — власти и подчинения, свободы и зависимости, ограничения и прорыва. Оно *представляется формой мира*, что и обуславливает его специфическую *функциональность* и внешний вид: не меч и не скипетр, не корона и не мантия, и тем более не книга, ибо она не предмет, а *вещь*, неотчуждённое, — а именно *кольцо* как воплощённая неопределённость трактовки сущности символа, ибо сущность эту невозможно трактовать абсолютно. Кольцо — это то, за пределы

чего нельзя вырваться, что своей ставшей, плоскостной, замкнутой и стремящейся к нулю бесконечностью не даёт проявиться бесконечности объёмной, разнонаправленной и вселенски растущей. И по всему поэтому или вопреки ему оно признаётся совершенством (здесь вывод Толкиена традиционен: никакая другая форма издавна не считалась совершенной). Предметное воплощение этих идей в Кольце неслучайно ещё и потому, что, будучи предметным воплощением беспредельного, Кольцо демонстрирует свою *практическую бесполезность*. Это предмет, исключённый из непосредственного процесса субъектной деятельности, и, делая невидимым своего обладателя, исключает также и его. Иными словами, оно служит указателем, направлением, основанием *отмены деятельности как таковой*, а носитель его подтверждает собственную вторичность по отношению к Кольцу. Когда/если есть Кольцо — всё оказывается бессмысленным. Именно поэтому его носят, не используя, как знак отличия (но не избранности, скорее, приговорённости — это сродни печати проклятия) среди других, как указание на что-то, что своей абсолютностью не может проявляться предметно — Власть как собиранье всего и всех в одном.

Символизация как способ восстановления дискретности Единого в процессе воплощения/представления одного в другом конкретизируется в *мифологическом слове*. Вместо привычного для рационального мироотношения означивания процесс понятийности мира оформляется в его *поименованности*. Иными словами, логика мифа иная,

нежели логика рациональности. Миф не просто есть единство и тождество мира, человека и *мышления*, но последнее выступает как *процесс заявления (о себе) имён*, а не внешнего оперирования значениями, потому что осуществляется в *живом* мире, обладающем потенцией самостоятельного осуществления. *Миф как мир есть не просто природа, а Личность, и потому он не просто Слово, а Имя; значение же лишь момент ситуативного проявления зависимости имени от предмета.* Толкиен пришёл к этому выводу совершенно самостоятельно, хотя и не был оригинален: так, несколько ранее А.Ф. Лосев настаивал, что миф есть развёрнутое магическое имя (См. подробно: Лосев 1994: 217–232). Эти позиции не противоречат друг другу, а, скорее, взаимно дополняются. Толкиен и сам неоднократно замечал, что слово по сути своей носитель и средоточие магии — невыразимой, но реальной и, что самое важное, врождённой силы воздействия на мир на уровне непостижимого закона (См.: Tolkien 2025g: 296). Поэтому оформленные словом жизненно важные вещи всегда становятся действующими субъектными силами. И поэтому же магия доступна не всем, а лишь высшим существам Арды, ведь от этого зависит защищённость и устойчивость мира. Мифологическое понимание магии исторически трансформировалось в религиозном сознании, а так как Лосев и Толкиен были глубоко верующими людьми, то не могли не осознавать абсолютной, бесконечной ценности Имени Божьего и, соответственно, ценности именованного как критерия истинности познания всеобщего в единстве веры и разума.

А потому Толкиен настаивал, что для него «языки и имена неотделимы от преданий» (Tolkien 2025h: 313).

Именно в виде перекликания имён собственных как субъектов и имён общих как объектов мифа реальный и сотворённый могут осуществлять самопознание, которое в то же время есть и самопереживание, самострадание и самопросвещение их сущности всеми, кто их наполняет. В этом смысле, общий мифологический процесс познания может осуществляться следующим образом:

1. *Наречение именами как осознание возможности мифического познания.*

Примечательно, что силы добра и зла в Арде в равной мере склонны к тому, чтобы меняться и поворачиваться различными своими сторонами. Как только что-то происходит, сразу же меняются их имена, ибо сущность их превращается неотвратно и личности их становятся полностью иными. Так Айнуры (высшие священные ангелические (См.: Tolkien 2025c: 205) сущности, созданные Эру, Единым), попадая на созданную Эру землю — Эа или Арду — и обретая плотский вид, становятся Валар (высшими бессмертными силами). Мелькор («Восставший в могуществе») — наиболее одарённый и деятельный среди Айгур — после пренебрежения послушанием Эру становится Морготом («Тёмным Врагом») — подобно тому, как библейский Светоносный Люцифер после падения становится сатаной — противником или соперником Господа. Майя Саурон («Ужасный») также имеет несколько имён в зависимости от становления своей сущности и функций в мире Арды и проявления их

понимания: после того, как он наделил людей, эльфов и гномов кольцами власти, его нарекли Аннатаром («Дарителем»); но во времена Войн Кольца его уже звали Горкхаур («Ужасный»), Тёмный Властелин, Великое Око и даже Неназываемый. То же касается и наречения судьбоносных вещей и предметов: Нарсил («Алое и белое пламя») выполнил своё предназначение и должен был быть перекован, после чего Арагорн нарёк его Андурилом («Пламя Запада»).

2. *Называние имени другого или обращение к другому по имени как процесс осуществления мифического действия для реализации мифического познания.* Называть по имени врага — весьма опасно, если, конечно, не проклинаешь его при этом, как это делал Торин, вспоминая Азога. Поэтому логичным представляется всеобщее желание избегать называть Саурона по имени и вообще упоминать его имя как можно реже, дабы не показывать своей зависимости от него и не приумножать его значимости в мире; он — «Тот, кого не именуют» (He that We do not Name). В то же время, зная подлинное имя врага, значит, понимать его сильные и слабые стороны и увеличивать собственные шансы на победу. Назвать же по имени друга означает довериться ему, объединиться с ним и тем самым приумножить общую силу добра. И даже недруг имеет шанс исправиться, если правильно обращаться к нему. Симптоматичный пример: обращение Фродо к Голлumu как к Смеаголу выявляет надежду вернуть поработанную Кольцом волю в мир. Напротив, желание Бильбо во что бы то ни стало скрыть своё настоящее имя от

Смауга продиктовано страхом изобличить свою физическую уязвимость перед мощью и коварством монстра, а заодно придать себе немного значимости:

Я пришёл из-под холма, и под холмами и через холмы вели мои пути. И ещё я пришёл по воздуху, я Тот, Кто ходит невидимым. <...> Я — Отгадчик загадок, Рвущий паутину, Жалящая муха. Я Избранное счастливое число. <...> Я Тот, Кто хоронит своих друзей заживо, топит их и снова вытаскивает живыми из воды. Я Бывший на краю пропасти, но не угодивший в неё. <...> Я Друг медведей и Гость орлов. Я Завоеватель колец и Приносящий удачу, а ещё я Ездок на бочках (Tolkien 1994)*.

Отдельная тема — постижение имён непостижимого. Здесь, в соответствии с логикой мифа, Профессор оставлял читателя слегка в неведении, не до конца открывая завесу тайны:

— Прекрасная леди! — снова спросил Фродо через некоторое время. — Скажи мне, ...кто такой Том Бомбадил? — Он это он, — сказала Голдберри... <...> Он таков, каким ты его видел... <...> Он Хозяин леса, воды и холма. — Значит, вся эта дивная земля принадлежит ему? — Нет, конечно! — ответила она, и её улыбка померкла. — Это было бы действительно бременем... Деревья, травы и всё, что растёт или живёт на земле, принадлежат самим себе. Том Бомбадил — Хозяин. Никто никогда не мог подстеречь старого Тома идущим по лесу, бредущим по воде, прыгающим по вершинам холмов под светом и тенью. Он не знает страха. Том Бомбадил — хозяин (Tolkien 2008b: 162–163)*.

* Собственный перевод — М.С.

* Собственный перевод — М.С.

И сам Том вскорости добавляет о себе:

— Ты всё ещё не знаешь моего имени? Но вот же ответ. Скажи мне, кто ты, сам по себе одинокий и безымянный? Но ты молод, а я стар. Старейший, вот кто я. Запомните мои слова, друзья мои: Том был здесь до реки и деревьев; Том помнит первую каплю дождя и первый жёлудь. Он проложил тропы до самых земель Большого Народа и увидел, как прибывает Маленький Народец. Он был здесь до Королей, погребений и могильщиков. Когда эльфы прошли на запад, Том уже был здесь, до того, как моря преобразились. Он знал тьму под звёздами, когда она была бесстрашной — до того, как Темный Властелин пришёл извне (Tolkien 2008b: 172).

Исходя из вышесказанного, становится понятным и обоснованным ещё один признак мифологичности авторского мышления — *открытость смыслового спектра сотворённого мифа*, проявляющаяся в ситуациях полного отсутствия или разрыва содержательных связей и бесконечных вариациях толкования. Профессор настаивал на том, что это просто необходимо в сотворённом мире: если он «хочет» восприниматься как настоящий, у него должна быть смысловая перспектива. Ведь нельзя обойтись без вещей и событий, которые, по сути своей, воплощают невысказанность, непостижимость и буквальную таинственность. Хотя этот приём не уберегает от возникновения новых проблем:

Конечно, существует конфликт между 'литературной' техникой и увлечением детальным описанием воображаемой мифической Эпохи (мифической, а не аллегорической: мой разум не склонен к аллегориям). С точки зрения повествования,

я считаю, что хорошо, когда многое остаётся необъяснённым (особенно если объяснение в действительности существует); и, возможно, с этой точки зрения я допустил ошибку, пытаюсь слишком многое объяснить и слишком подробно рассказать из предшествующей истории (Tolkien 2025d: 265).

С мнением Профессора сложно не согласиться: именно аллегория своей предметностью является наиболее убедительной в пояснениях необъяснимого*. Но чем подробнее и буквальнее прорабатываются моменты жизни мифического мира — тем настойчивее сомнения в его правдоподобии, сильнее уверенность в условности слов и азартнее желание найти более надёжные контраргументы. Впрочем, такие мифологические приёмы необходимы, чтобы показать бесконечность воображённого мира, его абсолютное предметно-смысловое многообразие и, как ни удивительно, — *сущностную и предметную ограниченность Абсолюта*. Таковой в истории Кольца и предстаёт фигура Тома Бомбадила, которого подавляющее большинство читателей сочло «странным или даже привносящим диссонанс созданием» (Tolkien 2025e: 287), чуждым основной идее сюжета, но которого

* Примечательно, что спустя несколько десятилетий М.Ю. Лотман и Б.А. Успенский высказывали примерно то же самое относительно объективности разных способов перевода языка мифа на языки различных типов рациональности. Как результат — «в области науки это порождает логические версии мифологических текстов, в области искусства — а в ряде случаев и при простом переводе на естественный язык — *метафорические* конструкции [выделено мной — М.С.]. Следует подчеркнуть принципиальное отличие мифа от метафоры, хотя последняя является естественным переводом первого в привычные формы нашего сознания. Действительно, в самом мифологическом тексте метафора как таковая, строго говоря, невозможна (Лотман, Успенский 2000: 525–543).

Толкиен «оставил <...> таким, каков он есть, потому что он олицетворяет определённые вещи, которые иначе остались бы незамеченными» (Tolkien 2025e: 287). Для Профессора он был олицетворением совершенной необходимости: *это единственный персонаж, на которого не распространяются чары Кольца*. И это ещё один аргумент в пользу того, что *власть Кольца* «над всеми, кого это касается, даже над Магами или Посланниками, *не является иллюзией, но она не исчерпывает собой всей картины, даже тогдашнего состояния и содержания этой части Вселенной* [выделено мной — М.С.]» (Tolkien 2025e: 287). В этом смысле, совсем неважно, как звучит его имя и почему оно такое современное и одновременно заурядное — Том. И наконец, есть ещё желание Гэндальфа, чтобы старые друзья сами узнали его переродившимся и без его подсказки сами обратились к нему: «... — Моё имя! <...> Разве вы ещё не догадались? Думается, вы уже слышали его раньше. Да, вы слышали его раньше» (Tolkien 2008c: 643–644)*.

Чтобы сотворённый мир вызывал доверие, он должен быть *поименован*, — должен иметь не только осмысленные лица с неповторимыми и правдоподобными чертами, но и имена, чтобы откликаться и заявлять о себе, как надлежит всему живому. А «краеугольные камни» были положены скорее для того, чтобы создать мир для языков, а не наоборот. Для меня сначала идёт имя, а история следует за ним» (Tolkien 2025i: 319), утверждал Профессор.

* Собственный перевод — М.С.

3. *Оглашение собственного имени как результат мифического познания сущности, утверждение знания как истинного (само)познания Имени сущности.* Заявление своего имени, признание его своим означает в мифическом мире не просто представление себя как отличного от других, а прояснение своего истинного места в мире. Именно так поступает Странник при первой встрече с хоббитами: «Я Арагорн, сын Арахорна, и если ценой жизни или смерти я смогу спасти вас, я сделаю это» (Tolkien 2008b: 224). Пребывание «в пределах» собственного имени в момент его произнесения означает раскрытие всех своих возможностей, и тот, кому их раскрывают, становится объектом их направления и уже не может избежать их воздействия. Однако в зависимости от происхождения и функций имя может стать и оковами, бременем, не дающим возможности совершенствоваться. Так, навязчивый рефрен Голлумом своего прозвища, ставшего именем собственным после порабощения Кольцом, свидетельствует о его подчинённости магическому артефакту и одновременно о ложном представлении о своей значимости. А явление Гэндальфа Белого с новым-старым именем говорит о том, что в результате перерождения он смог объединить в своей новой сущности самое лучшее от себя прежнего и высших белых магов — милосердие и магическую мощь высокой силы, которую даёт душевная чистота — чего каждому из них недоставало порознь. Иными словами, этим старым-новым именем он по-новому распределил смыслы в своей картине мира:

— Гэндальф... Да, меня так звали. Я был Гэндальф. <...>
 — Да, вы по-прежнему можете называть меня Гэндальфом,
 — сказал он, и голос был голосом их старого друга и наставника.
 <...> — Да, я стал белым... Воистину, я Саруман, можно даже
 сказать, Саруман, каким ему и следовало быть. <...> Я прошёл через
 огонь и пучину с тех пор, как мы расстались. Я забыл многое из
 того, о чём, как мне думалось, ведал, и снова узнал многое из того,
 что забыл. Я могу видеть многое вдали, но многого из того, что
 находится совсем рядом, мне не дано видеть (Tolkien 2008с: 645).

Нормативность символизма имён и вещей является подтверждением превалирования мифологического над литературно-художественным. Толкиен неоднократно доказывал, что романы о Средиземье не есть исторические аллегории или сугубо художественные истории, а представляют собой именно мифологические и эпические предания, пусть и авторского происхождения. Ему важно было, чтобы читатели *понимали разницу между аллегорией и мифом*. Первая есть сугубо литературный приём, который автор использует с определённой и вполне конкретной целью: намеренно заменяя рационально-логические структуры художественными образами, он старается вызвать у читателя *усиление чувственного* отношения к каким-то вещам, которые с трудом или отчуждённо принимаются разумом или не принимаются вовсе, — и таким образом заставить его ум двигаться в определённом направлении. Толкиен не хотел этого делать, хоть и понимал, почему читатели так упорно стремятся найти аллегорию в его романах:

«Тьма нынешних дней некоторым образом повлияла на это» (Tolkien 2025: 52). И эта непроглядность требовала возвышенной поэтизации, которую, очевидно, должна была восполнить аллегория. Тем не менее, он не мог считать это достаточным основанием художественности и не раз признавался, что не выносит аллегорию, — слишком уж она прямолинейна, демонстративно вводя в заблуждение подобиями «посланий» или «предупреждений». Своей иносказательностью аллегория выказывает зависимость человека от соблазна интерпретировать свои затаённые слабости. Толкиен убеждал читателей, что подобных намерений у него никогда не было, и это подтверждается прежде всего первоочерёдностью замыслов его творчества по отношению к событиям объективной реальности:

По мере роста и развития повествования оно пускало корни в прошлое и разрасталось неожиданными ответвлениями... Ключевая глава, 'Тень прошлого', — одна из самых старых частей сказания. Она была написана задолго до того, как предвестие 1959 года стало угрозой неминуемых бедствий, и с этого момента повествование могло бы развиваться, по сути, в том же ключе, если бы эта катастрофа была предотвращена. Истоки сказания — в событиях, давным-давно обдуманных мной, а в некоторых случаях уже и изложенных письменно, и начавшаяся в 1959 году война, и её последствия практически ничего в нём не изменили (Tolkien 2008a: xxvii)*.

* Собственный перевод — М.С.

Более того, если бы в его романах символизировалась объективная реальность, он как человек, побывавший на войне, выстроил бы совершенно иную логику сюжета, потому что политическая логика реализуется на иных основаниях, нежели логика мифа:

Реальная война не похожа на легендарную ни своим ходом, ни своим завершением. Если бы она вдохновляла или направляла развитие легенды, то Кольцо, несомненно, было бы захвачено и использовано против Саурона; он был бы не обращён в Ничто, а порабощён, и Барад-дур был бы не разрушен, а оккупирован. Саруман, не сумев завладеть Кольцом, в неразберихе и предательствах того времени отыскал бы в Мордоре недостающие звенья в цепи собственных исследований знаний о Кольце и вскоре создал бы собственное Великое Кольцо, чтобы бросить вызов самопровозглашённому Правителю Средиземья. В этом конфликте обе стороны ненавидели бы и презирали хоббитов: те недолго бы продержались даже в качестве рабов (Tolkien 2008a: xxvii–xxviii).

Иными словами, Толкиен, в некотором смысле допуская соотношение своего мифа с событиями современности, так как «то, что здесь нет аллегии, конечно, не означает, что она неприменима» (Tolkien 2025n: 377), всё же настаивал на существовании отчётливой *меры* такой соотносимости — ведь там, где речь идёт о таких бесконечных вещах, как смерть и бессмертие, логическая интерпретация весьма относительна и ограничена. Тем более Профессор был против того, чтобы из его произведений делали подобие политических агиток и нарочито ассоциировали мифические

сообщества с реальными политическими субъектами современности — СССР, странами Западной Европы, США или странами Третьего мира. Так, в штыки воспринимая социалистическую идею, он, тем не менее, считал абсолютно неуместным видеть в своих романах политическую сатиру на неё:

Я категорически отвергаю любое подобное ‘прочтение’, которое меня просто возмущает. Эта ситуация возникла задолго до русской революции. Подобная аллегория совершенно чужда моему мышлению. Расположение Мордора на востоке было продиктовано простой повествовательной и географической необходимостью в рамках моей ‘мифологии’. Изначальный оплот Зла находился (по традиции) на Севере; но поскольку он был разрушен и действительно оказался на дне моря, должен был возникнуть новый оплот, удалённый от Валар, эльфов и морской державы Нуменор (Tolkien 2025a: 436–437).

В этом ещё одно подтверждение мифологичности авторского замысла: политическая сатира злободневна и рациональна, и потому очень экспансивна в том смысле, что всегда призывает к действию там, где оно потенциально осуществимо, — то есть, к тому, в уместности чего Толкиен часто сомневался. Его интересовало вечное и непреходящее, приблизиться к чему можно лишь в состоянии личного *недеяния* или *отречения* от деятельности, которая в отдельных своих проявлениях может быть необратимой. Обратимость и выживаемость в условиях перманентного ухода из мира есть преимущественные особенности мифа, и Толкиен это прекрасно понимал:

Конечно, моя история — это аллегория не атомной энергии, а Власти (направленной на доминирование). Для этой цели может быть использована ядерная физика, но в этом нет необходимости. Её вообще не нужно использовать. Если в моём повествовании и есть какая-то современная отсылка, то это, как мне кажется, самое распространённое допущение нашего времени: если что-то можно сделать, это следует сделать. Мне это кажется совершенно ложным. Величайшие примеры действия духа и разума проявляются в *отречении*. Когда вы говорите, что а[томная] энергия ‘останется здесь навсегда’, вы заставляете меня вспоминать слова Честертона о том, что всякий раз, когда он это слышал, он понимал, что всё, о чём бы ни говорилось, скоро будет заменено и будет считаться жалким и старомодным. Так называемая ‘атомная’ энергетика намного превосходит всё, о чём он думал (я слышал это же о трамваях, газовом освещении, паровозах). Но совершенно очевидно, что *в использовании всего этого должно быть какое-то ‘отречение’, сознательный отказ от каких-то вещей, которые можно сделать с её помощью, иначе ничего не останется!* [Выделено мной — М.С.] Однако это простая проблема, современная и, возможно, преходящая и эфемерная (Tolkien 2025m: 353).

Но парадокс мифического предания как формы познания в том, что «при любой попытке объяснить смысл мифа <...> с необходимостью используется аллегорический язык. (И, конечно, чем более ‘жизненна’ история, тем легче она поддаётся аллегорическим интерпретациям: в то время как чем лучше продумана аллегория, тем скорее её примут просто как историю.)» (Tolkien 2025c: 204). То есть, мифическое само по себе живёт, пока длится звук, а во времени сразу же становится мифологически или рационально осмысленным. Профессору же хотелось бы, чтобы

написанное слово не полностью подчинялось авторскому воображению и жило также *собственной жизнью*, не только направлялось внешним толкованием, а и «само» формировало бы у читателя иное отношение к каким-то привычным вещам. Он так упорно настаивал на этом, потому что сам изначально не имел никакого более-менее содержательного плана, как это должен был сделать профессиональный писатель. Толкиену в этом смысле посчастливилось быть дилетантом, лишённым многих писательских предубеждений, что и дало ему, в конце концов, преимущество, а точнее будет сказать, мужество завершить историю Кольца. И, как дилетант, он предпочитал доверяться чутью, продиктованному особенностями собственной профессиональной сферы: сюжеты его историй в буквальном смысле вёл язык как псевдо-рассказчик, и многие сцены возникали потому, что их звучание было правдоподобно и отвечало общей логике повествования. Но Профессор лишь слегка иронизировал, когда говорил, что всё это было неожиданно и непредвиденно для него самого, и ставило его в тупик (Tolkien 2025h: 315–316). В действительности он понимал всю серьёзность замысла, при котором приходилось считаться с плодами собственного воображения — иначе не стоило всё это затевать, — но так, чтобы не утрачивать состояния личностного самоконтроля.

Эта возможность читательской свободы понимания подтверждает, что миф, в отличие от аллегии, существует не для манипуляции отношениями к миру, хотя некоторые

тенденции, направляющие мысль читателя, в нём, безусловно, есть. Но они не главное в нём. Миф формируется без всяких рациональных причин, непоследовательно — сначала как свободная тяга к развлечению, и тут же, одновременно как жёсткая нужда, просто потому, что без него автору нет полноценной жизни, она попросту *не обрывает своего смысла*, ограничиваясь для него тривиальностью повседневности. Миф формируется как мир, каким его видит индивид в зависимости от занимаемого в бытии места. Именно в этом Толкиен видел ценность создания «Властелина колец»:

Для меня это в значительной степени эссе по ‘лингвистической эстетике’, как я иногда отвечаю людям, спрашивающим меня: ‘О чём это всё?’ Это не ‘о чём-то’, а о самом себе. Конечно, в этом нет никаких аллегорических замыслов, общих, частных или *зловещих*, моральных, религиозных или *политических* [выделено мной — М.С.] (Tolkien 2025i: 519).

Рассказываемая автором история *рационально безлична*, хотя многим читателям она кажется бесконечно *интимной*. Тем не менее, Толкиен утверждал, что не пытался и никогда не думал пытаться «объективировать» свой личный жизненный опыт:

Эта история вообще не о Дж.Р.Р.Т., и ни в коем случае не является попыткой аллегоризировать его жизненный опыт — ибо именно это и должно означать объективирование его субъективного опыта в повествовании... (Tolkien 2025l: 345).

И это действительно так: невозможно чувственным образом переживать то, что рождается исключительно в глубинах воображения. И всё же, создавая пространство мифа, автор может это делать, лишь вкладывая в него все душевные усилия, на какие только способен, так что многое из собственных размышлений и ценностных установок рассказчика неизбежно проникает в повествование. И это — не то же самое, что аллегория, потому что хотя каждый индивид и все вместе *воплощают* собой некие общие принципы, всё же они не являются их буквальными *представителями* (См.: Tolkien 2025k: 338). Поэтому поставленные Толкиеном проблемы не ограничиваются рамками логических законов и не могут интерпретироваться только лишь узко предметно. Ведь *предметность мифа* особого рода, можно сказать, абсолютная, — всё происходящее в нём имеет символическую природу не только для того чтобы скрывать подлинность смыслов, но и чтобы раскрывать смыслы рационально непередаваемого:

Не думаю, что даже Власть или Господство являются настоящим центром моей истории. В ней затрагивается тема Войны, чего-то мрачного и угрожающего, что в то время казалось чрезвычайно важным, но в основном это ‘декорации’, где персонажи могут проявить себя. Истинная тема для меня — нечто гораздо более постоянное и сложное: Смерть и Бессмертие; тайна любви к миру в сердцах расы, ‘обречённой’ покинуть его и, по-видимому, утратить; тоска в сердцах расы, ‘обречённой’ не покидать его, пока вся её побуждаемая злом история не завершится (Tolkien 2025m: 353).

Последние слова, возможно, незамеченные или непонятые во второй половине XX века, в первой половине века XXI-го воспринимаются с особой тревогой в контексте поворотов судеб цивилизаций, охваченных глобалистическими идеями и процессами. В этой связи, любые отношения власти привлекательны прежде всего потому, что являются средоточием иллюзий несокрушимости, неизменности и принадлежности. Но писатель был уверен:

Это *не твой* Шир. <...> Другие обитатели жили здесь до хоббитов; и другие поселятся здесь снова, когда хоббитов не станет. Огромный мир окружает тебя: ты можешь отгородиться в нём от остального мира, но его ты не сможешь отгородить [выделено мной — М.С.] (Tolkien 2008b: 85).

Именно эта бесконечная устремлённость всего происходящего в вечность проясняет беспощадную истину мифа: нет ничего абсолютного, ничего, что могло бы стать мерилем жизни во всём её многообразии; ничто не устоит перед временем, и «даже борьба между тьмой и светом... для меня всего лишь определённый этап истории, возможно, одно из проявлений её формы, но не Сама Форма...» (Tolkien 2025b: 174).

Отсюда вытекает ещё одна — пожалуй, итоговая — характеристика мифологичности мышления Профессора: *своеобразии историчности его мировосприятия*. Именно оно позволяет прояснить, каким образом миф выступает формой современной ему истории. Толкиен действительно мыслил исторически, но в рамках создаваемой им мифологической формы на основании соответствующего пространственно-

временного континуума. Иными словами, *это история как история мифа или миф истории*, развёрнутые Профессором с целью показать *неизменность и неизблемость базовых структур человеческих отношений* на межличностном и общественном уровнях независимо от того, объективны они или воображаемы. В отличие от классических представлений о прогрессивно-поступательном характере исторического движения и необратимости законов развития общества, Толкиен в полном соответствии с логикой мифа полагал, что процесс качественных изменений затрагивает лишь сферу природы, в то время как общественные отношения остаются неизменными в своём временном бытии. Подобные мысли он стремился облечь в форму сказаний:

Человек сидит у высокого окна и на протяжении веков наблюдает не за судьбами человека или целых народов, а за одним маленьким участком земли (размером с сад). Он просто видит её освещённой, окружённой туманом, и предметы, животные и люди просто приходят и уходят, а растения и деревья растут, умирают и меняются. Суть всего этого в том, что растения и животные меняют одну фантастическую форму на другую, а люди (несмотря на различие в одежде) не меняются вовсе. На протяжении веков, от палеолита до наших дней, время от времени пара женщин (или мужчин) прогуливались по сцене, говоря одно и то же (например, 'Этого нельзя допускать' или 'Они должны это прекратить. Или: я сказал ей, я не из тех, кто поднимает шум, да, я сказал, но...')... (Tolkien 2025a: 117).

Как говорится, нет ничего нового под солнцем, особенно в том, что касается логики мышления. Природе удаётся избавляться от своих ошибок ценой смертельного обновления; в обществе же, стремящемся в вечную жизнь, всё повторяется и со временем всё обретает форму конфликтов. И поэтому же можно создавать в воображении предполагаемые исчезнувшие или же возможные, но так и не ставшие миры. При условии, что творческое воображение и фантазия не в состоянии ничего изменить в логике отношений: в мире Арды действуют те же самые нормы, правила и ценности, что и в реальном мире, хотя в основе её сотворения лежит не Слово как Абсолютный смысл, а Музыка как Абсолютное явление. Воображение, каким бы масштабным и продуктивным оно ни было, не в состоянии ничего представлять иначе, кроме как в рамках предметного и беспредметного, добра и зла, свободы и подчинения, жизни и смерти.

Незыблемость и неизменность общественных отношений означает, что все стремления и попытки что-то исправить в них существенным образом бессмысленны. В общем-то, это логично: в мифическом мире, реальном или сотворённом, Падение не носит онтологического характера, как в религиозном предании реального мира, — по замыслу Толкиена оно в разной степени свершается среди высших и близких Создателю творений и среди детей Эру, и потому среди народов нет единой идеи самосовершенствования с целью вернуться к догреховному состоянию или

исправить ошибки, ведь добро и зло существуют в борьбе совершенно естественно. И это, в свою очередь, укрепляет идею необратимости и конечности жизни для всех в сотворённом мире как единственный путь к решению возникающих проблем. Этим же обусловлена переоценка смысла и места *смерти* в Арде. В мифическом мире смерть не просто неизбежность, а постоянное сопровождение любого действия, тень, отбрасываемая происходящим, как признак его смысловой выразительности, способ контакта различных миров. И если в реальном мире вера в Бога является способом относительной нейтрализации страха перед смертью, то отношения мифического мира основаны прежде всего на почитании смерти, культивирования страха перед нею и понимании её необходимости для мира. Толкиен неоднократно заявлял о том, что смертная природа была дана некоторым народам Арды не как проклятие за грехи, а как особый дар, который следует ценить. Очевидно, смысл этой установки вытекает из того, что в мире мыслящих существ нет абсолютных изменений, в отличие от природы, поэтому смерти не боятся, а ждут с пониманием как закономерной перемены в конце пути. В этом смысле, понятна скрытая меланхолия эльфов: бессмертие может быть «бременем» для тех, кто ничего не может качественно изменить за отведённое время. Поэтому, попытавшись остановить время с помощью Колец Власти и увидев, к чему всё это привело, эльфы без сожаления расстаются с Ардой, мудро уступая место другим.

Как видим, основной момент сходства традиционного и сотворённого мифологических типов отношения к миру состоит в том, что оба они пребывают и функционируют на основании, неотъемлемом от разумного существа как индивида, — в буквальном смысле, оба являются зеркалами его личностных потребностей, возникая на границе жизни и смерти, *будучи самой этой границей* и определяя всю дальнейшую бытийность индивида как представительство рода, как социального мира. Поэтому чётко определить истоки и временные рамки сотворённого мифа так же невозможно, как зафиксировать момент появления мифа исторического. Уже после выхода в свет «Властелина колец» Толкиен размышлял о первых робких шагах в сторону будущего творения и признавался, что говорить о его начале — всё равно что говорить о начале языка:

Это было неизбежное, хотя и внешне обусловленное, развитие данного от рождения. Оно всегда было со мной: чувствительность к языковым моделям, воздействующим на меня эмоционально, как цвет или музыка; и страстная любовь к растениям; и глубокий отклик на легенды (за неимением лучшего слова), в которых есть то, что я бы назвал северо-западным темпераментом и температурой. В любом случае, если вам хочется написать подобный рассказ, вы должны обратиться к своим корням, и человек северо-запада Старого Света перенесёт своё сердце и действие своего рассказа в воображаемый мир с такой атмосферой и обстановкой: Безбрежное Море его бесчисленных предков на Западе и бескрайние земли на Востоке (из которых в основном приходят враги). Хотя, кроме

того, его сердце может помнить, даже если он был отрезан от всей устной традиции, слухи по всем побережьям о Людях из-за Моря (Tolkien 2025h: 511).

Проведший раннее детство далеко за пределами родины предков на другом краю Земли, Профессор, подобно мифическому герою, вернулся из-за моря к своим истокам, чтобы отдать должное истории Отечества и взамен получить исключительное знание о самом себе...

ЯЗЫК КАК ОСНОВАНИЕ СОТВОРЁННОГО МИФА

Всё сказанное выше вызывает закономерные вопросы: *в какой мере эта субъективная нужда в мифотворчестве является проявлением объективных духовных общественных потребностей? И есть ли метод для успешной реализации этой задачи мифопостроения?* Речь в данном случае не только об опыте Толкиена. Частичный ответ на первый вопрос был дан ещё в 1910 году Э.М. Форстером в романе «Говардс Энд»:

Почему в Англии нет великой мифологии? Наш фольклор так и не вышел за пределы изысканности. Лучшие мелодии, какие только можно услышать у нас в деревнях, — порождения греческого духа. Но каким бы глубоким и откровенным ни было местное воображение, здесь оно, похоже, потерпело неудачу. Оно не пошло дальше представлений о ведьмах и феях. Оно не в состоянии оживить даже часть летнего поля или дать имена полудюжине звёзд. Англия всё ещё ждёт высшего момента своей литературы — того великого поэта, который придаст ей голос, или, ещё лучше, тысяч маленьких поэтов, чьи голоса вольются в наш общий говор (Forster 1910: 527).

Десятилетия спустя Профессор подтвердил главную цель своих причудливых разработок как ту самую задачу *создания мифологии для Англии*, которая, в отличие от других территорий Британского острова, по каким-то историческим причинам не имела её. В одном из писем он сокрушался:

С ранних лет меня удручала бедность моей любимой родины: у неё не было собственных сказаний (связанных с её языком и почвой), не того качества, которое я искал и находил (в качестве составляющей) в легендах других земель. Там встречались греческие, кельтские, романские, германские, скандинавские и финские мотивы (что сильно на меня повлияло); но ничего английского, кроме примитивных сказок для детей. Конечно, был и есть весь артуровский мир, но, несмотря на всю его мощь, он так и не стал 'здешним' и связан, скорее, с британской, но не английской почвой, и не восполняет того, чего, как мне казалось, не хватало. Во-первых, его 'волшебная' атмосфера слишком пышна и фантастична, бессвязна и однообразна. Во-вторых, и это ещё важнее: мир Артура связан с христианской религией и явно её содержит. <...> Это кажется мне роковым. Миф и волшебная сказка, как и любое искусство, должны отражать и содержать в себе элементы моральной и религиозной истины (или заблуждения), но не явно, не в известной форме первичного 'реального' мира (Tolkien 2025c: 203).

При этом Толкиен не сомневался, что изначально какие-то мифологические сказания должны были быть, просто потому что в условиях непрерывной борьбы за жизнь, отсутствия письменности и слабости исторического сознания любое событие должно было восприниматься как исключительное, нарушающее покой и потому имеющее

несоответствующий себе чувственно гиперболизированный вид. В частности, таким впечатляющим осколком славного мифологического прошлого Толкиен считал поэму «Беовульф», уцелевшую под натиском времён, но всё же слишком «молодую», чтобы от неё исчислять историю отечественного мифа. Так или иначе, вследствие определённых обстоятельств, которые парадоксальным образом могли быть не замечены или не оценены общественным сознанием, воспоминания о каких-то первоначальных событиях Англии не выдержали испытания временем, либо же ассимилировались с мифологией других народов, позднее пришедших на остров с материка.

Стремление восполнить пробелы мифологии в доисторической истории Англии и утверждение Толкиена о том, что он создавал мир ради мира и для собственного удовольствия, вовсе не противоречат друг другу, просто высвечивают парадоксальную сущность мифа, а заодно и различные стороны жизни автора. Создание мифологии предполагает осознанный характер отношения к реальному миру, понимание ответственности за него, а позволение сюжету осуществляться свободно и в какой-то мере непредсказуемо для автора проявляется вследствие возможности чувственным образом воспринимать себя частью созданного мира и не только понимать, но и *чувственно переживать* ответственность за него. В этом смысле, реальный и сотворённый мифы не противоречат друг другу.

Обозначенные Профессором причины мифотворчества подталкивают к самым различным выводам. Прежде всего, приходится признать, что в доисторической Англии до сегодняшнего дня не сохранилось в коллективной памяти ни одного события масштаба и влияния гомеровской Войны, чтобы о нём сложили былины, легенды или эпосы. Не осталось и упоминаний о каких-то теогониях, чтобы создать из них подобия Старшей или Младшей Эдды... И отсутствие письменности тут не при чём, ведь всё письменное когда-то было устным. Возникает соблазн предположения, что либо народы как субъекты этих событий бесследно исчезли вместе со всеми артефактами, либо ничего исключительного всё же не происходило, и нечего было запоминать, либо события целенаправленно постарались стереть из коллективной памяти, как это, скажем, регулярно происходило в истории Древнего Египта. И если Толкиен занялся их художественным пересозданием, не свидетельствует ли это о его обоснованном убеждении в их объективном изначальном отсутствии? Ведь грандиозность события кажется надёжным залогом его исторического бессмертия, даже если время сильно деформирует или трансформирует его изначальное содержание и смысл. Однако до современников дошёл только раннесредневековый «Беовульф»...*

* Однако возможен и третий вариант, когда Толкиен допускал возможность полнейшего и бесследного исчезновения изначальных мифологических сказаний по аналогии с бесследным исчезновением целых цивилизаций. Об этом может косвенно свидетельствовать его увлечение мифом от Атлантиде и использование его сюжета при создании отдельных сказаний об Арде.

Наблюдая за поэтапным процессом сотворения мифа, становится понятным, что, по всей видимости, для Толкиена проблема была вовсе не в том, существовали ли в древности великие события и эпосы на самом деле, а в том, *почему сейчас нам необходимо, чтобы они были*. С точки зрения Профессора, отсутствие полноценного и завершённого мифа, отражённого в эпических сказаниях — большой пробел в отечественной культуре, требующий восполнения для более глубокого понимания общих закономерностей развития британской истории. И хотя Толкиен не был создателем литературного жанра фэнтези, но, безусловно, был первым, кто буквально решил показать, как мог бы (или даже должен был?) выглядеть этот мифологический корпус утраченных преданий и на каком основании он мог держаться. Таким образом, Толкиен не ставил цели преподнести собственные рассказы как псевдо-открытие или тем более замену доисторическому мифу. С помощью реконструкции и логико-исторического моделирования он стремился изобразить тот предполагаемый мир, который вполне мог

Он постоянно обращался к нему в письмах, упрекая себя в «комплексе Атлантиды» (Tolkien 2025h: 311) и даже в «наваждении Атлантиды» (Tolkien 2025q: 486). Этот миф виделся ему «настолько фундаментальным для ‘мифической истории’ — неважно, имеет ли он какое-либо основание в реальной истории, <...> что какая-то её версия в любом случае должна была бы появиться» (Tolkien 2025f: 293). Похоже, для него этот миф был не просто «строительным материалом» собственного мира, а едва ли не прямым доказательством того, что масштабы и грандиозность события не являются критерием его исторической долговечности; время неумолимо, никто не выдерживает его натиска, и иногда остаются лишь «тени», проглядывающие на глухой стене поздних символических рассказов, не имеющих ничего общего с первоисточником, а то и вовсе его отрицающих.

быть в прошлом, если бы история пошла в ином направлении, и коренные народы Британии не испытали бы столько внешних нашествий, уничтоживших первоначальную культуру. Поэтому он настаивал на том, что его мышление целиком и полностью историческое и Средиземье — не воображаемый мир:

Название представляет собой современную форму (появившуюся в XIII веке и до сих пор используемую) от *midden-erd* > *middel-erd*, древнего названия *oikoumenē*, места обитания людей, объективно реального мира, используемого в противопоставлении воображаемым мирам (например, Стране фей) или невидимым мирам (Раю или Аду). Место действия моего рассказа — эта земля, та, на которой мы живём сейчас, но исторический период воображаемый. Всё самое необходимое для этого места обитания присутствует (по крайней мере, для жителей Северо-Западной Европы), поэтому оно, естественно, кажется знакомым, пусть даже и несколько приукрашенным очарованием отдалённости во времени (Tolkien 2025l: 345).

Эта идея Толкиена и есть подтверждение многостороннего действия сотворённого мифа: на самом деле в опыте сознания меняются местами смысловые связи — истинный замысел его был не в создании воображаемой истории, а в умении с помощью воображения и моделирования понять основные принципы ментальности своих предков, увидеть её универсальность в любом историческом периоде путём реконструкции её формы как отношения к миру.

Тем самым, Толкиен доказывал, что с помощью одной только логики можно понять через восстановление даже полностью исчезнувшие и неведомые смыслы, поскольку в них не могли не содержаться устойчивые проявления человеческих отношений: власть и собственность, нормы добра и зла, честь и достоинство, любовь и ненависть, талант и посредственность, верность и предательство — всё, что удерживает в единстве исторический процесс даже с позиции условности представления. В этом смысл его известного высказывания:

Всякий, кто унаследовал фантастический инструмент языка человеческого, может сказать: 'зелёное солнце'. И тогда многие способны вообразить его или нарисовать в уме. <...> Но для того, чтобы создать Вторичный Мир, в пределах которого зелёное солнце покажется правдоподобным и породит Вторичную Веру, по всей видимости, потребуются и труд, и работа мысли, и всенепременно — особое умение, что-то вроде эльфийского мастерства. Немногие берутся за дело столь непосильное. Однако когда попытка предпринята и цель отчасти достигнута, тогда перед нами — редчайшее из произведений Искусства: речь идёт об искусстве повествовательном, сочинительстве в его исходной и наиболее могущественной форме (Толкин 2018а: 140).

И эта форма — *Язык* мифа как речь и голос самого Мира устами всего живого, мира, которому подвластно как бы от собственного имени описывать пространство, где даже зелёное солнце может выглядеть естественным. Разумеется, в этом мире под зелёным солнцем должны действовать законы, весьма близкие к тем, что и под солнцем

жёлтым, — иначе язык не справится с его описанием, и этот мир не будет нести нам свою «мирность» во всех смыслах, а предстанет источником постоянного отчуждения и даже угрозы. И позже раздумывая об эльфах, гномах и хоббитах, Толкиен сохранял для них некоторые привычные нам базовые мировоззренческие представления, как если бы этот воображаемый мир был реальностью, и находил в нём место также и для людей.

Таким образом, полноценная мифология для Англии нужна для интеллектуального понимания потомками своей действительной истории, ведь речь идёт о понимании природы структур ментальности народа, в самом широком бытийном смысле — о том, как *возможна* ментальность как таковая. А это во многом облегчает понимание особенностей современной ментальности и прогнозирование её дальнейшего формирования. Таким образом, в творчестве Толкиена обозначился как бы сам по себе совершенно новый — как ныне сказали бы, гибридный, а на самом деле интегральный — путь исследования прошлого с помощью моделирования в воображении его возможных версий, когда за основу брались события, которые не осуществились, но имели для этого все основания и даже некоторые возможности*.

* Сопоставление содержательных моментов этих версий важно как подтверждение того, что история не знает сослагательного наклонения не только потому, что фактор времени необратим, но и в силу законодательности основания этой необратимости. Иными словами, один и только один вариант последовательности исторических событий обусловлен не случайным креном колеса фортуны, а наиболее эффективным действием логики законов общественного развития.

Его исследование представляет собой синтез отдельных образных представлений в конкретное время и абстрактного логико-филологического понимания общей структуры ментальности. Ведь одно без другого невозможно. Но поскольку это процесс воображения, направляемого логикой, то некорректно всё же говорить о реальном восстановлении ментальности как таковой или её непосредственном объективном понимании; можно говорить лишь о создании метода её возможного логического восстановления, что и предложил и обосновал Профессор.

Но как же *метод* может действовать при отсутствии своей пространственно-содержательной сферы приложения — *системы*? Последняя в данном контексте существует, опять-таки, в своём мифологическом виде, как псевдо-система, вследствие подмены смысловых связей в опыте продуктивного воображения индивида (самого Толкиена). Этот опыт функционирует на основании открытого ещё Аристотелем принципа историко-логической аналогии: допустим, что действие мышления для всех мыслящих существ едино по своей форме, несмотря на различие языков и окружающего мира, и это позволяет им понимать друг

Поэтому отсутствие развитой английской мифологии можно рассматривать и как закономерное следствие вовсе не спонтанных роковых событий, а объективно обусловленных и в целом наиболее действенных причин. Этот остров всегда был потенциальным объектом внешнего завоевания, вопрос стоял лишь в степени единства объективных и субъективных факторов, определяющих временные рамки и степень накала борьбы за культурное самоопределение.

друга независимо от времени, культуры и целей (См.: Аристотель 1978: 93). Следовательно, опираясь на имеющиеся у нас сведения о древних мифах народов различных стран и культур, мы можем воспринимать неизвестное нам возможное прошлое не как «уже невозможное», а как «сбывшееся и значит *действительное* вечное», и оттого как «*воплне возможное иное*». Следовательно, можем проводить логические параллели между возможным миром доисторических предков англичан (пусть даже представленным как «мир под зелёным солнцем») и реальными мирами и мифами, как если бы между ними существовало действительное сходство.

Исходя из обозначенных выше параллелей традиционного и сотворённого мифологических типов отношения к миру, можно проследить, как сотворённый миф, в целом сохраняя эти сходные черты, трансформирует их в свою противоположность:

— *Авторство, индивидуальность создания.* Основание традиционного мифа всегда содержательно и предметно: как правило, это одно или несколько *прасобытий*, воспринимаемых как состояния «со-бытия» смертного с самим собой в его существе, делающих его *говорящим* (М. Хайдеггер) и тем самым, *действующим*, и определяющих дальнейший ход исторических событий*. В то же время, эти события безличны и своим личностным отсутствием втягивающие в себя всех деятелей и лишаящие их шанса стать личностями.

* О роли прасобытия как основания подробно см. Лорд 1994.

В отличие от реального мифа, сотворённый миф есть опыт гиперличностного творчества индивида, где личность предстаёт как основание и форма воображённого мира, в котором действующие лица становятся настоящими личностями благодаря сообщению им воли автора.

В жизни Толкиена были такие исключительные события, обладавшие для автора всеобъемлющей ценностью и непосредственно способствовавшие появлению мифа об Арде: те же извечные *любовь* и *война*, как в гомеровском мире. Однако характер влияния этих событий на становление личности в процессе создания мифа совершенно иной. Любовь Джона Рональда к рано ушедшей из жизни матери и память о её глубоко драматичном религиозном чувстве католички навсегда поселила в его душе двоякое отношение к религии: читая его переписку, нельзя не признать глубокую и откровенную страстность, даже пристрастность, с которой Толкиен подчёркивал свою причастность религии; вместе с тем, такая же пристрастность пронизывает его мифологическую вселенную, в которой царит доисторическое язычество. Некоторые исследователи допускают, что эта амбивалентность обусловлена столкновением неосознанного отчуждения от религии как следствия протеста против ранней смерти матери и сознательного желания смиренно чтить её память путём самоутверждения как доброго католика (См.: Уайт 2013: 83–84). Мысль интересная и вполне согласуется с популярностью психоаналитических веяний первой половины XX века, хотя есть

уверенность, что ситуация этим не исчерпывалась. Другим событием, определившим содержательный аспект авторского мифа, стала потеря Джоном Рональдом двух лучших друзей во время Первой мировой войны и его участие в битве при Сомме. В результате реальная смерть стала ведущим формообразующим фактором мифа — опять же, по аналогии с традиционным мифом, который всегда реализуется через смерть и оканчивается ею же. Но, в отличие от традиционного мифа, сотворённый миф содержит смерть как ценность, дар Эру своим детям, побуждающий их к действию. Всё, что Джон Рональд мог выставить против неумолимости смерти — сохранение в собственной памяти и памяти других людей самых важных жизненных событий в эмоционально-чувственной, образной форме. Он был убеждён, что борьба индивидуальной и коллективной памяти со смертью имеет смысл только потому, что память всегда побеждает. Смерть стирает индивидуальность и неповторимость происходящего, но память удерживает её сквозь время объёмностью образов и крепостью сочетания звуков и букв. И тем самым даёт силы и желание жить, продлевая жизнь не только физическим, но и волевым путём. Поэтому все события должны были носить не просто реалистический характер, но характер конкретный, личный и от-личный в своей исключительности в каждый момент времени.

— *Рациональность (осознанная дистанцированность)*. В отличие от традиционного мифа, пребывающего стихийно, непосредственно и случайно, сотворённый миф трансформирует базовые со-бытия на основании особенностей мышления его создателя и общих законов логики. Он также отражает индивидуально-личностные наклонности и предпочтения автора, хотя и не исчерпывается ими. Рациональность в этом смысле проявляется двояко — как форма, то есть *рациональность автора*, и как содержание, *внутренняя рациональность мифологического сюжета и наполняющих его персонажей*. Последняя отличается от рациональности исторической тем, что *основанием её является рациональность автора, который как мифолог настаивает на законодательности своего мышления и условном владении абсолютной истиной*. Это оказывается допустимым и даже необходимым, поскольку автор выступает здесь своеобразным «судьёй» и не может прилагать одни и те же мерки поведения к себе и персонажам своего произведения — в противном случае, кому-то из них придётся не поверить. Он ведь создатель, демиург, а потому уверен, что

<...> самим себе мы должны представлять абсолютный идеал без компромиссов, ибо мы не знаем пределов своей природной силы (+благодати), и если мы не будем стремиться к высшему, то наверняка не достигнем максимума, которого могли бы достичь. К другим людям, в любом случае, о которых мы знаем достаточно, чтобы вынести суждение, мы должны подходить с меркой, смягчённой 'милосердием': то есть, поскольку мы можем по

доброй воле делать это без предвзятости, неизбежной в суждениях о самих себе, нам следует оценить пределы силы другого человека и взвесить их с точки зрения 'милосердия', сопоставив с силой конкретных обстоятельств (Tolkien 2025p: 460–464).

Звучит почти по-кантовски... Можно допустить, что эта же двойкость проявляется и в соотношении пресловутых религиозных установок автора и религиозных норм и идей в созданном им мире. Так, католицизм Толкиена, его страстное и строгое отношение к религии не могло не отразиться на ментальной атмосфере Средиземья, при этом, историческая логика этой атмосферы является отголоском даже не языческого Средневековья, а гораздо более древней, доисторической, глубоко мифологической эпохи. Тем не менее, Толкиен настаивал на том, что это миф и мифология, поданные с позиции христианской морали и именно морали католической (См.: Tolkien 2025p: 460–468 и др.), и только в этом смысле его опыт заслуживает внимания. Иными словами, будучи убеждённым христианином, Толкиен осознанно сделал свой мир достаточно удалённым от христианских догматов и даже от религиозного культа как такового. Этим он доказал, что, во-первых, как автор он способен создать мир без религии, сам по себе содержащий нравственность и потому свободный; во-вторых, это возможно потому, что мир этот стоит на ступеньку ниже в отношении христианской позиции автора, который несёт за него полную ответственность.

В этом смысле становится понятным убеждение Профессора в отсутствии в сотворённом мире Абсолютного Зла (См.: Tolkien 2025l: 350). Во-первых, этому должна препятствовать авторская позиция, во-вторых, это страшное зло может родиться и рождается от вроде бы благого корня, из желания облагодетельствовать мир и других (См.: Tolkien 2025c: 205). Какие бы научные и объективно-исторические методы ни использовались при создании мифологического мира, автор всегда помнит, что это не явление нового Священного Писания и не очередная реформация уже имеющейся религиозной или политической идеи. Это художественное произведение, во вселенной которого действуют высшие и низшие, выразительные и посредственные силы, и законы их противоречий достаточно близки нам и узнаваемы, чтобы понимать их; это вселенная, существующая в воображении и требующая не веры, а разумного осмысления и чувственного переживания. И потому Эру и Мелькор/Моргот — не аллегории Господа и Дьявола, а абсолютные пределы абсолютного понимания добра и зла. То есть, это мифологические символы невозможности выражения абсолютных смыслов. А если нет Абсолютного Зла, то так же нет и Абсолютного Добра — этим толкиеновский эпос отличается от сказки:

Эльфы не всецело хороши и не во всём правы. Не столько потому, что заигрывали с Сауроном, сколько потому, что с его помощью или без неё были 'бальзамировщиками'. Они хотели иметь и то, и другое: жить в смертном историческом

Средиземье, потому что полюбили его (и, возможно, потому, что там обладали преимуществами высшей касты), и поэтому пытались остановить его изменения и исторический ход, остановить его рост, сохранить его как усладу, и даже, по сути, как пустыню, где они могли бы быть ‘художниками’ — и их переполняла печаль и ностальгическое сожаление. В своём роде люди Гондора были похожи на них: увядающий народ, чьими единственными ‘святынями’ были их гробницы (Tolkien 2025f: 293).

— *Подражательность (аналогия с объективностью с целью правдоподобия)*. Толкиен создавал миф по образу и подобию исторического, вернее, доисторического мифа, потому что стремился представлять то, что могло быть, но не дошло до современников. То есть, составляя историю Средиземья, он не копировал доисторический миф (не мог этого делать), но и не измышлял сказок-выдумок и, тем более, фантастических историй о каких-то параллельных мирах, хоть и относился к этим жанрам с большим уважением и в других ситуациях с удовольствием этим занимался. В его рассказах это была всё та же Земля и её возможная социальная история, которая осуществилась иначе потому, что жизнь людей в силу обстоятельств оказалась лишена каких-то событий, которые могли повернуть исторический вектор в другом направлении. Всё это было утрачено бесследно подобно Атлантиде, в мифе о которой Профессор видел подтверждение своей идеи.

В своём стремлении представить, чем могли быть заполнены пробелы в истории отечественной ментальности, Толкиен опирался исключительно на уцелевшие исторические и литературные свидетельства, научно-исследовательские

данные и использовал научные методы. Конечно, он мог вообразить некие события, весьма похожие на те, что происходили в то же время где-то поблизости — например, у народов материковой Северной Европы или Исландии. Но, как лингвисту, ему важно было не столько описать содержание событий, сколько найти наиболее адекватный способ, *как* это сделать и как заставить звучать то, что молчало в веках. Скажем так, он не желал представлять археологом, извлекающим из глубины столетий мёртвые останки, — он желал быть художником, творцом, пробуждающим воображение читателя. И потому Толкиен изначально понимал важность языка, ибо именно язык предметно передаёт специфику человеческого понимания мира и его содержательные подробности, — а в конечном и полноценном своём проявлении «усиливает воображение и благодаря ему же обретает свободу» (Толкин 2018b: 295), оказывая обратное творческое влияние на создавший его мир. Поэтому он старался максимально задействовать средства реального мира в создании мира Арды — чтобы подтвердить *возможность* осуществления истории в *различных* направлениях, не нарушая при этом законодательной канвы, формы этого движения, в чём ему основой служило языкознание:

Синдарин, язык серых эльфов, на самом деле намеренно сконструирован так, чтобы фонологически напоминать валлийский и иметь связь с языком Высших эльфов, подобную той, которая существовала между британскими (так называемым

оригинальными, т.е. кельтскими языками, на которых говорили на острове во времена римского вторжения) и латынью. Все имена и языки в книге, конечно же, вымышлены и не случайным образом (Tolkien 2025i: 518).

Толкиен понимал, что язык — феномен *абсолютный* для разумных существ, то есть, альтернативы ему нет. Ни в его произведениях, ни вообще. В том смысле, что язык формально не интерпретируем. Особенности лексического и содержательного наполнения, стилистические приёмы и проч. — это не интерпретация языка как языка, это интерпретация с его помощью чего-то предметного, что наполняет его. Поэтому начинать свой путь к созданию мира нужно с изобретения языковой основы, другого способа просто нет. С ним трудно не согласиться, ибо язык наряду с трудовой деятельностью — наиболее древнее, простое и всеобщее, что отличает мыслящее существо в его отношении к миру. Можно до бесконечности произвольно или объективно экспериментировать с отдельными составляющими социума: можно либерализовать политическую систему общества, ломая традиционную законодательную структуру, можно утверждать нетрадиционные нормы межличностных отношений, можно формализовать искусство и секуляризовать религию — но, грубо говоря, нельзя сделать так, чтобы язык без ущерба для себя утратил какие-то структурные составляющие или обрёл новые. Поэтому, стоит лишь пренебречь тем, что языки реальных или воображаемых народов являются определяющими способами

формирования и сохранения их культур — и идея рассыплется, как если бы кто-то вытянул фундамент из-под строения. Останется лишь не помнящее о своём происхождении «население», либо же сказка об ушастых и карликах. И потому отталкиваться надо от создания языков. Таким образом, лингвистические эксперименты Толкиена лишь начались как чистый полёт фантазии, но очень быстро обрели смысл как научная (лингвистическая) реконструкция мифического (чудесного) мира. Сначала — Слово, поскольку *сразу же* — и мир в этом Слове, так как Слово не может быть пустым и молчащим:

Для идеального искусственного языка требуется наличие, хотя бы в общих чертах, мифологической составляющей. <...> Создание языка и мифологии взаимосвязано. <...> Верно и обратное: творение языка приводит к творению мифологии (Толкин 2018b: 286).

Логика мифа должна была привести Толкиена к выводу о том, что всеобщее единство и тождество мира и языка распадается на более конкретные тождества отдельных структур и содержаний мира и отдельных языков как достаточных оснований их проявления:

Я открыл, что 'легенды' зависят от языка, которому принадлежат; но живой язык в равной степени зависит от 'легенд', которые он передаёт посредством традиции. (Например, греческая мифология гораздо больше зависит от чудесной эстетики своего языка и, следовательно, от номенклатуры лиц и мест, и в меньшей степени от своего содержания, чем люди думают, хотя, конечно, она зависит и от того и от другого. И наоборот.

Волапок, эсперанто, идо, новиаль и т.д. и т.д. мертвы, гораздо мертвее, чем древние неиспользуемые языки, потому что их авторы никогда не придумывали никаких легенд на эсперанто.) И так, будучи филологом по натуре и профессии (тем не менее, всегда в первую очередь интересуясь эстетическими, а не функциональными аспектами языка), я начал с языка, но обнаружил, что занимаюсь изобретением 'легенд' в том же 'вкусе' (Tolkien 2025j: 336).

Тем самым, Профессор доказывал, что не только познание нового или открытие, но даже выдумка только тогда есть, когда происходит строго в соответствии с объективными основаниями бытия. А в соответствии с его собственными взглядами — Божьего бытия. В этом и состоит историческая обоснованность субъективного восприятия. И для того чтобы реконструировать несуществующий (но, возможно, существовавший сходным образом) мир, всегда необходим язык, который отличается от современных по содержанию, но формально отвечает нормам логического мышления и грамматики объективной реальности. И даже не один. Языки Средиземья стали тем самым предметным основанием и идейными скрепами сотворённой мифологической картины мира, и таким образом взаимно уподобили традиционный и сотворённый мифологические опыты. А если вспомнить, что «μῦθος» по-древнегречески означает «предание», «слово», «описание», «рассказ» — мы увидим, что Толкиен именно потому рассуждал научно, что мыслил в унисон с историей и общекультурными тенденциями: создавая разумные сообщества для своего мира, он начинал с самого главного — давал им право голоса, оживлял их

звучание, опубличивал. Ибо зелёное солнце лишь тогда будет естественным, когда его можно будет описать не только автору-мифологу и жителям этого подсолнечного мира, но и внешним его наблюдателям. *Язык — это мир*, это человек с его мышлением и это миф как их конкретное смысловое и предметное тождество.

Таким образом, Толкиен создавал мир с целью проверить, как язык может работать, если к нему относиться «по-настоящему», как он того заслуживает — как к универсальному принципу текстуальности всего происходящего. Стремился в буквальном смысле наполнить им окружающий мир, заставить говорить не только людей, но и всех живых существ и предметы, — всеобщее красноречие, кстати, один из главных признаков мифологической картины мира. Основанием этой установки наверняка была историко-логическая параллель: в доисторическом мифе представлялось так, что в языках всё *a priori* продуманно и досконально обоснованно без чьего-либо участия и потому совершенно определяло не только смыслы окружающего мира, но и манеру поведения субъектов: всё, что произносилось, обладало статусом бытия. В созданных языках происходит всё то же самое, только волею и замыслом автора-мифолога. Созданные языки задумывались так, что в них не должно было быть ничего случайного и все смыслы должны были передаваться максимально точно и объёмно, ибо в этом условии бытия всего сотворённого мифического мира. И то, что в реальном и сотворённом мифических

мирах памятные изречения покрывают собой вещи — оружие, строения, кольца — один из способов передать эту всеобщую наполненность смыслами. И если в этих мирах есть что-то неподдающееся окончательному пониманию, оно исходит прежде всего от читателя, а не от персонажей. Поэтому несведущий читатель так соблазняется аллегорической интерпретацией волшебных историй. Но символика предметов не просто «агитация», «пропаганда» или внешние знаки отличия от реального мира, а такое мифологически-наивное выражение того, что язык и есть мир как проговаривающее себя пространство. Толкиен верно угадал, что именно в этом состояло первоначальное выражение принципа соответствия слова и действия. *Но только в воображении*, поскольку, как часть объективной реальности, единство слова и дела отменило бы все действующие логические законы, а значит, и само стало бы управляемым как плод авторской фантазии и художественный приём.

Но никакие скрупулёзные научные изыскания и эстетически выразительные средства не заставят искусственный язык жить полноценной жизнью и звучать самостоятельно, если у него нет *носителя, субъекта*. Именно последний выступает мерой живучести языка и, если угодно, его волей к жизни. Толкиен понимал это как никто другой и потому не отказывался от влияния реальных языков при создании языков Арды. Один из наиболее ранних вариантов искусственного наречия был создан им с оглядкой на финский (См.: Tolkien 2025d: 265) и в целом был завершён к 1915 году.

И чем больше он трудился над ним, тем больше чувствовал, что оно нуждается в поддержке какой-никакой истории. Иными словами, не может быть наречия без народа, который на нём говорит. Толкин совершенствовал язык: но надо было решить, кому же он принадлежит. В разговорах с Эдит Толкин называл его ‘мой дурацкий эльфийский язык’ (Карпенгер 2020: 127).

В этом плане, он сделал для понимания того, чем же является язык для человека, гораздо больше, чем создатель эсперанто: его языки обрели мир, населённый говорящими на них народами и тем самым получили мифо-историческое и мифо-культурное наполнение, отражая в Слове культурные символы и образы для каждой группы разумных существ*.

* Примечательно, что степень самодостаточности и сопротивления языка натиску реальности во многом обусловлена тем, какую субъектную «дистанцию» занимает его создатель по отношению к миру, в котором этот язык живёт. Автор эсперанто Л. Заменгоф наверняка был уверен, что естественность и популярность его творению обеспечит близость наиболее распространённым языкам, легко усваиваемые конструкции и, что особенно важно в данном контексте — национально-этническая нейтральность (не тождественная интернациональности), отсутствие связи с историей, конкретным народом или культурой.

Толкиен, как известно, весьма благоволил эсперанто, но его собственный опыт показывает, что чрезмерное сближение созданных языков с реальными было бы только помехой для углубления в воображаемые миры; сходство с реальностью не позволило бы воспринимать искусственный язык серьёзно, во всей его самостоятельности, полноценности и свободе. Ведь это сходство не обеспечено сродством с народными носителями, а потому не может не восприниматься как простое заимствование. Такой язык обречён, автор не в силах будет обеспечить ему долгую жизнь и оригинальность. Чтобы у читателя не было соблазна лишней раз подменять фантазию и реальность, сомневаться в силе воображения, Толкиен предпочёл создавать языки с нуля, сохранив только общие нормы грамматической формы. В результате полная искусственность идеи представляла как более убедительная «естественность иного».

Примечательно, что предварительная апробация использования таких языков была, как правило, *поэтической* — Профессор совершенно обоснованно считал, что песенное повествование древнее прозаического, история изначально несла в себе ритмичность, воплощающую мистическое дыхание мира, биение его сердца, в унисон с сердцами людей. И потому временами он писал на этом наречии стихи (См.: Карпентер 2020: 127). Это совпадение смыслового и предметного выражено в его творчестве чрезвычайно. В реальной истории предметных форм культуры функцию культурных кодов могут выполнять, к примеру, материальные символы народного творчества (орнамент)*. В сотворённом же мире Профессора выразителями таких кодов являются *песни* на языках отдельных рас, поскольку именно в них наилучшим образом проявляется звуковая выразительность ментальных качеств языка, а также *письмо*, зрительно передающее особенности языка. Так, у эльфов язык мелодичный, протяжный и неторопливый, с множеством гласных, местами распевный, и письмо так похоже на кружевную вязь — потому что мир, в котором они живут, наполнен певучими звуками природы, гибкий, зрительно удлинённый и стрельчатый, но не прямолинейный. И всё, что создают эльфы, такое же: предметы, воплощающие собой вечность, заполнены орнаментальными надписями,

* Принцип архетипичности и мировоззренческой информативности орнамента был использован в том числе при кинематографической визуализации произведений Толкиена.

стилизованными под сплетение растительности, дрожащими и текучими, бесконечно уходящими ввысь. Гномий язык резкий, острый, с идеально отполированными краями, кажется грохочущим и дробным, как камнепад или стрельба, сопровождается строго выстроенными в ряд угловатыми рунами. И гномья культура прямо противоположна эльфийской, её визуальный принцип — квадратура круга, математическая точность и постоянство прямых углов, сочетание идеально отточенных плоскостей. Эльфы — поэты и садоводы, гномы — инженеры и строители. Язык орков — бывший *эльфийский* (буквы чёрного наречия парадоксальным образом неотличимы от эльфийских). Тем не менее, это *бывший* эльфийский, следовательно, культура этого ущербного народа — бывшая сокровищница позитивной мудрости, и вообще *любая бывшая*, потому что это морок, тлен, распад, разоформление. Это «культура отсутствия культуры» — поэтому вокруг них всё уродливое, растерзанное, искорёженное, и отражается в языке исчезающими глухими звуками и обрывающимися смыслами...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изображённая картина сотворённого мифа была бы неполной без прояснения последнего вопроса: *какова конечная цель всего этого творчества помимо личного увлечения автора? О чём свидетельствуют возможность и необходимость осознанного мифотворчества на уровне формы для общественного сознания?*

Многие полагали (и сам Профессор об этом неоднократно упоминал), что в этом отчётливо прослеживается *эскапизм* (См.: Толкин 2018а: 151–221), вызванный эпохальными катастрофами. Но отрицательное отношение к проблеме не может быть способом её решения. В данном случае, понятно, что этот вопрос — не о цели, которую изначально ставил для себя Толкиен: создание мифологии для Англии, как если бы это была настоящая, спустя тысячелетия найденная мифология. На самом деле он ставил перед собой множественные цели и, безусловно, некоторых из них достигал, попутно достигая и тех, которых не ставил. Толкиену удалось создать полноценный мир и в целом завершить создание основ языков населяющих его народов. Он даже успел создать основы истории этого мира. Но удалось ему всё это именно *мифологическим* образом — во многом в результате не зависящих от него замен и подмен смысловых связей, в частности, через принцип тождества познания и действия: познания мифа путём создания мифического мира на основании мифических языков. Этот миф оказался не только им самим сотворённый, но и сам явился абсолютным основанием возможности сотворения подобных миров кем угодно. Толкиен не только сотворил миф, но сделал это благодаря возможностям господствующего реального мифа как формы современной ему истории.

Лингвистические изыскания Дж.Р.Р. Толкиена происходили в контексте многочисленных современных ему философских и научных попыток достигнуть объективной

и окончательной репрезентации мира понятийным и методологическим путём. Иными словами, его опыт осуществился не только благодаря счастливому стечению обстоятельств на основании его гениальной индивидуальности, но обозначился своевременно и объективно — на протяжении 50-50-х годов XX века, то есть в самом конце эпохи модерна, и может рассматриваться *одновременно* как одно из наиболее убедительных *подтверждений и опровержений* несостоятельности модерна как онто-гносеологического проекта. Проблему познания основания нельзя решить предметным образом, как того желали представители метафизики, ибо основание абсолютно; если же оно познаваемо, то не как Абсолют, а как что-то другое — например, как состояние экзистенциального переживания, предстояние в просвете бытия (См. например: Хайдеггер 1993а: 161; Хайдеггер 1993б: 198, 199 и др.), ибо «истина бытия в качестве его просвета остаётся для метафизики потаённой» (Хайдеггер 1993б: 202). Опыт Толкиена показал, что есть и *третий вариант* решения, преодолевающий онто-гносеологическую прямолинейность модерна: можно познать Абсолют, предварительно поместив его силой воображения в мифологические представления. Если создать мир, *как если бы* он уже существовал в прошлом, задать ему аналогичную реальности логико-законодательную и культурную базу, это может считаться ситуацией моделирования условий действительного познания Абсолюта — в этом случае абсолютная возможность познания будет тождественна его абсолютной

действительности. Разумеется, Толкиен не ставил осознанно перед собой такой задачи. Но, взявшись за создание мифа, он стал его — нет, не пленником, не послушным служителем, а его верным проводником в мир реальности. И это подвело его опыт на самую границу модерна и постмодерна, когда сотворённый миф, по сути, размывает критерий различия реального мифа как формы истории и рациональности. Сотворение мифа и есть предельно рациональный акт, представляющий Абсолют в возвышенно-легендарном и предметном виде.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Aristotel' (1978): «Ob istolkovanii». Perevod È.L. Radlova. V: Aristotel'. *Sočineniâ v četyreh tomah*. Том 2. Moskva: «Mysl'» [Аристотель (1978): «Об истолковании». Перевод Э.Л. Радлова. В: Аристотель. *Сочинения в четырех томах*. Том 2. Москва: «Мысль».]
- Forster, Edward Morgan (1910): *Howards End*. New York & London: G.P. Putnam's Sons; The Knickerbocker Press.
- Hajdegger, M. (1993): «Evropejskij nigilizm». V: Hajdegger M. *Vremâ i bytie. Stat'i i vystupleniâ*. Perevod s nemetskogo V.V. Bibihina. Moskva: Respublika, ss. 66–176 [Хайдеггер, М. (1993): «Европейский нигилизм». В: Хайдеггер М. *Время и бытие. Статьи и выступления*. Перевод с немецкого В.В. Биbihина. Москва: Республика, сс. 66–176.]
- Hajdegger, M. (1993): «Pis'mo o gumanizme». V: Hajdegger M. *Vremâ i bytie. Stat'i i vystupleniâ*. Perevod s nemetskogo V.V. Bibihina. Moskva: Respublika, ss. 192–220 [Хайдеггер, М. (1993): «Письмо о гуманизме». В: Хайдеггер М. *Время и бытие. Статьи и выступления*. Перевод с немецкого В.В. Биbihина. Москва: Республика, сс. 192–220.]
- Karpenter, Hamfri (2020): *Dž.R.R. Tolkin. Biografijâ*. Perevod s anglijskogo A. Hromovoj. Moskva: Izdatel'stvo AST [Карпентер, Хамфри (2020): *Дж.Р.Р. Толкин. Биография*. Перевод с английского А. Хромовой. Москва: Издательство АСТ.]
- Lord, Al'bert Bejts (1994): *Skazitel'*. Perevod s anglijskogo i kommentarii Ū.A. Klejnera i G.A. Levintona. Moskva: Izdatel'skaâ firma «Vostočnaâ literatura» RAN. [Лорд, Альберт Бейтс (1994): *Сказитель*. Перевод с английского и комментарии Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН.]
- Losev, Aleksej F. (1994): «Mif razvernutoe magičeskoe imâ». V: Losev A.F. *Mif. Čislo. Sušnost'*. Moskva: Mysl', ss. 217–232 [Лосев, А.Ф. (1994): «Миф развернутое магическое имя». В: Лосев, Алексей Ф. *Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль, сс. 217–232.]
- Lotman, Ūrij M., Uspenskij, Boris A. (2000): «Mif — imâ — kul'tura». V: Lotman, Ūrij M. *Semiosfera*. Sankt-Peterburg: «Iskusstvo—SPB», ss. 525–543 [Лотман, Юрий М., Успенский, Борис А. (2000):

- «Миф — имя — культура» . В: Лотман, Юрий М. *Семiosфера*. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», сс. 525–543.]
- Savel'eva, Marina Ū. (2004): «Čelovek i sfera sakral'nogo: osobennosti sovremennogo mifa». V: *Čelovek v sovremennyh filosofskih koncepciâh: Materialy III meždunarodnoj konferencii. 14–17 sentâbrâ 2004 g. V dvuh tomah*. Том 1. Volgograd: Volgogradskij gosudarstvennyj universitet, ss. 448–452 [Савельева, Марина Ю. (2004): «Человек и сфера сакрального: особенности современного мифа». В: *Человек в современных философских концепциях: Материалы III международной конференции. 14–17 сентября 2004 г. В двух томах*. Том 1. Волгоград: Волгоградский государственный университет, сс. 448–452.]
- Tolkien, John Ronald Reuel (1983): “A Secret Vice.” In: Tolkien, John Ronald Reuel. *The Monsters and the Critics, and Other Essays*. London: George Allen & Unwin, pp. 198–223.
- Tolkien, John Ronald Reuel (1991): *The Hobbit*. Online: https://books.google.com.ua/books?id=U799AY3yfqC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Accessed 22 July 2025).
- Tolkien, John Ronald Reuel (2008a): “Foreword of the Second Edition.” In: Tolkien, John Ronald Reuel. *The Fellowship of the Ring. Being the First Part of “The Lord of the Rings.”* N.Y.: Harper Collins Publishers, pp. XXIII–XXIX.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2008b): *The Fellowship of the Ring. Being the First Part of “The Lord of the Rings.”* N.Y.: Harper Collins Publishers, 2008.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2008c): *The Two Towers. Being the Second Part of “The Lord of the Rings.”* N.Y.: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025): “34 To Stanley Unwin 13 October 1938.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Chistopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, p. 52.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025a): “69 To Christopher Tolkien 14 May 1944 (FS 25).” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Chistopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 116–117.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025b): “109 To Sir Stanley Unwin 31 July 1947.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Chistopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 173–177.

- Tolkien, John Ronald Reuel (2025c): “131 To Milton Waldman 1951.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 201–233.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025d): “144 To Naomi Mitchison 25 April 1954.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 262–270.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025e): “153 To Peter Hastings (draft) September 1954.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 281–291.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025f): “154 To Naomi Mitchison 25 September 1954.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 291–295.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025g): “155 To Naomi Mitchison (draft) 1954.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 295–296.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025h): “163 To W. H. Auden 7 June 1955.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 309–316.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025i): “165 To the Houghton Mifflin Co. 29 June 1955.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 317–321.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025j): “180 To ‘Mr Thompson’ (draft) 14 January 1956.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 335–337.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025k): “181 To Michael Straight (drafts) January or February 1956.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 337–343.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025l): “183 Notes on W. H. Auden’s review of *The Return of the King* 1956.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 344–351.

- Tolkien, John Ronald Reuel (2025m): “186 From a letter to Joanna de Bortadano (drafts) April 1956.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 353–354.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025n): “203 From a letter to Herbert Schiro 17 November 1957.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 377–378.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025o): “229 From a letter to Allen & Unwin 23 February 1961.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 435–437.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025p): “246 From a letter to Mrs Eileen Elgar (drafts) September 1963.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 460–468.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2025q): “257 To Christopher Bretherton 16 July 1964.” In: Carpenter, Humphrey & Tolkien, Christopher (Ed.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, pp. 484–489.
- Tolkin, Džon Ronal'd Ruel (2018a): «О волшебных сказках». Perevod S. Lihačevoj. V: Tolkin Džon Ronal'd Ruel. *Čudoviša i kritiki i drugie stat'i*. Moskva: Izdatel'stvo AСТ, ss. 151–221 [Толкин, Джон Рональд Руел (2006): «О волшебных сказках». Перевод С. Лихачевой. В: Толкин Джон Рональд Руел. (2018) *Чудовища и критики и другие статьи*. Москва: Издательство, АСТ, сс. 151–221.]
- Tolkin, Džon Ronal'd Ruel (2018b): «Тайный порок». Perevod s anglijskogo M. Artamonovoj. V: Tolkin Džon Ronal'd Ruel. *Čudoviša i kritiki i drugie stat'i*. Moskva: Izdatel'stvo AСТ, ss. 271–301 [Толкин, Джон Рональд Руел (2018): «Тайный порок». Перевод с английского М. Артамоновой. В: Толкин, Джон Рональд Руел. (2018) *Чудовища и критики и другие статьи*. Москва: Издательство АСТ, сс. 271–301.]
- Uajt, M. (2013): *Tolkien. Biografîa*. Perevod s anglijskogo A. Blejz. Sankt-Peterburg: ЗАО «Торгово-издател'skij Dom 'Amfora'» [Уайт, М. (2013): *Толкиен. Биография*. Перевод с английского А. Блейз. Санкт-Петербург: ЗАО «Торгово-издательский Дом 'Амфора'».]

MARINA SAVELIEVA

The National Academy of Sciences of Ukraine

The Centre for Humanitarian Education

ORCID: 0000-0001-9522-0644

mars6464@gmail.com

Marina Savelieva is a Doctor of Sciences (Philosophy) and Professor at the Centre for Humanitarian Education, National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv). She graduated from the Department of Philosophy, Taras Shevchenko National University of Kyiv, and has taught courses in general philosophy and specialised philosophical topics at several universities in Kyiv. She is the author of more than 250 scholarly works, including articles published in professional journals in Belarus, the United Kingdom, Greece, Hungary, Latvia, Poland and Russia. She has written nine monographs and is editor-in-chief and co-author of the international collective monograph series *Kyiv Thought*, devoted to analyses of the work of outstanding scientific and cultural figures born in Kyiv. Her professional interests include the theory and phenomenology of consciousness and the history of Russian philosophy. Her research areas include myth as the basis of consciousness, the phenomenology of myth, and the sacred aspects of supreme authority.

ESSAYS



Heller, Leonid (2025). „Ariergardy artystyczne: kontekst i analiza nowego pojęcia z teorii sztuki (i literatury)”. *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 323–339. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-10>

Ariergardy artystyczne: kontekst i analiza nowego pojęcia z teorii sztuki (i literatury)

Leonid Heller

Université de Lausanne, Suisse

ABSTRACT

*Rear Guards in Art: Context and Analysis
of a New Concept in Art (and Literature) History*

The article proposes a critical approach to the concept of “artistic rear guards”, introduced in the early 2000s by the French comparative literature scholar William Marx. It aims to balance the generally accepted concept of the avant-garde. Our perspective in this article is mainly terminological. The starting point is a brief glance at the history of the use of the term “avant-garde”. The metaphorical and non-binding meaning of the term is emphasised, as well as the fact that it was rarely used by the innovators themselves, especially in Russia, where the word at that time belonged to the discourse of ideology and politics. We proceed to deal with the concept of “rear guard”, its transition from a military context to its application in politics, and then we analyse its application to artistic theory and practice in the works of William Marx and the scholars who were mobilised by the new concept.

We find much in common between how the relationship between the avant-garde and the rear guard was described in Marx's circle and the view of the artistic evolution of the Russian Formalists of the 1920s and 1930s, who did not use the concept of the rear guard. In our opinion, this concept requires some further elaboration, but it may prove useful for historians.

KEYWORDS

avant-garde | *neo-avant-garde* | *post-avant-garde* |
rear guard | *modernism* | *literary history* | *literary evolution* |
terminology | *William Marx*

Artykuł stanowi zmodyfikowaną i przetłumaczoną odautorsko na język polski wersję francuskiej przedmowy (*Arrière-gardes artistiques: notes pour une réflexion*) do *Profils et types des arrière-gardes dans la littérature russe, Modernités russes* 2024, № 23.

Na początku XXI wieku, głównie za sprawą znanego francuskiego komparatysty Williama Marksa (Marx 2004), zrodziło się pojęcie *ariergardy artystyczne*. Ma ono wzbogacić myślowe instrumentarium sztuki i literatury, współgrając bezpośrednio z powszechnie używanym przez historyków i krytyków konceptem *awangardy*. Ten ostatni powinien stanowić dla nowego pojęcia oczywisty i niepodważalny punkt odniesienia.

Czy sprawa naprawdę jest oczywista? Spójrzmy pobieżnie na dzieje terminu *awangarda*. Jeśli pominąć pierwotny kontekst wojskowy, jego historia w dziedzinie sztuki sięga dość daleko — co najmniej 1824 roku, kiedy to w kręgu Henriego de Saint-Simona przypisano artystom rolę awangardy w rozwoju współczesnego społeczeństwa (Saint-Simon 1875: 210). Użycie terminu przez długi czas miało jednakże charakter okazjonalny i bardzo płynny. Oto jeden tylko przykład, tytuł pisma francuskiego z końca wieku: „Awangarda francusko-rosyjska. Tygodnik polityczny, literacki i artystyczny, antyżydowski, antymasoński i antyrewolucyjny”*. W tym właśnie okresie zaczynają rozprzestrzeniać się nurty, których przedstawiciele mianują się pionierami postępu w sztuce. W latach 20. XX wieku zaczynają się pojawiać publikacje, w swoich nazwach nawiązujące wprost do awangardy w jej artystycznym znaczeniu. Jedną z pierwszych był warszawski „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej” ukazujące się od 1924; jeszcze wcześniej powstała grupa Awangardy Krakowskiej. Nie było to

* *L'Avant-garde franco-russe. Journal hebdomadaire politique, littéraire et artistique, anti-juif, anti-franc-maçon et anti-révolutionnaire* (1893).

jednak powszechnie używane określenie. Artyści identyfikowali się wtedy bardziej poprzez przynależność do określonej szkoły: jako kubiści, futuryści, ekspresjoniści itp.

Szczególnie dotyczy to Rosji, gdzie pojęcie awangardy przez długi czas było zmonopolizowane przez radykalny dyskurs polityczno-ideologiczny, przenikający wszystkie obszary. W latach porewolucyjnych jedno czasopismo — publikowane w Moskwie w 1922 r. pod redakcją krytyka Oskara Bluma — nosiło tytuł „Awangarda”; miało ono jednak bardzo luźny związek z prawdziwie innowacyjnymi ugrupowaniami (*Avangard* 1922). Do miana awangardy otwarcie pretendowali twórcy proletariaccy, ucieleśniający obecność Partii w sztuce. Właściwy (z obecnego punktu widzenia) ruch niekonformistyczny był utożsamiany z jej nurtami, lub też określano go wyrażeniami w rodzaju „sztuka nowa” czy „lewa” (*левое искусство*).

Znany pisarz i czujny obserwator epoki Jewgienij Zamiatin uważał, że ewolucja artystyczna przebiega dialektycznie — od afirmacji życia materialnego u realistów, przez jego negację u symbolistów, aż po syntezę obu tych nurtów w neorealizmie, który ten nazwał później syntetyzmem (np. Zamiatin 1988: 412–420). Futuryści wyłaniają się na tym obrazie jako odkrywcy, którzy zapędzają się tak daleko w swoich eksperymentach, że się gubią; gdyby jednak złagodzili swój ekstremizm, ich synteza z neorealizmem mogłaby zrodzić nowy kierunek. Ani Zamiatin, ani rosyjscy formaliści, inni aktorzy i uprzywilejowani świadkowie tamtych

czasów, nie potrzebowali w swoich koncepcjach pojęcia *awangardy* (np. Tynianow 1978; 1985). Idea nowatorstwa artystycznego była wszechobecna w Rosji, ale pojęcie nie przyjęło się ponieważ, jak powiedziałem, słowo *awangarda* należało do innego dyskursu. Być może rolę odegrały tu także względy epistemologiczne: nie chciano widzieć pod jednym mundurem tak różnych osobowości i tendencji.

Jak się wydaje, w międzynarodowym użyciu termin *awangarda* rozpowszechnił się z działaniem wstecznym dopiero po wydaniu książek Renato Poggioli o teorii awangardy (Poggioli 1962) i Camilli Gray o „rosyjskim eksperymencie w sztuce” (Gray 1962); zaraz potem pojawiło się wiele prac i wiele definicji *awangard historycznych*, często w ich powiązaniu z modernizmem — równie trudno uchwytnym zjawiskiem historycznym. Podkreślę, że problematykę tę w sposób najgłębszy traktują na materiale rosyjskim prace Andrzeja Turowskiego (np. Turowski 1990).

W historiografii późne pojawienie się jakiegoś terminu lub opóźnienie w jego rozpowszechnieniu nie jest niczym niezwykłym. Dla przykładu, określenie *art déco* zostało przyjęte przez historyków sztuki czterdzieści lat po paryskiej wystawie 1925 roku, która zapoczątkowała ten ruch. Właściwe pytanie brzmi: czy termin, który został powszechnie zaakceptowany, jest niezbędny? Czy da się dziś opowiedzieć historię rewolucji artystycznych XX wieku, pomijając pojęcie awangardy? Otóż wielu badaczy właśnie tak czyni, śledząc zmiany form i programów estetycznych, dzieje bohemy

i innych kręgów artystycznych, ewolucje dzieł etc. Zdarza się też na odwrót: jako awangardę kwalifikuje się każdą nowatorską sztukę niezależnie od epoki; mówi się na przykład o manieryzmie jako o awangardzie XVI wieku (Falguières 2004). Bywa, że pojęcia awangardy i modernizmu nakładają się na siebie, stają się zamienne, sprowadzają się do jednego lub drugiego; i odwrotnie, opisywane przez nie zjawiska bywają nie tylko rozróżniane, lecz ostro przeciwstawiane sobie według takich kryteriów, jak stosunek do przeszłości lub, najczęściej, rewolucyjne zaangażowanie polityczne.

Podobne opozycje, świetnie działające w teorii, czasami trudno przyłożyć do konkretnych przypadków. Według większości definicji awangarda jest nihilistyczna, bojowa, agresywna? Henri Matisse, przywódca fowizmu, „dzikiego malarstwa”, powiedział w 1908 roku, w szczytowym okresie ruchu:

Marzę o sztuce równowagi, czystości, spokoju, bez żadnego niepokojącego czy uciążliwego tematu, która byłaby dla każdego pracownika umysłowego, zarówno dla biznesmena, jak i na przykład dla artysty-literata, środkiem nasennym, uspokajającym umysł, czymś na kształt dobrego fotela, który pozwala mu się zrelaksować po fizycznym zmęczeniu. (1908: 741–742).

Definicje mówią, że awangarda zrywa wszelkie więzi z przeszłością? O ile włoscy futuryści gonią za nowoczesnością, futuryści rosyjscy patrzą na nią z wielką podejrzliwością; świadczy o tym postawa Wielimira Chlebnikowa, czytelnika

starych autorów — i chociażby jego poemat, w którym mechaniczny żuraw ożywa i staje się przerażającym symbolem odczłowieczonej maszynowej przyszłości (Hlebnikov 2000: 208–216).

Zakończę tu mój pełen wahań przegląd. Zgódźmy się, że mimo mnogości znaczeń i zastosowań, a także mimo swego opcjonalnego charakteru, pojęcie awangardy potrafi być wygodnym przy rozpatrywaniu burzliwej dynamiki sztuki współczesnej.

A co z ariergardą? Ze strażą tylną, jak mówią niekiedy słowniki?

William Marx słusznie stwierdza, że pierwotnie termin ten nie posiadał pejoratywnego wydźwięku. Zgodnie ze statutami wojskowymi, ariergarda musi chronić zasadniczą część armii wszelkimi środkami, nawet kosztem własnej śmierci. Jej rola jest bohaterska. Tę aurę niweczy dyskurs ideologiczny, w którym termin zadomawia się na dobre w latach 1960. To Frantz Fanon mówi, że kolonializm prowadzi „boje ariergardy”, bezużyteczne i śmieszne, ponieważ wojna została już przegrana (2016: 11). To znaczenie bezcelowości, jałowości, przyłgnęło do terminu.

William Marx chce go odświeżyć. Powiada on, że jeśli zmieni się kierunek lub cel marszu, awangarda może przekształcić się w ariergardę. Wydaje się to jasne. Wojskowe terminy, o których mowa, oznaczają przecież nie esencje, lecz funkcje. Przykład: Kozacy Płatowa podczas kampanii napoleońskiej pełnili służbę wywiadowczą, prowadzili nieustanną walkę partyzancką, chronili tyły, podejmowali się wszystkich przydanych im misji. Podobnie w sztuce nie ma

konieczności — chociaż i to się zdarza — narzucania pojedynczej misji ruchowi, programowi czy artyście. I na odwrót, jedną misję mogą wykonywać różne oddziały.

Pisząc w zbiorze pod redakcją Marksa, Antoine Compagnon zauważa z kolei, że współczesna ariergarda nie przypomina „spóźnialskich”, których opisał Gustave Lanson w swojej klasycznej *Historii literatury francuskiej* (1895). „Spóźnialscy” po prostu nie nadążają, wloką się za nowatorami. Nowa ariergarda natomiast przystępuje do walki przeciw awangardzie, gdy tylko duch tej ostatniej zaczyna dominować (Compagnon 2015: 97). Może warto zastanowić się nad tym, czy temu twierdzeniu nie przeczy wybrany przez Compagnona jako przykład poëta Charles Péguy, który swoją „przynależność” do ariergardy otwarcie deklarował już w roku 1910, kiedy duch awangardy raczej jeszcze nie przeważał. Nie jest wykluczone, że tradycyjna kultura rozpoczyna prześladować ducha awangardy, gdy tylko go dostrzeże. Ale mniejsza o to.

Istnieje wielka pokusa, by traktować awangardę i ariergardę jako dwie strony tego samego medalu. Według Williama Marksa te dwa pojęcia nie są symetryczne; a jednak twierdzi on, że są nierozłączne i posuwa się nawet do porównania ich do doktora Jekylla i pana Hyde’a, nie rozstrzygając, który jest który — co, przynajmniej, mocno wypacza sens wyjściowej metafory.

Dalej — zauważmy, że organizacja armii, ze wszystkimi jej podziałami i funkcjami, kieruje się jednym tylko postulatem: rzeczywistym lub domniemanym istnieniem wroga — i zmierza do jednego tylko celu, jakim jest walka, którą należy stoczyć.

Terminy wojskowe, o których mówimy, włączają leksem „garda”; określają jednostki, których powołaniem jest ochrona. Powstaje pytanie, czego właściwie mają chronić awangardy i ariergardy? Co w przerwie między nimi wymaga ochrony? I jeszcze: jaki nieprzyjaciel tu zagraża? Jeżeli ma nim być sztuka uwikłana w konwencje, w tradycję, to nie znajduje się ona na zewnątrz, lecz jest częścią samej armii, która idzie za awangardą i jest osłaniana przez ariergardę. Straże, walczące przeciw własnej armii? Użyteczność metafory wojskowej na rzecz sztuk pięknych wykazuje tutaj swoje limity.

Rozumowanie Marksa warto być może rozwinąć. Zaczniemy od analogii wojskowej: zasługuje na rozszerzenie poza parę „awangarda” — „ariergarda”. Weźmy na przykład sztukę naiwną, *art brut*, sztukę miejską; nie są to nurty, lecz oddzielne dyscypliny sztuki, zarówno ze względu na ich społeczną genezę, jak i na środki wyrazu. Jawnie egzystują one poza dominującymi konwencjami. Ani straż przednia, ani tylna. Czy może są to wolni strzelcy, partyzanci, działający obok, czasami wbrew armii regularnej? A co w takim razie ze sztuką ludową, która przetrwała do dziś? Czy jest częścią ariergardy sztuki współczesnej? Czy da się postrzegać ją jako coś, co w języku wojskowym nazwano by strażą flankową? Zapewnia ona osłonę boczną, na przykład gdy armia wkracza w górską przełęcz, gdzie atak może nastąpić z dowolnego miejsca i w każdej chwili. Trwałość folkloru, dając dostęp do źródeł tworzenia, pozwala zachować spójność całego wojska.

Wróćmy do wyjaśnień Williama Marksa. Precyzuje on: „Kiedy wiara w postęp sztuk opanowuje masy, nastają czasy ariergard”. Muszą one być w mniejszości, w przeciwnym razie, to one stanowiłyby „masę”. Możemy zapewne wywnioskować, że według myśli Marksa armią literacką, którą chronią strażę, jest literatura głównego nurtu, a także „gatunki masowe” z obszarów rozrywki, edukacji, informacji.

Jednocześnie Marx rozróżnia dwa rodzaje ariergard. Jedna, zamykając marsz armii, któremu przewodzi awangarda, posuwa się w tym samym kierunku i w końcu „nawraca się na estetykę awangardową”. Innego typu ariergarda gubi się, rzuca się do ucieczki i w końcu dołącza do armii przeciwnika, by stoczyć walkę z siłami postępu i stać się „reakcyjną siłą estetyczną” (Marx 2008: 19). Przy tym jednak, przestrzega Marx, opozycja ta nie powinna prowadzić do „bipolarnej redukcji”. Wydaje mi się, że ostrożność całego wywodu wynika z dążenia do pogodzenia w koncepcie „ariergardy artystycznej” różnych treści: historycznej, ideologicznej i teoretycznej.

Proponowana przez Marksa koncepcja wyklucza traktowanie epoki w sztuce jak statycznej wystawy sukcesów kosztem dzieł „mniej pięknych”. Konieczne jest według niego uwzględnienie zjawisk i dzieł drugoplanowych, w rzeczywistości również ważnych, jak te z planu pierwszego. „Poprawność epistemologiczna” prowadzi do odrzucenia redukcjonizmu, który upraszcza i nadaje terminom jednoznaczność. Ariergarda bowiem posiada również cechy nowoczesności — co z kolei wymaga dostrzeżenia w zjawiskach współobecności różnych,

czasami sprzecznych aspektów; to zaś przypomina teorię Ernsta Blocha (przywołaną wprost we wzmiankowanym artykule Antoine'a Compagnona) o współistnieniu w tym samym czasie zjawisk, przynależących do różnych epok, o *niejednoczesności jednoczesnego*, *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* (Bloch 1985).

Przykładów podobnej złożoności Marx szuka w nurtach, które wyrażają według niego nowego ducha ariergardy: we włoskiej neo- i transawangardzie czy też *Neue Slowenische Kunst* (NSK)*. Artyści tych nurtów często podchodzą do awangard historycznych jak do materiału podlegającego przekształceniu lub dekonstrukcji. W ostatecznym rozrachunku nowy duch ariergardy polega na próbie odrodzenia pewnych aspektów minionego dziedzictwa awangardowego.

Czasami potrzeba odkrycia dziedzictwa wynika — jak w przypadku NSK — z tego, że reżimy totalitarne niszczyły czy ukrywały dorobek awangard historycznych. *Awangarda polityczna, ariergarda poetycka* — tak w zbiorze pod redakcją Marksa nazwał swój artykuł Michel Décaudin (2008). Omawia on twórczość literacką anarchistów XIX wieku. Formuła odpowiada sytuacji artystów-komunistów po rewolucji w Rosji, a także istocie systemu socrealizmu, który ustanowiono nie bez wsparcia artystów awangardy (formuła działa, oczywiście, pod warunkiem, że uznamy komunizm stalinowski za awangardę polityczną). W swojej książce sprzed

* *Neo-avanguardia*: nurt głównie literacki, zainicjowany na początku lat 1960., inspirowany m.in. przez Ezrę Pounda i T.S. Eliota. *Transavanguardia*: ruch plastyczny, który trwa od początków lat 1970. NSK powstaje w r. 1984.

czterdziestu lat Jeffrey Herf przeanalizował niemal odwrotną sytuację: „reakcyjny modernizm” niemieckich myślicieli Weimaru i nazizmu — tych, którzy byli zafascynowani technologią nowoczesnej epoki, a jednocześnie odrzucali jej osiągnięcia społeczne i polityczne, przygotowując nadejście prawdziwej ariergardy w kulturze (Herf 1984; 2018).

Dla rusycysty refleksja nad ewolucją sztuki jest niemożliwa bez odniesienia się do prac rosyjskich formalistów. Ponad sto lat temu odrzucali oni historię literatury tworzoną na podobieństwo galerii „generałów od literatury” i interesowali się pisarzami i dziełami drugiego i trzeciego rzędu. Mówili o literaturze jako o systemie dynamicznym, podlegającym ciągłym przemianom, powodowanym zmaganiem między jego warstwami i formacjami zarówno w diachronii ewolucyjnej, jak i w cięciu synchronicznym (jawnie kryje się tu myśl o niejednoczesności tego, co terażniejsze). Mówili o współgrze wielu linii — tak głównych, jak i pobocznych. W swojej sztandarowej książce pod tytułem *Archaiści i nowatorzy* Jurij Tynianow mówi między innymi, że „każdy ruch literacki szuka punktów oparcia w systemach poprzednich: możemy to nazwać jego tradycjonalizmem” (1985: 30, 11, 47). Zasada dotyczy również awangardy. „Półtoraoki strzelec”, figura rosyjskiego futurizmu (Liwszyc 1990), miał półtora oka zwrócone na Wschód i pół na Zachód; parafrazując ten słynny obraz, można powiedzieć, że awangarda wpatruje się w przyszłość, kierując jednak połowę oka do tyłu.

Chciałbym tu wspomnieć o zjawisku w sztuce, którego w znanych mi pracach Marx nie przywołuje, a w którym można dostrzec znamiona ariergardy, rozumianej w zbliżony do niego sposób.

Mówię o prymitywizmie. Tęsknota za prostą, zdrową, autentyczną kulturą przeszłości, co i raz to, w różnych epokach, pojawia się na scenie artystycznej. Historycy mówili o „atrakcyjności prymitywu”. Ta postawa, szukająca inspiracji i materiałów w tradycji wczorajszej, łącząca terażniejszość z przeszłością oraz z projekcjami na przyszłość, przeniknęła zarówno do modernizmu, jak i do awangardy. Pozwoliła, podobnie jak orientalizm, uwolnić się od realizmu mimetycznego (Venturi 1926; Lovejoy & Boas 1935; Goldwater 1938).

Na zakończenie zobaczmy, co o ariergardzie mają do powiedzenia ci, którzy wypowiadali się na ten temat w majestacie największego autorytetu — specjaliści w dziedzinie strategii wojskowej stosowanej w odniesieniu do spraw społecznych. W *Dziecięcej chorobie komunizmu* Lenin przestrzegał przed niebezpieczeństwami, jakie niesie ze sobą oderwanie się awangardy, czyli Partii, od mas: setki tysięcy komunistów nie mogą kierować się własnymi opiniami i aspiracjami, muszą liczyć się z opiniami milionów robotników. Wierny leninista Stalin powtarzał, że wąska awangarda, Partia, która przewodzi szerokiej awangardzie, klasie robotniczej, musi jednocześnie posuwać naprzód, nie odrywając się od niej, ariergardę — czyli resztę społeczeństwa. Co do Grigorija Zinowiewa, przywódcy bolszewików, który najczęściej odwołuje się do konceptu

ariergardy, dba on o jej rozróżnienie; większość mas, która w różnym stopniu jest pozbawiona świadomości klasowej, jest ariergardą, oczekującą na odpowiednią edukację i dołączenie do marszu naprzód; jednakże istnieje także arystokracja robotnicza na służbie u właścicieli, stanowiąca ariergardę aktywną i wroga (Zinov'ev 1925: 26–27).

Widzimy, że te podziały w nieco bardziej zróżnicowany sposób odpowiadają analizie Williama Marksa. Podsumuję to, co zostało powiedziane, szkicując coś na kształt brudnopisu ogólnej typologii ariergardy w dziedzinie sztuki. W literaturze mielibyśmy więc — nie nalegam na terminy — *ariergardę syntetyczną*, model ścisłej współpracy awangardzistów z tradycją, jak miało się to u futurystów, formalistów czy Zamiatina; następnie — *ariergardę pasywną* (wrażliwą na postęp, choć inercyjną „masę” twórczości głównego nurtu, jak również gatunki paraliterackie, powieści dworcowe itd.). Wreszcie mówilibyśmy o zasadniczo wstecznej, reakcyjnej *ariergardzie aktywnej*, bez względu na to, czy byłby to neotradycjonalizm, czy autocentryczny prymitywizm, występujący przeciwko nowym prądom.

Wszystko to można badać, pogłębiając analizę, rozważając konteksty i mając nadzieję, że pojęcie straży tylnej nie zniknie pod cięciem brzytwy Ockhama.

BIBLIOGRAFIA

- Avangard. Literaturno-hudožestvennyj al'manah* (1922). Moskva. [*Авангард. Литературно-художественный альманах* (1922). Москва.]
- Bloch, Ernst (1985): *Tendenz — Latenz — Utopie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Compagnon, Antoine (2008): «L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes». Dans: Marx, William (Dir.). *Les arrière-gardes au XX^e siècle*. Paris: Puf.
- Décaudin, Michel (2008): «Avant-garde poétique, arrière-garde politique: autour de *L'Effort libre*». Dans: Marx, William (Dir.). *Les arrière-gardes au XX^e siècle*. Paris: Puf.
- Falguières, Patricia (2004): *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI siècle*. Paris: Gallimard.
- Fanon, Frantz (2016): *Les Damnés de la Terre*. Paris: AVF éditions. (Original work published 1961)
- Goldwater, Robert, (1938): *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper & Brothers.
- Gray, Camilla (1962): *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922*. London: Thames & Hudson.
- Herf, Jeffrey (1984): *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge—New York: Cambridge University Press.
- Herf, Jeffrey (2017): „Paradoks reakcyjnego modernizmu”. *Przegląd Polityczny*, 141, ss. 136–143.
- Hlebnikov, Velemir (2000): «Žuravl'». V: Hlebnikov, Velemir. *Izbrannoe*. Moskva: Terra. (Original work published 1910) [Хлебников, Велемир (2000): «Журавль». В: Хлебников, Велемир. *Избранное*. Москва: Терра. (Original work published 1910)]
- Liwszyc, Benedikt (1995): *Półtoraoki strzelec*. Przeł. Adam Pomorski. Warszawa: Czytelnik.
- Lovejoy, Arthur O., & Boas, George (1935): *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore—London: Johns Hopkins University Press.

- Marx, William (2004): *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: Puf.
- Marx, William (Dir.) (2008): *Les arrière-gardes au XX^e siècle*. Paris: Puf.
- Marx, William (2023): *Nienawiść do literatury*. Tłum. Tomasz Stróżyński, Krystyna Belaid. Łódź — Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego — słowo/obraz terytoria.
- Matisse, Henri (1908): «Notes d'un peintre». *La Grande revue* (25 déc), pp. 731–745.
- Poggioli, Renato (1962): *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- Ruhrberg, Karl, et al. (2005): *L'art du XX^e siècle*. Vol. I. Cologne: Taschen.
- Saint-Simon, Henri de, (1875): «L'Artiste, le Savant et l'Industriel». Dans: Saint-Simon, Henri de. *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*. Vol. 10. Paris: Le Dentu. p. 210. (Original work published 1824)
- Turowski, Andrzej (1990): *Wielka utopia awangardy*. Warszawa: PIW.
- Tynanov, Ūrij N. (1985): *Arhaisty i novatory*. Ann Arbor: Ardis. (Original work published 1929) [Тынянов, Юрий Н. (1985): *Архаисты и новаторы*. Ann Arbor: Ardis. (Original work published 1929)]
- Tynianow, Jurij (1978): *Fakt literacki*. Przeł. Elżbieta Feliksiak. Warszawa: PIW.
- Venturi, Lionello (1926): *Il gusto dei primitivi*. Bologna: N. Zanichelli.
- Zamâtin, Evgenij (1988): «O sintetizme». V: Zamâtin, Evgenij. *Sočineniâ*. Moskva: Kniga. (Original work published 1922) [Замятин, Евгений (1988): «О синтетизме». В: Замятин, Евгений. *Сочинения*. Москва: Книга. (Original work published 1922)]
- Zinov'ev, Grigorij (1925): *Lenin i Komintern*. Moskva — Leningrad: Molodaâ gvardiâ [Зиновьев, Григорий (1925): *Ленин и Коминтерн*. Москва — Ленинград: Молодая гвардия.]

LEONID HELLER

The University of Lausanne
Department of Slavic and South Asian Studies (SLAS)

ORCID: 0000-0002-6996-7266
hellerleonid5@gmail.com

C R I T I C A L
R E V I E W S

Stankeviča, Anna (2025). «Родина, она же смерть. О новой книге стихотворений Евгения Сливкина *Сестра отчаяния*». *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 343–356. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-11>

Родина, она же смерть. О новой книге стихотворений Евгения Сливкина *Сестра отчаяния*

Anna Stankeviča (Анна Станкевича)
Daugavpils Universitāte, Latvijā

СЛИВКИН, ЕВГЕНИЙ / «СЕСТРА ОТЧАЯНЬЯ»

Edited by Roman Mnich & Filip Świerczyński.

Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań
Literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie.

1st Edition, Siedlce, 2024.

ISBN 978-83-66597-85-3

Сборник *Сестра отчаянья* (Wydawnictwo Naukowe IKRiBL, Siedlce, Poland, 2024), как представляется, самый сложный из трех известных мне сборников Евгения Сливкина*.

Эта сложность проявляется и в переплетении многих подчас взаимоисключающих тем и сюжетов, и в прихотливости построения пространственно-временной модели,

* *Над Америкой Чкалов летит* (2018), *Обречённый снег* (2020).

и в трагическом мировосприятии лирического героя сборника. «Я» предыдущих сборников — личность умная, ироничная, видящая несовершенство мира, способная оценить немного доброе и достойное, существующее в этом мире, переживающая смерти близких и все же верящая в свет, любовь, друзей. Лирический герой последнего сборника поэта — это тот же человек, но переживающий глубочайшие трагедии современности. Как это вообще характерно для художественной системы стихов Сливкина, его тексты из анализируемого сборника насыщены и даже перенасыщены намеками, цитатами, отсылками (эксплицитными и имплицитными) к разным явлениям мировой культуры.

Самый приблизительный подсчет позволяет констатировать, что стержневыми образами картины мира анализируемого сборника являются родина и смерть. Филологическому уху хочется услышать «Patria o muerte!» («Родина или смерть!») — лозунг кубинской революции, но у Сливкина именно так: родина и смерть, а точнее, родина, она же смерть. Танаталогические мотивы четко обозначаются даже на уровне заглавий стихов: *На кладбище варшавских повстанцев*, *В обществе мёртвых поэтов*, *Поминальный диптих* и т.п.

Уже в инициальном стихотворении сборника родина и смерть трактуются как синонимы:

— Доктор, не только при каждом свидании —
даже на очень большом расстоянии
я задыхаюсь от дыма отечества.
— Это не лечится, это не лечится.

<...>

— Доктор, не дайте больному отчаяться!

Чем человек всё же определяется —
существованием или сознанием?

— Кровопусканием, кровопусканием.

Классические и даже затертые прецедентные тексты обретают новое, противоположное значение: дым отечества больше не сладок и приятен, он удушающ, а кровопускание — это не оздоравливающая процедура, а знак войны и гибели.

Родина и смерть — эта пара настойчиво повторяется и в следующих стихотворениях. Происходящее вокруг видится чем-то аномальным и даже противоестественным:

Здесь вам, как сказал помкомвзвода, не тут,
и родиной что-то другое зовут.
И мёрзнет всю ночь, на ветру оголён,
в саду возле площади вечный огонь.
Здесь между живыми разброд и разлад —
и в братских могилах не братья лежат.

Этот «разброд и разлад» слышится даже в звуках национального военного марша:

Орудий самоходная орда.
Под гул моторов двигаются танки.
Рыдает марш: как будто две славянки
прощаются друг с другом навсегда.

(Прохождение военной техники)

Российско-украинская война, прямо нигде не названная, присутствует едва ли не в каждом пятом стихотворении сборника. Образ Украины ассоциируется с милым сердцу природным началом: <...> *лежат, травкою шевеля, сплошь в васильках и одуванчиках жовто-блакитные поля. (Сельский пейзаж)*

Образ Родины для художественного мира поэзии Сливкина очень важен, это актуально как для предыдущих его сборников, так и для *Сестры отчаянья*. Здесь родина часто осмысливается через традиционную славянскую, русскую мифологическую и фольклорную парадигму. Поэт часто обращается к поговоркам, пословицам, в которых, как принято считать, сконцентрированы народная мудрость и вековой опыт. Художественный анализ этого материала поэтом заставляет читателя задуматься о том, нет ли в этой мудрости роковой ошибки. Так, из фольклорной трактовки проблемы народа и власти, сформулированной в известной пословице: *Не Москва государю указ, а государь Москве*, сделан горестный вывод:

Не Москва государю указ... —
в этой присказке весь наш секрет:
ворон ворону выклевал глаз,
и чертей в тихом омуте нет.

Развели журавлей в облаках,
а синиц удержать не смогли,
и остались в худых пиджаках те,
кто смолоду честь берегли.

Этот текст может быть прочитан как констатация состояния, в котором оказалась нация, социум и, может быть, шире то, что сегодня называют особой цивилизацией.

Принципиально важно, что в стихотворении очень наглядно явлен один из основополагающих структурных приемов сборника — выявление сути происходящего через опрокидывание, выворачивание на изнанку знакомого и привычного. Структурно это похоже на опрокидывание карнавального, но семантика другая — обнаружение трагического ядра.

Еще один вроде бы узнаваемый сказочный, но такой горестный и страшный вариант родины:

Сохнут слёзы женские и девичьи,
 листья осыпаются с венков;
 прячутся Иванушки-царевичи
 за спиной Иванов-дураков.

Широко раскинулось треклятое,
 до небес вздымая сладкий дым,
 золотое царство тридевятое —
 зеркальце, скажи, что станет с ним!

В этих строчках, скорее, не сказочная, а очень ясно социально маркированная картина происходящего в воюющей стране: мажоры Иванушки-царевичи и Иваны-дураки, гибнущие на фронтах, вдовы и несостоявшиеся невесты, похоронные венки и пожары, проклятие, которое повисло над землей. И как своеобразное продолжение сюжета — следующие стихи:

Курганы, степь-полупустыня,
 богатырей триумвират.
 Куда так пристально глядят
 Илья, Алёша и Добрыня?

Они стоят, как обелиски.
 В степи им не на что смотреть.
 Но на заставе богатырской
 тому, кто отвернётся — смерть.

(Васнецов)

Это не столько васнецовские богатыри, и тем более не так популярные три богатыря — мультяшные персонажи. Это те, кто стоит перед лицом смерти сегодня.

В *Сестре отчаянья* ведется разговор о конкретных событиях конкретной войны, косвенными свидетелями которой, сегодня мы являемся. Но это не репортажная поэзия. Современность вводится в широкий исторический контекст, когда история — часто это дурная повторяемость:

Отныне не будет небес
 ни ночью, ни утром без
 Венеры и Марса — они
 будут и днём видны.
 И дней не будет иных,
 кроме дней Турбиных.

Сегодня происходит универсальное опрокидывание архетипов, которыми ранее было принято гордиться:

Наш гордый «Варяг» не сдаётся,
хоть дело, пожалуй что, швах:
спокойно на всех броненосцах
и тихо на всех крейсерах.

Исчерпаны напрочь резервы.
Что было, то было вотще!
И прежние жирные черви
клубятся в матросском борще.

(*Старому нахимовцу*)

Некогда совершенные подвиги (как пример — история крейсера *Варяг*) были напрасными, а вот ситуация из эйзенштейновского *Броненосца Потемкина* абсолютно символична для современного момента. Думаю, обилие таких натуралистичных образов отражает невероятную боль и страдание лирического героя:

О Господи, что мы за раса!
Бросаешь рассеянный взгляд
на вывеску «Свежее мясо»,
и думаешь: — Военкомат.

(*В дороге*)

Образная система сборника ориентирована на узнаваемые маркеры: например, стихотворение о Летучем голландце — само по себе констатация смертельного начала, но, как и в предыдущем стихотворении, мера ужасного возведена в некую высшую степень:

Был в отсеке матросском
рот у каждого заперт...
Но бежали по доскам
крысы, прыгая за борт.
С ног сшибив рулевого,
удирало со шканцев
всё, что было живого
на Летучем голландце.

(Бегство)

Другой узнаваемый образ, традиционно совсем не связанный со смертью, а даже наоборот — жизнеутверждающий в современной ситуации ставится под знак смерти:

Не смотри так ошарашено —
убежали пёс и кот.
Опустело Простоквашино:
всех отправили на фронт.

По-английски свинки ойнкали,
а теперь под крик ворон
по деревне с похоронками
ходит Печкин-почтальон.

Можно сказать, что в самых разных формах сама История присутствует едва ли не в каждом втором стихотворении сборника. Возьмем, к примеру, стихотворение, посвященное российскому гимну:

Вышла старая новинка, —
и на весь честной простор
затрещивало было Глинка,
но разбился, как фарфор.

А потом краса и сила
мутью поднялись со дна,
и держава не забыла,
что священная она.

(На башне)

При всей похожести и повторяемости событий, доминирующая тенденция сегодняшнего мира — деградация, которая бросает свой зловещий отблеск и на прошлое.

Мы «не годными» все, как один,
оказались ещё до зачатья.
Шли отцы наши в бой на Берлин,
а в Кабул — наши младшие братья.

Нам никто не поставит в вину
то, что были с рожденья везучи.
Наши дети смиряли Чечню,
наши внуки запомнились в Буче.

Кстати, события Великой отечественной войны и ветераны этой войны в стихах Сливкина всегда описаны с нежностью и великим уважением:

Я с детства помню тесно сжатых
в застолье в праздник Всех живых
весёлых гвардии-сержантов
и офицеров боевых.

<...>

Попёртый вон из генералов
за то, что всех их уберёт
полковник там под звон бокалов
спокойно доедал пирог.

(Однополчане)

Сегодняшние войны — результат страшных ошибок, ожесточения и расчеловечивания. Заметим и то, что другая страшная разгорающаяся война тоже осмыслиется поэтом как результат деградации цивилизации:

Ни шекель, ни юань, ни крипто-
валюту здесь не пустишь в ход —
кумиры Древнего Египта
звериных не скрывают морд.

Здесь могут запросто явиться,
протяжный издавая вой,
богиня с головою львицы
и бог с шакалей головой.

И лишь одних бойцов спецназа
 при свете факелов отсель
 ведет обратно в сектор Газа
 прорытый крысами тоннель.

Мне не хочется, чтобы у читателей сложилось впечатление, что художественный мир стихов Евгения Сливкина при том, что там часто говорится про смерть и поруганную Родину, — абсолютно безысходен. Если вернуться к фольклорной составляющей сборника, то выясняется, что судьба сказочного героя и судьба его сегодняшней родины — отличаются, и в этом, может быть, теплится некая надежда:

С ним поступили не по-братски,
 и вообще не по-людски:
 он был разрезан на куски —
 в той сказке не играли в цапки!
 И он бы сгинул навсегда,
 как под колёсами трамвая,
 когда б не мёртвая вода
 и вслед за нею не живая...

Водой всего из одного,
 до дна прогнившего, колодца
 полили родину его —
 теперь-то намертво срастётся.

(Сказочный герой)

Сказочный герой, как водится, политый поочередно мертвой и живой водой, воскресает, а вот родина, его, политая не мертвой и живой, а гнилой водой — обречена.

Слово *намертво*, уже традиционно для художественной системы сборника в результате смыслового опрокидывания означает смерть.

Что будет с человеком? С народом? Возможно, ответ таков:

Зеркальце таит слова ответные,
утешать не хочет нас враньём...
Ничего, Кощеюшки Бессмертные,
мы вас всех ещё переживём!

Лирический герой сборника *Сестра отчаянья* — человек, при всем его отчаянье, любящий свою родину:

Прекрасная и жутковатая,
ещё не ставшая пустой,
земной тщеты одна девятая,
та, что была одной шестой,
какой-то силой в мысли вжатая,
невероятная страна...
Так над водой одна девятая
громады айсберга видна:
плывёт, оваянная инеем,
мерцающая, как топаз.
Но то, что ниже ватерлинии, —
загадочнее в восемь раз.

(Одна девятая)

Думаю, программным в этом плане можно считать следующее стихотворение, отсылающее к Достоевскому:

Тот эпизод и мне мерещится.
Душа болит за девку эту —
сестру нескладную процентщицы,
беременную Лизавету.

Но всё же за убийца Родю нам
больней и горше без сомнений.
Вот так и мне за нашу Родину.
Хочу, чтоб встала на колени.

(Разговор)

Предполагаю, что тема покаяния непременно через какое-то время станет очень важной для художественного мира поэта Евгения Сливкина.

ANNA STANKEVIČA

Daugavpils University

The Department of Languages and Culture at the Faculty of the Humanities and Social Sciences

ORCID: 0000-0001-6264-6753

annastankevica@inbox.lv

Dr Anna Stankeviča is a Professor at the Department of Languages and Cultures at Daugavpils University, Latvia, and Director of the MA programme *Cultural Relations in Eastern Europe and Integration Processes*. Her notable publications include research on Russophone literature in Latvia, the works of Evgeny Vodolazkin, and genre transformations in 20th- and 21st-century Russian literature. She is the Academic Director of the project *Learn Russian in the EU* and serves as an expert for the Latvian Council of Science in the humanities and arts. Professor Stankeviča heads the editorial board of *Slavic Readings* and is a board member of “Przegląd Rusycystyczny” and “Cultural Studies.” Her research interests encompass contemporary Slavic literatures, Russian literature in the Baltic region, and comparative literary studies.

Acknowledgement

WE WOULD LIKE TO express our sincere appreciation to all those who contributed to the preparation of this issue of *Mirgorod*, as well as to everyone who supported us during the process of restructuring and rebranding the journal. In particular, we wish to acknowledge the reviewers and editors for their rigorous and constructive work; the authors for their valuable contributions and their cooperation throughout the editorial process; and the publisher, IKRiBL, for its professional support and efficient management of the production process. To all those involved in bringing this volume to completion, we extend our sincere thanks.

R.M.  *F.Ś.*

THE FRANCISZEK KARPIŃSKI INSTITUTE
OF REGIONAL CULTURE AND LITERARY RESEARCH, SIEDLCE
& SECTION DE LANGUES ET CIVILISATIONS
SLAVES ET DE L'ASIE DU SUD, UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

M I R G O R O D

T H E A N N U A L

O F T H E H I S T O R Y & E P I S T E M O L O G Y
O F C O N T E M P O R A R Y L I T E R A R Y S T U D I E S



Siedlce—Lausanne

1st February 2025

CALL FOR PAPERS / VOLUME 25 (2026)

WE ARE PLEASED to invite submissions for the 2026 issue of *Mirgorod: The Annual of the History & Epistemology of Contemporary Literary Studies*, scheduled for publication in December 2026.

The forthcoming issue will be primarily thematically focused on:

1. Postcolonial studies;
2. Biographism.

We welcome contributions engaging with either of these areas—whether independently or in dialogue—as well as submissions addressing the journal's broader thematic scope, encompassing the epistemological dimensions, history, and conceptual boundaries of literature and contemporary literary studies, the aesthetics of poetic language, and the philosophy of literary creation.

In addition to scholarly articles, we also encourage the submission of:

- book reviews;
- conference reports;
- critical essays addressing emerging debates in literary theory and methodology.

Deadline for submissions is 31 August 2026.

There are no publication fees.

All published content appears under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International Licence (CC BY-SA 4.0).

Detailed submission and formatting guidelines can be found on our website: www.mirgorod-journal.com (*For Authors* section).

We would be grateful if you could share this call for papers with colleagues and academic networks who might be interested.

For inquiries and submissions, please contact the Editorial Team at: mirgorod.press@gmail.com. All paper proposals should be sent to this address.

With best regards,

Roman Mnich & Filip Świerczyński

