

ETOS PIĘKNA W TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ ALEKSANDRA KUPRINA

DANUTA SZYMONIK

Formuła „etos piękna” przynależy do dwóch obszarów filozofii – etyki oraz estetyki, mających swoją długą i odrębną historię. Etos czy też etyka jest kategorią aksjologiczną, nawiązującą do teorii wartości. Termin „wartość” wywodzi się z ekonomii i w tym znaczeniu bywa też używany przez historyków i znawców sztuki do wyceny dzieł sztuki. Jednakże z punktu widzenia historii i teorii sztuki ważniejsza jest szeroko rozumiana „wartość artystyczna”, która będzie też przedmiotem refleksji w niniejszym tekście. Na tę wartość składa się między innymi piękno, którego historia sięga odległych czasów. Termin piękno (gr. *kalon*, rzym. *pulchrum*) był szeroko stosowany w starożytności oraz w średniowieczu. W dobie odrodzenia zastępuje go nazwa *bellum*, wywodząca się z *bonum* (‘dobro’). A zatem piękno nie jest pojęciem jednoznacznym, istnieje wiele definicji sformułowanych przez myślicieli różnych czasów. Różny jest też stosunek do piękna jako kategorii estetycznej. U podstaw teorii piękna leżą dwa nurty – obiektywne rozumienie piękna oraz subiektywne wyobrażenia o nim. Do ugruntowania obiektywizmu w estetyce przyczyniły się cztery greckie szkoły filozoficzne: pitagorejska, platońska, arystotelesowska i stoicka. Natomiast zwalczali go epikurejczycy i sceptycy, uważając piękno za zjawisko zdecydowanie subiektywne.

Przewaga estetyki obiektywnej trwała do wieku XVIII, po czym nastąpiło zwycięstwo subiektywistów. Estetyka subiektywistyczna znalazła swoich zwolenników we Francji oraz Anglii (Hutcheson, Hume, Alison, Smith). Jednakże pod koniec wieku następuje zwrot do antyku i do nowego klasycyzmu, co pociąga za sobą odnowienie estetyki obiektywistycznej. Ponownemu zwrotowi ku subiektywizmowi sprzyjał romantyzm, wysuwający na pierwszy plan emocjonalne aspekty przeżyć estetycznych oraz indywidualne cechy twórczości. Jed-

nakże romantycy dość szybko przeszli na pozycje obiektywistyczne, łącząc sztukę i piękno z prawdą (Novalis), z nauką (Schlegel) i z penetrowaniem rzeczywistości wewnętrznej (Jean Paul). Interesujący nas przełom XIX i XX wieku, kiedy tworzył Aleksander Kuprin, był czasem estetyki psychologizacyjnej, a co za tym idzie i subiektywizmu estetycznego. Podobnie wszakże jak sto lat wcześniej, obok koncepcji subiektywnej pojawia się uzasadnienie metody obiektywnej. Ten niekończący się spór znajduje niejako wyraz w poetyce Kuprinowskiej prozy, prezentującej dwa typy struktur narracyjnych – zobiektywizowane i subiektywno-liryczne¹. Za pośrednictwem jednych i drugich docieramy do świata przedstawionego, w którego centrum znajduje się człowiek i jego doznania związane z różnymi przedmiotami. Podmiot wypowiedzi, zajmując postawę obiektywnego obserwatora bądź też podmiotu zaangażowanego emocjonalnie i zdradzającego subiektywne widzenie rzeczy, ujawnia stosunek człowieka do drugiego/Innego, do przyrody (zwierząt, roślin i wszelkich zjawisk natury) oraz do sztuki wywołującej szczególnego rodzaju przeżycia estetyczne. Jak powiada Mieczysław Wallis, nie wszystkie dzieła sztuki są piękne w znaczeniu potocznym. Wybitny estetyk wymienia tu antyczne posągi satyrów, *Ukrzyżowanie* Matiasza Grünewalda, portrety starców Stanisława Lentza, „diablerie” późnego średniowiecza, tańce groteskowe. Do pięknych dzieł sztuki zalicza polski uczyony Partenon, pejzaże Józefa Chełmońskiego i Juliana Fałata, *V symfonię* Beethovena, *Pana Tadeusza*. Do przedmiotów pięknych należą jego zdaniem, m.in. „piękny widok, piękna kobieta, piękny skok na nartach, piękna maszyna, piękne rozumowanie”².

Wallisa rozumienie piękna koresponduje z poglądami jego nauczyciela – profesora Władysława Tatarkiewicza – który do przedmiotów pięknych zalicza zarówno dzieła sztuki, jak i widoki natury, piękne ciała, piękne głosy i piękne myśli³. Listę tę można uzupełnić o piękno ludzkich uczuć oraz wyrażające je gesty i słowa, szerzej – o piękno słowa. Wszystkie nazwane przedmioty można odnaleźć w twórczości Aleksandra Kuprina.

U podstaw niniejszego tekstu leży przeświadczenie o celowości rozpatrywania literatury, a tym samym i dzieła Kuprina, nie tylko w kategoriach estetycznych, ale również etycznych. Zespolenie obu tych kategorii umożliwia obiektywną miarę wartości, wskazując tym samym na istotność dzieł tego pisarza. Twórca *Sulamitki* z równym powodzeniem przedstawia piękno natury, jak i nieprzemijającą wartość sztuki (rzeźba, muzyka), piękno ludzkiego ciała, jak

¹ Por. D. Szymonik, *Poetyka prozy Aleksandra Kuprina. 1889–1916*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1988, rozdz. I, II i III, ss. 34–46, 47–63, 64–70.

² M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. 19.

³ W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce. W setną rocznicę urodzin*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 206.

i piękno duchowe i związane z nim piękno ludzkich uczuć (miłość, przyjaźń). Antropologiczny wymiar Kuprinowskiego dzieła ujawnia się w strategii dopełniających się wzajemnie obrazów, służących przekazywaniu prawdy o człowieku. Wszecobecne w twórczości autora *Pojedyńku* obrazy przyrody harmonizują zazwyczaj ze stanem uczuć bohaterów. W *Olesi* (1898) uroda głównej bohaterki ukazana jest w naturalnej harmonii z otaczającą przyrodą. Jej młodą zgrabną kibić porównuje autor do młodej jodły. Naturalne piękno poleskiej dziewczyny, jej świeżość i „wytworność” wywołuje ekstatyczny zachwyt Iwana Timofiejewicza, narratora i zarazem bohatera, należącego do świata cywilizacji. Konsekwencją tego spontanicznego zachwytu i podziwu dla naturalnego piękna jest odwzajemnione uczucie miłości. Jego początek znamionuje budząca się do życia wiosenna przyroda, zenit zaś zbiega się z nastaniem znojnego lata. Przyroda uzyskuje w dziele Kuprina status bohatera – żywego świadka i współuczestnika rozgrywającego się misterium miłości. Jej aktywny udział ma miejsce również w noc przed końcowymi zdarzeniami, ucieczką Olesi i jej babki Manujlichy z Podebrodów.

Огромный град, с грецкий орех величиной, стремительно падал на землю, высоко подпрыгивая потом вверх. Я взглянул на тутовое дерево, росшее около самого дома, – оно стояло совершенно голое, все листья были сбиты с него страшными ударами града [...]. В одно из стёкол вдруг с такой силой ударил громадный кусок льда, что оно разбилось и осколки его со звоном разлетелись по полу комнаты⁴.

Przytoczony fragment można interpretować z jednej strony jako zapowiedź tragedii, metaforyczną aluzję do rozbitego szczęścia bohaterów, które rozpadło się, jak kawałki rozbitego szkła, z drugiej zaś, jako nawiązanie do okrutnej rozprawy mieszkańców wsi z Olesią, która, mimo wiedzy o grożącym jej niebezpieczeństwie, w imię miłości do Iwana Timofiejewicza, idzie do cerkwi. W myśl prawdy artystycznej, polegającej na właściwym rozpoznaniu rzeczywistości, pisarz wiernie oddaje, wynikające z ludzkich przesądów negatywne emocje wobec „poleskiej wiedźmy”, która zostaje dotkliwie pobita przez przesądne kobiety. Wizerunek nagiego drzewa przedstawionego w cytacie, symbolizuje postać samotnej i bezbronnej dziewczyny, na którą jak grad spadają wulgarne przekleństwa, żarty i bolesne razy.

Zgodnie z tendencją epoki, Kuprin koncentruje swoją uwagę na psychologii postaci. Eksponując motywację ich działań, nie pomija także problemu lekceważenia takiej sfery ludzkiej podświadomości jak przeczucie. Doznaje go narrator-bohater, po tym jak jego ukochana wyraża pragnienie spełnienia jego oczekiwań:

⁴ А. Куприн, *Собрание сочинений в шести томах. Произведения 1896–1901*, Государственное издательство Художественной Литературы, Москва 1957, s. 328. Strony kolejnych cytatów z tego tomu podawać będziemy w głównym tekście w nawiasach.

Вдруг внезапный ужас предчувствия охватил меня. Мне неудержимо захотелось полететь всед за Олесей, догнать её и просить, умолять, даже требовать если нужно, чтобы она не шла в церковь. И я сдержал свой неожиданный порыв и даже – помню, – пускаясь в дорогу проговорил вслух:

– Кажется вы сами, дорогой мой Ванечка, заразились суеверием,

– О боже мой! Зачем я не послушался тогда смутного влечения сердца, которое – я теперь безусловно верю в это! – никогда не ошибается в своих быстрых тайных предчувствиях (s. 312).

W przytoczonych cytatach etos piękna wyraża się w dążeniu twórcy do przedstawienia prawdy o człowieku i jego świecie wewnętrznym. Według H.G. Gadamera, korzystającego z przemyśleń I. Kanta, prawda podnosi rangę piękna, które jest celem każdej sztuki nie jako zadowolenie i przyjemność, lecz jako wyrażona przez nią prawda⁵.

W utworze Kuprina nie brak scen oddających wewnętrzne piękno człowieka i otaczającego go świata. Sięgnijmy po przykład z tego samego utworu:

Там стоял полный, непроницаемый мрак и только в самой середине его скользнувший неведомо откуда луч вдруг ярко озарял длинный ряд деревьев и бросал на землю узкую правильную дорожку, – такую светлую, нарядную и прелестную, точно аллея, убранная эльфами для торжественного шествия Оберона и Титаниии. И мы шли обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и жутким безмолвием леса (s. 304).

Podobnie jak w komedii Szekspira *Sen nocy letniej*, do której nawiązuje autor *Olesi*, wątek baśniowy łączy się tu z realistycznym sposobem obrazowania. Jednakże odwołanie do Szekspira uzyskuje w dziele rosyjskiego twórcy dodatkowy sens – sens tragiczny, ponieważ tragedią dla głównych bohaterów kończy się historia ich miłości. Intertekstualny aspekt Kuprinowskiego utworu jest też wyrazem szacunku pisarza do sztuki i jej twórcy, podejmującego i rozwijającego m.in. wątki antyczne.

Odwołanie się do wątków antycznych, baśniowych, do stylistyki romantyków posiada u Kuprina charakter polisemantyczny i polifunkcyjny, może służyć przypomnieniu, utrwaleniu albo też może być odczytane jako aluzja, imitacja, wreszcie parodia różnych stylistyk i poetyk. W takim kluczu rozpatruje opowiadanie *Psyche* (*Психея*, 1892) N. Socenko w artykule *Пародийность*

⁵ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, ss. 21–23, 18, 49–nn. Do rozważań Gadamera odwołuje się polski filozof, krytyk literacki, poeta i prozaik Jan Kurowicki w swojej książce *Piękno jako wyraz dystansu: wykład z estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2000. Główną ideą tego opracowania jest poszukiwanie piękna nie w sztuce i literaturze lecz w szeroko pojmowanych zjawiskach kultury.

ранней прозы А.И. Куприна⁶. Badacz koncentruje swoją uwagę na wypowiedzi bohatera, wydobywając z niej literackie *słowa-cliché* oraz wyrażenia z kręgu języka potocznego, nadające wielu segmentom tekstu wydźwięk ironiczny. Jest wszakże w tym tekście wiele fragmentów, które mogłyby zaprzeczać tej, skądinąd przekonywającej i erudycyjnej interpretacji. Zresztą sam autor publikacji oświadcza:

Trudność analizy utworów Kuprina z punktu widzenia parodii, jest pokrewna tej, na którą wskazywali badacze *Dekameron* Boccaccio i *Don Kichota* Cervantesa. Materiał literacki z poprzednich epok i współczesności był przyswajany w taki sposób, że nie jest możliwe przeprowadzenie dokładnej granicy pomiędzy parodią, kontynuacją i reprzyzą wcześniej podjętych w literaturze tematów i motywów⁷.

Niewątpliwie można się zgodzić z tezą, że artysta umiera nie tylko wskutek przemęczenia systemu nerwowego, bezsennych nocy oraz wyczerpującej pracy, ale też w konsekwencji cech dziedzicznych. Ironiczna uwaga bohatera „...все мои почтенные предки были страстными алкоголиками и безумцами” roślużyła Socence do wyprowadzenia wniosku o parodystycznej degradacji tragicznego obrazu Kuprinowskiego artysty.

Interesujące i rozległe rozważania ukraińskiego badacza na temat intertekstualności Kuprinowskiej prozy, w szczególności zaś interpretowanego utworu, stanowią przykład nowego spojrzenia na twórczość autora *Pojedyнку* i odczytania noweli *Psyche* jako parodii na gatunek diariusza oraz na miejsca wspólne w biografii pisarzy i ich bohaterów. Wydaje się jednak, że nie można też lekceważyć wcześniejszego dość bogatego dorobku badawczego, (W. Afanasjew, P. Bierkow, L. Krutikowa F. Kuleszow i in.), w wielu miejscach przestarzałego, ale też zawierającego niemało cennych spostrzeżeń, m.in takich, że realista Kuprin ulegał wpływom różnych tendencji literackich na przełomie XIX i XX. W związku z tym elementy parodii nie zawsze występują w funkcji parodystycznej, co też potwierdzają słowa samego Socenki:

Ale bardziej produktywnym wydaje się być przypuszczenie, że forma dziennika umożliwiała pisarzowi rekonstrukcję maksymalnej ilości motywów literackich o charakterze estetycznym oraz wskazanie związanych z nimi problemów: psychologii snu i procesu twórczego; wychowawczej siły piękna; [...] sporu pomiędzy przedstawicielami kierunku realistycznego a zwolennikami czystej sztuki; zależności dorobku twórczego od rangi moralności artysty; współzależności pomysłu i jego urzeczywistnienia; zadań sztuki, wpływu wcześniejszej kultury na świadomość potomków; [...] motywu samotności, kultu twórczości [...]⁸.

⁶ Н. Соценко, *Пародийность ранней прозы А.И. Куприна* („Психея”), http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Filol/2010_901/content/sotsenko.pdf (6.12.2012).

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Niezależnie od strategii interpretacyjnych, etos piękna należy do ważnych aspektów prezentacji artystycznej, zarówno w świecie przedstawionym, jak i w obszarze pisarskich posunięć Kuprina, w którego twórczości znajdujemy przeróżne inspiracje i bogate konteksty kulturowe, m.in. związane z mitologią. Należy do nich i antyczny mit o Psyche, do którego nawiązywało wielu twórców, m.in. pisarze – J. de La Fontaine, Moliere, malarze – Rafael, P. Rubens, A. van Dyck, a także rzeźbiarz, malarz i architekt A. Canova i in. W literaturze rosyjskiej mit o Psyche wykorzystali, m.in. W. Briusow i M. Cwietajewa. Wcześniej jednak uczynił to Aleksander Kuprin.

W jego noweli anonimowy artysta-rzeźbiarz ujrzał pewnego razu we śnie posąg przepięknej bogini. W marmurowej rzeźbie, umieszczonej na jaskrawo zielonym łożu i „odzianej” w czerwone róże i kamelie, rozpoznał bohater postać śpiącej Psyche. Jej niewypowiedziane „boskie” piękno do tego stopnia poruszyło artystę, że postanowił ulepić, a następnie ożywić posąg.

Kuprin w swoim utworze odwołuje się do modernistycznej koncepcji artysty, którego geniusz nierzadko graniczy z obłędem. Zafascynowany senną wizją bohater nie jest w stanie uwolnić się od obrazu pięknej Psyche. Intelktualno-teoretyczne rozważania, połączone z wyjątkowo silnym przeżyciem estetycznym zawarł artysta w swoim dzienniku. Wybór przez Kuprina literackiej formy dziennika pozwolił ukazać świat wewnętrzny bohatera oraz wyrazić stosunek artysty do dzieła sztuki i jego piękna. Mit o Psyche jest więc przedmiotem „zintelektualizowanej” refleksji na temat sztuki i artysty oraz upodobań estetycznych podmiotu wypowiedzi:

Некоторые ваятели изображают Психею совершенно физически развитой женщиной: непостижимое заблуждение! Психея – почти девочка, она мала ростом и должна производить впечатление еще невыровнявшегося, но прелестного подростка, который едва начинает сам смутно и стыдливо познавать свое превращение из ребенка в девушку. Но, кроме этого, я сделал еще более крупное открытие: никакое тело, кроме девственного, не имеет права быть изваянным или высеченным из какого бы то ни было материала, потому что ваяние есть самое чистое, самое возвышенное и непременно самое целомудренное из всех искусств⁹.

W psychologicznym portrecie artysty w nieco pompatyczno-pretenjonalnej formie zaakcentowana została spontaniczność aktu twórczego oraz radość wywołana doświadczeniem trudno osiągalnego ideału zespolenia się piękna duszy i ciała.

Мой взгляд упал на Психею. Она лежала на полу; ее тело, обложенное мокрыми тряпками и проникнутое нежным матовым сиянием, казалось прозрачным. Машинально

⁹ А.И. Куприн, *Собрание сочинений в 9 томах*, том 1, Художественная литература, Москва, 1970, с. 119–135.

схватил я стек и подошел к ней и, точно повинувшись чужому влиянию, пообозначил несколько линий... И вдруг я вскрикнул и задрожал от восторга: передо мной лежала та самая Психея, которую я видел во сне и дивный образ которой так тщетно старался припомнить! Разве есть в человеческом языке средства, чтобы изобразить ту бурную радость, которая поднялась в моей душе! Теперь я понял, отчего ее лицо казалось мне таким простым и знакомым. Она есть тот прототип божественной красоты и гармонии, стремление к которому вложено в душу каждого человека со дня его рождения и который человечество окрестило избитым названием "идеала"¹⁰.

Strywializowana i parodystyczna nazwa „ideał” występuje tu w roli nieparodystycznej, jako nie dające się wyrazić słowami dążenie człowieka do najwyższej harmonii, dobra i piękna. Kuprinowski artysta istnieje tylko dla sztuki. Mówiąc słowami Gadamera, pragnie użyzyć jej trwanie, wydobywa to, co trwałe, spośród tego, co niestałe.

Wątek antyczny oraz motyw obłądzenia pojawia się również w króciutkim opowiadaniu z 1894 roku, pt. *Obraz*. Jest to diariuszowa spowiedź utalentowanego malarza, którego, podobnie jak w przypadku bohatera noweli *Psyche* „prześladuje” wizja senna. Jednakże w odróżnieniu od czystego piękna Psyche – upersonifikowanej duszy ludzkiej, nocna zjawy z opowiadania *Obraz* jest wcieleniem modernistycznego obrazu kobiety-wampira:

Весь день я хожу унылый, обессиленный, сгорбленный. Суeta и шум болезненно бьют по моим опустившимся нервам, дневной свет режет мои слабые глаза.

Работа мне опротивела, и я уже давно не прикасаюсь к кисти, – с того самого времени, когда мне была за моих „Вакханок” присуждена золотая медаль. Начатые картины висят на стенах и на мольбертах, покрытые паутиной. О! Если бы мне удалось передать на полотне то, что уже давно овладело моими грезами и снами! Мне кажется, что если бы кто-нибудь сумел всю мощь, все напряжение таланта вылить в одном произведении, – он навеки обессмертил бы свое имя. Но возможно ли это для человека?¹¹.

Niezależnie od stanu chorobowego, nie pozwalającego artyście tworzyć, marzy on o tym, by wyrazić na płótnie widziany we śnie obraz kobiety, od którego już nie jest w stanie się uwolnić. Dni, wypełnione oczekiwaniem zjawy wydają się długie i nudne, codzienna krzątanina drażni, światło dnia razi. Powtarzając się wizję senną maluje bohater słowem, zapisanym w pamiętniku, stanowiącym główną formę podawczą utworu:

И каждый раз, когда я засыпаю, меня посещает одно и то же видение. В комнату мою входит женщина в белой длинной одежде, – в такой одежде, какую носили женщины Греции и Рима. Руки ее бессильно падают вдоль боков, голова поникла... Лицо ее страшно бледно, длинные черные ресницы опущены, вся она кажется сотканной из того

¹⁰ Ibidem.

¹¹ А. И. Куприн, *Собрание сочинений в 9 томах*, op. cit., s. 230.

тумана, который поднимается по ночам от гнилых болот, но губы необычайно ярки и чувственны. Странная женщина медленно подходит ко мне, ложится со мною рядом и обнимает меня... Я холодею в ее объятиях, но ее страшные губы жгут меня. Я чувствую, что с каждым поцелуем она пьет мою жизнь медленными глотками... Это дьявольское, мучительное блаженство продолжается до самого утра, до тех пор, пока в изнеможении я не забываюсь тяжелым сном без всяких образов и видений¹²

Zaprezentowany w utworze wycinek życia bohatera w jego wymiarze czasowym dzieli się na dni i noce. Deskrypcję obrazu dnia cechuje oszczędność leksyki i środków artystycznych, nieliczne epitety służą przekazowi negatywnych odczuć artysty (szary, ponury, nudny, etc.). Nic się nie dzieje. Natomiast noc, symbolizująca podświadomość odsłania nierealność oraz iluzoryczność świata fantazji, w którego opisie uczestniczy kompleks różnych figur retorycznych i kontekstów kulturowych. Utwór zamyka komentarz odautorski, informujący o zakończeniu dziennika oraz o losie bezimiennego malarza i jego dzieła.

На этом кончается дневник художника.

Его картина была выставлена на последней передвижной выставке. Она изображала женщину в белой греческой одежде. Фигура, руки, плечи, складки полотна, казалось, были написаны ученической кистью, полинялыми, затхлыми красками. Критики единогласно признали картину не-удовлетворительным подражанием импрессионистам, но между тем и они и публика простаивали перед ней много минут в немом изумлении. Вся сила картины сосредоточилась в лице. Это странное, бледное лицо с опущенными ресницами, из-под которых вот-вот готовы были выглянуть пламенные, греховные глаза, это лицо с пунцовыми губами вампира неотразимой силой приковывало к себе внимание всех посещавших выставку.

P.S. Картина куплена известным московским меценатом за шесть тысяч рублей. На эти деньги автор содержится друзьями в привилегированном заведении для душевнобольных¹³.

Motywy sztuki i artyści należą do jednych z najbardziej funkcjonalnych w twórczości rosyjskiego pisarza, reagującego żywo na postulaty epoki, w której do głosu dochodzą różne sztuki. Warto zwrócić uwagę, że obok motywów związanych ze sztukami plastycznymi: malarstwem i rzeźbą, Aleksander Kuprin sięga w swojej twórczości po wątki muzyczne. Ujęte w słowo akordy muzyczne rozbrzmiewają na stronicach opowieści *Gambrinus* (1907) i *Bransoletka z granatów* (*Гранатовый браслет*, 1911). Tematem drugiego, bardziej znanego i spopularyzowanego utworu jest miłość prostego urzędnika pocztowego Żółtkowa do księżny Wiery Nikołajewny Szejny. Miłość ta jest tak silna, że nie zna żadnych przeszkód ani granic. Punktem kulminacyjnym desperackiego uczucia jest list oraz prezent – bransoletka z granatów kupiona za pieniądze z kasy pań-

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 231.

stwowej i przesłana ubóstwianej kobiecie w dzień jej imienin, a także rozmowa z mężem Wiery Nikolajewny, podczas której bohater broni swojego uczucia, przekonując, że nic nie jest w stanie zniszczyć jego miłości, a wyjściem z zaistniałej sytuacji może być jedynie śmierć.

Wypowiedź Żeltkowa zawiera myśl o tym, że prawdziwa miłość nie podlega żadnym nakazom ani zakazom. Dla bohatera jawi się ona w wymiarach doświadczenia mistycznego, jako uczucie dane mu przez Boga. Dlatego też Żeltkow nie czuje się skrzywdzony przez los, przeciwnie jest bardzo szczęśliwy, że poznał i przeżył prawdziwą miłość, której wartość przewyższa cenę życia.

Jednym z najważniejszych elementów konceptu miłości w analizowanym utworze są motywy muzyczne, podkreślające nastrój uczuciowości, pozwalające lepiej wyrazić stan wewnętrzny bohaterów oraz wzbogacające poetykę dzieła. Tekst utworu poprzedza motto: *L. van Beethoven 2 Son. (op. 2, № 2). Largo Appassionato*. Akordy muzyczne Beethovenowskiej sonaty zamykają opowieść o przewyciężającej śmierć miłości, którą też poznała i odczuła księżna Wiera Nikolajewna. W jej myślach powstają poetyckie kuplety, kończące się słowami „да святится имя твоё”.

В предсмертный печальный час я молюсь только тебе. Жизнь могла бы быть прекрасной и для меня. Не ропщи, бедное сердце, не ропщи. В душе я призываю смерть, но в сердце полон хвалы тебе: Да святится имя твоё.

Ты, ты и люди, которые окружали тебя, все вы не знаете, как ты была прекрасна. Бьют часы. Время. И, умирая, я в скорбный час расставания с жизнью всё-таки пою – слава тебе.

Вот она идёт, всё умиротворяющая смерть, а я говорю – слава тебе.

Княгиня Вера обняла ствол акации, прижалась к нему и плакала. Дерево мягко сотрясалось. Налетел лёгкий ветер и, точно сочувствуя ей, зашелестел листьями, Острее запахи звёзды табака... И в это время удивительная музыка, будто бы подчиняясь её горю продолжала:

«Успокойся, дорогая, успокойся, успокойся. Ты обо мне помнишь? Помнишь? Ты ведь моя единая и последняя любовь. Успокойся я с тобой. Подумай обо мне, и я буду с тобой, потому что мы с тобой любили друг друга только одно мгновение, но навеки. Ты обо мне помнишь? Помнишь?» Помнишь? Вот я чувствую твои слёзы. Успокойся. Мне спать так сладко, сладко, сладко»¹⁴.

Archetypicznie miłość związana jest ze śmiercią („miłość silna jak śmierć”). Również życie człowieka jest drogą prowadzącą do śmierci. Kuprin rozpatruje śmierć w planie filozoficzno-egzystencjalnym, traktując ją nie tylko jako przerywanie życia, lecz jako moment przejścia do nowego stanu istnienia. Śmierć a wraz z nią i miłość Żeltkowa przekształcają się w pełen poezji i hymn o pięknie ludzkich uczuć.

¹⁴ А.И. Куприн, *Собрание сочинений в 9 томах*, op. cit., s. 480.

Oprócz muzyki, malarstwa i rzeźbiarstwa, Kuprin przejawia fascynację sztuką cyrkową oraz sztuką różnych walk, m.in. boksem oraz korridą, czemu daje wyraz w opowiadaniu z okresu emigracji *Pąsowa krew* (*Пунцовая кровь*, 1926)¹⁵. Zainteresowanie korridą, łowiectwem oraz silnymi ludźmi zbliża Kuprina, z jednej strony z ideologią Nietzschego, z drugiej zaś z Ernestem Hemingwayem, którego pisarz rosyjski niezwykle sobie cenił.

Jeżeli chodzi o korridę, to od dziesięcioleci trwa zażarty spór między przeciwnikami i zwolennikami rytualnych walk z bykiem. Przeciwnicy korridy twierdzą, że sprowadza się ona do torturowania zwierzęcia, wykrwawiającego się na oczach tysięcy widzów. Natomiast zwolennicy dostrzegają w tym widowisku, piękno, siłę i niezwykłą odwagę. Do drugiej grupy można zaliczyć również Aleksandra Kuprina, który latem 1925 roku pierwszy raz w życiu oglądał na południu Francji walkę byków, i pozostając po jej ogromnym wrażeniu napisał opowiadanie *Pąsowa krew* (1925), gdzie zawarł niezwykle barwny, urzekający swoją perfekcyjnością obraz walki i zwycięstwa człowieka nad zwierzęciem.

Wnikliwy obserwator i miłośnik piękna przedstawia z równym efektem artystycznym blask i urok amfiteatru z jego żywym, spontanicznie reagującym na to, co się dzieje na arenie tłumem, jak i piękno ciała zwierzęcego i ludzkiego.

Солнечная сторона переливается всеми цветами, какие есть на свете, и вся она в прелестном движении, колыбании, трепете. Быстро-быстро машут невидимые руки веерами и программами. Нет сравнений, чтобы передать эту упоительную игру красок. Как будто бы миллионный рой бабочек – голубых, белых, синих, лиловых, красных, жёлтых, чёрных, коричневых, фиолетовых, зелёных, малиновых. Оранжевых и розовых спустился вдруг на высокую гору, покрыл её всю, и услаждённый солнцем радостно бьётся в воздухе и дрожит своими лёгкими, поупрозрачными крылышками. Теневая сторона гуще и гуще красками. И она почти неподвижна. Она похожа, по-моему, на те роскошные французские цветники-партеры, в которых на обширном пространстве тесно перемешаны в восхитительном беспорядке цветы всех форм и всех красочных тонов. На солнечном амфитеатре я видел ишь горячие ослепительные пятна; здесь мне кажется, я вижу тончайшие линии, мельчайшие узоры. И с нежной признательностью я пью глазами эту живую несравненную прелесть¹⁶.

W przytoczonym fragmencie zwraca na siebie uwagę współgranie efektów ruchu i barw, uczestniczących w kreowaniu przestrzeni, odbieranej i przetwarzanej w jednostkowym akcie twórczym. Dynamiczny obraz amfiteatru stanowi

¹⁵ Opowiadanie ukazało się w ryskim czasopiśmie „Pierezwony” w numerze 12 i 13 za styczeń i luty 1926 roku.

¹⁶ А. Куприн, *Собрание сочинений в шести томах. Произведения 1914–1928*, Государственное издательство Художественной Литературы, Москва 1957, с. 652. Strony kolejnych cytatów z tomu podawać będziemy w głównym tekście w nawiasach.

niejako przedsmak mającej nastąpić walki byków. W tym rozwiniętym opisie, mimo kokietyrznego nieco wyznania, że narrator nie znajduje porównań, które byłyby w stanie oddać „upajającą grę barw”, mamy przecież finezyjne porównania widowni do roju różnobarwnych motyli, czy też „rozkosznych francuskich kwietników”. W zdaniu kończącym przytoczony cytat, twórca wyraża zsubiektywizowany, naznaczony sygnałem podwyższonego napięcia emocjonalnego stan podmiotu, wywołany obecnością w tej niezwyklej, poniekąd odrealnionej przestrzeni, rodem z kolorowego świata baśni. Metafora „piję oczyma” („пью глазами”) kojarzy się z estetycznym pojęciem smaku, i może być zinterpretowana jako dążenie do „współpracy” a nawet „jedności” kategorii piękna i smaku, o czym mówi Kant, a później Gadamer, który dowodzi:

Na pewno nie ma mowy o pięknie tam, gdzie określone pojęcie intelektu zostaje poddane uzmysłowieniu przez schematyzm wyobraźni, lecz tylko tam, gdzie wyobraźnia pozostaje w swobodnej zgodności z intelektem, tzn. tam, gdzie może być twórcza. To twórcze kształtowanie wyobraźni jest jednakże najbogatsze nie tam, gdzie jest ona po prostu wolna, jak w przypadku zawijasów arabski, lecz tam, gdzie żyje ona w pewnej przestrzeni gry, przestrzeni, którą dążenie intelektu do jedności nie tyle czyni ograniczeniem wyobraźni, ile przeterminuje jej rolę pobudzenia gry tej wyobraźni¹⁷.

Przestrzeń przedstawiona w opowiadaniu Kuprina posiada niezaprzeczalny walor estetyczny i oddziałuje nie tylko na zmysły podmiotu mówiącego ale również i na zmysły odbiorcy, którego rolą jest interpretacja opisu i orzeczenie o stopniu jego estetycznej wartości.

Centralne miejsce w kolistej ramie przestrzeni amfiteatru zajmuje kolistą areną, na której człowiek zmagają się ze zwierzęciem¹⁸. W prezentacji walki, a w szczególności w figurach byka i torreadora Kuprinowska sztuka słowa przybliża czytelnika do sztuk plastycznych – malarstwa i rzeźby; z malarstwem łączy ją pełen barwnych plam i kolorów obraz publiczności, natomiast z rzeźbą – „uformowane” plastycznie centralne figury areny, co ilustruje następujący fragment:

И с разбега внезапно (бык – прыр. D.S.) остановился на самой середине амфитеатра, застыв неподвижно, как великолепное ваение из чёрного мрамора. Я чётко видел его в профиль. Он казался мне чёрным силуэтом на золотом фоне. Какой плавной дивной линией была очерчена его фигура: крутая мощная морда, широкая и короткая шея с надменным подгрудником и стройное возвышение холки, перехлдящее в покатуку крепкую спину, Он был на низких тонких ногах, широкогрудый и поджпрый, вовсе не родственник корове или телёнку, – дикий зверь, равный по своеобразной красоте лошади, но превосходящий её выражением силы и отваги (t. 5, s. 661).

¹⁷ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 85.

¹⁸ Korrida jest repliką antycznego teatru, którego okrągłą przestrzeń jest symbolem magicznego koła życia, w którym następują po sobie życie i śmierć.

W cytowanym urywku twórca odwołuje się wprost do sztuki rzeźbiarskiej („великолепное ваяние из чёрного мрамора”) i malarskiej („чёрный силуэт на золотом фоне”). Pełen ekspresji, literacki obraz zwierzęcia jest na tyle wyrazisty, wypukły i plastyczny, że można by powiedzieć, iż pisarz, opisując, rzeźbi słowem postać swojego „bohatera”. Z kolei wyrażenie: „чёрный силуэт на золотом фоне” wskazuje na powinowactwa ze sztuką malarską. I *vice versa*, przedstawione przez Kuprina obrazy to doskonały materiał i inspiracja zarówno dla rzeźbiarza, jak i malarza. Jednym słowem chodzi tu o literacką, malarską i rzeźbiarską „manifestację zainteresowania zwierzęciem”¹⁹.

W Kuprinowskiej koncepcji piękna poczesne miejsce zajmuje – jak już mówiliśmy – człowiek. W całej twórczości pisarza-humanisty odnajdujemy różne wcielenia piękna ludzkiego ducha i ciała. W omawianym utworze żywym wcieleniem piękna jest postać pikadora Wialty. Narrator prezentuje ją, nie kryjąc zachwytu: „Он держася прямо, непринуждённо и со спокойным достоинством. Его походка была уверенна, легка и красива, голова высоко поднята, И весь он был воплощением красоты мужского тела” (t. 5, s. 61).

Autor odnotowuje też zachowanie się widowni: „Весь амфитеатр, все десять тысяч человек следили не отрываясь за каждым его движением, зрители высунуись вперёд и перегнулись на своих сидениях, задние дегли на плечи передних” (t. 5, s. 661).

Znaczącym akcentem kreacji postaci Nikanora Wialty jest zmitologizowana scena, ukazująca stosunek bohatera do matki. Ujmują w niej, sięgające odległej tradycji: godność, prostota, szacunek i miłość.

Вияльта подошёл к красному барьеру, остановился против одной из лож. Не спеша снял правой рукой берет и сделал глубокий почтительный поклон. Вокруг меня торопливо зашептали растроганные голоса:

– Мама! Мама! Мадре! Мама! Мадре! Это его мать!

Вияльта выпрямился и, легко поворачиваясь назад, круглым ловким жестом бросил, не глядя, из-за спины свой берет в чёрную многочисленную людскую массу. Тотчас же десятки услужливых рук передали его туда, куда следует, Худенькая ещё не старая женщина, желтолицая и чёрноглазая, в тёмном платье, с чёрной кружевной шалью на голове, спокойно приняла берет и ответила соседу медленным, едва заметным поклоном (t. 5, s. 661–662).

Opis sytuacji wieńczy, charakterystyczny dla Kuprina, emocjonalny, nieco melodramatyczny w swojej stylistyce komentarz odnarratorski: „Так посвяил

¹⁹ H. Hatzfeld, *Literatura w świetle sztuki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II. *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 266.

Виальта своей матери этого прекраснейшего из быков, которого он сейчас унёсёт во славу Испании и в честь обожаемой женщины – матери!” W lakonicznej charakterystyce kobiety eksponuje pisarz cechy ważne etnosu i kultury hiszpańskiej.

W interpretowanym tekście nie brak też, charakterystycznych dla Kuprina odniesień do różnych tradycji kulturowych: m. in. do dramatu antycznego oraz Biblii („[...] и одному богу известно, чья душа – человека или животного – пойдёт сейчас по тому неведомому пути, о котором допытывался Эклезиаст!” (t. 5, s. 663).

Skojarzenia z dramatem antycznym wywołuje m.in. moralny aspekt utworu, wyraźnie zaznaczony w końcowej jego części – swoistym epilogu do przedstawionych zdarzeń. Dialog narratora z sekretarzem ambasady hiszpańskiej odzwierciedla, zasygnalizowane przez nas we wprowadzeniu do interpretacji opowiadania *Pąsowa krew*, przeciwstawne stanowiska na temat korridy. Paradoks polega na tym, że pan R. de S. jest jednocześnie przeciwnikiem i zwolennikiem korridy. Kuprin po mistrzowsku oddaje jego stan duchowy w momencie transformacji w jedną z wyżej wymienionych hipostaz.

- О да, да, – с сожалением покачал головою господин С.
- Жестокое зрелище... Тёмное пятно на Испании. Пережиток грубых и диких времён... А кстати, вы где же видели корриду?
- Этим летом в Байоне.
- Ах, Вам надо было бы поехать в Мадрид или в Севилью (...). В Мадриде вы всё увидите в размерах великолепных и грандиозных, Мадридская арена вмещает тридцать тысяч зрителей, а в ней вычтупают самые знаенитые эспада. Это не Байона... (t. 5, s. 667–668).

Nazwisko Nikanora Wialty, jednego z najslawniejszych matadorów wywołuje ożywienie i entuzjazm Hiszpana:

- Замечательный матадор! Вне классов и сравнений. Многие мои знакомые – и я вместе с ними – мы считаем его первой шпагой Испании. Какая чистая, классическая работа!
- Я поддержал от души:
- И какое изящество!
- Да, да, И какой газомер! Какая точность!
- Какое спокойствие!
- Какая красота тела, поз и движений!
- Какая лёгкость, уверенность удара!
- В моём собеседнике загорлась старая, пунцовая кровь предков (t. 5, s. 668).

Komentując zachowanie swojego rozmówcy narrator pokazuje jak ów Hiszpan wciela się w postać matadora, naśladuje jego pozę, ruchy i uderzenia szpady. W osobowości „przeciwnika tauromachii” ujawnia się tysiącletnie dziedzic-

two narodu i jego południowego temperamentu. Mimo racjonalnego protestu wobec krwawej korridy, zwycięża w nim waleczny duch przodków.

Etos piękna jest nieodłącznym składnikiem twórczości Aleksandra Kuprina i jawi się we wszystkich wymiarach dzieła tego, otwartego na otaczający świat, żadnego wciąż nowych i nowych wrażeń pisarza. Nie opuszczająca go ciekawość świata i życia zaowocowały różnorodnością tematów, problemów i sposobów ich artystycznego ujęcia.