

KULTURY WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIE – OBLICZA I DIALOG.
BIAŁORUŚ – ROSJA – UKRAINA

REDAKTOR

dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki, prof. UAM

RECENZENCI

dr hab., prof. UWM Iryna Betko
dr hab., prof. UWM Anna Ndiaye
dr hab., prof. UWM Helena Pocietchina

KOREKTA JĘZYKOWA

dr Roman Szubin
dr Mateusz Jaworski

KOLEGIUM REDAKCYJNE

dr hab. Anna Horniatko-Szumiłowicz, prof. UAM (Poznań)
dr hab. Krzysztof Kusał, prof. UWro (Wrocław)
dr hab. Joanna Orzechowska, UWM (Olsztyn)
dr hab. Anna Paszkiewicz, prof. UWro (Wrocław)
dr hab. Michał Sarnowski, prof. UWro (Wrocław)
dr hab. Andrzej Sitarski, prof. UAM (Poznań)

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**KULTURY WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIE
— OBlicZA I DIALOG.
Białoruś — Rosja — Ukraina**

TOM VII

REDAKCJA

Wawrzyniec Popiel-Machnicki – redaktor naczelny

Mateusz Jaworski – sekretarz



POZNAŃ 2017

Autorzy niniejszego tomu pragną wyrazić podziękowania
dla Władz Dziekańskich Wydziału Neofilologii
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza,
a szczególnie dla Pani Dziekan, prof. UAM dr hab. Aldony Sopaty
bez pomocy finansowej których,
nie doszłoby do wydania niniejszej publikacji.

© Copyright for this edition by Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM,
Poznań 2017

PROJEKT OKŁADKI:
CLUE.PRO

REDAKCJA TECHNICZNA ORAZ FORMATOWANIE TEKSTU:
JANINA MICKIEWICZ-TURSKA

ISSN 2391-470X

WYDAWCA: INSTYTUT FILOLOGII ROSYJSKIEJ I UKRAIŃSKIEJ UAM
61-874 Poznań, al. Niepodległości 4

Wydanie I. Ark. wyd. 17,0. Ark. druk. 17,0.

ZAKŁAD GRAFICZNY UAM, POZNAŃ, UL. H. WIENIAWSKIEGO 1

Spis treści

Maciej Bala , „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego w ujęciu doktryny eurazjatyckiej Aleksandra Dugina	9
Antoni Bortnowski , Еврейское измерение Киева в „Крѣпавой шутке” Шолом-Алейхема	23
Daniel Dzienisiewicz , „U nas adin prokuror czestnyj czelawiek, a i on – prawdu skazał” – swinia” – „rossica” w felietonistyce Stanisława Michalkiewicza	35
Bartłomiej Garczyk , Życie – polityka – władza. Rytuał dnia codziennego ostatniego cara Rosji Mikołaja II w świetle jego dziennika	53
Mateusz Jaworski , Проблема автотеличности языка в романах Виктора Пелевина	65
Irina Kropyvko , Стилізація в українській і польській літературі постмодернізму	79
Anna Kuleszewicz , Aleś Puszkin – czołowa postać białoruskiej awangardy?	87
Kinga Okroj , О двух сущностях человека. „Задумчивый странник” Зинаиды Гиппиус	99
Natalia Popovich , Образ „гордой полячки” в пьесе Леонида Зорина „Варшавская мелодия”	111
Anna Katarzyna Przybysz , Odwołania do idei cykliczności w filmie „Wygnanie” Andrieja Zwiagincewa	123
Lubomir Puszak , Твори Лесі Українки у світлі рампи сучасного театру ...	135
Maria Sibirnaya , Влияние масс-медиа на сознание человека в пьесах Александра Мардана	153
Marta Siekierska , Portret Odessy w filmie Michale Boganim „Odessa... Odessa!”	165
Roman Szubin , Образ мирового человека в романе Алексея Иванова „Географ глобус пропил”	175
Krzysztof Tyczko , Mikropowieść „Отставший” Władimira Makanina w interpretacji Tatjana Czurlajewej a idee hermeneutyki radykalnej	187
Alicja Węclawiak , Dialog na styku kultur – Bieszczady	199
Krzysztof Witczak , Ciało i jego fragmenty w prozie Mikołaja Gogola	211
Aleksandra Zywert , Podróże powtórzone (Dmitrij Bykow, „Uniewinnienie”, „Sygnaty”)	225

Przekład naukowy

Bartłomiej Brzeziński , <i>„Chrześcijańska joga”? Słów kilka o modlitwie Jezusowej i hezychazmie</i>	241
Michael Plekon , <i>Stając się modlitwą. Trzy postaci, trzy głosy</i> (tłum. B. Brzezińskiego).....	253

Contents

Maciej Bala , <i>"Crime and punishment" Fyodor Dostoyevsky in the Alexander Dugin's Eurasian doctrine</i>	9
Antoni Bortnowski , <i>The Jewish dimension of Kiev in "The Bloody Hoax" by Sholem Aleichem</i>	23
Daniel Dzienisiewicz , <i>"U nas adin prokuror czestnyj czetawiek, a i on — prawdu skazat' — swinia" — „rossica" in the texts of Stanisław Michalkiewicz</i>	35
Bartłomiej Garczyk , <i>Life — politics — power. The ritual of everyday life the last Russian Tsar Nicholas II in the light of his diary</i>	53
Mateusz Jaworski , <i>The question of the autoteleology of language in Viktor Pelevin's novels</i>	65
Irine Kropyvko , <i>Styling in Ukrainian and Polish postmodern literature</i>	79
Anna Kuleszewicz , <i>Ales' Pushkin — the leading figure of the Belarusian avant-garde?</i>	87
Kinga Okroj , <i>On two essences in a human. Zinaida Gippius's "Reflective wanderer"</i>	99
Natalia Popovich , <i>"A proud Polish woman" in Leonid Zorin's play "Warsaw melody"</i>	111
Anna Katarzyna Przybysz , <i>References to the idea of cyclicity in "The Banishment" by Andrei Zvyagintsev</i>	123
Lubomir Puszak , <i>Works of Lesya Ukrainka in the Stage Lights of Contemporary Theatre</i>	135
Maria Sibirnaya , <i>The influence of mass media on the human's consciousness in Alexander Mardan's plays</i>	153
Marta Siekierska , <i>The portrait of Odessa in the movie "Odessa... Odessa!" by Michale Boganim</i>	165
Roman Szubin , <i>The image of the One-man in the novel by Alexei Ivanov "The Geographer has spent on drink the globe"</i>	175
Krzysztof Tyczko , <i>The interpretation of Vladimir Makanin's "Otstavshiy" by Tatyana Churlyayeva and the radical hermeneutics ideas</i>	187
Alicja Węclawiak , <i>Dialogue at the crossroads of cultures — Bieszczady</i>	199
Krzysztof Witczak , <i>Body and body parts in the prose of Nikolai Gogol</i>	211
Aleksandra Zywert , <i>Repeated journeys (Dmitry Bykov, "Justification", "Signals")</i>	225

Scientific translation

Bartłomiej Brzeziński , <i>“Christian yoga”? A few Reflections on the Jesus’ Prayer and Hesychasm</i>	241
Michael Plekon , <i>Becoming what we pray: Three Images, There Voices</i> (transl. by B. Brzeziński)	253

**ZBRODNIA I KARA FIODORA DOSTOJEWSKIEGO
W UJĘCIU DOKTRYNY EURAZJATYCKIEJ
ALEKSANDRA DUGINA**

**ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО
В ПЕРСПЕКТИВЕ ЕВРАЗИЙСКОЙ ДОКТРИНЫ
АЛЕКСАНДРА ДУГИНА**

**CRIME AND PUNISHMENT FYODOR DOSTOYEVSKY
IN THE ALEXANDER DUGIN'S EURASIAN DOCTRINE**

Maciej Bala

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,
matiasz@onet.eu

Abstract: The present article amounts to an attempt to analyze the work *Axe is the name of mine* by Alexander Dugin — a theorist of Eurasianism ideology in Russia. In this article Dugin touches upon the novel *Crime and Punishment* by Fyodor Dostoyevsky. Dugin analyzes the novel in the context of cultural opposition between the orthodox Russia and the secular Western Europe, whose symbol is the capital of the Russian Empire — Saint Petersburg. The city in this case is the negation of the orthodox tradition of Moscow — The Third Rome. Dugin extremely relativized the meaning of Dostoyevsky's novel.

Słowa kluczowe: Fiodor Dostojewski, Aleksander Dugin, *Zbrodnia i kara*.

Ключевые слова: Федор Михайлович Достоевский, *Преступление и наказание*, Александр Гельевич Дугин.

Keywords: Alexander Dugin, Fyodor Dostoyevsky, *Crime and Punishment*.

Objęcie tronu Wielkiego Księstwa Moskiewskiego przez najmłodszego syna cara Aleksego Michajłowicza Piotra I zwanego później Wielkim, zapoczątkowało nowy okres w dziejach Rosji. Swoje panowanie rozpoczął on od przeprowadzenia gruntownych i rozległych reform w wielu elementach struktury społeczno-politycznej ówczesnej Rosji. Nowy car realizując swoje dalekosiężne zamierzenia, inspiracje czerpał z kultury i polityki państw zachodniej i północnej Europy. W wyniku wprowadzonych reform nastąpił proces gwałtownej akomodacji zachodnich zdobyczy cywilizacyjnych, w szczególności w dziedzinie nauk technicznych oraz wewnętrznej organizacji państwa.

Nie ulega wątpliwości, że zmiany wprowadzone w Rosji na przełomie XVII i XVIII wieku, przyczyniły się do wzmocnienia jej potencjału

militarnego i gospodarczego, przy czym nie należy zapominać, iż w okresie panowania cara-reformatora adaptacja elementów cywilizacji zachodniej, przebiegała w sposób raczej rewolucyjny, aniżeli ewolucyjny jak za rządów poprzednich władców¹. W konsekwencji, zerwano ze średniowieczną tradycją Rusi Moskiewskiej. Jej kultura, wykształcona w ramach dziedzictwa bizantyńskiego, nadająca państwu i koncepcji sprawowania władzy charakter orientalny została zastąpiona przez utylitarny model państwa, pojmowanego jako *wspólne dobro*². Sakralność i mesjanizm, wyrażający się w koncepcji Moskwa-Trzeci Rzym, nie przystawały do warunków Piotrowego Imperium, któremu podporządkowano również Cerkiew, likwidując instytucje Patriarchatu i na jej miejsce tworząc Świętobliwy Synod, świecki organ władzy, zależny od cara. Profesor Michaił Heller ujmuje to w następujący sposób: „Piotr miał większe podstawy, by powiedzieć «państwo to ja», niż Ludwik XIV, mógł bowiem dodać: Kościół to też ja”³. W rezultacie, prozachodnie reformy nie oznaczały wykształcenia europejskiej koncepcji podmiotowości jednostki. Zdaniem profesora Aleksandra Lipatowa:

To państwo tworzone nie dla ludzi, lecz dla samej idei wielkomocarstwowości, której poddani cara byli zobowiązani służyć i poświęcać wszystko – swoje pomysły i samo życie⁴.

Ucieleśnieniem wielkich planów cara była budowa nowej stolicy – Sankt-Petersburga, będącej w jego zamierzeniach ideowym przeciwstawieniem patriarchalnej i tradycyjnej Moskwy. Jak pisał cytowany wyżej autor:

Materializacją owej ponadludzkiej i pozaludzkiej – cesarskiej i wielkomocarstwowej – idei stał się Petersburg. Cesarstwo Moskiewskie przemieniło się w Imperium Rosyjskie, miejsce średniowiecznego cara zajął zeuropeizowany imperator⁵.

Nieoczekiwanym skutkiem reform było stworzenie stanu gwałtownego rozdzielenia kultury rosyjskiej na kulturę społecznych elit, wykształconych zgodnie z europejskimi kanonami oraz kulturę ludu, kultywującą przedpiotrowe tradycje.

Radykalizm i gwałtowność, w jaki wdrażano dalekosiężne postulaty Piotra I wywołały wśród jego poddanych niezadowolenie oraz miejsca-

¹ Okno na Europę. Zagadnienia kulturowej tożsamości Petersburga i jego rola w historii powszechnej, red. F. Apowicz, Z. Opacki, Gdańsk 2006, s. 15.

² Ibidem.

³ M. Heller, *Historia imperium rosyjskiego*, Warszawa 2009, s. 347.

⁴ A. W. Lipatow, *Carat moskiewski – imperium petersburskie – totalitaryzm radziecki (rozdzielenie kultury i ciągłość systemu ustrojowego)*, [w:] *Okno na Europę...*, op. cit., s. 15.

⁵ Ibidem.

mi zajadłą krytykę, w szczególności w kręgach staroobrzędowców. Widząc zachowanie cara odbiegające od tradycyjnego kanonu, zakwestionowali jego prawo do tytułu monarchy, rozpowszechniając pogłoski o cudzoziemskim pochodzeniu cara, bądź też uznając go za wcielenie biblijnego Antychrysta⁶. Wyrażana w podobnym tonie krytyka dotyczyła także największego dzieła imperatora, mianowicie nowej stolicy Rosji Sankt-Petersburga, który w niczym nie przypominał patriarchalnej Moskwy będąc w zdecydowanej opozycji względem niej:

W nowej stolicy wszystko miało skłaniać Rosjan do przyswojenia sobie europejskiego stylu życia. Piotr instruował szlachtę, gdzie powinna mieszkać, jak budować swoje domy, jak poruszać się po mieście, [...]. Niczego nie zostawiono przypadkowi. Ta mania regulowania wszystkiego sprawiła, że atmosferę Petersburga zaczęto uważać za nieprzyjazną i przytłaczającą. Stąd wziął się dziewiętnastowieczny mit „niereczywistego miasta” – obcego i zagrażającego rosyjskiemu stylowi życia – który miał odegrać ważną rolę w rosyjskiej literaturze i sztuce⁷.

Powyższa kwestia koncentruje się wokół znaczenia i oceny reform Piotra I, którego materialnym świadectwem pozostaje nowopowstałe miasto nad Newą. Podjęta w następnym stuleciu próba oceny jego dokonania, zapoczątkowała spór pomiędzy zwolennikami a przeciwnikami działalności imperatora, odpowiednio okcydentalistami a słowianofilami. Dyskurs dotyczący tej kwestii, jak zauważa Michaił Heller, trwa aż po dzień dzisiejszy⁸. Jednakże na przestrzeni dwóch stuleci stanowiska dwóch ugrupowań ideowych ulegały stopniowym przeobrażeniom. Obecnie do nurtu okcydentalistycznego we współczesnej Rosji zaliczyć można liberałów, zaś po przeciwnej stronie sytuują się zwolennicy prądu ideowego, powstałego w okresie międzywojennym ubiegłego wieku zwanego eurazjatyzmem⁹.

Oprócz ideowo-filozoficznych sporów zagadnienie dotyczące oceny znaczenia Sankt-Petersburga wpłynęło na ukształtowanie się nowego zjawiska w literaturze rosyjskiej, zwanego „tekstem petersburskim” zaś za jego twórcę przyjęto uważać Nikołaja Gogola. On w swojej twórczości, w szczególności w cyklu *Opowieści Petersburskich* przedstawia imperialną stolicę jako miasto przesycone zimnym formalizmem, fałszem, w którym nie ma miejsca dla „małego człowieka”. Petersburg jako miejsce niereczywiste, opisuje również Fiodor Dostojewski m.in. w powie-

⁶ M. Heller, op. cit., s. 301.

⁷ O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, Warszawa 2007, s. 10.

⁸ M. Heller, op. cit., s. 301.

⁹ Więcej na temat wczesnego eurazjatyizmu: R. Bäcker, *Międzywojenny eurazjatyzm. Od intelektualnej kontrakulturacji do totalitaryzmu?*, Łódź 2000.

ści *Zbrodnia i kara*. Miasto nad Newą jest także miejscem marzycieli, w wyobraźni których fantazja zmienia się w rzeczywistość, codzienność staje się grą, w której nawet zbrodnię można usprawiedliwić¹⁰.

Wspomniany wyżej utwór, będący pierwotnie krótkim opowiadaniem, z czasem stał się ponadczasową opowieścią, mającą uniwersalne znaczenie w historii literatury powszechnej. Próba nowej interpretacji jej uniwersalnego przesłania została podjęta przez ideologa współczesnego eurazjatyizmu Aleksandra Dugina w artykule zatytułowanym *Imię moje topór (Dostojewski i metafizyka Petersburga)*¹¹.

Autor w swoim artykule koncentruje się na twórczości pisarza w kontekście historii literatury rosyjskiej. Nadaje jej pierwszorzędne znaczenie, jakie tradycyjnie przypisuje się Aleksandrowi Puszkiniowi oraz Nikołajowi Gogolowi:

Fiodor Dostojewski – jest najważniejszym pisarzem rosyjskim. Do niego niczym do magicznego punktu sprowadza się rosyjska kultura, rosyjska myśl. Wszystko co było przed nim prowadzi do niego, zaś wszystko co nastąpiło po nim, wypływa z niego. Bez wątplenia jest on największym narodowym geniuszem duchem Rosji¹².

Na takiej samej pozycji sytuuje powieść *Zbrodnia i kara*, obdarzając ją szczególnymi atrybutami:

Książka ta powinna zawierać w sobie tajemny hieroglif, w którym skupiona jest rosyjskie przeznaczenie. Rozszyfrowanie hieroglifu jest równoznaczne poznaniu, niepoznawalnej rosyjskiej tajemnicy¹³.

Jednym z kluczy, mogących pomóc w rozwiązaniu zagadki niniejszego hieroglifu jest określenie sakralnej funkcji północnej stolicy, która ujawnia się tylko w opozycji do „starej stolicy” Moskwy. Ideolog, nie poświęca przy tym wiele miejsca na omówienie roli pierwszej stolicy Rusi Kijowa i nie uwzględnia faktu, iż właśnie w okresie Rusi Kijowskiej nastąpiło przyjęcie prawosławia przez Włodzimierza Wielkiego i tym samym całego bogactwa dziedzictwa bizantyńskiego, co stworzyło podwaliny dla przyszłej kulturowej semisfery Wschodniej Słowiańszczyzny. Kijów stanowi dla niego jedynie peryferię Bizantyńskiego Imperium, pozbawioną jakiegokolwiek znaczenia stolicę aryjskich barbarzyńców¹⁴.

¹⁰ O. Figes, op. cit., s. 122.

¹¹ А. Г. Дугин, *Тамплиеры Пролетариата*, статья: *Имя мое Топор (Достоевский и метафизика Петербурга)*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.arctogaia.ru/article/104> (12.11.2016).

¹² Ibidem. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty z omawianego artykułu Aleksandra Dugina przytaczam we własnym przekładzie.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

Zupełnie inną rolę pełni inna stolica – Moskwa. Jej pozycja wśród innych miast ruskich uległa wzmocnieniu po upadku Bizancjum, zakończeniu niewoli tatarskiej oraz ustanowieniu patriarchatu. Pojawiło się przeświadczenie iż Wielkie Księstwo Moskiewskie, pozostające jedynym niezależnym państwem prawosławnym pretenduje do bycia następczynią upadłego imperium i jej wyłączną spadkobierczynią. Odtąd Moskwa jest nazywana Trzecim Rzymem. Zdaniem Dugina Moskwa przeistacza się w stolicę eschatologiczną, apokaliptyczną, która okazuje się ostatnim bastionem powstrzymującym nadejście biblijnego Antychrysta, ponieważ zgodnie z posłaniem starca Filoteusza czwartego Rzymu nie będzie. Natomiast następna stolica założona przez Piotra I stanowi przeciwieństwo Moskwy w wymiarze soteriologicznym i kulturowym. Sankt-Petersburg stolica takiej Rosji, jaka następuje po Trzecim Rzymie, takiej stolicy, która w pewnym sensie nie istnieje i istnieć nie może. „Czwartego Rzymu nie będzie”. Sankt-Petersburg uzasadnia Trzecią Rosję pod względem jakościowym, strukturalnym i znaczeniowym. Nie jest ona państwem narodowym ani soteriologiczną arką. Nowa Ruś jest dziwną kolosalną chimerą, krainą „post mortem”, naród rosyjski zaś żyje w systemie współrzędnym znajdującym się po tamtej stronie historii. Petersburg jest miastem „nawi” – krainy umarłych, zaświatów. Stąd pochodzi współbrzmienie nazw Newa i Nawi. Miasto książycowej poświaty, dziwacznych budowli, obcych narodowej i religijnej estetyce oraz obcych rytmów historii. Okres petersburski w historii Rosji – trzeci sens jej losu. Jest to czas szczególnych Rosjan, będących po drugiej stronie Arki. Ostatnimi, którzy weszli na Arkę Trzeciego Rzymu byli staroobrzędowcy poprzez przyjęcie ognistego chrztu w płonących chatach¹⁵.

Pomimo negatywnego stosunku do powyższego okresu w historii Rosji dla ideologa Dostojewski pozostaje pisarzem Sankt-Petersburga i bez uwzględnienia tego faktu jego twórczość pozostaje niezrozumiała, zaś literatura rosyjska ukazuje się w całej pełni tylko w piotrowej stolicy. Istotę danego punktu widzenia wyraża się w następujący sposób:

Dostojewski to coś więcej niż tylko literatura, to teologia, epos. Jego Petersburg nabiera nowego sensu. Pisarz stale odnosi się do Trzeciego Rzymu. Wytrwale i z uporem spogląda w źródła narodu¹⁶.

Istotnym elementem, potwierdzającym tezę ideologa o związku powieści Dostojewskiego z koncepcją mnicha Filoteusza jest samo nazwisko głównego bohatera:

¹⁵ Ibidem. Więcej na temat staroobrzędowców patrz: E. Przybył, *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII wieku*, Kraków 1999.

¹⁶ А. Г. Дугин, *op. cit.*

Nazwisko głównego bohatera *Zbrodni i kary* – Raskolnikow. Jest ono bezpośrednim wskazaniem na rozłam. Raskolnikow – człowiek Trzeciego Rzymu, rzucony w Sankt-Petersburg. Dusza cierpiąca, która po samospaleniu, dziwnym trafem ocknęła się w szarym wilgotnym labiryncie petersburskich ulic, żółtych ścian, mokrych jezdni, szaroniebieskiego pochmurnego nieba¹⁷.

Duchowe zmagania i wątpliwości targające bohaterem *Zbrodni i kary* zdaniem Dugina wynikają z życiowej sytuacji Raskolnikowa. W rezultacie obraz otaczającego świata nabiera charakteru gnostyckiego, zaś rzeczywistość społeczna z jaką styka się na co dzień staje się ucieleśnieniem istoty zła. Dane odczucia wynikają w interpretacji Dugina, z dotkliwego poczucia utraty Trzeciego Rzymu, konsekwencją której jest proces desakralizacji rzeczywistości. Student Raskolnikow pozostaje osamotniony w zetknięciu się z żywiołem Antychrysta – z Petersburgiem¹⁸.

Na łamach artykułu, ideolog charakteryzuje światopogląd bohatera powieści jako zbliżony do poglądów eserowców, ale jego samego określa jako komunistę, zakładając, iż znał on treść *Manifestu komunistycznego* Karola Marksa, opublikowanego w czasach jemu współczesnych. Prawdopodobna znajomość treści zawartych w niniejszym manifestie mogła wpłynąć na jego percepcję rzeczywistości:

Widmo komunizmu znacznie wyostrza obraz otaczającej rzeczywistości. Ono, zaistniawszy w świadomości studenta, poszukującego utraconego Słowa, wciąga go w potok odrażających przywidzeń: oto stary rozpustnik ciągnie za sobą pijaną małąłatkę, oto Marmieladow rozpacza, przepiwszy ostatni szalik ukochanej i w końcu demoniczny Swidrygajłow posłaniec pajęczej wieczności, dogłądanej przez starą lichwiarkę, skradający się do nieskalanej siostry Rodiona¹⁹.

Dany punkt widzenia staje się punktem zwrotnym w światopoglądzie studenta:

Czyżby była to jakaś diabelska sztuczka? Widmo, zawładnąwszy świadomością, tak naprawdę leczy od odrętwienia. Zaistniała rzeczywistość jest straszna, nieznośna, ale prawdziwa. Czy poznanie zła jest samo w sobie złem? Czy iluzją jest samo ujawnienie iluzoryczności świata? Czy jest szaleństwem zrozumienie faktu, że ludzkość żyje wbrew logice? Widmo marksizmu, narkotyk ujawnienia, gnostyczne wezwanie do powstania przeciwko złemu demiurgowi²⁰.

Uosobieniem istoty, której należałoby się sprzeciwić jest stara lichwiarka. Dugin w swojej charakterystyce danej postaci łączy motywy mitologiczne z rewolucyjną frazeologią:

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

Raskolnikow rozpoznaje symboliczny biegun zła – zwyrodniałą kobiecość (Kali), kapitał pożyczkowy, przeklęty przez religię, przyrównujący żywe do martwego i stwarzający potwory: zniedołężnienie, degradację świata. Tym wszystkim jest stara lichwiarka, Baba-Jaga współczesnego świata, kobieta-zima, Śmierć, morderczyni. Ona ze swojego brudnego kąta tka pajęczynę Sankt-Petersburga, wysyłając na jego czarne ulice łuzynów, swidrygałowych, dozorców i marmieladowych czarnych braci, agentów kapitalistycznego grzechu. Nici piekielne oplatają teatrnie i domy publiczne, jaskinie nędzy i złorzeczeń, nieoświetlone klatki schodowe i brudne bramy. Sofia, Mądrość Boża w wyniku jej starczych zaklęć zmienia się w żalostną Sonieczkę z żółtym biletem. Środek koła petersburskiego zła został odnaleziony²¹.

W podobnym tonie ideolog opisuje całokształt stosunków społeczno-ekonomicznych panujących w ówczesnej Rosji, posługując się opozycją Wschód – Zachód oraz motywami zaczerpniętymi z prądkowych mitów: „Kapitalizm przenikający do Rosji z Zachodu, od strony zachodzącego słońca, ucieleśnia Jörmungandera²². Jego agentką jest staruszka-pająk, plotąca sieć procentowego niewolnictwa, ona stanowi jego część. Raskolnikow niesie topór Wschodu, topór wschodzącego Słońca, topór Wolności i Nowej Ery”²³. Nieco dalej podkreśla: „Raskolnikow odprawia rytuał Nowego Roku, tajemnicę Sądu Ostatecznego, święta wskrzeszenia Słońca”²⁴.

W artykule ideologa zabójstwu lichwiarki zostaje nadany, równolegle do wyżej przedstawionego aspektu eschatologicznego, również aspekt historyczny, ściśle związany z dziejami Rosji. Jego zdaniem czyn opisany na kartach powieści stanowi realizację przesłania metafizycznego Praksisu, w rozumieniu marksistowskim, esencję wszystkich socjaldemokratycznych, narodnickich, a także bolszewickich pism. Oprócz tego zawiera w sobie istotę rosyjskiej historii, najpełniej wyrażonej w chłopskich buntach pod przywództwem Pugaczowa w XVIII wieku, cerkiewnym rozłamie w XVII wieku, w okresie smuty, we wszelkich przejawach skomplikowanego żywiołu, pełnego metafizyki rosyjskiego zabójstwa, obecnego od prapoczątków, aż do czasów czerwonego teroru i Gułagu²⁵.

Najważniejszym przedmiotem, stanowiącym materializację idei przedstawionej powyżej jest topór, narzędzie, którym posłużył się Raskolnikow zabijając lichwiarkę. Zdaniem Dugina jest także symbolem rosyj-

²¹ Ibidem.

²² Inaczej Wąż Midgardu, potworny wąż z mitologii skandynawskiej, zrzucony przez Odyna do oceanu, gdzie rósł tak długo, aż otoczył swym cielskiem całą Ziemię i połknął własny ogon. Cyt za: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 686.

²³ А. Г. Дугин, *op. cit.*

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

skiej historii, będącej według niego istotą historii świata, złożonej z kilku poszczególnych etapów, zmierzających do kulminacji. Pierwszy etap czyli pojawienie się pierwszego i drugiego Rzymu, stanowi zapowiedź następnego, trzeciego Rzymu, zestawionego później z desakralizowanym Sankt-Petersburgiem, w którym toczy się akcja powieści Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*. Innymi słowy:

historia świata poprzez historię Rzymu, potem Bizancjum, następnie Rosji, Moskwy, Sankt-Petersburga, w dalszej kolejności historię Fiodora Dostojewskiego i jego powieści *Zbrodnia i kara* i na koniec poprzez historię głównych bohaterów utworu – wszystko sprowadza się do Toporu²⁶.

Pomimo oryginalnego sposobu przedstawienia historycznego i filozoficzno-teologicznego znaczenia czynu Raskolnikowa, filozof zdaje sobie sprawę, iż idea bohatera została zdyskredytowana na kartach powieści, ale nadaje jej zupełnie inny sens niż dotychczas:

Dostojewski był prorokiem i miał dar przewidywania. On przewidział nie tylko rewolucję (toporem w głowę), ale również jej wypaczenie, zdradę i sprzeniewierzenie się. Sofia socjalizmu stopniowo przemieniła się w humanistyczną, faryzejską płaczliwość. Śledczy Porfiry przeniknął do partii i podważył fundamenty eschatologicznego królestwa radzieckiego państwa. Zrezygnowano z permanentnej rewolucji, potem z czystek, a następnie Sonia pod postacią późnosowieckiej inteligencji znowu zająknęła się o swoim głupim wezwaniu „Nie zabijaj!”... Potem krew trysnęła całymi strumieniami, ale nie była to krew starej lichwiarki, ale niewinnych dzieci²⁷.

Pomimo surowego osądu postępków Raskolnikowa przez Dostojewskiego, ideolog podkreśla, iż moralna ocena dotyczy wyłącznie pierwszej wersji powieści, ale nie drugiej „wirtualnej” wersji:

Istnieje wirtualna wersja *Zbrodni i kary*, której zakończenie jest zupełnie inne. Ona dotyczy nowego, nadchodzącego okresu rosyjskiej historii. Do tej pory poznaliśmy pierwszą wersję, ale teraz wszystko skończone. Nowy mit urzeczywistnia się, a szkarłatny miecz Borysa Sawinkowa rozpala dłonie młodej Rosji, Rosji Końca Czasów. Imię tej Rosji – Topór²⁸.

Realizacja nowego mitu przez naród rosyjski i jego możliwe konsekwencje nie podlegają jakiegokolwiek ocenie ponieważ:

My Rosjanie jesteście narodem-Bogonością i dlatego wszelkie nasze zachowania – chwalebne i hańbiące, szlachetne i przerażające – są uświęcone niezmiennym znaczeniem, promieniami niewidzialnego Grodu, otoczone transcendentnym

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

oceanem. W obfitości narodowej łaski kumuluje się dobro i zło, jedno przeistacza się w drugie, ciemne nieoczekiwanie jaśnieje, zaś jasne staje się istnym piekłem. Jesteśmy niepoznawalni niczym Absolut, jesteśmy narodem apofatycznym. Nawet nasza zbrodnia znaczy więcej, aniżeli cnota²⁹.

Treść artykułu Dugina jest skoncentrowana pośrednio wokół poszczególnych motywów, odgrywających istotną rolę w kulturze rosyjskiej, a mianowicie opozycja Moskwa – Sankt-Petersburg, koncepcja Moskwy jako Trzeciego Rzymu. Stanowią one tło dla rozważań na temat filozoficznego znaczenia powieści rosyjskiego pisarza oraz prawdopodobnego cywilizacyjnego przeznaczenia Rosji w okresie po rozpadzie Związku Radzieckiego.

Pierwszy z wymienionych motywów, zawierający w sobie przeciwstawność dwóch stolic rosyjskiego państwa występuje od początków powstania nowego miasta nad Newą, będącego ukoronowaniem dokonania cara Piotra I. Negatywny obraz miasta utrwalił się w pierwszej połowie XIX wieku. Istota tego obrazu najpełniej wyraża porównanie go ze stereotypem dobrej Moskwy, przechowującej tradycję rosyjskości, nieobecną w Sankt-Petersburgu³⁰. Należy zaznaczyć, iż wbrew zamierzeniom cara reformatora rosyjska szlachta nie podporządkowała się w pełni nowemu systemowi wartości, promowanemu przez niego. Oficjalnie starano się naśladować wzorce zachodnie, jednakże jak zauważa historyk:

Zeuropeizowany Rosjanin cierpiał na rozdwojenie jaźni. Z jednej strony miał świadomość, że reżyseruje swoje życie podług europejskich reguł; z drugiej jego życie wewnętrzne kształtowały rosyjskie zwyczaje i uczucia³¹.

Zdaniem amerykańskiego badacza Jamesa Billingtona:

[...] zwycięstwo Sankt-Petersburga i jego nowej, świeckiej kultury nie było bezapelacyjne. Nawyki umysłowe starej Rusi Moskiewskiej nie traciły dominującej pozycji w byłej stolicy i znacznej części wsi rosyjskiej. W rzeczywistości tradycyjna kultura religijna dokonała wielu intensywnych – co prawda nieskorodynowanych i ostatecznie zakończonych niepowodzeniem – kontruderzeń wymierzonych w kulturę Sankt-Petersburga³².

Z tekstu Dugina wynika, iż ruch staroobrzędowców, najpełniej wyrażał i zachowywał kulturę przedpiotrowej Moskwy i okazuje się jedynym przedstawicielem rosyjskiej tożsamości narodowej, nieprzystającej do kulturowych realiów świeckiego imperium. Tymczasem zdaniem polskiego badacza kształtowanie się nowoczesnej świadomości narodowej

²⁹ Ibidem.

³⁰ *Okno na Europę...*, op. cit., s. 149.

³¹ O. Figes, op. cit., s. 34.

³² J. H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, Kraków 2008, s. 177–178.

w Rosji rozpoczęło się po reformach cara, a proces został zapoczątkowany przez przedstawicieli społecznych elit. Pojawieniu się danej świadomości towarzyszyło formowanie się poczucia osobistej wolności wśród szlachty rosyjskiej. Jak podkreśla badacz poczucie tożsamości nie opierało się na starobojarskim sprzeciwie wobec prozachodnich reform, ani tym bardziej na przywiązaniu do dawnych obyczajów, ale na niezgodzie wobec rządów cudzoziemców³³. Ideolog słusznie podkreśla, iż wprowadzenie kulturowych innowacji w polityczno-społeczną przestrzeń Rusi Moskiewskiej spotkało się ze sprzeciwem większości Rosjan, najsilniej wśród staroobrzędowców i chłopstwa, ale nie należy zapominać o innej formie sprzeciwu, o której przypomina wspomniany wyżej badacz:

O wiele mniej dramatyczny przebieg – w porównaniu z ruchami schizmatycznymi i powstańczymi – miała trzecia postać religijnego sprzeciwu wobec cywilizacji Sankt-Petersburga: odnowa monastyczna w łonie Cerkwi urzędowej. Nurt ten rozwijał się najwolniej i pod względem udziału społecznego miał najbardziej ograniczony charakter. Zaznaczył się jednak w najgłębszy sposób i był ze wszystkich najwierniejszy kulturze Rusi Moskiewskiej. Centralną instytucją tej kultury, od jej zarania, były klasztory³⁴.

Następnym aksjomatem kultury rosyjskiej, do którego odwołuje się filozof jest koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu. Zgodnie z jego interpretacją miasto założone na początku XVIII wieku, będące stołeczną następczynią Moskwy, stanowi całkowitą negację koncepcji starca Filoteusza, ponieważ czwartego Rzymu nie będzie. Pomimo tego jak uważa Jurij Łotman i Boris Uspieński sama idea miała podwójny aspekt – religijny i polityczny. Pierwszy z aspektów kładł nacisk na pobożność i bizantyńską teokrację, a w konsekwencji prowadził on do dystansu wobec narodów nieprawosławnych. Z kolei drugi aspekt zakładał, iż Konstantynopol, czyli drugi Rzym, jest następcą imperium rzymskiego i jego potęgi. W rezultacie niekiedy pierwszy aspekt nie był eksponowany tak jak drugi, uwypuklano powiązania z pierwszym Rzymem i jego imperialną spuścizną. Ważnym punktem odniesienia był August-cesarz, a nie Konstantyn³⁵. Co więcej, obaj badacze podkreślają, że elementy niniejszej idei były obecne w ideologii państwowej rosyjskiego imperatora:

³³ A. Walicki, *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do Renesansu religijno-filozoficznego*. *Studia z Filozofii Rosyjskiej*, seria: Jagiellońskie Studia z Filozofii Rosyjskiej, t. 10, Kraków 2005, s. 35.

³⁴ J. H. Billington, op. cit., s. 186.

³⁵ J. Łotman, B. Uspieński, *Pogłosy koncepcji „Moskwa – Trzeci Rzym” w ideologii Piotra Pierwszego (W sprawie tradycji średniowiecznej w kulturze baroku)*, [w:] B. Żyłko, *Semiotyka dziejów Rosji*, Łódź 1993, s. 159–160.

Na semiotyczny związek z ideą „Moskwa – Trzeci Rzym” nieoczekiwanie natrafiamy w niektórych aspektach budowy Petersburga i przeniesieniu stolicy do tego miasta. Z dwóch możliwości – stolicy jako ośrodka świętości i stolicy znajdującej się w cieniu cesarskiego Rzymu – Piotr wybrał drugą. Orientacja na Rzym z pominięciem Bizancjum naturalnie stawiała problem rywalizacji z Rzymem katolickim o prawo do historycznego dziedzictwa. [...] W tym kontekście nazwanie nowej stolicy Grodem Świętego Piotra nieuchronnie kojarzyło się nie tylko z wysławianiem niebieskiego opiekuna Piotra Pierwszego, ale i z wyobrażeniem Petersburga jako Nowego Rzymu³⁶.

Dugin w swojej interpretacji filozoficznego przesłania powieści słusznie przypisuje rosyjskiemu pisarzowi przywiązanie do idei starca Filoteusza. Należy przy tym podkreślić, iż eurazjata utożsamia daną koncepcję z ruchem staroobrzędowców i posługuje się nią w celu zarysowania wyraźnego kontrastu tradycji przedpiotrowej Rosji z kulturą imperium ukształtowanego w duchu zachodniego dorobku cywilizacyjnego. Kontrast ten, sprawia, że jakakolwiek integracja między nimi nie jest możliwa, a stworzone przez Piotra I państwo i nowa stolica okazują się obcym tworem w dziejach narodu rosyjskiego. Jednakże Dostojewski inaczej niż Dugin oceniał panowanie cara reformatora, zaś ideę Moskwa–Trzeci Rzym ujmował znacznie szerzej:

Dla Dostojewskiego było niezwykle ważne, że idea Trzeciego Rzymu z jednej strony była głęboko narodowa, związana z poczuciem wyjątkowej roli, jaką miał odegrać naród rosyjski w historii, z drugiej strony była maksymalnie uniwersalna. Idea rosyjska była ideą chrześcijańską, jej celem było przechowywanie i udostępnienie chrześcijańskiego światła całemu światu, a rozwiązanie kwestii bałkańskiej miało być zapowiedzią tej przyszłej, uniwersalnej misji³⁷.

Dzięki temu nastąpi przezwyciężenie antagonizmu państwa i narodu:

Państwo u Dostojewskiego, nie jest bytem samoistnym jest tylko tworem narodu, stworzonym dla narodu. Naród w chrześcijańskim wolnym czynie, o którym pisał Dostojewski, konsoliduje się jako integralny i całościowy, i w ten sposób przezwycięża podziały wewnętrzne. [...] W tym wolnym akcie, zostaje przezwyciężone wyalienowanie i obcość państwa, ono zostaje rozpoznane jako własny wytwór, a nie coś narzucone odgórnie, tym samym państwo zaczyna partycypować w uniwersalnym (chrześcijańskim) czynie narodowym. [...] Jeżeli u Tiutczewa dominującą ideą była idea Chrześcijańskiego Imperium, to Dostojewski próbował wskrzesić ideę Trzeciego Rzymu, odkryć ten uniwersalny potencjał, który w sobie zakładała³⁸.

Autor artykułu, podobnie jak Dostojewski, koncentruje się na problematyce obecności zła w świecie, a także na tym, jaki stosunek do niego

³⁶ Ibidem, s. 162.

³⁷ D. Romanowski, *Trzeci Rzym. Rozwój rosyjskiej idei imperialnej*, Kraków 2013, s. 88.

³⁸ Ibidem, s. 90.

mają bohaterowie twórczości pisarza. W omawianej powieści zabójstwo lichwiarki, motywowane jest sprzeciwem wobec niesprawiedliwości społecznej oraz niezawinionego cierpienia. Zdaniem Ryszarda Przybylskiego:

Kompozycja powieści pozwala również zrozumieć, że zbrodnię swą traktował Raskolnikow przede wszystkim jako bunt przeciw bezmiarowi cierpienia, w jakim zostali pogrążeni mieszkańcy nędzarskiego Petersburga. [...] Prześledzenie czynów i myśli Rodiona przed zabójstwem pozwala też stwierdzić, że główna przyczyna, która skłoniła Raskolnikowa do ostatecznego zrealizowania uprzednio wymyślonej idei, tkwiła właśnie w rozjątrzeniu męką niewinnych³⁹.

Swój sprzeciw wobec zła i decyzję o zabójstwie lichwiarki Rodion Raskolnikow nie motywuje ideami marksistowskimi, jak twierdzi ideolog, ale rozumem nie podporządkowanemu prawu moralnemu, ani pojęciom dobra i zła. Dzięki temu możliwe jest sprowadzenie bliźniego do roli pomocniczego podmiotu w realizacji własnych zamierzeń⁴⁰. Zdaniem teolożki Haliny Kryształ bohaterowie Dostojewskiego w konfrontacji z niesprawiedliwością godzą się z rzeczywistością, albo buntują się przeciwko niej. Jednakże głównym motywem buntu jest pogarda, odtrącenie jedności ze światem. Co więcej dany bunt zbliżony jest do szatańskiej pychy⁴¹. Według twierdzeń ideologa student, zabijając lichwiarkę dokonuje chwalebego aktu religijnego. Jednakże bohater odczuwa również obecność tajemniczej istoty, która zdaniem badaczki jest manifestacją obecności elementu lucyferycznego, którego przejawem jest wspomniana wyżej pycha⁴².

Koncepcji Rodiona Raskolnikowa Dostojewski przeciwstawia pokorę Soni Marmieladowej, czytającej jemu fragment z Pisma Świętego o wskrzeszeniu Łazarza i wierzącej w moralne odrodzenie bohatera⁴³. Trudno dostrzec podobieństwa między wizerunkiem Soni ukazany na kartach powieści, a tym opisanym w tekście Dugina. Sposób przedstawienia danej bohaterki w jego artykule nie uwzględnia koncepcji postaci jaką nakreślił Dostojewski. Według cytowanego przez nas badacza Sonia reprezentuje nauki wschodniochrześcijańskich mistyków, zaś powieść

³⁹ R. Przybylski, *Dostojewski i „Przekłète problemy”. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”*, Warszawa 1964, s. 257.

⁴⁰ Ibidem, s. 275.

⁴¹ H. Kryształ, *Problem zła w twórczości F. Dostojewskiego. Studium teologiczno-moralne*, Lublin 2004, s. 182. Cyt. za: B. Urbankowski, *Dostojewski dramat humanizmów*, Warszawa 1978, s. 258.

⁴² Ibidem, s. 47.

⁴³ H. Paprocki, *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*, Białystok 1997, s. 18.

jest walką kultur i postaw etycznych, filozofii nowożytnej z chrześcijaństwem, rozumu z etyką⁴⁴. Inaczej mówiąc:

Raskolnikow nienawidzi w Soni pokory. Sonię dzieli od Rodiona jego pycha. [...] Sonia przeciwstawia więc Rodionowi wartość, którą ta tradycja [prawosławna – M. B.] uważała za największe bogactwo człowieka; pokorę⁴⁵.

Ideolog pomija te aspekty postaci i nie ukazuje teologicznej płaszczyzny sporu obu bohaterów.

Można do pewnego stopnia przyznać rację Duginowi odnośnie oceny późniejszej ewolucji idei socjalizmu dokonanej przez Dostojewskiego. Przewidywał on stopniowe wypaczenie głoszonych haseł o wolności. Jednakże w tym zasadniczym momencie łatwo dostrzec różnice w pojmowaniu ideowej degradacji socjalizmu między Dostojewskim a Duginem. Ideolog utrzymuje, iż zaprzepaszczenie danej idei polegało na rezygnacji z realizacji niektórych zamierzeń władzy bolszewickiej takich jak permanentna rewolucja czy czystki. Z kolei pisarz upatrywał Urzeczywistnienie idei socjalizmu w wizji Szygalewa ukazanej w powieści *Biesy*:

Oto jest szygalewszczyzna! Niewolnicy muszą być równi. Nie było nigdy ani wolności, ani równości bez despotyzmu, lecz w stadzie musi być równość. I oto jest szygalewszczyzna⁴⁶.

Można odnieść wrażenie, iż wizja socjalizmu zaproponowana przez Dugina diametralnie różni się od tej wysuniętej przez Dostojewskiego.

Reasumując, ideolog przedstawia nowy, ale również subiektywny sposób interpretacji powieści *Zbrodnia i kara*. Jak zauważa badacz Bartosz Gołąbek: „Dugin przeprowadza udaną i oryginalną dekonstrukcję, czy raczej proponuje nową deszyfryzację fundamentalnego dzieła Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*”⁴⁷. Literaturoznawca podkreśla przy tym, iż postać Dostojewskiego jest mylnie utożsamiana z tradycjonalizmem ideologa⁴⁸. On sam dokonuje ideologizacji rosyjskich pisarzy i sprowadza ich do roli fundamentów jego imperialnej wizji⁴⁹. Należy dodać, iż eurasjata dokonuje bardzo daleko posuniętej relatywizacji w ocenie postępowania poszczególnych bohaterów powieści.

⁴⁴ R. Przybylski, op. cit., s. 282.

⁴⁵ Ibidem, s. 282-283.

⁴⁶ F. Dostojewski, *Biesy. Powieść w trzech częściach*, tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec, Londyn 1992, s. 382.

⁴⁷ B. Gołąbek, *Lew Gumilow i Aleksander Dugin. O dwóch obliczach eurasyjatyizmu w Rosji po 1991 roku*, Kraków 2012, s. 165.

⁴⁸ Ibidem, s. 167.

⁴⁹ Ibidem, s. 168.

Według polskiej badaczki Anny Rażny ideolog, powołując się na idee narodu-Bogonoścy, w większym stopniu posługuje się nią w celu potwierdzenia swojej mocarstwowej koncepcji Rosji, aniżeli w celu podkreślania religijnego znaczenia obecności narodu rosyjskiego⁵⁰.

Bibliografia

- Дугин А. Г. *Тамплиеры Пролетариата*, статья: *Имя мое Топор (Достоевский и метафизика Петербурга)*, [w:] źródło elektroniczne: <http://arcto.ru/article/104> (30.09.2016).
- Bäcker R., *Międzywojenny eurazjatyzm. Od intelektualnej kontrakulturacji do totalitaryzmu?*, Łódź 2000.
- Billington J. H., *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, Kraków 2008.
- Dostojewski F., *Biesy. Powieść w trzech częściach*, tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec, Londyn 1992.
- Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu – między pamięcią i oczekiwaniem*, red. U. Cierniak, ks. J. Grabowski, Częstochowa 2006.
- Figes O., *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, Warszawa 2007.
- Gołąbek B., *Lew Gumilow i Aleksander Dugin. O dwóch obliczach eurazjatyizmu w Rosji po 1991 roku*, Kraków 2012.
- Heller M., *Historia imperium rosyjskiego*, Warszawa 2009.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988.
- Kryshtal H., *Problem zła w twórczości F. Dostojewskiego. Studium teologiczno-moralne*, Lublin 2004.
- Okno na Europę. Zagadnienia kulturowej tożsamości Petersburga i jego rola w historii powszechnej*, red. F. Apowicz, Z. Opacki, Gdańsk 2006.
- Paprocki H., *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*, Białystok 1997.
- Przybylski R., *Dostojewski i „Przekłete problemy”. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”*, Warszawa 1964.
- Przybył E., *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII wieku*, Kraków 1999.
- Romanowski D., *Trzeci Rzym. Rozwój rosyjskiej idei imperialnej*, Kraków 2013.
- Urbankowski B., *Dostojewski dramat humanizmów*, Warszawa 1978.
- Walicki A., *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do Renesansu religijno-filozoficznego. Studia z Filozofii Rosyjskiej*, seria: Jagiellońskie Studia z Filozofii Rosyjskiej, t. 10, Kraków 2005.
- Żyłko B., *Semiotyka dziejów Rosji*, Łódź 1993.

⁵⁰ A. Rażny, *Podstawy geopolityki Aleksandra Dugina: przemiana mesjanizmu religijnego we współczesnej rosyjskiej myśli politycznej*, [w:] *Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu – między pamięcią i oczekiwaniem*, red. U. Cierniak, ks. J. Grabowski, Wyd. IFO Akademii im. J. Długosza, Częstochowa 2006, s. 217.

**ЕВРЕЙСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ КИЕВА В КРОВАВОЙ ШУТКЕ
ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА**

**ŻYDOWSKI WYMIAR KIJOWA W KRWAWYM ŻARCIE
SZOLEMA ALEJCHEMA**

**THE JEWISH DIMENSION OF KIEV IN *THE BLOODY HOAX*
BY SOHEM ALEICHEM**

Antoni Bortnowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,
murawski@amu.edu.pl

Abstract: Sholem Aleichem is one of the authors of modern Jewish literature in Yiddish, and most of his works are closely related to the realities of Eastern Europe. In his books the writer presents, among others, images of life of the Jewish community in pre-revolutionary Kiev. His novel, *The Bloody Hoax*, is particularly noteworthy in this case and it has become the main object of research in this paper. The story of the novel mostly takes place in an unnamed city, the prototype of which has become a historical Kiev. *The Bloody Hoax*, the plot of which is largely based on real events, shows the specificity of life of the Jewish community in the big city, and the problems its representative have to face.

Ключевые слова: Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, Киев конца XIX — начала XX века, еврейская община в дореволюционной России.

Słowa kluczowe: Szolem Alejchem, *Krwawy żart*, Kijów końca XIX — początku XX wieku, społeczność żydowska w przedrewolucyjnej Rosji.

Keywords: Sholem Aleichem, *The Bloody Hoax*, Kiev in the late 19th — early 20th century, the Jewish community in pre-revolutionary Russia.

Личность Шолом-Алейхема (1859–1916) не связана непосредственно с восточнославянским культурным пространством, так как его имя относится однозначно к еврейской литературе. Писатель, правда, создал ряд произведений на русском языке, но, как замечают исследователи, они играют скорее маргинальную роль в его творчестве¹.

Шолом-Алейхем (настоящее имя — Саломон Наумович Рабинович) известен как еврейский писатель, тесно связанный с пространством восточной Европы. Доказывают это его произведения, в кото-

¹ См.: А. Френкель, *Русский писатель Шолом-Алейхем*, „Независимое филологическое обозрение” 2012, № 114, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114> (17.12.2016).

рых представлена картина жизни еврейского населения в Российской империи и ее сложные взаимоотношения с представителями других национальностей. Территория современной Украины (именно там проходит действие большей части произведений писателя) на рубеже XIX и XX столетий представляла собой многонациональное пространство, в котором сталкивались и пересекались различные культурные стихии, прежде всего, доминирующие русская и украинская, но также еврейская, выходящая из вековой изоляции. Процесс развития еврейской культуры, в том числе литературы светского характера, был в России начала XX века довольно динамичным, несмотря на вездесущий антисемитизм (также на государственном уровне). Следует помнить, что только Временное правительство отменило черту оседлости, запрещающую гражданам еврейской национальности проживать за пределами западных губерний Российской империи. Тем не менее еврейская культура в России была окончательно уничтожена советской властью, хотя как раз от нее многие ожидали окончательного преодоления антисемитизма. Именно в XX веке на территории тогдашнего Советского Союза практически исчез идиш, родной язык большинства евреев Восточной Европы (в том числе Шолом-Алейхема). Сложившуюся трагическую ситуацию метко охарактеризовал Мирон Петровский, редактор выходящего в наши дни киевского альманаха „Егупец”: „Исчезновение идиша на территории Украины — результат совместных усилий двух сил: Гитлер убил читателей, Сталин — писателей”².

История современной еврейской литературы на идише была достаточно короткой в момент трагических потрясений XX века. Ее основоположники — это Менделе Мойхер-Сфорим (1836–1917), Ицхок-Лейбуш Перец (1852–1915) и, наконец, Шолом-Алейхем — все они жили и писали, прежде всего, на территории Российской империи. Появление во второй половине XIX века сразу нескольких еврейских писателей, желавших показать на родном языке жизнь простых представителей своего народа, было бы невозможным без спроса со стороны читателей. Он, в свою очередь, появился благодаря переменам в еврейских общинах, которые уже не могли функционировать в полной изоляции. Внешнее воздействие динамично меняющегося общества конца XIX века все сильнее ощущалось в еврейской среде. Рос уровень сознания ее молодых представителей, которые все больше понимали необходимость преодоления

² „Егупец: Городу и Миру” (интервью Михаила Гольда с Мироном Петровским), „Лехаим” 2008, № 2 (190), [в:] электронный ресурс: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/190/gold.htm> (17.12.2016).

вековой изоляции, хотели вникнуть в проблемы своей среды, в том числе с помощью литературы. Молодые евреи все чаще стремились попасть в большие города, дававшие шанс преодолеть нищету и бесперспективность еврейских местечек и одновременно влиявшие на их мировосприятие. Шолом-Алейхем стал одним из многочисленных представителей своего народа, попытавшихся таким образом устроить свою жизнь. В автобиографии *С ярмарки* (1916) писатель затрагивает вопрос стремления молодых евреев в Киев:

Куда направиться бездомному юноше, который мечтает достичь чего-либо в жизни? Конечно, в большой город. [...] В тех краях, где жил наш герой, этим большим городом был прославленный Киев-град. Туда он стремился, туда и попал. К чему, собственно, он стремился и чего искал, трудно сказать определенно, потому что он и сам точно не знал, чего жаждет его душа. Он тянулся к большому городу, как ребенок тянется к луне. В большом городе есть большие люди. Это светлые звезды, которые с высокого безбрежного неба озаряют землю своим сиянием... Великие просветители, знаменитые писатели, одаренные богом поэты, чьи имена пленяют сердца наивных невинных юношей, верных поборников просвещения³.

Киев на рубеже XIX и XX веков стал одним из главных центров еврейской культуры, что подтверждает работа Натана Меира, не случайно названная *Киев. Еврейская метрополия: история, 1859–1914* (*Kiev, Jewish metropolis: A History, 1859–1914*, 2010)⁴. В динамично развивающемся дореволюционном Киеве евреям, ставшим второй по численности национальной общиной (после русских и перед украинцами)⁵, приходилось все чаще входить во взаимоотношения с другими горожанами, что часто вызывало проблемы с четким определением своей идентичности, требовало (особенно от молодого поколения) выработки компромисса между традициями и современностью. Отражением усугубляющихся противоречий во многом стала *Кровавая шутка* (1912–1913). Этот роман на фоне других произведений Шолом-Алейхема наиболее подробно представляет жизнь и традиции киевских евреев, в связи с чем является главным объектом анализа данной статьи. Следует отметить, что в *Кровавой шутке*, как и в других произведениях Шолом-Алейхема, писателя интересует прежде всего жизнь еврейской общины Киева. В тексте романа почти

³ Шолом-Алейхем, *С ярмарки*, [в:] электронный ресурс: <http://www.borisba.com/litlib/sholom/shalom01.html> (17.12.2016).

⁴ Стоит отметить, что книга еще не переведена на русский язык, но в 2016 году вышел ее украинский перевод со значительно, на наш взгляд искажающим смысл заглавием *Євреї в Києві. 1859–1914* (*Евреи в Киеве. 1859–1914*).

⁵ А. Пученков, *Национальный вопрос в идеологии и политике южнорусского Белого движения в годы Гражданской войны. (1917–1919 гг.)*, Санкт-Петербург 2005, с. 57.

отсутствуют описания города в целом, появляются лишь отдельные элементы городского пейзажа и лишь несколько урбанонимов. Безусловно, этот факт подтверждает обособленность евреев, которые общались с другими киевлянами чаще всего только в случае необходимости и старались не включаться в общегородскую жизнь.

Образы большого города, явно списанные с будущей столицы Украины, появляются во многих произведениях Шолом-Алейхема, однако топоним „Киев” встретить можно только в упомянутом автобиографическом романе *С ярмарки*. В большинстве произведений большой город, в который попадают герои Шолом-Алейхема, — это Егупец, то есть Египет на идише⁶. Название метрополии, являющейся „двойником” реального Киева начала XX века, во многом указывает на отношение писателя к городу на Днестре, который, как Египет для древних израильтян, стал для евреев символом пленения и рабства. Киевская реальность конца XIX — начала XX века, безусловно, подталкивала к такого рода аналогиям. Топоним „Егупец” встречается, например, в циклах *Менахем-Мендл* (1892–1903), *Тевье-молочник* (1894–1914), *Касриловка* (1901–1915). На то, что прототипом Егупца стал именно Киев, указывает ряд характерных элементов городского пространства, в том числе урбанонимы. Их можно встретить, например, в письмах Менахем-Мендла, представляющего своей жене жизнь в большом городе:

Когда будешь писать, пиши мне на мое имя в Бойберик⁷, потому что в Егупце мне жить нельзя⁸. Поэтому я целыми днями верчусь на Крещатике возле биржи, а вечером еду в Бойберик. Там живет вся компания биржевиков. Живут на дачах, ночи напролет играют в карты (мужчины и женщины вместе, — такой здесь порядок...). А рано утром все спешат в Егупец, а вместе со всеми и я⁹.

Здание биржи в начале XX века действительно находилось на главной киевской улице — Крещатике, так что указанный фрагмент однозначно подтверждает, с какого города списан Егупец Шолом-Алейхема.

⁶ А. Краснящих, *Шолом-Алейхем*, 2010, [в:] электронный ресурс: <http://litlife.club/br/?b=212788&p=2> (17.12.2016).

⁷ Так в своих произведениях Шолом-Алейхем называет Боярку, дачный городок под Киевом (см. А. Краснящих, *Шолом-Алейхем*, 2010, [в:] электронный ресурс: <http://litlife.club/br/?b=212788&p=15>).

⁸ Евреям без киевской прописки в то время нельзя было даже переночевать в городе.

⁹ Шолом-Алейхем, *Менахем-Мендл*, [в:] электронный ресурс: <http://www.borisba.com/litlib/sholom/mmendl.html> (17.12.2016).

Интересно, что в *Кровавой шутке* не назван ни Киев, ни Егупец, а читатель узнает лишь, что действие происходит в некоем „большом университетском городе” в черте оседлости. Эта общая информация, однако, намекает читателю именно на будущую столицу Украины. Хотя университетов в черте оседлости было четыре (кроме Киева, также в Харькове, Одессе и Варшаве), но только в Киеве евреи должны были получать „специальное право жительства”, проблемы с которым постоянно возникают у героев *Кровавой шутки*.

Киевские реалии подтверждает также сюжет романа, в котором легко узнаются мотивы известного дела Бейлиса¹⁰, которого в 1913 году судили в Киеве за ритуальное убийство 11-летнего мальчика. В итоге несправедливо обвиненный Мендель Бейлис был оправдан, но громкий процесс все равно стал одним из самых ярких примеров антисемитизма в дореволюционной России.

В *Кровавой шутке* Шолом-Алейхем приводит не только название, но и почти буквальную цитату из газеты, распространяемой в то время в Киеве черносотенной организацией „Двуглавый орел”¹¹:

То была знаменитая газета, носившая громкое название „Двуглавый орел”. Обычно убогий, хулигански-бесстыдный листок ради еврейского праздника принарядился, увеличился в формате и украсил первую полосу большим портретом истерзанного Володи Чигиринского. Под портретом надпись вопила крупным шрифтом: „Помни, православный русский народ, имя умученного от жидов младенца Владимира Чигиринского! Берегите своих детей! 17 марта жидовская пасха...”¹²

Следует отметить, что проблема антисемитизма, ставшая одной из главных тем *Кровавой шутки*, показана писателем не только в сфере „официальной” дискриминации евреев или деятельности различного рода националистических организаций вроде „Двуглавого орла”, но и на уровне простых киевлян, в том числе из крими-

¹⁰ Следствие и судебный процесс Менделя Бейлиса подробно описывает в публицистическом цикле *Дело Бейлиса* (1913) участвовавший в разбирательстве Владимир Короленко. В последней главе *Кровавой шутки* в суде появляется персонаж, в котором легко (в том числе по прическе) узнается знаменитый писатель:

Все они окружают высокого человека с львиной головой. Ему пожимают руки, заглядывают в глаза, расточают любезности... Это — столичная знаменитость, Цицерон наших дней, адвокат-громовержец.

¹¹ Шолом-Алейхем изменил имя и фамилию жертвы (Андрей Ющинский), см. „Двуглавый орел” 12.03.1912 г., № 63, [в:] электронный ресурс: https://traditio.wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BB%D0%BE_%D0%91%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%B0 (17.12.2016).

¹² Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, [в:] электронный ресурс: <http://www.borisba.com/litlib/sholom/krovsh.html> (17.12.2016).

нальной среды. Попав в отделение полиции, главный герой романа наблюдает сцену, показывающую, что даже среди низов общества евреи подвергались „солидарной” дискриминации.

Особенно поразило нашего арестанта, что „старожилы”, завсегда и на полицейского участка, встречали евреев с особенной радостью, с забористым словечком и приветствием, вроде „жидовская морда”, „собака неверная”, „пся крив”, в зависимости от национальности приветствующего¹³.

Данная цитата указывает также на другую интересную черту дореволюционного Киева — судя по последнему „приветствию”, можно сделать вывод, что польский язык в начале XX века воспринимался в киевской действительности как обыденное явление¹⁴.

Кровавая шутка — это один из немногочисленных в творчестве Шолом-Алейхема примеров, где тема антисемитизма в Киеве, в частности, и в России в целом представлена столь резко. Преимущественно Шолом-Алейхем в своих произведениях относится к проблеме тяжелого положения евреев в Киеве со свойственной ему иронией. Даже явно унижающие человеческое достоинство сцены обысков писатель умел представить в романе *С ярмарки* с определенной долей юмора:

О том, чтобы „ревизия” сошла благополучно и чтобы, упаси бог, не обнаружили „запрещенного товара”, заботился сам хозяин заезжего дома. Как же он это делал? Очень просто: хозяин заезжего дома подмазывал кого следует. Он заранее знал, когда нагрянет „ревизия”, и находил выход из положения. „Запрещенный товар” засовывался на чердак, в погреб, в платяной шкаф, в сундук, а иной раз в такое место, что никому и в голову не придет искать там живого человека. Забавнее всего, что, вылезши на свет божий, те самые люди, которые лежали в такого рода тайниках, старались превратить всю историю в шутку, как будто они дети, играющие в прятки, а в худших случаях, вздохнув, утешали себя: „Э, мы переживали времена и похуже, бывали тираны и покруче!”¹⁵

Кроме проблем на „официальном” уровне, в *Кровавой шутке* и в других произведениях Шолом-Алейхема указаны также противоречия между традиционными ценностями еврейской общины и меняющимися принципами поведения все большего числа киев-

¹³ Там же.

¹⁴ Данный факт не должен удивлять, так как, согласно переписи 1919 г., польское население Киева составляло свыше 36 тыс. человек и было четвертой по численности национальной общиной города — см. *Перепись г. Киева 16 марта 1919 г.*, [в:] электронный ресурс: <http://elibrary.ru/nodes/8745-perepis-g-kieva-16-marta-1919-g-ch-1-naselenie-kiev-1920#page/7/mode/inspect/> (17.12.2016).

¹⁵ Шолом-Алейхем, *С ярмарки*, указ. соч.

лян. Например, в повести *Менахем-Мендл* представлено восприятие приезжим евреем „свободных“ нравов большого города. Главный герой произведения, приехав из провинциального еврейского местечка в Киев (так же как и в свое время молодой Шолом-Алейхем), не очень может понять запутанные межличностные отношения горожан:

Здесь часто случается, что муж бросает свою жену и влюбляется в чужую жену, или жена покидает мужа и влюбляется в другого, а жена того мужа влюбляется в жену мужа той жены, то есть в мужа той жены... Обмениваются, так сказать: мое — твое, а твое — мое... Это тебе не Касриловка, это Егупец...¹⁶

Среда большого города неминуемо вела к столкновению традиционных убеждений о семейной жизни с постепенной либерализацией нравов. Это касалось также еврейской среды, несмотря на ее достаточно консервативный характер. В *Кровавой шутке*, Шолом-Алейхем показывает, что еврейская девушка, вопреки традиционным убеждениям, может влюбиться в русского парня. Вместе с тем, на примере героини романа писатель дает понять, что даже любовь не была (и не должна была быть) достаточным поводом для еврея, чтобы выйти за пределы своей среды. Сильная и независимая Бетти принимает единственно правильное, по мнению Шолом-Алейхема, решение и бросает русского героя *Кровавой шутки*, выходя замуж за его еврейского приятеля. В ответ на письма все еще любящего ее Григория „она пыталась доказать ему, что то, о чем он пишет, было бы безумием: лежащую между ними пропасть ни она, ни он не смогут перешагнуть“¹⁷.

В *Кровавой шутке* Киев в целом показан как место разврата, что также явно не было аргументом в пользу большей вовлеченности еврейской общины в общегородскую жизнь. На страницах романа появляется даже фигура, которая могла бы успешно вписаться в куприновскую *Яму*¹⁸:

[...] сильно накрашенные щеки, жидкие кудряшки под смятой шляпкой и низкий лоб, из-под которого глядели маленькие голубоватые глаза. Выпятившийся жесткий корсет не скрывал отвислой груди и подложенной ваты... Женщина распространяла какой-то душливый смешанный запах гелиотропа и йодоформа¹⁹.

¹⁶ Шолом-Алейхем, *Менахем-Мендл*, указ. соч.

¹⁷ Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, указ. соч.

¹⁸ Действие повести Александра Куприна *Яма*, так же как и *Кровавой шутки*, проходит в неназванном городе, во многом напоминающем Киев.

¹⁹ Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, указ. соч.

После встречи с „уличной феей”²⁰, как называет арестованную проститутку повествователь, главной героине не перестает казаться, что и само городское пространство пропитано запахом разврата, дешевыми сладкими духами и популярным в публичных домах антисептиком:

Бетти сидела в пролетке между двумя надзирателями, и ей казалось, что вся улица пропитана странным тошнотворным запахом смеси гелиотропа и йодоформа...²¹

Впечатления героини *Кровавой шутки* не удивляют в контексте высказываний киевоведов, согласно которым духовную столицу Российской империи на рубеже XIX и XX веков называли „городом церквей и борделей”²².

Шолом-Алейхем показывает в *Кровавой шутке*, что в большом городе, несмотря на некую изоляцию, еврейская община все равно подвергалась воздействию „внешнего” мира, хотя касалось это прежде всего богатой части молодого поколения. Главной героине, верной традиционным ценностям, в какой-то степени противопоставлены в романе ее двоюродные сестры из зажиточной семьи. Они ведут беззаботную жизнь, ничем не отличающуюся от существования других, нееврейских богатых девушек из высших слоев российского общества. Лето барышни Фамилиант проводили на даче под Киевом, где целыми днями полудремали в гамаках.

Жара и одуряющий запах сосен сомкнули уста словоохотливых барышень Фамилиант, и даже неизменно волновавшая их тема — беседа о последних романах властителя умов, Арцыбашева, — завяла под безжалостным действием солнечных лучей...²³

Шолом-Алейхем не случайно приводит фамилию автора *Санина*, который в последние предреволюционные годы пользовался в России высокой популярностью в интеллигентской среде и одновременно считался многими „пропагандистом аморализма и порнографии”²⁴. На этом основании можно сделать вывод, что богатая еврейская молодежь Киева в большой степени была вовлечена в общерусское культурное пространство.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² А. Красовская, *Киев — столица проституции...! Конца XIX — начала XX веков*, [в:] электронный ресурс: http://www.chaskor.ru/article/kiev-stolitsa_prostitutsii_kontsa_xix_-_nachala_xx_vekov_38192 (17.12.2016).

²³ Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, указ. соч.

²⁴ *История русской литературы XX — начала XXI века. Учебник для вузов в трех частях*, ч. I: 1890–1925 годы, под ред. В. Коровина, Москва 2014, с. 91.

Вместе с тем зажиточные евреи подвергаются в романе Шолом-Алейхема критике, так как забывают о чувстве солидарности и теряют свою идентичность. Раскол в еврейской общине Киева особо заметен накануне очередного (к счастью, несостоявшегося) погрома.

[...] Все улицы, ведущие к вокзалу, были запружены евреями, женщинами и детьми, образовавшими бесконечную очередь за билетами. Выстоять все время не было никакой возможности, и евреи расположились не без комфорта просто на мостовой, у своих узлов и чемоданов, и ни за что не желали возвращаться в город... [...] Несчастные люди даже не подозревали, что богачи в это время колесили уже по Европам и подъезжали — кто к Монте-Карло, кто к Ницце и к другим укромным уголкам, где можно и в рулетку поиграть, и в картишки перекинуться, и вообще поразвлечься...²⁵

Зажиточные евреи, по мнению Шолом-Алейхема, перенимают также нехарактерные для своей среды схемы поведения. Касается это, например, холодного безразличия по отношению к страданиям других. Когда семья Шапиро делится переживаниями за судьбу своего нееврейского соседа, богатая родственница

[...] слушает, плотно сжав губы. Она молчит, но взгляд ее полон укоризны. Она чувствует себя шокированной тем, что ее ближайшие родственники интересуются каким-то русским мальчишкой, пасынком пьяницы...²⁶

Среда большого города, со всеми его искушениями, становится в произведении Шолом-Алейхема угрозой для традиционной еврейской общины. Это касается также упомянутой ранее культурной ассимиляции. В *Кровавой шутке* затронут связанный с данной проблемой языковой вопрос — в русскоязычном Киеве начала XX века евреи, выходя из изоляции, все чаще переходили на речь большинства. „Мало ли нынче молодых людей-евреев, не знающих еврейского языка?“ — спрашивает Бетти в ответ на реакцию матери, удивленной, что квартирант-еврей не знает идиша²⁷. На основании многих сцен *Кровавой шутки* можно сделать вывод, что в начале XX века среди киевских евреев старшего поколения незнание родного языка было чем-то немыслимым и одновременно уже не особо удивляло молодежь. Только ведь благодаря такому положению вещей главный герой романа — русский дворянин Григорий Попов — мог, обменявшись документами со школьным другом Гершелем Рабиновичем, успешно выдавать себя за еврея и, даже не зная еврей-

²⁵ Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, указ. соч.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

ского языка и традиций стать хорошим кандидатом в женихи в глазах родителей Бетти.

Показывая непростые условия жизни евреев в Киеве, Шолом-Алейхем выделяет еще одну проблему, на фоне которой даже потеря евреями языка и враждебное отношение к ним со стороны других горожан не выглядят столь устрашающе. Персонажем *Кровавой шутки*, действиям которого повествователь и другие герои не находят никакого оправдания, стал Лапидус, молодой еврей, перешедший в православие. Отступничество в России до 1917 года было серьезной проблемой для еврейской общины²⁸, считалось тяжелым грехом и опасным явлением, так как часто отказавшиеся от иудаизма становились сторонниками антисемитизма²⁹. Фигура Лапидуса словно подтверждает самые мрачные стороны данного явления. Он не только „старался как можно точнее копировать истого белопокладочника и как можно менее напоминать собою еврея“³⁰, но также „утверждал на страницах черносотенного листка, что евреи действительно употребляют в пасхальную мацу христианскую кровь“³¹. Пример Лапидуса подтверждает, что, по мнению Шолом-Алейхема, отказ от веры не сделает еврея своим среди не-евреев и ничего хорошего ему не принесет. Герой, спровоцировав своими действиями всплеск антисемитских настроений в городе, в итоге сам стал одной из немногочисленных жертв сорванного в результате призыва губернатора погрома.

Правда, произошло несколько инцидентов, но до того невинных, что на них и внимания не стоило обращать. На какой-то улице еврейскому мальчику вымазали губы свиным жиром; в другом месте выбили несколько стекол. А в одном из боковых переулков сцапали студента с еврейским носом и избили до полусмерти. Оказалось, однако, что студент крещеный...³²

Выяснилось, что его фамилия — Лапидус, и это необыкновенно обрадовало главных героев *Кровавой шутки*: „— Лапидус? — спросили в один голос Бетти и Рабинович, вскочив с мест, и весело рассмеялись“³³.

²⁸ См. А. Конюченко, *К вопросу о переходе иудеев в православие в дореволюционной России*, „Вестник Челябинского государственного университета“ 2012, № 16 (270); *История русской литературы XX...*, указ. соч., с. 93–98.

²⁹ См. „Отступничество“, [в:] *Электронная еврейская энциклопедия*, <http://www.eleven.co.il/article/13110> (17.12.2016).

³⁰ Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, указ. соч.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Там же.

Смех — это элемент, присутствующий во всех произведениях Шолом-Алейхема, вне зависимости от серьезности затрагиваемой им темы. Описания киевской реальности не являются в данном контексте исключением. Даже в самых тяжелых условиях писатель умел увидеть положительные моменты, что, без сомнения, помогало ему с симпатией относиться к Киеву и даже считать его родным городом. Подтверждают это слова Шолом-Алейхема, который 25-летие своей писательской деятельности по состоянию здоровья вынужден был отмечать в Италии. Получив множество поздравительных телеграмм, автор *Кровавой шутки* обратил особое внимание на одну из них — из Киева, — которая, по словам самого писателя, растрогала его до слез. „Это ведь Киев. А Киев — мой город. Побывать всюду на юбилее немислимо, но то, что я не мог быть в Киеве, нагоняет на меня тоску”³⁴.

Образы Киева конца XIX — начала XX века в творчестве Шолом-Алейхема подтверждают многонациональную специфику города, который не только был родным местом для тысяч русских или украинцев, но также воспринимался таковым многочисленными представителями еврейского народа.

Библиография

- Беленький М., *Его прекрасное имя* (вступительная статья), [в:] Шолом-Алейхем, *Собрание сочинений в шести томах*, т. I, Москва 1988.
- „Двуглавый орел” 12.03.1912 г., № 63, [в:] электронный ресурс: https://traditio.wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BB%D0%BE_%D0%91%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%B0 (17.12.2016).
- Егупец: *Городу и Миру* (интервью Михаила Гольда с Мироном Петровским), „Лехайм” 2008, № 2 (190), [в:] электронный ресурс: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/190/gold.htm> (17.12.2016).
- История русской литературы XX — начала XXI века. Учебник для вузов в трех частях*, ч. I: 1890–1925 годы, под ред. В. Коровина, Москва 2014.
- Конюченко А., *К вопросу о переходе иудеев в православие в дореволюционной России*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2012, № 16 (270).
- Краснящих А., *Шолом-Алейхем*, Харьков 2010, [в:] электронный ресурс: <http://litlife.club/br/?b=212788&p=2> (17.12.2016).
- Красовская А., *Киев — столица проституции...! Конца XIX — начала XX веков*, [в:] электронный ресурс: http://www.chaskor.ru/article/kiev_-_stolitsa_prostitutsii_kontsa_xix_-_nachala_xx_vekov_38192 (17.12.2016).

³⁴ Цит. по М. Беленький, *Его прекрасное имя* (вступительная статья), [в:] Шолом-Алейхем, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 1, Москва 1988, с. 19.

Перепись г. Киева 16 марта 1919 г., [в:] электронный ресурс: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/8745-perepis-g-kieva-16-marta-1919-g-ch-1-naselenie-kiev-1920#page/7/mode/inspect/> (17.12.2016).

Пученков А., *Национальный вопрос в идеологии и политике южнорусского Белого движения в годы Гражданской войны. (1917–1919 гг.)*, Санкт-Петербург 2005.

Френкель А., *Русский писатель Шолом-Алейхем*, „Независимое филологическое обозрение“ 2012, № 114, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114> (17.12.2016).

Шолом-Алейхем, *Кровавая шутка*, [в:] электронный ресурс: <http://www.borisba.com/litlib/sholom/krovsh.html> (17.12.2016).

Шолом-Алейхем, *Менахем-Мендл*, [в:] электронный ресурс: <http://www.borisba.com/litlib/sholom/mmendl.html> (17.12.2016).

Шолом-Алейхем, *С ярмарки*, [в:] электронный ресурс: <http://www.borisba.com/litlib/sholom/shalom01.html> (17.12.2016).

Электронная еврейская энциклопедия, <http://www.eleven.co.il/article/13110> (17.12.2016).

Meir N., *Kiev, Jewish metropolis: A History, 1859–1914*, Bloomington – Indianapolis 2010.

**„U NAS ADIN PROKUROR CZESTNYJ CZEŁAWIEK, A I ON
— PRAWDU SKAZAT’ — SWINIA” — ROSSICA
W FELIETONISTYCE STANISŁAWA MICHALKIEWICZA**

**„U NAS ADIN PROKUROR CZESTNYJ CZEŁAWIEK, A I ON
— PRAWDU SKAZAT’ — SWINIA” — РОССИКА В ТЕКСТАХ
СТАНИСЛАВА МИХАЛЬКЕВИЧА**

**„U NAS ADIN PROKUROR CZESTNYJ CZEŁAWIEK, A I ON
— PRAWDU SKAZAT’ — SWINIA” — ROSSICA IN THE TEXTS
OF STANISŁAW MICHALKIEWICZ**

Daniel Dzienisiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska
dzienis@amu.edu.pl

Abstract: The article aims at presenting and analyzing *rossica* (linguistic and cultural borrowings from Russian) retrieved from the texts written by Stanisław Michalkiewicz. Stanisław Michalkiewicz is a conservative-liberal author and a former politician. Along with borrowings from Latin and French, Michalkiewicz, known for his command of Russian, incorporates various Russian and Soviet linguistic and cultural elements in his writings. *Rossica* come in the form of lexical and textual borrowings, e.g. quotations from politicians, literary works, popular songs and jokes. One can also distinguish indirect sources of *rossica*, such as quotations from Polish literary works referring to Russian reality. Moreover, Michalkiewicz creates original derivatives of Russian borrowings and modifies the forms of dative case of Polish personal names according to the Russian masculine noun declension paradigm.

Słowa kluczowe: *rossica*, idiolekt, język polskiej prasy współczesnej, dialog międzyjęzykowy.

Ключевые слова: *россика*, идиолект, язык современной польской прессы, межкультурный диалог.

Keywords: *rossica*, idiolect, language of the modern Polish press, interlingual dialog.

Badaniom nad elementami proveniencji rosyjskiej w polszczyźnie — zarówno w perspektywie leksykograficznej, jak i tekstowej — poświęcono do tej pory wiele uwagi. Stosunkowo najwięcej prac związanych z tym zagadnieniem dotyczy rusycyzmów oraz rutenizmów w historii języka polskiego¹. W kontekście tematyki niniejszego artykułu warto prze-

¹ Ze względu na bogactwo literatury przedmiotu ograniczamy się wyłącznie do wymienienia niektórych prac dotyczących omawianej problematyki. Są to m.in. opra-

de wszystkim zwrócić uwagę na opracowania dotyczące obecności elementów pochodzenia rosyjskiego we współczesnej polskiej przestrzeni medialnej – do prac analizujących tę problematykę w sposób najbardziej systemowy należy zaliczyć artykuły autorstwa Michała Sarnowskiego. Piszac o znaczeniu tego typu dociekań, wrocławski badacz podkreśla:

Jednym z ważniejszych tematów badawczych współczesnej rusycystyki polskiej jest opis i analiza wszelakich aspektów polsko-rosyjskich i rosyjsko-polskich kontaktów kulturowych i językowych. To zagadnienie znajduje się w kręgu zainteresowań wrocławskiego środowiska rusycystycznego, które skupia się na badaniach ilości, a także miejsca i roli różnorodnych fenomenów kulturowych w obrazie świata współczesnych Polaków, tzn. obecności i funkcjonalnego obciążenia kulturowych rossików w polskiej bazie kognitywnej².

Sarnowski motywuje potrzebę badania takich fenomenów, zwracając uwagę na dwie przesłanki: 1) instytucjonalne zmiany polityczne i przemiany kulturowe zachodzące w Polsce oraz w społeczeństwie polskim, a także 2) próbę redefinicji wzajemnych relacji polsko-rosyjskich i *vice versa*³.

W celu syntetycznego określenia różnorodnych elementów pochodzenia rosyjskiego, a także ruskiego i radzieckiego, badacz stosuje termin **rossicum**. Nominuje on wszelkie pojęcia z obszaru kultury rosyjskiej, takie jak: zapożyczenia językowe (rusycyzmy), pojęciowe oraz konceptualne⁴. Analizując rossica występujące w twórczości Ryszarda Marka

cowania: H. Karaś, *Rusycyzmy słownikowe w polszczyźnie okresu zaborów*, Warszawa 1996 (zob. tamże stan badań nad zapożyczeniami rosyjskimi w polszczyźnie, s. 35–46); T. Kuroczycki, W. R. Rzepka, *Zapożyczenia leksykalne z języka rosyjskiego we współczesnej polszczyźnie pisanej*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 1978, nr 10, s. 107–115; A. Pihan-Kijasowa, *Leksykalne zapożyczenia rosyjskie w najstarszych pamiętnikach polskich zesłańców*, [w:] *Ad perpetuam rei memoriam. Profesorowi Wojciechowi Ryszardowi Rzepce z okazji 65. urodzin*, pod red. J. Migdał, Poznań 2005, s. 313–325; J. Joachimiak-Prażanowska, *Sowie-tyzmy w polszczyźnie „Kuriera Wileńskiego” (1924–1939)*, „*Acta Baltico-Slavica*” 2004, nr XXVIII, s. 53–61; Idem, *Rusycyzmy w „Kurierze Wileńskim” (1925–1939)*, „*Acta Baltico-Slavica*” 2010, nr XXXIV, s. 121–145; G. Rytter, *Wschodniostowiańskie zapożyczenia leksykalne w polszczyźnie XVII wieku*, Łódź 1992; E. Małek, *Rossica i sovietica w „Słowniku Doroszewskiego”*, [w:] *Czterdzieści lat minęło... Nad „Słownikiem Doroszewskiego”*, pod red. J. Wawrzyńczyka, Warszawa 2009; J. Wawrzyńczyk, *Rossica w „Słowniku poprawnej polszczyzny PWN”*, [w:] Idem, *O języku polskim i rosyjskim. Studia i szkice*, Łask 2006, s. 278–284.

² M. Samowski, *O niektórych aspektach polsko-rosyjskiego dialogu międzykulturowego: „rossica” w strategicznej pozycji tekstu gazetowego*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2010, nr 35, s. 249.

³ Ibidem.

⁴ M. Samowski, *Rossica w tekstach Ryszarda Marka Grońskiego*, „*Acta Universitatis Wratislaviensis*” 2012, nr CLVI, s. 160.

Grońskiego, Sarnowski wprowadził dla nich następujące kategorie⁵: 1) **rossica lingwistyczne**, do których zaliczył rusycyzmy, neologizmy i subteksty, oraz 2) **rossica fenomenologiczne**, tj. „wszelkie zwerbalizowane fenomeny ekstralingwistyczne, to znaczy nazwy wydarzeń historycznych, postaci historycznych, politycznych i z dziedziny kultury, nazwy artefaktów oraz nazwy i deskrypcje faktów i rzeczywistości tamtego kraju”⁶.

Z uwagi na fakt, że w niniejszym tekście – operując przedstawioną wyżej terminologią – rozpatrywane będą w przeważającej mierze **rossica lingwistyczne** (rusycyzmy oraz **rossica tekstowe** – zob. dalej), w mniejszym stopniu zaś **rossica fenomenologiczne** (te w materiale pojawiają się często w tle opisów zawierających **rossica lingwistyczne**), na nich przede wszystkim skupi się nasza uwaga. Warto zatem na wstępnym etapie rozważań przyrzeć się interesującej typologii rossików lingwistycznych, zaproponowanej przez Sarnowskiego na podstawie analizy felietonów Grońskiego. Badacz dzieli tę grupę rossików na **rossica-rusycyzmy** oraz **rossica tekstowe**. W ramach pierwszej z nich, w toku rozważań nad rossikami w felietonistyce R. M. Grońskiego, badacz wyodrębnił następujące podkategorie: **rusycyzmy okazjonalne** (np. *ordienonosiec*, *niebta-gonadiożny*, *gienieraty*), **rusycyzmy uzualne** (często należą do nich ksenizmy i egzotyzmy opisujące sytuacje rosyjskie odnoszone do wydarzeń w Polsce, np. *mierzawiec*, *kagebowiec*, *pieriedyszka*), **rusycyzmy normatywne** (wyrazy pochodzenia rosyjskiego w pełni zadowinione w polszczyźnie, np. *aparaczyk*, *kołchoz*, *nieudacznik*) oraz **neologizmy** biorące za swą podstawę wyrazy pochodzenia rosyjskiego oraz polskiego (np. *Konrad Wallenradziecki*, *Makabrenko*, *mordodzierżyński*). **Rossica tekstowe** to teksty precedensowe – zarówno w swej postaci kanonicznej, jak i zmodyfikowanej (np. *inżynierowie ludzkich dusz*; *Mały człowiek, a świnia wielka*; *Mówimy Partia a w domyśle Lenin. Mówimy Lenin a w domyśle Partia*)⁷.

Niniejszy artykuł ma na celu analizę rossików występujących w felietonistyce Stanisława Michalkiewicza, publicysty związanego z polskim środowiskiem konserwatywno-liberalnym oraz współzałożyciela Unii Polityki Realnej. W czasach PRL Stanisław Michalkiewicz był opozycjonistą, na początku lat 90. sprawował urząd sędziego Trybunału Stanu, współtworzył także projekt konstytucji przewidującej system prezyden-

⁵ Podział ten, jako prekursorski w historii badań nad obecnością rossików w idiolektach publicystów, nie jest bowiem bez znaczenia dla niniejszego artykułu oraz – prawdopodobnie – dla przyszłych prac poświęconych tej problematyce.

⁶ M. Sarnowski, *Rossica jako narzędzie walki politycznej w Polsce: o pewnym profilu stereotypu Moskwy w polskim dyskursie politycznym*, „Acta Neophilologica” 2013, nr XV (1), s. 168.

⁷ M. Samowski, *Rossica w tekstach...*, op. cit., s. 161–163.

cki oraz ordynacji wyborczej wprowadzającej wybory według zasad większościowych. Obecnie, niezwiązany z żadną partią polityczną, Stanisław Michalkiewicz skupia się na działalności publicystycznej. Do tychczas jego teksty ukazywały się m.in. w takich mediach, jak „Goniec”, „Goniec Polski”, „Moja Rodzina”, „Najwyższy Czas!”, „Nasza Polska”, „Nowy Ekran”, „Opcja na prawo”, „Polonia Christiana”, „Polska Niepodległa”, „Prawy.pl”, „Radio Maryja” czy „Radio Olsztyn”. Część tekstów autora udostępniana jest bezpłatnie na stronie www.michalkiewicz.pl⁸.

W sferze przekonań politycznych Stanisław Michalkiewicz jest przedstawicielem polskiej prawicy wolnorynkowej. Wyznaje poglądy konserwatywno-liberalne zakładające konserwatyzm w sferze obyczajowej oraz liberalizm gospodarczy, cechuje go postawa prokapitalistyczna. Warto nadmienić, iż niejednokrotnie wysuwano oskarżenia dotyczące antysemickiego charakteru tekstów felietonisty, które miały swą kontynuację na drodze sądowej. Przykładowo, treść felietonu wygłoszonego przez Stanisława Michalkiewicza na antenie Radia Maryja 29 marca 2006 r. została uznana za antysemicką przez Radę Etyki Mediów, kieleckie Stowarzyszenie im. Jana Karskiego oraz Marka Edelmana. Prokuratura umorzyła jednak śledztwo w tej sprawie⁹.

Publicystyka Stanisława Michalkiewicza jest godnym uwagi źródłem materiału dla analiz lingwistycznych. Ze względu na swój oryginalny charakter oraz wysoką kompetencję językową autora, felietonistyka Stanisława Michalkiewicza stanowi przede wszystkim interesujący materiał do prowadzenia badań z zakresu kreatywności językowej, neonomiki, aksjolingwistyki czy idiofrazematyki¹⁰. W kontekście tematyki ni-

⁸ Zob. życiorys autora na stronie internetowej <http://www.michalkiewicz.pl/zyciorys.php> (30.12.2016).

⁹ Por. źródła elektroniczne: <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,wid,8257047,wiadomosc.html?ticaid=15440> (30.12.2016); <http://www.wirtualnemedia.pl/artikul/sledztwo-ws-zniewazania-zydow-w-radiu-maryja-umorzono> (30.12.2016).

¹⁰ W tym miejscu należy zaznaczyć, iż niniejsze opracowanie stanowi kontynuację podjętych wcześniej analiz języka osobniczego Stanisława Michalkiewicza, zob. D. Dzienisiewicz, *Idiofrazemy Stanisława Michalkiewicza w publicystyce z lat 2003–2015*, „Investigationes Linguisticae” (w druku). Za Wojciechem Chlebdą termin *idiofrazem* rozumiany jest jako jednostka języka odtwarzana w obrębie idiolektu. Nie wprowadzono rozróżnienia na twórczy (jednostki utworzone przez Stanisława Michalkiewicza) bądź odtwórczy (jednostki inkorporowane do języka osobniczego Stanisława Michalkiewicza) charakter idiofrazemów. Więcej na temat (idio-)frazematyki zob. w pracach: W. Chlebda, *Elementy frazematyki: wprowadzenie do frazeologii nadawcy*, Łask 2003; Idem, *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*, Opole 2005. W artykule idiofrazemy Stanisława Michalkiewicza poddano analizie pod względem obecnych w nich komponentów wartościujących, struktury oraz ich ewolucji w perspektywie historycznej. Ponadto poruszone

niejszego tekstu należy zwrócić uwagę na fakt, iż Stanisław Michalkiewicz w celu wzbogacenia swoich artykułów częstokroć stosuje elementy językowe pochodzenia obcego, np. łacińskie (*Bella gerant alii, tu felix Austria nube; Omnia principia parva sunt; Quidquid agis prudenter agas et respice finem*), francuskie (*n'en parlons plus; comme si, comme ça; honorables correspondents*) czy białoruskie (*Hop, naszymy hreczanniki, usie Żydy naczalniki, usie Paliaki na wywoz, Biełarusy – w kołchoz!*). Znajomość języka rosyjskiego, tamtejszych realiów oraz kultury sprawia, że również te elementy są szeroko reprezentowane w tekstach publicysty¹¹.

W niniejszym artykule nie będziemy odwoływać się do kategorii rossików wprowadzonych przez Michała Sarnowskiego. Podejście takie podyktowane jest specyfiką użycia rusycyzmów przez Stanisława Michalkiewicza, która wymaga dokonania innego podziału. Materiał badawczy został zaczerpnięty z felietonów, artykułów oraz komentarzy Stanisława Michalkiewicza, publikowanych w latach 2003–2015¹². Po zgromadzeniu korpusu teksty zostały poddane analizie morfologicznej przy pomocy programu *LanguageTool 2.1*¹³, wykorzystującego słownik stworzony w ramach projektu *Morfologik*¹⁴. Następnie spośród wyrazów nierozpoznanych przez analizator manualnie wyodrębniono rossica. Materiał badawczy nie obejmuje zatem rusycyzmów normatywnych, rejestrowanych przez *Słownik gramatyczny języka polskiego*¹⁵ (stanowiący podstawę dla projektu *Morfologik*). Z uwagi na dużą liczbę wyekscerpowanych w ten sposób jednostek¹⁶ ich pełna lista nie jest prezentowana w dalszej części artykułu. Przytaczane są jedynie wybrane cytaty – za-

zostało zagadnienie kreatywności językowej pisarza w świetle danych korpusu tekstów historycznych.

¹¹ Warto nadmienić, że w okresie PRL publicysta przez pewien czas pracował jako tłumacz języka rosyjskiego w warszawskim oddziale Agencji Prasowej „Nowosti”, zob. źródło elektroniczne: <http://www.michalkiewicz.pl/zyciorys.php> (30.12.2016).

¹² Teksty, z których utworzono korpus, zostały pobrane ze strony internetowej: <http://www.michalkiewicz.pl/teksty.php> (30.12.2016). Dalej prezentowanym fragmentom towarzyszy tytuł artykułu, nazwa czasopisma, w którym został on pierwotnie opublikowany, oraz data publikacji.

¹³ M. Miłkowski, *Developing an open-source, rule-based proofreading tool, “Software – Practice and Experience”* 2010, No. 40(7), s. 543–566.

¹⁴ Strona internetowa projektu *morfologik* – analizator morfologiczny + słownik morfologiczny + korektor gramatyczny + biblioteki, <http://morfologik.blogspot.com> (30.12.2016).

¹⁵ Z. Saloni, M. Woliński, R. Wołosz, W. Gruszczyński, *Słownik gramatyczny języka polskiego*, Warszawa 2012.

¹⁶ Niektóre spośród wyodrębnionych w ten sposób form stanowią komponenty większych całości, jakimi są rossica tekstowe, co w znaczący sposób pomniejsza liczbę analizowanych rossików.

czерpnięte w formie niezmodyfikowanej ze strony autora dla zapewnienia wierności dokumentacyjnej – oraz komentarze odnoszące się do poszczególnych kategorii rossików w celu zilustrowania i opisania prezentowanego materiału.

Materiał badawczy został podzielony na sześć kategorii, tj.:

- 1) frazemy związane z radzieckim życiem politycznym;
- 2) słowa skrzydlate i subteksty zaczerpnięte z utworów literackich i muzycznych;
- 3) anegdoty, dowcipy i wiersze odnoszące się do realiów rosyjskich oraz radzieckich;
- 4) cytaty z literatury polskiej odwołujące się do realiów rosyjskich;
- 5) stosowanie końcówki fleksyjnej formy celownika rosyjskich rzeczowników I deklinacji (-u) w polskich nazwach osobowych;
- 6) autorskie derywaty od rusycyzmów¹⁷.

¹⁷ Przedstawione kategorie nie obejmują jednak wszystkich odnalezionych rossików, wśród których wyodrębnione zostały również jednostki niewpisujące się w powyższą klasyfikację. Są to pojedyncze wyrazy rosyjskie używane w polskim tekście, np. (tutaj i dalej pisownia oryginalna): *ażidał', broniewik, izwinitie, Jewriej, komanda, krysza, miatieźnik, padgatówka, pieriekatypole, pokazucha, poputczik, rukowodstwo, starożył, szutnik, uspiechy, wojennokomandujuszczij, wpieriod, wracze, żywy-zdrowy*; segmenty wielowyrazowe, np. *burnyje aplodismienty, idi ty k' czortu, durak, istinno gawariu wam, na wszelki slučaj, samyj krupnyj płutokrat, sowietkoje szampanskoje, wot maładiec, wsie wsiem dawolny, wypuschnik wuz-a*; związki frazeologiczne, np. *adin w polie nie woin, każdyj durak po swojemu s uma schodit, s żyru biesiatsia, tisze jediesz – dalsze budiesz*. Wyodrębnić można także nazwy własne, np. *Aeroflot, Car-kołokoł, Kommiersant, Swietłana Alilujewa, Tatiana Anodina, Wiktor Anoszkina, Wiktor Kulikow*. Ponadto w korpusie wychwycono przykłady rossików, w których publicysta przytacza dłuższe fragmenty tekstów rosyjskojęzycznych w następstwie tłumaczone na język polski, zob.:

Zanim jednak to nastąpi, uruchomione zostało Ministerstwo Prawdy i dokonało stosownych korekt na stronach rosyjskiej Wikipedii. Oto jeszcze do niedawna można było przeczytać tam o prezydencie Lechu Kaczyńskim, że „w **osnownym realizujet proamierianskuju liniju wo wnieszniej politiki, odnako wo wnieszniej politiki dierżitsia boleje niezawisimo, czem jego priedszestwienniki. W woprosie razmieszczienija PRO w Wostocznej Jewropie poddierżał SSzA niesmotria na niesogłasje absoliutnowo bolszinstwa polskich grażdán. Uchudnił odnoszenija s Germaniej dopustił mnogokratnyje antienieckije wyskazywanija w duchie „wiecznoj winy” za priestupljenija wo wremia Wtoroj mirowoj wojny. Pieriesmotrieł polsko-ukrańskie odnoszenija, spornym punktom kotorych jawliajetsia priznanije winy ukrańskich nacjonalistow za genocid polskowo na roda wo wremia Wtoroj mirowoj wojny. Sbyliś prognozy i ob uchudszenii polsko-rossijskich odnoszenij”**. („przede wszystkim realizuje proamerykańską linię w polityce zagranicznej, działając w polityce zagranicznej bardziej niezależnie od swoich poprzedników. W kwestii rozmieszczenia w Europie Wschodniej tarczy antyrakietowej podtrzymywał Stany Zjednoczone, ignorując sprzeciw absolutnej większości polskich obywateli. Pogorszył stosunki z Niemcami dopuszczając wielokrotne antyniemieckie wystąpienia w duchu «wiecznej winy» za przestępstwa drugiej wojny światowej. Zrewidował stosunki polsko-ukraińskie, których spornym punktem jest uznanie winy ukraińskich nacjonalistów za ludobójstwo

W przypadku pierwszej kategorii (frazemy związane z radzieckim życiem politycznym) publicysta posługuje się środkami językowymi pochodzenia rosyjskiego z myślą o wartościowaniu ujemnym i stygmatyzowaniu swoich lewicowych przeciwników poprzez wskazywanie ich domniemanych politycznych antenatów, w przeszłości związanych ideologicznie z komunizmem. Przykładowo, zastosowanie frazy *Artileristy! Stalin dał prikaz!* w poniższym cytacie stanowi wzmocnienie sądu Stanisława Michalkiewicza o przywódczej roli Adama Michnika w zakresie kreowania opinii w środowiskach lewicowo-liberalnych. Cytat ma jednocześnie wysoce deprecjonujący charakter, który ujawnia się poprzez porównanie Adama Michnika do Józefa Stalina, automatycznie uruchamiające negatywne konotacje w polskiej przestrzeni kulturowej. Sformułowanie wskazuje również na domniemaną bezrefleksyjność odbiorców mediów, przyjmujących w sposób bezkrytyczny oferowany im przekaz.

„*Artileristy! Stalin dał prikaz!*”. Tak rozpoczynała się bojowa pieśń lewicy, nie tylko sowieckiej, ale również tej międzynarodowej, która w drugim, a nawet trzecim pokoleniu znalazła wygodną niszę ekologiczną w „Gazecie Wyborczej”. Gazeta ta, a ściślej – jej redaktor naczelny, pełni wśród części tubylców obowiązki Stalina, to znaczy – informuje ich, co akurat myślą, a w każdym razie – co myśleć powinni. Znaczna część czytelników „Gazety Wyborczej” na wszelki wypadek nic nie myśli, bo nie jest pewna, czy będzie „trendy”. Jest to zresztą mechanizm typowy dla półinteligentów. Są oni na tyle inteligentni i spostrzegawczy, że wiedzą, iż są półinteligentami, ale właśnie to jest ich największym problemem. Główną ich troską bowiem jest to, by się to nie wydało, a jedynym sposobem zabezpieczenia przed zdemaskowaniem, jest śpiewanie w chórze. Stąd też, niczym owce za baranem o najbardziej zakręconych rogach, całe stado truchcikiem drepce za red. Michnikiem i gdyby, co nie daj Boże, kiedyś się przeziębili, to pół Polski nie wiedziałoby, co myśli.

(Balcerowicz nawrócony na „kaczym”? „Nasz Dziennik”, 7 czerwca 2008)

Sformułowanie *małogramotnyje chliebopaszcy* także zostało zastosowane w celu deprecjacji działań zwolenników ideologii lewicowej, z jego pomocą uczestnicy współczesnych manifestacji porównywani są bowiem do niewykształconej i podatnej na manipulację politycznej klienteli przywódców bolszewickich, również wywołujących negatywne konotacje w polszczyźnie. Ujemny wydźwięk tekstu wzmocniony jest poprzez bezpośrednie odwołanie do przywódców ruchu bolszewickiego, do których przyrównywany jest Seweryn Blumsztajn (Włodzimierz Eljaszewicz Ulianow „Lenin”, Lejba Bronstein, pseudonim „Trocki”)¹⁸.

polskiego narodu w latach drugiej wojny światowej. Spełniły się przewidywania również co do pogorszenia stosunków polsko-rosyjskich”).

(*Spoza ekstaz i wdzięczności*, „Najwyższy Czas!”, 23 kwietnia 2010)

¹⁸ Innymi przykładami frazemów (reproduktów tak jedno-, jak i wielowyrazowych) zacerpniętych z języka polityki są: ...*A jeśli partia słowo skazała – znacit skazał wied’*

Właśnie z tego rodzaju osobnikami wiąże swoje nadzieje redaktor Seweryn Blumsztajn, któremu najwyraźniej na starość zachciało się zostać sławnym rewolucjonistą, takim jak Włodzimierz Eljaszewicz Ulianow „Lenin”, a przynajmniej Lejba Bronstein, pseudonim „Trocki”. Tamci do rewolucyjnej jatki ekscytowali **małogramotnych chlebobaszców** i miejskich lumpów, ale teraz mores się zmieniły, więc podstawową siłą napędową rewolucyjnych jatek mogą stać się „młodzi wykształceni”. Oczywiście jeszcze nie teraz, ale już wkrótce, kiedy podstawowym składnikiem intelektualnego bagażu „młodego wykształconego” będzie wiedza o seksualnych orientacjach. Przedsmak tego, z czym już niedługo przyjdzie nam się zetknąć, dała rozmowa, jaką z okazji 11 listopada przeprowadzono z uczennicą sławnego liceum przy ul. Bednarskiej w Warszawie. Zapytana o znaczenie daty 11 listopada w historii Polski odparła, że to bardzo ważny dzień, ponieważ właśnie wtedy w naszym kraju ustało prześladowanie homoseksualistów.

(*Ustawki rewolucyjne*, „Nasza Polska”, 23 listopada 2010)

Do współczesnych polskich realiów odsyłają również jednostki należące do drugiej kategorii, tj. słowa skrzydlate i subteksty zaczerpnięte z utworów rosyjskiej literatury i muzyki. Rossica te ukazują znajomość rosyjskiej literatury oraz ujawniają kompetencję kulturową publicysty. Dzięki inkorporacji subtekstów literackich felietony Stanisława Michalkiewicza nabierają charakteru intertekstów, słysząc w nich bowiem inne wypowiedzi i konteksty. Zabieg ten nadaje felietonistycie SM specyficzną atmosferę, a rossica należące do tej grupy pełnią w twórczości publicysty funkcję estetyczną. Przy pomocy cytatów z literatury felietonista tłumaczy uniwersalne procesy rządzące polityką. Posługując się cytatem z *Rewizora* Nikołaja Gogola, Stanisław Michalkiewicz wskazuje na mechanizmy biurokracji faworyzujące mierność i uniemożliwiające wdrożenie pierwotnie zaplanowanych reform:

Przecież większość z tych dygnitarzy nie tylko nie ma żadnego pomysłu na rządzenie państwem, ale jestem przekonany, że nigdy nawet nie zaprzęтали sobie tym głowy. Widać to choćby po rządzie pana premiera Tuska; z dawnego „gabinetu cieni”, składającego się z tęgich głów, co to wszystkie reformy państwa miały mieć dokładnie poukładane, do rządu weszła tylko pani Kopacz, a i to oka-

sowieckij narod (cytat z radzieckiej pieśni), *aniedotczyk* (żartowniś), *biej Żydów, spaszaj Rassiju!* (czarnosecinne hasło), *biezprizornyj* (bezdomne dziecko pozostające w konflikcie z prawem; u Stanisława Michalkiewicza: polityk nieprzynależący do partii politycznej – o Janie Filipie Libickim), *dognat' i pragnat'* (program rywalizacji gospodarczej ze Stanami Zjednoczonymi ogłoszony w 1961 r. przez Nikitę Chruszczowa), *ja uchażu w adstawku* (cytat z Borysa Jelcyna, ustępującego ze stanowiska prezydenta Federacji Rosyjskiej), *kontrrazwiedka* (kontrwywiad), *ludzie sowieccy* (obywatele Związku Radzieckiego), *politgramota* (krótki kurs polityczny), *politruk* (oficer polityczny), *prawo wychoda* (prawo republik do odłączenia się od Związku Radzieckiego), *razwiedczyk* (pracownik wywiadu wojskowego), *razwiedka* (wywiad wojskowy), *sekrietnyj sotrudnik* (seksot – tajny współpracownik), *strojka socjalizmu* (budowa socjalistyczna), *zaczinszczik* (podżegacz) i inne.

zało się... Jak to pisał Gogol? „**U nas adin prokurator czestnyj czelawiek, no i on, prawdu skazať – swinia**”. Dlaczego inne tęgie głowy do rządu nie weszły? A?

(*Wojna o 30 miliardów*, „Najwyższy Czas!”, 20 marca 2009)

Fraza *łarczik prosto atkrywajetsia*, pochodząca z bajki Iwana Kryłowa *Skrzynka* (*Ларчик*)¹⁹, puentuje opis kompromitujących kulis intryg politycznych:

Jak powiadają Rosjanie, „**łarczik prosto atkrywajetsia**”. Jeszcze Michnik nie zdążył w „Gazecie Wyborczej” rozkręcić na dobre rozporkowej afery z udziałem najnowszego nabytku Salonu, pani Anety Krawczykowej, a tu już wyszło na jaw, że to praczka, która tak jest zajęta przy balii, że nawet nie wie, kto jej od tyłu zrobił dziecko.

(*Rozgonić midnikowszczyznę!*, „Tygodnik nr 1” (poznańskie), 12 grudnia 2006)

Cytaty z literatury służą także do demaskowania niewiedzy innych publicystów; mają na celu obniżenie ich wartości i wiarygodności w oczach czytelnika, zob. poniższe użycie cytatu z wiersza *Borodino* Michaiła Lermontowa:

Wspominam o tym gwoili oświecenia w czynie społecznym pani red. Katarzyny Wiśniewskiej z „Głosu Cadyka”, która, jak uprzejmie przypuszczam, w tamtych czasach nie była nawet jeszcze zygota, a dzisiaj, w charakterze oficera religijnego odcinka frontu ideologicznego, sztorcuje każdego, kto ośmiela się „wykorzystywać religię do celów politycznych”. Świat, droga pani Kasiu, chociaż może się to pani wydać niewiarygodne, istniał również przed narodzeniem i objawieniem się Adama Michnika. „**Da, byli liudi w nasze wremia [...]. Bagadyry – nie wy!**” – czytamy w balladzie Michała Lermontowa *Borodino*. A do celów politycznych nadaje się wszystko – oczywiście pod warunkiem, że nie bierze się za to „człowiek muzyki nieświadom”.

(*Skrócić front!*, specjalnie dla www.michalkiewicz.pl, 21 lipca 2010)

Istotnym elementem ujawniającym się w omawianej grupie rossików jest ich ludyczny charakter, częstokroć wzbogacony o ironiczną okrasę. Publicysta wybiera takie utwory, które przykuwają uwagę wyrazistością i komizmem swej treści, zob. np. odwołanie do piosenki *Я люблю и женщин, и проказы*, wykonywanej przez Włodzimierza Wysockiego. Przywoływanie tej strofy można także interpretować jako chęć ukazania niemoralnego wymiaru działalności politycznej, opartego na chłodnej kalkulacji, upodabniającego ją do prostytucji.

„**Ja tiebie – ana skazała – Wasia, daragoje samoje atdam. A on skazał za sto rubliej – sagłasje. A jeśli bolsze – s drugom papałam**”. (Ja ci – powiedziała – Wasia, oddam wszystko najdroższe. A on na to: za sto rubli – zgoda. A jeśli więcej – to do spółki z kolegą). Ta ballada pokazuje, do jakich nieporozumień może dojść nawet w sprawach, zdawałoby się, prostych, kiedy jednak płomienne

¹⁹ W oryginalne występująca w formie *А ларчик просто открывался*.

uczucie zderza się z zimnym wyrachowaniem. Cóż dopiero w sytuacjach Aranżowanych przez polityków, specjalizujących się w sztuce dyplomacji, która, jak wiadomo, polega nie tyle na wyrażaniu, co raczej na ukrywaniu prawdziwych myśli i zamiarów?

(*Kryminaliści i zakonnicy*, „Super-Nowa” (www.super-nowa.pl), 31 marca 2010)

Najpełniej z dotychczas przedstawionych kategorii funkcję ludyczną realizują anegdota, dowcipy i wiersze nawiązujące do realiów radzieckich. Ukazują bowiem rossica jako element komizmotwórczy, który na marginesie rozważań dotyczących tematów bieżących jest z powodzeniem stosowany w publicystyce autora jako środek retoryczny w celach czysto rozrywkowych, por. poniższe przykłady:

Komparatystyka, jak wiadomo jest jedną z nauk, polegająca na porównywaniu. Znana była już w starożytności, odkąd to słynny starożytny filozof-matematyk Pietia Goras, w sporze z innym starożytnym filozofem Pantarejewem (tym, co odkrył, że „wsio pławajet”) zadał fundamentalne pytanie: „**czto u was?**” — na co zaskoczony Pantarejew, zgodnie z prawdą odpowiedział: „**gaz**”.

A wtedy Pietia Goras triumfalnie oznajmił: „**a u nas — wodoprowod** (wodociąg — przyp. webmaster). **Wot!**”. I tak powstała komparatystyka, której zadaniem jest porównywanie jednego z drugim, nie tylko, żeby się dowiedzieć, co z czego wyrasta i kto z kogo, dajmy na to, zrzynał, ale również — a może przede wszystkim — co jest lepsze, a co gorsze.

(*Nagonki komparatystyczne*, „Najwyższy Czas!”, 16 lutego 2007)

Rzecz się dzieje w Związku Radzieckim. Maruszka czyta „Prawdę”, która, jak zwykle, pomstuje na „agresorów”. Maruszka styka się z tym pierwszy raz, więc zwraca się do męża: — **Wania, skażi mnie, czto eto takoj: agriesor? Wania zafrasowany: — Hmm, agriesor, agiersor... Nu, prawierim w sławarie. Zajrzał do słownika i powiada: — Ty znajesz. Maruszka, agriesor, eto takoj czelawiek, katorij napadajet drugawo; naprimier Giermańcy, wot eto agriesory. Na to Maruszka po chwili: — Wania, a kak ty mnie napał; ty toże był agriesor? Na to Wania surowo: — Nu, Maruszka, nie mieszaj ty palitiki s blad`stwom!**

(*Bładźstwo i tolerancja*, „Najwyższy Czas!”, 15 grudnia 2006)

Przed takimi groźbami cofali się znacznie potężniejsi od tubylczego premiera, że wspomnę tylko genseka Gorbaczowa, który swoim „**suchym zakonem**” wywołał w Rosji bunt wódczane („**Było piat’, a budiet wosiem, wsio rawno my piť nie brosim; jeśli budiet dwadcat’ piat’ — snowa Zimnyj budiem brat’!**”) i skończył na łaskawym chlebie u Amerykanów. Toteż premier Tusk tym razem się cofnął, ale najwidoczniej zachował głęboką urazę i postanowił pomścić upokorzenie.

(*W poszukiwaniu punktów oparcia*, „Goniec” (Toronto), 26 października 2008)

Ponadto odnajdujemy anegdota o częściowo wulgarnym charakterze nawiązujące do czasów carskich, odnoszące się odpowiednio do Piotra Wielkiego oraz Aleksandra III:

Oto kiedy w roku 1721 rosyjski cesarz Piotr Wielki rozpoczął reformowanie Cerkwi Prawosławnej, narzucając jej kierowniczy organ zwany Najświętszym Synodem Rządzącym, który dodatkowo nadzorowany był w imieniu cesarza przez świeckiego urzędnika nazwanego Oberprokuratorem Najświętszego Synodu, część hierarchii i duchowieństwa nie była tym, delikatnie mówiąc, zachwycona. Nie tylko zresztą hierarchii i duchowieństwa – bo oto cudami słynąca ikona św. Mikołaja Cudotwórcy akurat właśnie wtedy przestała ronić łzy. Wywołało to, ma się rozumieć, ogromne wrażenie, więc nic dziwnego, że wiadomość i tym z szybkością płomienia dotarła do cesarza. Piotr Wielki był człowiekiem porywczym i kiedy dowiedział się, że św. Mikołaj Cudotwórca na znak protestu przeciwko podjętej reformie Cerkwi Prawosławnej nie chce kontynuować cudu, wybuchnął strasznym gniewem i zakrzyknął: „**nie chce robić cudu? Wybrosiś sukinsyna!**” Na takie dictum św. Mikołaj Cudotwórca jakby się zreflektował i reforma potoczyła się już bez przeszkód.

(*Zgnilizna wschodnia, zachodnia i południowa*, „Najwyższy Czas!”, 28 września 2012)

W środowisku ówczesnych „wykształciuchów” Aleksander III nie miał dobrej reputacji. Oto jaką recenzję uzyskał pomnik tego cesarza: „**na cokole stoi koń, na koniu siedzi cham, na chamie – czapka**”. A jednak, kiedy okazało się, że minister Durnowo próbował szantażować żonę argentyńskiego posła posiadanymi jej listami (z powodu zacofania technicznego nagrań wtedy jeszcze nie było), a poseł się poskarżył, cesarz odręcznym pismem nakazał: „**wypędzić won tę świnię w ciągu 24 godzin!**”. Miał oczywiście na myśli ministra Durnowo. I tak się stało.

(*Dzientelmeneria nowego typu*, „Nasz Dziennik”, 11 sierpnia 2007)

Cytaty z literatury polskiej, w których pobrzmiwają rossica – a więc subteksty zaczerpnięte ze źródeł pośrednich (polskich) – pełnią ważną rolę w „ornamentowaniu” tekstów felietonisty oraz – ze względu na dobór fragmentów – ukazują ich ludyczny charakter. Część subtekstów wchodzących w skład tej kategorii można określić jako idiofrazemy Stanisława Michalkiewicza ze względu na ich wysoki stopień odtwarzalności. Są one ponadto stosowane przez publicystę w ściśle określonych kontekstach, dzięki czemu weszły do stałego repertuaru używanych przez niego środków językowych. Możliwe jest wyodrębnienie cytatu zaczerpniętego z twórczości Melchiora Wańkowicza, używanego w sytuacjach, w których mowa jest o obojętności polityków wobec nietycznych działań mających miejsce w polskim życiu publicznym.

Właśnie w państwowym telewizorze nadany został program Jana Pospieszalskiego „Warto rozmawiać”, poświęcony ocenie państwowego aparatu ze szczególnym uwzględnieniem wymiaru sprawiedliwości. Kolega Rafał Ziemkiewicz powiedział nawet, że trudno tam odróżnić funkcjonariusza państwowego od gangstera, ale sędzę, że pan Rafał chciał być po prostu uprzejmy, choćby z uwagi na to, że obok niego siedział pan poseł Zbigniew Wassermann, który był i pro-

kuratorem, i wiceministrem sprawiedliwości i koordynatorem razwiedki. Poseł Wassermann wypowiadał się powściągliwie i enigmatycznie, niczym jakiś śwink, natomiast uczestnicząca w tym programie pani minister Julia Pitera przeciwnie – sprawiała wrażenie całkowicie wyluzowanej. Przypominała w tym portiera pewnego zapluskwionego hoteliku, w którym zatrzymał się był kiedyś Melchior Wańkowicz. Kiedy w nocy oblażył go pluskwy, poszedł szukać pomocy u tegoż portiera i uprzejmie zagaił: „**czort znajeć, kłopy**”, na co portier ze zrozumieniem, ale i znajomością rzeczy odparł: „**da, ani proklatyje, kak ablieeezut!**” Więc i pani Julia z dużą znajomością rzeczy opisywała, jak funkcjonują różne gangi w aparacie państwowym, zupełnie nie poczuwając się z tego powodu do żadnej odpowiedzialności.

(*Gestapo jest dobre na wszystko?*, „Najwyższy Czas!”, 6 czerwca 2008)

Najczęściej jednak felietonista sięga do poematu Janusza Szpotańskiego *Caryca i zwierciadło*²⁰, wykorzystując fragment utworu do uzasadniania swojej teorii o nieefektywności stosowania metod siłowych przy wprowadzaniu ustroju socjalistycznego, które to przeciwstawia o wiele skuteczniejszym – jego zdaniem – działaniom propagandowym:

Jak dotąd zarówno po stronie niemieckiej, jak i rosyjskiej – same straty, albo przynajmniej ryzyka – a gdzie korzyści? Po co Rosji nasz nieszczęśliwy kraj? Nasz nieszczęśliwy kraj byłby Rosji potrzebny jedynie jako baza wypadowa do ataku na Europę Zachodnią – jak to było za pierwszej komunij. Jednak już wtedy na Kremlu dojrzywał pogląd, że to nie jest najlepszy pomysł – co mową wiązaną wyraził był Janusz Szpotański w słynnym poemacie *Caryca i zwierciadło*, kiedy to Caryca Leonida wprost nie znajduje słów potępienia dla marszałka Greczki: „**Im tolko w głowie – wodka, żopa, a mnie się marzy wsia Jewropa! Wy dury! Wory! Wy sobaki! Znajecie ile tam bogactwa? Nie strwonisz go przez pięćset lat nawet takiego jak tu władztwa! Skolko tam dworców, ermitaży, kakije tam priekrasne kremle! A wy – by wsio to spalić, zżarzyć, a wy – by wsio to zrawn-
niać z ziemię! Wsio by chciała rozjechać adna z drugoj głupaja swinia! A czto to – nużna nam pustynia? Wied’ pustyn’ u nas oczeń mnogo! Nam nużno kuszać, nużno brać! Nu, spraszijaju was – od kogo? Niet, niet, kowarnyj moj Andriej, dumajesz chitryj ty kak zmiej? Kuda chitrieje Leonida! Niszczyc swą zdobycz – kakij zmysł? Zdieś subtelniejszy nużen zmysł, zdieś tolko mój się urok przyda! Atomnych nielzia nam kartaczy, nam na da tolko oduraczyć!**”

(*Samogwałt w ramach samoobrony*, „Nasza Polska”, 8 października 2014)

Zob. także inny cytat z przywołanego poematu, ilustrujący tezę o umocnieniu partnerstwa NATO-Rosja jako odpowiedź na rosnące ambicje państw Trzeciego Świata:

Co oznacza ta „jakościowo nowa faza”? Oznacza – po pierwsze – oficjalne potwierdzenie przekształcania się Sojuszu Północnoatlantyckiego z obronnego porozumienia w Pakt Białego Człowieka, skierowany na powstrzymanie

²⁰ Caryca Leonida jest literackim odpowiednikiem Leonida Breżniewa.

naporu ludów i państw Trzeciego Świata na zajęcie znaczącego miejsca w świecie podzielonym jeszcze 100 lat temu przez kierowników Imperium Brytyjskiego i odgrywania innej, niż wyznaczonej wówczas roli. Widać to przede wszystkim w katalogu zagrożeń, wśród których na pierwszym miejscu widnieje „terroryzm”, a na drugim – „piractwo”. Nietrudno się domyślić, że w ramach strategicznego partnerstwa NATO-wsko – rosyjskiego, pojęcie „terroryzmu” stanie się niezwykle rozciągliwe i obejmie każdą postać sprzeciwu wobec każdej formy dominacji strategicznych partnerów. „Świat się zmienia; Niegry bieleją z prze-
rażenia [...] egipski pedryl aż się spłaszczy, ja budu szczala mu do paszczy i tak szutiła: nu Anwar! Wied’ u was na pustyni żar! Tiekier ja tobie go ugaszę!” – marzyła przed laty Caryca Leonida. „Czy to Moskwa, czy to Florida, czy London, czy to Mozambik – wszędzie carstwuje Leonida, wszędzie władajet Tricky Dick!”

(Prezydent Komorowski symuluje orgazm, „Najwyższy Czas!”, 26 listopada 2010)

Fraza *Zachodzim w um z Podgornym Kolą*, również zaczerpnięta z utworu *Caryca i zwierciadło*, z uwagi na swą odtwarzalność może być traktowana jako idiofrazem Stanisława Michalkiewicza. Używana jest przez felietonistę w znaczeniu ‘zachodzimy w głowę, usilnie się zastanawiamy’²¹:

„Zachodzim w um z Podgornym Kolą” i wygląda na to, że JE abp Paetz musiał dopuścić się jakiegoś przewinienia przeciwko trybalizmowi, które – jeśli tylko przesławny „dialog” nabierze tempa – mogą zostać uznane za grzechy przeciwko Duchowi, niewybaczalne ani na tym świecie, ani nawet na tamtym.

(Grzech przeciwko trybalizmowi?, „Tygodnik nr 1” (poznańskie), 22 listopada 2006)

Kolejnym wyrazistym zabiegiem, wykorzystywanym w celu „uludyczenia” tekstu, jest zabieg stosowania końcówki fleksyjnej formy

²¹ Inne odnalezione w korpusie cytaty pochodzące z poematu *Caryca i zwierciadło* to:

Bo nie zrozumie prosty lud nigdy potężnej duszy władcy. Dlatego musi świszczec knut i muszą dręczyć go oprawcy. Gdy car prorocze ma widzenia, zawsze je spłyci cham i lyk. Dlatego muszą być więzienia, turma i łagier, kat i stryk. Dla ludu eto wsio rawno, czy car, czy chan jest jego katem. Bo lud to swołocz i gawno. Batem go! Batem! Batem! Batem!; Któż widok ten opisać zdoła? Fiedin, Simonow, Szolochow? Ach, któż w ogóle go wytrzyma?; Wot Gitler, kakoj to durak! On się przechwalał zbrodnią swoją. A mudriec, to by sdielał tak: nu, czto, że gdzieś konclagry stoja? Nu czto, że dymia krematoria? Taż w nich przetapia się historia! Niewoli topią się okowy! Powstaje sprawiedliwszy świat! Rodzi się typ człowieka nowy!; Pomniu, kak prijechał w Moskwu de Gaulle, sklerotik i starik, i ja jewo pocelowała, on potom prosto dostał tik, ach, on formalno popał w trans, on przestał bredzić o belle France i tolko skuczał u mych stóp: Ach Leonide, ty mienia lub, dla ciebie cały Zapad broszę, tylko mnie jeszcze całuj, proszę!

Stanisław Michalkiewicz nawiązuje także do utworu Janusza Szpotańskiego pt. *Rozmowa w kartoflarni*, przywołując dialog Władysława Gomułki z ukraińskim poetą Tarasem, por. fragment: „Oj, Wiesław miłyj – a znac ty CzeKa? CzeKa z decyzją nigdy nie zwleka, a odklonienije twe nacjonalne, następstwa będzie miało fatalne!”.

celownika rosyjskich rzeczowników I deklinacji (-u) w polskich nazwach osobowych. Niemniej jednak należy zaznaczyć, iż odnoszenie tego typu konstrukcji do kategorii rossików jest twierdzeniem kontrowersyjnym – geneza tego zabiegu może bowiem odsyłać również ku innym, „nierosyjskim” wzorcom: możliwe, iż autor nawiązuje w ten sposób do popularnego w mediach żartobliwego wyrażenia *premieru Tusku*²². Stanisław Michalkiewicz używa form niepoprawnych z perspektywy polskiej normy, pisząc o politykach, których znaczenie stara się zdeprecjonować, por. formy *ministra Bogdanu Klichu* i *marszałku Bronisławu Komorowskiemu*²³:

Ileż radości w tych ciężkich czasach może dostarczyć człowiekowi telewizja, a szczególnie – program „Tomasz Lis na żywo”! Już sam widok pana red. Tomasza Lisa na żywo jest dowodem kontynuacji PRL w III Rzeczypospolitej, zwłaszcza, gdy stwarza on panu **ministrowi Bogdanu Klichu** szansę udzielenia odporu nikczemnym oskarżycielom, z którymi pan minister polemizuje w ich nieobecności.

(*Telewizyjny humor sytuacyjny*, „Dziennik Polski” (Kraków), 26 stycznia 2011)

Oto Rada Episkopatu Polski do spraw rodziny przedstawiła pogląd, że osoby popierające zapładnianie kobiet w szklance, czyli – jak to się elegancko mówi – *in vitro*, nie mogą przystępować do komunii świętej. I kiedy wszyscy zastanawiali się, co w tej sytuacji przystoi czynić panu **marszałkowi Bronisławowi Komorowskiemu**, okazało się, że żadnego problemu nie ma. Pan redaktor Grzegorz Sroczyński w „Gazecie Wyborczej” wyjaśnia i uspokaja, że jeśli tylko ktoś wierzy „w *in vitro*”, to może przyjmować tyle komunii, ile dusza zapagnie. „Wiercie w *in vitro*, przyjmujcie komunię!” – zachęca, zapewne nie bez upoważnienia samego Redaktora Naczelnego.

(*Żywa Cerkiew coraz bliżej?*, „Dziennik Polski” (Kraków), 21 maja 2010)

Ostatnią z rozpatrywanych kategorii tworzą derywaty od rossików. Stanisław Michalkiewicz w dosadny sposób ujemnie wartościuje przeciwników politycznych za pomocą autorskich derywatów od wyrazów *bolszewik* oraz *Stalin*, jednoznacznie negatywnie kojarzonych ze Związkiem Radzieckim, por. jednostki *bolszewica*, *stalinięta*:

Ajajajajajaj! W demi-mondzie wielkie poruszenie, bo Lisowa odmówiła przeprowadzenia rozmowy z przywódcą partii Libertas Declanem Ganleyem, a Piotr

²² Sformułowanie występuje np. w tytule artykułu J. Panka *Premieru Tusku nie idźcie tą drogą!* – zob. źródło elektroniczne: <http://blog.wirtualnemedial.pl/jakub-panek/post/premieru-tusku-nie-idzcie-ta-droga> (30.12.2016).

²³ Odnaleziono również m.in. następujące przykłady zastosowania opisywanej konstrukcji: *prezydenta Baracka Obamie*, *Leszku Milleru*, *Aleksandru Kwaśniewskiemu*, *Ryszardzie Kaliszu*, *Januszu Palikotu*.

Kraśko wprawdzie nie odmówił, ale potem się zreflektował i „sprzeciwił się” emisji na antenie. Łódzka **bolszewica**, na polecenie partii wyskrobująca w 1968 roku w „Głosie Robotniczym” rozmaite „syjoniści do Syjamu”, a obecnie, razem z pobożnym posłem Niesiołowskim, biegająca za „leberała” („Zgoda, ja mogę być leberał, tylko wy o tem mnie powiedzcie”) w Platformie Obywatelskiej, nie może się Lisowej i Kraśki nachwalić za spostrzegawczość. Chodzi o to, że zauważyli „polityczną zachłanność nowego szefostwa”.

(*Propagandziści wszystkich krajów...*, „Dziennik Polski” (Kraków), 25 marca 2009)

Czyżby prezydent i premier przekonali swoich amerykańskich rozmówców, że niby to przewerbowana agentura, którą lekkomyślnie zaakceptowali w charakterze wielkorządców Polski, nigdy nie zerwała powiązań z „tamtą stroną”, dodając do nich jeszcze niebezpieczne związki z bandytami? Jeśli tak, to naturalną konsekwencją byłoby zwinienie ochronnego parasola, czego widowym sygnałem może być właśnie nasz aresztowany rodak. Czyżby w 53 lata po śmierci Stalina pojawiła się szansa na sukces Powstania Narodowego, które uwolniłoby Polskę spod okupacji **staliniąt**?

(*Kogo zmiażdży koło historii*, tygodnik „Nasza Polska”, 31 października 2006)

Ponadto wyodrębniono rzeczownik *bolszewismus* ‘bolszewizm’:

Już teraz w niektórych krajach Eurokolchozu władze mają prawo dociekać, co też klient opieki społecznej jada na śniadanie – czy aby nie za drogo. Za Stalina tego nie było; może dlatego, że wiedział, iż nawet stachanowska pajka nikogo nie utuczy. No dobrze, ale w takim razie gdzie jest większy **bolszewismus** – w Rosji, czy Eurosojuzie?

(*Między nami, bolszewikami*, tygodnik „Gazeta Polska”, 19 kwietnia 2007)

Powyższe przykłady pokazują, iż Stanisław Michalkiewicz w swoich wypowiedziach chętnie sięga po *rossica*, konstytuują one bowiem ważną część jego języka osobniczego. Świadczy o tym bogactwo stosowanych przez niego pożyczek, stanowiących jedno z najczęstszych odwołań kulturowych, do jakich autor się ucieka. W literaturze przedmiotu można odnaleźć informacje dotyczące różnorodnych funkcji felietonu, tj. ekspresywnej, nakłaniającej oraz ludycznej²⁴. Uwypuklana jest funkcja ludyczna oraz informacyjna felietonistyki: publicyści kreują treści stanowiące połączenie informacji z rozrywką, tj. tzw. *infotainment*²⁵. Spostrzeżenie to wydaje się trafne w kontekście działalności Stanisława Michalkiewicza. Analiza tekstów publicysty pozwala bowiem uzupełnić dotychczasowe opisy *rossików* występujących w polskiej przestrzeni me-

²⁴ H. Wszeborowska, *Felieton – w wyostrzonym obiektywie*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, pod red. E. Bańkowskiej i A. Mikołajczuk, Warszawa 2003, s. 276-277.

²⁵ Zob. termin *infotainment* w pracy G. Majkowska, *Najnowsza frazeologia publicystyczna*, [w:] *Problemy frazeologii europejskiej IV*, pod red. A. M. Lewickiego, Lublin 2001, s. 25.

dialnej o obserwacje dotyczące ich wysoce komicznego charakteru, niezbadanego dotąd w literaturze przedmiotu. Rossica istotnie wzbogacają tekst, zwracają uwagę czytelnika i oddziałują na niego – pełnią zatem także funkcję ekspresywną oraz impresywną. Pozwalają logicznie tłumaczyć współczesną rzeczywistość polityczną zgodnie z przyjętą przez autora optyką światopoglądową, co czyni z nich uniwersalne narzędzie informacyjne. Ponadto są komponentem języka felietonisty kreatywnie modyfikowanym w zakresie fleksji i słowotwórstwa.

Gros zaprezentowanych rossików oraz kontekstów, które im towarzyszą, ma immanentnie negatywny charakter²⁶, wzbogacony dużą dawką ironii. Jak wynika z przedstawionych przykładów, służą one przede wszystkim do ujemnego wartościowania poglądów oraz ich wyrażeniu, a także do stygmatyzowania ich w oczach odbiorców przy pomocy stereotypizacji. Importacja elementów radzieckiej proveniencji ma na celu ukazanie ciągłości między poglądami i działalnością opisywanych podmiotów a oficjalnymi podstawami ideologicznymi Związku Radzieckiego.

W kontekście wysokiej kompetencji językowo-kulturowej publicysty²⁷ zastanawiać może łączenie elementów stylu wysokiego, potwierdzających rzeczoną kompetencję, takich jak odwołania do literatury pięknej, ze stylem niskim, tj. operowaniem negatywnym stereotypem Związku Radzieckiego, realizowanym w postaci wyrazistych, prowokacyjnych sformułowań, jak np. nawiązania do Józefa Stalina czy tworzenie derywatów typu *stalinięta* i *bolszewica*, przyjmujących formę inwektyw. Obecność elementów niskiego stylu w twórczości autora można tłumaczyć powszechnym w polskich mediach wykorzystaniem rossików w walce politycznej ze względu na istnienie negatywnego stereotypu Rosji²⁸, a także w związku z ogólną pauperyzacją języka polityki, jego potocznym, emocjonalnym oraz antyintelektualnym charakterem²⁹.

²⁶ Spostrzeżenie to – w szerszej perspektywie – potwierdzają wyniki dotychczasowych badań nad rossikami w polszczyźnie, por. słowa M. Samowskiego:

Z moich wcześniejszych obserwacji i ustaleń wynika, że w polskim dyskursie politycznym rossica z dużym powodzeniem są stosowane jako pragmatyczne operatory negatywnej strategii działania językowego

– zob. M. Sarnowski, *Rossica jako narzędzie walki politycznej w Polsce...*, op. cit., s. 169.

²⁷ Wobec ruszczyzny Stanisława Michalkiewicza można jednak mieć pewne zastrzeżenia, por. błędy objawiające się w niepoprawnej transkrypcji: w *osnownym* realizuje *proamierikanskiju* liniju; [...] *eto* takoj *czelawiek*, *katoryj* *napadajet drugawo*.

²⁸ Więcej informacji na ten temat zob. w artykule M. Sarnowski, *Rossica jako narzędzie walki politycznej w Polsce...*, op. cit.

²⁹ K. Ożóg, *Pauperyzacja języka współczesnej polityki*, „LingVaria” 2006, nr 1, s. 81–90.

Przedstawiony materiał może okazać się cenny dla dalszych badań nad charakterem zapożyczeń rosyjskich w polszczyźnie, szczególnie nad ich funkcjami w języku wspólnoty komunikatywnej polskich dziennikarzy prawicowych³⁰. Na tle twórczości innych publicystów język Stanisława Michalkiewicza wydaje się jednak szczególnie interesujący pod względem bogactwa elementów rosyjskich.

Bibliografia

Literatura:

- Chlebda W., *Elementy frazematyki: wprowadzenie do frazeologii nadawcy*, Łask 2003.
- Chlebda W., *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*, Opole 2005.
- Dzienisiewicz D., *Idiofrazemy Stanisława Michalkiewicza w publicystyce z lat 2003–2015*, „Investigationes Linguisticae” (w druku).
- Joachimiak-Prażanowska J., *Rusycyzmy w „Kurierze Wileńskim” (1925–1939)*, „Acta Baltico-Slavica” 2010, nr XXXIV, s. 121–145.
- Joachimiak-Prażanowska J., *Sowietyzmy w polszczyźnie „Kuriera Wileńskiego” (1924–1939)*, „Acta Baltico-Slavica” 2004, nr XXVIII, s. 53–61.
- Karaś H., *Rusycyzmy słownikowe w polszczyźnie okresu zaborów*, Warszawa 1996.
- Kuroczycki T., Rzepka W. R., *Zapożyczenia leksykalne z języka rosyjskiego we współczesnej polszczyźnie pisanej*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1978, nr 10, s. 107–115.
- Majkowska G., *Najnowsza frazeologia publicystyczna*, [w:] *Problemy frazeologii europejskiej IV*, pod red. A. M. Lewickiego, Lublin 2001, s. 25–33.
- Małek E., *Rossica i sovietica w „Słowniku Doroszewskiego”*, [w:] *Czterdzieści lat minęło... Nad „Słownikiem Doroszewskiego”*, pod red. J. Wawrzyńczyka, Warszawa 2009.
- Miłkowski M., *Developing an open-source, rule-based proofreading tool*, „Software – Practice and Experience” 2010, No. 40(7), s. 543–566.
- Ożóg K., *Pauperyzacja języka współczesnej polityki*, „LingVaria” 2006, nr 1, s. 81–90.
- Pihan-Kijasowa A., *Leksykalne zapożyczenia rosyjskie w najstarszych pamiętnikach polskich zesłańców*, [w:] *Ad perpetuum rei memoriam. Profesorowi Wojciechowi Ryszardowi Rzepce z okazji 65. urodzin*, pod red. J. Migdał, Poznań 2005, s. 313–325.
- Rytter G., *Wschodniosłowiańskie zapożyczenia leksykalne w polszczyźnie XVII wieku*, Łódź 1992.
- Saloni Z., Woliński M., Wołosz R., Gruszczyński W., *Słownik gramatyczny języka polskiego*, Warszawa 2012.
- Sarnowski M., *Dwa rossica w polskim dyskursie politycznym ostatnich lat: łże-elity i wykształciuchy*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2014, nr CLIX, s. 397–405.

³⁰ Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na działalność publicystyczną takich postaci, jak Waldemar Łysiak, Rafał Ziemkiewicz, Bogusław Woźniak czy Stefan Kisielewski, znanych z twórczego wykorzystania języka.

- Sarnowski M., *O niektórych aspektach polsko-rosyjskiego dialogu międzykulturowego: „rossica” w strategicznej pozycji tekstu gazetowego*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2010, nr 35, s. 249–257.
- Sarnowski M., *Rossica jako narzędzie walki politycznej w Polsce: o pewnym profilu stereotypu Moskwy w polskim dyskursie politycznym*, „*Acta Neophilologica*” 2013, nr XV (1), s. 167–179.
- Sarnowski M., *Rossica w tekstach Ryszarda Marka Grońskiego*, „*Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia*” 2012, nr CLVI, s. 159–177.
- Wawrzyńczyk J., *Rossica w Słowniku poprawnej polszczyzny PWN*, [w:] Idem, *O języku polskim i rosyjskim. Studia i szkice*, Łask 2006, s. 278–284.
- Wszeborowska H., *Felieton – w wyostrzonym obiektywie*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, pod red. E. Bańkowskiej i A. Mikołajczuk, Warszawa 2003, s. 274–288.

Strony internetowe:

- <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,wid,8257047,wiadomosc.html?ticaid=15440> (30.12.2016).
- Michalkiewicz S., *Strona autorska, felietony, artykuły, komentarze*, <http://www.michalkiewicz.pl/teksty.php> (30.12.2016).
- Michalkiewicz S., *Życiorys*, <http://www.michalkiewicz.pl/zyciorys.php> (30.12.2016).
- Strona projektu morfologik – analizator morfologiczny + słownik morfologiczny + korektor gramatyczny + biblioteki*, [w:] źródło elektroniczne: <http://morfologik.blogspot.com> (30.12.2016).
- Śledztwo ws. znieważania Żydów w Radiu Maryja umorzone*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/sledztwo-ws-zniewazania-zydow-w-radiu-maryja-umorzone> (30.12.2016).

**ŻYCIE — POLITYKA — WŁADZA.
RYTUAŁ DNIA CODZIENNEGO OSTATNIEGO
CARA ROSJI MIKOŁAJA II W ŚWIECIE JEGO DZIENNIKA**

**ЖИЗНЬ — ПОЛИТИКА — ВЛАСТЬ.
ЕЖЕДНЕВНЫЙ РИТУАЛ ПОСЛЕДНЕГО
ЦАРЬЯ РОССИИ НИКОЛАЯ II В СВЕТЕ ЕГО ДНЕВНИКА**

**LIFE — POLITICS — POWER.
THE RITUAL OF EVERYDAY LIFE THE LAST RUSSIAN TSAR
NICHOLAS II IN THE LIGHT OF HIS DIARY**

Bartłomiej Garczyk

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,
garczyk@amu.edu.pl

Abstract: The article concerns the everyday life of Russia emperor Nicholas II, which is seen through the optics of his diary. In the text the plots from the private and official life the last Romanovs tsar — his predilections, occupation, hobby and "state of his soul" are discussed.

Słowa kluczowe: Mikołaj II, Romanowowie, dzienniki cara, pamiętnik cara Mikołaja II, carat, polowania cara Mikołaja II.

Ключевые слова: Николай II, Романовы, дневник Николая II, царизм, охота Николая II.

Keywords: Nicholas II of Russia, the Romanovs, emperors' diary, diary of Nicholas II, tsarism, emperor Nicholas II hunts.

W 2013 roku, w całej Rosji obchodzono jubileusz 400-lecia Domu Romanowów, związany ze wstąpieniem na tron moskiewski Michała Romanowa i zakończeniem tym samym jakże ponurego w dziejach Rusi Moskiewskiej okresu „smuty”. Ta ważna w dziejach państwowości rosyjskiej data, dała asumpt do wielu uroczystości o charakterze państwowym i prawosławnym. Patriotycznym obchodom towarzyszyły także wydarzenia kulturalne i naukowe, których integralną częścią było szerokie spektrum konferencji, wystaw i publikacji tematycznych. Jubileusz przyczynił się także do wznowienia dyskusji o roli dziejowej ostatniego z Romanowów — cara Rosji Mikołaja II.

Mimo wielu lat jakie upłynęły od złowrogiej nocy — kaźni rodziny carskiej w piwnicach domu inżyniera Mikołaja Ipatiewa w Jekaterynburgu — postać Mikołaja II nie doczekała się rzetelnej, wolnej od stereoty-

pów i zabarwień emocjonalnych oceny. Powstała na przełomie dziesięcioleci obszerna literatura – monografie, prace syntetyczne i artykuły – obfituje w często skrajnie przeciwstawne opinie. Historiografia radziecka demonizowała postać cara, próbowała go zohydzić, eksponując jedynie negatywne cechy charakteru. Z kolei w latach 90. XX wieku, „czarną” legendę monarchy, zastąpiła „biała”, nie mniej wolna od uproszczeń i równie nadmiernej ideologizacji. W Polsce – choć zabrzmi to nieprawdopodobnie – postać Mikołaja II jest mało znana. Istnieje co prawda cała gama, często sensacyjnych przetłumaczonych na język polski prac anglosaskich, jednak pierwsza, co warto podkreślić, polska monografia poświęcona władcy, powstała dopiero w 2009 roku¹. Abstrahując od złożoności problemu, licznych kontrowersji związanych z oceną roli dziejowej Mikołaja II, należy stwierdzić, że był on postacią niepoddającą się jednoznacznym sądom a jego życie i dokonania po dziś dzień wzbudzają silne zainteresowanie badaczy.

Jednym z licznych źródeł historycznych do poznania skomplikowanej osobowości Mikołaja II, a także praktyk, zwyczajów i porządku dnia codziennego cara, jest dziennik monarchy². Ze względu na ramy niniejszego szkicu warto nadmienić jedynie, że dziennik cara Mikołaja II, zwany też często niesłusznie pamiętnikiem, nie został w Polsce opublikowany jak dotąd w całości. Pierwsze jego wydanie miało miejsce w Berlinie w 1923 roku, nakładem Wydawnictwa „Słowo”³. Opublikowane wówczas fragmenty trafiły na zachód Europy bez wiedzy władz bolszewickich. Z kolei istniejące polskie wersje *Dziennika*, to kopie wydania berlińskiego, jednak pod względem chronologii są one obszerniejsze, gdyż obejmują lata 1890-1917, a nie tak jak w wydaniu berlińskim jedynie lata 1890-1906⁴. W Rosji na pełny tekst *Dziennika* carskiego czekano 95 lat, aż do roku 2013⁵.

¹ Zob. J. Sobczak, *Mikołaj II – ostatni car Rosji. Studium postaci i ewolucji władzy*, Pułtusk-Warszawa 2009; Idem, *Cesarz Mikołaj II. Liberat z usposobienia, autokrata na tronie*, Toruń 2003. Na uwagę zasługują także dwa artykuły autorstwa Jana Sobczaka: *Cesarz Mikołaj II (1868–1918) jako inicjator haskiej konferencji pokojowej (1899 r.)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 1994, t. XXIX, s. 5; Idem, *Kolejna utopia, czy zapoczątkowanie realnego procesu? (Rola dyplomacji rosyjskiej w zwołaniu i obradach Konferencji Pokojowej w Hadze, 1899 r.)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 1996, t. XXXI, s. 9.

² Podstawą źródłową niniejszego artykułu jest jednotomowe wydanie dziennika Mikołaja II, które ukazało się nakładem Wydawnictwa De Facto: *Pamiętnik Mikołaja II*, Warszawa 2006, w opracowaniu, tłumaczeniu i z przedmową Janusza Kutty – dalej jako *Dziennik*.

³ *Дневникъ Императора Николая II*, Книгоиздательство Слово, Берлинъ 1923.

⁴ Szczegółowa analiza dzienników Mikołaja II, będzie przedmiotem mojego kolejnego artykułu pt. *Wertując kartki carskiego dziennika. Z historii zapisków Mikołaja II*, doty-

Wątpliwości budzi zasygnalizowany wyżej problem z klasyfikacją zapisków cara. Abstrahując od istniejącej systematyzacji gatunków literackich⁶, a także faktu, że w licznych przypadkach granice między poszczególnymi rodzajami literackimi (wspomnieniami, memuarami, pamiętnikiem, kroniką czy diariuszem) są płynne⁷, przechwyconą przez bolszewików w Jekaterynburgu spuściznę Mikołaja II pod względem teoretyczno-literackich (choć nieścisłych) kryteriów należy uznać za – dziennik osobisty (diariusz), nie zaś, jak niekiedy jest to przyjęte w polskiej literaturze przedmiotu – pamiętnik. Mikołaj II utrzymywał wydarzenia na gorąco, prowadząc zapisy właściwie codziennie. Nie używał też właściwej pamiętnikom retrospekcji ani introspekcji.

Pisanie wspomnień było w ówczesnej Europie szeroko rozpowszechnione i wśród elit należało do dobrego tonu. Prowadzenie dzienników stanowiło kultywowaną tradycję nie tylko w monarszych domach europejskich, była to moda i zarazem praktyka dnia codziennego u wielu przedstawicieli europejskich, w tym i rosyjskich arystokratycznych rodzin⁸. Innymi słowy, prowadzenie dziennika na salonach kulturalnych elit było pospolitą i popularną formą wypowiedzi pisemnej, zawierającej wiele różnorodnych detali życia codziennego, wspomnień i osobistych rozmyślań. Parafrazując słowa Lidii Łopatyńskiej, to drobiazgowo i rytualne „rytmy życia zbiorowego” takie jak ceremonie, święta, organizacja pracy, zwyczaje i obyczaje, „brały w posiadanie jednostkę”, motywując ją do pozostawienia na papierze drobnych faktów z życia, przeżyć i introspektywnych zwierzeń⁹.

czącego losów publikacji, historii kolejnych edycji a także najnowszego rosyjskiego wydania diariusza monarchy.

⁵ *Дневники Императора Николая II (1894–1918)*, отв. ред. С. В. Мироненко, т. I–II, Москва 2011–2013.

⁶ Z uwagi na ramy niniejszego artykułu, odkładam na bok wnikliwą analizę literacką i odsyłam do istniejących prac. Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998; L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” Łódź 1950, S. VIII, s. 253–280; R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 6–45; Idem, *W nocy od 12 do 5 rano nie spałem. Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury*, Warszawa 1982, s. 7–26; A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław 1981.

⁷ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, op. cit., s. 15.

⁸ Rację miała L. Łopatyńska (choć brzmi to zgoła marksistowsko) twierdząc, że dziennik jako rodzaj literacki miał początkowo oblicze klasowe, gdyż kultywowany był jedynie przez arystokrację. Zob. L. Łopatyńska, op. cit., s. 277. Dziennik prowadziło wielu przedstawicieli rodu Romanowów. Zob. m.in. *Дневники Императрицы Марии Федоровны (1914–1920, 1923 годы)*, Москва 2005. Por. także wielotomową publikację bibliograficzną *История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях*, ред. П. А. Зайончковский, Москва 1976–1989.

⁹ L. Łopatyńska, op. cit., s. 265.

Jak słusznie zauważył Jan Sobczak, autor jedynej polskiej biografii cara, *Dziennik* jest dokumentem bardzo specyficznym. Mikołaj II rozpoczął zapiski w 1882 roku w wieku 14 lat i kontynuował je aż do swojej śmierci w roku 1918. Do dnia dzisiejszego zachowało się 50 zeszytów za lata 1882–1918 (nie zachował się zeszyt za rok 1887). Notatki cara charakteryzowały się nadzwyczajną skrupulatnością, punktualnością i przede wszystkim systematycznością. Car na bieżąco zapisywał aktualne wydarzenia i osobiste przeżycia. Bardzo charakterystyczna jest narracja *Dziennika*:

Pelen najpierw naiwnych, szczerych zwierzeń dojrzewającego chłopca [...] – pisze Sobczak – stanie się następnie niezmiernie lakoniczny i surowy, bezbarwny [...]. Prowadzić go bowiem będzie nadal z przyzwyczajenia, ale zapisy od chwili objęcia władzy staną się krótkie, niemal nic nie mówiące. Dziennik przekształci się w istocie w swoistą kronikę rodzinną, katalog spotkań i spis rozmówców. To bardzo osobisty, nadzwyczaj prywatny dokument, odzwierciedlający w najogólniejszej formie codzienny byt autora i sposób spędzania przezeń czasu [...]. Czytelnik może dostrzec w tych codziennych zapisach cechy naiwności i infantylności myślenia autora. Nawet pisane w czasach, kiedy Mikołaj był już dorosłym człowiekiem [...] wywołują u nas niekiedy wrażenie dzienniczka jakiejś panienki [...]. Dziennik jest też chwilami straszliwie monotonny, ba, wprost nudny. [...] Sam Mikołaj zdawał sobie sprawę z nudnawego charakteru codziennych lakonicznych zapisów, ale prowadzenie ich [...] przekształciło się po prostu w rutynowy obowiązek. [...] Zupełnie świadomie eliminował z prywatnych notatek wszystko, co związane było z jego pracą, z życiem oficjalnym, a więc z wielką polityką. [...] Bardziej osobiste wyznania i zatroskanie losami ojczyzny pojawiają się wyraźniej dopiero po detronizacji, w dniach uwięzienia w Tobolsku i Jekaterynburgu [...] ¹⁰.

W *Dzienniku* znajdujemy sporządzony z drobiazgową pieczołowitością, wierny zapis wszystkich wydarzeń, myśli i czynności ostatniego władcy Rosji. Rozkład dnia był następujący: Car wstawał między 7 a 10 rano, choć nie było to regułą. Czy każdy dzień zaczynał się śniadaniem? Kwestia ta również jest dyskusyjna. O jakiej godzinie zatem jadał car? Późna pora obiadu wskazywałaby, że obfite śniadania były spożywane raczej około południa. Później następowały obowiązki głowy państwa, choć przyznać należy, że wzmianki dotyczące życia politycznego i państwowego są dość lakoniczne. Niemniej jednak dzień cesarza obfitował w różnego rodzaju spotkania, audiencje i ceremonie, przyjmowanie deputacji, oficjalne wizyty posłów, ministrów, senatorów i zagranicznych dyplomatów, odczytywanie raportów itp. Odrębną praktyką były przeglądy pułków, stanowiące część życia wojskowego monarchy:

¹⁰ J. Sobczak, *Cesarz Mikołaj II. Liberal z usposobienia...*, op. cit., s. 77–78.

Obudziłem się o 10.30, pojechałem w mundurze atamańskim na paradę i jako dowódca przededefilowałem na czele pułku. Pogoda była prześliczna. Po ceremonialnym przemarszu wojsk odbył się przemarsz straży ogniowej [...] – w innym miejscu czytamy – O 10.30 pojechałem do pułku, który ustawił się na placyku rewii. Pułk był w czapkach z kitami, przy szablach, na koniach paradne czapki. Przegląd wypadł świetnie, powietrze było ciepławe pomimo gęstej mgły. Śniadanie odbyło się z dowództwem [...]¹¹.

Około godziny 17.00, wzorem tradycyjnego angielskiego *five o'clock*, była podawana herbata. Obiady co ciekawe jadano późnym wieczorem, zazwyczaj około godziny 20.00. Natomiast kolacja była spożywana nocą, nierzadko po północy. Z resztą car wraz z małżonką dość często wracali do domu późną nocą z różnego rodzaju uroczystości. Przed udaniem się na spoczynek monarcha nie rzadko miał w zwyczaju „przekąsić co nie co”:

O g. 21.30 rozpoczął się wielki bal. Ludzi zebrało się tak wiele jak nigdy. Na kolację wystarczyło miejsca dla wszystkich. Obchodziłem stoły we wszystkich salach. Na szczęście kochana Alix doskonale się trzymała. Wróciwszy do domu o 1.15 i rozebrawszy się, przetrąciliśmy coś u mnie, jak zwykle¹².

Wolny czas monarchy wypełniało wiele zajęć. Była to między innymi lektura książek i gazet, częste były wizyty na herbacie u znajomych z za-przyjaźnionych arystokratycznych domów. Prawie codziennie pojawiają się prośzone obiady u przyjaciół i rodziny. Często na kartach *Dziennika* gości jazda konna, gra w badmintona, bilard, spacer, przejażdżki, pływanie bajdarką i elektryczną motorówką, jazda na welocypedzie, gra karciana zwana „bezikiem”. Z kolei zimą car lubił chodzić na ślizgawkę. Mikołaj w każdą niedzielę sumiennie uczestniczył w nabożeństwach w cerkwi.

Choć paleta wieczornych, czy wręcz nocnych rozrywek rodziny carskiej była przebogata, to wieczory car spędzał ze swoją „najdroższą Alix”. Nie mniej jednak Mikołaj i Aleksandra regularnie uczęszczali do teatrów i innych instytucji kultury (o czym niżej), spotykali się w gronie przyjaciół i rodziny, gdzie wspólnie „rysowano”, „odczytywano za bawne wiersze ze staromodnych dzienników”, oglądano albumy, czytano literaturę lub grano na fortepianie¹³.

Mikołaj II prowadził aktywne życie kulturalne. W wielu miejscach *Dziennika* odnajdujemy zapisy dotyczące sztuk teatralnych, odbytych spektakli, benefisów, wystaw, wizyt w operze czy filharmonii. Sam car daje się poznać jako wytrawny meloman i znawca teatralny. 1 stycznia 1890 roku Mikołaj II był na *Rewizorze*. 3 i 17 stycznia udał się na balet *Śpiąca królewna*, na którym bardzo podobała mu się muzyka. 4 stycznia

¹¹ Wpis z 1 i 3 lutego 1890 r. *Dziennik*, s. 13.

¹² Wpis z 19 stycznia 1904 r. *Dziennik*, s. 84.

¹³ Ibidem, s. 74.

był z wizytą w muzeum starożytności hrabiego Szeremietiewa. 7 stycznia ponownie odwiedził Szeremietiewów, u których grano *Borysa Godunowa*. Dzień później car wraz z rodziną udał się na *Rusłana i Ludmiłę* a 9 stycznia był na *Eugeniuszu Onieginie*. Do końca miesiąca car był obecny na innych przedstawieniach: *Mefistofelesie*, *Biednej narzeczonej*, *Carze Borysie i Afrykance*. Zachwytem nad przedstawieniami towarzyszył też krytycyzm. W jednym z fragmentów *Dziennika* czytamy: „Niezwykła zima! Obiad był około 8-ej a potem wybraliśmy się do Teatru Aleksandryjskiego. Dawano nową sztukę, dość bezmyślną pt. *Zwykła Kobieta*. Wróciliśmy rozczerwowani o g. 12.15”¹⁴. Car również często udawał się do teatru francuskiego gdzie przykładowo 20 stycznia obejrzał *Revoltee* – „rzecz nieudaną, wskutek przeróbek i skróceń”¹⁵.

Arcyciekawe jawią się notatki dotyczące bujnego życia towarzyskiego Mikołaja II, zarówno te prowadzone w wieku młodzieńczym, jak i później. W życiu carewicza pojawiać się zaczęły bale, tańce, hulanki, alkohol, papierosy i kobiety, a na kartach diariusza znajdujemy informacje dotyczące męskich rozrywek suto zakrapianych alkoholem, podczas których pito do upadłego.

Wzmianka o pierwszych papierosach pojawiła się już w 1884 roku, rok później carewicz skosztował po raz pierwszy wina. Pisał: „robiliśmy szaszłyki. Jedliśmy za czterech a piliśmy za dziesięciu. Georgij zrobił się zupełnie pijany i ledwo utrzymywał się na nogach”¹⁶. 4 i 5 stycznia 1890 roku Mikołaj II odnotował:

O 21.00 była wesoła wieczorynka u Woroncowów. Tańczyliśmy do upadłego. [...] Jak zwykle po balu czuję się nienormalnie. W nogach osłabienie. O 11.30 byliśmy na mszy, po czym odbyło się pokropienie wodą święconą członków rodziny [...]. O 21.30 pojechaliśmy do stryja Sergiusza na zwykle wróżby zakończone tańcami. Kolację zjedliśmy o 1-ej¹⁷.

12 stycznia dowiadujemy się: „Mam chorobę-śpiączkę, nie sposób mnie dobudzić! [...]. Na kolację pojechaliśmy do Pieti. Wstawiliśmy się porządnie i bawili na umór”¹⁸. W innym miejscu czytamy:

[...] Po nabożeństwie było małe śniadanie. Byliśmy wszyscy przeświadczeni, że dzień ten spędzimy w Carskim Siole, lecz złożyło się inaczej. O 13.30 rozpoczął się tu bal dziecięcy [...]. Po mazurze obiad, po czym się rozjechano. O 20.30 rozpoczął się drugi bal w Ermitażu, który przeszedł wesoło. Kolację podano o północy i odwaliliśmy karnawał [...]¹⁹.

¹⁴ Wpis z 15 stycznia 1904 r. *Dziennik*, s. 84.

¹⁵ Ibidem, s. 11–13.

¹⁶ Cyt. za. J. Sobczak, *Mikołaj II – ostatni car Rosji...*, op. cit., s. 42–43.

¹⁷ *Dziennik*, s. 11.

¹⁸ Ibidem, s. 12.

Nieco tajemniczą wzmiankę znajdujemy pod datą 26 czerwca:

U Atamanów był postój i obfita zakąska z piciem. O godz. 12-tej przybyliśmy do rodzinnej wsi [...]. Po ceremonii wieszania popa i dwóch diaków leżało się na polance i piło – i dalej – przyjacielska zabawa przeciągnęła się do 1 w nocy a towarzyszyło jej podrzucanie do góry, piosenki i skakanie przez ognisko²⁰.

Należy zauważyć, że skłonności do nadużywania alkoholu w rosyjskiej armii występowały nazbyt często. 30 lipca car podczas ćwiczeń wojskowych zanotował:

Perspektywa i wschód słońca były nadzwyczajne. Na Gorce batalia rozgorzała i przeciągnęła się do 11 rano. Oficerowie odnieśli mnie do domu. Wstałem o 17.00 całkiem rześki. Pokrzepiwszy się herbatą, pojechałem do Krasnego [...]²¹.

Co sprawiło, że to oficerowie musieli odnieść cara do domu? Odpowiedź znajdujemy w notatce z dnia następnego: „Wypiliśmy wczoraj 125 butelek szampana [...] – pisał Mikołaj – Znów kielichy krążą śmieje. Obudzilem się z takim uczuciem, jakby mi szwadron przenocował w ustach”²². Edward Radziński opisał niektóre z pijackich zabaw, w których uczestniczył młody car:

Pili na łokcie (ustawiali kieliszki na długość łokcia i razem je opróżniali), pili schodami (na każdym stopniu schodów rozstawiali kieliszki i wchodzili na schody wypijając je, często jednak padali nieprzytomni nie doszedłszy szczytu), albo pili na wilka (rozebrawszy się do naga wyskakiwali na ostry mróz, a tam usłużny kredensowy wynosił panom gwardzistom szaflik z szampanem, czerpali z jednego szaflika wyjąc przy tym jak wilki)²³.

Charakterystyki hulaszczego życia obozowego dopełnia poniższy zapis:

[...] O godzinie 17.00 wkroczyliśmy całym pułkiem do Carskiej Sławianki pod komendą stryja Pawła. [...] Szczególnie wesoło przepędziliśmy całą noc: zjedliśmy obiad, dokazywaliśmy na sianie, biegało się po ogrodzie, skakało, wchodziło na dach a po kolacji opowiadało anegdotki. Wieczór i noc były wprost idealnie miłe²⁴.

Car, choć rzecz jasna z mniejszą intensywnością, lubił kosztować alkohole także w późniejszym okresie. W jednym z wpisów dokonanych po

¹⁹ Wpis z 11 lutego 1890 r. *Dziennik*, s. 14.

²⁰ Ibidem, s. 19.

²¹ Ibidem, s. 21.

²² Wpis z 31 lipca 1890 r. *Dziennik*, s. 21, oraz cyt. za. E. Radziński, *Jak naprawdę zginął car Mikołaj II*, Warszawa 1994, s. 30 i n.

²³ E. Radziński, op. cit., s. 31. Zob. też J. Sobczak, *Mikołaj II – ostatni car Rosji...*, op. cit., s. 52–53.

²⁴ Wpis z 22 czerwca 1890 r. *Dziennik*, s. 18.

rozwiązaniu I Dumy Państwowej czytamy: „Próbowałem 6 gatunków portweinu i trochę się wstawiłem, co doskonale wpłynęło na mój sen”²⁵.

Odrębnym rytuałem carskim były polowania, którym na kartach *Dziennika* Mikołaj poświęcał wiele uwagi. Zamiłowanie cara do tej rywki wielokrotnie było przedmiotem analiz badaczy. Polowania to pasja Mikołaja II i ulubiona forma spędzania wolnego czasu. Warto w tym miejscu przypomnieć, że jednym z najczęstszych miejsc wypraw łownych była Spała, w której car czuł się nad wyraz dobrze.

Spała. Przybyliśmy tu o 17.00 [...]. Dzień był mglisty, ale ciepły Zjedliśmy śniadanie w dawnym towarzystwie w sympatycznej jadalni. Mieszkam w tym pokoju co dawniej [...] – i dalej – o 8.30 udaliśmy się na pierwsze polowanie. Było ono dla mnie całkiem udane, gdyż udało mi się zabić ładnego jelenia z 14 rozgałęzieniami i kozła [...]²⁶.

W diariuszu znajdziemy też charakterystyczne i zdumiewająco skrupulatne wyliczenia dotyczące zabitej zwierzyny, w tym wielokrotnie cytowany już w literaturze fragment:

Pojechaliśmy na polowanie jak wczoraj o 8.30. Łowy nie bacząc na to, że odwilż i mokro, powiodły się w zupełności. Szczególnie często strzelałem do bażantów podczas drugiej nagonki. Śniadanie jedliśmy w domku na Lisim Wzgórzu. Na 1566 strzałów zabito 608 sztuk, z czego na mnie przypada: 2 kuropatwy, 22 bażanty i 19 zajęcy. Na obiedzie byli Woroncowie i Oboleńscy. Wieczorem czytałem na głos *Damę Pikową*²⁷.

W innym miejscu *Dziennika* znajdujemy podobne wyliczenia:

Posuwaliśmy się z nagonką [...]. Łowy skończyły się o 15.00 [...]. Nigdy nie widziałem takich olbrzymich stad cietrzewi – od 80 do 100 sztuk. Wszystkiego zabito 667 sztuk, strzałów było 1596. Z tego na mnie przypadło 17 ptaków i 20 zajęcy – i dalej na innej stronie czytamy – Polowanie odbyło się w tym samym bażantniku i bardzo się udało. Zabito w sumie 489 sztuk. Ja 96 – 81 bażantów, 14 kuropatw i zająca²⁸.

²⁵ Wpis z 2 sierpnia 1906 r. *Dziennik*, s. 153.

²⁶ Wpis z 3 września 1890 r. *Dziennik*, s. 22.

²⁷ Wpis z 11 października 1890 r. *Dziennik*, s. 25.

²⁸ Wpis z 3 grudnia 1892 r. i 18 stycznia 1904 r. *Dziennik*, s. 31 i 84. Łudząco podobne opisy polowań można znaleźć na kartach dziennika króla Francji Ludwika XVI.

Ton zdaje się ożywiać – pisała L. Łopatyńska – kiedy mowa jest o polowaniu: upolowana zwierzyna notowana jest dokładnie i z wyraźną dumą, nawet jeżeli zwierzyną tą są jaskółki (200 jaskółek zabitych 28 czerwca 1784).

L. Łopatyńska, op. cit., s. 260–261. O miłości Ludwika XVI do polowań wspomina także autor biografii króla Jan Baszkiewicz.

Najwięcej miejsca w agendzie zajmuje wielka pasja: polowanie. [...] Agenda Ludwika daje zwięzłe, lecz dokładne raporty z jego polowań: gdzie był i z kim, jak i na co polował (na je-

Mikołaj II strzelał też do wron i dzięciołów.

Czytając codzienne notatki uderza wrażliwość cara na piękno przyrody. W *Dzienniku* bowiem aż roi się od opisów aktualnego stanu aury. Przykładowo wiemy, że 1 stycznia 1890 roku w Petersburgu dzień „rozpoczął się od mrozu, lecz bez śniegu”. W innym miejscu pod datą marcową czytamy: „Wyjątkowo ciepły dzień. 6 stopni, bez słońca, śnieg zupełnie stopniał, w ogrodzie pozostał tylko wał z błota. [...] Parostatki już chodzą po Fontance, prawdopodobnie i na Newie lód też wkrótce ruszy”²⁹. Gdzie indziej znajdujemy kolejne fragmenty: „Wstałem późno, umierałem z gorąca, było 21 stopni w cieniu. Byliśmy na mszy i zjedliśmy śniadanie w ogrodzie, w jednej z alei. Spadł niewielki deszcz”, „Gatczyń. Wstałem o 7.30 – ranek był chłodny”, „Carskie sioło. To po raz pierwszy, że cały dzień lał deszcz”, „Petersburg. Kiedy wstałem zimno było i deszcz”, „Ranek był obrzydliwy, lał deszcz, morze wzburzone”, „Dzień był pogodny, prześliczny, morze było ciemnoniebieskie z siwymi grzywami fal”, „Okropnie duszno”, „Było parno – w ciągu dnia deszcz padał osiem razy” itp.³⁰ Podobne zapisy dotyczące stanu pogody spotkamy niemalże codziennie.

Obowiązkiem Mikołaja II był jego udział w życiu państwowym kraju. Na łamach *Dziennika* odnotowywał wiele mniej lub bardziej znaczących spotkań czy oficjalnych wizyt, będących permanentną częścią porządku dnia monarchy, jednak (o czym nadmieniono już wyżej) były to bardzo zwięzłe i lapidarne notatki, nie zawierające jakiegokolwiek charakterystyki czy szczegółów. Car redukował informacje dotyczące wydarzeń politycznych do niezbędnego minimum. Odnotowywał co prawda poszczególne spotkania, prowadził wyliczenia gości, których wymieniał z imienia i nazwiska, jednak z diariusza nie dowiemy się na jaki temat rozmawiano, czego dane spotkanie dotyczyło, jakie problemy poruszano itp.

lenie, dziki, jelonki, ptactwo nie wyłączając drobnego, jak np. jaskółki). Skrupulatnie podaje, ile sztuk zabił, gdzie jadł myśliwski obiad lub kolację. Wzmianki o pogodzie mają w agendzie najczęściej związek z polowaniem. [...] Tak samo wydarzenia polityczne i losowe – śmierć Maurepasa czy Vergennesa, wizyty monarchów, spory z parlamentem – unieumożliwiają polowanie. Dzień bez polowania jest w jakiś sposób stracony, stąd nieustannie w agendzie powraca małe słówko *rien*, nic: oznacza, że w tym dniu polowania nie było. Stąd dość osobliwe formułki: „nic, umarł pan de Maurepas” [...] „nic, nabożeństwo żałobne za ojca”. [...] Także ostatnie słowo w agendzie, zapisane na 10 dni przed upadkiem monarchii, to sakramentalne *rien*. [...] Oto więc od 1774 roku poczynając król sumuje w końcu grudnia zdobycze roku. W roku 1774 upolował 6 757 sztuk; w 1778 roku – 18 141 plus 133 jelenie; rok 1780 jest rekordowy: 20 534 sztuk i 128 jeleni. [...] Bilans osiągnięć za lata 1774–1787: 189 251 sztuk i 1274 jelenie.

Zob. J. Baszkiewicz, *Ludwik XVI*, Wrocław 1985, s. 126 i 127.

²⁹ Wpis z 10 i 11 marca 1890 r. *Dziennik*, s. 16–17.

³⁰ Wpisy z maja 1890 r. i czerwca 1894 i 1904 r. *Dziennik*, s. 18, 41, 94.

Leon Kozłowski we wstępie do pierwszego wydania dzienników Mikołaja II trafnie zauważył, że

dla umysłowości cara charakterystyczne jest nie tylko to co odnotowuje w swoim dzienniku, lecz nie mniej i to, o czym wcale nie pisze. Tak na przykład, opisując swoje polowanie w Spale i bardzo dokładnie odnotowując ilość upolowanej zwierzyny, Mikołaj ani razu nie zauważył, że znajduje się w Polsce³¹.

Pod tym względem szczególnie interesujący jest burzliwy okres rewolucji 1905 roku. Petersburg opanowała gorączka rewolucyjna, której punktem kulminacyjnym była manifestacja robotnicza brutalnie rozgromiona przez wojsko. 9 stycznia doszło do tzw. krwawej niedzieli – car tymczasem zapisał:

Ciężki dzień! W Petersburgu zaszły poważne zaburzenia wskutek usiłowania robotników dotarcia do Pałacu Zimowego. Wojska zmuszone były strzelać w różnych punktach miasta, liczni zabici i ranni. Boże, jakie to smutne i bolesne! Mama przyjechała do nas z miasta prosto na nabożeństwo. Zjedliśmy śniadanie wszyscy razem. Byłem na spacerze z Miszą. Mama została u nas na noc³².

Ten krótki, jakże zwięzły i pisany wydaje się zupełnie bez emocji fragment, być może jest właśnie najbardziej wymownym w całym *Dzienniku*³³. Z kolei 10 stycznia, a więc dzień po tragicznej masakrze car spokojnie odnotował:

W mieście dziś nic szczególnego nie zaszło. Były raporty. Na śniadaniu stryj Aleksy. Przyjąłem deputację kozaków uralskich, która przywiozła kawior. Byłem na spacerze. Herbatę wypiliśmy u *Mama*. Dla ujednostajnienia akcji po uśmierzaniu zaburzeń w Petersburgu postanowiłem mianować generała majora Treppowa generał-gubernatorem stolicy i całej guberni [...]. Na obiedzie Dybicz³⁴.

Coraz częściej, co wydaje się być znamienne, między wierszami pojawiać się zaczynają odwołania do Boga, westchnienia, utyskiwania i prośby, szczególnie widoczne w okresach trudnych – zaburzeń, buntów i coraz bardziej odczuwalnego wrzenia rewolucyjnego.

Zwroty – „dopomóż nam Boże!”, „Co też gotuje opatrność dla biednej Rosji”, „Niechże nam Bóg pobłogosławi na ten nowy rok, niechaj ześle Rosji zwycięskie zakończenie wojny, trwały pokój i spokojne życie bez wstrząsów!” – zaczynają się pojawiać regularnie. W dzień wydania *Manifestu tolerancyjnego* 17 października 1905 roku, nadającego szeroki wachlarz praw i wolności obywatelskich, Mikołaj zanotował:

³¹ L. Kozłowski, ze *Wstępu do: Pamiętnik Mikołaja II od roku 1890 do 31 grudnia 1917*, Warszawa 1924, s. VI.

³² Wpis z 9 stycznia 1905 r. *Dziennik*, s. 120.

³³ Por. L. Kozłowski, ze *Wstępu do: Pamiętnik Mikołaja II...*, op. cit., s. XXI.

³⁴ Wpis z 10 stycznia 1905 r. *Dziennik*, s. 120.

„O 17.00 podpisałem manifest. Po takim dniu ciężar w głowie i płata nina w myślach. Boże, pomóż nam, uśmierz Rosję”³⁵. 31 grudnia, w wieczór poprzedzający nadejście nowego roku 1918 – roku kaźni rodziny carskiej, monarcha zanotował:

Dzień niezbyt zimny z gwałtownym wiatrem. Pod wieczór Aleksy wstał, bo już mógł nałożyć bucik. Po herbacie rozeszliśmy się przed nadejściem nowego roku. Boże, zbaw Rosję³⁶.

Przedstawione wyżej wyjątki z *Dziennika* ostatniego cara Rosji Mikołaja II, ukazują wiele szczegółów z jego życia. Zwięzłe wpisy, które przypominają raczej rejestr lub kronikę statystyczną, składają się na ciekawy, a miejscami i zdumiewający obraz osobowości monarchy – monarchy, który, o czym nie należy zapominać, objął rządy w kraju z olbrzymimi problemami wewnętrznymi. Wielu autorów po przeczytaniu *Dziennika* zarzucało Mikołajowi infantylność w prowadzeniu notatek, co miało być rzekomo dowodem na ograniczoność umysłu cara. Podnoszono jego niekompetencję, zarzucano mu brak charakteru, słabość woli itp. Czy jednak nie taki właśnie cel, a mianowicie kompromitację, wyznaczyli sobie bolszewicy zezwalając na druk wybranych fragmentów *Dziennika* monarchy?³⁷ Należy także podkreślić fakt, że Mikołaj II prowadził *Dziennik* w duchu konwencji pisarskiej tamtych czasów. Zdumiewające swoją drobiazgowością opisy, często banalne, prowizoryczne i pozbawione jakichkolwiek refleksji i interpretacji komentarze, charakteryzowały pisarstwo wspomnieniowe ówczesnej epoki:

Zawartość notesu – pisała L. Łopatyńska – w którym się zapisuje dorywczo coś, co wydaje się w danej chwili ważne do zanotowania: strzępy myśli, refleksy wydarzeń, skróty wielkich przeżyć [...]. Notowane tam jest wszystko, każdy krok, dzieje każdego kwadransa, wypadki nieskończenie błahe [...] bez żadnego zhierarchizowania³⁸.

Analogiczną konwencję literacką znajdziemy między innymi w zaspiskach (terminarzu?) wspomnianego już wyżej Ludwika XVI, który podobnie jak i Mikołaj II prowadził swoje notatki sucho, bez żadnego wartościowania i zabarwienia subiektywnego³⁹. Z kolei zdaniem Baszkiewicza, gust Ludwika XVI do drobiazgowego utrwalania i wyliczania połów, spacerów, przejażdżek konnych, balów, kolacji czy oper, można było

³⁵ *Dziennik*, s. 134.

³⁶ *Ibidem*, s. 173.

³⁷ J. Sobczak w biografii Mikołaja II słusznie zauważył, że *Dziennik* został publikowany w celach demaskatorskich.

³⁸ L. Łopatyńska, op. cit., s. 271.

³⁹ *Ibidem*, s. 260.

uznać za przejaw infantylizmu a intelekt władcy porównać do intelektu bawiącego się chłopca w „gimnazjalnym wieku”⁴⁰.

Reasumując, skrupulatne notatki cara odzwierciedlają głównie bieg życia rodzinnego i prywatnego. Niekiedy, choć w znacznie mniejszym stopniu, car poświęcał uwagę także sprawom państwowym. Zapisy te jednak są lakoniczne, co niewątpliwie wpływa na wartość poznawczą *Dziennika* jako źródła historycznego. Mikołaj II będąc nad wyraz systematycznym, sumiennym i szczerym kronikarzem, zilustrował przede wszystkim szeroką gamę zwyczajów rodziny carskiej, ukazując jednocześnie jakże interesujący choć zapomniany i czasem wydawać by się mogło monotony „rytuał” dnia codziennego ostatnich Romanowów.

Bibliografia

- Baszkiewicz J., *Ludwik XVI*, Wrocław 1985.
- Cieński A., *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław 1981.
- Łopatyńska L., *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” Łódź 1950, S. VIII.
- Pamiętnik Mikołaja II*, Warszawa 2006 (w opracowaniu i z przedmową Janusza Kutty).
- Pamiętnik Mikołaja II od roku 1890 do 31 grudnia 1917*, Warszawa 1924.
- Radziński E., *Jak naprawdę zginął car Mikołaj II*, Warszawa 1994.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Sobczak J., *Mikołaj II – ostatni car Rosji. Studium postaci i ewolucji władzy*, Pułtusk-Warszawa 2009.
- Sobczak J., *Cesarz Mikołaj II. Liberat z usposobienia, autokrata na tronie*, Toruń 2003.
- Sobczak J., *Cesarz Mikołaj II (1868–1918) jako inicjator haskiej konferencji pokojowej (1899 r.)*, „Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 1994, t. XXIX.
- Sobczak J., *Kolejna utopia, czy zapoczątkowanie realnego procesu? (Rola dyplomacji rosyjskiej w zwołaniu i obradach Konferencji Pokojowej w Hadze, 1899 r.)*, „Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 1996, t. XXXI.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.
- Zimand R., *W nocy od 12 do 5 rano nie spałem. Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury*, Warszawa 1982.
- Дневникъ Императора Николая II, Берлинъ* 1923.
- Дневники Императора Николая II (1894–1918)*, отв. ред. С. В. Мироненко, т. I–II, Москва 2011–2013.
- Дневники Императрицы Марии Федоровны (1914 – 1920, 1923 годы)*, Москва 2005.
- История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях*, ред. П. А. Зайончковский, Москва 1976–1989.

⁴⁰ J. Baszkiewicz, op. cit., s. 127.

**ПРОБЛЕМА АВТОТЕЛИЧНОСТИ ЯЗЫКА
В РОМАНАХ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА¹**
**ZAGADNIENIE AUTOTELICZNOŚCI JĘZYKA
W POWIEŚCIACH WIKTORA PIELEWINA**
**THE QUESTION OF THE AUTOTELEOLOGY
OF LANGUAGE IN VIKTOR PELEVIN'S NOVELS**

Mateusz Jaworski

Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań — Polska,
matjaw@amu.edu.pl

Abstract: Viktor Pelevin is one of the most outstanding novelists in contemporary Russian literature. His works are popular with both professional critics and ordinary readers in the whole world. The present paper aims at finding the key characteristics of Pelevin's poetics. Therefore, the author has decided to employ the notion of reconfiguration, which depicts the complexity of interrelations between the Russian writer's novels. The conducted analysis of one of the dominant aspects of this intertextual network — the motif of the autoteleology of language — has revealed a new universe of meanings.

Ключевые слова: Виктор Пелевин, реконфигурация, русская литература, автотеличность языка, гносеология.

Słowa kluczowe: Wiktor Pilewin, rekonfiguracja, literatura rosyjska, autoteliczność słowa, gnoseologia.

Keywords: Viktor Pelevin, reconfiguration, Russian literature, autoteleology of language, gnoseology.

Проза Виктора Пелевина, выдающегося представителя последнего поколения русских писателей, мироощущение и творческие взгляды которых первоначально сформировались еще в советское время², с момента издания сборника *Синий фонарь* (1991) и романа *Омон Ра* (1992) по сей день беспрестанно пользуется огромной попу-

¹ Текст статьи является частью не законченной еще диссертационной работы на тему: *Реконфигурация в романной поэтике Виктора Пелевина. Солипсизм — язык — история*.

² Объем данной статьи главным образом не охватывает вопросов биографии и жизненного пути автора *Смотрителя*, поэтому данная проблема не разрабатывается нами подробно, становясь релевантной только в контексте формулирования мировоззрения и выработки творческого метода. Заинтересованному читателю рекомендуется: С. Полотовский, Р. Козак, *Пелевин и поколение пустоты*, Москва 2012.

лярностью как среди критиков и исследователей литературы³, так и читателей-любителей во всем мире. Русский писатель опубликовал четырнадцать романов и несколько сборников рассказов и повестей⁴, которые были переведены более чем на тридцать языков. На наш взгляд, прозу автора *Чапая* и *Пустоты*, в особенности его романное творчество, можем метко описать посредством слов Жака Деррида: „Текст является текстом только тогда, когда скрывает от первого взгляда, от первого попавшегося, закон своего построения и правило игры”⁵. Произведения Пелевина, может быть, вследствие подобной имманентной скрытности и неочевидности текстовой ткани ускользают от четкого и однозначного определения, находясь на границе разнообразных эстетических (и мировоззренческих) парадигм — постмодерна, дальневосточной школы мышления, традиционной „высокой” литературы, массовой словесности и постсоветской литературы.

С точки зрения литературоведческого анализа безусловно важно и интересно найти инвариант пелевинского прозаического проекта, т. е. своеобразной *поэтики*, лежащей в основе творческого метода писателя. Нынешняя статья опирается именно на это стремление расшифровать или, точнее, раскрыть потенциал генерирования смыслов пелевинского письма. Тщательный анализ всех художественных текстов автора *Священной книги оборотня* позволил нам заметить несомненно доминирующую роль романного творчества,

³ См. например А. Генис, *Поле чудес*, [в:] электронный ресурс: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html> (09.09.2016); А. Немзер, *Как я упустил карьеру*, [в:] электронный ресурс: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz/1.html> (05.04.2016); А. Антонов, *ВНУЯЗ („внутренний язык”) в творчестве Пелевина*, „Грани” 1995, № 175, с. 125–148; О. Богданова, С. Кибальник, Л. Сафронова, *Литературные стратегии Виктора Пелевина*, Санкт-Петербург 2008; М. Липовецкий, *Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе*, „Знамя” 1999, № 11, с. 207–215; E. Pańkowska, *Kategoria pustki w światopoglądzie powieści „Mały palec Buddy” Wiktora Pilewina*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14, с. 65–87; S. Dalton-Brown, *The Dialectics of Emptiness: Douglas Coupland’s and Viktor Pelevin’s Tales of Generation X and P*, „Forum for Modern Language Studies” 2006, No. 3 (42), с. 239–248; K. Livers, *The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov*, „The Russian Review” 2010, No. 69, с. 477–503.

⁴ Здесь имеются в виду сборники: *Синий фонарь* (1991), ДПП (НН) (2003), *П5: прощальные песни политических пигмеев Пиндостана* (2008), *Анансная вода для прекрасной дамы* (2010). См. В. Пелевин, *Синий фонарь. Сборник*, Москва 2014; *Его же, ДПП (НН)*, Москва 2013; *Его же, П5: прощальные песни политических пигмеев Пиндостана*, Москва 2008; *Его же, Анансная вода для прекрасной дамы*, Москва 2015.

⁵ Ж. Деррида, *Диссеминация*, пер. Д. Кралечкина, Екатеринбург 2007, с. 73–74.

в пределах которого можем обнаружить удивительную последовательность реализации некоего набора неизменных в своей сущности идей с помощью целого обилия разнообразных форм изображения. Следовательно, предметом нашего анализа-интерпретации будут исключительно романы Пелевина, начиная с *Омон Ра* и кончая *Смотрителем* (2015)⁶.

Центральным понятием последующих рассуждений и, одновременно, организующей концепцией в рамках предложенной нами интерпретации является термин *реконфигурация*. Слово „конфигурация” имплицитно (со)существование, как минимум, двухуровневой структуры, состоящей из определенного набора постоянных элементов и (потенциально мимолетного или, точнее, ограниченного индивидуальным случаем) их расположения относительно друг друга. Так, например, гипотетические объекты „А”, „В” и „С” могут появиться в различных вариантах организации, т. е. в многообразных *конфигурациях*. Стоит заметить, что данный пример, по своей сути сводящийся к одномерной математике, однако, не в состоянии выразить огромного множества других, более сложных и интересных возможностей, скрывающихся в пределах данного понятия, среди которых значительную роль, безусловно, может играть применение его при определении глубинной организации литературного произведения. В таком ракурсе отдельные абстрактные элементы (носители устойчивых вторичных значений) — идеи, обнаруживающиеся в границах художественного текста, могут быть изображены самыми разными способами (меняющиеся творческие реализации), т. е. появиться во всевозможных контекстах-*конфигурациях*. Причем последовательность и ясность литературоведческого анализа требует терминологической точности, и поэтому, на наш взгляд, необходимо четко различить эти два нередко пересекающихся слоя текстовой ткани. В нынешней статье качественно неизменные компоненты (уровень идеи) определяем как *поле реконфигурации*, которое реализуется посредством разнообразных форм, образов, стилей, мотивов, языков и др. В своей сущности поле реконфигурации обладает постоянством, так как *априорно* заключает в себе все возможные реализации. В таком ракурсе обилие неоднородных форм художественной экспрессии необязательно имплицитно подразумевает изменения глубинных смыслов и значений — ведь употребление

⁶ Необходимо отметить, что последними (до сих пор) романами русского писателя, появившимися в печати, является *Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами* (2016) и *iPhuck 10* (2017). Однако данные тексты разрабатываются в основной части наших размышлений. См. В. Пелевин, *Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами*, Москва 2016; Его же, *iPhuck 10*, Москва 2017.

разных приемов парадоксально может вести лишь только к другим, качественно одинаковым конфигурациям или, точнее — *реконфигурациям*⁷. В дальнейшем постараемся проследить варианты изображения концепта автотеличности языка в романах Пелевина, одновременно проверяя смыслообразующую силу вышеопределенного интерпретационного ключа.

В начале нашей разработки интересующего нас аспекта романного творчества Пелевина стоит сделать акцент на тотальности насилия *слова*, стоящую за любым усилием познающего ума. Весь процесс человеческого накапливания знаний о мире и наблюдения за собственной рефлексией обусловлен подоплекой абстрактного мышления, опирающегося на имманентную структуру языка⁸. В контексте гносеологии, предполагающей существование объективной истины, такая вторичность познания может значительно ослабить его достоверность. К тому же автор *Омон Ра* в своих романах целеустремленно указывает, может быть, на самое уязвимое место такого пути к постижению истинной природы бытия — на автотеличность слова.

Интересным примером реконфигурационной реализации очерченного выше образа пелевинской гносеологии является наркотический опыт Вавилена, во время которого молодому криейтору удастся перенестись в пространство непосредственной данности. Однако немедленно оказывается, что контакт с истинной реальностью неприводим на язык человеческого познания:

В его [Татарского — М. Я.] памяти остались только слова, которым надлежало нести эту истину: „Смерти нет, потому что ниточки, исчезают, а шарик остается”⁹.

— Господи, — пробормотал он, — как все-таки трудно протащить сюда хоть что-то...

— Вот именно, — сказал тихий голосок. Откровение любой глубины и ширины неизбежно упрется в слова. А слова неизбежно упрутся в себя¹⁰.

⁷ Ср.:

Медиумы Оленьего парка создают не только известное тебе облако смыслов [...]. Что гораздо важнее, они определяют траекторию его движения. Юка меняется таким образом, что она не меняется никогда.

В. Пелевин, *Смотритель. Железная бездна*, Москва 2015, с. 107.

⁸ Ср.:

Ум — это только способ говорить. [...] Говорят, что надо видеть не выдуманную пустоту, а ту, которая есть на самом деле. Хотя в этом совете и заключен главный подлог, потому что нет никакой пустоты, пока мы не создаем ее из слова „пустота”.

В. Пелевин, *Т*, Санкт-Петербург 2015, с. 327.

⁹ Ср. В. Пелевин, *Generation „П”*, Москва 2014, с. 74.

В данном фрагменте наивная вера в трансцендентную природу языка сталкивается со своей противоположностью — фактом само-направленности слова, понимаемого как общий модус мышления. В результате навязчивого воздействия слова истина становится эфемерным миражом или, точнее — полузабытым откликом мимолетной встречи с объективной действительностью.

Химеричность и неустойчивый характер познания любопытным образом разрабатываются Пелевиным также в *Священной книге оборотня*. Передавая свое просветительское учение о сверхоборотне, лиса А Хули большое внимание уделяет прочности категории истины и формам доступа, находящимся в распоряжении познающего сознания:

[...] В истине нет ничего такого, что можно понять раз и навсегда. Поскольку мы видим ее не глазами, а умом, мы говорим „я понимаю“. Но когда мы думаем, что мы ее поняли, мы уже ее потеряли. Чтобы обладать истиной, надо ее постоянно видеть — или, другими словами, понимать вновь и вновь, секунда за секундой, непрерывно¹⁰.

Следует отметить, что вышеприведенное выражение „постоянно видеть истину“ имплицитно подразумевает невозможность сохранить ее в памяти, т. е. *пересказать* ее как данность¹². Закономерным следствием этого ключевого для теории познания положения является полное отрицание языка в качестве надежного познавательного инструмента. В разговоре-наставничестве с Александром А Хули решительно придерживается такой трактовки данной проблемы:

— Что же, по-твоему, слова не могут отражать истину?
Я отрицательно покачала головой. [...]
— А что есть истина?
Я промолчала.
— Что? — повторил он.
Я молчала. [...]
— Я тебя спрашиваю, рыжая.
— Неужели непонятно? Молчание и есть ответ¹³.

¹⁰ Там же, с. 245.

¹¹ В. Пелевин, *Священная книга оборотня*, Москва 2015, с. 331.

¹² Здесь любопытно сравнить такую трактовку вопроса с философскими концепциями истины Мартина Хайдеггера и Людвиг Витгенштейна. См. М. Хайдеггер, *Бытие и время*, пер. В. Бибихина, Москва 1997, с. 212–213, 215, 219; Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат*, [в:] *Его же, Философские работы*, пер. с нем., ч. 1, Москва 1994, с. 10, 18, 20, 56.

¹³ В. Пелевин, *Священная книга оборотня*, указ. соч., с. 331–332.

Необходимо заметить, что в *Священной книге оборотня* вопрос автотеличности языка указан посредством легенды о сверхоборотне, стилизованной под буддийское учение. В рамках этого реконфигурационного варианта Пелевин тонко использует идею *шуньяты*¹⁴, так как слово („истина“) здесь представлено как пустота, отсылающая к своей собственной пустотности (рефлексия по поводу слова „истина“)¹⁵. Эта сложная гносеологическая и лингвистическая проблема, опирающаяся на тупиковую размытость и/или тождественность означаемого и означающего¹⁶, изображена в пародийном диалоге утонченной и премудрой А Хули (номинально — проститутки) с грубым и слабоумным Александром (номинально — высокопоставленным офицером ФСБ). В рассматриваемой сцене идет непрерывная борьба конфликтующих сил *sacrum* и *profanum* — притом эффект пародии вызван несоответствием низкого вульгарного аргументов спецслужб в высшей степени изысканным идеям¹⁷.

Интересную реконфигурацию пелевинской концепции языка в контексте гносеологии можем отметить также в романе *Empire „V“*, идейный пласт которого в значительной степени опирается на специфическое понимание двойной природы вампира. Необходимо подчеркнуть, что в данном произведении русский писатель, согласно своему *modus operandi*, находит оригинальный новый контекст для этого популярного (и, следует признать, довольно истер-

¹⁴ Ср. E. Pańkowska, *Kategoria pustki w światopoglądzie powieści „Mały palec Buddy”* Wiktora Pielewina, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14, s. 65–87; А. Соснина, *Идеосемантическая актуализация мотивов, связанных с прилагательным пустой в романе В. О. Пелевина „Чанаяв и Пустота”*, „Сибирский филологический журнал” 2014, № 3, с. 143–149; Л. Гаджизаде, *Хаотичное собрание парадоксов в романе Виктора Пелевина „Чанаяв и Пустота”*, „Вестник МГУКИ” 2011, № 6 (44), с. 228–233; *Buddhist Philosophy. Essential Readings*, edited by W. Edelglass, J. L. Garfield, Oxford 2009, с. 5–6.

¹⁵ См. В. Пелевин, *Священная книга оборотня*, указ. соч., с. 332–333. Ср. В. Пелевин, Т, Санкт-Петербург 2015, с. 327.

¹⁶ Ср. О. Печенкина, *Эра тотальной симуляции, или искусственное воскрешение реальности*, [в:] Ж. Бодрийяр, *Симулякры и симуляция*, пер. О. Печенкиной, Тула 2013, с. 7; T. Nakoneczny, *Rosja jako tekst w prozie Wiktora Pielewina*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2016, nr 41, с. 164.

¹⁷ Ср.

Короче, из-за слов люди и оказались в полной жопе. [...] Находясь в жопе, ты можешь сделать две вещи. Во-первых — постараться понять, почему ты в ней находишься. Во-вторых — вылезти оттуда. Ошибка отдельных людей и целых народов в том, что они думают, будто эти два действия как-то связаны между собой. А это не так. И вылезти из жопы гораздо проще, чем понять, почему ты в ней находишься.

В. Пелевин, *Священная книга оборотня*, указ. соч., с. 333.

того) мотива массовой и фольклорной художественной деятельности¹⁸. Так, вампир в тексте Пелевина оказывается существом, одаренным сверхчеловеческим познанием¹⁹, вытекающим из его полубожественной природы. Стоит обратить внимание на значение телесно-духовного дуализма в пелевинской разработке данной темы: вампир состоит из тленного человеческого тела и неизменного, вечного *языка*, описываемого в тексте романа следующим образом:

[...] Вампирам удалось выделить из себя свою суть — то, что мы называем „язык“. Это была как бы переносная флэш-карта с личностью, сердцевина мозга — своего рода червь, на девяносто девять процентов состоящий из нервных клеток. Это вмещище индивидуальности стало селиться в черепе других существ²⁰.

Бессмертная сердцевина вампира неслучайно определена с помощью слова „язык“. На наш взгляд, полисемия такого способа изображения акцентирует одновременно доминирующую и деформирующую роль языка, понимаемого как системная основа мышления, во взаимосвязанных процессах восприятия и концептуализации знаний. Это положение подтверждают также слова Озириса, который в разговоре с Рамой приводит космогоническую легенду о Иштар и ее влечении к узнаванию забытой ею истинной природы реальности:

- Зачем Иштар создала вампиров?
- Вампиры с самого начала были избранными существами, которые помогали Великой Мыши. Нечто вроде ее проекций. Они должны были найти смысл творения и объяснить Великой Мыши, зачем она создала мир. Но этого им не удалось. [...] Тогда вампиры решили хотя бы комфортно обустроиться в этом мире, создав ум „В“²¹.

Здесь можем обнаружить некую последовательность осмысления проблемы взаимоотношений на линии слово-познание — суть

¹⁸ Ср. М. Липовецкий, А. Эткинд, *Возвращение тритона: советская катастрофа и постсоветский роман*, [в:] электронный ресурс: <http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1208/1227/index.html> (01.12.2016).

¹⁹ Здесь стоит обратить внимание на само название романа, так как в обоих языковых вариантах — *Empire „V“* и *Ампир „В“* — приобретает оно форму каламбурной игры. В результате перемещения его последней части получается соответственно английское слово „vampire“, основанное на произношении, или его русский аналог — „вампир“. Ср. K. Livers, *The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov*, „The Russian Review“ 2010, No. 69, с. 477–503.

²⁰ В. Пелевин, *Empire „V“: повесть о настоящем сверхчеловеке*, Москва 2015, с. 167–168.

²¹ Там же, с. 326–327.

и смысл существования вампира находятся в языке, поэтому в процессе эволюции *вампир буквально им стал*²². К тому же с перспективы наших размышлений о внушительном насилии слова немаловажным кажется паразитический характер вампира, т. е., в сущности, языка, относительно человека, который, по тексту романа, не был создан, а „выведен” по закону искусственного отбора²³.

Продолжение такого образа жестокого, эксплуататорского механизма познания заинтересованный читатель может отметить во второй части вампирического диптиха Пелевина — *Бэтмане Аполло*. И здесь автор *Жизни насекомых* использует прием внешнего наставничества, которое в данном случае приобретает форму официального курса для адептов погружения в не-пространство лимбо. По учению Улла, абстрактно работающий ум беспрестанно заслоняет истинное положение дел перед воспринимающим сознанием²⁴, одновременно позволяя вампирам (языкам) наслаждаться его полным заблуждением:

Поскольку люди были выведены нами в сугубо утилитарных видах, целью их духовно-мыслительного процесса является не познание истины, как говорят их ученые, и даже не „жизнь, испитая до дна”, как утверждают их гламурные идеологи, а выработка наибольшего количества агрегата „М5” в виде эманаций, которые могут быть уловлены Великой Мышью. Не в наших интересах, чтобы люди осознали реальное положение дел, поставив под угрозу существующий порядок вещей. Поэтому вторая сигнальная система, которой вампиры оснастили их мозг, имеет специально встроенные предохранители-баги. Они делают невозможным познание истины²⁵.

²² См.:

Сначала у нас [вампиров — М. Я.] были тела — мы выглядели как огромные летучие мыши, ну ты в курсе. А потом, когда с климатом стали происходить катастрофические перемены, мы эволюционировали в языки, которые стали вселяться в живых существ, лучше приспособленных к новым условиям.

В. Пелевин, *Empire „V”* ..., указ. соч., с. 326; Ср. „волшебный язык, на котором мы думаем [...], самая центральная и интимная часть нашего существа”. В. Пелевин, *Любовь к трем цукербринам*, Москва 2014, с. 17.

²³ Ср. Вампиры выводили животное с особым типом ума”. В. Пелевин, *Empire „V”* ..., указ. соч., с. 169.

²⁴ Ср.

Но ведь не может быть, чтобы я сам создал себе такое мучение? Отсюда заключаю, что все это рассуждение есть лишь довитый укус ума, а сам ум подобен сторожащему меня зверю, и мой он лишь в том смысле, что приставлен ко мне сторожем. Дальше этого смертное умозрение пойти не сможет никогда.

В. Пелевин, *S.N.U.F.F.*, Москва 2015, с. 114.

²⁵ В. Пелевин, *Бэтман Аполло*, Москва 2013, с. 79.

Следовательно, человек находится в центре порочного круга, так как его естественное и неостановимое стремление к познанию неизбежно ведет к полному заблуждению. В результате путь к истине оказывается своей противоположностью из-за системной ошибки, вписанной в глубинную природу механизма постижения знаний. Причиной неумения отличить ложь от правды, мираж от непосредственной данности является язык. Итак, инструмент, который номинально (*sic!*) служит высказыванию понятности, вместо раскрытия истины обуславливает концептуальную запутанность²⁶. В *Бэтмане Аполло* данный вопрос разъясняется следующим образом:

- Что такое вторая сигнальная система?
- Это язык, на котором люди говорят и думают. [...] Все языки, несмотря на кажущееся разнообразие, просто разные версии одного и того же кода. А код составлен так, чтобы компьютер постоянно глючило. Сама природа их мышления с неизбежностью наводит в сознании неверную и дикую картину мира [...].
- А какие баги в языке? — спросил кто-то из французов.
- Их очень много. Столько, что проще считать весь язык одним большим багом, кроме которого они вообще ничего не видят. [...] Люди могут только проецировать заложенные в языке искажения²⁷.

В контексте попытки раскрытия настоящей природы действительности посредством слова стоит обратить внимание на еще один, далеко немаловажный элемент повествования, находящийся в рассматриваемом тексте. Любопытно, что сюжет всего романа в значительной степени опирается на оригинальную переработку вышеупомянутого мифа о неомнящей себя Иштар, переданного Озирисом в *Empire „V“*. Реконfigurационный вариант, использованный во второй части вампирического диптиха Пелевина, не только охватывает структуру данного романа, но также может быть прочитан как символ тоски человека по забытому им изначальному пространству вечной истинности. Судьба Софи-Бэтмана, современного воплощения древней Иштар²⁸, указана как непрерывная борь-

²⁶ Ср. М. Хайдеггер, *Бытие и время*, пер. В. Бибихина, Москва 1997, с. 161, 390; Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат*, указ. соч., с. 56.

²⁷ В. Пелевин, *Бэтман Аполло*, указ. соч., с. 79–80. Ср.:

Знаете, есть такое выражение — „мысль изреченная есть ложь“. Чапаев, я вам скажу, что мысль неизреченная — тоже ложь, потому что в любой мысли уже присутствует изреченность. — Это ты, Петя, хорошо изрек.

В. Пелевин, *Чапаев и Пустота*, Москва 2012, с. 462.

²⁸ В данном случае Пелевин умело использует элементы шумеро-аккадской мифологии, в пределах которой Иштар изображалась как гермафродит. См.:

ба за душу человека, стремящегося к истине. Софи — женская часть заглавного Бэтмана — уже в начале своего знакомства с Рамой однозначно декларирует: „Я хочу найти истину”²⁹. К концу романа оказывается, однако, что любовница главного героя старается не постичь настоящую природу реальности, а *вспомнить* ее. Неудачные попытки Софи возобновить контакт с изначальной данностью посредством выключения ума „Б”, помимо проведения научных опытов³⁰, приводят ее к постоянному страданию. Парадоксально путь к истине оказывается хождением по мукам. Кроме того, единственной причиной этой великой печали является заманчивый характер мышления, которое безотказно ведет к апориям языка:

У нее [Софи — М. Я.] чистое сердце. Она хочет освободить людей [от насилия ума „Б” — М. Я.]. Но у нее не получается, и она все время плачет. То, что ей удастся обнаружить — всегда лишь очередной тупик³¹.

Не менее интересную реконфигурационную реализацию идеи ложного пути к истине, на наш взгляд, можем найти в романе-пьесе Пелевина под заглавием *Шлем ужаса*. С перспективы наших дальнейших размышлений следует обратить внимание на два немаловажных перекликающихся элемента данного текста: центральный символ лабиринта и сугубо вербальную форму чата. Мотив лабиринта в искусстве — это универсальный топос, обозначающий имманентную невозможность постичь истину³². В *Шлеме ужаса* изображение данной категории культуры, согласно поэтике реконфигурации, приобретает несколько вариантов. По одной из них лабиринт отражает структуру ума, в пределах которого соперничают два противоположных начала — животное и человеческое:

[...] Лабиринт — символ мозга. Открытый мозг и классический лабиринт похожи даже внешне. Минотавр — это животная часть ума, а Тесей — человеческая. Животная часть, естественно, сильнее, но человеческая в конечном счете побеждает, и в этом смысл эволюции и истории. В самом центре лабиринта расположен крест, который символизирует пересечение животного и человеческого начал. Именно там расположен инициатический проход,

М. Элиаде, *История веры и религиозных идей*, т. I: *От каменного века до элевсинских мистерий*, пер. Н. Кулаковой, В. Рокитянского, Ю. Стефанова, Москва 2001.

²⁹ В. Пелевин, *Бэтман Аполло*, указ. соч., с. 67.

³⁰ Там же, с. 424–425.

³¹ Там же, с. 453.

³² См. K. Livers, *The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov*, „The Russian Review” 2010, No. 69, с. 480; A. Zywert, *W labiryncie światów umysłów, czyli o „Hełmie grozy” Wiktora Pelewin*, [в:] *Rosja w dialogu kultur*, pod red. B. Żejmo, t. II, Toruń 2015, с. 393.

где Тесей встречается и побеждает своего врага. Победить Минотавра, сказал он, можно только в себе³³.

Стоит подчеркнуть, что образ, вытекающий из вышеприведенной цитаты, указывает на традиционную западноевропейскую точку зрения, согласно которой телеология исторического процесса человечества эквивалентна идее цивилизационного прогресса. К тому же вектор так понимаемого развития направлен в сторону устранения животного начала, т. е. в сущности *не-языка*³⁴. Следует отметить, что Пелевин явно пародирует такую трактовку данной проблемы, так как выход из лабиринта в таком случае безусловно ведет к бесконечному заблуждению³⁵. Вторая версия значения лабиринта и потерявшихся в нем смертельных врагов, предложенная в *Шлеме ужаса*, находится на противоположном полюсе понимания природы человеческого ума:

[...] [лабиринт — М. Я.] Возникает во время любого разговора с собой или с другими, и каждый из нас на это время становится то Минотавром, то жертвой. С этим мы не можем ничего поделать. [...] В общем лабиринт возникает тогда, когда надо принять решение при наличии нескольких вариантов выбора, а состоит он из набора наших возможных предпочтений, обусловленных природой языка³⁶.

В таком ракурсе лабиринту придается добавочная характеристика — ориентированность на язык, сложная структура которого заключает в себе со-существование параллельных путей. Стоит отметить, что даже осознание такого положения дел, как будто бы намекает Пелевин, не в состоянии приблизить человека к выходу, так как каждая из параллельных дорог, указанных словом, оказывается тупиком, т. е. *лжепутем к недоступному пространству вечной истины*. В тексте романа появляется еще несколько интересных версий объяснения смысла лабиринта: психоаналитическая („победить Минотавра можно только одним способом, перестав считать себя жертвой”³⁷), компьютерная („лабиринт — это Интернет”³⁸),

³³ В. Пелевин, *Шлем ужаса: Креатифф о Тесеи и Минотавре*, Москва 2005, с. 164–165.

³⁴ Ср. Е. Czaplewicz, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche: trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), с. 1–26; В. Пелевин, *Чанак и Пустота*, указ. соч., с. 58.

³⁵ Совет звучит: „В лабиринте надо поворачивать два раза вправо и один влево, потом опять два раза вправо и один раз влево, и так до самого конца”. В. Пелевин, *Шлем ужаса: Креатифф...*, указ. соч., с. 165.

³⁶ Там же, с. 166–167.

³⁷ Там же, с. 170.

³⁸ Там же, с. 171.

гегельянская („Минотавр — это дух времени, *zeitgeist*”³⁹), эзотерически-физиологическая („Мондодавр — это нечистый дух, который властвует над миром, заставляя всех без исключения людей блуждать в смрадном лабиринте своего кишечника”⁴⁰) и теологическая („создатель лабиринта и есть наш спаситель, который очень нас любит”⁴¹). На наш взгляд, их можно прочитать как символическое изображение влиятельных *дискурсов*, т. е. модусов толкования реальности посредством своеобразного набора слов. В данном контексте немаловажным кажется факт, что ни одно из вышеприведенных объяснений не признается правильным, т. е. ведущим к выходу. Насилие языка, возможно, по своей глубинной природе исключает выход познающего сознания из своих собственных пределов.

В нынешней статье мы пытались проследить разные реконфигурационные реализации идеи непознаваемости действительности посредством языка в романном творчестве автора *Синего фонаря*. В результате можем констатировать, что данный вопрос не только распространен во многих текстах Пелевина, но также играет в них далеко не второстепенную роль. Кроме того, следует обратить внимание на огромное разнообразие релевантных общекультурных образов (вампир, оборотень) и символов (лабиринт), использованных Пелевиным в оригинальных, никак не очевидных конфигурациях.

Библиография

- Антонов А., ВНУЯЗ („внутренний язык”) в творчестве Пелевина, „Грани” 1995, № 175, с. 125–148.
- Витгенштейн Л., *Логико-философский трактат*, [в:] Его же, *Философские работы*, пер. с нем., ч. 1, Москва 1994.
- Богданова О., Кибальник С., Сафронова Л., *Литературные стратегии Виктора Пелевина*, Санкт-Петербург 2008.
- Бодрийяр Ж., *Симулякры и симуляция*, пер. О. Печенкиной, Тула 2013.
- Гаджизаде Л., *Хаотичное собрание парадоксов в романе Виктора Пелевина „Чапаяв и Пустота”*, „Вестник МГУКИ” 2011, № 6 (44), с. 228–233.
- Генис А., *Поле чудес*, [в:] электронный ресурс: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>, (09.09.2016).
- Деррида Ж., *Диссеминация*, пер. Д. Кралечкина, Екатеринбург 2007.
- Липовецкий М., *Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе*, „Знамя” 1999, № 11, с. 207–215.

³⁹ Там же, с. 172.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, 173.

- Липовецкий М., Эткинд А., *Возвращение тритона: советская катастрофа и пост-советский роман*, [в:] электронный ресурс: <http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1208/1227/index.html> (01.12.2016).
- Немзер А., *Как я упустил карьеру*, [в:] электронный ресурс: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz/1.html> (05.04.2016).
- Пелевин В., *Ананасная вода для прекрасной дамы*, Москва 2015.
- Пелевин В., *Бэтман Аполло*, Москва 2013.
- Пелевин В., ДПП (НН), Москва 2013.
- Пелевин В., *Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами*, Москва 2016.
- Пелевин В., *Любовь к трем цукербринам*, Москва 2014.
- Пелевин В., *П5: прощальные песни политических пигмеев Пиндостана*, Москва 2008.
- Пелевин В., *Священная книга оборотня*, Москва 2015.
- Пелевин В., *Смотритель. Железная бездна*, Москва 2015.
- Пелевин В., *Синий фонарь. Сборник*, Москва 2014.
- Пелевин В., *Т*, Санкт-Петербург 2015.
- Пелевин В., *Чапаев и Пустота*, Москва 2012.
- Пелевин В., *Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре*, Москва 2005.
- Пелевин В., *Empire „V”*: повесть о настоящем сверхчеловеке, Москва 2015.
- Пелевин В., *Generation „П”*, Москва 2014.
- Пелевин В., *iPhuck 10*, Москва 2017.
- Пелевин В., *S.N.U.F.F.*, Москва 2015.
- Полотовский С., Козак Р., *Пелевин и поколение пустоты*, Москва 2012.
- Соснина А., *Идеосемантическая актуализация мотивов, связанных с прилагательным пустой в романе В. О. Пелевина „Чапаев и Пустота”*, „Сибирский филологический журнал” 2014, № 3, с. 143–149.
- Хайдеггер М., *Бытие и время*, пер. В. Бибихина, Москва 1997.
- Элиаде М., *История веры и религиозных идей*, т. 1: *От каменного века до элевсинских мистерий*, пер. Н. Кулаковой, В. Рокитянского, Ю. Стефанова, Москва 2001.
- Czaplewicz E., *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche: trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), с. 1–26.
- Nakoneczny T., *Rosja jako tekst w prozie Wiktora Pielewina*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2016, nr 41, с. 159–172.
- Pańkowska E., *Kategoria pustki w światopoglądzie powieści „Mały palec Buddy” Wiktora Pielewina*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14, с. 65–87.
- Zywert A., *W labiryncie światów umysłów, czyli o „Hełmie grozy” Wiktora Pielewina*, [w:] *Rosja w dialogu kultur*, pod red. B. Żejmo, t. II, Toruń 2015, с. 393–402.
- Buddhist Philosophy. Essential Readings*, edited by W. Edelglass, J. L. Garfield, Oxford 2009.

Dalton-Brown S., *The Dialectics of Emptiness: Douglas Coupland's and Viktor Pelevin's Tales of Generation X and P*, "Forum for Modern Language Studies" 2006, No. 3 (42), c. 239–248.

Livers K., *The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov*, "The Russian Review" 2010, No. 69, c. 477–503.

**СТИЛІЗАЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ І ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

**STYLIZACJA W UKRAIŃSKIEJ I POLSKIEJ LITERATURZE
POSTMODERNIZMU**

**STYLING IN UKRAINIAN AND POLISH
POSTMODERN LITERATURE**

Ірина Кропивко

Дніпропетровський національний університет імені О. Гончара,

Дніпро — Україна,
irina_kropyvko@ua.fm

Abstract: Postmodern styling of text in another language (work, genre, time) lacks the assessment direction and is used as a conceptual and stylistic device. The article aims to define the styling features as the art-technique in postmodern texts of Polish and Ukrainian writers. The specificity of styling them is connected with the appeal of authors to artistic and non-fiction genres as the sources of formal originality of their texts. Ukrainian and Polish literature show quantitative connection between the structural parts of the text as the manifestation of the impact of the beyond-subjective world of information systems on a literary work concept. Impersonality highlights the lack of creative writer's invention to literary text composing and appears to create the narrative illusion of uniform electronic signals or stylization on a computer text. A text resembling music genres forms a specific rhythmic pattern of fragmented pieces through the use of graphical ways to display pauses. Graphic design and structuring of the text are included in its overall concept, which is driven by current trends, such as specific life of the postmodern man and the destruction of boundaries between different types of activities (information, literary and artistic performance). Styling as the "image technology" of postmodern literary text adjusts it to some readers' tastes and / or determines the originality of its formal concept to improve its "consumer" quality in order to meet the demanding modern reader's expectations. These examples represent only a part of the author's choices experimenting with the structure of the text and its design, which is rooted in our reality distorted by globalization processes.

Ключові слова: стилізація, художня техніка, постмодернізм, українська література, польська література.

Słowa kluczowe: stylizacja, techniki artystyczne, postmodernizm, literatura ukraińska, literatura polska.

Keywords: styling, artistic technique, postmodernism, Ukrainian literature, Polish literature.

Загальновизнано, що літературний постмодернізм визначається такими видами стилізації, як пародія і пастиш, причому часто пастиш розглядають як наступника пародії, що втратила деструктивну силу.

Зокрема, Фредрик Джеймсон і пастиш, і пародію називає імітацією особливої маски, розмовою мертвою мовою, але пастиш позбавлений сатиричного пориву, сміху та переконання в наявності поряд здорової лінгвістичної нормальності¹. Ришард Нич наголошує, що варто розрізняти пародію в її деструктивній і творчій функціях. Стилізація у творчій функції виступає як художня техніка — водночас є предметом і знаряддям літературного зображення². Браєн Вол безпосередньо визначає пастиш як тенденцію постмодерністських творів наслідувати стиль іншого історичного періоду³. Отже, постмодерністський пастиш — це і є стилізація під іншу мову (твору, жанру, часу), що позбавлена оцінного спрямування й використовується як концептуально-стильовий прийом.

Метою нашої статті є визначення особливостей стилізації як художньої техніки в постмодерністських текстах українських і польських письменників. Специфіка стилізації в них пов'язана зі зверненням авторів до мистецьких і нехудожніх жанрів як джерела формальної оригінальності власних текстів.

Стилізація під певне явище в літературі чи мистецтві в постмодерністському літературному творі зазвичай визначає не тільки ритмомелодійну структуру твору, використання художніх засобів чи звернення до певної тематики, а й іронічне означення як самого стилізованого явища в сучасній культурі, так і зображеної дійсності як ілюзорної за суттю й формою. До таких можемо віднести роман *Газелі бідного Ремзі* Володимира Даниленка⁴ та *Павлин королеви* Дороги Масловської⁵.

Даниленко використовує стилізацію під газелі — жанр середньовічної любовної лірики — для іронічно-сатиричного протиставлення їм неромантичних реалій сучасного українського політичного істеблішменту та способу мислення його представників. Реалії сьогодення представлені не в трагічно-викривальному ракурсі, а як весела фантастично нереальна пригода кримського хана Хаджи Селіма Герая I, повернутого до життя містичними діями ворожки. Несправжність героя зумовлює специфіку наративу як ілюзорного

¹ F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, [див. в:] Р. Нич, *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*, пер. О. Галета, Львів 2007, с. 218.

² Р. Нич, зазнач. джерело, с. 185.

³ Б. Вол, *Пастиш*, [в:] *Енциклопедія постмодернізму*, за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко, Київ 2003, с. 303.

⁴ В. Даниленко, *Газелі бідного Ремзі*, Львів 2008.

⁵ D. Masłowska, *Paw królowej*, Warszawa 2005.

зображення негативних реалій політичного життя в казково-містичному дусі. Гумористичний ефект виникає через вплітання українських історико-культурних реалій межі XX–XXI століть в любовні звернення Ремзі до коханих жінок, що перебувають у зміненому часопросторі його уяви, де не існує меж між його життям на межі XVII–XVIII століть та теперішнім часом.

До стилізації малих форм на романному просторі власного нарративу звертається також Масловська. У Даниленка ритміка газелей визначає структурування роману на окремі фрагменти, що членують як події, так і самі фрагменти на сталі структурні частини (еротизоване звернення до жінок, оспівування їхньої вроди й чеснот, перипетії в навколишньо-політичному українському просторі, віршований псевдофілософічний підсумок). Натомість Масловська орієнтується на стилістику сучасного жанру поп-культури — хіп-хопу, який передбачає звернення до актуальних моментів дійсності (того, що відбувається тут-і-тепер), проголошення речитативом у певному ритмі (що підкреслюється внутрішнім римуванням) під супровід музики й відповідних рухів. Обов'язковим елементом поетики є образ реципієнта як споживача твору в момент виголошення хіп-хопівського тексту, базованого на експромті. Тому багато фрагментів-епізодів тексту *Павлина королеви* містить спонукальні до певних дій звернення, як-от: „Hej, ludzie, pora się zbudzić...”⁶; „Hej, ludzie, odłóżcie te noże...”⁷. Дотримується письменниця й принципу експромту, що відповідає специфіці постмодерністських текстів відображати теперішній момент із порушенням меж між літературною умовністю й реальністю та виявляється у фрагментуванні тексту на епізоди, у яких діють герої, та епізоди, у яких осмислюються сам процес і концепція подачі твору: „Trudną partię tekstu mamy za sobą. W powyższym fragmencie dziewczyna bohatera zdarzeń wersję opowiada swoją”⁸, — а далі іронічно повідомляє задум: ця пісня з'явилася за кошти Європейської Унії, відповідає практичній рекомендації спростити її для використання до абсурдності, аби читач міг, замість читати її, дивитися телевизор, водночас беручи участь у публічному дискурсі й не почувуючи себе гіршим за інших чи не задумуючись, що щось від нього приховано.

Стилізація може відбуватися не тільки під мистецькі твори, а й під тексти, позначені гіпертекстуальністю. Прийом гіпертекстуальності в художніх текстах зазвичай використовується в неліній-

⁶ Там само, с. 5.

⁷ Там само, с. 146.

⁸ Там само, с. 101.

них романах, коли послідовність структурних частин визначається принципом посилянь. Прикладом є *Метафізичне кабаре*⁹ Мануели Гретковської. Кожна частина книжки починається з нової сторінки й подається під знаком „підвалу“, що супроводжується зірочкою під ним згідно з тим, як зазвичай у тексті оформлюються посилення внизу сторінки. У тексті зірочкою позначене слово чи вираз, і наступна частина починається з його пояснення чи його сюжетної реалізації за принципом асоціації, де він виступає маркованим елементом. Ці частини виділені вказаними знаками, новою сторінкою та становлять або опис події-фрагменту (без логічного початку й завершення), або філософічні роздуми над значенням частин тіла (вхід до прямої кишки), або подієве розкриття певного поняття (єретик), іноді слово із зірочкою зустрічається двічі поспіль і розкривається в різних ракурсах (незаймана — стосовно центрального персонажа Беби Мазеппо та історичного факту), або слово в тексті та розкриття його пов'язані омонімічно („знерухомів” як означення стану героя, а в другому випадку — секти іммобілістів-знерухомів) чи за принципом випадковості, коли одне слово (наприклад, дощ) поєднує ні чим іншим не пов'язані між собою події різних епізодів тощо. У такий спосіб досягається ефект формальної цілісності, а не логічної впорядкованості тексту, насиченого інформацією, а не смислом.

Основою стилізації може виступати інтермедійна специфіка художнього тексту. Зокрема, твір *FM „Галичина”*¹⁰ Тараса Прохаська орієнтований не стільки на читача, скільки на слухача. Цикл авторських рефлексій включає датовані тексти, написані для щоденних трихвилинних виступів на радіо. Тому важливими засобами впливу на реципієнта стають невербальні прийоми: „Голос, інтонація, тембр, вимова, артикуляція. Не буква, а звук. Не око, а вухо”¹¹. Юрій Іздрик називає цей твір „Щоденником”¹², але якщо простежити датування, то стає зрозумілим, що не всі тексти автор включив до збірки, хоч у передмові й зазначив, що тексти не змінював, інакше то був би інший твір.

Принцип датування використаний також у творах *Між рядків*¹³ Януша Леона Вишневецького й Малгожати Домагалик та *Кінець світу*

⁹ М. Гретковська, *Метафізичне Кабаре*, пер. А. С. Павлишина, Харків 2005.

¹⁰ Т. Прохасько, *FM „Галичина”*, [в:] Його ж, *Ботакс*, Івано-Франківськ 2010.

¹¹ Там само, с. 9.

¹² Там само, с. 8.

¹³ Я. Л. Вишневецький, М. Домагалик, *Между строк*, пер. Ю. Чайникова, Э. Гараявой, Санкт-Петербург 2012.

в Бреслау¹⁴ Марека Краєвського. В обох випадках кожна структурно виділена частина має назву, що відповідає часу й місцю події або перебуванню героя з досить точним зазначенням часу й загальним — місця, наприклад: „Варшава, неділя, січень”¹⁵, „Франкфурт-на-Майні, понеділок, ранній вечір”¹⁶, — або: „Варшава, неділя, сутінки”¹⁷; „Нью-Йорк, неділя 20 листопада 1960 року, десята година вечора”¹⁸, „Бреслау, п’ятниця 9 грудня, сьома година ранку”¹⁹. Відмінність у точності датування зумовлена оповідною та жанровою специфікою текстів. Якщо перший роман написаний у формі листування електронною поштою між письменником і журналісткою й датування визначає відносність часу між листами, то другий твір написаний як детективна історія, у центрі якої — кримінальний радник Ебергард Мокк, для якого на першому місці — точність, що зумовлює оповідну специфіку з вимогою документальної фіксації подій.

Квантитативний принцип для стилізації свого твору під немістецький текст використав Прохасько у творі *З цього можна зробити декілька оповідань*²⁰. Твір є суцільною нарацією асоціативного типу, позбавленою будь-якого структурування, окрім розподілу на епізоди переважно з семи рядків. Кількість рядків в епізоді не залежить від періоду чи навіть рядка. Зорова пауза може перервати період на середині слова. У такий спосіб увага читача привертається до символіки цифри сім, що постає символом жертвності. Михайло Бахтін згадував про середньовічний трактат *Про число сім*, де воно означалося як кризове для всього світу й особливо для життя людського організму²¹. Символічне воно й для тексту Прохаська. Зауважимо, що в його *Непрости́х* звучить така фраза: „сім — про те, про що не можна сказати, треба мовчати”²².

Досить популярною є стилізація під комп’ютерний текст. Першим, хто використав цей стилізаційний прийом, можна вважати Вишневського. Архітектоніка його роману *Самотність у мережі*²³

¹⁴ М. Краєвський, *Кінець світу в Бреслау*, пер. Б. Антоняк, Київ 2007.

¹⁵ Я. Л. Вишневський, М. Домагалик, зазнач. джерело, с. 5.

¹⁶ Там само, с. 260.

¹⁷ Там само, с. 91.

¹⁸ М. Краєвський, зазнач. джерело, с. 3.

¹⁹ Там само, с. 175.

²⁰ Т. Прохасько, *З цього можна зробити декілька оповідань*, [в:] Його ж, *Ботакє...*, зазнач. джерело.

²¹ М. М. Бахтін, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, 2-е изд., Москва 1990, с. 512.

²² Т. Прохасько, *НепрОсті*, [в:] Його ж, *Ботакє...*, зазнач. джерело, с. 196.

²³ Я. Л. Вишневський, *С@мотність у Мережі*, пер. О. Кравець, Київ 2013.

орієнтована на специфіку електронного листування, що наголошено знаком „собака” (використовується в електронній адресі) для позначення структурних частин роману. Згодом цей принцип структурації застосувала Світлана Поваляєва в романі *Ексгумація міста*²⁴. Серії знаків у назвах розділів її книжки нагадують імена комп'ютерних вірусів. Показовим для цього виду стилізації є „книжковий проєкт” Іздрика Флешка. *Дефрагментація*²⁵. Особливу увагу автор приділяє графічній стилізації. Зокрема, посилання (що розташовані на парних сторінках) до основної частини (теж фрагментованої, але розміщеної на непарних сторінках) посідають половину тексту та є самодостатніми й різножанровими. Це схеми, таблиці, інструкції, коментарі, малюнки та ін., які супроводжують і доповнюють текст через систему посилань, утворюючи гіпертекстовий світ у книжковому форматі. В одному з таких коментарів Іздрик зауважує:

Звісно, я використав ще кілька трюків: за змогою скоротив і речення, й цілі фрагменти текстів, перемістивши їх в зону дрібношрифтових коментарів; туди ж, ліворуч (але вгору, в офшорну зону закамфльованих під сканворди кабалістичних ідіографій) перемістилися мої давніші забави з т.зв. „авторською графікою” та кілька кілобайт словесної зайвини²⁶.

Прикладом стилізації під випадковий текст є оформлення *Жовтої книги*²⁷ Ірени Карпи. Кожна сторінка — це ніби недбало відксерокопійований текст. Цифри, якими пронумеровані сторінки, зображені частково, наче обрізані рамкою ксероксного копіювання. Назва твору в колонтитулі кожної сторінки подана догори дригом, начебто випадково відксерокопійована з іншого аркуша.

На межі між традиційними й новітніми підходами до структурування текстів можна назвати твори, чия концепція передбачає їхнє наближення за жанровими ознаками до формульної мідл-літератури. У *Весняних іграх в осінніх садах* Юрія Винничука²⁸ та *Тістечках з ягодами* Ізабелли Сови²⁹ спостерігається саме така ситуація. Якщо звернути увагу на зміст першого роману, то може скластися враження, що автор пожартував чи випадково подав один із перших варіантів змісту з визначенням задуму твору, оскільки назви

²⁴ С. Поваляєва, *Ексгумація міста*, Львів 2006.

²⁵ Ю. Іздрик, *Флешка. Дефрагментація*, 2-е вид., змінене й доповнене, Івано-Франківськ 2009.

²⁶ Там само, с. 6.

²⁷ І. Карпа, *Жовта книга: 50 хвилин трави. Фройд би плакав. Сні Ієрихона*, Харків 2010.

²⁸ Ю. Винничук, *Весняні ігри в осінніх садах*, Харків 2013.

²⁹ І. Сова, *Тістечка з ягодами*, пер. Л. В. Андрієвської, Харків 2005.

„вражають” своєю оригінальністю, крім тих, що визначають основні віхи розвитку сюжету: „ПРОЛОГ”; „Танці богомола”: „Розділ перший”, „Розділ другий”, „Розділ третій”; „ЛІДА. ЛЕСЯ. ВІРА”: „Розділ четвертий”, „Розділ п’ятий”, „Розділ шостий”; „МАР’ЯНА”: „Розділ сьомий”, „Розділ восьмий”; „ОСТРІВ”: „Розділ дев’ятий”, „Розділ десятий”, „Розділ одинадцятий”; „САМОГУБСТВО ЗАКОХАНИХ НА ОСТРОВІ НЕБЕСНИХ МЕРЕЖ”: „Розділ дванадцятий”, „Розділ тринадцятий”, „Розділ чотирнадцятий”, „Розділ п’ятнадцятий”; „ЕПІЛОГ”. Винничук відомий як містифікатор, і, ймовірно, в такий спосіб він веде чергову гру з читачем, чи той знає правила правопису числівників, або ж пропонує знайти прихований смисл там, де його немає, або ж дає можливість читачу самому дати назви структурним частинам. Вірність рішення належить виключно людині, яка взяла в руки його книжку.

З іншого боку, Сова уникає такої ситуації зі змістом, оскільки відмовляється від цієї структурної частини твору, скорочуючи час на читання в читача, у якого його й так обмаль у цьому світі, перенасиченому інформацією. Структурно її твір значно складніший. Назвемо тільки частину структури (щоб унаочнити її, подамо не в горизонталі, а по вертикалі, у два стовпчики, зберігаючи особливості авторського графічного виділення):

ПЕРЕДОСТАННІЙ ДЕНЬ ЧЕРВНЯ	П’ятий
Клята ворожка	[...]
Година опісля	Шістнадцятий
<i>Невинний дурнуватий жарт</i>	<i>Сьома ранку</i>
ЛИПЕНЬ	<i>Опівдні</i>
Перший день так званої свободи	<i>Вечір</i>
<i>Невичертне джерело</i>	[...]
Другий	Тридцять перший
Третій	СЕРПЕНЬ
<i>Анекдот про ринок праці</i>	[...]
Четвертий	
<i>Король хаосу</i>	
Мама	

І так до двадцять восьмого вересня.

Отже, структурна симетричність змісту не витримується, на відміну від твору Винничука, однак відповідає безсистемності й непередбачуваності швидкоплинного життя. Із цим пов’язане й спорадичне включення до структури тексту вставних епізодів під власними назвами та / або ж недотримання єдиного принципу розподілу, коли день ділиться на епізоди й кожен із них має власну назву.

Таким чином, наведені приклади стилізації художнього тексту в українській і польській літературі постмодернізму репрезентують специфіку деструктивної функції стилізації стосовно поетики художнього тексту (в її традиційному розумінні) як явища. Водночас, виступаючи предметом літературного зображення, стилізація акцентує власний творчий потенціал, виявляючи спорідненість текстів письменників-постмодерністів із творами експериментальної літератури. Автори знаходять джерело оригінальності власних текстів як серед літературних і мистецьких творів будь-якого часу, жанру, стилю, так і серед нехудожніх явищ повсякдення, що зумовлені нашою епохою глобалізації, інформатизації та конс'юмеризму. Стилiзація в постмодерністському тексті стає своєрідною „іміджевою технологією”. Завдяки їй автори наче підшукують яскраву обгортку для своїх текстів із наміром задовольнити потреби вимогливого сучасного читача-споживача.

Бібліографія

- Бахтин М. М., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, 2-е изд., Москва 1990.
- Винничук Ю., *Весняні ігри в осінніх садах*, Харків 2013.
- Вишневский Я. Л., Домагалик М., *Между строк*, пер. Ю. Чайникова, Э. Гараевой, Санкт-Петербург 2012.
- Вишневський Я. Л., *С@мтніість у Мережі*, пер. О. Кравець, Київ 2013.
- Вол Б., *Пастись*, [в:] *Енциклопедія постмодернізму*, за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко, Київ 2003.
- Гретковська М., *Метафізичне Кабаре*, пер. А. С. Павлишина, Харків 2005.
- Даниленко В., *Газелі бідного Ремзі*, Львів 2008.
- Іздрік Ю., *Флешка. Дефрагментація*, 2-е вид., змінене й доповнене, Івано-Франківськ 2009.
- Карпа І., *Жовта книга: 50 хвилин трави. Фройд би плакав. Сні Ієрихона*, Харків 2010.
- Краєвський М., *Кінець світу в Бреслау*, пер. Б. Антоняк, Київ 2007.
- Masłowska D., *Paw królowej*, Warszawa 2005.
- Нич Р., *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*, пер. О. Галета, Львів 2007.
- Поваляєва С., *Ексгумація міста*, Львів 2006.
- Прохасько Т., *FM „Галичина”*, [в:] *Його ж, Ботакє*, Івано-Франківськ 2010.
- Прохасько Т., *З цього можна зробити декілька оповідань*, [в:] *Його ж, Ботакє*, Івано-Франківськ 2010.
- Прохасько Т., *НепрОсті*, [в:] *Його ж, Ботакє*, Івано-Франківськ 2010.
- Сова І., *Тістечка з ягодами*, пер. Л. В. Андрієвської, Харків 2005.

**ALEŚ PUSZKIN — CZOŁOWA POSTAĆ
BIAŁORUSKIEJ AWANGARDY?**
**АЛЕСЬ ПУШКИН — ГЛАВНЫЙ ПЕРСОНАЖ
БЕЛОРУССКОГО АВАНГАРДА?**
**ALES' PUSHKIN — THE LEADING FIGURE
OF THE BELARUSIAN AVANT-GARDE?**

Anna Kuleszewicz

Instytut Wschodni, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,
kuleszewicz.anna@gmail.com

Abstract: *Avant-garde*, a rebellious band of new trends and tendencies in art that appeared in the early 20th century, lasted for years being transformed, yielding the new forms of expression. It is also a trend of art most often associated with contemporary Belarusian art (partially due to “school of Vitebsk”, Marc Chagall and Kazimir Malevich), still enjoying popularity in the country. One of the most recognizable Belarusian artists is Ales Pushkin, born in 1965 in Bobr, associated with the Achremczuk’s National School of Music and the Arts in Minsk and Vitebsk artistic environment. Pushkin is known for his indomitable, rebellious attitude towards the state regime. For many observers, art amateurs and even art critics, the character of his work immediately resembles avant-garde. However, as some researchers noted, Pushkins’ art enters a new dimension, paving the way towards new horizons of contemporary (avant-garde?) art of Belarus.

Słowa kluczowe: awangarda, Aleś Puszkin, Białoruś, Witebsk, performance, białoruska sztuka współczesna.

Ключевые слова: авангард, Аlesь Пушкин, Беларусь, Витебск, перформанс, белорусское современное искусство.

Keywords: avant-garde, Ales Pushkin, Belarus, Vitebsk, performance, Belarusian modern art.

Aleś Puszkin, artysta i performer, jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnej sztuki białoruskiej, znany z buntowniczej postawy wobec reżimu (początkowo — sowieckiego, obecnie — reżimu Aleksandra Łukaszenki), szokującego, bezkompromisowego. Nie sposób zaprzeczyć, iż Puszkin wyróżnia się pośród innych białoruskich artystów i malarzy. Ile jednak jest w jego sztuce awangardy, a w nim samym — awangardzisty? W poniższym artykule przedstawiona zostanie sylwetka Alesia Puszkina wraz z analizie jego twórczości w kontekście tego, silnie związanego z Białorusią, nurtu artystycznego.

Awangarda w sztuce – istota nurtu

Awangarda narodziła się na początku XX wieku, jako zespół trendów i tendencji w sztuce buntujący się przeciwko wszystkim dotychczasowym stylom, celowo odbiegający od rzeczywistości, próbujący wypracować nowy język wyrazu. To właśnie kreacja odmiennej, swoistej wizji awangardowego świata, odmienność i nierzadko szokujący charakter nurtu pozwoliły nadać nazwę pochodzącą z języka francuskiego – *avant garde*, „straż przednia”. Wkrótce nurt zaczął rozszerzać się na wiele kierunków, m.in. futuryzm, ekspresjonizm, kubizm, dadaizm, sztuka konceptualna, konstruktywizm, mimo to, badacze próbowali wyodrębnić zespół cech wspólnych dla wszystkich gałęzi awangardy. Stefan Morawski, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, wymienił następujące wyróżniki: pionierstwo, pogardę dla wcześniej przyjętych kanonów sztuki oraz zdystansowane podejście do sztuki zasadnej, tendencje do teoretyzowania na temat przedsięwzięć artystycznych, czerpania inspiracji z nauki i techniki oraz postrzegania sztuki jako determinanta rozwoju społecznego¹.

Mimo prób poszukiwania wspólnych cech oraz ram awangardy, różnorodność artystycznych zjawisk, jakie ów nurt sobą objął, nie pozwoliły jeszcze wypracować jednej definicji, jaka w pełni wyczerpywałaby jej temat oraz zadowalała wszystkich badaczy. Owa trudność w definiowaniu może wynikać z tego, iż wszelkie przeznaczone do tego celu narzędzia nie są odpowiednie, gdyż wykształcone zostały na podstawie tradycyjnego podejścia dla sztuki, a te awangarda odrzuciła².

Pomimo, iż największy rozkwit awangardy nastąpił po zakończeniu I wojny światowej, nurt stał się przedmiotem natężonego zainteresowania badaczy dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych³. Stało się tak głównie za sprawą wzrostu liczby wydarzeń artystycznych, często o charakterze radykalnym, których twórcy starali się nawiązać do nurtu powstałego na początku stulecia. Jednakże, awangarda nie pozostała taką samą, pod wpływem czasu, bolesnych doświadczeń XX stulecia, przemian społecznych i postępu technicznego, sama zmieniała swój wyraz, rozszerzała ramy, przygarniała pod swoje skrzydła zupełnie nowe formy artystycznego wyrazu, akie jak happeningi, performance, sztukę video czy pop-art,

¹ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 12.

² R. W. Kluszczyński, *Awangarda – rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 21.

³ Ibidem, s. 9.

z czasem opatrzone przydomkiem „antysztuki”, neo-awangardy lub też Wielkiej Awangardy⁴.

Awangarda swoje miejsce znalazła także w Rosji, a później w Związku Radzieckim, początkowo za sprawą konstruktywizmu, powstałego w Rosji w 1913 r., reprezentowanego m.in. przez W. Tatlina⁵. Głębsza refleksja na temat awangardy została w ZSRR podjęta wraz ze zmianą polityki kulturalnej, jaka nastąpiła po śmierci Stalina i XX zjeździe KPZR, a w ogólnych tendencjach wyobrażenia artystyczna zyskała możliwość wzbić się ponad ramy narzuconego wcześniej realizmu socjalistycznego⁶.

Białoruś pod znakiem awangardy

Wśród nurtów sztuki awangarda jest jednym z najsilniej związanych oraz najczęściej kojarzonych z Białorusią⁷. To na Białorusi mieszkał i tworzył przez pewien czas Kazimierz Malewicz, rosyjski malarz polskiego pochodzenia⁸, jeden z czołowych artystów awangardy, twórca suprematyzmu (kierunku w sztuce abstrakcyjnej)⁹, autor słynnego obrazu „Czarny kwadrat”. Na Białorusi także, w niewielkiej miejscowości Łożno, położonej około 40 kilometrów od Witebska, urodził się w 1887 r. Marc Chagall, malarz żydowskiego pochodzenia, jeden z czołowych reprezentantów kierunków takich jak kubizm czy internacjonalizm¹⁰. Zdaniem Natalii Szarangowicz, kierownik mińskiego Centrum Sztuki Współczesnej, Białoruś jest jednym z punktów, w których formowało się klasyczne pojęcie awangardy¹¹. Wykształciło się nawet pojęcie „Szkoły witebskiej”, z samym miastem związanych był szereg znamienitych artystów, a najsłynniejszym związkiem ich skupiających był powstały na początku lat 20. „UNOWIS”¹².

⁴ Ibidem, s. 9.

⁵ *Konstruktywizm w Polsce 1923–1926 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. J. Zagrodzki, Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1978, s. 10.

⁶ R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 9.

⁷ Н. Белохвостик, *Весь белорусский авангард*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.kp.by/daily/26222/3105823/> (26.12.2016).

⁸ M. Porębski, *Historia sztuki w zarysie*, t.: *Wiek XIX i XX*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1988, s. 343–346.

⁹ Kazimir Malevich – *Russian Painter*, *Encyclopedia Britannica*, [w:] źródło elektroniczne: <https://www.britannica.com/biography/Kazimir-Malevich> (28.12.2016).

¹⁰ Н. Белохвостик, op. cit.

¹¹ Ibidem.

¹² Pełna nazwa związku brzmiała „Утвердители нового искусства”. Założony został przez Kazimierza Malewicza, który opublikował manifest związku w 1921 r., por. О. Кузина, *Витебский авангард, или Витебская школа*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.artvitebsk.by/content/витебский-авангард-или-витебская-школа> (29.12.2016).

Awangarda na Białorusi ponowny rozkwit przeżyła także w latach 60., a za symboliczny moment rozpoczęcia nowego etapu przyjmuje się przyjazd do Witebska artysty Aleksandra Sołowiowa¹³, który był członkiem Związku Artystów Republiki Białoruś, zasłużonym dla sztuki działaczem Związku Radzieckiego, a także wieloletnim głównym artystą w Teatrze im. Jakuba Kołasa. Nazywany jest „pierwszym witebskim artystą-awangardzistą”, zasłynął połączeniem sztuki abstrakcyjnej z realizmem, a o jego działalności mówi się „twórczość poza czasem”¹⁴.

Tradycję „UNOWISU” próbowano kontynuować także na początku lat 90. Sztuka awangardowa jest jednak wciąż obecna w przestrzeni artystycznej Białorusi, o czym świadczyć może chociażby wielka wystawa „100 lat białoruskiej awangardy” zorganizowana w 2014 r. w mińskim Muzeum Sztuki Współczesnej¹⁵. Podczas wystawy przedstawiono pracę niemalże 100 artystów, ekspozycję podzielono na odpowiednie ramy czasowe, a jednym z celów wystawy było ukazanie jak „tradycyjne łączy się ze współczesnym”¹⁶.

Aleś Puszkin — życie i twórczość

Aleś Puszkin jest jednym z najbardziej wyrazistych i kontrowersyjnych artystów współczesnej Białorusi. Urodził się w 1965 r. w Bobrze (obwód miński). W 1978 r. rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Muzyki i Sztuki im. Achremczuka w Mińsku, a w 1983 r. został studentem Wydziału Malarstwa Monumentalnego i Dekoratorstwa w Białoruskim Państwowym Instytucie Artystyczno-Teatralnym¹⁷. Jego buntownicza natura ujawniła się jeszcze podczas nauki szkolnej, gdy w 1982 r. uczestniczył w spontanicznej demonstracji przeciwko arbitralności przejawianej przez szkolną administrację¹⁸. Swoje studia był zmuszony przerwać w 1984 r., gdy został zmobilizowany do Armii Radzieckiej i wcielony do wojsk walczących w Afganistanie. Jego demobilizacja nastąpiła dopiero dwa lata później, wówczas powrócił do studiowania¹⁹. Buntownicza natura Puszkina dała o sobie znać ponownie w 1988 r., gdy zaczął uczestniczyć w ruchu studenckim, biorąc aktywny udział w przygotowaniach do obchodów „Dziadów-88”, które miały się odbyć na Cmentarzu Wschodnim w Mińsku. Przyłapany na roznoszeniu ulotek, został 28 kwietnia

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Н. Белохвостик, *op. cit.*

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ А. Пушкін, *Біяграфія і крытыка*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.pushkin.by/abia/bia.htm> (29.12.2016).

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

osadzony w areszcie na 5 dni, jednakże niebawem go zwolniono²⁰. Pierwszy performance artysty został zorganizowany 5 kwietnia 1989 r. i miał na celu upamiętnienie 71 rocznicy powstania Białoruskiej Republiki Ludowej. W tym też czasie Puszkin, wychodząc z murów uczelni na ulicę, przedstawił manifest „soc-artu” (jak sam nazywał swoją ówczesną twórczość) w sztuce białoruskiej²¹, był to plakat z przekreśloną flagą Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Ludowej z 1951 r. z dopisanym hasłem „Dość socjalistycznej, odrodzimy narodową Białoruś!”²². Owe wydarzenie spotkało się ze zdecydowaną reakcją władz państwowych: w prasie ukazywało się wiele artykułów krytykujących Puszkina²³, a Prezydium Rady Najwyższej BSR uchwaliło, 31 kwietnia 1989 r., nowy dekret wnoszący zmiany do kodeksu postępowania administracyjnego, na podstawie której zwiększeniu uległy kary za wykorzystywanie nie tylko niezarejestrowanych flag, ale również emblematów i proporczyków²⁴. Kolejne wystawy oraz performance artysta organizował w murach swojej uczelni. Jedną ze słynniejszych była przedstawiona w 1990 r. wystawa prac nazwanych mianem „sztuk deklaracyjnych”, za pomocą których Puszkin wyraził swój protest przeciwko totalitarnemu obliczu ZSRR. W ramach pracy dyplomowej przemałował hol w Republikańskiej muzycznej szkole-internacie im. Achremczuka w Mińsku²⁵.

Okres witebski

Po obronie pracy dyplomowej Aleś Puszkin został skierowany do pracy do Witebska – miasta artystycznie najmocniej związanego z awangardą. To właśnie tam artysta zorganizował swoją pierwszą osobistą wystawę sztuki dekoracyjnej (soc-artu), poprzedzoną „perfromance’ami soc-artu” o nazwach „7 listopada”, „Witebsk za kratami”, „Wiosna”, „Wolność”, „Miłość”, a całość sam autor określa jako nowy krok w post-radzieckiej sztuce Witebska, a wraz z „soc-artem” do miejscowej sztuki wkroczyła „Przebudowa, Głosność, Demokracja”²⁶. Całą wystawę, dzięki staraniom historyka sztuki i pierwszego kuratora artysty, Larysy Michniewicz, ówczesnie przewodniczącej Witebskiej Fundacji Kultury, została w całości przewieziona do Grodna²⁷. Niestety, dyrektor grodzieński-

²⁰ Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 968. – Воп. 1. – Спр. 2327. – Арк. 22–23, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.narb.by/rus/search> (27.12.2016).

²¹ А. Пушкін, op. cit.

²² А. Крыжановский, *Страсти по Пушкину*, „Знамя юности”, 27 марта 1989, s. 2.

²³ *Страсти не улеглись*, „Вечерний Минск”, 21 апреля 1989, s. 3.

²⁴ В Президиуме Верховного Совета БССР, „Вечерний Минск”, 4 апреля 1989, s. 1.

²⁵ Ibidem.

²⁶ А. Пушкін, op. cit.

²⁷ Ibidem.

go Muzeum Historyczno-Archeologicznego, Helena Sołowiowa, zamknęła wystawę, ponieważ część prac miała nie spełniać wymogów cenzorów z Komitetu Partii. Puszkina zmuszony był przewieźć swoje obrazy do Mińska²⁸.

W 1991 r., po upadku Związku Radzieckiego, gdy niepodległa Białoruś uznała „Pogoń” za symbol państwowy, Aleś Puszkina ogłosił oficjalnie koniec „Soc-artu”. W roku następnym, działając wraz z „Białoruską Katolicką Hramadą” zajął się restauracją i rekonstrukcją fresków w katedrze pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Mohylewie. Wkrótce odbyły się też kolejne indywidualne wystawy artysty: 25 marca 1992 r. w Mińsku w Domu Literatów oraz w Mohylewie, w październiku tegoż samego roku. W marcu 1993 r., dzięki wsparciu mieszkających w Ameryce białoruskich emigrantów, artysta otworzył w Witebsku swoją pierwszą prywatną galerię malarstwa współczesnego, nazwaną „U Puszkina”²⁹.

Dobra passa w działalności artysty skończyła się po 1994 r., gdy stanowisko prezydenta kraju objął Aleksander Łukaszenka oraz dokonana się zmiana konstytucji. W listopadzie 1995 r. Aleś Puszkina zorganizował w swojej galerii zjazd Białoruskich Nacjonalistów. W konsekwencji galeria została zamknięta. Ostatnia wystawa malarza w Witebsku – „Biografia” odbyła się w lutym 1997 r. Następnie artysta, wraz ze wszystkimi swoimi obrazami wyjechał do rodzinnej miejscowości Bobru³⁰.

Buntownik po raz drugi

Zmiana władzy i systemu politycznego ponownie obudziły w Aleśu Puszkinie duszę buntownika przeciwko systemowi. Mimo, iż porzucił Witebsk, nie zrezygnował z kontrowersyjnej, buntowniczej, niekiedy szokującej działalności. Tuż po przeprowadzce do Bobru artysta zaczął zawieszać na swoim domu olbrzymią, biało-czerwono-białą flagę, co nie wzbudzało sympatii władz białoruskich. O artyście zrobiło się również głośno, gdy w 1999 r., w obliczu kończącej się I kadencji prezydenta Aleksandra Łukaszenki, zorganizował happening, przywożąc pod jego siedzibę na taczce gnój, dołączając do tego zestawu przebitą widłami fotografię prezydenta oraz kartkę z napisem „Dla Prezydenta Łukaszenki”. Ów happening, nazwany „Nawóz dla prezydenta” skończył się dla Puszkina karą grzywny i więzienia³¹.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ 10 лет самому громкому перформансу Алеся Пушкіна „Навоз для президента”, *Marketing.by*, [w:] źródło elektroniczne: <http://marketing.by/keysy/10-let-samomu-gromkomu-performansu-alesya-pushkina-navoz-dlya-prezidenta/> (31.12.2016).

Fot. 1. Happening „Nawóz dla prezydenta”. Źródło elektroniczne: <http://marketing.by/keysy/10-let-samomu-gromkomu-perfomansu-alesya-pushkina-navoz-dlya-prezidenta/> (31.12.2016).



Inną akcję, której udało się zyskać spory rozgłos (choć nie tak głośny, jak w przypadku „Nawozu dla Prezydenta”) Puszkin przygotował z okazji 60. Rocznicy ponownego zajęcia ziem białoruskich przez wojska Związku Radzieckiego. Była to seria portretów białoruskich narodowców, którzy oficjalnie zostali uznani przez władze za kolaborantów III Rzeszy. Jako, iż artyście nie udało się zdobyć pozwolenia na oficjalne urządzenie wystawy, swoje prace rozstawił przed głównym wejściem do Państwowego Muzeum Sztuki w Mińsku³². Innego artystycznego skandalu Puszkin dokonał w 2000 r., malując dla cerkwi w Bobrze fresk obrazujący Sąd Ostateczny. Wśród diabłów i grzeszników umieścił siebie, prezydenta Aleksandra Łukaszenkę oraz metropolitę mińskiego Filareta³³. Fresk został w krótkim czasie zamalowany.

³² M. Piwowar, *Wzloty i upadki białoruskiego artysty*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rp.pl/arttykul/77861-Wzloty-i-upadki-bialoruskiego-artysty.html> (01.01.2017).

³³ R. Pawłowski, *Asterix i Łukaszenko*, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,4834923.html?as=4&ias=5&startsz=x&disableRedirects=true> (02.01.2017).

Fot. 2. Nieistniejący już fresk autorstwa Alesia Puszkina z cerkwi w Bobrze. Wśród grzeszników widoczny jest m.in. prezydent Aleksander Łukaszenka oraz metropolita miński Filaret.

Źródło elektroniczne: <http://www.pushkin.by/rospis/jpg/push17.jpg> (01.01.2017).



Prac, happeningów oraz performance'ów Aleś Puszkina ma na swoim koncie znacznie więcej, za swoją działalność niejednokrotnie skazywany był na karę grzywny lub więzienia. Jednakże wszelkie skandale i zatargi z władzami przysporzyły mu popularności i dziś jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów-malarzy współczesnej Białorusi, także poza granicami swojej ojczyzny. Wystawy artysty organizowane były w wielu krajach Europy, m.in. w Polsce, Niemczech, Rosji czy Szwecji³⁴. W 2007 r. polski reżyser Aleksander Fidyk postanowił uczynić Alesia Puszkina bohaterem filmu dokumentalnego *Białoruski walc*³⁵.

Awangarda czy coś więcej?

Wraz ze wzrostem popularności Alesia Puszkina pojawiało się coraz więcej ocen jego prac i widowisk, krytyki, recenzji, podnoszono także

³⁴ Puszkina Aleś, Invest Art, [w:] źródło elektroniczne: <http://invest-art.pl/artysci/puszkina-ales/> (02.01.2016).

³⁵ *Białoruski Walc*, Film Polski, [w:] źródło elektroniczne: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4222492> (31.12.2016).

kwestię sklasyfikowania całokształtu twórczości artysty. Czy malarza można opisać jako czołowego przedstawiciela współczesnej Białoruskiej awangardy? Wszak jego prace i happeningi zawierają odpowiednią dawkę nietuzinkowości, szokują, wykraczają poza pewne normy, demaskują, niekiedy ośmieszają.

Białoruski historyk sztuki i wykładowca Europejskiego Uniwersytetu Humanistycznego w Wilnie, Siarhej Hareucki, określił Alesia Puszkina mianem „headlinera”³⁶ białoruskiej awangardy, odnosząc się do artysty przede wszystkim w kontekście słynnego fresku z cerkwi w Bobrze³⁷. Jednakże zdaniem części krytyków, twórczość Alesia Puszkina wykracza także poza pewne ramy samej awangardy. Zdaniem dziennikarza i krytyka sztuki, Piotry Wasileuskiego, Aleś Puszkin w swojej twórczości odróżnia się, zarówno od „awangardzistów”, jak i „klasyków”, którzy „uważają, że przed nimi sztuki w ogóle nie było, a wszystko zaczyna się od nich samych”, natomiast Aleś Puszkin opisuje siebie jako „spadkobiercę całej sprawy, rozpoczętej wiele pokoleń przed nim”³⁸. Nazywa artystę „naturalnym awangardzistą”, w którym amatorzy sztuki dostrzegają prawdziwego mistrza tradycji realistycznej³⁹.

Dogłębniejsej analizy twórczości Alesia Puszkina dokonała Olga Szparaga, która w swej analizie zwróciła uwagę na rolę upolitycznienia swojej sztuki przez artystę. Jak zauważa badaczka, sam polityczny „art-performance” jest zjawiskiem występującym w historii sztuki już od kilku dziesięcioleci (samo pojęcie pochodzi z lat 50., a forma wyrazu przeniknęła do sztuki w latach 70. XX w.), a przypisywany mu wymiar polityczny związany jest z praktykami awangardy lat 20. XX wieku⁴⁰. Zwrot ku awangardzie jest zjawiskiem znanym w nieoficjalnej białoruskiej sztuce lat 80., a najbardziej znaną artystyczną parę, czerpiącą z awangardy i wykorzystującą performance, tworzyli Ludmiła Rusowa oraz Igor Kaszkurewicz, autorzy projektu „Zmartwychwstanie Malewicza”, realizowanego pod koniec lat 80. w Witebsku i Mińsku⁴¹. Aleś

³⁶ *Headliner* (ang.) – określenie używane w odniesieniu do artystów będących „główną gwiazdą” danego wydarzenia czy obszaru artystycznego.

³⁷ В. Ракіцкі, *Чаму абарваўся раман беларускіх мастакоў з уладай?*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.svaboda.org/a/camu-abarvausia-raman-bielaruskich-mastakou-z-uladaj/28121476.html> (01.01.2016).

³⁸ П. Васілеўскі, *Праспект Пушкіна, „Дзеяслоў”* 2003, № 4.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ О. Шпарага, *Алеся Пушкін: акцыя „Подарок президенту «За пятилетний плодотворный труд!»”*, 1999, [w:] źródło elektroniczne: <http://zbor.kalektar.org/11/> (02.01.2016).

⁴¹ Ibidem.

Puszkina, który do „stolicy” białoruskiej awangardy przybył w 1990 r., z pewnością zetknął się z owymi awangardowymi trendami i podobnie jak tandem Rusowej i Kaszkurewicza, zastosował sztukę *performance’u*. O ile jednak wspomniany tandem tworzył conceptualną sztukę *performance’u*, zaadresowaną od artystów dla artystów, o tyle Aleś Puszkina zapragnął nadać jej nowy, znacznie szerszy wymiar oraz zaadresować ją do znacznie większego grona odbiorców. Dlatego koniecznym było upolitycznienie sztuki, związanie jej z określonym społecznym porządkiem. Szparaga zauważa, iż właśnie ten zabieg pozwolił Puszkiniowi wyjść poza ramy nonkonformizmu lat 80. i zwrócić się ku następującej „sztuce politycznej”, co zakreśliło zupełnie nowy horyzont we współczesnej sztuce Białorusi⁴². Jaką jednak rolę w owym „nowym horyzoncie” Puszkina pełni awangarda? Zdaniem Szparagi, analizującej happening „Nawóz dla Prezydenta”, awangarda była dla artysty niezbędna, gdyż dzięki niej udało mu się podkreślić teatralny i artystyczny charakter akcji.

W tym momencie Puszkina widział ją [sztukę awangardy] jako obywatelską, a nawet narodową w swej formie, zawierającą w sobie elementy mistyki voodoo, z pomocą której rzucał on wyzwanie swoim politycznym przeciwnikom⁴³.

Jednakże, końcowym celem artysty, nie było zastraszenie lub sianie grozy, pragnął on poprzez sztukę wpłynąć na Aleksandra Łukaszenkę oraz udowodnić, że właśnie sztuką można zmieniać świat⁴⁴. Trudno odmówić Alesii Puszkiniowi swoistego ducha awangardy, jednakże w jego twórczości pojawiają się nowe elementy i zabiegi, w których część krytyków upatruje nowego etapu, nowej formy dla białoruskiej sztuki współczesnej. Na zorganizowanej w 2014 r. wystawie „100 lat białoruskiej awangardy” prac Alesia Puszkina jednak zabrakło. Trudno będzie dać jednoznaczną odpowiedź na pytanie „dlaczego?” Być może zdecydowała o tym polityczna nieustępliwość artysty, będącego znanym przeciwnikiem władzy na Białorusi. Być może nie zmieścił się w ramach artystycznych, opracowanych przez organizatorów wystawy. Czy jednak wykroczenie poza narzucone poletko, odnalezienie nowych formacji artystycznych i nadanie nowego kierunku w sztuce nie byłoby marnieniem każdego awangardzisty?

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

Bibliografia

Publikacje polskojęzyczne:

- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
- Kluszczynski R. W., *Awangarda – rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Konstruktywizm w Polsce 1923–1926 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. J. Zagrodzki, Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1978.
- Porębski M., *Historia sztuki w zarysie*, t. III: *Wiek XIX i XX.*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1988.

Czasopisma rosyjskojęzyczne i białoruskojęzyczne:

- Васілеўскі П., *Прасьпект Пушкіна*, „Дзеяслоў” 2003, № 4.
- Страсти не улеглись*, „Вечерний Минск”, 21 апреля 1989.
- Крыжановский А., *Страсти по Пушкину*, „Знамя юности”, 27 марта 1989.
- В Президиуме Верховного Совета БССР*, „Вечерний Минск”, 4 апреля 1989.

Źródła internetowe (polskojęzyczne i anglojęzyczne):

- Białoruski Walc*, Film Polski, <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4222492> (31.12.2016).
- Kazimir Malevich – Russian Painter*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Kazimir-Malevich> (28.12.2016).
- Pawłowski R., *Asterix i Łukaszenko*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,4834923.html?as=4&ias=5&startsz=x&disableRedirects=true> (02.01.2017).
- Piwoń M., *Wzloty i upadki białoruskiego artysty*, <http://www.rp.pl/artykul/77861-Wzloty-i-upadki-bialoruskiego-artysty.html> (01.01.2017).
- Puszkin Aleś*, Invest Art, <http://invest-art.pl/artysci/puszhin-ales/> (02.01.2016).

Źródła internetowe (rosyjskojęzyczne):

- 10 лет самому громкому перформансу Алеся Пушкина „Навоз для президента”*, Marketing.by, <http://marketing.by/keysy/10-let-samomu-gromkomu-perfomansu-alesya-pushkina-navoz-dlya-prezidenta/> (31.12.2016).
- Белохвостик Н., *Весь белорусский авангард*, <http://www.kp.by/daily/26222/3105823/> (26.12.2016).
- Кузина О., *Витебский авангард, или Витебская школа*, <http://www.artvitebsk.by/content/витебский-авангард-или-витебская-школа> (29.12.2016).
- Шпарага О., *Алесь Пушкін: акцыя „Подарок президенту «За пятилетний плодотворный труд!»”*, <http://zbor.kalektar.org/11/> (02.01.2016).

Źródła internetowe (białoruskojęzyczne):

Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. — Ф. 968. — Воп. 1. — Спр. 2327. — Арк. 22–23, <http://www.narb.by/rus/search> (27.12.2016).

Пушкін А., *Біяграфія і крытыка*, <http://www.pushkin.by/abia/bia.htm> (29.12.2016).

Ракіцкі В., *Чаму абарваўся раман беларускіх мастакоў з уладай?*, <http://www.svaboda.org/a/camu-abarvausia-raman-bielaruskich-mastakou-z-uladaj/28121476.html> (01.01.2016).

Пушкін А., *Біяграфія і крытыка*, <http://www.pushkin.by/abia/bia.htm> (29.12.2016).

Spis fotografii:

Fot. 1. Happening „Nawóz dla prezydenta”. Źródło elektroniczne: <http://marketing.by/keysy/10-let-samomu-gromkomu-perfomansu-alesya-pushkina-navoz-dlya-prezidenta/> (31.12.2016).

Fot. 2. Nieistniejący już fresk autorstwa Alesia Puszkina z cerkwi w Bobrze. Wśród grzeszników widoczny jest m.in. prezydent Aleksander Łukaszenka oraz metropolita miński Filaret. Źródło elektroniczne: <http://www.pushkin.by/rospis/jpg/push17.jpg> (01.01.2017).

О ДВУХ СУЩНОСТЯХ ЧЕЛОВЕКА.
ЗАДУМЧИВЫЙ СТРАННИК ЗИНАИДЫ ГИППИУС

O DWÓCH NATURACH CZŁOWIEKA.
ZAMYŚLONY WĘDROWIEC ZINAIDY GIPPIUS

ON TWO ESSENCES IN A HUMAN.
ZINAIDA GIPPIUS'S REFLECTIVE WANDERER

Kinga Okroj

Uniwersytet Gdański, Gdańsk — Polska,
kinga.okroj@gmail.com

Abstract: The article is an attempt to describe the conception of androgyny in Zinaida Gippius's work entitled *Reflective wanderer*. The main character of *Reflective wanderer* is a modernistic philosopher, Vasily Rozanov. The aim of this article is to analyse the image of Rozanov and prove that he is an example of androgynous man being.

Ключевые слова: андрогинность, противоположность, модернизм, полнота, совершенство, Василий Розанов.

Słowa kluczowe: androgyne, przeciwieństwo, modernizm, pełnia, doskonałość, Rozanow.
Keywords: androgyny, opposition, modernism, fullness, perfection, Vasily Rozanov.

Добро и зло, свет и темнота, духовное и физическое, мужское и женское — основные противопоставления мира и человека создают своеобразное движение природы. Однако противоположные элементы, являясь частями одной совершенной целостности, очень часто притягивают друг друга. Как добро не существует без зла, так и свет без темноты, а мужское без женского.

Вопрос о возможности существования идеального единства задал Платон в диалоге *Пир* — самом известном мифе, представляющем андрогина. Андрогини Платона — это изображенные в кругообразной форме двуполые существа. Андрогини как конгломераты мужских и женских признаков отличались особенной силой и свободой мысли. Однако, согласно мифу, Зевс разбил андрогинов пополам, лишив их первичного совершенства и самостоятельности. Соответственно мифу разделенные и несовершенные половинки одной целостности непрерывно стремятся к полноте — к воссоединению. Так, категория андрогинности символически выражает тоску человека по совершенному единству и полноте, а также мечту о гармонии с космосом¹.

¹ E. Gładewska, *Androgynia — model człowieka XXI wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2001, nr XXVI, z. 2, c. 19.

Итак, категория андрогинности часто рассматривается как аспект божественного элемента в человеке. Первый человек, согласно мифологии многих народов (например германского, иранского) и верованиям неоплатонических теософов, неопифагорейцев, герметистов, христианских гностиков, был создан андрогинном². При чем гностики, наасены и законоучители Талмуда считали первого человека только отражением божественного совершенства³. Земной Адам представлял собой отражение небесного архетипа идеальной полноты. А каждый человек, как потомок Адама, скрывает в себе андрогинность. Духовное совершенствование заключается также в том, чтобы раскрыть в себе андрогинную тайну⁴.

О божественном аспекте андрогинности писали Якоб Беме, Вильгельм фон Гумбольдт и Фридрих Шлегель. Философы обратили внимание на необходимость реинтеграции, благодаря которой человек может достичь андрогинности понимаемой, как соединение в идеальной гармонии женского и мужского элемента. Франц фон Баадер также рассматривал теорию андрогинности как источник понимания роли человечества:

Baader offers a developed and profound theory of the androgyne as central to understanding the nature of humanity as well as of individual human lives and relationships. Male and female lovers are engaged in the process of realizing in one another the original spiritual androgyne: the man helps the woman to realize masculinity in herself, just as the woman helps man to realize femininity in himself⁵.

Поэтому Баадер огромную роль приписывал браку как таинству, которое может восстановить небесный (ангельский) образ полноты в человеке, — образ, раскрывающий божественный элемент личности. Здесь грехопадение является дезинтеграцией человеческого существа, но благодаря Христу, символически соединяющему в своей природе как женский, так и мужской элементы, человек может преодолеть все разделения. В искуплении и воскресении Христа Баадер искал возможность реинтеграции. По словам философа, андрогин существовал в самом начале мира, и он появится в его конце⁶.

² Ср.: Н. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.

³ Здесь можно также найти влияние наук Платона о мире идей и мире вещей. См.: Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002.

⁴ М. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994, с. 107.

⁵ *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, ed. W. J. Hanegraaff, in collab. with A. Faivre, R. van den Broek, J.-P. Brach, Boston 2006, с. 150.

⁶ М. Eliade, указ. соч., с. 104; М. Rzeczycka, *Fenomen Sofii — Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Biełego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk 2002, с. 49.

Мечта о достижении совершенства и абсолютной полноты, соединяющей в себе оппозиционные элементы, находит свой отклик также в эпоху Серебряного века, ярким примером чего становится текст Зинаиды Гиппиус под названием *Задумчивый странник*, входящий в книгу воспоминаний *Живые лица*. В этих литературных мемуарах поэтесса собрала записки о своих встречах с творцами Серебряного века: Александром Блоком, Андреем Белым, Федором Сологубом, Валерием Брюсовым, а также с главным героем анализируемого очерка — Василием Розановым. В тексте *Задумчивый странник* Гиппиус рисует субъективный, символистский образ философа как андрогинной личности.

Гиппиус и Розанов — представители русского символизма, их мировоззрение формировалось в атмосфере пессимизма и безнадежности. Она — „декадентская *femme fatale*”⁷ — любила создавать вокруг себя ауру таинственности, провоцировать и привлекать внимание, а также играть с окружающим миром в только ей известную „игру”. Как поэтесса, прозаик и литературный критик, символика часто пользовалась мужскими псевдонимами (самым излюбленным был Антон Крайний)⁸. Она также носила мужскую одежду. В результате вокруг нее роились легенды и сплетни, которые она сама охотно умножала. Выдуманнные истории распространялись и вокруг Розанова. В дальнейшей части статьи будет показано, почему его личная жизнь, так и философские идеи возбуждали такой интерес. Главный герой очерка *Задумчивый странник* — это религиозный философ и публицист, занимавшийся в основном темой веры, пола, любви и эротики⁹. Однако Гиппиус в своих воспоминаниях рисует образ не столько философа и творца, сколько блуждающего в земном лабиринте человека.

Итак, текст *Задумчивый странник* несет широкий спектр символистских значений. Уже заглавие очерка играет роль ключа и подсказки. Очень возможно, что Гиппиус, самым названием хочет подчеркнуть тот факт, что она видит в Розанове две символистские сущности, противоположные друг другу элементы, которые соединяются в единый образ писателя. Так, задумчивость определяет сферу его внутреннего мира. Сам Розанов писал: „Иногда чувствую чудовищное в себе. И это чудовищное — моя задумчивость. Тогда

⁷ О. Матич, *Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России*, Москва 2008, с. 179.

⁸ Известны также другие псевдонимы Гиппиус, например: Антон Криша, Товарищ Герман, Лев Пущин.

⁹ О мировоззрении Розанова см.: I. Fijałkowska-Janika, *U ścian cerkiewnych. O twórczości filozoficzno-religijnej Wasyła Rozanowa*, Gdańsk 1992.

в круг ее очерченности ничто не входит”¹⁰. Возможно, философ, сосредотачиваясь на самом себе, своих мыслях и мечтах, ощущает свою склонность к размышлениям как отрицательный элемент своего характера — задумчивость предстает здесь как ловушка или лабиринт. Это загадочная и закрытая, только ему известная и понимаемая им сфера. Чтобы подчеркнуть как духовную, так и физическую натуру человека, Гиппиус обращается к образу странника. Кажется, что мотив странничества становится в тексте ведущим, поскольку он соединяет два аспекта — земной и небесный. Русский философ Николай Бердяев писал:

Странничество — очень характерное русское явление, в такой степени неизвестное Западу. Странник ходит по необъятной русской земле, никогда не оседает и ни к чему не прикрепляется. Странник ищет правды, ищет Царства Божьего, он устремлен вдаль. Странник не имеет на земле своего пребывающего града, он устремлен к Граду Грядущему. [...] Есть не только физическое, но и духовное странничество. Оно есть невозможность успокоиться ни на чем конечном, устремленность к бесконечному. Но это и есть эсхатологическая устремленность, есть ожидание, что всему конечному наступит конец, что окончательная правда откроется, что в грядущем будет какое-то необычайное явление¹¹.

Итак, человек странствует в земной жизни, но он устремлен к нездешнему миру. Таким образом, странничество, с одной стороны, связывается с физической сферой, выражая земной путь человека, но, с другой стороны, оно имеет духовный характер. Можно предположить, что жизнь Розанова-странника — это поиск в самом себе божественного элемента, а также попытка найти „золотую середину” между своим внутренним и внешним мирами. Гиппиус пишет: „Он [Розанов — К. О.], кроме своего «я», пребывал еще где-то около себя, на ему самому неведомых глубинах”¹². Итак, обращение к фигуре странника может выражать идею символистской гармонии двух аспектов. В метафизическом смысле духовная и телесная сферы соединяются в единое целое, определяющее жизненный путь Розанова.

В земной жизни философ находится в двойственной ситуации. Он был связан с двумя женщинами — первой женой Аполлинарией Сусловой и второй женой Варварой Бутягиной, с которой его сое-

¹⁰ В. Розанов, *Опавшие листья*. Цитирую за: З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, Санкт-Петербург 2001, с. 150.

¹¹ Н. Бердяев, *Русская идея*, Санкт-Петербург 2008, с. 239. О мотиве странника см. также: С. Wodźiński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000.

¹² З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 150.

динял неформальный брак¹³. Примечательно, что обе женщины не имеют между собой ничего общего — они представляют две разные системы ценностей. Для Розанова Сулова воплощает мир темноты, зла, хаоса и извращения, несет в себе разрушительную силу. Она отталкивает от себя людей трудным характером — своей злостью, авторитарностью, капризностью, ревностью и непредсказуемостью. Несчастливый брак повлиял на всю последующую жизнь Розанова, возможно, навсегда оставив в нем привкус разочарования¹⁴. Противоположностью Суловой становится Бутягина, являющаяся совсем другой женщиной в глазах философа. Она отображает мир света и добра — семейный очаг, материнский инстинкт, спокойствие и религиозность¹⁵. При второй жене Розанов ощущает настоящее счастье и стабилизацию. Бутягина — спутница и опора писателя. Именно о ней Розанов мог бы, вероятно, сказать: „Женщина творит мужчину не только актом физического рождения; женщина творит мужчину и актом рождения в нем духовности”¹⁶.

В аспекте символистского мировоззрения раздвоение между двумя женщинами раскрывает духовный кризис писателя:

W ujęciu dekadentów każdy mężczyzna ma dwie kochanki, z których jedna uosabia wolność, tajemnicę i mroczne, nieokiełznane żądze i ona to właśnie mia-
nuje się pierwszą żoną mitycznego Adama, druga natomiast — macierzyństwo
i kuszący powab. Jednocześnie postacie te wyrażają największe marzenie i kosz-
mar dekadentów: ciągłą oscylację między niewinnością i grzechem, dobrem
i złem, ziemską realnością i daleką, tajemniczą niebiańskością¹⁷.

¹³ Когда Василий Розанов женился на Аполлинии Суловой, ему было 24 года, ей — 40. Они никогда не развелись, так как Сулова не соглашалась на развод. Бутягина (девичья фамилия — Руднева) была вдовой елецкого чиновника. Е. П. Белозерцев пишет:

Заклочить брак официально было, однако, невозможно, поскольку Розанов не был разведен с Суловой. Венчание было решено провести тайно, что и произошло 5 мая 1891 г. в церкви Калабинского детского приюта на Орловской улице без свидетелей и записей в церковных книгах. Обряд совершил родственник — о. Иоанн Бутягин. Условием был немедленный отъезд венчавшихся из города, что и было сделано. Супруги переехали в еще более „уездный” Белый.

Ср.: Е. П. Белозерцев, *Образование. Историко-культурный феномен*, Москва 2016. См. также: З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 166–170; I. Fijałkowska-Janika, указ. соч.; О. Матич, указ. соч., с. 290.

¹⁴ После 6 лет совместной жизни Сулова оставила мужа и уехала. См.: З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 170; I. Fijałkowska-Janika, указ. соч., с. 13.

¹⁵ Ср. З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 152, 168, 186.

¹⁶ А. Белый, *Вейнингера о поле и характере*, [в:] *Русский эрос или философия любви в России*, ред. В. П. Шестаков, Москва 1991, с. 104.

¹⁷ I. Malej, *O kilku obliczach Erosa w prozie dekadentów rosyjskich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2004, t. 47, z. 1–2, с. 127.

Таким образом, философ стоит между метафорическими силами добра (Бутягина) и зла (Суслова). На уровне духовного мира писателя эти элементы развиваются во взаимосвязи, так как Розанов ощущает символическую и религиозную близость с обеими силами (женщинами).

В мировоззрении философа брак является святой сферой, таинством, благодаря которому можно достичь совершенства и приблизиться к Богу. Брак соединяет мужской и женский элементы в совокупность, образующую единое (андрогинное) целое. Владимир Соловьев пишет:

Отношение же между мужем и женой есть отношение двух различно действующих, но одинаково несовершенных потенций, достигающих совершенства только процессом взаимодействия¹⁸.

Розанов соединяет апологию семьи со свободным расторжением брака. Согласно философу, если между супругами нет больше любви, их семейный союз должен быть расторгнут. В противном случае брак становится дегенеративной формой любви, противоречащей нормам натуры¹⁹. С одной стороны, Розанов раскрывает свою личную жизнь в творчестве. С другой стороны, безысходность философа заключается в том, что он не может полностью воплотить своих идей в собственной жизни.

Розанова привлекают противоположности и процесс их гармонического соединения. Можно предположить, что связь как с Сусловой, так и с Бутягиной является своеобразным мостом, символически связывающим в Розанове мужской и женский элементы. Примечательно, что благодаря женам философ может осознать и отыскать в самом себе женское начало. Изабелла Малей пишет: „Można przede- to, jak się wydaje, mówić [...] o «androgynizacji» człowieka przez mi- łość, gdyż w miłości każda płeć nabiera «cech» płci przeciwnej”²⁰.

¹⁸ Вл. Соловьев, *Смысл любви*, [в:] *Русский эрос...*, указ. соч., с. 58. Стоит заметить, что Вл. Соловьев видел „возрождение” человека в любви, преодолении дуализма и эгоизма, отрицании эротического акта. Для Розанова половой акт был необходимым элементом, позволяющим воссоединиться с Богом. Николай Бердяев объяснял:

В. Розанов — полюс, противоположный В. Соловьеву. Учение о любви Вл. Соловьева персоналистично. Смерть побеждается личной любовью. Учение о любви Розанова родовое, безличное, смерть побеждается деторождением.

Н. Бердяев, *О рабстве и свободе человека*, Париж 1939, с. 190.

¹⁹ I. Malej *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia — literatura — sztuka)*, Wrocław 2008, с. 69.

²⁰ I. Malej, *Marzenie o wszechjedności, czyli erotyzm androgyniczny w symbolizmie rosyjskim*, „Przegląd Ruscystyczny” 2005, z. 2, с. 44.

Философ осознает свою женственность — ощущает с нею глубокую внутреннюю связь. Гиппиус замечает: „Розанов ведь чувствовал в себе сам много женского. «Бабьего», как он говорил”²¹. Стоит обратить внимание на сопоставление „женского” и „бабьего”. Женский аспект выражает положительную, светлую силу, стремящуюся вверх, тогда как „бабье” содержит в себе уничижительное значение — темноту и негативные эмоции. Таким образом, символистское сплетение в Розанове двух противоположных, женских аспектов может свидетельствовать как об ощущаемой Розановым нестабильности его внутреннего мира, так и о внутреннем конфликте.

Отражением женского элемента становится придуманный философом псевдоним — „Елизавета Сладкая”. Хотя окончательно он не использовал этой „литературной маски”, псевдоним носит символический характер. Он становится своеобразным воплощением мысли и чувств в слова. Возможно, посредством псевдонима Розанов хотел подчеркнуть женский элемент своего внутреннего мира. Таким образом, „литературная маска” становится художественным приемом, раскрывающим глубокий духовный мир Розанова.

В таком же контексте можно рассмотреть еще один псевдоним Розанова — „Варварин”²². По сути дела — он мужской, но нетрудно догадаться, что это измененная форма имени Варвара, принятая Розановым в честь жены. Примечательно также, что Варварин — это форма, отвечающая на вопрос „чей?”. Этот аспект подчеркивает особую привязанность Розанова к Бутягиной. Таким образом „литературные маски” символистски выражают духовную противоположность женского и мужского начал в Розанове.

О высокоразвитом женском начале в Розанове свидетельствует его-эмоциональность, нежность и нерешительность. Он не стыдится своих женских черт, открыто признаваясь в печали, боли, чувствительности и плаче. Гиппиус вспоминает слова писателя о первой жене:

Знаете, у меня от этого времени одно осталось. После обеда я отдыхал всегда, а потом встану — и непременно лицо водой сполоснуть, умываюсь. И так и осталось — умываюсь, и вода холодная со слезами теплыми на лице, вместе их чувствую. Всегда так и помнится²³.

Слезы, смешанные с водой, выступают здесь как смысловой код. Уже библейская традиция соединяла эти два аспекта в один общий

²¹ З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 184.

²² З. Н. Гиппиус, *Дмитрий Мережковский*, [в:] электронный ресурс: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1943_merezhkovsky.shtml (14.12.2016).

²³ З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 169.

символ воды. Он указывает на что-то невидимое, подсознательное. Таким образом, вода может отождествляться с внутренним миром человека, его духовностью. Символизируя очищение, крещение и преображение²⁴, вода выступает также как выразитель религиозных чувств. Но прежде всего отражает женское начало, а также ассоциируется с хаосом. В случае Розанова можно говорить о слезах, символизирующих сферу чувствительности — они являются результатом бессилия, слабости, пассивности и нерешительности. Таким образом, слезы выражают женственную сферу внутреннего мира писателя. Гиппиус замечает: „С человеческой точки зрения — есть противное что-то в этом все терпящем, только плачущем муже”²⁵. Слезы становятся своеобразным знаменем жизни Розанова. Он плакал от бессилия (когда Бутягина серьезно болела) и несчастья (причиной которого была Суслова), никогда не скрывая от других своих чувств, своей женской натуры. Итак, слезы являются символическим выразителем пассивности, а судьба философа — результатом избранного им пути. А точнее — этот выбор заключается в подчинении первой жене, которой Розанов дал полное право решения о своей судьбе. Таким образом, в характере писателя намечается пассивность — характерная черта женского начала.

По мнению Гиппиус, философ, подчеркивая свою женскую натуру, ведет себя как невеста. Однако она берет писателя под защиту:

Дайте же ему [Розанову — К. О.] „невеститься”. Тем более, что не можете запретить. Наконец, в каком-нибудь смысле, может, оно и хорошо?²⁶

Хотя само слово „невеститься” имеет иронический оттенок, Гиппиус замечает высший смысл такого поведения, интерпретируя состояние „невеститься” не как уменьшение мужского элемента, а как своеобразный процесс развития и самопознания своей „другой” — женской натуры.

Следуя этой мысли, поэтесса замечает в философе переплетение мужской силы с женской слабостью. Она рисует образ „двоящегося” Розанова:

Опять передал свое телесное ощущение: движется внешняя *сила*, только голая сила, тяжелая, грубая, „мужская”. Перед ней Розанов, маленькая оди-

²⁴ О символике воды см.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, с. 475–479; M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, с. 178–179.

²⁵ З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 170.

²⁶ Там же, с. 187.

ночка, прижавшаяся на тротуаре к дому, — чувствует себя воплощенной слабостью, „женщиной [...]“²⁷.

Примечательно, что в очерке *Задумчивый странник* переоценке подвергаются концепции Отто Вейнингера и Фридриха Ницше, согласно которым женщина — это выразительница дионисийской стихии²⁸, „пустой сосуд“²⁹, нуждающийся в заполнении посредством действия мужского элемента. Раскрываемые в процессе дешифровки текста смысловые элементы свидетельствуют о том, что и специфический характер, и поведение Розанова противоречат этим концепциям. В глазах Гиппиус философ является мужской „формой“, наполненной женским началом. Итак, по словам поэтессы, Розанов скрывает в себе неопределенную и не понимаемую другими ценность.

Мужской аспект натуры философа отражает его „еретическое“³⁰ творчество. Розанов — это представитель нового религиозного сознания, в центре внимания которого находится Бог и телесность (пол). Философ стремится к преодолению дуализма духа и материи. Он нуждается в личной, мистической связи с Богом. Одновременно философ отвергает Иисуса Христа как сына Божьего, видя в нем лишь противника (врага) человечества. По словам Розанова, Бог сотворил мир и приказал человеку радоваться ему. Таким образом, религия должна наполнять человека радостью, но Христос приносит смерть и печаль, отрицая Божье дело. Розанов, подытоживая свою мысль, приходит к выводу, что, если Христос является сыном Бога, тогда мир — творение Сатаны. Розановский Христос — это односторонняя личность, открывающая человеку только путь на Голгофу³¹. Гиппиус удивляет розановское „разделение“ Бога и Его Сына. Она подчеркивает, что философ одновременно искренне и страстно любил и ненавидел Христа. Такое глубокое противоречие вызывает в нем внутренний конфликт, поскольку именно Христос соединяет в себе все то, о чем Розанов пишет и мечтает — дух и плоть.

Такой специфический подход философа к религии, своеобразная религиозная полярность приводит его к ощущению безысходности и одиночества, которые становятся его проклятием. Одновременно, как пишет Гиппиус, „Самое «еретическое» Розанова исходи-

²⁷ Там же, с. 203.

²⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1990.

²⁹ O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994.

³⁰ Определение Гиппиус. Ср.: З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 162.

³¹ W. Krzemień, указ. соч., с. 82–106; О. Матич, указ. соч., с. 252–292.

ло из его *религиозной* любви к Божьему миру, из религиозного его вкуса к миру, ко всей плоти”³². Чтобы подчеркнуть этот аспект, поэтесса использует термин „розановские вопросы” для определения выступающего в произведениях философа соединения Бога и плоти. Можно предположить, что внимательность Розанова, способность замечать каждую мелочь³³ позволяет ему глубоко воспринимать мир, ощущать его как Божье дело, так как „слово стало плотью”. Он воспевае́т мир как одухотворенную плоть. Писатель наблюдает себя, других людей и мир. Воплощая свои ощущения в слова, он рисует субъективную картину окружающей среды. Гиппиус замечает:

Писать Розанов мог всегда, во всякой обстановке, во всяком положении, — никто и ничто ему не мешало. И всегда писал одинаково. Это ведь не „работа” для него: просто жизнь, дыханье³⁴.

В очерке *Задумчивый странник* Гиппиус определяет главную линию концепций Розанова, однако не анализирует отдельных его произведений.

Таким образом, творчество воспринимается как аспект, вписанный в натуру Розанова. Согласно Гиппиус, характерной чертой Розанова является „волшебный дар” воплощения мыслей в слова. Произведения философа — это чистое ощущение, „движение души”³⁵. Так же как и в случае других символистов, творчество для Розанова играет роль символистской „силы”, преобразующей внутренний мир личности. Оно может восприниматься также как тренировка духовных способностей, в ходе которой каждый этап жизненного пути Розанова становится новым шагом в развитии внутреннего мира.

Отсюда следует, что „розановская исключительность”³⁶ вытекает из его одухотворенности. Гиппиус называет философа „редчайшим явлением”, подчеркивая его богатый внутренний мир. Однако такая личность нуждается в особом подходе:

[...] прилагать к Розанову общечеловеческие мерки и обычные требования по меньшей степени неразумно. Он есть редкая личность, но, чтобы увидеть это, надо переменить точку зрения³⁷.

³² З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, указ. соч., с. 163.

³³ Там же, с. 171.

³⁴ Там же, с. 157.

³⁵ Там же, с. 150.

³⁶ Там же, с. 151.

³⁷ Там же, с. 150.

Особое мировосприятие Розанова отличает его от других людей³⁸. Он, по-иному ощущая мир, видит глубже и дальше. Согласно Гиппиус, Розанов — это индивидуальность, принадлежащая к более высокой сфере, однако ищущая своего места среди людей. Поэтесса видит в нем духовного учителя человечества, призывая „Понять ценность этого говорящего явления, т. е. понять, что оно, такое как есть, может дать нам, или что можем мы от него взять”³⁹. Розанов „живет” идеями религии, посвящает им себя, сосредотачивается на развитии своей духовной сферы. Неотъемлемой частью жизни писателя является молитва, позволяющая ему соприкоснуться с Богом, общаться с Ним. Андрогинный идеал — Бог — ощущается философом как совершеннейшая „личность”, к которой необходимо стремиться. И действительно, всю жизнь философ посвящает попытке найти путь к синтезу противоположностей в самом себе. Мирча Элиаде пишет:

Podjęmowane przez człowieka wysiłki w celu przekroczenia przeciwieństwa, doprowadzają go do wyjścia z osobniczej sytuacji w jakiej się bezpośrednio znajduje, i do wzniesienia się do perspektywy transsubiektywnej, czyli — innymi słowy — do osiągnięcia poznania metafizycznego. W swoim doświadczeniu bezpośrednim człowiek jest ukonstituowany z par przeciwieństw⁴⁰.

Таким образом, можно предположить, что раскрытие тайны синтеза противоречий становится для Розанова одновременно возможностью приближения к божественной тайне.

Приоткрывая духовный и чувственный мир Розанова, Гиппиус рисует полный противоположностей образ „двоящегося” философа, соединяющего в себе своеобразные пары противоречий: женский и мужской аспект, духовную и физическую сферу, а также догматическую и недогматическую веру (религиозность и „еретичество”). Итак, на основе контрастов Гиппиус создала в *Задумчивом страннике* героя-личность, пытающуюся преодолеть свой мучительный дуализм. Духовные поиски приводят Розанова к мечте о достижении совершенства и полноты путем соединения в себе противоположных элементов. Очень возможно, что оппозиционные начала в натуре Розанова становятся для него символистскими ступенями на пути к андрогинности и духовной гармонии.

³⁸ Там же, с. 194.

³⁹ Там же.

⁴⁰ M. Eliade, указ. соч., с. 97.

Библиография

- Белозерцев Е. П., *Образование. Историко-культурный феномен*, Москва 2016.
- Бердяев Н., *О рабстве и свободе человека*, Париж 1939.
- Бердяев Н., *Русская идея*, Санкт-Петербург 2008.
- Гиппиус З. Н., *Дмитрий Мережковский*, [в:] электронный ресурс: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1943_merezhkovsky.shtml (14.12.2016).
- Гиппиус З. Н., *Живые лица*, Санкт-Петербург 2001.
- Зинаида Николаевна Гиппиус. *Новые материалы. Исследования*, ред. Н. В. Королева, Т. А. Пахмусс, Москва 2002.
- Злобин В. А., *Тяжелая душа. Литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения*, Москва 2004.
- История русской литературы. Серебряный век*, ред. Ж. Нива, И. Серман, В. Страда, Е. Эткинд, Москва 1995.
- Матич О., *Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России*, Москва 2008.
- Платон, *Пир. Беседа о любви*, пер. И. Д. Городецкий, Москва 1908.
- Русский эрос или философия любви в России*, ред. В. П. Шестаков, Москва 1991.
- Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, ed. W. J. Hanegraaff, in collab. with A. Faivre, R. van den Broek, J.-P. Brach, Boston 2006.
- Eliade M., *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994.
- Fijałkowska-Janika I., *U ścian cerkiewnych. O twórczości filozoficzno-religijnej Wasyła Rożanowa*, Gdańsk 1992.
- Głazewska E., *Androgynia – model człowieka XXI wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2001, nr XXVI, z. 2.
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Malej I., *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008.
- Malej I., *Marzenie o wszechjedności, czyli erotyzm androgyniczny w symbolizmie rosyjskim*, „Przegląd Rusycystyczny” 2005, z. 2.
- Malej I., *O kilku obliczach Erosa w prozie dekadentów rosyjskich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2004, t. 47, z. 1–2.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1990.
- Oesterreicher-Mollwo M., *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002.
- Rzeczycka M., *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobięcości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Biełego, Fiodora Sotoguba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk 2002.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994.
- Wodziński C., *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000.

**ОБРАЗ „ГОРДОЙ ПОЛЯЧКИ”
В ПЬЕСЕ ЛЕОНИДА ЗОРИНА *ВАРШАВСКАЯ МЕЛОДИЯ***
**OBRAZ „DUMNOJ POLKI”
W SZTUCE LEONIDA ZORINA *WARSZAWSKA MELODIA***
**“A PROUD POLISH WOMAN”
IN LEONID ZORIN’S PLAY *WARSAW MELODY***

Наталья Попович

Российский православный университет Иоанна Богослова, Москва — Россия,
simba1da@yandex.ru

Abstract: Helena is the main character of this play and she is the author’s *porte parole*. This character develops stereotype of „a proud Polish woman” and continues the 19th century plot in Russian literature (the relationship of a strong woman and a weak man). The main character’s features are: sacrifice, ability to love and forgive, will to fight for personal matters. In *Warsaw melody* we can see that love and social themes are bound together — the conflict is not between person, but a man and the country. A Polish woman is a symbol of higher culture, she wants to overcome fear of what happens tomorrow, that is induced by her WWII life history, and gains life experience due to her possibility to analyze and summarize. In the text we can find the author’s allusions to the tragic history of Poland during WWII.

Ключевые слова: образ „гордой полячки”, Зорин, *Варшавская мелодия*, закон 1947 года.
Słowa kluczowe: obraz „dumnoj Polki”, Leonid Zorin, *Warszawska melodia*, ustawa 1947 r.

Keywords: proud Polish woman, Leonid Zorin, *Warsaw melody*, 1947 act of law.

Пьеса Леонида Зорина (Зальцмана) *Варшавская мелодия* (1966) имеет необыкновенно долгую и счастливую судьбу. В 1967 году состоялась премьера одноименного спектакля в постановке сразу двух режиссеров: Рубена Симонова в Государственном академическом театре им. Е. Вахтангова (Москва) и Игоря Владимирова в театре Ленсовета (Ленинград). Это был огромный успех, и на протяжении следующего 1968 года на территории СССР пьесу Зорина поставили 93 театра. Еще более увеличил популярность пьесы фильм-спектакль *Варшавская мелодия* Центрального советского телевидения, снятый в 1969 году на основе спектакля Симонова. В фильме были задействованы только два актера: Юлия Борисова (Гелена) и Михаил Ульянов (Виктор). Через тридцать лет, в 1998 году еще один шанс на встречу полюбившимся публике героям дал режиссер Владимир Андре-

ев, поставивший спектакль по пьесе Зорина *Перекресток* (продолжение *Варшавской мелодии*) в театре им. М. Н. Ермоловой. Вторая волна интереса к спектаклю в театральной среде началась на рубеже столетий: в 1999 году режиссер Виктор Гульченко поставил *Варшавскую мелодию* в Драматическом театре им. А. С. Пушкина (Москва), в 2007 году появилась постановка Льва Додина (Малый драматический театр, Санкт-Петербург), в 2009 году – постановка Сергея Голомазова (Театр на Малой Бронной, Москва), в 2012 году – постановка Виталия Любского (Государственный драматический театр „Приют комедианта“, Санкт-Петербург), в 2016 году – постановка Андрея Шарова (Театр юного зрителя, Москва).

Стереотип „гордая полячка“ как синоним женского высокомерия и коварства в русском культурном сознании имеет политический контекст и восходит к образу Марины Мнишек из трагедии Александра Пушкина *Борис Годунов*. Аристократка Марина изображена нелестными чертами: „мраморная нимфа“¹, трезва, холодна, расчетлива. С легкой руки Пушкина определение „кичливый лях“² стало олицетворением польского национального характера. Крылатой стала фраза Самозванца: „Довольно, стыдно мне пред гордою полячкой унижаться“³. Стереотип гордой польской красавицы как символа соблазна и опасности получает развитие у Николая Гоголя: в повести *Тарас Бульба* любовь к прекрасной полячке, дочери ковенского воеводы („красавица была ветрена, как полячка“⁴), становится причиной измены Андрия Бульбы своим соотечественникам в войне казаков с поляками и его гибели. В повести *Вий* еще одна красавица панночка, дочь богатого сотника, оказывается ведьмой и уже после смерти губит своего убийцу – студента киевской бursы Хому Брута. С другой стороны, довольно распространен сюжет счастливой связи русского офицера с польской красавицей: мемуарная литература конца XIX века содержит множество примеров того, как русские офицеры и чиновники, служившие в Польше, восхищались, увлекались польскими женщинами, женились на поляках.

„Потепление“ стереотипа в литературе происходит в XX веке: в образе польской женщины на первый план выходят такие черты, как привлекательность, женственность, утонченность, умение одеваться (стихотворения Марины Цветаевой *Бабушке*, 1914, Алексан-

¹ А. С. Пушкин, *Борис Годунов*, [в:] Его же, *Собрание сочинений в 10 т.*, т. 4, Москва 1959–1962, с. 256.

² А. С. Пушкин, *Клеветникам России*, [в:] Его же, *Собрание сочинений в 10 т.*, указ. соч., т. 2, с. 339.

³ А. С. Пушкин, *Борис Годунов*, указ. соч., с. 264.

⁴ Н. В. Гоголь, *Тарас Бульба*, [в:] Его же, *Золотой том*, Москва 2002, с. 171.

дра Вертинского *Пани Ирена*, 1930). Лирический герой поэмы Ильи Сельвинского *Алиса* (1951) безответно влюблен в красавицу Алису, хранительницу национальной памяти, культурных ценностей своей страны. При внешней привлекательности подчеркнут также сильный характер польских женщин, их свободолюбие, независимость, патриотизм, чувство собственного достоинства. Тема любви русского солдата и польской девушки во время Великой Отечественной войны представлены в повестях Владимира Богомолова *Зося* (1963), Геннадия Семенихина *Пани Ирена* (1964), поэме Давида Самойлова *Ближние страны* (1958). Героиня Самойлова, некрасивая девчонка Ядвига, защитница Варшавы, влюблена в русского сержанта Лешку Быкова (герои гибнут на войне, их любовь скоротечна: это встреча-разлука).

Мотивы глубокой сопряженности героинь с судьбами своей родины, их страстная приверженность к национальным культурным святыням в произведениях русских авторов предстают как знаковый компонент национальной специфике польских женщин⁵,

– пишет Тамара Агапкина.

Следует также сказать о развитии русско-польских отношений во второй половине XX века. После XX съезда КПСС в 1956 году они стали налаживаться: участие Польши в социалистическом блоке дало возможность сближения двух стран, позволило лучше узнать друг друга, наладить контакты. В СССР шли польские пьесы, была популярна польская эстрада и фильмы, особенно кинокомедии (например, телесериал *Четыре танкиста и собака* режиссера Конрада Наленцкого). Они добавили в стереотип поляка такую черту, как чувство юмора. Очень полюбилась зрителям юмористическая телепередача Центрального телевидения СССР под названием *Кабачок „13 стульев”*, выходившая в эфир на протяжении 14 лет (с 1966 по 1980 год). Действие программы разворачивалось в польском кабачке, роли его завсегдатаев – польских панов и паней – исполняли артисты московского Театра сатиры. Для русской интеллигенции Польша во многом представала как мир высокой культуры, олицетворение свободомыслия, звено, связующее с Европой. Польские газеты и журналы служили важным источником информации; чтобы читать их, русские интеллигенты учили польский язык (например, Иосиф Бродский).

⁵ Т. П. Агапкина, *Образ женщины-польки в русской литературе 1940-х – начале 1970-х гг.*, [в:] *Россия – Польша, образы и стереотипы в литературе и культуре*, Москва 2002, с. 207.

Удивительно, как пьеса с таким непатриотическим сюжетом — любовная история русского студента института виноделия и польской студентки консерватории — вообще нашла дорогу к советскому зрителю. Время создания пьесы — конец 1960-х годов — сложное, идеологически неопределенное: волнения в Тбилиси, подавление революции в Венгрии, протесты в Польше. В 1966 в Москве состоялся суд над писателями Андреем Синявским и Юлием Даниэлем. Зорин подписывает письмо в защиту диссидентов, его вызывают в партийный комитет, требуют покаяния. В это время заметно ужесточается цензурный контроль: в театрах снимаются с репертуара пьесы Зорина *Дион*, *Серафим*, *Палуба*. Грибоедовская пьеса *Горе от ума* в постановке Георгия Товстоногова идет в усеченном варианте. Первоначальное название пьесы Зорина *Варшавянка* не прошло цензуру: цензоры потребовали сменить название и отказаться от упоминаний о законе 1947 года (сталинское постановление о воспрещении браков с иностранцами). Драматург выполнил первое требование и сумел обойти второе.

Композиционно пьеса Зорина состоит из трех частей, описаны три встречи героев с промежутками в десять лет. Действие первое происходит в Москве в 1947 году: первая встреча героев в зале консерватории, влюбленность, надежды на будущее. Причина разрыва — закон 1947 года. Действие второе: Варшава, 1957 год. Виктор приезжает в рабочую командировку. Герои встречаются, но несмотря на то, что оба создали семьи, признаются друг другу, что их чувства не угасли. Однако разлука вновь неизбежна. Действие третье: Москва, 1967 год. Виктор приходит на концерт Гелены. Оба разведены и, казалось бы, могут начать свою историю заново. Но герои чувствуют усталость и страх перед будущим, эта встреча мучительна. Сам автор так сказал о пьесе:

Главное — это тема обреченности. Любовь обречена, потому что государство сумеет растоптать вас своим паровым катком. И, сделав свою работу, оно удовлетворенно потирает руки над вашим прахом и над прахом вашего чувства. И два человека, когда они, наконец, встречаются, могут соединиться. Но уже нечем соединяться... Обреченность чувства. Эта пуля била по зрительному залу. Каждый проецировал это на себя. Каждый в своей жизни кого-то любил, и у каждого было ощущение хрупкости его счастливого мига⁶.

Образ Гелены во многом следует стереотипу восприятия польских женщин в России. Бросается в глаза желание героини хорошо

⁶ Л. Зорин, *Я читал и писал по-азербайджански, или из Баку в Москву* (интервью с писателем), [в:] электронный ресурс: http://www.trend.az/news_print.php?news_id=1481080 (05.03.2017).

подать себя, выглядеть загадочной. При знакомстве студентка Геля не спешит раскрывать свое инкогнито и говорит Виктору: „Я богатая дама, совершающая кругосветный тур”⁷. Следует отметить талант героини, ее музыкальность, начитанность, знание языков (русского и французского). Геля любит Шопена, основоположника польской национальной композиторской школы, его музыка напоминает ей о родине. В беседе героиня цитирует Жана-Батиста Мольера и как бы невзначай интересуется у собеседника: „Я вас немножко давлую своим французским?”. Заметна высокая самооценка героини, ее гордость: „Можно подумать, к вам каждый вечер приходят на угол варшавские девушки”; „Все девушки должны знать себе цену. Непобедимость идет от достоинства”. Даже при крайнем недостатке средств она умеет хорошо одеваться и выглядеть: „Просто я хочу быть самой красивой. Я ведь не принадлежу себе... Я должна поддерживать традицию моей родины и показывать, что Польша еще не сгинела”. Геля оригинально выражает свои мысли, не боясь показаться смешной или странной: „Пан не хочет, чтоб я была, как все. Это мило. И натурально. Мы ценим правила, а любим исключения. Очень жаль, я ужасная обезьянка”.

Героиня становится проводником для Виктора (и читателей) в иную культуру, в ее рассказах рисуется образ прекрасной Польши – она вспоминает о поэте и философе Франце Фишере, олицетворении „души Варшавы”, героическом сопротивлении польской столицы немцам, городе Радоме – столице сапожников, краковском замке Вавеле, где похоронены вместе короли и поэты, королеве Ядвиге, к которой люди обращаются с просьбами. И Виктор тоже начинает любить эту страну:

Я знал, что Варшава была разрушена, но я увидел живую Варшаву, хотя развалины попадались часто. Мало на свете городов, подобных польской столице. Стоит только в нее попасть, и ты теряешь голову, как от встречи с девушкой, когда тебе семнадцать.

Варшаве в тексте пьесы внимания уделено больше, чем Москве (возможно, оттого, что Виктор не москвич). Однако один эпизод связывает две столицы: Геля привыкла назначать свидания на углу Свентокшисской и Нового Свята в центре Варшавы, где в XVII веке проходила королевская дорога. Там находилась Московская часовня (каплица), построенная около 1620 года польским королем Сигизмундом III Вазой, в которой покоились мощи царя Василия Шуй-

⁷ Л. Зорин, *Варшавская мелодия*, [в:] электронный ресурс: <http://mk-lib.net/reader.php?genre=dramaturgy&id=528> (11.04.2017). Далее текст цитируется по этому изданию.

ского, взятого в плен польской армией в 1610 году. Позже останки царя и его родных (брата с женой) были возвращены в Москву и захоронены в Архангельском соборе Кремля. Каплица просуществовала до начала XIX века. Таким неявным образом писатель соединяет настоящее с прошлым, говорит об исторической связи России и Польши, вплетает в ткань пьесы аллюзии к *Борису Годунову*. Виктор назначает свидание Геле в центре Москвы также в знаменательном месте – на углу Герцена и Огарева (ныне Большая Никитская и Газетный переулок). В 1827 году революционные демократы Александр Герцен и Николай Огарев дали на Воробьевых горах клятву – не щадя жизни, бороться с самодержавием. У каждой страны свои исторические вехи: связанные с королевской династией – у Гели, с русскими революционными демократами – у Виктора.

Языковая характеристика героини – одно из средств создания ее образа. Геля говорит по-русски довольно бегло, но с ошибками. Автор обыгрывает сложности правильного употребления иностранными глагольных видовых пар:

ГЕЛЯ. Как надо правильно – обидеть или обижать?

ВИКТОР. Можно и так и так.

ГЕЛЯ. И так и так – нельзя. Нельзя обижать.

Разумеется, с точки зрения грамматики Виктор совершенно прав: „обижать” и „обидеть” – это две формы одного глагола, но Геля мгновенно переводит разговор в плоскость отношений „мужчина – женщина” и вновь напоминает об особой роли женщины, своей роли – она слабее, ее нельзя обижать. Необычный русский язык Гели в глазах Виктора – это ее неповторимая особенность: „Не дай бог, если ты будешь говорить все правильно, мне кажется, это уж будешь не ты”.

В отношениях в паре у героини ведущая роль, она подшучивает над неопытностью Виктора:

Спасите меня. Он опять задает вопросы. Матерь божья, о чем он думал три дня? Вы должны меня ослепить, показывать себя в лучшем свете. Разве вы не зовете меня в ресторан?

Так же, как и пушкинская Марина, Геля пытается подтолкнуть героя к решительным действиям. Мнишек говорит оскорбленному Самозванцу: „Постой, царевич. Наконец я слышу речь не мальчика, но мужа”⁸, – и далее предлагает ему воевать с Годуновым, покорить Москву и вновь просить ее любви, которой он будет уже достоин. Геля подталкивает Виктора в тому, чтобы он переборол свою

⁸ А. С. Пушкин, *Борис Годунов*, указ. соч., с. 265.

нерешительность и назначил ей новую встречу. Однако в целом героини Пушкина и Зорина решительно непохожи: интриганку Марину занимает не любовь, а власть и слава; Геля в любви самоотверженна и бескорыстна. Зная то, что Виктор едва сводит концы с концами, Гелена не ждет красивых знаков внимания, посещения ресторанов и театров – герои бродят по улицам, заходят в музей, на переговорный пункт, встречаются в общежитии. Главные душевные качества Гели – это жертвенность, верность, умение любить и прощать, идти на риск, бороться за свое счастье. Она призывает к этой борьбе и Виктора, но безуспешно. Образ Гелены во многом продолжает традицию русской литературы XIX века – любовь сильной женщины и слабого мужчины.

Образ героя привлекателен: Виктор сирота, после школы ушел воевать, прошел всю войну, имеет награды за храбрость, был тяжело ранен. Испытания не сломили его веру в себя и в людей. Симпатичны душевная чистота, доброта, открытость Виктора, его оптимизм: „Мне всегда везет. Я счастливчик”. После военных потрясений ему хочется умиротворенности и красоты, вероятно, поэтому он учится на винодела: хорошее вино приносит радость людям, покровитель виноделов – персидский поэт и философ Омар Хайям. Герой не искушен в искусстве ухаживать за девушками, но умеет любить и заботиться: чтобы заработать денег на новогодний подарок Геле, он по ночам разгружает вагоны. Именно он настаивает на неспешной свадьбе, убеждает героиню не тянуть с решением:

Все равно я сделаю тебя счастливой. Я сделаю все, чтоб прошел твой страх.
Чтоб ты ничего никогда не боялась. Я буду беречь тебя днем и ночью.
И только тогда, слышишь, только тогда я и сам вздохну спокойно.

С другой стороны, бросаются в глаза наивность, недалекость героя, отсутствие жизненного опыта, неспособность мыслить критически, анализировать. Когда Геля узнает о законе 1947 года, для нее очевиден крах отношений. Но Виктор отказывается верить в то, что у него отнимают мечту:

Это же не может к нам относиться. Мы же любим друг друга. Убежден, отвечаю тебе головой – здесь будет индивидуальный подход. Очевидно, были легкомысленные решения, а потом неприятности, дипломатическая переписка. Но ведь можно же объяснить, втолковать... Когда увидят, что два человека просто не могут – один без другого... Не волнуйся... Я что-нибудь придумаю.

В конце первого действия намечается конфликт между героем и бездушной бюрократической системой государства, но он так

и не получает развития, герой признает свое поражение: „Я ничего не смог придумать”.

Оба героя меняются в худшую сторону под влиянием обстоятельств, они несчастливы, а с возрастом становятся все более осторожны. В Варшаве Геля начинает тяжелый для Виктора разговор о своих чувствах, которые не угасли. Сначала герой не хочет этому верить, он отвечает: „Тебе это сейчас показалось”. Далее как будто нехотя признается, что тоже любил и ждал. Но как только наступит момент выбора, герой отказывается от попытки изменить судьбу. Геля зовет его поехать с ней, но Виктор думает о том, какую тень бросит на него внезапное исчезновение из гостиницы:

ВИКТОР. Нельзя... Не сердись, пойми. Я ж здесь не один. Пропасть на всю ночь... Подумай сама...

ГЕЛЯ. Ты им все объяснишь. Тебя поймут.

ВИКТОР. Кто поймет, а кто не поймет.

ГЕЛЯ. Езус-Мария, я схожу с ума. Ты смеялся, что я постоянно боялась. Но ты ведь сам ничего не боялся. Ты храбрый человек, у тебя — ордена.

ВИКТОР. Человек не волен в своих поступках... Да. Да. Да!! Так сложилась жизнь. А жизни надо смотреть в лицо.

Даже в критической ситуации герой не может признать того, что законы его страны бесчеловечны, жестоки: он готов обвинить в своих бедах абстрактные силы — злую судьбу, несправедливый порядок жизни. Трусость Виктора, возможно, объясняется его заботой о своей успешной карьере (в командировку за границу выпускали только самых законопослушных членов общества). Страх сильнее любви, и он сожалеет о встрече: „Я знал, что не нужно тебе звонить”.

В последнем действии сильно меняется героиня. Она рассталась со вторым мужем и стала известной певицей, совершающей гастрольный тур. Если в Варшаве Геле казалось, что во время концертов она видит Виктора в зале и только ему поет, то теперь, в Москве, она не заметила его, сидящего в первом ряду. Она раздражена на администраторов, устала от непрерывных концертов. Новая встреча как будто не радует ее: во время разговора с Виктором Геля не скрывает своей досады. Герои больше не говорят о чувствах, они озабочены лишь собой.

ВИКТОР. Что говорить, жизнь идет вперед.

ГЕЛЯ. И, заметь, во всех отношениях. Молодые люди даже женятся на иностранках. (Спохватываясь) О, мадонна. Сейчас кончится антракт, а я совершенно не отдохнула. От тебя всегда одни неприятности.

В словах Гели чувствуется горечь: ей остается лишь завидовать тем, кто имеет смелость брать на себя ответственность за брак с ино-

странным гражданином (браки с иностранцами в СССР порицались еще в течение многих лет после отмены закона). Встреча с Виктором — еще одно напоминание о крахе их чувства. Геля все же дает Виктору свой адрес в гостинице и просит его позвонить, но очевидно, что герой этого никогда не сделает.

Наряду с темой любви в пьесе раскрыта тема войны: автор умело использует так называемый „эзопов язык” — иносказание, позволяющее внимательному читателю находить и верно интерпретировать скрытые намеки в тексте. Несмотря на то, что и Виктор, и Гелена пережили войну, именно героиня является выразителем авторской позиции. Как живой свидетель трагической истории своей страны (Польша пережила две оккупации — фашистскую и советскую), Геля не может не делать выводов, не может не беспокоиться о будущем польского народа. Виктор воевал с фашистскими захватчиками, и его страна победила в освободительной войне, для него все просто и ясно, он не задумывается о долгосрочных последствиях войны за пределами СССР. Первоначальное название пьесы *Варшавянка* может быть интерпретировано двояко: это и революционная песня, символ борьбы поляков за свободу, и непосредственно жительница Варшавы (варшавянка Гелена, мыслящая личность, готовая бороться за счастье). Название *Варшавская мелодия* придало пьесе лирический оттенок, сместив тему революции, борьбы на второй план.

Отец Гели погиб во время войны, возможно, причиной его гибели стала помощь еврейским беженцам (Геля рассказывает Виктору, как вывозила спрятанных в телеге с сеном евреев с оккупированной немцами территории). Об отце она говорит так: „Когда взяли Варшаву, мы перебрались в деревню, но его это не спасло”. Интересно, что в оригинальном тексте пьесы не сказано, кто взял Варшаву — немцы или русские. Чтобы не давать зрителям повода для сомнений, в фильме фраза Гели звучит так: „Когда немцы взяли Варшаву, мы перебрались в деревню, но его это не спасло”. Однако подобных „сомнительных” мест в тексте довольно много. Например, Геля говорит, что выучила русский язык благодаря отцу:

Мой отец знал по-русски и меня учил. Он говорил: Гельця, тебе надо знать этот язык. В один прекрасный день ты мне скажешь спасибо. Видимо, он имел в виду сегодняшний день.

На первый взгляд, Геля говорит о дне встречи с Виктором — благодаря знанию русского языка они могут общаться и понимать друг друга. Однако здесь заложено и другое значение: знание языка страны-завоевателя означает больше шансов выжить во время войны,

оккупации, плена. Отец героини, вероятно, предвидел возможность оккупации Польши Россией и позаботился о дочери заранее.

При знакомстве Виктор говорит: „Значит, Геля — это Гелена. По-русски вы просто Лена”. Героиня отвечает ему в тон: „Значит, вы — Виктор. По-русски вы просто победитель. Я — просто Лена, а вы — просто победитель. И все-таки не стоит переводить. Мне нравится мое имя”. В словах героини нетрудно увидеть подтекст: клише „русский солдат — победитель, освободитель” часто встречалось в прессе того времени, однако свобода, принесенная советскими войсками братским народам, вскоре обернулась несвободой.

А вот диалог героев при знакомстве:

ГЕЛЯ. Я из братской Польши.

ВИКТОР. Вот это похоже. Я так и подумал, что вы не наша... То есть я хотел сказать — не советская. То есть я другое хотел сказать...

ГЕЛЯ. Я понимаю, что вы хотите сказать.

ВИКТОР. А что вы делаете у нас?

ГЕЛЯ. Я у вас учусь.

ВИКТОР. В каком это смысле?

ГЕЛЯ. В консерватории, если вы ничего не имеете против. И моя подруга тоже в ней учится. Но она — ваша... То есть я хотела сказать — советская...

То есть я хочу сказать, мы живем в одном общежитии... В одном обществе и в одном общежитии.

Поражает двусмысленность этого текста. „Братская Польша” — самое нейтральное наименование иностранного государства, защищающее героиню от дальнейших расспросов. Назвать человека в СССР „несоветским” — это практически один шаг до обвинения в инакомыслии, во вредительстве, не зря Виктор спешит оговориться („то есть я другое хотел сказать”). Фраза Гели: „Мы живем в одном обществе и в одном общежитии”, — может быть понята в ироническом ключе, если вспомнить понятие „страны социалистического лагеря”, куда входила Польша.

Гелена часто говорит о войне, пережитые испытания наложили тяжелый отпечаток на ее восприятие мира: „Я просила тебя не говорить о войне, а сама не могу забыть ее ни на минуту. Мы в Польше все такие”. Варшавянка Гелена была свидетельницей оккупации, возникновений гетто („XX век — это когда моя подруга однажды выходит на улицу с желтой звездой на рукаве”), гибели близких. Война закончилась для Виктора, но не для Гели, ее терзает страх будущего:

Я теперь часто думаю про фашизм. Иногда он выглядит очень обаятельным. Такой бодрый, веселый, сапоги блестят, уверенность в будущем. Оптимизм. Он целые страны соблазнил своей улыбкой.

Вячеслав Шадронов в рецензии на спектакль *Варшавская мелодия* в постановке Додина пишет о том, что режиссер намеренно акцентирует подобные сцены в тексте. Когда Гелена произносит фразу о блестящих сапогах, Виктор, одетый в военную форму, машинально опускает глаза и смотрит на свои начищенные сапоги. Параллель фашизм – коммунизм напрашивается сама собой. Роман Василия Гроссмана *Жизнь и судьба*, указавший на близость этих двух режимов, был запрещен и арестован, писателю угрожала опасность лишения свободы.

Герои говорят о том, во что они верят, и Виктор шутит: „Гражданка, надо верить в электричество или в Бога. Третьего не дано”. Но Геле не смешно: „Я стала бояться богов. Любых. Даже тех, что зовут к милосердию. Как только человек творит бога, он начинает приносить ему жертвы”. Религия в СССР была под запретом, и роль не только самодержца, но и Бога занял „отец народов”, которому поклонялись и приносили жертвы.

Для Гели, чья страна оккупирована страной Виктора, чьей стране страна Виктора навязала античеловеческий строй, естественный для Виктора, но аномальный для Гели, война продолжается (отсюда ее непроходящий страх перед фашизмом, перед Гитлером – теперь уже перед русским фашизмом, перед русским Гитлером), и любовь к оккупанту, самая что ни на есть искренняя, ее сомнения только усиливает⁹,

– пишет Шадронов. Геля не может не видеть, что Виктор ее не понимает, однако она не пытается открыть ему глаза на существующий порядок вещей – вероятно, это сделать почти невозможно при учете разницы воспитания, образования и опыта жизни в социумах разных стран. По крайней мере, процесс проникновения в другую идеологию требует значительного времени и усилий. Геля любит Виктора вопреки конфронтации их стран, прощает ему политическую близорукость – в этом ее нравственная сила и превосходство. Накануне разлуки Геля говорит Виктору:

Как тебе объяснить? Ты решишь, что я истеричка. Я просто думаю, сколько людей живут со мной в одно время. И я их никогда не узнаю. Всегда и всюду границы, границы... Границы времени, границы пространства, границы государств. Границы наших сил. Только наши надежды не имеют границ.

Несвобода человека – одно из самых страшных зол нашего времени.

⁹ В. Шадронов, „А я теперь часто думаю про фашизм...” (*Варшавская мелодия* Л. Зорина, МДТ, реж. Л. Додин), [в:] электронный ресурс: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/1253514.html> (11.04.2017).

Итак, образ Гелены – центральный в пьесе, она является выразителем позиции автора. С одной стороны, в образе Гелены получает развитие стереотип „гордой полячки” (высокая самооценка, независимость, женственность, красота, ум), с другой – характер героини продолжает традицию русской литературы XIX века (любовная связь сильной женщины и слабого мужчины). Жертвенность, умение любить и прощать, желание бороться за свое счастье – главные черты, характеризующие героиню. Любовная и социальная тематика тесно связаны: конфликт разворачивается не между героями, а между человеком и государством. Национальность героини имеет принципиальное значение: она воплощает собой более развитый уровень культуры, стремится преодолеть страх будущего, осознать жизненные уроки, избежать повторения ошибок. Трагические страницы истории Польши во время Второй мировой войны „закодированы” в тексте писателем и драматургом.

Библиография

- Агапкина Т. П., *Образ женщины-польки в русской литературе 1940-х – начале 1970-х гг.*, [в:] *Россия – Польша, образы и стереотипы в литературе и культуре*, Москва 2002.
- Гоголь Н. В., *Тарас Бульба*, [в:] *Его же, Золотой том*, Москва 2002.
- Зорин Л., *Варшавская мелодия*, [в:] электронный ресурс: <http://mk-lib.net/reader.php?genre=dramaturgy&id=528> (11.04.2017).
- Зорин Л., *Я читал и писал по-азербайджански, или из Баку в Москву* (интервью с писателем), [в:] электронный ресурс: http://www.trend.az/news_print.php?news_id=1481080 (05.04.2017).
- Пушкин А. С., *Борис Годунов*, [в:] *Его же, Собрание сочинений в 10 томах*, т. 4, Москва 1959–1962.
- Пушкин А. С., *Клеветникам России*, [в:] *Его же, Собрание сочинений в 10 томах*, т. 2, Москва 1959–1962.
- Шадронов В., „А я теперь часто думаю про фашизм...” (*Варшавская мелодия* Л. Зорина, МДТ, реж. Л. Додин), [в:] электронный ресурс: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/1253514.html> (11.04.2017).

**ODWOŁANIA DO IDEI CYKLICZNOŚCI
W FILMIE WYGNANIE ANDRIEJA ZWIAGINCEWA**
**МОТИВЫ ЦИКЛИЧНОСТИ
В КИНОКАРТИНЕ ИЗГНАНИЕ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА**
**REFERENCES TO THE IDEA OF CYCLICALITY
IN *THE BANISHMENT* BY ANDREI ZVYAGINTSEV**

Anna Katarzyna Przybysz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska,
przybysz_anna@o2.pl

Abstract: The aim of this article is to show how the idea of cyclicity functions in the artistic world of *The Banishment*, directed by Andrei Zvyagintsev. We try to show that this idea works in conjunction with biblical motifs, but is also visible in a broader mythical-anthropological context. This idea is inseparably linked with the motive of the border, which is floating by its nature. We also try to put emphasis on the Zvyagintsev's artistic method.

Słowa kluczowe: Andriej Zwiagincew, cykliczność, powtarzalność, motywy biblijne, metoda artystyczna, klamra kompozycyjna.

Ключевые слова: Андрей Звягинцев, цикличность, библейские мотивы, художественный метод, композиционная скрепа.

Keywords: Andrei Zvyagintsev, cyclicity, biblical motifs, artistic method, compositional framework.

Andriej Zwiagincew to jeden z bardziej znanych rosyjskich twórców, którzy swą karierę w przemyśle filmowym rozpoczęli na początku obecnego stulecia. Pełnometrażowy debiut reżysera — *Powrót* (2003) — wzbudził zainteresowanie (i przede wszystkim uznanie) krytyków, a nagrodzenie obrazu Złotym Lwem na festiwalu filmowym w Wenecji przyciągnęło uwagę także szerszej opinii publicznej, która w dziele Rosjanina dostrzegła inspirację twórczością Andrieja Tarkowskiego. Kolejny film reżysera — *Wygnanie*, który powstał cztery lata później, również otrzymał pochlebne recenzje i był nagradzany na festiwalach filmowych na całym świecie. Premiera obrazu odbyła się podczas LX Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes, gdzie dzieło brało udział w głównym konkursie. Choć ostatecznie zwyciężyły *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* Cristiana Mungiu, to *Wygnanie* nie wróciło do kraju bez nagrody: odtwórca głównej męskiej roli w filmie (a także w poprzednim obrazie

Zwiagincewa, *Powrocie*) – Konstantin Ławronienko, został nagrodzony Złotą Palmą dla najlepszego aktora.

Drugie pełnometrażowe dzieło rosyjskiego twórcy stanowi ideową kontynuację problematyki pierwszego obrazu, choć tym razem reżyser nie podejmuje wątku trudnych relacji dzieci i rodziców, skupia się natomiast na skomplikowanej korelacji współmałżonków. Cały czas jednak widz obserwuje skonfliktowaną rodzinę, której głównym problemem zdaje się być to, że jej członkowie nie potrafią się zdobyć na szczerą, uczciwą rozmowę, nie potrafią wysłuchać racji drugiej strony. Zresztą paraleli pomiędzy pierwszym a drugim obrazem Zwiagincewa (jak również kolejnymi dziełami) jest całkiem sporo: zaczynając od metaforyki tytułów, które zdają się tworzyć ramę (*Powrót-Wygnanie*), po jedno z ostatnich scen, w których pojawia się motyw czarno-białych fotografii. Jednak, jak zauważa sam reżyser, te osobliwe „powtórzenia” pojawiły się zupełnie naturalnie, nie były w żaden sposób zaplanowane¹.

Wydaje się, że powtarzalność konkretnych elementów w poszczególnych realizacjach artystycznych Zwiagincewa pozwala na postrzeganie jego dotychczasowej twórczości jako swoistego meta-dzieła. Każdy obraz stanowi etiudę, w której mamy do czynienia z trawestacją i wariacją na temat tych samych wątków, elementów oraz chwytów, które pojawiły się w poprzednim filmie². I tak na przykład, podobnie jak w *Powrocie*, sam tytuł filmowego dzieła to wytrych interpretacyjny, przy pomocy którego można próbować odczytać symboliczną warstwę dzieła. Warto zresztą zwrócić uwagę na wizualną oprawę towarzyszącą pojawieniu się czołówki, a w zasadzie jej brak, co w przypadku dzieła Rosjanina można potraktować jako semiosferyczny kod. To właśnie oszczędność w bezpośrednio wyartykułowane treści, a więc brak chociażby wartkiej akcji, czy rozbudowanych dialogów powoduje, że obrazy Zwiagincewa warto interpretować zaczynając od najmniejszych jednostek kompozycyjnych, pojedynczych ujęć. Już na ich poziomie pojawiają się zabiegi stylizacyjne³, ujawnia się symboliczna nośność kadrów. Za pierwszą z takich jednostek można uznać wspomniane początkowe sekundy filmu, kiedy pojawia się tytuł. Pamięamy, że w przypadku pierwszego pełno-

¹ Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3, [w:] Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов, Москва 2014, s. 142.

² Więcej na ten temat zob. P. Bogusz-Tessmar, N. Kaźmierczak, N. Królikiewicz, A. Przybysz, B. Waligórska-Olejniczak, Film „Powrót” Andrieja Zwiagincewa w świetle metody twórczej reżysera, [w:] Eadem, Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej, Poznań 2017, s. 69–90.

³ M. Kempna-Pieniążek, Rzeczywistość jako misterium, [w:] Eadem, Formuły duchowości w kinie najnowszym, Katowice 2013, s. 84.

metrażowego dzieła Rosjanina, początek projekcji – pojawienie się napisu *Возвращение* na ekranie, nierozdzielnie związane było z obecnością tafli falującej wody, z której głębi zaczęły się wyłaniać litery. Ten chwyt kompozycyjny stanowił jawną wskazówkę, iż powrót będzie sprzężony właśnie ze wspomnianym żywiołem. Tymczasem w *Wygnaniu* reżyser rezygnuje z takiej optyki na rzecz ascetycznego czarnego tła, na którym pojawiają się litery tytułu w kontrastowym kolorze. Warto podkreślić, że w kolejnych dziełach Rosjanin pozostanie wierny takiej formie zaznajomienia widza z nazwą dzieła. Decyzję o zunifikowaniu czołówki⁴ można postrzegać jako krok naprzód w doskonaleniu i konsekwentnym realizowaniu estetycznego zamysłu dzieł reżysera, w których dominuje prostota i funkcjonalność, a przede wszystkim brak zbędnych przedmiotów⁵ czy elementów. To zachowanie minimalnej ilości środków wyrazu w czołówce, stanowi przy tym kolejny dowód na to, że w zasadzie każdy z poszczególnych filmów reżysera stanowi część większej całości.

Obraz opowiada historię małżeństwa Aleksa (w tej roli wspomniany już Konstantin Ławronienko) i Wiery (postać zagrana przez Marię Bonnevie) oraz ich dwojga dzieci, którzy w poszukiwaniu odpoczynku od dotychczasowego życia postanawiają spędzić czas w rodzinnym domu mężczyzny. To właśnie pobyt w tym miejscu i wydarzenia, do jakich dojdzie w jego trakcie, widz będzie postrzegał jako jeden (choć nie jedyny) ze sposobów realizacji tytułowej idei „wygnania”. Między innymi z tego względu warto zwrócić szczególną uwagę na swego rodzaju pietizm, z jakim reżyser ukazuje wkraczanie rodziny Aleksa do jego rodzinnego domu. Co ciekawe, w kompozycji kadrów przedstawiających jedno z pierwszych czynności wykonywanych po wejściu do wnętrza budynku, dostrzegalny jest jeden z dyżurnych chwytów artystycznych, tak chętnie stosowanych przez Zwiagincewa w swojej twórczości – odwołanie do idei cykliczności (stanowiącej rodzaj wielopoziomowego łącznika zarówno w ramach jednego dzieła artystycznego jak i między poszczególnymi filmami). To właśnie próba analizy sposobu funkcjonowania tego motywu w tekście artystycznym rosyjskiego twórcy stanowi cel niniejszego artykułu.

Kadry przedstawiające przybycie rodziny Aleksa do jego rodzinnego domu, można potraktować jako zapowiedź rozpoczęcia innego, spokojnego życia, niemalże sielanki. W sposobie ukazania wprowadzania się do wspomnianego miejsca pojawia się wiele elementów zorientowa-

⁴ Na marginesie warto zasygnalizować, iż czarne tło w czołówce implikuje również szereg asocjacji z problematyką dzieł.

⁵ *Спасенное дерево, убитое поле. Интервью с художником Андреем Понкратовым, [w:] Дыхание камня..., op. cit., s. 281.*

nym na podkreślenie „zagnieżdżenia” ogniska domowego w nowym lokum. Co ciekawe, po raz pierwszy widz widzi wnętrze domu jeszcze zanim w środku pojawią się jego nowi mieszkańcy. Oko kamery pokazuje spowitą mrokiem przestrzeń, a wraz ze zwiększaniem ilości światła wpadającego przez odsłaniane okno dostrzegamy kolejne elementy wnętrza z centralnym punktem, który w takim sposobie kadrowania obrazu (następuje zbliżenie) stanowi duży, masywny kominek. W następnych scenach obserwujemy proces wypakowywania ubrań, z towarzyszącym mu zdejmowaniem kolejnych okiennic i wpuszczaniem większej ilości światła (a więc symbolicznego „wydobycia” z mroku), a następnie wyboru bardziej wygodnego łóżka przez Ewę. W jednym z dalszych ujęć dziewczynka radośnie kąpie się w metalowej balii, a wkrótce potem wraz ze swym bratem ogrzewa w ciepłe palącego się kominka, oddając się przy tym dziecięcym zabawom. Wszystkie te czynności podkreślają proces „oswajania” nowej przestrzeni, przy czym widz odnosi wrażenie, że stan, w jakim znajduje się budynek nie ma dla bohaterów większego znaczenia. Przeciwnie – to, co dzieje się w starym, zniszczonym domu można by wręcz postrzegać jako realizację idei mitycznej arkadii (zważywszy na tytuł dzieła, taka asocjacja wydaje się w pełni uzasadniona). W sekwencji wspomnianych ujęć kilkakrotnie pojawiają się elementy związane z dostarczaniem większej ilości światła (zdmuchiwanie kurzu z okna, zdejmowanie przesłon, blask kominka). Jak się okaże, kadry te będą w zasadzie jedynymi w całym dziele, którym nie będzie towarzyszyła atmosfera napięcia i oczekiwania. Ta osobliwa „nieprzystawalność” (nie chodzi tu o linię fabularną lecz raczej o nastrój, w jakim wspomniane ujęcia są utrzymane), a także nagromadzenie symbolicznych kodów, głęboko umocowanych w strukturze dzieła, stanowi rodzaj interpretacyjnego wyzwania: zmusza widza do spojrzenia na dzieło rosyjskiego reżysera ponad treściami wyartykułowanymi wprost w warstwie fabularnej.

Z punktu widzenia realizacji zadania badawczego postawionego w tytule niniejszego artykułu nadzwyczaj interesującym wydaje się krótki fragment, który został „wpleciony” pomiędzy kadry przedstawiające puste palenisko w domu, do którego dopiero wprowadzą się bohaterowie a scenę kąpieli małej Ewy z ogniem wesoło trzaskającym w kominku. W tych kilku epizodach szczególną uwagę zwracają dwie czynności, wykonywane przez najmłodszych mieszkańców. Dziewczynka wybrawszy sobie posłanie, podchodzi do okna i z uśmiechem na ustach zdmuchuje z jego ramy grubą warstwę kurzu. Z kolei jej brat, jakby od niechcenia przechadzając się po salonie, podchodzi do kominka i kilkakrotnie przesypuje w powietrzu znajdujący się w nim popiół, po czym sięga

po okazałą księgę, leżącą na stole i wertuje jej stronicę⁶. W sposobie realizacji tej sceny dostrzec można intertekstualne odniesienia do poprzedniego pełnometrażowego dzieła Zwiagincewa, w którym synowie, dowiedziawszy się o powrocie ojca, poszukują jego fotografii, aby potwierdzić jego tożsamość. W tym celu odnajdują w zakurzonej kufrze księgę, którą na podstawie fragmentów karty tytułowej widz może zidentyfikować jako Biblię. W *Wygnaniu* nie jesteśmy w stanie ze stuprocentową pewnością stwierdzić, że chłopiec sięgnął po Pismo Święte, jednak pamiętając o jego peryferyjnej obecności w *Powrocie*, widz bardziej skłania się ku takiemu postrzeganiu woluminu w czarnej oprawie. Tym bardziej, że między kartami wertowanej przez Kira księgi również ukryty jest pewien przedmiot – zasuszone źdźbła kwiatów – bardzo podobne do tych, które Ewa położyła na grobie swojego dziadka. Dwa wspomniane gesty ideowo związane są z pewną powtarzalnością, rytmem, wpisanym w charakter otaczającego świata. Zdmuchnięcie przez dziewczynkę kurzu na nowo rozpoczyna proces jego nawarstwiania, jawi się jako moment graniczny – stanowi zarówno punkt wyjścia, jak i dojścia (zalegającej warstwy będzie przybywać, dopóki ktoś jej nie zetrze), ze swej natury jest więc procesem cyklicznym. Sam kurz natomiast w swym rozległym polu semiosferycznym konotuje także odniesienia do prochu, co sprawia, że nierozdzielnie wiąże się ze śmiercią. Nawiązanie do motywu *vanitas* widoczne jest także w kolejnej scenie, kiedy Kir przesypuje popiół. Z jednej strony wyeksponowana zostaje efemeryczność ludzkiego życia, z drugiej natomiast, po raz kolejny w zawołowanej formie pojawia się odniesienie do idei cykliczności, wzmocnione konotacjami z biblijną (!) zapowiedzią (*prochem jesteś i w proch się obrócisz* (Rdz 3, 19)), czy mityczną symboliką odradzającego się z popiołów feniksa.

Próba odczytania całości filmu z perspektywy postrzeganego w ten sposób fragmentu pozwala także dostrzec szerszy kontekst dzieła, przede wszystkim zaś, legitymizuje słowa padające z ust głównej bohaterki, które poniekąd stały się przyczyną tragedii⁷. Wiera wyznaje swemu mężowi, że jest w ciąży, natomiast dziecko nie jest jego. Dopiero w końcowych kadrach filmu widz dowie się, że kobieta zrobiła test ciążowy, a z wyników, które otrzymała, jednoznacznie wynikało, że ojcem jest

⁶ We wspomnianych kadrach można także dostrzec wyeksponowanie symboliki żywiołów: wody (kąpiel), ognia (ciepło kominka), ziemi (kurz i popiół) oraz powietrza (zdmuchiwanie oraz przesypywanie).

⁷ Trudno jednoznacznie orzec, czy wyznanie Aleksowi, że nie jest on ojcem dziecka, a w rezultacie decyzja o dokonaniu aborcji stanowiły asumpt do targnięcia się jego żony na własne życie. Wiemy, że jeszcze zanim mąż Wiery usłyszał od niej powyższe słowa, kobieta usiłowała popełnić samobójstwo.

Aleks. Wyznanie, wypowiedziane przez postać, którą gra Bonnie: *Алекс, я жду ребенка. Он не твой*⁸, nie jest wszakże kłamstwem. Bohaterka mówi o innym sposobie funkcjonowania w świecie, kwestie natury ontycznej przenosi na płaszczyznę ontologiczną. Zresztą istotną rolę będzie w tym kontekście odgrywała tak szczegółowo dopracowana scenografia, która koresponduje z uniwersalistycznym przekazem filmowej opowieści: bohaterowie funkcjonują w materialnym świecie, jednak jest on pozbawiony konkretnego miejsca i czasu⁹. Nie dziwi zatem, że Wiera spogląda na życie z perspektywy transcendentnej miary czasu, gdzie życie ludzkie pojedynczych istot nie należy tylko do nich samych, wpisuje się bowiem w szerszy sposób percepcji rzeczywistości, w której dostrzegalny jest stały cykl – narodziny i śmierć, ale również umieranie i odradzanie. Deklaracja Wiery łatwo daje się odczytać w kluczu biblijnym (wszyscy jesteśmy dziećmi jednego ojca, on nam daje życie i on je zabiera), jak i kosmogonicznym (człowiek dany jest światu, zostaje stworzony przez naturę i to jej częścią staje się po śmierci). Na obecność tego powtarzalnego kodu umierania-narodzin w filmowym dziele naprowadzają także ujęcia przedstawiające dokonywanie aborcji. Choć widz nie widzi szczegółów procedury, jest świadom tego, co dzieje się wewnątrz rodzinnego domu Aleksa. Kadry ukazujące jego pełne napięcia oczekiwanie na rezultaty zestawione zostają z ujęciami dzieci, które w tym samym czasie układają puzzle. Fragmenty układanki przedstawiają obraz Leonarda da Vinci pod wymownym tytułem *Zwiastowanie*. Niemal równocześnie mamy więc do czynienia z uśmiercaniem życia i zapowiedzią narodzin.

Wspomniany wyżej zamysł realizuje się także w symbolice imion dzieci głównych bohaterów. Syn Wiery i Aleksa nosi imię Kir, co w przekładzie ze starogreckiego oznacza „pan”, „władca”¹⁰. Jak zauważa Arthur Maurice Hocart, intronizacja władcy wśród różnych ludów posiada analogiczny charakter do rytuału przejścia. Oznacza to, że objęcie tronu przez nowego władcę równa się „nowym narodzinom”, które poprzedzone zostają rytualną śmiercią i zmartwychwstaniem¹¹. Źródłosłowu imienia chłopca można się także doszukać w języku perskim, gdzie tłumaczony jest jako „jak słońce”. Z kolei imię młodszej siostry Kira – Ewa, tłuma-

⁸ Cytat pochodzi z filmu *Wyznanie*, reż. A. Zwiagincew, Belgia–Rosja 2007.

⁹ *Спасенное дерево...*, op. cit.

¹⁰ J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2006, s. 89–90, 189. Warto także przypomnieć, iż w tekście Biblii Kir jest miejscem, do którego zostali wygnani Syryjczycy: *Wyruszył król asyryjski przeciwko Damaszkowi i zajął go, a mieszkańców zabrał w niewolę do Kir* (2 Krl 16, 9). Tym samym semiosferyczne pole odniesień imienia chłopca koresponduje z tytułem filmowego dzieła, pogłębiając jego interpretacyjną nośność.

¹¹ A. M. Hocart, *Kingship*, London 1927, s. 189–190. Cyt. za: М. Элиаде, *Миф о вечном возвращении*, [w:] źródło elektroniczne: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/02.php (10.01.2017).

czy się jako „dająca życie”¹². Implikuje ono także biblijne asocjacje, związane z pojawieniem się pierwszych ludźmi. Imię chłopca wiąże się z panowaniem, umacnianiem pewnego porządku jego legitymizacją. Perska etymologia, wiązana ze słońcem¹³ – eksponuje także pewną źródłowość, warunek istnienia na naszej planecie. Z tą ideą łączy się symbolika imienia dziewczynki, wskazująca na moment graniczny – pojawienie się na świecie, a zatem początek istnienia. Co ciekawe, w języku polskim pole semiosferyczne imienia chłopca uwydatnia jeszcze jeden, tym razem opozycyjny względem wyżej wymienionych, aspekt: śmierć – wszakże kir jest symbolem żałoby¹⁴. Pojawiające się w takim kontekście asocjacje ze śmiercią oraz nadawaniem nowego życia jawią się jako kolejny element, który zaświadcza o obecności idei cykliczności w filmowym dziele Zwiagincewa. Zresztą sam rdzeń imienia chłopca także eksponuje powtarzalność: Kir – Cyrus (Cirus) – circus, czyli okrągły¹⁵. W tej perspektywie szczególnego znaczenia nabierają także imiona głównych bohaterów. Wiera uosabiałaby między innymi wiarę¹⁶ w taki porządek świata, w którym życie nie kończy się wraz ze śmiercią, gdyż ta stanowi zaledwie jeden z elementów pewnego powtarzalnego procesu. Aleks z kolei – obrońca ludzi¹⁷, ze względu na stosowanie skrótowej formy imienia, eksponuje uniwersalny wymiar filmowej opowieści. Wszakże w języku rosyjskim imię Aleksander można zdrobnić na wiele różnych sposobów, z których każdy wariant w swym brzmieniu jest bardziej rodzimy, od obranego w filmowej opowieści „kosmopolitycznego” wariantu.

Z ideą cykliczności wiąże się także motyw ramy kompozycyjnej, tak chętnie stosowany przez Zwiagincewa w swoich dziełach. W *Powrocie* będą to statyczne ujęcia przedstawiające zbiornik wodny. W *Elenie* – motyw gałązek drzewa, z tym, że początkowe kadry zostały wzbogacone o obecność wron i ich złowieszczonego krakania, nie ma ich zaś w ujęciach zamykających, co część badaczy interpretuje jako oznakę przyszłego osamotnienia tytułowej bohaterki, bądź szerzej – dojmującej pustki w życiu współczesnego człowieka¹⁸. W *Lewiatanie* z kolei – wzburzone morskie fale. W omawianym w niniejszym artykule *Wygnaniu* jest to ujęcie przed-

¹² J. Grzenia, op. cit., s. 121.

¹³ Hasło: *Cyrus i. The Name*, *Encyclopædia Iranica*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.iranicaonline.org/articles/cyrus-i-name> (22.02.2017).

¹⁴ *Popularny słownik języka polskiego*, red. nauk. B. Dunaj, Warszawa 1999, s. 219, hasło: *kir*.

¹⁵ Krąg zaś funkcjonuje także jako symbol jaźni (pełni).

¹⁶ J. Grzenia, op. cit., s. 323.

¹⁷ *Ibidem*, s. 43.

¹⁸ B. Waligórska-Olejniczak, *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена” (Часть I)*, [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji: idee – problemy – tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015, s. 212.

stawiające stojące nieopodal drogi samotne drzewo, obok którego przejeżdża samochód (choć w końcowych zdjęciach wyeksponowana zostaje również obecność kobiet pracujących przy żniwach). Otwarcie oraz zamknięcie filmowego dzieła wspomnianą sekwencją zdjęć po raz kolejny uruchamia biblijny, jak i szerzej, mityczno-kosmogoniczny kontekst jego odczytań, nieustannie rezonujący wokół idei cykliczności, jak gdyby „wszczepionej” w symboliczną warstwę dzieła. Okazałe, rozłożyste drzewo może budzić asocjacje z mitycznym drzewem życia, czy biblijnym drzewem poznania Dobra i Zła, tym samym już nie tylko w warstwie wizualnej otwierając filmowe dzieło, ale i stanowiąc metaforyczne odwołanie do idei początku. Zamknięcie obrazu podobnymi kadrami oznaczałoby zatem ponowne dotarcie zarówno do początku samej opowieści, jak i szerzej, do początku istnienia jako takiego. Poświadczałoby więc, że wydarzenia rozgrywające się w filmowym dziele stanowią element cyklu, w którym dostrzegalna jest także idea wzrastania, wznoszenia się ponad sferę życia codziennego (przypomnijmy, że Wiera oświadcza Aleksowi, iż dziecko, którego się spodziewa, nie jest jego). Wizualną realizacją tej wertykalnej orientacji, (niejako powiązanej ze sferą duchowości i metafizyki) byłoby wspomniane wyżej drzewo, które w religijno-antropologicznej optyce postrzegane jest jako *axis mundi*¹⁹ – oś świata. W mitologii Słowian drzewo jako przykład naturalnie występującej figury o orientacji wertykalnej postrzegane było jako jeden z najdoskonalszych przejawów struktury łączącej trzy wymiary: tego, co *w ziemi, na ziemi i w niebie*. Niosło w sobie ładunek teofaniczny, a ze względu na swój kształt oraz pionową orientację silnie związane było z ideą wznoszenia, wzrastania, lecz także nieustannego odradzania za sprawą rytmu jego funkcjonowania skorelowanego z następującymi po sobie porami roku (zrzucanie liści, stan wegetacji i oczekiwania na sprzyjające warunki, okrywanie się liśćmi i owocowanie). Podobne skojarzenie budzi zaorane pole, w pobliżu którego stoi drzewo. Co ciekawe, widz nie jest w stanie się domyślić, czy pole to zostało przygotowane pod zasiew, czy zbiory właśnie zostały zakończone, a rolę pozostawiono z myślą o oczekiwaniu na kolejny rok. Sam motyw zasiewu, zbierania plonu (owocowania) również eksplicytnie wiąże się z ideą powtarzalności, odnawialności. Warto w tym kontekście zauważyć, iż niemożność określenia konkretnego etapu w przygotowaniu roli, niejako znosi „ziemską” miarę czasu. Unieważnia jego postrzeganie w kategoriach doczesności. Wszakże na podstawie wydarzeń rozgrywających się w dziele Zwiagincewa można by wnioskować, iż akcja filmu trwa nie więcej niż kilka-kilkanaście dni.

¹⁹ Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 74.

Tymczasem ujęcia zamykające obraz, ponownie ukazują drzewo, lecz tym razem wyeksponowana została także rola kobiet, pracujących przy żniwach. Wręcz niemożliwym wydaje się, aby w tak krótkim czasie ziemia wydała plony. Linearne postrzeganie czasu zostaje zatem niemal całkowicie unieważnione w utworze artystycznym, przenosząc akcent z temporalnego postrzegania osób i zjawisk na płaszczyznę metafizyczną. Bezpośrednim dowodem legitymizującym taką optykę, zdaje się zastosowanie przez reżysera chwytu retrospekcji. Pojawienie się na ekranie Wiery, której pogrzeb odbył się kilka minut wcześniej, budzi w widzu skojarzenie ze zmartwychwstaniem. Dopiero wraz z rozwojem fabuły tego fragmentu opowieści, widz zaczyna rozumieć, że ma do czynienia z powrotem. Co ciekawe, jako jego zapowiedź może zostać odczytany akt przesłaniania okien w rodzinnym domu Aleksa, metaforyczne „domykanie” pewnego etapu, tym samym zakończenie jednego cyklu i rozpoczęcie kolejnego.

W zaproponowanej powyżej optyce dostrzegalny byłby również motyw „płynnej” granicy, przechodzenia z jednej sfery w inną, przy jednoczesnym podkreślaniu jej immanentnie płynnego charakteru²⁰. Z tą ideą wiązałyby się na przykład także szereg ujęć przedstawiających lustrzane odbicie Wiery. Dla przykładu, dawszy niemą zgodę na dokonanie aborcji, bohaterka spogląda w lustro, a odbicie jej twarzy może budzić skojarzenie z ikoną. Tym samym „granice” rzeczywistości ulegają zatarciu, a sfera realnego „tu i teraz” wykracza poza ściśle określony moment, jak gdyby zlewając się z „momentem wiecznym”, co wskazywałoby na współlistnienie dwóch porządków: tymczasowego i wiecznego właśnie. Asocjacja oblicza Wiery z ikonicznym wizerunkiem ponownie legitymizowałaby słowa bohaterki, iż dziecko, którego się spodziewa nie jest jej męża, a także znosiłaby jednostronną optykę dokonanej przez nią aborcji. Zasadność takiej interpretacji umacnia ukazany w scenie zamykającej filmowe dzieło proces zbierania plonów. Żniwa konotują asocjacje z biblijną konstatacją, iż ziarno nie wyda obfitego plonu, dopóki nie obumrze. Tym samym zarówno aborcja dziecka Wiery, jak i śmierć kobiety wpisywałyby się w szerszy mityczno-religijny kontekst funkcjonowania jednostki ludzkiej w świecie, w którym śmierć stanowi element pewnego cyklu.

Tytułem otwartego podsumowania wypada podkreślić, iż motyw powtarzalności funkcjonuje w dziele rosyjskiego reżysera na wielu różnych płaszczyznach, poczynając od kwestii „odśrodkowych”, a więc

²⁰ Jej przekraczanie przypominałoby punkt poruszający się po okręgu, na podobieństwo wskazówki zegara, która zamykając cykl, a tym samym wybijając godzinę 12, tym samym płynnym ruchem wkracza w nową przestrzeń.

interferencji *Wygnania* z innymi dziełami twórcy, przez sposób konstruowania świata przedstawionego, wielokrotne wykorzystywanie tych samych treści, chwytów czy znaków (np. motyw powrotu do domu, biblijne konotacje itd.), a na symboliczno-mitycznym potencjale interpretacyjnym kończąc. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż w filmowym dziele w przeważającej mierze mamy do czynienia z takim rodzajem cykliczności, w której wyeksponowany zostaje początkowy bądź końcowy moment cyklu. Dla przykładu, przeprowadzka, rozpoczyna nowy etap w życiu rodziny, natomiast opuszczenie rodzinnego domu przez Aleksa, jawi się zarówno jako moment „domykający” pewien okres, jak i rozpoczynający nowy. Podobnie rzecz ma się z rozpalaniem ognia w kominku. Zanim widz ujrzy wesoło trzaskające polana, zobaczy, iż Kir przesypuje w powietrzu stary popiół. Tak więc nowe drwa zapłoną dopiero kiedy podkreślone zostanie zakończenie uprzedniego cyklu. Zresztą motyw granicy jest immanentnie wpisany w pojęcie cykliczności. Ze szczególnego rodzaju powtórzeniami (w aspekcie temporalnym) mamy do czynienia na przykład w przypadku przeglądania przez bohaterów czarno-białych fotografii. Spoglądanie na zdjęcie potrafi przywołać z pamięci konkretne wydarzenia i spowodować, że bohater jeszcze raz poczuje już niegdyś przeżywane emocje. Za bardziej eksplicytny przykład może tu posłużyć chwyt retrospekcji zastosowany przez Zwiagincewa. Zresztą przykłady sposobu funkcjonowania idei cykliczności w filmowym dziele Rosjanina można by mnożyć... Z tego też względu niniejszy artykuł z konieczności ma charakter wybiórczy, a jego celem była chęć zasygnalizowania ogromnego potencjału interpretacyjnego, jaki posiada dzieło reżysera.

Bibliografia

- Bogusz-Tessmar P., Kaźmierczak N., Królikiewicz N., Przybysz A., Waligórska-Olejniczak B., *Film „Powrót” Andrieja Zwiagincewa w świetle metody twórczej reżysera*, [w:] Eadem, *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Poznań 2017.
- Druga Księga Królewska*, [w:] *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Stary Testament, 2 Księga Królewska*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Encyclopædia Iranica*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.iranicaonline.org/articles/cyrus-i-name> (22.02.2017).
- Grzenia J., *Słownik imion*, Warszawa 2006.
- Kempna-Pieniążek M., *Rzeczywistość jako misterium*, [w:] Eadem, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013.
- Popularny słownik języka polskiego*, red. nauk. B. Dunaj, Warszawa 1999.

Waligórska-Olejniczak B., *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена” (Часть I)*, [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji: idee – problemy – tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015.

Wygnanie, reż. A. Zwiagincew, Belgia–Rosja 2007.

Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3, [w:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, red. Ю. Анохина, В. Гаспаров, Москва 2014.

Спасенное дерево, убитое поле. Интервью с художником Андреем Понкратовым, [w:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, red. Ю. Анохина, В. Гаспаров, Москва 2014.

Элиаде М., *Миф о вечном возвращении*, [w:] źródło elektroniczne: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/02.php (10.01.2017).

**ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
У СВІТЛІ РАМПИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ**
**DZIEŁA ŁESIA UKRAINKI
W ŚWIATŁACH RAMPY TEATRU WSPÓŁCZESNEGO**
**WORKS OF LESYA UKRAINKA
IN THE STAGE LIGHTS OF CONTEMPORARY THEATRE**

Lubomir Puszak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin — Polska,
infolubek@gmail.com

Abstract: The paper continues an earlier work on the stage production of dramatic works by Lesya Ukrainka in Ukrainian theatres. It presents the overview of stage productions put on in the years of 2012 to 2016, as well as productions, which had been staged earlier but are still performed on the stage. The study is based on the overview and the analysis of publications in Ukrainian theatre periodicals available online, as well as on the data presented on the websites of Ukrainian theatres. The analysis of the material leads to the conclusion that Lesya Ukrainka's dramatic works included in the current list of productions of Ukrainian theatres (drama, opera and ballet, experimental, puppet, and amateur ones) hold the attention of theatre directors, who take both modern and traditional approaches to staging her plays. Productions of the fairy drama *Forest Song* are the most frequent to be put on stage.

Ключові слова: драматична поема, „драма для читання”, проблема сценічності, театри України, режисер, постановка, репертуар, Лєся Українка.

Słowa kluczowe: poemat dramatyczny, „dramat do czytania”, problem sceniczności, teatry Ukrainy, reżyser, inscenizacja, repertuar, Łesia Ukrainka.

Keywords: dramatic poem, drama for reading, the problem of performability, theatres in Ukraine, director, stage direction, list of productions, Lesya Ukrainka.

Ювілейна дата — 145 річниця від дня народження Лєсі Українки, класика української літератури, поетеси і драматурга — це добра нагода для продовження наших досліджень з проблеми (не)постановки драматичних творів письменниці на сцені сучасних українських театрів¹. Слід пригадати, що джерелом проблеми надто слаб-

¹ У 2011 році ми ставили перед собою завдання знайти відповідь на два питання: чому драматичні твори Лєсі Українки, які вважаються найвищим досягненням таланту письменниці, не були об'єктом ширшого зацікавлення українських режисерів ані за її життя, ані після смерті, а також наскільки змінилася така ситуація протягом 20 років незалежності України. Тоді ми прийшли до висновку, що

кої зацікавленості українських режисерів драматичними творами Лесі Українки вважається нерозуміння творчості письменниці не тільки її сучасниками, але й теперішнім поколінням².

У листі до матері письменниці писала, що її драми „належать саме до речей «хвалених, але не читаних» (Русова, наприклад, не читала нічого, рецензуючи)”³. Про ситуацію в театрі довкола *Блакитної троянди* Лесья Українка емоційно і з гіркотою писала матері:

А за драму, то справді досадно, що вся ота заметня з репетиціями, збиранням акторів і т.і. була даремна [...]. Ні, видно, судилося мені бути „безкорисною” письменницею. [...] Ліля правду казала: „Публіці бракує таких драм, як „Троянда”, але таким драмам бракує акторів”, — от і cercle vicieux! Ну, врешті, і я скажу, як п. Калмикова, „нехай вони скажуться” — і драми, і актори!⁴

Провідний дослідник творчості Лесі Українки Лукаш Скупейко, проаналізувавши свідчення, листування Лесі Українки, відгуки класиків українського літературознавства Дмитра Донцова, Бориса Якубського і Михайла Драй-Хмари, дійшов до таких висновків: „1) Лесья Українка залишилася незрозумілою для своїх сучасників; 2) популярність (у вузькому значенні слова — як розуміння) Лесі Українки настане тоді, коли суспільність «доросте» до рівня її ідеалів, щоби збагнути й належно витлумачити їх”⁵.

Учений намагається відповісти на питання, чи стала Лесья Українка зрозумілішою нинішньому поколінню, чи знайдено „якийсь методологічний інструментарій, що дав би змогу глибше й повніше збагнути її творчість”⁶. Відповідь, на жаль, негативна. На думку Скупейка, „донині не знайдено відправної точки, основної ланки,

драматургія Лесі Українки є в полі зацікавлення українських режисерів, по-новому прочитується ними, проте й надалі вона переважно обмежується найбільш відомими творами письменниці, такими як *Лісова пісня*, *Камінний господар*. Див.: Л. Пушак, *Драматургія Лесі Українки на сцені українських театрів за 20 років незалежності держави* (за матеріалами театральної преси), „Roczniki Humanistyczne” 2012, t. LX, z. 7: *Słowiapoznawstwo*, с. 129–147.

² Див. про цю проблему в: С. Чорній, *Український театр і драматургія*, Мюнхен–Нью-Йорк: Український Вільний Університет 1980; Я. Поліщук, *Драма взаємин письменника і читача (стереотипи реценції та естетика Лесі Українки)*, „Українська мова та література. Додаток” 1999, № 15–16.

³ Лесья Українка, *Зібрання творів у 12 томах*, т. 12: *Листи (1903–1913)*, Київ 1979, с. 378.

⁴ Лесья Українка, *Зібрання творів у 12 томах*, т. 11: *Листи (1898–1902)*, Київ 1978, с. 38.

⁵ Л. Скупейко, *Апологія особистості (статті про Лесю Українку)*, Київ 2015, с. 15.

⁶ Там же, с. 19–20.

яка зв'язує всю спадщину письменниці воедино"⁷. Дослідник вважає, що такою ланкою є проблема людини, концепція особистості, тема, якою зовсім не займалися науковці.

Саме людина в її ставленні до історії, до суспільства, до божества, до нації, до культури, до природи, до традиції, зрештою, одна до одної виступає тим сегментом, який об'єднує всі елементи, образи, аспекти, поняття в єдину художню систему⁸,

— наголошує вчений. Таким чином, якщо розглядати персонажів Лесі Українки, що належать до різних епох чи культур, як, наприклад, Тірца, Міріам, неофіт-раб, Кассандра, Руфін і Прісцилла, Мавка й Лукаш, Річард, Оксана, то можна зауважити, що

вони, умовно кажучи, однакові, тобто виписані одним і тим же автором, підпорядковані одному й тому ж ідеалу. І лише з'ясувавши сутність цього ідеалу людини, зрозуміємо, про що йдеться⁹,

— підсумовує Скупейко.

Недостатня розробленість сучасного методологічного інструментарію й синтетичного підходу в дослідженні літературної спадщини Лесі Українки не може не позначатися також, як вважаємо, і на інтерпретаційно-постановочному рівні драматичних творів письменниці, до яких удаються українські режисери й актори.

Ще однією проблемою, чому драматичні твори Лесі Українки вважаються „драмами для читання“, є проблема сценічності¹⁰. Дослідники творчості письменниці називають ці твори „драмами ідей“¹¹.

Метою даної статті є представити ситуацію зі сценічним втіленням або поверненням до діючого репертуару театрів творів Лесі

⁷ Там же, с. 20–21.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 21.

¹⁰ Див. статтю: Ю. Полякова, *Поетичний театр Лесі Українки: проблема сценічності*, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер.: Філологія“ 2013, № 1080, вип. 69, с. 140–144. В анотації до статті зазначається, що авторка аналізує епістолярну спадщину Лесі Українки і виявляє проблеми відносин поетеси з сучасним їй театром. Юліана Полякова

зіставляє різні значення терміну „сценічність“ з точки зору літературознавства та театрознавства і робить спробу виявити ті ознаки несценічності, що стають на заваді втілення драматичних поем Лесі Українки на кону українських театрів: перевага ліричного елементу над драматичним, сконцентрованість тексту, амбівалентність закладених у ньому думок. Ці особливості драматургії Лесі Українки йдуть всупереч психології акторської творчості та глядацького сприйняття й тим перетворюють її драматичні поеми на „драми для читання“.

¹¹ Див.: А. Бичко, *Леся Українка: світоглядно-філософський погляд*, Київ 2000, с. 97–124.

України за останні 5 років (з 2012 по 2016). Наше дослідження ґрунтується на огляді й аналізі публікацій у театральній періодиці України, яка доступна в інтернеті¹², а також на матеріалах, розміщених на доступних в інтернеті сайтах театрів України. Таким чином, дана стаття не може претендувати на вичерпність теми, вона може слугувати своєрідним показником-барометром заангажування українських режисерів у постановку драматичних творів Лесі України.

У діючому репертуарі театрів України далі можна зауважити найбільшу кількість постановок драми-феєрії Лесі Українки *Лісова пісня*. Вона багата можливостями сценічних інтерпретацій, режисерських рішень, акторських імпровізацій.

Спектаклі за цим твором йдуть у 15 театрах: Київському академічному театрі юного глядача на Липках (режисер Віктор Гирич), Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва (режисер Микола Мерзлікін), Волинському обласному академічному музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (режисер Віталій Денисенко), Волинському академічному обласному театрі ляльок (режисер Анатолій Поляк), Дніпропетровському академічному українському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (режисер Лідія Кушкова), Закарпатському академічному обласному театрі ляльок (режисер Олег Жюжда), Запорізькому обласному театрі ляльок (режисер Олександр Кузьмін), Криворізькому театрі музично-пластичних мистецтв „Академія руху” (режисер Олександр Бельський), Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса (режисер Андрій Приходько), Миколаївському академічному художньому російському драматичному театрі (режисер Микола Кравченко), Полтавському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені М. В. Гоголя (режисер Владислав Шевченко), Полтавському академічному обласному театрі ляльок (режисер Олександр Іноземцев), Рівненському академічному обласному театрі ляльок (режисер Олександр Іноземцев), Харківському театрі для дітей та юнацтва (режисер Олександр Беяцький), Чернігівському обласному академічному українському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка (режисер Віра Тимченко).

¹² На сьогоднішній день нам відомі такі театральні часописи, що виходять в Україні: „Незалежний Театральний Журнал «Коза»”, „Театрознавчий журнал «Просценіум»”, журнал „Кіно-Театр”, журнал „Театральний огляд”, журнал „Театрально-концертний Київ”, журнал „Український театр”. Див. на цю тему статтю: В. Талалай, *Театральна періодика в сучасній Україні: особливості контенту*, [в:] електронний ресурс: <http://www.stattionline.org.ua/jurnalist/20673-teatralna-periodika-v-suchasnij-ukra%D1%97ni-osoblivosti-kontentu.html>. На жаль, не всі часописи і не всі номери доступні у версії онлайн, крім журналу „Кіно-Театр”.

Театральний критик Володимир Корнійчук у статті про спектакль *Лісова пісня* Київського академічного театру юного глядача на Липках намагається розкрити суть концепції режисера Віктора Гирича. На його думку, головна ідея постановки

полягає в тому, що кожен її персонаж, особливо ж Лукаш і Мавка (у фіналі), а також мати Лукаша Килина й Дядько Лев не так не хочуть, як не можуть зрозуміти-почути одне одного, оскільки кожен із них сповідує свою — небесну, лісову чи земну — філософію, яку тлумачить, по-своєму¹³.

У статті *Польоти Мавки уві сні й наяву* театральний критик Алла Підлужна дала позитивну оцінку зусиллям творчого колективу театру в постановці драми-феєрії Лесі Українки *Лісова пісня*:

Небанальність рішення, щирість і віддача акторів, цілісність задуму та органічність його втілення, яскрава театральна форма змусили зазвучати хрестоматійний сюжет про любов лісової Мавки та сільського парубка Лукаша дивовижно свіжо. Вкотре переконуючи в геніальності написаного Лесею Українкою, творці тютівського спектаклю довели: поле багатоваріантності прочитання цього твору безмежне¹⁴.

Драми-феєрія *Лісова пісня* знайшла гідне втілення не лише в драматичних, молодіжних, експериментальних і лялькових театрах, але й у театрах опери і балету.

Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва має в своєму діючому репертуарі літературно-музичну композицію за твором Лесі Українки *Лісова пісня* на музику Михайла Скорульського (режисер-постановник Микола Мерзлікін). Виконавці: Раїса Недашківська та симфонічний оркестр театру (диригент-постановник Олексій Баклан)¹⁵. Натомість у Національній опері України імені Тараса Шевченка здійснено постановку балету *Лісова пісня* за мотивами однойменної драми-феєрії Лесі Українки (композитор Скорульський, лібрето Наталі Скорульської, балетмейстер Віктор Литвинов)¹⁶.

На сайті Закарпатського академічного обласного театру ляльок зазначено, що

¹³ В. Корнійчук, „Лісова пісня” ... у дзеркалах, [в:] електронний ресурс: <http://tuz.kiev.ua/reviews/view/46> (01.04.2017).

¹⁴ А. Підлужна, *Польоти Мавки уві сні й наяву*, [в:] електронний ресурс: <http://tuz.kiev.ua/reviews/view/47> (01.04.2017).

¹⁵ Див. електронний ресурс: <http://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/82> (01.04.2017).

¹⁶ Див. електронний ресурс: <http://www.opera.com.ua/performance/lisova-pisnya> (01.04.2017).

Лісова пісня у виконанні закарпатських лялькарів звучить як поема екстазу. Саме тут розгортається дія, навіть дійство, магнетичне, захоплююче і попри широку відомість твору Лесі Українки — непередбачуване. Зовсім по-новому, без хрестоматійної театральщини звучить текст геніального твору¹⁷.

З лаконічної характеристики вистави *Лісова пісня* Запорізького обласного театру ляльок довідуємося, що постановка

сприймається як єдина художня цілісність авторського ансамблю. Пластичне рішення вистави побудоване на звичаях, традиціях та обрядах українського народу. Вистава — переможець номінацій „За кращу сценографію”, „Краща лялька” (Лялька Мавка), „За кращу жіночу роль другого плану” (Амелія Контрерас-Діденко — роль Матері) Всеукраїнського фестивалю театрів ляльок „Лялькова веселка”¹⁸.

У Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса постановка *Лісової пісні* дає „можливість [...] «прочитати» Лесю Українку не по «горизонталі» (як казочку), а по «вертикалі»... Як трагічну історію про тотальну деградацію — природи, людини, ідеї, окремої країни”. Вистава Андрія Приходька — це „трагікомічний схлип над заганим ганчір’ям, запорошеним снігом, крізь який ледь-ледь прозирає... візеруночок вишиванки”¹⁹.

Для Миколи Кравченка, художнього керівника Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру, режисера-постановника *Лісової пісні* важливою була не тільки поезія драми, але й глибина проблеми відносин людини і природи, людини як частини цієї природи.

Тобто, як людина маніпулює довкіллям і що додає, а що забирає. У творі існує дуже глибока думка і, швидше за все, навіть нами в спектаклі недочитана, там є ще над чим подумати,

— наголошує в інтерв’ю режисер²⁰. Кравченко вважає, що в *Лісовій пісні* Леся Українка передала національну поетичну традицію страж-

¹⁷ Див. електронний ресурс: <http://bavka.com/all/72-lsova-psnya.html#sel=1:1,27:1> (01.04.2017).

¹⁸ Без автора, *Леся Українка*, [в:] електронний ресурс: <http://ua.convdocs.org/docs/index-58599.html> (01.04.2017).

¹⁹ Див. електронний ресурс: <http://www.kurbas.lviv.ua/vistavi/lisova-pisnya/> (01.04.2017).

²⁰ Н. Машкин, *Слышат, чувствуют, страдают и петь: к 140-летию со дня рождения Леси Украинки. К 100-летию драмы-феерии „Лесная песня”*: беседа с директором театра Н. А. Кравченко, „Рідне Прибужжя” 2011, № 21 (24 февр.), [в:] електронний ресурс: <http://www.rp.mk.ua/2011/02/slyshat-chuvstvovat-sostradat-i-pet/> (01.04.2017).

дання і туги, створила Шекспірівський конфлікт, внаслідок якого Лукаш у підсумку ставить питання: „Чи треба жити?”²¹.

Вистава *Лісова пісня* Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені М. В. Гоголя

осучаснена, видовищна, динамічна, [...] насичена дивовижною енергетикою музики та хореографії (змішання національних та сучасних танцювальних стилів), в оригінальному сценічному оформленні, захоплює глядача з першої і до останньої хвилини дійства²².

На сайті театру розміщено кілька відгуків про постановку:

1) Вистава відзначена дипломами Всеукраїнського фестивалю театрального мистецтва „Вересневі самоцвіти” (м. Кіровоград, 2007 р.), Міжнародного свята літератури і мистецтва „Лесині джерела” (м. Новоград-Волинський, 2009 р.), стала лауреатом VII Міжнародного театрального фестивалю „Класика сьогодні”, володарем призів у номінаціях: „За кращу режисуру” та „За кращу жіночу роль” (Мавка) у виконанні Тетяни Любченко, „Глядацькі симпатії” (м. Дніпродзержинськ, 2008 р.);

2) Полтавські творці „Лісової пісні” не шокували публіку епатажними знахідками, навпаки — делікатно й тонко, залишаючись у межах пристойності, змогли донести еротизм та езотеричну філософію драми-феєрії, класичного зразка українського літературного модерну. Вистава стильна і свідчить про самодостатність й індивідуальну неповторність сучасного українського театру;

3) Сценографія лаконічна, але образна і ємна [...]. Для глибокої філософської розмови з глядачем режисер обирає форму пластики, музики, світла, кольору, гумору, збудження еротичного відчуття... Філософські думки сприймаються глядачем легко і радісно, як перший поцілунок²³.

У традиційному ключі створено спектакль *Лісова пісня* у Харківському театрі для дітей та юнацтва. В короткому описі постановки зазначено, що

на першому плані виведено не тільки драматичну лінію кохання, але й трагічну тему взаємовідносин людини з природою. Розмірковуючи над духовними проблемами людства, режисер формулює головну ідею вистави: тільки мудра природа — невичерпне джерело духовності, натхнення і кохання. Нещасний той, хто цього не розуміє!²⁴

Традиційно інтерпретується *Лісова пісня* також і в постановці Чернігівського обласного академічного українського музично-дра-

²¹ Там само.

²² Див. електронний ресурс: <http://www.teatr-gogolya.pl.ua/repertuar/dijuchij-repertuar/29-dramatichni-vistavi/19-lisova-pisnja> (01.04.2017).

²³ Там само.

²⁴ Див. електронний ресурс: <http://tyz.kharkov.ua/?p=179> (01.04.2017).

матичного театру імені Тараса Шевченка. В короткому описі до спектаклю твір Лесі Українки характеризується як

драматична поема про справжнє і щире кохання, вічний гімн найсвітлішим почуттям. Казкове поєднання містичних лісових жителів та звичайного сільського люду, де безпосередність, чистота та вічність протистоять людським законам та буденності, клопотам та безпорадності. Фольклорні образи і народні мотиви геніальної української письменниці наче заворожують, повертаючи глядача до глибинних джерел духовної спадщини²⁵.

Театральний критик Алла Підлужна, оцінюючи спектакль *Лесина пісня* у постановці Криворізького академічного театру музично-пластичних мистецтв „Академія руху”, підкреслила, що особливості жанру драми-феєрії, які

припускають вже у своїй основі моменти узагальнення, допомогли театрові „Академія руху” чітко окреслити в пластичній драмі за феєрією *Лісова пісня* мотиви філософських пошуків Лесі Українки. Режисер спектаклю, він же автор і сценограф Олександр Бельський, виразною пластичною мовою, насиченою асоціаціями й підтекстами, втілює на сцені тему призначення творця, тему вибору, тему розплати за зраду власного внутрішнього світу та руйнацію гармонії. Усі ці теми багатогранними пластичними партіями звучать „крещендо” в образах Мавки (Ганна Хілобок), Лукаша (Сергій Вольський) і Хлопчика (Євген Павлов)²⁶.

Драма-феєрія *Лісова пісня* стала також об’єктом мистецького зацікавлення польського театру зі Старгарду „Крива Сцена” (режисер Тетяна Маліновська-Тишкевіч)²⁷.

Драма *Руфін і Прісцилла* — п’єса Лесі Українки, до якої театри звертаються не дуже часто. На думку театрального критика Алли Підлужної, „драма бідна на дію й більше наближена до розряду так званих «драм для читання»”²⁸. Кінокритик Роксоляна Свято так само вважає, що *Руфін і Прісцилла* — одна з найскладніших для сценічного втілення драм Лесі Українки. Складність полягає в тому, що драма „глибоко занурена в не дуже пізнаваний для сучасного глядача контекст (Давній Рим, II ст. н.е.)”, а також у тому, що

²⁵ Див. електронний ресурс: <http://teatr.cn.ua/performances/velika-stsena/154-lisova-pisnya.html> (01.04.2017).

²⁶ А. Підлужна, „Леся Українка й театр” без розмежування тисячоліть, [в:] електронний ресурс: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/lesya_ukrayinka_y_teatr_bez_rozmezhuвання_tisyacholit.html (01.04.2017).

²⁷ Без автора, *Bajkowa „Pieśń leśna” w SCK*, [в:] електронний ресурс: <http://www.stargardzka.pl/aktualnosci/1099-bajkowa-pie-lenaq-w-sck.html> (12.10.2017).

²⁸ А. Підлужна, „Леся Українка й театр”..., зазнач. джерело, [в:] електронний ресурс: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/lesya_ukrayinka_y_teatr_bez_rozmezhuвання_tisyacholit.html (01.04.2017).

драма апелює до багатьох історичних фактів, сповнена численних культурних алюзій — від історії римської архітектури до текстів філософів чи біографій римських цезарів (не кажучи про історію християнства та диспути щодо головних християнських постулатів)²⁹.

Аналізуючи виставу Дніпропетровського молодіжного театру „Вірино!“ *Руфін і Прісцилла*, Свято підкреслює, що

загальна концепція постановки близька до умовної історичної реконструкції [...], натомість у проблематиці, як здається, на передній план у Володимира Петренка виходить вже не історична, а радше позачасова доля християнства як релігії, що вчить смиренню, любові до ближнього та всепрощенню³⁰.

Кінокритик наголошує також, що

попри „розмовний“ характер вистави (більшість діалогів і полілогів — це історичні, політичні та філософсько-релігійні дискусії між персонажами, не проста для сприймання на слух ритмізована мова), режисерові вдалося зробити виставу доволі динамічною й цілісною, виокремивши з-поміж багатьох проблемних площин твору Лесі Українки декілька, що зосереджують на собі головну увагу глядачів (це насамперед лінія стосунків Руфіна і Прісцилли, а також Руфіна та його друга Люція, під впливом якого перший змінює своє уявлення про християн і врешті змінює і своє ставлення до світу)³¹.

Аналізуючи постановку драми *Руфін і Прісцилла*, Підлужна стверджує, що

драму стосунків чоловіка та дружини, християнки Прісцилли й язичника Руфіна, режисер Володимир Петренко вирішує як непримиренне зіткнення двох світоглядів, сила яких перевіряється глибиною почуттів. Передбачаючи асоціації з сьогоденням, режисер закладає в образи величезну внутрішню напругу, контрастну до зовнішнього спокою. Двоїстість характерів, внутрішня боротьба, наявність паралелей роблять образи об'ємними й переконливими³².

Сценографія спектаклю (Марія Ткаченко), на думку Підлужної, „символізує хаос і крах зовнішнього світу, підкреслює руйнацію гармонії та краси людських душ“³³. У підсумку театральний критик наголошує:

²⁹ Р. Свято, *Театр, що вірить*, „Кіно-Театр“ 2013, № 2, [в:] електронний ресурс: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1463 (01.04.2017).

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

³² А. Підлужна, „*Леся Українка й театр*“ ..., зазнач. джерело, [в:] електронний ресурс: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/lesya_ukrayinka_y_tiatr_bez_rozmezhuвання_tisyacholit.html (01.04.2017).

³³ Там само.

Вихід із нерозв'язного конфлікту між християнами та язичниками [...] Леся Українка, хоч як це дивно, підказує сама вустами одного з героїв. Справді, слід прислухатися до її поради й на місці пам'ятників колишнім ідолам посадити дерева, і тоді виникне чудовий сад³⁴.

Кінокритик Свято високо оцінила акторські роботи Олени Манжалей (у ролі Прісцилли), Олексія Хільського (виконавець ролі Кнея Люція) та Максима Ряпулова (зіграв роль Аеція Панси), які

майстерно, на півтонах, без надмірної патетики й зайвого драматизму зуміли створити на сцені психологічно нюансованих і справді складних персонажів³⁵.

Володимир Петренко, режисер, засновник Дніпропетровського молодіжного театру „Вірино!“ вважає Лесю Українку інтелектуальним драматургом, тексти якої потребують осмислення. Так, спектакль *Руфін і Прісцилла* – це „зроблена“ вистава, а не перенесений на сцену текст Лесі Українки (ця драма після тривалої перерви повернулася на сцену театру в 2012 році³⁶). Режисер кардинально змінив п'яту дію. Він, з позиції сьогодення, по-своєму потрактував „ті моменти, що пов'язані з авторським баченням християнства“. Йому

цікаво було виправдати всіх героїв вистави, щоб їхні позиції – від апологітично-християнської до, умовно кажучи, антихристиянської – виглядали абсолютно переконливими³⁷.

У репертуарі Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка з 1 березня 2015 року знайшла місце драматична поема Лесі Українки *Одержима*. Для постановочної групи (режисер Олександр Лаптії) цей твір і сьогодні актуальний своєю проблематикою, хоч був написаний 115 років тому: любов до людей чи любов до людини? Кохання чи обов'язок? Яка ціна жертвовності? У виставі використовуються фотокартини Макса Духанова з циклу „Парадигма“³⁸.

³⁴ Там само.

³⁵ Р. Свято, *Театр, що вірить*, „Кіно-Театр“ 2013, № 2, [в:] електронний ресурс: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1463 (01.04.2017).

³⁶ У статті Свято зазначається, що вистава *Руфін і Прісцилла* у 2001 р. здобула три нагороди на українському фестивалі „Січеславна“ (за сценографію, режисуру та як найкраща вистава). Натомість

на українському фестивалі „Леся Українка і театр на зламі тисячоліть“, крім сценографії та роботи режисера, було відзначено також виконавицю ролі Прісцилли – Олену Манжалей.

³⁷ В. Петренко, *Наш театр – це театр-дім. Такий, яким він має бути*. Розмову веде Р. Свято, „Кіно-Театр“ 2013, № 2, [в:] електронний ресурс: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1464 (01.04.2017).

³⁸ Див. електронний ресурс: <http://teatr.cn.ua/performances/kvadrumsena/33-oderzhima.html> (01.04.2017).

Цікавою подією в театральному житті Львова стало перформативне дійство за мотивами поеми *Одержима*. Воно присвячене 145-річчю видатної української письменниці Лесі Українки. Це дійство пройшло у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки. Режисером вистави став відомий драматург Павло Ар'є.

Глядачам запропоновано не класичну виставу, а дійство, формат якого організатори визначили як „сторітелінг”. Суть „сторітелінгу” полягає в тому, що дійство „передбачає не гру виключно в образах п'єси, а відсторонення від цих образів, дещо віддалену форму брехтівських зонгів”³⁹. Сторітелінг — інтерактивна, експериментальна робота з класичними текстами.

У перформансі зіграли професійні актори, які також залучали до участі глядачів. Вистава не була прив'язана до сцени і відбувалася в різних частинах театру. Такий формат вперше використовувався в Театрі Лесі Українки, а також у практиці акторів і режисера Ар'є. Захід проводила Перша сцена сучасної драматургії „Драма.UA” спільно з Львівським драматичним театром імені Лесі Українки⁴⁰.

У Дніпропетровському академічному українському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка 145-річному ювілею від дня народження Лесі Українки присвятили моносpektакль за драматичною поемою *В катакомбах*. У ньому грає тільки один актор — Вілен Головка, який втілює усі 13 образів героїв драми. Він і режисер, і сценарист, і композитор. Після прочитання поеми *В катакомбах* Головка розчулюється. Мабуть, одним із поштовхів до роботи над моносpektаклем була завжди актуальна проблема брехні і боротьби з нею, до чого закликала Леся Українка⁴¹.

У діючому репертуарі Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької є два спектаклі за творами Лесі Українки — *Блакитна троянда* (режисер Федір Стригун) і *Бояриня* (режисер Григорій Шумейко).

Сценічне втілення драматичної поеми Лесі Українки *На полі крові* здійснено в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка ще в 2009 році. Автором ідеї є режисер Юрій Розстальний. В анотації до спектаклю, який є в діючому репертуарі, читаємо:

³⁹ Без автора, *У Львові поставили неформатну „Одержиму”*, [в:] електронний ресурс: <http://litgazeta.com.ua/news/u-lvovi-postavyly-neformatnu-oderzhymu/> (01.04.2017).

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Без автора, *У театрі Шевченка спектакль „У катакомбах” присвятили 145-річному ювілею від дня народження Лесі Українки*, [в:] електронний ресурс: <http://dp1.info/ua/v-teatre-shevchenko-spektakl-v-katakombah-posvyatili-145-letnemu-yubileyu-so-dnya-rozhdeniya-lesi-ukrainki.html> (01.04.2017).

За час, що минув, вистава з успіхом побувала на численних міжнародних фестивалях, гастрольних турне в містах України, Мюнхені, Парижі. В центрі оповіді легенда про Юду, котрий долає шлях від любові до Ісуса та беззастережної віри в його вчення до розчарування, за яким зрада. [...] Автор, а разом з нею і режисер-постановник Юрій Розстальний, славнозвісний міф переводять у реальну історію людини, яка довічно приречена на самотність, як розплату за злочин, якому немає виправдання⁴².

Сучасний український експериментальний театр „Творча майстерня «Театр у кошику»” має у своєму репертуарі дві постановки за драматичними творами Лесі Українки (режисер Ірина Волицька): моновиставу *На полі крові* (прем'єра 2001 р.) та спектакль *Одержима* (прем'єра 2002 р.). В анотації до вистави *На полі крові* зазначено, що Леся Українка спиралася на апокрифічну версію, згідно з якою,

Юда, продавши Христа, не повісився, а купив за отримані гроші кланіть безплідної землі біля Єрусалима. На цій території Леся Українка моделює зустріч двох дійових осіб: Юди і Прочанина, підносячи її до рівня морально-етичної дискусії. У моновиставі Прочанин з'являється Юді як внутрішній голос сумління і докору. На тлі самоаналізу своєрідного „анти-Євангелія” від Юди досліджується анатомія зради, трагедія людини, нездатної піднятися до висот духу. До якого б самозахисту не вдавався Юда — виправдати зраду неможливо. Страшне, як і самогубство — руйнація і розпад особистості⁴³.

Діючий репертуар Волинського академічного обласного театру ляльок збагачений постановкою драми Лесі Українки *Камінний господар* (польський режисер Веслав Рудзький). В афіші спектаклю на сторінці театру дано лаконічну оцінку роботі режисера європейського рівня, який „з ракурсу власного бачення, зумів по-новому, нешаблонно прочитати глибокий твір Лесі Українки, використовуючи при цьому живий план та елементи анімації⁴⁴.”

Режисер Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки Михайло Резнікович здійснив постановку драми Лесі Українки *Камінний господар* (в афіші на першому місці стоїть назва *У полоні пристрастей*) ще в 2002 році, але вона по сьогоднішній день не сходить з підмостків театру і вважається його візитною карткою. В одному з інтерв'ю режисер-постановник, даючи характеристику виставі, підкреслив, що вона

⁴² Див. електронний ресурс: <http://ft.org.ua/ukr/spectacle/54?bt=1038> (01.04.2017).

⁴³ Див. електронний ресурс: http://tuk.lviv.ua/?page_id=43 (01.04.2017).

⁴⁴ Див. електронний ресурс: <https://www.volynpuppet.com>; В. Ваколюк, *Новий вимір Лесі Українки або польський режисер у Луцьку готує „Камінного господаря”*, [в:] електронний ресурс: <http://monitor-press.com/ua/49-artist/9-muz/871-l-r.html> (01.04.2017).

полягає у зіставленні двох думок. Переконання Донни Анни в тому, що „без влади немає свободи”, й віри Дон Жуана в те, що „вільний той, хто знехтуваний суспільством”. На цьому зіставленні побудовано виставу, весь її видовищний ряд. І [...] перемогу в поєдинку одержує жінка... Але з приходом більш юного Дон Жуана-Авдеєнка один з акцентів вистави став яскравіший: контраст мертвого, абсолютно моторошного суспільства та живої людини. Людини, яка бореться, тріпоче, намагається щось змінити... але суспільство рано чи пізно ставить її на місце. Мені здається, це робить виставу об’ємною та живою. Я дуже радий, що „Камінний господар” у нас в репертуарі, що це постановка не для „галочки”, а дійсно візитка театру⁴⁵.

Микола Жулинський, відомий український літературознавець, побувавши на виставі *У полоні пристрастей* (*Камінний господар*) ствердив, що

театр уловив найголовніше: Леся Українка в усіх своїх драматичних поемах, перш за все, генерує нові ідеї. Для неї важливі певні етичні категорії, морально-філософські проблеми, які вона намагається втілити „через” драматичних героїв. Щоб вони ожили, набули персоніфікованої очевидності. *Камінний господар* — драма боротьби честі та родинного обов’язку, зради і кохання. Найголовніше у виставі — це постійна внутрішня боротьба Донни Анни між коханням, якого вона жадає і якого вона не може досягти через ті обмеження, які існують в „її світі”⁴⁶.

Київський класичний художній альтернативний театр також заглибився у поетичний світ Лесі Українки, здійснюючи постановку драматичної поеми *Йоганна, жінка Хусова* (режисер Катаріна Сінчілло). В короткій анотації спектаклю сказано, що постановка цієї п’єси

просякнута духом шекспірівського театру. Реальність миттєвості існування і метафізична сутність того, що відбувається, складають атмосферу цього спектаклю. Висока комедія органічно переплітається з дзвінкою нотою трагедії буття героїв. І незважаючи на те, що події, які описала Леся Українка, відбувалися тисячі років тому, пізнаваність ситуацій і поведінки персонажів дає повне відчуття того, що вся ця історія розгортається сьогодні. Таємниця відносин між чоловіком і жінкою, ниці плотські пристрасті і бажання піднесеного кохання, прив’язаність до матеріального і політ душі, прагнення до влади і усвідомлення істинної свободи покладені в основу цієї постановки.

⁴⁵ О. Александрова, *Євген Авдеєнко опинився „У полоні пристрастей”*, „День” 2014, № 213, [в:] електронний ресурс: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ievgen-avdieienko-opinivsia-u-poloni-pristrastey>; Див. також електронний ресурс: http://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/v_plenu_strastey_kamennyy_vlastelin (01.04. 2017).

⁴⁶ Т. Поліщук, *Обов’язок і кохання*, „День” 2012, № 193, [в:] електронний ресурс: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/obovyazok-i-kohannya> (01.04. 2017).

Про те, як всі ми стаємо заручниками і бранцями своїх бажань, про віру, про любов цей спектакль⁴⁷.

Крім драматичних творів, режисери здійснюють також постановки за мотивами прози Лесі Українки, листів письменниці. У Волинському обласному академічному музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка в активному репертуарі є спектакль за мотивами казки Лесі Українки *Біда навчить*. П'єсу написав Богдан Стельмах, а постановку здійснив режисер Анатолій Мельничук⁴⁸. У Хмельницькому академічному обласному театрі ляльок поставлено спектакль *Лесині листи* за мотивами дитячих листів Лесі Українки. У цій поетичній фантазії роль виконує актриса Лідія Корницька (на сайті театру не вказано режисера вистави)⁴⁹.

До творчості Лесі Українки звертаються не тільки професійні театри (драматичні, експериментальні, лялькові, опери й балету), але й аматорські. Так, молодіжний аматорський театр „Anastasis” представив на суд глядачів виставу *Без надії сподіваюсь*, до якої увійшли такі прозові твори української письменниці, як *Метелик*, „*Місто смутку*”, *Голосні струни*, *Над морем*, *Сліпець*, *Розмова*. Театралізацію цих творів „Anastasis” присвятив 145-річчю від дня народження поетеси. У невеличкій статті *Мала проза Лесі Українки на полтавській сцені* Крістіна Брігіда наголошує, що „артисти по-новому змушують глядачів поглянути на творчість Лесі Українки. Видатну поетесу розкривають як авторку психологічних, філософських прозових творів — новел, оповідань, есе”. Авторка статті підкреслює, що „своїм глядачам актори пропонують замислитися над тим, хто ми є в цьому світі: ті, хто дають надію, чи ті, хто дарують сподівання”⁵⁰.

На завершення нашого огляду театральних постановок творів Лесі Українки, створених у 2012–2016 роках, а також вистав, поставлених раніше, але які знаходяться в діючому репертуарі театру по сьогоднішній день, хочемо звернути увагу на два творчі підходи до *Лісової пісні* — українських митців анімації та американських творців відеоігор.

⁴⁷ Див. електронний ресурс: <http://teatrkhath.kiev.ua/repertuar/joganna-zhinkahusova.html> (01.04.2017).

⁴⁸ Див. електронний ресурс: <http://www.teatr.volyn.ua/performance/10> (01.04.2017).

⁴⁹ Див. електронний ресурс: <http://ua.dyven.org/lesuni-lustu/> (01.04.2017).

⁵⁰ К. Брігіда, *Мала проза Лесі Українки на полтавській сцені*, [в:] електронний ресурс: <http://misto-tv.poltava.ua/news/novini/mala-proza-lesi-ukrayinki-na-poltavskiy-stseni.html> (01.04.2017).

Компанії FILM.UA і Animagrad розпочали в 2015 р. роботу над першим повнометражним мультфільмом *Мавка. Лісова пісня*, який є сучасною адаптацією класичного твору української літератури та древніх слов'янських міфів. Відомий сюжет Лесі Українки адаптовано для сучасної аудиторії у форматі фентезі, з гумором та пригодницькими елементами. В основу візуального ряду мультфільму буде покладено традиційні елементи української візуальної культури — орнаменти, мотиви та символіку вишиванок, писанок, народних розписів тощо. Дизайном костюмів для персонажів займається знана українська дизайнерка Ольга Навроцька (NAVRO), а авторами оригінального саундтреку запрошено гурт „ДахаБраха”. Проект знаходиться на етапі вдосконалення, орієнтовна дата показу — кінець 2018 року⁵¹.

Американська компанія Colabee Studios, яку створили етнічний українець Дмитро Верьовка та американець Шон Вес⁵², представила відеогру *Forest song*, створену за мотивами драми Лесі Українки *Лісова пісня*. У цій грі юзер стає селянином, що переживає надзвичайну зустріч з Лісовим Духом. Це відкриває гравцю зовсім інший світ, де зіткнулися надприродні сили лісу та люди. Аби повністю відтворити культурні особливості *Лісової пісні*, розробники гри побували на Волині, де народилася та проживала Леся Українка. За їхньою розповіддю,

місією візиту було поглибити розуміння минулого, теперішнього та майбутнього людей, які проживають у цьому регіоні, а також провести зустрічі з експертами культури та пізнати цю традиційну культуру з перших вуст. Деталі, які вдалося зібрати під час подорожі, увійшли до гри⁵³.

Таким чином, аналіз доступних в інтернеті матеріалів із української театральної преси, а також сайтів українських театрів за 2012–2016 роки дозволяє зробити висновок, що в діючому репертуарі театрів (драматичних, експериментальних, опери й балету, лялькових, аматорських) драматургія Лесі Українки є в полі зацікавлення режисерів, які здійснюють як модерний, так і традиційний підхід до її сценічного втілення. 145-річчю від дня народження Лесі Укра-

⁵¹ Без автора, *Повнометражні анімаційні проекти студії „Анімаград” стали переможцями пітчінгу Держкіно*, [в:] електронний ресурс: <http://film.ua/uk/news/1570> (01.04.2017).

⁵² Без автора, *„Forest song”. Драма-феєрія Лесі Українки стане відеогрою*, [в:] електронний ресурс: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/04/21/211378/> (01.04.2017).

⁵³ Без автора, *У США створили гру за мотивами „Лісової пісні” Лесі Українки*, [в:] електронний ресурс: <http://tva.ua/show/news?id=658727> (01.04.2017).

їнки було присвячене перформативне дійство за мотивами поеми *Одержима*, яке пройшло у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки. Постановку *Одержимої* здійснив також (у 2015 р.) Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Репертуар сучасного експериментального театру „Творча майстерня «Театр у кошику»” також збагачений спектаклем *Одержима* (прем'єра відбулася ще в 2002 р.). Крім цього „Театр у кошику” здійснив постановку моновистави за драматичною поемою *На полі крові* (прем'єра у 2001 р.). Цей твір знайшов також сценічне втілення на підмостках Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (в 2009 р.). Постановка драматичної поеми *В катакомбах* стала творчим здобутком митців Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Моноспектакль було присвячено 145 річниці від дня народження Лесі Українки. У Дніпропетровському молодіжному театрі „Вірино!” здійснено постановку драми *Руфін і Прісцилла*. На сцені Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької йдуть два спектаклі за творами Лесі Українки — *Блакитна троянда* і *Бояриня*. Київський класичний художній альтернативний театр здійснив постановку маловідомої драматичної поеми *Йоганна, жінка Хусова*. Драма *Камінний господар* ще в 2002 р. знайшла втілення у стінах Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, а також на сцені Волинського академічного обласного театру ляльок.

Однак найчастіше зустрічаються постановки драми-феєрії *Лісова пісня* (загалом 15 вистав). Ці спектаклі характеризуються розмаїттям сценічних інтерпретацій, режисерських рішень і акторських імпрровізацій⁵⁴. За кількістю постановок драматична поема *Одержима* займає друге місце в діючому репертуарі театрів (три вистави), далі йдуть постановки драми *Камінний господар* і драматичної поеми *На полі крові* (по дві вистави), а постановки драматичних творів Лесі Українки *Блакитна троянда*, *Бояриня*, *В катакомбах*, *Йоганна, жінка Хусова*, *Руфін і Прісцилла* здійснено тільки по одному разу. Крім драматичних творів, режисерів приваблює також проза й листи Лесі Українки.

⁵⁴ Цікавим є факт, що митці-мультиплікатори і творці відеоігор також перебувають у полоні захоплення *Лісовою піснею* Лесі Українки, створюючи відповідно мультфільм *Мавка. Лісова пісня* та відеогру *Forest song*.

Бібліографія

Книжки:

- Бичко А., *Леся Українка: світоглядно-філософський погляд*, Київ 2000.
- Скупейко Л., *Апологія особистості (статті про Лесю Українку)*, Київ 2015.
- Українка Леся, *Зібрання творів у 12 томах*, т. 11: *Листи (1898–1902)*, Київ 1978.
- Українка Леся, *Зібрання творів у 12 томах*, т. 12: *Листи (1903–1913)*, Київ 1979.
- Чорній С., *Український театр і драматургія*, Український Вільний Університет, Мюнхен–Нью-Йорк 1980.

Статті з часописів:

- Поліщук Я., *Драма взаємин письменника і читача (стереотипи реценції та естетика Лесі Українки)*, „Українська мова та література. Додаток” 1999, № 15–16.
- Полякова Ю., *Поетичний театр Лесі Українки: проблема сценічності*, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер.: Філологія” 2013, № 1080, вип. 69.
- Пушак Л., *Драматургія Лесі Українки на сцені українських театрів за 20 років незалежності держави (за матеріалами театральної преси)*, „Roczniki Humanistyczne” 2012, t. LX, z. 7: *Słowianoznawstwo*.

Статті з онлайн-видань:

- Александрова О., *Євген Авдеєнко опинився „У полоні пристрастей”*, „День” 2014, № 213, [в:] електронний ресурс: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ievgen-avdieienko-opinivsia-u-poloni-pristrastey> (01.04.2017).
- Без автора, *„Forest song”. Драма-феєрія Лесі Українки стане відеогрою*, [в:] електронний ресурс: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/04/21/211378/> (01.04.2017).
- Без автора, *Bajkowa „Pieśń leśna” w SCK*, [в:] електронний ресурс: <http://www.stargardzka.pl/aktualnosci/1099-bajkowa-pie-lenaq-w-sck.html> (01.04.2017).
- Без автора, *Леся Українка*, [в:] електронний ресурс: <http://ua.convdocs.org/docs/index-58599.html> (01.04.2017).
- Без автора, *Повнометражні анімаційні проекти студії „Анімаград” стали переможцями пітчінгу Держкіно*, [в:] електронний ресурс: <http://film.ua/uk/news/1570> (01.04.2017).
- Без автора, *У Львові поставили неформатну „Одержиму”*, [в:] електронний ресурс: <http://litgazeta.com.ua/news/u-lvovi-postavyly-neformatnu-oderzhymu/> (01.04.2017).
- Без автора, *У США створили гру за мотивами „Лісової пісні” Лесі Українки*, [в:] електронний ресурс: <http://tva.ua/show/news?id=658727> (01.04.2017).
- Без автора, *У театрі Шевченка спектакль „У катакомбах” присвятили 145-річному ювілею від дня народження Лесі Українки*, [в:] електронний ресурс: https://dp1.info/ua/v-teatre-shevchenko-spektakl_v-katakombah-posvyatili-145-letnemu-yubileyu-so-dnya-rozhdeniya-lesi-ukrainki.html (01.04.2017).
- Брігіда К., *Мала проза Лесі Українки на полтавській сцені*, [в:] електронний ресурс: <http://misto-tv.poltava.ua/news/novini/mala-proza-lesi-ukrayinki-na-poltavskiy-stseni.html> (01.04.2017).

- Ваколюк В., *Новий вимір Лесі Українки, або польський режисер у Луцьку готує „Камінного господаря”*, [в:] електронний ресурс: <http://monitor-press.com/ua/49-artist/9-muz/871-l-r.html> (01.04.2017).
- Корнійчук В., *„Лісова пісня”... у дзеркалах*, [в:] електронний ресурс: <http://tuz.kiev.ua/reviews/view/46> (01.04.2017).
- Машкин Н., *Слышать, чувствовать, сопереживать и петь: к 140-летию со дня рождения Леси Украинки. К 100-летию драмы-феерии „Лесная песня”: беседа с директором театра Н. А. Кравченко, „Рідне Прибужжя” 2011, № 21 (24 февр.), [в:] електронний ресурс: <http://www.rp.mk.ua/2011/02/slyshat-chuvstvovat-sostradat-i-pet/> (01.04.2017).*
- Петренко В., *„Наш театр – це театр-дім. Такий, яким він має бути”*. Розмову веде Р. Свято, „Кіно-Театр” 2013, № 2, [в:] електронний ресурс: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1464 (01.04.2017).
- Підлужна А., *„Лісова Українка й театр” без розмежування тисячоліть*, [в:] електронний ресурс: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/lesya_ukrayinka_y_teatr_bez_rozmezhuвання_tisyacholit.html (01.04.2017).
- Підлужна А., *Польоти Мавки уві сні й наяву*, [в:] електронний ресурс: <http://tuz.kiev.ua/reviews/view/47> (01.04.2017).
- Поліщук Т., *Обов’язок і кохання, „День” 2012, № 193*, [в:] електронний ресурс: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/obovyazok-i-kohannya> (01.04.2017).
- Свято Р., *Театр, що вірить, „Кіно-Театр” 2013, № 2*, [в:] електронний ресурс: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1463 (01.04.2017).
- Талалай В., *Театральна періодика в сучасній Україні: особливості контенту*, [в:] електронний ресурс: <http://www.stattionline.org.ua/jurnalist/20673-teatralna-periodika-v-suchasnij-ukra%D1%97ni-osoblivosti-kontentu.html> (01.04.2017).

Анотації на спектаклі на сайтах театрів України:

- <http://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/82>
- <http://www.opera.com.ua/performance/lisova-pisnya>
- <http://bavka.com/all/72-lisova-psnya.html#sel=1:1,27:1>
- <http://www.kurbas.lviv.ua/vistavi/lisova-pisnya/>
- <http://www.teatr-gogolya.pl.ua/repertuar/dijuchij-repertuar/29-dramatichni-vistavi/19-lisova-pisnja>
- <http://tyz.kharkov.ua/?p=179>
- <http://teatr.cn.ua/performances/velika-stsena/154-lisova-pisnya.html>
- <http://teatr.cn.ua/performances/kvadrum-stsena/333-oderzhima.html>
- <http://ukrdrama.dp.ua/catacombs.html>
- <http://ft.org.ua/ukr/spectacle/54?bt=1038>
- http://tuk.lviv.ua/?page_id=43
- <http://www.volynpuppet.com>
- http://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/v_plenu_strastey_kamenny_vlastelin
- <http://teatrkhate.kiev.ua/repertuar/joganna-zhinka-husova.html>
- <http://www.teatr.volyn.ua/performance/10>
- <http://ua.dyven.org/lesuni-lustu/>

**ВЛИЯНИЕ МАСС-МЕДИА НА СОЗНАНИЕ ЧЕЛОВЕКА
В ПЬЕСАХ АЛЕКСАНДРА МАРДАНИЯ**
**WPŁYW MASS MEDIÓW NA ŚWIADOMOŚĆ CZŁOWIEKA
W SZTUKACH ALEKSANDRA MARDANIA**
**THE INFLUENCE OF MASS MEDIA ON THE HUMAN'S
CONSCIOUSNESS IN ALEXANDER MARDAN'S PLAYS**

Maria Sibirnaya

Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów — Polska,
maria.sibirnaya@gmail.com

Abstract: Nowadays the influence comprehension of the mass media as one of the most significant factors affecting contemporary culture, acquires the special significance. All kinds of new information receiving by media channels obtain the stereotyped, frequently repeatedly cultural and axiological orientations, which become fixed in people's consciousness. Skillful manipulation of information makes the power of suggestion from mass media practically unlimited. Therefore, the public opinion is created by the mass media. Being so closely intertwined with the mass media, the modern mass culture is coming through all elements of people's lives. Moreover, it appears in the literary works, which reflect the influence of the mass media on the consciousness, mentality, point of view and decisions of the literature characters, using their set example in the literature. Odessian playwright Aleksander Mardan presents his characters in the context of the events, which entails new circumstances both due to the characters decisions and out of more extensive economic and political changes. One may notice the presence of mass media in the form of music, information broadcasts and press almost in all Mardan's play. One may track out the influence on the character's consciousness and reveal the difference between the official version and what happened in the real life. Using the performance tool, there is the action in the play showing the influence of the stereotypes implicated by the mass media. The performance reveals not only the stereotypes affection influencing the mentality of the characters, but also the viewers whose interpretation of the play's direction is not always critical enough. Therefore, the question about the relationship between the society and mass media, about the level of freedom in mass media from the society and concerning the influence exerted by mass media on the modern culture and the human's consciousness is repeatedly presented in Alexander Mardan's plays.

Ключевые слова: масс медиа, стереотипы сознания, пьесы Александра Марданя.
Słowa kluczowe: mass media, stereotypy świadomości, sztuki Aleksandra Mardania.
Keywords: mass media, stereotypes of human consciousness, Alexander Mardan's plays.

Осмысление влияния средств массовой информации (СМИ) как одного из наиболее существенных факторов, оказывающих воздействие на современную культуру, приобретает сегодня особое значе-

ние. Качество информационных технологий и их использование все в большей степени определяют характер жизни общества, оказывают исключительно большое влияние как на жизнь общества в целом, так и на социально-психологический и нравственный облик каждого из членов этого общества. Всякая новая информация, поступающая по каналам СМИ, несет в себе стереотипы, многократно повторяемые культурные ориентации и ценностные установки, которые закрепляются в сознании людей. Таким образом, благодаря СМИ формируется общественное мнение — состояние массового сознания, заключающее в себе скрытое или явное отношение различных социальных общностей к проблемам, событиям действительности¹. Манипулирование информацией со стороны СМИ создает возможность не только формировать общественное мнение, но и влиять на него посредством гипнотизации и зомбификации общества.

Роль средств массовой информации и их влияние на человека являются обширным актуальным предметом исследования социологов, культурологов, журналистов, филологов, цель которых состоит в многоаспектном анализе деятельности СМИ и выявлении факторов, способствующих их влиянию на массовое сознание. Поскольку СМИ стараются освещать значимые для общества проблемы и во многом рассматривают их с точки зрения общественного мнения, можно сделать вывод, что и общественное мнение может определять деятельность СМИ. Но и само общественное мнение формируется под воздействием СМИ и других различных факторов².

Массовая коммуникация, приобретающая все новые формы вследствие увеличения объема информации, характерна для урбанизированных территорий с большим скоплением людей. Термин понимается как процесс производства массовой информации, а также ее дальнейшего распространения при непосредственном общении, или как использование СМИ для распространения информации на численно большие и рассредоточенные аудитории. Воздействие СМИ на субъекта-носителя массового сознания при совершенствовании технических возможностей передачи и воспроизведения информации существенно увеличило это влияние. Умелое манипулирование информацией делает возможности внушения

¹ „Происхождение термина «общественное мнение» английское. В 1759 г. его впервые употребил в парламентской речи Джон Солберн” (см. электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Общественное_мнение (10.01.2017.)).

² А. А. Чичановский, *Инстанция истины: СМИ и жизнь: возможность, поиск, ответственность*, Политиздат, Москва 2007.

со стороны СМИ практически безграничными, это привело к тому, что индивиды, составляющие массу, стали жить в мире „информационных фантомов“, насажденных медиа³.

Культурологи отмечают распространение во всем мире с середины XX века процессов стандартизации повседневной жизни людей. Утрачивая свою индивидуальность, человек растворяется в толпе и легко становится жертвой манипуляций, подтверждая понятие „человек массы“. Именно его, „человека массы“, Хосе Ортега-и-Гассет сделал главным „персонажем“ блестящего по форме философского эссе *Восстание масс* (1930). Он писал:

Ни одна власть в мире никогда не покоилась ни на чем, кроме общественного мнения... У большинства людей мнения нет, мнения надо им дать, влить как смазочное масло в машину⁴.

В кризисные периоды исторического развития люди в состоянии социального беспокойства особенно подвержены внушению, легко откликаются на различные новые стимулы и идеи, а также более податливы влиянию пропаганды.

Современная массовая культура настолько тесно переплетена с масс-медиа, что трудно выделить в ней какие-либо автономные области: „Текст массовой культуры быстро „переводится“ на языки различных медиа: бестселлеры трансформируются в телесериалы (и наоборот), песни существуют в форме клипов, на основе популярных фильмов тут же создаются компьютерные игры“⁵.

Таким образом, популярная культура, проникая во все сферы человеческой жизни, также проявляется в литературных произведениях, которые на примере представленных персонажей отражают влияние масс-медиа на их сознание, ментальность, взгляды и решения, тем самым подчеркивая значительное влияние СМИ на психологию человека.

Одесский драматург Александр Мардань в своих произведениях часто представляет героев в контексте явлений, которые несут за собой новые жизненные обстоятельства, возникшие как в связи с личными решениями героев, так и вследствие более масштабных экономических и политических перемен. Довольно частым элемен-

³ Т. В. Конюхова, *Влияние СМИ на массовое сознание в информационном обществе*, „Фундаментальные исследования“ 2005, № 3, с. 71–72.

⁴ Г. Ю. Чернов, *Сущность культурцентристского (ортегианского) подхода к массовым явлениям*, [в:] электронный ресурс: <http://psyfactor.org/lib/chernov4.htm> (01.04.2017).

⁵ Е. Н. Шапинская, *Массовая культура в контексте современных социальных процессов*, [в:] *Основы культурологии*. Учебное пособие для ВУЗов, под ред. И. М. Быховской, Москва 2005, с. 294–313.

том в пьесах является отображение мышления и всех жизненных событий героев на определенном отрезке времени для того, чтобы проиллюстрировать некую зависимость происходящего в фиктивном пространстве от внешних событий в стране и мире. Обо всех аспектах, влияющих на персонажей, мы узнаем как из главного текста, так и ремарок автора, которые также формируют представление картины мира художественного пространства пьесы:

Комната в хрущевке — гостиная, она же столовая, она же кабинет. Интерьер, по которому можно проследить всю историю этого жилья. На стенах — фотографии в рамках. Типичная советская мебель: стенка с хрусталем, диван, ковер на стене. В центре комнаты стоит ведро, в которое с ритмичным звуком падают капли⁶.

Присутствие масс-медиа в виде музыки, информационных передач, а также прессы можно отметить почти во всех пьесах Мардана. Прослеживается их влияние на сознание героев или выявляется отличие между официальной версией событий и тем, что происходит в жизни на самом деле.

Первая пьеса Мардана *Лист ожидания* представляет события, которые происходят в течение двадцати пяти лет. Благодаря продукции масс-медиа можно восстановить исторический контекст событий, в которых разворачивается история любви героев. Так, в начале пьесы мы узнаем о реальности Советского Союза не только благодаря типичному интерьеру номера гостиницы 1975 года, но также посредством сообщений по „радиоточке“, передающей гимн СССР и новости „о трудовых победах строителей БАМа“. Ритмические фразы, лозунги, клише из телевизионных передач, пропагандирующие успехи советских трудящихся, противопоставляются высказываниям героя, настроенного критически по отношению к советской власти. Также заметна ирония автора в указании на различия между советскими масс-медиа и „тлетворным влиянием Запада“, которое, в данном случае, осуществляется в нелегальном просмотре порнофильма на видеомагнитофоне:

ОН: [...] Знаешь, как у нас борются с тлетворным влиянием? Приходит милиция и выкручивает в парадном пробки.

ОНА: Зачем?

ОН: Да-а, воздух свободы... А затем, что когда они с понятами входят в квартиру, (Костя зажимает себе пальцами, как прищепкой, нос и измененным голосом переводчика видео продолжает) „Эммануэль“ еще в видеке. Встать, суд идет! Пять лет за распространение порнографии. [...]

⁶ А. Мардань, *Последний герой*, [в:] *Его же, Пьесы „У нас не все дома“*, Изд-ство Радуга, Киев 2016, с. 259–308.

(Костя включает телевизор, переключает каналы. На одном из них — встреча Горбачева с трудящимися. Слышны фразы: „Главное — начать, но процесс уже пошел“. Женский голос: „Михаил Сергеевич, вы только будьте к народу поближе!“). Горбачев: „Куда же еще ближе, товарищи?“). Наконец, Костя подключает видеомagneтофон, раздаются характерные охи и вздохи, и через несколько секунд в номере гаснет свет)⁷.

В постсоветские годы все воспоминания о прошлом в литературе или искусстве наполнялись идеологической догматикой, наигранностью и утопичностью, основанной на стереотипах и клише, связанных с тоталитарным сознанием, советской пропагандой и советскими масс медиа.

В пьесе указаны также два события, существенно повлиявшие на состояние мировой истории, а также на обыкновенную жизнь героев. В 1998 году, во время путешествия в Венецию, Константин и Вера весь день не включают мобильные телефоны и поэтому узнают о внезапной девальвации („дефолте“) только вечером. Информация об экономическом кризисе внезапно меняет всю обстановку встречи героев, а мы можем обратить внимание на существенное влияние СМИ, благодаря которым информация о политических и экономических изменениях быстро распространяется по странам и континентам. Подобным образом представляются и события 11 сентября 2001 года. Вера, находясь в гостиничном номере, узнает о случившемся в США террористическом акте из телевидения. Паника, возникшая из-за невозможности связаться с Константином, который как раз находится в Нью-Йорке, проходит только после налаженного с ним контакта по мобильной связи. В отличие от других картин в пьесе, данная сцена одновременно представляет пространство двух разных городов и даже стран, что указывается в ремарке автора:

Половина сцены затемнена. На второй половине — гостиничный номер. Вера сидит в легком халатике, на голове у нее — чалма из махрового полотенца, на лице — темная косметическая маска. Она листает журнал, посматривая на настольные часы. Звонит телефон. [...] На второй половине сцены зажигается свет. Теперь на сцене — два гостиничных номера, между которыми — двуспальная кровать, которая объединяет и в то же время разделяет комнаты. Во второй номер входит Костя. Он набирает номер на мобильном телефоне⁸.

Такое сценическое решение, представляющее двух персонажей в разных концах мира, но в то же время разговаривающих по теле-

⁷ А. Мардань, *Лист ожиданий*, [в:] Его же, *Пьесы „У нас не все дома“*, указ. соч., с. 395–445.

⁸ Там же.

фону, позволяет осмыслить, как изменился мир вследствие развивающихся технологий и, прежде всего, мобильной / сотовой связи, благодаря которой можно поддерживать личные контакты на расстоянии и передавать информацию.

В пьесе *У нас не все дома* происходит своеобразный конфликт между официальной информацией, передаваемой масс-медиа, и реальным ходом событий в стране и в жизни героев:

Софья Андреевна поправляет кактусы на полке, подходит к столику, берет пульт, включает телевизор, увеличивает громкость и уходит на кухню.

ДИКТОР: Более половины трудовых мигрантов работает за границей нелегально, что приводит к нарушению их прав — это ненормированный рабочий день, несоблюдение техники безопасности, несвоевременная выплата зарплат⁹.

Тема пребывания нелегальных трудовых мигрантов в США, о которой постоянно говорят по телевизору, прослеживается в поведении и высказываниях одной из героинь пьесы, Али, бывшего врача-психиатра, вынужденной эмигрировать за границу и стать уборщицей, чтобы заработать средства на лечение внучки.

Софья Андреевна возвращается с бутылочкой корвалола и рюмкой в руке, какает в рюмку, считая капли, ставит бутылочку на столик, продолжая слушать диктора.

ДИКТОР: Медицинская помощь, как правило, предоставляется нелегально, то есть о нормальном лечении речь не идет, при этом высока опасность летального исхода.

Софья Андреевна убирает звук телевизора.

СОФЬЯ АНДРЕЕВНА: Как говорила моя мама: „Не про нас сказано“. (Выпивает лекарство). Первую — до дна, вторую — натошак¹⁰.

Реакция Софьи Андреевны на новости свидетельствует о ее манере фильтровать информацию официальных новостей, так как она понимает, как дела обстоят на самом деле. За годы жизни в СССР Софья Андреевна привыкла не воспринимать реально все то, о чем говорилось в новостях. Она продолжает по-своему „делить пополам“ и то, что передают американские СМИ.

С другой стороны, в разговорах героинь постоянно прослеживается влияние советской пропаганды. Реалии американской жизни героини воспринимают через призму „былой жизни“ — молодости, проведенной в СССР:

⁹ А. Мардань, *У нас не все дома*, [в:] Его же, *Пьесы „У нас не все дома“*, указ. соч., с. 5–47.

¹⁰ Там же.

СОФЬЯ АНДРЕЕВНА: Нет, Аля, мне, как и многим другим, хочется не в Советский Союз, а в свою молодость... В Союзе до самой старости жили для детей. Тут по-другому. Детей вырастили и все, у них своя жизнь. А у стариков свои желания.

АЛЯ: Тут и старики на стариков не похожи...

СОФЬЯ АНДРЕЕВНА: Старость это не тогда, когда болят ноги и плохо видят глаза, а когда живешь только прошлым. Поэтому есть старики в двадцать и молодые в девяносто... А я хочу увидеть Париж — и не умереть!

АЛЯ: Вряд ли я себе смогу это позволить.

СОФЬЯ АНДРЕЕВНА: В Америке мне быть старой не страшно. Лучшая проверка на человечность — это отношение общества к старикам...¹¹

Если Софья Андреевна способна взглянуть на социалистические времена критически, то Аля жалеет о прошлом, „американская жизнь” ей не нравится:

АЛЯ: Вы довольны, что прие — тоже не рай. Хотя все улыбаются, и по поводу и без повода...

Но при Союзе было лучше. Меньше дразнящих факторов. Спокойно было, не то что сейчас. Воюем с братским народом. У нас же теперь все стали независимыми, с голым задом, правда!

СОФЬЯ АНДРЕЕВНА: Ну, это ты преувеличиваешь.

АЛЯ: Вы телевизор не смотрите или у вас не показывают наших каналов?

СОФЬЯ АНДРЕЕВНА: Показывают, еще как показывают. Только я стараюсь новости не смотреть...¹²

Автор как бы сознательно противопоставляет в пьесе, с одной стороны, влияние масс-медиа на сознание людей: советская пропаганда о том, что „социализм — благо для всех”, или американская пропаганда об „американском рае для каждого”, а с другой стороны — психология взаимоотношений между реальными людьми, когда ценятся порядочность и чувство взаимопомощи. Таким образом, напрашивается мысль о том, что, несмотря на усилия СМИ и официальной пропаганды, человек может оставаться человеком в каждом обществе, если для него важны моральные, христианские нормы.

В свою очередь, в пьесе *Последний герой* не только обращается внимание на влияние масс-медиа на сознание человека, но также весь сюжет пьесы разворачивается в форме реалити-шоу. Мардань повторяет принципы массовой беллетристики, используя прочно вошедшие в массовое сознание клише и направляя на них свою авторскую иронию. Название реалити-шоу также подзаголовок пье-

¹¹ А. Мардань, *У нас не все дома*, [в:] Его же, *Пьесы „У нас не все дома”*, указ. соч., с. 5–47.

¹² Там же.

сы, что может выявить желание драматурга показать, как действительность заменяется игрой, симулякрами и т. п. Главной мыслью реалити-шоу под названием *Последний герой*, в котором участники живут на необитаемом острове, является еженедельная элиминация участников „по закону джунглей”. Начало представления сопровождается звуком этой передачи, которую смотрит героиня Катя:

В углу — телевизор, развернутый экраном от зрительного зала. Перед экраном застыла девушка... Девушка держит в руках свитер и неотрывно смотрит на экран. Мужской голос вещает: „Лена. Лена. Вика. Олег. Наташа. Вика. Вика. Михаил. Вика”. Голос умолк. Девушка издает победный клич, хватая телефонную трубку, набирает номер¹³.

Следует обратить внимание на объединение двух поколений в переживании за судьбы жителей острова, а точнее, за то, „кого выгонят в следующий раз”. Вопрос озадачивает как Катю вместе с ее молодым человеком, так и пожилую соседку героев — Сталину Петровну. Будучи очевидцем далеких, оставшихся в прошлом, событий, пенсионерка воплощает собой традиционность, консерватизм, но и в то же время она поглощена просмотром реалити-шоу, что свидетельствует о масштабном влиянии современных СМИ на сознание как молодежи, так и людей старшего поколения.

Сам сюжет пьесы очень жизненный, будто услышанный в масс-медиа, по своей структуре также напоминает сценарий реалити-шоу. Квартира, на стенах которой запечатлена история поколений, живущих в ней, постепенно разрушается вследствие многолетней эксплуатации. В то же время бросаются в глаза семейные проблемы жителей квартиры: отсутствие материальных средств, несогласие между поколениями (родителей и их дочери), а также непрочный брак Людмилы и Виктора.

Образ главного героя Виктора сочетает в себе способ мировосприятия „реликта прошлого” и облик легендарного „последнего героя”. Таким образом, осуществляется воплощение авторской мысли: действие в пьесе развивается по модели реалити-шоу *Последний герой*, а Виктор и является „последним героем”, единственным „не сдавшимся” участником игры, в которую превращается довольно обыкновенная ситуация нашего времени: выселение жильцов из дома, подлежащего сносу. Аналогичными являются также условия, в которых происходит „игра”: в телевизионной передаче это дикое джунгли, необитаемый остров, а в пьесе — постепенно разрушающийся жилой дом.

¹³ А. Мардань, *Последний герой*, [в:] *Его же, Пьесы „У нас не все дома”*, указ. соч., с. 259–308.

Виктор представлен в качестве модели несуществующего более советского человека, объединяющего в себе все утраченные качества, присущие людям прошедшей эпохи. Одним из таких качеств является своеобразный героизм, не позволяющий герою сдаться в борьбе за обретение достойной жизни и настоящей личности. Целью создания автором такого типа героя может быть представление иллюзии советского героизма, присущей массовому сознанию, как следствие влияния советской пропаганды, представленной в печати, радио, телевидении, кино, театре и литературе прошедшей эпохи.

Жилой дом, в котором живут герои, также обретает сакрализированный характер. В свое время жильцы практически самовольно вселились в этот дом и отстаивали право на проживание в нем в течение полугода (спустя полгода жильцам выдали ордера), эта героическая история всегда сравнивалась с военным сражением под Сталинградом.

Автор иронично представил аналогию между историческим событием (защита Сталинграда), присутствующим в сознании героев, и передачей реалити-шоу *Последний герой*, популярной в наше время. Таким образом, героизм людей, переживших войну, о чем постоянно напоминала официальная пропаганда советского периода, противопоставлен современной концепции СМИ, предлагающей наблюдать „героизм“ на экране телевизора в реалити-шоу.

В последнее время телевизионные передачи, такие как реалити-шоу и ток-шоу, очень популярны и являются своего рода театральным действием, порождающим некую псевдо- или фиктивную реальность. В ток-шоу то, что зрителю кажется импровизацией или внезапно выявившимися фактами, на самом деле не что иное, как точно продуманный сценарий, который зрители-актеры воспроизводят в студии, почти так же, как театральные актеры играют свои роли на сцене.

В пьесе *Кошки-мышки* заметны элементы интриги и элементы скандальности ток-шоу, которые, как и телевизионные передачи, влияют на сознание зрителей, формируют общественное мнение. Автор, таким образом, старается показать важные проблемы психологического и этического характера, значимые и актуальные для общества.

Ситуация скандала в сюжете пьесы *Кошки-мышки* еще более усиливает сходство театрального переживания, перформанса и ток-шоу. Зритель сталкивается со скандальными проявлениями героев уже в начале пьесы: под видом массажистки пришла в дом журналистка Елена, которая пытается собрать материал для сенсационной статьи об актрисе Тамаре Леонидовне и ее бывшем муже — ак-

тере и режиссере, народном артисте России, юбиляре Валентине Ивановиче Платонове, отношения между которыми окутаны скандальной атмосферой после развода.

[Лена] ...Поворачивается к сумке, которая лежит на полу, и наклоняется к ней. Из кармана халатика на пол падает диктофон. Хозяйка поворачивается на стук. Смотрит на упавший предмет. Пауза... Лена хочет взять диктофон, но Хозяйка успевает первой поднять его...¹⁴

Развитие событий таким образом привлекает внимание зрителей и повышает популярность пьесы так же, как гляцевые журналы и ток-шоу обычно повышают свой рейтинг популярности.

В итоге, журналистка открывает правду, объясняя истинные мотивы своих действий попыткой отстоять отношения с сыном Тамары, скандальная жизнь которой должна была послужить материалом для компрометирующей статьи в качестве инструмента шантажа:

МАССАЖИСТКА: [...] Если у нас со Славиком все сложится — никакой статьи не будет. Из редакции уволюсь.

ХОЗЯЙКА: А если не сложится?

МАССАЖИСТКА: Тогда статья выйдет... Свои чувства надо защищать...¹⁵

Тем не менее пьеса построена не полностью по схеме срежиссированного телевизионного шоу. В течение всего действия перед зрителем предстают разные картины, переплетаются разные версии истории, одна скандальная „правда“ сменяется другой, доходя до апогея в финале пьесы. Стоит также обратить внимание на стереотипное поведение героини, использовавшей профессию журналиста для достижения личных целей. Тем самым, в пьесе представлено не только влияние масс-медиа на сознание человека, но и сознательное использование такого влияния на отдельную личность.

Средства массовой информации представлены в пьесах Марданя как сила, способная управлять мнениями и разумом людей посредством влияния на передаваемую информацию. Мы можем говорить также о том, что пьесы Марданя являются примером современного театра, сочетающего в себе приемы, почерпнутые из масс медиа, с элементами популярной культуры, благодаря которым пьесы становятся более понятны и близки массовому зрителю. Само же слово „медиа“, по-латински „медиум“, обозначает посредника, а по другой дефиниции медиа являются средством коммуникации со многими адресатами на короткое время. Таким образом, театр

¹⁴ А. Мардань, *Кошки-мышки*, [в:] *Его же, Пьесы „У нас не все дома“*, указ. соч., с. 355–392.

¹⁵ Там же.

может являться медиумом, т. е. средством коммуникации со зрителями. Артур Дуда в работе *Перформанс вживую как медиум и объект медиатизации* замечает, что со второй половины XX века появились популярные перформансы не только на концертах рок-музыки или в реалити-шоу, но также в современном театре, поэтика которого в какой-то мере опирается на своеобразную игру формами и идеологией, притягивающих массового зрителя перформансов современной поп-культуры¹⁶.

Понятие „перформанс“ означает „выполнение“, „действие“ для осуществления какой-то цели, поэтому перформансы культуры популярной не являются только фоном в современном театре. Дуда видит в них автономные эстетические формы театрализованных представлений, публичных и „медиатизированных“, которые формируют вкусы и взгляды слушателей и зрителей, формируют также общественное мнение, используя стереотипы массового сознания. Блестящий мир огромных перформансов поп-культуры, по его мнению, заслоняет элитарный и интеллектуальный театр прошлого, но в то же время остается на волне рефлексии, беспокойства о состоянии современного мира и современного человека¹⁷.

Действие в пьесах Марданя разворачивается и представляет различные перформансы поп-культуры, иногда развлекательные, но чаще эмоциональные, поэтому влияние стереотипов на сознание не только героев пьес, но также зрителей, которые не всегда критически подходят к трактовке этого действия и замыслам автора, становится очевидным. Таким образом, вопрос о влиянии СМИ на современную культуру и сознание человека, о взаимоотношении общества и СМИ и о степени свободы СМИ от общества в пьесах Александра Марданя подтверждается неоднократно.

Библиография

Duda A. *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Конюхова Т. В. Влияние СМИ на массовое сознание в информационном обществе „Фундаментальные исследования“ 2005, № 3.

Мардань А. Е., Пьесы „У нас не все дома“, Издательство Радуга, Киев 2016.

Термин: „Общественное мнение“, электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Общественное_мнение (10.01.2017).

¹⁶ A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, с. 398.

¹⁷ Там же.

- Чернов Г. Ю. Сущность культурицентристского (ортегианского) подхода к массовым явлениям, [в:] электронный ресурс: <http://psyfactor.org/lib/chernov4.htm> (01.04.2017).
- Чичановский А. А. *Инстанция истины: СМИ и жизнь: возможность, поиск, ответственность*, Политиздат, Москва 2007.
- Шاپинская Е. Н. *Массовая культура в контексте современных социальных процессов*, [в:] „Основы культурологии”. Учебное пособие для ВУЗов, под ред. И. М. Быховской, Москва 2005.

**PORTRET ODESSY W FILMIE MICHAŁE BOGANIM
ODESSA... ODESSA!**

**ПОРТРЕТ ОДЕССЫ В КАРТИНЕ МИХАЭЛЬ БОГАНИМ
ОДЕССА... ОДЕССА!**

**THE PORTRAIT OF ODESSA IN THE MOVIE
ODESSA... ODESSA! BY MICHAŁ BOGANIM**

Marta Siekierska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska,
msiekierska@interia.pl

Abstract: This article aims to answer the question of how the City of Odessa was portrayed in the Michale Boganim's movie *Odessa... Odessa!* The first part deals with the phenomenon of the City's omnipresence in various works of art, along with factors that contributed to its prosperity in 19th century. The next part of the article is devoted to the movie's composition that partially resembles a triptych, collage and musical variation devoted to specific space. Special attention was paid to the original soundtrack, the way of shooting urban landscapes and colors, which combined together contribute to the movies overall nostalgic atmosphere. In the following part, metaphors that underline the passage of time in the movie are enumerated and analyzed. Conclusions concerning Odessians' mental and spiritual exile as well as their vision of imaginary, idealized Odessa, that no longer exists are drawn in the last part.

Słowa kluczowe: Michale Boganim, pamięć, nostalgia, emigracja, Żydzi, kultura jidysz w Odessie, podróż metafizyczna.

Ключевые слова: Михаэль Боганим, память, ностальгия, эмиграция, евреи, культура идиш в Одессе, метафизическое путешествие.

Keywords: Michale Boganim, memory, nostalgia, emigration, Jews, Yiddish culture in Odessa, metaphysical journey.

Odessa – miasto wyobrażone. Trudno o drugie takie miejsce, które natychmiast wyzwala ogromną mnogość skojarzeń, często jeszcze zanim się je odwiedzi. Dzieje się tak za sprawą jego powszechnej obecności w różnorodnych tekstach kultury, niezwiązanych (bezpośrednio) z portem nad morzem Czarnym. Zaslugę w wytworzeniu tego fenomenu miał też Izaak Babel, z którym w pierwszej kolejności kojarzy się Odesę, na podobnej zasadzie co Petersburg z postacią Dostojewskiego, Moskwę Bułhakowa czy Dublin Joyce'a. Już od momentu założenia pierwszych osad na brzegu Pontos Akseos¹ na miejscu pomiędzy dwiema starożyt-

¹ K. Raabe, *Przedmowa. Odessa transfer i morze sprzeczności*, [w:] *Odessa transfer. Reportaże z nad Morza Czarnego*, pod red. K. Raabe i M. Sznajderman, Wołowiec 2009, s. 14.

nymi koloniami greckimi Tyrasem / Tyrą i Olbią², przyszła Odessa była świadkiem dynamicznie kształtującej się historii; wielokrotnie przechodziła z rąk do rąk, by z końcem XVIII wieku zostać wcielona do imperium. W 1789 tatarska twierdza Hadżibej padła, a już w pięć lat od tego zdarzenia wyrosło na tym miejscu nowe rosyjskie miasto, które bardzo szybko zyskało miano prężnie rozwijającego się portu. Niebawem stało się również domem wielu wybitnych przedstawicieli kultury i sztuki. Po części było to możliwe dzięki liberalizmowi lokalnych władz, którego próżno szukać w innych miastach ówczesnego Imperium Rosyjskiego. Żadne europejskie miasto, ani stolica o podobnej wielkości, nie może poszczycić się tak dynamicznym rozwojem w XIX wieku³. Odessa nie powstałaby gdyby nie migranci, którzy w odpowiedzi na wezwanie Katarzyny II podążyli na nowe ziemie umacniać kolejne zdobycze imperium w ramach utworzonej przez carycę prowincji – Noworosji. W zamian mogli liczyć na ulgi ekonomiczne oraz względną, jak na tamte czasy, swobodę kulturalną i religijną. Taka polityka wpłynęła na wielojęzyczny i wielokulturowy charakter Odessy, który zachował się w dużej mierze po dziś dzień. Miasto nazywane Palmirą lub Sankt-Petersburgiem Północy, pod względem zabudowy przypominające Waszyngton, doczekało się nawet swoich odpowiedników na amerykańskim kontynencie; zarówno pod względem nazwy (Odessa w stanie Teksas), jak i w postaci jednej z nowojorskich dzielnic, tj. Brighton Beach, będącej drugą ojczyzną, „Małą Odessą” odeskich imigrantów. Nowej „Odessy” nie zabrakło i na kontynencie azjatyckim, Aszdod w Ziemi Obiecanej stało się nowym domem dla wielu rosyjskojęzycznych Żydów z Odessy.

Atmosferę miasta, jego niepowtarzalny charakter, wynikający ze styku tworzących go kultur, stara się uchwycić w filmie *Odessa... Odessa!* Michale Boganim, urodzona w Hajfie francuska reżyserka i scenarzystka izraelskiego pochodzenia. W wieku kilku lat przyszła twórczyni filmów zmuszona była opuścić Izrael ze względu na wybuch pierwszej wojny libańskiej. Studiowała nauki polityczne i antropologię na Sorbonie, następnie socjologię, filozofię i historię na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Mając za sobą pierwsze osiągnięcia w świecie filmowym, zdecydowała się studiować technikę filmową i reżyserię w Belgii, a następnie w National Film and Television School w Londynie. Mimo częstych przeprowadzek, Boganim nie zapomniała o swoich żydowskich korzeniach; przodkowie ze strony matki, pochodzący z terenów dzisiejszej Ukrainy, byli inspiracją do stworzenia krótkometrażowego dokumentu *Dust* (2001) poświęconego śladom kultury jidysz w Odessie. Jednak

² P. Herlihy, *Odessa a History 1794–1914*, Cambridge, Massachusetts 1986, s. 1–2.

³ Ibidem, s. 5.

w *Dust* temat odeskich Żydów nie został wyczerpany. Powróciła do niego w swoim pierwszym filmie pełnometrażowym, czyli wspomnianym już wcześniej *Odessa... Odessa!*, którego premiera miała miejsce w 2005 roku na festiwalu Sundance. Prócz *Odessa... Odessa!* Boganim ma w swoim dorobku szereg krótkich filmów dokumentalnych oraz wyświetlany m.in. na 27. Warszawskim Festiwalu Filmowym *Land of Oblivion* (*Znieważona ziemia*, 2011), film fabularny traktujący o wpływie katastrofy w Czarnobylu na życie zwykłych ludzi. Jej pełnometrażowe filmy spotkały się z przychylnością krytyków, zrzeszonych w międzynarodowej federacji krytyków filmowych FIPRESCI, prezentowane były również na wielu międzynarodowych festiwalach, m.in. w Berlinie, Rotterdamie, Sundance, Toronto czy Cannes.

Pod względem kompozycyjnym film M. Boganim to swego rodzaju tryptyk i kolaż, stworzony z wielu różnobarwnych elementów trzech zupełnie różnych kultur i kontynentów, języków i melodii, przez który nieustannie przebijają, na zasadzie wizualnej i duchowej dominanty, obraz Odessy. Sama autorka przyrównuje go do wariacji muzycznych poświęconych miastu, co docenili krytycy⁴.

Widzowie razem z kamerą odwiedzają Odesę, by niebawem wyruszyć do amerykańskiego Brighton Beach i izraelskiego Aszdod, a następnie, zatoczywszy koło, powrócić do Odessy w towarzystwie wędrującego Żyda z podniszczoną walizką. Jego postać jest jednym z najbardziej wymownych symboli, którymi operuje w filmie autorka. Mężczyzna w średnim wieku, w niemodnym garniturze w prążki, udaje się w mityczną podróż, niczym Odyseusz. W maleńkiej łódeczce na falach Morza Czarnego przemierza drogę dzielącą Odesę od jej nowych następczyń. Odnosimy wrażenie, że to nie tylko mityczna tułaczka czy biblijny symbol wygnania Żydów z Egiptu i poszukiwań Ziemi Obiecanej, ale też podróż w głąb samego siebie, próba zrozumienia kim jestem, skąd pochodzę i w jaki sposób te kwestie składają się na tożsamość jednostki i jej wewnętrzną harmonię.

W filmie sportretowano Żydów i ich miasto; zarówno tych, którzy w Odessie pozostali i żyją do dziś oraz tych, którzy zdecydowali się na emigrację w poszukiwaniu nowego domu; w Aszdod w Izraelu lub Brighton Beach w Stanach Zjednoczonych. Dlatego też film Boganim jest podzielony na trzy części, każda ukazuje losy jej nowych-starych mieszkańców, ich stosunek wobec nowej ojczyzny. Sprawdza jak sobie radzą z dala od Odessy – „MAMY”, która, odkąd ją opuścili, prześladowuje ich

⁴ S. Mania, *Odessa Odessa... Interview with the director*, Paryż 2004, [w:] źródło elektroniczne: https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20050007.pdf (09.11.2016).

w snach. Oddalone o tysiące kilometrów miejsce jest małą ojczyzną, bez której ich życie jest niepełne, do której wciąż wracają w swoich marzeniach i wspomnieniach. Ich postawy nie powinny dziwić. Istnieje wiele czynników, które wpłynęły na ich stosunek do Odessy. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na wiek emigrantów; nie wyjechali jako niczego nie świadome dzieci, lecz jako dorośli, ukształtowani ludzie, zaś na ich osobowość miały wpływ nierzadko tragiczne wydarzenia. Co więcej, nie ulega wątpliwości, że bagaż doświadczeń w postaci lat przeżytych w Związku Radzieckim nie ułatwia im aklimatyzacji w zupełnie innym kręgu kulturowym. Komunistyczny koncept jednej wielkiej rodziny oraz przestrzeni wspólnej⁵, powszechny w Związku Radzieckim, nigdy nie istniał w nowych miejscach ich osiedlenia. Na problem ten zwraca uwagę Jakub Wydrzyński zauważając, że „nowi obywatele przyjechali z postkomunistycznego imperium do postsocjalistycznej Ziemi Obiecanej, która przez 60 lat istnienia przeszła na globalny kapitalizm”⁶. Moment, w którym bohaterowie zdecydowali się na emigrację, to właściwie faza schyłkowa kibuców w Izraelu, dlatego też trudno w tym przypadku o synonimiczną do radzieckiej, formę organizacji przestrzeni, w ramach której mogliby zacieśniać więzy z pozostałymi obywatelami.

Film *Odessa... Odessa!* rozpoczyna motto

Na północ od Morza Czarnego leży miasto zwane Odessa. Nie wiadomo dlaczego, nazwa ta wciąż wylania się z opowiadań babć, których nieprzerwanie powtarzane zdania wciąż rozbrzmiewają w uszach ludzi.

Niczym mantra, powracające motto podkreśla obsesyjną tęsknotę za Odesą. Ruch kamery rozpoczyna się od kadru mężczyzny na opustoszałym placu, szukającego czegoś w walizce. Siedzi zamyślony, jak gdyby próbując przywołać odległe wspomnienia. Chwilę później nieśpieszne oko kamery zabiera nas, poprzez akacjową aleję, na ulicę Żydowską w Odesie. To tam swe kroki kieruje wymowna postać z walizką. Ulica niegdyś

⁵ Wspomina o nich między innymi w swoich badaniach T. Richardson, która uważa, że koncept *большой семьи* oraz wspólnej, komunalnej przestrzeni z antropologicznego punktu widzenia były ważnym czynnikiem mającym zespolić nowe, sowieckie społeczeństwo. Dzięki takim zabiegom ze strony sowieckich władz społeczeństwo miało wyzbywać się indywidualnych cech na rzecz zbiorowego i kolektywnego społeczeństwa radzieckiego. Uczona zauważa, że w przypadku Odessy służyło to również wykreowaniu nowego sposobu postrzegania przestrzeni wspólnej i miejskiej, jako jednego wielkiego podwórka, będącego miejscem spotkań, przepływu informacji, wymiany zdań. To właśnie na nich rozgrywało się życie towarzyskie mieszkańców ZSRR. T. Richardson, *Walking Streets, Talking History: The Making of Odessa*, „Ethnology” 2005, Vol. 44, No. 1. s. 26.

⁶ J. Wydrzyński, *OBCY WŚRÓD SWOICH. Odessa... Odessa! Michale Boganim*, [w:] *Współczesne kino izraelskie*, pod red. J. Preizer, Kraków-Budapeszt 2015, s. 116.

tętniąca życiem, dziś jest zupełnie opustoszała, „wyzuta z sił”; jej mieszkańców od dawna tu nie ma. Pozostała tylko garstka tych, którzy pamiętają czasy jej świetności.

Widzimy nielicznych przechodniów w porannym słońcu. Podniszczona ulica, osnuta ciemnoniebieską, zszarzałą poświatą dobitnie świadczy o tym, że opowieść o odeskich Żydach, to raczej historia o przeszłości niż teraźniejszości, historia dawno opuszczonych miejsc i zapomnianych ludzi. Jedynym repozytorium tej minionej nostalgicznie wyidealizowanej Odessy wydają się być już tylko wspomnienia⁷.

Cięcie przenosi widzów na jakiś czas do Brighton Beach, jednej z brooklyńskich dzielnic nad oceanem, nazywanej Małą Odessą. Skąpane w słońcu Brighton to jedna z największych osad rosyjskich Żydów za oceanem. Powszechne są tu rosyjskie sklepy czy prasa, zdarzają się nawet transakcje zawierane w rublach. Bohaterowie epizodu wychwalają swoją nową ojczyznę. Namiastka Odessy miała być realizacją amerykańskiego snu i choć niektórzy z jej mieszkańców podkreślają, że to najlepszy kraj na świecie, który troszczy się o nich i ich bliskich, to trudno nie zauważyć ciemniejszych stron emigracji. Część z bohaterów ledwie wiąże koniec z końcem, inni do tej pory nie zdołali nauczyć się języka, funkcjonując jedynie w zamkniętym gronie znajomych. Przybysze z państw byłego ZSRR stanowią tu egzotyczny, nie do końca zrozumiany przez amerykańskich Żydów element. Ci ostatni odnoszą się do nich z pogardą, zarzucając im niewielkie zainteresowanie kwestiami wiary, nie rozumiejąc, że wiara Żydów w Związku Radzieckim była piętnowana przez lata, a oni sami poddawani represjom. Również ze strony młodego pokolenia, które wyrosło już na nowym kontynencie, słyszymy kiśliwe uwagi: „Dopiero zeszła ze statku, czy ona nie widzi, że jest gorąco? Myśli, że to Syberia. Sądzi, że wciąż jest tam”. Starość i pokryte siatką zmarszczek twarze kontrastują z jarzącymi, napastliwymi neonami plastikowej rzeczywistości społeczeństwa konsumpcyjnego, a pieśń *God bless America* wykonywana przez odeską śpiewaczkę wypada mało przekonująco w świetle powtarzających się zapewnień bohaterów o nieustającej tęsknocie za ich prawdziwym domem.

Można powiedzieć, że kolejny rozdział filmu to izraelskie Aszdod, dokąd przenosi odbiorcę oddalający się w kadrze obraz Statuy Wolności, symbol wymarzonej wolności. Ta odległa, nowa ojczyzna rosyjskich Żydów powstała zaledwie siedemdziesiąt lat temu. Dlatego prócz nowoczesnych bloków, pośród oślepiającej bieli piasku i słońca, zastajemy w Aszdod wielki plac budowy⁸. Oko kamery na chwilę zwalnia przy

⁷ S. Mania, op. cit.

⁸ J. Wydrzyński, op. cit., s. 114.

tabliczce z napisem ulicy Integracji. Zabieg ten ma uzmysłwić widzom, że nazwa ulicy nie znajduje odzwierciedlenia w rzeczywistości, o czym dobitnie świadczą wypowiedzi mieszkańców Aszdod rosyjskiego pochodzenia. O integracji nie może być mowy w zamieszkiwanym przez mozaikę narodowości Aszdod, w którym każda diaspora zamieszkuje odrębną dzielnicę. Jedna z bohaterek stwierdza nawet, że „trzeba by Izrael zjednoczyć, żeby stworzyć całość”. Izrael miał być rajem, ziemią obiecaną dla wszystkich przybyszy, tymczasem okazał się gorzkim zawodem; marzenia o jedności w kraju, gdzie wszyscy są braćmi były tylko mrzonką. Tułacze z Odessy nie są w nim Żydami, ale Rosjanami⁹. W państwie, na które tak bardzo liczyli czują się wyobcowani. Z drugiej strony nie próbują się w pełni zasymilować; podobnie do mieszkańców Brighton słuchają rosyjskich wiadomości, czytają rosyjskie gazety, a nawet w swoim wąskim gronie obchodzą rosyjskie święta. Niezwykłą wymowę zyskuje scena pochodu niewielkiej grupy osamotnionych kombatantów w Dniu Zwycięstwa. Można powiedzieć, że przemierzają oni ulice Aszdod, trwając w zdziwieniu i cichym smutku, że nikt nie pamięta tej daty. W Erec Israel obchodzi się Dzień Pamięci. Jeszcze większą sprzecznością, z pozoru nie do pogodzenia, jest hucznie świętowany przez odesyjczyków Nowy Rok. Odesyjczycy uporali się też z tym. Dziadek Mróz, odeskie piosenki i samowar w żaden sposób nie wykluczają koszernego jedzenia na stołach czy zachowania zasad szabatu¹⁰. Podobny paradoks zauważalny był w Brighton. Rozżarzone neony barów szybkiej obsługi, drapacze chmur nieodłącznie kojarzone ze społeczeństwem konsumpcyjnym, kontrastują tam z obrazem mężczyzn w „ruskiej bani” czy bohaterów sprzecających się o postać Miszki Japończyka, wspominających Wielką Wojnę Ojczyźnianą, stale intonujących odeskie piosenki. Różnorodność diaspor zamieszkujących Odessę, na której miasto tak skorzystało w XVIII wieku w przypadku Aszdod i Brighton są głównie zarzewiem konfliktów i wzajemnej niechęci wśród obywateli.

Mistrzowskie ujęcia Jakoba Ihre harmonijnie współgrają z kolorystyką, w której utrzymany jest film oraz ścieżką dźwiękową. Odnosimy wrażenie, że kamera nieustannie jest w ruchu, tworząc miejscami nieznośnie długie ujęcia, mające utrwalić upływ czasu¹¹. Twórcy filmu każdemu z miejsc przyporządkowali odrębną kolorystykę. W pierwszym i ostatnim epizodzie widzimy szaro-niebieską Odessę minionych dni. Z kolei Brighton ma przypominać pożółkłe amerykańskie pocztówki z lat 60.

⁹ Ibidem, s. 120.

¹⁰ Ibidem, s. 125–126.

¹¹ S. Mania, *Wywiad z Michale Boganim*, [w:] źródło elektroniczne: https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20050007.pdf (09.11.2016).

i 70., zaś Aszdod oślepia bielą i nowością portu w budowie¹². Szczególnie interesujący efekt zacierania się granic między miastami zostaje osiągnięty poprzez nakładanie na siebie obrazów poszczególnych pejzaży miejskich. Kolejne części dokumentu w spójną całość wiąże obraz morza, które w filmie ukazane jest jako symbol niestabilności i bezkresu¹³. Jeszcze jedną istotną metaforą wykorzystaną w filmie stanowi samowar. Przedmiot ten, tak charakterystyczny dla wschodniego kręgu kulturowego, możemy obserwować w filmie przynajmniej trzykrotnie. Po raz pierwszy widzimy go w odeskim mieszkaniu jednej ze staruszek, gdzie znajduje się w centralnym miejscu ubogiego pomieszczenia, na przykrytym ceratą stole. Wielki i lśniący srebrny samowar zdaje się pamiętać lepsze czasy. W Brighton Beach jedna z bohatererek sprzedaje swój egzemplarz w sklepiku z antykami. Podobny los spotyka samowar w Aszdod; ląduje on na wózku ulicznego handlarza. Trudno o bardziej wymowny symbol nieubłaganego upływu czasu. Przedmiot ten sygnalizuje koniec pewnej epoki, jedynie w Odessie, prawdziwym domu, zajmuje centralne miejsce, w nowej ojczyźnie to jedynie zbędny przedmiot niemający żadnego zastosowania.

Istotne uzupełnienie kadrów w analizowanym filmie stanowi muzyka. Na oryginalną ścieżkę dźwiękową składają się odgłosy życia miejskiego, odeskie piosenki, które bohaterowie „zabrali” ze sobą do nowych ojczyzn, powracającego komunikatu wojennego oraz wymowne, przedłużające się pauzy w opustoszałej Odessie¹⁴. Oczywiście film byłby niekompletny bez dźwięków szumu morza; skrzypiące wagoniki metra w Brighton stopniowo zamieniają się w szum fal, by za chwilę przeistoczyć się w odgłosy dochodzące z placu budowy w Aszdod. Słowa znanych wszystkim odeskim mieszkańcom piosenek są w filmie wszecobecne. Śpiewana w jidysz *Tumbałatajka*, rosyjska *Piosenka o Kostii* czy wreszcie *Nad Morzem Czarnym*, płynnie przeplatają się z komunikatem obwieszczającym wybuch / koniec Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, dźwiękami ulicznymi czy chociażby z amerykańskimi *evergreens* i hymnem. Taki wybór ścieżki dźwiękowej potęguje tylko wrażenie pustki, istnienia niezapełnionej luki w życiu emigrantów, tęsknoty za tym, co już dawno minęło. Co do tego, czy ich mentalne wygnanie kiedykolwiek się skończy nie uzyskujemy odpowiedzi¹⁵.

Tęsknota odesyjczyków za ukochaną „MAMĄ” jest tak wielka, że nie pozwala im zapomnieć o dawnym życiu. Przez nowe krajobrazy wciąż

¹² Ibidem.

¹³ J. Wydrzyński, op. cit., s. 110.

¹⁴ S. Mania, op. cit.

¹⁵ Ibidem.

przezierają opustoszałe place i ulice Odessy. Dlatego też ich tożsamość już zawsze będzie hybrydą tego, co rosyjskie, czy sowieckie i odeskie oraz tego, co zastali w swych nowych domach. Ich tożsamość przypomina palimpsest, którego pierwszą, pierwotną warstwą była narodowość odeska, jak z dumą podkreślają bohaterowie. Dopiero później naniesiono kolejne warstwy.

Po długiej i znoej wędrówce przez trzy kontynenty, koło kreślone przez kamerę nareszcie się domyka. Widzowie wracają na ulicę Żydowską, by ponownie przemierzyć opustoszałą akacjową aleję i wrócić na widziane wcześniej zniszczone podwórko. Po tej klamrze kompozycyjnej, ostatnie kadry kamery skoncentrowane są na świętowaniu szabatu przez garstkę staruszek w zrujnowanej synagodze, jak gdyby mając za zadanie utwierdzić widza w przekonaniu, że ta nostalgiczna opowieść o niekończącej się tułaczce należy już do przeszłości. To ostatnie świadectwo znikającego świata rozrzuconych po świecie odesyjczyków, którzy już nigdy nie wrócą do domu. Autorce udało się zabrać widzów w metafizyczną podróż przez rzeczywiste i wyobrażone centra i peryferie, punkty, z których uwięzieni bohaterowie nie zdołają się wydostać¹⁶. Całość wieńczy muzyczny motyw przewodni filmu, piosenka – wizytówka Odessy *Nad Morzem Czarnym*.

W podsumowaniu można rzec, że obraz Boganim został zbudowany wokół określonego miejsca, konkretnej przestrzeni. Sam tytuł w zamierzeniu ma przywoływać miasto, które mimo że realnie istnieje, stało się miejscem wyobrażonym, nieosiągalnym. Niedosięgniona Odessa jest bowiem w filmie mityczną krainą, przestrzenią, która dryfuje gdzieś pomiędzy pamięcią i wyobraźnią, czasem teraźniejszym i przeszłym¹⁷. Choć wszystkie części filmu łączy obraz społeczności, próbującej odnaleźć drogę do Odessy, Boganim, jak sama podkreśla, prezentuje znacznie bardziej uniwersalny problem, jakim jest wygnanie, wieczna tułaczka. W jednym z wywiadów reżyserka zaznaczyła, że wszyscy jej bohaterowie są w trakcie egzystencjalnych poszukiwań wyśnionego miejsca. Wyruszają w podróż, będąc wciąż zakotwiczeni w Odessie. Z drugiej strony ci, którzy w Odessie pozostali marzą o innej, wyidealizowanej ojczyźnie w Stanach Zjednoczonych lub Izraelu. W rezultacie, wszyscy z nich skazani są na wieczną duchową tułaczkę i niespełnienie¹⁸.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

Bibliografia

- Herlihy P., *Odessa. a History 1794–1914*, Cambridge, Massachusetts 1986.
- Mania S., *Wywiad z Michale Boganim*, [w:] źródło elektroniczne: https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20050007.pdf (09.11.2016).
- Raabe K., *Przedmowa. Odessa transfer i morze sprzeczności*, [w:] *Odessa transfer. Reportaże z nad Morza Czarnego*, pod red. K. Raabe i M. Sznajderman, Wołowiec 2009.
- Richardson T., *Walking Streets, Talking History: The Making of Odessa*, “Ethnology” 2005, Vol. 44, No. 1.
- Wydrzyński J., *OBCY WŚRÓD SWOICH. Odessa...Odessa! Michale Boganim*, [w:] *Współczesne kino izraelskie*, pod red. J. Preizer, Kraków–Budapeszt 2015.

**ОБРАЗ МИРОВОГО ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ
АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА ГЕОГРАФ ГЛОБУС ПРОПИЛ**
**POSTAĆ WSZECHŚWIATOWEGO CZŁOWIEKA
W POWIEŚCI ALEKSEJA IWANOWA
GEOGRAF PRZEPIŁ GLOBUS**
**THE IMAGE OF THE ONE-MAN IN THE NOVEL
BY ALEXEI IVANOV'S
THE GEOGRAPHER HAS SPENT ON DRINK THE GLOBE**

Roman Szubin

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska,
szubin@amu.edu.pl

Abstract: The article is devoted to a research of archaic models in Alexei Ivanov's creativity. On the material of the novel entitled *Geographer has spent on drink the globe* (*Geograf globus propił*) the images and motifs of rescue, as well as the archaic image of rescue described in Vardan Hayrapetyan's hermeneutics are revealed. In the center of a research is the main character, another example of an archetype of the Russian literature — *the little person*. In particular, his uncommon abilities to understand, to decode and interpret are emphasized. The attention is also paid to the hermeneutical model of the communication consisting of three instances: speaking (nature), the listener (who is willfully understanding the pupil) and the interpreter (the teacher) whose efforts supplement the anthropomorphous model of unity — *the all-man, the one-man* (*mirovoj chelovek*).

Ключевые слова: Алексей Иванов, мировой человек, коллективное тело, природа, понимание.

Słowa kluczowe: Aleksiej Iwanow, wszechświatowy człowiek, ciało kolektywne, przyroda, rozumienie.

Keywords: Alexey Ivanov, one-man (all-man), collective body, nature, understanding.

В данной статье мы продолжаем изучение метафизических моделей русской литературы, в частности, образа коллективного тела, мирового человека¹.

Алексей Иванов (род. 1969) — современный прозаик, вошедший в большую литературу в 2003 году шумевшим романом *Сердце Пармы*. После дебюта в 1990 году (фантастическая повесть *Охота*

¹ R. Szubin, *Герменевтические подступы к русской литературе*, „Kultury Wschodniosławiańskie — Oblicza i Dialog” 2016, nr VI, s. 245–257.

на *Медведицу*) были написаны романы *Корабли и Галактика* (1991), *Общага-на-крови* (1992) и *Географ глобус пропил* (1995), опубликованные гораздо позже, в 2004, 2006 и 2003 годах соответственно. Последний роман, на котором мы остановимся подробнее, был экранизирован в 2013 году и снова привлек внимание читателей и критики. В свою очередь, фильм режиссера Александра Велединского также стал своеобразным открытием, завоевав Гран-при *Спутника над Варшавой*, Московского кинофестиваля *Кинотавр* в Сочи, главные призы на фестивале восточноевропейских фильмов в Котбусе (Германия), Одесского кинофестиваля (Украина) и др.

Творческий характер письма Алексея Иванова также заслуживает специального внимания. Следует отметить обильный культурологический пласт в его творчестве. Иванов по своему образованию искусствовед и много лет увлекается краеведением. Он родился в Горьком (ныне Нижний Новгород), жил в Перми, учился в Екатеринбурге, работал гидом и учителем истории и географии — это предопределило его интерес к Пермскому краю и Уралу. В результате его этнографических и краеведческих поисков появились культурологические и литературно-кинематографические проекты, способствующие популяризации Перми, Екатеринбурга, реки Чусовой (соединяющей европейскую часть России с Сибирью): фестиваль *Сердце Пармы* (то есть Перми), книги *Message: Чусовая* (2007), *Город Ёбург* (о Екатеринбурге 90-х годов, 2014), многосерийный документальный фильм об Уральских горах *Хребет России* (совместно с журналистом Леонидом Парфеновым, 2010).

Все это накладывает отпечаток на литературное творчество. В романах Иванова необычайно силен краеведческий компонент, происходит своего рода универсализация провинциализма, при этом беллетристический сюжет обрастает культурологическими и историческими обобщениями, история перемешивается с современностью, реальность с мифологией и фантастикой. Алексей Иванов описал феномен „уральской матрицы“, в основу которой положена восходящая к Павлу Богословскому (1890–1966) и разрабатываемая Львом Баньковским в 90-е годы прошлого века идея о том, что Урал является отдельной, мощной „горнозаводской цивилизацией“². Писатель облек эту концепцию в художественную форму,

² См. П. Богословский, *О постановке историко-культурных изучений Урала*, [в:] *Уральское краеведение*, вып. 1, Свердловск 1927, с. 33–37, [в:] электронный ресурс: http://www.academia.edu/20787288/Уральское_краеведение._Свердловск_1927._Вып_1 (24.12.2016); Л. В. Баньковский, Л. М. Лотарева, *Города-заводы Верхнекамья в системе Уральской горнозаводской цивилизации XVIII – первой половины XIX веков*, [в:] *Малые города Верхнекамья: экономика, экология и культура. Сборник статей и очерков*, Берез-

показав влияние на человека имперсональных структур: места, *genius loci*, мощного языческого субстрата, ушедшего в „подсознание“ и пронизывающего своей „радиацией“³.

Кроме того, отмечается сильный лингвистический аспект: игра словами, создание неологизмов, активное употребление диалектной лексики. Богатство языкового материала и языковые эксперименты проявляются в каждом отдельном произведении, так что „приходится говорить не о языке автора, а о языке отдельного романа“⁴.

Говоря о преодолении Ивановым традиционных литературных форм, известный поэт и критик Дмитрий Быков замечает, что Иванов способен „вытолкнуть русскую прозу на глубокую воду новой метафизики“. В своей рецензии на роман *Золото бунта* (2005) Быков необыкновенно точно сориентировал читателя на сектантский аспект революционного движения (и шире: бунта) в России:

Религиозность начинается с порыва вовне, прочь из мира, в котором нет ни красоты, ни справедливости, — и такова вера русского сектантства с ее пламенностью, болезненными фантастическими изломами и еще одной главной русской чертой, а именно ненавистью к остальному миру⁵.

Русское сектантство, проповедующее гибель мира и уход от мира; всеединство и гармонию, построенные на изоляции; девальвацию личности и форсирование массовых инстинктов; идею коллективного спасения, скорее всего, и определяет метафизический каркас, художественную матрицу нового художественного мышления Иванова.

Но, по сути, этот каркас не нов, а как раз архаичен. Александр Эткинд в своей монографии, посвященной хлыстовству, писал о радикализации коллективной жизни в период, предшествовавший революции, о стремлении русских сектантов к единому, общему спасению через отвержение индивидуализма („броситься в чан“) и физическое объединение в *коллективное тело* в своих „радениях“⁶.

ники 1994, с. 22–24; Г. П. Ивинских, *Крепостные театры Урала как порождение горно-заводской цивилизации*, „Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки“ 2014, № 2, с. 272–273.

³ А. Иванов, *Уральская матрица*, [в:] электронный ресурс: http://www.e-reading.club/chapter.php/100494/2/Ivanov_-_Ural%27skaya_matrica.html (24.12.2016).

⁴ С. Беляков, *Географ и его боги*, „Вопросы литературы“ 2010, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/2/be2.html> (24.12.2016).

⁵ Д. Быков, *Славщик души вынул, или В лесах других возможностей*, „Новый мир“ 2006, № 1, [в:] электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/by12.html (24.12.2016).

⁶ См.: А. Эткинд, *Хлыст (Секта, литература и революция)*, Москва 2013.

В связи с этим проанализируем некоторые аспекты романа *о счастливом и свободном человеке* (как явствует из подзаголовка).

Роман *Географ глобус пропил*, на первый взгляд, не относится к метафизическим. Действие в нем сосредотачивается вокруг архетипического для русской литературы *маленького человека* учителя Виктора Служкина, оказавшегося на жизненном перепутье в условиях перехода к рыночной экономике и падения империи в 90-е годы. С каждым новым событием Служкин, говоря словами блатного героя кинофильма *Калина красная*, „опускается все ниже и ниже” по карьерной и статусной лестнице: от него уходит жена, а сам он терпит издевательства учеников. По жанру роман можно определить как бытовой с элементами романа воспитания. Псевдолитературная антропонимика (например, фамилия Служкин соотносится с хрестоматийным высказыванием Чацкого из комедии *Горе от ума*: „Служить бы рад, прислуживаться тошно”) активно свидетельствует о „матричном” укладе ивановского произведения в литературоцентристском сознании российского читателя.

Однако узость жанровых формулировок проявляется как раз в отличиях героя от типовых характеристик традиционной прозы. Гибридный герой, наряду со своей социальной малостью, обладает чертами большого, *мирового* человека, представленного мифологическими чертами трикстера, культурного героя и первочеловека⁷. В герое русской литературы эти качества трансформируются в универсализацию мироощущения, в осознание участия в „порождающем мифе”⁸.

Так, в образе Служкина переплетаются мотивы плута и воспитателя. В отличие от безмолвного Башмачкина (*Шинель*) и говорливого Макара Девушкина (*Бедные люди*), созданных Гоголем и Достоевским двух антиподов, Служкин обладает способностью *всё понимать* — подобно „всечеловеку” Пушкину, которого Достоевский наделил мессианскими свойствами: „всечеловечностью”, „всемирной отзывчивостью”, „всепонятностью”⁹. Всепонимание отражает весь мир, понимание других расширяет сознание героя. Как раз неспособность одного из персонажей разобраться в своей жизни описывается как погружение в самость личности, лишенной самосознания: „Ты в своей душе как в комнате без окон и две-

⁷ См. нашу статью, *Герменевтические подступы к русской литературе...*, указ. соч.

⁸ См. С. Бочаров, *Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории*, [в:] Его же, *Филологические сюжеты*, Москва 2007, с. 221 и сл.

⁹ Ф. Достоевский, *Пушкин (очерк)*, [в:] Его же, *Полное собрание сочинений*, т. 26, Ленинград 1984, с. 148.

рей” (с. 110)¹⁰; „Он был парень видный, отличник, но нич-чегошеньки не отражал” (с. 42). С всепониманием героя соотносится и вездесущность: „Он исхитрялся быть сразу во всех местах...” (с. 55).

Понимание гибридного героя амбивалентно: он понимает не так как *все*, понимает от противного или вопреки, используя архаические модели и схемы. Например, в разговоре с другом Будкиным, напоминающем известную в русской литературе дискуссию между Львом Толстым и Антоном Чеховым о том, сколько земли нужно русскому человеку (три аршина на могилу или весь мир для жизни)¹¹, учитель географии вдруг возвращается к архаической модели мироздания, близкой толстовским „трем аршинам”:

А вот так выйти бы из нашего затона, и дальше — Кама, Волга, Каспий, а потом Турция, Босфор, Афины, Трапезунд, Мальта, Гибралтар, потом — Атлантика, Америка, Мексика... — Будкин, зажмурившись, сладострастно прошептал: — Индийский океан...

Служкин согнулся, подбрасывая в костер палку.

— Нету этого ничего, — сказал он, глядя в огонь. — Как географ, заявляю тебе со всем авторитетом. Все это выдумки большевиков. А на самом деле Земля плоская и очень маленькая. И всем ее хватает. А мы живем в ее центре (с. 146).

Своя улица, свой затон, своя река (Кама), и своя „автобусная остановка” изолирует свою малую родину от вселенной, но надеется ее идеей центра — оси мироздания (Axis Mundi), ср.:

Живем мы посреди континента, а здесь вдруг ощущаешь себя на самом краю земли, словно на каком-нибудь мысе Доброй Надежды... Конечно, в детстве мы ничего этого не понимали, но ведь иначе и не считали бы Каму главной улицей жизни. И в нашей жизни все было связано с этой рекой, как в вашей жизни — с автобусной остановкой... Я не обидно говорю? (с. 128).

Мифологическое ощущение середины мира (или *пупка вселенной*) определяется не только территорией, но и отношением к людям. Учительница Чекалина (Чекушка, таково ее прозвище, но *чекушка* при этом еще и бутылка с выпивкой) для школьника Витьки Служкина была „центром мира”, „точкой отсчета жизни”.

Гибридный характер героя проявляется во взаимосвязи двух измерений: макрокосмического и микрокосмического. Переход от быта к бытию, от малого к великому совершается незаметно и естественно. Например, настраивая радиоприемник на нужную волну,

¹⁰ А. Иванов, *Географ глобус пропил*, АСТ, Москва 2013. Здесь и далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в тексте.

¹¹ См.: И. Бунин, *О Чехове*, New York 1955, с. 108.

герой возносится в „таинственные радиопояса вселенной” и приобретает двойной взгляд: из космоса на землю и с земли в космос, ср.:

Земля летела сквозь таинственные радиопояса вселенной, и холод мироздания лизал ее круглые бока. Тонкие копы вечной тишины хрустальными остриями глядели в далекое, узорчато заиндевевшее небо. Искры бежали по невидимым дугам меридианов над головой, а из-за горизонта тянулся неслышимый звон качающихся полюсов. Дым от костра сливался с Млечным Путем, и казалось, что костер дымится звездами (с. 99).

А качание на детских качелях превращается в движение маятника „мирового времени”:

Со свистом и визгом ржавых шарниров Служкин носился в орбите качелей, — искра жизни в маятнике вечного мирового времени. Разжав пальцы в верхней точке виража, он спрыгнул с качелей, пронесся над кустами, как черная, страшная птица, и грянулся в снег (с. 60).

Итак, наличие архаического метафизического каркаса в повествовании актуализирует мифологические представления и герменевтические отношения: отражение макрокосма в микрокосме, великого в малом, целого в части. В мире всеобщего отражения происходит и уравнивание всех. Неслучайно поэтому двадцатисемилетний Служкин называет семнадцатилетних учеников „отцами” (по аналогии с русским обычаем называть женщину „мать”).

Во второй части романа, в которой описывается сплав по реке на надувном катамаране, метафизические схемы еще более активно предопределяют сюжет. Путешествие учителя с группой учеников важно в нескольких аспектах: во-первых, как своеобразный выход из безвыходного положения, в котором оказался учитель, влюбившийся в свою ученицу. Во-вторых, как (само)воспитание девятиклассников в натуральных условиях, поскольку им предстояло смертельно опасное испытание — переход через труднопроходимый порог на реке. Поэтому поход может быть интерпретирован как инициация — прохождение через испытание с целью выведения подростка, именуемого „дураком”, из „запечного рая” и введения в категорию взрослых¹².

Прежде всего, нарушая единство повествования, ведущегося от третьего лица, в роман врывается „я” нарратора (до этого повествование велось от третьего лица). После этого герой перестает восприниматься как плоская проекция авторского „всеведения”. Перефра-

¹² А. Дуров, *От ритуала к литературе*, [в:] *Текст: Узоры ковра: сборник статей научно-методического семинара „Textus”*, вып. 4, ч. I, Санкт-Петербург-Ставрополь 1999, с. 134–135.

зируя Михаила Бахтина, можно сказать: автор нарушает категорию авторской вненаходимости и сам оказывается в роли героя, лишённого авторского „избытка видения“¹³, теперь ему предстоит самопознание.

В связи с этой перестановкой автора и героя источником всеведения оказываются имманентные художественные образы. Природа одарила новой метафизической установкой: не только люди смотрят на природу и постигают ее, но и природа (шире: некая мировая сила) исследует и познает людей. Для этого она сама „очеловечилась“, „ожила“ и „заговорила“. Это происходит за счет появления на пути сначала деревни, а затем скалы Семичеловечьей, в названии которой угадывается идея разделенности и первоначального единства: *семь (братьев)* → *семья*. При этом появляющиеся в тексте топонимы включаются в чрезвычайно динамичную антропонимическую систему романа и приобретают дополнительную функцию, втягивают персонажей в диалог с природой, ср.:

На общем скальном фундаменте, вдоль которого летит Поньш, громоздятся два кривых утеса. Левый сверху расколот на три зубца, а правый расщеплен на четыре. И между утесами фантастическим сверлом ввинчивается вверх, разбухая на конце, узкая щербатая башня — Чертов Палец. Семь пиков — семь Братьев, скала Семичеловечья. Еловые копы вонзаются Братьям под ребра (с. 170).

Но под этой топонимикой, еще понятной людям, был скрыт иной, дочеловеческий пласт так называемой *перми* — пермского периода палеозойской эры, населенной ящерами. Отсюда появляется „неизъяснимый“ взгляд, исходящий от „жуткого идола“ одной из скал — Чертова Пальца. Этот взгляд со стороны на группу людей улавливает и декодирует всепонимающий Служкин:

Они, конечно, как и я, у Чертового Пальца тоже почувствовали незримый и неизъяснимый взгляд. И вот теперь у них под ногами словно земля заговорила. До самых недр, до погребенных костей звероящеров, она вдруг оказалась насыщенной смыслом, кровью, историей. Эта одухотворенность дышит из нее к небу и проникает тела, как радиация земли Чернобыля. Тайга и скалы вдруг перестали быть дикой, безымянной глухоманью, в которой тонут убогие деревушки и эковские лагеря. Тайга и скалы вдруг стали чем-то важным в жизни, важнее и нужнее многого, если не всего (с. 178).

На фоне этой доисторической энергии ископаемых недр челочеловеческая деятельность представляется спорной. Так, большое уныние наводят следы бывших лагерей: здесь работали зеки Гулага,

¹³ М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] Его же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 1, Москва 2003, с. 104.

а построенному ими мосту „соединять нечего” не только в пространственном смысле, но и герменевтическом: мост не способствует взаимопониманию, наоборот, способен разобщать.

Энергия, идущая снизу, из прошлого, через нарратора-интерпретатора приобретает понятный „человеческий” вид и начинает воздействовать на людей, говорить им нечто. Эта ситуация в герменевтике Вардана Айрапетяна описана через конструкт *говорящего мирового человека*, который символизирует обобщенного, имперсонального, собирательного говорящего, „хозяина языка”¹⁴. Понятие мирового человека (*Homo Mundi*, по аналогии с Мировым Древом, *Arbor Mundi*) определяет архаическую форму единства. В русском фольклоре мировой, „великий” человек представлен по принципу русских сказок „все как один” или „все на одно лицо” и отчасти напоминает мифологического первочеловека, например, Адама или Пурушу; последнего в *Ригведе* изображают в качестве тысячеглавого и тысячерукого существа¹⁵. Символическим образом мирового человека в романе выступает Семичеловечья гора, имеющая общее основание и семь скал, а также две реки — Поньш и Ледяная, — каждая из которых обладает своим характером и свойством проникать в человека „тысячами взглядов”, ср: „А может быть, просто в нас отзываются тысячи взглядов, что сотни лет отражали эти створы, берега, леса, утесы” (с. 188).

Вторым символическим образом мирового человека становится катамаран: шесть гребцов, рассаженные на двух надувных гондолах, образует единое целое, в котором каждый гребец (часть) работает индивидуально, пытаясь удержать равновесие всего катамарана. Место командира в этом едином организме выделяет избранного среди равных (поначалу им был Служкин, затем становится Градусов). Но другой ученик, Овечкин, самовольно выскочивший и помогший освободить запутавшийся в ветвях катамаран, вызвал нарекания, так как его подвиг мог окончиться гибелью: „Ей (Маше) не нужен подвиг. Мне не нужна тюрьма. А тебе не нужен уютный гробик” (с. 182).

Согласно архаическим представлениям, люди могут спастись в обществе, соединившись в одно: „Одиначеством мир силён”, — говорит русская пословица, где диалектное слово *одиначество* значит единство¹⁶. Речь уже не идет о радикальном слиянии в коллективное тело хлыстов, а о мире в старинном русском понимании

¹⁴ В. Айрапетян, *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски*, Москва 2011, с. 125.

¹⁵ *Ригведа*, Мандалы XI–X, пер. Т. Я. Елизаренковой, Москва 1999, с. 325.

¹⁶ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2, Москва 1981, с. 652; *Словарь русских народных говоров*, т. 23, Ленинград 1987, с. 27.

— *общине*, которая, по мнению Айрапетяна, благодаря пословице: „Мир — велик человек“¹⁷, также может рассматриваться в качестве мирового человека, созданного по принципу „дружости всех своих как одного“¹⁸.

Приведенные выше мотивы взгляда со стороны можно было бы отнести на счет художественной метафоры, если бы не материализация самого процесса объединения в одно. Объединение школьников и учителя в одно тело происходит во время сплава, где река представляет собой модель зримого единства, а берег — символ разъединения, потери, дезориентации. Сначала речь идет о метафорических „незримых горячих нитках человеческого родства“, которые „сшивают“ „нашу разношерстную маленькую компанию посреди этого неприкаянного пространства“. А затем происходит нечто необычайное: во время дождя группа людей („все вместе“) прикрывается одним тентом и превращается в одно многоногое тело. Такое многоногое тело напоминает то рыцарского коня в доспехах, то слоника:

Мы разворачиваемся все в одну сторону и идём по поляне, как рыцарский конь в доспехах. Просёлок сам выворачивается под ноги. *Наш слоник, хихикая и взвизгивая, растягиваясь и сжимаясь, медленно выбирается из перелеска и ползет вдоль реки* (с. 209).

Далее утверждается, что это одно многоголовое и многоногое существо выступает как отдельный орган понимания-отражения, это „существо“ сопоставляется с личностью героя благодаря способности понимать и тем самым организуется по принципу *все как один*:

Но что это я? Есть ведь одно существо, которое способно понять меня. *Многоголовое, сварливое, вечно орущее, вечно грызущееся само с собою существо. Отцы* (курсив наш — Р. Ш.). Только сам-то я как увижу, что они поняли? (с. 216).

И наконец, происходит еще один важный акт: нарратор понимает свою личную малость и участие в великом деле, а также причастность к земле, лесам, реке, людям, понимает свою ответственность за все, что происходит:

И я чувствую, что я не просто плоть от плоти этой земли. Я — малое, но точное ее подобие. Я повторяю ее смысл всеми извилинами своей судьбы, своей любви, своей души. Я думал, что я устроил этот поход из своей любви к Маше. А оказалось, что я устроил его просто из любви. И может, именно любви я и хотел научить отцов — хотя я ничему не хотел учить (с. 215–216).

¹⁷ Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII–XX веков, Москва–Ленинград 1961, с. 143, 157.

¹⁸ В. Айрапетян, указ. соч., с. 5.

Обратим внимание: ощущая свое родство со всеми, личное местоимение „я” уподобляется миру, целому, макрокосму. Таково свойство фрактала — части, которая „несет в себе отпечаток целого”¹⁹. Для Жана Бодрийяра, введшего термин *фрактал* в гуманитарные науки, фрактальность прежде всего свидетельство распада целого на атомарную, различающуюся, но однородную массу, и при этом „фрактал предполагает совокупность, которой, возможно, никогда не существовало”²⁰. На рассматриваемый слой произведения нацелен, кстати, и эпиграф — фраза Станислава Лема из романа *Киберриада* (*Cyberiada*) „Это мы — опилки” (в оригинале: „TO MY, TROCI-NY”), — в опилках уже и личность, и лицо неразличимы.

Свой вариант преодоления распада предлагает метафизическая и мифологическая стратегия произведения. Для последней ведущими становятся архаический принцип единства „все как один” (мирового человека) и имперсональная, родовая (не индивидуалистская) форма идентичности, характерная для русского мышления. В этой связи задача каждого *мирянина* (читай: *фрактала* или *опилки*) заключается в том, чтобы „посильно осуществлять мирового человека как его неповторимый представитель”²¹, то есть через отождествление с другим(и) прийти к пониманию себя как части целого. Или иначе: если мировой человек аналогичен языку, то язык — это „общее достояние, поэтому его составляет всё и только повторяемое в неповторимых высказываниях”²². Эту „неповторимость в повторяемом” и выражает герой-географ, очередной маленький человек русской литературы, который не в побеге от всех, а со всеми вместе обрёл свое место, неповторимое лицо и спасение.

Итак, Иванов не обожествляет первичную культуру, пусть даже она относится к палеозойской эре, но дает этому прошлому высказаться в настоящем. Для этого он использует три инстанции: инстанцию говорящую, инстанцию понимающую и инстанцию толкующую (преобразующую темную речь первоговорящего в осмысленное слово). Это можно считать классической герменевтической ситуацией диалога, реализованной в романе. Природа, реки, гора Семичеловечья пытаются донести до людей некое сообщение. Дети, трудные, своенравные, а иногда и бестолковые школьники, способны в принципе понять, но понимают своевольно, произвольно.

¹⁹ Ж. Бодрийяр, *Пароли. От фрагмента к фрагменту*, пер. с франц. Н. Сулова, Екатеринбург 2006, с. 60.

²⁰ Там же.

²¹ В. Айрапетян, указ. соч., с. 345.

²² Там же, с. 125.

Толкователем этих древних знаков и сообщений становится Служкин. Во второй части романа главный герой приобретает „я“, его личность выпрямляется и связывает воедино свои чувства, упорядочивает мир вокруг. В свою очередь, дети проходят инициацию, не только самостоятельно пересекая опасный порог, но и проходя весь сложный путь соединения в одно тело. А понимание строится посредством движения через метафизические и мифологические структуры, то есть исторически совершается шаг назад — к памяти, согласно Бахтину: „Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его“²³.

Библиография

- Айрапетян В., *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски*, Москва 2011.
- Баньковский Л. В., Лотарева Л. М., *Города-заводы Верхнекамья в системе Уральской горнозаводской цивилизации XVIII – первой половины XIX веков*, [в:] *Малые города Верхнекамья: экономика, экология и культура. Сборник статей и очерков*, Березники 1994, с. 22–24.
- Бахтин М., *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] *Его же, Собрание сочинений*, т. 1, Москва 2003.
- Бахтин М., *Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)*, [в:] *Его же Собрание сочинений в семи томах*, т. 4 (2), Москва 2010.
- Беляков С., *Географ и его боги*, „Вопросы литературы“ 2010, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/2/be2.html> (24.12.2016).
- Богословский П., *О постановке историко-культурных изучений Урала*, [в:] *Уральское краеведение*, вып. 1, Свердловск 1927, с. 33–37, [в:] электронный ресурс: http://www.academia.edu/20787288/Уральское_краеведение._Свердловск_1927._Вып._1 (24.12.2016).
- Бодрийяр Ж., *Пароли. От фрагмента к фрагменту*, Екатеринбург 2006.
- Бочаров С., *Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории*, [в:] *Его же, Филологические сюжеты*, Москва 2007, с. 199–232.
- Быков Д., *Сплавщик души вынул, или В лесах других возможностей*, „Новый мир“ 2006, № 1, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/by12.html (24.12.2016).
- Бунин И., *О Чехове*, New York 1955.
- Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2, Москва 1981.
- Достоевский Ф., *Пушкин (очерк)*, [в:] *Его же, Полное собрание сочинений*, т. 26, Ленинград 1984.
- Дуров А., *От ритуала к литературе*, [в:] *Текст: Узоры ковра: сборник статей научно-методического семинара „Textus“*, вып. 4, ч. I, Санкт-Петербург–Ставрополь 1999, с. 134–143.

²³ М. Бахтин, *Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)*, [в:] *Собрание сочинений в семи томах*, т. 4(2), Москва 2010, с. 518.

Иванов А., *Географ глобус пропил*, Москва 2014.

Иванов А., *Уральская матрица*, [в:] электронный ресурс: http://www.e-reading.club/chapter.php/100494/2/Ivanov_-_Ural%27skaya_matrica.html (24.12.2016).

Ивинских Г. П., *Крепостные театры Урала как порождение горнозаводской цивилизации*, „Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки” 2014, № 2.

Ригведа, Мандалы XI–X, пер. Т. Я. Елизаренковой, Москва 1999.

Словарь русских народных говоров, вып. 23, Ленинград 1987.

Эткинд А., *Хлыст (Секта, литература и революция)*, Москва 2013.

Szubin R., *Герменевтические подступы к русской литературе*, „Kultury Wschodniosłowińskie – Oblicza i Dialog” 2016, nr VI, с. 245–257.

**МИКРОПОВЕЩЬ ОТСТАВШИЙ ВЛАДИМИРА МАКАНИНА
W INTERPRETACJI TATJANY CZURLAJEWEJ
A IDEE HERMENEUTYKI RADYKALNEJ**

**ПОВЕСТЬ ОТСТАВШИЙ ВЛАДИМИРА МАКАНИНА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТАТЬЯНЫ ЧУРЛЯЕВОЙ
И ИДЕИ РАДИКАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ**

**THE INTERPRETATION OF VLADIMIR MAKANIN'S
OTSTAVSHIY BY TATYANA CHURLYAEVA
AND THE RADICAL HERMENEUTICS IDEAS**

Krzysztof Tyczko

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska,
krzysztof.tyczko@amu.edu.pl

Abstract: In the article I compare the interpretation of Vladimir Makanin's *Otstavshiy* novel (*Отставший*) by Tatyana Churlyaeva and the idea of radical hermeneutics, which, in my view, explain Makanin's works more fully.

Słowa kluczowe: Władimir Makanin, mikropowieść *Отставший*, radykalna hermeneutyka, interpretacja, metafizyka, dekonstrukcja.

Ключевые слова: Владимир Маканин, повесть *Отставший*, радикальная герменевтика, интерпретация, метафизика, деконструкция.

Keywords: Vladimir Makanin, *Otstavshiy* novel, radical hermeneutics, interpretation, metaphysics, deconstruction.

Tytułowa mikropowieść należy do bodaj najtrudniejszych pod względem interpretacyjnym utworów Rosjanina. Przypada ona na okres, który Naum Lejdierman i Mark Lipowieckij w twórczości pisarza charakteryzują jako „wyraźnie filozoficzny” oraz „egzystencjalistyczny”¹. Warto zaznaczyć, że w całej twórczości prozaika obecna jest filozoficzna refleksja, niemniej jednak *Отставший* należy do szeregu tych utworów, przy interpretacji których badacze chętnie odwołują się do zawodowych przedstawicieli filozofii. Logika niniejszego wywodu nie odstaje od tego klucza, więcej nawet — jego bazą jest interpretacja Tatjany Czurlajewej,

¹ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва 2003, s. 627 (przekład własny; w dalszych partiach artykułu stosuję skrót: p.w.).

mocno osadzona we współczesnej filozofii. Nie jest także wśród badaczy wyobcowanym pogląd o zainteresowaniu Makanina zjawiskami *sensu* i *rozumienia*², jednakże namysł w ramach stricte hermeneutycznych do niedawna jeszcze nie był podejmowany³. Nowością zatem jest tutaj zwrócenie się ku ideom hermeneutyki w jej postaci zradykalizowanej (John Caputo), porównanie wniosków z dotychczasowych analiz z ideami amerykańskiego filozofa i w efekcie „poszerzenie” drogi otwartej przez nowosybirską badaczkę.

*

Jak zauważa Czurlajewa, Makanin w wielu swoich utworach koncentruje się przede wszystkim na kwestiach poznania, a narracja ukierunkowana jest na „realizację wydarzenia mentalnego”⁴. Przy czym próżno, zdaniem badaczki, doszukiwać się w pisarstwie Rosjanina tradycyjnie trwałej i zewnętrznej wobec człowieka wartości, która jednocześnie stanowiłaby gwarancję dostępu do tradycyjnej Prawdy czy też rękojmię jej obecności. „Poznanie zachodzi pod przymusem zewnętrznych okoliczności, a nie za pomocą olśnienia przez siłę wyższą”⁵ – pisze literaturoznawczyni. Rzeczywistość w tekstach Makanina pozbawiona jest sfery metafizycznej rozumianej jako filozoficzne wsparcie materii oraz generator aksjologicznych hierarchii. W zamian za to jest to rzeczywistość – zgodnie z formułą nowosybirskiej badaczki – ontologicznego absurdu czyli rzeczywistość zdecentralizowana i wielowariantywna⁶. Zasadniczą cechą tej rzeczywistości jest przemijalność. Sam pisarz zaś nawet

[...] nie tyle stawia akcent na wydarzeniach mentalnych, ile je problematyzuje [...]. Interesują go motywy wywołujące wydarzenie mentalne, zewnętrzne i wewnętrzne okoliczności sprzyjające bądź przeszkadzające aktowi poznania⁷.

Zatem w sytuacji braku Sensu Makanin odwraca swe spojrzenie od treści hermeneutycznego *przesłania* i kieruje je w stronę warunków, w których ono zachodzi.

² Przedstawia go na przykład Anna Skotnicka: A. Skotnicka, *Przestrzeń myśli. Metafora błyskawicy i rzeki w prozie Władimira Makanina*, „Przegląd Rusycystyczny” 2009, nr 1(125), s. 52–72.

³ Pierwszą taką próbę przedstawiłem w artykule: K. Tyczko, *Motyw Hioba w powieści Władimira Makanina „Прямая линия”*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Seria III. Język – Literatura – Kultura – Historia*, t. I: *Chrześcijaństwo w literaturze i języku*, pod red. Z. Abramowicz, K. Korotkich, Białystok 2016, s. 183–205.

⁴ Т. Н. Чурляева, *Проблема абсурда в прозе В. Маканина 80-х годов – начала 90-х годов*, Новосибирск 2001, s. 177 (p.w.).

⁵ Ibidem (p.w.).

⁶ Ibidem, s. 225.

⁷ Ibidem, s. 177 (p.w.).

Wspomniana na początku trudność interpretacyjna mikropowieści *Omcmaβuuu* zasadza się na wysokim stopniu skomplikowania narracji: trzy linie – 1. legenda o małym Loszy, 2. młody Giennadij i Waleria, 3. dorosły Giennadij i jego ojciec – splecione i zniuansowane są w taki sposób, że pozostawiają otwartym pytanie o sens nawet w przypadku szczegółowego opracowania, jakim niewątpliwie jest interpretacja Czurlajewej. W ostatniej części artykułu formułuję pytania do tej interpretacji.

Zasadniczy dla mikropowieści *Omcmaβuuu* motyw *nienadążania*⁸ jest w tekście przyczynkiem do „wydarzeń mentalnych” i jednocześnie okolicznością, w której one zachodzą. W mikropowieści *nienadążaniem* dotknięci są wszyscy: mały Losza skazany jest na niespokojny sen, niekończący się trud doganiania i strach przed odłączeniem się od artelu poszukiwaczy złota; młody Giennadij traci pierwszą miłość – Walerię oraz nie udaje mu się złożyć swojego utworu do redakcji przed odejściem ważnego dlań redaktora Twardowskiego, ojciec dorosłego Giennadija zaś dręczony jest przez koszmary, w których nie zdąża wsiąść do odjeżdżających ciężarówek, w efekcie czego zostaje sam pośród zimowego krajobrazu. Istotna jest tutaj rola dorosłego Giennadija, który łączy wszystkie wątki i próbuje pomóc ojcu. Jednak próba poszukiwania analogii i objaśnienie cierpienia poprzez odwołanie do przeszłości, jak zauważa Czurlajewa, nie przynoszą oczekiwanych rezultatów:

Duchowe doświadczenie przeszłości nie tłumaczy rzeczywistości i nie niweluje ostrości problemu samookreślenia w teraźniejszości. Ojciec Giennadija nie widzi żadnego związku między swoim nienadążaniem a nienadążaniem Loszy. Legenda o Loszy jest dla niego pozbawiona jakiegokolwiek egzystencjalnego znaczenia⁹.

Podobną sytuację obserwujemy w mikropowieści Makanina *Ympama*, gdzie próba ustanowienia transczasowej komunikacji nie kończy się pozytywnym z punktu widzenia metafizycznej ciągłości rezultatem, a bohaterowie muszą zadowolić się tylko „resztkami”, tym, co dotrwało do czasów współczesnych: ruinami, pamięcią, legendą, przypowieścią. Me-

⁸ Ze względu na brak oficjalnego polskiego przekładu mikropowieści (luty 2017) korzystam z pomysłu Jadwigi Szymak-Reiferowej, która zaproponowała roboczy wariant tytułu jako *Nienadążający*. A zatem *omcmaβanue* będzie *nienadążaniem*. Należy przy tym zauważyć, że powyższa propozycja nie uruchamia gry wszystkich znaczeń oryginału. W kontekście historii Giennadija i Walerii w „отстать”, „отставать” aktualizuje się znaczenie „odczepienia się” nie tylko np. na podobieństwo wagonu od pociągu, ale też jako bezpośredni zwrot: „odczep się”; J. Szymak-Reiferowa, „System obrazów” i „forma” w metodzie twórczej Władimira Makanina, [w:] *Szkola moskiewska w literaturze rosyjskiej*, pod red. P. Fasta, K. Jastrzębskiej przy współpracy A. Mrózek, Częstochowa 2007, s. 38.

⁹ Т. Н. Чурляева, op. cit., s. 201 (p.w.).

taforą braku metafizycznej podstawy, a ściślej – metaforą *słabej* obecności *upływającej* podstawy są dwa kluczowe z tej perspektywy dla tekstu obrazy: obraz ruin właśnie, które odwiedza mieszczanin w ostatniej części mikropowieści – jako wizualizacja odchodzenia i pogodzenia z nim¹⁰, oraz obraz szumiącej wody nad głową wędrującego przez korytarze-tunele bohatera. Drugi obraz może otrzymać następującą wykładnię: jeśli tunele są próbą pokonania *utruty*, a rzeka – *byciem* (zgodnie z poglądem Anny Stankiewicz i Anny Skotnickiej), to słyszalny w tunelu szum wód jest właśnie szumem radykalno-hermeneutycznego *upływu* (pierwotnego, fizycznego i niezbywalnego kinesis¹¹). Zbijający z tropu, lecz nie pozwalający na zatrzymanie *upływu* w tekście Makanina może być rozumiany jako ironiczny komentarz do Heideggerowskiego wsłuchiwania się w *bycie*. Fryburczyk poszukiwał duchowej wspólnoty pomiędzy Niemcami a oddalonymi o przynajmniej 2000 lat Grekami. Makanin niejednokrotnie nazywa „starodawnym” („древний”) doświadczenie XIX wieku i pokazuje, jak trudno jest nawiązać z nim „obecnościowy” kontakt przedstawicielowi wieku XX. Co równie ważne, „chory” (bohater mikropowieści *Ympama*, niejednokrotnie utożsamiany z narratorem) nie przystaje na długo w heideggerowskim nasłuchiwanie dawnych etymologii, lecz podąża tunelami na pomoc *wzywającym* go tu i teraz (w mikropowieści *Ympama* jest to dziewczynka w oknie domu naprzeciwko szpitala). W tak skonfigurowanej ontologii sens wymaga nieustannego zaangażowania i aktualizacji, a „pokonanie” *utruty* nie jest jednorazowe i ostateczne. Inność odgrywa tutaj rolę ontologicznego „weryfikatora”.

W utworze *Омчабуну* rolę prezentacji idei braku metafizycznej stabilizacji pełni motyw *nienadążania*. Bohaterowie nie starają się tutaj przedrzeć do innych warstw czasowych, lecz podejmują teoretyczne wysiłki objaśniania doświadczanej *utruty*. Mikropowieść zagadnienie to przedstawia na dwóch poziomach: treściowym oraz formalnym. Pierwszy poziom, wydawałoby się, jest zbiorem niepowodzeń: ojcu nie udaje się odnaleźć sensu doświadczanych przeżyć nocnych cierpień nawet mimo podpowiedzi ze strony syna; pragnącego śmierci Loszę nachodzi obawa, że nawet tam, „w niebie”, gwiazdy na podobieństwo odległych ognisk nie dadzą mu spokoju, co tylko potęguje poczucie krzywdy; młody Giennadij traci pierwszą miłość oraz możliwość przynależności do braci piszącej; dorosły Giennadij zaś jest tym, który na wszystko pa-

¹⁰ Wbrew Annie Stankiewicz, która krytykuje postawę bohatera jako niezdolną do głębokiego przeżywania duchowości: А. Станкевич, *Сакрум в системе пространственных моделей Владимира Makanina – повесть „Утрата”*, [w:] *Школа московская...*, op. cit., s. 27–36.

¹¹ Por. N. Leśniewski, *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998, s. 55.

trzy z perspektywy lat, a więc również naznaczony jest upływem czasu. Poziom formalny zaś, to, jak wskazuje Czurlajewa, montażowy charakter zestrojenia narracji oraz jej rozdrobnienie na małe fragmenty i warianty wydarzeń. W konstrukcji poziomu formalnego kryje się, jak sądzę, odpowiedź na potencjalny zarzut rozpaczliwego charakteru treści. Osobliwe zestrojenie tego poziomu może być odczytywane jako model ontologiczny świata przedstawionego – niestabilnego, nieciągłego i wariantywnego, samemu, jako model, będąc jednocześnie niestabilnym, nieciągłym i wariantywnym. *Upływowy* charakter *bycia* w świecie przedstawionym skutkujący niemożliwością *uobecnienia* niegdysiejszych sensów i nieustannie zastający *rzucanych w bycie* bohaterów metafizycznie nieprzygotowanymi jest wyrazem – za Czurlajewą – Makaninowskiego „absolutnego nieutopizmu”¹². Przy czym badaczka nie mówi tutaj o antyutopizmie. Makanin bowiem nie próbuje zajmować jednego ze skrajnych stanowisk, lecz bardziej, jak się zdaje, interesuje go rola obserwatora, który nie zwalcza skrajności, niepozbawionych przecież swojego miejsca w historii, aczkolwiek poddanych działaniu *upływu*: „budując swój subiektywny obraz świata, człowiek u Makanina gotów jest przyjmować go na wiarę (mitologizuje go), niemniej jednak zawsze zostaje wyprowadzony z mitu oddziaływaniem zewnętrznej rzeczywistości”¹³ – pisze literaturoznawczyni.

Rdzenny charakter *upływu* dla twórczości Makanina w kontekście tytułowej mikropowieści, najdobitniej został wyrażony przez Czurlajewą w następującej konstatacji: „Płynność [текучесть – przyp. tł.] rozumiana jest przezeń [przez autora – przyp. tł.] jako prawo nakładające granice na świadomość”¹⁴. W mikropowieści *Omcaθuuu* obcujemy z epistemologicznym niepowodzeniem bohaterów z tego właśnie powodu, iż podejmują oni próby rozumienia w oparciu o potrzebę stabilności, podczas gdy rzeczywistość nieustannie wymyka im się spod kontroli. Czurlajewa pisze: „Makanin dostrzega względność przewyciężenia bezsensu istnienia przy pomocy ponadjednostkowych sensów w świecie pozbawionym zewnętrznymi imperatywów”¹⁵. Rosjanin nie *uobecnia*, nie prezentuje gotowej do wypełniania *Prawdy*, lecz pokazuje, że *prawda* jest każdorazowo konstruowana w akcie interpretacji, w trudnych warunkach braku skądkolwiek metafizycznej pomocy oraz że nigdy nie można mieć pewności co do pozytywnego rezultatu w ramach podjętych działań interpretacyjnych. Tytułowa mikropowieść może być czytana jako

¹² T. H. Чурляева, op. cit., s. 224 (p.w.).

¹³ Ibidem, s. 225.

¹⁴ Ibidem, s. 202 (p.w.).

¹⁵ Ibidem, s. 228 (p.w.).

alegoria upadku tradycyjnej metafizyki we współczesnym świecie *atopii*. Zdarza się, iż komentatorzy Makanina podejmują się oceny bohaterów, wskazują tych „pozytywnych” i „negatywnych” lub wyznaczają tego, którego postępowanie odznacza się poprawnością¹⁶. Wydaje się, że podobna praktyka przeczy perspektywie obranej przez rosyjskiego prozaiaka. Narrator nie pozostawia swoich bohaterów samych z „przepisem” na współczesne *rozumienie* ani nie ocenia ich. Analiza treści i formy mikropowieści dowodzi wręcz czegoś przeciwnego: tekst nie udziela odpowiedzi na pytanie o poprawne rozumienie, pokazuje problem, lecz go nie zamyka. Głos narratora wielokrotnie przyjmuje ton współczucia i udziału w przeżywanym przez bohaterów cierpieniu, na przykład w następującym fragmencie z rozdziału pierwszego:

Stary już, przygarbiony, stoi w podmoskiewskiej budce telefonicznej (w środku jest brudno i brzydko pachnie) – oto rozbłysła i szybko zgasła zapalka. Dookoła jest noc. Człowiek stoi i wrzuciwszy piętnaście kopiejek, cicho i uważnie kręci tarczą. Ten stary człowiek to mój ojciec¹⁷.

*

W niniejszej części przejdę do omówienia kontekstu radykalno-hermeneutycznego, zapowiedzianego w tytule artykułu. W swej analizie Czurlajewa ustaliła fakt zainteresowania Makanina kwestiami mentalnymi oraz konstataowała nieobecność tradycyjnie pojętej Prawdy w świecie przedstawionym. Badaczka charakteryzuje ów świat jako bliski filozofom-dekonstruktywistom, jednakże należy dokonać tutaj uściślenia z uwagi na ontologiczne zainteresowania Makanina: dlaczego wśród różnych opcji hermeneutycznych prozaik zajmuje właśnie miejsce radykalne? Norbert Leśniewski zwraca uwagę na fakt, iż kontynuatorzy Heideggera podzielili się na trzy nurty: prawicowy (Gadamer), lewicowy (Derrida) i centrowy (Caputo)¹⁸. O ile prawica heideggerowska nie

¹⁶ Np. wspomniany już tutaj tekst Stankiewicz, której metodologia interpretacyjna mikropowieści *Умрета* nosi znamiona silnej nostalgii za utraconymi obecnie filozoficznymi dychotomiami, ułatwiającymi przydzielenie bohaterom ról aksjologicznych.

Zob. także interpretację mikropowieści *Омстабиуи* Władimira Iwancowa, w myśl której to starszy Giennadij idzie najbardziej prawidłową ścieżką w życiu:

Giennadij [...] jest człowiekiem, który odnalazł najbardziej pewną drogę w życiu. I nie schodzi z niej, pragnąc pokonać nienadążanie umotywowane przyciąganiem głębin własnego ducha.

В. Иванцов, *Пространственно-временная организация художественного мира В. С. Маканина*, Санкт-Петербург 2007, s. 204 (p.w.)

¹⁷ В. Маканин, *Утрата*, [w:] Idem, *Кавказский пленный (сборник)*, Москва 2009, s. 124 [ebook, pdf].

¹⁸ Por. N. Leśniewski, op. cit., s. 40-56.

rezygnuje z obecnościowego charakteru sensu, a lewica porzuca go zupełnie, to przedstawiciele centrum z jednej strony nie chcą tracić odniesienia do rzeczywistości, z drugiej zaś zdają sobie sprawę z konsekwencji dekonstrukcji dla metafizyki. W kontekście analizy Czurlajewej wydaje się, iż trzecia droga jest najbardziej pokrewna praktyce pisarskiej Makanina. W powyższy sposób w hermeneutyce „umocniło się” pojęcie *słabej ontologii*, świadomej swojej czasowości, nieostateczności swoich konkluzji oraz swego konstruktywistycznego charakteru. Radykalna hermeneutyka Caputo ową przemijalność i przygodność wpisuje w kategorię *upływu*. *Upływ* nieodłącznie związany jest z odchodzeniem, a zatem z czasowością, a więc ze *słabością* wszelkich ludzkich konstrukcji i koniecznością ich nieustannej weryfikacji. Wobec *upływającej* rzeczywistości hermeneutyka ta już nie

interpretuje [...] istoty czy znaczenia swojego przedmiotu, lecz sposób bycia tego, kto rozumie sens jego działania się. Koncentruje się tym samym na charakterze samej aktywności interpretacyjnej, w jej strukturalnych charakterystykach lokując dynamikę różnicującego procesu¹⁹.

W Makaninowskiej refleksji z kolei na pierwszy plan wysuwają się takie kategorie jak płynność (niestałość) i dążenie ku śmierci²⁰, które to określają charakter ludzkich działań oraz charakter rzeczywistości w ogóle. Ustalenie sensu poszczególnych zjawisk każdorazowo składane jest na ręce bohaterów oraz czytelnika²¹. W tak zarysowanej perspektywie Makanin jawi się jako radykalny hermeneuta *par excellence*.

Pojęcie *słabości* ontologii radykalno-hermeneutycznej implikowane jest świadomością pozbawienia życia metafizycznych stabilizatorów. Życie (w radykalnej hermeneutyce rozumiane jako punkt wyjścia wszelkiego namysłu) określane jest tutaj jako *trudne*. Co więcej, proponuje się podtrzymywanie tego źródłowego *trudu* zmagania się z *upływem* jako najbardziej uczciwej postawy wobec czasowości Dasein. Jak zauważył Włodzimierz Lorenc, krytyk filozofii Caputo, *upływ* jest nieposiadającą metafizycznego gruntu grą, nad którą nikt nie sprawuje kontroli. Z tego też powodu *upływ* nie jest wglądem uprzywilejowanym: „nigdy bowiem nie zdobędziemy przewagi nad upływem, musimy przez niego *brnąć*, starając się w nim nie *utopić*”²². Zuzanna Dziuban z kolei wskazuje fakt, iż wraz z upadkiem starego porządku filozoficznego utracona została

¹⁹ Z. Dziuban, *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atopii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009, s. 56–57.

²⁰ Por. T. H. Чурляева, op. cit., s. 179.

²¹ Por. A. Skotnicka, op. cit., s. 71.

²² W. Lorenc, *Hermeneutyczne koncepcje człowieka. W kręgu inspiracji heideggerowskich*, Warszawa 2003, s. 381.

swojskość rzeczywistości, którą porządek ten aranżował. Dla radykalno-hermeneutycznego doświadczenia zasadniczym w tym kontekście jest pojęcie *bezdomności*, a więc nieustannej ruchliwości i niepewności. Radykalna praktyka hermeneutyczna nie chce sprzyjać przywracaniu *swojskości*, gdyż oznaczałoby to próbę powrotu do ułudy komfortu za cenę ugody z iluzją, a jak pisze Lorenc: „nie dysponujemy żadną głęboką esencją, ani też nie odnaleźliśmy dotąd *arché*”²³. Hermeneutyka Caputo jest „stawianiem czoła zimnej prawdzie, że życie jest trudne, podstawy znajdują się w stanie drżenia, egzystencja jest otchłanią”²⁴. Wyrasta ona w punkcie upadku sensu, „nie obiecując wcale jego ponownego odnalezienia i przywrócenia”²⁵, ludzie zaś tworzą „wspólnotę niewiedzących, którzy potrzebują siebie nawzajem”²⁶. Sytuacja radykalnej hermeneutyki jest sytuacją permanentnej niepewności, nieustannego *upadania* znaczeń i sensów, ciągłej weryfikacji swoich podstaw i problematyzacji zrozumiałości własnego kontekstu z uwagi na postulat nie dyskryminowania Innego²⁷. Wrażliwość na Innego jest tutaj „zadaniem”, jakiego nie może wyzbywać się dyskusja filozoficzna. Nie można, zdaniem amerykańskiego filozofa, usprawiedliwiać cierpienia ontologią, co oznacza także, iż nie można dopuszczać do sytuacji dominacji jednej interpretacji kosztem innych. Amerykanin zarzucił Heideggerowi, że wsłuchując się w bycie oraz wmyślając w *czwórnię*, zapomniał o realnych potrzebach Śmiertelnych, o pomocy *cierpiącym ciałom*²⁸. Zmitologizowana późna filozofia Heideggera, zdaniem amerykańskiego filozofa i teologa, ma być doskonałym przykładem znieczulenia na realność fizycznego cierpienia.

Praktyka Makanina wykazuje wiele podobieństw do hermeneutyki Caputo. Rosjanin wpisuje się w naszkicowany powyżej kontekst radykalno-hermeneutycznej wrażliwości także poprzez przekazanie interpretacyjnej odpowiedzialności swoim bohaterom oraz czytelnikom²⁹. Całkowite porzucenie dyskursu tzw. „wielkiej narracji” następuje tutaj dzięki wprowadzeniu do tekstów niektórych faktów biograficznych autora, uczynienie narratora jedną z postaci oraz rozdrobnienie narracji do postaci wymagającej podjęcia próby jej „poukładania”. Zabieg ów otwie-

²³ Ibidem, s. 366.

²⁴ J. Caputo, R. Martinez, *A Philosophical Propedeutic: On The Very Idea of Radical Hermeneutics*, [w:] R. Martinez, *The Very Idea of Radical Hermeneutics*, New Jersey 1997, s. 14; cytata za: Z. Dziuban, op. cit., s. 90–91.

²⁵ W. Lorenc, op. cit., s. 365.

²⁶ Ibidem, s. 382.

²⁷ Z. Dziuban, op. cit., s. 61

²⁸ Ł. Czajka, op. cit., s. 41.

²⁹ A. Skotnicka, op. cit., s. 71.

ra wspólnotowy wymiar namysłu oraz zmniejsza ryzyko arbitralności. Czurlajewa wprawdzie pisze:

Z punktu widzenia Makanina właściwe oblicze rzeczywistości ze względu na jego wielorakość jest dla człowieka niedostępne, ponieważ ma on do czynienia nie z realnością, lecz jedynie z zapośredniczonymi przez niego samego znaczeniami.

Niemniej jednak jeśli owo zapośredniczenie jest jedynym możliwym „wglądem” w wycinek rzeczywistości, dostępnym człowiekowi, to Makanin (podobnie do radykalnej hermeneutyki) przecież podejmuje trud zgłębiania go i zestawienia ze światem „zewnętrznym”. Mówiąc o swojej twórczości, Rosjanin stwierdził:

I jeden z najważniejszych motywów, który będzie się przewijał pewnie przez wiele moich tekstów, to kwestia chęci pomocy słabszemu i jej niemożność³⁰.

*

Interpretacja mikropowieści *Omcmaθuuu*, dokonana przez Czurlajewą wniosła niewątpliwie ogromny wkład w rozwój badań nad twórczością Makanina. Niemniej jednak lektura tekstu rosyjskiej badaczki budzi dodatkowe pytania.

Na przykład, na stronach 179–180 swojej pracy autorka pisze o nienadążaniu jako „wyjściu z Dasein”:

„Nienadążanie” natomiast to przede wszystkim odosobnienie, wyizolowanie jako wyjście z automatycznego istnienia do „ja”. Jednak odosobniając się od świata zewnętrznego w celu jego poznania, człowiek odkrywa absurd bycia, jego entropiczne ukierunkowanie ku rozpadowi, śmierci. Strach zmusza człowieka do powrotu, związanego z jednoczesną utratą swojego „ja”. Innymi słowy, sytuacja „nienadążania” staje się sposobem poznania otaczających człowieka zjawisk istotnościowych, a także formą istnienia³¹.

Nowosybirska badaczka kilkakrotnie opiera swój wywód o klasyczne dychotomie podmiotu i przedmiotu, jednocześnie wskazując, iż filozoficzna orientacja Makanina bliska jest dekonstruktywistycznej współczesności. Także otwartym pozostaje pytanie o uargumentowanie w tekście Rosjanina zasady indukcji, którą prezentuje rozumowanie badaczki (wyprowadzenie wniosku o „człowieku”). I wreszcie trzecie pytanie, podyktowane powyższym cytatem: jaka koncepcja stoi za użytą przez badaczkę kategorią „Dasein”, szczególnie iż wystąpiła ona w kontekście „wyjścia” zeń, a zatem jakiegoś uprzywilejowanego wglądu w *bycie*?

³⁰ В. Иванцов, *Беседа Владимира Иванцова с писателем Владимиром Маканиным*, [w:] *Szkoła moskiewska...*, op. cit., s. 168 (p.w.).

³¹ Т. Н. Чурляева, op. cit., s. 179 (p.w.).

Nie została przez badaczkę poruszona również kwestia „nadzwyczajności” i „tajemniczości” małego Loszy, którą sugeruje kilkakrotnie wspomniany przez narratora błękit jego oczu. Losza występuje w legendzie jako okaleczony, kalectwo zaś skorelowane zostało ze zdolnością wyczuwania złota. Pewnego dnia za Loszą wstawił się inny, zupełnie „przypadkowy”, kaleka. Badaczka formułuje sąd, iż Losza ucieleśnia nieumiejętność uniesienia swojego daru oraz niemożliwość pokonania strachu przed *byciem*. W tej sytuacji jedyną możliwą formą rozumienia jest rozumienie zmitologizowane. Wydaje się, iż analiza nienadążania w wątku Loszy jest przykładem ulegania zbytnej jednoznaczności wnioskowania przez badaczkę. Nie da się bowiem wykreślić tajemniczości postaci Loszy oraz faktu, iż choć na chwilę, to opowieść dorosłego Gienadia uspokoiła targanego przez koszmary ojca. I kwestia ta, jak sądzę, pozostaje otwarta dla kolejnych interpretatorów. Z perspektywy niniejszego artykułu wątek legendy jest raczej oznaką słabości struktur ontologicznych, ich *uptywowego* charakteru, oraz radykalno-hermeneutycznej niewiedzy - otwarcia na tajemnicę i niejednoznaczność.

Bibliografia

- Dziuban Z., *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atopii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009.
- Skotnicka A., *Przestrzeń myśli. Metafora błyskawicy i rzeki w prozie Władimira Makanina*, „Przegląd Rusycystyczny” 2009, nr 1(125).
- Szymak-Reiferowa J., „System obrazów” i „forma” w metodzie twórczej Władimira Makanina, [w:] *Szkoła moskiewska w literaturze rosyjskiej*, pod red. P. Fasta, K. Jastrzębskiej przy współpracy A. Mrózek, Częstochowa 2007.
- Leśniewski N., *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998.
- Lorenc W., *Hermeneutyczne koncepcje człowieka. W kręgu inspiracji Heideggerowskich*, Warszawa 2003.
- Tyczko K., *Motyw Hioba w powieści Władimira Makanina Прямая линия*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Seria III. Język – Literatura – Kultura – Historia*, t. I: *Chrześcijaństwo w literaturze i języku*, pod red. Z. Abramowicz, K. Korotkich, Białystok 2016.
- Иванцов В. В., *Беседа Владимира Иванцова с писателем Владимиром Маканиным*, [w:] *Szkoła moskiewska w literaturze rosyjskiej*, pod red. P. Fasta, K. Jastrzębskiej przy współpracy A. Mrózek, Częstochowa 2007.
- Иванцов В. В., *Пространственно-временная организация художественного мира В. С. Маканина*, Sankt-Petersburg 2007.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва 2003.

- Маканин В. С., *Утрата*, [w:] Idem, *Кавказский пленный* (сборник), Москва 2009 [ebook, pdf].
- Станкевич А., *Сакрум в системе пространственных моделей Владимира Маканина – повесть „Утрата”*, [w:] *Szkoła moskiewska w literaturze rosyjskiej*, pod red. P. Fasta, K. Jastrzębskiej przy współpracy A. Mrózek, Częstochowa 2007.
- Чурляева Т. Н., *Проблема абсурда в прозе В. Маканина 80-х годов – начала 90-х годов*, Новосибирск 2001.

DIALOG NA STYKU KULTUR — BIESZCZADY
ДИАЛОГ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР — БЕЩАДЫ
DIALOGUE AT THE CROSSROADS OF CULTURES
— BIESZCZADY

Alicja Węclawiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska,
aliwec@wp.pl

Abstract: Eastern Slavonic cultures are often a conglomeration of patterns of several cultures, which resulted from the past. As Paul Ricoeur said, the past is a place of our hidden identity, hurt by the greatest disaster of the twentieth century — bloody regimes. Nazism and bolshevism left their mark on the western world, whose painful consequences we still face today. Bieszczady is a part of Poland, which suffered particularly acutely during and after WWII. It is a place with a kind of a legend, becoming more and more appreciated, because of its tourist attractions, unspoiled nature, magical and largely virginal landscapes. This is a very important area for Slavonic identity, a place with a rich and troubled history — Bieszczady witnesses the actions of the Ukrainian Insurgent Army and Operation “Vistula”. This article concerns this question, presents excerpts of interviews and memories of participants in those events and shows Bieszczady as a region of the heterogeneous Slavonic culture and a place of memory — both individual and collective.

Słowa kluczowe: Bieszczady, kultura, dialog.

Ключевые слова: Бещады, культура, диалог.

Keywords: Bieszczady, culture, dialog.

Wstęp

„Nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura”¹ — stwierdza we wstępie do *Myśli o filozofii dziejów* XVIII-wieczny filozof Johann Gottfried Herder. Definicji kultury jest tyle, ilu myślicieli pochyłających się nad tym zjawiskiem, wykazujących odmienną w postrzeganiu i rozumieniu kultury. Wynika to z jej złożoności, można także zaryzykować tezę, iż stanowi to również pewnego rodzaju dowód na to, jak ważna jest kultura w życiu tak jednostek, jak i zbiorowości. Warto zauważyć, iż problemy z wyłonieniem jednej, obowiązującej powszechnie definicji, co do której wszyscy się zgodzą, spory odnośnie znalezienia właściwego desygnatu dla danego pojęcia czy polemiki *a propos* tego, w jaki sposób

¹J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, Warszawa 1962, s. 21.

coś powinno być rozumiane dotyczą zwykle zjawisk bez wątpienia złożonych i heterogenicznych, ale także niezwykle ważnych, choć z drugiej strony często nieuświadomianych. Próby określenia, czym są ot choćby wolność, prawda, sztuka czy religia nie tyle kończą się fiaskiem, ile raczej pokazują, iż być może zjawisk tych nie można zamknąć w jednej definicji. Podobnie rzecz ma się z kulturą, niewątpliwie istotną, refleksywaną lub nie zawsze uzmysławianą albo – jakby powiedział Jerzy Kmita – akceptowaną lub respektowaną².

Wszystko to, poczynwszy od sentencji Herdera poprzez uwagę Kmity, wydaje się być oczywistością, wręcz truizmem. Te zwykle dotyczą zjawisk właśnie nieuświadomianych. Różne definicje kultury często podkreślają jej złożoność, diachronię, heterogeniczność. Mając to na uwadze, trudno postrzegać kulturę jako coś spójnego, jednorodnego. Czy to wystarczy, aby zamiast o kulturze mówić o kulturach? Niniejszy tom poświęcony jest nie kulturze, a kulturom wschodniosłowiańskim, które istotnie są konglomeratem wzorców wielu kultur i choć porządkowanie i ujednolicenie tej rzeczywistości jest naturalnym dążeniem podmiotu, naiwnym byłoby przekonanie o jakiegokolwiek homogenii. Przykładem obrazującym taki właśnie stan rzeczy są Bieszczady, ukazane w tymże artykule jako miejsce pamięci oraz przestrzeń konstruuująca w pewnej części słowiańską tożsamość. Pierwsza część artykułu prezentuje kulturową różnorodność Bieszczad, następnie kraina ta zostaje ukazana jako miejsce pamięci z dwóch perspektyw – przywołano wspomnienia osób związanych bezpośrednio i pośrednio z działaniami Ukraińskiej Powstańczej Armii oraz akcją „Wisła”, wreszcie następuje powrót do refleksji nad diachronią bieszczadzkiej kultury (oraz kultury w ogóle) jako punkt wyjścia do dialogu. Artykuł pisany jest z perspektywy kulturoznawczej, wykorzystuje teorię narratywizmu, w której ważną rolę odgrywają narracje pamiętnikarskie, wspomnienia czy dzienniki.

Oblicza Bieszczad

Uznawane wciąż za najbardziej dziki polski zakątek, w znacznej mierze nadal niezbadany i nieodkryty, Bieszczady mogą pochwalić się czymś w rodzaju swoistego kultu, jakim otaczane są przez stosunkowo wąskie, ale poszerzające się obecnie grono miłośników tamtejszej kultury. Mimo powszechnie obserwowanego wzrostu zainteresowania terenami kresowymi, to właśnie owiane legendą Bieszczady cieszą się takim odbiorem nie tylko wśród turystów, ale także artystów i badaczy. Na tym właśnie przykładzie zaobserwować można swoisty odwrót od panującej jeszcze

² J. Kmita, G. Banaszak, *Spółeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 43.

do niedawna „mody na Zachód”. Kosztem markowych, seryjnych produktów, tak niegdyś cenionych przez wzgląd na trudny do nich dostęp, popularność zyskują lokalne wyroby, począwszy od artykułów spożywczych, a skończywszy na ubraniach czy rękodziele. Aspekt turystyczny również nie jest bez znaczenia, choć zagraniczne wyjazdy do egzotycznych krajów to nadal często wybierany cel, to podróże do polskich wsi i miasteczek, niegdyś odbywane z braku innych możliwości, dziś wybierane są chętnie i często, acz z zupełnie innych względów, wśród których wymienić można ot choćby chęć poznania historii tych specyficznych obszarów. W czasach PRL-u Bieszczady traktowane były głównie jako azyl dla wszelkiego rodzaju nieprzystosowanych jednostek, a więc artystów, hipisów zakładających w tej właśnie krainie swoje komuny oraz innych niebieskich ptaków. Dziś uważane są za miejsce niezwykle ciekawe nie tylko pod względem walorów krajoznawczych, lecz także właśnie kulturowych.

W kontekście Bieszczad można mówić o zbiorowej tożsamości Słowian, dla których kraina ta jest niezwykle ważna z punktu widzenia tak kulturowego, jak i historycznego. Słowianie to bardzo szerokie pojęcie charakteryzujące ogromną gałąź ludów indoeuropejskich o wspólnym pochodzeniu oraz zbliżonych językach, wierzeniach, tradycjach czy obyczajach. Rozważania te nie obejmują jednak analizy historycznej czy etnologicznej, toteż przedstawianie typologii ponad stu czterdziestu grup etnicznych nie wydaje się w tym przypadku konieczne. Nadmienić można jedynie, iż Słowianie dzielą się na zachodnich (Polacy, Czesi, Serbołużyczanie, Słowacy), południowych (Bułgarzy, Chorwaci, Bośniacy, Macedończycy, Czarnogórcy, Serbowie, Słoweńcy) oraz wschodnich (Rosjanie, Ukraińcy, Rusini, Białorusini)³. Część z nich spotyka się teraz w Bieszczadach, aby przepracować przeszłość, niekiedy dramatyczną i nadal budzącą ogromne emocje.

Bieszczady jako miejsce pamięci

Od lat dziewięćdziesiątych w Rzeszowie odbywają się konferencje z udziałem słowiańskich filozofów. Efektem pierwszych takich właśnie spotkań jest dzieło Andrzeja Leszka Zachariasza pt. *Narody słowiańskie wobec globalizacji*⁴. Skompilowane w książce odczyty owych referatów uszeregowane są według przynależności do trzech grup tematycznych: 1. W drodze do cywilizacji globalnej, 2. W poszukiwaniu idei filozofii słowiańskiej, 3. Wobec faktów, idei i wartości. Refleksji poddana zostaje więc zarówno problematyka polityczna (tak z perspektywy historycznej, jak

³ S. Rospond, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 17–23.

⁴ A. Zachariasz, *Narody słowiańskie wobec globalizacji*, Rzeszów 2003.

i współczesnej, prądy myślowe (przede wszystkim polskie oraz rosyjskie), a także pewna odmienna kultura słowiańskich narodów w zetknięciu z przemianami globalnego świata. Odbywające się od 1999 roku Konferencje Filozofów Krajów Słowiańskich świadczą o tym, iż problem szeroko rozumianej słowiańskiej tożsamości wymaga uwagi i koniecznym jest namysł nad słowiańskością w kontekście współczesności, ale także wydarzeń historycznych, nadal jednak żywych w pamięci zarówno dawnych, jak i obecnych pokoleń.

Taka kolej rzeczy jest efektem obserwowanego obecnie w naukach humanistycznych zwrotu pamięciowego, objawiającego się swoistym powrotem do przeszłości, próbą jej przepracowania, odtworzenia, rekonstrukcji niegdysiejszych doświadczeń. Jest to sytuacja bezprecedensowa, a przynajmniej niewystępująca wcześniej w takiej skali. Przeszłość, oczywiście zawsze w pewien sposób ważna, niepoddawana była jednak tak daleko idącej obróbce, jak ma to miejsce obecnie. Zwróceniu w stronę przyszłości, koncentrowaliśmy się przede wszystkim na tym, co dopiero ma nadejść, na próbie przewidywania, ale i kreowania rzeczywistości pod tym właśnie kątem, a także na udoskonalaniu jej przy pomocy nowoczesnych technologii oraz wiedzy techniczno-użytkowej. Od jakiegoś jednak czasu podejmujemy także starania mające na celu zrehabilitowanie przeszłości. Z punktu widzenia polskiego obszaru kulturowego jest to sytuacja o tyle ciekawa, że objawia się zainteresowaniem niezbyt popularnymi dotychczas zjawiskami czy miejscami szczególnie ważnymi z punktu widzenia pamięci właśnie. Małe ojczyzny, lokalny patriotyzm, krainy będące ważnymi punktami na mapie pamięci, w kontekście historycznym, nie zaś pod względem turystycznych czy krajoznawczych atrakcji – wszystko to zyskuje na znaczeniu. Jednym z takich miejsc są Bieszczady – kraina będąca znaczącym specyficznym Obszarem kulturowym nie tylko dla Polski, ale również dla Słowacji i Ukrainy.

Pamięć o UPA i akcji „Wisła”

Najświeższym doświadczeniem czyniącym z Bieszczad miejsce pamięci są wydarzenia związane bezpośrednio z II wojną światową oraz zgubnymi i tragicznymi w skutkach działaniami charakterystycznymi dla dwóch wielkich systemów XX wieku, jakimi były nazizm oraz bolszewizm. Reżimy te uzurpowały sobie prawo do tworzenia nowej historii, a tym samym odcisnęły piętno na pamięci ludzkości, w tym także tej zamieszkującej teraz bądź niegdyś obszar Bieszczad. Czarnym cieniem na tej krainie kładą się m.in. działania Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) oraz akcja „Wisła”^{5*}. Tenże tekst nie jest jednak pisany

⁵ Z punktu widzenia Ukrainy, działania UPA są oceniane ambiwalentnie.

z perspektywy ani historycznej ani tym bardziej politycznej. Rekonstrukcja ówczesnych wydarzeń oraz analiza ich przyczyn nie jest przedmiotem niniejszych rozważań. Przez wzgląd na łatwą obecnie dostępność wielu źródeł nie jest to w tym miejscu konieczne. Dużo ważniejsze jest natomiast to, w jaki sposób tamte epizody zostały zapamiętane i jaką rolę odgrywają one w pamięci dzisiejszych mieszkańców Bieszczad.

Nie ulega wątpliwości, iż wydarzenia rozgrywające się na Podkarpaciu w czasie II wojny światowej do dziś budzą ogromne emocje. Przykładem na to jest odbiór jednego z najgłośniejszych polskich obrazów roku 2016 – filmu *Wołyń* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego. Produkcja ta opowiada o rzezi wołyńskiej dokonanej przez banderowców na ludności polskiej. Działania UPA pozostają nadal żywe w pamięci osób pochodzących tutaj przebywających w tamtym czasie w Bieszczadach. Jedną z nich jest pani Barbara Szymańska, która podczas badań terenowych zgodziła się podzielić się swoimi wspomnieniami z tamtego okresu:

Piszę historię mojej mamy, aby pomogła zrozumieć historię nie do końca sprawiedliwą. Stało przede mną dość trudne zadanie opisanie ciekawszych faktów z mojego życia. Właściwie do roku 1941 moje dzieciństwo upływało spokojnie. Urodziłam się w Krakowie, ale mieszkałam z matką i rodziną matki w Bochni. Ojciec pracował w Warszawie, ponieważ tam miał lepszą pracę. Po wybuchu wojny został wywieziony na roboty do Niemiec i straciliśmy z nim kontakt. Matka pracowała w prywatnej drukarni w Bochni u Hiltenbrandta, ale znalazła lepsze warunki u dalekiego krewnego, któremu umarła żona, i prowadziła u niego gospodarstwo. Z nim to wyjechaliśmy najpierw do Dębicy, a potem w 1941 roku matka wydzierżawiła gospodarstwo rolne w głębi Bieszczad – parę kilometrów od Baligródu w Woli Górzańskiej [pełna wypowiedź w załączniku – A. W.]. Tam chcieliśmy doczekać końca wojny i pozostać na stałe. Zdawało się to możliwe, ale od 1943 roku rozpoczęły się bandyckie napady banderowców – na ludność polską. Początkowo było to po wschodniej stronie Sanu dość daleko od nas, ale w miarę zbliżania się frontu było coraz gorzej. Banderowcami kierowała UPA. Była ona wspomagana przez Niemców obiecujących im wolną i niepodległą Ukrainę. Tylko należało się pozbyć z tych terenów wszystkich Polaków. Mordowano nawet własne rodziny, kazano zabijać kobiety w ciąży, także własne żony i dzieci, jeśli nie byli Ukraińcami. Palono całe wsie zamieszkanе przez Polaków i mordowano w bestialski sposób. Pomagała im ludność ukraińska, która brała w tym czynny udział, a po akcjach wracała do własnych wsi i udawała niewinnych. Ta fala morderstw przekroczyła linie Sanu i coraz bliżej podchodziła do naszych wsi. Był to początek roku 1944. Do Wołkowyi weszło wojsko słowackie działające razem z Niemcami, aby nie dopuszczać do tych okrutnych morderstw, ale w małych wioskach nie miał nas kto ochraniać, musieliśmy więc przygotować się do wyjazdu do Wołkowyi, a po przejściu frontu wracać do swoich wiosek. Mama przygotowała zapasy jedzenia na pewien czas. Były to maki, kasze, sery

solone i tłuszcze. Zapakowała też pościel i ubrania, a wszystko pakowała na wóz w stodole, ponieważ rano mieliśmy wyruszyć do Wołkowyi. Jednak ktoś z wioski uprzedził banderowców o naszej ucieczce i w nocy złożyli nam wizytę. [...] Nas skierowano do małej wioski Górki, gdzie powinien spokojnie przejść front i tam mieliśmy przeczekać. Na drugi dzień okazało się, że z jednej strony okopali się Niemcy, a z drugiej Rosjanie i tak znaleźliśmy się w samym środku ostrzału. Trzeba było chować się w lesie i wąwozach. Cała reszta naszego dobytku znajdowała się w wiosce w stodole majątku, w którym się zatrzymaliśmy. Były to dwa wozy i dwie pary koni ze źrebakiem oraz dwie krowy z cielakiem. W czasie, gdy my chowaliśmy się przed ostrzałem, ludzie z wioski – a byli to Polacy! – włamali się do stodoły i zrabowali całą resztę naszego dobytku... Zostaliśmy tylko z tym, co mieliśmy na sobie. Tak Polacy „pomagali” już poszkodowanym przez banderowców, rodakom. Po przejściu frontu ruszyliśmy dalej w kierunku Dębicy, ale już bez dobytku. Zatrzymaliśmy się jednak w Strzyżowie i stamtąd w maju 1945 roku zabraliśmy się z transportem ze Lwowa na zachód do Szczecinka. Wracać w Bieszczady nie było możliwości, ponieważ tam walki z banderowcami trwały aż do 1947 roku⁶.

Wypowiedź przytoczona jest w całości w takiej formie, w jakim udostępniła ją badana. Bardzo zależało jej na tym, aby niczego nie zmieniać ani nie pomijać. Badana po dziś dzień mieszka w Szczecinku, jednak często wraca w Bieszczady, traktując je jako krainę swojego dzieciństwa, miejsce, które – mimo upływu kilkudziesięciu lat – nadal jest dla niej ważne. Biorąc pod uwagę doniosłość tamtych wydarzeń oraz ich znaczenie zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i szerszym, społecznym, narracja udostępniona przez badaną jest raczej krótka, zwięzła i skondensowana. Daje jednak wgląd nie tylko w fakty w takiej formie, w jakiej zostały zapamiętane, ale także w uczucia badanej jako uczestniczki owych zająć.

Wypowiedź badanej pozwala poznać wiele znaczących szczegółów tak jej życia, jak i zgłębić szerszy kontekst historyczny. Bohaterka opowiada o trudnym dzieciństwie – wychowywała się praktycznie bez ojca, w dość skromnych warunkach, często się przeprowadzała. Mimo to pozytywnie wspomina okres bieszczadzki, zwraca uwagę na to, że pomimo różnic etnicznych czy narodowych mieszkańcy wioski, w której się wychowywała, żyli ze sobą w zgodzie. Zmieniło się to w momencie rozpoczęcia działań UPA, które to podzieliły Polaków i Ukraińców. Badana wspomina zetknięcie z banderowcami, dość dokładnie opisując całe zdarzenie. Z całego zajścia ona i jej rodzina uszli z życiem, choć nie było to raczej regułą. Badana jednak tego nie komentuje. Z jej wypowiedzi wynika, że działania podejmowane przez UPA, wspierających

⁶ Informacje uzyskane dzięki uprzejmości pani Barbary Szymańskiej (z domu Werszczak) podczas badań terenowych – Bieszczady, Cisna, sierpień 2014.

ich (niezależnie od tego, czy dobrowolnie czy pod przymusem) Ukraińców, a także postawa Polaków, niechętnych do wyciągnięcia pomocnej dłoni w obliczu tragedii są dla niej czymś nie do przyjęcia, niezależnie od efektu. Z narracji wyłania się obraz osamotnionej rodziny, bezradnej wobec okrucieństwa wojny, bezsilnej wobec czynów obu nacji, walczącej po prostu o przetrwanie. W wypowiedzi badanej brak jednoznacznej, wyraźnej oceny wydarzeń – jest ona właściwie zbędna. Bohaterka bardzo ogólnie wypowiada się o swoich oprawcach, używając określeń *banderowcy*, *Ukraińcy*, *rodacy*, dokonując osądu tylko z perspektywy tamtejszych wydarzeń, nie przekładając tego na współczesność. Z całego wywodu wyziera przede wszystkim poczucie krzywdy wyrządzonej dziecku, któremu beztroski czas w malowniczych, dzikich Bieszczadach zakłóciła wojna.

Ów polsko-ukraiński konflikt ma także inne oblicze – jest to akcja „Wisła”, efektem której było wysiedlenie ponad 33 tysięcy ukraińskich rodzin, głównie na Pomorze i ziemie zachodnie⁷. Z tej perspektywy, z pozycji pamięci zbiorowej, o akcji „Wisła”, a raczej jej następstwach i obecnym odbiorze wypowiadała się w wywiadzie podczas badań terenowych pani Irena Duda:

Ponad dwadzieścia lat temu przyjechałam do Berezki na wakacje, z daleka, bo z rodzinnego Koszalina. Magia tego miejsca sprawiła, że zostałam tu już na zawsze. Prowadzę gospodarstwo agroturystyczne i – choć jestem nie stąd – długie lata spędzone właśnie tutaj sprawiają, że czuję się wrośnięta w te ziemie. Fascynuje mnie oczywiście bieszczadzka przyroda, a także sztuka czy generalnie niesamowita, barwna kultura, przede wszystkim jednak ważna dla mnie jest historia miejsca, w którym teraz żyję. O to zresztą często zapytują mnie goście, którzy podczas wędrówek na szlakach napotykają w lesie kapliczki czy mogiły, będące pozostałością po spalonej podczas działań UPA Bereznicy Niżnej, której ostatnich mieszkańców wysiedlono przy okazji akcji „Wisła”. Największe jednak zainteresowanie wzbudzają ruiny powstałej w 1868 roku grekokatolickiej cerkwi. Była ona miejscem ważnym dla wiernych z Berezki oraz wielu okolicznych wsi. Cerkiew uważa się za opuszczoną od 1947 roku, kiedy to wiele z tych miejscowości przestało istnieć, a jej mieszkańcy zostali zamordowani lub wysiedleni. W lipcu 2005 roku w ruinach cerkwi odprawiono pierwszą mszę w intencji zmarłych oraz bohaterów walk w obronie tych ziem. Na nabożeństwo zjechało się bardzo wielu ludzi, dla których miejsce to z jakichś względów jest ważne. Byłam na tej mszy i nigdy jej nie zapomnę. Nie tylko przez to, że liturgia sama w sobie była piękna uświetniana przez śpiew chóru, także w języku ukraińskim. Byłam świadkiem tego, jak ludzie, nieraz bardzo już wiekowi, po raz pierwszy od pół wieku mogli zobaczyć swoje ojczyste, ukochane ziemie i spotkać

⁷ „Z Kresów na Kresy. Wielkie przesiedlenie Polaków” 2016, nr 1.

swoich najbliższych. Fakt, że doszło do tego w tak wyjątkowych okolicznościach, jakimi jest nabożeństwo w odwiedzanej kiedyś cerkwi wywoływał ogromne emocje. Ci ludzie byli wstrząśnięci i choć ja mogę sobie jedynie wyobrażać, co czuli przy okazji wydarzeń sprzed lat i co czuli teraz, po powrocie w rodzinne strony, przez cały czas płakałam razem z nimi⁸.

Wypowiedź ta, udzielona w wywiadzie przez osobę od lat prowadzącą w Bieszczadach działalność gospodarczą oraz turystyczną, jest niezwykle emocjonalna i w taki też zresztą sposób była zaprezentowana. Jest to o tyle ciekawe, iż narratorka pochodzi z zupełnie innego miejsca, a jednak – jak sama twierdzi – czuje się *wrośnięta* w Bieszczady. Fakt, iż losy tamtejszej ludności poruszają ją do tego stopnia i że ma ona świadomość wagi tak niegdyśszych wydarzeń, jak i ich współczesnych skutków jest swoistym odzwierciedleniem zbiorowej pamięci. Znajomość przeszłości miejsc, które zaadoptowane zostały jako mała ojczyzna jest w tym przypadku współtworzeniem poczucia tożsamości zbiorowej.

Badana uzasadnia, dlaczego Bieszczady są dla niej ważnym miejscem, czuje też, że ma niejako do odegrania pewną rolę, polegającą na informowaniu turystów o przeszłości miejsca, które jest przez nich odwiedzane, a w którym ona sama od lat żyje. Przez wzgląd na położenie miejscowości ślady akcji „Wisła” są wciąż widoczne podczas wędrówek po i wokół Berezki – tajemnicze mogiły znajdujące się w lasach są pozostałością po spalonych wsiach, zaś cerkiew, o której opowiada badana jest miejscem ważnym nie tylko dlatego, że stanowi swoisty pomnik dla ludności aż do czasu II wojny światowej wykorzystującej obiekt do celów religijnych, ale także dlatego, że od 2005 roku jest upamiętniona jako miejsce symboliczne, w którym po latach spotkali się Polacy, Ukraińcy oraz – jak głosi napis na mieszczącej się przy ruinach tablicy w języku polskim i ukraińskim – *wierni przybyli z różnych stron*. Miejsce dialogu.

Należy oczywiście zwrócić uwagę, że obie badane nie urodziły się w Bieszczadach – jedna z nich pochodzi z Małopolski, druga z Pomorza. Wydarzenia, o które relacjonowała pierwsza z narratorek były jej własnymi przeżyciami, druga badana opowiadała o swoich spostrzeżeniach i emocjach związanych z zajściami, których nie była bezpośrednim świadkiem. Jako wieloletnia mieszkanka Bieszczad traktuje jednak te wspomnienia jako element pewnej zbiorowej pamięci, dostępnej już także jej. Obie narratorki nie są autochtonami, co rodzi istotne dość pytanie o to, czy w ogóle można w Bieszczadach spotkać jeszcze tuziemiców, którzy przeżyli tam także II wojnę światową, nie osiedleńców zamieszkających tam dopiero po 1947 roku. Dane pokazują, że większość rdzennych

⁸ Informacje uzyskane na podstawie wywiadu z panią Ireną Dudą podczas badań terenowych – Bieszczady, Berezka 2010.

mieszkańców Bieszczad – w tym Polaków, Ukraińców, Łemków, Bojków, Hucułów – zginęła wskutek działań wojennych bądź też została przesiedlona.

Zaproszenie do dialogu

Bieszczady są specyficznym obszarem kulturowym. Zaobserwować można tam spuściznę Łemków czy Bojków, stosunkowo nową kulturę powojennych osiedleńców oraz fluktuacje będące owocem napływu turystów, którzy co roku wykazują coraz większe zainteresowanie tą właśnie krainą⁹. Często tym, co ich przyciąga są nie tylko walory krajoznawcze, ale także najświeższa historia Bieszczad związana z wydarzeniami mającymi miejsce podczas II wojny światowej oraz zaraz po niej – ścierają się tam dążenia działaczy antykomunistycznych, z drugiej zaś strony wciąż upamiętnieni są bohaterowie Armii Ludowej (pomnik w Cisnej) czy postacie takie jak Karol „Walter” Świerczewski (Jabłonki). Takie bogactwo czynników samo w sobie tworzy sytuację dialogową – mozaika tudzież patchwork wzorów kulturowych, postaw, przekonań jest trwale zespolony. Wszak Bieszczady dziś są obszarem atrakcyjnym, bo choć ziemie spływały krwią wielu grup etnicznych, dziś są już tylko (i aż) miejscem pamięci, które odwiedzić może każdy, niezależnie od przekonań czy traumatycznej przeszłości, w niniejszym tekście przedstawionej na przykładzie działań UPA oraz akcji „Wisła”. Dialog jest tym, co umożliwia upamiętnienie miejsc-pomników (jak w przypadku cerkwi w Bereźce) czy generalnie w miarę bezkolizyjne poruszanie się po wspólnej przestrzeni, mimo dzielącej przeszłości, możliwe satysfakcjonujące współistnienie bez nieustającego poczucia krzywdy.

Wprawdzie język nie jest silnym gwarantem bezpieczeństwa przez wzgląd na swą niestałość, co podkreślali nominaliści lingwistyczni¹⁰, niemniej jednak nosi on pewne znamiona uniwersalności, przejawiające się w komunikacji jako w żywym doświadczeniu. Stabilizatorem języka jest właśnie kultura, której rola nie ogranicza się jedynie do swoistego dystrybuowania treści znaczących dla współczesnego świata w zakresie wiedzy techniczno-użytkowej. Kultura również działa jako nośnik wartości, których wspólne podzielenie umożliwia tworzenie takich przekonań normatywnych, jakie pozwalają na fuzję odmiennych społeczności.

⁹ Sam tylko Bieszczadzki Park Narodowy odwiedza rocznie kilkaset tysięcy turystów, zaś dane na rok 2015 pokazują, iż Podkarpacie było najczęściej odwiedzanym regionem – 957,7 tys. turystów, w tym 837,3 tys. to turyści krajowi a 120,4 tys. turyści zagraniczni, [w:] źródło elektroniczne: <http://turystyka.wrotapodkarpackie.pl/index.php/56-aktualnosci-inne/2003-w-2015-r-podkarpacie-odwiedzilo-wiecej-turystow> (30.12.2016).

¹⁰ J. Kmita, *Wymykanie się uniwersaliom*, Warszawa 2000, s. 32.

Zakończenie

W roku 2016 do kin wszedł długo oczekiwany film Wojciecha Smarzowskiego. Reakcje na *Wołyń* były różnorakie – niektórzy chcieli wreszcie zobaczyć, co się wydarzyło w 1943 roku na Podkarpaciu, poznać prawdę i podać ją do szerszej wiadomości, drudzy uważali film za niepotrzebny, odgrzebujący dawne urazy, tworzący podziały. Jeszcze inni wreszcie zobaczyli w obrazie Smarzowskiego okazję do dyskusji. Taka intencja przyświecała samemu reżyserowi, który swoim filmem chciał zbudować most między Polską a Ukrainą¹¹. Osobą, z którą w pierwszej kolejności utożsamia się widz jest główna bohaterka, Zosia Głowacka. Jest to interesujący zabieg – pierwszoplanowa jest postać kobieca, będąca mimowolnym świadkiem polsko-ukraińskiego konfliktu. W filmie priorytetem jest dla niej po prostu ocalenie siebie i dziecka, dąży do tego za wszelką cenę, korzystając z pomocy tak Polaków, jak i Ukraińców. Zosia walczy o przetrwanie w żaden sposób nie uczestnicząc w walkach – rzeź toczy się gdzieś w tle.

Wołyń zbiera pozytywne recenzje – podkreślane są walory stylistyczne filmu, świetne zdjęcia, charakterystyka etc. Wielu widzi w obrazie także postulat dialogu i nadzieję na zaleczenie ran. Być może jest to ufność pokładana zbyt naiwnie, być może jednak *Wołyń* okaże się jednym z środków niedzielących, a spajających różnorodną słowiańską kulturę wraz z jej niełatwą przeszłością. Kulturę, zawierającą w sobie pewne wspólne dziedzictwo, którego Słowianie są depozytariuszami.

Bibliografia

- Herder J.G., *Myśli o filozofii dziejów*, Warszawa 1962.
Kmita J., Banaszak G., *Spółeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1994.
Kmita J., *Wymykanie się uniwersaliom*, Warszawa 2000.
Rospond S., *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 1973.
Zachariasz A., *Narody słowiańskie wobec globalizacji*, Rzeszów 2003.
„Z Kresów na Kresy. Wielkie przesiedlenie Polaków” 2016, nr 1.
Informacje uzyskane podczas badań dzięki uprzejmości p. Barbary Szymańskiej (z.d. Wereszak) oraz p. Ireny Dudy, Berezka 2010, Cisna 2014.
Smarzowski W., *Wołyń*, 2016.
Kutz D., „*Wołyń*” oczyma Ukraińca. Film budujący mosty czy rysowana ostrą kreską agitka?, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/7,75410,20850095,wolyn-oczyma-ukrainca-film-budujacy-mosty-czy-agitka-felieton.html> (30.12.2016).

¹¹ D. Kutz, „*Wołyń*” oczyma Ukraińca. Film budujący mosty czy rysowana ostrą kreską agitka?, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/7,75410,20850095,wolyn-oczyma-ukrainca-film-budujacy-mosty-czy-agitka-felieton.html> (30.12.2016).

W 2015 r. Podkarpacie odwiedziło więcej turystów, [w:] źródło elektroniczne: <http://turystyka.wrotapodkarpackie.pl/index.php/56-aktualnosci-inne/2003-w-2015-r-podkarpacie-odwiedzilo-wiecej-turystow> (30.12.2016).

Załącznik do artykułu:

(informacje uzyskane dzięki uprzejmości pani Barbary Szymańskiej (z domu Wereszczak) podczas badań terenowych – Bieszczady, Cisna, sierpień 2014)

Piszę historię mojej mamy, aby pomogła zrozumieć historię nie do końca sprawiedliwą. Stało przede mną dość trudne zadanie opisanie ciekawszych faktów z mojego życia. Właściwie do roku 1941 moje dzieciństwo upływało spokojnie. Urodziłam się w Krakowie, ale mieszkałam z matką i rodziną matki w Bochni. Ojciec pracował w Warszawie, ponieważ tam miał lepszą pracę. Po wybuchu wojny został wywieziony na roboty do Niemiec i straciliśmy z nim kontakt. Matka pracowała w prywatnej drukarni w Bochni u Hilenbrandta, ale znalazła lepsze warunki u dalekiego krewnego, któremu umarła żona, i prowadziła u niego gospodarstwo. Z nim to wyjechaliśmy najpierw do Dębicy, a potem w 1941 matka wydzierżawiła gospodarstwo rolne w głębi Bieszczad – parę kilometrów od Baligródu w Woli Górzańskiej. Gospodarstwo liczyło około 51 hektarów, a wioska była mała i liczyła niespełna czterdzieści pięć chat. Ludność była w większości ukraińska i parę rodzin polsko-ukraińskich. Przez pierwsze dwa lata nikomu to nie przeszkadzało, żyliśmy w zgodzie z całą ludnością wioski. Jako dziecko przyjaźniłam się z rówieśnikami z wioski i razem pilnowaliśmy w lesie pasącego się bydła, przy okazji straszyliśmy krzykami wilki. W naszej wsi nie było kościoła ani cerkwi. Kościół był w Wołkowyci oddalonej o 7,5 km, chodziliśmy więc częściej do cerkwi greko-katolickiej oddalonej o 2,5 km. W święta chodziliśmy do kościoła w Wołkowyci – tam było więcej Polaków ponieważ tam była gmina i była to duża wieś, w której dzierżał większy majątek nasz krewny. Pomagał nam w gospodarowaniu, ponieważ był on z wykształcenia rolnikiem. Tam chcieliśmy doczekać końca wojny i pozostać na stałe. Zdawało się to możliwe, ale od 1943 roku rozpoczęły się bandyckie napady banderowców – na ludność polską. Początkowo było to po wschodniej stronie Sanu dość daleko od nas, ale w miarę zbliżania się frontu było coraz gorzej. Banderowcami kierowała UPA. Była ona wspomagana przez Niemców obiecujących im wolną i niepodległą Ukrainę. Tylko należało się pozbyć z tych terenów wszystkich Polaków. Mordowano nawet własne rodziny, kazano zabijać kobiety w ciąży, także własne żony i dzieci, jeśli nie byli Ukraińcami. Palono całe wsie zamieszkane przez Polaków i mordowano w bestialski sposób. Pomagała im ludność ukraińska, która brała w tym czynny udział, a po akcjach wracała do własnych wsi i udawała niewinnych. Ta fala morderstw przekroczyła linie Sanu i coraz bliżej podchodziła do naszych wsi. Był to początek roku 1944. Do Wołkowyci weszło wojsko słowackie działające razem z Niemcami, aby nie

dopuszczać do tych okrutnych morderstw, ale w małych wioskach nie miał nas kto ochraniać, musieliśmy więc przygotować się do wyjazdu do Wołkowyi, a po przejściu frontu wracać do swoich wiosek. Mama przygotowała zapasy jedzenia na pewien czas. Były to maki, kasze, sery solone i tłuszcze. Zapakowała też pościel i ubrania, a wszystko pakowała na wóz w stodole, ponieważ rano mieliśmy wyruszyć do Wołkowyi. Jednak ktoś z wioski uprzedził banderowców o naszej ucieczce i w nocy złożyli nam wizytę. Wpadli do domu, kazali stanąć twarzą do ściany z rękami w górze i zaczęli rabować wszystko, co wpadło im w ręce. Pod każdym oknem stało po dwóch uzbrojonych bandytów. Był to początek czerwca 1944 roku. W tym czasie mieszkał u nas Żyd z Krakowa, który ukrywał się przed Niemcami i pracował w gospodarstwie. Kiedy już wszystko rozkradli, kazali mu iść ze sobą do lasu. Po wyzwoleniu został znaleziony razem z innymi zamordowanymi (81 osób) w miejscowości Terka. Rano zebraliśmy resztki tego, co pozostało i wozem wyjechaliśmy do Wołkowyi. Tam była już też inna rodzina zaprzyjaźniona z nami. Ponieważ walki były coraz bliżej, radzono nam na ten czas wyjechać gdzieś dalej i tam przeczekać front. Wyjechaliśmy więc najpierw do Sanoka, ale zanim tam dojechaliśmy, zostaliśmy w lesie ostrzelani, nie wiadomo przez kogo. Na szczęście nic nikomu się nie stało. Z Sanoka każdy ruszył w swoją stronę do jakichś znajomych, gdzie mógłby się na jakiś czas zatrzymać. Nas skierowano do małej wioski Górki, gdzie powinien spokojnie przejść front i tam mieliśmy przeczekać. Na drugi dzień okazało się, że z jednej strony okopali się Niemcy, a z drugiej Rosjanie i tak znaleźliśmy się w samym środku ostrzału. Trzeba było chować się w lesie i wąwozach. Cała reszta naszego dobytku znajdowała się w wiosce w stodole majątku, w którym się zatrzymaliśmy. Były to dwa wozy i dwie pary koni ze żrebakiem oraz dwie krowy z cielakiem. W czasie, gdy my chowaliśmy się przed ostrzałem, ludzie z wioski – a byli to Polacy! – włamali się do stodoły i zrabowali całą resztę naszego dobytku... Zostaliśmy tylko z tym, co mieliśmy na sobie. Tak Polacy „pomagali” już poszkodowanym przez banderowców, rodakom. Po przejściu frontu ruszyliśmy dalej w kierunku Dębicy, ale już bez dobytku. Zatrzymaliśmy się jednak w Strzyżowie i stamtąd w maju 1945 roku zabraliśmy się z transportem ze Lwowa na zachód do Szczecinka. Wracać w Bieszczady nie było możliwości, ponieważ tam walki z banderowcami trwały aż do 1947 roku.

CIAŁO I JEGO FRAGMENTY W PROZIE MIKOŁAJA GOGOLA
ТЕЛО И ЕГО ФРАГМЕНТЫ
В ПРОЗЕ НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ГОГОЛЯ
BODY AND BODY PARTS IN THE PROSE OF NIKOLAI GOGOL

Krzysztof Witczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska,
krzysztof.witczak@amu.edu.pl

Abstract: The article presents a perspective of somatic present in the prose of Nikolai Gogol. The body is treated here as a project — a collection of body fragments. Particular attention is paid to the figure of nose, which occurs in two selected short stories entitled *Nose* and *Diary of a Madman*. Therefore, any attempt to emancipate the body part is a threat to the need to preserve the face. Nose is a sense of belonging. This part of the body is thus a limit to what we used to be referred to as belonging to us. Its location creates the last bastion of perception, the selfness.

Słowa kluczowe: ciało, Mikołaj Gogol, nos, brzuch, fragment.

Ключевые слова: тело, Николай Васильевич Гоголь, нос, живот, фрагмент.

Keywords: body, Nikolai Gogol, nose, stomach, fragment.

W epoce wczesnogreckiej nie znano określenia *soma* jako ciała w całości. Sam Homer postrzegał je jako zbiór elementów — posługiwał się kilkoma słowami na opisanie poruszających się członków (stawów, mięśni, skóry)¹. Średniowieczne operacje parachirurgiczne, renesansowa dążność do poznania (przy pomocy sekcji) wnętrza organizmu czy też oświeceniowe umiłowanie eksperymentu nie naruszyło w kulturze postrzegania ciała jako zwartego i jednorodnego systemu, który stanowi opozycję dla duszy. Wiek XIX, a zwłaszcza okres romantyzmu w literaturze europejskiej, przynosi w kulturze ponowne zastanowienie się nad defragmentacją ciała. Brak koherentności obecny jest również w prozie Mikołaja Gogola. Jak twierdzi Vladimir Nabokov „by odsłonić cielesny aspekt geniuszu Gogola” należy uznać, że „brzuch to pierwsza amantka w jego opowiadaniach, nos — pierwszy amant”². Kolejnym tropem, który w aspekcie somatycznym wyodrębnia autor *Lolity* jest „wyjątkowa awersja [Go-

¹ Zob. B. Snell, *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysymow, Warszawa 2009.

² V. Nabokov, *Nikołaj Gogol*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2012, s. 8.

gola – K. W.] do wszystkiego, co śliskie, pełzające i skradające się”³. Z trzech zaprezentowanych wyżej perspektyw tematycznych, wyróżnionych przez znawcę twórczości Gogola, najciekawszą egzemplifikację uzyskuje motyw nosa, który nie tylko wpisuje się w osobistą historię pisarza, ale jest również rozwinięciem tendencji panujących w piśmiennictwie rosyjskim XIX wieku.

O nosie

Zbigniew Libera, autor *Wstępu do nosologii*, traktuje nos jako „wystającą środkową część twarzy”⁴. Najważniejszym elementem tej definicji byłoby określenie dotyczące granicy⁵, można zatem potraktować go jako figurę dystalności. Nos oddala przedstawicieli jednej klasy od innych, dlatego w różnych okresach historycznych nadawano mu znaczenie kulturowe. Giambattista della Porta, powołując się na Arystotelesa, pisze o wielkoduszności człowieka z nosem orlim, a Wacław Potocki w *Wojnie Chocimskiej* przydaje Turczynowi nos posągowy, by potwierdzić jego majestat. Anonimowy autor dziewiętnastowiecznego artykułu z czasopisma „Bałamut Petersburski” stwierdza, iż „nos, podle mnie, powinien być odcięty zwierzętom, które by miały doskonalszemi od człowieka zostać”⁶. Człowiek – posiadacz nosa miałby dysponować przewagą kulturową, mieć prawo do zajmowania wyjątkowej pozycji, a groźba utraty nosa oznaczałaby dlań degradację społeczną. W świecie utworów Gogola jedność rekonstruowana w postaci związku między ciałem wizualnym a świadomością, zostaje zaburzona. Główną przyczyną zmian jest właśnie nos, który jest „prawdziwym zwierciadłem, wiernym termometrem duszy człowieka”⁷.

Za powstanie opowiadań Gogola odpowiadają anegdoty, które krążyły wśród mieszkańców ówczesnej Rosji. Autor przyjmuje w utworze styl anegdotyczny, nawiązując tym samym do popularności czasopism, a także publikacji o charakterze rewelacyjnym, nastawionych na przyciągnięcie uwagi czytelnika. Historie o nosie rozwinęły się po wydaniu rosyjskiego tłumaczenia powieści Sterne’a *Życie i myśli JW Pana Tristiana Shandy*, w której tytułowy bohater zostaje oszpecony przy porodzie. Zmiażdżony nos staje się przyczyną nieszczęść: „w tych czy innych okresach życia z przyczyn zwykłej straty, a raczej spłaszczenia tego narzą-

³ Ibidem, s. 9.

⁴ Z. Libera, *Wstęp do nosologii*, Wrocław 1996, s. 36.

⁵ Podobną myśl w rozprawie *O nosie* wyraża Arystoteles opisując tę część ciała z punktu widzenia fizjonomii. Zob. Arystoteles, *O nosie*, [w:] Idem, *Zagadnienia przyrodnicze*, przeł. L. Regner, Warszawa 1980.

⁶ Anonim, *Wizyty wiejskie*, „Bałamut Petersburski” 1834, nr 30, s. 121.

⁷ Anonim, *Rozprawa o nosach*, „Bałamut Petersburski” 1832, nr 21, s. 105.

du”⁸. Zafascynowanie nosami przeradza się w swego rodzaju paranaukową refleksję toczoną w przestrzeni artystycznej. Wiktor Winogradow twierdził, że:

[...] w literaturze „nosologicznej” pierwszej połowy XIX wieku, w której przed oczyma czytelników migotały obcięte nosy, zabezpieczone, nieoczekiwanie znikające i znów się pojawiające, zawierały się wszystkie elementy, jakie legły u podstaw Gogolowskiego opracowania tematu nosa⁹.

Motyw ten jest szczególnie obecny w opowiadaniach ukraińskich, w których często występują epizody związane z fetyszem zasłaniania ciała – postaci kryją się za warstwami tkaniny, przebierają w płaszcze, noszą rękawiczki i nakrycia głowy, także twarze stają się jedynie maskami¹⁰. Nabokov twierdzi, iż ukrywanie się ma związek z schematem narracyjnym, gdzie spod płaszcza prostego realizmu wychylają się fragmenty innej rzeczywistości. Proza Gogola udaje tylko opowieść z fabułami, jej prawdziwym zamierzeniem jest odkrycie prawdy¹¹.

Nos bez nas

Nos po wcześniejszym odrzuceniu przez zespół pisma „Moskowskij Nabludatel” ukazał się w trzecim numerze gazety „Sowriemiennik” w 1836 z osobistą adnotacją Aleksandra Puszkina, wielkiego admiratora prozy Gogola. Tekst potraktowano jako żart literacki, choć niewątpliwie łączy się on tematycznie z dokonaniem niemieckiego romantyzmu, a w szczególności utworami Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana¹², w których utrata części ciała jest stałym motywem. Utwór Gogola ma jednak odmienną proveniencję, gdyż nie wyrasta z pochylenia się nad „człowiekiem obcym”, ale przedstawia osobę naznaczoną piętnem, „wytworzoną” przez nieufne społeczeństwo. W takim sposobie odczytania opowiadania utwierdza nas interpretacja autorstwa Amosa Oza. Pisarz

⁸ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristiana Shandy*, t. I, Warszawa 1958, s. 89.

⁹ В. В. Виноградов, *Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский*, Академия, Ленинград 1929, s. 35 (tłumaczenie: Marek Jedliński).

¹⁰ Podobnie można również zinterpretować *Szynel*, który traktuje o historii biednego urzędnika niskiego stopnia zmuszonego sprawić sobie nowy płaszcz. Akakiusz, bohater utworu, po wielu wyrzeczeniach odbiera przygotowany przez krawca przedmiot pożądanego. W wyniku napaści traci płaszcz, bezskutecznie próbuje zainteresować kradzieżą stosowne władze, a obojętność ludzi doprowadza ostatecznie do śmierci bohatera. W zakończeniu mężczyzna pojawia się na ulicach jako widmo, które ściąga szyniele z mieszkańców miasta. Utwór można zinterpretować w odniesieniu do czynności zasłaniania i odsłaniania ciała – widmo przypomina o maskach, które noszą obywatele, a samo życie jest jedynie odsłanianiem ukrytej prawdy.

¹¹ V. Nabokov, *Nikołaj Gogol*, op. cit., s. 158.

¹² Zob. E. T. A. Hoffmann, *Opowieści fantastyczne*, tłum. I. Wieniewska, Warszawa 1959.

stwierdza, że sposób prowadzenia narracji jest tak samo podejrzany jak świat opisany w utworze, a prawdziwe znaczenie zaczyna się w momencie zaakceptowania umowności przestrzeni i stylu anegdotycznego. Badacz analizuje perypetie rodziny cyrulika Iwana Jakowlewicza, który znajduje odcięty nos w bochenku chleba, pokazując tym samym zasady życia, panujące w świecie gogolowskiej fantastyki. Oz skupia się na pierwszej scenie opowiadania, w której bohater zostaje obdarzony niewybrednymi opiniami o nieporadności życiowej:

Żebyś ja u siebie w pokoju odciętemu nosowi pozwoliła leżeć! ty wymoczku! Jedno umie: brzytwą po rzemieniu jeździć, a obowiązku swego wkrótce spełniać nie potrafi, dziwnak, nikczemnik!¹³.

Nos staje się tu symbolem niezrealizowanych pragnień i fizycznej niemocy cyrulika w przestrzeni erotycznej¹⁴. Iwan postanawia pozbyć się obciążającego go dowodu:

Chciał go gdzieś podrzucić: albo pod słupek przy bramie, albo tak jakoś, niby przez nieuwagę, upuścić i skrócić w zaułek, ale na nieszczęście trafił mu się wciąż jakiś znajomy¹⁵.

Wyrzucenie nosa można zatem utożsamić z kastracją – karą za miłosną niemoc, ukrywaną przed innymi ceremonię pozbycia się przedmiotu zbrodni. Oz poleca przyjąć perspektywę podmiotowo-przedmiotową:

nos odrywający się od twarzy swego właściciela i wyruszający w wędrowkę po mieście w stroju dyplomaty nie jest parabolą ukazującą społeczeństwo carskiej Rosji ani nie obrazuje kondycji ludzkiej. Jest po prostu nosem, spacerującym sobie nosem, naznaczonym drobnym pryszczkiem¹⁶.

Nos jest nosem, bo Gogol nie rezygnuje z logicznego snucia wyводу, ale wplata jedynie wątki fantastyczne.

Wymancypowana część ciała wojskowego zaczyna prowadzić własne życie (awansuje na radcę dworu, planuje zagraniczny wyjazd) i – co chyba najdotkliwsze dla bohatera – nie chce utrzymywać z nim kontaktów. Nadal pozostaje w związku z ciałem, lecz – jak w koncepcji Bernharda Waldenfelsa – to „nasze żywe ciało jawi się jako coś, co zostało od-szczepione od nas samych, jakkolwiek w pewnym sensie do nas należy, zwłaszcza wtedy, gdy z jego powodu cierpimy”¹⁷. Upodmiotowienie

¹³ M. Gogol, *Nos*, przeł. J. Tuwim, [w:] Idem, *Opowieści*, Wrocław 1972, s. 51.

¹⁴ Podobieństwo nosa i narządów płciowych przywoływano często w aspekcie życia płciowego. Zob. Pseudo-Albert Wielki, *O sekretach białogłowskich*, oprac. J. Krocak, J. Zagożdżon, Wrocław 2012.

¹⁵ M. Gogol, *Nos*, op. cit., s. 52.

¹⁶ A. Oz, *Opowieść się rozpoczyna*, przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2010, s. 40.

¹⁷ B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 66.

nosa można zatem opisać jako anomalię, tak jak czyni to Paul Evdokimov:

[...] fantastyka nigdy nie jest całkowicie niewiarygodna, ekstrawagancka, postrzelona. Jest podobna do cudu. Cud pozostawia naszego ducha całkowicie wolnym. Z uśmiechem łaski fantastyka pozwala na wiarygodne wyjaśnienia funkcjonujące poza rozumem¹⁸.

Język, którym posługuje się Gogol, nadając opowieści charakter fantastyczny, pozwala nam zaakceptować ciąg wydarzeń, podobnie jak dzieje się to w figurze synekdochy, gdzie dzięki zasadzie reprezentacji możemy dowiedzieć się o całości, otrzymując komunikat tylko od części¹⁹. Dlatego też zdarzenia w utworze możemy obserwować poprzez uniezależniającą się pozycję części i słabnącą konstytucję całości.

Major Kowalow po dostrzeżeniu, iż brakuje mu nosa, postanawia udać się po pomoc kolejno do policji, redaktora dziennika i komisarza. Nie rozumieją oni jednak powagi zdarzenia, co wywołuje w bohaterze poczucie przygnębienia. Bohater przypadkowo spotyka swoją własność na ulicy:

otworzyły się drzwiczki; wyskoczył, zginając się, **pan** (wyróżnienie – K. W.) w mundurze i wbiegł na schody. Jakież było przerażenie, a zarazem i zdumienie Kowalowa, gdy poznał, że był to własny jego nos! [...] Po dwóch minutach nos istotnie wyszedł. Był w szamerowanym złotem mundurze z wielkim, stojącym kołnierzem, miał na sobie zamszowe pantalone, przy boku szpadę. Po kapeluszu z piórami można było poznać, że to radca stanu²⁰.

Dla majora nos staje się już człowiekiem posiadającym rangę i – co najważniejsze – ludzką fizjonomię, podobnie widzi to w kolejnej scenie: „zobaczył go nareszcie: nos stał na boku; **twarz schował** (wyróżnienie – K. W.) zupełnie w wielkim stojącym kołnierzu i modlił się z wyrazem głębokiej pobożności”²¹. Gogol ustala dokładną datę spotkania na święto

¹⁸ P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie otchłani*, przeł. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 85.

¹⁹ O takim rodzaju zależności od zewnątrz, które wskazuje konflikt z pragnieniem rozkoszy, pisze również Zygmunt Freud:

następny asumpt do oderwania się „ja” od masy doznań, a zatem do uznania jakiegoś „zewnątrza” [...] dają częste, różnorodne i nieuniknione doznania bólu i braku rozkoszy, których pojawienie się znosi i usuwa panującą bez żadnych ograniczeń zasadę rozkoszy. Pojawia się tendencja, by wszystko, co może się stać źródłem braku rozkoszy, odróżnić od „ja”, wyrzucić na zewnątrz, utworzyć czyste „ja” nastawione wyłącznie na działanie rozkoszy – „ja”, któremu przeciwstawia się obce, groźne zewnątrz.

Cyt za: Z. Freud, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 167–168.

²⁰ M. Gogol, *Nos*, op. cit., s. 57.

²¹ Ibidem, s. 58.

zwiastowania, które w tradycji obrządku wschodniego winno zgromadzić w świątyni znaczną liczbę wiernych. Cerkiew jest tu jednak miejscem słownego pojedynku między szukającym bohaterem a radcą dworu, co skutecznie paraliżuje bohatera w dokonaniu demaskacji nosa. Evdokimov widzi w tej scenie odwołanie do przyjścia Antychrysta (istoty o wielu obliczach), który bierze we władanie bezbronного człowieka²²:

Łaskawy panie... – rzekł Kowalow z poczuciem własnej godności – nie wiem, jak sobie pańskie słowa wytłumaczyć. Cała sprawa jest, zdaje mi się, całkiem jasna... Czy też pan chce... Przecież pan jesteś – moim własnym nosem! Nos spojrział na majora i brwi jego nachmurzyły się nieco. – Myli się pan, łaskawy panie: **jestem sam przez się** (wyróżnienie – K. W.). Poza tym, wszelka bliższa komitywa między nami jest niemożliwa²³.

Nos określa stworzenie siebie, stwierdza, że podmiot nie jest mu już potrzebny, a proces eksternalizacji został już dokonany. Nos staje się dla majora człowiekiem i zostaje wpisany w porządek aksjologiczny:

z własnych odpowiedzi nosa można się było przekonać, że dla tego **człowieka** (wyróżnienie – K. W.) nie ma nic świętego i że mógł tak samo skłamać w tym wypadku, jak kłamał zapewniając, że nigdy się z Kowalowem nie widział²⁴.

Nos wśród ludzi

Wyprawa majora Kowalowa w poszukiwaniu nosa może również zostać zinterpretowana w kontekście realizowanej strategii twórczej, polegająca na ośmieszeniu przywar urzędników, pokazaniu miałości drukowanych tekstów (ogłoszenia w prasie), ale przede wszystkim na zdyskredytowaniu programu użyteczności literatury²⁵. Major Kowalow, zwracając się do redaktora gazety, nie może pogodzić się z utratą, gdyż brak nosa wystawia go na pośmiewisko:

bo niech pan zechce zważyć; jakże mogę istnieć bez tak **widocznej części ciała** (wyróżnienie – K. W.)? To nie jakiś mały palec u nogi, który ja, proszę pana, do buta – i nikt nie zobaczy, jeżeli go nie ma²⁶.

Bohater podkreśla tym samym, że ciało jest znakiem nie dla mnie, ale dla otoczenia, informuje o przynależności, ale jest również narzędziem ekspresji. Tracąc zdolności kontroli nad nim, Kowalow zostaje pozbawiony praw do pełnego postrzegania świata.

W dziele *Fenomenologia percepcji* Maurice Merleau-Ponty tak pisze o socjologicznym znaczeniu ciała: „jest wehikułem bycia w świecie, a mieć

²² Zob. P. Evdokimov, op. cit., s. 93–101.

²³ Ibidem, s. 59.

²⁴ Ibidem, s. 61.

²⁵ Program głosił redaktor gazety „Siewiernaja pczela” Fadij Bulharin.

²⁶ M. Gogol, *Nos*, op. cit., s. 65.

ciało to dla żyjącej istoty wiązać się z określonym środowiskiem, utożsamiać się z pewnymi projektami i stale się w nie angażować”²⁷. Pozycja społeczna majora nie może zostać przywrócona, bo bez nosa, zgodnie z zasadami fizjonomiki²⁸, nie może uczestniczyć w życiu publicznym. Gogol podkreśla tu paradoks sytuacji bohatera: nos-suplement (wynikły z upodmiotowienia w miejscu braku) ma większe możliwości awansu społecznego niż podmiot pierwotny. Major nie może również traktować siebie jako ciała mogącego istnieć w przestrzeni publicznej:

Gdybym nie miał ręki albo nogi – zawsze to lepiej; gdybym nie miał uszu – szpetnie, ale jakoś znośniej; ale człowiek bez nosa – to diabli wiedzą co: ptak, nie ptak, obywatel, nie obywatel – nic, tylko wziąć i wyrzucić przez okno. I gdyby mi go przynajmniej na wojnie odrąbali albo w czasie pojedynku, lub gdybym to sam spowodował; ale zginął przecież za nic, nie wiadomo za co i po co, zginął za darmo, żeby choć za jeden grosz! [...] To rzecz nie do wiary, żeby zginął – nos!²⁹

Kowalów próbuje zracjonalizować sytuację, sprawdzając, czy nie jest pod wpływem działania alkoholu lub snu, ale po uszczypnięciu: „ból ostatecznie przekonał go, że działa i żyje na jawie”³⁰. Major utratę nosa łączy z urokiem rzuconym nań przez matkę kobiety, z którą nie ma zamiaru zawrzeć małżeństwa: „historia z moim nosem [...] jest na pewno rezultatem guseł zastosowanych przez Panią, bądź przez osoby uprawiające tego rodzaju praktyki”³¹. Przekonanie bohatera wyrasta z ludowych podań, głoszących pogląd o plastycznej naturze ciała człowieka, które można kształtować podług własnej woli dzięki praktykom magicznym i rytualnym. Takiego rodzaju wyjaśnianie przyczyn zaistniałych zdarzeń obserwujemy również w scenie zwrócenia nosa pierwotnemu właścicielowi:

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 123.

²⁸ XIX wiek był zdominowany przez myślenie w kategoriach fizjonomii i frenologii. Szczególnie popularna była fizjonomika Johanna Caspara Lavatera, która głosiła ścisły związek między harmonią wymiarów twarzy (także nosa) a dobrym usposobieniem człowieka. Moralne i cielesne piękno miało objawiać się również w kształcie:

Twarz wielkiego człowieka nosi na swoim obliczu dowód uwierzytelniający jego pełnomocnictwo w oddziaływaniu na ludzkość; jest to widoczne nawet w ostro zarysowanym nosie na jego twarzy [...] Nos w pełni wyraża sprawność duchową, smak artystyczny i miłość, to znaczy wzniosłość i poetyckość.

Cyt. za: J. C. Lavater, *Fragmenty fizjonomiczne*, [w:] *Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 1, Gdańsk 1986, s. 31.

²⁹ M. Gogol, *Nos*, op. cit., s. 69

³⁰ Ibidem, s. 70.

³¹ Ibidem, s. 76.

– Czy to wielmożny pan zgubił swój nos? [...] – Przez przedziwny przypadek: złapano go nieomal w drodze. Już siadał do dyliżansu i chciał wyjechać do Rygi. I paszport miał dawno wystawiony na nazwisko pewnego urzędnika! I dziwna rzecz: ja sam wziąłem go z początku za jakiegoś żywego jegomościa. Ale na szczęście wziąłem z sobą okulary i natychmiast spostrzegłem, że to był nos³².

Jedynie krótkowidzący policjant potrafi dostrzec prawdziwą „tożsamość” radcy dworu, gdyż ze względu na swoją dolegliwość nie jest w stanie wyodrębnić poszczególnych części twarzy. Nie mając pełnego obrazu, potrafi zidentyfikować nie postać, ale kogoś, kto ją udaje.

Nos po zdemaskowaniu mieści się w kieszeni policjanta: „Ostrożnie wziął nos w obie dłonie, złożone jak do czerpania wody, i jeszcze raz uważnie mu się przyjrzał. – Tak! On! Na pewno on!”³³. Kowalów podejmuje próbę przymocowania nosa. Przekonuje się jednak, że najbardziej obce jest dla nas nasze ciało:

No, no! Właż, bęcwale! – przemiał do niego, ale nos był jakby z **drewna** i padł na stół z jakimś dziwnym stukiem, jak **korek**. Twarz majora wykrzywiła się kuczowo. – Więc jak to? Czy nie przyrośnie? (wyróżnienie – K. W.)³⁴.

Organ staje się przedmiotem „z drewna”, „korkiem, który stuka”, jego zreifikowana substancjalność to wyraz tęsknoty obecności „zrostu”. Major nie może zaakceptować utraty łączności ze swoim obiektem pożądania; na sugestię lekarza, by pozostawić organ poza ciałem, gdyż może to pogorszyć stan zdrowia, Kowalów zrozpaczony odpowiada:

To mi się nie podoba! Jakże ja mogę zostać bez nosa? [...] Cóż może być gorsze niż taki stan rzeczy? To przecież po prostu diabli wiedzą co! [...] Niechże **to** pan jakoś przymocuje! Choćby i nie najlepiej, byle się **tylko trzymał**; w razie czego mogę go sam lekko podeprzeć ręką (wyróżnienie – K. W.)³⁵.

Bohater godzi się z sytuowaniem nosa w granicach przedmiotu – nie jest to już jego część ciała, jest to proteza, którą pragnie nosić, by odzyskać utracony status społeczny, gotów nawet ją „przytrzymywać”. Rada doktora przesuwając cudowne zjawisko w przestrzeń badań naukowych, nos żywego człowieka to materiał na preparat w laboratorium. Po prawie dwutygodniowej podróży nos wraca jednak na swoje miejsce:

[...] major obudził się, spojrzał niechętnie do lustra i widzi: nos! Cap ręką owszem: nos! [...] A popatrz no, Iwanie, wydaje mi się, że mam pryszczyk na nosie – powiedział i pomyślał jednocześnie: „Biada, jeżeli Iwan powie: ależ nie, proszę pana, nie tylko pryszczyka – nawet samego nosa nie ma!”³⁶.

³² M. Gogol, *Nos*, op. cit., s. 71.

³³ Ibidem, s. 73.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 74–75.

³⁶ Ibidem, s. 80.

Rozpoznanie obecności odbywa się poprzez potrójne upewnienie się – wzrokowe (bohater nie dostrzega zrostów w obrębie skóry nosa, co utwierdza go w przekonaniu o jedności ciała), dotykowe oraz intersubiektywne (wyrażenie opinii innego podmiotu). Lustro nie jest wystarczającym narzędziem potwierdzenia istnienia jedności, by stwierdzić jego obecność („nos także, jak gdyby nigdy nic, sterczał na jego twarzy i zachowywał się tak, jakby ani na chwilę jej nie opuszczał”³⁷), potrzebny nam jest inny człowiek. Ciało mieści w sobie podwójną artykulację obcości – przez swoją fragmentaryczność przypomina o możliwości utraty jedności, a ponadto wyznacza własne granice w odniesieniu do innych obiektów.

Nos na Księżycu

W *Pamiętniku szaleńca* opublikowanym w tomie *Arabeski* w roku 1834 Gogol powraca do tematu sytemu kastowego, czyniąc zeń przyczynę niepowodzeń bohatera opowiadania. Główny bohater, urzędnik niskiego szczebla, będąc nieodpowiednim kandydatem do małżeństwa dla wysoko postawionej kobiety, zakochuje się w córce dyrektora wydziału. Nie mogąc znieść poniżenia, które wywołuje jego pozycja przemienia się w człowieka szalonego. Gogol korzysta tu z romantycznego pędu ku obłędowi, które najlepiej miał okazywać głębie duszy. W recenzji utworu autorstwa Wissariona Bielińskiego krytyk wskazywał, że opowiadanie przedstawia „psychologiczną historię choroby, wyłożoną w poetyckiej formie, przedziwną w swej prawdzie i głębi, godną pędzla Szekspira”³⁸. Historia urzędnika to kolejny utwór poruszający rozdzźwięk między niespełniającym się marzeniem a realnością. Próby wyzwolenia się Popryszczyna z ograniczającej rzeczywistości może objąć jedynie jego obłęd, a sama struktura utworu (narracja obiektywna zapisana jako dziennik bohatera) zbliża opowiadanie – jak trafnie podsumuje Nabokov – do przekonania, że „wielka literatura ociera się o irracjonalizm”³⁹. Autor *Lolity* wyróżnik mistrzowskiego stylu Gogola widzi w nieustannej grze

³⁷ Ibidem, s. 82.

³⁸ W. Bieliński, *Pisma literackie*, przeł. W. Anisimow-Bieńkowska, J. Walicka, Wrocław 1962, s. 52. Sam krytyk przyznaje Gogolowi poczesne miejsce wśród pisarzy rosyjskich, czyniąc zeń patrona czwartego okresu w rodzimej literaturze XIX wieku, tak zwanego czasu „prozy i narodowości”. W latach czterdziestych krytyk zmienił sposób patrzenia na twórczość Gogola, upominając się o większy udział pierwiastka refleksyjnego kosztem bezpośredniości (w której widział dominantę kompozycyjną krótkich form prozatorskich pisarza). Powrót do idei miały wyrażać dopiero *Martwe dusze*. Zob. W. Bieliński, *O opowiadaniu rosyjskim i opowiadaniach p. Gogola*, [w:] Idem, op. cit. oraz J. Borsukiewicz, *Studia nad literaturą rosyjską XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, Lublin 1998.

³⁹ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 86.

z absurdem, który to stanowi część ludzkiej kondycji i zamyka się w paradoksie wzniosłości (im większe aspiracje przejawia bohater, tym bardziej będzie cierpieć). Nabokov próbuje wyjaśnić Gogolowski absurd za pomocą wizualnego porównania – postać uwikłana jest w kombinację dwóch ruchów: podskoku i ślizgu, „pod nogami otwiera się [...] zapadnia, a jednocześnie porywa [bohatera – K. W.] liryczny podmuch i rzuca w stronę kolejnej zapadni”⁴⁰. Tak odsłonięty moment irracjonalności otwiera nam bramę do widzenia innego świata a przewodnikiem, czy raczej detektorem tej niezrozumiałej obcości jest w opowiadaniach figura nosa: „a do tego z bramy każdego domu zionie takie smrodliwe piekło, że zatkałem nos i biegłem co tchu”⁴¹. Bohater *Pamiętnika szaleńca* pragnie uniknąć nieprzyjemnej sytuacji, w której traci zmysł powonienia (ten sam dylemat ma major Kowalow), której jest mu potrzebny do prawidłowego poszukiwania prawdy o wybrance. W swojej pogoni za zrozumieniem ukochanej istoty napotyka jednak na niesamowite przeszkody: „Podskoczyłem na jednej nodze, poślizgnąłem się na przeklętej posadzce i o mały włos nie rozbiłem sobie nosa”⁴². Również podczas kradzieży listów na nos czyhają niebezpieczeństwa: „Tymczasem nadbiegł psiak z ujadaniem. Chciałem go złapać, ale wstrętna psina omal nie ugryzła mnie w nos”. Pęd ku zrozumieniu przedmiotu admiracji prowadzi go do snucia rozważań na tematy społeczne, w których to refleksjach fakt posiadania narządu powonienia znów pełni rolę przedmiotu porównania:

To przecież tylko czczy tytuł, nie jakaś rzecz dotykalna, która by można wziąć do ręki. Że jest kamerjunkrem, nie przybędzie mu od tego trzecie oko na czole. Nos ma przecież nie ze złota, tylko taki sam jak ja, jak każdy inny. Nie jada nim, ale wacha; nie kaszle nim, tylko kicha⁴³.

Bohater będzie odtąd przyjmować, iż struktura społeczna, w której uczestniczy jest wynikiem spisku, a różnice między kamerjunkrem (akceptowanym kandydatem na męża córki dyrektora) i urzędnikiem niskiego stopnia nie wynikają z bezstronnej fizjologii. Cieleśny egalitaryzm prowadzi bohatera do buntu przeciwko ustalonym podziałom i w wyniku pogłębiającej się choroby umysłowej wykształcenia w sobie przekonania o byciu królem Hiszpanii. Jego irracjonalne zachowania skłaniają władze do umieszczenia go w szpitalu psychiatrycznym, w którym nadal podtrzymuje swoje stanowisko o monarszym pochodzeniu, chwilowo zawieszonym z przyczyn politycznych. Utrzymując własne przekonanie

⁴⁰ Ibidem, s. 86–88.

⁴¹ M. Gogol, *Pamiętnik szaleńca*, przeł. J. Wyszomirski, [w:] Idem, *Opowieści*, op. cit., s. 219.

⁴² Ibidem, s. 214.

⁴³ Ibidem, s. 226.

o byciu królem, uzasadnia on każde działanie personelu szpitala w perspektywie kulturowej, jako wynik obcego rytuału:

Jutro o siódmej godzinie nastąpi dziwne zjawisko: ziemia osiadzie na księżycu [...] Księżyc przecież jest zazwyczaj wyrabiany w Hamburgu, i to bardzo kiepsko [...] Zrobił go kulawy bednarz, jakiś dureń, który nie ma pojęcia o księżycu. Włożył tam smolistą linę i nieco oleju rzepakowego; stąd ten okropny smród na całej ziemi, że aż trzeba zatykać nosy. Dlatego też księżyc jest taką delikatną kulą i ludzie tam żyć nie mogą: dziś mieszkają tam same nosy. I z tego powodu nie możemy nigdy zobaczyć swoich nosów, wszystkie bowiem przebywają na księżycu⁴⁴.

Po uzyskaniu informacji o zbliżającym się zjawisku astronomicznym w jego umyśle znów budzi się próba zapobieżenia utracie nosa:

Więc kiedym sobie uprzytomnił, że ziemia jest materią ciężką i osiadając może zemleć na mąkę wszystkie nasze nosy, ogarnął mnie taki niepokój, że wdziawszy pończochy i trzewiki pośpieszyłem do Sali koronnej, ażeby wydać rozkazy policji, by nie pozwolił ziemi osiąść na księżycu⁴⁵.

Bohater nie może pogodzić się z zagładą nosów, jego starania wywołują chwilowy bunt pacjentów, który zostaje stłumiony przez dyrektora placówki⁴⁶. Znaczące jest tu podkreślenie, że w obronie księżyca występują jedynie szaleni, co jest odwołaniem do ludowego przekonania o wpływie satelity na stan umysłu.

Wizje bohatera prowadzą go do załamania nerwowego i przywołania wspomnień z dzieciństwa. Jak konstatuje Natalia Modzelewska

[...] nieoczekiwany obraz matki i dziecka przypomina czytelnikowi, że przecież Popryszczyn nie urodził się urzędnikiem, że jego życie mogłoby się potoczyć inaczej, a jego charakter mógłby ukształtować się odmiennie⁴⁷.

Bogdan Galster natomiast dodaje, że

jeżeli historia inności majora Kowalowa obnażała przerażający zanik poczucia godności ludzkiej w człowieku normalnym, nie dotkniętym przecież chorobą umysłową, to *Pamiętnik szaleńca* ukazywał proces odwrotny: budzenie się prawdziwego człowieczeństwa w miarę postępów obłądu⁴⁸.

Wyzwolenie z widzenia świata poprzez rangi pozwala bohaterowi osiągnąć prawdziwe oświecenie, może odtąd mówić o rzeczywistości

⁴⁴ Ibidem, s. 233.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Katastrofę Księżyca można również tłumaczyć w odwołaniu do koncepcji płciowości, widząc w satelicie pierwiastek kobiecy, który podobnie jak w kłótni małżeństwa Jakowlewiczów, przedstawia zgładzenie męskości (nosa – symbolu fallicznego).

⁴⁷ N. Modzelewska, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1952, s. 34.

⁴⁸ B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 190.

bez skrepowania (odnajduje właściwy język), a ponadto doświadcza wszechogarniającego uczucia empatii do ludzi. To, co określał mianem normalności, staje się dla niego jedynie pozorem, z którego wyzwala się popadając w szaleństwo. W zakończeniu historii wracamy do figury nosa, otrzymując niejednoznaczne stwierdzenie: „A czy wiecie, że dej algierski ma guza pod samym nosem?”⁴⁹. Ostatnie zdanie to nawiązanie do anegdotycznego charakteru opowiadań, w której wiele elementów wtrąconych rozbija główny wątek; ponadto wskazuje ono na chaotyczny sposób wypowiedzi chorego wszakże mężczyzny. Temat nosa, będący epizodem urasta tu zatem do wskazania ukrytego znaczenia utworu, a z samego opowiadania wyłania się klarowna struktura historii o nosie, fragmencie budującym całość.

Zakończenie – Ciało raz jeszcze

Panujące w XIX wieku przekonania o wpływie wyglądu ciała na charakter, a przez to również na zachowania człowieka wywarły wpływ na kulturę literacką. Takie ciało miało posiadać budowę teleologiczną, a wszystkie jego elementy warunkować się nawzajem: Pisał już o tym Arystoteles twierdząc, że „usposobienia zależą od ciał i nie są same przez się obojętne wobec zmian w ciele”⁵⁰. Każda próba emancypacji fragmentu korpusu to zatem zagrożenie dla potrzeby zachowania oblicza. Nos stanowi o poczuciu przynależności, ta część ciała jest zatem granicą tego, co zwykliśmy określać jako przynależne do nas, przez swoje położenie tworzy ostatni bastion postrzegania „sobości”.

Bibliografia

- Anonim, *Rozprawa o nosach*, „Bałamut Petersburski” 1832, nr 21.
Anonim, *Wizyty wiejskie*, „Bałamut Petersburski” 1834, nr 30.
Arystoteles, *Pisma różne*, przeł. L. Regner, Warszawa 1978.
Bieliński W., *Pisma literackie*, przeł. W. Anisimow-Bieńkowska, J. Walicka, Wrocław 1962.
Borsukiewicz J., *Studia nad literaturą rosyjską XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, Lublin 1998.
Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. A. Kunka, Bydgoszcz 2002.
Freud Z., *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998.
Galster B., *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967.

⁴⁹ M. Gogol, *Nos*, op. cit., s. 236.

⁵⁰ Arystoteles, *Fizjognomika*, [w:] Idem, *Pisma różne*, przeł. L. Regner, Warszawa 1978, s. 68.

- Gogol M., *Opowieści*, przeł. J. Wyszomirski, J. Tuwim, J. Brzęczkowski, oprac. B. Galster, Wrocław 1972.
- Grygiel M., *Nabokov o Gogolu – od fascynacji ku krytyce*, „Roczniki Humanistyczne” 2009, nr 57/7.
- Libera Z., *Wstęp do nosologii*, Wrocław 1996.
- Maski, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 1, Gdańsk 1986.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Modzelewska N., *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1952.
- Nabokov V., *Nikołaj Gogol*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2012.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002.
- Oz A., *Opowieść się rozpoczyna*, przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2010.
- Pseudo-Albert Wielki, *O sekretach białogłowskich*, oprac. J. Krocak, J. Zagożdżon, Wrocław 2012.
- Snell B., *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysimow, Warszawa 2009.
- Sterne L., *Życie i myśli JW Pana Tristiana Shandy*, Warszawa 1958.
- Waldenfels B., *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009.
- Виноградов В. В., *Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский*, Ленинград 1929.

PODRÓŻE POWTÓRZONE
(DMITRIJ BYKOW, *UNIEWINNENIE, SYGNAŁY*)

ПОВТОРЕННЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ
(ДМИТРИЙ БЫКОВ, *ОПРАВДАНИЕ, СИГНАЛЫ*)

REPEATED JOURNEYS
(DMITRY BYKOV, *JUSTIFICATION, SIGNALS*)

Aleksandra Zywert

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska,
olazywert@o2.pl

Abstract: The present paper aims at analyzing two novels by Dmitry Bykov: *Justification* (1998) and *Signals* (2013). On the basis of both their subject and formal representation we may state that they may be considered a diology. In the former the author focused on a specific problem — an alternative version of the causes, course and consequences of Stalinist repressions. The latter touches upon the issue of the existing reality and determination to attain goals in the context of a contemporary Russian's mentality, which is largely affected by Soviet thinking

Słowa kluczowe: Dmitrij Bykow, fantastyka, alternatywna historia, *Uniewinnienie, Sygnały*.
Ключевые слова: Дмитрий Быков, фантастика, альтернативная история, *Оправдание, Сигналы*.

Keywords: Dmitry Bykov, fantastic, alternative history, *Justification, Signals*.

Символом страны, как показывает опыт, становится не то, чего в ней много [...] и не то, что в ней хорошо [...] и даже не то, чего нет в других странах [...] символ России выглядит сегодня примерно так: это двуглавый медведь, на одной из голов которого написано умиление, а на другой — крайнее раздражение

Дмитрий Быков, *Русский оборотень*¹.

Dmitrij Bykow — jeden z najbardziej oryginalnych (i oprócz tego ostatnio modnych) współczesnych rosyjskich twórców autorów — zadebiutował jako prozaik głośną w swoim czasie powieścią *Uniewinnienie* (*Оправдание*, 1998), tekstem, który ostatecznie stał się integralną częścią fantazji historyczno-filozoficznej „О-трилогия”, a w którą oprócz wspom-

¹ Д. БЫКОВ, *Русский оборотень*, [w:] źródło elektroniczne: <http://mreadz.com/read-124103> (11.11.2016).

nianego utworu wchodzi jeszcze *Ортография* (Орфография, 2003) i *Остромов, albo uczeń czarodzieja* (Остромов, или Ученик чародея, 2010).

Powieść ta jest istotna z kilku powodów: po pierwsze, to doskonały przykład specyficznej metody twórczej Bykova polegającej na świadomej hybrydyzacji konwencji utworu². Pisarz świadomie miesza gatunki literatury wysokiej i niskiej, posiłkuje się między innymi chwytami charakterystycznymi dla bajki magicznej, wprowadza elementy fantastyki.

Po drugie, zaznacza się w niej jeden z ulubionych motywów pisarstwa Bykova: przekonanie o postępującej degradacji rosyjskiej państwowości destruktywnie wpływającej (jak słusznie podkreśla nawet jeden z niezbyt przychylnych pisarzowi recenzentów) na rosyjski charakter narodowy³. Bykow spogląda na swoją ojczyznę dwoiście – kocha ją, a jednocześnie nie znosi za uciążliwą, obezwładniającą i absurdalną proceduralno-biurokratyczną „radziecką” pedanterię, przejawiającą się w najmniej oczekiwanych momentach.

Połączenie tych dwóch wymienionych wcześniej elementów leży u podstaw zamysłu zarówno tej powieści, jak i potem całej trylogii. Punktem wyjścia jest realne i ważne w swoim czasie wydarzenie, które jednak z różnych powodów albo zostało zapomniane, albo do dziś niewyjaśnione. Wokół niego pisarz tworzy własną wizję – historię alterna-

² Jej źródła, jak podkreśla sam autor, wynikają ze specyficznego postrzegania podwójnej w swej istocie rzeczywistości rosyjskiej: równoległe z Rosją oficjalną, oswojoną, namacalną, przewidywalną, istnieje Rosja funkcjonująca na zasadach niepodlegających logicznemu wytłumaczeniu, w której na równych prawach współistnieją mity i rzeczywistość, realność i fikcja. Co istotne, świat ten nie tyle egzystuje równoległe, co krzyżuje się nieustannie z rzeczywistym i proces ten jest przez Rosjan akceptowany, i uznany za normę. W jednym z wywiadów dotyczących premiery powieści *Сигналы* Bykow mówi wprost, że jego pragnieniem jest pokazanie czytelnikowi Rosji „prostopadłej”, jak się wyraża, która istnieje pod powierzchnią oficjalnej. Wyjaśniając to określił autor mówi:

Д.Б.: Нас волновала тема радиоэфира, заполненного сигналами, которые подлинная Россия подает откуда-то из небытия, из того пространства, где находится все настоящее: хорошие люди, настоящая экономика, настоящие власти. Ведь где-то все это есть, не может быть, чтобы в такой большой стране этого не было. Нам бы хотелось побудить читателя к тому, чтобы переоткрыть Россию заново.

— Это параллельная реальность?

Д.Б.: Скорее перпендикулярная,

Ю. Складар, *Перпендикулярная реальность Дмитрия Быкова. Репортаж с презентации новой книги*, [w:] źródło elektroniczne: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/perpendikulyarnaya-realnost-dmitriya/> (10.11.2016).

³ А. Татаринцов, *Роман „Сигналы”: либеральный китч Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (10.11.2016).

tywną, która jest pretekstem do pochylenia się nad kondycją Rosji i jej mieszkańców⁴.

W *Uniewinnieniu* Bykow sięga po temat czystek stalinowskich lat 30. XX wieku traktując go w charakterze jednego z klasycznych współczesnych „przeklętych problemów” Rosjan. Brak ostatecznego rozliczenia z bolesną przeszłością w połączeniu z pozostałym po komunizmie (a wciąż żywotnym w społeczeństwie rosyjskim) przekonaniem, że „Каждая советская вещь имела двойное дно”⁵ daje autorowi możliwość skonstruowania zaskakującej wizji, w której okres ten jest zaprezentowany w zupełnie nowym świetle. Czerwony Terror – to nie przejaw współczesnej formy eliminacjonizmu⁶, a świadome działanie, integralna część przemysłowego planu stworzenia „złotej kohorty” – oddziału żołnierzy „specnazu”, którzy dzięki swoim nadzwyczajnym zdolnościom i umiejętnościom zapewnią Rosji panowanie nad światem. Na tym tle Bykow prezentuje historię młodego historyka, Sławy Rogowa, wnuka jednej z ofiar stalinowskiego reżymu, którego prywatną misją życiową jest znalezienie racjonalnego wytłumaczenia sensu okrucieństw z przeszłości. W poszukiwaniu odpowiedzi na dręczące go pytania, bohater jedzie na Syberię, by w tajdze odnaleźć ślady zlokalizowanego w ośrodku Czyste obozu dla represjonowanych, ale jego podróż kończy się tragicznie – bohater ginie w przepastnym bagnie. Śmierć ta ujawnia ba-

⁴ Niebagatelną rolę w tym procesie odgrywa także autorskie przekonanie o istotnej roli publicystyki w kontekście procesu rozwoju współczesnej prozy. Według autora to właśnie w niej należy szukać najbardziej interesujących i nośnych tematów. Bykow mówi:

публицистика — абсолютно необходимый современной прозе элемент, потому что его жаждет более молодое поколение. При этом чистая публицистика доходит не до всех. Чтобы быть понятной читателю, она должна быть растворена в необычном и ярком фабульном действии. Тогда у нее есть шанс достучаться до многих. Но когда публицистика надоедает, писатель вправе обходиться и без нее, и тогда у него получается книга, ориентированная на читателя старшего возраста,

Ю. Складар, *Перпендикулярная реальность Дмитрия Быкова...*, op. cit., [w:] źródło elektroniczne: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/perpendikulyarnaya-realnost-dmitriya/> (10.11.2016).

⁵ Д. БЫКОВ, *Оправдание. Роман*, [w:] Idem, *Оправдание. Роман, Эвакуатор. Роман и стихи вокруг романа*, Москва 2006, s. 44. Wszystkie pozostałe cytaty według tego wydania. Strony podano w nawiasach.

⁶ Jak wskazuje Daniel Jonah Goldhagen, specyfika współczesnego eliminacjonizmu polega na tym, że większość masowych rzezi miała miejsce na terytorium kraju zamieszkiwanego i przez katów, i przez ofiary. Jeśli chodzi o Rosję,

masowe unicestwienie miało pomóc w narodzinach komunistycznego raju [...] ludobójstwo stało się niemal trwałym elementem polityki państwa: zaczęło się wkrótce po rosyjskiej rewolucji z roku 1917 i ciągnęło się aż do śmierci Stalina w roku 1953.

D. J. Goldhagen, *Wiek ludobójstwa*, tłum. M. Romanek, Kraków 2012, s. 64.

nalną prawdę o nim — obciążony dziedzicznie obłędem Rogow pada ofiarą własnej obsesji. Trywialna w swej istocie, choć niezwykle interesująco podana historia jest tylko pretekstem do uwypuklenia kolejnych, ukrytych pod powierzchnią oficjalnej wersji wydarzeń, płaszczyzn rosyjskiej rzeczywistości, albo (co wyraźnie sugeruje autor) rosyjskiego szaleństwa⁷.

Piętnaście lat później Bykow zdecydował się powrócić na Syberię i napisał we współautorstwie z dziennikarką i krytykiem literackim, Walerią Żarową⁸, powieść *Sygnały* (*Сигналы*, 2013)⁹, utwór, który określił jako „трагикомический триллер-антиутопия с элементами социально-фантастической поэзии”¹⁰. U jego źródeł także leżało prawdziwe wydarzenie. Tym razem była to głośna przed czterema laty historia zagadkowej katastrofy lotniczej¹¹. Według oficjalnej wersji 11 czerwca 2012 roku pilotowany przez Hatiła Kaszapowa AN-2 z dwunastoma pasażerami na pokładzie wystartował z lotniska w Sierowie na Uralu, ale nigdy nie doleciał do celu. Poszukiwania samolotu-widma (jak go później nazwano w prasie) trwały prawie rok, by ostatecznie dzięki zbiegowi okoliczności zakończyć się 6 maja 2013 roku, kiedy to przypadkowi myśliwi odkryli w odległości ośmiu kilometrów od Sierowa szczątki zaginionej maszyny oraz zwłoki jej pasażerów. Historia ta wydała się Bykowowi do tego stopnia absurdalna, że postanowił uczynić z niej kanwę swojej powieści¹². Oprócz tego w *Sygnałach* można znaleźć

⁷ Szerzej na temat powieści Dmitrija Bykowa *Uniewinnienie* zob.: A. Zywert, *Śladami „złotej kohorty”*. Dmitrij Bykow, „Uniewinnienie”, „Studia Rossica Posnaniensia” 2016, nr XLI, s. 263–273.

⁸ Валерия Жарова — петербургский журналист и критик. Работала в издательстве Александра Житинского „Геликон Плюс” и арт-клубе „Книги и кофе”, сотрудник еженедельника „Собеседник”, специализируется на темах, связанных с современной культурой. Публиковалась в журнале „Бельские просторы”, на сайтах OpenSpace, „Частный корреспондент” и в других онлайн и оффлайн-изданиях”.

В. Владимирский, Дмитрий Быков, „Сигналы”, [w:] źródło elektroniczne: [HTTP://OLD.MIRE.RU/REVIEWS/REVIEW6395.HTM](http://OLD.MIRE.RU/REVIEWS/REVIEW6395.HTM) (10.11.2016).

⁹ Tłumaczenie tytułu moje — A. Z.

¹⁰ Ю. Скляр, *Перпендикулярная реальность Дмитрия Быкова...*, op. cit., [w:] źródło elektroniczne: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/perpendikulyarnaya-realnost-dmitriya/> (10.11.2016).

¹¹ Szerzej na ten temat zob. np. *Дело против пилота уральского „самолета-призрака” прекращено*, [w:] źródło elektroniczne: <https://ria.ru/incidents/20140307/998538728.html> (10.11.2016).

¹² W jednym z wywiadów autor wyjaśnia:

Познакомившись с этой историей, я вдруг осознал, что самолет на самом деле никуда не летал, да и вообще не существовал, ведь не может же такого быть, что обломков целого большого самолета не могли найти на точно известном небольшом кусочке

aluzje do innych niewyjaśnionych historii i zjawisk jak np. tajemnicza śmierć członków grupy Igora Diatłowa (tu: grupa Skorochodowa), opowieści o spotkaniach z yeti, czy też żyjących do dziś w leśnych ostępach mamutach, a także nawiązania do aktualnych, acz dyskusyjnych spraw jak np. działalność Jewgienija Rojzmana (kontrowersyjnego polityka, mera Jekatierynburga, założyciela fundacji Miasto Bez Narkotyków, który stał się prototypem postaci Jewgienija Ratmanowa), czy współczesne formy funkcjonowania rosyjskich sekt wyznaniowych.

Zarówno sposób konstrukcji utworu, jak i pozostałe elementy składające się na ostateczny kształt tekstu (motywy, chwytły, schematy) są bliźniaczo podobne do wykorzystanych w debiutanckim *Uniewinnieniu*, nie dziwi zatem fakt, że część recenzentów (jak np. Lew Daniłkin, czy Władimir Władimirski) potraktowało go (mimo sprzeciwu samego Bykowa¹³) albo jako przedłużenie, albo okrutną parodię poprzedniej powieści¹⁴.

Trudno zignorować te opinie, bo na pierwszy rzut oka widać, że już tytuł nowej powieści ma swoje źródło w jednym z epizodów *Uniewinnienia* — obserwując mieszkańców wioski głuchych, Rogow dochodzi do wniosku, że wymieniają oni między sobą tajne informacje („Тут не говорили, тут ловили сигналы” (106)). Analogiczne założenie leży u podstaw *Сигналов*: wychwycone przez bohatera, a potem zapisane na taś-

супи. Тогда я задался вопросом, кому и зачем нужно было раздувать всю эту шумиху? На этом самолете якобы летели члены некой прогрессивной партии, которых вдруг понадобилось предъявить верховному руководству. Поэтому и придумали, что все они улетели, и теперь их нельзя найти. Ситуация абсолютно абсурдна, но очень характерна для нашей действительности, потому мы и взяли ее в развитие,

Ю. Скляр, *Перпендикулярная реальность Дмитрия Быкова...*, op. cit., [w:] źródło elektroniczne: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/perpendikulyarnaya-realnost-dmitriya/> (10.11.2016).

¹³ В 1998 году вышел мой роман *Оправдание*, а в 2013 — *Сигналы*. В обоих романах представлен пересмотр взглядов на действительность. Хотя отсылки в *Сигналах* к *Оправданию* случайны. Мне кажется, что новая книга намного сильнее предыдущей, как и полагается быть более зрелому произведению, но поскольку все критики встречают каждый новый мой роман словами о моей деградации, то и противоположное мнение имеет право на существование.

Ibidem.

¹⁴ В. Владимирский, *Дмитрий Быков, „Сигналы”*, op. cit., [w:] źródło elektroniczne: [HTTP://OLD.MIRF.RU/REVIEWS/REVIEW6395.HTM](http://old.mirf.ru/reviews/review6395.htm) (10.11.2016); Л. Данилкин, *5 книг на 2 недели. История информации, ЖЗЛ Ивана Ефремова, новый Быков и другие. Каждые две недели Лев Данилкин выбирает самые интересные издания из только что вышедших*, [w:] źródło elektroniczne: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/istoriya-informacii-zhzi-ivana-efremova-novyy-bykov-i-drugie/> (19.11.2016); Г. Апоцев, *Саморазрушение пустоты. Параллели между двумя роуд-стори Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (28.11.2016).

mie sygnały funkcjonują tu w charakterze „taśm prawdy” wywołujących ciąg przyczynowo-skutkowy.

Kolejnym potwierdzeniem powinowactwa pomiędzy dwoma utworami jest motto *Sygnatów* – fragment z pierwszej i jednocześnie najsłynniejszej powieści Amosa Tutuoli, *Smakosz wina palmowego* (*The Palm-Wine Drinkard*, 1946, wyd. 1952) będącej zapisem na poły rzeczywistej, na poły magicznej podróży tytułowego Smakosza w poszukiwaniu swojego zmarłego winiarza. Obsesyjna chęć dotarcia do celu w połączeniu z niezwykłą determinacją bohatera przekłada się na charakter tej podróży. Wędrując przez świat i zaświaty Smakosz na swej drodze spotyka ludzi, zwierzęta, demony, a nawet bogów i duchy. Abstrakcyjność myślenia autora oraz specyficzny język i styl utworu sprawia, że zaciera się granica pomiędzy żywym i martwym, prawdziwym i iluzorycznym, a więc i możliwym i niemożliwym. Bykow wybiera ze *Smakosza* fragment o tajemniczym, owianym mroczną legendą mieście, z którego nie ma powrotu („дорога-то вела в Безвозвратный Город, и живые существа по ней не ходили, потому что если кто-нибудь попадал в этот город, то обратно он уже никогда не возвращался”¹⁵), a które w rzeczywistości okazuje się być zwykłą termitierą. Tajemnica, która okazuje się być mierzem, jest punktem wyjścia do *Sygnatów*.

Fabula jest prosta i zainicjowana analogiczną jak w pierwszym utworze sytuacją graniczną. Oto lekarz ortopeda (a prywatnie miłośnik krótkofalarstwa) Igor Sawieliew, mieszkaniec prowincjonalnego uralskiego miasteczka Pyszwa, pewnego razu wychwytuje dziwne sygnały. Najpierw słyszy zagadkowe, wypowiedziane kobiecym głosem błaganie o modlitwę („Отец, молись за меня!” (9)), a potem dziwny, komunikat o katastrofie lotniczej („Самолет упал. Пилот мертв, второй мертв. Еще двое ушли, не знаю, живы ли. Медведи вокруг. Атаман сказал, патронов больше не будет. Он видел, знает, он подтвердит. Охотники ушли за теми двумя. Пилот мертв. Ищите нас” (11-12)). Dochodzi do wniosku, że to muszą być sygnały z zaginionego kilka miesięcy wcześniej samolotu i postanawia działać – niezwłocznie organizuje ekipę ratowniczą i wyrusza na poszukiwanie ocalałych.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że choć perypetie związane z organizacją całej akcji w pewnych momentach do złudzenia przypominają epizody z powieści socrealistycznych (trudności ze strony władz, piętrzące się na każdym kroku przeszkody nie są w stanie zatrzymać bohaterską i niezłomną w swojej determinacji jednostkę, która chce uratować znajdujących się w kryzysowej sytuacji członków kolektywu), to

¹⁵ Д. Быков, *Сигналы*, Москва 2013, s. 5. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego źródła. Strony wskazano w nawiasach.

widać, że Bykow traktuje ten schemat ironicznie, wyraźnie dryfując w kierunku teorii spiskowych związanych z artefaktami technicznymi¹⁶. Ironia ta wypływa także ze świadomej dekonstrukcji modelu socrealistycznego bohatera i jest zauważalna w zarówno obrazie postaci Sawieliewa (znudzony życiem, niezadowolony z pracy, stroniący od ludzi samotnik-pasjonat krótkofalarstwa i niewyjaśnionych zjawisk – „он любил загадки высшего порядка: аномальные зоны, таинственные исчезновения туристических групп и одиноких странников, порталы и соседние миры” (9)), jak i pozostałych członków jego grupy. Jako że wszyscy oni są obdarzeni podobnymi cechami osobowości, stworzony przez Sawieliewa kolektyw jest *de facto* jego parodią, luźnym zbiorem skrajnych outsiderów połączonych wspólną chęcią ucieczki od społeczeństwa: student trzeciego roku Uniwersytetu Uralskiego Wala Piesienko, syn starszej siostry Sawieliewa – to pasjonat szamanizmu („Он специализировался на изучении местного фольклора [...] у него была даже идея, что племена верного Урала – последние хранители подлинной шаманской традиции” (45)), Dubniak, właściciel klubu „Первопроходцы” – to zapalony turysta, miłośnik samotnych wypraw, Tichonow – to niepokorny dziennikarz lokalnej gazety zwolniony z pracy za artykuł na podstawie doniesień Sawieliewa. Jedynym „normalnym” w tej grupie, jak go określa Sawieliew, ma być Losza Okuniew, blogger i społecznik, człowiek niezwykle wrażliwy na krzywdę ludzką, uczestnik wielu akcji charytatywnych.

Niestandardowa w odniesieniu do założeń socrealizmu jest także motywacja bohaterów. Misja ratownicza nie jest celem nadrzędnym, a pretekstem do realizacji własnych planów. Przykładowo, Sawieliew przede wszystkim chce uratować dziewczynę, w której się skrycie podkochuje, a przy okazji odkryć prawdę o tajemniczym locie („В мозгу Савельева роились версии одна причудливей другой: поиск выявил секретные результаты, или все чиновники погибли и это надо скрыть, или крушение было подстроено ФСБ и раскрылось по чистой случайности, благодаря его радиолюбительству, или пропавшее чиновничество чем-то провинилось, так что теперь и черт бы с ним” (21)),

¹⁶ Jak pisze Marta Habdas,

Teorie spiskowe są ściśle związane z różnego rodzaju artefaktami technicznymi. Z jednej strony są to nośniki danych: taśmy, dyski twarde, pamięci flash, z drugiej – narzędzia rejestrujące: podsłuchy, dyktafony, kamery [...] Oprócz technicznych artefaktów, które jednoznacznie można określić jako materialne, w owej sieci powiązań znajdują się także bardziej niejednoznaczne elementy – zapisane na nośnikach danych analogowe lub cyfrowe dane – „ślady”, które stają się dla nas uchwytnie dopiero dzięki różnego rodzaju interfejsom.

M. Habdas, *Taśmy prawdy – materialne oblicza teorii spiskowych*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 64.

Piesienko zdobyć interesujące materiały do badań, Tichonow udowodnić swoje kompetencje, a Dubniak skutecznie ukryć się przed ludźmi.

Analogicznie jak w debiutanckim utworze, także i w *Sygnalach* funkcję fabułowórczą spełnia postrzegany dwuwymiarowo motyw drogi oraz zintegrowany z nim motyw spotkania¹⁷. W klasycznej realistycznej realizacji tego motywu równolegle z realnym fizycznym przemieszczaniem się bohatera w czasie przestrzeni dokonuje się podróż metafizyczna skupiona na samopoznaniu i poszukiwaniu sensu własnego istnienia. W przypadku Bykowa prawidłowość ta ma zastosowanie tylko częściowo, bo niedookreślony jest zarówno cel wędrówki rzeczywistej, jak i metafizycznej. Są w tym znaczeniu bliscy postaciom buninowskim, czy potem pilniakowskim, u których przemożna, nagle i nieopanowana chęć działania miała swoje źródło w alogicznym czasami impulsie. Rację ma więc Bykow pisząc, że:

Русский человек собирается в путь неохотно и медленно [...] Зато когда инерционность преодолена и пошел он по маршруту, его уже не остановить. Русского человека вообще трудно остановить (51).

Realizacja motywu drogi w planie fabularnym przebiega podobnie jak w poprzednim utworze. Posiłkując się schematem budowy bajki magicznej Bykow ucieka się najpierw do motywu przejścia pomiędzy światami (bohaterowie opuszczają miasto i zagłębiają się w las-symbol innego świata) oraz spotkania pojmowanego także jako przeszkoda na drodze do celu. Nie bez znaczenia jest tu obecność (dokonującego się według typowo bajkowego schematu 2+1) potrojenia w połączeniu z podkreślającą siłę przekazu gradacją¹⁸. Grupa Sawieliewa przeżywa trzy spotkania: najpierw dociera do rządzonej twardą ręką przez bogatego filantropa-entuzjastę Ratmanowa osady Jeruzalem – modelowego przykładu oświeconego niewolnictwa, potem do wioski zamieszkałej przez społeczność pierwotną, by ostatecznie dotrzeć do tajemniczej fabryki, integralnej części zamkniętego miasta Pierow-60 – wzorcowego przykładu realizacji radzieckiej utopii. Przy tej okazji zwróćmy uwagę, że dochodzi

¹⁷ Jak pisze Janina Sałajczykowa,

Motyw drogi, podobnie jak i motyw spotkania, odgrywają istotną rolę kompozycyjną, ponieważ są to miejsca, pewne punkty w przestrzeni, w których może się dokonywać zawiązanie akcji powieściowej i dalsze jej rozwijanie. Motyw drogi [...] dynamizuje wydarzenia sferę utworu; może też uzyskiwać znaczenie przenośne czy nawet symboliczne. Droga [...] może przekształcać się z obrazów dosłownych w metaforę „drogi życia”, może wyrażać rozmaite sytuacje moralne i egzystencjalne.

J. Sałajczykowa, *Fabułowórcza funkcja motywu drogi w rosyjskiej prozie lat 1920–30-tych*, „Przegląd Rusycystyczny” 1993, z. 3–4 (63–64), s. 19.

¹⁸ O znaczeniu potrojenia w bajkach zob. np. W. Propp, *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 125–128.

do zaburzenia klasycznego przebiegu motywu drogi. Tradycyjnie podróż rzeczywista współgra z podróżą metafizyczną i fizyczne dotarcie do celu jest tożsame z osiągnięciem pełni samoświadomości przez bohatera. W powieści Bykowa mamy do czynienia ze sprzecznością: ruch do przodu jest równoważony przez ruch wsteczny (zagłębiając się coraz dalej w las bohaterowie jednocześnie niejako dosłownie cofają się w czasie – „крепостное право они уже видели, а дальше, в тайге, будет, вероятно, первобытно-общинный строй” (107)). W tym kontekście ani przeżywane przez bohaterów przygody, ani też spotkania z kolejnymi ludźmi nie ubogacają ich, nie przybliżają do rozwiązania zagadki, a odwrotnie – coraz bardziej rozczarowują, boleśnie uświadamiają daremność i absurdalność ich wysiłków, bo podobnie jak w pierwszej powieści, także i tu każda kolejna tajemnica okazuje się fikcją i oszustwem. W *Uniewinnieniu* każde Czyste rozczarowuje: pierwsze – tajemnicza osada milczących ludzi okazuje się wioską zamieszkałą przez głuchych, drugie – kolonia okrutnych sekciarzy to intratny projekt biznesowy, zaś trzecie po prostu zostało dawno opuszczone. Tę samą prawidłowość można obserwować w *Sygnałach*: bogacz Ratmanow w rzeczywistości tonie w długach, wioska ludzi pierwotnych/starożytnego plemienia Aria – to słono płatna forma rozrywki dla turystów, a w owianej mroczną tajemnicą fabryce od dawna nie realizuje się niczego, tym bardziej żadnych tajnych projektów.

Bykow i tym razem nie pozostawia wątpliwości – Rosja w dalszym ciągu jest przestrzenią ekspansji symulakrycznej rzeczywistości opartej na odziedziczonym po poprzedniej epoce komunistyczno-wojennym modelu pracy¹⁹, co doprowadza ten kraj do sytuacji ślepego zaułka, w którym wszystko stoi kręcąc się wokół własnej osi. Przykładem może służyć choćby opis Pierowa-60, modelowego miasta rodem z powieści produkcyjnej²⁰:

¹⁹ Jak pisze Rafał Imos, w modelu tym

nie chodziło o dobrobyt w potocznym tego słowa znaczeniu, ani nawet o polepszenie warunków życia. Chodziło o budowanie, zaangażowanie zaś nie miało nic wspólnego z interesownym konsumpcjonizmem. Nie po to doganiano Zachód, by stworzyć podobne lub lepsze warunki socjalne, lecz by prześcignąć, dowieść przewagi doktrynalnych rozwiązań.

R. Imos, *Wiera człowieka radzieckiego*, Kraków 2006, s. 275.

²⁰ W jednym ze swoich wykładów na temat historii, funkcji i podstawowych koncepcji powieści produkcyjnej Bykow zwraca uwagę właśnie na problem pracy nastawionej nie na wytworzenie konkretnego produktu materialnego, a przemodelowanie społeczeństwa. Bykow mówi:

Советский производственный роман выдвинул новую идею, прежде всего количественную. Человек это то что он сделал, то что он наработал. Человек есть то, кого он убил в случае войны, потому что это тоже своего рода производство. И то количество стали, угля, деревянных стульев и прочего, которое он успел наработать за сутки.

Всякий завод производит сам себя [...] Этот завод производит людей, которые при нем работают, институт, который при нем что-то выдумывает, школу [...] и вообще город, который вокруг всего этого нарастает. А больше никакой завод ничего не может произвести (219–220),

które jest w swej istocie bezpośrednim przedłużeniem bykowowskich obserwacji zaprezentowanych w *Uniewinnieniu* („...дома строят просто так [...]. Их строят, чтобы строить, как и их мучили, чтобы мучить, а вовсе не для того, чтобы они в чем-то признались. Результат перестал быть важен давно — главенствовал процесс” (87)).

Stąd, co zauważa także Lew Daniłkin, charakterystyczną cechą bykowowskich bohaterów jest chęć ucieczki od wrogiej, nieznośnie przytłaczającej i nudnej rzeczywistości w poszukiwaniu wolności i autentyzmu²¹. Niestety, jak podkreśla Wasilij Władymirski, „Это-то и есть наша национальная идея: в России, где ни копнешь, непременно натыкаешься на скрытое, потаенное, на то, о чем лучше не знать — здоровее будешь”²². Nie warto kopać w przeszłości, bo może się ona okazać rozczarowująca, sugeruje Bykow i przypieczętowuje tę tezę boleśnie banalnym finałem wyjaśniającym całą historię: nie było żadnej katastrofy, ani nawet partii, której członkowie mieli być na pokładzie feralnego AN-2. Nie istniała także ukochana Sawieliewa, Marina Liebie-diewa, której fotografię ten ostatni chroni jak relikwię („Фотография твоя — это верхняя половина Анджелины Джоли и нижняя половина Скарлетт Йоханссон [...]. У нас таких делают за полчаса, а в черно-белом варианте вообще не разберешь” (311)). Wszystko było tylko polityczną zagrywką obliczoną na efekt marketingowy.

Nieco przewrotne, utrzymane w ironicznym tonie, ale za to tym razem pozbawione złośliwej satysfakcji jest wyjaśnienie dotyczące tajemnic niezwiązanych z działalnością człowieka. Przykładem jest historia

Довольно жуткая философия, но довольно естественная для государства, которое сняло вопрос о смысле жизни [...] Главная мысль советского производственного романа — всякий завод производит сам себя. Он производит Нового Человека [...] Человек может долго смотреть на чужую работу, но совершенно не может долго о ней читать. Поэтому Мариэтта Шагинян в своих дневниках замечательно догадалась, что труд должен быть подан как игровой процесс. Или — возьмем шире — как процесс соревнования. И в результате главной темой романов тридцатых годов становится лихорадочное, безумное социалистическое соревнование”.

Д. Быков, *Русский производственный роман (Открытый урок с Дмитрием Быковым)*, [w:] źródło elektroniczne: <https://www.youtube.com/watch?v=58Y2rFFotr8> (28.11.2016).

²¹ Л. Данилкин, *Вечное возвращение в „советский Егунет”*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (28.11.2016).

²² В. Владимировский, *Дмитрий Быков, „Сигналы”*, op. cit., [w:] źródło elektroniczne: [HTTP://OLD.MIRF.RU/REVIEWS/REVIEW6395.HTM](http://OLD.MIRF.RU/REVIEWS/REVIEW6395.HTM) (10.11.2016).

żyjącego w tajdze yeti, który przez jakiś czas mieszkał z miejscową dziewczyną. Ta nieprawdopodobna w swej istocie i niepozbawiona elementów humorystycznych (jak choćby odpowiedź na pytanie: dlaczego do tej pory nikomu nie udało się sfotografować yeti? Ponieważ bateria telefonu komórkowego rozładowuje się po pięciu dniach, a yeti zwykle przychodzą dopiero szóstego) historia nie jest, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, podnoszącym atrakcyjność fabuły ozdobnikiem, a integralną częścią autorskiej wizji Rosji jako kraju, w którym można być pewnym tylko rzeczy niemożliwych. Znacząca w tym kontekście jest ostatnia scena rozgrywająca się w tajdze, w której Bykow prezentuje konglomerat najpopularniejszych popkulturowych niesamowitości funkcjonujących w potocznej świadomości społecznej. Kiedy członkowie grupy Sawieliewa docierają już na skraj lasu i orientują się, że brakuje jednego z nich – Dubniaka, nagle widzą scenę, która jest kwintesencją fantastyczności i myślenia kategoriami mitycznymi: oto leśną drogą kroczą ramię w ramię yeti z Dubniakiem na plecach²³ i mamut, a drogę oświetla im promień ze statku UFO:

Йети и мамонт шли, как будто так и положено от века [...]. Желтоватый закат кротко угасал над ними, и ничего на свете не было гармоничней этой картины – йети с Дубняком на плече, мамонт, трусивший рядом, и тарелка на верху. Всего этого не могло быть по отдельности, но вместе они образовали единственно возможный образ России, где все очевидности лгали, и только несбыточности были абсолютно надежны (307).

Skumulowanie w jednym obrazie najpopularniejszych ikon tzw. kultury konspiracji²⁴ oraz obiektów zainteresowania badaczy zjawisk paranormalnych, ufologów i krypto zoologów – to z jednej strony jakby „rewers procesu emancypacji”, czyli sytuacja, w której człowiek, któremu odebrano kontrolę nad historią „podejmuje próbę odzyskania su-

²³ Można tu zaryzykować tezę, że porwanie bohatera przez yeti (niezależnie od faktu jego zgody na takie działanie) można kwalifikować jako luźne nawiązanie do charakterystycznego dla bajki magicznej motywu smoka-porywacza, zwłaszcza w kontekście ustaleń Władimira Proppa, który po pierwsze zaznacza, że smok nie jest jedynym porywaczem (w tym charakterze może występować między innymi Nieśmiertelny Kościej, ptak, wiatr, a nawet (w późniejszych wersjach bajek) czart, albo nieczysty duch i lista ta nie jest zamknięta) oraz, że odstępstwo od kanonu postaci porywacza stanowi „efekt dalszej deformacji zachodzącej pod wpływem współczesnych bazarzowi wierzeń religijnych” (W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 240).

²⁴ Pojęcie wprowadzone przez kulturoznawcę Petera Knighta. Zob. P. Knight, *Kultura konspiracji*, [w:] *Struktura teorii spiskowych. Antologia*, pod red. F. Czecha, Kraków 2014, s. 169–198.

biektywnego poczucia podmiotowej sprawczości²⁵ i skłania się ku modelowi alternatywnej w stosunku do oficjalnej, wizji rzeczywistości²⁶.

Z drugiej, to utrzymane w romantyczno-symbolicznym stylu swoiste „pożegnanie z tajemnicą” – to *de facto* kumulacja gwałtownej reakcji na wszechogarniającą pustkę, „metafizyczna rozpacz” w obliczu ekspansji symulaków rzeczywistości²⁷. Rosja, niestety, się nie zmieniła i wciąż zaludniają ją zmęczeni, znudzeni i „zbędni” samotnicy, którzy (jak mówi Wasia Piesienko) nie mają gdzie się podziać („В каком-то смысле сейчас всем деваться некуда” (88)). Wydaje się, że w tym świecie pozbawionym jasnych i konkretnych punktów orientacyjnych pozostaje im tylko powtórzyć (choć już w teoretycznie zupełnie innych warunkach) za bohaterem platonowskiego *Wykopu* (Комлован, 1929–1930): „Poszedłbym, ale nie mam gdzie”²⁸, ale Bykow tym razem jest mniej radykalny, niż w *Uniewinnieniu*. Nie skazuje bohaterów na śmierć (nieważne, psychiczną, czy także fizyczną), a daje im niczym bułhakowski Wolland, spokój wewnętrzny w postaci sensu życia. Z epilogu *Sygnatów* dowiadujemy się, że wszyscy osiągnęli to, czego podświadomie zawsze pragnęli. Siawieliew ożenił się z Daszą Antipową, była „dziewczyną” yeti, pogodził się (a nawet z czasem ucieszył) z faktem, że nie jest ona jego

²⁵ J. Molina, *Spiskowa dialektyka Oświecenia*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 50.

²⁶ Na aspekt kontroli nad własnym życiem w kontekście źródeł atrakcyjności teorii spiskowych zwraca uwagę także Krystyna Skarżyńska:

Atrakcyjność teorii spiskowych bierze się stąd, że zaspokajają one pewne ważne potrzeby człowieka – przede wszystkim dają poczucie sprawowania kontroli nad własnym życiem, a może i otaczającą nas rzeczywistością. Teorie spiskowe rodzą się jako odpowiedź na mocno nas dotykające zdarzenia, których zazwyczaj nie można w jednoznaczny, prosty i pełny sposób wyjaśnić. Część z nas – a może nawet i większość – źle toleruje niejasność, nie godzi się na wyjaśnienia w rodzaju: prawdopodobnie było tak, ale istnieje też możliwość, że mogło być całkiem inaczej. Gdy wydarzenia są dla nas negatywne, staramy się wtedy nie tyle szukać racjonalnej odpowiedzi, dlaczego dana sytuacja miała miejsce i jakie były jej przyczyny, ile raczej zainteresowani jesteśmy szukaniem osób odpowiedzialnych lub winnych. Potrzeba znalezienia winnych uruchamia inny tryb myślenia: tu nie ma miejsca na przypadki, zbiegi okoliczności, nieprzewidziane sploty i zwroty zdarzeń. Tu diagnoza jest natychmiastowa: to nie był przypadek ani wypadek – to był zamach, zaplanowane morderstwo, celowe działanie na szkodę x lub y etc. A skoro tak, trzeba szukać sprawcy, którego można osądzić i ukarać.

K. Skarżyńska, K. Jabłońska, J. Sosnowski, *Bin Laden żyje, chociaż jest martwy. Rozmowa, „Więź”* 2015, nr 3, s. 194.

²⁷ U źródeł tej rozpaczki, jak twierdzi Jean Baudrillard, leży wrażenie, że

obrazy nie ukrywają niczego i że w sumie nie są obrazami, których status określa model oryginalny, ale jedynie doskonałymi symulakrami ustawicznie promieniującymi swoim własnym urokiem.

J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 179.

²⁸ A. Platonow, *Wykop*, tłum. A. Drawicz, Warszawa 1990, s. 10.

ukochaną Mariną i odnalazł zadowolenie w spokojnym życiu rodzinnym, Wasia Piesienko wrócił na uniwersytet, ale poważnie planuje przeprowadzkę do Pierowa-60, społecznik Okuniew aktywnie włączył się tworzenie partii Prawdziwa Rosja, a Tichonow wrócił do dziennikarstwa. Także i Dubniak osiągnął wreszcie szczęście – skutecznie zniknął wszystkim z oczu i stał się kolejną legendą Rosji („Дубняка больше никто не видел и вряд ли увидит, хотя не исключено, что лет через тридцать он выйдет к туристам [...] и расскажет немало удивительного” (314)).

Reasumując, choć autor zapewnia, że podobieństwo pomiędzy oboma utworami jest czysto przypadkowe, ciężko tego nie uznać za kokieterię głównie dlatego, że (co słusznie podkreśla także Grigorij Arosiew) „в обеих книгах проводится одна и та же ключевая мысль: жизнь совершенно бесполезна, она существует ради самовоспроизводства”²⁹ i już choćby z tego powodu traktować je jako dylogię. Trudno jednocześnie odmówić autorowi racji, gdy ten ostatni ocenia *Sygnały* wyżej, niż *Uniewinnienie*³⁰. Ta swego rodzaju ponowna, jak mówi Bykow, „inventaryzacja kraju” jest o wiele barwniejsza i bardziej nasycona sensami naddanymi. O ile wcześniej autor skupił się na konkretnym wąskim problemie – alternatywnej wersji przyczyn, przebiegu i skutków stalinowskich represji³¹, teraz spojrzał szerzej i poruszył kwestię sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości i uporu w dążeniu do celu w kontekście (obciążonej w znacznym stopniu także „radzieckością”) mentalności współczesnego Rosjanina³². Strategia ta znajduje swoje odbicie w kon-

²⁹ Г. Аросев, *Саморазрушение пустоты. Параллели между двумя роуд-стори Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (28.11.2016).

³⁰ Bykow wyjaśnia:

В 1998 году вышел мой роман *Оправдание*, а в 2013 — *Сигналы*. В обоих романах представлен пересмотр взглядов на действительность. Хотя отсылки в *Сигналах* к *Оправданию* случайны. Мне кажется, что новая книга намного сильнее предыдущей, как и предполагается быть более зрелому произведению,

Ю. Скляр, *Перпендикулярная реальность Дмитрия Быкова...*, op. cit., [w:] źródło elektroniczne: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/perpendikulyarnaya-realnost-dmitriya/> (10.11.2016).

³¹ Odbiło się to także na konwencji Uniewinnienia i potem całej trylogii „O”. Tamte powieści, jak słusznie zauważa Aleksiej Kołobrodow, były „классическими русскими «толстыми» романами (а в обойму русского и классического ныне входят и модернизм, и постмодерн...)”. А. Колобродов, *Нераспознанные „Сигналы”. Отвращение к домашнему зверю: случаи Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://svpressa.ru/culture/article/79974/> (20.11.2016).

³² Na ten sam aspekt zwraca uwagę Grigorij Arosiew. Zob. Г. Аросев, *Саморазрушение пустоты. Параллели между двумя роуд-стори Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (28.11.2016).

strukcji powieści. Balansując pomiędzy gatunkami (między innymi thriller, powieść przygodowa, pedagogiczna, antyutopia, opera mydlana, powieść miłosna, bajka magiczna) i wykorzystując co jaskrawsze elementy z teorii spiskowych, Bykow potrafi zarówno przestraszyć, rozśmieszyć, zasmucić, jak i skłonić do zadumy. Piętnaście lat później pisarz jeszcze dobitniej podkreśla, że jedynym ratunkiem przed przytłaczającą w swej absurdalności rosyjską rzeczywistością jest usunięcie się z niej (obojętnie gdzie, nawet w łapy yeti). W tym ujęciu autorska „podróż powtórzona” jest jeszcze dramatyczniejsza, bo pokazuje, że w dalszym ciągu ani w sposobie funkcjonowania Rosji, ani też w mentalności jej mieszkańców nie zaszły żadne pozytywne jakościowe zmiany i jedyne, co pozostaje, to uzbroić się w cierpliwość i poczekać „пока все это самоорганизуется” (284).

Bibliografia

- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 175–189.
- Goldhagen D. J., *Wiek ludobójstwa*, tłum. M. Romanek, Kraków 2012.
- Habdas M., *Taśmy prawdy – materialne oblicza teorii spiskowych*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 64–69.
- Imos R., *Wiara człowieka radzieckiego*, Kraków 2006.
- Knight P., *Kultura konspiracji*, [w:] *Struktura teorii spiskowych. Antologia*, pod red. F. Czecha, Kraków 2014, s. 169–198.
- Płatonow A., *Wykop*, tłum. A. Drawicz, Warszawa 1990.
- Propp W., *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000.
- Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2003.
- Salajczykowa J., *Fabulotwórcza funkcja motywu drogi w rosyjskiej prozie lat 1920–30-tych*, „Przegląd Rusycystyczny” 1993, z. 3–4 (63–64), s. 19–27.
- Skarżyńska K., Jabłońska K., Sosnowski J., *Bin Laden żyje, chociaż jest martwy. Rozmowa*, „Więź” 2015, nr 3, s. 194–203.
- Zywert A., *Śladami „złotej kohorty”. Dmitrij Bykow, „Uniewinnienie”*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2016, nr XLI, s. 263–273.
- Аросев Г., *Саморазрушение пустоты. Параллели между двумя роуд-стори Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (28.11.2016).
- Быков Д., *Оправдание. Роман*, [w:] Idem, *Оправдание. Роман, Эвакуатор. Роман и стихи вокруг романа*, Москва 2006.
- Быков Д., *Русский оборотень*, [w:] źródło elektroniczne: <http://mreadz.com/read-124103> (11.11.2016).
- Быков Д., *Русский производственный роман (Открытый урок с Дмитрием Быковым)*, [w:] źródło elektroniczne: <https://www.youtube.com/watch?v=58Y2rFFotr8> (28.11.2016).

Быков Д., *Сигналы*, Москва 2013.

Владимирский В., Дмитрий Быков, „Сигналы”, [w:] źródło elektroniczne: [HTTP://OLD.MIRF.RU/REVIEWS/REVIEW6395.HTM](http://OLD.MIRF.RU/REVIEWS/REVIEW6395.HTM) (10.11.2016).

Данилкин Л., *Вечное возвращение в „советский Египет”*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (10.11.2016).

Данилкин Л., *Главные книги*. И. Бояшов, Д. Быков, Э. Лимонов, А. Григоренко, [w:] źródło elektroniczne: <http://premiogorky.com/books/navigator-new-books/lev-danilkin/95> (10.11.2016).

Данилкин Л., *5 книг на 2 недели. История информации, ЖЗЛ Ивана Ефремова, новый Быков и другие. Каждые две недели Лев Данилкин выбирает самые интересные издания из только что вышедших*, [w:] źródło elektroniczne: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/istoriya-informacii-zhzh-ivana-efremova-novy-bykov-i-drugie/> (19.11.2016).

Дело против пилота уральского „самолета-призрака” прекращено, [w:] źródło elektroniczne: <https://ria.ru/incidents/20140307/998538728.html> (10.11.2016).

Колобродов А., *Нераспознанные „Сигналы”. Отвлечение к домашнему зверю: случаи Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://svpressa.ru/culture/article/79974/> (20.11.2016).

Скляр Ю., *Перпендикулярная реальность Дмитрия Быкова. Репортаж с презентации новой книги*, [w:] źródło elektroniczne: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/perpendikulyarnaya-realnost-dmitriya/> (10.11.2016).

Татаринов А., *Роман „Сигналы”: либеральный китч Дмитрия Быкова*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ru-bykov.livejournal.com/tag/„Сигналы”> (10.11.2016).

PRZEKŁAD NAUKOWY

**„CHRZEŚCIJAŃSKA JOGA”?
SŁÓW KILKA O MODLITWIE JEZUSOWEJ I HEZYCHAZMIE**
**„ХРИСТИАНСКАЯ ЙОГА”? НЕСКОЛЬКО СЛОВ
НА ТЕМУ ИИСУСОВОЙ МОЛИТВЫ И ИСИХАЗМА**
**“CHRISTIAN YOGA”? A FEW REFLECTIONS
ON THE JESUS’ PRAYER AND HESYCHASM**

Bartłomiej Brzeziński

Fundacja Barak Kultury, Poznań — Polska,
bartekbrzezi@gmail.com

Abstract: The article “«Christian yoga»? A few reflections on the Jesus’ Prayer and hesychasm” is a kind of commentary on the Polish translation of the article “Becoming what we pray...” by Michel Plekon that is presented in the same issue of periodical “Kultury Wschodniosłowiańskie — oblicza i dialog”. Author tried to remind the most important facts and figures connected with the history of the Jesus’ Prayer and hesychasm. Moreover, there are described controversies concerning the physical method that was used by some hesychasts during practice of the Jesus’ Prayer. Additionally, one can read about the role of the heart in Orthodox theology and prayer tradition of Eastern Church. This role can not be overtaxed because from the point of view of Orthodox theology, the heart is the centre of human being, person. It is not only the physical organ, not only the area of emotions and affections but also the space of intelligence, thoughts and wisdom. But most of all, the heart is the place of mysterious meeting of God and man. In the secret hall of human heart a man can feel silent presence of Transcendence, can feel the real epiphany of God who unceasingly waits for metamorphosis of human being’s mentality, thinking, reason, activity, emotions, relations, who waits for transformation of the whole man.

Słowa kluczowe: prawosławie, modlitwa Jezusowa, modlitwa serca, hezychazm, metoda psychosomatyczna, Michael Plekon.

Ключевые слова: православие, Иисусова молитва, молитва сердца, исихазм, психосоматический метод, Майкел Плекон.

Keywords: the Orthodox Church, the Jesus’ Prayer, the Prayer of the Heart, hesychasm, psychosomatic method, Michael Plekon.

Prezentowany właśnie artykuł Michaela Plekona próbuje ukazać niezwykle istotną dla chrześcijańskiej duchowości kwestię scalenia modlitwy

z życiem, urzeczywistnienia modlitwy w zwykłej codziennej egzystencji, co należałoby rozumieć jako czerpanie z modlitwy, korzystanie z niej jako jednego z narzędzi holistycznej przemiany człowieka. Inaczej rzecz ujmując, praktykowanie modlitwy ma być bodźcem i drogą do realnej metamorfozy całej osoby ludzkiej (gr. *metanoia*, dosłownie tłumaczone jest jako przemiana umysłu), a co za tym idzie postawy wobec ludzi i świata, ma być impulsem do realnych czynów, pomocy, zrozumienia drugiego, bycia przy cierpiącym. Plekon nie teoretyzuje, odwołuje się do konkretnej tradycji modlitwowej, głęboko zakorzenionej we Wschodnim chrześcijaństwie „modlitwy Jezusowej”, nazywanej także często „modlitwą serca” i wskazuje na jej działanie w życiu konkretnych osób, postaci, które odegrały bardzo wielką rolę w rozwoju prawosławnej duchowości – św. Serafina z Sarowa, św. Matki Marii Skobcowej, Paula Evdokimova. Według autora ich losy, decyzje, działania świadczyły o głębokim zrozumieniu przekazu tradycji i wpisanego w nią sensu praktykowania modlitwy Jezusowej, a jednocześnie dowodziły, że owa praktyka modlitwowa jest – jeśli można tak powiedzieć – anty-dewocyjna, nie skupia się na formie, lecz pobudza do przekraczania konwenansów, stereotypów, utartych religijnych schematów i prowadzi do rzeczywistej przemiany człowieka, przemiany, która promieniuje na wszystkich i wszystko, co go otacza¹.

¹ Doskonałym wprowadzeniem w problematykę modlitwy na chrześcijańskim Wschodzie oraz modlitwy Jezusowej jest niewielka objętościowo, lecz bogata w treści książka autorstwa Mnicha Kościoła Wschodniego (pod tym pseudonimem ukrywał się Ludwig Gillet, imię Lew przyjął podczas składania ślubów mniszych). Polski czytelnik ma właśnie okazję sięgnąć po kolejny jej przekład (drugi): Mnich Kościoła Wschodniego, *Modlitwa Jezusowa. Jej początek, rozwój i praktyka w tradycji bizantyńsko-słowiańskiej*, przekład i redakcja S. Hiżycki OSB, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2015. Godne polecenia są również książki Tomáša Špidlika. Zob. np.: T. Špidlik, *Duchowość chrześcijańskiego Wschodu. Przewodnik systematyczny*, tłum. L. Rodziewicz, Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”, Kraków 2005; Idem, *Modlitwa według tradycji chrześcijańskiego Wschodu. Przewodnik systematyczny*, tłum. L. Rodziewicz, Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”, Kraków 2006. Nie można zapomnieć o wprowadzeniu w modlitwę, napisanym przez dziewiętnastowiecznego rosyjskiego teologa św. Teofana Rekluzę: T. Rekluz, *Słowa o modlitwie*, przekł. ks. P. Nikolski, seria „Z tradycji mniszej”, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2014. Niewątpliwie, ze wszech miar godną lektury jest książka, niebędąca, jak wyżej wymienione, opracowaniem naukowym, napisana przez nieznanego autora w dziewiętnastowiecznej Rosji. *Opowiadania pielgrzyma*, bo o nich mowa, doczekały się licznych wznowień i przekładów na kilkanaście języków, stanowią niezastąpioną pomoc dla osób rozpoczynających studia nad problematyką modlitwy Jezusowej i tradycji hezychastycznej, a także tych, które pragną ją praktykować. Zob. *Szczere opowiadania pielgrzyma jego ojcu duchowemu*, red. Hieromnich Gabriel (hagioryta), M. Jakimiuk, J. Misijuk, „Bratczyk”, Hajnówka 2009.

Zamierzeniem Plekona nie było zaprezentowanie genezy i historii modlitwy Jezusowej, a także zebranie wiedzy o różnych jej formach w dziejach Wschodniego chrześcijaństwa. Wydaje się więc zasadnym przypomnienie najważniejszych faktów. Prawosławni teolodzy podkreślają, że modlitwa Jezusowa jest tylko jedną ze ścieżek prowadzących do modlitwy serca². W praktyce jednakże utożsamiana jest często z modlitwą serca. Występujące w ostatecznie ukształtowanej formule modlitewnej imię Jezusa było oczywiście czczone już w pierwotnym chrześcijaństwie, ale – jak zaznacza metropolita Kallistos – nie ma dowodów na praktykowanie w tym okresie modlitwy Jezusowej³. Jej załączki powstają w momencie narodzin egipskiego monastycyzmu, w IV wieku⁴. Najprawdopodobniej pierwsze z używanych przez mnichów ascetów formuł nie zawierały imienia Jezusa, powtarzano krótkie prośby o szybkie zbawienie lub ocalenie i miłosierdzie, zwracając się do Pana (gr. *Kyrie*). Warto wspomnieć, że wypowiedzianie imienia Boga, przyzywanie Jego obecności występuje licznie w Starym Testamencie i to właśnie w niektórych formułach zawartych w jego księgach badacze upatrują pierwowzoru, prazródła monologicznych modlitw, w tym także modlitwy Jezusowej⁵. Kwintesencją wymawiania imienia jest przywołanie obecności, prośba o uobecnienie się Boga.

Imię Jahwe [...] jest objawieniem Jego Osoby, wyrazem Boskiej Istoty. Z drugiej strony to objawienie, ta nowa faza w poznawaniu Boskości oznacza wejście w nowe, osobiste i konkretne związki z Bogiem. Dowiedzieć się, kim On jest i jaki On jest, to dowiedzieć się jednocześnie, jak należy działać⁶.

Analogicznie przyzywanie imienia Jezusa („Chrystus” nie jest imieniem własnym, lecz tytułem podkreślającym znaczenie Jezusa, gr. *Christós*

² Metropolita K. Ware, *Wprowadzenie w modlitwę Jezusową*, [w:] Idem, *Tam skarb twój, gdzie serce twoje...*, przekł. i red. K. Leśniewski i ks. W. Misijuk, Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska i Fundacja Dialog Narodów, Lublin 2011, s. 21.

³ Ibidem, s. 24.

⁴ Ibidem.

⁵ K. Leśniewski, „Nie potrzebują lekarza zdrowi...”. *Hezychastyczna metoda uzdrawiania człowieka*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2006, s. 339.

⁶ Mnich Kościoła Wschodniego, *Modlitwa Jezusowa*, cyt za: E. Behr-Sigel, *Miejsce serca. Wprowadzenie w duchowość prawosławną*, przekł. A. Kocot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 97. Zob. także nowy przekład: Mnich Kościoła Wschodniego, *Modlitwa Jezusowa. Jej początek, rozwój i praktyka w tradycji bizantyńsko-słowiańskiej*, przekł. i red. S. Hiżycki OSB, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2015, s. 12–13. Czytamy:

Z jednej strony Imię Jahwe jest objawieniem Jego Osoby, wyrazem ekspresji istoty Jego Bóstwa. Z drugiej zaś to objawienie Imienia, ta faza poznania Boga oznacza wejście w nową osobistą relację z Bogiem: dowiedzieć się Kim On jest, oznacza także nauczyć się, co należy robić.

znaczy pomazaniec, Mesjasz), urzeczywistnia Jego obecność, dochodzi do rzeczywistej chrystofanii w modlącym się człowieku. Nie ulega wątpliwości, że bezpośrednim źródłem, początkiem modlitwy Jezusowej są słowa pochodzące z Nowego Testamentu, wypowiedziane przez apostołów św. Pawła, św. Jana i św. Piotra⁷. Według metropolity Kallistosa jako pierwszych pisarzy chrześcijańskich, w pismach których znaleźć można nawiązania do inwokacji Imienia Jezus, wymienić należy żyjących w V wieku św. Diadocha z Fotyki i św. Nila z Ancyry⁸. Natomiast pełna formuła modlitwy „Panie Jezu Chryste, Synu Boży, zmiłuj się nade mną”, stosowana do dnia dzisiejszego, pojawia się po raz pierwszy w *Żywocie św. Abby Filemona*, dziele powstałym w VI wieku (w okresie późniejszym dodano do niej słowo „grzesznym” lub „grzesznikiem”, uczyniono to najprawdopodobniej w XIV wieku)⁹. Mimo, że od tamtych czasów modlitwa Jezusowa nieustannie jest kultywowana i obdarzana wielką estymą w Kościele prawosławnym nie zawsze praktykowana była z równym zaangażowaniem. Wyróżnić można kilka okresów, w których wzrastało zainteresowanie ową modlitwą. W opinii przywoływanego już wielokrotnie metropolity Kallistosa, pierwszy z nich związany jest z postacią św. Grzegorza Palamasa, bizantyjskiego teologa i filozofa, hezychasty z XIV wieku, kolejny – z renesansem hezychastycznym w Grecji w drugiej połowie XVIII wieku oraz postacią św. Nikodema Hagioryty, zwanego także Athonitą lub Ze Świętej Góry Athos, a także z opublikowaniem *Filokalii* i następny – dotyczący odrodzenia religijności w dziewiętnastowiecznej Rosji, w której duchowość prawosławną rozwijali i propagowali modlitwę Jezusową św. Serafin z Sarowa, św. Jan Kronsztański, starcy z Pustelni Optyńskiej, św. Teofan Zatwornik i św. Ignacy Branczaninow¹⁰.

Współcześnie zaobserwować można coraz większe zainteresowanie modlitwą Jezusową nie tylko w prawosławnych środowiskach w Zachodniej Europie czy Stanach Zjednoczonych, ale także wśród wyznawców innych denominacji chrześcijańskich. W odniesieniu do rzymskich-katolików i protestantów – choć to generalizacja – z pewnością przyczyniły się do owego wzrostu popularności publicystyczne ujęcia i opisy tej modlitwy i związanej z nią metody hezychastycznej, przedstawiające je jako „chrześcijańską jogę”. Wydaje się, że przedstawianie metody fizycznej, a więc m.in. wskazówek dotyczących układu ciała i kontroli oddechu i rytmu serca, pozwalających wyciszyć ciało, jako esencji modlitwy

⁷ K. Leśniewski, „Nie potrzebują lekarza zdrowi...”..., op. cit., s. 342.

⁸ Metropolita K. Ware, *Wprowadzenie w modlitwę Jezusową*, op. cit., s. 25.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

Jezusowej jest nieuprawnione, błędne i szkodliwe. Oczywiście istnieją także naukowe opracowania komparatystyczne gruntownie analizujące różnice i podobieństwa pomiędzy modlitwą Jezusową i hezychazmem a dalekowschodnimi formami medytacji i relaksacji czy sufizmem, rzetelnie wskazujące miejsce metody fizycznej zaproponowanej przez hezychastów w rozwoju duchowym opartym na modlitwie serca¹¹. Zaakcentować trzeba fakt, że hezychastyczna metoda psychosomatyczna, mająca wspierać praktykowanie modlitwy Jezusowej pojawiła się stosunkowo późno w stosunku do momentu narodzin samej modlitwy. Pierwsze opisy metody fizycznej pojawiają się w XIII wieku¹². Pewne wskazówki związane z kontrolą oddechu towarzyszącą inwokacji imienia Jezus można odnaleźć i we wcześniejszych tekstach chrześcijańskich pisarzy, ale przyjmują one postać delikatnych aluzji i nie mają charakteru teorii konkretnej metody¹³. Kształtująca się do XIII w. metoda psychosomatyczna była zapewne przez wieki przekazywana ustnie przez przewodnika duchowego uczniom. Spisana, m.in. przez Nicefora Hezychastę, stała się w XIV wieku obiektem ataków i wywołała spory, które wykroczyły poza granice Wschodniego chrześcijaństwa. Najbardziej zagorzały spór rozpoczął się od zaatakowania tradycji hezychastycznej przez Barlaama z Kalabrii. W obronie hezychastów stanął, będący jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego ruchu ascetyczno-modlitewno-mistycznego, bizantyjski teolog i filozof św. Grzegorz Palamas (od nazwiska którego hezychazm zaczęto nazywać palamizmem). Starcie pomiędzy Palamasem i Barlaamem dotyczyło nie tylko problemów teologicznych, dogmatyki, ale także wykorzystywania metody psychosomatycznej podczas modlitwy¹⁴. To właśnie w trakcie tego ostrego sporu, kpiąc z hezychastów, Barlaam nazwał ich *omphalopsychoi*, co po grecku oznacza „osoby umiejscawiające swoją duszę w pępku”, a w bardziej dosadnej translacji – „pępkowcy”¹⁵. Ironia wymierzona była w jedną z proponowanych form ułożenia ciała podczas praktykowania modlitwy Jezusowej. Głowa winna być pochylona tak, aby podbródek spoczywał na piersi, a spojrzenie zalecano kierować na centralną część brzucha, pępek. Jednakże, heychaści – co oczywiste – nie koncentrowali się ani na pępku, ani na brzuchu, takie ułożenie ciała miało ułatwić koncentrację na sercu. Wspomnieć należy, że w późniejszych opracowaniach zrezygnowano

¹¹ Zob. na ten temat: K. Leśniewski, „Nie potrzebują lekarza zdrowi...”, op. cit., s. 349 i n. oraz E. Behr-Sigel, *Miejsce serca...*, op. cit., s. 151 i n.

¹² Metropolita K. Ware, *Modląc się ciałem: hezychastyczna metoda modlitwy i jej niechrześcijańskie odpowiedniki*, [w:] Idem, *Tam skarb twój, gdzie serce twoje...*, op. cit., s. 75.

¹³ Ibidem, s. 74 i n.

¹⁴ Ibidem, s. 77.

¹⁵ Metropolita K. Ware, *Modląc się ciałem...*, op. cit., s. 78.

z uwag na temat pępka, akcentując wagę skupienia się na sercu (gr. *kardia*). To ono właśnie odgrywa kluczową rolę w duchowości hezychasty i — generalnie — prawosławnej. Teologia chrześcijańskiego Wschodu uważa je bowiem za sferę, przestrzeń, siedzibę wszystkich najistotniejszych mocy duchowych człowieka, za centrum osoby.

Jako centrum duchowe, serce nie jest jedynie siedliskiem emocji i uczuć, ale również myśli, inteligencji i mądrości. Serce determinuje działania moralne. Jest miejscem, gdzie wyraża się świadomość oraz gdzie urzeczywistnia się wolność wyboru. Oznacza też punkt spotkania pomiędzy tym, co ludzkie a tym, co Boskie. Jest wewnętrzną świątynią, w której doświadczamy łaski Bożej i stajemy się świadomi faktu bycia stworzonymi na obraz Boga [...] Zatem serce jest miejscem spotkania w nas samych, pomiędzy tym, co nieświadome i tym, co świadome, pomiędzy duszą i duchem, pomiędzy naszą stworzoną osobą ludzką i nie-stworzoną miłością Boga¹⁶.

Przywołajmy jeszcze słowa współczesnego kapłana i myśliciela prawosławnego, które doprecyzują wschodnie pojmowanie serca:

Serce jest zatem równocześnie niezbędnym do życia organem fizycznym, siedzibą uczuć i głębi jestestwa. Jest także miejscem symbolicznego spotkania Boga z człowiekiem, miejscem, w którym rozgrywa się walka, w którym stawką jest los człowieka. Ten prymat serca jest obecny w Biblii prawie na wszystkich jej stronach. A tym samym są nim również naznaczone podwaliny cywilizacji judeo-chrześcijańskiej¹⁷.

W kontekście przytoczonych słów należałoby także przyjąć, że w najskrytszych głębinach serca człowiek odnajduje siebie takim, jaki jest naprawdę, bez okłamywania samego siebie, bez blichtru zewnętrzości, uwikłania w konwenanse i zasady koniecznościowe, poznaje swoje autentyczne „ja”, rozpoznaje się jako osoba. Owo odnalezienie i przyjęcie siebie jest warunkiem personalistycznej interakcji, spotkania osoby człowieka z Osobą Boga, które realizuje się właśnie w przestrzeni serca. Wszyscy przewodnicy duchowi podkreślają jednak trud, jaki trzeba włożyć, aby osiągnąć ten stan prowadzący do spotkania. Niektórzy zwracają nawet uwagę na niemożność ostatecznego poznania własnej jaźni, „ja” (duchowego, a nie empirycznego), które staje się miejscem spotkania Boga z człowiekiem.

W istocie, mamy świadomość siebie samego, świadomość ta należy do mnie, ale nie może ani dotrzeć, ani uchwycić mojego ja [...], jaźń bowiem jest transcendentna w stosunku do swoich przejawów [...]. Świadomość jest ograniczona swoim własnym wymiarem, którego nigdy nie może przekroczyć. Moje uczucia,

¹⁶ Ibidem, s. 87–88.

¹⁷ M. Evdokimov, *Otworzyć swe serce*, przeł. H. Sobieraj, W drodze, Poznań 2006, s. 12.

myśli, działanie, świadomość należą do mnie, są „moje”, dlatego jestem ich świadomy, lecz „ja” jest ponad tym, co jest „moje”. [...] Odkrywa je jedynie intuicja mistyczna, gdyż ona pochodzi z Boga i przenika Jego „obraz” zawarty w człowieku; oznacza ją symbol serca [...] Św. Piotr mówi o *homo cordis absconditus* [...] – o ukrytym człowieku serca, przez co chce powiedzieć, że jaźń ludzka znajduje się w ukrytej głębokości serca. Ukrytemu Bogu odpowiada ukryty człowiek, teologii apofatycznej odpowiada antropologia apofatyczna [...]¹⁸.

W najskrytszych obszarach serca prawdziwy człowiek, nie przysłonięty ani zewnętrzością, ani wewnętrznymi, często fałszywymi, wizjami siebie, zasłonami pozorów, spotyka swego Stwórcę, staje przed nim niejako nagi, w stanie edeniczej czystości, która charakteryzowała pierwszych ludzi przed upadkiem¹⁹. Może go do tego przygotować modlitwa Jezusowa, początkowo werbalizowana, a w późniejszych etapach zstępowania do serca realizowana bez słów, poza językiem, tak, aby całego człowieka przemienić w modlitwę, uczynić go modlitwą, która ofiarowana zostanie, złożona w sercu, na „ołtarzu Boga”, jak je nazywał św. Serafin²⁰. Początkowo słowna, modlitwa stopniowo staje się milczącą, wprowadza w stan *hesychii*, pokoju duszy, milczenia, aby mogło dojść do relacyjnej interakcji człowieka i Boga, osoby i Osoby, zanurzenia się milczenia człowieka w wymownym milczeniu, w którym objawia się Bóg. Stan wyciszenia, nieustającej modlitewnej kontemplacji, przynoszącej koncentrację i wzmagającej uwagę serca, stan czystości serca jest konieczny, aby rozpoznać „zbliżającego się Boga”, aby odczuć Jego obecność, aby nie minąć się z Nim, nie pozostać obojętnym na Jego epifanię. Wagę czystości serca w napięciu oczekującego i otwartego na Boga, jako warunku spotkania człowieka z Bogiem, podkreśla wiele fragmentów zarówno Starego, jak i Nowego Testamentu. Dobry przykład stanowi *passus* z Ewangelii według św. Łukasza, przedstawiający uczniów zmierzających do Emaus. W sposób symboliczny ukazana zostaje zamkniętość ich serc, która nie pozwoliła im rozpoznać zmartwychwstałego Jezusa Chrystusa, mimo, iż dołączył On do nich, wędrował z nimi i rozmawiał. Ewangelista użył początkowo zwrotu „oczy ich były niejako na uwięzi”, który odczytać trzeba by jako brak wewnętrznego wzroku, brak widzenia sercem. W dalszej części relacji z tego wydarzenia św. Łukasz cytuje słowa Chrystusa odwołującego się wprost do ślepoty, braku uwagi,

¹⁸ P. Evdokimov, *Prawosławie*, przeł. ks. J. Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 86.

¹⁹ Na temat „człowieka ukrytego serca” zob. O. Clement, *Ciało śmiertelne i chwalebne. Wprowadzenie do teopoetyki ciała*, przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.

²⁰ P. Evdokimov, *Prawosławie*, op. cit., s. 87.

a więc i czystości (w sensie uwolnienia od pozorów zarówno empirycznych, jak i wyobrażeniowych) ich serc: „O, nierozumni, jak nie skoro są wasze serca do wierzenia we wszystko, co powiedzieli prorocy!”. Aż wreszcie, gdy Zbawiciel zniknął im z oczu, zdali sobie sprawę, że nie podtrzymywali uwagi serca, dali się rozproszyć zewnętrznosci i negatywnym emocjom: „Czy serce nie pałało w nas, kiedy rozmawiał z nami w drodze i Pisma nam wyjaśniał?”²¹.

Wydaje się, że elementy psychosomatyczne metody hezychastycznej, które wywołały przed wiekami wzburzenie i krytykę Barlaama, są najbardziej pociągające dla współczesnych ludzi, którzy – podobnie jak czternastowieczny kalabryjski mnich i teolog – nie rozumieją, że nie stanowią one kwintesencji i istoty modlitwy Jezusowej. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy może być fascynacja (często powierzchowna) dzisiejszego człowieka Zachodu dalekowschodnimi technikami medytacyjnymi i porównywanie z nimi starożytnej, chrześcijańskiej modlitwy serca. Trzeba jednak zaakcentować, że podczas wspinania się na kolejne szczeble praktyki modlitwy Jezusowej ułożenie ciała czy ćwiczenia oddechowe, a nawet stosowanie *komboschoinionu* (cs. *czotki*), sznurka modlitewnego z węzłami, są jedynie dodatkiem, bez którego w pełni i efektywnie można praktykować tę modlitwę. Metoda fizyczna nie jest konieczna, obligatoryjna, dla niektórych może nawet stanowić zagrożenie²². Większość autorytetów uważała, że nie powinna być ona stosowana bez nadzoru i kontroli przewodnika duchowego, nazywanego ojcem lub starcem. Ponadto, co na pierwszy rzut oka może wydawać się dziwnym, twierdzili oni, że metoda cielesna skierowana jest nie do doświadczonych hezychastów, lecz początkujących adeptów modlitwy Jezusowej²³. Jak jednak potraktować ostrzeżenia Ojców dotyczące stosowania metody fizycznej w kontekście biblijnej i prawosławnej antropologii, ukazującej człowieka jako byt holistyczny, łączący w sobie nierozzerwalne aspekty istnienia – ciało, ducha i duszę? Czy ciało ma brać udział w modlitwie, uczestniczyć w niej jako pełnoprawny aspekt całościowo traktowanej osoby ludzkiej? Odpowiedź wydaje się klarowna i nie mogła podważać fundamentalnej zasady prawosławnej antropologii. Ciało, na równi z innymi „funkcjami”, aspektami człowieczeństwa, zawsze będzie włączane w modlitwę, będzie w niej partycypować wraz z ser-

²¹ Ewangelia według św. Łukasza, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, red. odpowiedzialny ks. K. Dynarski SAC, wydanie czwarte, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań-Warszawa 1986, s. 1212.

²² Zob. Metropolita K. Ware, *Modląc się ciałem...*, op. cit., s. 90.

²³ Ibidem.

cem, intelektem, emocjami²⁴. Owa cielesna partycypacja nie musi jednak zakładać konieczności wykorzystywania hezychastycznej metody psychosomatycznej. Dla jednych będzie ona przydatna, dla innych nie. Wbrew platonizującym tendencjom w chrześcijaństwie, modlitwa Jezusowa nie prowadzi do rozerwania związku ciała i ducha, wręcz przeciwnie, cielesność, ciało również doświadcza przeobóstwienia (gr. *theosis*), odgrywa ważną i pozytywną rolę w modlitwie²⁵. Nie oznacza to jednak – podkreślmy jeszcze raz – że owo włączenie ciała musi implikować stosowanie metody fizycznej hezychastów. Dobrym podsumowaniem powyższych uwag wydają się słowa cytowanego już wcześniej ojca Lwa Gillet’a, który publikował swe prace pod pseudonimem Mnich Kościoła Wschodniego:

Dzisiaj, faktycznie, jeśli któryś z wiernych po przeczytaniu tekstów z przeszłości ma wielką ochotę skorzystać z techniki hezychastycznej, to powszechna praktyka prawosławnych kierowników duchowych polega na tym, aby go od tego odwieść. Dla większości ludzi takie próby mogłyby być bezużyteczne i niebezpieczne, choć w pewnych przypadkach pod przewodnictwem doświadczonych kierowników duchowych, mogłyby być owocne. Chrześcijanin zafascynowany modlitwą Jezusową i wchodzący na tę szczególną drogę życia duchowego dobrze robi, jeśli zlekceważy psycho-fizjologiczne metody zalecane przez mnichów, żyjących w przeszłości. Niech sobie po prostu powie, że te metody, będące czymś wspólnym dla określonego środowiska w szczególnych okolicznościach, nie zostały napisane dla niego. Ścieżka psychosomatycznych metod nie jest zamknięta dla tych, którzy będą nią podążać z konieczną rozważą i pod godnym zaufania kierownictwem. **Jednakże, każdy chrześcijanin może osiągnąć szczyty modlitwy Jezusowej bez jakiegokolwiek ‘techniki’, ale z miłością i w posłuszeństwie. Najważniejsza jest tutaj wewnętrzna postawa. Modlitwa Jezusowa uwalnia nas od wszystkiego, z wyjątkiem samego Jezusa** [podkr. – B. B.]²⁶.

Po zaprezentowaniu podstawowych informacji dotyczących modlitwy Jezusowej i hezychazmu, powróćmy do artykułu profesora Michała Plekona, którego polski przekład właśnie udostępniamy. Niezwykle wartościowym jest ukazanie przez Plekona konkretnych przykładów efektów, jakie przyniosło praktykowanie modlitwy serca w życiu trzech

²⁴ Na temat chrześcijańskiej wizji cielesności i ciała zob. O. Clement, *Ciało śmiertelne i chwalebne...*, op. cit. Książka jest doskonałym wprowadzeniem w chrześcijańską refleksję nad ciałem, obala wiele mitów i błędnych interpretacji, dotyczących chrześcijańskiej nauki o cielesności, co jest o tyle ważne, że funkcjonują one do dzisiaj w kulturze, wywołując ataki i bezpodstawną krytykę.

²⁵ Zob. Metropolita K. Ware, *Modląc się ciałem...*, op. cit., s. 98.

²⁶ A Monk of the Eastern Church (Archimandrite Lev Gillet), *The Jesus Prayer*, cyt. za: Metropolita K. Ware, *Modląc się ciałem...*, op. cit., s. 93–94.

wybitnych postaci Kościoła prawosławnego. Współczesny człowiek, codziennie bombardowany szumem informacyjnym, rzadko potrafi skupić się na długo wykładanej teorii jakiegoś zagadnienia. Dlatego właśnie tak cennym jest zaakcentowanie realnych rezultatów zanurzenia się w modlitwie. Chrześcijańska modlitwa kontemplacyjna nie jest eskapizmem, ucieczką od świata i ludzi, próbą skupienia się na sobie, odseparowania od problemów otoczenia. Wręcz przeciwnie, przemiana, *metanoia*, którą przynosi praktyka modlitewna, czy inaczej, spotkanie człowieka z Bogiem, którym kulminuje modlitwa serca, doprowadzające do autentycznej metamorfozy całej istoty ludzkiej, musi zostać zwrócone światu, innym ludziom, musi zaowocować w czynach. Ponadto, co podkreślają autorytety duchowe, sam fakt owego spotkania z Transcendencją w „najszybszej komnacie serca” jest tak wielkim wstrząsem, przemieniającym wewnętrzny wydarzeniem, że eksterioryzacja doświadczenia miłości w postaci konkretnej pomocy, oferowanej każdemu potrzebującemu bliźniemu, jest niejako „automatyczna”. Plekon udowadnia to przybliżając sylwetki i działalność św. Serafina z Sarowa, św. Matki Marii Skobcowej i Paula Evdokimova, choć żyjących i realizujących swe powołanie w różnych okolicznościach historycznych i prywatnych, często skomplikowanych i tragicznych, to połączonych głębokim wniknięciem w świat modlitwy Jezusowej, która dała im siłę do autentycznego, namacalnego wspierania innych, dzielenia się, zapominania o sobie, przezwyciężenia egoizmu i egocentryzmu, aż do największej ofiary – oddania życia za drugiego człowieka, co uczyniła Matka Maria. Wszyscy oni rozumieli także, iż modlitwa serca jest tylko jednym, oczywiście niezwykle istotnym, aspektem przebogatego życia chrześcijańskiego, musi łączyć się z wymiarem eucharystycznym, sakramentalnym, liturgicznym i skupionym zgłębianiem Pisma. Wiedzieli jednak, że dzięki swej prostocie, uniwersalności, dostępności zarówno dla mnichów, osób konsekrowanych, jak i świeckich stanowi potężne narzędzie służące przemianie człowieka, mające moc uwalniania go od niego samego, dawania prawdziwej wolności i czynienia z niego istoty chrystoforycznej i triadoforycznej, będącej nosicielem Chrystusa i Trójcy, Boga w Jego niepodzielności i jedności. Podkreślali jej wielki i bezpośredni wpływ na życie, na relacje z innymi ludźmi, dostrzeżenie ich potrzeb, cierpienia (często przecież niemanifestowanego), poniżenia, dawali wyraz przekonaniu o tkwiącej w niej sile przekraczania siebie dla innych, rezygnowania z siebie dla bliźnich. Dowiedli, że „stając się modlitwą” stawali się prawdziwie realizującymi własne człowieczeństwo, które dla nich ujawnia się wyłącznie w osobowej relacji z Bogiem i drugim człowiekiem. Esencję podejścia św. Serafina, św. Matki Marii i Paula Evdokimova do modlitwy

Jezusowej dobrze wyrażają słowa współczesnego teologa prawosławnego, będące również odpowiednim zwieńczeniem naszych rozważań:

Czułość dotycząca poruszeń serca nie może zamknąć człowieka w nim samym, w ustawicznym napięciu umysłu. **Musi on również otworzyć swoją modlitwę na świat, na otaczających go ludzi, szczególnie takich, których ciała i dusze są zranione, musi czuć pulsowanie życia.** [podkr. — B. B.] Któż może wiedzieć, mówią ojcowie duchowni, czy taka modlitwa nie dotrze na kraniec świata i nie powstrzyma kogoś przed rozpaczą? Jakiegolwiek byłoby to miejsce, ulica czy metro, jest zawsze możliwe, że dzięki tej modlitwie niebo i ziemia spotkają się w sercu tego, kto wznosi swe myśli do Boga. To serce daje mu wszystkich, którzy wokół niego zajmują się swoimi sprawami. Imię Jezusa wyraża się w ich twarzach. Może zatem będzie można zobaczyć w ich rysach i twarz Chrystusa, gdyż jak mówi sentencja patrystyczna: „Po Bogu samym ujrzyj Boga w każdym człowieku”²⁷.

Bibliografia

- Behr-Sigel E., *Miejsce serca. Wprowadzenie w duchowość prawosławną*, przeł. A. Kocot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Clement O., *Ciało śmiertelne i chwalebne. Wprowadzenie do teopoetyki ciała*, przeł. M. Żurawska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.
- Evdokimov M., *Otworzyć swe serce*, przeł. H. Sobieraj, W drodze, Poznań 2006.
- Evdokimov P., *Prawosławie*, przeł. ks. J. Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
- Ewangelia według św. Łukasza*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, red. odpowiedzialny ks. K. Dynarski SAC, wydanie czwarte, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1986.
- Leśniewski K., *„Nie potrzebują lekarza zdrowi...”*. Hezychastyczna metoda uzdrawiania człowieka, Wydawnictwo KUL, Lublin 2006.
- Mnich Kościoła Wschodniego, *Modlitwa Jezusowa. Jej początek, rozwój i praktyka w tradycji bizantyńsko-słowiańskiej*, przekład i redakcja S. Hiżycki OSB, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2015.
- Rekluz T., *Słowa o modlitwie*, przekł. ks. P. Nikolski, seria „Z tradycji mniszej”, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2014.
- Szczerze opowiadania pielgrzyma jego ojcu duchowemu*, red. Hieromnich Gabriel (hagioryta), M. Jakimiuk, J. Misijuk, „Bratczyk”, Hajnówka 2009.
- Špidlik T., *Duchowość chrześcijańskiego Wschodu. Przewodnik systematyczny*, tłum. L. Rodziewicz, Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”, Kraków 2005.
- Špidlik T., *Modlitwa według tradycji chrześcijańskiego Wschodu. Przewodnik systematyczny*, tłum. L. Rodziewicz, Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”, Kraków 2006.

²⁷ M. Evdokimov, *Otworzyć swe serce*, op. cit., s. 67.

Ware K, metropolita, *Modląc się ciałem: hezychastyczna metoda modlitwy i jej niechrześcijańskie odpowiedniki*, [w:] Idem, *Tam skarb twój, gdzie serce twoje...*, op. cit.

Ware K., metropolita, *Tam skarb twój, gdzie serce twoje...*, przekł. i red. K. Leśniewski i ks. W. Misijuk, Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska i Fundacja Dialog Narodów, Lublin 2011.

Ware K., metropolita, *Wprowadzenie w modlitwę Jezusową*, [w:] Idem, *Tam skarb twój, gdzie serce twoje...*, op. cit.

STAJĄC SIĘ MODLITWĄ¹. TRZY POSTACI, TRZY GŁOSY²
ПРЕВРАЩАЯСЬ В МОЛИТВУ. ТРИ ЛИЧНОСТИ, ТРИ ГОЛОСА
BECOMING WHAT WE PRAY: THREE IMAGES, THREE VOICES

Michael Plekon

Baruch College (George Weissman School of Arts and Sciences),
Uniwersytet w Nowym Jorku, Wydział Socjologii i Antropologii, New York — USA,
mjplekon@aol.com, michael.plekon@baruch.cuny.edu³

¹ Podstawa przekładu: "Becoming what we pray: Three images, three voices", "The Ecumenical Review" 2005, Vol. 57, No. 4, s. 395–405. Zachowano anglosaską notację przypisów z tekstu oryginalnego w celu ułatwienia lokalizacji danego dzieła w bazach bibliograficznych. Przypisy tłumacza, zarówno bibliograficzne, jak i zawierające komentarze, skonstruowane są według zasad obowiązujących w Polsce [przyp. tłum.].

² Pierwotnie tekst został zaprezentowany na 12 Konferencji Ekumenicznej we Wspólnocie Monastycznej w Bose, odbywającej się w dniach 16–18 września 2004 r. i zatytułowany był "The Jesus Prayer in 19th Century Russian Spirituality" („Modlitwa Jezusowa w duchowości rosyjskiej dziewiętnastego wieku”).

³ Prof. Michael Plekon — obecnie kapłan prawosławny, profesor w Baruch College (George Weissman School of Arts and Sciences) Uniwersytetu w Nowym Jorku, pracuje na Wydziale Socjologii i Antropologii. Wśród jego zainteresowań badawczych znajdują się m.in. historia amerykańskich tradycji i społeczności religijnych, teorie społeczne i ich związki z teologią, współczesna teologia prawosławna, teologia rosyjskiej emigracji, współcześni święci, a także społeczna i teologiczna myśl Sorena Kierkegaarda. Jest członkiem licznych towarzystw naukowych w USA i Europie, m.in. Lutheran World Federation Scholarship (honorary), Fulbright Fellowship (honorary), Danish Marshall Fellowship (honorary) for Kierkegaard studies, University of Copenhagen, Institute for Systematic Theology. W bardzo bogatej bibliografii prac napisanych przez profesora Plekona znaleźć można m.in.: artykuły poświęcone Paulowi Evdokimowowi, Elisabeth Behr-Sigel, matce Marii Skobcowej, Mikołajowi Afanasjewowi, Sergiuszowi Bułgakowowi, liczne przekłady fragmentów dzieł i esejów rosyjskich filozofów i teologów Srebrnego Wieku, książki analizujące różne aspekty rosyjskiej myśli filozoficzno-religijnej XIX i XX w. i teologii, a wśród nich: *Living Icons: People of Faith in the Eastern Church; Tradition Alive: An Anthology on the Church and the Christian Life in Our Time; Hidden Holiness; Saints as they Really Are. Voices of Holiness in Our Time; Uncommon Prayer. Prayer in everyday experience*; jako redaktor, tłumacz, wydawca: Olga Lossky, *Towards the endless day: a life of Elisabeth Behr-Sigel (1907–2005)*, Nikolai Afanasiev, *The Church of the Holy Spirit, Discerning the Signs of the Times: The Vision of Elisabeth Behr-Sigel*, z Sarah E. Hinlicky, *In the World, Of the Church: A Paul Evdokimov Reader*, z Alexisem Vinogradovem, Paul Evdokimov, *Ages of the Spiritual Life; The Moscow Council (1917–1918). The Creation of the Conciliar Institutions of the Russian Orthodox Church*, współredakcja z Witalijem Permiakowem, *The Church Has Left the Building. Faith, Parish, and Ministry in the Twenty-First Century*, współredakcja z Marią Gwyn

Przekład: Bartłomiej Brzeziński

Fundacja Barak Kultury, Poznań – Polska,
bartekbrzezi@gmail.com

Abstract: The article *Becoming what we pray: Three images, three voices* by professor Michael Plekon presents three persons who were very important for Orthodox culture, spirituality and thought – saint Seraphim of Sarov, Mother Maria Skobtsova and Paul Evdokimov. Showing the most substantial facts from their life and activity the author exhibits the real transformation, metamorphosis of their personalities, hearts and consciousnesses under the action of practice of the Jesus' Prayer or the prayer of the heart. The main aim of the article is – one can suppose – to underline the role of the Jesus' Prayer in changing people who systematically practicing it in their life, and in giving them the power to go over the stereotypes, myths and customs, even religious. The heart of the matter is emphasizing – in positive meaning – the real close union between the prayer and the life and the relationship with neighbour. Professor Plekon stresses that “the personal and interior aspects of this prayer are never separated from liturgical prayer and our lives”. Christians believe in salvation and resurrection of Jesus Christ and they practice the Jesus Prayer, but this prayer formula is not only devoid of life meaning formula but it is the method of changing the whole human mentality, in each everyday circumstances concerning family, marriage, work, life in monastic community, doing shopping, reading books, watching TV programs, raising children, writing the scientific articles, being in different social and cultural situations, generally – it changes all, the vision of life and the universe.

Słowa kluczowe: prawosławie, modlitwa Jezusowa, modlitwa serca, św. Serafin z Sarowa, św. Maria Skobcowa, Paul Evdokimov, autentyczna przemiana mentalności, metamorfoza osobowości, wpływ modlitwy Jezusowej na ludzkie życie.

Ключевые слова: православие, Иисусова молитва, молитва сердца, св. Серафим Саровский, св. Мария Скобцова, Павел Евдокимов, настоящая перемена менталитета, метаморфоз личности, влияние Иисусовой молитвы на жизнь человека.

Keywords: the Orthodox Church, the Jesus' Prayer, the prayer of the heart, saint Seraphim of Sarov, saint Mother Maria Skobtsova and Paul Evdokimov, the real transformation of mentality, metamorphosis of personality, the Jesus' Prayer's influence on human being life.

Prawdziwy natomiast cel życia chrześcijańskiego polega na zdobywaniu Świętego Ducha Bożego. Post zaś, czuwanie, modlitwa, miłosierdzie i wszelki dobry uczynek spełniony w imię Chrystusa, są jedynie środkami do zdobycia Świętego Ducha Bożego. [...] Oczywiście, wszelki uczynek spełniony ze względu na Chrystusa daje łaskę Ducha Świętego, ale najwięcej ze wszystkiego daje modlitwa, gdyż

McDowell I Elisabeth Schroeder. Najnowszą książką profesora Plekona, która ukazać się ma na dniach (słowa te napisano 11.12.2016) jest: *The World as Sacrament. An Ecumenical Path toward a Worldly Spirituality*, opublikowana zostanie przez wydawnictwo Liturgical Pressz siedzibą w Collegeville w stanie Minnesota, w USA [przyp. tłum.].

zawsze jest jakby na podorędziu jako oręż zdobywania łaski Ducha. Zechce pan na przykład pójść do cerkwi, ale cerkwi nie ma albo nabożeństwo jest już skończone; zechce pan dać coś ubogiemu, ale ubogiego nie ma lub nie ma co dać [...] zechce pan spełnić jakiś inny uczynek w imię Chrystusa, a tu nie ma sił albo nie ma możliwości. Jednakże to wszystko nie odnosi się do modlitwy. Zawsze i wszędzie każdy ma możliwość ją spełniać – bogaty i biedny, uczony i prosty, silny i słaby, zdrowy i chory, sprawiedliwy i grzesznik⁴.

Święty nie jest nadczłowiekiem, lecz tym, który znajduje swoją prawdę i żyje nią jak istota liturgiczna. Najpełniejsza definicja człowieka wynika z adoracji liturgicznej, istota ludzka to człowiek z *Trisagionu* i z *Sanctus*: „śpiewam mojemu Bogu, póki żyję”. [...] Nie wystarczy odmawiać modlitwę, trzeba się stać, być modlitwą, modlitwą wcieloną. Nie wystarczy zdobyć się na chwilę uwielbienia, lecz całe życie, każdy czyn, każdy gest, aż po uśmiech ludzkiej twarzy, powinny stać się śpiewem uwielbienia, ofiarą, modlitwą. Ofiarować nie tylko, co się posiada, lecz to, czym się jest. [...] Człowiek jest charyzmatyczny, jest tym, który niesie dary Ducha i samego Ducha Świętego po to, by odpowiedzieć na swoje powołanie istoty liturgicznej: „[...] zostaliście naznaczeni pieczęcią Ducha Świętego [...] w oczekiwaniu na odkupienie [...] które ‘nas uczyni własnością Boga, ku chwale Jego majestatu’” (Ef 1, 14). [...] Najlepszą ewangelizacją świata, najskuteczniejszym świadectwem wiary chrześcijańskiej, jest ów pełny śpiew liturgiczny, doksologia, która wychodzi z wnętrza ziemi i którą przepływa potężny wiew Paraklety, jedyny nawracający i uzdrawiający⁵.

Na Sądzie Ostatecznym nie zostanę zapytana o to, czy należycie oddawałam się ascezie, ani ile pokłonów i czołobitności wykonałam przed ołtarzem. Zostanę zapytana, czy nakarmiłam głodnego, odziałam nagiego, odwiedziłam chorego i więźnia w więzieniu. To wszystko, o co zostanę zapytana⁶.

„Modlitwa serca” lub „modlitwa Jezusowa” przez wielu rozumiana jest jako praktykowanie osobistej pobożności, jako odpowiedź na nawoływanie św. Pawła „módl się nieustannie”, jako modlitwa, która jest wypowiadana, werbalizowana, ale przechodzi z głowy do serca. Jakiś czas temu stała się znana poza Wschodnim chrześcijaństwem dzięki książce J. D. Salinger’a *Franny i Zooey*. „Modlitwa serca” nie jest jednak jakąś tajemniczą, niezgłębianą praktyką, a raczej wysiłkiem, aby modlić się w sposób regularny, naturalny i osobisty. Nasza modlitwa ma się ostatecznie stać tak bardzo częścią nas, że samo nasze oddychanie, samo

⁴ Św. Serafin z Sarowa, *Ogień Ducha Świętego*, przeł. ks. H. Paprocki, wstępem poprzedził ks. J. Kołogriwów, wstęp przeł. P. Przeciszewski, Wydawnictwo Esprit, Kraków 2008, s. 52 i 60.

⁵ P. Evdokimov, *Sakrament miłości. Tajemnica małżeństwa w świetle tradycji prawosławnej*, przeł. M. Żurowska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 2007, s. 65–66.

⁶ St. Mother Maria Skobtsova, in Sergei Hackel, *Pearl of Great Price*, (Crestwood NY: St Vladimir’s Seminary Press, 1982), s. 29.

życie stanie się modlitwą. Jednakże, osobiste i wewnętrzne aspekty tej modlitwy nigdy nie są odseparowane od modlitwy liturgicznej i naszego życia. Ostatnio ojciec Job Getcha zbadał to zagadnienie i przedstawił w swojej dysertacji doktorskiej⁷. Pokazał, że „modlitwa serca” nie powinna być postrzegana jako alternatywa lepsza niż godzinki lub liturgia oraz że inne elementy ascetyzmu, takie jak post i życie pustelnicze nie stoją w opozycji do przyjmowania, uznawania i odczuwania wspólnoty i wspólnej modlitwy liturgicznej. Raczej dowodzi czegoś przeciwnego, mianowicie, że te formy modlitwy nawzajem się uzupełniają i wspierają. „Modlitwa serca” przedłuża niejako i wzbogaca brewiarz i liturgię przez resztę dnia i nocy. Czytania z Pisma, psalmy, wstawiennictwo i orędownictwo wynikające z Boskiego nabożeństwa, jak również oddziaływanie Liturgii Eucharystycznej żywią i wzbogacają resztę życia w modlitwie. Nie ma przeciwstawności pomiędzy modlitwą serca i modlitwą liturgiczną, tak samo jak nie ma przeciwstawności pomiędzy modlitwą i nabożeństwem, kontemplacją i działaniem.

Chciałbym przyrzec się życiu i wsłuchać w słowa trzech świętych ludzi naszych czasów, którzy pokazali, że scalenie modlitwy z naszą egzystencją czyni z życia — jak określił to św. Jan Chryzostom — „liturgię po liturgii”. A Matka Maria nazwała owo scalenie „liturgią poza świątynią”, celebracją „sakramentu braterstwa, sakramentu bliźniego”. Te trzy „żywe ikony” łączą świat XIX w. z naszymi czasami: św. Serafin z Sarowa⁸ (1759–1831), Paul Evdokimov⁹ (1900–1969) i św. Matka Maria Skobco-

⁷ „La réform liturgique du métropolitain Cyprien de Kiev”, L’institut Saint-Serge/L’institut catholique de Paris, June 2003. Nota opublikowana w „Service Orthodoxe de Presse” 2004, nr 286, s. 24–28.

⁸ Z podstawowymi faktami z życia Św. Serafina można zapoznać się np. w: Ks. J. Kologriwow, *Wstęp. O Świętym Starcu Serafinie*, [w:] Św. Serafin z Sarowa, *Ogień Ducha Świętego*, op. cit., s. 5–37 [przyp. tłum.].

⁹ Prawie każda z książek Evdokimova, przetłumaczonych na język polski, zawiera wstęp lub posłowie, w których znaleźć można podstawowe informacje biograficzne oraz zarys problematyki teologicznej będącej przedmiotem studiów i analiz rosyjskiego teologa. Oto lista niektórych książek Paula Evdokimova wydanych w przekładzie na język polski: *Prawosławie*, przeł. ks. J. Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986; *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, W drodze, Poznań 1991, *Poznanie Boga w tradycji wschodniej. Patrystyka, liturgia, ikonografia*, przeł. z franc. A. Liduchowska, Wydawnictwo M, Kraków 1996; *Wieki życia duchowego. Od Ojców pustyni do naszych czasów*, przekł. M. Tarnowska, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1996; *Sztuka ikony. Teologia piękna*, z franc. przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999; *Szalona miłość Boga*, przeł. M. Kowalska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej, Białystok 2001; *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, przekł. A. Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002; *Sakrament miłości. Tajemnica małżeństwa w świetle tradycji prawosławnej*, przeł. M. Żurowska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 2007; *Życie duchowe*

wa¹⁰ (1891–1945)¹¹. Autorką tego określenia jest sama św. Maria i można je stosować w odniesieniu do wszystkich wierzących, tych kanonizowanych i nie wyniesionych na ołtarze, stosować w Pawłowym znaczeniu słowa „święci” w kościołach, do których zwracał się i pisał¹².

Te trzy osoby nie rozwodziły się nad technikami modlitwy serca, *ale wszystkie ją praktykowały* wraz z liturgicznymi nabożeństwami i żywą służbą swoim bliźnim. Serafin jest oczywiście najpopularniejszym rosyjskim świętym. Mnich i kapłan w Sarowie był także pustelnikiem, przez pewien czas żyjącym w odosobnieniu, a w ostatnich latach życia nad-

w mieście, przeł. M. Żurowska, W drodze, Poznań 2011; *Duch Święty w tradycji prawosławnej*, przeł. M. Żurowska, wprowadzenie W. Hryniewicz OMI, W drodze, Poznań 2012; *Prawosławna wizja teologii moralnej. Bóg w życiu ludzi*, tłum. W. Szymona OP, przedmowa M. Evdokimov, Wydawnictwo Homo Dei, Kraków 2012. Zob. także: M. Plekon, „Sakrament braterstwa” w życiu i myśli Paula Evdokimova i Matki Marii Skobcowej, przeł. z j. ang. i przypisami opatrzył B. Brzeziński, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” 2011, Vol. IV, nr 3 [przyp. tłum.].

¹⁰ Na temat życia, twórczości i działalności Matki Marii Skobcowej zob. przetłumaczoną na język polski jedną z najważniejszych prac jej poświęconych: S. Hackel, *Matka Maria (1891–1945)*, przeł. H. Paprocki, Fundacja OIKONOMOS, Białystok 2008. Ze wszelkich godnych polecenia są opracowania naukowe, omawiające różne aspekty twórczości i biografii Matki Marii, oraz przekłady jej esejów, artykułów, poezji i innych prac, które wyszły spod pióra profesor Wandy Laszczak i profesora Grzegorza Ojcewicza, a także ich współpracowników. Oto niektóre z nich: W. Laszczak, *Żyć znaczy kroczyć po wodzie. Studia o Matce Marii*, cz. 1, seria: „Studia i Monografie” – Uniwersytet Opolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007, nr 389; *Matka Maria. Kocham rozpalony grzechem świat...*, red. I. A. NDiaye, G. Ojcewicz, seria: „Luminarze Rosyjskiej Emigracji”, Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM, Olsztyn 2015, t. IV, cz. 3; W. Laszczak, *W kręgu kultury Bogocześnictwa. Studia zebrane o świętej Matce Marii (Skobcowej)*, seria: „Studia i Monografie” – Uniwersytet Opolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015, nr 524; D. A. Myślak, G. Ojcewicz, *Stara dusza. Fenomen Matki Marii (Skobcowej). Badania i materiały*, Wydawnictwo Grzegorza Ojcewicza „GregArt”, Szczytno 2016; G. Ojcewicz, *Proste prawdy. Misteria świętej Matki Marii (Skobcowej) i inne utwory*, Wydawnictwo Grzegorza Ojcewicza „GregArt”, Szczytno 2017; Św. Matka Maria (Skobcowa), *Jak łódź jest jego duch, jak kamień – serce... Religia, filozofia, polityka*, przekł. z j. rosyjskiego, redakcja i opracowanie G. Ojcewicz, Wydawnictwo „GregArt”, Szczytno 2017 [przyp. tłum.].

¹¹ W książce *Living Icons: Persons of Faith in the Eastern Church* (University of Notre Dame Press, 2002) opisałem tych i kilku innych ludzi wiary naszych czasów. Eseje autorstwa wielu z owych ludzi wiary można znaleźć w książce *Tradition Alive: On the Church and the Christian Life in Our Time / Readings from the Eastern Church*, Michael Plekon, ed., (Lanham MD: Sheed & Ward/Rowman & Littlefield, 2003).

¹² „The Mysticism of Human Communion”, [w:] *Mother Maria Skobtsova: Essential Writings*, Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, trans. (Maryknoll NY: Orbis Books, 2003), s. 81.

zwyczajnym prezbiterem. Miał zdolność czytania w ludzkich sercach, a jego rozświetlona twarz ukazywała jak Duch mieszka i działa w nas. Był utalentowanym uzdrowicielem, „ikoną” życia duchowego, jak nazwał go Paul Evdokimov. Zakorzeniony w tradycyjnym chrześcijańskim życiu, nieustannie przekraczał tradycyjne stany, działania i ograniczenia.

Paul Evdokimov i Matka Maria byli oboje przedstawicielami rosyjskiej emigracji we Francji, członkami egzarchatu, na czele którego stał metropolita Eulogiusz. Evdokimov należał do pierwszego rocznika studentów, który ukończył Instytut św. Sergiusza¹³, był studentem ojca Sergiusza Bułgakowa. Liza (Jelizawieta) Pilenko wyemigrowała razem z matką, drugim mężem i trojgiem dzieci. Była utalentowaną pisarką i artystką, jak również jedną z pierwszych kobiet, które studiowały w Akademii Teologicznej w Petersburgu, brała także aktywny udział w życiu politycznym, zarówno Czerwona, jak i Biała Armia niemalże wykonała na niej egzekucję. Wyprzedzając swój czas sprawowała funkcję burmistrza rodzinnego miasta Anapa nad Morzem Czarnym. Jako poetka publikowała już w wieku dwudziestu lat, ostatecznie poświęciła się pracy społecznej na rzecz towarzyszy emigrantów. Zachęcona przez metropolitę Eulogiusza przyjęła tonsurę monastyczną, aby prowadzić życie mnisze „w świecie”, co upodabniało ją do sióstr Klasztoru Marii i Marty w Moskwie, założonego przez św. Elżbietę Fiodorowną. Zakładała domy opieki w Paryżu i na jego obrzeżach dla osób starszych, bezdomnych, bezrobotnych i bez środków do życia. W centrum każdego z nich znajdowała się kaplica, a niektóre z szat, sztandarów i ikon, które wyszywała i malowała na potrzeby tych kaplic, są przechowywane w parafii św. Serafina w Paryżu, a także przez Hélène Arjakovsky-Klepinine i ojca Sergiusza Hackla¹⁴. Matka Maria i Paul Evdokimov byli w gronie członków założycieli Rosyjskiego Studenckiego Ruchu Chrześcijańskiego, Evdokimov został pierwszym sekretarzem Ruchu. Na zdjęciach ze spotkań i rekolekcji tej i innych grup, jak braterstwo św. Sofii i organizacja „Prawosławna Sprawa” („Prawosławnoje Dieło”), Matka Maria widoczna jest w towarzystwie metropolity Eulogiusza, amerykańskiego ofiarodawcy Paula Andersona i Johna Motta z organizacji YMCA, z jej duchowym ojcem Sergiuszem Bułgakowem i innymi czołowymi postaciami „rosyjskiego Paryża”, jak Mikołaj Bierdiajew, Wasyl Zieńkowskij,

¹³ Na temat Prawosławnego Teologicznego Instytutu Świętego Sergiusza w Paryżu zob. np.: A. Kniaziew, O. Clement, J. Colosimo, *Prawosławny Teologiczny Instytut Świętego Sergiusza w Paryżu. 70-lecie prawosławnej teologii w Paryżu*, przeł. z j. ang. i ros. B. Brzeziński, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” 2011, Vol. V, nr 4 [przyp. tłum.].

¹⁴ Niektóre z tych wyszywanych szat można zobaczyć na stronie internetowej: <http://www.saint-seraphin.net/> (ostatni dostęp w styczniu 2017).

Georgij Fiedotow, Mikołaj Afanasjew i szczególnie Konstantin Moczulski, Ilja Fundaminski i ojcowie Lew Gillet, ojciec Cyprian (Kern) i Dimitrij Klepinine, jej kapelani¹⁵.

Podczas nazistowskiej okupacji w swoich przytułkach Matka Maria udzielała schronienia Żydom, jak również innym ściganym przez gestapo. Ojciec Dimitrij zaopatrywał wielu z nich w świadectwa chrztu i wpisywał ich jako członków parafii związanej ze schroniskiem na rue de Lourmel nr 77. Ostatecznie dwie osoby, razem z Ilją Fundaminskim, jej kolegą, i Jurijem, jej synem, zostały aresztowane przez gestapo za działalność na rzecz ofiar Rzeszy i wszyscy oni zmarli w obozach koncentracyjnych. (Te cztery osoby oraz ojciec Alexis Miedwiedkow, emigracyjny kapłan z Ugine, zostały kanonizowane w 2004 r. przez synod Patriarchatu Ekumenicznego i ich własne diecezje we Francji.)

Podczas okupacji Matka Maria nie tylko wyszukiwała żywność na rynkach w Les Halles i zbierała podarowany chleb, ubrania, ale także uzyskiwała pomoc medyczną, szkolenia i pracę. Załatwiała nawet rządowe dotacje żywności dla swoich jadłodajni, aby nakarmić wszystkich głodnych w okolicy. Dodatkowo kontynuowała aktywne życie intelektualne, uczęszczając na wiele wykładów i spotkań z Bierdiajewem, Fiedotowem, Bułgakowem i innymi, pisząc sztuki, poezję, dziesiątki artykułów publikowanych w czasopiśmie „Put’” i innych periodykach.

Podczas nazistowskiej okupacji również Paul Evdokimov współpracował z francuskim ruchem oporu, ukrywając ludzi ściganych przez gestapo, a po wojnie przez prawie dekadę kierował schroniskami zorganizowanymi przez ekumeniczną organizację (CIMADE) w celu opieki nad biednymi, uchodźcami i innymi pokrzywdzonymi. Wreszcie, jako wykształcony teolog, posiadający także doświadczenie w pracy duszpasterskiej, nauczał w Instytucie św. Sergiusza, Instytucie Katolickim oraz Centrum Ekumenicznym w Bossey, był ekumenicznym obserwatorem na Soborze Watykańskim II i stał się ważną postacią i głosem Kościoła Wschodniego na Zachodzie. Był także jednym z założycieli Międzynarodowego Ruchu Młodzieży Prawosławnej „Syndesmos”. Jego praca naukowa charakteryzowała się niezwykle wszechstronnością, zajmował się: historycznym wkładem rosyjskich teologów, postrzeganiem Bogurodzicy i Ducha Świętego w Kościele Wschodnim, teologią ikony, problematyką modlitwy i liturgiki, znaczeniem Ojców i monastycyzmu dla współczesnego społeczeństwa, a szczególnie zagadnieniem powołania wszyst-

¹⁵ Niektóre z tych zdjęć zobaczyć można w: *Mère Marie Skobtsov (1891–1945) Le sacrement du frère*, 2nd ed., trans. Hélène Arjakovsky-Klépinine, Françoise Lhoest, Claire Vajou, (Pully / Paris: le sel de la terre / Cerf, 2001). Zob. także: Antoine Arjakovsky, *La génération des penseurs religieux de l’émigration russe*, (Kiev–Paris: L’Esprit et la Lettre, 2002).

kich ochrzczonych oraz metod, przy pomocy których świętość odnajduje charakterystyczne wzorce i kształty we współczesnym świecie – to tylko niektóre z jego darów, jako nauczyciela, dla kościoła i naszych czasów. Spuścizna jego mistrzów i przyjaciół, ojców Bułakowa i Afanasjewa, profesorów Kartaszewa, Oliviera Clément i Nikosa Nissiotisa, jest stale obecna w jego pracach, łącząc się z własnym, indywidualnym rysem człowieka modlitwy, „istoty liturgicznej”, świadka Chrystusa, zarówno w świecie, jak i kościele.

Serafin z Sarowa: życie w modlitwie

W XIX w. postać św. Serafina z Sarowa jaśniała i promieniowała jak prawdziwy „serafin”, płomień ognia w ciemnościach i chłdzie, jak określiła go Julia de Beausobre. Nawet w zbiorze jego powiedzeń, porzekadeł, wydanych i ocenianych przez Filareta [Drozdowa – przyp. tłum.], metropolitę moskiewskiego, twórcza i wyróżniająca się osobowość Serafina nadal, mimo cenzury, oddziałuje z wielką siłą. Najbardziej jednak promieniuje ona ze znanej relacji z jego spotkania w Duchu z przyjacielem Nikołajem Motowilowem¹⁶. Kroniki żeńskiego monasteru w Diwiejewie oraz inne, które wreszcie przetłumaczone zostały na język angielski, również przechowały niektóre z jego niezwykłych cech, co potwierdzają biografowie¹⁷. Dla św. Serafina Duch był ciepłem i serdecznością w świecie, który pogrążył się w chłdzie, obojętności i oziębłości. Spoglądając na jego postać w kontekście historycznym, wbrew umiłowanym masowo obrazom przedstawiającym go jako karmiącego swojego czarnego niedźwiedzia, jako zgarbionego wędrowca trzymającego rękojeść topora, klęczącego i pogrążonego w modlitwie na skale przez tysiące dni i nocy, postać św. Serafina wciąż sprzeciwia się próbie uwięzienia go w ramach popularnej pobożności, tak jak sprzeciwiał się schwytaniu w sidła różnorodnych funkcji, pozycji i ról, które wypełniał w czasie życia. Był światłem w środku lasu, w kościele potrzebującym głębokiej odnowy, w czasie wielkiego kulturalnego zamieszania, w społeczeństwie politycznych pytań. Donald Nicholl opisał, jak po ponad wieku od jego śmierci i dekadach od zamknięcia monasteru w Sarowie ludzie, w czasie świąt Serafina, przynosili gałęzie jodły do muzeum ateizmu, które mieściło się w katedrze w Kazaniu¹⁸. Czynili to, gdyż instynktownie wiedzieli, że znajdowały się tam jego relikwie. A gdy wreszcie nastąpił

¹⁶ Choć relacja ta była często publikowana, warto polecić łatwo dostępną publikację, w której można znaleźć opis tego spotkania: Valentine Zander, *St. Seraphim of Sarov*, s. 83–94.

¹⁷ Irina Gorianoff, *Séraphim de Sarov* (Paris: Théophanie / Desclée de Brouwer / Abbaye de Bellefontaine, 1979).

¹⁸ *Triumphs of the Spirit in Russia* (London: Darton, Longman & Todd, 1997).

koniec sowieckiej epoki, te relikwie rzeczywiście zostały odkryte i przewiezione z powrotem do Sarowa, jego duchowego domu.

Św. Serafin ucieleśnia wiele tradycyjnych elementów nie tylko życia kościelnego i pobożności, ale także rosyjskiej kultury. Paul Evdokimov, jak również inni biografowie, szczególnie Irina Gorianow i Donald Nicholl dostrzegli jednak, że w swojej osobowości, działaniach i słowach wychodził on poza zwyczajne, oczekiwane formy, przekraczał stereotypy i mity, które nagromadziły się wokół „duchowości”¹⁹. Nie jest niespodzianką, że Serafin był tak kochany przez wielu czołowych emigrantów w Paryżu. św. Serafin pojawia się na kartach trudnych prac teologicznych Sergiusza Bułgakowa jako przykład boskiego człowieczeństwa działającego w osobie²⁰. Serafin odgrywa główną rolę w pracach Evdokimova, szczególnie we wspomnianym wyżej studium świętości w Kościele Wschodnim²¹. Serafin wyróżniał się chęcią podążania za Duchem, od zakonnego życia cenobitycznego aż do eremickiego powołania, do lat spędzonych jako prawdziwy pustelnik, a także do wielce aktywnej służby jako leczący pokrzywdzonych i organizator żeńskich wspólnot zakonnych w Diwiejewie. Stale krytykowano jego charakter i działalność, czynili to lokalni biskupi, igumen Nifont, inni członkowie wspólnoty monastycznej w Sarowie, jak również natarczywy Iwan Tichonowicz, który starał się przejąć kontrolę nad wspólnotami monastycznymi w Diwiejewie nawet podczas ostatnich lat życia Serafina, a także po jego śmierci. Wydane przez Filareta, metropolitę moskiewskiego, wypowiedzi Serafina, poddane cenzurze i w ten sposób bardzo prawdopodobnie zniekształcające szczegóły z jego życia, sugerują niepokój z jakim odnoszono się do Serafina²². Pomimo przytłaczająco popularnego kultu, wielu ikon,

¹⁹ “Holiness in the Tradition of the Orthodox Church”, [w:] *In the World, of the Church: A Paul Evdokimov Reader*, trans. & eds., Michael Plekon & Alexis Vinogradov, (Crestwood NY: St Vladimir’s Seminary Press, 2001), s. 95–154.

²⁰ *The Bride of the Lamb*, trans. Boris Jakim (Grand Rapids MI: Eerdmans), 2002, s. 292, 308, 400, 410.

²¹ *Ages of the Spiritual Life*, trans. & eds. Michael Plekon & Alexis Vinogradov (Crestwood NY: St Vladimir’s Seminary Press, 1998), s. 138, 158, 189, 196, 205–209, 218, 249. Zob. wyd. polskie: P. Evdokimov, *Wieki życia duchowego. Od Ojców pustyni do naszych czasów*, przekł. M. Tarnowska, wstęp W. Hryniewicz OMI, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996 [przyp. tłum.].

²² Podczas gdy *Kroniki Diwiejewa* mogą być najmniej poprawianym źródłem opisów osobowości, słów i działalności Serafina, aby zapoznać się z jego „duchowymi wskazówkami”, najprawdopodobniej przerobionymi przez Filareta, metropolitę moskiewskiego, zob.: *Little Russian Philokalia*, vol. I, *St. Seraphim*, Platina CA: St. Herman Press, 1991. *Wspomnieć należy, że w miejscowości Platina w Kalifornii, gdzie wydane zostało angielskie tłumaczenie Filokalii znajduje się prawosławny monaster Świętego Hermana

pielgrzymek do jego grobu, uzdrowień, modlitw, konieczny był nacisk ze strony Romanowów, Mikołaja i Aleksandry, aby doprowadzić do decyzji o kanonizacji Serafina w lipcu 1903 r. Wiele wydarzeń potwierdzało i poświadczało jego otwartą osobowość i duchową energię. Wcześniejsza „niewidoczność” we wspólnocie w Sarowie ustąpiła miejsca sławie jego pustelniczej postawy, niezwykłego ubioru, jego szczegółowych instrukcji dotyczących konstrukcji kościołów, młyna, ścieżki Dziewicy Marii w Diwiejewie, nie wspominając uzdrowienia zarówno Michała Manturowa, jak i Motowiłowa z dojmujących schorzeń psychosomatycznych oraz późniejszej relacji pomiędzy Serafinem i tymi dwoma osobami. Ciepło i serdeczność, ojcowska i – dla niektórych – skandaliczna relacja z mniszkami z Diwiejewa były jego nauką skierowaną do nich, obejmującą ich fizyczną i duchową egzystencję aż po szczegóły dotyczące modlitwy, ubioru i pracy. Słynne spotkanie, zapisane przez Motowiłowa, głęboko wyjaśnia zarówno osobowość Serafina, jak i jego położenie. W śnieżne, zimowe popołudnie, na polu przed swoją pustelnią, w lesie w Sarowie Serafin pozwolił Motowiłowowi zobaczyć nie tylko świetliste efekty przebywania w bliskości z Bogiem, w komunii z Nim, ale także umożliwił Motowiłowowi osobiste uczestnictwo w tym doświadczeniu. Nadzwyczajna natura tego „spotkania” oraz znacznie istotniejsza treść, którą musiał Serafin wypowiedzieć, są często niedoceniane nawet dzisiaj. Serafin podkreślił absolutnie *uniwersalny* charakter świętości. Każdy może pozyskać Ducha Świętego. Nie jest to wynikiem wyłącznie wypowiadania wielu modlitw, zapalania świec, wypełniania postów, uczęszczania na liczne nabożeństwa. Wszystkie te działania mają jednakże jeden cel – umożliwić Duchowi zamieszkanie i spoczywanie w nas. Bóg głęboko pragnie świętości *każdej osoby*. Czy ktoś jest mnichem, wyświęconym, czy świecką osobą, bogatą lub biedną, samotną lub w małżeństwie – nie ma to w tej kwestii znaczenia. Motowiłow opisał prawie oślepiające światło, ciepło pomimo zimowego chłodu, piękny zapach, a ponad wszystko nieopisaną radość i pokój, dokładnie to, co Nowy Testament wskazuje jako realną obecność Ducha.

Biografia Serafina jest postrzegana jako hagiografia: cudownie uzdrowiony w dzieciństwie przez Bogurodnicę, jak również w późniejszym życiu po brutalnym ataku rabusiów, obdarowany licznymi widzeniami Bogurodzicy i innych świętych, którzy nieustannie powtarzali „On jest jednym z nas”, doświadczający wizji Chrystusa podczas liturgii. Dla pewności, wiele szczegółów zdaje się być podanych tak, aby dopasować go do klasycznych modeli świętego mnicha. Przyjrzyjmy się jednak

z Alaski, który był rosyjskim mnichem prawosławnym, misjonarzem na Alasce. Do dzisiaj czczony jest szczególnie w Kościele Prawosławnym w Ameryce [przyp. tłum.].

istotnym szczegółom różniącym go od owych modeli. Mimo, że był mnichem i kapłanem, Serafin wybrał ubiór okolicznych chłopów, Ubiął się w niewybielaną koszulę, sandały z brzoźowej kory w lecie, trzewiki i płaszcz w zimie. Oczywiście przywdziewał riasę, kaptur, stulę [*epitrachelion* – przyp. tłum.] i mankiety [*epimanikia* – przyp. tłum.], gdy udawał się do wspólnoty, na liturgię w monasterskiej cerkwi. Zapalał tysiące świec w swojej celi dla tych, którzy przychodzili po uzdrowienie, a także wcierał święty olej w ich ramiona i nogi, dawał każdemu chleb, wino i wodę, jako przedłużenie Eucharystii, nawiązując do obrazu nakarmienia tłumu przez Chrystusa na odludziu. Uprawiał własne warzywa, rąbał drewno, zamiatał, sprzątał, dokładnie tak, jak miejscowi chłopci oraz mnisi od najdawniejszych czasów. Przestrzegał reguły modlitwy, czytał godzinki i prawie literalnie żył według stron Biblii. W *Kronikach* i innych źródłach przekazano, że gości, od małych dzieci po niespokojnych młodych dorosłych, zachęcał do czytania Ewangelii razem z nim. Opisy mówią o oburzeniu wspólnoty monastycznej z powodu setek odwiedzających, codziennie ustawiających się w kolejce, aby go zobaczyć, tłoczących się i zagradzających korytarz przed jego celą. Memuary odnotowują, że przybywali do niego różni ludzie: prawosławni, katolicy, protestanci, Żydzi, muzułmanie, niewierzący – ale nigdzie nie zapisano, żeby choć jeden został odesłany. Nie odesłano nawet tych kilkorga, którzy nie traktowali spotkania z powagą. W końcu Serafin nie pasował się zbyt dokładnie w kategorię świętego mnicha. W przypadku osoby św. Serafina kategorii i funkcje kapłana, mnicha ascety, nawet *starca* [ros. „stariec” – przyp. tłum.] lub duchowego ojca nigdy nie zostały tak naprawdę odrzucone, ale przyjmując je i przekraczając, podobnie jak inne tożsamości, wszystkie je transcendował i zmieniał. Uciekał przed płaską rutyną życia monastycznego do swojego eremu i zarówno tutaj, jak i w jego monasterskiej celi, drzwi były wtedy dla wszystkich zamknięte, nawet dla jego współbraci. Lecz później otwierały się one dla wszystkich i nigdy więcej nie zostały zamknięte. W tym „odsunięciu, ucieczce od świata” należał on do świata i dzięki jego osobie, początkowo bardzo niechętnie, monaster także otwierał się na świat, zapowiadając cudowną otwartość starców z pustelni Optino, św. Elżbiety i monasteru św. Marty i Marii, a także św. Marii [Skobcowej – przyp. tłum.] i jej domów na rue de Lourmel i Noisy-le-Grand oraz Paula Evdokimova i jego schronisk w Bièvres, Sèvres i Massey.

Paul Evdokimov i św. Maria Skobcowa: modlitwa wcielona

Św. Serafin pokazał i udostępnił możliwość życia w Duchu każdej osobie znajdującej się w różnorakiej sytuacji w społeczeństwie. W tym kontekście jakiegokolwiek prestiżu, mogący wynikać ze statusu wyświeconych

duchownych czy mnichów, zaciera się i wymazuje. Nieistotne są także stereotypy dotyczące tego, jak ma wyglądać świętość, jakie praktyki ascetyczne są konieczne. Przestrzegał reguł monastycznych i tradycji kościelnych, jednak jego życie i słowa ukazywały i czyniły jasnym, że środki do ich realizacji nigdy nie zawierają się wyłącznie w nich i na nich się nie kończą. Gdy ktoś rozpoznaje Ducha Świętego, zwykle modlitwy ustają, Duch opanowuje człowieka, człowiek modli się całym życiem, a Duch czyni wszystko życiem-modlitwą. Serafin powiedział: „prawdziwy natomiast cel życia chrześcijańskiego polega na zdobywaniu Świętego Ducha Bożego” oraz „jeśli jeden zostaje zbawiony”, stając się święty, „tysiące dookoła również zostaną zbawione”. Każda osoba była jego „radością”, każda osoba, nieważne jak zrozpaczona, mogła zostać oświecona przez Ducha. Nic dziwnego, że cały rok pozdrowiał ludzi słowami: „Chrystus zmartwychwstał”.

Wygłaszając kazanie na nabożeństwie pogrzebowym Paula Evdokimova ojciec Lew Gillet powiedział, że był on kimś, kto „czcił Boga w duchu i prawdzie”²³. Znając go blisko przez prawie czterdzieści lat, ojciec Lew stwierdził, że żył on w pokoju, przebywając w niewidzialnej rzeczywistości Królestwa, która była dla niego naturalna. W tym samym czasie, na zewnątrz, jawił się otaczającym go ludziom jako skrupulatny, skuteczny, zaangażowany, niesamowicie troskliwy. Modlitwa i życie były dla niego nieustającą jednością. Evdokimov napisał:

W szczególności wezwanie imienia Jezus uniwersalizuje łaskę Jego Wcielenia, pozwala każdemu człowiekowi na osobiste jej przyswojenie sobie, serce człowieka przyjmuje Pana. [...] Kiedy imię Boskie zostanie wypowiedziane nad jakimś krajem albo nad osobą, wówczas wchodzi ona w intymną relację z Bogiem. [...] „Modlitwa serca” oczyszcza jego przestrzeń i przyciąga do niego Jezusa [...] W tej modlitwie [...] jest cała Biblia, całe jej przesłanie, sprowadzone do najprostszej istoty [...] Jezus przyciągnięty do serca to liturgia wewnętrzna i Królestwo w ukojonej duszy. Imię wypełnia człowieka niby świątynię, przemienia go w miejsce boskiej obecności, w Chrystusa²⁴.

²³ Angielskie słowo „worship” tłumaczone jest zwykle jako „czcić”, „wielbić”. Ma ono jednakże w swym kontekście znaczeniowym modlitwę, oznaczać może „modlić się”, a więc nie byłoby nadużyciem przetłumaczenie frazy „czcił Boga w duchu i prawdzie” jako „modlił się do Boga w duchu i prawdzie”, co byłoby bliższe myśli przewodniej artykułu Plekona. Dodać należy, że fraza ta, pochodząca z Ewangelii św. Jana (4, 23–24) tłumaczona jest z języków oryginalnych na narodowe jako akcentująca „cześć”, choć – mimo konieczności podtrzymywania zewnętrznego kultu – zawsze pośrednio odnosi się do uwewnętrznienia, pogłębienia więzi z Bogiem Duchem, a więc również zinteryoryzowania modlitwy, tak, aby weszła w każdą komórkę ludzkiego ciała, aby cały człowiek modlił się sobą i swoim życiem. A jest to cel przyświecający praktykowaniu „modlitwy Jezusowej”, która stanowi *leitmotiv* tekstu Plekona [przyp. tłum.].

²⁴ P. Evdokimov, *Wieki życia duchowego...*, op. cit., s. 241–242.

Tutaj, tak jak w przypadku św. Serafina, modlitwa serca jawi się tu jako tylko odrobinę tajemnicza duchowa praktyka. Jednak jej geniusz jest raczej taki, że streszcza ona wszystko, o czym mówią pisma. Całe życie ma być życiem w Chrystusie i w Duchu. Modlitwa nie odciąga nas od świata i nie ogranicza naszego życia, lecz wręcz przeciwnie – otwiera i poszerza naszą miłość, naszą służbę i nabożeństwo. Dzisiaj, gdy wielu doświadcza pokusy, żeby uczynić z Kościoła i liturgii oazę z dala od innych wierzących i świata, Paul Evdokimov przekonuje do czegoś dokładnie odwrotnego.

[...] liturgia [...] Uczy ona prawdziwej relacji między mną a innymi, pozwala zrozumieć słowa: „kochaj bliźniego swego, jak siebie samego” [...] Dzięki niej los każdego staje się obecny dla nas. [...] Litanie wyprowadzają wiernego poza siebie samego, ku całemu zgromadzeniu, następnie ku nieobecnym, ku tym, którzy cierpią, wreszcie ku umierającym. Modlitwa ogarnia miasto, narody, ludzkość, prosi o pokój i jedność. [...] każdy duch, uformowany liturgicznie, wie z doświadczenia, że nie może trwać sam przed Bogiem i że zbawia się dla innych i z innymi, liturgicznie. Przymiotnik „liturgiczny” nigdy nie oznacza czegoś jednostkowego²⁵.

Evdokimov zastosował powyższe słowa w praktyce, czy to kąpiąc i karmiąc swoje małe dzieci, gdy jego żona pracowała jako nauczycielka, czy też pracując nad swoją dysertacją, gdy dzieci spały. Czynił to również podczas lat świeckiej pracy duszpasterskiej w schroniskach, prowadząc wieczorne modlitwy, wysłuchując radości i smutków ich mieszkańców. Później przeżywał także swoją modlitwę jako wykładowca i pisząc swoje teksty. Olivier Clément nazwał go „kroczącym pomiędzy” Kościołem i światem²⁶. W jego esejach można usłyszeć krytykę Sartre’a, de Beauvoir, Camusa, przedstawioną z szacunkiem i wnikliwością. Zaproponował, żeby katedra ateizmu została założona w każdej szkole teologicznej, ponieważ tak głębokie są pytania, które współcześni myśliciele zadają wspólnocie wierzących. Wsłuchiwał się w głos i wykorzystywał spostrzeżenia czołowych myślicieli naszych czasów, jak również swoich nauczycieli – Bierdiajewa i Bułgakowa, oraz szerokiego grona innych, z których wspomnieć można Mikołaja Kabasilasa, Teresę z Lisieux, Simone Weil i Junga. Żaden inny współczesny teolog tak wprawnie nie zagłębił się w problematykę ludzkiego zła, istniejącego wbrew ponoć dobremu i sprawiedliwemu Bogu. Jego wizja Boga, który cierpi wraz z nami, który ogołaca siebie w miłości, aby stać się jednym z nas, który jest związany z nami absurdalną lub szaloną miłością, może mieć swoje źródło

²⁵ Ibidem, s. 245.

²⁶ *Orient-Occident, Deux Passeurs: Vladimir Lossky, Paul Evdokimov* (Geneva: Labor et Fides, 1985).

jedynie w modlitwie i miłosnej służbie cierpiącym, co stanowiło sposób jego życia²⁷.

Żyjąca w tym samym czasie Matka Maria Skobcowa w następujących słowach opisywała scalenie modlitwy, zarówno liturgicznej, jak i modlitwy serca z materią ludzkiego życia:

Jeśli [...] ofiarna i samo ofiarująca się miłość stoi w centrum życia Kościoła, jakie w takim razie są jej granice, jakie ograniczenia? W tym znaczeniu można mówić o całym chrześcijaństwie jako o wiecznej ofierze Boskiej liturgii poza cerkiewnymi ścianami [...] Oznacza to, że musimy składać bezkrwawą ofiarę, ofiarę z samo poświęcającej się miłości nie tylko w wyznaczonym miejscu, na jednym ołtarzu tylko jednej świątyni, ale że cały świat – w tym znaczeniu – staje się jednym ołtarzem jednej Świątyni – i że musimy ofiarowywać nasze serca pod postaciami chleba i wina tak, żeby mogły się one zmienić w miłość Chrystusa, żeby mógł On zamieszkać w nich, żeby mogły się one stać sercami Boskiego człowieka i żeby On mógł dać te nasze serca jako pokarm dla świata, żeby komunikował się On z całym światem poprzez te nasze ofiarne serca, żebyśmy byli jednym z Nim, żebyśmy nie żyli my, ale Chrystus żył w nas, wcielając się w nasze ciała²⁸.

Św. Maria przypomina wizję św. Jana Chryzostoma poszerzenia modlitwy o uczynki miłości, o „liturgię po liturgii”, w której serce brata i siostry, naszego bliźniego staje się ołtarzem. W związku z tym możemy

²⁷ Aby przybliżyć Evdokimovowską wizję Boga, sięgnijmy do jej prezentacji, pochodzącej z jednego z artykułów na temat twórczości Rosjanina:

Zdaniem rosyjskiego teologa, nie trzeba niczego zmieniać, lecz przypomnieć to, co celowo zostało w dziejach kościołów chrześcijańskich ukryte i zastąpione zubożonym – eufemistycznie rzecz ujmując – obrazem. Przypomnieć piękno kryjące się w samej Ewangelii i tekstach patrystycznych, traktatach mistycznych i poezji religijnej. A z nich wyłania się Bóg Miłujący, *Phil-anthropos*, Filantrop współcierpiący z człowiekiem, Przyjaciół człowieka i jednocześnie Bogoczłowiek. Piękna wizja Ojców greckich i wschodnich, uwspółcześniona przez Evdokimova, jest propozycją dla wątpiących i negujących Boga. Boga nie musimy się bać, gdyż z własnej woli „pokonał” On swoją transcendencję i poprzez kenotyczne Wcielenie zespolił z człowiekiem. Nawiązując w formie do apofatycznej ścieżki teologicznej, wielokrotnie stwierdza myśliciel, że w swojej Istocie Bóg pozostaje niepoznawalny i na zawsze zakryty, niewypowiedziany i nienazwany, gdyż żadne słowo ludzkiego języka, choćby najpiękniejsze, nie potrafi oddać Tajemnicy Natury Boga. Jednak jest także i przede wszystkim Bogiem immanentnym, uwewnętrznionym, Bogiem w Trzech Osobach, który wszedł w historię i czas, aby zbliżyć się do człowieka, wcielił się, aby ostatecznie połączyć pierwiastek ludzki z Boskim. Wizja Boga odmalowana przez rosyjskiego teologa to obraz Boga bezgranicznie kochającego człowieka. Kochającego Miłością jakiej w świecie ludzkim nie doświadczamy, miłością nie zawłaszczającą, zgadzającą się na poniżenie i odrzucenie, cierpliwą, absolutnie oddaną drugiemu, współuczestniczącą w cierpieniu i samotności, pokonującą czas, gdyż zakorzenioną w wieczności – miłością agapiczną.

– B. Brzeziński, *O ateizmie w refleksji teologicznej Paula Evdokimova*, [w:] *Rosja współczesna. Dziedzictwo i przyszłość*, pod red. M. Brody, O. Nadszakuly, A. Płaczka, Dom Wydawniczy DUET, Toruń 2010, s. 93 [przyp. tłum.].

²⁸ *Mother Maria Skobtsova: Essential Writings*, op. cit., s. 185.

mówić o liturgii eucharystycznej przenikającej całe nasze życie, naszą codzienną pracę i stającej się „sakramentem braterstwa”. Również Paul Evdokimov często wspominał w swoich tekstach o tym, jak twarz spotkanej osoby staje się ikoną Chrystusa. Jego poruszające wspomnienia z lat, które spędził kierując schroniskami i domami opieki dobrze to oddają, podobnie jak wspomnienia wielu, którzy go znali: ojca Lwa Gilleta, pastora Jeana-Paula Noumbissi z Kościoła w Kamerunie, który mieszkał w jednym z hosteli jako student, jego przyjaciół dra W. A. Visser't Hoofta z WCC²⁹, profesorów Oliviera Clémenta, Christowa Yannarasa i Nikosa Nissiotisa oraz Elizabeth Behr-Sigel³⁰.

Niemożliwym jest, żeby nie zobaczyć w św. Serafinie, jak również Paulu Evdokimovie i Matce Marii niesamowitej „ewangelicznej inwersji”, „ewangelicznego odwrócenia”, wywrócenia spraw do góry dnem, co czyni Chrystus we wszystkich ludzkich sytuacjach. Serafin był w młodości wysoki i silny, a później skurczył się z powodu urazów i wieku. Ten mały człowiek, wielki w świętości, został bardzo dokładnie przedstawiony w ostatnim fragmencie eseju autorstwa Matki Marii „Typy życia religijnego”³¹. „Ewangeliczne” lub radykalnie zakorzenione w Ewangeliu życie jest opisane jako okazywanie i oddawanie innym miłości, którą otrzymuje się w obfitości od Boga. Jeśli nie będziemy kochać bliźniego, którego możemy zobaczyć, niemożliwym jest, żebyśmy kochali Boga, którego nie możemy zobaczyć. Serafin, który wielokrotnie uzdrowił samego siebie, uczynił uzdrawianie przez Boga dostępnym dla tysięcy innych osób w jego czasach i aż do naszych czasów.

Świadomie lub nie, Matka Maria podążała drogą taką jak Serafin. Była ona, co niekoniecznie bezpośrednio odziedziczyła, cudownym dzieckiem, utalentowanym artystycznie, „pierwszą naiwną” poetką, awangardową studentką teologii, obracającą się w kołach związanych z Błokiem i Mereżkowskim. Wcześniej straciła dwoje dzieci. Jej starsze dziecko, córka Gajana, wróciła do Rosji i zmarła tam na początku dorosłości. Matka Maria czuwała przy wezglowiu Anastazji, która umierała wolno na jej oczach z powodu zapalenia opon mózgowych. Mając nadal przy sobie syna Jurija, chciała powiększać swoją rodzinę, a więc włączała w nią coraz to więcej tych, którym udzielała schronienia, których karmiła i których cierpień i trosk wysłuchiwała. Jej krytycy obwiniali ją o życie niezgodne z klasycznym wzorcem monastycznym. To prawda, że choć zawsze była obecna na liturgii eucharystycznej, często opuszczała inne dzienne nabożeństwa. Czy jednak i św. Serafin nie proponował łatwiejszego cyklu

²⁹ WCC – World Council of Churches, Światowa Rada Kościołów [przyp. tłum.].

³⁰ „Contacts” 1971, No. 73–74, s. 225–240, 261–267.

³¹ *Mother Maria Skobtsova: Essential Writings*, op. cit., s. 140–186.

modlitw dla swoich monasterów i czy łatwiejsza reguła modlitwy nie została zaproponowana przez św. Elżbietę dla Monasteru Marty i Marii? Paul Evdokimov dobrze uchwycił tę kwestię, co widoczne jest w cytacie z początku tego artykułu. Mianowicie, nie jest zasługą na jak wiele nabożeństw uczęszczaliśmy, jak wiele modlitw odmówiliśmy. Sednem jest byśmy *stali się* naszą modlitwą, żeby *całe nasze życie* stało się modlitwą. Prawdziwą miarą modlitwy św. Marii nie była ilość nocnych nabożeństw, na których była obecna, nie była także kwestia, czy powinna przebywać w kafejkach, pocieszać ludzi nad lampką wina, czy powinna uczestniczyć w seminariach Bierdiajewa, czy pisać eseje do jego czasopisma. Prawdziwym znakiem był moment, gdy ona, ojciec Dimitrij, Jurij i Ilja Fundaminski zostali aresztowani przez gestapo i przewiezieni do obozów. Ci, którzy byli w Ravensbruck zaświadczały o jej odwadze, pomocy okazywanej otaczającym ją zrozpaczonym kobietom. Opisywali prowadzone przez nią spotkania biblijne i nabożeństwa modlitewne. Ostatecznie, zajęła miejsce innej kobiety w ciężarówce wiozącej więźniów do komór gazowych. Modliła się swoim życiem.

Wieczna opozycja Marii i Marty, kontemplacji i działania, modlitwy i czynów musi zostać przekroczona i przezwyciężona. Właśnie ta idea, że jeden może wynosić się nad drugiego została unieważniona w hostelach na ulicy rue de Lourmel i innych miejscach Paryża, w domu opieki w Noisy-le-Grand, w więzieniu w Compiègne i w obozie w Ravensbrück. Wcielenie przynosi zarówno miłość Boga, jak i miłość bliźniego, co podkreśla sama Ewangelia. Oto jak ujęła to Matka Maria:

„Uchrystusowanie”³², przyjęcie Chrystusa opiera się na słowach „Teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus”. Obraz Boga, ikona Chrystusa, która rzeczywiście jest moją realną i faktyczną istotą jest jedyną miarą rzeczy, jedyną drogą, która została mi dana [...] Chrystus dał nam dwa przykazania: miłować Boga i kochać naszego bliźniego. Wszystko inne, nawet przykazania zawarte w Ośmiu Błogosławieństwach, to zaledwie opracowanie tych dwóch przykazań, które za-

³² W dzisiejszej teologii duchowości, szczególnie rzymsko-katolickiej, stosuje się termin „chrystoformizacji”, który w pełni odpowiada rozumieniu „uchrystusowania” przyjmowanemu przez Matkę Marię Skobcową już kilkadziesiąt lat temu. Obydwa terminy mają oczywiście te same źródła, m.in. listy św. Pawła. W jednym z artykułów, poświęconych tej kwestii, czytamy:

Chrystoformizacja jest długim i żmudnym procesem, obejmującym wszystkie wymiary chrześcijańskiej egzystencji, zarówno te bezpośrednio związane z wiarą (modlitwa, sakramenty, wysiłek ascetyczny, praktyki pobożne, apostołstwo), jak i z życiem rodzinnym, aktywnością zawodową oraz społeczno-polityczną. Natomiast zakończenie tego procesu miałoby miejsce dopiero wówczas, kiedy moglibyśmy z całą odpowiedzialnością powiedzieć za św. Pawłem: *Teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus* (Ga 2, 20).

– Ks. M. Chmielewski, *Chrystoformizacja. Być jak Jezus, „Egzorcysta”* 2013, nr 5, s. 61 [przyp. tłum.].

wierają w siebie całość Chrystusowej „Dobrej Nowiny”. [...] Znaczącym jest, że ich prawda może zostać odnaleziona tylko wtedy, gdy są one połączone. Sama miłość do człowieka prowadzi nas w ślepą uliczkę antychrześcijańskiego humanizmu, w którym jedynym wyjściem jest odrzucenie indywidualnej istoty ludzkiej i miłości do niej w imię całej ludzkości. Miłość do Boga bez miłości do człowieka została jednak również potępiona [...]. Owe dwa przykazania to dwa aspekty jednej prawdy. Zniszcz jeden z nich, a zniszczysz prawdę jako całość³³.

Możliwe, że innym sposobem ujęcia tej kwestii jest ukazanie modlitwy jako celebracji sakramentu obecnej chwili – jak przedstawił to Aleksander Schmemmann, poszukiwania, w jaki sposób we Wcieleniu nadchodzi raj, którym jest Bóg, nadchodzi, aby wypełnić wszystkie rzeczy. Słowa Paula Evdokimova podsumowują i konkludują wszystko, co chciałem tutaj zaprezentować.

Można odnieść wrażenie, że oto pojawia się nowa świętość. Nie dąży ona do tego, by oddać świat na pastwę zła, lecz do tego, by wydobyć istotę duchową, nierozłącznie związaną ze stworzeniem. Człowiek kochający i dobrowolnie wydzieńczony z tego, co posiada, nagi wobec dotknięcia wymiaru wieczności, unika sztucznego konfliktu duchowości z materią. Miłość do Boga rozciąga się na całe stworzenie, staje się umiłowaniem wszelkiego stworzenia w Bogu. „Wszystko jest łaską”, gdyż Bóg pochylił się nad człowiekiem i przeniósł go w bezkres Trójcy Świętej. Klasyczny typ świętości naznaczył heroiczny styl pustyni, klasztoru. Nabierając pewnego dystansu wobec świata, świętość ta ukierunkowała się pionowo ku niebu, niczym strzelista wieża katedry. Obecnie oś świętości przesuwana się i przybliża bardziej do świata. Pozornie ten rodzaj świętości wydaje się mniej oczywisty, jego dokonania pozostają ukryte przed oczami świata, lecz jest on owocem nie mniej realnej walki. Wierność wezwaniu Pana w warunkach świata powoduje, że łaska przenika do samych korzeni wierności, tam, gdzie przepływa ludzkie życie³⁴.

Z języka angielskiego przełożył i przypisami opatrzył
Bartłomiej Brzeziński

Bibliografia

ŹRÓDŁA I OPRACOWANIA PRZYWOŁANE PRZEZ AUTORA ARTYKUŁU:

W języku angielskim:

Bulgakov S., *The Bride of the Lamb*, przeł. na j. ang. B. Jakim, Eerdmans, Grand Rapids (Michigan) 2002.

“Contacts” 1971, No. 73–74.

³³ Mother Maria Skobtsova: *Essential Writings*, op. cit., s. 174–176.

³⁴ P. Evdokimov, *Sakrament miłości. Tajemnica małżeństwa w świetle tradycji prawosławnej*, przeł. M. Żurowska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej, Białystok 2007, s. 96–97.

- Evdokimov P., *Ages of the Spiritual Life*, tłum. i red. M. Plekon i A. Vinogradov, (Crestwood NY: St Vladimir's Seminary Press, Crestwood (New York) 1998.
- Hackel S., *Pearl of Great Price*, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood (New York) 1982.
- Little Russian Philokalia, vol. I, St. Seraphim*, St. Herman Press, Platina (California) 1991.
- Nicholl D., *Holiness in the Tradition of the Orthodox Church*, [w:] *In the World, of the Church: A Paul Evdokimov Reader*, tłum. i red. M. Plekon i A. Vinogradov, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood (New York) 2001.
- Nicholl D., *Triumphs of the Spirit in Russia*, Longman & Todd, London, Darton 1997.
- Plekon M., *Living Icons: Persons of Faith in the Eastern Church*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 2002.
- Skobtsova M., Mother, *The Mysticism of Human Communion*, [w:] *Mother Maria Skobtsova: Essential Writings*, przeł. na j. ang. R. Pevear and L. Volokhonsky, Orbis Books, Maryknoll (New York) 2003.
- Tradition Alive: On the Church and the Christian Life in Our Time / Readings from the Eastern Church*, pod red. M. Plekona, ze wstępem J. H. Ericksona, Sheed & Ward / Rowman & Littlefield, Lanham (Maryland) 2003.
- Zander V., *St. Seraphim of Sarov*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood (New York) 1975.

W języku francuskim:

- Arjakovsky A., *La génération des penseurs religieux de l'émigration russe*, L'Esprit et la Lettre, Kiev-Paris 2002.
- Clément O., *Orient-Occident, Deux Passeurs: Vladimir Lossky, Paul Evdokimov*, Labor et Fides, Geneva 1985.
- Getha J., *La réform liturgique du métropolite Cyprien de Kiev*, praca doktorska napisana w L'institut Saint-Serge/L'institut catholique de Paris, June 2003. Nota opublikowana w "Service Orthodoxe de Presse" 2004, nr 286.
- Gorianoff I., *Séraphim de Sarov*, Théophanie / Desclée de Brouwer / Abbaye de Bellefontaine, Paris 1979.
- Skobtsov M., Mère, *Le sacrement du frère*, przeł. na j. franc. H. Arjakovsky-Klépinine, F. Lhoest, C. Vajou, Cerf, Pully-Paris 2001.

ŹRÓDŁA I OPRACOWANIA PRZYWOŁANE PRZEZ TŁUMACZA:

- Brzeziński B., *O ateizmie w refleksji teologicznej Paula Evdokimova*, [w:] *Rosja współczesna. Dziedzictwo i przyszłość*, pod red. M. Brody, O. Nadszakuły, A. Płaczka, Dom Wydawniczy DUET, Toruń 2010.
- Chmielewski M., ks., *Chrysoformizacja. Być jak Jezus, „Egzorcysta”* 2013, nr 5, s. 61.
- Evdokimov P., *Duch Święty w tradycji prawosławnej*, przeł. M. Żurowska, wprowadzenie W. Hryniewicz OMI, W drodze, Poznań 2012.
- Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, przekł. A. Kunka, Wydawnictwo homini, Bydgoszcz 2002.
- Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, W drodze, Poznań 1991.
- Evdokimov P., *Poznanie Boga w tradycji wschodniej. Patrystyka, liturgia, ikonografia*, przeł. z franc. A. Liduchowska, Wydawnictwo M, Kraków 1996.

- Evdokimov P., *Prawosławie*, przeł. ks. J. Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
- Evdokimov P., *Prawosławna wizja teologii moralnej. Bóg w życiu ludzi*, tłum. W. Szymona OP, przedmowa M. Evdokimov, Wydawnictwo Homo Dei, Kraków 2012.
- Evdokimov P., *Sakrament miłości. Tajemnica małżeństwa w świetle tradycji prawosławnej*, przeł. M. Żurowska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 2007.
- Evdokimov P., *Szalona miłość Boga*, przeł. M. Kowalska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej, Białystok 2001.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, z franc. przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.
- Evdokimov P., *Wieki życia duchowego. Od Ojców pustyni do naszych czasów*, przeł. M. Tarnowska, wstęp. Ks. W. Hryniewicz, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1996.
- Evdokimov P., *Życie duchowe w mieście*, przeł. M. Żurowska, W drodze, Poznań 2011.
- Hackel S., *Matka Maria (1891–1945)*, przeł. H. Paprocki, Fundacja OIKONOMOS, Białystok 2008.
- Kniaziew A., Clement O., Colosimo J., *Prawosławny Teologiczny Instytut Świętego Sergiusza w Paryżu. 70-lecie prawosławnej teologii w Paryżu*, przeł. z j. ang. i ros. B. Brzeziński, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” 2011, Vol. V, nr 4.
- Kołogriwow J., ks., *Wstęp. O Świętym Starcu Serafinie*, [w:] Św. Serafin z Sarowa, *Ogień Ducha Świętego*, przeł. ks. H. Paprocki, wstępem poprzedził ks. J. Kołogriwow, wstęp przeł. P. Przeciszewski, Wydawnictwo Esprit, Kraków 2008.
- Laszczak W., *W kręgu kultury Bogocłowieczeństwa. Studia zebrane o świętej Matce Marii (Skobcowej)*, seria: „Studia i Monografie” — Uniwersytet Opolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015, nr 524.
- Laszczak W., *Żyć znaczy kroczyć po wodzie. Studia o Matce Marii*, seria: „Studia i Monografie” — Uniwersytet Opolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, cz. 1, Opole 2007, nr 389.
- Matka Maria. Kocham rozpalony grzechem świat...*, red. I. A. NDiaye, G. Ojcewicz, seria: „Luminarze Rosyjskiej Emigracji”, t. IV, cz. 3, Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM, Olsztyn 2015.
- Myślak D. A., Ojcewicz G., *Stara dusza. Fenomen Matki Marii (Skobcowej). Badania i materiały*, Wydawnictwo Grzegorza Ojcewicza „GregArt”, Szczytno 2016.
- Ojcewicz G., *Proste prawdy. Mistéria świętej Matki Marii (Skobcowej) i inne utwory*, Wydawnictwo Grzegorza Ojcewicza „GregArt”, Szczytno 2017.
- Plekon M., „Sakrament braterstwa” w życiu i myśli Paula Evdokimova i Matki Marii Skobcowej, przeł. z j. ang. i przypisami opatrzył B. Brzeziński, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” 2011, Vol. IV, nr 3.
- Serafin z Sarowa, św., *Ogień Ducha Świętego*, przeł. ks. H. Paprocki, wstępem poprzedził ks. J. Kołogriwow, wstęp przeł. P. Przeciszewski, Wydawnictwo Esprit, Kraków 2008.
- Św. Matka Maria (Skobcowa), *Jak lód jest jego duch, jak kamień — serce... Religia, filozofia, polityka*, przekł. z rosyjskiego, redakcja i opracowanie G. Ojcewicz, Wydawnictwo „GregArt”, Szczytno 2017.