KULTURY WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE — OBLICZA I DIALOG.
BIAŁORUŚ — ROSJA — UKRAINA

REDAKTOR

dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki, prof. UAM

REDAKTOR NAUKOWY

dr Mateusz Jaworski

RECENZENCI

dr hab. Beata Pawletko, UŚ (Katowice)
dr hab. Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak, prof. UWr (Wrocław)
dr hab. Bożena Żejmo, prof. UMK (Toruń)
prof. Irina Zacharczuk, (Rivne)

KOREKTA JĘZYKOWA

dr Roman Szubin

KOLEGIUM REDAKCYJNE

dr hab. Anna Horniatko-Szumiłowicz, prof. UAM (Poznań)
dr hab. Krzysztof Kusal, prof. UWr (Wrocław)
prof. Natália Muránska, (Nitra)
dr hab. Joanna Orzechowska, UWM (Olsztyn)
dr hab. Anna Paszkiewicz, prof. UWr (Wrocław)
dr hab. Michał Sarnowski, prof. UWr (Wrocław)
dr hab. Andrzej Sitarski, prof. UAM (Poznań
prof. Irina Zacharczuk, (Rivne)

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

KULTURY WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE — OBLICZA I DIALOG. BIAŁORUŚ — ROSJA — UKRAINA

TOM IX

REDAKCJA

WAWRZYNIEC POPIEL-MACHNICKI – redaktor naczelny
MATEUSZ JAWORSKI – redaktor naukowy

POZNAŃ 2019

© Copyright for this edition by Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM,
Poznań 2019

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. 11,80. Ark. druk. 13,00.

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

Spis treści

Oksana Blashkiv, *Радянський джентльмен: український професор супроти викликів історії* 11

Antoni Bortnowski, *Мотив одиночества в раннем творчестве Ирен Немировски* 23

Justyna Joppek, *Specyfika opisu „szczęśliwych" posągów na stacji metra Plac Rewolucji w rosyjskich źródłach internetowych* 37

Michał Kołakowski, *Wojna oczami „nacbola". Obraz wojny w zbiorze opowiadań „Smrt" Eduarda Limonowa* 47

Liubomir Krupka, *„Дожити до ста": моделювання героя в романі Володимира Лиса „Столиттія Якова"* 59

Konrad Kuczara, *Między Kijowem a Konstantynopolem. Relacje Kościoła Ukraińskiego z Patriarchatem Ekumenicznym (X–XXI w.)* 67

Julia Poczynok, *Elementy wizualne w kulturze eksperymentu w ujęciu psychologicznym* 97

Natalia Popovich, *Набоков в массы: фильм „Защита Лужина" на большом экране* 113

Oksana Pukhonska, *Posttotalitarna pamięć jako wyzwanie we współczesnej kulturze wschodnioeuropejskiej* 129

Marta Siekierska, *Odessa i Sarajewo. Dyskurs przestrzeni miejskiej. Uwagi wstępne* 139

Anna Stryjakowska, *Powieść „В Советском Союзе не было Аддерола" Olgi Breininger z perspektywy posthumanizmu* 149

Roman Szubin, *Образ мирового человека в творчестве режиссера, сценариста и музыканта Михаила Местецкого* 157

Maciej Waraczewski, *Język i struktura „Грамоты кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу". Problem tekstowości* 171

Katarzyna Zagórska, *Językowe sposoby autoprezentacji (na przykładzie) regionalnego ośrodka telewizyjnego w Archangielsku* 179

Aleksandra Zywert, *Centrum i peryferia. Obraz Moskwy w powieści Dmitrija Głuchowskiego „Tekst"* 195

Содержание

Оксана Бляшкив, *Советский джентльмен: украинский профессор перед лицом вызовов истории* 11

Антони Бортновски, *Мотив одиночества в раннем творчестве Ирен Немировски* 23

Юстина Йоппек, *Специфика описания „счастливых" статуй на станции метро Площадь Революции в российских интернет-источниках* . . . 37

Михал Колаковски, *Война глазами „нацбола". Образ войны в сборнике рассказов „Смрт" Эдуарда Лимонова* 47

Любомир Крупка, *„Дожить до ста": моделирование героя в романе Владимира Лиса „Столетие Якова"* 59

Конрад Кучара, *Между Киевом и Константинополем. Отношения Украинской Церкви с Вселенским Патриархатом* (*X–XXI в.*) 67

Юлия Починок, *Визуальные элементы в культуре эксперимента в психологическом контексте* 97

Наталья Попович, *Набоков в массы: фильм „Защита Лужина" на большом экране* 113

Оксана Пухонска, *Посттоталитарная память как вызов в современной Восточноевропейской культуре* 129

Марта Секерска, *Одесса и Сараево. Вступительные заметки к дискурсу городского пространства. Введение* 139

Анна Стрыяковска, *Роман „В Советском Союзе не было Аддерола" Ольги Брейнингер сквозь призму постгуманизма* 149

Роман Шубин, *Образ мирового человека в творчестве режиссера, сценариста и музыканта Михаила Местецкого* 157

Мацей Варачевски, *Язык и структура „Грамоты кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу". Проблема текстуальности* 171

Катажина Загурска, *Языковые способы автопрезентации* (*на примере*) *регионального телевизионного центра в Архангельске* 179

Александра Зыверт, *Центр и периферия. Образ Москвы в романе Дмитрия Глуховского „Текст"* 195

Contents

Oksana Blashkiv, *A Soviet Gentleman: a Ukrainian Professor in the Face of Historic Turmoil* 11

Antoni Bortnowski, *The motif of loneliness in the early works of Irène Némirovsky* 23

Justyna Joppek, *Specification of description "happy" statues in the Revolution Square underground station for Russian Internet sources* 37

Michał Kołakowski, *War through the eyes of the "Nazbol". The image of the war in a collection of short stories "Smrt" by Eduard Limonov* 47

Liubomir Krupka, *„Survive to the hundred": Modeling a hero in Vladimir Lis's novel „The Age of Jakob"* 59

Konrad Kuczara, *Kiev and Constantinople. The relations between the Ukranian Church and the Ecumenical Patriarchate (10th–21st c.)* 67

Julia Poczynok, *Visual elements in the culture of experiment in the psychological context* 97

Natalia Popovich, *Nabokov in a mass: the movie "The Luzhyn Defence" on the big screen* 113

Oksana Pukhonska, *Posttotalitarian memory as a challenge in contemporary Eastern European culture* 129

Marta Siekierska, *Odessa and Sarajevo. Urban space discourse. Preliminary remarks* 139

Anna Stryjakowska, *The novel „В Советском Союзе не было Аддерола" by Olga Breininger from the perspective of posthumanism* 149

Roman Szubin, *The image of the "One-man" in the work of a director, a screenwriter and a musician Mikhail Mestetsky* 157

Maciej Waraczewski, *The language and structure of "Грамота кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу". The question of textuality* . . . 171

Katarzyna Zagórska, *Linguistic methods of self-presentation (on the example) of regional television centre in Arkhangelsk* 179

Aleksandra Zywert, *The center and the periphery. The image of Moscow in Dmitry Glukhovsky novel "Text"* 195

РАДЯНСЬКИЙ ДЖЕНТЛЬМЕН: УКРАЇНСЬКИЙ ПРОФЕСОР СУПРОТИ ВИКЛИКІВ ІСТОРІЇ

RADZIECKI GENTELMAN: UKRAIŃSKI PROFESOR W OBLICZU HISTORYCZNYCH WYZWAŃ

A SOVIET GENTLEMAN: A UKRAINIAN PROFESSOR IN THE FACE OF HISTORIC TURMOIL

Oksana Blashkiv
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce — Polska
oksana.blashkiv@uph.edu.pl

Ключові слова: українська література, університетский роман, інтелектуал, історія, Юрій Макаров
Słowa kluczowe: literatura ukraińska, powieść uniwersytecka, intelektualista, historia, Yurij Makarow
Keywords: Ukrainian literature, academic novel, intellectual, history, Yury Makarov

Abstract: The article focuses on the presentation of the professor in Ukrainian literature on the basis of Yuri Makarov's novel *За чверть десята* (A Quarter to Ten, 2013). The author of the present paper shows it as the academic novel, an emerging genre in contemporary Ukrainian literature. The emphasis is placed on the main character's personal, national and academic identity. A university professor and a linguist, the protagonist constructed his identity through combining the elements of Sovietness, Englishness, and Ukrainianness. While focusing on the protagonist's identity quest, the author also identifies historical context of the novel, which is rooted in Ukrainian socio-historic reality throughout the 1950s–2010s.

Літературознавці відзначають, що за понад чверть століття існування незалежної України її література майже повністю відійшла від традицій радянської художньої творчості (Поліщук 2015) і набула відкритості та розмаїтості (Чернецький 2015). Ці зміни сприяли народженню „нов[ої] літератур[и], зосереджен[ої] на постаті сучасної людини в актуальних умовах суспільних трансформацій" (Поліщук 2015). Окрім зміни тематики, спостерігалося й розширення спектру літературних жанрів. Серед таких, що ввійшли в українську художню прозу кінця 2000-х років, зустрічаємо і жанр університетського роману (або академічного, за аналогією з англійським терміном *the academic novel*), зосередженого на образі викладача вищого навчального закладу. Дія таких романів часто виноситься поза межі

кампусу і стосується різноманітних проблем особистого життя та академічної діяльності професорів, при цьому їхні постаті часто зображені сатирично (Williams 2012: 562). Український варант жанру пропонує картину викладацького життя, вкоріненого у реалії свого місця і часу, що робить його вивчення особливо цікавим та актуальним.

У сучасному літературознавстві дослідження особливостей жанру українського університетського роману ще не почалося, хоча образ інтелектуала та своєрідність його зображення в українській літературі кінця минулого століття були ґрунтовно розглянуті Марком Андрейчиком у монографії „Інтелектуал як герой української прози 90-х років XX століття". У цій праці літературознавець проаналізував образи персонажів, які належать до когорти „митців, а також тих, зокрема критиків і вчених, хто присвячує своє життя аналізу й інтерпретації творчої діяльності таких осіб" та їх функціонування в тогочасній українській прозі (Андрейчик 2018: 15). Дослідник виділив три типи персонажа української літератури 1990-х років: „хвацький перформансист", „посол на Захід", „хвора душа". Поява перших двох, на думку Марка Андрейчика, була обумовлена станом суспільної ейфорії, викликаного розпадом Радянського Союзу та здобуттям Україною незалежності. Останній тип літературного героя сформувався в період хаосу, котрий наступив після соціальної ейфорії. Усіх цих персонажів, однак, об'єднує почуття співдружності у суспільстві, що активно змінюється. І хоч ці три тенденції ейфорії, хаосу і спільноти проявляються одночасно і тісно взаємопереплітаються, вони скеровані на літературне дослідження „таких питань, як ідентичність, інакшість, моральність" (Андрейчик 170).

У цьому панорамному огляді української інтелектуальної літератури 1990-х років Марк Анрейчик проаналізував, серед інших, образи викладачів вищих навчальних закладів. Літературознавець представляє їх як „посланців на Захід", оскільки їхнім важливим етичним обов'язком було „відкривати" Захід для України та виконувати функцію посередників між своєю батьківщиною та західним світом (Андрейчик 44). Такими постають герої Володимира Діброви („День народження"), Оксани Забужко („Польові дослідження з українського сексу"). Водночас деякі з цих персонажів наділені рисами героїв „хворої душі" — травмованих та маргіналізованих вчених постколоніальної України. І хоча Марк Андрейчик у своїх роздумах та аналізі не надає їхнім професійним навикам чи університетському статусу особливої ваги, все ж названі вище твори та їхні герої, на наш погляд, органічно вписуються у літературну традицію університетського (академічного) роману.

Наприкінці 2000-х років (наступного десятиліття після здобуття Україною державної незалежності) українські письменники у своїх романах стали частіше звертатися до образу університетського викладача. Наприклад, герой Ігора Йосипіва — вчений-нефролог, практикуючий лікар-педіатр та викладач одного з медичних університетів Нового Орлеану, герой Анатолія Дністрового — викладач філософії київського вузу (Blashkiv 2018), герой Юрія Макарова — пенсіонер, викладач англійської мови одного з університетів Києва, героїні Дарини Березіної — працівники кафедри англійської філології Миколаївського вузу, герой Станіслава Росовецького — співробітник музею, керівник здобувачів наукового ступеня кандидата наук при Львівському університеті (Блашкив 2018). Не менш важливо і те, що автори згаданих творів теж мають викладацький досвід. Як і в англо-американській традиції жанру університетського роману, викладачі-письменники звертаються до тих проблем з життя викладачів-науковців, котрі їм достеменно відомі і котрі для них є рубіжними. Одним з таких рубежів стала зміна суспільної ролі інтелектуала у 1990-х роках, а у дещо вужчій перспективі — ролі університетського викладача. На наш погляд, згадані твори зокрема об'єднує тема ідентичності — особистої, національної, академічної. У такому контексті найбільш показовим є роман Юрія Макарова *За чверть десята* (2013). Роман увійшов до короткого списку у номінації книга року BBC–2013. Автор роману — відомий сьогодні журналіст, телеведучий, документаліст та письменник, свого часу — викладач французької мови у Київській консерваторії.

Сюжет роману *За чверть десята* зосереджений на житті та професійній діяльності викладача вузу, що дозволяє характеризувати твір як університетський роман. Водночас на жаровому рівні твір Юрія Макарова, незважаючи на елементи містики, синтетично поєднує риси літературної автобіографії, сповіді, романів виховання та підведення підсумків. Сповідальний тон оповіді, що ведеться від першої особи однини, стоїть на заваді сатирі, такій очікуваній у випадку англомовного університетського роману. В англо-американських текстах цього жанрового підвиду художній час найчастіше представлений навчальним роком, натомість роман Юрія Макарова, завдяки ретроспективним відступам, охоплює понад шість десятиліть. Тобто, він відображає практично весь життєвий шлях головного персонажа, тоді як фабульний час твору складає заледве тиждень. Історичний час, який постає через призму біографії головного героя, — 1950–2010-ті роки. За цей період країна зазнала значних змін, які неминуче відбилися на долях викладачів університетів — чи не найважливіших ідеологічних установ радянської доби.

Що ж визначало пріоритети українського викладача та науковця впродовж цього часу? Які виклики історії стали на його шляху до само-пізнання та само-реалізації?

Головний персонаж роману *За чверть десята* Микола Павлович Бондаренко — звичайний та водночас непересічний викладач англійської мови. Він — радянський джентльмен. Народився герой у 1950-х роках у родині працівників дипломатичних служб радянського посольства у Великобританії. До трьох років разом з батьками жив у Лондоні. Це був короткий період, але його було достатньо, щоб невловима інакшість стала частиною його ідентичності, яку оточення Миколи, а врешті і він сам, прийняли як вияв англійськості. Ця риса стала особливо корисною у педагогічній діяльності Миколи Павловича. Він, зокрема, вивчав англійську мову зі студентами через розучування англомовних пісень чи спільного перегляду фільмів в оригіналі з наступним їх обговоренням. Бондаренко використовував у співпраці зі студентами нові надбання психології. Наприклад, впроваджував у викладання методи сугестопедагогіки. Яскравість образу викладача, над якою так наполегливо і свідомо працював Микола Павлович, щоб заволодіти увагою студентів, принесла Бондаренкові бажаний результат: з роками його популярність серед студентства залишалася незмінно високою. Він „був мало не єдиним, хто розмовляв українською, і [кого] хотілося наслідувати" (Макаров 402). У солідному віці Микола Павлович був подібним на Шона Коннері, а „не на Бонда, професора Джонса-старшого" (Макаров 402). Тобто, виглядав і поводився „як годиться джентльменові".

Свідоме формування образу англійця Миколи Павловича, як і тисяч радянських читачів, відбувалося на матеріалі англійської літератури кінця XIX століття, зокрема творів Артура Конан-Дойля, тому не дивно, що основними рисами його характеру були стриманість, уважність, чесність та певна легковажність. В англійській культурі впродовж XIX століття (а слідом за нею і серед іноземців) сформувалася думка, що образ джентльмена є втіленням англійськості (Collins 92). Джентельмену були притамані такі основні характеристики: аматорство (amateurism), порядність (sportsmanship), стриманість (self-control). До середини XX століття вважалося, що джентльмен має бути представником вищого або вищо-середнього класу, походити з шляхетної родини та отримати добру освіту в Оксбриджі, але всі ці риси були лише пререквізитами до етичних якостей, що складають саму суть „джентльмена". Що ж до релігії, то вважалося, що джентльменськість — це „повсякденна релігія англійця (lay-religion of the English), і в цьому вона втілювала той моральний код, що був рівноважливим постатям святих в католицьких

країнах на континенті" (Collins 93). Тому не дивно, що наприкінці XIX століття цим поняттям відзначали „будь-якого чоловіка, який є ввічливим, має хорошу освіту, блискучі манери та вміє поводитися в суспільстві" (Beller M., Leersen 2007: 145). У такому сенсі Микола Павлович був справжнім джентльменом, що жив у реаліях Радянського Союзу.

На відміну від англомовного університетського роману, де сам університет постає як місце інтриг та змагань за місце в ньому (Dalton-Brown 592), український радянський університет, з перспективи Бондаренка-викладача, вимальовується як „ідеологічна установа" — осередок страху, всеохоплюючого контролю та постійних партійних зборів. Якщо тут було місце для боротьби, то лише з собою та своїми моральними принципами. У разі втрати своєї університетської посади (як сталося з колегою Миколи — Романом Вікторовичем) людина просто переставала існувати. Тому звичної для головних героїв „класичних" академічних романів дилеми — залишатися в академії чи покидати це тісне і задушливе середовище — у героя українського університетського роману немає. Його завдання — за відсутності альтернативи — навчитися в цьому середовищі жити. Не знайдемо тут і карикатуризації другорядних персонажів (Dalton-Brown 592): їхні образи скоріше трагічні, хоч це, по-своєму, демонструє „обмеження, що накладаються на інтелект в академічному світі" (Dalton-Brown 2008: 592).

Контроль в університеті у романі Макарова реалізується в рівній мірі щодо ідеології, моралі чи наукової діяльності викладача. У зрілому віці Микола Павлович займається лише викладанням, але свого часу він мав наукові амбіції. Ще в період студентської юності він отримав визнання як поліглот, тому, закономірно, що після закінчення університету герой поступив до аспірантури з мовознавства. Його керівником був доктор наук Олексій Юрійович, котрий вважав, що „мовознавство навіть не дозволяє, а передбачає такі широкі паралелі та узагальнення, що в них може знайти заспокоєння будь-який практичний розум" (Макаров 282), і котрому „вдалося навчити учнів на власному прикладі, як можна бути повноцінним у неповноцінному інтелектуальному середовищі" (Макаров 282). Микола Павлович обрав тему власного дослідження відповідно до наукових зацікавленнь керівника: „білінгвізм, диґлосія і динаміка взаємовпливу" („Щоправда, на матеріалі Квебеку" (Макаров 286)). В дусі ідеології того часу, сформованої радянською владою, така тема передбачала можливість „вилаяти клятих імперіалістів, що вони занапастили нещасних франкомовних канадців" (Макаров 286), проте дисертація „вийшла слабенька", оскільки підпадала радше під

соціолінгвістику — неіснуючу в радянські часи дисципліну, а її висновки суперечили прийнятій в СРСР ідеології.

Неможливість самореалізуватися в науці була для Миколи Павловича, очевидно, першим випробуванням, поставленим часом та історією. Спроба Миколи Павловича подолати систему закінчилася написанням наукової статті, яка ніколи не була надрукована з огляду на власну безпеку автора та його близьких. З її текстом ознайомився лише один читач — керівник дисертації, котрий, чи не вперше в житті Миколи Павловича, чітко окреслив межі академічної активності та самостійності, можливої в умовах дисциплінарної влади: зацікавлення питанням двомовності (хоч і в Канаді!) молодим кандидатом наук з Києва, наївно запропоноване до друку, потягне за собою політичне розслідування та наслідки, що виходять далеко за межі наукової кар'єри. Саме з цього моменту Микола Павлович почувався повністю безсилим, і це почуття стало частиною його буття та рисою характеру (Макаров 289–290). Щоправда, усвідомлення цього прийшло у віці шістдесяти п'яти років, коли часу на зміни залишилося дуже мало.

Духовна та інтелектуальна стагнація, в яку персонаж Макарова потрапив ще на початку 1980-х, після захисту дисертації з соціолінгвістики, згодом перетворилася на природний стан його існування, що не зник і після розпаду Союзу. Причиною цього було „побоювання радикально поміняти своє життя" (Макаров 122). Проте Микола Павлович був не єдиним витвором системи, він був лише одним із тисяч тих, що жили за лозунгом „Бояться — надо — всего!", і ці тисячі складали „інтелектуальну еліту" країни:

> вони (викладачі старшого покоління — О. Б.) не знали, що те їх звичне життя дуже швидко закінчиться, ще якихось десять років, і все почне осипатися, руйнуватися, що невдовзі можна буде не боятися того, чого вони боялися все своє життя, натомість прийде інший страх — страх опинитися зайвим, а вони до цього не готові та й не встигнуть підготуватися. *Чого* ж вони всі так боялися? Ну, гаразд, не вони. Чого він сам боявся? В ті часи це називалося „неприємності". Наприклад? Які, власне, могли бути в нього особисто неприємності? Насварять? Якщо замислитися, саме так це й було. Казали: „неприємності по партійній лінії" — евфемізм, зрозумілий абсолютно всім без винятку сучасникам і геть незрозумілий для тих, хто не жив у ті часи й у тій країні. Ось, будь ласка: на партійних зборах членові партії оголосили догану. Що таке збори, що таке догана? (Макаров 135).

Слід зазначити, що в науковій літературі відносно мало уваги присвячено мотиву страху (пор. Mnich 113–116) та особливостям його відтворення в сучасній українській літературі. Натомість, цей образ не чужий дослідникам усної історії, котрі означують страх як „особ-

ливу форму збереження індивідуального травматичного досвіду у колективній пам'яті" (Кузьменко 84). У площині роману *За чверть десята* страх мати „неприємності по партійній лінії" стає перманентною складовою не лише університетського життя, але і рисою характеру головного персонажа, що проявляється у неперервній оцінці своїх рішень через призму чийогось схвалення. Таким чином, Микола Павлович Бондаренко перебуває у стані певного „продовженої юності" чи „замерзлого" підліткового дорослішання, психологічної незрілості.

Розпад Радянського Союзу та економічна криза призвели до зміни суспільних пріоритетів та цінностей. В умовах плинної новочасності, коли ключовими поняттями стають „гнучкість", „змінність", „непевність" (Бауман 11), провідний викладач-англіст Бондаренко не спромігся „перебудуватися": відійти від звичних університетських обов'язків, „продати" свої вчительські навики і створити власну бізнес-мережу. Від Миколи Павловича це вимагало б зібраності та рішучості, здатності розв'язувати складні ситуації та брати відповідальність за власні рішення. Натомість його надовго захопила розгубленість. Зовсім інакше історичними обставинами скористалася його донька Юля, котра на початку 1990-х років після студентського стажування залишилася у США. Їй, як і багатьом іншим українцям, за професійну реалізацію та кращий рівень життя довелося заплатити еміграцією (Донскіс 259).

Черговим випробуванням для Миколи Павловича став вихід на пенсію. Здавалося б, тепер його життя, спокійне і матеріально забезпечене (власна квартира на Липках, особливо престижному для проживання районі в Києві, достаток), розцвічене регулярними поїздками за кордон, котрі, хоч і оплачувані донькою, все ж засвідчували певний соціально-економічний статус (Береза 9). Проте, „щойно його погнали на пенсію, він розгорнувся вдома: почав брати учнів і час від часу кликав студентів на додаткові заняття — безкоштовно, звісно, заради самоствердження й шліфування методики" (Макаров 31). Праця задля ідеї („самоствердження й шліфування методики"), як влучно відзначає донька Миколи Павловича, свідчить про „радянську ментальність" часів „підкорення Цілини" (Макаров 21). Відтворення рутини радянського викладача у власній квартирі лише частково заповнює пустку від втрати роботи та смерті двох найважливіших осіб в його житті — матері та дружини. Іншим її (пустки) компонентом стають дратівливість, запальність, гнівливість, що виникають на тлі розгубленості і неспроможності „побачити" майбутнє (Макаров 20, 405).

Відчуття безсилля та втрати мети у житті свого героя Юрій Макаров підсилює образом магічної сили, якою, що несподівано вия-

вилось, наділений герой. Як головний герой твору *Розповідь лектора* Дж. Гайнса (*The Lecturer's Tale* by James Hynes), палець якого почав підкоряти його волі всіх, кого торкнеться, Микола Павлович зауважує, що його слова, а точніше прокльони, мають чарівну силу: вони здійснюються. У студентські роки Микола Павлович проходив виробничу практику в колгоспі, де зустрів сільську жінку, котра без упину кляла все і всіх та робила це так колоритно, що студенти-етнографи почали вести нотатки її висловів. Те, що у студентів першого курсу викликало сміх та кпини, для цієї бідолашної жінки було наслідком втрати коханого на війні і неспроможності погодитися з цим фактом, тобто формою прояву травми — страхом і безсиллям. Той факт, що Микола Павлович сам не усвідомлює своєї спорідненості з тією жінкою, лише вказує на глибину його особистісної травми, що її породило безсилля людини перед системою, яке він несвідомо маскував впродовж життя під власною ексцентричністю.

На особливу увагу заслуговує українськість Миколи Павловича. Після повернення родини з Лондона мама Миколи Павловича, яка володіла кількома іноземними мовами, почала працювати у видавництві. Саме відтоді вона розмовляла з сином українською мовою, хоч батько з ним завжди спілкувався російською. Роки по тому він дізнався, що основною причиною повернення в Україну була не стільки зміна керівництва в консульстві Великобританії, де працював батько, скільки єврейське походження матері. Значно пізніше, у 1980-му Микола Павлович написав статтю „Українська мова в Україні: білінгвізм, диґлосія чи витискання?" з висновком про те, що українська мова буде продовжувати піддаватися дискримінації у разі відсутності змін громадсько-політичної ситуації в країні (Макаров 298). І хоч на той час це був лише висновок експерта-лінгвіста, читач не міг не побачити у ньому політичну складову. Як зізнається собі Микола Павлович, „українська для нього була ознакою внутрішньої фронди, це правда, але якби він прагнув якоїсь кар'єри, він би спокійно від фронди відмовився, як спокійно колись взяв партквиток. Тобто мова стала самовиправданням за інші компроміси" (Макаров 349). Ще пізніше Микола Павлович вступив у ряди комуністичної партії, проте після розпаду Союзу активної політичної позиції не зайняв, хоч „його кликали до Руху мамині колеги" (Макаров 355). Аж на Майдані у 2004 році„вперше він себе зі своєю українською відчув остаточно частиною більшості, не екзотом, не фрондером, а представником норми" (Макаров 360), проте і тут він зазнав розчарування: „ці ненажерливі, brought up during rough times... Вони його позбавили надії. Вони йому довели, що його впер-

те рішення залишатися тут, а не споглядати після обіду Мангеттен з тераси по той бік річки, дурне й хибне" (Макаров 360).

Гнітючий страх визначав життєву траєкторію руху, особистісні та наукові пріоритети, суспільну позицію багатьох сучасників головного персонажа роману *За чверть десята*. На відміну він героїв американських академічних романів, які нерідко зображуються в карикатурно-сатиричному аспекті, персонажі Юрія Макарова, що належать до професорсько-викладацького складу радянських часів, зображені у похмурих тонах. Вони — неспокійні, стурбовані своїми долями, нерідко просто нещасливі, люди. Внутрішнє відчуття неспроможності протистояти соціальним, психологічним перешкодам, породжених „травмами комунізмому", стало невидимою, але суттєвою рисою характеру не тільки Миколи Павловича, а й, на думку письменника, більшості українських професорів пострадянського періоду. Таким чином, образ Миколи Павловича у певному сенсі втілює концепт „хворої душі", хоча стиль його життя не пов'язаний з екстремальними проявами такої недуги (алкоголізмом, наркотичною залежністю чи численними любовними пригодами). Він веде монотонне, пасивне життя на маргінесі суспільства, і спроби замаскувати цей факт приватними уроками зі студентами нічого не змінюють. Цікавим чином це монотонне, пасивне і безвідповідальне існування представників далеко не пасивної освітянської професії перегукується з твором Сергія Жадана *Інтернат* (2017), головним персонажем якого є вчитель української мови на Донбасі, „що обирає в житті тактику мімікрії, призвичаюючись до обставин, хоча автор усе ж прагне наголосити на його інакшості, хай слабкій, не послідовній чи не проявленій" (Поліщук 2018: 167–168).

Заслуговує на увагу і особисте життя головного персонажа. Микола Павлович — вдівець, котрий заповнює пустку щоденними ритуалами ранішньої пробіжки, підготовки до занять чи переглядом вечірніх телевізійних новин. Стосунки зі значно молодшою жінкою, власною студенткою — несподіванка для нього. Якщо в англомовних романах цього жанру роман викладача зі студенткою переважно маскує його інтелектуальне виснаження, то у творі Макарова він стає поштовхом до остаточних та довгоочікуваних змін. Разом із бажанням спільного майбутнього з Настею Приходько до Миколи Павловича приходить усвідомлення необхідності бути чесним з собою: так, він — „маргінал, базікало і пустоцвіт", але головне „тримати себе в руках, як годиться джентльменові, якщо вже граєш цю роль усе своє життя, то варто грати послідовно" (Макаров 405). Двадцятип'ятилітня студентка — вільна від страхів та стереотипів радянського минулого; попри свій молодий вік, вона вже багато по-

дорожувала, знайомилася з іншими культурами, врешті, отримала стипендію на навчання в Університеті Нью-Йорка. У певному сенсі Настя, як і Еліза Дуліттл для Професора Гіґґінса, стала Галатеєю Миколи Павловича, проте її роль значно більша — саме завдяки їй Микола Павлович відважується на нове життя. Власним прикладом Настя — „ця дівчинка живе, як птахи співають" (Макаров 48) — показує герою шлях до гармонії з собою, допомагає перебудувати свої взаємини зі світом.

Важливо також зазначити, що квест ідентичності Миколи Бондаренка підсилюється мотивом подорожі містом. Чи не усі роздуми персонажа відбуваються в дорозі, коли герой їздить у своїй модернізованій внуком-дизайнером старенькій машині („копійочці") Києвом. Духовні мандри героя реалізуються на знайомій дорозі „дім — робота (університет) — дім". Не менш важливо й те, що всі сорок років Микола Павлович викладав англійську архітекторам і це позначилося на його сприйнятті міста: його дратує, що урбаністичний ландшафт невпинно змінюється на гірше — місто стає непроїзне та негарне. Настя ж — ландшафтний дизайнер, що проектує японські сади для власників приватних будинків під Києвом. Для неї, на відміну від Миколи Павловича, архітектурні зміни не несуть негативної конотації. Для Насті вони — природні і органічні трансформації сучасного міста. Вона — людина свого часу, живе моментом, без далекосяжних планів на майбутнє. І хоч різниця у віці поміж героями велика, відкритий фінал роману залишає можливість успішного розвитку стосунків Миколи Павловича та Насті. На користь цього свідчить і те, що прийняти себе головному персонажеві роману Ю. Макарова таки вдалося.

Підсумовуючи, варто підкреслити, що останнє десятиліття запропонувало українським читачам серед інших — жанр університетського роману. Це, вочевидь, стало можливим тому, що минув час і з'явилася можливість подивитися з відстані на події, котрі невідворотно вплинули на статус і роль педагогів, викладачів та науковців у суспільстві. Як відомо, з розпадом Радянського Союзу викладач університету, як носій та ретранслятор радянської ідеології, перестав відігравати вагому роль у житті суспільства, а економічна криза, що сильно вдарила по працівниках розумової праці, лише більше їх маргіналізувала. У романі *За чверть десята* Юрій Макаров наближає до читача життєвий досвід філолога-англіста, викладача вузу з сорокарічним стажем, його страхи, втрачені надії та пошуки самого себе і свого місця у спільноті, що швидко змінюється. Слід зазначити, що це новий тип героя, котрий не вписується повністю у класифікацію, запропоновану Марком Андрейчиком,

що свідчить про подальший розвиток сучасної української літератури та необхідність дослідження особливостей жанру академічного роману.

Бібліографія

Andrejčik Marko. *Ìntelektual âk geroj ukraïns'koï prozi 90-h rokiv XX stolittia*. Per. z angl. Ìgora Andrušenka. L'vìv: LA „Pìramìda", 2018. [Андрейчик Марко. *Інтелектуал як герой української прози 90-х років XX століття*. Пер. з англ. Ігора Андрушенка. Львів: ЛА „Піраміда", 2018].

Bauman Zigmunt. *Plinnì časi: žittâ v dobu nepevnostì*. Per. z angl. Antona Marčins'kogo. Kiïv: Kritika, 2013. [Бауман Зигмунт. *Плинні часи: життя в добу непевності*. Пер. з англ. Антона Марчинського. Київ: Критика, 2013].

Beller Manfred, Leersen Joep (eds.). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2007.

Bereza Ì. Û. „Vìddzerkalennâ estetičnih potreb ìntelìgencìï v sučasnìj prozì". *Naukovì pracì (Čornomors'kogo deržavnogo unìversitetu ìmenì Petra Mogili kompleksu „Kiêvo-Mogilâns'ka akademìâ"). Serìâ: Fìlologìâ. Lìteraturoznavstvo* 180/192 (2012): 6–9. [Береза І. Ю. „Віддзеркалення естетичних потреб інтелігенції в сучасній прозі". *Наукові праці (Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу „Києво-Могилянська академія"). Серія: Філологія. Літературознавство* 180/192 (2012): 6–9].

Berezìna Darina. *Fakul'tet*. Mikolaïv, 2018. [Березіна Дарина. *Факультет*. Миколаїв, 2018].

Blashkiv Oksana. "Vagaries of (Academic) Identity in Contemporary Fiction". *Journal of Education Culture and Society,* 9/1 (2018): 151–160. Web 26.01.2019. <https://jecs.pl/index.php/jecs/article/view/10.15503jecs20181.151.160>.

Blaškiv Oksana. „Istoričeskie perepetii skvoz' prizmu ukrainskogo universitetskogo romana". *Conversatoria Litteraria* XII (2018): 135–149. [Блашкив Оксана. „Исторические перепетии сквозь призму украинского университетского романа". *Conversatoria Litteraria* XII (2018): 135–149].

Černec'kij Vìtalìj. *Lìteraturì vlastivì pevnì sinusoïdnì kolivannâ*. [Чернецький Віталій. *Літературі властиві певні синусоїдні коливання*]. Web 26.01.2019. <http://litakcent.com/2015/09/15/vitalij-cherneckyjliteraturi-vlastyvi-pevni-synusojidni-kolyvannja/>.

Collins M. "The Fall of the English Gentlemen: the National Character in Decline, c. 1918–1970". *Historical Research* 75/187 (2002): 90–111. Web 26.01.2019. <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2012_192_180_3>.

Dalton-Brown Sally. "Is There Life Outside of the Genre of the Campus Novel? Academic Struggles to Find a Place in Today's World". *The Journal of Popular Culture* 41/4 (2008): 591–600.

Dnìstrovij Anatolìj. *Drozofila nad tomom Kanta*. L'viv: Piramida, 2010. [Дністровий Анатолій. *Дрозофіла над томом Канта*. Львів: Піраміда, 2010].

Donskìs Leonìdas. *Zbentežena ìdentičnìst' ì sučasnij svìt*. Kiïv: Fakt, 2010. [Донскіс Леонідас. *Збентежена ідентичність і сучасний світ*. Київ: Факт, 2010].

Josipìv Ìgor. *Unìversitet*. L'vìv: Pìramìda, 2007. [Йосипів Ігор. *Університет*. Львів: Піраміда, 2007].

Kuz'menko Oksana. Obraz „strahu" âk etnokonstanta fol'klornih narativìv pro ìstorič-nìdrami peršoï XX st. In: *Socìal'nì zlami ì povorotnì momenti*: *makropodìï krìz' prizmu avtobìografičnoï rozpovìdì* (uporâdniki: O. R. Kìs', G. G. Grìnčenko, T. Pastušenko). L'vìv: Ìnstitut narodoznavstva NAN UKRAÏNI, 2014: 83–101. [Кузьменко Оксана. Образ „страху" як етноконстанта фольклорних наративів про історичні драми першої половини XX ст. В: *Соціальні злами і поворотні моменти: макроподії крізь призму автобіографічної розповіді* (упорядники: О. Р. Кісь, Г. Г. Грінченко, Т. Пастушенко). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2014: 83–101].

Makarov Ûrìj. *Za čvert' desâta*. Kiïv: Nora-Druk, 2013. PDF. [Макаров Юрій. *За чверть десята*. Київ: Нора-Друк, 2013. PDF].

Mnich Roman. *Žanrovaâèvolûciâ èlegii v literature XX veka*. Siedlce: IKiBL, 2015. [Mnich Roman. *Жанровая эволюция элегии в литературе XX века*. Siedlce: IKiBL, 2015.]

Polìŝuk Âroslav. „Reorìêntacìâ v sučasnìjukraïns'kìj lìteraturì". *Sinopsis*: *tekst, kontekst, media* 3/11 (2015). [Полішук Ярослав. „Реорієнтація в сучасній українській літературі". *Синопсис*: *текст, контекст, медіа* 3/11 (2015)]. Web 26.01.2019. <http://dx.doi.org/10.28925/2311-259x.2018.%281%29>.

Polìŝuk Âroslav. *Gìbridna topografiâ. Mìscâ j ne-mìscâ v sučasnìj ukraïns'kìj lìteraturì*. Černìvcì: Knigi–XXI, 2018. [Поліщук Ярослав. *Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі*. Чернівці: Книги–XXI, 2018].

Rosovec'kij Stanìslav. *Pomsta peršodrukarâ*. Kiïv: Gamazin, 2009. [Росовецький Станіслав. *Помста Першодрукаря*. Київ: Гамазин, 2009].

Williams Jeffrey J. "The Rise of the Academic Novel". *American Literary History* 24/3 (2012): 561–589.

МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ИРЕН НЕМИРОВСКИ

MOTYW SAMOTNOŚCI WE WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI IRÈNE NÉMIROVSKY

THE MOTIF OF LONELINESS IN THE EARLY WORKS OF IRÈNE NÉMIROVSKY

Antoni Bortnowski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska
a.bortnowski@amu.edu.pl

Ключевые слова: Ирен Немировски, *Гениальный мальчик*, *Давид Гольдер*, *Осенние мухи*, мотив одиночества, отчуждение
Słowa kluczowe: Irène Némirovsky, *Genialny chłopiec*, *Dawid Golder*, *Jesienne muchy*, motyw samotności, wyobcowanie
Keywords: Irène Némirovsky, *L'Enfant génial*, *David Golder*, *Les Mouches d'automne*, the motive of loneliness, alienation

Abstract: The subject of analysis in this paper is the motif of loneliness in the early works of Irène Némirovsky (1903–1942). A pessimistic view on human life, which is typical for Némirovsky, is shown by the author of this article on the example of three works: *L'Enfant génial*, *David Golder* and *Les Mouches d'automne*. The main character of each of the works constantly feels misunderstood, alienated and eventually dies, convinced of the meaninglessness of his/her existence. These feelings become common for the characters, which at first glance seem completely different — a Jewish boy from the poor quarter of Odessa, a rich financier living in Paris, and an elderly Russian nanny, who emigrates with her masters. The problem of loneliness in Némirovsky's writing is closely related to the issues of finding one's own identity and attempts to overcome the past.

Писательское наследие Ирен Немировски (1903–1942), забытое на долгие десятилетия, представляет сегодня интерес не только для исследователей французской литературы. После публикации в 2004 году ее романа *Французская сюита* (*Suite française*), пролежавшего в семейном архиве свыше 60 лет, были переизданы также другие произведения писательницы, а некоторые впервые переведены на русский язык. В итоге, во многом благодаря *Французской сюите*, творчество Немировски впервые попало в страну ее происхождения. Сегодня уже существует ряд работ, исследующих наследие Ирен Немировски, среди которых особого внимания заслуживают

тексты Марии Рубинс (см. Рубинс 2010: 5–48). Удачный обзор текстов, посвященных изучению творчества писательницы, представляет в своей статье Алина Балабан (см. Балабан 2014). К сожалению, большая часть произведений Немировски, родившейся в Киеве, до сих пор не переведена ни на русский, ни на украинский языки. Это касается в том числе произведений, в которых представлена страна детства писательницы. В качестве примеров можно назвать роман *Собаки и волки* (*Les Chiens et les loups*, 1940), в котором легко узнается дореволюционный Киев, или ранний рассказ *Гениальный мальчик* (*L'Enfant génial*, 1927), действие которого проходит в большом портовом городе, во многом напоминающим Одессу. До сих пор не переведена также на русский язык изданная посмертно биографическая *Жизнь Чехова* (*La Vie de Tchekhov*, 1946).

Вышеупомянутые, а также многие другие произведения Ирен Немировски доказывают, что творческое наследие писательницы является не только важным материалом для исследования явлений, связанных с французским культурным пространством, но может быть также полезным для осмысления до сих пор недостаточно изученных процессов, развивавшихся в Российской империи в последние десятилетия ее существования. Произведения Ирен Немировски могут стать также ценным материалом для ученых-эмигрантологов, так как в творчестве писательницы заметны типичные для эмигрантской среды вопросы поиска собственной идентичности, неоднозначности „своего" и „чужого" или интересующий нас мотив одиночества. Все это вытекает из специфики мировосприятия Ирен Немировски, на которое повлияли, несомненно, годы детства и юности, проведенные в дореволюционной России. Знание биографии писательницы кажется нам ключевым при анализе ее творчества, во многом основанного на автобиографических мотивах.

Ирина Львовна Немировская (так звали писательницу в России) родилась в 1903 году в Киеве в зажиточной еврейской семье. Отец будущей писательницы, Лев Борисович Немировский был успешным банкиром, а мать, Фанни Ионовна Моргулис, вела светский образ жизни, периодически обзаводясь новыми любовниками. Поскольку мать не особо интересовалась воспитанием дочери, а отец был всегда занят, самым близким человеком для маленькой Ирины стала ее французская няня. Семья Немировских с началом Первой мировой войны переехала в Санкт-Петербург, а затем, после большевистского переворота отправилась сначала в Финляндию, и далее через Швецию во Францию. Именно эта страна стала для Ирен Немировски самой родной, хотя она так и не добилась получения французского гражданства (не помог даже переход в католицизм

в 1939 году). В 1927 году молодая писательница вышла замуж за Михаила Эпштейна, также эмигранта еврейского происхождения, сына известного российского банкира. У них родились две дочери — Дениз (сохранившая впоследствии рукопись *Французской сюиты*) и Элизабет. Семейное счастье и одновременно литературная карьера Ирен Немировски заканчиваются в 1940 году с приходом немецких войск. Писательницу сначала перестали печатать, а затем, в июле 1942 года, арестовали и как личность еврейской национальности без гражданства отправили в Аушвиц. Согласно лагерным документам, Немировски скончалась 17 августа 1942 года. Несколько месяцев спустя там же погиб ее муж, Михаил Эпштейн, а чудом спасшихся осиротевших дочерей, Дениз и Элизабет, взяли на воспитание чужие люди, после того, как родная бабушка, мать Ирен, отправила их в приют.

Жизнь и творчество Ирен Немировски может стать интересным предметом анализа для эмигрантологов. Ведь писательница прошла путь многочисленных представителей первой волны русской эмиграции, покинув навсегда родную страну и оказавшись в итоге в одном из основных центров русского зарубежья — Париже. Она, так же, как и многие другие писатели-эмигранты из большевистской России, обращаясь к автобиографическим мотивам, возвращалась к дореволюционному прошлому. На этом, однако, заканчиваются общие моменты в творчестве Немировски и других эмигрантов и начинаются фундаментальные различия.

Первым и основным следует назвать язык произведений Немировски — автор *Французской сюиты* еще до эмиграции в совершенстве выучила французский, ставший в результате сознательного выбора единственным языком ее творчества. С вопросом языка тесно связана другая проблема, детерминирующая специфику творчества Немировски, — ее самоидентификация. В творчестве писательницы постоянно появляются мотивы отчуждения, одиночества, ощущение ненужности, попытки преодоления статуса „чужого" и поиски „своего".

Ирен Немировски во многом олицетворяет трагизм тех представителей эмиграции, которые и в родных краях не могли почувствовать себя полностью „своими", и за рубежом, несмотря на усилия, остались „чужими" (см. Рубинс 2008). Недаром один из критиков называет *Французскую сюиту* „шедевром без отечества" (Файвушович). Ирен Немировски, еврейка по национальности, киевлянка по рождению и подданная Российской империи, страстно желала стать француженкой, но освободиться от прошлого и своего происхождения так и не смогла. Об этом свидетельствует не только трагическая

судьба писательницы, но также специфика языка ее произведений, о чем после прочтения *Вина одиночества* известный французский писатель Анри де Ренье сказал, что „Немировски пишет на французском по-русски" (цит-ся по кн.: Philipponnat, Lienhardt).

Проблемы поиска собственной идентичности и связанный с ней мотив одиночества появляются во многих произведениях Ирен Немировски. В данной статье мы сосредоточимся на трех из них (*Гениальный мальчик, Давид Гольдер, Осенние мухи*), в которых герои сталкиваются с отчуждением — никто не в состоянии помочь им выбрать собственный путь или просто понять их. Анализируемые произведения относятся к раннему периоду творчества Немировски и, несмотря на различия в форме и содержании, имеют определенные сквозные мотивы. Одним из них, безусловно, является одиночество, получающее у Немировски множество измерений и связанное с персонажами, не имеющими ничего общего друг с другом. Трагизм отчуждения подчеркивает тот факт, что все протагонисты умирают, ощущая себя одинокими и никому не нужными.

Именно таким образом закончилась жизнь молодого героя ранней новеллы *Гениальный мальчик* (*L'Enfant génial*, 1927). Это одно из немногочисленных произведений Немировски, действие которого полностью происходит в дореволюционной России. Главный герой, еврейский мальчик Исмаэль Барух, родившийся „в большом портовом торговом городе на черноморском побережье южной России" [перевод наш — А. Б.] (Némirovsky 2012: 229), благодаря своему музыкальному таланту попадает в чуждую для него высшую сферу российского общества. Дети Барухов с самого детства росли почти беспризорными — в многодетной нищей семье никто не заботился о судьбе ее самых младших членов. Исмаэль большую часть времени проводит среди бездомной толпы в порту, развлекая всех своим пением. Пьяные слушатели восхищаются умением мальчика отразить в песне их горе и тоску, но когда музыка стихает, об Исмаэле моментально забывают и он остается совершенно один.

> Они всю ночь заставляли его петь, хором повторяя припев, который он обнаружил в своей душе, как сокровище, помещенное туда Богом для вечности. Они давали ему выпить, когда он от усталости переставал петь; в конце концов он затих и осторожно покатился к стоящей на песке стене, где заснул среди очисток и осколков разбитого стекла [перевод наш — А. Б.] (Némirovsky 2012: 233).

Однажды талантливого мальчика замечает русский барин, и Исмаэль из нищего портового района попадает в совершенно другой мир роскошных аристократических усадеб. Там он первое

время скучает по жизни в порту, но, посетив однажды город, понимает, что старый мир стал ему чужд: „еврейский квартал казался ему маленьким, печальным, полным мошенничества и зловония" [перевод наш — А. Б.] (Némirovsky 2012: 243).

Мальчика учат, воспитывают, но „своим" он так и не становится. Когда же гениальный ребенок вырастает, он становится обыкновенным юношей, и его отправляют обратно в родной город. Вернувшись домой, Исмаэль сталкивается с разочарованием родителей, надеявшихся с его помощью улучшить свое материальное положение. В итоге привыкший к роскоши юноша, вынужденный искать обыкновенную работу, кончает жизнь самоубийством. Исмаэль, остановившись на полпути между еврейскими трущобами и высшими сферами российского общества, оказывается в полном одиночестве и в результате гибнет.

В своем первом романе, который был широко известен и переведен на русский язык еще до войны, Немировски также обращается к еврейской теме. С полной уверенностью можно утверждать, что этот вопрос является одним из лейтмотивов ее творчества. В романе *Давид Гольдер* (1929) заглавный герой, еврей, эмигрировавший юношей из России, несмотря не успех, достигнутый в профессиональной сфере, в конце своего жизненного пути оказывается совершенно одинок. Семья видит в нем лишь источник денег, причем жена относится к нему прямо враждебно. Сам Давид, кстати, тоже не старается скрыть своей неприязни к ней.

> Она ненавидела мужа — этого грубого, уродливого старика, любившего только деньги, грязные деньги, которые он даже не умел сохранить! Ее он никогда не любил… (Немировски 2008).

Друзей у Гольдера тоже нет. Его старый бизнес-партнер совершает самоубийство, и впоследствии главный герой часто вспоминает его пророческие слова:

> Считаешь себя великим бизнесменом, малыш? Ты обычный спекулянт и ничего не понимаешь в людях. Ты останешься одиноким до конца своих дней, будешь жить в окружении проходимцев или кретинов (Немировски 2008).

Других людей тянет к Давиду из-за денег, но они лишь паразитируют на его состоянии, не давая взамен ни любви, ни близости. Гольдер отчаянно пытается найти хоть что-нибудь ценное в мире, в котором все продается. Именно этим можно объяснить его слабость к единственной дочери Джойс, не скрывающей, что от отца ей нужны прежде всего деньги. Пожилой Гольдер не питает иллюзий насчет своих близких и, обращаясь к жене, мрачно подытоживает свою жизнь:

> Я пришел на эту грешную землю, чтобы делать деньги для других, а потом сдохнуть… Джойс — такая же шлюха, как ты, но она не может причинить мне зла… Она — часть меня, моя дочь, все, что у меня есть на свете… (Немировски 2008).

Трагизм судьбы Гольдера усугубляется, когда жена со злорадством заявляет ему, что Джойс на самом деле дочь ее любовника. Эта новость стала большим ударом для героя, который все чаще приходит к выводу, то вся его жизнь лишена смысла:

> Поверил, что у него и впрямь есть что-то свое на этой земле… Как жестока судьба… Работать всю жизнь, чтобы в конце пути остаться с пустыми руками, одиноким и бесприютным… (Немировски 2008).

В трудные минуты Гольдер всегда остается один, никто не в состоянии его понять. Данная ситуация усугубляется дополнительно вопросом о собственной идентичности. В романе хорошо заметна характерная для Немировски тема безуспешных попыток преодоления прошлого, которое никогда не дает эмигранту преодолеть свою чуждость. Поэтому в романе супруги Гольдеры в попытке как можно больнее задеть попрекают друг друга своим происхождением:

> — […] Ты остался тем же маленьким еврейчиком, который торговал старьем в Нью-Йорке!.. Помнишь? Не забыл?
>
> — А ты сама помнишь Кишинев и лавку твоего отца — ростовщика с Еврейской улицы?.. В те времена тебя звали не Глория, не забыла? Хавка!.. Вот как тебя тогда звали… Хавка!..
>
> Он выкрикивал это имя на идише, как оскорбление, как ругательство, потом замахнулся на нее кулаком (Немировски 2008).

Гольдер, оказавшись совершенно одиноким среди чужих ему людей, начинает подсознательно стремиться к среде, которая напоминает ему детство, время, когда он был типичным „русским" евреем. Попав однажды в бедный район Парижа, он вдруг вспоминает, казалось бы, давно забытое прошлое:

> В это мгновение, когда на город опускалась ночь, когда грохот и скрип тележки заглушали шум машин на улице Вьей-дю-Тампль, а верхние этажи домов прятались в тени, ему казалось, что он смотрит сон о родине (Немировски 2008).

> Гольдер тут же вспомнил такое же слуховое окошко в доме напротив лавочки, где он родился… заснеженную улицу… и ветер… он часто видел их во сне (Немировски 2008).

Прошлое, которое никогда полностью не отпустило главного героя, не только не помогает герою преодолеть отчуждение, но еще и усугубляет чувство одиночества. Это особенно заметно, когда Давид Гольдер попадает в родной город.

> Когда-то здесь была главная зерновая биржа. Гольдер приходил сюда, когда ему было двадцать. Отсюда он впервые вышел в море. Теперь в порту стояли на якоре несколько греческих пароходов и советские грузовые суда. Город выглядел таким бедным и обезлюдевшим, что сердце сжималось от тоски. Темная грязная гостиница с изуродованными стрельбой стенами производила почти зловещее впечатление. Гольдер пожалел, что не послушался тех, кто советовал ему возвращаться через Москву (Немировски 2008).

Уже одно описание города формирует ощущение пустоты, безысходности. Складывается впечатление, что в нем нет жителей, одни лишь обломки прошлого. Гольдер, спустя несколько десятилетий вернувшись в родные места, убеждается, что мир, частью которого он являлся, ушел навсегда, а город его юности стал чужим.

> Дома стояли закрытыми, окна были заколочены досками. Банки, магазины, кафе были заброшены, покинуты прежними владельцами. Впечатанный в камни стен императорский двуглавый орел напоминал открытую рану. Гольдер невольно ускорил шаг (Немировски 2008).

Главный герой стремится как можно быстрее покинуть чужой город, который когда-то был его домом, но возвращаться ему некуда — еще во Франции Гольдер сам не раз повторял, что он один в целом свете (Немировски 2008). В данном контексте символический смысл приобретает смерть главного героя романа, который уходит из жизни на палубе корабля, в пути, покинув Россию, но так и не добравшись до Парижа. Рядом с Гольдером случайно оказывается молодой еврей, который направляется на Запад в надежде обрести счастье. Это своего рода „альтер эго" главного героя, который узнает в юноше мечты и эмоции, когда-то переполнявшие его самого.

> Парень прошептал жарким, страстным шепотом:
> — Потом я разбогатею…
> — Потом ты сдохнешь, — буркнул Гольдер, — в одиночестве, как собака, так же, как жил… (Немировски 2008).

Гольдер в конце жизненного пути теряет всякие иллюзии насчет возможности найти смысл существования и констатирует бессмысленность любых попыток преодолеть отчужденность. Завершающая роман сцена смерти протагониста закономерно подчеркивает его полное одиночество.

> В самом конце остались только вечерняя улица с освещенной лавкой на углу — улица его детства, свеча за обледеневшим стеклом, вечер, падающий снег и он сам… Пухлые снежинки падали ему на лицо и таяли, оставляя на губах вкус талой воды, совсем как в детстве. Кто-то окликнул его: „Давид, Давид…" Снег, низкое небо и тень смерти заглушали голос, унося его прочь, и он исчезал за поворотом дороги. Бесплотный голос стал последним, что слышал в своей земной жизни старый Гольдер (Немировски 2008).

Перед смертью Давид Гольдер не видит родных лиц, рядом с ним нет ни одного близкого человека. Единственное, что преподносит герою угасающее сознание, — это бесплотный голос, который неизвестно кому принадлежит и куда зовет.

Проблема отчужденности в романе *Давид Гольдер* не касается только одного героя. Одинокими и глубоко несчастливыми являются и другие персонажи романа: Глория, жена Давида, стареющая светская львица, ненавидящая мужа и единственную дочь, от безысходности содержащая своего любовника; разбалованная Джойс, вынужденная выйти замуж за старого богача; приятель Гольдера, скупой и питающий глубокую неприязнь к своим родственникам пожилой еврей.

> Сойфер умрет один, как собака, ни один друг не придет почтить его память, никто не положит на могилу венка, а родственники похоронят его на самом дешевом парижском кладбище. При жизни их связывала лютая ненависть, но он все-таки оставил семье тридцать миллионов наследства, до конца исполнив загадочное предназначение любого хорошего еврея на этой земле (Немировски 2008).

В романе *Давид Гольдер* Немировски представила образ еврейской среды, в которой почти все являются хищниками, подстерегающими минуту слабости друг друга. В результате именно это произведение дало повод многим современникам Немировски обвинять писательницу в антисемитизме (Файвушович).

Следующее интересующее нас произведение — *Осенние мухи* (*Les Mouches d'automne*, 1931) — выделяется на фоне остального творчества Немировски своей „русскостью". Как справедливо замечает Мария Рубинс, оно во многом близко русскоязычной эмигрантской прозе бунинского образца, с ее пассеизмом, ностальгической тональностью, описаниями крушения мирного существования дворянских поместий, мучительного отъезда из охваченной революционным безумием России и трудной жизни в изгнании (Рубинс 2008). Стоит отметить, что историю русской няни, отправившейся в эмиграцию за своими хозяевами, через несколько лет после Ирен Немировски изобразил в романе *Няня из Москвы* (1936) Иван Шмелев.

Татьяна Ивановна, главная героиня повести *Осенние мухи*, посвятила почти всю свою жизнь воспитанию нескольких поколений рода Кариных. Они стали смыслом ее существования, ничего другого у пожилой женщины давно не осталось:

> Пятьдесят один год… Когда-то у нее тоже были муж и ребенок… Оба умерли — так давно, что она едва могла вспомнить их лица… (Немировски 2009)

Занимаясь младшим сыном Кариных, она мечтает лишь о том, что появятся новые дети, которые вновь заполнят всю ее жизнь.

> По ночам она долгими часами сидела в кресле, вязала, задремывала, разомлев от тепла, вспоминала былые времена и мечтала о том дне, когда Кирилл и Юрий женятся и в детской будут спать их отпрыски. Андрюша скоро покинет ее. В шесть лет мальчики переходили под опеку воспитателей и гувернанток в комнату этажом ниже (Немировски 2009).

Исторические потрясения полностью ломают судьбу Татьяны Ивановны. С началом Первой мировой войны на фронт уходят старшие сыновья Кариных, а после революции вся семья бежит от наступающих большевиков, и пожилая няня остается совершенно одна в пустом доме. Описания покинутого имения подчеркивают одиночество женщины:

> Статуи стояли заколоченными в деревянные ящики с сентября 1916-го — о них попросту забыли. Татьяна Ивановна оглядела дом: стены изысканно-желтого цвета почернели от таявшего снега, изрешеченная пулями штукатурка под лепниной облупилась. Ветер выбил стекла в оранжерее… (Немировски 2009).

Одиночество Татьяны Ивановны ненадолго прерывает возвращение из тюрьмы одного из сыновей Кариных, Юрия, впоследствии убитого крестьянином, решившим спасти таким оригинальным образом молодого барина от суда красных. Это событие заставляет няню выполнить долг перед господами, сообщая им о смерти сына. Она в одиночку отправляется на юг, так как ни на чью помощь в условиях гражданской войны рассчитывать не может:

> С бриллиантами, зашитыми в подол юбки, старушка отправилась в Одессу сама. Три месяца она пробиралась окольными дорогами, как во времена своей молодости, когда шла с паломницами в Киев (Немировски 2009).

Воссоединившись с семьей Кариных в Одессе, Татьяна Ивановна не испытывает облегчения. Она все больше ощущает свою ненужность в семье, в которой нет уже маленьких детей и лишних денег на содержание старой няни. Ситуация только ухудшается с прибытием Кариных в Париж, где им самим сложно привыкнуть к новой жизни. Они первое время существуют в некоей изоляции, ощущают себя брошенными и ненужными.

> Рано утром окна и ставни закрывались, и Карины до вечера сидели взаперти, удивленно прислушиваясь к „звучанию" Парижа, принюхиваясь к поднимавшимся со двора запахам сточных канав и кухонь. Они бесшумно слонялись от одной стены к другой, как осенние мухи, лениво и зло бьющие по стеклу обессилевшими крылышками (Немировски 2009).

Приведенный фрагмент раскрывает значение заглавия произведения: у представителей погибшего мира дореволюционной России нет будущего — они обречены — в соответствии с заглавием — как осенние мухи, время которых неумолимо подходит к концу. Татьяна Ивановна в сложившейся ситуации находится в наиболее уязвимой позиции. Приспособиться к парижской действительности она уже не может и все больше отдаляется от своих хозяев, удерживая их в прошлой жизни и превращаясь в живое напоминание о мрачном прошлом.

> Жизнь семьи постепенно налаживалась. Карины возвращались поздно, усталые, возбужденные Парижем, своей работой, наполняя дом смехом и разговорами, но темные комнаты и молчаливая старая женщина быстро гасили веселье. Наскоро поужинав, каждый уходил к себе спать (Немировски 2009).

К концу *Осенних мух* ощущение одиночества превращается в полную изоляцию, которую подчеркивает контраст с окружающей главную героиню жизнью Парижа, наполненной звуками, движением, светом.

> Татьяна Ивановна дни напролет просиживала у окна в пустой квартире, глядя, как тяжелые капли дождя потоками слез сбегают по стеклу. В кухнях в доме напротив суетились, сновали от холодильника к столу служанки, обмениваясь шутками и жалуясь на жизнь на непонятном старой няньке языке. К четырем часам возвращались из школы дети. В столовых зажигались одинаковые лампы, начиналась какофония неумелой игры на пианино. Шторы на окнах задергивались, и Татьяна Ивановна оставалась наедине с шумом дождя и глухим гулом улиц (Немировски 2009).

Кульминацией отчуждения героини становится Рождество, праздник, традиционно ассоциирующийся с семейным уютом, теплом и временем, когда никто не должен чувствовать себя одиноким. Кариных приглашают знакомые, а Татьяна Ивановна в очередной раз остается в полном одиночестве. Именно в этот день ее окончательно „покидает" Андрей, самый младший сын Кариных.

> Этой ночью родители впервые брали мальчика с собой во „взрослые" гости, и он весело смеялся, напевая себе под нос какую-то песенку. Татьяна Ивановна высунулась в окно и долго смотрела, как он перепрыгивает через лужи во дворе, потом металлическая дверь с глухим стуком захлопнулась, и она снова осталась одна (Немировски 2009).

Татьяна Ивановна теряет последнюю связь с внешним миром. В то время как французы отмечают католический праздник и за стеной слышны звуки граммофона, а на лестнице — шаги спускающихся и поднимающих людей, старая няня погружается в сон и видит мрачную картину покинутого имения.

> Она стояла перед распахнутой дверью пустого дома в тот час осеннего дня, когда слуги обычно разжигали печи. В покинутом, разоренном доме со скатанными вдоль стен коврами никого больше не было. Она поднималась наверх, где двери комнат со странным скрипучим стоном хлопали на сквозняке, торопилась, словно боясь опоздать, шла мимо анфилады огромных покоев, где гулял ветер, играя обрывками старых газет и упаковочной бумаги (Немировски 2009).

Попытка вернуться в родные места и найти утешение в прошлом у Немировски, как правило, всегда обречена на поражение. Об этом свидетельствует не только сон Татьяны Ивановны, но и описанное ранее последнее путешествие в Россию Давида Гольдера.

Далее, нагнетая ощущение отчуждения, Немировски заставляет главную героиню бродить по пустому чужому городу (здесь опять может возникнуть аналогия с *Давидом Гольдером*):

> Татьяна Ивановна была одна на темной пустынной улице. Фонарь тускло светил сквозь завесу дождя. Туман начал рассеиваться. Тротуар и стены домов блестели от измороси. [...] Старушка брела по чужому городу, то и дело оскальзываясь на мокром асфальте. Грязь из-под колес промчавшегося мимо такси брызнула ей в лицо, но она как будто не заметила этого (Немировски 2009).

Пожилая героиня предпринимает последнюю отчаянную попытку вырваться из кошмара и любой ценой вернуться в Кариновку, в мир, с которым она была тесно связана. С этой целью она направляется к Сене:

> Ей казалось, что на другом берегу реки светится огнями Кариновка, нужно только пройти по льду, и она попадет наконец домой. […] Зайдя в реку по пояс, она окончательно опомнилась, хотела закричать, но сил у нее хватило лишь на крестное знамение (Немировски 2009).

Трагизм героини заключается в том, что мир, в который она хочет вернуться, навсегда разрушен, а ее жизнь в Париже, где ее не понимают, — это своего рода анахронизм. В итоге у Татьяны Ивановны не остается другого выхода, кроме как смириться с неизбежным и уйти в небытие, вслед за Кариновкой и — шире — за Россией. Такое положение вещей закономерно в контексте подхода самой Немировски, для которой жизнь прошлым, столь характерная для эмигрантской среды, была лишена смысла. Смерть Татьяны Ивановны подтверждает также еще одну закономерность проанализированных произведений Немировски: трагизм гибели главных героев подчеркнут не только их одиночеством, но и полным отсутствием какого-либо утешения. Исмаэль Барух совершает самоубийство, так и не поняв, зачем он вообще родился; Давид Гольдер умирает

в твердом убеждении, что его жизнь полностью бессмысленна; Татьяна Ивановна в последний момент перед смертью приходит в себя и осознает, что Кариновка — это мираж, обман, который в итоге бросил ее в ледяные воды Сены.

Мотив одиночества появляется также в более поздних произведениях Ирен Немировски, в том числе в тех, в которых присутствует тема России и элементы автобиографии, отсылающие к дореволюционному прошлому писательницы. Речь здесь идет, прежде всего, о романе *Дело Курилова* (*L'Affaire Courilof*, 1933) (см. подробнее Balaban 2014: 207–214), герой которого также умирает в одиночестве, об автобиографическом произведении *Вино одиночества* (*Le Vin de solitude*, 1935) (см. подробнее Bortnovski 2017: 62–72) и романе *Собаки и волки* (1940), в котором Немировски вновь возвращается к еврейской теме и воссоздает реалии жизни в родном Киеве. Одиночество в творчестве Ирен Немировски тесно связано с ее собственной судьбой: ее герои тщетно мечутся в поисках смысла существования, оказываются (или рождаются) в чужой среде, для которой они никогда не станут „своими". Отчуждение персонажей преимущественно вытекает из отсутствия опоры в своем социальном окружении, нехватки исторического и культурного фундамента, национальных противоречий и, прежде всего, из невозможности найти понимание в кругу, казалось бы, самых близких людей. Семьи в проанализированных произведениях — это почти всегда лишь формальные союзы чужих друг другу одиноких людей. С перечисленными проблемами Ирен Немировски болезненно сталкивалась на протяжении всего своего жизненного пути, и все они отчетливо запечатлены в творчестве писательницы.

Библиография

Balaban Alina. *Obraz emigranta v tvorchestve Iren Nemirovski i problema natsional'noy samoidentifikatsii*. [Балабан Алина. *Образ эмигранта в творчестве Ирен Немировски и проблема национальной самоидентификации*]. Web. 27.01.2019. https://cyberleninka.ru/article/v/obraz-emigranta-v-tvorchestve-iren-nemirovski-i-problema-natsionalnoy-samoidentifikatsii.

Balaban Alina. „Roman Iren Nemirovski *Delo Kurilova*: na styke kul'tur i zhanrov". *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* 2 (3) (2014): 207–211. [Балабан Алина. „Роман Ирен Немировски *Дело Курилова*: на стыке культур и жанров". *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* 2 (3) (2014): 207–211].

Bortnovski Antoni. „Spetsifika vospriyatiya strany det·stva i sobstvennoynatsional'noy identichnosti v romane Iren Nemirovski *Vino odinochestva*". *Žmogus kalbos erdvėje* 9 (2017): 62–72. [Бортновски Антони. „Специфика восприятия страны детства

и собственной национальной идентичности в романе Ирен Немировски *Вино одиночества*", *Žmogus kalbos erdvėje* 9 (2017): 62–72].

Fayvushovich Igor'. *Antisemitizm i yevreystvo Iren Nemirovski*. [Файвушович Игорь. *Антисемитизм и еврейство Ирэн Немировски*]. Web. 27.01.2019. http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=3308.

Nemirovski Iren. *David Gol'der*. 2008. [Немировски Ирен. *Давид Гольдер*. 2008]. Web. 27.01.2019. https://topliba.com/reader/463927.

Nemirovski Iren. *Osenniye mukhi. Povesti*. 2009. [Немировски Ирен. *Осенние мухи. Повести*. 2009]. Web. 27.01.2019. https://topliba.com/reader/461551.

Némirovsky Irène. "The Child Prodigy". Przeł. J. Elsky. *Yale French Studies. Literature and History: Around "Suite française" and "Les Bienveillantes"* 121 (2012): 229–261.

Philipponnat Olivier, Lienhardt Patrick. *The Life of Irène Némirovsky*. Web. 27.01.2019. http://www.nytimes.com/2010/05/09/books/excerpt-life-of-irene-nemirovsky.html?_r=0>.

Rubins Mariya. „Iren Nemirovski. Strategii integratsii", *Novyy zhurnal* 253 (2008). [Рубинс Мария. „Ирэн Немировски. Стратегии интеграции", *Новый журнал* 253 (2008)]. Web. 27.01.2019. < http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/ru15-pr.html>.

Rubins Mariya. *„Paradoksy literaturnoy sud'by"*. Nemirovski Iren. *Bal. Zhar krovi*, Khar'kov: Knižnyj Klub „Klub Semejnogo Dosuga", 2010: 5–48. [Рубинс Мария. *„Парадоксы литературной судьбы"*. Немировски Ирэн. *Бал. Жар крови*, Харьков: Книжный Клуб „Клуб Семейного Досуга", 2010: 5–48].

SPECYFIKA OPISU „SZCZĘŚLIWYCH" POSĄGÓW NA STACJI METRA PLAC REWOLUCJI W ROSYJSKICH ŹRÓDŁACH INTERNETOWYCH

СПЕЦИФИКА ОПИСАНИЯ „СЧАСТЛИВЫХ" СТАТУЙ НА СТАНЦИИ МЕТРО ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ В РОССИЙСКИХ ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКАХ

SPECIFICATION OF DESCRIPTION "HAPPY" STATUES IN THE REVOLUTION SQUARE UNDERGROUND STATION FOR RUSSIAN INTERNET SOURCES

Justyna Joppek
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz — Polska
justyna.beczynska@dzielo.pl

Słowa kluczowe: szczęśliwe posągi, stacja metra Plac Rewolucji, dotykać, źródła internetowe
Ключевые слова: счастливые статуи, станция метро Площадь Революции, трогать, интернет-источники
Keywords: happy statues, Revolution Square underground station, touch, Internet sources

Abstract: The purpose of this paper is the descriptive analysis of "happy" statues in the Revolution Square underground station in Russian Internet sources. The range of the study embraces article titles, structure of content presentation, information about the genesis of "rubbing" items, personal stories and iconographic aspect. The research material is taken Russian e-commerce industry websites that operate in the tourism, fashion, interior and home design, financial services, as well as travel blogs.

Ludzie od wieków przypisywali wybranym miejscom lub przedmiotom szczególną moc, np. wierzyli we właściwości apotropeiczne (Tomicki 84–85) lub zdolność zapewnienia powodzenia w życiu (Tolstoj 40–42) obiektów uświęconych kontaktem z istotami nadprzyrodzonymi — kamieni, studzien, drzew. Mogłoby się wydawać, że wierzenia w siłę takich miejsc lub przedmiotów są przeżytkiem przeszłych epok, ponieważ we współczesnym świecie poziom wiedzy naukowej wskazuje na ich nieracjonalność, jednak powrót społeczeństw wysoko rozwiniętych do podstaw kulturowych sprzed dominacji naukowego modelu kultury szczególnie wyraźnie przejawia się w sytuacji kryzysu społecznego, moralnego, gospodarczego lub indywidualnego. Zastąpienie magii, nadprzy-

rodzoności racjonalnością jest, jak się okazuje, niemożliwe, ponieważ ludzie potrzebują obu tych sposobów uzasadniania, aby ograniczyć swoje poczucie bezsilności w sytuacjach kryzysowych (Gołębiowska-Suchorska 7–9). Zapewne dlatego „święte" kamienie ewoluują w „szczęśliwe" posągi, studnie w „szczęśliwe" fontanny, a zainteresowanie takimi miejscami wśród współczesnych ludzi nie maleje. Dowodzą tego m. in. namnażające się w szybkim tempie materiały w źródłach internetowych opisujące takie „szcześliwe" artefakty (Gromov 15).

Celem niniejszego referatu jest analiza opisów „szczęśliwych" posągów na stacji metra Plac Rewolucji w rosyjskich źródłach internetowych. Materiał badawczy stanowić będą rosyjskie strony internetowe: Афиша Daily, @ответы, infox.tv, KudaGo, które w branży e-commerce działają w zakresie turystyki, mody, urządzania wnętrz i projektowania domów oraz usług finansowych, a także blogi podróżnicze opisujące ciekawe miejsca: Мир Без Границ, Diary, Livejournal. W pracy wykorzystana będzie metoda analizy treści i analizy porównawczej. Przedmiotem badania będą tytuły wpisów, struktura przedstawienia treści, informacje o genezie „pocierania" przedmiotów, historie osobiste oraz aspekt ikonograficzny.

Zanim jednak przejdę do analizy materiału, pragę zauważyć, że w literaturze na przestrzeni wieków pojawia się topos miejsca przyjemnego, szczęśliwego — *locus amoenus*, kojarzonego z bezpieczeństwem, pięknem i harmonią (np. biblijny raj Eden, Arkadia) (Banaś-Korniak 28). Nie należy jednak takich „miejsc szczęśliwych" utożsamiać ze „szczęśliwymi" posągami. *Locus amoenus* jest bowiem miejscem trwałej szczęśliwości, a nie miejscem, do którego człowiek udaje się czasowo, by zapewnić sobie szczęście, niejako przynieść, zabrać je stamtąd. Miejsca, do których człowiek kieruje się po pomyślność, szczególnie charakterystyczne są dla sfery kultury religijnej, w której funkcjonuje pojęcie *locus sacer* — ośrodek religijny o charakterze charyzmatycznym, będący miejscem kultu wotywnego. Pielgrzymujący tam wierni wierzą, że w szczególny sposób miejsce to obfituje w łaski, które mogą sprzyjać ich pomyślności. *Locus sacer* nie wyczerpują jednak wszystkich wariantów miejsc, z którymi wiązane jest przeświadczenie o ich pozytywnym wpływie na los człowieka. Współcześnie za miejsca „przynoszące szczęście" uznawane są nie tylko miejsca związane z religią i nie wszystkie one stanowią cel podróży (jak miejsca pielgrzymek). Na przykład wiele pomników dotykanych, głaskanych przez turystów, czy fontann zasypywanych monetami, to miejsca odwiedzane przy okazji przemierzania trasy do głównego celu wędrówki turystycznej, podróży służbowej itp. Dla takich miejsc, na obecnym etapie badań, nie znalazłam w literaturze krytycznej stosownego określenia.

Plac Rewolucji to jedna ze stacji moskiewskiego metra linii Arbacko--Pokrowskiej, która swoją nazwę wzięła od pobliskiego Placu Rewolucji. Wnętrze stacji przyozdabia 76 rzeźb z brązu artysty Matwieja Manizera, przedstawiających chwalebną przeszłość i wielką przyszłość ludu radzieckiego. Początkowo było ich 80, ale 4 usunięto, aby zrobić miejsce na przejście. 18 rzeźb występuje w 4 identycznych wariantach, a 2 w 2 wariantach. Rzeźby na stacji metra pojawiły się w grudniu 1937 roku w chronologicznym porządku, prezentując wydarzenia od października 1917 roku do momentu ich ustawienia. W ostatnich latach jest to jedna ze stacji najczęściej odwiedzanych przez turystów. Zainteresowanie tym miejscem rośnie z dnia na dzień ze względu na rozprzestrzeniające się informacje o jego magicznym charakterze.

Podstawowym rytuałem związanym ze spełnianiem życzeń jest pocieranie rzeźb, co odzwierciedlają tytuły wpisów. Do najpopularniejszych nagłówków należą sformułowane w formie pytania, a więc sugerujące chęć udzielenia lub możliwość uzyskania informacji. Podstawowym celem takich tytułów-pytań jest sugerowanie wskazówek, jaką część posągu należy pocierać, np. „Карта примет: чьи морду, лапу и клюв надо потереть на «Площади Революции»"? (Volk, https://daily.afisha.ru/cities/4461-karta-primet-chi-mordu-lapu-i-klyuv-nado-poteret-na-ploschadi-revolyucii/), „Зачем на Площади Революции бронзовой собаке нос гладят?"(Stolz, https://otvet.mail.ru/question/40296778). Drugą grupę stanowią tytuły wskazujące na magiczną moc rzeźb znajdujących się na stacji Plac Rewolucji, np. „Чудо-статуи на станции метро Площадь Революции" (ViCamilleri, https://vicamilleri.com/metro-moskva/), „Волшебная площадь" (Kxena, https://kxena.diary.ru/p169700747.htm? oam), „К чему бы это: приметы станции «Площадь революции»" (Valentina, https://infox.tv/posts/general/264/k-chemu-by-eto-primety-stancii-ploshchad-revolyucii/), „Мистические скульптуры?" (GRAZDANO4KA, https://grazdano4ka.livejournal.com/432229.html). Wszystkie przeanalizowane tytuły można zakwalifikować do trzech grup tematycznych w zależności od zamiarów infromacyjnych autora tekstu: „jak to zrobić?", „dlaczego to robić?" lub „co zrobić, aby osiągnąć najlepszy efekt albo pożądany cel?". Podobieństwa w sposobie formułowania tytułów wskazują na zbieżność intencji twórców tytułów i jednocześnie oczekiwań odbiorców, jakie mają one spełnić — założeniem tekstu jest swoisty instruktaż.

Wpisy z różnych stron na temat szczęśliwych posągów ze stacji metra Plac Rewolucji są do siebie podobne już na pierwszy rzut oka, m. in. dzięki powtarzalności struktury. Rozpoczynają się od wstępu, następnie autorzy przechodzą do wyliczenia rzeźb, opisu procedury spełniania życzeń i opowiedzenia historii osobistych. Wyliczenie rzeźb przeplatane jest fotografiami.

Dotknięcie jest najprostszym sposobem pozwalającym wejść w kontakt z obiektem spełniającym życzenia (Gromov 11). Dla autorów tekstów bardzo ważne jest wywołanie u odbiorcy przeświadczenia o wiarygodności takiej informacji, dlatego też podaje się rzekomo dokładną datę początku tradycji lub odniesienie do źródła jej pochodzenia. Strona internetowa Афиша Daily podaje rok 1990 jako początek tradycji pocierania posągów na stacji metra Plac Rewolucji, jednak nie precyzuje, skąd wzięła się ta tradycja:

> В традицию это оформилось в 1990-е, а в последнее время размах этого обряда достиг небывалых масштабов (Volk, https://daily.afisha.ru/cities/4461-karta-primet-chi-mordu-lapu-i-klyuv-nado-poteret-na-ploschadi-revolyucii/).

Strona KudaGO wskazuje rok 1938, jednak z dalszej części tekstu dowiadujemy się, że od tego roku studenci MGTU im. Baumana pocierali nos psa pogranicznika:

> Нос и лапы этой собаке трут „на счастье" с 1938 года (Bronzovaâ sobaka na stancii metro „Ploŝad' revolûcii", https://kudago.com/msk/place/sobaka-metro/).

Strona Мир без границ nie określa dokładnej daty inicjującej zwyczaj pocierania posągów, ale podkreśla, że studenci zaczęli pocierać psi nos niemal od razu, gdy tylko ustawiono rzeźby (1937 r.) w sali metra:

> Натирать нос практически сразу установки скульптур начали студенты (ViCamilleri, https://vicamilleri.com/metro-moskva/).

Teksty na wszystkich przeanalizowanych przeze mnie stronach zgodnie wskazują, iż zwyczaj pocierania innych rzeźb pojawił się poźniej i spontanicznie.

Główną część tekstu stanowią szczegółowe wskazówki, co należy pocierać i dlaczego. Na stacji metra możemy wyróżnić 20 „szczęśliwych" rzeźb. Trzeba zwrócić jednak uwagę, że autorzy nie opisują wszystkich, a wybierają te najbardziej popularne, o pozostałych rzeźbach możemy znaleźć krótką wzmiankę. Centralne miejsce w rosyjskich źródłach internetowych zajmuje rzeźba *psa pogranicznika.* Autorzy wszystkich artykułów są zgodni, że nos zwierzęcia należy pocierać dla powodzenia na egzaminie, a łapę — na zaliczeniu:

> Считается, что если погладить нос собаки, то сдашь экзамен, а если заднюю ногу – то зачет (ViCamilleri, https://vicamilleri.com/metro-moskva/).

> Для успешной сдачи экзамена надо дотронуться до носа собаки, а для сдачи зачёта до ее лапы (Kxena, https://kxena.diary.ru/p169700747.htm?oam).

Nieścisłości pojawiają się, kiedy pada pytanie, którego psa dotyczą te wskazówki, bo przecież na stacji są 4 posagi psa? Jedne ze stron in-

struują, że należy pocierać tylko nos psa Baumana stojącego przy trzecim wagonie pociągu jadącego do stacji Shelkovskaya, licząc od końca (@ответы, infox.tv). Inni autorzy zauważają, że kiedyś „szczęsliwy" był pies Baumana, a współcześnie wiedza ta została zapomniana i studenci pocierają nosy wszystkich psów (Diary, афиша Daily). Jeszcze inni autorzy zupełnie nie podejmują tematu, któremu psu należy pocierać nos i ta grupa wydaje się być najliczniejszą (KudaGO, Livejournal, Мир без границ).

Drugą najszerzej opisywaną rzeźbą jest *kobieta z kogutem*. Jej opisy są interesujące ze względu na rozbieżności. Na jednej ze stron możemy przeczytać (infox.tv), że należy pocierać dziób ptaka dla pieniędzy, na drugiej (афиша Daily) — że potarcie grzebienia spowoduje podwyżkę w pracy, na trzeciej (KudaGo) — że potarcie koguta to ogromne nieszczęście, czwarta (Diary), wskazuje, że potarcie piór koguta to nieszczęście, a grzebienia — podwyżka. Ta rozbieżność wywołuje pytanie o genezę niespójności informacji. Jednoznacznej odpowiedź na to pytanie prawdopodobnie nie ma. Niewykluczone jest, że początek praktyki głaskania posągu koguta wywodzi się z połowy lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy w dobie późnego socjalizmu zwierzęta związane ze wschodnioazjatyckim kalendarzem stały się popularne w rosyjskiej kulturze popularnej (np. rok królika, rok psa, rok koguta). Z kolei w rosyjskiej kulturze ludowej kogut jest obdarzony różnorodną symboliką — od seksualnej do słonecznej. Ponadto jest też zwiastunem nieszczęścia: ognia, wojny (Malinowski 85). Jednak kogut w moskieskim metrze, to element kultury miejskiej. Być może pomocne w interpretacji znaczenia kontaktu z posągiem koguta byłyby informacje o tym ptaku zawarte w sennikach, które są popularne także wśród mieszkańców miasta i z pewnością mogłyby w jakiś sposób wpłynąć na interpretację tego obrazu. Kogut w sennikach może odnosić się do wielu sytuacji w życiu — od sfery duchowej i religii, po sprawy damsko-męskie czy zawodowe. Jest on cenionym i szanowanym stworzeniem, dlatego sen o kogucie uważany jest za dobrą wróżbę na przyszłość (Sonnik XXI veka, https://felomena.com/sonnik/xxi-veka/). Tak więc działanie według schematu „pocieramy X — programujemy coś dobrego" wchodzi częściowo w konflikt z symboliką tego ptaka (pożar, wojna). Zapewne dlatego kogut na stacji metra i działania z nim związane są obdarzone tak różnymi interpretacjami.

Rzeźbą szeroko opisywaną na analizowanych stronach jest również postać *studentki–komsamołki* czytającej książkę. Zgodnie z prezentowanymi informacjami na stronach internetowych należy pocierać jej bucik, ale zgodności już nie ma w kwestii celowości tej czynności. Zdania są podzielone — jedni twierdzą, że powinny go pocierać kobiety (Мир без границ), bo chroni on przed staropanieństwem, drudzy zaś przekonują,

że pocierać bucik powinny zarówno panny jak i kawalerowie, dzięki czemu zapewnią sobie udane małżeństwo (Diary). Jeszcze inni radzą pocieranie bucika przed pójściem na randkę, co podobno zapewni jej pozytywny przebieg (афиша Daily). Pomimo rozbieżności w wypowiedziach można wnioskować, że studentka–komsomołka przynosi szczęście głównie w miłości. Autorzy opisując studentkę, której należy potrzeć bucik, znajdują analogię do Kopciuszka (Афиша Daily,Diary), postaci bajkowej, która gubi pantofelek, znaleziony następnie przez księcia, który dzięki niemu odnajduje dziewczynę, a później żyją długo i szczęśliwie:

> Девушки трут туфельку студентки, чтобы не остаться старыми девами — здесь видна отсылка к сказке про Золушку (Volk, https://daily.afisha.ru/cities/4461-karta-primet-chi-mordu-lapu-i-klyuv-nado-poteret-na-ploschadi-revolyucii/).

Zaskakującą zgodnością treści charakteryzują się, w świetle wcześniej przytoczonych przykładów, opisy rzeźby *marynarza z rewolwerem*, której poświęca się niemniej miejsca, niż wcześniej zaprezentowanym rzeźbom. Na wszystkich analizowanych stronach znajdujemy informację, że pocierać należy rewolwer dla przyciągnienia pomyślności w biznesie:

> Считается, что, если потрогать у матроса наган, день сложится удачно в финансовом и деловом отношении (GRAZDANO4KA, https://grazdano4ka.livejournal.com/432229.html).

> Наган в руках у матроса по поверью приносит удачу в бизнесе (ViCamilleri, https://vicamilleri.com/metro-moskva/).

Istotną jest również podawana na stornach informacja, że rewolwer marynarza jest notorycznie kradziony. W dwóch wpisach — Livejournal i Мир без границ, znajdujemy identyczne domniemania, że broń kradną rosyjscy biznesmeni i trzymają ją w swoich domach:

> У другой скульптуры матроса наган постоянно воруют (кто знает? может быть, у наших российских бизнесменов-миллионеров хранится дома по нагану с этой станции?) (GRAZDANO4KA, https://grazdano4ka.livejournal.com/432229.html).

Pozostałe rzeźby ze stacji metra Plac Rewolucji opisywane są wybiórczo i krótko. Autorzy skupiają się przede wszystkim na przedmiocie, który należy pocierać i na sferze jego oddziaływania. Na przykład: flagę marynarza pociera się na dobry dzień w pracy, kompas inżyniera dla powodzenia w działaniach naukowych, pierś matki z dzieckiem łaskać powinny kobiety w ciąży dla szczęśliwego rozwiązania, nóżkę dziecka, które trzyma mężczyzna dotyka się dla spełnienia życzeń związanych z dziećmi, kolano studenta patrzącego w dal — dla przyszłego szczęścia. Takie skrótowe przedstawienie informacji służy zachowaniu

przejrzystości tekstu, a zarazem zwiększa jego atrakcyjność. Instrukcje mają być krótkie, przejrzyste i mają przekazywać tylko najistotniejsze informacje.

Kolejnym elementem opisu jest prezentacja historii osobistej lub wyników obserwacji własnych. Na stronie infox.tv czytamy, że rzeźby pocierają nie tylko mieszkańcy Moskwy, ale także turyści przyjeżdżający z innych części świata, zrobił tak podobno nawet hollywoodzki aktor Hugh Jackman:

> Не применул воспользоваться случаем и однажды побывавший в Москве знаменитый „Россомаха" и „Ван Хельсинг" — голливудскоавстралийский актёр Хью Джэкман (Valentina, https://infox.tv/posts/general/264/k-chemu-by-eto-primety-stancii-ploshchad-revolyucii/).

Autorzy przekonują, że widzieli to na własne oczy, tym budując w ten sposób wiarygodność tekstu. Dla tej części bardzo popularne są sformułowania: *nie raz widziałem*, *często można zobaczyć*, *widuje się*, *spotyka się* itp. Na stronach najbardziej popularna jest historia zwykłych ludzi, którzy wybiegają z pociągu tylko po to, by potrzeć rzeźbę i z powrotem wrócić do tego samego pociągu. Takie przekazy budowane są według zasady „wszyscy tak robią, ty też powinieneś spróbować", czyli tzw. zasady dowodu społecznego, zgodnie z którą za sprawdzian słuszności czy poprawności danego postępowania przyjmuje się opinię lub praktykę innych osób (Cialdini 64). Wyniki obserwacji własnych popierane są danymi z ankiet przeprowadzonych w sposób internetowy bądź fizycznie na stacji metra. Przedstawiane wyniki ankiet pokazują, że tradycja pocierania jest głęboko zakorzeniona w ludzkich umysłach.

Integralną częścią opisu „szczęśliwych" rzeźb w rosyjskich źródłach internetowych są ich fotografie. Można odnieść wrażenie, że obrazki stają się ważniejsze od samej treści (Bierkowski 33). Atrakcyjne zdjęcia są jednym ze sposobów przyciągnięcia uwagi internautów właśnie do tego, a nie do innego wpisu. Fotografie zamieszczone w publikacjach przedstawiają rzeźby, jednak zawsze najbardziej wyeksponowaną częścią jest miejsce, które należy pocierać, tym samym obraz staje się wskazówką postępowania. Dodać należy również, że tekst jest przeplatany zdjęciami po to, by czytelnik mógł od razu zobaczyć, co autor ma na myśli. Na każdej stronie znajdują się zawsze trzy podstawowe fotografie: pies pogranicznika, kobieta z kogutem i studentka–komsomołka. Niektóre portale publikują zdjęcia, na których możemy zobaczyć ludzi pocierających daną rzeźbę, co ma być dowodem na praktykowanie tradycji. Zdjęcia zwiększają atrakcyjność danego wpisu, ale sprawiają także, że tekst jest bardziej przystępny, a czytelnik nie spotyka się ze ścianą tekstu.

Analiza internetowych opisów „szczęśliwych" rzeźb na stacji metra Plac Rewolucji w Moskwie prowadzi do wniosku, że nie ma jednomyśl-

ności w interpretacji działań z rzeźbami, które mają zapewnić szczęście. Interpretacje są zależne od kilku czynników: jest to miejsce, w którym znajduje się rzeźba, temat kompozycji oraz pocierany element. Publikowane informacje powstają na bazie wspomnień osobistych, świadectw, opowieści znajomych, opisów ciekawych miejsc itd. W sieci gromadzą się „silne" bloki — najczęściej powtarzane elementy — wyróżniające się z tych tekstów. Stają się one rdzeniem, wokół którego budowana jest wiedza na ten temat, a autorzy tworzą swoje posty wokół tego rdzenia, dodając informacje od siebie.

Na koniec moich rozważań chciałabym zauważyć, że o moskiewskim metrze napisano tysiące artykułów, odkryto metro-2, czyli tajne podziemia, powstały książki *Metro2033*, *Metro2034* i *Metro2035*. Publikacje dotyczące „szczęśliwych" posągów na stacji metra Plac Rewolucji pokazują kolejne oblicze tego miejsca i są świadectwem zainteresowania internautów zbiorowymi i indywidualnymi zrytualizowanymi działaniami w przestrzeni publicznej, czyli miejscach realnych, które należą do ogółu i uchodzą za dobro wspólne. Takie *niewirtualne* miejsca są postrzegane jako arena życia codziennego: miejsca stykania się ze sobą jednostek społecznych, zachodzenia interakcji, konwersacji, społecznego dialogu i wymiany informacji oraz dóbr (Lorens 12). I we współczenym świecie przepojonym racjonalizmem okazują się one ostoją irracjonalnej wiary w możliwość zapewnienia sobie pomyślności przez dotyknięcie np. pełnofigurowej rzeźby człowieka lub zwierzęcia.

Bibliografia

Banaś-Korniak T. *Arkadia i zło, miłość i śmierć, czyli o literackich antytezach w poezji polskiej renesansu i baroku*. Katowice: Agencja Artystyczna PARA, 2011.

Bierkowski T. *Złożone relacje nadawca-odbiorca oraz tekst-obraz w publikacjach traktujących o dziele sztuki*. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 3392 (2011).

Cialdini R. *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*. Przeł. B. Wojciszke. Gdańsk: Wydawnictwo GWP, 2016.

Gołębiowska-Suchorska A. *Od znachorki do autorki. Rosyjska tradycja znachorska we współczesnych poradnikach magicznych*, Bydgoszcz: UKW, 2016.

GRAZDANO4KA. *Mističeskie skul'ptury?* [*Мистические скульптуры?*]. Web. 08.11.2018. https://grazdano4ka.livejournal. com/432229.html.

Gromov D. V. „Odessa: mesta ispolneniâ želanij". *Čelovek v istorii i v kul'ture*, 2013. [Громов Д. В. „Одесса: места исполнения желаний". *Человек в истории и в культуре*, 2013].

Gromov D. V. „Stihijnaâ obrâdnost' v gorodskom landšafte: ob"ekty i praktiki". *Tradicionnaâ kul'tura*, 2013. [Громов Д. В. „Стихийная обрядность в городском ландшафте: объекты и практики". *Традиционная культура*, 2013].

KudaGo. Web. 08.11.2018. https://kudago.com/msk/place/sobaka-metro/.

Kxena. *Volšebnaâ ploŝad'*. [*Волшебная площадь*]. Web. 08.11.2018. https://kxena. diary.ru/p169700747.htm?oam.

Lorens P., Martyniuk-Pęczak J. Red. *Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*. Gdańsk: Wyd. Urbanista, 2010.

Malinowski Bronisław. *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1915.

Sonnik XXI veka. [*Сонник XXI века*]. Web. 16.11.2018. https://felomena.com/sonnik/xxi-veka/.

Stolz, *Začem na Ploŝadi Revolûcii bronzovoj sobake nos gladât?* [*Зачем на Площади Революции бронзовой собаке нос гладят?*]. Web. 08.11.2018. https://otvet.mail.ru/question/40296778.

Tolstoj N. I., red. *Slavânskie drevnosti*: *ètnolingvističeskij slovar' v pâti tomah*. T. 3. Moskva: „Meždunarodnye otnošeniâ", 2004. [Толстой Н. И., ред. *Славянские древности*: *этнолингвистический словарь в пяти томах*. Т. 3. Москва: „Международные отношения", 2004].

Valentina P. *K čemu byèto*: *primety stancii „Ploŝad' Revolûcii"*. [*К чему бы это*: *приметы станции „Площадь Революции"*]. Web. 08.11.2018. https://infox.tv/posts/general/264/k-chemu-by-eto-primety-stancii-ploshchad-revolyucii/.

ViCamilleri. *Čudo-statuina stancii metro Ploŝad' Revolûcii*. [*Чудо-статуи на станции метро Площадь Революции*]. Web. 08.11.2018. https://vicamilleri.com/metro-moskva/.

Volk V. *Karta primet*: *č'i mordu, lapu i klûv nado poteret' na „Ploŝadi Revolûcii"*. [Волк В. *Карта примет*: *чьи морду, лапу и клюв надо потереть на „Площади Революции"*]. Web. 08.11. 2018. https://daily.afisha.ru/cities/4461-karta-primet-chi-mordu-lapu-i-klyuv-nado-poteret-na-ploschadi-revolyucii/.

WOJNA OCZAMI „NACBOLA". OBRAZ WOJNY W ZBIORZE OPOWIADAŃ *SMRT* EDUARDA LIMONOWA

ВОЙНА ГЛАЗАМИ „НАЦБОЛА". ОБРАЗ ВОЙНЫ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ *СМРТ* ЭДУАРДА ЛИМОНОВА

WAR THROUGH THE EYES OF THE "NAZBOL". THE IMAGE OF THE WAR IN A COLLECTION OF SHORT STORIES *SMRT* BY EDUARD LIMONOV

Michał Kołakowski
Uniwersytet Warszawski, Warszawa — Polska
m.kolakowski2@student.uw.edu.pl

Słowa kluczowe: współczesna literatura wojenna, apologia wojny, narodowy bolszewizm, Eduard Limonow, rozpad Jugosławii
Ключевые слова: современная военная литература, восхваление войны, национал-большевизм, Эдуард Лимонов, распад Югославии
Keywords: contemporary war literature, praise of war, national bolshevism, Eduard Limonov, breakup of Yugoslavia

Abstract: The article is devoted to the image of war in *Smrt* — a collection of short stories written by Eduard Limonov. Eduard Limonov is a controversial Russian writer and politician known for his extremist worldview, scandalous literary works and involvement in the national-bolshevik movement. The action of most of the stories is set against the backdrop of the Yugoslav Wars. Limonov describes the dark sides of the war: death, suffering of civilians and atrocities, but at the same time claims that war creates an excellent opportunity to experience a fascinating adventure and to become a true hero. In his opinion, the war is completely consistent with the most basic human instincts, therefore, it is not surprising that many soldiers participate in war with enthusiasm and prefer it to a boring, stabilized life.

Eduard Limonow niewątpliwie należy do najbarwniejszych współczesnych rosyjskich pisarzy. Limonow zyskał sławę nie tylko dzięki swojej twórczości literackiej, ale także za sprawą działalności politycznej, a w szczególności zaangażowaniu w tworzenie ruchu narodowo-bolszewickiego. Zdecydowana większość utworów literackich Limonowa charakteryzuje się autobiografizmem, naturalizmem i skandalizującym tonem. Pisarz nie stroni od poetyzacji ciemnych stron życia, stosowania wulgarnego języka, głoszenia radykalnych sądów odbiegających od powszechnie przyjętych opinii czy zamieszczania w swoich dziełach

śmiałych scen erotycznych (Bieliński 94–97). Problematykę związaną z politycznymi działaniami pisarza w sposób bardziej szczegółowy omawiam w artykule *Eduard Limonow – zarys politycznej działalności pisarza* (Kołakowski 133–140). W tym miejscu pozwolę sobie jedynie na krótką charakterystykę stworzonego przez Limonowa ruchu. Narodowi bolszewicy, zwani skrótowo nacbolami, nie odnieśli sukcesu politycznego, jednak zdołali przyciągnąć uwagę opinii publicznej za sprawą m. in. stosowania kontrowersyjnej estetyki (pierwotna wersja flagi Partii Narodowo-Bolszewickiej przypominała flagę III Rzeszy, jednak zamiast swastyki umieszczono na niej sierp i młot) czy przeprowadzaniu licznych nietypowych happeningów i demokracji (przykładem może być zajęcie w 1999 roku wieży Klubu Morskiego w Sewastopolu i wywieszenie transparentu „Sewastopol — rosyjskie miasto"). Przyjęty w 1994 roku program polityczny Partii Narodowo-Bolszewickiej wyróżniał się skrajnym radykalizmem. Nacbole opowiadali się za syntezą nacjonalizmu i komunizmu, antykapitalizmem, antyglobalizmem, antyamerykanizmem, antyliberalizmem. Głoszono konieczność zjednoczenia wszystkich Rosjan w jednym państwie, budowę „rosyjskiego socjalizmu" otaczającego opieką najuboższych, zapewnienie twórcom nieograniczonej swobody. Ostatecznym celem partii miało stworzenie imperium rozciągającego się od Władywostoku aż po Gibraltar. Na łamach „Limonki", oficjalnego organu partii (nazwa nawiązywała do potocznego rosyjskiego określenia granatu ręcznego, ale także do nazwiska lidera partii), jako wzór do naśladowania prezentowano różnego rodzaju radykałów, awanturników, terrorystów i rewolucjonistów, takich jak m.in. Che Guevara, baron Roman Ungern von Sternberg, Yukio Mishima, Gabriel d'Annunzio, bracia Strasserowie czy Ulrike Meinhof.

Limonow kilkakrotnie jako korespondent wojenny uczestniczył w konfliktach zbrojnych. Nigdy nie ukrywał swoich sympatii i antypatii. Podczas wyjazdów na Bałkany popierał Serbów walczących przeciwko Chorwatom i Bośniakom, zaś podczas wojen w Abchazji i Naddniestrzu stawał po stronie prorosyjskich separatystów. Pisarz podobnie jak wielu innych rosyjskich nacjonalistów oskarżał ówczesny rosyjski rząd o nieudzielenie dostatecznego wsparcia Serbom, tradycyjnie uznawanym za przyjaciół Rosji. W 1995 opublikował artykuły *Granatem w Chorwatów* (Limonov 1998: 277–278) oraz *Czarna lista narodów* (Limonov 1998: 275–276), w których przekonywał o słuszności stosowania zasady odpowiedzialności zbiorowej i chwalił stosowane przez Jermołowa czy Stalina bezlitosne metody pacyfikacji buntowniczych kaukaskich narodów. Chorwatów prezentował jako naród walczący odważnie, ale wyjątkowo okrutny i zasługujący na karę za zbrodnie popełniane przez ustaszy podczas II wojny światowej. Limonow twierdził, że istnieją „złe narody",

a „Chorwatów można zabijać". Publikacja tych artykułów doprowadziła do wytoczenia pisarzowi procesu sądowego, ostatecznie jednak nie spotkały go żadne poważniejsze konsekwencje (Limonov 1998: 278–279). Uczestnictwo w wojennych eskapadach zaowocowała wydanym w 2008 roku zbiorem autobiograficznych opowiadań wojennych *Smrt*. Akcja większości opowiadań rozgrywa się na terenie byłej Jugosławii, sporadycznie opisywane są również działania wojenne w Abchazji i Naddniestrzu. Dzieło Limonowa cieszyło się pewnym uznaniem ze strony krytyków, np. Dmitrija Bykowa (Bykov) oraz zainteresowaniem czytelników, co zaowocowało publikacją drugiego wydania książki (Limonov 2016). Celem niniejszego artykułu jest skrótowe przybliżenie najważniejszych aspektów obrazu wojny przedstawionego w zbiorze *Smrt*.

Opisywane w zbiorze *Smrt* żołnierskie środowiska cechują się hermetyzmem. Wobec ludzi nienależących do ich kręgu zachowują się podejrzliwie i odnoszą się do nich z poczuciem wyższości. Limonow osobiście doświadczył wyrażanej przez żołnierzy nieufności wobec nowicjusza. Podejrzliwość Serbów wzbudzał wygląd Limonowa — według jego relacji Serbowie nosili długie brody, zaś pisarz nie nosił zarostu, czym przypominał typowego chorwackiego żołnierza. Nieufność serbskich żołnierzy była spotęgowana tym, że Limonow podczas swoich wypraw wojennych często trafiał do miejsc rzadko odwiedzanych przez innych korespondentów. Obecność dziennikarza przykuwała więc dużą uwagę. Jak zostało wspomniane wcześniej, Limonow nie zgadzał się z ówczesną polityką Rosji wobec Serbii, jednak z uwagi na swoje pochodzenie bywał z nią utożsamiany. Serbowie poddali Limonowa próbie — wręczono mu karabin, z pomocą którego miał ostrzelać pozycje wroga. Bez wahania wystrzelał w kierunku wrogich pozycji cały magazynek. Wystrzelona przez Limonowa seria stała się sygnałem do rozpoczęcia natarcia. Pisarz nie wycofał się i wziął udział w krwawej, długiej potyczce, która doprowadziła do śmierci kilku osób. Zademonstrowanie zdolności do stosowania przemocy poprzez aktywny udział w walce stało się swego rodzaju obrzędem przejścia. Dzięki niemu Limonow dowiódł swojej wartości, a serbscy żołnierze zaczęli traktować go poważnie.

Stosunkowo szybko Limonow poczuł się pełnoprawnym członkiem środowiska żołnierskiego. Po powrocie do Francji podczas jednego z przyjęć spotkał Francuza, który brał udział w starciach na tych samych odcinkach frontu, co Limonow. Francuz walczył jednak po stronie Chorwatów. Pomimo to okazało się, że ich doświadczenia w nieoczekiwany sposób wytworzyło poczucie wspólnoty, niezrozumiałe i niedostępne dla ludzi, którzy nigdy nie byli żołnierzami:

> Когда нас познакомили французские злорадные интеллектуалы, то они, видимо, надеялись, что мы кинемся убивать друг друга. Но мы, сдержанно

поздоровавшись, вдруг отошли в сторонку, увлеклись разговором, перешли на „ты", выпили много shots of whiskey и в конце концов расстались чуть ли не друзьями. Мы оказались друг другу много ближе, чем все эти интеллектуалы в очках и буклированых пиджаках (Limonov 2016: 49).

Limonow nie ukrywa mrocznych stron wojny. Opisuje je z charakterystycznym dla jego prozy naturalizmem. Pojawiający się na kartach jego opowiadań bohaterowie szybko przyzwyczajają się do śmierci i okrucieństwa. Podczas rozładunku transportu zwłok serbscy żołnierze bezceremonialnie obchodzą się z ciałami. Na koniec jeden z żołnierzy przy pomocy łopaty wyrzuca z ciężarówki resztki ciał i odzieży ofiar, podczas gdy pozostali chichoczą, myjąc ręce wodą z cysterny. Lekarz prezentujący ciała ofiar tortur zachowuje stoicki spokój. Wśród nich znajdują się także najmłodsze ofiary wojny: ciała pięciorga dzieci, w tym pięcioletniego chłopca, któremu wydłubano oczy. Spokojne zachowanie lekarza świadczy o tym, że musiał stykać się z podobnymi przypadkami na tyle często, że już przestały robić na nim wrażenie. Prezentowany przez Limonowa świat wojny cechuje się powszechną obecnością śmierci i niebywałego barbarzyństwa.

Z drugiej strony jednak sporadycznie bohaterowie opowiadań wykazują się humanitaryzmem. Jeden z Serbów opowiada, jak ujrzał znienawidzonego sąsiada przez snajperską lunetę. Niespodziewający się niebezpieczeństwa sąsiad ziewając wyszedł na balkon. Snajper już w niego wycelował, ale nagle zobaczył, że na balkon wybiega również syn sąsiada. W tej sytuacji nie mógł oddać strzału, gdyż jak sam wytłumaczył „zrobiło mu się żal chłopca" (Limonov 2016: 53). Podczas wojny wytwarza się nowy, specyficzny porządek moralny. Limonow stwierdza, że żołnierze obydwu stron starają się przestrzegać zasad niepisanego kodeksu zachowań wobec wroga. Dotyczy to w szczególności tych miejsc, w których przez dłuższy czas linia frontu pozostaje niezmienna. Według opisów rosyjskiego pisarza w takiej sytuacji żołnierze starali się postępować tak, aby nie przysparzać drugiej stronie dodatkowych niepotrzebnych ofiar, jednocześnie żywiąc nadzieję, że mogą liczyć na analogiczne postępowanie ze strony swoich wrogów. Regularne wieczorne ostrzały wrogich pozycji przekształcały się w symulowanie realnych działań bojowych. Symboliczna wymiana ognia kończyła się wzajemnym obrzucaniem się niewybrednymi wyzwiskami. Niekiedy dochodziło przy tym do zabawnych sytuacji. Pewien stary serbski żołnierz nie mógł już znieść wykrzykiwanej przez młodego Chorwata wyjątkowo długiej wiązanki przekleństw. Serb w odpowiedzi wygłosił mu przemowę na temat tego, jak bardzo niepoważne jest takie zachowanie, a znieważane przez Chorwata matki zasługują na szacunek. Zawstydzony Chorwat zamilkł.

Wielu z uczestników opisywanych konfliktów wyróżnia się wielką odwagą. Wojna stwarza im możliwość dokonania bohaterskich czynów. Limonow wielokrotnie porównuje żołnierzy i oficerów do bohaterów starożytnych eposów. Prości żołnierze wydają mu się być szczerzy i uczciwi. Aby w dodatkowy sposób uwypuklić okazywane przez nich męstwo, przeciwstawia ich postawę wyrachowanym i dwulicowym rosyjskim generałom i politykom, których wizyty na ogarniętych wojną terenach służyły jedynie autopromocji i osiągnięciu własnych politycznych celów:

> Плешивые отставные генералы и демагоги-депутаты потянулись в Сербию. Они грязнили и опошляли в моих глазах образ героической земли, где героические люди, простые крестьянские Ахиллы и Патроклы, насмерть бились за свои горы, за свои сады и тени дубовых рощ. Генералы и депутаты из Московии профанировали Сербию своими башмаками, туловищами, плевками, сопением, водочной отрыжкой и словарем. [...] Одинокий воин, я вложил свою лепту, сделал все, что в моих силах. Празднества ханжества пусть совершаются без меня (Limonov 2016: 93–94).

Ze szczególnym zachwytem Limonow odnosi się do żołnierzy z maleńkiej, nieuznanej przez inne państwa Republiki Serbskiej Krajiny. Niewielkie państewko było w beznadziejnej sytuacji geopolitycznej: nie mogło liczyć na wsparcie w walce przeciwko Chorwacji, popieranej przez większość państw zachodnich. Nic dziwnego zatem, że walka Serbskiej Krajiny o niezależność zakończyła się porażką. Limonow podziwia dzielność i patriotyzm żołnierzy stających do nierównego boju. Jego zdaniem samo podjęcie wyzwania jest istotniejsze, niż odniesienie końcowego zwycięstwa.

Limonow nie ogranicza się do pochwał cudzego heroizmu. Nigdy nie ukrywał, że uważa swój los za egzemplifikację losu prawdziwego bohatera (Suchanek 231–233). Wielokrotnie porównywał się m. in. do Sokratesa, Lwa Tołstoja, Bakunina, Byrona, Hemingwaya czy Orwella (Sieradzan 48). W zbiorze *Smrt* również daje wyraz swojemu narcyzmowi i porównuje swoje przeżycia do losów Che Guevary czy Jezusa Chrystusa. Dobór podziwianych przez Limonowa bohaterów na pierwszy rzut oka może wydawać się bezsensowny i absurdalny, jednak rządzi się pewną logiką. Światopogląd idoli pisarza jest mniej istotny, niż sam fakt podjęcia buntu przeciwko zastanemu światu i jego zasadom. Szczególnym szacunkiem obdarza Gabriela d'Annunzio — włoskiego pisarza, żołnierza i awanturnika, słynącego ze swojej odwagi i eksceptryzmu. W latach 1919–1920 d'Annunzio stał na czele utworzonego przez siebie w mieście Fiume (obecnie należąca do Chorwacji Rijeka) niewielkiego państewka. Dla Limonowa możliwość znalezienia się w okolicach miejsca, w którym wcześniej istniało państewko d'Annunzio, jest wielkim przeżyciem. Ponadto rosyjski pisarz lubi porównywać się do Che Gueva-

ry. Podobnie jak słynny rewolucjonista choruje na astmę. Gdy Limonow podczas jednego z marszów dostaje ataku astmy, robi wszystko, aby nie przejawić słabości i nie przerwać marszu, gdyż uważa, że mogłoby to negatywnie wpłynąć na morale towarzyszącego mu oddziału żołnierzy. Nie chce powtórzyć błędów Che Guevary:

> По воспоминаниям немногих выживших в боливийском походе Че Гевары, во время приступов Че был вынужден ехать верхом на муле. Бледный, потный, обессиленный герой деморализующе влиял на мораль своих спутников. Командир не может выглядеть слабым в глазах своих подчиненных. [...] И я стал вставать. Хотя я и не был командиром сербских бойцов, я был старше каждого из них. И был авторитетом для них: мои статьи публиковала газета „Борба", журнал „НИН", бойцы знали, что я рус, присоединившийся к ним, защищающий их дело. Я не мог встать последним, кряхтя и чертыхаясь. Потому я встал первым. Поблажек я не хотел. Я дышал все более трудно и слышал тонкий свист моих легких, но я, опираясь на нервную силу, прошел мимо них всех вперед и пристроился за пацаном-проводником (Limonov 2016: 161–162).

Niezwykle podniosły styl opisu swojego stosunkowo trywialnego „bohaterskiego czynu" można uznać za jeden z wielu przejawów typowej dla Limonowa megalomanii.

Opisywany w zbiorze *Smrt* żołnierski heroizm często przeplata się z okrucieństwem, zaś odwaga przechodzi w brawurę. Przykładem może być pojawiająca się kilkakrotnie w opowiadaniach Limonowa Serbska Straż Ochotnicza, zwana potocznie Tygrysami Arkana. Była to paramilitarna bojówka, której człon stanowili pseudokibice, skuszeni wysokim żołdem najemnicy oraz pospolici przestępcy. „Tygrysy" cieszyły się złą sławą z uwagi na liczne zbrodnie wojenne. Ze względu na niski poziom profesjonalizmu i nadmiernie hojnie rozdawane awanse wielu Zawodowych serbskich żołnierzy odnosiło się z pogardą do członków bojówki:

> Они не жалеют своих людей. Там полно раненых и обмороженных. Потом, этот генерал ни черта не понимает в военном деле. Аркан продал ему звание. Генерал! — Шкорич возмущенно посмотрел на меня. В армии Книнской Краіны нет ни одного генерала, Аркан же присвоил генеральские звания уже четверым (Limonov 2016: 185).

W odróżnieniu od nich Limonow wysoko ceni wszystkich żołnierzy wykazujących się odwagą, niezależnie od tego, jaką formację reprezentują. Przyznaje, że wielu z dowódców „Tygrysów" przed wojną zajmowało się działalnością przestępczą, ale ich wojenne czyny zmazują z nich dawne winy, dzięki nim stają się prawdziwymi bohaterami. Limonow przekonuje: „правы все, кто воюет, кто подвергает свою жизнь опасности" (Limonov 2016: 190). Niewątpliwie imponuje mu swojego rodzaju

awanturniczy urok otaczający nietypową bojówkę. Przywołuje historię, będącą dowodem niezwykłej fantazji członków Serbskiej Straży Ochotniczej. Pod koniec 1992 roku podczas suto zakrapianej imprezy zainspirowani opowiadanymi przez Limonowa historiami bojownicy „Tygrysów Arkana" spontanicznie wpadli na pomysł, że opuszczą swoje oddziały, aby na maleńkiej łódce przepłynąć przez Adriatyk i dotrzeć do Wenecji, by spędzić tam katolickie Boże Narodzenie. Wyprawa nie miała żadnego celu prócz zaspokojenia chęci przeżycia niezwykłej przygody. Była też związana z niemałym ryzykiem: Serbowie mogli oskarżyć „Tygrysów" o dezercję, zaś Włosi mogli zatrzymać ich z powodu nielegalnego przekroczenia granicy i braku odpowiednich dokumentów. Limonow z zachwytem wspomina niecodzienną wycieczkę, którą odbył wspólnie z brawurowymi Serbami. Ludzie zdolni do tego rodzaju wyczynów są mu bliscy. Zdarzało się jednak, że brawura serbskich żołnierzy przybierała tak skrajne formy, że wzbudzała niechęć nawet u Limonowa. Pisarz krytykuje młodych Serbów wyśmiewających noszenie kamizelek kuloodpornych. Jego zdaniem taka postawa to podejmowanie zupełnie niepotrzebnego ryzyka. Pomimo skrajnych poglądów i zamiłowania do awanturnictwa jego sympatia do ryzykownych zachowań miewa swoje granice.

Konflikty będące przedmiotem opisu w zbiorze *Smrt* miały przede wszystkim charakter etniczny (dotyczy to w szczególności wojen w byłej Jugosławii i w Abchazji, w mniejszym zaś stopniu wojny w Naddniestrzu). Podczas wojen pomiędzy Serbami i Chorwatami odrodziła się pamięć o tragicznych wydarzeniach historycznych. W *Smrt* Serbowie wielokrotnie wspominali o antyserbskiej czystce etnicznej, przeprowadzonej podczas II wojny światowej przez chorwacki faszystowski ruch ustaszy. Według Limonowa determinacja uczestników konfliktów była spotęgowana przez „chłopski charakter" wojen — jego zdaniem większość żołnierzy pochodziła ze wsi, dlatego przywiązywali wielką wagę do wartości żyznych ziem, o które walczyli. Podczas konfliktu serbsko-chorwackiego zdecydowanie sympatyzuje z Serbami, jednak jednocześnie stwierdza, że w pewnym sensie obydwie strony postępują słusznie, gdyż ziemia jest dla chłopa wartością najwyższą. W czasie wojen serbsko-chorwackich szczególnie trudna była sytuacja rodzin mieszanych. Limonow opisuje dwa takie przypadki. Serb Milan i Chorwatka Desanka wzięli ślub jeszcze przed wojną. Zarówno Serbowie, jak i Chorwaci, odnosili się do pary z pogardą z uwagi na mieszany charakter małżeństwa. Drugim przypadkiem była historia młodego serbskiego oficera i Chorwatki, którzy małżeństwo zawarli już w czasie wojny. Nawet podczas wesela byli zmuszeni do wysłuchiwania uszczypliwych i wulgarnych uwag ze strony lokalnego komendanta policji, zniesma-

czonego małżeństwem pomiędzy członkami zwaśnionych nacji. Los wspomnianych rodzin pokazuje, jak szeroko rozpowszechnione były wzajemne uprzedzenia. Limonow wyraża im współczucie i zauważa, że różnice pomiędzy Serbami i Chorwatami są stosunkowo niewielkie. Pomimo to nie uważa, aby opisywane przez niego wojny były absurdalne. Uważa, że miłość do ojczyzny i chęć zademonstrowania własnej odwagi stanowią wystarczające uzasadnienie wojny. W tym miejscu warto odwołać się do artykułu Limonowa *Psy wojny*, w którym zaprezentował swoje poglądy na temat wojny (Limonov 1993). Sprzeciwia się w nim twierdzeniu, że konflikty zbrojne stanowią zło absolutne. Jego zdaniem prezentowany w mediach obraz wojny jest niepełny, prezentowane są głównie cierpienia ofiar, natomiast rzadko kiedy uwagę dziennikarzy przykuwa to, jak żołnierze odnoszą się do wojen, w których przychodzi im uczestniczyć. Według Limonowa dla „pewnej części żołnierzy, a być może nawet dla większości" wojna stanowi źródło przyjemności, a gdyby wojny były jedynie koszmarem, z pewnością nie trwałyby tak długo. Awanturniczy pisarz zaznacza jednak, że lokalne konflikty, w których brał udział, miały charakter „ograniczony", dzięki czemu były bardziej „znośne" od wojen światowych. Zdaniem Limonowa „instynkt wojownika" jest czymś naturalnym, garnącym się do armii ochotnikom zbędne są wysublimowane ideologie legitymizujące działania wojenne. Nie kwestionuje, że wojna pełna jest absurdów i okrucieństw, ale zwraca uwagę, że dla wielu stanowi możliwość przeżycia fascynującej przygody i zaspokojenia wrodzonej potrzeby walki, sprawdzenia siebie. Swoje rozważania Limonow kończy słowami: „Как женщина и мужчина, война и мир стремятся соединиться в одно совершенное существо без изъяна. Но не могут". Wojna jest zatem nieusuwalną częścią świata, jest naturalna, wynika z pierwotnych instynktów. Limonow deklaruje, że uwielbia proste, żołnierskie życie spędzane w koszarach i na polach bitwy, uważa, że odpowiada ono jego temperamentowi i światopoglądowi. Przekonuje, że wojna jest fascynująca i na swój sposób piękna, dlatego wyraża współczucie tym czytelnikom, którzy nigdy nie będą mieli okazji jej zaznać. Świat wojny jego zdaniem jest pełny różnego rodzaju przygód: od zawierania znajomości z ekscentrycznymi dowódcami-awanturnikami, przez uczestnictwo w starciach zbrojnych aż po liczne przygody erotyczne, przeżywaniu których sprzyjają wojenne warunki. Przeciwstawia go nudnemu, stabilnemu życiu, podporządkowanemu monotonnej pracy w fabryce czy biurze.

Limonow w zbiorze *Smrt* zauważa również, że oficjalna wojenna propaganda często nie odpowiada rzeczywistości. Pompatyczne ideologiczne slogany drażnią go swoją banalnością. Zauważa, że przeznaczone dla dziennikarzy broszurki, gazetki i ulotki publikowane przez Ser-

bów są niemal bliźniaczo podobne do tych wydawanych przez Chorwatów, dlatego ich wartość jest niewielka i są po prostu nudne. Możliwość wzięcia udziału w starciach zbrojnych wydaje mu się nieporównywalnie ciekawsza niż analizowanie treści dzieł autorstwa oderwanych od życia ideologów. W swoim czasie stało się to jedną z przyczyn sporu z Aleksandrem Duginem. Spór doprowadził do rozłamu w Partii Narodowo-Bolszewickiej (Limonov 2002: 145–146). Dugin uważał, że konieczne jest skupienie się na poważnej pracy intelektualnej i wypracowanie nowych idei, podczas gdy Limonow opowiadał się za przekształceniem partii w ruch kontrkulturowy organizujący różnego rodzaju happeningi i akcje bezpośrednie, takie jak zajmowanie budynków administracyjnych w celu wywieszania transparentów czy obrzucanie polityków torebkami z majonezem. Autor zbioru *Smrt* niemal zawsze głosił, że ludzie czynu kierujący się prostymi instynktami przewyższają subtelnych intelektulistów i teoretyków zajmujących się skomplikowanymi rozważaniami. Nie przeszkodziło mu to jednak w opublikowaniu kilku manifestów ideologicznych. Pochwała pierwotnych instynktów niejednokrotnie doprowadzała Limonowa do bardzo kontrowersyjnych wniosków. Współcześnie uczestnictwo dzieci-żołnierzy w konfliktach zbrojnych powszechnie uznawane jest za skandaliczny proceder. Limonow jest jednak odmiennego zdania i zachwyca się niepełnoletnimi żołnierzami, traktującymi wojnę jak zabawę:

> Я высокого мнения о несовершеннолетних бойцах. Вслед за великим полководцем Наполеоном Бонапартом могу повторить фразу: „Люблю четырнадцатилетних солдат!". Возраст, в котором двигательная активность превосходит активность тридцатилетних мужиков, когда чувство самосохранения, как правило, еще не переросло в осторожность, когда нет еще семьи — этой гири на ногах, когда война воспринимается как увлекательная игра и принимать ее за игру не мешают даже вывороченные внутренности товарищей по казарме, — великолепный возраст! (Limonov 2016: 203–204).

Podsumowując, Limonow w swoim zbiorze przedstawia wojnę jako zjawisko złożone i wieloaspektowe. Trudno uznać zbiór *Smrt* za książkę o jednoznacznie prowojennej wymowie. Limonow nie zapomina o mrocznych stronach wojny: powszechnym okrucieństwie czy fatalnym położeniu cywili. W naturalistyczny sposób prezentuje związaną z wojną erupcję przemocy i nienawiści. Zwraca też uwagę na fałsz propagandowych haseł i ich oderwanie od życia. Z drugiej strony Limonow znacznie więcej uwagi poświęca zachwytom nad pozytywnymi stronami wojny, która jego zdaniem daje żołnierzom możliwość wykazania się odwagą i bohaterstwem. Sam nie stroni od przechwalania się swoimi rzekomymi wyczynami. Według Limonowa wojna może być wspaniałym przeży-

ciem i źródłem przyjemności, branie w niej udziału jest nieporównywalnie atrakcyjniejsze niż prowadzenie ustabilizowanego życia. Żołnierski świat jest hermetyczny, doświadczeni żołnierze z dystansem odnoszą się do nowicjuszy. Wytwarza jednak połączoną szczególnymi więziami wspólnotę opartą na surowych, ale prostych i uczciwych zasadach. Tym samym jest szlachetniejszy niż pełne obłudy rozgrywki czołowych polityków. Wojna jest zgodna z pierwotnymi instynktami, dlatego tak wielu ochotników chętnie angażuje się w działania wojenne. Limonow zachwyca się też niepełnoletnimi żołnierzami, którzy nie mają jeszcze w pełni uformowanego instynktu samozachowawczego i wojnę traktują jak zabawę.

Prezentowana przez Limonowa wizja wojny niewątpliwie w znaczący sposób odbiega od wzorców znanych ze współczesnej rosyjskiej i światowej literatury wojennej, a wiele z głoszonych przez Limonowa poglądów na temat wojny jest nie do przyjęcia dla współczesnego czytelnika. W ostatnich latach rosyjscy pisarze poruszający w swoich utworach tematykę wojenną często nawiązują do nurtu tzw. prozy lejtenanckiej, która z kolei nawiązywała do tradycji zapoczątkowanych już przez *Opowiadania sewastopolskie* Lwa Tołstoja (Aristov 30–35). Autorzy prozy lejtenanckiej, zjawiska charakterystycznego dla sowieckiej literatury lat 50. i 60., prezentowali w swej twórczości pozbawioną patosu „okopową prawdę" o wydarzeniach II wojny światowej widzianej z perspektywy zwykłych żołnierzy. Opierając się na własnych doświadczeniach starali się wiernie i szczegółowo opisać frontową rzeczywistość, próbowali przedstawić realia wojny bez upiększeń, w sposób realistyczny i surowy. W ich utworach bohaterstwo żołnierzy ma charakter cichego, pozbawionego patosu codziennego heroizmu (Savateev). Najbardziej znanymi przykładami współczesnych utworów nawiązujących do tradycji prozy lejtenanckiej są *Dziesięć kawałków o wojnie* Arkadija Babczenki (Babčenko) oraz *Patologie* Zachara Prilepina, autora zbliżonego do kręgów narodowo-bolszewickich, a więc ideowo bliskiego Limonowowi (Prilepin). Swego rodzaju łącznikami między wspomnianymi autorami a opowiadaniami ze zbioru *Smrt* są naturalizm i autobiografizm, jednakże u Babczenki czy Prilepina trudno doszukać się typowej dla Limonowa pełnej patosu heroizacji wojny. Naruszenie utartych schematów literatury wojennej i zaprezentowanie wojny jako wspaniałej przygody pełnej heroicznych czynów jest przejawem typowego dla twórczości Limonowa obrazoburstwa.

Bibliografia

Aristov Denis. „Okopnaâ prawda" včera i segodnâ, *Filologičeskij klass* 23 (2010): 30–35. [Аристов Денис. „Окопная правда" вчера и сегодня. *Филологический класс* 23 (2010): 30–35]. Web. 05.03.2020. https://cyberleninka.ru/article/n/okopnaya-pravda-vchera-i-segodnya.

Babčenko Arkadij. *Desât' serij o vojne*. Moskva: OGI, 2002. [Бабченко Аркадий. *Десять серий о войне*. Москва: ОГИ, 2002].

Bieliński Robert. *Antropogeniczny świat „zbędnego człowieka" bohatera emigracyjnych trylogii Eduarda Limonowa*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe GRADO, 2011.

Bykov Dmitrij. *Pered pryžkom*. *Družba Narodov* 1 (2009). [Быков Дмитрий. *Перед прыжком*. *Дружба народов* 1 (2009)]. Web. 01.02.2019. http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/1/d14.html.

Kołakowski Michał. „Eduard Limonow — zarys politycznej działalności pisarza". *Literatura i władza. Związki na gruncie rosyjskim w XVIII–XXI wieku*. Red. M. Dąbrowska, P. Głuszkowski, K. Roman-Rawska. Warszawa: Instytut Rusycystyki UW, 2017: 133–140.

Limonov Èduard. *Anatomiâ Geroâ*. Smolensk: Rusič, 1998. [Лимонов Эдуард. *Анатомия Героя*. Смоленск: Русич, 1998].

Limonov Èduard. *Moâ političeskaâ biografiâ*. Sankt-Peterburg: Amfora, 2002. [Лимонов Эдуард. *Моя политическая биография*. Санкт-Петербург: Амфора, 2002].

Limonov Èduard. „Psy vojny". *Novyj vzglâd* 19 (1993). [Лимонов Эдуард. „Псы войны". *Новый взгляд* 19 (1993)]. Web. 01.02.2019. http://www.newlookmedia. ru/?p=11622.

Limonov Èduard. *Smrt*. Moskva: Centrpoligraf, 2016. [Лимонов Эдуард. *Смрт*. Москва: Центрполиграф, 2016].

Prilepin Zahar. *Patologii*. Moskva: Andreevskij flag, 2005. [Прилепин Захар. *Патологии*. Москва: Андреевский флаг, 2005].

Savateev Vâčeslav, „*Ničto ne bylo naprasnym*" (*Po stranicam voennoj prozy 1950-60-h godov*, Internet-sajt „Rossijskij pisatel'". [Саватеев Вячеслав, *Ничто не было напрасным... (По страницам военной прозы 1950-60-х гг..)*, Интернет-сайт „Российский писатель"]. Web. 05.03.2020. http://www.rospisatel.ru/savateev-vp.htm.

Sieradzan Przemysław. *Aksamitni terroryści. Narodowy bolszewizm w Federacji Rosyjskiej*. Warszawa: Elipsa, 2008.

Suchanek Lucjan. *Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001.

„ДОЖИТИ ДО СТА": МОДЕЛЮВАННЯ ГЕРОЯ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ЛИСА *СТОЛІТТЯ ЯКОВА*

„DOŻYĆ DO STU": MODELOWANIE BOHATERA W POWIEŚĆI VOLODYMYRA LYSA *STULECIE JAKUBA*

"SURVIVE TO THE HUNDRED": MODELING A HERO IN VLADIMIR LIS'S NOVEL *THE AGE OF JACOB*

Liubomir Krupka
Rivne State Humanitarian University, Rivne — Ukraine
krupkalub@ukr.net

Ключові слова: українська література, родинна пам'ять, господар, історія, Загоряни
Słowa kluczowe: literatura ukraińska, pamięć rodziny, gospodarz, historia, Zagoriany
Keywords: Ukrainian literature, family memory, host, history, Zagoryany

Abstract: The article is devoted to the study of the novel by Vladimir Fox, *The Age of Jacob*. The main purpose is to analyze ways of modeling identity in the context of the axiological priorities of the protagonist as a collective image of the Ukrainian peasant in the 20th century.

Сучасна українська література переживає потужний процес трансформації системи цінностей і героїв, котрий відкриває нові перспективи в осяганні буттєвих сенсів. Прикметно, що поруч з активною, дієвою особистістю літературний простір наповнюється постатями, на перший погляд, пересічними й звичайними, котрі в підсумку виявляються носіями глибинної мудрості й оригінальної життєвої філософії. Поява таких героїв сприяє розгортанню нових меморативних практик у літературі, утвердженню множинних підходів до способів усвідомлення травми в досвіді людини й суспільства. Саме до творів, що виявили нові способи переосмислення минулого й героя, котрий акумулює множинні буттєві парадигми, належить роман Володимира Лиса *Століття Якова*.

Твір викликав широкий резонанс у середовищі читачів і дослідників української літератури. Зокрема літературознавці, серед яких Віра Агеєва, Ярослав Поліщук, Оксана Забужко та інші звертали увагу на множинні виміри ідентичності героя, перезавантаження історичного наративу твору тощо. Однак роман увібрав множинний спектр історичних, філософських, морально-етичних концептів, се-

ред яких способи трактування героя й конструювання ідентичності видаються стратегічним аспектом. Стаття має на меті проаналізувати способи моделювання ідентичності в контексті ціннісних пріоритетів у романі Володимира Лиса *Століття Якова*.

Концепт століття є змістовим ядром тексту. Пояснювальні траєкторії назви твору розбудовано в кількох варіантах. Один передбачає наголос на біографічній складовій роману, інший — закорінений в образі часу. У центрі роману В. Лиса зображено літнього чоловіка з невеличкого села, що на Поліссі. Головний герой Яків Мех прожив насичене та цікаве життя. На його приватній історії побудовано весь роман. Володимир Лис перетворює хронологію життя Якова в цікаву історію з несподіваними сюжетними поворотами. Українські дослідники високо оцінили твір Володимира Лиса. Кожен з аналітиків звертає увагу на особливості побудови роману, характеристику персонажів та специфіку хронотопу в тексті. Так, Ярослав Поліщук у праці „Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі" говорить про особливості характеротворення Якова Меха: „Колізію роману створює принципова відмінність двох темпоральних пластів: тягучого й докладного сільського часу Меха і його родини та стрімкого, уривчастого, непередбачуваного й нерідко шаленого відліку епохи. Письменник вдало моделює спосіб сприйняття свого героя, вдаючись до його внутрішніх монологів та неквапливих і влучних оцінок життя" (Поліщук 2018: 43). У монографії *Ревізії пам'яті* той же дослідник окреслює модель поведінки головного персонажа: „Тактика виживання, яку обирає Яків, продиктована натуральним привілеєм — зберегти власне життя та свою родину. Цілком практичний і традиційний мотив, як на селянську психологію. Пережити всяку владу, витримати тиск зовнішніх обставин — надзавдання Меха-Цвіркуна" (Поліщук 2011: 88). Оксана Забужко в передмові до роману дає високу оцінку книзі, окресливши її важливість у контексті всієї сучасної української літератури: „І книжка ця — не тільки про дядька-поліщука, мужчину з вимираючої породи справжніх, якого, як тріску, жбурляло по водах вийшлого з берегів XX століття, — а й, якимось таємничим чином, як то завжди буває з направду добрими книжками, — про кожного з нас?..." (Забужко 2010: 6). Таким чином літературознавці вказують на те, що роман Володимира Лиса змінив культурну свідомість української літератури, оприявнивши родинну історію та родинну пам'ять як наріжну в перезавантаженні системи цінностей та жанрових моделей сучасної літератури. Водночас дослідники наголошують на взаємодії мікро- і макроісторії в долі конкретного персонажа, що надає романові Володимира Лиса особливої привабливості.

У рівнях ідентичності головного героя роману *Століття Якова* можна виокремити кілька складників. „**Яків — господар**". Головний герой виростає й виховується в селянській родині у перших десятиліттях XX століття. Бути господарем для нього означає зберігати глибоку спадкоємність з традиціями селянської культури. Фізична праця стає важливим етапом у його чоловічому змужнінні, допомагає подолати життєві труднощі та психологічні проблеми, пов'язані з першим нещасливим коханням. До сільської праці й побуту Яків привчає й свою дружину Зосю, для якої життя селянки, дружини поліщука було незвичне. Адже заради Якова Зося залишає місто, влаштований побут і вирушає назустріч коханню в невеличке українське село. Полька за національністю, шляхтянка за походженням, Зося переймає звичаї та традиції сімейства чоловіка, духовно споріднюється з родиною звичайних селян. Проте фізична праця не руйнує її глибокого внутрішнього світу, здатності відчувати красу природи й красу людських стосунків, а навпаки, наповнює вірою в людей. На цій дорозі Яків стає їй духовним поводирем.

Бути господарем — життєве кредо Якова не тільки щодо фізичної праці. Протягом всього життя Яків залишається господарем власної долі. Це виявляється у його стосунках з жінками, оточенням, ставленням до дітей, зміни політичних систем та держав. Адже на кожному етапі свого життя герой намагається максимально дистанціюватись від контролю держави над приватним світом і в цьому протистоянні залишається вірним собі.

„**Яків — коханий**". У цьому вимірі розкриваються стосунки Якова з жінками, їхній плив на поведінку й життєві пріоритети героя. Любовний вимір становить важливу частину ідентичності персонажа, адже в ньому проявляються провідні риси його вдачі. Уляна була першим коханням Якова, людиною, яка безтямно його любила:

> Улянка тодішня йому завше на вишеньку молоденьку схожою була і на ялинку водночас — їх обох батько посадив у двацєть пєтім коло вулиці по краях городу — тяглися теї деревця до неба й мовби хотіли гілляччям світ довколишній пригорнути — кожна по-своєму. Очі неїни паволокою-туманцем затягнуті, пропікали наскрізь і зразу за віями ховалися од свої допитливості дівочої (Лис 26).

Однак закоханим не судилося бути разом та поєднати свої долі. Нещасливе кохання загартувало Якова морально. Незважаючи на розлуку з коханою, герой отримує найбільший життєвий досвід: не відступати перед труднощами, гідно відповідати на виклики долі. Він набуває вміння перетворити поразку на перемогу.

У стосунках з жінками Яків не є бездоганним. Часто він іде за голосом пристрасті, іноді демонструє слабкість і безпорадність перед сильнішим супротивником, проте у своїх прагненнях залишається щирим. І саме ця риса характеру допомагає зберегти власне „я". Любовні історії в долі столітнього героя оприсутнюють різні виміри його самосвідомості, розкривають його еволюцію від пристрасного й наївного юнака до мудреця й філософа.

„**Яків — сім'янин**". Серед життєвих пріоритетів героя провідне місце посідає родина й постать дружини. Яків зустрів свою дружину Зосю під час служби в польського князя Едмунда Радзивілла:

> Диво, але дівчина подає йому руку в тій рукавичці, зітканій із павутинок, він бере — Боже, яка тендітна — і як може обережно підсаджує її на коня. Під рукою опиняється на мить-другу тепле і пругке дівоче стегно (Лис 70).

Крім зовнішньої привабливості, ця жінка виділяється стійкістю характеру, принциповістю позиції та великою сміливістю в прийнятті рішень. На початку сімейного життя вона відчуває певний тиск традиційного селянського соціуму, котрий не приймає „іншу". Але згодом Зося доводить, передусім собі, що спроможна стати хорошою господинею та люблячою матір'ю. Під час польсько-українського конфлікту в часи Другої світової війни вона ціною надзвичайної самопожертви й відваги рятує життя багатьом українським селянам. Такий акт громадянської мужності підносить Зосю до ролі жінки-лицаря й оборонця знедолених. Саме в цьому пориві вона переростає самого Якова, котрий в політичному виборі тяжіє до компромісної ідентичності.

Взявши за основу традиційну патріархальну домінанту селянської культури, Володимир Лис зображує головного героя як хорошого сім'янина. Ця ідентичність вибудовується крізь призму стосунків Якова з дружиною, з одного боку, та Якова і його дітей, з іншого. Сімейні цінності є головними в свідомості героя від юності й до старості, тому Яків не стає публічною постаттю, а самореалізацію знаходить у приватному просторі. Родина залишається засадничою цінністю і в часи його соціальної маргіналізації. І саме в такій локалізації життєвого простору автор переозначує нового героя української літератури як постать не публічну, зовні не примітну, проте людину з особливою життєвою настановою та стратегіями поведінки.

„**Яків — громадянин**". Як громадянин різних держав (Другої Речі Посполитої, Радянського Союзу) Яків проявляє свою ідентичність у вимірі воїна й захисника вітчизни. Він наділений почуттям обов'язку й відповідальності. У громадянському змужнінні Яків про-

ходить складний шлях. Його можна окреслити від прагнення втекти, заховатися, перечекати найбільші політичні злами, до усвідомлення активних дій і вчинків у протистоянні з насильством держави над людиною й людини над людиною. Як зазначає Ярослав Поліщук: „лінія поведінки Меха не запрограмована. Вона спонтанна, інтуїтивна" (Поліщук 2011: 19). Але в екстремальних ситуаціях герой здатен на самопожертву як заради ближнього, так і заради рідної землі.

„**Яків — філософ**". Головний герой роману зображений носієм багатогранного життєвого досвіду, який може передавати молодому поколінню:

> Яків знав, що доживе до свого століття. Доживе. Мусить дожити. Знав, як воно проходитиме, те свято. Зберуться, за столом посидять, як годиться, Віка обіцяє торта великого спекти. Свято! Празник його, Якова! І родини (Лис 229).

Саме пережитий досвід дозволив головному герою стати філософом. Головна його філософія спрямована на поєдинок із часом. У цьому поєдинку Яків не є ні переможцем, ні переможеним. Поєднання різних життєвих стратегій: виживання, компромісу, героїзму, жертовності дозволило йому осягнути вищу мудрість, що не вкладається в систему бінарних опозицій й однозначних тверджень, а здатна до постійних змін і трансформацій. На кожному етапі свого життя Яків інакший, та водночас незмінним у ньому залишається усвідомлення життя як найвищої цінності.

Майже столітній Яків виступає в романі символом епохи. З докладним описом життєвої історії Якова пов'язана більшість подій в романі. „Лінія минулого" домінує над „лінією сьогодення". Саме крізь призму сьогодення ми бачимо Якова — мужнього сміливого чоловіка з неоціненним життєвим досвідом і чіткими принципами. Таким він виявляється у стосунках з Оленкою — незнайомою дівчиною, котра прибилась до його господи. Він допомагає їй подолати складні життєві обставини, лікує її від наркотичної залежності:

> „Гадості" він багато на ній перепробував. І цвідрубал, і кропивицю лісову, розмай-траву, і квіт ушку цибуляну, і сік молодої бульби, на сироватці настояний, і той-таки ломикамінь, що каміння дробить, але й кісткам і нутрощам помогти може (Лис 20).

Яків відчуває відповідальність за долю дівчинки. Він залишає Оленку в себе, привчає до роботи по господарству, докладає зусиль, щоб вона почувала себе спокійно та комфортно:

> Чим далі жила в нього Альона — Оленка, тим більше прив'язувався до неї Яків. Коли вона почала оживати, виявилося, що це дівчисько таки вміє дещо

робити. Прибрала по хаті, по-своєму порозставляла горщики, із книжок, що валялися в коморі (ще з тих пір, як його донька та син ходили до школи) вирізала картинки, на яких були діти коло ріки, жінки в полі й задумана дівчина ци, може, молода жінка, й повішала на стіни, приліпивши клеєм, який найшла в тій же коморі. Щоденно ішла на лужок, приносила звідти квіти (Лис 43–44).

Яків розповідає Оленці історію свого життя, фактично сповідається перед нею. Щира розповідь старого чоловіка стає ще одним чинником духовної терапії і водночас розкриває стосунки індивіда з історією. Така розмова була необхідна не тільки Оленці, а й самому Якову. Саме через сповідь герой осягає духовний катарсис і віднаходить душевну рівновагу, необхідну для дороги у вічність.

Оленка символізує завершальний етап у життєвій історії Якова. Саме цей жіночий персонаж оприявнює компромісну складову в ідентичності героя. Для остаточного фізичного порятунку та духовного зцілення Оленки Яків чинить злочин. Саме через злочин пролягає дорога до порятунку. І в цьому складному переплетінні любові, жертви, злочину й покути втілено не тільки життєву історію людини, а й історію України у вирі XX століття. Історія наближається до читача крізь долю конкретної людини: в чомусь пересічної й впізнаваної, але й по-своєму неповторної й загадкової. Роман *Століття Якова* акумулював ознаки родинної хроніки: минуле й сьогодення головного героя та його родини розгортаються на тлі драматичних подій двадцятого століття.

У підсумку варто наголосити, що в романі Володимира Лиса *Століття Якова* здійснено нове моделювання героя як носія множинних філософських засад, динамічних світоглядних орієнтирів сучасної української літератури. Саме в поліфонічному наповненні особистості відбувається зміна аксіологічного вектора української літератури і реструктуризація гуманітарного простору в цілому.

Бібліографія

Davidûk Vìktor. *Etnosocìal'nij portret polìŝuka*: *hudožnâ ta naukova paradigmi*. Luc'k: PVD „Tverdinâ", 2007: 202–214. [Давидюк Віктор. *Етносоціальний портрет поліщука*: *художня та наукова парадигми*. Луцьк: ПВД „Твердиня", 2007: 202–214].

Zabužko Oksana. *Napravdu dobra knižka*, [v:] Lis Volodimir. *Stolìttâ Âkova* [*Tekst*]. Harkìv: Knižkovij Klub „KSD", 2010: 5–6. [Забужко Оксана. *Направду добра книжка*, [в:] Лис Володимир. *Століття Якова* [*Текст*]. Харків: Книжковий Клуб „Клуб Сімейного Дозвілля", 2010: 5–6].

Klimenko Oleksandr. *Kìl'ka slìv pro „Stolìttâ Âkova" Volodimira Lisa*. [Клименко Олександр. *Кілька слів про „Століття Якова" Володимира Лиса*]. Web 29.10.2010. http://litakcent.com/2010/10/29/dvi-recenziji-na-bestseler-volodymyra-lysa/.

Krivopišina Anna. „Poetika žanru sučasnogo ìstoričnogoromanu (na materìalì romanìv Vasilâ Šklâra *Čorni voron* ta Volodimira Lisa *Stolìttâ Âkova*". [Кривопишина Анна. „Поетика жанру сучасного історичного роману (на матеріалі романів Василя Шкляра *Чорний ворон* та Володимира Лиса *Століття Якова*"]. *Spheres of culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University in Lublin, IV (2013): 96–104.

Lis Volodimir. *Stolìttâ Âkova* [*Tekst*], Harkìv: Knižkovij Klub „KSD", 2010. [Лис Володимир. *Століття Якова* [*Текст*]. Передм. О. Забужко. Харків: Книжковий Клуб „Клуб Сімейного Дозвілля", 2010].

Polìŝuk Âroslav. *Epos provìncìï* (*trilogìâ pro Zagorâni Volodimira Lisa*), [v:] jogo ž. *Gìbridna topografiâ. Mìscâ ì ne-mìscâ v v sučasnìj ukraïns'kìj lìteraturì*. Černìvcì: Knigi-XXI, 2018: 33–59. [Поліщук Ярослав. *Епос провінції* (*трилогія про Загоряни Володимира Лиса*), [в:] його ж. *Гібридна топографія. Місця і не-місця в сучасній українській літературі*. Чернівці: Книги-XXI, 2018: 33–59].

Polìŝuk Âroslav. *Pan i branec' času*, [v:] jogo ž. *Revìzìï pam`âtì*: *lìteraturna kritika.* Luc'k: PVD „Tverdinâ", 2011: 87–96 [Поліщук Ярослав. *Пан і бранець часу*, [в:] його ж. *Ревізії пам'яті*: *літературна критика*. Луцьк: ПВД „Твердиня", 2011: 87–96].

Svâto Roksolâna. *Z c'ogo možna zrobiti napravdudobrij scenarìj, abo Deâkì mìrkuvannâ pro trìumfal'nyj roman Volodimira Lisa.* [Свято Роксоляна. *З цього можна зробити направду добрий сценарій, або Деякі міркування про тріумфальний роман Володимира Лиса*]. Web 29.10.2010. http://litakcent.com/2010/10/29/dvi-recenziji-na-bestseler-volodymyra-lysa/.

MIĘDZY KIJOWEM A KONSTANTYNOPOLEM. RELACJE KOŚCIOŁA UKRAIŃSKIEGO Z PATRIARCHATEM EKUMENICZNYM (X–XXI W.)

МЕЖДУ КИЕВОМ И КОНСТАНТИНОПОЛЕМ. ОТНОШЕНИЯ УКРАИНСКОЙ ЦЕРКВИ С ВСЕЛЕНСКИМ ПАТРИАРХАТОМ (X–XXI В.)

KIEV AND CONSTANTINOPLE. THE RELATIONS BETWEEN THE UKRANIAN CHURCH AND THE ECUMENICAL PATRIARCHATE (10TH–21ST C.)

Konrad Kuczara
Uniwersytet Warszawski, Warszawa — Polska
kuczara.konrad@gmail.com

Słowa kluczowe: Konstantynopol, Kijów, Moskwa, metropolia, patriarchat, Kościół, jurysdykcja, autokefalia, prawosławie
Ключевые слова: Константинополь, Киев, Москва, метрополия, патриархат, *Церковь*, юрисдикция, автокефалия, православие
Keywords: Constantinopole, Kiev, Moscow, metropolis, patriarchate, Church, jurisdiction, autocephaly, Orthodoxy

Abstract: Relations between the Ukrainian Church and Constantinople were difficult. This goes back as far as 988, when the Christianisation of the Rus created a strong alliance between Kiev and the Byzantine Empire. There were times when Constantinople had no influence over the Kiev Metropolis. During the Mongolian invasion in 1240, the Ukranian region was broken up and Kiev lost its power. The headquarters of the Kiev Metropolis were first moved to Wlodzimierz nad Klazma in 1299 and then to Moscow in1325. In 1458 the Metropolis of Kiev was divided into two; Kiev and Moscow, but Kiev still remained under the jurisdiction of the Patriarchate of Constantinople. Since that time, the orthodox hierarchs of Moscow no longer adhered to the title Bishop of Kiev and the whole of Rus and in 1588 the Patriarchate of Moscow was founded. In 1596 when the Union of Brest was formed, the orthodox church of the Polish Lithuanian Commonwealth was not liquidated. Instead it was formally revived in 1620 and in 1632 it was officially recognized by king Wladyslaw Waza. In 1686 the Metropolis of Kiev which until that time was under the Patriarchate of Constantinople was handed over to the jurisdiction of Moscow. It was tsarist diplomats that bribed the Ottoman Sultan of the time to force the Patriarchate to issue a decree giving Moscow jurisdiction over the Metropolis of Kiev. In the beginning of the 19th century, Kiev lost its Metropolitan status and became a regular diocese of the Russian Orthodox Church. Only in the beginning of the 20th century, during the time of the Ukrainian revolution were efforts made to create an independent Church of Ukraine. In 1919 the autocephaly was announced,

but the Patriarchate of Constantinople did not recognize it. . The structure of this Church was soon to be liquidated and it was restored again after the second world war at the time when Hitler occupied the Ukraine. In 1992, after the dissolution of the Soviet Union, when Ukraine gained its independence, the Metropolitan of Kiev requested that the Orthodox Church of Ukraine becomes autocephalous but his request was rejected by the Patriarchate of Moscow. Until 2018 the Patriarchate of Kiev and the autocephalous Church remained unrecognized and thus considered schismatic. In 2018 the Ecumenical Patriarchate of Constantinople looked into the matter and on 5th January 2019, the Orthodox Church of Ukraine received it's tomos of autocephaly from Constantinople. The Patriarchate of Moscow opposed the decision of Constantinople and as a result refused to perform a common Eucharist with the new Church of Ukraine and with the Patriarchate of Constantinople.

Powstanie metropolii w Kijowie

Od chrztu Rusi Kijowskiej (988) Kościół ruski był podporządkowany patriarsze Konstantynopola. Głową kijowskiej metropolii był metropolita wyznaczany przez Konstantynopol. Patriarchat Ekumeniczny był Kościołem-Matką dla metropolii kijowskiej, czyli ruskiej według źródeł bizantyńskich (Meyendorff 75). Z chrześcijaństwem na ziemie kijowskie dotarło, w wyniku długotrwałego procesu, dziedzictwo kulturowe Kościoła bizantyńskiego. Chrystianizację wprowadzano w języku słowiańskim, na który tłumaczono księgi liturgiczne oraz teksty biblijne (Przybył 21). Państwo ruskie umacniało się, a wraz z nim i Kościół, który stawał się coraz bardziej świadomy swej siły i dążył do niezależności. Jednak już w XI wieku relacje między Patriarchatem Ekumenicznym a Kijowem uległy pogorszeniu.

Od początku ustanowienia metropolii kijowskiej jej zwierzchnikami byli Grecy wyznaczani przez patriarchę. Sobór biskupów Kościoła kijowskiego w 1051 roku na metropolitę wybrał Rusina Hilariona (1051–1054). Wybór Hilariona nie był zgodny z wolą Konstantynopola. Stanowił zwiastun dążenia kijowskiej Cerkwi do większej autonomii. W 1054 roku metropolitą kijowskim został Grek Efrem (1054–1061). W 1062 roku na metropolitę kijowskiego wybrano Rusina Jerzego (1062–1076). W 1147 roku znowu sytuacja się powtórzyła, gdy metropolitą został Rusin Klemens Smolatycz (1147–1154). Warto podkreślić, że Grecy często nie mieli orientacji w sytuacji politycznej Rusi Kijowskiej, nie posługiwali się także językiem słowiańskim (Mironowicz 2003: 66).

Relacje między Konstantynopolem a metropolią kijowską uległy zmianie po upadku Rusi Kijowskiej oraz Księstwa Halicko-Wołyńskiego. Wówczas w granicach Księstwa Litewskiego znalazła się znaczna część ziem ruskich. Natomiast ziemie północno-wschodniej Rusi stopniowo przejmowało Księstwo Moskiewskie, a do Korony Polskiej przyłączono

w 1349 roku Ziemię Halicką oraz część Wołynia. Od tego czasu, aż trzy państwa czyniły naciski na Patriarchat Ekumeniczny, dążąc do posiadania na swoim terenie siedziby metropolii Kościoła prawosławnego.

Walka o jedność metropolii kijowskiej

Po spaleniu Kijowa w 1240 roku Tatarzy ustawicznie najeżdżali miasto, dlatego w 1300 roku metropolita kijowski Maksym (1283–1305) postanowił wynieść się do Perejasławia, leżącego niedaleko Włodzimierza (Halecki t. 1: 31). Następny metropolita Piotr (1305–1326) przeniósł się w 1326 roku do Moskwy. Odtąd jego następcy mieli rezydować już w Moskwie, która stawała się centrum władzy ruskiego Kościoła. Natomiast książęta Rusi południowej podjęli starania o utworzenie odrębnej metropolii halickiej, której podlegałyby biskupstwa z terytorium Rusi Halicko-Włodzimierskiej (Chodynicki 4).

Wielkie Księstwo Litewskie zabiegało, aby Patriarchat Ekumeniczny uczynił jakieś miasto litewskie stolicą metropolity kijowskiego. Konstantynopol nie darzył jednak Litwinów zaufaniem, ponieważ w większości byli poganami. Obawiano się również, że wielki książę Olgierd (1345–1377) przyjmie katolicyzm, a wraz z nim cały Kościół (Meyendorff 271–272). Obawy Konstantynopola okazały się słuszne, gdyż jego następca wielki książę litewski Władysław Jagiełło[1] (1377–1381, 1382–1401) ochrzcił się w obrządku łacińskim.

Patriarchat Konstantynopola chciał utrzymać tylko jedną metropolię na ziemiach wschodniosłowiańskich, dlatego prowadził politykę centralizacji władzy kościelnej. Według Carogrodu najlepszym miejscem siedziby metropolitów była Moskwa. W ten sposób Kościół prawosławny znajdujący się w Wielkim Księstwie Litewskim pozostawał pod zwierzchnictwem metropolity rezydującego w innym państwie. Skutkiem decyzji Konstantynopola było trwanie takiego stanu rzeczy na Litwie od XIV do pierwszej połowy XVI wieku. Taka polityka Konstantynopola doprowadziła w konsekwencji do swoistej rywalizacji Litwy i Moskwy o władzę w ruskim Kościele.

Patriarchat Ekumeniczny nie był jednak konsekwentny, ponieważ za życia metropolity Aleksego (1354–1377) mianował w 1375 roku na metropolitę kijowskiego, ruskiego i litewskiego, bułgarskiego mnicha Cypriana Camblaka (1375–1406). Nie było to zgodne z wcześniejszą polityką Konstantynopola. Patriarcha Filoteusz (1354–1355, 1364–1376) tłumaczył swoją decyzję zaniedbywaniem przez metropolitę Aleksego cerkiewnych eparchii Księstwa Litewskiego (Mironowicz 2003: 145). W związku z tym Konstantynopol zlecił Cyprianowi sprawowanie rzą-

[1] Najwyższy książę litewski w latach: 1401–1434.

dów nad litewską częścią Kościoła aż do śmierci Aleksego, po której Cyprian miał zostać metropolitą całej Rusi.

Działania księcia Olgierda prowadzące do uniezależnienia Cerkwi od Moskwy wspierał metropolita Cyprian, krytykując także metropolitę Aleksego za lekceważenie przez niego obowiązków względem Kościoła (Fijałek 36). Z czasem Cyprian stracił poparcie Konstantynopola, co było związane z przemianami politycznymi zachodzącymi w Cesarstwie Bizantyńskim. Moskwa także nie popierała Cypriana, pomna na to, co czynił dla uniezależnienia od niej Cerkwi w Wielkim Księstwie Litewskim. W 1378 roku Cyprian nie został metropolitą, ponieważ zaraz po przyjeździe do Moskwy aresztowano go. Metropolitą ogłosił się Michał (Mitiaj). Michał nawet wybrał się w podróż do Carogrodu w celu rozstrzygnięcia sporu. Zmarł jednak w drodze.

Po tych wydarzeniach patriarcha powołał na urząd metropolity archimandrytę Pimena (1378–1389). W 1380 roku na synodzie w Konstantynopolu ograniczono władzę metropolity Cypriana do ziem litewskich i Małej Rusi. Synod zastrzegł jednak, by po śmierci metropolity Cypriana, metropolita Pimen pozostał jedynym zwierzchnikiem Cerkwi na ziemiach wschodniosłowiańskich. Jednak Pimen nie objął urzędu metropolity, ponieważ książę Dymitr Doński (1350–1389) w 1380 roku ogłosił, że zwierzchnikiem Kościoła jest Cyprian. Dwa lata później, po ograbieniu i zniszczeniu Moskwy przez Tatarów, Cyprian przeniósł się do Kijowa. Pimen (1382–1389) został ponownie metropolitą w Moskwie (Mironowicz 2003: 146). Ponieważ Moskwa nie akceptowała ani Pimena, ani Cypriana, zaczęła szukać innych rozwiązań. Konstantynopol powierzył wtedy losy metropolii suzdalskiemu biskupowi Dionizemu (zm. 1385).

Decyzja Konstantynopola nie okazała się właściwa, ponieważ nie rozwiązała problemów wokół władzy cerkiewnej. Dopiero w 1389 roku, po śmierci Pimena i Dymitra, całą metropolią kijowską zarządzał Cyprian. W 1390 roku patriarcha carogrodzki Antoniusz IV (1389–1390) przekazał także pod jego władanie metropolię halicką (Mironowicz 2003: 147).

Po śmierci Cypriana, w 1406 roku książę moskiewski Wasyl Dymitrowicz (1371–1425) skierował prośbę do Patriarchatu Ekumenicznego o mianowanie nowego metropolity. Patriarchat wyznaczył Greka Focjusza (1419–1431), który pragnął zarządzać również metropolią litewską. Książę Witold zaproponował swojego kandydata na metropolitę kijowskiego, którym był biskup połocki Teodozy. Jednak Konstantynopol nie poparł tego wyboru (Chodynicki 35). Przez cały XIV wiek litewscy władcy bezskutecznie zabiegali o to, by Carogród ustanowił metropolię na ich ziemiach. Na początku XIV wieku na krótko utworzono metropolię halicką na terenach Księstwa Halicko-Wołyńskiego (Hruszewskyj t. 3: 539–545, Chodynicki 3–7). Moskwa cały czas sprzeciwiała się utwo-

rzeniu jakiegokolwiek innego ośrodka cerkiewnego na terenach wschodniej Słowiańszczyzny. A Konstantynopol nieustannie popierał ją w dążeniu do bycia hegemonem kościelnym wschodniej Słowiańszczyzny, czego potwierdzeniem była w 1347 roku likwidacja metropolii halickiej przez cesarza Jana VI Kantakuzena (1347–1354). Decyzję zatwierdził też patriarszy synod.

Idea jedności metropolii kijowskiej nie była pewna również w XV wieku. Już w 1415 roku na synodzie w Nowogródku litewskim na metropolitę wybrano Grzegorza Camblaka (1415–1419) (Trajdos 224). Dokonując samodzielnego wyboru ruscy władycy przeciwstawili się tym samym woli patriarchy Konstantynopola. Ta decyzja poddała również w wątpliwość zwierzchnictwo metropolity Focjusza (1408–1431). Wybór tłumaczono tym, iż nie godzi się powoływać na metropolitów, duchownych wybranych przez cesarza a nie przez patriarchę. Padły oskarżenia patriarchatu o symonię i upadek moralności (*AZR* t. I: 1846, nr 24, 25: 33-37). Reakcją Konstantynopola na działania ruskich władyków było objęcie anatemą Grzegorza Camblaka. Potępił je oczywiście metropolita Focjusz.

W lutym 1418 roku Grzegorz Camblak wraz z prawosławną delegacją został wysłany przez Jagiełłę na sobór do Konstancji. 25 lutego 1418 roku Camblak na audiencji u papieża Marcina V (1417–1431) wyraził pragnienie unii z Kościołem rzymskim (Silnicki 91, Fijałek 48–50). Chciał przeprowadzić dysputę teologiczną z udziałem patriarchy Konstantynopola i cesarza bizantyńskiego. Po jego śmierci w 1419 roku wszystkie eparchie ruskie znalazły się pod rządami Focjusza Moskiewskiego (Trajdos 232). Warto podkreślić, że po wyborze Grzegorza Camblaka na metropolitę Konstantynopol stracił wpływy w metropolii kijowskiej prawie do końca XVI wieku. Patriarcha nie mógł ani obsadzać swoich kandydatów na stanowisko metropolity kijowskiego, ani ingerować w ich wybór.

Osłabienie kontaktów z Konstantynopolem

Początek XV wieku zwiastował zmiany w relacjach między Cerkwią ruską a Konstantynopolem. W 1436 roku patriarcha Józef II (1416–1439) mianował na metropolitę kijowskiego Greka Izydora (1437–1447), który także popierał unię między Kościołami.

Podczas soboru we Florencji, 6 lipca 1439 roku greccy hierarchowie podpisali akt unii kościelnej (Halecki t. 1: 49). Izydor jako jeden z pierwszych po cesarzu podpisał akt unii. Po zakończeniu obrad udał się na ziemie ruskie Korony Polskiej. Przybył do Kijowa, gdzie książę Aleksander Olelko (zm. 1454) potwierdził jego prawa do metropolitarnych beneficjów (Lewicki 205–274). W Kijowie 5. lutego 1441 roku Izydor ogłosił postanowienia unii z Rzymem (*АИ* t. 1, nr 258: 488). Do Moskwy powrócił dopiero w 1441 roku. W Soborze Uspieńskim odprawił Świętą Litur-

gię, podczas której modlił się za papieża, co miało być potwierdzeniem wprowadzenia unii w Kościele moskiewskim (Chodynicki 51). Rozmawiał także na temat unii z księciem Wasylem II (1425–1462). Jego działania nie zostały jednak dobrze przyjęte, gdyż parę dni później został aresztowany i uznany za heretyka. Książę Wasyl nakłaniał go do wyrzeczenia się unii. Izydor nie zmienił jednak zdania. W 1443 roku zdołał uciec z Moskwy do Rzymu (Chodynicki 53). W 1452 roku papież Eugeniusz IV (1431–1447) wysłał go do Konstantynopola, by tam w obecności cesarza, w Kościele Mądrości Bożej odprawił Świętą Liturgię. Spotkało się to z protestem mieszkańców miasta (Browning 228).

Moskwa jeszcze parę lat przed upadkiem Konstantynopola, bez zgody patriarchy wybrała na metropolitę biskupa riazańskiego Jonasza (1448–1458). Działania Moskwy były krokiem ku autokefalii jej Kościoła. Decyzję tę uznał również w 1451 roku król Kazimierz IV (1446–1492), co zaniepokoiło papiestwo. W 1457 roku papież Kalikst III (1455–1458) wyznaczył biskupa dla metropolii halickiej (*DPR* t. I, nr 80: 138–139). Kazimierz IV uznał Jonasza za metropolitę kijowskiego. Nie dał mu jednak władzy w Haliczu. Papież Pius II (1458–1464) wyznaczył na metropolitę Korony i Litwy Greka Grzegorza (1458–1473) (Halecki: 119–136). Stało się to za przyzwoleniem patriarchy ekumenicznego Grzegorza III Mammasa (1543–1450), który mieszkał w Rzymie po upadku Konstantynopola. W 1458 roku Pius II podzielił ruską metropolię na metropolię moskiewską, którą rządził Jonasz i metropolię kijowską (Chodynicki 60).

W XV wieku w metropolii kijowskiej oprócz eparchii kijowskiej metropolitalnej, znajdowało się jeszcze siedem eparchii (Bieńkowski 796–797). Ówczesna struktura eparchii pokrywała się z granicami państwa litewskiego i moskiewskiego. Moskwa na początku stulecia miała w swoim posiadaniu prawie jedną trzecią terytoriów Księstwa Litewskiego. Starała się, aby diecezje Księstwa Litewskiego uznały zwierzchność metropolity Jonasza. Metropolita kijowski Grzegorz dążył do przejęcia pod władanie wszystkich ziem metropolii kijowskiej sprzed podziału. Pomimo, że Grzegorz został wybrany na metropolitę przez papieża Piusa II, to w sprawie metropolii zwrócił się do Konstantynopola. Sytuacja ta była dla Patriarchatu Ekumenicznego pretekstem do nawiązania ponownych kontaktów z Kościołem ruskim.

W 1467 roku patriarcha Dionizy I (1466–1471, 1488–1490), ogłaszając Grzegorza metropolitą kijowskim i całej Rusi, potępił Moskwę za wybór Jonasza. Wezwał jednocześnie do zjednoczenia metropolii na ziemiach wschodniosłowiańskich. Moskwa jednak odrzuciła decyzję patriarchy Dionizego[2]. Pomimo obowiązywania w Księstwie Litewskim i w Koro-

[2] Zobacz list patriarchy Dionizego I skierowany do ruskich chrześcijan: *VJRK*, nr 52, s. 145–147.

nie unii florenckiej metropolita Grzegorz zwrócił się do patriarchy ekumenicznego o interwencję, uznając ewidentnie Patriarchat Konstantynopola za Kościół — Matkę. Kościół kijowski taki stosunek do Patriarchatu Ekumenicznego miał od początku swego istnienia, pomimo utrzymywania kontaktów z Rzymem. Wiązało się to z tym, że Cerkiew ruska raczej nie brała udziału w sporach teologicznych między Wschodem i Zachodem.

W XV wieku w większości biskupi byli narodowości ruskiej. Kandydaturę następnego metropolity kijowskiego Symeona (1480–1488), władyki połockiego zatwierdził patriarcha Maksym III (1477–1481) (Mironowicz 2003: 194, Chodynicki 68). Od tego czasu synod za zgodą księcia litewskiego wybierał metropolitów kijowskich. Wtedy metropolita elekt uzyskiwał zgodę patriarchy Konstantynopola. Tak też wybierani byli: Jonasz Klezna (1488–1494) i metropolita Makary (1495–1498). Makary jeszcze przed uzyskaniem zgody Konstantynopola objął rządy w metropolii kijowskiej Mironowicz 2003: 194) W owych czasach zgoda Carogrodu na metropolitę kijowskiego była już schematem (Patrylo 413).

W 1500 roku Józef I (1499–1501) za zgodą patriarchy Joachima I (1498–1502, 1504) oficjalnie objął katedrę kijowską. Intronizacja metropolity odbyła się w obecności reprezentanta patriarchy (Giannelli 450-459). Metropolita Józef I 10. sierpnia 1500 roku wystosował do papieża Aleksandra VI (1492–1503) pismo, w którym potwierdził uznanie postanowień soboru we Florencji (*VMPL* t. 2, 1861, nr 296: 267–268). Starania Józefa I dotyczące unii nie powiodły się.

W tym czasie na terenie metropolii kijowskiej formował się ośrodek monastyczny w Supraślu. W 1505 roku patriarcha Konstantynopola potwierdził powstanie świątyń monasterskich tomosem (Mironowicz 2001: 39). Dokument ten może świadczyć o ciągłości relacji między Patriarchatem Konstantynopola a metropolią kijowską[3].

Jeśli chodzi o relacje z Rzymem w XVI wieku, nie można stwierdzić, że papiestwo zrezygnowało z polityki unijnej wobec Greków i Rusinów. W 1521 roku papież Leon X w bulli bronił obrządku greckiego, zgodnie z postanowieniami soboru florenckiego. Wprawdzie bulla mówiła tylko o Grekach, jednak można przypuszczać, że odnosiła się do wszystkich, którzy trzymali się postanowień soboru we Florencji, w tym także do Rusinów (Mončak 201–204).

Gdy metropolitą kijowskim został Jonasz II (1502–1507), patriarcha Konstantynopola udzielił mu błogosławieństwa, podobnie jak jego następcy Józefowi II (1507–1522). Patriarcha Pachomiusz II (1503–1504, 1504–1513) zatwierdzając Jonasza na metropolitę kijowskiego nakazał biskupom obronę Kościoła przed łacinnikami (Makarij t.IX: 166, przyp. 159).

---

[3] Obecnie prawdziwość tomosu jest podważana. Jeśli jest prawdziwy to był wydany w 1504 roku (Siemaszko 46–47).

Kolejny metropolita kijowski Józef III (1522–1534) nie utrzymywał kontaktów z Patriarchatem Konstantynopola (Makarij t. IX: 209–210). Już wówczas zgoda Konstantynopola na mianowanie metropolitów stanowiła tylko formalność. Ważną rolę w wyborze metropolity odgrywał król. Zygmunt I wydał dokument przyznający w 1534 roku Makaremu prawo do metropolii kijowskiej (Makarij t. IX: 234–136). Często się zdarzało, że jeszcze przed śmiercią metropolity wskazywano jego następcę. Taka sytuacja miała miejsce za rządów metropolity Makarego (1534–1556). W 1551 roku, pięć lat przed jego śmiercią, tron kijowski przyznano Stefanowi Wilkiewiczowi, który sprawował urząd metropolity jako Sylwester (1556–1567) (Chodynicki 127). Wiadomo także, że następca Jonasza III (1568–1577), Eliasz (1577–1579) został wyznaczony na metropolitę za jego życia (*AZR* t. III, nr 71: 196–197). W przypadku Eliasza król Stefan Batory (1576–1586) zwrócił się do patriarchy ekumenicznego Jeremiasza II Tranosa (1572–1579, 1580–1584, 1586–1595) o zatwierdzenie jego kandydatury na katedrę kijowską (*AZR* t. III, nr 71: 208).

Odnowienie relacji z Konstantynopolem

Patriarchat Konstantynopola do ponad połowy XVI wieku nie miał większego wpływu na formowanie się struktur Kościoła prawosławnego w Rzeczypospolitej. Konstantynopol nie starał się bowiem wyeliminować nadużycia, jakie występowały w metropolii kijowskiej. Warto podkreślić, że wpływ świeckich w Cerkwi ruskiej był coraz bardziej znaczący. Oddziaływało to destruktywnie na dyscyplinę kanoniczną np. na wybór metropolitów czy biskupów. Kapłaństwo stawało dziedziczoną profesją, przechodzącą z ojca na syna. Działania patriarchatu po upadku Konstantynopola w 1453 roku zostały znacznie ograniczone. Pozostawanie pod rządami Osmanów wpłynęło na osłabienie związków eklezjalnych z metropolią kijowską. Osmanowie utrudniali patriarchom Konstantynopola prowadzenie konsekwentnych działań w ruskim Kościele w Rzeczypospolitej (Zajkin 74).

Pod koniec XVI wieku, gdy odnowiono kontakty między wiernymi prawosławnej metropolii kijowskiej a Patriarchatem Konstantynopola, relacje te uległy poprawie. Przyczyniła się do tego działalność patriarchy antiocheńskiego Joachima V Dau (zm. 1592). Nadzieja na pokrycie długów patriarchatu Antiochii skłoniła Joachima V do decyzji o podróży w 1585 roku do Moskwy (Isajevyč 55). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVI wieku podróże greckich duchownych do Księstwa Moskiewskiego stały się już regularne (Gudziak 205, Makarij ks.VI: 28). Podróż Joachima V, jako pierwszego patriarchy, została udokumentowana w źródłach pisanych (*MCSL* 111–132).

W drodze do Moskwy Joachim V zatrzymał się w Konstantynopolu, gdzie otrzymał list od patriarchy Teolepta II (1585–1586) z podpisem patriarchy aleksandryjskiego Sylwestra. Pismo potwierdzało prawomocność elekcji Joachima V. Zawierało także prośbę do cara o pomoc finansową dla Joachima V w związku z odziedziczonymi przez niego sporymi długami po poprzednikach (Gudziak 203 przyp. 10). Był to trudny okres zmian na patriarszym tronie w Konstantynopolu. W marcu 1584 roku zdjęto z patriarszego urzędu Jeremiasza II, w lutym zaś następnego roku pozbawiono tronu Pachomiusza II (1584–1585) a następnie powołano Teolepta II. Źródła nie potwierdzają, by patriarcha Teolept II udzielił Joachimowi V pełnomocnictw. Świadczyłoby to o tym, że decyzje w Kościele na ziemiach Rzeczypospolitej Joachim V podejmował we własnym imieniu (*MCSL* 111–132).

Gdy Joachim przybył do Rzeczypospolitej na początku 1586 roku, we Lwowie trwały intensywne prace nad reorganizacją Bractwa Zaśnięcia Bogarodzicy (Hrusevskyj 513–516). Patriarcha uprawomocnił wówczas regularną działalność religijną i dobroczynną bractwa, zatwierdzając jego regulamin oraz program edukacyjny szkoły (Mironowicz 2003: 19). Joachim V nadał Bractwu we Lwowie statut pierwszego wśród bractw, upoważniając do sprawowania nadzoru nad przestrzeganiem reguł życia cerkiewnego zarówno przez świeckich, jak i przez duchownych. Bracia mogli informować biskupa o przewinieniach duchownych. Mogli też wystąpić przeciw biskupowi, gdyby udowodniono mu życie niezgodne z prawami Cerkwi prawosławnej (Chodynicki 180–181, Mironowicz 2003: 20, Gudziak 206). Paradoksalnie te zmiany, pomimo iż wypływały z dobrych intencji naprawy Kościoła, osłabiały biskupi autorytet, prowadząc do konfliktów między hierarchią prawosławną a bractwami (Hrusevskyj t.VI: 515, Chodynicki 182, Mironowicz 2003: 20).

Joachim V doprowadził do odnowienia kontaktów między wiernymi prawosławnej metropolii kijowskiej a Patriarchatem Konstantynopola.

W 1588 roku wschodnie ziemie Rzeczypospolitej odwiedził pierwszy raz patriarcha Konstantynopola Jeremiasz II Tranos, jadąc do Moskwy w celu uzyskania pomocy materialnej (Halecki t. 2: 41). Do Rzeczypospolitej dotarł wiosną i zatrzymał się w Zamościu. Wracając z Moskwy, po raz drugi odwiedził Rzeczpospolitą jesienią 1589 roku.

Utworzenie patriarchatu w Moskwie

Podczas wizyty Jeremiasza II w Moskwie władze wymusiły na patriarsze utworzenie patriarchatu, na co początkowo grecki gość nie wyrażał zgody, proponując utworzenie tylko arcybiskupstwa. Można przypuszczać, że utworzenie patriarchatu na ziemiach słowiańskich wydawało się Jeremiaszowi II raczej mało odpowiednie, bowiem do tej pory cztery

patriarchaty, na czele z Konstantynopolem, przewodziły prawosławnemu światu. Zależne od władzy duchowieństwo moskiewskie w rozmowach z patriarchą niewiele miało do powiedzenia[4].

Ostatecznie w styczniu 1589 roku w Soborze Uspieńskim Jeremiasz II wyniósł metropolitę moskiewskiego Iowa do godności patriarchy Moskwy i Wszechrusi. Jeremiasz II sądził, że po uroczystości wróci do Konstantynopola, na co jednak nie wyrażono zgody, bo Moskwa musiała mieć gwarancję, że przekona on pozostałych trzech patriarchów do uznania kanoniczności Patriarchatu Moskiewskiego. Władza w Moskwie przygotowała dokument potwierdzający powołanie patriarchatu (Makarij ks. VI: 42–43). Dopiero po zapewnieniu Jeremiasza II, że przekaże do podpisu dokument pozostałym greckim patriarchom, pozwolono mu opuścić państwo moskiewskie.

Jeremiasz II uświadamiał sobie niekanoniczność procesu utworzenia patriarchatu. Decyzji nie konsultował wszak z pozostałymi patriarchami. Władze moskiewskie także zdawały sobie sprawę z niezgodności tych działań z prawami soborowości Kościoła. Jeszcze pod koniec pobytu Jeremiasza car ofiarował mu tysiąc rubli, aby patriarcha wywarł nacisk na pozostałych zwierzchników Kościoła, co potwierdzało aspiracje cara do przewodzenia całemu wschodniemu chrześcijaństwu. Od czasów schizmy w 1054 roku istniały tylko cztery prawowierne patriarchaty, teraz piątym została Moskwa. Działania Jeremiasza II w Moskwie i jego „wymuszona zgoda'' na patriarchat zmieniły strukturę Kościoła prawosławnego. Moskwa sukcesywnie stawała się „trzecim Rzymem" — hegemonem prawosławnego świata (Halecki t. 2: 49–50).

Reformy Jeremiasza II w Rzeczypospolitej

Po wyjeździe z Moskwy Jeremiasz II dotarł do Rzeczypospolitej, zatrzymując się w Wilnie, gdzie gościł król Zygmunt III Waza. Król 15 lipca 1589 roku wydał dokument potwierdzający zwierzchnictwo Kościoła Konstantynopola nad Kościołem prawosławnym w Rzeczypospolitej. Jeremiasz II otrzymał pełną swobodę w podejmowaniu decyzji w sprawach metropolii kijowskiej. Król zakazał jednocześnie władykom i wiernym ingerować w decyzje podejmowane przez patriarchę (Halecki t. 2: 52). Dokument króla potwierdzał całkowitą władzę patriarchy nad ruskim Kościołem w Rzeczypospolitej.

---

[4] Car właściwie rządził Cerkwią. Ceremonia jego intronizacji miała sakramentalny wymiar. To dawało prawo do nazywania cara obrońcą wiary prawosławnej. Pozycja moskiewskiego władcy w Cerkwi była spuścizną, którą przejęła Moskwa po Cesarstwie Bizantyńskim. Wpływ bizantyńskiego modelu władzy na formowanie się ideologii mocarstwowej w Państwie Moskiewskim zob. m.in. (Ševčenko, Ewenko).

Jeremiasz II zwrócił uwagę na ciche przyzwolenie na nieprzestrzeganie prawa kanonicznego, jakie czasem dawali biskupi duchownym. Przykładem może być postępowanie władyki pińskiego Leoncjusza Peczyńskiego (1585–1595), zganionego przez patriarchę za to, że pozwalał sprawować sakramenty duchownym, niemającym do tego prawa (*AZR*, t. 4, nr 17: 21–22). Sam Jeremiasz II pozbawił urzędu dwukrotnie żonatego metropolitę kijowskiego Onesyfora (1579–1589). Nowym metropolitą ustanowił archimandrytę Michała Rahozę. W porównaniu do rozwlekłości wcześniej podejmowanych decyzji, zmiany wprowadzone przez patriarchę wydały się szybkie i gwałtowne, zwłaszcza odsunięcie od władzy metropolity Onesyfora (Hrusevskyj t. 9: 482–485). Jeremiasz II podejmował decyzje zgodnie z prawem kanonicznym, ponieważ metropolia kijowska podlegała jurysdykcji Patriarchatu Ekumenicznego. Jeremiasz II przez swoje reformatorskie działania odnowił jedność kanoniczną metropolii kijowskiej z Patriarchatem Konstantynopola.

Jeremiasz II podczas pobytu w Brześciu zwołał synod, polecając władykom zwoływanie go każdego roku (*AZR* t.4, nr 25: 34-36). Egzarchą mianował biskupa łuckiego Cyryla Terleckiego. Odtąd Jeremiasz II miał władzę nad całym Kościołem wschodnim w Rzeczypospolitej (*AJZR* cz. 1, t. 1: 252–256). Nadał prawa bractwom cerkiewnym, poddając biskupów ich kontroli.

Sytuacja po unii brzeskiej

Działania podjęte przez Jeremiasza II w metropolii kijowskiej wpłynęły na postępowanie ruskich władyków, którzy zrozumieli potrzebę zmian w ich Kościele. Władycy metropolii kijowskiej w 1596 roku w Brześciu doprowadzili Kościół ruski do zawarcia unii z Rzymem. Unia brzeska oderwała część Kościoła ruskiego spod władzy Konstantynopola. Nie ulega wątpliwości, że na decyzję biskupów o przystąpieniu do unii wpłynęło powstanie Patriarchatu Moskiewskiego, które zostało potwierdzone przez cztery starożytne patriarchaty w Konstantynopolu w 1591 roku.

Po śmierci Jeremiasza II następowały nieustanne zmiany na patriarszym tronie. Na początku 1597 roku administratorem patriarchatu Konstantynopola został Melecjusz Pigas[5] — patriarcha Aleksandrii. Już wcześniej patriarcha ten miał duży wpływ na wszystko, co działo się w Kościele prawosławnym. Prowadził politykę podporządkowaną sułtanowi tureckiemu, dlatego sprzeciwiał się lidze antytureckiej. Z woli sułtana administrował patriarchatem w Konstantynopolu, będąc jednocześnie patriarchą aleksandryjskim. Zasłynął też z tego, że był zagorzałym przeciwnikiem unii brzeskiej. Stał na stanowisku, że jego działalność

[5] Melecjusz Pigas — patriarcha Aleksandrii w latach 1590–1601, tymczasowy administrator Patriarchatu Konstantynopola w latach 1597–1598.

stanowi jedyną słuszną drogę obrony całego Kościoła prawosławnego przed upadkiem (Foropulos szpalty: 951–952). Prawdopodobnie Pigas przybył do Rzeczypospolitej latem 1593 roku i nawiązał kontakt z bractwem lwowskim w celu przeciwdziałania planowanej unii (Kumor 31). Po zawarciu unii Pigas sprzeciwiał się jej wprowadzaniu, dlatego wydał w 1597 roku encyklikę, w której zezwalał na wszelkie działania prawosławnych, sprzeciwiających się unii brzeskiej (Malisevskij t. 2, aneks, nr 18, Halecki 288). Poprosił też bractwo lwowskie o założenie we Lwowie wyższej szkoły w celu kształcenia młodzieży prawosławnej (*MCSL* nr 453: 797–798; nr 453: 799, por.: Gudziak 198, przyp. 40).

W tym samym roku patriarcha Melecjusz Pigas mianował egzarchą w metropolii kijowskiej Greka Cyryla Lukarisa[6]. Jego zadaniem było opiekowanie się tą częścią Kościoła, która nie przystąpiła do unii. Z woli Pigasa tytuł patriarszego egzarchy otrzymał Gedeon Bałaban (1569–1607), biskup lwowski oraz książę Konstanty Wasyl Ostrogski (1526–1608), co dało mu władzę nad całym Kościołem ruskim. Takiej władzy zawsze księciu odmawiał król Zygmunt III Waza (Halecki 288, Robert 253). Pigas wielokrotnie, kierował pisma do narodu ruskiego, w których wzywał do trwania w wierze prawosławnej. Poruszał też sprawy związane z kształceniem duchowieństwa, nawoływał do otwierania prawosławnych szkół (Chodynicki 347, Malysevskij aneks, nr 18, Foropulos szpalty: 953–954).

Odnowienie struktur prawosławnej metropolii kijowskiej

Głównym celem Pigasa było odnowienie struktur prawosławnej metropolii kijowskiej. Ponieważ po unii brzeskiej jedyną legalną metropolią Kościoła wschodniego była unicka kijowska metropolia. Pigas powierzył zadanie odnowienia metropolii swoim egzarchom: Cylyrowi Lukarisowi oraz księciu Konstantemu Ostrogskiemu (Chodynicki 347). Odnowienie prawosławnej metropolii kijowskiej nastąpiło dopiero w 1620 roku, kiedy to patriarcha jerozolimski Teofanes (1608–1644) przybył do Kijowa, wracając z Moskwy. Patriarcha Teofanes od patriarchy Konstantynopola otrzymał prawo administratora, co upoważniało go podczas wizyty na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej do sprawowania rządów w metropolii kijowskiej. Udzielił wówczas chirotonii sześciu biskupom oraz mianował metropolitą kijowskim archimandrytę Ławry Peczerskiej Hioba Boreckiego (1620–1631).

Wznowienie prawosławnego episkopatu odbyło bez zgody króla, w konspiracji, dlatego zostało potraktowane jako akt nielojalności wobec Rzeczypospolitej. Restauracja prawosławnego episkopatu doprowadziła

[6] Cryl Lukaris — patriarcha Konstantynopola w latach 1612 i 1620–1623, 1623–1633, 1633–1634, 1634–1635, 1637–1638.

do zaistnienia dwóch metropolii kijowskich: unickiej i prawosławnej, wrogo do siebie nastawionych (Moskałyk 154). Podczas pobytu na ziemiach Ukrainy Teofanes wzmocnił pozycję bractw cerkiewnych, które wystosowały petycję do króla, domagając się w niej wolności dla Cerkwi prawosławnej w Rzeczypospolitej. Debatę nad funkcjonowaniem Kościoła prawosławnego przeprowadzono w sejmie w 1621 roku. Pomimo usilnych starań ruskich posłów sejm nie uchwalił konstytucji dotyczącej kwestii wyznaniowej (Mironowicz 2001: 82).

Legalizacja struktur Kościoła prawosławnego

Sytuacja uległa zmianie po wyborze na króla Polski Władysława IV (1632–1648). W 1632 roku król zalegalizował istniejącą hierarchią Kościoła prawosławnego (Serczyk 83). Tego samego roku na metropolitę kijowskiego został nominowany archimandryta Ławry Peczerskiej, Piotr Mohyła (1633–1646). Po otrzymaniu w 1633 roku pozwolenia od króla Władysława IV na objęcie kijowskiej katedry, kandydaturę Mohyły potwierdził także patriarcha Konstantynopola Cyryl Lukaris (Melnyk 28). Jeszcze jako archimandryta rozpoczął reformę kijowskiego prawosławia. Chciał, aby Kościół ruski stał się równoprawnym partnerem dla Kościoła katolickiego. Pracował nad pojednaniem unitów i prawosławnych, a nade wszystko sprzeciwiał się zbliżaniu ukraińskiego Kościoła z Patriarchatem Moskiewskim. Za jego rządów metropolia kijowska znajdowała się pod władzą Patriarchy Ekumenicznego. Mohyła przeprowadził reformy administracyjne oraz liturgiczne w metropolii kijowskiej. Domagał się zniesienia ograniczeń przy budowaniu prawosławnych świątyń oraz pracował nad poprawą stanu prawosławnej oświaty. W tym celu w 1632 roku w Kijowie stworzył Kolegium Kijowskie, nazwane później od jego imienia Kolegium Mohylańskim, które w 1658 roku przekształcone zostało w Akademię (Melnyk 33-39).

W 1647 roku duchowni oraz ruska szlachta wybrali na metropolitę kijowskiego biskupa mohylewskiego Sylwestra Kossowa (1647–1657). Ze względu na sprzeciw papieża Król Władysław IV Waza potwierdził wybór nowego metropolity z opóźnieniem. Papież chciał, żeby wybrano na ten urząd osobę bardziej sprzyjającą unii z Rzymem. Ostatecznie potwierdzono wprowadzenie Kossowa na urząd metropolity kijowskiego ze wszystkimi prawami wynikającymi ze sprawowania tego urzędu (Mironowicz 2008: 79–81). Sylwester Kossow pragnął, by metropolia kijowska stała się niezależnym Kościołem prawosławnym. Czynił starania, by uniezależnić działania metropolity od wpływów bractw cerkiewnych oraz osób świeckich. Dążył do rozwoju struktury Kościoła prawosławnego. Zachował zarząd eparchii mścisławskiej, mohylewskiej i orszańskiej. Pracował na rzecz reaktywowania archieparchii połockiej, niestety bezskutecznie. W 1650 roku udało mu się uzyskać dla Kościoła prawo-

sławnego uniwersał króla Jana Kazimierza, który potwierdzał prawa prawosławnych do eparchii mścisławskiej (Mironowicz 2008: 82–83).

W roku 1654, gdy Ukraina przeszła pod władanie Moskwy na mocy ugody perejasławskiej, metropolita Kossow robił wszystko, by utrzymać niezależność metropolii kijowskiej od Patriarchatu Moskiewskiego. Przez swojego wysłannika Inocentego Gizela oświadczył carowi, że metropolia kijowska powinna pozostać w jurysdykcji Patriarchatu Ekumenicznego, ponieważ tak było od czasów chrztu Rusi kijowskiej. Kossow podpisał się pod listem do cara jako metropolita kijowski i egzarcha patriarchy konstantynopolitańskiego (Mironowicz 2001: 152). W swych planach widział Kościół kijowski jako całkowicie niezależny. Kossow odmówił także złożenia przysięgi na wierność moskiewskiemu władcy, nie pojawił się również na ceremonii przysięgi Kozaków na wierność carowi.

Nadzieje na utworzenie niezależnego ukraińskiego Kościoła prawosławnego skończyły się wraz z jego śmiercią (Mironowicz 2008: 89). Kościół ukraiński bronił się nadal przed zerwaniem jedności z Patriarchatem Konstantynopola. Gdy w 1658 roku na urząd metropolity został wybrany biskup łucki i ostrogski Dionizy Bałaban (1657–1663), jego Kandydatura została potwierdzona przez patriarchę ekumenicznego. Metropolita Dionizy nie zgodził się na przyjęcie błogosławieństwa od patriarchy moskiewskiego. Nie rezydował już w Kijowie, był zmuszony przenieść się do Czehrynia (EIU t. 1: 688). Trzeba nadmienić, że w 1665 roku, po śmierci metropolity Dionizego, biskup mścisławski Metody Filimonowicz zabiegał o urząd metropolity kijowskiego. Nie uzyskał jednak poparcia eparchialnego duchowieństwo, które uważało, że nie był wyświęcony zgodnie z prawem kanonicznym. Wówczas zareagował Konstantynopol. Patriarcha Dionizy III (1662–1665) jako zwierzchnik Kościoła ukraińskiego objął Metodego anatemą. Metody nadal jednak zarządzał Kościołem prawosławnym na Ukrainie (Mironowicz 2008: 105–106). Na początku swych rządów wykazywał się postawą całkowicie promoskiewską, późnej jednak wyraził kategoryczny sprzeciw oddaniu metropolii kijowskiej Patriarchatowi Moskiewskiemu (Mokry 84-85).

Ostatnim metropolitą, który nosił tytuł metropolity kijowsko-halickiego i całej Rusi był Antoni Winnicki (1663–1679). Rezydował także w Czehryniu (Bendza 1982: 162). Jego następcą był Łazarz Baranowicz (1659–1661, 1668–1693) władyka czernihowski, administrator metropolii kijowskiej. On także nie popierał wyjścia spod jurysdykcji Patriarchatu Konstantynopola. Własne wprowadzenie na urząd metropolity przez Moskwę także uważał za niekanoniczne.

Metropolia kijowska częścią Patriarchatu Moskiewskiego

Ostatecznie metropolia kijowska przeszła we władanie Patriarchatu Moskiewskiego za rządów metropolity Gedeona Czetwertyńskiego

(1684–1690), który jeszcze jako biskup łucki prowadził rozmowy w sprawie objęcia metropolii kijowskiej z Moskwą, a nie z Konstantynopolem. W 1684 roku władyka Gedeon został wybrany na katedrę kijowską podczas soboru zwołanego z inicjatywy Iwana Samojłowicza (1672–1687), hetmana Wojska Zaporoskiego. Ten wybór został oprotestowany przez archimandrytę Ławry Peczerskiej, późniejszego kijowskiego metropolitę, Warłama Jasińskiego (1690–1707). Jasiński na drugim soborze, zwołanym już bez udziału hetmana, wraz z duchowieństwem kijowskim wyraził protest przeciwko wyznaczaniu metropolity kijowskiego przez Moskwę. Jeszcze wtedy stał na stanowisku, że tylko patriarcha ekumenniczny miał prawo do obsadzania katedry kijowskiej, ponieważ znajdowała się ona w strukturach Patriarchatu Konstantynopolitańskiego. Tego samego roku moskiewski patriarchat zwrócił się do patriarchy Konstantynopola Jakuba (1679–1682, 1685–1686, 1687–1688) o zgodę na podporządkowanie metropolii kijowskiej Moskwie. Odpowiedź Konstantynopola była negatywna, ponieważ patriarcha twierdził, że nie może tego uczynić bez zgody wezyra. Jednak 8. listopada 1685 roku Gedeon udał się do Moskwy, gdzie otrzymał godność metropolity kijowskiego od patriarchy Joachima (1674–1690) (PE t. 10: 517–519). Gedeon złożył także przysięgę kanoniczną przed patriarchą moskiewskim (Bendza 2006: 106–107).

Wiosną 1686 roku do państwa osmańskiego wysłano poselstwo mokiewskie z prośbą o zatwierdzenie przejścia metropolii kijowskiej pod jurysdykcję Patriarchatu Moskiewskiego oraz o zatwierdzenie wprowadzonego już na urząd metropolity kijowskiego Gedeona. Posłowie zwrócili się także do wielkiego wezyra, który był w Adrianopolu o wydanie zgody na przekazanie metropolii kijowskiej Moskwie. Chcąc utrzymać dobre relacje z Moskwą oraz zachować jej neutralność w walce Osmanów ze Świętą Ligą, wielki wezyr poparł oddanie Moskwie kijowskiej metropolii. W tym celu zmusił patriarchę jerozolimskiego Dosyteusza II, do przekonania patriarchy ekumenicznego Dioznizego IV (1671–1673, 1676–1679, 1682–1684, 1686–1687, 1693–1694), by wydał pozwolenie na przekazanie metropolii kijowskiej Patriarchatowi Moskiewskiemu (Mironowicz 2001: 228, Lukashova 518).

Ostatecznie 5. czerwca 1686 roku patriarcha Dioznizy IV wystosował pisma do carów, patriarchy, hetmana i metropolity kijowskiego, informujące o tymczasowym oddaniu metropolii kijowskiej w zarządzanie patriarsze moskiewskiemu (Mironowicz 2008: 133, Bendza 2006: 106–107). Dionizy IV w czasie swojego trzeciego okresu sprawowania patriarszych rządów był już włączony w sprawę przekazania metropolii kijowskiej Moskwie. W czerwcu 1686 roku greccy biskupi zatwierdzili decyzję wcześniej podjętą przez Dionizego IV (Mironowicz 2001: 228).

Po oficjalnym przejściu pod władzę Moskwy i złożeniu przysięgi patriarsze moskiewskiemu, metropolita Gedeon Czetwertyński otrzymał, zamiast dotychczasowego tytułu: „metropolita kijowski i halicki i całej Rusi", zmieniony tytuł: „metropolita kijowski i halicki i Małej Rosji", (Mokry 85). Już w grudniu 1686 roku metropolita Gedeon poprosił cara o interwencję w obronie prawosławnych w Rzeczypospolitej. Następnego roku prośbę tę skierował do hetmana kozackiego Iwana Mazepy (1687–1709) (Lukashova 518).

Upadek metropolii kijowskiej — rządy Moskwy

Metropolita dążył, do podporządkowania całego Kościoła prawosławnego w Rzeczypospolitej Patriarchatowi Moskiewskiemu. Czetwertyński czynił też bezskuteczne starania o podporządkowanie sobie cerkwi Siczy Zaporoskiej, którymi zarządzał stauropigialny Monaster Międzygórski. W 1688 roku Patriarchat Moskiewski przejął we władnie eparchię czernihowską (Lukashova 518–519).

Konsekwencją działań metropolity Gedeona było osłabienie metropolii kijowskiej. Po tych działaniach prawosławni Kozacy zaczęli rozważać przejście na unię. Dotychczasowe diecezje, które były ostoją prawosławia, zaczęły przechodzić na katolicyzm. Eparchia przemyska przyjęła unię w 1692 roku, eparchia lwowska w 1701 roku i eparchia łucka w 1707 roku (Mokry 85).

W roku 1690 na metropolitę kijowskiego, halickiego i całej Małej Rosji wyznaczono, wspomnianego już, Warłama Jasińskiego, który ostatecznie po zgodzie wszystkich starożytnych patriarchatów, uznał za kanoniczne przejście metropolii kijowskiej z jurysdykcji Konstantynopola pod Patriarchat Moskiewski. Następny metropolita kijowski otrzymał swoją godność już w Moskwie (zob. Alekseev 605–607). W 1707 roku na ten urząd sobór duchowieństwa kijowskiego wybrał archimandrytę Ławry Peczerskiej Joazafa Krokowskiego (1707–1718), który w następnym roku w Moskwie, zaraz po wyświęceniu na biskupa, otrzymał godność metropolity (Lemeshevsky 2003: 53).

Stopniowo metropolia kijowska przestawała być w praktyce metropolią, ostatecznie stając się jedną z eparchii Patriarchatu Moskiewskiego. Do 1722 roku utrzymał się zwyczaj wybierania władyków na soborach elekcyjnych w Kijowie. Warłam Wonatowycz (1722–1730), który został w 1722 roku, po chirotonii biskupiej w Moskwie, podniesiony do rangi arcybiskupa kijowskiego, był pierwszym wybranym przez Świętobliwy Synod Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego. Od tej pory car miał bezpośredni wpływ na wybór kijowskiego metropolity. Warłamowi przyznano także inny, niż do tej pory tytuł. Został już tylko: *metropolitą kijowskim i halickim*. W 1742 roku metropolia kijowska straciła już tytuł

metropolii, a na jej czele stali duchowni w randze arcybiskupów (Mokry 85–86, Lemeshevsky 2002: 197).

W 1770 roku na katedrze kijowskiej obsadzono Gabriela Kremeneckiego (1770–1783). Kremenecki dbał o Kijowską Akademię Duchowną, dofinansowując ją z własnych środków, natomiast w Cerkwi unifikował tradycje i obyczaje ukraińskie, wywodzące się z początków Ławry kijowskiej z obrządkiem synodalnym — obrządkiem Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej. Obrządek cerkiewny został w tym czasie całkowicie zrusyfikowany, łącznie z wymową języka cerkiewnosłowiańskiego, która zamiast wcześniejszej ukraińskiej stała się rosyjska. Za jego rządów nastąpił także intensywny proces rusyfikacji Akademii Mohylańskiej. Dzieła dokończył kolejny metropolita Samuel Mysławski (1783–1796), czyniąc język rosyjski językiem wykładowym. Mysławki, podobnie jak Kremenecki był członkiem Świątobliwego Synodu Rządzącego (Mokry 86–87).

Ostatnim metropolitą pochodzenia ukraińskiego był Hieroteusz Malicki (1796–1799). Po jego śmierci w 1799 roku na katedrę kijowską, zamiast Ukraińca wprowadzono Mołdawianina Gabriela Bănulescu-Bodoni (1799–1803). Po nim, aż do 1922 roku katedra kijowska obsadzana była tylko Rosjanami (Mokry 87).

Od czasów przejścia spod władzy Konstantynopola pod władzę Moskwy, metropolia kijowska stała się właściwie jedną z eparchii Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej. Pod koniec XVIII wieku nie miała już żadnych związków z patriarchatem Konstantynopola. Nikt z Moskwy nie pytał o zgodę Konstantynopola przy obsadzaniu kijowskiej katedry nowymi hierarchami, a przecież to był jeden z warunków, jakie miała spełniać zarządzając metropolią kijowską.

Ukraińska Autokefaliczna Cerkiew Prawosławna

Dopiero na początku XX wieku, w dobie ukraińskiej rewolucji czyniono starania, by stworzyć niezależny ukraiński Kościół. Dyrektoriat Ukraińskiej Republiki Ludowej na czele z atamanem Symonem Petlurą (1879–1926) w styczniu 1919 roku ogłosił autokefalię Cerkwi ukraińskiej. W październiku 1921 roku w Soborze Św. Sofii w Kijowie został zwołany Wszechukraiński Sobór, który pod wpływem władz Ukraińskiej Republiki Ludowej również ogłosił stworzenie Ukraińskiej Autokefalicznej Cerkwi Prawosławnej. Trzeba zaznaczyć, że w tym czasie władza radziecka stała za niezależnością ukraińskiej Cerkwi, a w 1923 roku nawet rosyjska Cerkiew potwierdziła autokefalię Kościoła na Ukrainie. Niestety już na początku 1930 roku nastąpiło samorozwiązanie Ukraińskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego. Ostatecznie Patriarchat Moskiewski odebrał autokefalię ukraińskiej Cerkwi w 1934 roku. (por. Modzelewska EK t. 19, szpalta 1303). Wkrótce zlikwidowano też

strukturę tej Cerkwi. Odbudowano ją w czasie II wojny światowej podczas hitlerowskiej okupacji Ukrainy. Jednak po wyzwoleniu władycy tego Kościoła udali się na emigrację, w większości do Ameryki Północnej i tam stworzyli strukturę tego Kościoła. W 1971 roku jego głową został bratanek Symeona Petlury metropolita Mścisław Skrypnyk (1898–1993) (Osadczy szpalta 317).

W całym procesie poszukiwania drogi do autokefalii pominięto rolę Patriarchatu Ekumenicznego jako Kościoła — Matki, który powinien przecież wyrazić zgodę na autokefalię. Dlatego też metropolita Mścisław zabiegał o kontakty z Konstantynopolem. Dwukrotnie powadził rokowania z patriarchą Konstantynopola: w 1963 i 1971 roku (Osadczy szpalta 317), prosząc patriarchę o anulowanie decyzji z 1686 roku dotyczącej powrotu metropolii kijowskiej pod jurysdykcję Konstantynopola na zasadzie egzarchatu[7].

W 1989 roku we Lwowie ogłoszono odnowienie Ukraińskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego. Rok później zwołano sobór odrodzonego Kościoła, który uznał samodzielnie, bez zgody Konstantynopola, za niekanoniczną decyzję z 1686 roku. Zdecydowano się także powołać do istnienia Patriarchat Kijowski i Wszechukraiński. Na patriarchę wybrano metropolitę Mścisława[8].

Ukraiński Kościół Prawosławny Patriarchatu Moskiewskiego

W styczniu 1990 roku za zgodą Synodu Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej stworzono też ukraiński egzarchat, będący organizmem niezależnym w kwestiach administracyjnych. Otrzymał nazwę Ukraiński Kościół Prawosławny Patriarchatu Moskiewskiego. Głową Kościoła został metropolita kijowski i całej Ukrainy Filaret Denysenko. Była to Cerkiew działająca kanonicznie. Gdy w 1991 roku proklamowano niepodległość Ukrainy sobór biskupów Ukraińskiej Cerkwi Prawosławnej Patriarchatu Moskiewskiego zdecydował się zwrócić do Moskwy o nadanie autokefalii Kościołowi ukraińskiemu. Niestety Moskwa nie wyraziła na to zgody.

W kwietniu następnego roku w Żytomierzu sześciu biskupów Ukraińskiego Kościoła Prawosławnego zaproponowało zwołanie soboru, oskarżając Filareta o krzywoprzysięstwo. Ostatecznie sobór w maju tego samego roku w Charkowie zdjął Filareta z urzędu, wybierając zwierzchnikiem

---

[7] *Patrìarh Mstislav* (*1898–1993*). [*Патріарх Мстислав* (*1898–1993*]. Web. 20.01.2018. https://risu.org.ua/ua/index/ reference/persons/~%d0%9c/33656/.

[8] *Svâtìjšij patrìarh Kiïvs'kij ì vsìêï Ukraïni Mstislav*. [*Святіший Патріарх Київський і всієї України Мстислав*]. Web. 20.01.2018. https://risu.org.ua/ua/library/periodicals/ lis/lis_90/lis_90_12/37641/.

Cerkwi ukraińskiej metropolitę Włodzimierza Sabodana (1992–2014). Cały proces odbywał się za aprobatą Patriarchatu Moskiewskiego. Warto podkreślić, że metropolita Filaret, został oskarżony przez biskupów oraz Patriarchat Moskiewski o działanie na szkodę Cerkwi. Władze cerkiewne uznały Filareta za zwykłego mnicha, odbierając mu wszystkie godności cerkiewne, a także unieważniając jego święcenia kapłańskie (Pawluczuk 132–133).

Ukraińska Cerkiew Prawosławna Patriarchatu Kijowskiego

Metropolita Filaret nie przyjął decyzji biskupów, uważając ją za niekanoniczną. Podął też rozmowy zjednoczeniowe z niedawno odnowionym Ukraińskim Autokefalicznym Kościołem Prawosławnym. Efektem tych rozmów było zjednoczenie części parafii uznających za zwierzchnika Filareta z Ukraińską Autokefaliczną Cerkwią Prawosławną, co nastąpiło podczas soboru w czerwcu 1992 roku. Powołano wtedy do życia Ukraińską Cerkiew Prawosławną Patriarchatu Kijowskiego, głową którego został Mścisław, dotychczasowy zwierzchnik Ukraińskiej Autokefalicznej Cerkwi Prawosławnej. Gdy patriarcha zmarł w 1993 roku, na Ukrainie działały trzy Kościoły prawosławne, ponieważ Ukraiński Autokefaliczny Kościół Prawosławny został odnowiony (Kozyrska 177). Zwierzchnikiem Patriarchatu Kijowskiego wybrano Włodzimierza Romaniuka (1993–1995), który po dwóch latach zmarł. Decyzja o wyborze Filareta na patriarchę spowodowała przejście części wiernych do Ukraińskiej Autokefalicznej Cerkwi Prawosławnej. Byli to wierni z eparchii iwanofrankowsko-winnickiej oraz buczacko-chmielnickiej. Jednak pierwsza z nich już w 1996 roku powróciła do struktur Patriarchatu Kijowskiego. Ostatecznie Święty Synod Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej pod pretekstem skandali finansowych oraz obyczajowych w 1995 roku objął Filareta anatemą (Gajewski 68)[9]. Filaret nadal spełniał swoją posługę biskupią, traktując moskiewską ekskomunikę jako grę polityczną[10].

Pomimo ekskomuniki i związanych z nią problemów Kościół Patriarchatu Kijowskiego nadal dynamicznie rozwijał się nie tylko na Ukrainie, ale także w Kandzie i Europie Zachodniej, gdzie utworzono metropolię ukraińską Patriarchatu Kijowskiego. Patriarchat Kijowski utworzył także trzy eparchie na terenie Federacji Rosyjskiej: moskiewską, kursko-białogrodzką i tobolsko-jenisiejską.

---

[9] Zob: *Akt ob otlučenii ot Cerkvimonaha Filareta* (*Denisenko*). [*Акт об отлучении от Церкви монаха Филарета* (*Денисенко*)]. Web. 25.01.2019. http://www.patriarchia.ru/db/text/417804.html.

[10] Niektórzy sprzeciwienie się Moskwie Filareta tłumaczą tym, że nie został wybrany patriarchą Moskwy w 1990 roku zob. (Szeptycki 215–217).

Wizyta Bartłomieja I na Ukrainie

W 1997 roku ziemie ukraińskie po raz pierwszy odwiedził patriarcha konstantynopolitański Bartłomiej I (od 1991). 24 września przypłynął do Odessy i został powitany przez metropolitę Włodzimierza — głowę Ukraińskiej Cerkwi Prawosławnej Patriarchatu Moskiewskiego. Bartłomiej odwiedził monaster Zaśnięcia Matki Bożej, gdzie przywitał go ówczesny patriarcha moskiewski Aleksy II (1990–2008). Bartłomiej wizytował także odeskie seminarium duchowne. Ponownie przybył na Ukrainę w 2008 roku z okazji 1020 rocznicy Chrztu Rusi. Tym razem odwiedził Kijów. Wizyta patriarchy trwała trzy dni od 25 do 27 lipca. Patriarchę powitali ówczesny prezydent Ukrainy Wiktor Juszczenko (2005–2010) oraz metropolita kijowski Włodzimierz. Hierarcha odwiedził Ławrę Peczerską oraz sobór św. Sofii, gdzie poświęcił odnowione królewskie wrota ikonostasu. Spotkał się z patriarchą moskiewskim Aleksym II. 27 lipca patriarcha Bartłomiej przewodniczył św. Liturgii, która sprawowana była na Wzgórzu św. Włodzimierza w Kijowie. Z okazji wizyty patriarchy ekumenicznego oraz 1020-lecia chrztu Rusi Kijowskiej Narodowy bank Ukrainy 20 października 2008 roku oddał do obiegu pamiątkową monetę z podobizną patriarchy oraz prezydenta Ukrainy o nominale pięćdziesięciu hrywien[11].

Patriarchę Bartłomiej I uhonorowano także dwoma ukraińskimi odznaczeniami państwowymi. Pierwszym był Order Księcia Jarosława Mądrego przez prezydenta Wiktora Juszczenkę za eklezjalną działalność i zasługi względem Kościoła prawosławnego na świecie. Drugie odznaczenie po pięciu latach przyznał patriarsze prezydent Wiktor Janukowycz (2010–2014) z okazji 1025-lecia chrztu Rusi Kijowskiej za podnoszenie autorytetu prawosławia na świecie[12]. Podobno w 2008 roku prezydent Wiktor Juszczenko prowadził rozmowy z patriarchą w sprawie nadania ukraińskiej Cerkwi autokefalii. Patriarcha cały czas jednak popierał Ukraiński Kościół Prawosławny Patriarchatu Moskiewskiego.

Ostatnie kroki ku autokefalii

Do 2018 roku na Ukrainie istniały trzy Kościoły prawosławne: Ukraiński Kościół Prawosławny Patriarchatu Moskiewskiego, którego

---

[11] *Dokument 651 /2008, potochna redaktsiya — Pryynyattya vid 22.07.2008*. [*Документ 651 /2008, поточна редакція — Прийняття від 22.07.2008*]. Web. 25.01.2019. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/651/2008.

[12] *Dokument 393 /2013, potochna redaktsiya — Pryynyattya vid 27.07.2013*. [*Документ 393 /2013, поточна редакція — Прийняття від 27.07.2013*. Web. 25.01.2019. https://www.zakon.rada.gov.ua/laws/show/393/2013].

zwierzchnikiem od 2014 roku pozostaje metropolita Onufry Berezowski, Ukraiński Kościół Prawosławny Patriarchatu Kijowskiego, którego zwierzchnikiem do 2018 roku był patriarcha Filaret oraz Ukraiński Autokefaliczny Kościół Prawosławny, na czele którego stał metropolita Makary Małetycz (2015–2018). Tylko pierwszy z wyżej wymienionych uznawany był przez świat prawosławny za kanoniczny.

Sytuacja ukraińskiego prawosławia zaczęła się radykalnie zmieniać dopiero w 2018 roku, gdy Rada Najwyższa Ukrainy złożyła u Bartłomieja I wniosek o nadanie autokefalii ukraińskiej Cerkwi. Żeby proces się rozpoczął bez udziału patriarchy Moskwy, trzeba było anulować dekret z 1686 roku, w którym metropolia kijowska została przekazana tymczasowo Kościołowi moskiewskiemu. Wniosek poprały dwie niekanoniczne wspólnoty prawosławne oraz niewielka część władyków Patriarchatu Moskiewskiego (Radziwinowicz [Web. 20.01.2019]).

Reakcją Bartłomieja na tę inicjatywę było podjęcie działań zmierzających do nadania autokefalii. 7. września 2018 roku patriarcha wysłał do Kijowa dwóch egzarchów, etnicznych Ukraińców: Daniela, biskupa Pamfilii z USA oraz Hilariona, biskupa Edmonton z Kanady (Sterlingow [Web. 20.01.2019]). Działania Konstantynopola wywołały ogromny sprzeciw Świętego Synodu Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej, który zarzucił Bartłomiejowi, powołując się na kanony Soborów Powszechnych, postępowanie niezgodne z prawem kanonicznym i bez zgody patriarchy moskiewskiego Cyryla oraz zwierzchnika kanonicznej Cerkwi ukraińskiej metropolity Onufrego[13]. Moskwa argumentowała swój sprzeciw także tym, że działania Patriarchatu Konstantynopola mogą nasilić konflikty w łonie ukraińskiego prawosławia.

Pomimo protestów rosyjskiej Cerkwi w październiku 2018 roku Konstantynopol rozpoczął proces nadania autokefalii Cerkwi na Ukrainie. Synod patriarszy obradujący w dniach 9–11 października ogłosił powrót metropolii kijowskiej pod zwierzchnictwo Patriarchy Ekumenicznego. Synod anulował postanowienia z 1686 roku. W ten sposób Kościół na Ukrainie z powrotem stał się częścią Patriarchatu Konstantynopola. Z punktu widzenia Patriarchatu Ekumenicznego Moskwa przestała mieć jakikolwiek wpływ na Kościół ukraiński. Święty Synod Patriarchatu Ekumenicznego ogłosił także zdjęcie ekskomuniki nałożonej przez Patriarchat Moskiewski na patriarchę Filareta Denysenkę oraz metropolitę Makarego Małetycza, włączając ich ponownie do kanonicznego pra-

[13] *Zaâvlenie Svâšennogo Sinoda Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi ot 8 sentâbrâ 2018 goda / Oficial'nye dokumenty*. [*Заявление Священного Синода Русской Православной Церкви от 8 сентября 2018 года / Официальные документы*]. Web. 25.01.2019. http://www.patriarchia.ru/db/text/5264344.html.

wosławia[14]. Tak oto niekanoniczne Kościoły ukraińskie stały się legalnie działającymi wspólnotami prawosławnymi (Gajewski 66)[15].

Po decyzjach konstantynopolitańskiego Synodu egzarchowie zaapelowali do trzech, już wtedy kanonicznych prawosławnych Kościołów Ukrainy o rozpoczęcie działań mających zjednoczyć ukraińskie prawosławie. Egzarchowie potwierdzili, że przejęcie przez Patriarchat Moskiewski metropolii kijowskiej było aktem niekanonicznym. Patriarchat Moskiewski zareagował sprzeciwem twierdząc, że to właśnie działania Konstantynopola są niezgodne z prawem kanonicznym. Moskwa bezskutecznie próbowała jeszcze zatrzymać proces rozpoczęty przez Bartłomieja I. 15 października 2018 roku w Mińsku zebrał się Święty Synod Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej, który ostatecznie postanowił zerwać jedność eucharystyczną z Patriarchatem Ekumenicznym, zawieszając z nim wszelkie kontakty (Gajewski 73). Duchowni obu Kościołów nie mogą sprawować razem Eucharystii, wierni Patriarchatu Moskiewskiego także nie mogą przystępować do sakramentów w świątyniach Patriarchatu Konstantynopola (Romanowski [Web. 21.01.2019]). Decyzja ta podzieliła świat prawosławny na „dwa obozy": moskiewski i konstantynopolitański.

Powstanie Kościoła Prawosławnego Ukrainy

Po zakończeniu obrad synodu w Konstantynopolu patriarcha Filaret natychmiast podzielił stanowisko Konstantynopola i oświadczył, że trzeba zwołać sobór zjednoczeniowy w celu stworzenia jednego Kościoła na Ukrainie, któremu zostanie nadana autokefalia. Na sobór zostali zaproszeni hierarchowie trzech ukraińskich Kościołów, w tym także zwierzchnik Ukraińskiego Kościoła Prawosławnego Patriarchatu Moskiewskiego, metropolita Onufry[16]. Jednak 13 listopada 2018 roku metropolita Onufry zwołał w Kijowie nadzwyczajny synod swojego Kościoła, na którym podjęto dokładnie takie same decyzje, jakie podjął synod Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej w Mińsku. Kościół ukraiński Patriarchatu Moskiewskiego zerwał wszelkie relacje z Patriarchatem Konstantynopola[17].

---

[14] *Announcement* (*11.10.2018*). Web. 24.01.2019. https://www.patriarchate.org/-/communiq-1.

[15] *Patriarchat Ekumeniczny rehabilituje Patriarchat Kijowski i Cerkiew autokefaliczną*. Web. 24.01.2019. https://www.ekumenizm.pl/koscioly/wschodnie/patriarchat-ekumeniczny-rehabilituje-patriarchat-kijowski/, 12 października 2018.

[16] *Fylaret anonsyroval obъedynytel'nыy tserkovnыy Sobor*. [*Филарет анонсировал объединительный церковный Собор*]. Web. 25.01.2019. https://zn.ua/POLITICS/filaret-anonsiroval-obedinitelnyy-cerkovnyy-sobor-296928_html.

[17] Zob. Web. 25.01.2019. https://news.church.ua/2018/11/13/postanova-soboru-jepiskopiv-ukrajinskoji-pravoslavnoji-cerkvi-vid-13-listopada-2018-roku/.

Ostatecznie w Kijowie w soborze Mądrości Bożej, 15 grudnia 2018 roku pod przewodnictwem Emanuela przedstawiciela Patriarchatu Konstantynopola, metropolity Galii, zwołano sobór zjednoczeniowy. Na sobór przybyli hierarchowie Ukraińskiego Kościoła Prawosławnego Patriarchatu Kijowskiego oraz Ukraińskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego. Przybyło także dwóch hierarchów Ukraińskiego Kościoła Prawosławnego Patriarchatu Moskiewskiego: metropolita Symeon Szostacki oraz metropolita Aleksander Drabynko. Warunkiem rozpoczęcia obrad w celu stworzenia jednego Kościoła, postawionym przez Bartłomieja I, był udział biskupów ukraińskiego Kościoła Patriarchatu Moskiewskiego. Metropolici przybyli na sobór bez zgody swojego zwierzchnika — metropolity Onufrego. Na soborze Cerkwie zjednoczyły się powołując do życia Kościół Prawosławny Ukrainy, wskutek czego Patriarchat Kijowski i Ukraiński Autokefaliczny Kościół Prawosławny zostały rozwiązane (Chomenko, Czerwonenko [Web. 26.01.2019]). Na soborze wybrano zwierzchnika zjednoczonej Cerkwi. Został nim metropolita perejasławsko-chmielnicki i białocerkiewski, Epifaniusz Dumenko, dotychczasowy hierarcha Ukraińskiego Kościoła Prawosławnego Patriarchatu Kijowskiego. Nowy metropolita przyjął tytuł metropolity kijowskiego i całej Ukrainy[18]. Epifaniusz jest stosunkowo młody, w chwili objęcia katedry kijowskiej miał 39 lat. Należy do nowego pokolenia ukraińskiego Kościoła. Nie miał żadnych związków z komunizmem, nie kształcił się w Moskwie w przeciwieństwie do starszych hierarchów, w tym także patriarchy Filareta. Posiada wykształcenie teologiczno-filozoficzne. Kształcił się w Kijowie oraz w Atenach[19].

Nadanie autokefalii nowej Cerkwi

24. grudnia 2018 roku patriarcha Bartłomiej poinformował wszystkie Kościoły lokalne o nadaniu autokefalii Kościołowi ukraińskiemu. 5. stycznia 2019 roku metropolita Epifaniusz, z niektórymi hierarchami ukraińskiej Cerkwi oraz przedstawicielami ukraińskiej władzy, razem z prezydentem Piotrem Poroszenką udali się do Istambułu, gdzie patriarcha Bartłomiej I w patriarszym soborze św. Jerzego w dzielnicy Fanar podpisał tomos — dokument potwierdzający nadanie autokefalii

---

[18] *Mytropolyt UPTS KP Epifaniy obranyy predstoyatelem yedynoyi pomisnoyi pravoslavnoyi tserkvy v Ukrayini*. [*Митрополит УПЦ КП Епіфаній обраний предстоятелем єдиної помісної православної церкви в Україні*]. Web. 26.01.2018. https://www.unian.ua/politics/10378407-mitropolit-upc-kp-epifaniy-obraniy-predstoyatelem-yedinoji-pomisnoji-pravoslavnoji- cerkvi-v-ukrajini-foto-video.html.

[19] *Mytropolyt Pereyaslavs'kyy i Bilotserkivs'kyy*. [*Митрополит Переяславський і Білоцерківський*. Web. 24.01.2019. https://www.cerkva.info/eparches/mytropolyt-pereiaslav-khmelnytskyi-i-bilotserkivskyi-epifaniy.

nowo utworzonej Cerkwi ukraińskiej. Następnego dnia w święto Epifanii, Epifaniusz wraz z Bartłomiejem odprawili Świętą Liturgię, podczas której kijowski metropolita otrzymał tomos z rąk patriarchy (Chomeko, Czerwonenko [Web. 24.01.2019]).

Patriarcha Bartłomiej po soborze zjednoczeniowym oznajmił, że nie może być dwóch kanonicznych metropolitów kijowskich, dlatego metropolita Onufry będzie traktowany przez Konstantynopol jako metropolita Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej w Ukrainie (Czerwonenko, Danylczenko [Web. 26.01.2019]).

Kościół Prawosławny Ukrainy, obecnie formułuje swe struktury. Jest największą wspólnotą religijną na Ukrainie. Po powstaniu liczył ok. siedem tysięcy parafii[20]. Jest piętnastym Kościołem autokefalicznym. Czeka na uznanie przez pozostałe Kościoły autokefaliczne. Nie został już uznany przez Patriarchat Moskiewski[21]. Z działaniami Konstantynopola nie zgadzają się także Kościół serbski, bułgarski, Patriarchat Antiocheński, a także Polski Autokefaliczny Kościół Prawosławny, który 15 listopada 2018 roku zabronił swoim duchownym liturgiczno-modlitewnych kontaktów z duchowieństwem niekanonicznych Cerkwi Ukrainy[22].

Relacje Kościoła ukraińskiego z Konstantynopolem były trudne. Bywały okresy, w których Konstantynopol nie miał żadnego wpływu na metropolię kijowską. Przez ostatnie lata Konstantynopol popierał Kościół Patriarchatu Moskiewskiego. Dopiero w 2018 roku potraktował prawosławie ukraińskie całościowo. Zrehabilitował zwierzchników Kościołów niekanonicznych, zdejmując z nich anatemy nałożone przez Moskwę. Anulował postanowienia z 1686 roku. Ostatecznie nadał ukraińskiemu Kościołowi autokefalię, która jest szansą zjednoczenia ukraińskiego prawosławia. Proces ten dopiero się zaczął, będzie on bardzo trudny ze względu na sprzeciw Patriarchatu Moskiewskiego, który Ukrainę uznaje za swoje kanoniczne terytorium. Historia dowiodła, że procesy tworzenia Kościołów autokefalicznych były bolesne, długotrwałe i często rodziły konflikty w łonie prawosławia. Tak było np. z autokefalią Kościoła bułgarskiego, greckiego czy chociażby polskiego. Proces, który zachodzi na Ukrainie potrzebuje czasu, rozwagi, spokoju i takich działań wewnątrz Kościoła prawosławnego, które będą służyły utrzymaniu wzajemnych relacji i dążeniu do ich naprawy.

---

[20] Ibidem.

[21] Web. 24.01.2019. https://www.patriarchia.ru/db/text/5330863.html.

[22] *Komunikat Kancelarii Św. Soboru Biskupów PAKP, 15 listopada 2018 roku*. Web. 24.09.2019. http://www.orthodox.pl/414192/; zob też *Polski Kościół prawosławny przeciwny autokefalii na Ukrainie*. Web. 24.09.2019. https://ekai.pl/polski-kosciol-prawoslawny-przeciwny-autokefalii-na-ukrainie/.

Bibliografia

(*AJZR*) *Arhiv Ûgo-Zapadnoj Rossii, izdavaemyj Vremennoû komisseû dlâ razbora drevnih aktov, vysočajše učreždennoû pri Kievskomvoennom, Podol'skom i Volynskom general-gubernatore*. T. I–XXXIV, č. 1–8, Kiev, 1859–1914. [(*AJZR*) *Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною комиссею для разбора древних актов, высочайше учрежденною при Киевском военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе*. Т. I–XXXIV, ч. 1–8, Киев, 1859–1914].

Akt ob otlučenii ot Cerkvi monaha Filareta (*Denisenko*). [*Акт об отлучении от Церкви монаха Филарета* (*Денисенко*)].Web. 25.01.2019. http://www.patriarchia.ru/db/text/417804.html.

Aleksev A. I. VARLAAM (*Âsinskij*; *1627–22.08.1707*, *Kiev*). *Pravoslavnaâ Ènciklopediâ*. T. 6. Red. Patriarh Moskovskogo i Vseâ Rusi Aleksiâ II. Moskva, 2009: 605–609. [Алексев А. И. *ВАРЛААМ* (*Ясинский*; *1627–22.08.1707, Киев*). *Православная Энциклопедия*. Т. 6. Ред. Патриарх Московского и всея Руси Алексия II. Москва, 2009: 605–609].

Announcement (*11.10.2018*). Web. 24.01.2019. https://www.patriarchate.org/-/communiq-1.

(*AZR*) *Akty otnosâŝìesâ k" istorìi Zapadnoj Rossìi sobrannye i izdannye arheografičeskoû kommissìeû*. T. I–X, Sankt-Peterburg, 1863–1892. [(*AZR*) *Акты относящіеся къ исторіи Западной Россіи собранные и изданные Археографическою коммиссіею*. Т. I–XV, Санкт-Петербург, 1863–1892].

Bendza Marian. *Prawosławna diecezja przemyska w latach 1596–1681. Studium historyczno-kanoniczne*, Warszawa: Wydawnictwo Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej, 1982.

Bendza Marian. „Inkorporacja metropolii kijowskiej do patriarchatu moskiewskiego". *Autokefalie Kościoła prawosławnego w Polsce*. Red. A. Mironowicz, U. Pawluczuk, P. Chomik. Białystok: Wyd. Synod Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, 2006.

Bieńkowski Ludomir. „Organizacja Kościoła Wschodniego w Polsce", *Kościół w Polsce*. Red. J. Kłoczowski. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Żak", 1969, t. 2: 796–797.

Browning Robert. *Cesarstwo Bizantyjskie*. Przeł. Grzegorz Żurek. Warszawa: PIW, 1997.

Chervonenko Vitaliy, Danyl'Chenko Artem. *Tomos tserkvi Ukrayiny*: *Epifaniy otrymav hramotu pro avtokefali*. [Червоненко Віталій, Данильченко Артем. *Томос церкві України*: *Епіфаній отримав грамоту про автокефалію*. Web. 24.01.2019. https://www.bbc.com/ukrainian/features-46773365?ocid=socialflow_facebook].

Chodynicki Kazimierz. *Kościół prawosławny a Rzeczpospolita Polska. Zarys historyczny 1370–1623*. Warszawa: Druk. im Mianowskiego — Instytut Popierania Nauki, 1934.

Dmitrevskiĭ Aleksej. *Arhiepiskop" Elassonskiĭ Arseniĭ i memuary ego iz" russkoĭ istorii po rukopisi trapezuntskago Sumeliĭskago monastyrâ*. Kiev, 1899. [Дмитревскиѝ Алексей, *Архиепископъ Елассонскіѝ Арсеніѝ и мемуары его изъ русскоѝ исторіи по рукописи трапезунтскаго Сумеліѝскаго монастыря*. Киев, 1899].

Dokument 651 /2008, potochna redaktsiya — Pryynyattya vid 22.07.2008. [*Документ 651 /2008, поточна редакція — Прийняття від 22.07.2008*. Web. 25.01.2019. https://www.zakon.rada.gov.ua/laws/show/651/2008].

Dokument 393 /2013, potochna redaktsiya — Pryynyattya vid 27.07.2013. [*Документ 393 /2013, поточна редакція — Прийняття від 27.07.2013*. Web. 25.01.2019. https://www.zakon.rada.gov.ua/laws/show/393/2013].

Enciklopedìâ ìstorìï Ukraïni. Red. kol.: V. A. Smolìj ta ìn. T. 1. Kiïv, 2003. [*Енциклопедія історії України* (EIU). Ред. кол.: В. А. Смолій та ін. Т. 1. Київ, 2003].

Ewenko I. "Agapetus and West: Fate of a Byzantine *Mirror of Princes*". *Revue des Études Sud-est Européennes* 16 (1978): 1–44.

Fijałek Jan. „Biskupstwa greckie na ziemiach ruskich od połowy XIV wieku na podstawie źródeł greckich". *Kwartalnik Historyczny* XI (1897).

Fylaret anonsyroval obъedynytel'nыy tserkovnыy Sobor. [*Филарет анонсировал объединительный церковный Собор*]. Web. 25.01.2019. https://zn.ua/POLITICS/filaret-anonsiroval-obedinitelnyy-cerkovnyy-sobor-296928_.html.

Gajewski A. „Tomos dla Ukrainy. Historyczna szansa czy nowe podziały?". *Polski Przegląd Dyplomatyczny*. Red. S. Dębski, nr 1 (76) (2018): 66–78.

Giannelli C. ''À propose de la confirmation du métropolite de Kiev Joseph Bolharynovyč par le patriarche oecuménique Joachim I". *Orientalia Christiana Periodica* 9 (1943): 450–459.

Ġudzâk Borys. *Kriza ì reforma. Kiïvs'ka mitropolìâ,Cargorods'kiĭ̆ patrìarhat ì geneza Beresteĭs'koï̆ unìï̆*. Pereklad M. Gablevič. L'vìv, 2000. [Ґудзяк Борис, *Криза і реформа. Київська митрополія, Царгородськиĭ̆ патріархат і генеза Берестейської унії*. Переклад М. Габлевич. Львів, 2000].

Halecki Oskar. *Od unii florenckiej do unii brzeskiej*. Przeł. Anna Niklewicz. T. 1–2. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej — Rzym: Fundacja Jana Pawła II, 1997.

Isayevych Yaroslav, *Ukrayina davnya i nova*: *narod, relihiya, kul'tura*. L'viv, 1996. [Ісаєвич Ярослав, *Україна давня і нова*: *народ, релігія, культура*. Львів, 1996.]

Jobert Ambroise. *Od Lutra do Mohyły. Polska wobec kryzysu chrześcijaństwa 1517–1648*. Przeł. E. Sękowska. Warszawa, 1994.

Khomenko Svyatoslav, Chervonenko Vitaliy. *Ob'yednavchyy sobor Ukrayins'Koyi tserkvy*: *yak vse vidbuvalosya*. [Хоменко Святослав, Червоненко Віталій. *Об'єднавчий собор Української церкви*: *як все відбувалося*]. Web. 26.01.2019. http://www.bbc.com/ukrainian/features-46583417.

Komunikat Kancelarii Św. Soboru Biskupów PAKP, 15 listopada 2018 roku. Web. 24.09.2019. http:// www.otthodox.pl/414192/.

Kōnstantinídīs 'I. Ch. *'Iōakeím, oh Patriárchīs 'Antiocheías. Thrīskeutikḕ kaì ī'thikḕ 'Egkyklopaideía*. Tóm VI, szpalty: 1095–1096. [Κωνσταντινίδης 'Ι. Χ. *'Ιωακείμ, ὁ Πατριάρχης 'Αντιοχείας. Θρησκευτικὴ καὶ ἠθικὴ 'Εγκυκλοπαιδεία*. Τόμ. VI, szpalty: 1095–1096].

Kozyraska Antonina. *Pluralizm wyznaniowy a integracja narodu ukraińskiego po 1991 roku*. Toruń, 2014.

Kumor Bolesław. *„Geneza i zawarcie unii brzeskiej". Unia brzeska i jej konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*. Red. R. Łużny, F. Ziejka, A. Kępiński. Kraków: Universitas, 1994: 26–44.

Lemeševskij Viktor. *Russkie pravoslavnye ierarhi 992–1892*. Moskva: Izd-vo Krutickogo podvor'â, 2002: č. 1; 2003: č. 2. [Лемешевский Виктор. *Русские православные иерархи 992–1892*. Москва: Изд-во Крутицкого подворья, 2002: ч. 1; 2003: ч. 2].

Lewicki Antoni., „Unia florencka w Polsce". *Rozprawy* (*Polskiej*) *Akademii Umiejętności. Wydział Historyczno-Filozoficzny* 38 (2, 13) (1899): 205–274.

Lukašova Svetlana. *GEDEON* (*Svâtopolk-Četvertinskij Grigorij Zahar'evič, kn.; ok. 1634, mest. St. Četvertnâ na Volyni – 06.04.1690, Kiev*). *Pravoslavnaâ Ènciklopediâ*. T. 10. Pod red.

Aleksiâ II. Moskva, 2010: 517–519. [Лукашова Светлана. *ГЕДЕОН* (*Святополк-Четвертинский Григорий Захарьевич, кн.; ок. 1634, мест. Ст. Четвертня на Волыни – 06.04.1690, Киев)*. *Православная Энциклопедия*. Т. 10. Под ред. Алексия II. Москва, 2010: 517–519].

Makarij. *Istoriâ Russkoj Cerkvi*. T. I–XII, Sankt-Peterburg, 1857–1883 (perevod: kn. I–VII, Moskva, 1994–1996. [Макарий. *История Русской* Церкви. Т. I–XII, Санкт-Петербург, 1857–1883 (перевод: кн. I–VII, Москва, 1994–1996)].

Malyševskij Ivan. *Aleksandrijskij patriarh Meletij Pigas i ego učastie v delah Russkoj Cerkvi*. T. I–II. Kiev, 1872. [Малышевский Иван. *Александрийский патриарх Мелетий Пигас и его участие в делах Русской Церкви*. Т. I–II. Киев, 1872].

Malyševskij Ivan. „Zametka po povodu mneniâ, budto patr. Eremiâ poseŝal Kiev v 1588 ili 1589 gg." *Trudy Kievskoj Duhovnoj Akademii* 12 (1885): 656–674. [Малышевский Иван. „Заметка по поводу мнения, будто патр. Еремия посещал Киев в 1588 или 1589 гг." *Труды Киевской Духовной Академии* 12 (1885): 656–674].

Melnyk Marek. *Problematyka antropologiczna w pismach Piotra Mohyły*. Olsztyn, 2005.

Meyendorff John. *Byzantium and the Rise of Russia*: *A Study of Byzantino-Russian Relations in the Fourteenth Century*. Cambridge, 1981.

Mironowicz Antoni. *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*. Białystok, 2003.

Mironowicz Antoni. *Diecezja białoruska w XVII i XVIII wieku*. Białystok, 2008.

Mironowicz Antoni. *Kościół prawosławny w państwie Piastów i Jagiellonów*. Białystok, 2003.

Modzelewska B. „Kościoły przedchalcedońskie i prawosławne (Ukraina)". *Encyklopedia Katolicka* (*EK*). Red naczelny E. Giglewicz. T. XIX, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013: szpalty 1303–1304.

Mokry Włodzimierz. „Stosunek państwowych i cerkiewnych władz moskiewskich do ukraińskiej Cerkwi prawosławnej i unickiej w wiekach XVII–XX". *Unia brzeska. Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*. Red. R. Łużny, F. Ziejka, A. Kępiński. Kraków: Universitas, 1994: 83–94.

MonČak Igor. ''Florentine Ecumenism in the Kyivan Church". *Opera Graco-Catholice Academiae Theologicae Rome* (1987): 53–54.

Monumenta Confraternitatis Stauropigianae Leopoliensis, (*MCSL*). Leopoli: Wyd. W. Milkowicz, 1895–1896.

Mytropolyt UPTS KP Epifaniy obranyy predstoyatelem yedynoyi pomisnoyi pravoslavnoyi tserkvy v Ukrayini. [*Митрополит УПЦ КП Епіфаній обраний предстоятелем єдиної помісної православної церкви в Україні*]. Web. 26.01.2019. https://www.unian.ua/politics/10378407-mitropolit-upc-kp-epifaniy-obraniy-predstoyatelem-yedinoji-pomisnoji-pravoslavnoji-cerkvi-v-ukrajini-foto-video.html.

Mytropolyt Pereyaslavs'kyy i Bilotserkivs'kyy. [*Митрополит Переяславський і Білоцерківський*. Web. 24.01.2019. https://www.cerkva.info/eparches/mytropolyt-pereiaslav-khmelnytskyi-i-bilotserkivskyi-epifaniy.

Nazarko Ì. „Galic'ka mitropolìâ". *Zapiski čina sv. Vasilìâ Velikogo* 3 (9) (1958). [Назарко І. „Галицька митрополія". *Записки Чина св. Василія Великого* 3 (9) (1958)].

Onufriya nazyvatymut' mytropolytom Rosiys'Koyi pravoslavnoyi tserkvy v Ukrayini. [*Онуфрія називатимуть митрополитом Російської православної церкви в Україні*]. Web. 20.01. 2019. https://gordonua.com/ukr/news/society/-jepifanij-zajaviv-shcho-glava-upts-mp-onufrij-bude-nazivatisja-mitropolitom-rosijskoji-pravoslavnoji-tserkvi-v-ukrajini-588063.html.

Osadczy Włodzimierz. „Skrypnyk Mstysław". *Encyklopedia Katolicka* (*EK*). Red nacz. E. Giglewicz. T. XVIII. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013: szpalty 317–318.

Patriarchat Ekumeniczny rehabilituje Patriarchat Kijowski i Cerkiew autokefaliczną. Web. 24.01. 2019. https://www.ekumenizm.pl/koscioly/wschodnie/patriarchat-ekumeniczny-rehabilituje-patriarchat-kijowski/, 12 października 2018.

Patrylo I. „Archiepiskopi-Metropolitani Kievo-Halicienses (attentis praescriptis Motu Proprio *Cleri sanctitati*)". *Zapiski čina sv. Vasilìâ Velikogo* XVI (1962). [*Записки Чина св. Василія Великого* XVI (1962)].

Polski Kościół prawosławny przeciwny autokefalii na Ukrainie. Web. 24.01.2019. https://ekai.pl /polski-kosciol-prawoslawny-przeciwny-autokefalii-na-ukrainie/.

Przybył Elżbieta. *Prawosławie*. Kraków: Wydawnictwo ZNAK, 2000.

Radziwinowicz W. Web. 20.01.2019. http://wyborcza.pl/7,75399,23450351,ukrainska-cerkiew-odlacza-sie-od-moskwy-putin-przegrywa-wojne.html.

Romanowski W. *Czy Rosja wywoła nową wojnę, tym razem religijną?* Web. 21.01.2019. http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1767934,1,czy-rosja-wywola-nowa-wojne-tym-razem-religijna.read.

Serczyk Władysław. *Historia Ukrainy*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2009.

Siemaszko Aleksander. „Pierwsze stulecie klasztoru w Supraślu: fakty, daty, interpretacje". *Dzieje opactwa supraskiego*. Red. R. Dobrowolski, M. Zemło. Rzym–Lublin–Mińsk, 2015: 43–73.

Silnicki Tadeusz, *Sobory powszechne a Polska*. Warszawa 1962.

Sterlingow P. *Nowi egzarchowie na Ukrainie*. Web. 25.01.2019. http://www.wiadomosci.cerkiew.pl/news.php?id_n=1911.

Svâtìjšij patrìarh Kiïvs'kij ì vsìêï Ukraïni Mstislav. [*Святіший Патріарх Київський і всієї України Мстислав*]. Web. 20.01.2019. https://risu.org.ua/ua/library/periodicals/lis/lis_90/lis_90_12/37641/.

Szeptycki Andrzej. „Podziały religijne na Ukrainie". *Religia w stosunkach międzynarodowych. 10-lecie współpracy Instytutu Stosunków Międzynarodowych ze zgromadzeniem Słowa Bożego (SVD)*. Red. A. Solarz, H. Schreiber. Warszawa: Wydawnictwo Muza, 2012: 211–239.

Ševčenko Ihor. ''A Neglected Byzantine Source for Muscovite Political Ideology". *Harvard Slavic Studies* 2 (1954): 141–179.

Trajdos Tadeusz. „Metropolici kijowscy Cyprian I Grzegorz Camblak (Bułgarscy duchowni prawosławni) a problemy Cerkwi prawosławnej w Państwie Polsko-Litewskim u schyłku XIV i pierwszej ćwierci XV w. *Balcanica Posnaniensia* II (1985): 211–233.

Vetera Monumenta Poloniae et Lithuaniae gentiumque finitimarum historiam illustrantia maximam partem nondum edita extabulariis Vaticanis deprompta collecta ac serie chronologica disposita (*MPL*). Wyd. A. Theiner. T. II, nr 296 (1861): 267–268.

VJRK (*Vostočnoslovânskie i ûžnoslavânskie rukopisnye knigi v sobranâh Pol'skoj Narodnoj Respubliki.* Red. Â. N. Ŝapovû. T. II, nr 52 (1976): 145–147). [*VJRK* (*Восточнословянские*

и южнославянские рукописные книги в собранях Польской Народной Республики. Ред. Я. Н. Щаповю. Т. II, nr 52 (1976): 145–147)].

Pawluczuk Włodzimierz. *Ukraina. Polityka i mistyka*. Kraków: Zakł. Wydaw. Nomos, 1998.

Welykyj Athanasius. *Documenta Pontificum Romanorum Historiam Ucrainae Illustrantia* (*1075–1953*) (*DPR*) T. I (1954): 80.

Zaâvlenie Svâŝennogo Sinoda Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi ot 8 sentâbrâ 2018 goda / Oficial'nye dokumenty. [*Заявление Священного Синода Русской Православной Церкви от 8 сентября 2018 года / Официальные документы*]. Web. 25.01.2019. http://www.patriarchia.ru/db/text/5264344.html.

ELEMENTY WIZUALNE W KULTURZE EKSPERYMENTU W UJĘCIU PSYCHOLOGICZNYM

ВИЗУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КУЛЬТУРЕ ЭКСПЕРИМЕНТА В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

VISUAL ELEMENTS IN THE CULTURE OF EXPERIMENT IN THE PSYCHOLOGICAL CONTEXT

Julia Poczynok
Państwowy Uniwersytet Medyczny im. I. J. Horbaczewskiego w Tarnopolu, Tarnopol — Ukraina
pochynok@i.ua

Słowa kluczowe: intermedialność, fotografia, liberatura, komiks, instalacja, eksperymentalna muzyka
Ключевые слова: интермедиальность, фотография, либература, комиксы, инсталяция, экспериментальная музыка
Keywords: itermediality, photography, liberature, comics, installation, experimental music

Abstract: In the article there is a whole range of the different examples related to the culture of experiment, especially in the context of the interrelations between literature and visual arts, music and photography. The paper touches upon the questions of mediality, intermediality, the relationship between word and picture, as well as sound and movement. The main aim of the article is to demonstrate the phenomenon of interweaving various types of arts worldwide.

W intermedialnych poszukiwaniach bardzo ważne są związki literatury ze sztukami wizualnymi, plastycznymi, muzycznymi oraz fotografią, i to jest główną cechą komunikacji multimedialnej. Takie doświadczenie jest bardzo widoczne podczas wszystkich wydarzeń na festiwalu muzyki filmowej w Krakowie. Z fotograficznej perspektywy bardzo interesujący jest fototekstualny eksperyment. Oczywiście „książka bez wizerunku pisarza staje się niekompletna" (Koszowy 16). Ciekawa jest też zależność pomiędzy fotografią a milczeniem, jako zjawiskiem opartym na pojęciach cienia i śladu. Jest to po prostu eksperyment artystyczny na pograniczu słowa i obrazu, przeprowadzany z perspektywy fotografii jako strategii reprezentacji. Reprezentacja jest „jednocześnie zastępowaniem i wskazywaniem, tym *poprzez co* i *dzięki* czemu ujmujemy to, co jest poza" (Nycz 324). W tym kontekście aparat fotograficzny wskazuje na szczególność ludzkiej percepcji wzrokowej, ponieważ „zdjęcie może być wówczas ilustracją, *readymade,* tematem lub motywem poruszanym

w książce" (Koszowy 48). Fotografia (fotograficzna instalacja, fotograficzny performance) jest przedstawiona czytelnikowi jako wzór historycznej reprezentacji metaforyki wizualnej, bo w „milczącym obrazie fotograficznym" (Dawidek-Gryglicka 367) możemy zobaczyć nieodczytywalny znak, zaprojektowany przez artystę dla przedmiotów, które uzyskują materialność.

Japoński fotografik Daido Moriyama w albumie *Łowca* opublikował zdjęcia zrobione z okna jadącego samochodu: „jego fotografie nie mają tytułów, a cała książka jest swego rodzaju zapisem doświadczenia autora" (*Sztuka i wolność* 20), wyrazem kontemplującej zdolności trwania sztuki i dialektyczną grą pomiędzy przeżywającymi umysłami.

Bożena Boba-Dyga, polska artystka multimedialna, stworzyła fotowiersze; są one rodzajem montażu wiersza lub jego fragmentu, ale głównie całego krótkiego tekstu o charakterze haiku z fotografią. Fotografia wykonywana jest osobno, ale z myślą o montowaniu; są to głównie struktury powierzchni, obserwacja detalu, szczegółu, faktury; ich przeskalowanie (np. struktura wody, kory drzewa, struktura korozji), ale także obrazowe zapisy sytuacji i emocji. W ten sposób powstaje zbiór struktur. Następnie wybierane są wiersze do montowania i tworzony jest zbiór tekstów. Z rozsypanki obrazów fotograficznych i obrazów słownych wynikają połączenia. Tekst jest wmalowywany, wrysowywany, wdrukowywany w obraz fotograficzny tak, że staje się jego pełnoprawnym partnerem graficznym, a połączenie jest uzasadnione i nierozerwalne. TŁO współbrzmi z TEKSTEM. Fotowiersze prezentowane były na wystawach oraz wyświetlane na scenie *Koncertów na wiersze*, a także publikowane we „Fragille", dwustronnym albumie pt. *Bożena Boba-Dyga twórczość* (*w części*) *plastyka, muzyka, literatura* oraz *Obraz i słowo w kręgu poezji*. Jeden z takich przykładów możemy odnaleźć na montażu *Dzień pogodny*:

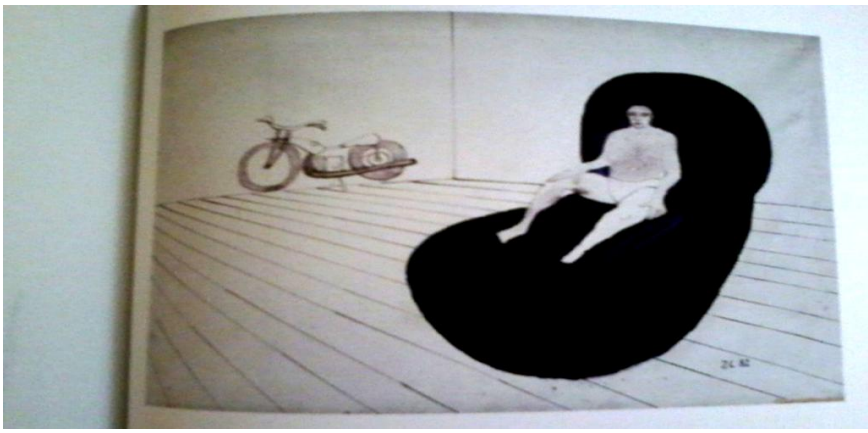
Fotografia z archiwum autorki *„Obraz i słowo w kręgu poezji"*
wydawca Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Krakowski, 2016.

Medialność jako model ekfrastycznego ciała obrazów wprowadza w nie życie przy pomocy języka migowego. Jest to swego rodzaju dychotomiczna struktura medium we fragmentarycznym doświadczeniu świata w mediacji tekstu. Podczas 19. Forum Wydawców we Lwowie 14 września 2012 (było to wydarzenie wspierane przez Konsulat Generalny RP) odbyła się prezentacja i wystawa książek Radosława Nowakowskiego, polskiego tłumacza, muzyka i pisarza. W jego bogatym dorobku literacko-plastycznym znajdują się między innymi *Hasa Rapsa*, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, *Ogon słonia, Nieopisanie góry, Tajna Kronika Sabiny – piąta jesień* i inne dzieła. Podczas prezentacji autor powiedział, że książka jest nie tylko opakowaniem dla tekstu, ale także obiektem sztuki (Nowakowski 2012). Według niego projekt ma związek z holistycznym pojmowaniem książek i wpływa na percepcję tekstu. Każdy element jego książek ma swoją wartość. Dlatego właśnie Radosław Nowakowski ucieka się do porównania z tworzeniem oprawy książki filmowej. Następny wykład dotyczył rozmowy na temat treści i formy oraz ich syntetycznej jedności. Według Nowakowskiego jedność formy i treści najlepiej ze wszystkich sztuk pokazuje muzyka, w której to treść jest formą. Jest to po prostu „liberatura" — „trans-gatunek" (Fajfer 10), w którym autor „mówi" całą książką, a pozatekstowe medium staje się składnikiem dzieła. Radosław Nowakowski wydaje swoje książki

> w formie leporello, którego otwierane „drzwi" swą przestrzenną nierozstrzygalnością, przypominają grafiki Eschera i kojarzą się ze wstęgą Möbiusa, i które jawią się jako plastyczna metafora kreującej fałdy i pętle rzeczywistości (Fajfer 15).

Radosław Nowakowski zagrał z lwowskim muzykiem Yurijem Yaremchukem, aby potwierdzić powyższą tezę.

Bardzo interesującymi „tekstami" w rozumieniu kultury są też sztuki „pisane" na płótnie. Jednym z artystów uprawiających taką sztukę jest Leszek Zając. W latach 80. był związany z Klubem Twórców Sztuki Nieprofesjonalnej „Hestia", działającym przy Szpitalu Specjalistycznym im. dr. Józefa Babińskiego w Krakowie. Jego płótno *Mistrz świata na żużlu* to po prostu minimalizm słowa w graficznym odtworzeniu. Ten wizerunek mógłby być nawet ilustracją do net.artu. Jeffrey Shaw oferuje przejażdżki na rowerze w tekście. Nie wiadomo, czy autorzy znali się, ale wspólne źródło inspiracji jest wątpliwe, chociaż analogie są widoczne.



Sztuka i wolność. Psychoanalityczna refleksja nad znaczeniem twórczości, Kraków, 2014: 129.

Swoje wiersze na płótno przenosiła również wspomniana wcześniej Bożena Boba-Dyga; podczas wystawy jubileuszowej z okazji XX-lecie pracy twórczej w Pałacu Sztuki w Krakowie w 2012 r. zaprezentowała cykl „kurtyn". Były to makrowiersze pisane odręcznie na kurtynach z białego, pociętego w pasy płótna, które oddzielały na wystawie od siebie różne obszary – trzeba było przez nie przechodzić jak przez zasłony. Na każdym z pasów znajdowały się urywki wierszy i fragmenty słów; statyczna kurtyna pozwalała odczytać i zrozumieć całość. Taka forma zmuszała do ingerencji w dzieło, w treść, którą można też było odbierać wybiórczo jako sygnał chaosu znaczeń i słów, a odręczny charakter pisma przypominał o trudności odczytania i zrozumienia myśli drugiego człowieka. Podczas wernisażu poeta Jacek Sojan w ramach aranżowanego przez autorkę happeningu odczytywał głośno teksty z kurtyn.

Na tej samej wystawie Bożena Boba-Dyga zaprezentowała też *Drzewo XX słów* — instalację tekstualną, która była na wernisażu dziełem rozpoczętym, a kontynuowanym przez jego uczestników w formie happeningu. Na drzewie wisiało kilka kartek z dwudziestowyrazowymi tekstami dotyczącymi autorki, napisanymi odręcznie przez różnych artystów i pisarzy. Teksty były poświęcone jej jubileuszowi i dodatkowo opatrzone zostały informacją, zachęcającą zgromadzonych do powieszenia kolejnych kartek z własnym tekstem. W tym celu pod drzewem leżały przygotowane puste kolorowe kartki i kolorowe ołówki na gumkach — widzowie mogli wziąć udział w tworzeniu instalacji i wpisywać swoje XX słów i wieszać je na drzewie, a cały proces dział się na planie filmowym (impresja filmowa Tadeusza Oratowskiego (Boba-Dyga 2012). Po wernisażu instalację można było oglądać jako dzieło skończone.

Na zdjęciu *Kurtyna i Drzewo XX słów*. Fotografia z archiwum autorki.

Eksperymentalizm ma tutaj swój głęboki sens jako szczególny sposób odczytywania kodów współczesnej kultury, ponieważ

> eksperyment poetycki odbywa się niejako prostopadle do kierunków współczesnej kultury artystycznej, pojawiając się zarówno w pracach reprezentantów pop-artu, konceptualizmu i neodada, jak też w sztuce książki i sztuce poczty (Nycz 2000).

Po pierwsze, interesujący jest eksperyment w dziedzinie języka. Chodzi o literaturę przełamującą strukturę. Ważna jest tutaj odpowiedniość wobec oryginalnej formy, a więc tekst literacki to swoisty linearny (następujący po sobie) układ znaków językowych. W takim „eksperymentatorskim zamyśle autora sięgającego po niekonwencjonalne formalne rozwiązania kryje się jednak jakiś głębszy sens" (Rypson 2012). Czasem ten sens wynurza się z zakładanej intertekstualności, z dominującego eklektyzmu i autotematyzmu. Tekst ma tworzyć się jako spójny konstrukt dzieł uznawanych za nowatorskie czy eksperymentatorskie. Taka literatura jest oparta o jakiś formalny koncept, cechujący się choćby najmniejszym stopniem innowacyjności. Jednym z takich przykładów architektury języka jest poezja konkretna, która „wyróżnia świadomość słowa jako materii — to eksperymentowanie na materii językowej poprzez odrzucanie ujęcia syntaktycznego i konwencjonalnej składni" (Fajfer 2010).

Dobrym przykładem patrzenia przez-tekst jest książka Julio Cortazara *Gra w klasy*. Jest to książka eksperymentatorska, swego rodzaju papierowa powieść hipertekstowa, podana jako nowatorska literatura bez linearnej narracji. Autor wynosi na piedestał swojego czytelnika, daje mu możliwość wyboru, sposobu czytania dzieła. Krzysztof Varga w następujący sposób przedstawił alternatywne strategie lektury:

> Grę w klasy można też czytać metodą totolotkową na chybił trafił — każda z metod się sprawdza, bo czytając tę powieść bez granic, zawsze wygrywa się szóstkę z potrójną kumulacją (Varga 2014).

Inny przykład to powieść Jerzego Andrzejewskiego, która zawiera tylko dwa zdania. Pierwsze ciągnie się przez kilkadziesiąt stron, jest to po prostu wielość i decentracja. Konglomeratem różnych poetyk i stylizacji jest książka Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*. Zawiera ona liczne cytaty, aluzje, elementy autobiograficzne, czasem też graficzne suplementy. Fabuła jest mozaiką złożoną z wielu odległych wątków, a „sylwiczna kompozycja" została „skonstruowana z narracyjnego «misz-maszu» […]" (Rypson 2012).

Ciekawie przedstawiono w książce Nicka Monftforta *Zegar światowy* autentyczne przemówienie, w którym narrator mówi głosami innych osób i szybko zmienia punkt widzenia. Motyw napisania tekstu przypomina „nowe dziennikarstwo", ponieważ zawiera krótkie notatki z podróży. Struktura tekstu to mozaika, a czytanie jest „rozdrobnione". Można czytać tę książkę zarówno klasycznie, od początku do końca, jak też chaotycznie, otwierając ją na dowolnej stronie, co jednak nie powoduje zmiany jej koncepcji. Styl pisania jest podobny do „nowego dziennikarstwa" (np. Tom Wolfe). Zmiana perspektywy (tzw. „kameleon") to jedna z najbardziej interesujących i sprytnych technik. W ten sposób za pośrednictwem narratora autor gra z czytelnikiem.

Inne ważne techniki pisarskie to kolaż czy chociażby popularyzowana przez Williama S. Burroughsa w *Nagim lunchu* technika zwana *cut-up* (Rypson 2012). Metoda cut-up pochodzi od dadaistów i polega na pomieszaniu porozcinanych akapitów. U Burroughsa jest to składanie gotowych stron na pół i nakładanie złożonych na inne. Taki zestaw składający się po połowie z dwóch różnych stron dawał nową stronę tekstu. Burroughs, podobnie jak bitnicy, zmierzał do „rozszerzenia świadomości": „jaskrawa obsceniczność oraz łamanie konwencji formalnych to z pewnością mieszkanka wybuchowa" (Rypson 2012).

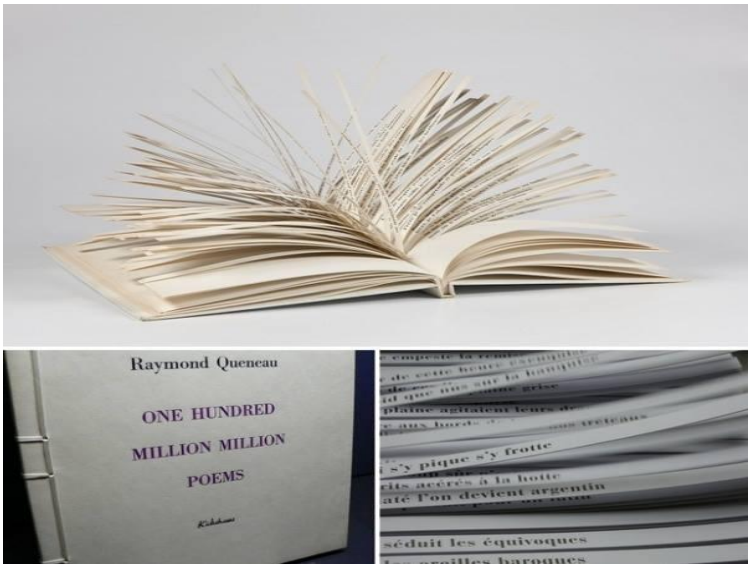
Litera jako najmniejszy graficzny składnik słowa odsyła do poezji konkretnej. Tekstoobraz pustego miejsca oznacza milczenie, a „forma litery może także w sposób indeksykalno-ikoniczny wskazywać jakość brzmienia niosącego sens" (Fajfer 2013). Bardzo interesująca jest również „emanacyjna" technika Zenona Fajfera w art-obiekcie *Oka-leczenie*, która

wprowadza czytelnika w dodatkową przestrzeń ikoniczno-symboliczną powstałą między grafemem (literą) a leksyką i składnią, pogłębiającą dodatkowo wewnętrzną integralność trójksięgu: każdy poziom odczytania zakorzeniony jest w poprzednim (Fajfer 2013).

Fotografia z archiwum autorki.

Forma jest elementem przekazu, może być osiągnięta też przez destrukcję. Istotną zasadą symultaniczności jest rola gry w semantyce języka wizualności i ścieżek tekstu w doświadczeniu lektury. Zmiana koloru pisma i tła w fundamencie dzieła zaczyna się od nakreślenia pola gry, od składnika graficznego.

Liberacki charakter ma również książka Raymonda Quenenau *One hundred Million poems*:



Fotografia z archiwum autorki.

Właśnie tutaj mamy dziesięć sonetów w szeregu o jednej długości, każdy z nich jest pocięty na cienkie paski. Można je układać w dowolnym porządku. Gdyby czytelnik zechciał łączyć wszystkie możliwe kombinacje i czytać głośno, musiałby na to poświęcić co najmniej 200 000 lat. Później, w 2011 r. na Ukrainie Wiktor Melnyk stworzył podobny utwór pod nazwą *Trzyliardy sonetów*, za co trafił do *Księgi Rekordów Ukrainy*.

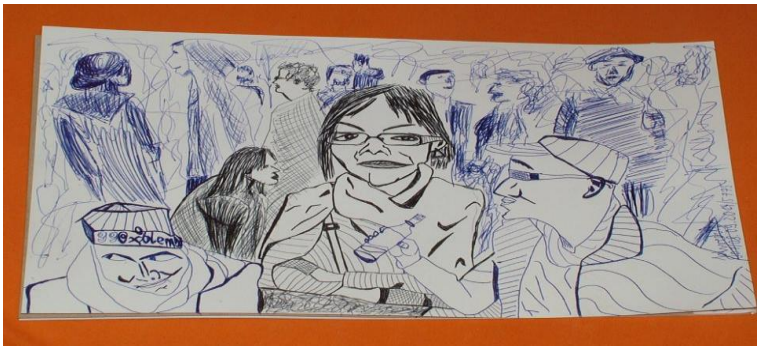
Poezja remiksów to remediacja tekstów poetyckich. Mariusz Pisarski z Londynu w projekcie *Litwo, gdzie jest Trynkiewicz. kogle – google poezji polskiej przez pytania narodu spisane* (w ramach festiwalu Ha!wangarda, organizowanego przez korporacje Ha!art w Krakowie w październiku 2014 roku) zaproponował przeróbkę klasyków poezji polskiej. Wcielając się w rolę tekstowego didżeja, pokazuje technikę wpisywania słówek do wyszukiwarki i w ten sposób tworzy poezję. W kluczowe miejsca wiersza, na początkach wersu lub po średniówce wstawia się zamiast oryginału zwroty zapytań wpisywanych przez miliony Polaków w okna internetowych wyszukiwarek. Ten wiersz jest intuicyjny, brak mu odpowiedzialności ze strony autora. Takie wiersze pisze też Michał Zabłocki, który inicjował tworzenie tekstu, a internauci dopisywali resztę (następnie śpiewał je Czesław Mozil).

Jeszcze jedną bardzo interesującą praktyką jest technika komiksu. Komiks wymaga specyficznego odbioru dzieła. Jest to forma graficznego wyrażenia treści. W 1978 roku Will Eisner opublikował *Umowę z Bogiem*. Bardzo ciekawa jest również, napisana w formie komiksu (a właściwie komiksu o komiksie), książka Scotta McClouda *Understanding comics*:

Fotografia z archiwum autorki.

W tym kontekście komiks powstaje jako historia o historii, z podwójnym dnem, ponieważ naukowy tekst napisany jest w niezwykłej dla czytelnika formie. Jest to również kwestia gry, chęci szokowania odbiorcy.

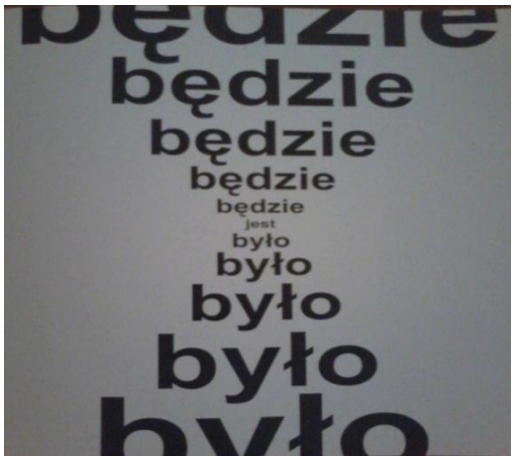
Przykładem takiej literatury jest komiks Arthura Kupermanna *ZABAWA TRWA*: (tak)



Fotografia z archiwum autorki.

Ten komiks powstał w ramach wspomnianego już festiwalu *Ha!wangarda*. Rysunek powyżej przedstawia autorkę niniejszej pracy o „eksperymentalizmie" i może być wizualnie traktowany jako obraz krytyczki literackiej, której zawsze coś się nie podoba w tekstach sztuki. Mamy tutaj uwzględniony społeczny poziom wizualny i poziom fabularny.

W Polsce w formie klepsydry stworzył swój wiersz, na zupełnie innym poziomie designerskiej gry z tekstem, Stanisław Dróżdż — w tym przypadku czarny tekst pojawiał się na białym tle (1967):



Fotografia z archiwum autorki.

Praca jest złożona z 54 plansz. Poruszana jest tutaj kwestia trwania życia w perspektywie i prospekcji czasowości. Redukcja formy wiersza do minimum wykorzystuje na rozmaite sposoby myślenie kadrem między literą, a literą.

Człowiek żyje codziennie pomiędzy literami, jako że pomiędzy człowiekiem a światem znajduje się właśnie język. W tym kontekście bardzo dobrze brzmi pomysł Roberta Barry'ego:

> Używam słów w taki sposób, żeby pozbawić je znaczenia, a jedyny sposób, żeby pozbawić słowo znaczenia to przedstawić jego wszystkie możliwe znaczenia (Wiktor 2014).

W Polsce badaczką poezji eksperymentalnej jest między innymi Urszula Pawlicka. W swej książce (*Polska*) *poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* (2012) wskazała ona przykłady autorów takiej poezji, określając ich gatunki poetyckie: John Cayley (*literal art* i poezja kodu), Robert Kendall (poezja hipertekstowa), Jim Andrews (poezja-gra i „językowe gadżety"), Roman Bromboszcz (od animacji konceptualnych po cybernetyczne teksty-protezy, oraz grafiki), Łukasz Podgórny (cybernetyczna poezja usterkowa i audialna, poezja *digital.prayer*), Leszek Onak (poezja algorytmu i remiksu), Piotr Puldzian Płucienniczak (poezja glitchowa).

Bardzo interesująca jest kompozycja autorstwa ikony polskiej poezji konkretnej Stanisława Drożdża *Między,* którą miałam możliwość zobaczyć w MOCAKu w listopadzie 2014:

Fotografia z archiwum autorki.

Najpierw była ona zrealizowana w warszawskiej galerii Foksal (1977). Otwarcie alfabetu na kolejne litery w poezji konkretnej odwołuje się do gry, reguł czytania, które są wbudowane w samą strukturę tekstu. Można powiedzieć, że jest to poczucie przebywania w królestwie słowa, gdzie

„bardzo wyraźnie naszkicowana jest zamiana ról podmiotowego tekstu i przedmiotowego odbiorcy" (Perloff 2012), a więc rodzaj „pojedynku" pomiędzy czytaniem i patrzeniem. Sztuka powstaje tutaj jako forma komunikacji za pośrednictwem gry jako formy życia i polega na stosunku figury do tła, czyli znaku do pustego miejsca. Jest to po prostu twór interdyscyplinarny łączący elementy słowa i rzeczywistości, w którym więcej jest nauki niż liryki. W tym przypadku aktualna jest idea separacji konceptu od przedmiotu i gry od niezamkniętej ostatecznie formy wiersza. Jest to literacko-typograficzne i literacko-graficzne dzieło poezji.

Stanisław Dróżdż w rozmowie z Małgorzatą Dawidek-Grylicką powiedział, że

> poezja konkretna jest dziedziną zupełnie integralną, natomiast może wykorzystywać środki innych dziedzin sztuki (nie poezji!), ale poprzez to nie przestaje być poezją konkretną (*Sztuka i wolność* 2014).

On też doprowadził do wydania pierwszej antologii polskiej poezji konkretnej — *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977* (Wrocław, 1978) oraz przyczynił się do pierwszej w Polsce sesji teoretyczno-literackiej na temat poezji konkretnej, która odbyła się we Wrocławiu w dniach 28–29 stycznia 1979 roku w Akademickim Ośrodku Teatralnym Kalambur.

Poetyka hipertekstu, czyli interaktywnej sztuki konceptualnej, to literatura nowych mediów, która poprzez grafikę, dźwięk i ruch wykorzystuje specyfikę cyberprzestrzeni oraz interfejs jako medium wirtualnej wizualności języka, ponieważ w kulturze mediów cyfrowych „doświadczenie wizualności na ekranie komputera określa […] przez wskazanie kontynuacji w odniesieniu do tradycji kodeksowej postaci książki" (Fajfer 2013). Czytanie interfejsów kulturowych z perspektywy różnych poetyk to działanie mające na celu rozumienie określonych elementów rzeczywistości. Artysta łączy elementy multimedialne w jeden obiekt, a interfejs wiąże się z ruchem tego obiektu. Jest to swego rodzaju „poetyka rekombinacji" (termin Billa Seamana), gdzie czas jest jedynym organizatorem obiektu. Tworzenie świata w czasie realnym jest możliwe na drodze interaktywności i dialogowości, poprzez zamknięcie przestrzeni wewnętrznej i dzięki przesyłaniu komunikatów do nowych mediów.

Interaktywne teksty wizualne tworzyli członkowie grupy Twożywo — Mariusz Libel (forma haseł), Krzysztof Sidorek (koncepcja przedstawienia), a do 1998 roku także Robert Czajka. Grupa działała od roku 1995 do lutego 2011. Wykonywali murale, ulotki i plakaty, które opierały się przede wszystkim na kombinacyjnych układach znaków liter i bardzo schematycznych, zwykle czarno-białych, rysunkach (Perloff 2012). Obserwowali rzeczywistość przez pryzmat estetyki formy graficznej. Pismo, które realizuje się w zależności od biosygnałów generowanych przez

organizm osoby zasiadającej przy komputerze to tak zwana *biomorphic typography*. Algorytm biosygnałów przesyła do komputera informacje o częstotliwości „piszącego". Ten algorytm określa przebieg wizualnych transformacji na ekranie i stanowi bezpośrednie cielesne zaangażowanie w powierzchnię tekstu. Jest to swego rodzaju komunikacja pomiędzy ciałem a obrazem transformowanym na ekranie.

Projekt *Infinite Writing/Ecriture Infinie* realizowany jest od 2006 roku pod patronatem firmy Moleskine. Jego pomysłodawcą jest Bili Bidjocka, a kuratorem Simon Njami. Jest to ekstremalne pisanie lub spontaniczny akt kaligrafii. Ponadto inny projekt zatytułowany *The Art of Handwriting* jest realizowany od 2013 roku w serwisie Instagram przez kuratora i krytyka sztuki Hansa Ulricha Obrista związanego z londyńskimi Serpentine Galleries, autora wywiadów *The Interview Project.* W Polsce teorią sztuki tego rodzaju zajmuje się m. in. Monika Górska-Olesińska z Uniwersytetu Opolskiego. Na Ukrainie w latach 2010–2012 funkcjonowała wspólnota ekstremalnego mówienia — *seks.ua* — prowadzona przez Andrija Antonowskiego w „Live Journal". Od roku 2012 do dnia dzisiejszego *Extreme Writting Community* funkcjonuje już jako blog (http://seks-ua.blogspot.com/) pod kierownictwem Wolodymyra Bilyka. Także *Vispo!* – ukraiński projekt Wolodymyra Bilyka — jest obecnie bardzo popularny w różnych krajach.

Dobra sztuka musi zawierać ładunek ironii. Tak właśnie tworzy swoje dzieła Zenon Fajfer, który w swoich utworach lubi bawić się szyframi: „Nauka alfabetu. Ucho kaligrafujące alefa, / **i**nskrypcje **n**ieśmiałego **n**askórka. **E**arl **G**rey? **O**statnio / częstowała inną. Alfa łaskocząca alefa" (Fajfer 2010). Do książki *Powieki* Fajfer dołączył płytę z animacyjnym tekstem. Literki zmieniają się w trakcie brzmienia dźwięków dzwonka telefonu oraz wtedy, kiedy ktoś puka do drzwi. Między tymi literkami pojawia się treść: „szkanie", „znika es", „zenkasi" (Zenon Fajfer jest mężem Katarzyny Bazarnik), „i Aneks Z" (aneks Zenona Fajfera o liberaturze), „i znak Es"(może oznaczać znikanie, jak „Esc" na komputerze).

Inna eksperymentalna książka Zenona Fajfera nosi tytuł *Dwadzieścia jeden liter*. Przedstawił on tutaj koncepcję swojej twórczości: „Jeżeli bowiem pojedyncza głoska czy litera nie ma sensu/ jakże może mieć sens całe zdanie?" (Fajfer 2010). Gra też dźwiękiem: „być / jak dwuznak/ jak «sz» i «cz»/ szepczę cicho /coraz ciszej/ sły/ szy/ sz?" (Fajfer 2010). Ciekawe jest również pisanie wiersza w środku dwóch sklejanych stron. Wtedy czytelnik widzi efekt cieni słówek albo znikania wiersza, jego przezroczystości. Autor robi także ze swoich wierszy zakładki w książkach. W środku książki znajduje się płyta z poematem-filmem Zenona Fajfera *Primum Mobile*. Ta animacja jest zbliżona koncepcyjnie do czarnego kwadratu Kazimierza Malewicza. „(Ars poetica)" przypomina technikę wy-

padania literek i polega na ściśnięciu tekstu do dwóch liter „to", które pulsują jak serce i przekształcają się w traktat ontologiczny „to on", „to ona on nad" itd. Najpierw pojawiają się czarne litery na białym tle, a następnie odwrotnie — białe litery na czarnym tle. To wszystko przypomina praktykę suprematyzmu Malewicza. W końcu słyszymy dźwięk rozbitego szkła i czerwona plama, podobna do krwi robi się większa, a w końcu znika wraz z pojawieniem napisu „Słowo" i wygłoszeniem go przez kobiecy głos. Liberacka książka Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik *Okaleczenie* zawiera dwa rodzaje tekstu – widzialny i niewidzialny — oraz dzieli się na trzy osobne książki, które wspólnie tworzą koncepcję całości.

Jeszcze jedną artystką-wizualistką jest Karolina Wiktor. W swojej książce *Wołgą przez afazję* pisze: „marzyłam o locie złotym samolotem przez Afazję / tymczasem udało się przehandlować stacjonarny / rower na ultramarynową wołgę..." (Varga 2014). Autorka w wyniku choroby cierpiała na zaniki pamięci. I właśnie ten stan pisarka traktuje jako afazję.

Eksperymentalna książka Bryana Stanley'a Johnsona *Nieszczęśni* ma formę pudełka, w którym znajdują się pomieszane mini-książeczki — odbiorca musi patrzeć z uwagą, żeby skonstruować tekst w całość.

W październiku 2014 roku korporacja Ha!art zorganizowała interaktywną wystawę *Gry: przypadki książkowe* w Artetece WBP w Krakowie, której kuratorami byli Clara Fernandez-Vara i Nick Montfort. Jej tematem było przekształcanie literatury w gry wideo. W listopadzie tego samego roku odbyła się wystawa *NARRakcje*, na której prezentowano między innymi takie formy jak esej wizualny, komiks abstrakcyjny, język migowy, ilustracje.

Interesującą art-produkcją była instalacja *Dilemma* Ilony Nemeth, która dotyczyła historii babci Agnes Heller — profesorki z Budapesztu. Opierała się ona na pomyśle postawienia szatni w środku pokoju do przeglądania. Nemeth za pomocą półprzezroczystej szatni podzieliła pokój do odtworzenia izolacji, opisanej w środku.

Fotografia z archiwum autorki.

W sierpniu 2011 roku Ilona Nemeth wyprodukowała film *Indiposition*, który dotyczy jej własnego moralnego dylematu między sztuką a polityką. Taki tematyczny dylemat wynika z faktu, iż kontekstowa praktyka sztuki musi nie tylko rekonstruować i przedstawiać kontekst, ale musi przyznać się jako aktywnie produkującą lub produkcji kontekstów..." (Monftfort 2014).

W Krakowie bardzo znanym performerem i sytuacjonistą jest Krzysztof Niemczyk. Miałam możliwość objerzenia produkcji *Ja, Krzysztof*, która stanowi uzupełnienie książki o jego twórczości. Treść tej wideoinstalacji została podzielona na trzy części: *Pokój Krzysztofa, Pokój Matki, Izolatka.*

W pierwszych dwóch przypadkach jest to wideoinstalacja, która jest tłumaczona dla słuchaczy, w ostatnim jest nieco inaczej. Główna bohaterka po prostu chodzi między ludźmi i mówi o swoim życiu, o zmartwieniach i marzeniach. W taki sposób zaprasza odbiorców do bezpośredniego kontaktu i łączy instalację z performansem, ponieważ „komfort marginesu nie jest jednak dostępny perwersyjnym outsiderom, czyli osobom, które żyją w permanentnym napięciu pomiędzy ucieczką a obecnością" (Dawidek-Gryglicka 2012).

Zespół Akademii Ruchu był pierwszym w Polsce „ugrupowaniem artystycznym prowadzącym od lipca 1975 roku regularne prace w przestrzeni miejskiej o charakterze kontestacyjnym, do połowy lat 80..." (Autoreprezentacja 2012). W Polsce były dwa ośrodki teatru eksperymentalnego. Pierwszy z nich to Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego, który „oparty był na sprawności ciała i umiejętności i wydobycia osobistej ekspresji aktora" (Autoreprezentacja 2012). Drugi to Cricot 2 Tadeusza Kantora — „wywodzący się ze sztuki wizualnej, po serii happeningów zmierzał ku «zmechanizowaniu» funkcji aktora i uczynieniu zeń żywej marionetki" (Autoreprezentacja 2012). Poprzednikami Tadeusza Kantora byli Wsiewołod Meyerhold w Rosji, Antonin Artaud we Francji, Bertold Brecht, Erwin Riscator, a także Reduta Juliusza Osterwy, John Cage i Merce Cunningham, którzy w USA prowadzili eksperymenty z technikami performatywnymi, oraz środowisko Fluxus.

Środowisko łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej odkryło twórczość Dzigi Wiertowa. To przykład awangardowej narracji filmowej sprowadzającej się do długiego procesu poszerzania granic wolności w sztuce przez odwołanie do koncepcji formy otwartej (Hansen), wyćwiczenie dyspozycyjności ciała (Grotowski), plakatowości znaku (Krechowicz). Jednym z najwybitniejszych artystów-performerów był Janusz Bałdyga, który zajmował się także performansem wspólnie z lwowskim pisarzem Hazarem Honczarem. W latach 1990–1992 był on kuratorem programu *Performance Art* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

Od 2009 roku prowadzi Pracownię Sztuki Performance na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Nowy eksperyment literacko-muzyczny, czyli improwizowane nagranie bajkowo-instrumentalne Bożeny Boba-Dygi z Krakowa pt. *Zmyślone słuchowisko* (wyd. au.diom.at 2016) z udziałem Macieja Zimki na Akordeonie składa się z trzech utworów. Pierwszym z nich jest wstęp, wprowadzenie, w którym możemy zaobserwować grę słów, jako że tytuł *impro* to swobodna symultaniczna improwizacja bez słów głosu, perkusjonaliów i akordeonu. Drugi pt. *bajka* to rodzaj improwizacji kontrolowanej, ale nie gestem dyrygenta tylko głosem — opowieścią. W czasie rzeczywistym autorka wymyśla i opowiada bajkę, a wykonawca na akordeonie improwizuje, ilustrując na bieżąco tę opowieść, po czym autorka słucha na słuchawkach sama siebie i dodaje głos bez słów oraz perkusjonalia do już nagranego instrumentu. Odbiorca nie słyszy jednak opowieści, do której grali muzycy, jako że pozostaje ona tajemnicą. W tym utworze głos jest instrumentem — nośnikiem dźwięku i nastroju. Narracja słuchowiska ma charakter narastający — trzeci utwór pt. *Bajeczka* to improwizowana symultaniczna opowieść i ilustracja instrumentalna, w czasie której można już wsłuchać się w treść bajki-nie-bajki dla dziecka, które jest w każdym dorosłym. Zmyślone słuchowisko to nowatorski projekt na styku muzyki improwizowanej i słuchowisk radiowych. Na odbiorcę oddziaływają wyjątkowo inspirująco, prowokując do własnej twórczości i stając się natchnieniem. Teoretyk muzyki, krytyk i dziennikarz muzyczny Barbara Bogunia po wysłuchaniu utworu napisała wiersz:

***

Chodź, opowiem ci bajkę. Bajka będzie
nie-długa, nie-krótka.
Zaśpiewam — tylko raz.
Tako tuk tiik, dzigidak, bedegegak, ach!
Trolologot!
Mmm, bzyk!
Och, ksszzzyt! ...
Wyobraź to sobie. Jesteś teraz taki malutki.
Uchyl okno. Zmruż oczy.
Śnij.

Na Ukrainie podobną twórczością zajmuje się grupa Subprodukt — Yurij Zawadskyj, Tymur Skorbenko i inni. Tworzywo zespołu nie jest muzyką, a bardziej poszukiwaniem przy pomocy urządzeń samodzielnie odnalezionych i stworzonych, dźwiękowe środowisko nasyca przestrzeń i świadomość. Tendencję do przedmiotowości dopełnia werbalizacja i fonetyzacja. Zaletą zespołu jest to, że gra tylko na żywo. Popularne jest także prezentowanie poezji w muzyce, kiedy muzycy wspólnie

z literatami tworzą jedno środowisko, zachęcając publiczność do współudziału.

Z powodu powyżej opisanego bogactwa różnorodnych form sztuki obecnie bardzo popularne są studia kultury eksperymentu na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zachęcamy do eksperymentowania nie tylko teoretycznego, ale także i praktycznego w sposób współdziałania z twórcami sztuki współczesnej.

Bibliografia

Autoreprezentacja. Akademia ruchu. Miasto. Pole akcji. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2012.

Beck Martin. *On Formatting History* (*stored and exhibited*). *Critical Condition*. Ed. Julie Ault, Martin Beck. Essen: KokereiZallverein, 2003.

Dawidek-Gryglicka Małgorzata. *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław: Korporacja Ha!art, 2012.

Fajfer Zenon. *Dwadzieścia jeden liter*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.

Fajfer Zenon. *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.

Fajfer Zenon. *Powieki*. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2013.

Godfrey Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press, 1998.

Koszowy Marta. *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2013.

Monftfort Nick. *Zegar światowy*. Przeł. Piotr Marecki. Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.

Niemczyk Krzysztof. *Przypadek twórczy*. Kraków: Wydawnictwo Mocak, 2014.

Nowakowski Radosław. *Hiperteksty, hiper tłumaczenia* [wykład]. Lwów, 2012.

Nycz Ryszard. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Wydawnictwo IBL, 2000.

Pawlicka Urszula. (*Polska*) *poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2012.

Perloff Marjorie. *Modernizm XXI wieku. „Nowe" poetyki*. Przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2012.

Romańska-Malina Olga. *Bunt Literatów*. Warszawa–Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2009.

Rypson Piotr. *O tym jak słowo ciałem się stało. Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. Katarzyna Hagmajer-Kwiatek, Agnieszka Karpowicz, Justyna Kowalska-Leder. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

Sztuka i wolność. Psychoanalityczna refleksja nad znaczeniem twórczości. Red. Elżbieta Sala. Kraków: Wydawnictwo Mocak, 2014.

Varga Krzysztof. *Julio Cortazar. Gra w klasy. Kolekcja literatury XX wieku*. Web. 20.12.2019. < https://wyborcza.pl/1,75410,2272258.html>.

Wiktor Karolina. *Wołgą przez afazję*. Warszawa–Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.

НАБОКОВ В МАССЫ: ФИЛЬМ *ЗАЩИТА ЛУЖИНА* НА БОЛЬШОМ ЭКРАНЕ

NABOKOW W MASY: FILM *OBRONA ŁUŻYNA* NA DUŻYM EKRANIE

NABOKOV IN A MASS: THE MOVIE *THE LUZHYN DEFENCE* ON THE BIG SCREEN

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

Ключевые слова: Набоков, *Защита Лужина*, экранизация, новое прочтение, Горрис
Słowa kluczowe: Nabokow, *Obrona Łużyna*, ekranizacja, nowa interpretacja, Gorris
Keywords: Nabokov, *The Luzhyn Defence*, movie, new interpretation, Gorris

Abstract: The intellectual prose of Vladimir Nabokov is not easy to be filmed. Thus, filmmakers have made a lot of changes in the original text. The goal of *The Luzhin Defence* creators' was to show a completely new interpretation of Nabokov's novel and present it to the public. This is why they simplified the plot, added some dynamism, made it more epic and attractive (love triangle, Luzhin's mother' suicide, erotic scenes, conspiracy, kidnapping, failed wedding). Luzhin's childhood has been presented as a series of flashbacks. The hierarchy of characters has been changed: two equivalent characters are in the center (Luzhin and Natalia). All other characters have been given their first names and their biography. The film is spiced with feminism: the female character is stronger than in the novel and the story of a chess player (Luzhin) is presented from the feminist director's point of view. Love story is placed in the center of the plot and it covers the topic of the game of chess. The motif of chess is connected with an extra independent character providing comments about chess to a viewer. Nabokov's idea about the transcendental nature of arts, madness as the price for being a genius, is not presented in the film. The conflict in the film is not about metaphysics, but about intrigues and envy. Additionally, the plot has been complemented with an epilog to Nabokov's story. After Luzhin's suicide Natalia finishes the championship chess match by following his notes about the game and takes a revenge.

Экранизация книг Владимира Набокова, без сомнения, непростая задача, однако все больше режиссеров обращаются к творчеству писателя. Почти все романы Набокова были воплощены на экране, некоторые неоднократно: *Машенька* (одноименный фильм режиссера Джона Голдшмита, ФРГ, Великобритания, Франция, Финляндия, 1987; фильм режиссера Тамары Павлюченко, СССР, 1991), *Король,*

дама, валет (фильм режиссера Ежи Сколимовского, ФРГ, США, 1972), *Камера обскура* (фильм *Смех в темноте* режиссера Тони Ричардсона, Великобритания, Франция, 1969; фильм *Смех в темноте* режиссера Лазло Папаса, ФРГ, Франция, 1986), *Защита Лужина* (фильм режиссера Марлен Горрис, Великобритания, Франция, 2000), *Приглашение на казнь* (фильм режиссера Хорста Флика, ФРГ, 1973), *Отчаяние* (фильм режиссера Райнера Вернера Фассбиндера, ФРГ, Франция, 1978; фильм режиссера Брайна Аштона Белла, США, 2014), *Под знаком незаконнорожденных* (фильм режиссера Херберта Весели, ФРГ, 1970), *Лолита* (черно-белый фильм режиссера Стенли Кубрика, США, Великобритания, 1962; фильм режиссера Эдриана Лайна, США, Франция, 1997). Были также экранизированы пьеса *Событие* (фильм режиссера Андрея Эшпая, Россия, 2008) и некоторые из рассказов писателя: *Мадмуазель О.* (фильм режиссера Жерома Фулона, Россия, Франция, 1994), *Сказка* (фильм *СекСказка* режиссера Елены Николаевой, СССР, 1991) и др.

Фильм *Защита Лужина* (*The Luzhin Defence*, 2000) — экранизация одноименного романа Набокова нидерландского режиссера и сценариста Марлен Горрис, которая известна активной общественной позицией. В своих фильмах Горрис часто поднимает темы равноправия мужчин и женщин, прав женщин в современном обществе. В 1996 году ее фильм *Антония* (*Antonia's line*, 1995) был удостоен премии Оскар, Горрис стала первой женщиной-режиссером, завоевавшей эту высокую награду. Фильм *Защита Лужина* вызвал положительную реакцию публики и критиков. Актриса Эмили Уотсон, сыгравшая одну из главных ролей, получила номинации на премии Британского независимого кино и Круга кинокритиков Лондона. Картина завоевала приз зрительских симпатий на кинофестивале в Сандбери (Канада) в 2000 году (*Audience Award Sudbury Cinéfest*), гран-при на международном кинофестивале в Люшоне (Франция) в 2001 году (*Luchon International Film Festival*).

Творчество Набокова находится в центре внимание критиков и литературоведов всего мира. Статей и книг, посвященных анализу его произведений, насчитывают сотни и тысячи. Следует отметить монографию Владимира Александрова *Набоков и потусторонность*: *метафизика, этика, эстетика*, в которой исследуется одна из ведущих тем набоковского творчества: природа искусства; метафорой искусства в художественном мире писателя выступает игра в шахматы. Монография Эвы Мазерской *Кинематографическая жизнь Набокова после смерти* посвящена рассмотрению экранизаций книг писателя, глава о фильме *Защита Лужина* носит название „Набоков — деликатный феминист". В ней сравниваются два фильма Горрис:

Миссис Дэллоуэй (экранизация романа Вирджинии Вульф) и *Защита Лужина*, имеющие много точек соприкосновения. Это изображение одной эпохи, Европы 1920-х гг., чередование временных пластов (рассказ о событиях охватывает попеременно то настоящее, то прошлое героев), тема эмансипации женщины, ее право на выбор супруга, схожесть образов Клариссы и Натальи. Эва Мазерска обращает внимание на сцену знакомства героев Набокова, в которой их социальные роли перевернуты: молодая женщина поднимает потерянный платок Лужина, тем самым получая повод для знакомства с ним. Героиня нарушает правила поведения в обществе, проявляя бунтарский характер. Второстепенная женская роль в фильме выходит на первый план: безымянная героиня Набокова получает имя (Наталья Каткова) и становится равноправным участником событий, многие сцены зритель видит ее глазами (Mazierska 149).

С рецензиями на фильм выступил ряд зарубежных и русских критиков. Американский критик Роджер Эберт подчеркивает достоинства картины (игру актеров, монтаж, внимательность к деталям), однако отмечает неубедительность любовной линии: „Здесь режиссер отражает элегантность Набокова, но не его страсть" (Ebert). Дважды в статье появляется имя Бобби Фишера — американского шахматиста, вундеркинда, ставшего чемпионом мира в 14 лет, известного необычным и скандальным поведением. Скотт, напротив, называет любовную историю „трогательной и убедительной": актеры на высоком уровне показали романтику, отличную от привычных голливудских штампов. Поведение и нервная походка Лужина вызывают ассоциации с Чаплиным. Рецензент указывает, что „госпожа Горрис уловила как искренний романтизм романа, так и его яркую интеллектуальную энергию" (Scott). Российский киновед Нина Цыркун отмечает, что экранизация Горрис совпадает с книгой Набокова в аспектах космополитизма и феминистической направленности. Равнозначность двух стихий, владеющих героем (страсть к шахматам и любовь к женщине), ставит его перед гамлетовским выбором: играть или не играть. Развивая параллель с Шекспиром, критик пишет, что демонизированный злодей Валентинов — это новый Полоний (Цыркун 37). Теоретик кино Маргарита Шатерникова рассуждает над тем, что погубило героя Набокова, и на этот счет приводит мнения авторитетных набоковедов и писателей. В экранизации Горрис, по мнению рецензента, все объясняется социальными причинами: „среда заела" хорошего человека, под средой следует понимать авторитарного отца, несправедливое общество и гонителя Валентинова. Большого ребенка Лужина затравили взрослые мужчины. Еще одной чертой, свойственной либерально-

му направлению в современном кино, является превознесение роли женщины, отсюда феминистический уклон фильма, новый финал (Шатерникова).

Теме кинематографа в набоковских романах посвящена статья Анны Изакар *Набоков, шахматы, кино.* Автор пишет о том, что отправной точкой для создания романа *Защита Лужина* стала комедия советского режиссера Всеволода Пудовкина *Шахматная горячка* (1925), в которой Набоков снялся в качестве статиста (фильм снимали в Берлине). Конфликт в фильме строится на противоречии между страстью героя к шахматам и его любовью к невесте: увлекшись игрой, он забывает о собственной свадьбе. Маниакальный характер увлечения шахматами роднит героя короткометражки с набоковским Лужиным: „Он постоянно играет какую-то бесконечную партию — на клетчатой скатерти за столом, мысленно на улице по дороге к невесте, на носовом платке в клетку, сидя у ног обиженной на него возлюбленной" (Изакар). Помирить влюбленных помогает вмешательство чемпиона мира Хосе Капабланки, в эпизодах снялись шахматисты мирового уровня. Преемственность сюжета и образа героя комедии Пудовкина в романе Набокова — интересный материал для сопоставлений.

Интерпретация произведения искусства средствами кино — это сложный творческий процесс. Согласно определению профессора Леонида Нехорошева, российского кинодраматурга и редактора кино, экранизация — „это пересоздание средствами кино произведения литературы", „образ литературного первоисточника", увиденный, прочувствованный, осмысленный автором (Нехорошев 365). В зависимости от степени вторжения в текст литературного оригинала авторов-кинематографистов Нехорошев выделяет три вида экранизации.

Первый — это пересказ-иллюстрация (на Западе он носит название „адаптации"), то есть приспособление литературного текста к экрану. Авторы не вторгаются в образный строй литературного произведения, сохранены ключевые события, имена героев, место действия, но приспосабливают его для кино, например, сильно сокращая текст, авторские рассуждения переводятся в форму диалогов и монологов или в разные виды закадровой речи. К этому типу экранизации относятся многосерийные фильмы, например телевизионный сериал *Идиот* (Россия, 2002) режиссера Владимира Бортко по роману Федора Достоевского.

Второй вид экранизации — это новое прочтение, или новая трактовка, характеризующаяся активным вторжением авторов в ткань повествования. В титрах таких картин часто есть указания

„по мотивам...", „на основе...", „вариации на тему...". Здесь используются приемы „осовременивания" текста (смена места и времени действия, перенос действия в другую страну), смена рассказчика, изменение системы образов (второстепенные герои могут выйти на первое место), переработка оригинала по всем направлениям (изменение фабулы текста). В этом случае авторы не всегда заботятся о выражения духа оригинального произведения, сильнейшая трансформация литературного текста неизбежна. К этому виду экранизации относится фильм *Розенкранц и Гильдестерн мертвы* (Великобритания, США, 1990) режиссера Тома Стоппарда.

Третий тип экранизации — это переложение, которое также подразумевает активное преобразующее отношение к литературному первоисточнику. Однако авторы фильма пытаются выразить суть и дух книги, особенности писательского стиля кинематографическими средствами; в фильме, как правило, сохранены тема, идея, конфликт. Примерами этого вида экранизации выступают фильмы *Судьба человека* (СССР, 1959) режиссера Сергея Бондарчука по рассказу Михаила Шолохова, *Смерть в Венеции* (Италия, Франция, 1971) режиссера Лукино Висконти по новелле Томаса Манна. Переложение, по мнению Нехорошева, самый сложный и достойный вид экранизации, особенно по отношению к классике.

Фильм *Защита Лужина* относится ко второму виду экранизации и презентует новое прочтение известного текста. Во вступительных титрах указано: на основе романа Набокова *Защита Лужина*. В расчете на массового зрителя создатели фильма приняли решение упростить сюжет, придать ему динамики, сделать фильм зрелищным и эффектным, а также изменить финал романа. Сюжет книги — это рассказ о русском гениальном гроссмейстере Александре Лужине, который потерял границу между игрой и жизнью, сошел с ума и совершил самоубийство. Тема шахмат в книге центральная. По словам Александрова, „в романе выражена заветная мысль Набокова о трагическом разрыве между материей и духом, а также о трансцендентальной… природе шахматного искусства" (Александров 76). Однако согласно сценарию Питера Берри, героем фильма владеют две стихии — страсть к шахматам и любовь к женщине (так же, как и в фильме Пудовкина). Шатерникова приводит слова Горрис о том, что при знакомстве со сценарием картины ее заинтересовала неспособность человека жить двумя страстями, которые могут разорвать его на куски (Шатерникова). Акцент на теме любви демонстрируют слоган („Его любовь диктует все шаги") и постер фильма: под проливным дождем героиня обнимает героя, выказывая любовь и желание помочь ему, вместе преодолеть все трудности.

Рассмотрение изменений, внесенных кинематографистами в оригинальный текст Набокова, и анализ приемов создания новой интерпретации текста средствами кино — главная цель данной статьи.

Роман *Защита Лужина* (1930) превратил молодого начинающего писателя в надежду русской эмиграции. Книга стала большим событием в культурной среде, была переведена на европейские языки, хорошо принята в Америке. Набоков любил шахматы и знал в них толк, увлекался составлением шахматных задач, вел шахматный отдел в эмигрантской газете *Руль*. Шахматное искусство писатель ставил в один ряд с писательством, утверждал, что для него необходимо вдохновение, как и для сочинения музыки. Тема шахмат часто встречается в стихах и прозе Набокова (романы *Защита Лужина, Дар*, *Другие берега*, *Подлинная жизнь Себастьяна Найта* и др.). Шахматный роман появился на волне интереса к этому виду спорта: в 1927 году в Аргентине состоялось первенство мира по шахматам между Капабланкой и Александром Алехиным, который стал четвертым чемпионом мира. Победа русского шахматиста вызвала ликование в среде русской эмиграции. Среди прототипов Лужина исследователи называют немецкого шахматиста и литератора Курта фон Барделебена, которого Набоков близко знал (Барделебен покончил с собой, выпрыгнув из окна) и Алехина. Набоковский термин „защита Лужина" вошел в шахматную практику, обозначив маниакальное увлечение игрой.

Заглавие книги многозначно: в узком смысле это комбинация ходов, которая должна была помочь Лужину одолеть главного соперника, итальянского шахматиста Турати, использующего стремительную наступательную тактику. Герой придумывает острую защиту, но в решающей партии она не понадобилась:

> Турати, хотя и получил белые, однако не пустил в ход своего громкого дебюта, и защита, выработанная Лужиным, пропала даром. […] Лужин мельком пожалел о напрасной своей работе, однако и обрадовался: так выходило свободнее (Набоков 78–79).

Владислав Ходасевич именно в этой сцене видит причину поражения героя: Турати не решается рисковать, и им движет не шаматный, а житейский расчет, в логику шахматного мира вторгается мир реальный, который запутывает все в абстрактном мире героя. По мнению критика, „в этих условиях «защита Лужина» неприменима. Лужин оказывается беззащитен перед Турати, как перед всем, что относится к действительности" (Ходасевич 65). В широком смысле „защита Лужина" — это отчаянная попытка героя спастись от нападения шахматных богов: герой сражается не с Турати (он не враг, а партнер), а с жизнью, и в этой игре нет правил. Безумие ста-

новится той высокой ценой, которую герой платит за гениальность. Однако в фильме термин „защита Лужина" получает воплощение самое непосредственное, герой в прямом смысле защищается и во время игры с Турати, и от преследований в жизни. Лужину практически все время угрожает опасность, динамика действия держит зрителя в напряжении.

Романное повествование можно назвать последовательно хроникальным, книга делится на две части: детство героя и берлинский период жизни взрослого Лужина. Действие первой части разворачивается в Петербурге и на даче за городом, книга начинается с момента, когда отец сообщает герою, что он пойдет в школу; главные события этой части — школа и увлечение шахматами. Основные события второй части — шахматный турнир, знакомство Лужина с будущей женой на курорте, болезнь, свадьба, новый приступ болезни, приведший к самоубийству. Последняя сцена: пытаясь спасти героя, в ванную, где он заперся, выбивают дверь, но слишком поздно — его там нет. Помимо темы шахмат и темы любви в романе важна тема России — одна из центральных в набоковском творчестве. Множество центральных героев в произведениях Набокова имеют автобиографические черты, писатель наделяет их своими детскими воспоминаниями (Ганин, Лужин, Годунов-Чердынцев и др.). История взросления ребенка при этом занимает автора больше, чем война и революция; в романе *Защита Лужина* исторические события едва упомянуты. Подлинной России детства героя противостоит Россия кукольная, лубочная, Россия напоказ в богатом берлинском доме его невесты.

Хронотоп фильма предельно сужен: действие разворачивается на курорте, где проходит турнир на звание чемпиона мира, там же стремительно развивается роман героев (съемки проходили в отеле на озере Комо в Италии). Действие картины укладывается в довольно краткий срок (предположительно несколько недель). Первая сцена: встреча поезда, на котором приезжает Лужин (его ожидают с оркестром и цветами), а также мать главной героини (Наталья находится на вокзале среди встречающих). Последняя сцена: Наталья покидает здание, где проходил шахматный турнир. То, что в первой и в последней сцене фильма присутствует именно героиня, а не герой, конечно, неслучайно. Цыркун отмечает космополитизм фильма: история Лужина и Катковой, показанная в роскошных интерьерах или на фоне великолепной природы, могла бы произойти где угодно: отсутствуют любые указания на место действия (Цыркун 37). Важный эпизод — появление на экране молодых итальянских фашистов в форме с характерными повязками на рукавах. Они спа-

сают заблудившегося Лужина и доставляют его в отель. Цыркун пишет: „Эти повязки нужны, видно, лишь в качестве указателя времени, косвенно же они исполнили роль близящейся катастрофы, предзнаменования скорой и неизбежной гибели героя […]" (Цыркун 38). Катастрофа грозит не только Лужину, но и всему миру: Муссолини у власти, а это означает, что мир стоит на пороге Второй мировой войны. Тема России в фильме не реализована: герои не говорят по-русски, сцены из детства героя сняты главным образом в помещении (Петербург снимали в Будапеште), отсутствуют культурные знаки, которые традиционно ассоциируются с Россией. Режиссер картины не следует стереотипам, однако вносит в картину ряд деталей, призванных презентовать русскую культуру: это наличие в доме Лужиных православных икон, сцена катания на русских горках, покупка тетей шахмат в магазине Курагина (фамилию Курагины носят герои романа *Война и мир* Льва Толстого), Лужин-старший цитирует роман в стихах *Евгений Онегин* Александра Пушкина, главные герои танцуют так называемый *Русский вальс* (вальс № 2) Дмитрия Шостаковича, Наталья называет Лужина по имени, используя уменьшительно-ласкательную форму „Саша", популярную в России.

Система образов романа — моноцентрическая, образ набоковского шахматного гения необычен: контраст между материей и духом колоссальный. В шахматном мире герой одарен редким даром проницательности, умением чувствовать прекрасное, он стремится к гармонии, его мысль стремительна. Однако внешность героя заурядна: это рассеянный неуклюжий увалень в мятом костюме с сигаретой. Портрет Лужина начинается с описания его кривой улыбки:

> […] правая щека слегка поднималась, справа губа обнажала плохие, прокуренные зубы, и другой улыбки у него не было. И нельзя было сказать, что ему всего только пошел четвертый десяток, — от крыльев носа спускались две глубоких, дряблых борозды, плечи были согнуты, во всем его теле чувствовалась нездоровая тяжесть, и когда он вдруг резко встал, защищаясь локтем от осы, — стало видно, что он довольно тучный... „Да что она пристала!" — вскрикнул он тонким, плачущим голосом, продолжая поднимать локоть, а другой рукой силясь достать платок (Набоков 39).

Помимо шахмат, Лужин настолько не интересуется жизнью, не умеет строить отношения с людьми, равнодушен к деньгам и славе, что в глазах окружающих выглядит чудаком и даже сумасшедшим. Лицо героя автор описывает в момент, когда он впервые смотрит на свою будущую невесту:

> Его полное, серое лицо, с плохо выбритыми, израненными бритвой щеками, приобрело растерянное и странное выражение. У него были удивительные

> глаза, узкие, слегка раскосые, полуприкрытые тяжелыми веками и как бы запыленные чем-то. Но сквозь эту пушистую пыль пробивался синеватый, влажный блеск, в котором было что-то безумное и привлекательное (Набоков 48).

Именно рассеянный взгляд героя на мир обуславливает специфику текста: в книге практически нет имен, любовная линия слаба, сюжет построен на повторяющихся событиях. Даже имя — Александр Иванович — появляется в последнем предложении книги, уже после самоубийства героя. Невеста, а позднее жена обращается к нему по фамилии: „милый Лужин". Другие герои называют его (чаще всего за глаза) „балда", „шляпа", „олух", „типчик". Можно сказать, что Лужин — это герой-антилюбовник.

Роль Лужина исполнил американский актер итальянского происхождения Джон Туртурро, на счету которого немало ролей эксцентриков и сумасшедших. На экране Александр Лужин — стройный черноглазый красавец с пышной шевелюрой. Несмотря на мятый костюм, он производит впечатление человека незаурядного. Актер мастерски передал поведение человека, маниакально погруженного в свой мир: он равнодушно принимает знаки внимания от служащих отеля и организаторов турнира и совершенно беспомощен в быту. Лужин производит впечатление человека, разбуженного среди ночи, когда от него требуется вовлеченность в любую деятельность за пределами его шахматных интересов. Неспособность героя к общению особенно ярко выражена в сцене знакомства Лужина с родителями невесты. Английская актриса Джеральдин Джеймс, сыгравшая амбициозную и недалекую мать героини, внесла в фильм юмористические ноты: она одержима идеей удачно выдать дочь замуж и нередко забывает о приличиях. Отец, сыгранный английским актером Питером Блайтом, настроен более демократично: для поддержания беседы он задает Лужину вопрос о шахматах, но быстро понимает, что сделал ошибку. Герой, увлекаясь ответом на вопрос, не обращает внимания на то, что собеседники не в состоянии уследить за его мыслью. Помимо шахмат Лужин-Туртурро увлекается танцами: под проливным дождем он танцует перед входом в отель, не смущаясь ни отсутствием музыки, ни реакцией возможных свидетелей его эксцентричной выходки. Танцы под дождем — расхожий штамп романтического кино.

Развитие шахматного дара героя описано Набоковым последовательно: его истоки следует искать в описании детства Лужина. Увлечению шахматами предшествует интерес к фокусам, математическим ребусам, головоломкам. Одиночество ребенка в семье, разлад между родителями, ненависть к школе, острое неприятие

насилия привели к тому, что маленький Лужин стремится убежать от действительности в мир шахмат, где действуют непреложные законы. Сыграла роль и наследственность: дед Лужина был композитор-виртуоз, отец — известный писатель. Именно в детстве героя наступил тот

> неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь (Набоков 19).

Детство героя представлено в картине в виде флешбэков, этот художественный прием позволяет прервать ход событий и обратиться к прошлому. Иногда переход плана обусловлен ассоциативной связью в сознании героя: например, после сцены, где Лужин в ресторане дает автограф мальчику, идут его воспоминания о первом дне школы, когда он совершает побег — выскакивает на ходу из кареты и пытается спрятаться в доме. Часто обращение к прошлому вызвано присутствием Натальи, чей образ ассоциируется в сознании героя с образом тети (мотивы красоты, соблазнительности женщины, любви, эроса). Героиня возвращает Лужину потерянную шахматную фигурку, далее идет сцена из детства, когда тетя приносит в подарок отцу шахматы. Исключение представляет собой воспоминание Лужина из взрослой жизни о том, как Валентинов бросает его на произвол судьбы. Смена планов придает действию дополнительную динамику, однако прием флешбэков разрушает замысел писателя — показать истоки шахматного дара Лужина и его развитие. Красивый кудрявый мальчик (в роли юного Лужина снялся Александр Хантинг) с удовольствием катается на русских горках, бегает по комнате и играет с тетей. Нет даже намека на отчуждение ребенка от близких, которое способствовало его раннему взрослению. Подчеркнута, однако, повышенная чувствительность героя, его развитая интуиция: он видит, как несчастна мать, хотя и не понимает причины происходящего (Лужин-старший изменяет жене с ее сестрой).

Семья Лужина состоит из трех человек — это его родители и тетя. Важная роль тети в фильме сохранена: она единственный человек, имеющий влияние на героя. Тетя дает Лужину первый урок игры в шахматы, содействует развитию его шахматного дара, в то время как родители стараются запретить сыну играть; на курорте, куда приезжает тетя, Лужин одерживает первую победу в турнире. В роли тети, соблазнительной и утонченной женщины, лишенной моральных принципов, выступила Орла Брейди. Образ отца Лужина в экранизации сильно упрощен: в романе писатель

Лужин — автор популярных книг для подростков — и страдает от отчужденности сына, и завидует его дару. Подлинный шахматный дар Лужина-младшего контрастирует с фальшивым призванием Лужина-старшего к писательству, продиктованным его стремлением прославиться. Важной является сцена, в которой сын обыгрывает отца в шахматы: в романе она сопровождается мистическими знаками (часы бьют полночь, ночная бабочка падает на стол, проносится порыв ветра); в фильме перед началом игры отец, сыгранный Марком Тенди, произносит фразу: „Пожалуй, начнем!" (это слова Владимира Ленского перед дуэлью с Онегиным). По мнению Цыркун, эта фраза становится „лейтмотивом фильма, трагичным намеком и даже ключом к истории дуэли — дуэли с самим собой" (Цыркун 37). Образ матери практически не изменен: предательство стало для нее тяжким ударом, отчуждение от мужа повлияло на отношения с сыном. Чувствуя себя несчастной и лишней в собственном доме, она тихо угасает. В фильме события драматизируются: мать, сыгранная актрисой Келли Хантер, принимает яд, ее тело первым обнаруживает малолетний сын. Однако общая сюжетная канва сохранена: после похорон ребенок становится в тягость отцу, занятому устройством жизни с тетей, в результате чего Лужин-младший бросает школу и начинает шахматную карьеру под руководством опекуна.

Безымянная героиня Набокова, невеста, а потом жена Лужина, во многом взывает симпатию читателей:

> Была она собой не очень хороша, чего-то недоставало ее мелким, правильным чертам. […] Но ей было двадцать пять лет, по моде остриженные волосы лежали прелестно, и был у нее один поворот головы, в котором сказывался намек на возможную гармонию, обещание подлинной красоты, в последний миг не сдержанное. Она носила очень простые, очень хорошо сшитые платья, обнажала руки и шею, немного щеголяя их нежной свежестью. Она была богата, — ее отец, потеряв одно состояние в России, нажил другое в Германии (Набоков 47).

В тексте книги много намеков на то, что связь между героями — настоящая, духовная, они предназначены друг другу судьбой (молодая девушка также выросла и воспитывалась в богатой петербургской семье). Героиню интригует шахматное искусство Лужина, ей импонирует его нежелание и неумение флиртовать и говорить комплименты. Она умеет глубоко чувствовать и сострадать:

> Но до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать нестерпимую, неж-

> ную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно, чувствовать за тысячу верст, как в какой-нибудь Сицилии грубо колотят тонконогого осленка с мохнатым брюхом (Набоков 60).

Героиня берется спасать Лужина, утверждается в роли опекуна во время его болезни, вопреки воле родителей выходит за него замуж. Ее не смущает даже то, что врачи запрещают Лужину играть в шахматы и его будущее как главы семейства более чем неясное. После свадьбы она употребляет все усилия на то, чтобы развлечь мужа и обеспечить ему комфортную и спокойную жизнь. Однако молодая женщина со страхом видит, что Лужин становится все более потухшим и отстраненным:

> Что же это такое, — думала Лужина, глядя на мужа, — Господи, что же это такое? — И она почувствовала бессилие, безнадежность, мутную тоску, словно взялась за дело, слишком для нее трудное. […] С неприятным чувством, что подглядывает сквозь замочную скважину судьбы, она на миг нагнулась и увидела будущее, — десять, двадцать, тридцать лет, — и все было то же самое, никакой перемены, все тот же хмурый, согбенный Лужин, и молчание, и безнадежность (Набоков 137–138).

Таким образом, роль героини в романе двойственная: любовь помогает расцвести таланту Лужина, однако размеренный быт семейной жизни усыпляет его дух и способствует деградации.

Эмили Уотсон блестяще исполнила роль набоковской героини. Имя Наталья появляется в фильме неслучайно: так зовут главную героиню тургеневской повести *Рудин*, вообще образ набоковской героини вызывает устойчивые ассоциации с образами „тургеневских девушек" и их наивным миссионерством. Ведущая роль героини в отношениях (сильная женщина, слабый мужчина) характерна для русской литературы XIX века. Роль Натальи чрезвычайно расширена: моноцентрическая система образов романа превращается в бинарную. О феминистической направленности романа и фильма пишут критики Мазерская, Цыгун, Шатерникова. Любовная линия снабжается эффектными декорациями и деталями, романтизируется: в сцене знакомства героиня подает герою вместо прозаичного потерянного платка шахматную фигурку-талисман; сцена объяснения в любви, которая в романе происходит в комнате героини, перенесена на теннисный корт. Лужин просит Наталью стать его женой прямо во время игры, когда их разделяет сетка. Дописаны диалоги: Наталья: „Прежде чем делать мне предложение, вы могли бы сначала узнать мое имя!", Лужин: „Да, как вас зовут?". В фильм введены эротические сцены, хотя в романе дан намек на то, что отношения четы Лужиных и после свадьбы остаются платоническими. Герой, измученный накалом страстей на доске, видит кошмары,

теряет уверенность в себе. Наталья предлагает Лужину потанцевать, чтобы вдохнуть в него отвагу. Танец становится прелюдией их близости, вальс Шостаковича — саундтреком к интимным отношениям героев. Наталья пытается исцелить избранника, открыв ему чувственные удовольствия, и, действительно, он начинает играть как никогда. Две линии — шахматная и любовная — развиваются одновременно. Однако любовь не стала лекарством для Лужина: он не выдерживает напряжения, болезнь усиливается. Кульминацией в романе становится самоубийство героя, развязка отсутствует. В фильме самоубийству героя предшествует сцена неудавшейся свадьбы: Валентинов похищает Лужина, в то время как невеста с родителями ждет в церкви. Создателями фильма дописана развязка, эпилог истории: в бумагах Лужина Наталья находит план защиты и победно завершает игру с Турати. Общие черты героини Набокова и Натальи Катковой — это жертвенность, преданность, умение сострадать. Однако Наталья более практичная и целеустремленная: она инициатор развития отношений, она воюет ради Лужина с целым миром — с родителями, с Валентиновым, наконец, завершает партию и выигрывает турнир на звание чемпиона мира. По мысли сценариста и режиссера, роль женщины даже в жизни гениального человека велика.

Второстепенные образы Валентинова и Турати приобретают новое значение в экранизации. В романе Валентинов, один из школьных учителей Лужина, „что-то среднее между воспитателем и антрепренером" (Набоков 40), ловкий делец, талантливый и бессердечный человек. Он сделал на Лужине состояние: „Он показывал его, как забавного монстра, богатым людям, приобретал через него выгодные знакомства, устраивал бесчисленные турниры" (Набоков 52). Валентинов никогда не интересовался Лужиным-человеком, что, несомненно, стало одной из причин эмоциональной неразвитости героя. Когда подопечный перестал приносить доход, „он подарил Лужину денег, как дарят опостылевшей любовнице, и исчез, найдя новое развлечение в кинематографическом деле […]" (Набоков 52). Валентинов еще раз появится в тексте книги, когда предложит Лужину сняться в безвкусном фильме. Александров отмечает, что Валентинов имеет сходство с вампиром: у него красные губы, он сладостно сужает глаза, а герой находится под воздействием его гипнотического взгляда (Александров 94).

В фильме Валентинова сыграл британский актер Стюарт Уилсон. Образ злодея многократно усилен: он ненавидит бывшего подопечного и делает все, чтобы погубить его карьеру и расстроить жизнь. Этот персонаж получает говорящее имя Лев. Директор шко-

лы, где учился Лужин, не забыл и того, что вундеркинд когда-то одержал над ним победу за шахматной доской. Душа Валентинова отравлена завистью, он жаждет мести. Практически это Сальери при Моцарте. Много лет он наживается на Лужине, а затем безжалостно бросает его на произвол судьбы. При прощании Валентинов говорит с фальшивой заботой: „Александр, поверь мне как другу, ты никогда не будешь играть лучше, а того, что есть — недостаточно". Эта сцена снята в зимнем Будапеште, на Площади героев, очень эффектно: оставшись один, Лужин смотрит на удаляющуюся повозку, величественные скульптуры королей и генералов Венгрии, оглядывается по сторонам в поисках людей и кричит: „Какой это город? Какой город?". Вновь появившись в жизни Лужина, Валентинов вступает в заговор с Турати и обещает оказывать на Лужина психологическое давление. Чувство ненависти настолько завладело им, что он готов прибегнуть к преступным действиям: два раза он похищает героя, заказывает разгромную статью в газете, приносит больному Лужину шахматы, хотя врачи запретили ему играть, провоцирует его на опрометчивые поступки. По сути, именно козни Валентинова являются причиной самоубийства героя, если бы не это, Лужин женился бы на Наталье и жил с ней счастливо, оставив шахматы в прошлом.

Образ Турати в книге дан несколькими скупыми штрихами: он широкоплеч, имеет коротко остриженные волосы, перед началом игры потирает руки. Вероятно, взгляд героя сосредоточен на шахматной доске, поэтому лицо Турати не отпечатывается в его памяти. Турати дает согласие участвовать в фильме Валентинова и сыграть самого себя (явная параллель с фильмом Пудовкина, в котором снялся Капабланка). Этого героя сыграл итальянский актер Фабио Сартор. Турати получает звучное имя Сальвадор, он далеко не равнодушен к славе и вниманию женщин, хорошо одет, любит роскошь. Создатели картины создают контрастную пару Лужин и Турати: оба они лучшие игроки, достойные противники, однако по сравнению с блистательным итальянцем русский шахматист производит впечатление странное и неоднозначное. Турати явно боится Лужина, поэтому встречается с Валентиновым и пытается выяснить больше о характере и привычках соперника. С его молчаливого согласия Валентинов начинает плести свои козни. Однако после самоубийства Лужина Турати раскаивается, рвет отношения с сообщником, приходит на похороны, соглашается встретиться с Натальей и с достоинством проигрывает, признавая первенство Лужина. Это история о человеке, который едва не потерял честь и достоинство в борьбе за титул чемпиона мира.

В фильме появляется новый положительный герой — граф де Стассард, сыгранный французским актером Кристофером Томпсоном. Это красивый, богатый и знатный человек, холостяк, к тому же увлекающийся шахматами. У этого героя несколько функций. Во-первых, он является резонером: представляет главного героя, поясняет несведущим в шахматах персонажам и зрителям детали игры Лужина и хода турнира. Во-вторых, он является потенциальным соперником Лужина, так как ухаживает за Натальей при активном поощрении ее матери. В-третьих, граф де Стассард выступает в роли героя-помощника: он преклоняется перед талантом Лужина, не делает попыток отбить Наталью, напротив, становится ее другом, помогает влюбленным, в финале договаривается о встрече с Турати с Натальей.

В комедийной картине Пудовкина герой разрывается между любовью и шахматами, которые ненавидит его невеста. Обыграны штампы романтической литературы: из-за неудавшейся свадьбы героиня решает отравиться, а герой — прыгнуть с моста. Он прощается с жизнью, в отчаянии бросает в воду шахматы и записные книжки с заметками. По закону жанра финал истории счастливый: Капабланка приглашает героиню на турнир и увлекает ее искусством игры. Невеста прощает жениха, семейному счастью влюбленных уже ничто не угрожает. Отталкиваясь от штампов массовой культуры, Набоков написал роман о драме человека, глубоко погруженного в мир искусства. Картина Горрис, рассчитанная на массового зрителя, парадоксальным образом имеет точки соприкосновения с фильмом Пудовкина, так как создатели фильма вновь оперируют штампами массовой культуры: добавлены сцены самоубийства, эротические сцены, заговор, похищение, неудавшаяся свадьба, любовный треугольник.

Интеллектуальная проза Набокова трудна для экранизации, потому сценаристы внесли в текст книги множество изменений. В центре повествования два равнозначных героя — Лужин и Наталья, образы героев дописаны и расширены. Феминистический уклон картины: история шахматиста Лужина дана с женской точки зрения героини и режиссера. Любовная линия выходит на первый план и оттесняет тему шахмат. Мысль Набокова о трансцендентальной природе искусства, о безумстве как цене гениальности в экранизации не отражена. Конфликт перенесен в сферу обычной жизни (интриги, любовь и зависть). Образ злодея утрирован: его козни — причина гибели героя. Изменен финал романа: героиня заканчивает недоигранную партию с Турати, используя „защиту Лужина", и берет реванш. Справедливость торжествует, трагический

финал смягчен: любовь побеждает смерть. Несмотря на вольную интерпретацию набоковского текста, экранизация Горрис заслуживает внимания. Игру актеров следует признать убедительной, сценарий — занимательным, в картине много удачных сцен, интересных деталей. Создатели фильма проделали большую работу, стараясь воссоздать характер изображаемой эпохи, выразить кинематографическими средствами дух книги.

Библиография

Aleksandrov Vladimir. *Nabokov i potustoronnost*: *metafizika, etika, estetika*. Per. N. Anastasjeva. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Aleteja", 1999. [Александров Владимир. *Набоков и потусторонность*: *Метафизика, этика, эстетика*. Пер. Н. Анастасьева. Санкт--Петербург: Издательство „Алетейя", 1999].

Cyrkun Nina. „Endshpil". *Iskusstvo kino* 8 (2001): 36-38. [Цыркун Нина. „Эндшпиль". *Искусство кино* 8 (2001): 36-38].

Ebert Roger. *Reviews The Luzhin Defence*. Web. 01.02.2019. <https://www.rogerebert.com /reviews/the-luzhin-defence-2001>.

Izakar Anna. *Nabokov*. *Shachmaty. Kino*. [Изакар Анна. *Набоков, шахматы, кино*]. Web. 01.02.2019. <https://seance.ru/blog/nabokov2/>.

Khodasevich Vladislav. „Recenzija: Zashchita Luzhina". *Klassik bez retushi. Literaturnyj mir o tvorchestve Nabokova*. Moskva: Izdatel'stvo NLO, 2000: 64–67. [Ходасевич Владислав: „Рецензия: *Защита Лужина*". *Классик без ретуши*. *Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*. Москва: Издательство НЛО, 2000: 64–67].

Mazierska Ewa. *Nabokov's Cinematic Afterlife*. Jefferson, NC and London: McFarland, 2011.

Nabokov Vladimir. *Zashchita Luzhina*. Moskva: Izdatel'stvo „Pravda", 1990. [Набоков Владимир. *Защита Лужина*. Москва: Издательство „Правда", 1990].

Nechoroshev Leonid. *Dramaturgia filma*. Moskva: Izdatel'stvo VGIK, 2009. [Нехорошев Леонид. *Драматургия фильма*. Москва: Издательство ВГИК, 2009].

Scott A. *Film review*: *A genius pulled apart by both love and chess*. Web. 01.02.2019. <https://www.nytimes.com/2001/04/20/movies/film-review-a-genius-pulled-apart-by-both-love-and-chess.html>.

Shaternikova Marianna. *Ekranizacyja zagadochnogo proizvedenija V. Nabokova*. [Шатерникова Марианна. *Экранизация загадочного произведения В. Набокова*]. Web. 01.02.2019. <https://www.chayka.org/authors/marianna-shaternikova>.

POSTTOTALITARNA PAMIĘĆ JAKO WYZWANIE WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE WSCHODNIOEUROPEJSKIEJ

ПОСТТОТАЛИТАРНАЯ ПАМЯТЬ КАК ВЫЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

POSTTOTALITARIAN MEMORY AS A CHALLENGE IN CONTEMPORARY EASTERN EUROPEAN CULTURE

Oksana Pukhonska
Uniwersytet Narodowy „Akademia Ostrogska", Ostrog — Ukraina
oksana.pukhonska@oa.edu.ua

Słowa kluczowe: pamięć, kultura, totalitaryzm, mit, literatura, trauma, historia
Ключевые слова: память, культура, тоталитаризм, литература, миф, травма, история
Keywords: memory, culture, totalitarianism, myth, literature, trauma, history

Abstract: Contemporary Europe stands before the challenge of rethinking its own experience of totalitarian past with its many blank pages, which are highly important for modern societies. In this case we mostly talk about Soviet totalitarianism. Its ideological rhetoric changed the memory of a large part of Eastern and Central Europe. Ukraine, after the Revolution of Dignity and during the current war in Donbas, tries to prove that that totalitarian memory was illusory and cannot be valid now. The strategies for exposing the crimes of totalitarian regimes are suggested by the texts of contemporary culture, especially literature.

W ciągu ostatnich lat mogliśmy zaobserwować istotny wzrost zainteresowania kategorią pamięci, zarówno w badaniach naukowych, jak i praktykach artystycznych. Mamy na myśli przede wszystkim inicjatywy oddolne, reprezentujące przemyślenia wyobrażeń o przeszłości oraz te, które wyróżniają się na tle relacji oficjalnych, nierzadko będących obiektem manipulacji politycznych. Punktem odniesienia tego typu refleksji może być zjawisko totalitaryzmu, które radykalnie zmieniło przebieg historii oraz poddało zniekształceniu wartość ludzkiego życia. Z tego powodu większość studiów nad pamięcią skupia się na jej traumatycznej istocie i dramatycznych losach kilku pokoleń ludzi. Kwestia pamięci wydaje się dzisiaj kluczowym elementem w rozmaitych badaniach nad przeszłością. Badacze reprezentujący różne dziedziny nauki próbują znaleźć prawdziwe i przekonujące argumenty na to, co wydarzyło się w XX wieku, ponieważ od umiejętności interpretacji przeszłości zależy poznanie tego, co dzieje się z ludzkością dzisiaj.

Na przełomie wieków miały miejsce nowe przewartościowania kultur narodowych. Kwestią szczególną w naszej części Europy jest bez wątpienia problem odnalezienia tożsamości indywidualnej i zbiorowej w warunkach postzależnościowych. Wiek XXI zapowiada się jako czas globalizacji społeczeństwa pod względem unifikacji świata, bezgranicznej informatyzacji, powszechnej technokracji oraz wielokulturowej komunikacji. Aleida Assman zauważa, że zachowanie pamięci narodowej, pragnienie zaangażowania w nią obywateli swojego kraju stają się coraz bardziej charakterystyczne dla współczesnego świata (Assman 27).

Historia poprzedniego stulecia obfituje jednakże w wiele białych plam i wymazanych kart, co spowodowane jest nie tylko burzliwymi wydarzeniami, ale również chęcią zapomnienia bolesnej przeszłości. Chodzi tutaj o skutki dwóch wojen światowych i wieloletniego terroru totalitarnego, utraty wielu historycznych zabytków kultury, próbę wyniszczenia elit intelektualnych oraz całych narodów w obozach koncentracyjnych i łagrach pracy. Trudna przeszłość stawia przed społeczeństwem nowego stulecia problem wyboru: przenieść tę pamięć w nowe czasy, wypracowując właściwe formy przyswajania pamięci zbiorowej, czy zrezygnować z takiej aspiracji i nie przeżywać więcej bolesnych momentów historii. Przed takim wyborem stoi cała wspólnota europejska, która po doświadczeniu totalitaryzmu nie przestaje borykać się z jego dziedzictwem, zarówno na poziomie poszczególnych narodów, jak i w kontekście geopolityki, która wyraża ambicje niektórych państw.

Doświadczenie totalitaryzmu stało się po 1989 roku głównym elementem dyskursów naukowych. Walter Benn Michaels zauważa, że w 1989 roku w Moskwie „skończyła się historia" (Michaels 33). To stwierdzenie dotyczy nie tylko kwestii upadku Związku Radzieckiego jako kolejnego i ostatniego imperium w Europie, ale też tego, że wspólnota światowa weszła w nową erę, która, jak już zauważyliśmy, dokonuje ma ogromny wpływ na świadomość nie tylko pojedynczych jednostek, ale i całej ludzkości. Michaels interpretuje zwłaszcza teorię Francisa Fukuyamy ogłoszoną przez amerykańskiego filozofa w książce *Koniec historii i ostatni człowiek* (1992). W swoich rozmyślaniach Fukuyama zauważa, że w latach 80. XX wieku zmieniła się intelektualna atmosfera państw komunistycznych. To był też okres ważnych reform, ponieważ nawet w Związku Radzieckim Michaił Gorbaczow pozwolił ludziom wreszcie powiedzieć głośno to, co wiedzieli od lat, ale nie mogli wyrażać publicznie. Okazało się, że socjalizm (w jego sowieckim wariancie) nie jest żadnym marszem w przyszłość, jak twierdziła propaganda, lecz ogromną porażką cywilizacyjną. Owa porażka zasygnalizowała, że kryzys w ZSRR nie jest przypadkowy, a uwarunkowany swoistą logiką procesu historycznego. Według Jerzego Jarzębskiego, „chodzi tutaj nie o rzeczy-

wiste «znieruchomienie» świata, ale o wyczerpanie idei społeczno-politycznego postępu" (Jarzębski 13).

Z upadkiem ZSRR zmienia się nie tylko geokulturowa mapa świata, ale i filozoficzna percepcja czasu. Miał on jakby zacząć się od nowa w odniesieniu do procesu kształtowania się wartości społecznych, przede wszystkim w państwach, które od niedawna odzyskały niepodległość, albo też zdecydowanie zmienić kierunek rozwoju cywilizacji, która po upadku komunizmu przybierała zupełnie odmienny kształt. Dlatego też ten okres czasowy całkiem słusznie jest definiowany (w tym i przez Michaelsa) jako *posthistoryzm* (Jarzębski 33). Zresztą jest wielce uzasadnione, iż badacze często stosują wobec tego czasu przedrostek *post-* (postkolonializm, postmodernizm, posttotalitaryzm etc.). Brytyjski historyk Keith Jenkins w studium pod tytułem *Re-thinking History?* zastanawia się nad tym, czym jest przeszłość w kontekście wydarzeń z lat ostatnich. Według niego, współczesne pojęcie historii przewiduje nie tyle wiedzę o przeszłości, ile rozważanie na temat tego, co przeszłość oznacza w dyskursie teraźniejszości, a to z kolei pobudza jednostkę do odwoływania się do historii, dokonywania reorientacji na tym terenie wiedzy czy też dostosowywanie jej do swoich aktualnych potrzeb (Jenkins 80–81). Innymi słowy, historia staje się źródłem odczytywania te raźniejszości.

Takie ujęcie przeszłości w świetle upadku totalitaryzmu w Europie Środkowej i Wschodniej (przynajmniej na to się zapowiadało) i powstania nowych niepodległych państw (w miejscach niegdyś uzależnionych od Moskwy) otwiera perspektywę na co najmniej dwie aktualne kwestie badawcze:

1) kwestia pamięci wypartej, to znaczy takiej, która w swym czasie albo została wymazana przez władzę, albo okazała się zbyt traumatyczna do zachowania (zarówno pierwszy, jak i drugi przypadek miał miejsce w polityce ZSRR i zasadniczo wpłynął na stan kultury okresu przełomowego);

2) problem ocalenia społeczeństw postzależnościowych przez pożegnanie się z przeszłością traumatyczną.

Problemy te są ściśle związane ze sobą oraz skłaniają do przewartościowania wiedzy o historii, która nagle skończyła się, lecz nie została „rozliczona" w odpowiedni sposób. Jej skutki przecież nadal budzą kontrowersje i bolesne odczucia, a więc potrzebują szczególnego przepracowania, nawet ponownego odkrycia dla odbiorcy współczesnego. Według Jaques'a Le Goffa „studia nad pamięcią społeczną to jeden z podstawowych sposobów podejścia do kwestii czasu i historii, w stosunku do których pamięć jest albo niewystarczająca, albo bardzo bogata" (Le Goff 104). Pomimo tego, że badacze podają różne definicje totalitaryzmu, jego treścią wspólną pozostaje „oficjalna, obowiązująca dla wszystkich ideologia,

głosząca radykalne zerwanie z przeszłością" (*Totalitaryzm* 253). Oczywiście, taka definicja nie wystarczy, albowiem dla totalitaryzmu ważne jest nie tylko wyrzeczenie się historii, ale także narzucenie społeczeństwu takich wyobrażeń o rzeczywistości, które doprowadzą do całkowitej rewizji tradycyjnych doświadczeń. To właśnie tutaj możemy doszukiwać się korzeni totalitarnej ideologii, dopuszczającej, a nawet sankcjonującej terror.

Stojąc u progu niepodległości, społeczeństwa naszej części Europy uzyskały wiele możliwości wyboru własnych dróg transformacji kulturowej. Lata 90. ubiegłego wieku określane są jako okres, w którym dokonywały się radykalne zmiany w zakresie świadomości społecznej, zwłaszcza przywracania tożsamości narodowej. Dotyczy to przede wszystkim narodów byłego Związku Radzieckiego, uzyskujących podmiotowość w okresie przejściowym poprzez zawirowania polityczne, ale także aktywne debaty intelektualistów, w tym pisarzy oraz artystów. Ów proces, jak się okazało, wbrew odmiennym mniemaniom optymistów, stał się trudny, długi i uciążliwy. Miało to miejsce w niepodległej Ukrainie, która w znacznym stopniu odziedziczyła po ZSRR bierność i niezaradność obywateli oraz lęk przed historią. Jak zauważył badacz traumatycznej pamięci Alexander Etkind, „prześladowana przez niepochowaną przeszłość kultura postsowiecka wyprodukowała perwersyjne praktyki pamięci, które zasługują na szczegółowe badania" (Etkind 182). Praktyki te stają się na początku nowego tysiąclecia przedmiotem badań, jako że ludzkość musi zmierzyć się z wyzwaniami nowego czasu, zwłaszcza na terenach postradzieckich, gdzie społeczeństwa już przechodzą od procesów dekolonizacyjnych do postkolonialnego stylu życia, zadając sobie pytania o perspektywy przyszłości.

Człowiek postnowoczesny jest zbyt zaangażowany w proces konstruowania przyszłości oraz uporządkowania odpowiedniej wizji czasu. Jednak próba wyobrażenia sobie jakiejkolwiek przyszłości jest niemożliwa bez odwołania się do przeszłości, niezależnie od tego, czy i w jakim stopniu jest ona traumatyczna. Zdaniem Ryszarda Nycza

> niemilknący pogłos w naszych głowach świadczyłby o prawdziwości innego przekonania: o niemożliwości dokonania, skończenia oddziaływania, uznania za zamknięte zdarzenia, dopóki nie wybrzmi we wszystkich swych konsekwencjach, a także nie zostanie przepracowane i nie przestanie być podtrzymywane przez niepogodzoną pamięć (Nycz 11).

W tym zakresie wiele do powiedzenia ma współczesna literatura, na różne sposoby angażująca się w narracje historyczne, sprzyjająca odzyskaniu pamięci o czasach zniewolenia i upokorzenia. Posttotalitarne ujęcie pamięci kieruje współczesnego człowieka, według Dariusza No-

wackiego, od pytania „jak było?" ku pytaniu „jak byłem?" (Nowacki 28). To znaczy, że historyczna recepcja przeszłości przeobraża się w recepcję doświadczeniową.

Kiedy dziś mówimy o totalitaryzmie, kojarzonym przede wszystkim z nazistowskimi Niemcami oraz komunistycznym Związkiem Sowieckim, dochodzimy do wniosku, że w zasadzie są one zbyt podobne do siebie, posiadając ambicje kolonizatorskie. Dokładnie o tym przekonują chociażby prace *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem* (*Bloodlands*: *Europe Between Hitler and Stalin, 2010*) Thymothiego Snydera oraz *Spalona ziemia. Stalinowskie Królestwo Przemocy* (*Verbrannte Erde*: *Stalins Herrschaft der Gewalt*, 2012) Jörga Baberowskiego. W podejściu badawczym zaprezentowanym w powyższych pracach ujawniają się próby radykalnej reinterpretacji przeszłości i odzyskiwania właściwego kodu do przemyślenia pamięci totalitaryzmu.

O ile rok 1945 położył kres totalitaryzmowi nazistowskiego, o tyle w przypadku Związku Sowieckiego mogliśmy zaobserwować zgoła inny przebieg wydarzeń, charakteryzujący się nową fazą rozwoju powojennych rządów totalitarnych. Po roku 1991 Federacja Rosyjska oficjalnie przejmuje rolę spadkobiercy państwa komunistycznego, od czasu do czasu wykazując własne ambicje kolonialne. Dotyczy to w pierwszej kolejności bliskich sąsiadów, kiedyś stanowiących część ZSRR, a ostatnio rozwijających się jako państwa niepodległe. Symptomatyczne są przykłady konfliktów inspirowanych w Mołdawii, Gruzji, na Ukrainie. W pierwszych latach po II wojnie światowej ideologia militaryzmu w ZSRR faktycznie przybrała postać sakralizowaną, która przetrwała do dzisiaj. W tym kontekście każda inwazja wojenna (Afganistan, Górny Karabach, Mołdawia, Czeczenia, Gruzja, Ukraina) usprawiedliwiana jest przez władze i, co gorsza, społeczeństwo rosyjskie zdaje się przyjmować te wyjaśnienia. W sytuacji obecnej skutkuje, jak widać, brak właściwego rozliczenia z przeszłością totalitarną. To spowodowało specyficzną gloryfikację ZSRR w opinii społeczeństwa rosyjskiego, a także wśród znacznej części Ukraińców i Białorusinów, wyrażających prosowieckie poglądy. Niestety, popełnione w okresie sowieckim zbrodnie władz nie były w swoim czasie osądzone, zwłaszcza w zakresie prawnym, jak to się stało z nazizmem w formie procesu w Norymberdze.

Dopiero po II wojnie światowej, która okazała się kulminacją europejskiego totalitaryzmu, możemy odnaleźć próby werbalizacji oraz interpretacji doświadczenia traumy w licznych utworach literackich, pracach filozoficznych, kulturoznawczych etc. Pojawiają się one głównie na Zachodzie i dotyczą przeważnie tematów związanych z totalitaryzmmem hitlerowskim. Bohaterem nadrzędnym traumatycznej historii tego okresu staje się ofiara nazizmu, przede wszystkim Holocaustu. Taka narracja

praktycznie zaćmiewa inne, w większości trudne i niewygodne narracje związane z II wojną światową. Chodzi mianowicie o kolaborację francuską, włoską, słowacką, bierną postawę Stanów Zjednoczonych wobec zagrożenia wojny w końcu lat trzydziestych, Anschluss Austrii, Układ Monachijski itp. Przyczynia się to do kształtowania pamięci skrępowanej lub hybrydowej. Kultura powojennej pamięci na Zachodzie stanęła przed wyzwaniem interpretacji doświadczeń przeżytych przez różne narody. W zasadzie są one traumatyczne, związane przeważnie z utratą bliskich, utratą miejsca rodzinnego, wymuszoną zmianą otoczenia etc. W szerszym ujęciu chodziło o wymazanie tradycyjnej wizji świata i uniemożliwienie powrotu do niej.

Natomiast na obszarach Związku Radzieckiego (a także krajów Bloku Wschodniego) postrzegamy tworzenie nowej narracji historycznej, co usprawiedliwiać miało kolonizatorskie ambicje totalitaryzmu stalinowskiego wobec innych narodowości, tożsamości i kultur, których perspektywa historyczna nie nadawała się do wpisania w matrycę ideologii sowieckiej. W wyniku II wojny światowej zostały, jak wiadomo, nie tylko wyzwolone, lecz na nowo ujarzmione, narody Europy Wschodniej. Koncept wojny w ideologii ZSRR staje się punktem wyjściowym, właściwym kamieniem milowym w tworzeniu tożsamości sowieckiej, opartej na kulcie wielkiego zwycięstwa narodu radzieckiego. Takie podejście zdominowało sposób myślenia w ZSRR na dłuższy czas. Kształtowało ono, warto nadmienić, nie tylko wspólną dla wszystkich obywateli wartość — dumę związaną ze zwycięstwem w trudnej i krwawej walce z wrogiem, ale także służyło wymazywaniu innych wersji pamięci, zwłaszcza tych prywatnych, opierających się na doświadczeniu bólu, cierpienia, lęku. A przecież ta prywatna prawda o wojnie zasługuje na uwagę w nie mniejszym stopniu, niż promowana przez władze komunistyczne wersja oficjalna. Niemniej jednak propagandowy kult zwycięzców przez lata nie mógł zostać poddany jakościowej rewizji. Do niedawna nie mówiło się o tym, że wojna była czasem totalnego cierpienia; co więcej, jej skutkiem — wbrew oczekiwaniom — okazało się nie uwolnienie jednostki i narodów, ale utrwalenie dominacji władzy totalitarnej w postaci stalinizmu i jego efektów ubocznych.

W takich okolicznościach kształtują się dwie odmienne wersje pamięci wojny na terenie jednej, lecz rozdzielonej pod względem geopolitycznym, Europy. Pamięć Holocaustu, która na Zachodzie obfitowała w liczne dzieła literatury i sztuki, a także rozprawy naukowe w zakresie nauk humanistycznych, w kontekście narracji historycznych bytujących w ZSRR została wyparta lub zniekształcona. Pomordowani Żydzi byli traktowani w kulturze radzieckiej jako „sowieckie ofiary nazizmu", bez wskazywania na narodowość. To dlatego, że pamięć Holocaustu, tzn.

właściwa pamięć ofiar, nie pasowała do akceptowanej przez władze radzieckie wizji wojny jako działania jednoznacznie zwycięskiego.

Pozbywanie się wyżej wspomnianego stereotypu stało się sprawą trudną o szerszej perspektywie. Charakterystyczne jest, że jego pierwsze objawy związane są z literaturą zakazaną, ruchem dysydenckim i emigracją. W roku 1970 została opublikowana w Londynie niecenzurowana wersja powieści dokumentalnej *Babi Jar* kijowianina Anatolija Kuzniecowa, która okazała się skandalem międzynarodowym. Owa powieść była pierwszą opowieścią o straszliwej masowej zbrodni nazistów dokonanej na 34 tysiącach Żydów, Romów, Ukraińców, Rosjan, w tym jeńców wojennych, w Kijowie w 1941 roku. Jednocześnie książka Kuzniecowa była świadectwem przestępstw władzy totalitarnej dokonywanych na szerszą skalę. Stało się tak dlatego, że w powieści *Babi Jar* zostały również opisane przedwojenne zbrodnie NKWD oraz powojenne próby wymazania z pamięci tego tragicznego miejsca znajdującego się w granicach ukraińskiej stolicy. Po latach, w wyniku ponownego zagospodarowania całego terenu doprowadzono do powodzi, która w 1961 roku pociągnęła za sobą kolejne ofiary.

Taka postawa pamięci była fałszywa, ponieważ, akceptując bohaterstwo jednych, innym zabierała prawo do upamiętnienia ofiar. Jest ona świadectwem cichej polityki antysemickiej w ZSRR, dokładnie opisanej przez Timothy Snydera w wymienionej wyżej pracy. Z punktu widzenia ówczesnej ideologii komunistycznej takie ujęcie miało swoje uzasadnienie, gdyż (przy podkreślaniu heroicznych cech Rosjan) oszpecało ewentualne dążenia niepodległościowe innych narodów, prowadziło do powstrzymania narodowościowych ruchów o charakterze antysowieckim. Ważne jest, że tego typu przesądy historyczne są do tej pory rozpowszechniane, również poza granicami Rosji czy granicami byłych republik radzieckich.

Warto nadmienić, że aktywne wykorzystanie podobnych mitów, eksploatujących dla celów propagandowych pamięć wojny akurat przypada na momenty przełomowe, kiedy Ukraina próbuje radykalnie uwolnić się spod kontroli Rosji i zadeklarować własne prawo do pamięci o trudnych czasach XX wieku. Ta tendencja zostaje szczególnie uwidoczniona w roku 2014, po wygranej Rewolucji godności i zaprzestaniu działań wojennych w Donbasie. Warto zauważyć, że nowa wojna na wschodzie Ukrainy toczy się o wartości, zwłaszcza o prawo do interpretowania sowieckiej przeszłości. Dla jej uczestników, a tym bardziej inspiratorów, nie tyle ważna jest walka o tereny (5% terytorium Ukrainy), ile o symbole kształtujące miejscową ludność — język, historię, religię itp.

Takie podejście przyczyniło się do mentalnego podziału świata na „swoich" i „obcych" w granicach jednego państwa i jednej historii, po-

strzeganej w całkiem odmienny sposób przez wschód i zachód kraju. To podzielenie mieszkańców Ukrainy, stanowiące typowy chwyt propagandy rosyjskiej, mobilizuje przyswojoną sowiecką wersję pamięci wojny, która postuluje akceptację „swoich" oraz wszelką demonizację „obcych", postrzeganych jako „wrogowie" i „faszyści". Wiadomo, że podobne konflikty na poziomie mentalnym powodują poważne zagrożenia dla istnienia wspólnoty i dla całego państwa. Zdaniem władz rosyjskich, największym zagrożeniem dla Ukrainy są jej obywatele o zaangażowaniu patriotycznym, wyszydzani jako „nacjonalistyczni radykałowie" i „faszyści", w odróżnieniu do obywateli lojalnych Rosji, którzy chętnie angażują się w rozbudowę tak zwanego „ruskiego świata".

Dziś już dobrze wiadomo, że sowiecki system totalitarny legitymizował swój *status quo* za pomocą języka mitologizującego rzeczywistość. W tym oto języku komunizm był traktowany jako absolutne dobro i przyszłość świata. W świadomości mieszkańców Wschodniej Ukrainy uwzględniany jest fakt, że, jak zauważa historyk Ołeksandr Zinczenko, Rosja, do której dążą, jest przede wszystkim spadkobiercą byłego państwa totalitarnego. Według badacza „Rosja Putina jest państwem, w którym Stalin to efektywny menedżer, a naród rosyjski jest narodem zwycięzców" (Zìnčenko 10). Władimir Putin jest wszakże przekonany, że wygrana w II wojnie światowej to zasługa wyłącznie sowieckich (*stricte* rosyjskich) obywateli. W obrębie tego mitu Ukraińcom, Białorusinom, Łotyszom, Litwinom, Estończykom i innym narodowościom odmawia się prawa do dumy z powodu wygrania tej wojny. Stąd też pochodzi przesąd, że „prawdziwi" Ukraińcy pochodzili z ZSRR, a „nieprawdziwi" z innych terenów, przez co postrzegani są jako nacjonaliści, którzy kolaborowali z nazistami (Zìnčenko 9). Takie stereotypowe ujęcie problemu odgrywa decydującą rolę w procesie windowania konfliktu i podtrzymywania społecznej niechęci do porozumienia pokojowego w Donbasie.

Aleida Assman słusznie zauważyła, że w krajach byłego Bloku Wschodniego (oraz w państwach postradzieckich) jeszcze w latach 90. formowała się odmienna od zachodnioeuropejskiej forma pamięci o trudnej przeszłości. Działo się tak dlatego, że ideologia totalitarna nadal oddziałuje — w mniejszym lub większym stopniu — na przestrzeń postsowiecką. Na Zachodzie dominuje trauma Holocaustu, o czym świadczy znacząca obecność Zagłady w kulturze (liczne utwory literackie oraz filmografia), w momencie, gdy na Wschodzie ważnym wątkiem rozważań memuarystycznych staje się GUŁAG oraz represje sowieckie. Jednak sowiecka pamięć traumatyczna nadal pozostaje tematem zmarginalizowanym — wyparta w swoim czasie przez propagandę i cenzurę, nie stała się ona dominującym tematem dyskursu publicznego. Przez to niektórzy mieszkańcy krajów postradzieckich nadal kultywują postacie

tyranów Lenina, Stalina oraz innych działaczy komunistycznych, czego świadectwem są liczne pomniki i nazwy topograficzne w Rosji czy Białorusi. Z kolei przeprowadzany obecnie proces dekomunizacji na Ukrainie często powoduje protesty i nieporozumienia, spowodowane zróżnicowaną pamięcią o przeszłości sowieckiej.

Przepracowanie spowodowanej totalitaryzmem traumy przeszłości, jest w naszych czasach wielkim wyzwaniem dla ludzi zamieszkujących tereny byłego ZSRR. Dotyczy to zarówno symboli, jak i miejsc pamięci. Obozy byłego GUŁAGu przecież nie stały się miejscami pamięci, a ich historia ulega reinterpretacji, stając się swoistym topograficznym palimpsestem, którego odczytanie nie zawsze się udaje. Według Assman, po 1989 roku wspomnienia komunistycznej okupacji oraz przestępstwa stalinizmu znajdują się w centrum pamięci zbiorowej Europy Wschodniej, co przesunęło na peryferia agresję nazistowską (Assman 170). Taka postawa uwidacznia się w licznych tekstach literackich, zwłaszcza tych popularnych na Ukrainie: Herty Müller *Huśtawka oddechu* (*Atemschaukel,* (*2009*)), Pavola Rankova *Matki* (*Matky* (*2011*)), Marji Nurowskiej *Hiszpańskie oczy* (*1990*). Do podobnej refleksji nad przeszłością przychodzą również pisarze ukraińscy, rozwikłujący grube węzły historii XX wieku. Warto wspomnieć chociażby Oksany Zabużko *Muzeum porzuconych sekretów* (2009), Wołodymyra Łysa *Stulecie Jakuba* (2010), Jurija Wynnyczuka *Tango śmierci* (2013).

Cień totalitaryzmu nazistowskiego przez dziesięciolecia utrudniał wszelkie próby integracji Niemiec z kulturą powojennej Europy. W dużej mierze na utrzymywaniu takiego *status quo* zależało ideologii sowieckiej. Mit zwycięstwa w ZSRR, pomimo że negował kult ofiary, zastępując ją kultem bohaterstwa, miał na celu wyparcie z pamięci europejskiej okrucieństwa żołnierzy sowieckich na tak zwanych wyzwolonych obszarach. Ostatnio pojawiają się filmy (np. *Kobieta w Berlinie* (*Anonyma Eine Frau in Berlin, 2008*), wspomnienia (Gabi Köpp, *Dlaczego urodziłam się dziewczynką?* (*Warum war ich bloß ein Mädchen?,* 2003)) lub powieści (Alvydas Šlepikas, *Mam na imię Maryte* (*Mano vardas – Marytė*, 2012)), w centrum uwagi których znajdują się opisy gwałtów na kobietach niemieckich, dokonanych przez tak zwanych „wyzwolicieli". Świadczy to o zmianie paradygmatu postrzegania Niemiec oraz o zwrocie pamięci — od przesłanek ideologicznych ku rzeczywistemu doświadczeniu wojny, w całej złożoności tego zjawiska i jednocześnie — w uwolnieniu od dawniej obowiązującego *tabu*.

Omawiając współczesne pojmowanie totalitarnych doświadczeń Europy, możemy dojść do niejednoznacznych wniosków. Z jednej strony posttotalitarna pamięć, oparta na przeżyciach terroru, zagłady i represji (pamięć traumatyczna), stała się publicznym dyskursem, mimo, że musiała

pokonać liczne, przede wszystkim psychologiczne bariery. Wątki tego dyskursu są obecne ostatnio także w kulturze ukraińskiej, zwłaszcza widoczne w twórczości Oksany Zabużko, Wołodymyra Łysa, Wasyla Szklara, Ołeksandra Zinczenki — autorów wypełniających lukę wspomnień wypartych i represjonowanych, a jednak ważnych dla kształtowania tożsamości narodowej Ukraińców.

Z drugiej strony wytworzone w ramach paradygmatu sowieckiego mity o wojnie i jej bohaterach nadal pokutują na terenach postsowieckich, przy czym powodują ostre starcia i konflikty, polegające na uzyskaniu prawa do interpretowania przeszłości — odmiennej od tego Standardowego modelu, który obowiązywał w okresie ZSRR. Przykładem charakterystycznym jest w tym zakresie sytuacja w ukraińskim Donbasie, gdzie zderzyły się dwa kształty pamięci o przeszłości. Odzwierciedla ona skalę posttotalitarnych ambicji Rosji oraz antykolonialne dążenia Ukraińców. Świadczy także o bezradności Zachodu wobec zagrożenia i rewanżu totalitaryzmu w nowym obliczu.

Bibliografia

Assman Alâjda. *Novoe nedovol'stvo memorial'noj kul'turoj*. Per. s nem. B. Hlebnikova. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. [Ассман Аляйда. *Новое недовольство мемориальной культурой*. Пер. с нем. Б. Хлебникова. Москва: Новое литературное обозрение, 2016].

Etkind Aleksandr. "Post-Soviet Hautology: Cultural Memory of Soviet Terror" *Constellations*. Web. 19.03.2009. <http://onlinelibrary.wiley.com/enhanced/doi/10.1111/ j.1467-8675.2009.00527>.

Fukuyama Francis. *Koniec historii*. Tłum. T. Bieroń. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 1996.

Jarzębski Jerzy. *Apetyt na Przemiany*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997.

Jenkins Keith. *Re-thinking History*. London: Routledge, 2008.

Le Goff Jacques. *Historia i pamięć*. Przeł. A. Gronowska, J. Stryjczyk. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.

Michaels Walter Benn. *Kształt znaczącego od roku 1967 do końca historii*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

Nowacki Dariusz. „Widoki z tamtego świata". *Znak* 7 (2000).

Nycz Ryszard. „Wprowadzenie. *Nie leczony, chroniczny pogłos*. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym", [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością*. T. 1. Kraków: Universitas, 2011.

Totalitaryzm przetrwał do XXI wieku. Pod red. W. Masiarza. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne, 2011.

Zìnčenko Oleksandr. „Vìjna mìfam". *Vìjna ì mìf. Nevìdoma Druga svìtova*. Red. O. Zìnčenka, V. V`âtroviča, M. Majorova. Harkìv: Knižkovij Klub „Klub Sìmejnogo Dozvìllâ. [Зінченко Олександр. „Війна міфам". *Війна і міф. Невідома Друга світова*. Ред. О. Зінченка, В. В'ятровича, М. Майорова. Харків: Книжковий Клуб „Клуб Сімейного Дозвілля", 2016].

ODESSA I SARAJEWO. DYSKURS PRZESTRZENI MIEJSKIEJ. UWAGI WSTĘPNE

ОДЕССА И САРАЕВО. ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ К ДИСКУРСУ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА. ВВЕДЕНИЕ

ODESSA AND SARAJEVO. URBAN SPACE DISCOURSE. PRELIMINARY REMARKS

Marta Siekierska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska
msiekierska@interia.pl

Słowa kluczowe: Odessa, Sarajewo, miasto, przestrzeń, mit
Ключевые слова: Одесса, Сараево, город, пространство, миф
Keywords: Odessa, Sarajevo, city, space, myth

Abstract: This paper aims at sketching cultural portrayals of the Ukrainian city Odessa and the Bosnian capital, Sarajevo, with reference to their current socio-political situation. Cultural visions of both places not only tend to have a lot in common, paradoxically due to the differences that they share but also the ones present in various texts of culture. Thus, both cities can boast their own myths. The symbolic space is approached among others through the prism of Vladimir Toporov's theory. The city perceived by some researchers as a metaphor of culture functions as a kind of laboratory that fixates social and cultural changes emerging within the society on the microscopic scale. In addition, the current geopolitical situation of those places is mentioned with its war / conflict aftermath that contributes to certain city image.

Splot zdarzeń sprawił, że ukraińska Odessa i bośniackie Sarajewo znajdują się dziś na zakręcie dziejowym. Na pierwszy rzut oka próba porównania obu miejsc może się wydać bezpodstawna, jednak ich zestawienie pozwala dostrzec wiele zaskakujących zbieżności. Celem niniejszego artykułu będzie zatem próba nakreślenia sytuacji społeczno-politycznej i kulturowej obu miejsc w odniesieniu do wybranych koncepcji charakteryzujących przestrzeń. Miasta te noszą wiele znamion wspólnych, paradoksalnie możliwych do odczytania dzięki różnicom. Za sprawą zwrotu topograficznego, którego przejawem są współczesne badania literaturoznawcze nad miejscem i przestrzenią, miasto często bywa pojmowane jako swego rodzaju metafora kultury. Dla Ewy Rewers miasto

jawi się jako metafora i metonimia życia ludzkiego, zaś ogół procesów i przemian, zachodzących w obrębie przestrzeni kulturowej jaką jest miasto, przekłada się na różnorakie artystyczne reprezentacje w tekstach kultury (Rewers et al. 8). Nawet na wstępnym etapie naszych rozważań zarówno analogie, jak i przeciwstawne elementy obu pejzaży miejskich w przywołanych poniżej utworach niosą informacje na temat ich dzisiejszej kondycji. W szerszej perspektywie dają świadectwo o stanie miast, które w relatywnie nieodległej przeszłości zostały naznaczone przez konflikt zbrojny. Oba miejsca niewątpliwie cieszą się szczególnym statusem na arenie międzynarodowej. Oba posiadają imagologiczny wizerunek, wykreowany przez szereg tekstów kultury. W głównym nurcie naszych rozważań znajdzie się przede wszystkim sposób funkcjonowania miejskich mitów Odessy i Sarajewa na podstawie wybranych utworów w odniesieniu do ich przestrzeni miejskiej.

Ukraińska dziś Odessa bez wątpienia może być zaliczona do grona miast, które czasy największej świetności mają już za sobą. Nie oznacza to bynajmniej, że miasto przestało się rozwijać. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że lata największego rozkwitu w XVIII wieku, gdy Odessa była trzecim pod względem ważności i wielkości ośrodkiem kulturalnym i handlowym Imperium Rosyjskiego, są dziś bardzo odległe. Historyk Patricia Herlihy, studiując dzieje miasta, w swoich pracach, wysunęła nawet tezę, że Odessa wraz z jej mieszkańcami posiadają wyjątkowy charakter. Wielokrotnie od momentu założenia miasta (1794) jego obywatele byli świadkami nagłych wzlotów i równie gwałtownych aktów samozniszczenia miasta (Herlihy 11). W swojej stosunkowo krótkiej historii Odessa przeżywała lata dobrobytu, boomu gospodarczego. Za sprawą ulg podatkowych, wzmożonego handlu zagranicznego, czy napływu siły roboczej, odeski port w krótkim czasie stał się czołowym eksporterem zboża w XIX wieku. W tym samym czasie epidemie, kwitnąca kontrabanda, przybierające na sile ruchy rewolucyjne, czy wreszcie pogromy żydowskie i zamieszki również stanowiły typowy element odeskiej przestrzeni miejskiej.

Koniec pewnego etapu w dziejach Odessy jako ewenementu na kulturowej mapie Imperium Rosyjskiego, cieszącego się specjalnymi przywilejami, przybliżał się nieuchronnie od końca XIX wieku. Nasilająca się fala antysemityzmu i pogromy żydowskie były tylko przedsmakiem tego, co miało nastąpić. Chaos w mieście siały ścierające się ze zwolennikami caratu reakcyjne siły, zbuntowane masy robotnicze, czy wreszcie załoga rozsławionego Pancernika Potiomkina, która schronienia w czasie buntu w 1905 roku nieprzypadkowo szukała w niepokornej Odessie. Ponownie rozlew krwi i narastające nastroje nacjonalistyczne doprowadziły do gwałtowanego zakończenia pewnego okresu w dziejach kraju

i miasta. Powojenny skład etniczny Odessy tylko w niewielkim stopniu odzwierciedla ten sprzed tragicznych wydarzeń. Palmira Północy, czy maleńki Paryż, bo i tak określano czasem Odessę, bezpowrotnie utraciła swój unikatowy status. Dzieło zniszczenia wieńczą żydowskie alije do Izraela. Rosyjskojęzyczni Żydzi zaczęli migrować z ZSRR masowo z końcem lat 80. Opuszczenie Związku Radzieckiego przez ponad milionową grupę musiało być odczuwalne, zwłaszcza w miastach, w których odsetek żydowskich mieszkańców był znaczący jeszcze przed wojną, takich jak Odessa. Z chwilą wyjazdu rosyjskojęzycznych Żydów z Odessy, miasto pozbawione zostało ostatnich, nielicznych już odesyjczyków, pamiętających jeszcze najlepsze czasy jego prosperity.

Z tym tematem zmierzyła się w swoim pełnometrażowym debiucie fabularnym między innymi Michale Boganim, francuska reżyserka żydowskiego pochodzenia, czyniąc bohaterami filmu *Odessa… Odessa!* Żydów, którzy żyją w mieście po dziś dzień, jak również tych, którzy w poszukiwaniu lepszego życia wyruszyli za ocean, do izraelskiego Aszdod, czy nadmorskiej dzielnicy Nowego Jorku, Brighton Beach. Odesyjczyków, którzy wybrali migrację w nadziei na ziszczenie się amerykańskiego snu lub wierząc w rozpoczęcie nowego lepszego życia w kraju przodków, spotyka głęboki zawód. Opisywane przez nich nowe miejsca nie są nacechowane negatywnie, jednak z ich słów przebija rozżalenie, trudno im zamaskować rozczarowanie tym, co zastali u kresu podróży. Zamiast ciepłego przyjęcia do wielokulturowej wspólnoty żydowskiej w Izraelu spotkała ich wrogość:

> — Większość Rosjan nie przyjechała tu z pobudek syjonistycznych. Dlatego ci, starsi, ideologiczni imigranci mówili o nich „imigracja kiełbasy", bo mieli tu przyjechać za przysłowiową kiełbasą, za lepszym życiem i pracą — tłumaczy Galili (*Rosyjskojęzyczni Żydzi zmieniają Izrael*: *nacjonalizm i choinki*, źródło internetowe).

Dawni mieszkańcy czarnomorskiego portu nie opisują Aszdod czy Brighton Beach jako miejsc powszechnego zepsucia, jednak ilekroć w swoich wypowiedziach przywołują Odessę widoczna jest jej idealizacja. W swoich bezkrytycznych wspomnieniach wolą pamiętać tylko pozytywne aspekty życia na Ukrainie, niemalże całkowicie pomijając pobudki, które skłoniły ich do podjęcia decyzji o opuszczeniu kraju. Odessa staje się wyimaginowanym miejscem, konceptem, o którym marzą i śnią, do którego chcieliby choć raz przed śmiercią powrócić. Jednak Odessa w opisywanym przez nich kształcie już nie istnieje. Dlatego podobnie do najważniejszego symbolu, którym posługuje się w filmie autorka — Żyda-Tułacza z podniszczoną walizką, są skazani na wieczną tułaczkę. Z dawnej Odessy przetrwał dziś jedynie mit.

Określić, czym jest mit Odessy dotychczas próbowało w swoich pracach kilku badaczy *odessiki*. W tym celu każdy z nich skupiał się na analizie wybranych aspektów miejskiej przestrzeni. Wanda Supa oraz Jan Paul Hinrichs pojęcie mitu Odessy analizowali przede wszystkim w odniesieniu do spuścizny pisarzy, związanych z miastem, zaliczanych dziś do tzw. *odeskiej plejady* (Hinrichs 10–14). Dla Hinrichsa Odessa jawi się jako miasto, które dało światu wielu wybitnych twórców, którzy swoją intymną więź z nią przenosili do świata przedstawionego utworów, tym samym poddając Odessę wielokrotnym przeobrażeniom. Z kolei historycy Patricia Herlihy oraz Oleg Gubar, we wspólnym artykule poświęconym kwestii siły mitu, doszukiwali się jej w przeszłości, analizując zachowane notatki przybyszów, którzy swoje wrażenia po pierwszej wizycie w nowopowstałym mieście zazwyczaj przelewali na papier, tym samym dając świadectwo tego jak zmieniała się Odessa (Gubar, Herlihy 137–49). Badacze podkreślali również wagę przesłanek ekonomicznych w początkowym stadium rozwoju mitu, jako jednego z elementów towarzyszących, jak również związków Odessy ze starożytną grecką kolonią, położoną w rejonie Morza Czarnego. Te ostatnie, zdaniem pary badaczy, widoczne są w miejskiej zabudowie. Przykładowo rynek grecki nawiązuje do historycznej spuścizny miasta nie tylko pod względem nazwy, ale również stanowi odwzorowanie zabudowy starożytnej agory. Wyjątkowość miejsca i towarzyszącą mu magiczną aurę w kolejnych wiekach popularyzowali w swoich dziełach lokalni twórcy kultury, tym samym przyczyniając się do utwierdzenia imagologicznego obrazu miasta. Najcelniejsze podsumowanie badanego na wielu płaszczyznach mitu, uwzględniające wieloaspektowość tego zjawiska, naszym zdaniem znajdujemy w pracy Wandy Supy:

> Каждый из литераторов, кто провел в Одессе хотя бы несколько лет своей жизни, ощущал ее вдохновляющую силу и выбирал или на место действия эпических произведений, или на главного героя лирических, пытаясь постичь и осмыслить ее феномен, т. е. отразить уникальность ее географического положения, истории (город искусственный, „умышленный") специфическую атмосферу и менталитет разноязычного населения, внешним показателем которого являлись манеры поведения, жесты, даже типы улыбок. Благодаря этому укреплялся и обогащался миф Одессы, третьей, южной столицы русской империи, миф создан еще в XIX в. русскими. Припомним, что у истоков литературного одесского мифа (мягкий климат, богатая южная природа, соседство моря, относительная свобода нравов жителей, красота „дев" и т. п.) стоят стихотворения Ивана Долгорукова, Василия Туманского, Александра Пушкина и др. в принципе, каждый из представителей „плеяды" внес что–то свое в расширение одесского мифа, разработав новые его ответвления (Supa 836).

Jako kolejna przestrzeń wyjątkowa, otoczona specyficzną aurą, której zmityzowany wizerunek można często napotkać w tekstach kultury jawi się Sarajewo. Przestrzeń, która począwszy od XVI wieku należała kolejno do Imperium Otomańskiego, Austro-Węgier, Jugosławii, by wreszcie przeistoczyć się w niepodległą federacyjną republikę Bośni i Hercegowiny, może poszczycić się bogatą i różnorodną historią. W tym miejscu warto nadmienić, że podobnie do składu etnicznego Odessy po ostatniej wojnie światowej, Sarajewo pozbyło się swojej cechy nadrzędnej, wieloetniczności. Z multikulturowego miasta, szczycącego się swoją różnorodnością stolica federacji zamieniła się po zakończeniu wojny w Bośni i Hercegowinie w przestrzeń, której zdecydowaną większość stanowią współcześnie Bośniacy.

Rumuński badacz Gruia Badescu jako honorowy pracownik naukowy związany w ostatnich latach z Uniwersytetem Oksfordzkim swoją działalność naukową poświęcił w znacznej mierze miastom naznaczonym przez wojnę, w tym również Sarajewu. W swoich badaniach Badescu skupia się na procesie powojennej oraz postsocjalistycznej rekonstrukcji miast w wymiarze przestrzennym, jak również upamiętnieniu doświadczeń wojennych i przemocy politycznej. Łączy tym samym w swoich dociekaniach przestrzeń miejską oraz sposoby radzenia sobie z trudną przeszłością w zamieszkujących ją społecznościach. Analizując przypadki konkretnych miast, doświadczonych wojną lub konfliktem zbrojnym Badescu sprawdza, w jaki sposób powojenne rekonstruowanie przestrzeni związane jest z konkretnymi dyskursami odnoszącymi się do przeszłości i polityki (*Gruia Badescu*, źródło elektroniczne).

Operując definicją pojęcia urbicydu, rozumianego jako wojna wypowiedziana miastu oraz jego przestrzeni, w której tkanka miejska ulega znacznemu zniszczeniu w trakcie konfliktu, Badescu zestawia Sarajewo z Bejrutem, dostrzegając, że oba miasta zostały poddane praktyce ich unicestwiania. W wypadku Sarajewa działo się tak za sprawą trwającego od 1992 do 1996 roku oblężenia miasta. Następnie badacz osadza proces rekonstrukcji w kontekście miejskiej geopolityki. Po II wojnie światowej Sarajewo znalazło się w ramach większego organizmu państwowego, jakim była socjalistyczna Jugosławia, ciesząc się reputacją miasta, stwarzającego możliwość pokojowego współistnienia. Sarajewo często stawiano za przykład życia w harmonii przedstawicieli różnych wyznań i kultur. Niemniej jednak tego typu wyimaginowanym reprezentacjom, jak zwraca uwagę badacz, przeczyły sporadyczne wybuchy przemocy (*Post-War Reconstruction in Contested Cities*: *Comparing Urban Outcomes in Sarajevo and Beirut*, źródło elektroniczne).

Różnorodność i sprzeczności, widoczne w Sarajewie, odzwierciedla jego krajobraz miejski. Mahale — odrębne dzielnice zamieszkiwane przez

przedstawicieli konkretnego wyznania, skupione zazwyczaj wokół domu modlitwy oraz posiadające centrum w postaci przestrzeni przeznaczonej do handlu są spuścizną po panowaniu Imperium Osmańskiego. Z kolei koncentracja obiektów kultu przedstawicieli różnych wiar, tradycyjnie poczytywana była za symbol pokojowego współżycia mieszkańców. Ten pogląd został zakwestionowany przez Haydena, uznającego w tego typu społecznej bliskości, cienką granicę minimalnej tolerancji. Pozorna tolerancja i harmonia podważona zostaje przez, trwającą między poszczególnymi grupami wyznaniowymi, rywalizację o przestrzeń publiczną. Bombardowania miasta przez Jugosłowiańską Armię Ludową, wspieraną przez bośniackich Serbów, można zatem uznać za idące dalej niż ofiary poniesione wśród ludności cywilnej oraz zniszczenia, włączając obiekty kluczowe dla tożsamości mieszkańców, m. in. obiekty religijne, instytucje czy infrastrukturę społeczną. Dlatego też zdaniem badacza można w tym wypadku mówić o wojnie wypowiedzianej ogółowi życia miejskiego, określanej jako urbicyd. Wojna doprowadziła do zniszczeń i podziałów, również w wymiarze etnicznym, czy religijnym, czyniąc tym samym Sarajewo miejscem walki o wpływy — pisze Badescu ((*POST*) *COLONIAL ENCOUNTERS IN THE POSTSOCIALIST CITY*: *RESHAPING URBAN SPACE IN SARAJEVO,* źródło elektroniczne). Wzmiankowane powyżej spostrzeżenia rumuńskiego badacza, opisujące sytuację geopolityczną Sarajewa, korespondują z wnioskami, do których na podstawie wybranych dzieł literackich dochodzi w swoich rozważaniach Maciej Duda. Analizując opisy unicestwiania miasta w prozie postjugosławiańskich pisarzy, posiłkuje się on teorią semiotyczną Władimira Toporowa. Tym samym zauważalna jest zbieżność między geopolityczną analizą kondycji miasta, w kontekście wojennych zniszczeń oraz prób jego powojennej rekonstrukcji, a jego zmitologizowanym portretem tworzonym m. in. przez Dževada Karahasana.

O literackim obrazie Sarajewa Duda pisze:

> Przedstawiane jako przestrzeń mieszana, nieczysta etnicznie i kulturowo, staje się jednocześnie przestrzenią niczyją i należącą do wszystkich, wielokulturową enklawą. To zbliża miasto do semiotycznego wizerunku Jerozolimy. Położone nad rzeką Miljacką, w kotlinie otoczonej pięcioma szczytami pasma Alp Dynarskich, stanowić będzie ono przestrzeń zamkniętą z naturalnie wytyczonymi granicami (*Sarajewo jako metafora. Miasto i mit*, źródło elektroniczne).

Zdaniem badacza powyższe słowa potwierdzać będzie sposób kreowania miasta w utworze *Sarajewska sevdalinka* Karahasana. W miłosnym utworze poświęconym w tym wypadku miastu, Sarajewo staje się drugą Jerozolimą. Jednak, jak zwraca uwagę Duda, w swojej narracji Karahasan pomija wojenne realia oraz kwestie religijne czy narodowe. Zamiast

tego opisuje proces zabijania miasta, jego urbicyd. Bośniacki pisarz poddaje Sarajewo mityzacji, opisuje topografię miasta, rozumianego przez siebie jako metaforę świata, którą sytuuje w centrum, na pograniczu Europy i Turcji, co znajduje odzwierciedlenie w miejskiej zabudowie. W interpretacji badacza, pisarz zyskuje tym samym możliwość dwojakiego postrzegania Sarajewa. Dla Wschodu Sarajewo będzie przypominało Jerozolimę, podczas gdy dla Zachodu, miasto będzie uosabiać Babilon. Specyficzna struktura tkanki miejskiej (Čaršija w centrum oraz okalające ją odrębne mahale na wzgórzach), którą autor *sevdalinki* z tego powodu uznawał za podwójnie ogrodzoną od świata, uniwersalną, unifikującą mieszkańców miasta w obrębie Čaršiji przestrzeń, zaś odgradzającą w momencie Wkroczenia do jednej z mahal, Duda uznaje za połączenie paradygmatu otwarcia i zamknięcia (*Sarajewo jako metafora. Miasto i mit,* źródło elektroniczne).

> Sarajewo staje się miastem idealnym. Miejscem porządku. Koncentrycznie ułożoną przestrzenią. Centralny rynek — miejsce wspólne — otoczony zostaje czterema różnymi i równoważnymi dzielnicami. Te z kolei otaczają wzgórza. Naturalne granice budują duchowy wymiar miasta. Wielość kultur przeciwdziała jego jednostronnemu zawłaszczeniu. Sarajewo jest matką, metropolis — nie Serbów, Muzułmanów, Żydów czy Chorwatów, tylko sarajewian. Jest miastem idealnym i choć Karahasan pisze o nim w czasie teraźniejszym, to wie, że tak pojęte miasto jest tylko wizją nieistniejącego już miejsca (*Sarajewo jako metafora. Miasto i mit*, źródło elektroniczne).

W literackim opisie Sarajewa, badanym przez Dudę, konkluzje Badescu nie zostają w pełni potwierdzone. Karahasan wydaje się z powściągliwością odnosić do drzemiących pod powierzchnią wyznaniowych i narodowych antagonizmów wśród mieszkańców. Wspomina o odrębności zamkniętych społeczności mahal, jednak nie wybrzmiewa w nich napięcie między grupami, mogące stanowić zarzewie konfliktów. Utrata miast-miejsc jest tym bardziej brzemienna w skutki, że prócz zmiany składu narodowościowego, czy zniszczeń wojennych, w wypadku konfliktów zbrojnych zachwieje również ich imagologicznymi obrazami, które pozostają we wzajemnie oddziałującej relacji z miejskim mitem. Mit nie znajduje dłużej potwierdzenia w elementach rzeczywistości, które pozwoliły na jego wytworzenie, bo te przestały istnieć. Zaś pejzaże miejskie uległy zmianie. Nie mogą więc być siecią połączeń, wokół których wyrastał mit.

W tym miejscu należałoby przywołać słowa Toporowa, objaśniające kobiecy wymiar miast:

> Obraz miasta, porównywanego lub utożsamianego z postacią kobiecą, w perspektywie historycznej i mitologicznej stanowi szczególny, wyspecjalizowany wariant

> (zdeterminowany przez dostatecznie określone warunki) bardziej ogólnego i archaicznego obrazu Matki-Ziemi […], co zakłada sztywny związek żeńskiego pierwiastka rozrodczego z przestrzenią, w której wszystko, co istnieje, jest rozumiane jako produkt (dzieci, potomstwo) tego żeńskiego pierwiastka (Toporow 36).

Zarówno Sarajewo, jak i Odessa przedstawiane są jako postaci kobiece. W wypadku Odessy wydaje się to oczywiste. Nazwa miasta miała upamiętniać dawną grecką kolonię Odessos lub Odissos, któremu żeńską końcówkę miała dodać sama caryca Katarzyna II[1]. Odtąd Odessa przez artystów oraz jej mieszkańców określana będzie przede wszystkim jako Odessa-Mama, najmilsze sercu miejsce, macierz wszystkich Odysejczyków, ale również jako kobieta młodsza i mniej doświadczona od matki, narzeczona[2]. Klejnot u stóp Morza Czarnego zawiera w sobie dwie fazy rozwojowe kobiecego życia. Zmieniające się określenia mogą odzwierciedlać role nadawane Odessie. Przede wszystkim ma być opiekunką i pocieszycielką, udzielającą schronienia wszystkim swoim „dzieciom". Jednak nie zapomina się o jej statusie miasta rozrywkowego, nierzadko wszetecznego, w którym młodość stanowi największy atut. Wszystko inne bowiem już się znajduje w Odessie. Czarnomorski klimat, humor i egzotyka. Z kolei Sarajewo, pomimo nazwy i klasyfikacji w języku bośniackim jako rzeczownik rodzaju nijakiego, przez twórców adresowane jest jako kobieta, kochanka, która potrafi opętać przybyszów i mieszkańców. *Sevdalinka* Karahasana to utwór miłosny. Podobnie o Sarajewie wyrażać się będzie jedna z bohaterek filmu *Sarajevo Femme Fatale* Joanny Zielińskiej. Kobieta występująca w epilogu powie o Sarajewie: „Byłam zazdrosna o to miasto, o tę fatalną kobietę, Sarajewo, dopóki sama się w niej nie zakochałam. Odtąd żyliśmy w miłosnym trójkącie".

W miejscu podsumowania warto zaznaczyć, że niniejszy artykuł nie stanowi wyczerpującego omówienia tytułowego zagadnienia, będąc jedynie próbą wstępnego zakreślenia możliwości badawczych. W oferowanym powyżej syntetycznym podsumowaniu zaznaczono szerokie spektrum badawcze w odniesieniu do obu miast. Zarówno Odessa, jak i Sarajewo jawią się jako miasta-muzy, inspirujące przedstawicieli kultury do tworzenia dzieł w oparciu o ww. pejzaże miejskie. Drobiazgowy przegląd tekstów kultury oraz analiza przy wykorzystaniu interdyscyplinarnego aparatu metodycznego, jakim są współczesne teorie z pograni-

---

[1] Nazwa Odessos odnosi się zarówno do greckiej kolonii, na miejscu której położone jest bułgarskie miasto Warna, jak również osady greckiej, zlokalizowanej około 45 km od dzisiejszej Odessy.

[2] Wersety najpopularniejszej odeskiej piosenki, napisanej przez Leonida Utiosowa brzmią: *Одесса-мама, милый город мой*. […] *Ах, Одесса, не город, а невеста*.

cza badań nad przestrzenią oraz literaturą, pozwoliłyby na odkrycie mechanizmów powstawania konkretnych wyobrażeń na temat miejsc / miast oraz miejskich mitów, powstałych w odniesieniu do tytułowych przestrzeni. Co więcej stworzyłyby unikatową szansę zestawienia pozornie nie przystających do siebie portretów Odessy i Sarajewa.

Bibliografia

Badescu Gruia. *(POST) COLONIAL ENCOUNTERS IN THE POSTSOCIALIST CITY: RESHAPING URBAN SPACE IN SARAJEVO.* Web. 15.01.2019. <https://www.academia.edu/34291155/_POST_COLONIAL_ENCOUNTERS_IN_THE_POSTSOCIALIST_CITY_RESHAPING_URBAN_SPACE_IN_SARAJEVO._For_final_version_please_refer_to_Geografiska_Annaler>.

Badescu Gruia. *Post-War Reconstruction in Contested Cities: Comparing Urban Outcomes in Sarajevo and Beirut*. Web. 15.01.2019. <https://www.academia.edu/34289592/Post-War_Reconstruction_in_Contested_Cities_Comparing_Urban_Outcomes_in_Beirut_and_Sarajevo>.

Duda Maciej. *Sarajewo jako metafora, Miasto i mit*. Web. 21.12.2018. <http://www.academia.edu/17719431/Sarajewo_jako_metafora._Miasto_i_mit_w_Bia%C5%82ostockie_Studia_Literaturoznawcze_nr_2_2012_s._53-70>.

Gìnrìhs Ân Paul'. *Mìf Odesi*. Per. z nìderland. Â. Dovgopolij. Kiïv: Duh ì lìtera, 2011. [Гінріхс Ян Пауль. *Міф Одеси*. Пер. з нідерланд. Я. Довгополий. Київ: Дух і літера, 2011].

Gubar Oleg, Herlihy Patricia. "The Persuasive Power of the Odessa Myth". *Cities after the Fall of Communism: Reshaping cultural Landscapes and European Identity*. Red. J. J. Czaplicka, N. Gelazis, B. A. Ruble, Washington: Woodrow Wilson Center Press with Johns Hopkins University Press, 2009: 137–149.

Herlihy Patricia. *Odessa. A History 1794–1914*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

Informacja o autorze, *Gruia Badescu*. Web. 15.01.2019. <http://www.geog.ox.ac.uk/staff/gbadescu.html>.

Odessa… Odessa! Reż. Michale Boganim, Warszawa: ADD Media Entertainment, 2004.

Qandil Alicja. *Rosyjskojęzyczni Żydzi zmieniają Izrael: nacjonalizm i choinki*. Web. 15.01.2018. <http://www.newsweek.pl/swiat/rosyjskojezyczni-zydzi-izrael-imigracja-z-zsrr-do-izraela-newsweek,artykuly,277823,1.html>.

Rewers Ewa, red. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Kraków: Universitas, 2010.

Sarajevo. Femme Fatale, Reż. Joanna Zielińska, 2016.

Toporow Władimir. *Miasto i mit*. Przeł. Bogusław Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, 2000.

POWIEŚĆ *В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ НЕ БЫЛО АДДЕРОЛА* OLGI BREININGER Z PERSPEKTYWY POSTHUMANIZMU

РОМАН *В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ НЕ БЫЛО АДДЕРОЛА* ОЛЬГИ БРЕЙНИНГЕР СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТГУМАНИЗМА

THE NOVEL *В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ НЕ БЫЛО АДДЕРОЛА* BY OLGA BREININGER FROM THE PERSPECTIVE OF POSTHUMANISM

Anna Stryjakowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska
a.stryjakowska@gmail.com

Słowa kluczowe: Olga Breininger, posthumanizm, nadczłowiek, antropocentryzm
Ключевые слова: Ольга Брейнингер, постгуманизм, сверхчеловек, антропоцентризм
Keywords: Olga Breininger, posthumanism, Übermensch, anthropocentrism

Abstract: The analysis focuses on the novel's protagonist — a young woman who gets involved in an experiment that is aimed at creating the contemporary Übermensch. It is claimed that the novel can be interpreted from the perspective of posthumanism, as it questions the anthropocentric standpoint, which refers mainly to the intellectual dimension of the human being and its economic efficiency.

Olga Breininger urodziła się w 1987 roku w Karagandzie, w rodzinie rosyjsko-niemieckiej; jest potomkinią Niemców nadwołżańskich, zesłanych w latach 40. XX wieku do Kazachstanu. Młoda pisarka prowadzi badania literaturo- i kulturoznawcze; po ukończeniu Instytutu Literackiego im. M. Gorkiego uzyskała tytuł magistra na Oxfordzie, a doktoryzuje się na Harvardzie, gdzie zajmuje się zagadnieniami tożsamości kuturowej Kaukazu Północnego. Jej debiutancka powieść *В Советском Союзе не было аддерола* została opublikowana w czasopiśmie „Дружба народов" w roku 2016, rok później wraz z kilkoma opowiadaniami wyszła w formie książkowej; dzieło zostało zauważone — pojawiło się na listach kandydatów do nagród „Русский Букер", „Большая книга" i „Нос". Choć pisarka zaprzecza, aby powieść miała charakter autobiograficzny, nie sposób nie odnotować, iż szereg wątków jest inspirowany życiorysem Breininger; wolno w mojej opinii sytuować dzieło w kategorii autofikcji i rozpatrywać jako próbę autokreacji. W niniejszym arty-

kule pragnę wszakże zaproponować inny z możliwych kierunków interpretacji dzieła — analizę powieści z perspektywy posthumanizmu.

Punktem wyjścia danej ścieżki odczytania jest wątek eksperymentu, któremu poddawana jest główna bohaterka. Anonimowa młoda kobieta, urodzona w Związku Radzieckim doktorantka Harvardu, została jako wolontariuszka wytypowana do uczestnictwa w eksperymencie programowania osobowości, wiodącym ku wykreowaniu współczesnej wersji nadczłowieka[1]. Doświadczeniem kieruje doktor Carlow, który opracował program programowania neurokonfliktowego, wykorzystującego napięcia generowane przez różnorodne, często antynomiczne doświadczenia życiowe, szczególną heterogeniczność pola konstruowania tożsamości. Protagonistka, dysponująca ponadprzeciętną inteligencją i ambicją, doświadczeniem wielokrotnej migracji i poczuciem wykorzenienia, okazuje się idealnym obiektem eksperymentu — Carlow nazywa ją „подходящим элементом в условиях глобализации" (Brejninger)[2]. Celem naukowca jest przezwyciężenie niedostatków ludzkiej natury i stworzenie superinteligentnej i superskutecznej jednostki, która będzie w stanie efektywnie zarządzać procesami światowymi: „Конечно, они создают атомные бомбы, но мы создадим тех, кто будет решать, как их использовать". Sposób myślenia Carlow wpisuje się w perspektywę transhumanizmu, nacechowaną optymistyczną wiarą w możliwości człowieka, który poprzez wdrażanie nowych technologii jest w stanie poszerzyć własne możliwości umysłowe i fizyczne. Bardziej adekwatną perspektywą oglądu powieści wydaje się wszelako myśl posthumanistyczna (szczególnie w ujęciu Rosi Braidotti) — sam eksperyment, a także styl życia, który przywiódł bohaterkę ku niemu, ukazane są w sposób krytyczny, jako działające przeciwko człowiekowi naruszenie etyki więzi między rozmaitymi bytami i aspektami istnienia, naruszenie balansu w monistycznie ujmowanym przez Braidotti życiu (zoe) (Braidotti 184). Bohaterka, choć jest w projekcie wolontariuszką, obiera raczej pozycję biernej obserwatorki i wykonawczyni poleceń, by w końcu czynnie zagrozić powodzeniu eksperymentu. Doskonale odczuwa próby jej uprzedmiotowienia oraz to, jak bardzo internalizuje narzucony jej sposób myślenia o sobie samej:

> Он [Carlow — *A.S.*] не только помог остальным участникам смотреть на меня не как на живого человека, а как на сплав конфликтных жизненных экс-

---

[1] Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż wątek ten wydaje się artystycznie mało atrakcyjnym i pretensjonalnym naddatkiem w ogólnie ciekawej procedurze twórczego samorozumienia i autokreacji; krytyczka Galina Juzefowicz bez ogródek nazywa go niezręcznym nieporozumieniem (Ûzefovič).

[2] Wszystkie cytaty z powieści podawane są według tego wydania.

> пириэнсов, но и открыл мне глаза на то, что я такое. Как оказалось, я — это „переплетение различных неравновесных векторов и нарушенных парадигм, которое удерживает баланс исключительно благодаря природному инстинкту самосохранения и подсознательной танатонаправленной рациональности, при-водящей в действие психологические противовесы, что дает в сумме нулевое положение […]".
> Со временем я и сама привыкла думать о себе в таких терминах, мысленно разделяя себя как человеческий пластилин нашего времени (девяносто пять процентов времени) и себя как живого человека, у которого есть свои мысли, желания, чувства и остальное (пять процентов, сто процентов которых приходятся на ситуации, когда я нахожусь в полном одиночестве).

Dzięki wysoko rozwiniętej zdolności autorefleksji okresowa duma z osiągniętej pozycji zahartowanej kosmopolitki, jednostki w szaleńczym procesie, nieprzywiązującej się do ludzi i miejsc, ustępuje czasem krytycznemu jej przewartościowaniu, nieśmiałym sygnałom potrzeby zatrzymania się, pochylenia nad emocjami i zakorzenienia; znamienne są w tym kontekście jedne z końcowych słów bohaterki, formułowane w imieniu pokolenia młodych gniewnych: „Может быть, я хочу, чтобы мы проиграли, потому что тогда мы все обретем дом и покой. Может быть, мне надоело мириться с тем, что боль — это нормально, что боли — нет".

Powieść Breininger dlatego bliska jest optyce posthumanizmu, iż wydaje się podawać w wątpliwość antropocentryczną megalomanię, skupioną na intelektualnym wymiarze ludzkiego istnienia i zorientowaną na ekonomiczną wydajność ludzkich poczynań w globalnej przestrzeni. Idea nadczłowieka jest permanentnie kwestionowana, sama bohaterka sytuuje się wobec niej co najmniej ambiwalentnie: z jednej strony intencjonalnie pielęgnuje w sobie perfekcjonizm, wykorzystując wszelkie doświadczenia życiowe do hartowania psychiki, z drugiej — zaświadcza o negatywnych konsekwencjach takiej postawy, relacjonując przejawy oporu zaniedbanego w pogoni za intelektualną i psychiczną perfekcją ciała, a także przetrąconej psychiki. Warto w tym miejscu powrócić do sygnalizowanej już tezy o tym, że eksperyment doktora Carlow wolno traktować jako symboliczne zwieńczenie destrukcyjnego procesu kreowania nadczłowieka, który rozpoczął się dla bohaterki daleko wcześniej. Ku postawie perfekcjonistycznej przyprowadziło protagonistkę, między innymi, doświadczenie obozu dla uchodźców w Niemczech, gdzie zmierzyła się z poczuciem bycia „obywatelką piątej kategorii" i przekuła złość na energię samodoskonalenia. Kluczowe były jednak studia w Oxfordzie, które roztaczają nad młodymi ludźmi presję bycia najlepszymi i propagują myślenie merytokratyczne — przekonanie, iż społeczny status jednostki jest wynikiem jej indywidualnych zdolności i pracy, w danym wypadku niewątpliwie pracy ponad siły:

> Так этот город лепит из тебя сверхчеловека, потому что его навязчивый гул и шепот продолжает твердить тебе, что ты сдашься и не выдержишь, а ты пытаешься выстоять любой ценой, и это сводит с ума.

Zaznaczone zostały zatem w powieści psychospołeczne fundamenty pogoni za ideałem — eksperyment naukowy wydaje się w danej optyce jedynie konsekwencją ludzkiego perfekcjonizmu.

Kobieta podejmuje wyzwanie, jednak jej organizm się buntuje — bohaterka zaczyna chorować na anoreksję, wspomaga się alkoholem, a wreszcie doświadcza paraliżującej niemocy twórczej. Wtedy właśnie za radą kolegi zaczyna przyjmować tytułowy adderall — oparty na solach amfetaminy środek poprawiający koncentrację. Jej wydajność szybko rośnie, studentka zyskuje poczucie sprawczości, jest rozpędzona intelektualnie. Taki stan towarzyszy jej odtąd permanentnie; przeżyte rozczarowanie miłosne jeszcze go wzmaga. Dziewczyna czuje się intelektualną maszyną, zorientowaną na maksymalnie efektywne przetwarzanie informacji:

> Мозг работает безупречно. Я чувствую себя машиной, разогнавшейся до скорости пятьсот километров в час: идеи, о которых я читаю, моментально визуализируются и систематизируются у меня в голове […]. Мой ум точен, резок и четок, я улавливаю концепты моментально и почти инстинктивно ощущаю связи и ассоциации всего со всем. Любая мысль — будто стрела, разрезающая бесконечную темноту вокруг […].

Powyższe słowa odsyłają do figury cyborga w ujęciu Donny Haraway — badaczka podkreśla, iż pojęcie cyborga jest bardziej adekwatne dla opisu zagłębionego w technologii współczesnego człowieka; kontakt człowieka z maszyną stał się na tyle bliski, a granice na tyle zatarte, że dualistyczny ogląd w kategoriach „człowiek i potencjalnie zagrażający mu cyborg" należy zastąpić myśleniem monistycznym (Haraway). Podobne stanowisko zajmuje Rosi Braidotti. Rozwijając ideę stawania-się-maszyną, badaczka akcentuje wpływ technologii na podmiotowość oraz towarzyszące temu przemieszczenie granic ontologicznych — podejście do relacji człowiek-maszyna winno zmienić się od pojmowania maszyn jako obiektów imitujących zdolności człowieka w kierunku świadomości wzajemnych przepływów i modyfikacji (Braidotti 186). Co istotne dla analizy powieści, posthumanizm w ujęciu Braidotti jest polemiczny zarówno wobec nostalgii za czasami sprzed rozwoju nowych technologii, jak i bezrefleksyjnych technoutopii, zwłaszcza tych nakładających na człowieka przymus produktywności. Stawanie-się-maszyną ma być nastawionym na przyjemność związkiem z technologią, uwalniającą alternatywą wobec presji wydajności i bezwzględności kapitalizmu (Braidotti 189). Związek bohaterki z osiągnięciami nauki wymyka się

powyższym postulatom, gdyż okazuje się na dłuższą metę destrukcyjny — wzmacniając umysł i intelektualną produktywność, usiłuje naruszyć więź kobiety z jej ciałem oraz z emocjami. Pierwsze, jak się zdaje, już się dokonało. Protagonistka zaczyna traktować swoje ciało instrumentalnie, jako nośnik idei i wyłącznie społeczny konstrukt. Wierzy, że nawet przy zaniedbaniach można je utrzymać w formie dzięki lekarstwom, kosmetykom, odpowiedniej odzieży czy innym osiągnięciom techniki. Ciało jednak permanentnie daje o sobie znać, jak gdyby nie pozwalając na takie traktowanie: „Тело, впрочем, постоянно подводило — как ненадежный приятель или бывшая любовь из Оксфорда, сама память о которой была вытравлена и выжжена из моего мозга. Тело требовало еды, сна, отдыха, глюкозы, доброты к себе". Bohaterka jest wyczerpana anoreksją (adderall pogłębia chorobę), a przez nadmiar procesów myślowych ma problemy ze snem — daleko stąd do pomyślnego współdziałania ludzkiego i technologicznego. Na panewce spalają również próby ograniczenia jej emocjonalnej wrażliwości. Jednym z elementów eksperymentu jest badanie wytrzymałości i samokontroli bohaterki poprzez prezentację materiału audiowizualnego. Zbyt drastyczne okazują się dla bohaterki nagrania z Guantanamo — kobieta przerywa projekcję i protestuje, odwołując się do kategorii moralności. Tak podsumowuje wyniki tej części badania:

> Даже сейчас Карлоу был сильно недоволен прогрессом. В теории нейропрограммирование должно было „понизить мою эмоциональную восприимчивость и повысить интеллектуальную". Таким образом, вместо „персонализации увиденного" я должна была „переходить к макровосприятию: моментальное генерирование типических моделей и прецедентов, оценка воспроизводимой ситуации и параллельное многоаспектное прогнозирование". И хотя я делала второе, „степень эмоционального реагирования не снижалась".

Fragmenty zapisane kursywą to zapewne frazy, które choć znalazły się w oficjalnej dokumentacji, to przez samą bohaterkę postrzegane są jako element jej dehumanizacji i uprzedmiotowienia. Sens eksperymentu podważa również narastające niezadowolenie kobiety z tego, jaka osobą się stała; jego sygnały pojawiają się już w Oxfordzie. Do refleksji skłaniają także gorzkie słowa niedoszłej szwagierki, która wytyka bohaterce, że ta nie umie być szczęśliwą, niesie w sobie żywioł autodestrukcji i jest obrażona na cały świat, jak gdyby sama siebie nienawidziła. Wreszcie, na dzień przed kluczowym momentem eksperymentu, wątpliwości protagonistki sięgają zenitu. Pojawia się wyraźna tęsknota za „byciem sobą" (a nie obiektem eksperymentu), za domem, i strach, fundowany na braku wiedzy, co będzie dalej. Podważony zostaje ogólny sens badań Carlow i zapotrzebowanie świata na nadludzi:

> Что же поделать, если я не знаю, как удерживаться на земле, как пускать корни. Что же поделать, если я просто не могу остановиться.
> Или могу? Я думаю о том, что, может быть, после нашего эксперимента такие, как я, перестанут быть материалом глобализации и станут самым обычным, самым распространенным человеческим материалом, из которого будет строиться наш мир. Зачем нужен такой мир, и нужен ли он вообще?

Bohaterka wydaje się więc intuicyjnie ciążyć ku podmiotowi postludzkiemu, który jest, jak to ujmuje Braidotti, materialistyczny, witalistyczny, ucieleśniony i lokalnie osadzony (Braidotti 124) (a nie przeintelektualizowany, superwydajny ekonomicznie, wykorzeniony, bezdomny i bezcielesny). Wolno sądzić, iż właściwym tropem byłaby dla bohaterki próba powrotu do chaosmosu — wspomnianej już równowagi między instynktem samozachowawczym a ciążeniem ku samozniszczeniu, naruszonej przez nastawiony na konflikt eksperyment doktora Carlow. Pretensje bohaterki do naukowca skupiają się właśnie na jego chęci zysku opartej na ludzkiej krzywdzie, zagubieniu i poczuciu straty; na jego chęci unicestwienia resztek sensu:

> Ты хотел разрушить остальной мир ради себя самого. Ты использовал боль, чтобы использовать людей. Ты хотел создать тысячу других, таких, как я, чтобы мы не боялись ничего, потому что нам нечего терять. Ты хотел направить нас против всего, что было нам дорого в той жизни, где существовали частицы смысла, и даже, если их было не так много, и даже, если они грозили вот-вот исчезнуть, испариться — простые человеческие привязанности и любовь удерживали их от распада.
> Ты хотел создавать людей, которые бы были продуктом распада и живыми машинами с раскаленным добела интеллектом и ледяным разумом.

Nie jest jasne, czy eksperyment Carlow się powiódł, wiemy jedynie, że bohaterka tuż przed finalizacją podejmuje próbę ucieczki, która może być zarówno chwilowym wyrwaniem się na wolność, jak i totalnym sabotażem. W trakcie owej ucieczki drugi raz doznaje tajemniczej wizji uczestnictwa w teledysku Lany del Rey — zostaje tam porwana przez podniecony tłum, wierzący w nią jak w zbawczą ideę; tłum ten rozrywa jej ciało na kawałki i pochłania. Zespolenie się z ludźmi jest dla niej źródłem niebywałego szczęścia: „А мне, разобщенной в них и одновременно ставшей всеми сразу, как одним человеком, и поглотившей их, было так прекрасно". Podobna wizja pojawia się na początku powieści — wtedy bohaterka gra kobietę zespalającą się z ziemią. Owe zagadkowe fragmenty odsyłają do postulowanego przez Braidotti stawiania-się-ziemią — swoistej dezidentyfikacji, deterytorializacji, w celu podjęcia egalitarnej interakcji z różnorodnym innymi zamieszkującymi planetę. Posthumanistyczne myślenie traktuje ziemię jako witalną i samoorganizującą się materię, jako kontinuum natura-kultura, jako wspól-

ny punkt odniesienia dla rozmaitych bytów wchodzących między sobą w różnorodne relacje. Fundamentem tych interakcji powinno być jednak poczucie etycznej więzi z innością, „współczujące uznanie wzajemnej zależności" (Braidotti 205). Czy taką wizję oferuje powieść Breininger? Mam wrażenie, że pod tym względem badane dzieło, ujmowane całościowo, rozmija się z postawą posthumanistyczną, pozostaje bowiem antropocentryczne, skupione na człowieku — kwestionującym swoją perfekcję, ale szukającym pomocy przede wszystkim dla siebie samego.

Bibliografia

Braidotti Rosi. *Po człowieku*. Przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

Brejninger Olga. *V Sovetskom Soûze ne bylo adderola*, Moskva: AST, 2017. [Брейнингер Ольга. *В советском союзе не было аддерола*. Москва: АСТ, 2017]. Web. 12.06.2018. <https://www.litres.ru/olga-breyninger/v-sovetskom-souze-ne-bylo-adderola/>.

Haraway Donna. *A Manifesto for Cyborgs*: *Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. Web. 31.01.2019. <https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/226/2015/12/Haraway-Cyborg-Manifesto-2.pdf>.

Ûzefovič Galina. *Dmitrij Gluhovskij stanovitsâ bol'šim pisatelem, a Ol'ga Brejninger — nadežnoj russkoj literatury*. [Юзефович Галина. *Дмитрий Глуховский становится большим писателем, а Ольга Брейнингер — надеждой русской литературы*]. Web. 31.01.2019. <https://meduza.io/feature/2017/07/01/dmitriy-gluhovskiy-stanovitsya-bolshim-pisatelem-a-olga-breyninger-nadezhdoy-russkoy-literatury>.

ОБРАЗ МИРОВОГО ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЖИССЕРА, СЦЕНАРИСТА И МУЗЫКАНТА МИХАИЛА МЕСТЕЦКОГО

POSTAĆ WSZECHŚWIATOWEGO CZŁOWIEKA W TWÓRCZOŚCI REŻYSERA, SCENARZYSTY I MUZYKA MICHAIŁA MIESTECKIEGO

THE IMAGE OF THE *ONE-MAN* IN THE WORK OF A DIRECTOR, A SCREENWRITER AND A MUSICIAN MIKHAIL MESTETSKY

Roman Szubin
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska
szubin@amu.edu.pl

Słowa kluczowe: Michaił Miestecki, wszechświatowy człowiek, ciało kolektywne, destrukcja, inicjacja
Ключевые слова: Михаил Местецкий, мировой человек, деструкция, коллективное тело, инициация
Keywords: Mikhail Mestetsky, one-man (all-man), destruction, collective body, personality formation, initiation

Abstract: The article is devoted to the study of the concept and image of *the one-man* (rus. *mirovoj chelovek*). Mikhail Mestetsky — a screenwriter, a director, a musician, the founder and frontman of the group Shklovsky. His work is permeated with anarchic and revolutionary motifs of destruction and provocation. However, along with the aesthetics of destruction, there is a tendency towards collective behavior, the essentialization of the collective. The group, the detachment, the team, the union, and the sect are the favorite categories of Mestetsky's poetics. The identification of "all as one" in the category of the one-man (Wardan Hayrapetyan), *collective body* occurs in the film *Rag Union* (2015). The main plot of Mestetsky is set against this background — the self-education of personality and the character formation.

…коллективное тело, четырехголовое и многоголосое…
Андрей Карташов

0. Мы продолжаем серию докладов, главной темой которых является обнаружение и концептуализация в современной русской прозе архаической модели „мировой человек". В основе такой модели — зародившаяся в мифологическом мышлении и дошедшая

до наших дней установка на мир как на целое и на множество как на единство. В русском языке идея целостности и единства очень устойчива в силу фольклорной основы литературы и архаичности культуры. Ярко выражена эта тема, например, в образе *Всегочеловека* Михаила Пришвина (1873–1954), а концептуализирована в исследованиях Вардана Айрапетяна (1948–2019).

1. **Автор без текста**. Творчество сценариста, режиссера, музыканта Михаила Леонидовича Местецкого (род. в 1980 г.) еще не становилось предметом научного, филологического анализа. И причина этому — отсутствие собственно письменного текста в его привычном понимании. Написанный, но не опубликованный роман Местецкого (см. Дорогавцева) воплотился в фильмы и песни, а песни, в свою очередь, вернулись в фильм *Тряпичный союз* (2015). Кроме того, некоторые сведения о „тексте" Местецкого можно почерпнуть из многочисленных выступлений на радио, интервью и кинорецензий.

Михаил Местецкий родился в 1980 году в Твери, получил два образования: филологическое и режиссерское. В настоящее время работает в Москве. Его творчество на данный момент относительно небольшое, однако отмечено номинациями и наградами и весьма положительно оценено. Кроме кино и музыки, следует выделить и литературное направление: тексты чрезвычайно многоплановы и аллюзивны, обладают мощным интертекстуальным фоном.

В его копилке можно найти сценарные работы к фильмам *Легенда № 17* (2012), *СуперБобровы* (2015), *Хороший мальчик* (2016); самостоятельные режиссерские (по собственному сценарию) работы *Света нет и не будет* (2007), *Ноги — атавизм* (2011), *Незначительные подробности случайного эпизода* (2011), *Тряпичный союз* (2015). Последний фильм, собственно, дебют (первый полнометражный фильм), получивший много призов, в том числе за лучшую мужскую роль (на кинофестивале Кинотавр — 2015). В „Спутнике над Варшавой" он демонстрировался под названием *Zadymiarze* (см. *Zadymiarze*). К кинотворчеству можно зачислить также и клип на песню *НКВД* (2012), представляющей собой небольшой киношедевр (*Не люблю спекуляцию на политических темах в обертке искусства*).

С 2012 года Местецкий основал панк-группу *Шкловский*, выпустил альбомы *Рычаг* (2014) и *Это не вам* (2017). В группе шесть музыкантов, среди них двое вокалистов-непрофессионалов: сам Михаил Шкловский и продюсер Сергей Корнихин. Музыканты же профессионалы высокого класса: на баяне, к слову, играет Алексей Смирнов, оперный режиссер в Мариинском театре. Группа собирается время от времени, концертирует в небольших клубах (см. *Мои герои обретают свободу в сочинении альтернативной реальности*).

2. Радикализм и левачество. Музыкально-песенное творчество Местецкого можно характеризовать такими понятиями, как радикализм, анархизм, синдикализм, левачество. Однако, по всей вероятности, здесь уместно говорить не о мировоззренческой позиции автора, а об эстетической системе, позволяющей осмыслить в формате большого кино и музыки собственный опыт молодости.

Поэтика Местецкого, безусловно, генетически связана с левым радикальным искусством — современным арт-искусством, акционизмом и авангардом. По мнению Андрея Карташова, Местецкий уходит корнями „в подпольное искусство советских времен, группу «Коллективные действия», которая проводила свои перформансы во внутренней эмиграции подмосковных лесов" (Карташов).

В девяностые годы Местецкий учился в „Школе современного искусства" Авдея Тер-Оганьяна, а затем принимал скромное участие в арт-группе „Радек" (НГ 17.02.2016). При этом держался „на минимальной дистанции от «Радека», чуть в стороне от радикальных товарищей, и это, возможно, позволяет ему найти себя и стать настоящим" (Дорогавцева). Авангардизм определяет художественно-изобразительное измерение фильмов Местецкого и „Шкловского". По настоящее время продолжается сотрудничество с известным русским художником-авангардистом и концептуалистом Валерием Чтаком, учеником „Школы современного искусства" и активным участником „Радека". „Генерал-художник" (так в титрах) Валерий Чтак оформил все карнавальные и концертные сцены в *Тряпичном союзе* (см. *Есть современное русское искусство и есть Чтак*), его образы стали эмблемами фильма и группы „Шкловский".

Поэтому можно с уверенностью говорить о такой системе взглядов режиссера, в которых центробежная тяга к радикализму на языке большого кино и музыкального творчества сублимируется в различные тенденции поэтики и художественного мышления. Здесь можно обнаружить значительные элементы бунтарской психологии, тематику юношеского максимализма; проблематику групповой (коллективной) психологии; анархизм как проявление ментальности национального меньшинства; историю взросления, формирования личности в условиях коллективного мышления; критику монументального и имперского искусства; „культурное" противостояние национализму и милитаризму; стилистику „махновских тачанок" и легкое хулиганство на сцене, революционно-разрушительная образность в песнях и кино.

3. Логика бунта и дух коллективизма — таковы основные тенденции поэтики Местецкого.

Местецкому, очевидно, симпатична разрушительная эстетика; любовь к „подрыву" определяет образность его произведений. В каждой его песне что-то взрывается (*ОГПУ*), падает, разрушается, готовится „военный переворот" (*13*), мерещатся постапокалиптические картины, когда „ни один дом не похож на свои руины" (*Мегафон*). Одна из главных акций Тряпсоюза — идея взорвать памятник Петру Первому работы Зураба Церетели — едва не осуществилась во сне героя. Но и в фильме также многое изрядно разрушается, сжигается, взрывается, падает. Зачастую бессмысленное уничтожение (и самоуничтожение) становится нормой деятельности.

Если учтем основную тональность последней книги Юрия Михайловича Лотмана *Культура и взрыв* (1992), то „взрывное" творчество Местецкого можно ввести в бинарную напряженность русской культуры, характерную как для советского периода (оппозиция *свой — чужой*), так и для постсоветского переходного периода (оппозиция *прежнее – новое*), ср.:

> […] идеалом бинарных систем является полное уничтожение всего уже существующего как запятнанного неисправимыми пороками. […] Цена, которую приходится платить за утопии, обнаруживается лишь на следующем этапе. Характерная черта взрывных моментов в бинарных системах — их переживание себя как уникального, ни с чем не сравнимого момента во всей истории человечества (Лотман 258).

В этом плане бинарность у Местецкого приобретает радикальные формы. По ту сторону баррикад оказывается очень многое: семья, взрослые, армия, стена, которую следует толкать. В песнях есть мощная ностальгии по романтике „бандитских", „лихих" девяностых годов, несмотря на то, что поется как заклинание: „Девяностые не вернутся никогда" (песня *Девяностые*); „но они вернулись и отчетливо проступили в работе [*Тряпичный союз*]„ (Дорогавцева).

Во-вторых, наряду с эстетикой разрушения обнаруживается усиленный интерес к коллективным сообществам. Интересно, что сопротивление ненавистному миру герой Местецкого оказывает в „команде", „отряде", „организации", „союзе", „секции", „секте", и все это излюбленные словечки Местецкого, главные маркеры его поэтики. Положительная струя эстетики Местецкого основана на идее, что человек не одинок, а инкорпорирован в мир, и прежде всего в мир людей. Ср. фразу из к/ф *Хороший мальчик*, которую произносит мудрый не по летам ребенок: „Но я же не один в мире живу". Антон Долин, вспоминая сценарные работы Местецкого, пишет об их связи с *Тряпичным союзом*, основанном на духе команды: „Идея командной игры и восходящей к советской «Зарнице» мужской романтики — в основе «Легенды № 17»; волшебные спо-

собности СуперБобровых — то, о чем мечтают члены «Тряпсоюза»" (Долин). Напомним, что указанные способности семьи Бобровых (телепортация, невидимость, сила и т. д.) могут проявляться только при одном условии — при условии, чтобы члены семьи были вместе, держались друг за друга и в прямом и в переносном смысле.

Особая логика коллектива. Так, играя словами, Местецкий любит иронично называть свой секстет сектой; „сектой" названа и „секция" Тряпсоюз. „Сектантство" в этом плане показательно: в герметичной организации, с одной стороны, выделяется лидер, фронтмен, а с другой, однородная масса адептов, проходящих инициацию. Подобный сектантско-армейский мир метафорически изображен в песне *Бассейн*. В замкнутом пространстве действует особая „наша логика", в бассейне происходит искусственный „отсев": тренер не учит плавать, а топит новичка, поэтому „выплывают не все, но, однако, многие". И тот, кто выплывет, тот становится участником чуда исцеления: кода песни „Всплывай и плыви" уверенно напоминает евангельскую фразу „Встань и иди" (Luke 17: 19).

Амбивалентные черты коллектива проявляются и в *Тряпичном союзе*. Группа трейсеров-анархистов (людей, занимающихся паркуром), заполучив младшего товарища Ваню, фольклорного Иванушку-дурачка, начинает коллективно „месить", как говорится в фильме, новенького. Его изнуряют тренировками, унижают, оказывают психологическое давление. Ваня занимает место, аналогичное тому, которое занимает молодой солдат в коллективе, в котором служат и новобранцы, и старослужащие, в советской и российской армии. Инициация Вани на первых порах напоминает явление, известное под названием „дедовщина" (ср. амер. *hazing*). Между прочим, по принципу „дедовщины" организована и сама группа: союз в шутку называется тряпичным, потому что, их лидер, Петр, считает, что все его члены „тряпки", то есть физически слабые и слабовольные личности, на следующем этапе инициации они должны стать „деревянными", а затем — „титановыми".

В короткометражных фильмах „теснота" коллектива напоминает коммунальные квартиры или общежития. Так, поезда во время случайной остановки, затянувшейся на несколько лет, превращаются в коммуналки, а пассажиры — в склочных семейных жильцов (*Незначительные подробности случайного эпизода*, 2011). В притчевой — в духе Кафки — семиминутной киноминиатюре *Света нет и не будет* (2007) герой не сразу понимает, что попадает на кладбище, но посмертный мир не сулит герою одинокого отдыха в „своем номере", а толкает в комнату, полную голосов, обнимающих рук и других людей.

Эту тенденцию к воссозданию коллективного мышления и коллективной психологии, конечно, можно интерпретировать как реликт советского коллективного прошлого и общинного устоя, казарменно-групповой психологии; можно увидеть родство советской идеи коллектива с хлыстовством (см. Эткинд). Однако Местецкому этот коллективизм не чужд, он не бунтует против коллектива, а бунтует вместе с коллективом. Вероятно, в его прогрессивном идеале существует некая коммуна, состоящая из таких, как он, единомышленников. Идеал мужского братства, возможно, сформировался во время учебы Местецкого в московском лицее при Российском государственном гуманитарном университете (РГГУ), где вместе с Давидом Тер-Оганяном (сыном художника), поэтом Ильей Тюриным и др. будущий режиссер участвовал в лицейской рок-группе „Пожарный кран". Взгляд на группу со стороны иного участника зафиксировали воспоминания Ильи Тюрина (см. Тюрин). Трагическая смерть друга Ильи в девятнадцать лет нашла свое отражение в фильме *Тряпичный союз*.

Если мы внимательно приглядимся к эстетике бунта, то заметим, что логика бунта совершает экскурс в коллективную память. Эстетика разрушения и деконструкции не замыкается на себе, а по-своему реконструктивна и обращена к моделям прошлого, она возрождает представление о массовых явлениях: революции, гражданской войне, партизанщине, движении „зеленых" и Несторе Махно. Память эта коллективна, а не индивидуальна.

4. Идеал большого человека. Наверно поэтому самым интригующим открытием в творчестве Местецкого является образ большого человека. Для трактовки его происхождения можно предложить концепцию Вардана Айрапетяна, полагающего, что образ мирового человека складывается путем обобщения *множества до одного* и отождествления *всех до одинакового*. Ср.:

> Члены рода или ряда, части целого **отличны** (здесь и далее выделено мной — Р. Ш.) друг от друга согласно принципу индивидуации, например пословице „В лесу лес не ровен, в миру люди" (ПРН 308), но в силу своего вхождения в один род, в одно целое все они имеют общее и могут мысленно **отождествляться**. Отождествление делает разное одинаковым, а **обобщение** делает разное одним (Айрапетян б312).

Итак, образ Большого человека можно связать не только с социалистической гигантоманией, с памятью о большой стране, способной уничтожить и весь мир, и себя (как в песне *Могуч*), и доведенной до абсурда советской идеей создания человека новой формации. Образ большого (длинного, высокого) человека мифо-

логичен и соотносится с лучшим, легендарным временем — „золотым веком".

В ироническом контексте золотой век советской науки обыгран в десятиминутной короткометражке *Ноги – атавизм* (2011), пародии на псевдодокументальные фильмы-расследования, мокьюментари (*mockumentary* от англ. *to mock* 'подделывать, издеваться" и *documentary* 'документальный'). В фильме рассказывается абсурдная история „удлинения" — лабораторного получения советского человека: „В семидесятые политбюро хотело, чтобы самым длинным[1] человеком был советский человек" (*Nogi – atavizm*), а затем, после развала СССР — не менее абсурдная идея укорачивания большого человека путем ампутации конечностей.

Другой текст, в котором развернутым образом представлена драма уменьшения Большого человека, это песня *Великан*. Драматизм заключается в том, что конфликт введен в актуальность нашего времени, и Большому человеку противостоят не абстрактные пигмеи и дикари, а команда равных работников во главе с боссом: более эффективная, демократическая, прагматическая организация — „команда". Идея песни выражена предельно ясно: „работает только команда", команда равных способна заменить и подменить собой одного неравного никому — великана, человека „большой идеи". Но чтобы войти в новое время и втиснуться в команду, человек-великан должен „изрубить себя на куски", отказаться от своей персональной значимости, своих личных завоеваний, укоротить свое „Я".

Эту ситуацию уместно интерпретировать с точки зрения книги Армена Григоряна *Первый, второй и третий человек*. Согласно Григоряну, первый человек — это зачинатель, „первопроходец, первооткрыватель, основоположник" (Григорян 13). Зачинателю и гению (этот образ символизирует Моцарт) нет нужды обосновывать и доказывать свое открытие. Но второй человек (Сальери) — завоеватель и интеллектуал, обладающий мощной системой аргументации, эпигон и классификатор. Если *первый* — человек вдохновения, таланта, интуиции, то *второй* — человек ума, рассудка, знания, логики (Григорян 86). На многочисленных примерах Григорян показывает, что второй человек приходит на смену первому, вытесняет его, приватизируя область его открытий, создавая непреодолимую пропасть между свободой и необходимостью. Великан Местецкого

---

[1] Здесь следует отметить нарушение языковой нормы. Длина — это качество горизонтально протяженных тел. Человек же, как вертикальное тело, измеряется по высоте, о нем говорят: высокий, большой, но не длинный, как у Местецкого.

относится именно к категории первого человека: у него „большие идеи", которые принимают характер утопии и мифа для команды „вторых" людей. В то время как руководитель команды — циничный, рациональный и практичный „второй" человек, вытесняющий гения. Характерно, что один из кусков порубленного Великана „я съел, чтобы было ясней: На хер нанимать больших людей" (*Великан*). В этом акте поедания расчлененного божества/врага, несомненно, проскальзывают мифологические мотивы в диапазоне от стремления установить сакральную связь с божеством до победы над душой врага (*Мифы народов мира*, 509).

5. „Живое существо" или „единый монстр". И наконец, образ большого человека формируется наглядно: путем соединения нескольких людей в одного человека, что и происходит в фильме *Тряпичный союз*. Его создает сама команда, причем в буквальном смысле — залезая друг на друга и образуя человеческую пирамиду. Это „коллективное тело, четырехголовое и многоголосое" (Карташов 2015) намекает на появление нового — собирательного — киногероя. Ср.:

> Нет, это не новый русский киногерой, которого мы все ждали, потому что нового героя нет и пока не предвидится, но это что-то, близкое к герою настолько, насколько это сейчас возможно: коллективное тело, четырехголовое и многоголосое, группа „Войнушка" с аккордеоном на плечах и поваренной книгой анархиста за пазухой, с русским космизмом, переходящим в русский комизм (Карташов 2015).

Кстати, эту же тенденцию выразило и жюри открытого российского кинофестиваля Кинотавр (Сочи), присудив победу за лучшую мужскую роль всему мужскому актерскому ансамблю *Тряпичного союза*.

Фильм поражает своим откровенным революционным дискурсом, духом юношеского бунтарства и романтикой мужского братства, в нем „причудливо смешались идеи марксизма, анархии и христианства" (Кичин). В его центре — трейсеры, любители паркура, организовавшиеся в арт-группу с условно анархическими и революционными взглядами. Их цели охватывают очень широкую сферу: от либертарианства до насаждения коммунизма и реставрации империи.

В итоге происходит расслоение планов: за анархическими взглядами вырисовывается социальная неустроенность молодых героев, беспросветный пейзаж российской жизни с ментами и гастарбайтерами. Жажда деятельности, лишенная конкретной и благой цели в конце концов оборачивается против участников Тряпсоюза и угрожает разрушить коллектив.

Вторая часть фильма показывает процесс инициации новичка Вани и посвящения его в организацию: на протяжении всего фильма Ваню обещают взять в группу, но по-настоящему *своим* он становится лишь в финале — случайно получив мощнейший удар в голову, символически пройдя через смерть — потерю сознания — и очнувшись в новом статусе.

По-разному интерпретируется в фильме и численный состав группы. Первоначально Тряпсоюз состоит из трех человек, и это круглое число вполне соответствует идее целостности. Символически новый член (3+1) способен усилить единство группы; число 4 сохраняет идею круглоты и замкнутости (круглое число становится сверхкруглым) и в то же время выделяет особого, иного героя — Ваню. Структура 3+1 достаточно узнаваема в мировой культуре: классический пример — *Три мушкетера*, о которых вспоминают многие рецензенты.Но есть и иное представление о возможной численности группы. Дальнейшее наращивание членов до „ста тысяч человек в каждом городе", как видится Попову (актер Александр Паль), усилит целостность организации, сделает ее массовой, многомиллионной и, возможно, единственной в стране, наподобие КПСС. Однако Ване не хочется добавлять никого другого: для него важно не потерять внутреннюю различимость, персональную самодостаточность и в то же время обрести единство команды, семейственность, взаимопонимание.

Апофеозом физического единения в коллективное тело становится акт торжественного принятия Вани в ряды Тряпичного союза. Для этого ребята выстраивают человеческую пирамиду, садясь на плечи друг другу. Внизу оказывается сильный Петр, наверху — молодой адепт. Эту фигуру они называют, обыгрывая названия, по-разному: Тряпихер (от слов *тряпка* и *хер*) и Трепихер (от слов *трепать*(*ся*) и *хер*). Но главное заключается в том, что они мыслят эту фигуру символом самого союза, то есть в качестве соборного, коллективного, мирового человека. В свою очередь этот мировой человек наделяется чертами живого существа: „Да, но это как бы еще живое существо"; „Тут задача — слиться в единого монстра и разорвать всех на куски" (*Тряпичный Союз*: timecode 30:14–31:32).

Союз — семья. В этой связи и Попов, мечтающий о многомиллионной империи единомышленников, и Ваня, жаждущий утвердить себя в небольшом коллективе, — оба моделируют одну и тут же целостность: для обоих Тря(е)пихер — это „единый монстр", способный „разорвать всех на куски", единое тело, единый человек.

Мировой человек Попова, в общем, может быть соотнесен с тоталитарным обществом, созданным в романе Евгения Замятина *Мы* (1921), и с мифологическим первочеловеком Пурушей: „Тысячеглавый, тысячеглазый, тысяченогий первочеловек Пуруша Ригведы (10.90), но и „единое миллионорукое", „одно миллионоголовое тело из *Мы*, вот мифологический образ мирового человека" (Айрапетян б316).

А мировой человек Вани достигается в *семье*, семья это не общество, не народ, в семье каждый член семьи неодинаков и не тождествен другим. В данном случае идею единства семьи можно проиллюстрировать вслед за Клайвом Стейплзом Льюисом на аналогии семьи и христианского понятия „мистического тела Христа". В семье, утверждает Льюис, придается особая значимость каждому „члену мистического тела Христа", которая нарушается в коллективе, где все равны: „Мы, «члены друг другу», становимся разными, как рука и ухо" (Льюис 302).

Параллель Тряпсоюза с семьей замечается в последней части картины. В критический момент группа готова распасться, а каждый из ее членов уходит: Андрей утонул, Попов проявляет суицидальные склонности, переместившись в состояние нирваны или безразличия, а Петр, решая что-то делать, когда „ничего нельзя сделать", становится монахом-столпником и залезает на телеграфный столб.

Этот момент отчаяния и разброда, наступивший после гибели друга, удивительно хорошо показан режиссером. Лишь только Ваня не поддается эскапизму и остается с Петром, объясняя свой выбор самоотречением и служением: „Я решил так: если кто-то стоит на столбе, кто-то же должен рядом стоять на земле. Вот пусть этим кем-то буду я" (*Тряпичный Союз*: timecode 1:20:50–1:21:02).

Мы узнаем также, что Ване предназначена роль идеолога, он написал устав Тряпичного союза, то есть кодифицировал свод норм и правил общежития. После того, как выясняется, что девушка Саша, в которую были влюблены Петр и Андрей, беременна (это была ложная информация), он берет на себя функции отца семейства: „Не надо никаких абортов… я всех могу взять на себя: и вас обоих, и Петю с Поповым — я всех вам теперь буду тащить на себе. Только ты обязательно должна родить ребенка" (*Тряпичный Союз* 1:26:00–1:26:15), — и старается придать революционной организации черты семьи: „У Тряпсоюза должен быть ребенок" (*Тряпичный Союз* 1:26:19). Он толкает столб, вспоминая главное правило Тряпсоюза: „Толкаем одно, падает другое", и сталкивает со столба Петра, спасая его от пожара.

В итоге он сохраняет тряпичный союз, но сам союз трансформировался во что-то новое: теперь он основан не на физических тренировках, а на душевных качествах — способности пожертвовать собой, спасти друга, полюбить другого.

Герметизм — герменевтика. **Deus ex machine**. Демонстрируя фигуру коллективного человека, реконструируя инициацию, свойственную замкнутому, герметичному коллективу, Михаил Местецкий предполагает и другие мотивы, прямо указывающие на фольклорное, архаическое мышление и присущую ему герменевтичность. Основным свойством герменевтичности, по Айрапетяну, является: „фольклорная устность и островная замкнутость", говорение на одном — родном — языке, способность образовывать метафоры в языке, толковать значения слов, ср.:

> Неграмотные одноязычные люди не переводят чужих слов, разве что местные названия, но переносят свои, образуя в родном языке метафоры, а если и заимствуют, то с „народноэтимологическим" толкованием (часто воспроизводится у Лескова). Говорение на родном языке уже толкование (Айрапетян д546).

В частности, для героев *Тряпичного союза* цель („целеполагание"), поисками которой они настойчиво заняты, неотличима от причины: цель — это стремление реализовать себя и одновременно стремление найти себя, стать собой; а великое и малое уравнены (четверо как один человек). В мужском союзе действует жесткая, но совершенно перевернутая логика, напоминающая перевернутую „нашу" логику песни *Бассейн*. Чтобы войти в общество, необходимо пожертвовать собой в прямом смысле слова, чтобы научиться плвать — следует утонуть, а чтобы стать настоящим, „своим" — следует отказаться от себя: стать столпником или самоотверженно служить кому-то. Поэтому в этом „перевернутом" мире Местецкого и смерть друга оборачивается его воскресением: утонувший Андрей вновь появляется в кадре как бог из машины и объясняет свое исчезновение тем, что „поступил в институт". Но по версии Петра, Андрей воскресает благодаря особой значимости их Тряпичного союза: „Да просто он не хочет признавать, что все это время он на дне пролежал, а мы его воскресили. Вон, от него даже тиной несет" (*Тряпичный Союз* 1: 33: 56–1: 34: 10).

И это более соответствует сказочно-фольклорной наррации, которую ведет один из героев — Ваня.

Библиография

Ajrapetân Vardan. *Tolkuâ slovo. Opyt germenevtiki po-russki*, Moskva: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2011. [Айрапетян Вардан. *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски*, Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011].

Dolin Anton. *„Trâpičnyj soûz" Mihaila Mesteckogo*: *valât' duraka – èto otlično*. *Afiša-Daily* 02.03.2016 (2016). [Долин Антон. *„Тряпичный союз" Михаила Местецкого*: *валять дурака – это отлично*. *Афиша-Daily* 02.03.2016 (2016)]. Web. 12.12.2018. <https://daily.afisha.ru/cinema/724-tryapichnyj-soyz-mihaila-mesteckogo-ty-vzroslet-ne-toropis/>.

Dorogavceva Elena. *„Trâpičnyj soûz* Mihaila Mesteckogo. Svoboda celepolaganiâ". *Znamâ* 6 (2018). [Дорогавцева Елена. *„Тряпичный союз"* Михаила Местецкого. Свобода целеполагания. *Знамя* 6 (2018)]. Web. 12.12.2018. <http://magazines.russ.ru/znamia/2018/6/tryapichnyj-soyuz-mihaila-mesteckogo-svoboda-celepolaganiya-pr.html>.

Est' sovremennoe russkoe iskusstvo i est' Čtak (Interv'û Valeriâ Čtaka Elene Kravcun), *Art-and-Houses* 26.08.2016 (2016). [*Есть современное русское искусство и есть Чтак* (Интервью Валерия Чтака Елене Кравцун), *Art-and-Houses* 26.08.2016 (2016)]. Web. 12.12.2018. <http://art-and-houses.ru/2016/08/26/valerij-chtak-est-sovremennoe-russkoe-iskusstvo-i-est-chtak/>.

Ètkind Aleksandr. *Hlyst. Sekty, literatura i revolûciâ*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. [Эткинд Александр. *Хлыст. Секты, литература и революция*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013].

Grigorân Armen. *Pervyj, vtoroj i tretij čelovek*. Moskva: Âzyki slavânskoj kul'tury, 2014. [Григорян Армен. *Первый, второй и третий человек*. Москва: Языки славянской культуры, 2014].

Kartašov Andrej. *„Trâpičnyj soûz"*: *Skaži „ironiâ"*. *Seans* 21.08.2015 (2015). [Карташов Андрей. *„Тряпичный союз"*: *Скажи „ирония"*. *Сеанс* 21.08.2015 (2015)]. Web. 12.12.2018. <https://seance.ru/blog/reviews/union/>.

Kičin Valerij. *„Trâpičnyj soûz*: parkur, polety vo sne i sinie žuki". *Rossijskaâ gazeta* 7241(75) (2017). [Кичин Валерий. *„Тряпичный союз*: паркур, полеты во сне и синие жуки". *Российская газета* 7241(75) (2017)]. Web. 12.12.2018. <https://rg.ru/ 2017/04/08/triapichnyj-soiuz-parkur-polety-vo-sne-i-sinie-zhuki.html >.

Lewis Clive Staples [rus. L'ûis, Klajv Stejplz]. *Kollektiv i mističeskoe telo. Sobranie sočinenij v 8 t.* T. 2. Per. s angl.: I. Kormil'cev i dr. Moskva: Fond o. Aleksandra Menâ; Sankt-Peterburg: Fazenda Dom nadeždy, 2004: 299–306. [Льюис Клайв Стейплз. *Коллектив и мистическое тело. Собрание сочинений в 8 т.* Т. 2. Пер. с англ.: И. Кормильцев и др. Москва: Фонд о. Александра Меня; Санкт-Петербург: Fazenda Дом надежды, 2004: 299–306].

Lotman Ûrij. *Kul'tura i vzryv*. Moskva: Gnozis, 1992. [Лотман Юрий. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис, 1992].

Mify narodov mira. Ènciklopediâ, èlektronnoe izdanie. Moskva: 2008. [*Мифы народов мира. Энциклопедия, электронное издание*. Москва: 2008].

Moi geroi obretaût svobodu v sočinenii al'ternativnoj real'nosti (Interv'û Mihaila Mesteckogo). *Novaâ gazeta* 17.02.2016. [*Мои герои обретают свободу в сочинении альтернативной*

реальности (Интервью Михаила Местецкого). *Новая газета* 17.02.2016]. Web. 12.12. 2018. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/02/17/67483-mihail-mestetskiy-171-moi-geroi-obretayut-svobodu-v-sochinenii-alternativnoy-realnosti-187>.

Ne lûblû spekulâciû na političeskih temah v obertke iskusstva (Interv'û Mihaila Mesteckogo). *Bol'šoj gorod* 18.10.2012. [*Не люблю спекуляцию на политических темах в обертке искусства* (Интервью Михаила Местецкого). *Большой город* 18.10.2012]. Web. 12.12.2018. <http://pbg.ru/entertainment/ne_ljublju_spekuljatsiju_na_politicheskih_temah_v_obertke_iskusstva-15276/>.

Nogi – atavizm. [*Ноги – атавизм*]. Web. 12.12.2018 <https://www.youtube.com/watch?v=OmI5yrCKwGk>.

Sputnik nad Polską: *Dobrzy i źli chłopcy*. Web. 12.12.2018 <http://kulturalnie.waw.pl/artykuly/2422/10.-sputnik-nad-polska-dobrzy-i-zli-chlopcy.html>.

Trâpičnyj Soûz (HD, original'naâ versiâ). [*Тряпичный Союз* (HD, оригинальная версия)]. Web. 12.12.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=WWRviyzFVcM>.

Tûrin Il'â. „Vospominaniâ v Carskom Sele (iz dnevnikov)". *Den' i noč* 5 (2011). [Тюрин Илья. „Воспоминания в Царском Селе (из дневников)". *День и ночь* 5 (2011)]. Web. 12.12.2018. <https://www.proza.ru/2005/03/15-15>.

Zadymiarze [poster]. Web. 12.12.2018. <https://www.filmweb.pl/film/Zadymiarze-2015-766565/descs>.

JĘZYK I STRUKTURA *ГРАМОТЫ КН. ДМИТРИЯ ЮРЬЕВИЧА В. КН. ВАСИЛИЮ ВАСИЛЬЕВИЧУ*. PROBLEM TEKSTOWOŚCI

ЯЗЫК И СТРУКТУРА *ГРАМОТЫ КН. ДМИТРИЯ ЮРЬЕВИЧА В. КН. ВАСИЛИЮ ВАСИЛЬЕВИЧУ*. ПРОБЛЕМА ТЕКСТУАЛЬНОСТИ

THE LANGUAGE AND STRUCTURE OF *ГРАМОТА КН. ДМИТРИЯ ЮРЬЕВИЧА В. КН. ВАСИЛИЮ ВАСИЛЬЕВИЧУ*. THE QUESTION OF TEXTUALITY

Maciej Waraczewski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska
maciej.waraczewski@amu.edu.pl

Słowa kluczowe: tekst, tekstowość, gramota, język staroruski
Ключевые слова: текст, текстуальность, грамота, древнерусский язык
Keywords: text, textuality, charter, Old East Slavic

Abstract: The paper analyses an Old East Slavic document — *Грамота кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу* in the context of its textuality. The language and structure of the text are described in order to prove that it can be analysed as a text in the meaning applied in modern text linguistics. Moreover, the paper shows that a wider investigation is necessary in order to prove its stylistic and genre features.

Choć we współczesnej literaturze tekstologicznej trudno odnaleźć jedną definicję tekstu i spis wyznaczników tekstowości, który byłby dość stały i uznawany przez większość badaczy, brak ten nie stanowi przeszkody w badaniu kolejnych *tekstów* w rozumieniu specjalistycznym. Szczególnie ciekawym przypadkiem są teksty (tu, na razie, użyte w znaczeniu ogólnym) historyczne. Z jednej strony, naukowcy uznają je za odmienny typ *tekstu* (w znaczeniu specjalistycznym) od tekstów współczesnych, z drugiej zaś proponują stosowanie współczesnej metodologii dla ich badania. Wysuwane są różnorodne postulaty metodologiczne, jak i proponowane konkretne procedury badawcze. Próba rozwiązania tego problemu teoretycznego podejmowana jest na gruncie różnych języków, w tym języków słowiańskich.

Celem niniejszej pracy jest analiza staroruskiego dokumentu pochodzącego z XV w. — *Грамоты кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Ва-*

сильевичу, ze specjalnym uwzględnieniem tzw. wyznaczników tekstowości. Język i struktura dokumentu zostaną opisane w taki sposób, by ukazać cechy, które świadczą o możności jego analizy jako *tekstu* w wąskim, specjalistycznym rozumieniu stosowanym współcześnie w lingwistyce tekstu.

Na początku należy zaznaczyć, że *tekst* jako termin wciąż nie otrzymał pełnej i jednoznacznej definicji. W literaturze naukowej można znaleźć różnorodne jego określenia:

— "Text: a stretch of language interpreted formally, without context" (Cook 156);

— "text — any written record of a communicative event. The event itself may involve oral language […] or written language" (Nunan 6);

— „Tekst — obiekt konkretny służący do przekazywania informacji na bazie abstrakcyjnego języka, zarówno w mowie, jak i na piśmie. […] Rzadziej: fizyczny wytwór sytuacji komunikacyjnej". A także: „ciąg abstrakcyjnych znaków przyporządkowanych w naturalny sposób przedmiotowi fizycznemu służącemu do komunikowania się" (Saloni 595);

— „текст — языковой материал, фиксированный на том или ином материальном носителе с помощью начертательного письма" (Bogdanov 5).

Ukazane wyżej definicje mają na celu, z jednej strony, pokazać złożoność opisywanego zjawiska, z drugiej natomiast dowieść, że mimo braku jednoznacznej definicji analiza tekstów jako *tekstów* w znaczeniu specjalistycznym jest możliwa. Przykładowo, *Грамоту…* można uznać za tekst zgodnie z każdą z przytoczonych definicji. Jest to zarówno ciąg znaków, jak i odcinek języka czy materiał językowy, zapisany na nośniku, który służy komunikacji — przekazywaniu informacji.

Takie kryteria należy uznać jednak za niewystarczająco konkretne, by w praktyce stosować je do uznawania „tekstowości" danych wytworów komunikacji człowieka. Definicja przytoczona w *Tekstologii* (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 36): „Tekst jest ponadzdaniową […] jednostką językową, makroznakiem samodzielnym komunikacyjnie" jest uzupełniona o osiem kryteriów tekstowości: obecność podmiotu (nadawcy), obecność adresata, intencjonalność, nacechowanie gatunkowe i stylowe, podział semantyczny (logiczny, kompozycyjny), możliwość całościowej interpretacji, integralność strukturalna oraz spójność semantyczna (w oryginale autorzy wskazują na 6 wyznaczników, tu jednak dwa z nich: „ma rozpoznawalną intencję umożliwiającą interpretację przez odbiorcę" oraz „wykazuje integralność strukturalną oraz spójność semantyczną" zostały rozbite na dwa kryteria dla zachowania większej przejrzystości badania). Poniżej wymienione kryteria zostaną omówione

na przykładzie *Грамоты кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу*, który to tekst pokrótce zostanie teraz opisany.

Грамота… to przykład staroruskiej umowy, napisanej w 1436 r. (Bahrushin 89). W rzeczywistości jest to jeden z dwóch dokumentów, w oryginale złożonych razem: *Грамота кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу* i *Грамота в. кн. Василя Васильевича кн. Дмитрию Юрьевичу*. W dużej mierze dokumenty te są swoim „odbiciem lustrzanym" — zawarte w nich treści są najczęściej powtarzane, raz z perspektywy księcia Dmitrija Jurjewicza, raz z perspektywy wielkiego księcia Wasilija Wasiljewicza. Stąd też te dwa dokumenty w zbiorze *Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв.* są umieszczone razem pod wspólnym tytułem *Докончание великого князя Василия Васильевича с князем галицким Дмитрием Юрьевичем*. Swoją drogą, w tym miejscu należy zaznaczyć, że jednoczesna analiza dwóch dokumentów mogłaby stanowić interesującą próbę ukazania poruszanych w niniejszym artykule zagadnień w nowej perspektywie, poprzez porównanie dwóch dokumentów o bardzo zbliżonej treści, różniących się jednak postaciami nadawcy i odbiorcy. Tu jednak, dla zapewnienia przejrzystości badania, ograniczymy się do analizy tylko jednego z nich. Analiza ta ma na celu ustalenie, czy w *Грамоте кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васльевичу* można odnaleźć elementy, które w *Tekstologii* uznaje się za definicyjne cechy tekstu.

1. Obecność podmiotu (nadawcy)

Nadawcą pisma jest Książe Dmitrij Jurjewicz, wprost nazwany we wstępnej formule:

> Б(о)жіею м(и)л(о)стью и преч(и)етыя его богом(а)т(е)ре, и по нашеи любви, на сем на всем, г(о)с(поди)не и брате стареишіи, кн(а)зь великіи Василеи Васил(ь)евич, **целуи ко мне кр(е)стъ, къ своему брату молодшему, кн(а)зю Дмитрію Юріевичю**.

Należy tu zaznaczyć, że tego typu dokumenty najczęściej nie były „fizycznie" pisane ręką nadawcy (księcia), lecz samą czynność pisania pełnił skryba, o czym informację często w dokumencie umieszczano. W analizowanym tekście takiej formuły nie ma, jednak nie jest to kwestia kluczowa — za „podmiot" tekstu należałoby uznać tego, kto jest jako autor identyfikowany, a w danym tekście — kto sam na swoje autorstwo wskazuje.

2. Obecność adresata

Analizowana gramota skierowana jest do księcia Wasilija Wasiljewicza, podobnie jak nadawca wprost nazwanego w formule początkowej dokumentu:

Б(о)жіею м(и)л(о)стью и преч(и)етыя его богом(а)т(е)ре, и по нашеи любви, на сем на всем, г(о)с(поди)не и брате стареишіи, **кн(а)зь великіи Василеи Васил(ь)евич**, целуи ко мне кр(е)сть, къ своему брату молодшему, кн(а)зю Дмитрію Юріевичю.

Zatem dwa pierwsze kryteria są w pełni spełnione, co więcej, by wskazać nadawcę i odbiorcę tekstu nie potrzeba żadnej dodatkowej wiedzy poza tą, którą można czerpać z treści samego dokumentu. Wiedza o rzeczywistości, w której dokument powstawał, jak fakt, że rzeczywistym jego autorem (w znaczeniu tego, kto spisał dane słowa) był anonimowy skryba, nie ma znaczenia — dla badanego tekstu autorem jest książę Dmitrij Jurjewicz, a odbiorcą książę Wasilij Wasiljewicz.

3. Intencjonalność

Cecha ta zakłada określoną „intencję", cel, w którym tekst powstał. W *Грамоте*… za cel należy uznać ustalenie wzajemnych relacji, w takich kwestiach jak: zarządzanie ziemią, sprawowanie władzy nad poddanymi, a także zapewnienia o wzajemnej przyjaźni bądź poddaństwie jednego księcia względem drugiego:

А держати ми, г(о)с(поди)не, тебе, великого кн(а)зя , въ стареишиньстве.
А где всядеш(ь) самъ на конь на своего недруга, и мне с тобою поитьти.

4. Nacechowanie gatunkowe i stylowe

Cecha ta często bywa określana jako najważniejsza, jeśli chodzi o uznanie „odcinka języka" za *tekst* i odróżnienie go od innych wytworów komunikacji człowieka (por. Bartmiński, Boniecka 287). Jednocześnie jest ona bardzo złożona, ponieważ wymaga odniesienia jednego tekstu do innych, wykazania poszczególnych cech wspólnych pewnej liczbie tekstów, która pozwala ustanowić kategorię *gatunku*, do którego one należą. Tak dokładna analiza przekracza ramy metodologiczne niniejszej pracy, jednak za możliwe uznaję przyporządkowanie *Грамоты*… do określonego typu tekstów, bez bliższej jego charakteryzacji, którą można by uznać za wyznaczenie cech gatunkowych. Sama nazwa dokumentu: *грамота* stanowi odniesienie do pewnego typu wypowiedzi, a mianowicie umowy (w rosyjskiej terminologii określanej też jako докончальная (докончанная) грамота, рядная грамота, ряд (Barhudarov 292). W samym dokumencie odnajdujemy takie cechy charakterystyczne dla tego typu tekstów jak styl urzędowy, obecność stałych, powtarzalnych konstrukcji:

— целуи ко мне кр(е)сть
— А тобе, великому кн(я)зю, мне добра хотети во всем, везде. А что ми слышевъ о твоемь добре или о лисе от хр(е)стинина или от иноверца, и то ми тобе поведати въ правду, без примышлен(ь)я, по кр(е)стному целованяю.

5. Podział semantyczny (logiczny, kompozycyjny)

W *Tekstologii* jako podstawowe kryterium uznaje się to, że tekst „podlega wewnętrznemu podziałowi semantycznemu", natomiast podział logiczny i kompozycyjny dotyczy tekstów „dłuższych". Oczywista nieprecyzyjność określenia „teksty dłuższe" zdaniem autora niniejszego artykułu bądź dyskwalifikuje to kryterium (gdyż wynikałoby z niego, że istnieją różne zestawy kryteriów, zależne od niemożliwej do obiektywnego ustalenia długości tekstów), bądź wskazuje na konieczność uznania, że podział logiczny i kompozycyjny jest niezbędny dla każdego rodzaju tekstów, a dla tych „krótszych" będzie on po prostu bardzo uproszczony. W analizowanym dokumencie możliwe jest jednak dokonanie wszystkich wspomnianych podziałów, zarówno semantycznego, jak i logicznego czy kompozycyjnego, dlatego zagadnienie zasadności danego kryterium, jako wymagające osobnego opracowania, nie zostanie tu dokładniej poruszone.

W *Грамоте…* za zasadne należy uznać wyłonienie następujących części:

- Wstęp, ukazanie nadawcy i adresata;
- Zapewnienia o wzajemnej przyjaźni;
- Ukazanie wzajemnych relacji (rodzinnych i politycznych) w odniesieniu do przodków;
- Różnorodne ustalenia o ziemi i o poddanych;
- Formuły zakończenia;
- Miejsce i data stworzenia dokumentu.

Taka struktura tekstu świadczy o tym, że jego budowa jest przemyślana, wynika z funkcji (celu), jaką dokument pełni, a tym samym w pełni spełnia postawione kryterium, jak i łączy się z kryterium intencjonalności.

6. Możliwość całościowej interpretacji

Tekst można interpretować całościowo, ponieważ poświęcony jest jednemu tematowi — ustaleniom polityczno-ekonomicznym między dwoma książętami, zasygnalizowanemu na początku, kontynuowanemu przez cały dokument, np.:

А се намъ докончаніе правити, и до живота (w końcowej formule).

7. Integralność strukturalna

Cecha ta często jest wymieniana (wraz ze spójnością semantyczną) jako podstawowe kryterium odróżniające *tekst* od zbioru przypadkowych, niepowiązanych ze sobą zdań. Zgodnie z nią, *tekst* posiada w warstwie językowej takie elementy, które sprawiają, że jest on spójny,

sprawia wrażenie jednej całości, w której poszczególne elementy są ze sobą strukturalnie powiązane. Wydaje się, że tak nazwane kryterium jest w pełni tożsame pojęciu kohezji (choć w spisie wyznaczników w *Tekstologii* to określenie się nie pojawia). W analizowanym dokumencie można odnaleźć liczne elementy, zapewniające jego integralność strukturalną, np.:

– Obecność spójników: *а*, *или*
– Obecność zaimków:
  • osobowych: *он*, *его*, *ним*
  • zwrotnych: *своего*, *себя*
  • wskazujących: *тот*, *то*, *се*

Elementy te zawsze odnoszą się w jakiś sposób do wcześniejszych fragmentów tekstu (pojedynczych słów, całych fraz lub zdań, a nawet większych jednostek), tym samym budując jego integralną strukturę, np.:

> Имети **ти собе мен(я)** братом стареишим. **А мою** брат(ь)ю молодшыю держати **ти себе** брат(ь)ею молодшею. **А** тобе **меня**, **своег(о)** брат(а) стареишог(о), имет(и) **т(и)** ч(е)стно и грозно.

8. Spójność semantyczna

Jak wykazano już przy opisie struktury dokumentu, może on być podzielony na kilka różniących się od siebie treścią części. Nie zmienia to jednak faktu, że wszystkie z nich w tekście tworzą logiczną całość. Początkowo, używając oficjalnych formuł, określa się strony podpisujące umowę, następnie składa się ogólne zapewnienia o wzajemnej przyjaźni, później wymienia się szczegółowo jej warunki, po czym ponownie w oficjalny sposób wskazuje się na strony podpisujące dokument, uzupełniając go informacjami o czasie i miejscu jego powstania. Tak stworzony dokument należy uznać za w pełni spełniający kryterium spójności semantycznej, tzn. koherencji, choć i to określenie nie jest tak formułowane w *Tekstologii*.

Wnioski

Ukazane powyżej cechy pozwalają stwierdzić, że *Грамоту кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу* można uznać za *tekst*, ponieważ spełnia on wszystkie kryteria tekstowości zgodnie z założeniami *Tekstologii*. Należy jednak zauważyć, że wskazanie konkretnych cech gatunkowych *Грамоты…* byłoby możliwe tylko przy dokładnym opracowaniu zagadnienia gatunku *gramoty* (lub jakiegoś jej podtypu), stąd w niniejszej pracy możliwe jest tylko zasygnalizowanie istnienia tych cech, które mogą stanowić podstawę do przyporządkowania *Грамоты…* do określonego gatunku. Pozostałe cechy znajdują swoje pełne odzwier-

ciedlenie w samym dokumencie, co pozwala bez wątpienia uznać *Грамоту кн. Дмитрия Юрьевича в. кн. Василию Васильевичу* za *tekst*.

Oczywiście, niniejsza analiza została przeprowadzona tylko na jednym dokumencie, jednak analogicznemu badaniu można poddawać także inne teksty historyczne, celem określenia, czy do ich analizy jako *tekstów* należy stosować inne narzędzia i kryteria niż te, których używa się przy badaniu tekstów współczesnych. Takie badanie należy uznać za niezbędne, by ostatecznie określić relację tekstów historycznych do *tekstów* w specjalistycznym tego słowa znaczeniu i móc prawidłowo stosować osiągnięcia lingwistyki tekstu przy ich analizie.

Bibliografia

Bahrušin Sergej Vladimirovič, red. *Duhovnye i dogovornye gramoty velikih i udel'nyh knâzej XIV–XVI vv*. Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1950. [Бахрушин Сергей Владимирович, ред. *Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв.* Ленинград: Издательство АН СССР, 1950].

Barhudarov Stepan Grigor'evič, red. *Slovar' russkogo âzyka XI–XVII vekov*. Moskva: Nauka, 1975. [Бархударов Степан Григорьевич, ред. *Словарь русского языка XI–XVII веков*. Москва: Наука, 1975].

Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława. *Tekstologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Bogdanov Valentin Vasil'evič. *Tekst i tekstovoe obŝenie*: *učebnoe posobie*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1993. [Богданов Валентин Васильевич. *Текст и текстовое общение*: *учебное пособие.* Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1993].

Cook Guy. *Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Dobrzyńska Teresa. „Tekst — całościowy komunikat". *Encyklopedia kultury XX wieku. Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński, Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993.

Nunan David. *Introducing discourse analysis*. England: Penguin English, 1993.

Saloni Zygmunt. „Tekst". *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. Polański, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.

JĘZYKOWE SPOSOBY AUTOPREZENTACJI (NA PRZYKŁADZIE) REGIONALNEGO OŚRODKA TELEWIZYJNEGO W ARCHANGIELSKU

ЯЗЫКОВЫЕ СПОСОБЫ АВТОПРЕЗЕНТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ) РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕЛЕВИЗИОННОГО ЦЕНТРА В АРХАНГЕЛЬСКЕ

LINGUISTIC METHODS OF SELF-PRESENTATION (ON THE EXAMPLE) OF REGIONAL TELEVISION CENTRE IN ARKHANGELSK

Katarzyna Zagórska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska
kzagorska@o2.pl

Słowa kluczowe: język w mediach, autoprezentacja, media rosyjskie, przekaz telewizyjny, telewizja regionalna

Ключевые слова: язык в средствах массовой информации (СМИ), автопрезентация, российские СМИ, телевизионное вещание, региональное телевидение

Keywords: media language, self-presentation, Russian media, television broadcast, regional television

Abstract: The article comprises an academic reflection on linguistic methods of self-presentation, used on regional television in Arkhangelsk. The material was collected in 2018 when the centre was celebrating its 55th anniversary. Moreover, earlier research in television broadcast in the north of Russia was taken into account. Editorial self-presentation is conducted in different ways. It embraces articles published on the website of the radio station and anniversary materials broadcasted on-air which later are uploaded on the web as podcasts. Self-presentation is also created by the image of the radio station reconstituted thanks to agenda, daily news feeds from 2018, examined in the context of sources from 2001–2018. Linguistic analysis is the affirmation of the medium's form which is listener-oriented. What is more, within last few years the growth of axiological dimension was observed (for instance: religious magazines). Some website as well as on-air statements provide a persuasive step in order to create positive self-presentation. The radio station is seemed to be modern, professional and familiar with every human being, who is interested in social problems.

Federacja Rosyjska stanowi imperium SMI (*sriedst masovoj informacji*), z bogatą ofertą tytułów prasowych, rozgłośni radiowych, programów telewizyjnych oraz rozwijających się portali i mediów społeczno-

ściowych. Archangielski ośrodek telewizyjny powstał w roku 1963, w 2018 roku stacja świętowała 55 lat swojego istnienia, co stało się bezpośrednią przyczyną refleksji naukowej i powrotu do prowadzonych wcześniej badań (Zagórska 2003). Podjęto je w celu przyjrzenia się sposobom telewizyjnej autoprezentacji, między innymi z perspektywy mijających lat. Zbadany zostanie przekaz autoteliczny — artykuły z portalu stacji, zamieszczane tam po emisji treści jubileuszowe, a ponadto zawartość agendy, czyli informacje serwisowe, z uwzględnieniem tematów stałych oraz okolicznościowych.

Media rosyjskie stanowią przedmiot dyskusji i zainteresowania wielu badaczy, także polskich (Adamowski 1998, Donaj 2001). Oprócz tłumaczeń adekwatnej literatury podejmowane powinny być nowe tematy naukowe. Warto zatem przyjrzeć się środkom językowym stosowanym w rosyjskiej telewizji regionalnej w celu kształtowania jej wizerunku. Media rosyjskie cechuje typowa dla kraju o dużym obszarze specyfika zróżnicowania strukturalnego, jak też programowego, dlatego interesujące wydaje się podkreślenie charakterystycznego kontekstu regionalnego. Przedmiotem analizy będzie zatem tak sprofilowana tematyka, realizowana za pomocą środków telewizyjnych, w określonych warunkach społecznych.

Telewizja jako medium wymaga nieustannej analizy, ponieważ — jak twierdził rosyjski politolog, Jasen Zasurski, sam przekaz telewizyjny posiada szczególne znaczenie (Zasurski 2001, 2002). Nadal pozostaje kluczowym kanałem przekazu, mimo rozwijających się form internetowych (*social media*) oraz nowych sposobów dystrybuowania treści. Telewizja XXI wieku to drugie obok radia medium elektroniczne, konkurujące obecnie o odbiorcę z przekazem internetowym w przypadku młodego audytorium. Digitalizacja treści, nowy kontent oraz cyfryzacja mediów czynią wymienione zależności pozornymi. Telewizja od początku istnienia aspirowała do najważniejszego kanału informacyjnego, chociaż jej sytuacja się zmienia, to jednak wydaje się, że dosyć bezpieczna pozostaje w roli nadawcy regionalnego, co sprawdzimy na przykładzie ośrodka w Archangielsku.

Telewizję charakteryzuje prymat obrazu nad słowem, była już wielokrotnie opisywana jako medium ikonograficzne, a zarazem opiniotwórcze. Zdaniem Kazimierza Żórawskiego „Istotą przekazu telewizyjnego jest obraz" (Żórawski 296–297), podstawowe narzędzie tego medium. Wiesław Godzic analizował telewizję jako zjawisko kulturalne (Godzic 1999), a także jako „ziemię jałową" czy „pieszczotę dla oczu" (Godzic 2000: 71–82). Pomiędzy tymi określeniami rozciąga się ogromny obszar różnego sposobu użycia jej społecznych ról. Jako medium opiniotwórcze silnie wpływa na odbiorców, którzy ją z kolei kształtują.

Bywa gumą do żucia dla oczu i tubą propagandową, pozostając „jakimś obrazem społecznej praktyki i tymże właśnie społecznym działaniem" (Godzic 2000: 79). Chociaż słowo pozornie pełni rolę drugorzędną, warto się nim zainteresować, ponieważ nie tylko uzupełnia obraz, czasem zmienia jego sens.

Przyjrzyjmy się zatem werbalnym sposobom medialnej kreacji pamiętając, że autoprezentacja dotyczyć może osoby bądź firmy. Mark Leary charakteryzuje ją w szerszym kontekście wywierania wrażenia na innych (Leary 14, 27, 50), co dokonuje się za pomocą selekcjonowania, kontrolowania działań na to wpływających, także środków językowych. Aneta Załazińska wyróżnia autoprezentację bezpośrednią oraz pośrednią, w tym między innymi medialną (Załazińska 364). W takim ujęciu zbadane już zostało przez mnie wcześniej radio, uznałam bowiem autoprezentację za jedną z czterech strategii umożliwiających spójny opis działań dziennikarskich (Zagórska 2018). Podobne mechanizmy dostrzec można w inicjatywach każdej redakcji, również telewizyjnej, w niniejszym opracowaniu zostaną zbadane w tym właśnie aspekcie.

W ramach medialnej kreacji, uznanej jako taka za pośrednią, toczy się przecież niejednorodna narracja promocyjna. Każdy zespół dziennikarski mówi o sobie, przedstawia się (przy czym nie chodzi tu o powitanie, ale rodzaj autocharakterystyki) w sposób zamierzony i niezamierzony, na antenie bądź poza nią (choćby na portalu, w mediach społecznościowych, skorelowanych z wiodącym przekazem, np. radiowym bądź telewizyjnym). Charakteryzuje się za pomocą agendy, czyli wybieranych oraz realizowanych tematów, a także — autotelicznie, mówiąc o sobie wprost — co zostanie poniżej przywołane ze zwróceniem uwagi na propozycje jubileuszowe i inne elementy programowe.

Sposoby autoprezentacji dotyczą formułowania wypowiedzi na swój temat, ponieważ o to szczególnie dbają media, także ośrodek telewizyjny w Archangielsku, którego celem pozostaje kształtowanie wrażenia, jakie ma wywrzeć na odbiorcy — widzu, internaucie za pomocą określonych środków. Analizie zostaną poddane wybrane sposoby językowej autoprezentacji. Materiał zgromadzono na podstawie następujących wypowiedzi telewizyjnych:

— na portalu (historia, misja itp.);

— na antenie i na portalu w tematach jubileuszowych (faktografia okolicznościowa);

— na antenie za pomocą agendy, codziennych tematów informacyjnych (faktografia).

Celem takich działań staje się przedstawienie ośrodka telewizyjnego w Archangielsku jako nadawcy regionalnego. Wpłynąć na to mogą różne werbalne sposoby kreowania tożsamości oraz narzędzia auto-

prezentacji, jak program, uwzględniający zmiany ramówkowe, wydanie serwisu informacyjnego czy konkretny materiał. Podjęta próba badawcza może pomóc zrekonstruować tożsamość stacji w roku 55. urodzin na podstawie językowych sposobów jej kształtowania i wyrażania. Zamieszczona na portalu historia stanowi przykład językowej charakterystyki wyrażanej wprost. Treści umieszczone w kilku zakładkach przedstawiają ośrodek telewizji archangielskiej na tle rozwoju mediów krajowych, przy czym regionalna stacja z północy stanowi jedną z około stu rosyjskich ośrodków.

Ośrodek regionalny dokonuje skromnej autocharakterystyki, odwołując się raczej do konkretnych danych niż tylko zabiegów retorycznych, np. „Regionalny ośrodek telewizyjny w Archangielsku powstał w 1963 r. Historia mediów regionalnych jest jednak znacznie dłuższa" [Web.1.12.2018. za https://www.pomorie.ru/company/]. Sięga bowiem powstania stacji radiowej w 1932 roku, a telewizyjnej w roku 1963:

> ГТРК „Поморье" — структурное подразделение Всероссийской государственной телевизионной и радиовещательной компании. ГТРК „Поморье" — старейшее электронное средство массовой информации региона: вещание на радио мы начали в 1932 году, в телевизионном эфире в 1963.

Konkretnie określa się organizacyjnie i formalnie stację jako należącą do struktury państwowej, pozostającej najstarszym regionalnym medium elektronicznym:

> ГТРК „Поморье" — структурное подразделение Всероссийской государственной телевизионной и радиовещательной компании. ГТРК „Поморье" — старейшее электронное средство массовой информации региона.

Taki rodzaj opisu świadczy o profesjonalizmie, podobnie precyzujnie określa portal zasięg czy audytorium, ale jednocześnie nie stroni od nazwania stacji liderem w regionie (dosyć ryzykowny pomysł przy ograniczonej konkurencji). Przywołuje oczywiste zasady, jak obiektywizm, należący przecież do podstawowych wyznaczników działań dziennikarskich:

> Компания „Поморье" занимает лидирующие позиции в регионе. Зона вещания— вся Архангельская область и Ненецкий автономный округ. Нас смотрит 98% жителей. У нас работает более 150 высококлассных специалистов. Телевизионные программы выходят ежедневно на телеканалах „Россия 1" и „Россия 24". Рейтинг телерадиокомпании „Поморье" стабильно высок. Оперативность, злободневность и объективность — главные принципы работы сотрудников компании.

Portal porządkuje zawartość merytoryczną, ale posługuje się prostym tytułem „О компании", faktycznie odpowiadającym prezentowanym treściom. „Вести Поморья" (Vesti Pomor'â) przedstawia się jako

podstawowy produkt stacji: „Основной продукт телекомпании", a także wiarygodne źródło informacji o regionie i dla regionu, emitujące program od rana do wieczora:

> Это самая рейтинговая информационная программа региона. В эфире телеканала „Россия" она ежедневно в прямом эфире с раннего утра и до вечера. Политика, экономика, социальная сфера, культура и спорт — всё находит своё отражение в выпусках.

Stacja chce być postrzegana jako producent prestiżowej oferty, chlubiąc się emisją programu na ogólnopolskim kanale Rossija 24. Treści w sieci szczegółowo opisują różne propozycje tematyczne, ponieważ nie tylko serwis, ale także inne programy informują mieszkańców regionu:

> Отдельное направление работы — телевизионное тематическое вещание. Это программы „Законодатели", „Город и горожане", „Православный Север", „Дороги Поморья", „Вести Поморья. Дежурная часть" — у каждой из них своя аудитория.

Dotyczą życia rodzinnego i pracy, niektóre mają charakter edukacyjny, np. „Нечужие дети", inne zawodowy, faktograficzny, sportowy, np. „Прямая линия", „Эксперт", „Главная тема", „Деловой ужин", „И тут итам", „Формула спорта", „Доброе ТВ". Literalnie wskazano konkretne tematy: Политика, экономика, социальная сфера, культура и спорт; niezależnie od sformatowania, znajdują odzwierciedlenie w wydaniach różnych programów. Nie brak też konkretnych wskazań technicznych, pomagających użytkownikom w odbiorze przekazu, ale też wiążących ich ze stacją, np. „Канал «Россия 24» доступен для просмотра во всех кабельных сетях Архангельска, Северодвинска и Новодвинска, а также в сети «Ростелекома» по всему региону". Poziom techniczny przedstawiony jest w samych superlatywach.

Bliskość z każdym widzem, nawet żyjącym daleko od stolicy *obłasti*, obwodu, potwierdza zainteresowanie tematami i ludźmi z tzw. *głubinki* (np. Nieniecki Okręg Autonomiczny) w relacjach korespondentów: „В подготовке наших программ активно принимают участие корреспонденты районных телекомпаний. Видеоматериалы наших коллег, прежде всего, о людях глубинки". Silnie perswazyjna jest idea, dewiza stacji: „Работать для людей, рассказывать о людях — девиз наших партнеров в районах Архангельской области", parafrazując — najważniejszy pozostaje człowiek, znów przywołanie oczywiste, które może się jednak autoprezentacyjnie sprawdzić.

> 11 марта 2005 года у телерадиокомпании „Поморье" появилось территориальное отделение в Нарьян-Маре. Наши нарьян-марские коллеги готовят телевизионные выпуски информационной программы „Вести Заполярья",

которая выходит в эфир с понедельника по пятницу, а также ежедневные новости и субботние тематические передачи на радио.

Świetnie ocenia się poziom techniczny, cyfryzację, nowy sprzęt i wdrażane zmiany technologiczne (np. multipleks):

ГТРК „Поморье" отличает высокий уровень технической оснащённости. […] С осени 2017 года региональные программы включены в сигнал первого мультиплекса ЦЭТВ и РВ. […] Сегодня ГТРК „Поморье" отличает высокий уровень автоматизации производственных процессов. В компании внедрен комплекс управления технологическими процессами DALET.

Zakończenie autoprezentacji na portalu stanowi niejako laurkę, pozytywnie określa ludzi jako zespół twórczych profesjonalistów:

Сегодня, ГТРК „Поморье" это — коллектив профессионалов, увлечённых своим делом. Мы на все 100 процентов готовы к жизни в новой цифровой эпохе и соответствуем ей профессионально и творчески.

Kolejny przykład działań autoprezentacyjnych stanowią materiały jubileuszowe stacji, zamieszczane zarówno na jej portalu jako zapowiedź programowa oraz po ich emisji jako link do podcastów. Pokazanie pracy „od kuchni" wzbudza zainteresowanie, tym bardziej w przypadku ważnego wydarzenia, jakim są 55. urodziny stacji. Redakcja regionalna, jest bliższa widzom niż ogólnokrajowa — tym bardziej uwzględniając specyfikę kraju o ogromnej powierzchni oraz innym w związku z tym rozumieniem regionalności niż w Polsce (Dziki, Chorązki 2000). Ośrodek telewizyjny na północy Rosji przygotowuje program dla obwodu liczącego ponad 580 000 km^2 powierzchni. Nieustannie rozwijająca się technologia wpływa również na rozumienie zasięgu, skoro sygnał satelitarny czy *online* czyni przekaz globalnym, choć tematyka może pozostać lokalna. Rosyjskie media cechują różne zjawiska, jak regionalizacja, centralizacja i migracja (Cvik, Nazarova 2002). Natomiast audytorium stacji regionalnych, w tym telewizji archangielskiej, stanowi niewątpliwie *głubinka*, kiedyś mniej, dziś bardziej doceniana, dla której medium obrazu pozostaje kluczowym, choćby ze względu na format oraz ograniczony zasięg internetowy. Być może stabilna pozycja ośrodka telewizyjnego w Archangielsku wpływa na sposób autopromocji, czyli brak ekspansywnej działalności promocyjnej i marketingowej.

Każde wydarzenie redakcyjne stwarza okazję, by mówić o nim na antenie, oczywiście tylko pozytywnie. Urodziny, jubileusze stanowią zatem dokonały sposób na poprawienie wizerunku stacji czy wzmocnienie takiego przekazu. Przywołane wcześniej artykuły na portalach kanału krajowego i regionalnego potwierdzają, że ujęcie historyczne może stanowić element ciągłości działań medialnych i kształtowania wizerunku redakcji rzetelnej, mającej wieloletnie doświadczenie. Jednocześnie

przekaz perswazyjny charakteryzuje ją jako nowoczesną, dynamiczną, o świetnym potencjale. Potwierdzają to przykłady aktualności urodzinowych prezentowanych jesienią 2018 r. Lakonicznie brzmi przecież tytuł na portalu stacji: „ГТРК „Поморье" — 55 лет" wprowadzający tę tematykę, a nazywający część zawierającą podcasty z materiałami filmowymi. Zbadanych zostanie 11 materiałów emitowanych od 30.10.2018 do 22.12.2018 r., co kilka dni: 30.10, 2.11, 06.11, 09.11, 13.11, 16.11, 20.11, 23.11, 27.11, 04.12 i 22.12.2018 roku. W takim też chronologicznym porządku zostały zamieszczone i opisane na stronie archangielskiej telewizji państwowej. Zastosowana strategia rozciągnięcia w czasie zapewniła długą obecność tematu urodzinowego na antenie i jej zróżnicowaną promocję w celu związania widza ze stacją, budzenie zainteresowania, zarówno wydaniami archiwalnymi, jak też aktualnymi, natomiast w praktyce zapewne umożliwiała dziennikarzom spokojne przygotowanie materiałów. Nieustanne przypominanie o urodzinowym roku budowało nie tylko w ciągu kilku tygodni wizerunek stacji, ale też rangę wydarzenia. Skupiając się na warstwie werbalnej (a nie promocyjnej czy marketinggowej), odwołać się warto do tytułów materiałów tak tematycznie sprofilowanych. Część urodzinową w sieci zatytułowano w sposób prosty i zrozumiały: „Świętowanie 55 lat na antenie" (Web.10.01.2019. https://www.pomorie.ru/programs/55let/).

Tematy materiałów urodzinowych

30.10.2018 Развитие областного телевидения в 60-е годы
02.11.2018 Беседа с Борисом Дмитриевым
06.11.2018 Развитие областного телевидения в 70-е годы
09.11.2018 Ирина Шадрина — лицо областного телевидения
13.11.2018 Развитие областного телевидения в 80-е год
16.11.2018 Интервью с оператором Юрием Киселёвым и диктором Изабеллой Пацевич
20.11.2018 К юбилею ГТРК „Поморье" — технический и творческий прорыв областного телевидения 90-х годов
23.11.2018 К 55-летию ГТРК „Поморье" — интервью с ветераном телевидения — Ниной Киселёвой
27.11.2018 К юбилею ГТРК „Поморье" — переносимся в 2000-е
04.12.2018 55 лет ГТРК „Поморье" — 55 лет
22.12.2018 К юбилею ГТРК „Поморье" — молодёжное вещание 90-х

W tytułach dominuje przekaz perswazyjny, ale powtarzalność osłabia jego siłę, np. „Rozwój telewizji wojewódzkiej w latach 60.", Rozwój telewizji wojewódzkiej w latach 70.", „Rozwój telewizji wojewódzkiej w latach 80.". Zmieniono tytuł dotyczący następnej dekady (20.11.2018),

ale wykazując się minimalną kreatywnością, podobnie jak w nazywaniu materiałów prezentujących kolejne dziesięciolecia czy trzykrotnie powtarzając „К юбилею ГТРК «Поморье»" (20.11, 23.11, 27.11). Dominowała zachęta do wspomnień, jednak w przypadku telewizji, medium obrazu, należy przypomnieć osobowości, stąd takie tytuły, jak: „Беседа с Борисом Дмитриевым" (02.11), „Ирина Шадрина — лицо областного телевидения" (09.11), „Интервью с оператором Юрием Киселевым и диктором Изабеллой Пацевич" (16.11), czy „интервью с ветераном телевидения — Ниной Киселевой" (23.11). Zbyt mało perswazyjny wydaje się tytuł: „55 лет ГТРК «Поморье» — 55 лет" (04.12, 22.12), konieczne są zatem doprecyzowania. Urodzinowa autopromocja pozostaje dosyć skromna, by nie rzec prosta, wręcz banalna, co widać w warstwie leksykalnej. W tytułach brak kreatywności językowej, podobnie jak w proponowanych gatunkach dziennikarskich. Nawet jeśli to nie ważny jubileusz, a urodziny redakcji, świętowane faktycznie skromnie, jednak na poziomie promocji i kształtowania wizerunku można wiele zyskać za pomocą tanich zabiegów, między innymi werbalnych. Niezależnie od tytułów niektóre materiały zrealizowano niezwykle dynamicznie i ciekawie (np. o programach młodzieżowych w latach 90.).

Autoprezentacja medialna dokonuje się przede wszystkim w codziennej pracy dziennikarskiej, ponieważ każda redakcja przedstawia się za pomocą przygotowywanych materiałów, wybieranych i podejmowanych na antenie tematów. Rzetelność oraz towarzyszenie widzom przynosi konkretne efekty — ich zaufanie i sympatię. Dziennikarze dokonują w ten sposób, świadomie bądź nie, charakterystyki, realizując linię redakcyjną, chociaż autopromocja nie jest wyrażana wprost. Należy zatem wygenerować ów obraz z aktualnych oraz wcześniejszych programów i przedstawić je na tle materiałów lokalnych z początku XXI wieku, czyli sprzed wydań internetowych, kiedy nawet nie planowano udostępniania plików *online*, ani sygnału za pomocą tzw. *streamu*. Badania nad zawartością serwisów informacyjnych zostały przeprowadzone kilkanaście lat wcześniej (Zagórska 2003). Ważny dla podejmowanego oglądu pozostaje kontekst tematyczny oraz sposób ujęcia danego materiału. Polski i rosyjski informacyjny przekaz telewizyjny nieco się różni, wspólna pozostaje niewątpliwie siła audiowizualności. Nie ona jednak, a wymiar językowy jest przedmiotem analizy ukierunkowanej autoprezentacyjnie.

Pamiętając o teorii informacji i podstawowych zasadach dziennikarskich, jak pięć pytań czy odwrócona piramida (Bortnowski 2007), warto też odwołać się do ostatnich opracowań. Telewizja z pewnością nieustannie inspiruje badaczy, czego przykładem jest *Retoryka telewizji*, jedna z nowszych rodzimych monografii. Barbara Sobczak zwraca uwa-

gę na dramatyzację jako strategię wzbudzania afektów, zarówno w budowaniu napięć, inscenizowaniu konfliktów, jak też hiperbolizację (hiperbola jako narzędzie retoryczne) — wyolbrzymianie wydarzeń, nadawanie im tragicznego wymiaru (Sobczak 220, 228). Autorka opisuje zjawisko, które we współczesnej telewizji jest obecne na całym świecie. W rosyjskiej literaturze przedmiotu zwracano już uwagę na emocjonalizację przekazu (Wasilewna 2002). Poddają się takiej narracji, emocjonalnej czy dramatycznej (nie utożsamiam ich — przyp. aut.), również wydarzenia pozornie błahe, tworzące codzienną agendę i miejski serwis. Zatem dramatyzacji, raczej na poziomie całościowego przekazu,

> poddaje się […] nawet zwyczajne wydarzenia czy sytuacje, takie jak opóźnienia w ruchu na kolei czy korki drogowe. […] gwarantuje ona nadawcy medialnemu to, na czym mu w warunkach ogromnej konkurencyjności mediów zależy najbardziej, czyli oglądalność (Sobczak 229).

Owa zwyczajność życia regionu *de facto* gwarantuje skuteczność w dotarciu do odbiorcy, także na północy Rosji. Tym bardziej, że warunki klimatyczne, trudności wynikające z położenia geograficznego czy realia życia same niejako ów dramatyzm opisu dziennikarskiego umożliwiają. Inną kwestią pozostaje cykliczność, powtarzalność wydarzeń, a w konsekwencji ich medialnej ilustracji, co zaskakuje nawet po kilkunastu latach pewną regularnością, ale wpływa na sposób postrzegania stacji i oferty programowej przez odbiorców jako stabilnej, rzetelnej, a przede wszystkim wybieranej przez widza.

Ilustrację sposobów autoprezentacji stanowią programy publicznej telewizji rosyjskiej, przygotowywane przez jej regionalny ośrodek w Archangielsku. Materiał badawczy gromadzono w latach 2001, 2002, 2003 metodą losową na podstawie monitoringu telewizyjnego różnych wydań, głównie serwisów informacyjnych. Jedynie wybrane zagadnienia staną się kontekstem aktualnych programów emitowanych przez ośrodek telewizji w Archangielsku od listopada do grudnia 2018 roku, należy jednak zaznaczyć, że nie mają one charakteru badań porównawczych, umożliwią jedynie dostrzeżenie pewnych analogii.

Wizerunek stacji rozumiany jako linia redakcyjna kształtuje agenda, dzięki której dostrzec można charakterystyczne zjawiska, wpływa na to selekcja, wybór i realizacja tematów w ciągu kilkunastu lat. Autoprezentacja stacji regionalnej widoczna jest na ich przykładzie (decyzje władz, inwestycje, wypadki), w ujęciu socjokulturowym (maslenica, Dzień Kobiet), miejskim i wojewódzkim (Norjenmar), ale także typowych dla północy Rosji — klimatycznych, pogodowych, dotyczących problemów z ogrzewaniem, instalacją gazową, komunikacją, remontami. Taki repertuar tematów i środków je opisujących praktycznie nie zmienia się od wielu lat, podobnie jak goszczą w codziennych wydaniach praso-

wych, radiowych i telewizyjnych tematy edukacyjne, kulturalne czy sportowe. Oryginalne może być natomiast wyłonienie materiałów dotyczących promocji języka i kultury polskiej, głównie dzięki lektoratowi, a później studiom filologicznym (dawniej PGU, dziś SAFU), obecnie wygaszony. Codzienna faktografia obejmuje wypadki drogowe, kolejowe, korki, ale też zagadnienia, problemy lokalne, co potwierdza wydanie z 04.12.2018 r.

Zapowiedzi materiałów informacyjnych, *Wiesti Pomorja*:

- Gubernator Igor Orłow potwierdził zgodę na projekt budowy nowej szkoły w rejonie wielskim.
- Dziś wręczono nagrody.
- Lekarze szpitala miejskiego przeprowadzają unikalne operacje.
- Dziś w centrum Archangielska odbyła się minisztafeta dla dzieci z ograniczonymi możliwościami.
- Jakość sprzątania archangielskich ulic mieszkańcy mogą obserwować w internecie.
- Jubileusz świętuje centrum sportowe w Siewierodwińsku.

Przykładowe tematy dotyczą:

- W województwie w ciągu doby doszło do 7 poważnych wypadków […] 15 osób jest rannych, 1 nie żyje.
- 6 osób trafiło do szpitala w wyniku pożaru przy ul. Włodarskiego (w Archangielsku — przyp. aut.).

Informacje drogowe podawane są na antenie, ale oprócz serwisów szczegóły dotyczące ruchu ulicznego można również znaleźć w sieci. Redakcja tekstu tak sprofilowanego jest podobna na całym świecie, dość schematyczna, zawiera konkretne terminy i nazwy ulic czy miejsc, by widz, internauta, często kierowca, jak najszybciej mógł się z nią zapoznać, np.

- 17.07.2018 13:02 Новости Общество
- С 13 часов 17 июля перекрывается ул. Ильинская в районе пересечения с пр. Ленинградским. По предварительным данным, движение на этом участке будет перекрыто в течение месяца. Это необходимо для строительства коллектора ливневой канализации (Web. 01.12.2018, https://www.pomorie.ru/2018/07/17/5b4dbec312f17b3ffd456562.html).

W telewizji archangielskiej znaczące miejsce zajmują tematy edukacyjne (szkolne, uniwersyteckie, naukowe, np. prezentujące badania arktyczne, współpracę międzynarodową w rejonie Morza Białego i Morza Barentsa); są też inne, dydaktyczne, pouczające czy wychowujące społeczeństwo. Do takich należą niektóre tematy specjalne, z zaskakującym tytułem czy lidem, np. „Temat śmieci. Od pogody i śmieci do elektrowni atomowej".

- 25.11.2018.
  Новости Программы Россия 24 Общество
  События недели
- Мусорная тема этой осенью стала самой горячей в Архангельской области. В обществе появился негатив ко всему, что связано с коммунальными отходами. Люди на митинги выходят. Только вот история развивается по спирали и всё это мы уже проходили не раз. Массовые протесты имели место на закате Советского Союза. Тогда под Архангельском хотели строить атомную станцию. Без политики тоже не обошлось.
- Архангельск против! Город на Двине волна народных протестов захлестывала не один раз. Самый яркий пример пришелся на конец восьмидесятых. Тогда войну горожане объявили — мирному атому. Тысячи человек сказали нет приходу ядерной энергетики в регион.

Powyższy przykład ilustruje sposób opisywania przez media realiów życia na północy Rosji. Podobnie bywa w przypadku tematów lokalnych, między innymi sportowych. Oprócz sportowych emocji (drużyn Trud i Wodnik), co roku prezentowane są *Biełamorskie igry* czy wyścigi samochodowe na zamarzniętej Dwinie. Są one, podobnie jak prezentowane zimą tematy meteorologiczne, pogodowe, klimatyczne, typowe dla regionu, bliskie jego mieszkańcom. Znajduje to odwierciedlenie w ofercie programowej, potwierdzając autentyczność zainteresowania przez zespół dziennikarski życiem odbiorców. Dobór tematów świadczy pozytywnie o efektach pracy i zachowywanej od lat linii redakcyjnej.

Ważną część agendy, czyli codziennych tematów, stanowi kultura (premiery teatralne, filmowe, wystawy, sztuka regionu). Ciekawe z pewnością jest promowanie rodzimego folkloru i specyfiki północy Rosji (np. charakterystyczny haft, wyroby z brzozy itp.), pokazywani są zatem relatywnie częściej niż w polskich programach informacyjnych artyści, rzemieślnicy, a przekaz staje się bliższy widzom, zaintersowanym sprawom regionu. Wśród tematów kulturalnych znalazło się przygotowania teatru do świąt noworocznych (spektakl dla dzieci *Konik Garbusek*, *Dziadek Mróz*, 04.12.2018). Oprócz muzeów, szkół muzycznych, sali koncertowej (tzw. Kircha) miejscem ważnym dla kultury jest biblioteka miejska. Niektóre wydarzenia mają charakter cykliczny, jak Festiwal Telewizyjny Kina Artystycznego *Społochi* (II edycja odbyła się w 2001 r. z udziałem Marty Klubowicz; festiwal odbywał się także w 2018 r.). Do przykładowych materiałów należy informacja o polskim teatrze z Legnicy, który w 2012 r. wystąpił na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym, prezentując *Powieść sybirską* w reżyserii Jacka Głomba, ważny spektakl dla dyskursu polsko-rosyjskiego.

- В столице Поморья продолжает звучать „Родниковое слово". Сегодня шестой день Международного театрального фестиваля. Вечером на сцене Архангельского театра драмы *Пиковая дама* в исполнении актёров из Костро-

мы. А накануне в зале звучала и русская, и иностранная речь. Гости из Польши играли *Повесть сибирскую*. Минимум декораций, максимум эмоций, — разных: грустных и весёлых, трагических и комических. *Повесть сибирская*, в исполнении актеров театра имени Хелены Моджеевской из польского города Легница. Размышления о стереотипах, предрассудках, ксенофобии. Словом обо всём, что мешает свободному развитию польско-российских отношений. Такую задачу ставил перед собой автор пьесы Кшиштоф Копка. Кшиштоф Копка, драматург, Польша: — Между нашими национальностями была сложна история. И надо ли принимать это как есть и дальше дружить? *Повесть сибирская* — рассказ о трагической истории польских политических ссыльных в Сибири.

События разворачиваются параллельно в середине XIX века…

(„В столице Поморья продолжает звучать «Родниковое слово»", Вести Поморья, 24.05.2012 http://news.nordportal.ru).

Podany artykuł, utworzony 26.05.2012 roku, można przeczytać na polskiej stronie (*TV Вести Поморья*: *legnicki teatr w Archangielsku*, Web. 01.12. 2018. <http://gazeta.teatr.legnica.pl/2-artykuy/akt-artykuly/4188-tv-vesti-pomorja-legnicki-teatr-w-archangielsku>).

Podejmowana tematyka miała charakter edukacyjny, ale przede wszystkim międzynarodowy, zatem kształtowała wizerunek stacji telewizyjnej jako prestiżowej, otwartej, wiarygodnej, za pomocą narzędzi programowych, a zatem pokazującej miasto jako ważny ośrodek naukowy, ciekawy dla zagranicznych badaczy, a studentów z Archangielska jako odważnych, zdolnych, przedsiębiorczych Siewierjan.

Nowością, a jednocześnie ważną dla autoprezentacji stacji zmianą programową jest wprowadzenie tematyki religijnej nie tylko do wydań serwisowych czy świątecznych, ale stworzenie magazynu tematycznego, jak też zakładki na portalu. Tematyka podana ma być zatem w nowoczesnej formie, by dotrzeć do zróżnicowanego odbiorcy — starszego widza i młodszego internauty. Tytuł „Православный Север" pozycjonuje stację jako opisującą wydarzenia życia religijnego na północy Rosji, ale jednoznacznie określone, ma zatem charakter perswazyjny. Tematyka materiałów wydaje się dosyć zróżnicowana, ale niejednorodna, wydania świadczą o małej dynamice redakcyjnej albo niewielu aktualnościach. W magazynie znajdują się relacje z uroczystości religijnych, np. z chramu Zaśnięcia Bogurodzicy, z wydarzeń popularno-naukowych, jak forum o duchowym bezpieczeństwie Rosji; czy bieżących (budowa centrum religijnego przy placu koło cerkwi, skwer Aleksandryjski, 26.11.2018). Ujęcie uniwersalne łączy się z faktograficznym i lokalnym, charakteryzującym życie religijne na północy Rosji. Niewątpliwie nacechowanie socjokulturowe może mieć wymiar aksjologiczny, który badałam wcześniej w kontekście misyjnym na przykładzie mediów wyznaniowych (Zagórska 2003, 2018). Jednocześnie częstotliwość wydań i do-

bór tematów również świadczy o ośrodku telewizyjnym w Archangielsku. Być może nie ma tak wielu wydarzeń, by mówić o nich co tydzień, wobec tego niektóre wydania wspierają tematy kulturalne, co ilustruje poniższe zestawienie.

Храмы, воскресные школы и православные детские сады в ближайшие годы появятся в столице Поморья;
— В Архангельской „Добролюбовке" открылась выставка древней литературы; (kultura);
— В день моряка подводника в Поморье звучали не только официальные речи, но и молитвы;
— На островах в Белом море прошёл большой фестиваль культуры и спорта „Соловецкие сполохи";
— Архангельская и Холмогорская епархия подписала соглашение о сотрудничестве с региональным УФСИН (kultura).

Powszechna cyfryzacja mediów oraz wdrożenie wielu rozwiązań internetowych umożliwiło nielinearny odbiór programów, niezależny od ramówki. Z jednej strony oczywista stała się niezależność czasowa i przestrzenna percepcji, a tym samym swoboda dostępu do przekazu medialnego, umożliwiająca podjęcie badań, na przykład w aspekcie autoprezentacyjnym. Sposoby językowej kreacji, najczęściej pozostające w cieniu telewizyjnego obrazu, dają, jak się okazuje, wiele możliwości, choćby zawartości przekazu od antenowego po internetowy. W przypadku mediów oczywiste wydają się przemyślane i realizowane konsekwentnie działania, czym zajmuje się również współczesny PR. Troska o to, w jaki sposób redakcja chce być postrzegana, łączy działania promocyjne, marketingowe i opiniotwórcze, wydaje się jednak, że konieczne jest uzupełnienie tego oglądu o kontekst merytoryczny — dziennikarski.

Podejmując naukową refleksję nad językowymi sposobami autoprezentacji, stosowanymi w regionalnej telewizji w Archangielsku, zwrócono uwagę na podstawowe sposoby kształtowania wizerunku. Charakteryzują zatem stację artykuły na jej portalu, materiały urodzinowe emitowane na antenie, a następnie zamieszczone w sieci jako podcast oraz serwisy informacyjne. Konfrontatywne ujęcie materiału z 2018 roku i zgromadzonego kilkanaście lat wcześniej dało szansę dostrzeżenia pewnych tendencji, charakterystycznych zjawisk medialnych oraz nowości, do przykładowych należy powstanie magazynu religijnego.

Pięćdziesiąt pięć lat istnienia państwowego ośrodka telewizji w Archangielsku prezentowano systematycznie, by utrwalić wśród widzów rangę wydarzenia, chociaż materiały okolicznościowe nie były względem niej adekwatne, a przede wszystkim nie były dość atrakcyjne językowo. Jednocześnie analiza komunikatów werbalnych potwierdziła for-

mę przekazu bliskiego widzom, ze wzrostem w ciągu ostatnich lat wymiaru aksjologicznego (nowe tematy, np. religijne). Niektóre wypowiedzi redakcyjne, zarówno na portalu, jak też na antenie, mają charakter perswazyjny, najczęściej w celu dokonania pozytywnej autocharakterystyki. Stacja chce być postrzegana jako nowoczesna, profesjonana, bliska każdemu człowiekowi, zainteresowana problemami mieszkańców. Odpowiedź na pytanie, czy tak jednak jest, wymagałaby dodatkowych badań, nieskoncentrowanych na językowych sposobach medialnej autoprezentacji, dokonywanej codziennie — świadomie bądź nie — przez dziennikarzy oraz specjalistów ds. PR, ale ocenie percepcji redakcyjnego przekazu i jego skuteczności.

Bibliografia

Adamowski Janusz. *Rosyjskie media dziennikarstwo czasów przełomu* (*1985–1997*). Warszawa: Wydawnictwo Elipsa, 1998.

Bortnowski Stanisław. *Warsztaty dziennikarskie*. Warszawa: Wydawnictwo Stentor, 2007.

Cvik Valerij Leonidovič, Nazarova Âna Vladimirovna. *Televizionnye novosti Rossii*. Moskva: Aspekt Press, 2002. [Цвик Валерий Леонидович, Назарова Яна Владимировна. *Телевизионные новости России*. Москва: Аспект Пресс, 2002].

Donaj Łukasz. *Media w systemie politycznym Federacji Rosyjskiej*. Poznań: WNS UAM, 2001.

Dziki Sylwester, Chorązki Włodzimierz. *Media lokalne i regionalne*. *Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. Z. Bauer, E. Chudziński. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2000: 121–140.

Godzic Wiesław. *Telewizja jako kultura*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, 1999.

Godzic Wiesław. *Ziemia jałowa czy pieszczota dla oczu*. *Dziennikarstwo czy świat mediów*. Red. Z. Bauer, E. Chudziński. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2000: 71–82.

GTRK „Поморье" — 55 let. [*ГТРК „Поморье" — 55 лет*]. Web. 10.01.2019. https://www.pomorie.ru / programs/ 55let/.

Fras Janina. *Dziennikarski warsztat językowy*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.

Jegorow Vilen Vasilevich. *Televidenie*: *teoria i praktika*. Moskwa: Izdatel'stvo: MNÈPU, 1993. [Егоров Вилен Васильевич. *Телевидение*: *теория и практика*. Москва: Издательство: МНЭПУ, 1993].

Leary Mark. *Wywieranie wrażenia na innych*. *O sztuce autoprezentacji*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2002.

Lomakina Anastasiâ. *„Pravoslavnyj Sever" — o postrojkehramov, drevnej literature, o molitve na flote, sportivnyh Solovkah i edineniicerkvi i UFSIN*. [Ломакина Анастасия. *„Православный Север" — о постройке храмов, древней литературе, о молитве на флоте, спортивных Соловках и единении церкви и УФСИН*]. Web. 01.12.2018. https://www.pomorie.ru/2018/03/24/5ab554fa12f17b04e242f2e2.html.

O kompanii. [*О компании*]. Web. 01.12.2018. <https://www.pomorie.ru/company/>.

Sobczak Barbara. *Retoryka telewizji*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.

TV Вести Поморья: *legnicki teatr w Archangielsku*, Web. 01.12.2018. <http://gazeta.teatr.legnica.pl/2-artykuy/akt-artykuly/4188-tv-vesti-pomorja-legnicki-teatr-w-archangielsku>.

Vasil'eva Lûdmila Alekseevna. *Delaem novosti!*, Moskva: Aspekt Press, 2002. [Васильева Людмила Алексеевна. *Делаем новости!*, Москва: Аспект Пресс, 2002]. Web. 01.12.2018. <https://www.pomorie.ru/programs/orthodox/>.

Zagórska Katarzyna. *Archangielskie „Wiesti Pomorja", czyli informacja telewizyjna w Rosji. Media lokalne w świecie wolności i ograniczeń*. Red. I. Borkowski, A. Woźny. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum, 2003: 213–222.

Zagórska Katarzyna. *Misyjność mediów katolickich na przykładzie Radia Emaus. Studium pragmalingwistyczne*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018

Załazińska Aneta, *Podstawy autoprezentacji. Logopedia artystyczna*. Red. B. Kamińska, S. Milewski. Gdańsk: Wydawnictwo Harmonia, 2016: 364.

Zasurskij Âsen. *Sistema sredstv massovoj informacii Rossii*. Moskva: Aspekt Press, 2001. [Засурский Ясен. *Система средств массовой информации России*. Москва: Аспект Пресс, 2001].

Żórawski K., *Technologia programu telewizyjnego. Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. E. Bauer, Z. Chudziński. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2000: 297–307.

CENTRUM I PERYFERIA. OBRAZ MOSKWY W POWIEŚCI DMITRIJA GŁUCHOWSKIEGO *TEKST*

ЦЕНТР И ПЕРИФЕРИЯ. ОБРАЗ МОСКВЫ В РОМАНЕ ДМИТРИЯ ГЛУХОВСКОГО *ТЕКСТ*

THE CENTER AND THE PERIPHERY. THE IMAGE OF MOSCOW IN DMITRY GLUKHOVSKY NOVEL *TEXT*

Aleksandra Zywert

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

Słowa kluczowe: Dmitrij Głuchowski, *Tekst*, centrum, peryferia, Moskwa
Ключевые слова: Дмитрий Глуховский, Текст, центр, периферия, Москва
Keywords: Dmitry Glukhovsky, *Text*, the center, the periphery, Moscow

Abstract: *Text* is a novel of manners with elements of a thriller, a noir, and a detective novel (but the above-mentioned complementary elements fulfill only a supportive role, because the criminal intrigue exposed at the very beginning is treated marginally amounts to a starting point for deeper considerations of the psychological and sociological nature). Due to the peculiar presentation of the image of the Center (here: Moscow), *Text* fits into the vision of Moscow as the core of Russian predatory capitalism, exuberant consumerism, glitz, semblance and ruthless struggle for recognition in the ranking of successful people, which is presented in contemporary Russian literature. Its fundamental value is the fact that the realization of the author's idea is mainly due to the confrontation of megalopolis with images of the periphery, which can be regarded as satellite cities of the capital. In his perception of Russia, Glukhovsky is close to Roman Senchin and, similarly to the latter, he believes that the traditionally understood center-periphery, city-village conflict is disappearing, because eventually it turns out that (despite the spatial and social diversity) none of these places (mainly because of conspicuous regressive tendencies) does not give a person a chance for free development and self-realization.

Dmitrij Głuchowski, autor, który przebojem zdobył rosyjski rynek wydawniczy i błyskawicznie zyskał popularność dzięki postapokaliptycznej trylogii *Metro* (*Mempo 2033*, 2005; *Mempo 2034*, 2009; *Mempo 2035*, 2015) tym razem zdecydował się odejść od fantastyki i wejść w obszary realizmu.

Tekst jest powieścią społeczno-obyczajową z elementami thrillera, powieści noir, oraz kryminału (lecz wspomniane elementy uzupełniające spełniają wyłącznie służebną, bo wyeksponowana już na samym początku kryminalna intryga jest traktowana marginalnie, w kategoriach

przyczynku do głębszych rozważań o charakterze psychologiczno-socjologicznym). Świadczy o tym już konstrukcja utworu oparta na wyeksponowanej na samym początku utworu sytuacji granicznej — niewiarygodnego spiętrzenia osobistych nieszczęść, dramatów i rozczarowań. Oto główny bohater, były skazaniec Ilja Goriunow, wraca po siedmiu latach odsiadki w kolonii karnej w Solikamsku do rodzinnej miejscowości — podmoskiewskiej Łobni. Ma nadzieję na nowe życie, którego początkiem ma być spotkanie z matką — najważniejszą dla niego osobą i jednocześnie jedyną, która go nie zapomniała. Tak się jednak nie staje, bo po przybyciu do domu okazuje się, że ta ostania dwa dni wcześniej zmarła. Dramat Ilji powiększa jeszcze świadomość, że świat poszedł do przodu i jego dawni koledzy, a nawet dziewczyna, Wiera, już dawno żyją swoim życiem i nie są skorzy do odnowienia znajomości. W dodatku osoba, przez którą został niesłusznie skazany — Piotr Chazin, major moskiewskiej milicji — żyje spokojnie i dostatnio w stolicy Rosji. Dojmująca, błyskawicznie zwielokrotniona emocjonalnym szokiem po stracie matki samotność i poczucie wyobcowania powoduje, że Goriunow myśli tylko o zemście na swoim największym wrogu. Udaje się to zrealizować bardzo szybko — Ilja zabija Chazina pod jednym z modnych moskiewskich klubów. Zaskakująca nawet dla samego bohatera łatwość realizacji planu wzbudza w nim chęć poznania bliżej swojego dawnego prześladowcy. Przegląda telefon zmarłego i z zapisanych w nim wiadomości dowiaduje się o przygotowywanej nielegalnej akcji sprzedaży narkotyków. Sam, bez pieniędzy i perspektyw ich szybkiego zarobienia, Ilja postanawia „ożywić" zmarłego Chazina, przejąć jego tożsamość do czasu finalizacji transakcji.

Zaznaczony w tytule pracy problem konfliktu centrum–peryferia w tym przypadku jest wariantem znanego i wielokrotnie omawianego w literaturze przedmiotu konfliktu miasto-wieś. O ile jednak wcześniej (głównie w święcącej swoje największe sukcesy w latach 60–80. XX wieku, prozie wiejskiej) sprowadzał się on do apoteozy tzw. małej ojczyzny i opierał się *de facto* na prostym przełożeniu: miasto jest siedliskiem wszelkiego zła, zaś wieś — to ostoja pamięci historycznej i upostaciowanie prawdziwego, bo naturalnego, życia, współcześnie kwestie wzajemnych relacji i wpływów tych dwóch przestrzeni nie są już tak jednoznaczne. W utworach kolejnych współczesnych rosyjskich pisarzy (jak np. Roman Sienczyn, Siergiej Minajew czy Olga Sławnikowa) coraz częściej pojawiają się pytania o rzeczywistą kondycję peryferii jako przeciwwagi dla Centrum. Biorąc powyższe pod uwagę, można zaryzykować tezę, że Głuchowski ze swoim utworem nie tylko płynnie wpisuje się w tę tendencję, ale też proponuje interesujący wariant sposobu prezentacji problemu — obraz Moskwy zyskuje siłę wyrazu przede wszyst-

kim poprzez konsekwentną cykliczną konfrontację z peryferiami. Dzieje się tak między innymi dzięki umiejętnie skonstruowanej koncepcji czasu powieściowego oraz idealnie zrównoważonym proporcjom ekspozycji obu tych terytoriów. W odróżnieniu od większości utworów poruszających ten problem, w *Tekście* dbałość o szczegóły, skrupulatność opisu poszczególnych miejsc jest taka sama zarówno w przypadku Moskwy, jak i peryferyjnej Łobni.

Czas powieściowy jest dwu, a nawet trójpoziomowy. Daje to autorowi możliwość balansowania pomiędzy różnymi jego wymiarami. Z jednej strony czas jest skrupulatnie mierzony latami, miesiącami, dniami, godzinami (akcja utworu trwa tydzień, wiadomo też, że bohater przebywał w obozie pracy siedem lat) — ten czas jest wspólny dla wszystkich. Z drugiej w momencie przekroczenia progu rodzinnego domu, rusza czas indywidualny, mierzony kolejnymi porcjami ugotowanego przez matkę na przyjazd syna, kapuśniaku oraz postępami pracy nad niedokończonym rysunkiem. Powracający cyklicznie motyw jedzenia zupy — ostatniej rzeczy przygotowanej rękami zmarłej już teraz kobiety — to jednocześnie nić wiążąca Ilję z matką-symbolem domu, bezpieczeństwa i nadziei na nowe, spokojne, normalne życie. Nadzieja ta jednak bardzo szybko umiera i ostatecznie kolejne zjadane przez bohatera porcje kapuśniaku odmierzają tylko czas do końca jego życia. Najbardziej znacząca jest pod tym względem finałowa scena powieści, w której Głuchowski pisze:

> Открыл, разделся, помыл руки, поставил щи греться. Оставалось как раз на тарелку. […] Включил телек, стал смотреть новости: канал „Лайф". […] „В Москве совершено убийство сотрудника правоохранительных органов. […] Следствие отрабатывает несколько версий...". […] Доел щи, мякишем собрал последний сок. Спасибо, мам. Помыл посуду. Лилось пенным на дурацкий пистолет. Убрал посуду в шкаф. […] Пробежал пальцами по книжным корешкам. Сел за стол: там белым кверху лежал бумажный лист. Илья перевернул — его студенческий неоконченный рисунок, иллюстрация к „Превращению": наполовину человек, наполовину насекомое. Поискал карандаш, сел дорисовывать. Придумалось, как. Выходило херово. […] Но Илья не сдавался: доводил картинку до ума, сколько времени хватило. Когда выламывали дверь, вставать не стал (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij).

Analogiczną rolę, jak widać, spełnia odnaleziony w pokoju rysunek — kolejny konkretny element rzeczywistości łączący przeszłość z teraźniejszością, klamra spinająca indywidualny czas. Pojawia się w powieści dwukrotnie. Na początku, kiedy Ilja po raz pierwszy przekracza próg domu, rysunek wywołuje falę wspomnień o tragicznym dniu aresztowania (zaczął nad nim pracować właśnie w ów feralny dzień) i staje się

impulsem do zemsty na Chazinie. Ponownie motyw ten powraca w finale powieści, kiedy bohater zdaje sobie sprawę z przegranej i żegna się ze światem — postanawia wówczas go dokończyć, zagrać ostatni akord swojego życia. Tym samym pierwszy epizod symbolicznie otwiera indywidualny czas, drugi go ostatecznie i nieodwołalnie domyka. Jest swego rodzaju klepsydrą, w której miarowo i nieubłaganie przesypuje się „piasek z zupy". Istotny jest tu także temat rysunku — ilustracja do *Przemiany* (*Die Verwandlung* 1912) Franza Kafki. Podobnie jak Kafkowski Gregor, także Ilja ani nie wie w jakim właściwie świecie żyje, ani też w co konkretnie się przeistacza. Pewne jest tylko jedno — przemiana ta jest nieuchronna i nieodwracalna. W tej sytuacji zjedzenie ostatniej porcji zupy i dopracowanie rysunku jest symbolicznym końcem „pożerania" czasu. Przemiana się dokonała. Kończy się zupa, kończy się czas, kończy się życie.

Trzecią płaszczyznę czasową wyznaczają, zapisane w telefonie wiadomości. Dzielą się one na dwie grupy oddzielone momentem śmierci Chazina. Pierwsza z nich — to prywatna korespondencja policjanta, czas zamknięty, ale pozwalający skutecznie uzupełnić luki w życiorysach niektórych (bo nie tylko samego Chazina) bohaterów. Druga, zawierająca wiadomości pisane przez Ilję wcielającego się w policjanta — to czas „ukradzionego" Chazinowi życia.

Koncepcja czasu współgra z autorskim konceptem przestrzeni. Przestrzeń jest wyraźnie trójdzielna, szczelnie zamknięta (co charakterystyczne dla Głuchowskiego), ograniczona do Moskwy, oddalonej o pół godziny jazdy pociągiem peryferyjnej miejscowości Łobnia oraz wirtualnego świata w telefonie. Sposób potraktowania kwestii miejsca, lokalności oraz geografii pozwala zaliczyć powieść Głuchowskiego do grupy tzw. moskiewskich tekstów, tym ciekawszych, że odzwierciedlających opozycję Centrum–peryferia głównie w kontekście, charakterystycznego dla współczesnych wysokorozwiniętych społeczeństw, zjawiska „nowej biedy" upostaciowanej w opozycji: bogaty mieszkaniec metropolii, Chazin *versus* biedny prowincjusz, Goriunow. Jak stwierdza Amartya Sen, zjawisko „nowej biedy" sprowadza się do strachu przed ostracyzmem z powodów ekonomicznych. „W bogatym społeczeństwie już samo bycie biednym stanowi upośledzenie. W kraju bogatym trzeba mieć zwykle większy dochód, by kupić dostateczną ilość towarów, umożliwiających funkcjonowanie społeczne, takie jak np. publiczne pokazywanie się bez wstydu" (Kulińska, http://www.biuletyn.agh.edu.pl/archiwum_bip/_2001/_87/18_87.html). „Nowa bieda" niekoniecznie musi być związana z ubóstwem materialnym, ale z kolei zwykle towarzyszy temu patologia rodziny oraz szeroko pojęty aspołeczny tryb życia. Wynika to bezpośrednio, jak wskazuje Lucyna Kulińska, z gwałtownego wzrostu aspira-

cji konsumpcyjnych (rozbudzanych głównie przez media) przy jednoczesnej niemożności ich natychmiastowego zaspokojenia. W rezultacie w pierwszej kolejności pojawia się złość i frustracja, która w skrajnych przypadkach prowadzi do uaktywnienia się przemocy — podstawowej przyczyny „kryminalizacji ubóstwa" (Kulińska 2003: 157).

Uwzględniając charakter rozwoju cywilizacyjnego w XX wieku polegający na znaczącym nacisku na status wielkich metropolii oraz wyraźne uprzywilejowanie życia miejskiego jako synonimu postępowości, obraz Moskwy nabiera szczególnego znaczenia. Będąc od dawna najważniejszym przestrzennym obrazem w literaturze rosyjskiej, począwszy od XVI wieku występowała ona kolejno jako miasto wybrane (utrwalone w kolejnym stuleciu jako zbudowane według Bożego zamysłu święte Centrum będące jednocześnie świątynią, cmentarzem i cerkwią (Selemeneva, https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-moskvy-v-russkoy-literature-nachala-xxi-veka), namacalny symbol siły i potęgi Rosji, najpotężniejsze europejskie miasto, uosobienie absolutyzmu. W XX wieku obraz ten został uzupełniony i zaktualizowany o nowe, oddające specyfikę zmieniających się czasów, treści[1]. Po II wojnie światowej miasto to (jedyne w Europie, które z powodzeniem odparło niemieckie ataki) zostało uhonorowane tytułem „Miasto Bohater", stało się dumą i chlubą władzy radzieckiej a także nowym Centrum Świata, „wyzwaniem cywilizacyjnym, symbolem kultury, postępu i masowej edukacji […] witryną nowego reżymu" (Zarzycka-Bérard 2012: 203) i Mekką światowego komunizmu[2].

---

[1] Sielemieniowa pisze:

> В литературе XX в. в образе Москвы актуализируются миф творения и его частные варианты — миф о строительной жертве, миф о клятвопреступлении и ритуальном убийстве (Москва — город на крови), миф о Москве — третьем Риме (Москва — город-храм) и эсхатологический миф (гибель старой Москвы вследствие цареубийства и разрушения традиционного уклада в эпоху революционных преобразований.

M. V. Selemeneva, *Obraz Moskvy v russkoj literature načala XXI veka.* [М. В. Селеменева, *Образ Москвы в русской литературе начала XXI века*]. Web. 14.11.2018. https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-moskvy-v-russkoy-literature-nachala-xxi-veka.

[2] Ewa Zarzycka-Bérard podkreśla, że zmiany w topografii stolicy Rosji rozpoczęły się jeszcze w latach 30. XX wieku:

> w Moskwie w 1935 roku wyburzono tradycyjną handlową dzielnicę przy Placu Czerwonym, aby zrobić miejsce dla paradnej „kompozycji architektonicznej", zachowano jednak Kreml i cerkiew Wasyla Błogosławionego, symbole wielowiekowej tradycji państwowej. W przygotowaniu na przesunięcie centrum miasta na południowy zachód, gdzie miał stanąć gigantyczny Pałac Rad, wysadzono w powietrze katedrę Chrystusa Zbawiciela.

E. Zarzycka-Bérard. „Powojenna odbudowa Moskwy, Warszawy i Berlina". Przeł. M. Ochab. *Zeszyty Literackie* 117 (2012/1): 206–207. Na ten temat zob. także V. Papernyj. *Kul'tura Dva*. Moskva: NLO, 2006. [В. Паперный. *Культура Два*. Москва: НЛО, 2006].

Po upadku Imperium obraz stolicy Rosji (głównie za sprawą okresu „drapieżnego kapitalizmu" lat 90. XX wieku) dość szybko się zmienił. Jak podkreśla jeden z badaczy, błyskawicznie przekształciła się ona w:

> эпицентр капитализации государства с присущими для этапа первоначального накопления капитала реалиями, новой и характерной для времени мифологией, с новой системой присущих периоду глобализации кодов культуры (Lûsyj 2013: 175).

Zniknęła jej magia, stworzona zaledwie kilkadziesiąt lat wcześniej za sprawą Bułhakowowskiego *Mistrza i Małgorzaty* (*Мастер и Маргарита,* 1928–1930 i 1932*)*, za to pojawiła się krwiożerczość (często symbolicznie wyeksponowana poprzez „czarną" odmianę realizmu reprezentowaną w tekstach wielu, nie tylko typowo „moskiewskich" pisarzy wszystkich pokoleń)[3]. W tę tendencję wpisuje się także Głuchowski.

Budując obraz Moskwy w oczach Ilji, autor w dużym stopniu pomija jej wizerunek z okresu komunizmu (Moskwa jako serce organizmu zrodzonego „z wiary jednego człowieka, Lenina" (Byron 2012: 128)), a kreuje go w oparciu o potoczne wyobrażenie o antycznym Babilonie — kwintesencji wielkomiejskiego kosmopolityzmu, krainie „władzy, pieniądza i siły"[4] zdolnych zrównać człowieka z Bogiem. Moskwa — to Centrum świata, Ziemia Obiecana, przepustka do sukcesu i komfortowego życia. Jest ona jednak pilnie strzeżona i dostać się do niej mogą tylko nieliczni. Wizja „oblężonej twierdzy" pojawia się już w inicjalnym fragmencie utworu, kiedy po odbyciu kary bohater przyjeżdża pociągiem na Dworzec Jarosławski — najdalej wysunięty na północ dworzec moskiewski. Nie ma wówczas jeszcze prawa wstępu do miasta. Może tylko się przesiąść na pociąg, by je opuścić.

Głuchowski wprowadza paradoks — z jednej strony Moskwa jest miastem pod wieloma względami zamkniętym i funkcjonującym na zasadzie odwróconego labiryntu: nie każdy może do niej wejść, ale wyjść — już tak. Moskwa nie wszystkich do siebie wpuści, za to bez żalu wypędzi każdego. Z drugiej — miasto to funkcjonuje w ścisłym połączeniu z peryferiami rozumianymi nie tylko jako terytoria bezpośrednio

---

[3] Szerzej zob. A. Zywert. „Moskiewska czernucha. Wstydliwa strona miasta?", *Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog* 6 (2016): 259–272.

[4] Barbara Kozielska pisze:

> Blichtr starożytnej metropolii olśniewał, a wędrowcy stawali mizerni i onieśmieleni niespotykaną potęgą tego miejsca. Bogactwo oraz ogrom tego miejsca zanurzonego w kolorowej i wielojęzycznej rozpuście sprawiły, że stało się ono centrum ówczesnego świata. Miasto zamieszkałe przez ludzi butnych, bez pokory i zwątpienia, ufnych we własne możliwości, dzięki którym — po schodach budowanej przez siebie wieży — mogliby stawać obok Boga,

B. Kozielska. „Globalopolis — cywilizacja miast". *Globalopolis, kosmiczna wioska szanse i zagrożenia*. Red. R. Borkowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 2003: 168.

przylegające do jej granic administracyjnych, a także miasta satelickie. „Uprzestrzennienie" ma tu duże znaczenie, bo pozwala uwypuklić rolę Moskwy „w procesach globalizacyjnych i w kształtowaniu mapy kultury, a zwłaszcza jej parametrów związanych z dominacją, podporządkowaniem, mediacją i oporem" (Rybicka 2014: 25) Widać wyraźnie, że autor promuje wertykalny model prezentacji Centrum, który zakłada, że „W centrum tworzone są kanony artystyczne, hierarchie wartości, normy stylistyczne, na peryferiach zaś owe kanony, normy oraz hierarchie wartości są w najlepszym wypadku recypowane" (Piotrowski 2010: 25). Niebagatelne znaczenie ma tu zastosowana przez autora perspektywa oglądu rzeczywistości z perspektywy allogenicznej — prowincjusza, który zna Moskwę, ale w niej nie mieszka, za to przez całe życie o tym marzy. Dlatego kiedy po siedmiu latach życia „в зазеркальном отражении Москвы" Ilja ponownie się w niej pojawia, sukcesywnie weryfikuje swoje młodzieńcze wyobrażenia o stolicy, burząc tym samym wszelkie funkcjonujące w potocznej świadomości społecznej warianty moskiewskiego mitu. Obserwujemy proces gradacji — każda następna wizyta bohatera w stolicy przynosi coraz większe rozczarowanie, wzmaga poczucie samotności, „bycia nie na swoim miejscu", i staje się kolejnym przyczynkiem do coraz bardziej pesymistycznych refleksji życiowych.

Wysuwająca się na pierwszy plan hermetyczność miasta, jednoznacznie utrwalająca status centrum jako hegemona w odniesieniu do peryferii, nie ogranicza się tylko do kontroli na dworcach (zwłaszcza Jarosławskim, uważanym za jedną z najważniejszych, bo obsługującą połączenia ze wschodem Rosji i większością miast Azji, stacji kolejowych stolicy). Dla mieszkańców mniejszych rosyjskich miast pierwszą i często ostatnią rzeczą skutecznie blokującą im dostęp do miasta, są ceny. Boleśnie przekonuje się o tym także i Ilja, kiedy okazuje się, że nawet zwykły pierożek w obskurnej przydworcowej budce jest poza jego zasięgiem („цены в ларьке были московскими, а транспортные ему выдавали соликамскими" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij).

Niebagatelne znaczenie w konstruowaniu wizji stolicy Rosji odgrywa chwyt sensorycznej geografii literackiej oraz mapowania przestrzeni poprzez wykorzystanie toponimów skutecznie zawłaszczających przestrzeń. Przykładowo, w tekście pojawiają się nazwy konkretnych obiektów architektonicznych — jednych z podstawowych nośników informacji o mieście jako symbolu centrum, idealnie odzwierciedlających binarność rosyjskiej ewolucji w warstwie kulturowej. Kluczem do obrazu metropolii jest, jak się wydaje, koncepcja o „wahadłowej ewolucji historii Rosji, w której rewolucjonistyczna, kosmopolityczna i eksperymentalna Kultu-

ra Jeden niezmiennie przekształca się w imperialną, zastygłą w samozadowoleniu, monumentalną i nacjonalistyczną Kulturę Dwa" (Lipowiecki 2001: 296–297). Z tego względu w *Tekście* sąsiadują ze sobą emblematyczne miejsca historyczne, powiązane z kulturą wysoką (jak np. pomnik Gogola), niechlubną radziecką przeszłością (np. „гостиница «Украина», сталинский подарочный торт с мясом и железобетоном" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij) i postkomunistyczną współczesnością (np. wieżowce City, czy Triochgorna Manufaktura, w budynkach której aktualnie mieści się centrum konsumpcjonizmu i hedonistycznej rozrywki: bary, kluby i restauracje, w których króluje „угар, тщеславие и половые гормоны" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij). Niektóre uznane przez autora za szczególnie istotne, punkty miasta są prezentowane dwuwymiarowo — ich obraz zawiera w sobie porównanie przeznaczenia poprzedniego i aktualnego. Przykładowo, wspomniany już pomnik Gogola — to dziś miejsce całkowicie zdewaluowane — punkt spotkań narkomanów i ludzi z marginesu społecznego („Там всепогодные алкаши толклись, помесь рокеров с бомжами" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij). Analogicznie Triochgornaja Manufaktura — kiedyś wielkie przedsiębiorstwo, dziś centrum wybujałego konsumpcjonizmu, szalonego, skrajnie hedonistycznego, opętańczego i autodestrukcyjnego świętowania namacalnie zaświadczającego o przynależności jego bywalców do elity społecznej.

Wierzchołkiem moskiewskiego świata niezmiennie pozostaje Kreml, którego sylwetka dobitnie zaświadcza o imperialnej potędze zarówno samego miasta, jak i całego kraju („Кремль сиял ослепительно, подсвеченный снизу, и не было ни единого здания на набережной, которое не пыталось бы ему вторить. Облака подзаряжались земным электричеством и флюоресцировали. Москва — сама себе светило, ей звезды не нужны" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij).

Tego rodzaju chwyt — przywołanie położonych w historycznym Centrum miejsc powoduje, że na ukształtowany mnemotopos jest nakładany kolejny, na nowo konfigurujący tę samą przestrzeń w świadomości społecznej. Dochodzi do sytuacji połączenia ekspozycji przestrzeni tabu (historycznej, nienaruszalnej, której ingerencja jest postrzegana w kategoriach świętokradztwa) z przestrzenią modyfikowaną, zaświadczającą o nieustannej gotowości (w ramach przekształceń obszarów mocno zurbanizowanych) do rewitalizacji i zmiany przeznaczenia konkretnych obiektów przy jednoczesnym dążeniu do zachowania tożsamości miej-

sca (co jest opłacalne zarówno ze względów społecznych, jak i ekonomicznych)[5].

W porównaniu ze stolicą, Łobnia jest przerażająco biedna. Zardzewiałe garaże, brudne ceglane baraki, szare odrapane bloki ze śmierdzącymi klatkami schodowymi, stara, pamiętająca jeszcze lata 80. XX wieku szkoła („Желто-белая, блочная, трехэтажная, окна трехчастные, как дети у домиков рисуют […] Ее, кажется, ни разу не ремонтировали за последние лет двадцать" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij) — wszystko to idealnie odzwierciedla koncepcję planowego i świadomego przyzwolenia na biedę w, charakteryzującej się „ciągłym niezaspokojeniem i pogonią za nowością" (Gancarz, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/7119/3/Gancarz_Wykluczenie_spoleczne_w_krajach_Unii_Europejskiej.pdf) kulturze konsumpcji i w rezultacie przekształca się w ikoniczne uosobienie pojęcia „wykluczenie społeczne" we współczesnym rozumieniu[6]. W przypadku Łobni obraz ten jest tym wyrazistszy, że pogłębiony o zjawisko „kryminalizacji ubóstwa", będące w dużej części pokłosiem krachu komunizmu, a po części jedną z cech społeczeństwa postindustrialnego, w którym „ludzie „wykluczeni i odrzuceni" uciekają się do […] odrzucenia tych, którzy ich wykluczyli" (Kulińska 2003: 166).

Z płaszczyznami przestrzennymi konweniuje różny dla obu miejsc rytm upływu czasu. Czas moskiewski niewiarygodnie pędzi („Москвичи очень спешат жить" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij), tworząc wrażenie, że jest to „miasto, które nigdy nie zasypia". Z kolei Łobnia — to miejsce, w którym czas stoi w miejscu — jest szara, brudna, ciemna, obskurna, biedna

---

[5] Szerzej na ten temat zob. Ł. Urbańczyk, *„Zabytki poprzemysłowe szansą rozwoju miast". Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*. Red. B. Szmygina et al. Warszawa–Lublin: Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, 2009: 189–201. Web. 12.10.2018 http://bc.pollub.pl/Content/631/adaptacja.pdf.

[6] Jak wskazuje Aleksandra Gancarz,

> Zgodnie z zestawieniem wspólnych cech definicji, przedstawionym w raporcie z ewaluacji programu Unii Europejskiej Poverty 3, wykluczenie społeczne:
> — jest procesem dynamicznym i wielowymiarowym; często jest zjawiskiem kumulatywnym, prowadzącym do wielowymiarowej deprywacji;
> — przejawia się brakiem lub niewystarczającym poziomem uczestnictwa w głównym nurcie społeczeństwa i dostępu do najważniejszych systemów społecznych, takich jak rynek pracy, edukacja, opieka medyczna, zabezpieczenie społeczne;
> — może przejawiać się lub skutkować zerwaniem więzi rodzinnych i społecznych, utratą poczucia sensu i tożsamości;
> — niesie z sobą zagrożenie związane z powielaniem modelu i „dziedziczeniem" pewnych cech warunkujących pokoleniowy charakter wykluczenia.

Ibidem.

i przerażająco smutna w swojej bezperspektywiczności. Beznadzieja wyziera ze wszystkich opisów miejsc: domów („Двор сложен из хрущевок: бурый кирпич, белые рамы. Перекошенная карусель припорошена. Голые березы шестиэтажные" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij), skwerów („Он оставил по левую руку лобненский скверик: четыре скамейки квадратом у подножия гигантской опоры ЛЭП, и кучкующиеся неподалеку березки, чахлые и калечные от соседства с высоким напряжением" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij), pomników („Прошел памятник самой Батарее, которая Лобню обороняла во время войны: постамент с древней зениткой, установленный как будто в обложенный гранитом огромный окоп. По внутренним стенам окопа — таблички с фамилиями павших героев" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij). Ukonstytuowany w punktach architektonicznych marazm, apatia, odrętwienie i niemoc przekłada się na kondycję mieszkających w Łobni ludzi. Wszyscy oni bądź wegetują, bądź czekają przyczajeni, by w odpowiednim momencie podjąć kolejną straceńczą próbę przeprowadzki do stolicy.

Opozycyjność tych dwóch przestrzeni zostaje uwypuklona także poprzez zastosowanie zabiegów animizacji i antropomorfizacji. Widziana oczami Ilji Moskwa przypomina kobietę-kameleona. Z jednej strony pewna siebie, poważna, a nawet oficjalna, z drugiej — brudna, spocona, zdenerwowana, podejrzliwa („Отыщут его быстро. Видео с камер наблюдения поднимут. В Москве этих камер — сто тридцать тысяч" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij), skacowana, w zależności od pory dnia i nocy dumna albo nieszczęśliwa. Przyciąga swoim rozmachem, karnawałowym bogactwem gigantycznych centrów handlowych, obietnicą nieustannego świętowania, a jednocześnie odpycha i przeraża swoją bezwzględnością, okrucieństwem i smrodem śmierci („в конце прелого московского июля, в духоту, когда тело вечно липкое, а трупы на вторые сутки уже воняют" (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij). W tym ujęciu jej falowanie, nieprzewidywalność, zdolność do płynnego zacierania granic pomiędzy realnością a fantazją, nachalne i chełpliwe targowanie iluzją szczęśliwej przyszłości, podkreślone przez rozległość i różnorodność terytorialną, budzi nie tyle uwielbienie, co przerażenie.

Łobnia z kolei jest jeśli jeszcze nie całkiem martwa, to na pewno dogorywająca, ale jednocześnie oswojona, cierpliwa i bezpieczna, nawet jeśli tylko po to, by przyjąć śmierć swojego „zbuntowanego dziecka". Symptomatyczny w tym kontekście jest finałowy monolog głównego

bohatera. Po ostatnim powrocie z Moskwy, Ilja zdaje sobie sprawę ze swojej ostatecznej porażki i stojąc w obliczu nieuniknionego — śmierci (nieistotne, fizycznej, czy tylko psychicznej), prosi zmarłą matkę o wybaczenie za popełnione błędy. Najistotniejszy w tym monologu jest jego inicjalny fragment.

> Стучали колеса электрички, мелькали фонарные столбы, Москва за окном расплавилась и потекла, чтобы отлиться через полчаса Лобней. Москва не держала Илью, не отговаривала. Хочешь дохнуть — ну дохни. Москва Илье была мачехой, Москве на Илью было насрать. А Лобня — как мать: ждала (Gluhovskij, https://www.livelib.ru/book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij).

Choć całość monologu jest skierowana do matki jako konkretnej osoby, to wstęp rozszerza to pojęcie o terytorium rodzinnego miasta — klasycznej „ma-łej ojczyzny" symbolizującej swego rodzaju wymuszony lokalizm regresywny — Łobnia jest jedynym miejscem, w którym bohater nie boi się umrzeć.

Wizerunek Moskwy znacząco uzupełnia także kontrastowy i jednoznacznie wybiórczy sposób kreacji bohaterów. Mieszkańcy stolicy (nieważne, czy rodowici, czy napływowi) są zimni, wyrachowani, przebiegli, sprzedajni, fałszywi, bezwzględni i zdolni do największej podłości, byle tylko wejść (nawet, jeśli tylko pozornie) do grona wybrańców — ludzi sukcesu i z nieskrywaną wyższością spoglądać na rzesze bezskutecznie dobijających się do bram miasta prowincjuszy. Taka jest choćby dawna dziewczyna Ilji, która obiektywnie niczego szczególnego w życiu nie osiągnęła, ale z punktu widzenia prowincjusza — wspięła się na szczyt: wyszła za mąż za moskwianina i tym samym pozbyła się piętna nieudacznika. Zdecydowanie negatywnymi postaciami są też przedstawiciele prawa. Moskiewscy policjanci — to głównie zwykłe sprzedajne zbiry, które wchodzą w szemrane interesy z mafią, handlują narkotykami, usuwają niewygodnych świadków i są gotowi bez zażenowania dopuścić się największej podłości, byle tylko utrzymać wygodne dla nich status quo. W rezultacie Moskwa traci swój status świętego miasta i staje się symbolem Imperium, ale w nieco innym, niż dotąd znaczeniu. To cały czas Imperium, ale Imperium zła, okrucieństwa i jawnego (bo nierzadko w majestacie prawa) bezprawia.

Wniosek ten konweniuje z ustaleniami innych współczesnych rosyjskich pisarzy jak choćby Siergiej Minajew (*Москва, я не люблю тебя* 2012), Roman Sienczyn (*Московские тени* 2009), czy Olga Sławnikowa (*Lekka głowa* (*Легкая голова* 2011)). Podobnie jak w *Tekście*, także i w ich utworach na pierwszym miejscu znajduje się topos kariery, która daje wymierne poczucie władzy nad ludźmi. Owo straceńcze w swej istocie dążenie można zauważyć choćby u Sienczyna. Autor wprowadza boha-

terów z prowincji ale tylko teoretycznie wpuszcza ich do stolicy. Odmawia im prawa na spełnienie, przekształca w ludzi-cienie i pozwala tylko oglądać Moskwę z okien ubogiego, totalnie zunifikowanego i przeludnionego molochu-„sypialni", Bratiejewo.

Sławnikowa z kolei, co prawda nie tylko wpuszcza swojego bohatera-prowincjusza do stolicy, a nawet pozwala mu odnieść sukces, ale i tak skazuje go na przerażającą samotność. Maksim T. Jermakow — główny bohater *Lekkiej głowy* — jest klasycznym produktem współczesnej Moskwy: skrajny egoista i indywidualista głęboko uzależniony od dóbr konsumpcyjnych. Analogiczne wnioski pojawiają się u Siergieja Szargunowa. Moskwa, na co zwraca uwagę pisarz w swojej autobiograficznej *Книге без фотографий* (2011), stawia wyłącznie na ludzi sukcesu, nie zaś na sprawiedliwych i uczciwych. O ile jednak Szargunow widział, jak słusznie podkreśla Maria Siemionowa, że „что сила Москвы в связи с провинцией, в сохранении диалога между столичным представителем творческой интеллигенции и «последним крестьянином» из русской глубинки" (Selemeneva, https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-moskvy-v-russkoy-literature-nachala-xxi-veka), to na tle pozostałych autorów (w tym i Głuchowskiego) jest wyjątkiem.

Reasumując, powieść *Tekst* niewątpliwie wpisuje się w prezentowaną we współczesnej literaturze rosyjskiej wizję Moskwy jako jądra drapieżnego kapitalizmu, wybujałego konsumpcjonizmu, blichtru, pozorantwa i bezwzględnej walki o miejsce w rankingu ludzi sukcesu. W tym ujęciu jego zasadniczym walorem jest fakt, że realizacja autorskiego zamysłu przebiega głównie dzięki konfrontacji megalopolis z obrazami peryferii, za jakie można uważać miasta satelickie stolicy. Nie ma tu jednak dialogu, jak u Szargunowa, bo uosobiona w obrazie Łobni prowincja, nawet jeśli bliska sercu bohaterów, jest miejscem smutnym, przygnębiającym, zastygłym, niewygodnym balastem dla eksportowego wizerunku nie tylko stolicy, ale i całej Rosji.

W rezultacie wielopoziomowego skontrastowania wydźwięk obu obrazów (stolicy i peryferii) jest równie pesymistyczny. Podobnie (choć nie tak jednoznacznie dramatycznie) jak u Romana Sienczyna w powieści rodzina Jołtyszewów (*Елтышевы* 2009), i u Głuchowskiego *de facto* zanika tradycyjnie rozumiany konflikt centrum-peryferia, miasto-wieś, bo ostatecznie okazuje się, że (mimo przestrzenno-społecznego zróżnicowania) żadne z tych miejsc (głównie z uwagi łatwo zauważalne tendencje regresywne) nie daje człowiekowi szansy na swobodny rozwój i samorealizację.

Bibliografia

Byron Robert. „Moskwa". Przeł. A. Pokojska, *Zeszyty Literackie* 1 (2012): 125–134.

Gancarz Aleksandra. „Wykluczenie społeczne w krajach Unii Europejskiej — porównanie opinii studentów kierunków nauczycielskich z Polski i Francji". *Pedagogika międzykulturowa wobec wykluczenia społecznego i edukacyjnego*. Red. T. Lewowicki, A. Szczurek-Boruta, J. Suchodolska. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011: 229-250. Web. 10.10.2017. <https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/7119/3/Gancarz_Wykluczenie_spoleczne_w_krajach_Unii_Europejskiej.pdf>.

Gluhovskij Dmitrij. *Tekst*. Moskva: ACT, 2017. [Глуховский Дмитрий. *Текст*. Москва: ACT 2017]. Web. 10.12.2018. https://www.livelib.ru /book/186988/readpart-tekst-dmitrij-gluhovskij>.

Kafka Franz. „Przemiana". *Wybór prozy*. Przeł. J. Kydryński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2018: 24–83.

Kozielska Barbara. „Globalopolis — cywilizacja miast". *Globalopolis, kosmiczna wioska szanse i zagrożenia*. Red. R. Borkowski, Warszawa Instytut Wydawniczy Pax, 2003: 168–189.

Kulińska Lucyna. „Bieda w czasach globalnej obfitości". *Globalopolis, kosmiczna wioska szanse i zagrożenia*. Red. R. Borkowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2003: 146–167.

Kulińska Lucyna. *Bieda w dobie globalizacji. Zjawisko biedy w krajach Zachodu*. Web. 10.10.2018. <http://www.biuletyn.agh.edu.pl/archiwum_bip/_2001/_87/18_87.html>.

Lipowiecki Mark. „Nowy *moskiewski* styl". Przeł. K. Osińska. *Literatura na Świecie* 10–11 (2001): 294–315.

Lûsyj Aleksandr Pavlovič. *Moskovskij tekst*: *tekstologičeskaâ koncepciâ russkoj kul'tury*, Moskva: Veče, Russkij impul's, 2013. [Люсый Александр Павлович. *Московский текст*: *текстологическая концепция русской культуры*, Москва: Вече, Русский импульс, 2013].

Papernyj Vladimir. *Kul'tura Dva*, Moskva: NLO, 2006. [Паперный Владимир. *Культура Два*, Москва: НЛО, 2006].

Piotrowski Piotr. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Rebis, 2010.

Rybicka Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Uniwersitas, 2014.

Selemeneva Marina Valer'evna. *Obraz Moskvy v russkoj literature načala XXI veka.* [Селеменева Марина Валерьевна. *Образ Москвы в русской литературе начала XXI века*]. Web. 14.11.2017. https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-moskvy-v-russkoy-literature-nachala-xxi-veka.

Sen Amartya. *Nierówności. Dalsze rozważania*. Przeł. I. Topińska przy współpracy M. Kochanowicza. Kraków: Znak, 2000.

Urbańczyk Łukasz. „Zabytki poprzemysłowe szansą rozwoju miast". *Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*. Red. B. Szmygin, Warszawa–Lublin:

Wydawnictwo Lubelskiego Towarzystwa Naukowego, Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechniki Lubelskiej, 2009: 189–201. Web. 12.10.2018. <http://bc.pollub.pl/Content/631/adaptacja.pdf>.

Zarzycka-Bérard Ewa. „Powojenna odbudowa Moskwy, Warszawy i Berlina". Przeł. M. Ochab. *Zeszyty Literackie* 117 (2012/1): 203–213.

Zywert Aleksandra. „Moskiewska czernucha. Wstydliwa strona miasta?". *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog* 6 (2016): 259–272.