

POLSKIE TOWARZYSTWO RUSYCYSTYCZNE

przeгляд rusycystyczny

2018, nr 3 (163)

Katowice 2018

KOMITET HONOROWY

Janusz Henzel, Walenty Piłat, Władysław Woźniewicz, Wanda Zmarzer

KOMITET REDAKCYJNY

Antoni Semczuk (Uniwersytet Warszawski, przewodniczący)
Franciszek Apanowicz (Uniwersytet Gdański)
Jens Herlth (Universitaet Freiburg, Szwajcaria)
Władimir Klimonow (Humboldt-Universität zu Berlin, Niemcy)
Tadeusz Klimowicz (Uniwersytet Wrocławski)
Joanna Madloch (Montclair State University, USA)
Daria Nevskaya (Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Rosja)
Antoaneta Olteanu (Universitatea din București)
Grzegorz Przebinda (Uniwersytet Jagielloński)
Barbara Stempczyńska (Uniwersytet Śląski)
Walerij Tiupa (Российский государственный гуманитарный университет, Moskwa)
Halina Waszkielewicz (Uniwersytet Jagielloński)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Piotr Fast (redaktor naczelny), Michał Głuszkowski, Justyna Pisarska, Joanna Darda-Gramatyka, Paweł Łaniewski (sekretarz redakcji)

Adiustacja

Anna Tyka

Korekta

Jutyna Pisarska

Skład i łamanie

Paweł Łaniewski

ADRES REDAKCJI

Przegląd Ruscystyczny, 41-205 Sosnowiec, ul. Spokojna 2
tel. 604 96 57 37; 505 300 667
e-mail: prz.rus@op.pl
<http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR>

Index 371866

ISSN 0137-298X

WYDAWCY

**Polskie
Towarzystwo
Ruscystyczne**

Polskie Towarzystwo Ruscystyczne
41-200 Sosnowiec, ul. Stefana Grota Roweckiego 5/318
tel. 505 300 667, ptr.polska@gmail.com
www.polskietowarzystworuscystyczne.pl



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

Uniwersytet Śląski
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
41-200 Sosnowiec
ul. Stefana Grota Roweckiego 5

Zakupu wersji papierowej można dokonać na stronie: <http://wydawnictwo.us.edu.pl>; zamówienia.wydawnictwo@us.edu.pl

SPIS TREŚCI

ROSYJSKIE TRAUMY — ŚWIADECTWA KULTUROWE gościnnie pod redakcją BEATY PAWLETKO

- 7 BEATA PAWLETKO Słowo wstępne
- 12 AGNIESZKA MATUSIAK *Stulecie Jakuba Wołodymyra Łysa*
jako literackie świadectwo ukraińskiej posttotalitarnej traumy
- 36 AURELIA KOTKIEWICZ „Jedno imię, jedno życie, jeden znak”.
Przywracanie pamięci o Wielkim Terrorze (1937–1938)
- 48 BOŻENA ŻEJMO Imperium traumy, czyli między szeptem a milczeniem
(*Dziewczyna moich marzeń* Bułata Okudźawy)
- 65 BEATA PAWLETKO Szkice (z) przeszłości. O wizualnych reprezentacjach Gułagu
- 81 MARTA SIEKIERSKA Kwestia żydowska w Odessie i jej wybrane kulturowe reprezentacje
(Babel, Katajew, Schreiber)
- 94 BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK Reprezentacje wojny radziecko-afgańskiej w filmach
Aleksieja Bałabanowa oraz powieści Swietłany Aleksijewicz
- 106 KATARZYNA JASTRZĘBSKA Postsowieckość jako trauma? Proza Romana Sienczina
- 117 KATARZYNA ARCISZEWSKA Rzeczywistość sowiecka w spektrum groteski
w powieści Aleksandra Słepakowa *Повесть о советском вампире*
- 127 PAULINA CHARKO-KLEKOT Kobieta w sytuacji granicznej
(wybrane motywy twórczości Jurija Kławdijewa)
- 143 BARTŁOMIEJ KOPCZACKI *Wyspa* Wasilija Gołowanowa
jako przejaw traumy postkolonialnej i postimperialnej
- 152 PAWEŁ ŁANIEWSKI Panoptykon i fabryka komunizmu — *Klasztor* Zachara Prilepina
- * * *
- 168 AŁŁA BOLSZAKOWA Bóg — Świat — Człowiek w literaturze rosyjskiego średniowiecza
- 192 LUDMIŁA ŁUCEWICZ Cesarz Mikołaj I o rosyjskiej polityce „ze szczerego serca...”
- 215 ALDONA BORKOWSKA Miłość i wojna — pierwiastek sentymentalny
w utworach Wiktora Astafiewa i Michaiła Szyszkina
- 230 PIOTR FAST Historia miłosna w *Mistrzu* i *Małgorzacie*

RECENZJE

- 243 KRISTINA VORONTOVA Szigethi András, *A szellem anyajegyei* — *Lermontovtól Ulickajáig*
/Андраш Сигетхи, *Родинки духа* — *от Лермонтова до Улицкой*
- 246 AURELIA KOTKIEWICZ Beata Pawletko, *Blokada Leningradu*
i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych
- 251 NOTY O AUTORACH

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКИЕ ТРАВМЫ — КУЛЬТУРНЫЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА

под редакцией

БЕАТЫ ПАВЛЕТКО

- 7 БЕАТА ПАВЛЕТКО Вступительное слово
- 12 АГНЕСКА МАТУСЯК Раненая память. *Столетие Якова Володымыра Лыса* как литературное свидетельство украинской посттоталитарной травмы второй мировой войны
- 36 АУРЕЛИЯ КОТКЕВИЧ «Одно имя, одна жизнь, один знак». Возвращение памяти о Большом Терроре (1937–1938)
- 48 БОЖЕНА ЖЕЙМО Империя травмы — между шепотом и молчанием (*Девушка моей мечты* Булата Окуджавы)
- 65 БЕАТА ПАВЛЕТКО Эскизы прошлого. О визуальных репрезентациях Гулага
- 81 МАРТА СЕКЕРСКА Еврейский вопрос об Одессе и его художественные представления (Бабель, Катаев, Шрайбер)
- 94 БЕАТА ВАЛИГУРСКА-ОЛЕЙНИЧАК Образы советско-афганской войны в фильмах Алексея Балабанова и в романе Светланы Алексиевич
- 106 КАТАЖИНА ЯСТЖЕМБСКА Постсоветскость как травма? Проза Романа Сенчина
- 117 КАТАЖИНА АРЧИШЕВСКА Советская действительность в гротескном мире *Повести о советском вампире* Александра Слепакова
- 127 ПАУЛИНА ХАРКО-КЛЕКОТ Женщина и травма (избранные мотивы творчества Юрия Клавдиева)
- 143 БАРТЛОМЕЙ КОПЧАЦКИ Мотив постколониальной травмы в произведении Василия Голованова *Остров или оправдание бессмысленных путешествий*
- 152 ПАВЕЛ ЛАНЕВСКИ Паноптикум и фабрика коммунизма — *Обитель* Захара Прилепина

* * *

- 168 АЛЛА БОЛЬШАКОВА Бог — Мир — Человек в литературе русского Средневековья
- 192 ЛЮДМИЛА ЛУЦЕВИЧ Император Николай I о русской политике «от чистого сердца. . .»
- 215 АЛЬДОНА БОРКОВСКА Любовь и война — сентиментальное начало в прозе Виктора Астафьева и Михаила Щишкина
- 230 ПЕТР ФАСТ Любовный сюжет в *Мастере и Маргарите*

РЕЦЕНЗИИ

- 243 КРИСТИНА ВОРОНЦОВА Szigethi András, *A szellem anyajegyei* — *Lermontovtól Ulickajáig* / Андраш Сигетхи, *Родинки духа — от Лермонтова до Улицкой*
- 246 АУРЕЛИЯ КОТКЕВИЧ Beata Pawletko, *Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych*
- 251 СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

TABLE OF CONTENTS

RUSSIAN TRAUMAS — CULTURAL TESTIMONIES

guest editor

BEATA PAWLETKO

- 7 BEATA PAWLETKO Preface
- 12 AGNIESZKA MATUSIAK The novel *Stolittia Jakova* by Wolydymyr Lys as a testimony of Ukrainian post-totalitarian trauma
- 36 AURELIA KOTKIEWICZ “One name, one life, one sign”.
Restoring the memory of the Great Terror (1937–1938)
- 48 BOŻENA ŻEJMO The empire of trauma — between whisper and silence
(Bulat Okudzhava’s story *Girl of my dreams*)
- 65 BEATA PAWLETKO Sketches (from) the past. About visual representations of Gulag
- 81 MARTA SIEKIERSKA The Jewish question in Odessa and its cultural representations
(Babel, Kataev, Schreiber)
- 94 BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK Images of Soviet-Afghan war in Ffilms of Aleksei Balabanov
and novel of Svetlana Alexievich
- 106 KATARZYNA JASTRZĘBSKA Is post-sovietism a trauma? Prose by Roman Senchin
- 117 KATARZYNA ARCISZEWSKA The soviet reality in spectrum of grotesque
in the Alexander Slepakov’s novel *Повести о советском вампире*
- 127 PAULINA CHARKO-KLEKOT A woman in a boundary situation
(chosen motives of the work of Yury Klavdiev)
- 145 BARTŁOMIEJ KOPCZACKI Postcolonial trauma in Vasilii Golovanov’s novel
Island or A Justification for Meaningless Travel
- 152 PAWEŁ ŁANIEWSKI Panopticon and the factory of communism — Zakhar Prilepin’s *Abode*

* * *

- 168 ALLA BOLSHAKOVA God — World — Man in the literature of Russian Middle Ages
- 192 LYDMILA LUTSEVICH Emperor Nicholas I about Russian politics “from clean heart. . .”
- 215 ALDONA BORKOWSKA Love and war — sentimental element
in the works of Viktor Astaf’ev and Mikhail Shishkin
- 230 PIOTR FAST Love story in Bulgakov’s *The Master and Margarita*

REVIEWS

- 243 KRISTINA VORONTSOVA Szigethi András, *A szellem anyajegyjei — Lermontovtól Ulickajáig*
/ Андраш Сигетхи, *Родинки духа — от Лермонтова до Улицкой*
- 246 AURELIA KOTKIEWICZ Beata Pawletko, *Blokada Leningradu i jej reprezentacje*
w świetle innych doświadczeń granicznych
- 251 ABOUT THE AUTHORS

SŁOWO WSTĘPNE

Literatura i sztuka rosyjska to obszary o wielkim potencjale badawczym, gdy mowa o kategorii traumas i posttraumas. Doświadczenia przepracowywania traum związanych z historią Rosji i ZSRR pokazują, że dokonał się tu proces odwrotny do tego, o którym pisze Aleksandra Ubertowska w kontekście badań prowadzonych przez Marianne Hirsch. W eseju *Praktykowanie postpamięci* czytamy, że książka Hirsch *Ghosts of Home* powstała w wyniku „znużenia teorią”, z tęsknot pragmatystycznych i pragnienia sprawdzenia prawomocności stworzonych przez siebie kategorii teoretycznych w warunkach odmiennych, oddalonych od sterylnej sali wykładowej czy konwersatoryjnej¹. W przypadku doświadczeń rosyjskich mamy do czynienia z ruchem od praktyki ku teorii, od zapisu z natury do jego naukowego opracowania, od przeglądu archiwów do drobiazgowej dokumentacji i analizy ich zawartości.

Fakt, że po latach milczenia, za sprawą m.in. Alesia Adamowicza i Swietłany Aleksijewicz, wielu przyszło zmierzyć się z własną traumatyczną opowieścią, wypowiedzianą ustami kogoś innego, można uznać za inicjatywy pionierskie i przełomowe, jeśli chodzi nie tylko o rosyjskie traumy. Fenomen „opowieści głosów”, „powieści-oratorium”, „powieści zbiorowej” potwierdził z całą mocą (wszech)obecność traumy i pozwolił na przerwanie tamy milczenia w przypadku takich wydarzeń jak Wielka Wojna Ojczyźniana, blokada Leningradu czy wielu innych. Pozornie niereprezentatywne historie trafiały w sedno, oddawały bowiem ten sam bezmiar cierpienia, bezsilności, przerażenia, ukazując podobne mechanizmy zachowań w różnych sytuacjach granicznych. Stały się zatem dość nieoczekiwanie bodźcem terapeutycznym w odniesieniu do często nieuświadomianych dramatycznych przeżyć i śladów pozostałych w psychice ofiar. Wraz

¹ Skutkowało to podróżami Hirsch w rodzinne strony, tj. do miasta Czernowit, położonego w granicach postsowieckiej Ukrainy. Więcej zob. A. Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowit*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 273.

z kolejnymi zbiorami wspomnień ocalonych, takimi jak *Ja ze spalonej wsi...*, *Księga blokady*, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, *Czarnobylska modlitwa*, przyszedł czas na mozolne przepracowywanie wydarzeń traumatycznych, na coraz śmielej snutą „opowieść głosów”, zanurzoną co prawda znacznie częściej w przeszłości, choć przecież wskazującą pośrednio i na ważne z punktu widzenia współczesnych ujęć studiów nad traumą zagadnienia postpamięci, a także międzypokoleniowej transmisji pamięci o traumatycznej przeszłości. Niepowtarzalnym atutem zapisu z natury była jego autentyczność, naturalność, surowość narracji, dyskretna ingerencja autora-montażyisty w tkankę wypowiedzi, zmierzająca w kierunku ujawnienia różnorodności postaw, przekonań, które w praktyce mogą doprowadzić do skrajnie odmiennych zachowań i uświadomienia wyparcia traumatycznej przeszłości.

Innym przykładem ruchu od praktyki do teorii jest w Rosji praca z archiwaliami, opracowywanie zbiorów, utrwalanie śladów. Tutaj temat ten może być zaledwie zasygnalizowany, domaga się on jednak gruntownego opisu i uporządkowania. To olbrzymie „terytorium”, obejmujące swym zasięgiem obszar muzealnictwa, działalność Międzynarodowego Stowarzyszenia Historyczno-Oświatowego, Dobroczynnego i Obrony Praw Człowieka „Memorial”, wystawy, inicjatywy osób prywatnych i firm, akcje społeczne, miejskie przedsięwzięcia, konferencje i sympozja naukowe. Nie sposób tu wręcz wymienić wszystkich pól działalności na rzecz przywracania pamięci o ofiarach, ale i ocalonych.

I właśnie ten etap „obróbki”, analizy teoretycznej sytuacji traumatycznych uświadamia nam, że naturalną konsekwencją nieobecności naukowego dyskursu traumy zarówno w ZSRR, jak i w Rosji jest brak terminologii, wypracowanego instrumentarium, stąd posługiwanie się przez badaczy terminami funkcjonującymi od lat w zachodnich studiach nad traumą, a także częste odwoływanie się do innych, nie-rosyjskich doświadczeń traumatycznych oraz ich naukowych opracowań i ujęć, przede wszystkim Holokaustu².

Jeszcze inną, brzemioną w skutki prawidłowością w przypadku rosyjskich traum jest ich palimpsestowość i synchroniczność. Transfer międzygeneracyjny w Rosji wyróżnia się tym, że właściwie każde pokolenie ma wpisana w swój życiorys własną traumatyczną historię, nie licząc tych „odziedziczonych”. Nie ma tu więc do końca zasto-

² Zob. А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, przeł. z ang. В. Макарова, Новое литературное обозрение, Москва 2016, s. 13.

sowania teza Stephena C. Feinsteina, że „w latach dziewięćdziesiątych [...] doszło do wyczerpania modelu twórczości oplakującej oraz upamiętniającej i nastąpił swego rodzaju odwrót od uświęcania ku dekonstrukcji i innowacji”³. Upamiętnianie nie oznaczało bowiem oplakiwania. Oficjalna pamięć kierowała i kieruje nas wciąż bardziej w stronę heroizmu niż żalu, bólu, poczucia straty. Co ciekawe, we współczesnej Rosji obok dyskursu pamięci funkcjonuje dyskurs dekonstrukcji, rozbiórki mitów, nostalgia za ZSRR sąsiaduje z ujawnianymi na bieżąco danymi dotyczącymi skali represji dokonanych w państwie Stalina. Nawet sam dyktator wzbudza wciąż skrajne emocje — z jednej strony jawi się jako oprawca, z drugiej — budowniczy sowieckiego imperium.

Palimpsestowość rosyjskich traum dotyczy transferu międzypokoleniowego, doświadczeń granicznych w życiu przedstawicieli tego samego pokolenia, ale ma również zastosowanie w przypadku pojedynczych biografii osób dotkniętych traumatycznymi wydarzeniami. Ilustracją tej tezy pozostają chociażby losy wybitnego rosyjskiego filologa Dmitrija Lichaczowa, który tworzy we wspomnieniach zapis doświadczenia głodu, przywołując w tym kontekście wstrząsające chwile spędzone na Sołowkach i w oblężonym Leningradzie, a także migawki z „głodnego” Piotrogradu. Wiemy jednak, że takich literackich i dokumentalnych świadectw, utrwalających różne sytuacje graniczne jest wiele. Niektóre wciąż czekają, by wydobyć je na światło dzienne, inne — odkryte, odgrzebane, wykopane — domagają się z kolei uważnej lektury, a czasem konfrontacji z dotychczas istniejącymi utworami⁴.

Inspiracją do powstania tego bloku tematycznego stało się seminarium, które odbyło się 20 kwietnia 2017 roku w Sosnowcu. W toku toczącej się dyskusji uczestnicy zgodnie przyznali, że temat rosyjskich

³ Cyt. za: K. Zaremska, *Foto-pamięć. Pomiędzy sztuką, polityką a popkulturą*, <http://www.ism.wsmip.uj.edu.pl/documents/3337228/39736614/Zeszyt%20Streszcze%C5%84%20OBLICZA%20POSTPAMI%C4%98CI%206.03.2014-%281%29.pdf> (16.03.2018).

⁴ Mam tu na myśli na przykład twórczość Olgi Bergholc, która w świetle wydanych w ostatnich latach dzienników, tj. *Zakazanego dziennika* (2011) i diariusza z czasów oblężenia (*Блокадный дневник*, 2015) zdradza wyraźne ślady podwójności myślenia, niejednoznaczności sądów wynikających z osobistych dramatów, przede wszystkim represji lat trzydziestych, które w dramatyczny sposób wpłynęły na życie muzy blokady Leningradu. Doświadczenia te, zapisane w skrycie prowadzonym diariuszu, wskazują jednoznacznie na potrzebę krytycznej rewizji i rekonstrukcji dotychczasowej biografii twórczej poetki.

traum składa się z wielu warstw, których odkrywanie jest procesem złożonym, żmudnym, ale bezwzględnie niezbędnym i pożytecznym poznawczo z punktu widzenia ujęć duszy rosyjskiej, meandrów historii, kultury i literatury rosyjskiej oraz relacji Rosji z innymi państwami i w ogóle z Innym.

Artykuły zgromadzone w niniejszym numerze potwierdzają złożoność i rozległość zagadnień związanych z rosyjskimi traumami. W ramach podjętych analiz zwrócono się w stronę cieni, śladów traumatycznych lat 30. XX wieku, utrwalonych w literaturze oraz w moskiewskiej przestrzeni architektonicznej, a także złożonej, trudnej pamięci o drugiej wojnie światowej w krajach byłego bloku wschodniego. Ilustracją pozostaje tu powieść *Stulecie Jakuba* współczesnego pisarza Wołodymyra Łysa, będąca świadectwem traumy posttotalitarnej trzech pokoleń oraz próbą rozliczenia z tematami tabu, pokutującymi w ukraińskiej pamięci historycznej i społecznej. Ponadto w tomie znajdziemy odwołania do dziedzictwa traumy łagrów, z jednej strony dotyczy to przeglądu wizualnych i słowno-wizualnych świadectw pochodzących z Gułagu, z drugiej analizy prekursorskiego przykładu opowieści rodzinnej, tj. opowiadania *Dziewczyzna moich marzeń* Bułata Okudźawy jako ważnej gałęzi literatury pamięci, która w ostatnich latach coraz częściej stanowi przedmiot analiz w odniesieniu do różnych sytuacji granicznych⁵. Współczesną próbą uporania się z nieprzepracowaną traumą przeszłości są natomiast utwory Zachara Prilepina (*Klasztor*) oraz Aleksandra Sliepakowa (*Повесть о советском вампире*), które posłużyły autorom artykułów za pretekst do snucia refleksji o przemianach tożsamości, a także możliwościach rozprawienia się z przeszłością za pomocą kategorii groteski, absurdu oraz motywu wampirycznego. W znacznie głębsze rejestry przeszłości, ale i symptomatyczne dla Rosji rozległości geograficzne zwrócone są teksty dotyczące losów diaspory żydowskiej zamieszkującej Odessę (wśród nich są utwory Izaaka Babla, Walentija Katajewa i film Lieva Schreibera *Wszystko jest iluminacją*) oraz mieszkańców Dalekiej Północy, tj. Nieńców zmagających się ze skutkami traumy

⁵ Zob. A. Artwińska, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”*: O „Małej Zagładzie” Anny Janko i „Granicy zapomnienia” Siergieja Lebediewa, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 13–29 oraz A. Kotkiewicz, „Wspomnienia” Nadieżdy Mandelsztam jako forma reprezentacji pamięci, „Miscellanea Posttotalitarna Wratislaviensia” 2017, nr 6; D. Kołodziejczyk, M. Świetlicki (red.), *Trauma kulturowa jako palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów*, s. 207–215.

SŁOWO WSTĘPNE

postkolonialnej i postimperialnej (na materiale *Wyspy, czyli usprawiedliwienia bezsensownych podróży* Wasilija Gołowanowa). Swoje reprezentacje ma wreszcie w tym przeglądzie stanowisk trauma sowiecka i postsowiecka, czego potwierdzeniem są artykuły o obrazach wojny radziecko-afgańskiej w filmach Aleksieja Bałabanowa oraz w książce *Cynkowi chłopcy* Swietłany Aleksijewicz, a także kondycji psychicznej Rosjan po upadku Związku Sowieckiego utrwalonej w prozie Romana Sienczina. Rozwinięciem takiego ujęcia jest spojrzenie na sytuację kobiet we współczesnej Rosji oczami rosyjskiego dramaturga Jurija Kławdijewa.

Zaproponowane omówienia sygnalizują zaledwie różnorodność pól i perspektyw badawczych w obrębie *trauma studies* na gruncie rosyjskim i (post)sowieckim, wskazując potrzebę głębokiego namysłu nad nimi, rozpoznania różnych oblicz traumy i posttraumy. Jest to ważne nie tylko z punktu widzenia re-wizji, re-konstrukcji przeszłości, dziedzictwa, archiwów, ale przede wszystkim fundamentalnych pytań o istotę tożsamości, kondycji i perspektyw kolejnych pokoleń postawionych wobec złożoności pamięci kulturowej, uwikłanej bardzo silnie w politykę historyczną.

Beata Pawletko

AGNIESZKA MATUSIAK
Uniwersytet Wrocławski

STULECIE JAKUBA WOŁODYMYRA ŁYSA
JAKO LITERACKIE ŚWIADECTWO
UKRAIŃSKIEJ POSTTOTALITARNEJ TRAUMY

Na dawne dni sobie wspomnij.
Rozważajcie lata poprzednich pokoleń.
Zapytaj ojca, by ci oznajmił,
i twoich starców, niech ci powiedzą.

Księga Powtórzonego Prawa 32,7

Dla Ukrainy *Sojuz* nie skończył się w 1991 roku, a pozostawionych przez radziecki system tajni Augiasza nikt nie oczyścił. Wśród spraw niezalutwionych prawdziwym przekleństwem jest właśnie brak pamięci społeczeństwa. Ten, kto nie wie, skąd się wywodzi, nie dysponuje ważnym środkiem wsparcia psychologicznego, jakim jest rozumienie logiki i treści własnego życia oraz wydarzeń w nim zachodzących. Odnosi się to zarówno do poszczególnych osób, jak i narodów. Bolszewicy rozumieli to doskonale, dlatego przerwali więź łączącą pokolenia i wypowiedzieli wojnę „przeklętej przeszłości”. Im krótsza pamięć społeczeństwa, tym łatwiej nim manipulować, a nasze społeczeństwo tkwi w stanie chronicznej amnezji.

Oksana Zabuzko¹

Pamięć o II wojnie światowej w krajach dawnego Związku Sowieckiego była jedną z najważniejszych — jeśli nie najważniejszą — podwalin sowieckiej tożsamości². Zdecydowana większość społeczeństw

¹ O. Zabuzko, I. Chruślińska, *Ukraiński palimpsest. Oksana Zabuzko w rozmowie z Izą Chruślińską*, przedm. A. Michnik, red. K. Zimnicka, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2013, s. 290.

² Л. Гудков, *Память о войне и массовая идентичность россиян*, „Неприкосновенный запас” 2005, nr 2–3(40–41), <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/gu5-pr.html> (21.03.2017); Б. Дубин, *Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних*

związkowych republik określała ten konflikt jako najważniejsze wydarzenie w ich dwudziestowiecznej historii, a zwłaszcza jego finał: zwycięstwo nad faszyzmem. Takie postrzeganie wojny stało się podstawą do zaszczepienia przez władzę sowiecką wśród obywateli ZSRR szczególnego rodzaju dumy z powodu wyzwolenia przez Armię Czerwoną narodów słowiańskich spod okupacji hitlerowskiej³. To z kolei przyczyniło się do wytworzenia mitu fundacyjnego uzasadniającego ideowo nowy okres w dziejach państwa sowieckiego, mitu, którym władza sowiecka szczelnie przykryła niejednoznaczne moralnie środki i kroki, umożliwiające pokonanie faszyzmu. Co więcej, jak podkreśla Maria Feretti⁴, doświadczenie II wojny światowej, wpisane w zideologizowany patos dyskursu ofiarnego bohaterstwa człowieka radzieckiego, cechowała tragiczna dwoistość — triumf nad nazizmem był jednoczesnym zaprowadzeniem w przeważającej części Europy Środkowej i Wschodniej dyktatury stalinizmu, co tym samym odsunęło w niebyt wszelkie nadzieje na wewnętrzną liberalizację totalitarnego reżimu, zaprowadzonego podczas wojny. A więc pamięć o zwycięstwie w tej części kontynentu kojarzyła się nieodłącznie ze stalinizmem. Ponadto, w krajach byłego bloku państw socjalistycznych pamięć o II wojnie światowej — w odróżnieniu od Zachodu — była konstruowana z myślą o wyeksponowaniu i podkreśleniu bohaterstwa i ofiarności narodu radzieckiego wobec Europy, a co za tym idzie: wielkości państwa radzieckiego, odrodzonej potęgi nacjonalistycznej Rosji (wpisanej w retorykę socjalistyczną — stąd nazwa Wielka Wojna Ojczyźniana) oraz niekwestionowanych zasług jej przywódcy. Stalin doskonale zdawał sobie sprawę, że niemal 30 lat po przewrocie październikowym mit wielkiej socjalistycznej rewolucji radzieckiej był już mocno wyblakły, co zagrażało prawomocności reżimu oraz jego samego jako lidera ZSRR. W tym tkwi

десятилетий, „Отечественные записки” 2008, т. 4, nr 43, <http://www.strana-oz.ru/2008/4/pamyat-voyna-pamyat-o-voyne-konstruirovanie-proshlogo-v-socialnoy-praktike-poslednih-desyatiletij> (21.03.2017).

³ Л. Гудков, *Победа в войне: к социологии одного национального символа*, w: tegoż, *Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 годов*, Новое литературное обозрение, Москва 2004.

⁴ М. Феретти, *Непримиримая память: Россия и война*, „Неприкосновенный запас” 2005, nr 2–3(40–41), <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/feret8-pr.html> (21.03.2017). Obszerną literaturę w tym aspekcie zawiera publikacja: *Сучасний дискурс Другої світової війни у російській науковій літературі та публіцистиці: бібліографічний покажчик*, zebrała Д. Стегній, red. nauk., wstęp О. Лисенко, Ін-т історії України НАН України, Національна історична бібліотека України, Київ 2018.

właśnie, jak podkreślają dziś historycy⁵, źródło skomplikowanego splotu przemilczeń, półprawd, jawnych kłamstw, na których została zbudowana sowiecka pamięć o II wojnie światowej⁶. Była to zatem zamierzenie sprowokowana reżimem „pamięć maskująca”⁷, zasłaniająca czy raczej świadomie blokująca dostęp do wydarzeń traumatycznych⁸, począwszy od zafałszowanej liczby ofiar, poprzez zgubne skutki niemieckiej okupacji, by nie wspomnieć o zmanipulowanych „prawdach” na temat działań i wydarzeń wojennych, ich bohaterach etc.⁹ Jakiegokolwiek próby wprowadzenia pamięci alternatywnej były duszone w zarodku. Jedynie w latach dziewięćdziesiątych po rozpadzie ZSRR nastąpiła krótka chwila memorialnego rewizjonizmu¹⁰. Jednak wraz z dojściem do władzy Władimira Putina nastąpił powrót do sowieckiej retoryki memorialnej, podsycanej neoimperialnymi dyskursami dzisiejszej Rosji¹¹.

⁵ Zob. np. O. Зінченка, В. В'ятровича, М. Майорова (red.), *Війна і міф. Невідома Друга світова*, Книжковий клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, Харків 2016.

⁶ Zob. J. Höslér, *Die sowjetische Gesichtswissenschaft 1953 bis 1991*, Verlag Otto Sagner, München 1995.

⁷ Zob. S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels, H. Ivánka, W. Szewczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 80; J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996 (hasło: *wspomnienie przesłowne*), s. 357–358.

⁸ „Мы у прошлого не учимся, мы им живем”. *Беседа Ирины Костериной с Сергеем Ушакиным*, „Неприкосновенный запас” 2015, nr 4(102), https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyyu_zapas/102_nz_4_2015/article/11578/ (8.05.2017).

⁹ М. Феретти, *Непримиримая память...*

¹⁰ Zob. np. Ю.Н. Афанасьев, *Другая война: история и память*, w: tegoż (red.), *Другая война. 1939–1945*, РГГУ, Москва 1996, s. 15–31; В. Камынин, *Историческая память о Великой Отечественной войне как фактор формирования общественного сознания*, „Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры” 2011, nr 1(86), s. 59–65.

¹¹ Zob. *Цена победы. Современная память россиян о войне*, Лев Гудков в разговоре с Виталием Дымарским и Владимиром Рыжковым, <https://echo.msk.ru/programs/victory/2195136-echo/> (6.05.2018); Н. Кондратьева, *Андрей Zubov: свою отечественную войну народы СССР проиграли*, <https://www.obozrevatel.com/politics/48307-andrej-zubov-svoyu-otechestvennuyu-voynunarodyi-sssr-proigrali.htm> (9.05.2017); А. Левинсон, *Война как прошлое и как будущее*, „Неприкосновенный запас” 2015, nr 3(101), https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyyu_zapas/101_nz_3_2015/article/11511/ (9.05.2017). Zob. też: А. Khazanov, *Whom to mourn and whom to forget? Reconstructing collective memory in contemporary Russia*, „Totalitarian Movements and Political Religions” 2008, t. 9, nr 2–3, s. 293–310.

Bazujący na idei przyjaźni bratnich narodów ZSRR, wraz z ukierunkowaniem na ich integrację w jeden naród radziecki, mit Wielkiej Wojny Ojczyźnianej miał w każdej ze związkowych republik swoje częściowe mity. Nie były to jednak mity rywalizujące, które budowałyby pamięci alternatywne czy kontrpamięci, albowiem ich zadaniem było w sposób homogeniczny wzmacniać i dopełniać ogólnoradziecką pamięć o wojnie¹².

Budowanie ukraińskiego radzieckiego mitu, stwarzającego podwaliny pod ukraińską radziecką pamięć o II wojnie światowej, zdaniem Władysława Hryniewicza, zaczęto konstruować jeszcze podczas wojny¹³. Ówczesne kierownictwo republiki na czele z Nikitą Chruszczowem zadbało o odpowiednio poprawną interpretację historii, wzniesienie wojennych panteonów i memorialów, zaprowadzenie nowych państwowych świąt i wyznaczenie dat upamiętniających wojenne wydarzenia. Z czasem zadaniem ukraińskich historyków, zajmujących się studiami nad II wojną światową, stało się opiewanie bohaterskich wyczynów Ukraińców i USRR na rzecz wspólnego zwycięstwa wielkiego narodu i państwa radzieckiego¹⁴. W rzeczywistości badania te pozbawione były narodowego kolorytu, powielając jedynie matrycę memorialną wypracowaną przez rosyjskich historyków¹⁵. W sumie nie dążono do wyjaśnienia, „ilu Ukraińców walczyło w Armii Czer-

¹² Zob. Д. Федор, С. Льюис, Т. Журженко, *Война и память в России, Украине и Беларуси*, „Неприкосновенный запас” 2018, nr 3(119), <http://magazines.russ.ru/nz/2018/3/vojna-i-pamyat-v-rossii-ukraine-i-belarusi.html> (1.06.2018) oraz: J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila, T. Zhurzenko (red.), *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*, Palgrave Macmillan Memory Studies, New York 2017; А. Портнов, „Велика Вітчизняна війна” в політиках пам’яті Білорусі, Молдови та України: кілька порівняльних спостережень, http://uamoderna.com/images/archiv/15/14_UM_15_SovietSpadshchyna_Portnov.pdf (15.05.2018); С. Єкельчик, *Імперія пам’яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві*, Критика, Київ 2008 (zwł. s. 90–99); І. Лисяк-Рудницький, *Історичні есе*, т. 2, Основи, Київ 1994, s. 303 i in.

¹³ В. Гриневич, *Неприборкане різноголосся: Друга світова війна і суспільно-політичні настрої в Україні, 1939 – червень 1941 рр.*, Ліра, Київ–Дніпропетровськ 2012.

¹⁴ В. Гриневич, *Міт війни та війна митів*, „Критика” 2005, nr 5, <http://sites.utoronto.ca/jacyk/hrynevych.pdf>, (21.03.2017). Zob. też: О. Зайцев, *Війна митів про війну в сучасній Україні*, „Критика” 2010, nr 3–4, s. 16–17.

¹⁵ Zob. пр. В. Кравченко, *Україна, імперія, Росія*, Критика, Київ 2011, s. 391–464; В. Кириллов, *Метаморфозы памяти о Второй мировой войне*, https://www.ntspi.ru/about_academy/science/scientific_problem_laboratories/lab_3/Ученый%20и%20его%20школа/book/007.html (25.03.2018).

wonej, ilu ich zostało zmobilizowanych na front, jaki był skład narodowy poszczególnych radzieckich frontów, korpusu generalskiego i oficerskiego, nie mówiąc już o składzie etnicznym ofiar wśród ludności cywilnej, zarówno na własnym terytorium, jak i w niewoli [...]”¹⁶. Podejmowanie kwestii kolaboracji z okupantami pomijane było przez ukraińską radziecką historiografię wyjątkowo głębokim milczeniem. Podobnie jak i kwestia brutalnego rozprawiania się z mniejszościami narodowymi, zamieszkującymi terytorium ukraińskie, bestialskiego, opartego na bezprawiu, zaprowadzania sowieckiego ładu na ziemiach ukraińskich uzyskiwanych w trakcie działań wojennych, w tym barbarzyńskiego likwidowania narodowego ruchu oporu, masowej eksterminacji miejscowych elit, grabieży, gwałtów, sprzyjania konfliktom etnicznym czy wreszcie zagłada tamtejszych Żydów. Wszystko to były tematy tabu, które zaczęto badać na Ukrainie dopiero w dobie niezależności z początkiem XXI wieku (wcześniej niektóre z wymienionych problemów podejmowali ukraińscy historycy emigracyjni)¹⁷. Choć i wówczas piętno sowieckiej spuścizny historiograficznej znacznie utrudniało zdetotalitaryzowanie/zdekolonizowanie ukraińskiej pamięci o II wojnie światowej¹⁸.

Nie sprzyjało temu także obecne od czasów wojny rozdwojenie *sensu stricto* ukraińskiej pamięci o niej. Rozwinięty na zachodnich terenach Ukrainy za czasów niemieckiej okupacji ukraiński ruch narodowo-wyzwoleńczy, który swoje apogeum osiągnął w dobie powrotu sowieckiego reżimu na tamte ziemie podczas tryumfalnego pochodu Armii Czerwonej na Berlin, jeszcze w trakcie wojny wytworzył cały system narodowych mitów, z właściwymi im bohaterami, symbolami, u podłoża których leżała idea wyzwoleńczej walki ludności ukraińskiej z dwoma totalitaryzmami: hitlerowskim i stalinowskim. Dlatego też władza sowiecka natychmiast po wkroczeniu na zachodnią Ukrainę przystąpiła do bezpardonowego niszczenia ukraińskiego ruchu oporu oraz rugowania z przestrzeni publicznej wszystkiego, co mogłoby miejscowej ludności w jakikolwiek sposób przypominać o lokalnych/ukraińskich zasługach. Członkowie OUN i UPA zostali zaś wykreowani przez sowiecką propagandę jako „ukraińsko-niemieccy burżuazyjni nacjonałiści — pachółkowie fa-

¹⁶ В. Гриневич, *Мім війни та війна мітів...*

¹⁷ Niezwykle istotna w tym aspekcie była monografia Oresta Subtelnego *Ukraine: A History*, wydana po raz pierwszy w Toronto w 1988 roku (I wyd. ukr. 1993).

¹⁸ Zob. Г. Касьянов, *Past continuous: історична політика 1980-х — 2000-х*, Laurus, Антропос-Логос-Фільм, Київ 2018.

szystów”, same rzeczono organizacje przedstawiano natomiast jako „formacje zbrodnicze i przestępcze”¹⁹.

Po ogłoszeniu niepodległości Ukrainy w 1991 roku kwestia OUN i UPA nie przestała być problemem w ukraińskiej pamięci historycznej i społecznej. Co więcej — stała się jednym z najbardziej ambiwalentnych problemów politycznych²⁰. W społeczeństwie zaczęła wówczas narastać dyskusja o tym, czyja walka była ważniejsza dla sprawy ukraińskiej — czy tych, którzy walczyli w szeregach Armii Czerwonej, czy też tych, którzy zmagali się z okupantami pod sztandarami OUN, UPA. Jednocześnie weterani i zwolennicy obu frakcji powadzili przeciwko sobie batalie wzajemnie deprecjonujące swoje wojenne zasługi²¹. Owe spory toczyły się zarówno w ukraińskim parlamencie, jak i w lokalnych ośrodkach władzy, a także na forach naukowych, w środkach masowego przekazu oraz w otwartej przestrzeni publicznej (różnorodne mitingi, otwarte dyskusje itp.). Owa polaryzacja ukraińskiej pamięci historycznej zdecydowanie nasiliła się podczas dziesięciolecia rządów prezydenta Łeonida Kuczmy²² (1994–2004), by, paradoksalnie, osiągnąć apogeum wraz z nastaniem w 2004 roku prezydenta Wiktora Juszczuki (choć nie bez udziału Wiktora Janukowycza wspieranego przez wschodnioukraińskich oligarchów)²³. Wiązało się to z tym, że Juszczenko przewodnią ideą swojej prezydentury uczynił chęć skonsolidowania Ukraińców pod hasłem „jedna cerkiew, jeden język, jedna historia”. Z tą intencją nadał pośmiertnie tytuł Bohatera Ukrainy Romanowi Szuchewyczowi (2007) oraz Stepanowi Banderze (2010) — dwóm liderom ukraińskiego nacjonalizmu. Od tego momentu ukraińskie społeczeństwo coraz bardziej pogłębiało się w wojnie pamięci²⁴, któ-

¹⁹ Zob. Т.С. Амар, Я. Грицак, І. Балинський (red.), *Страсті за Бандерою*, Грані-Т, Київ 2010.

²⁰ Я. Грицак, *Страсті за націоналізмом. Стара історія на новий лад*, Критика, Київ 2011, s. 270.

²¹ Zob. В. Гриневич, *Історія ОУН, УПА на тлі політичної боротьби в сучасній Україні*, w: С.В. Кульчицький (red.), *Протистояння. Звернення, заяви, листи громадських організацій, політичних партій, громадян України до Комісій з вивчення діяльності ОУН-УПА. 1996–1998 рр.*, Ін-т історії України НАН України, Київ 1999, s. 4–71.

²² Zob. П. Швед, *Парадокси постколоніального виміру*, „Критика” 2005, nr 5, s. 21–24.

²³ Zob. О. Гриценко, *Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994–2014)*, „К.І.С.”, Київ 2017.

²⁴ М. Рябчук, *Культура пам'яті та політика забуття*, „Критика” 2006, nr 1–2, s. 99–100; tegoż, *Улюблений пістолет пані Сімпсон: хроніка помаранчевої поразки*, „К.І.С.”, Київ 2009, s. 166–167.

ra trwa do dziś, uniemożliwiając sformułowanie spójnego ogólnoukraińskiego memorialnego obrazu przeszłości, nie tylko w kwestii związanej z II wojną światową²⁵.

* * *

Wraz z agonią sowieckiego imperium pisarze ukraińscy, zwłaszcza z kręgu określanego przez krytyków literackich jako „pokolenie lat osiemdziesiątych”, zaczynają intensywnie przywracać Ukraincom pamięć o ich genealogii narodowo-kulturowej. Dziś do klasyki tematu należą — bardzo dobrze znane i polskiemu czytelnikowi — takie utwory jak: *Moskoviada*, *Dwanaście kręgów* Jurija Andruchowycza, *Riwne/Rowno* Ołeksandra Irwancia, *Badania terenowe nad ukraińskim seksem* oraz *Muzeum porzuconych sekretów* Oksany Zabuzko. Są to jednak teksty, w których pamięć — choć próbuje zapełnić luki w ukraińskiej przeszłości — mimo wszystko wciąż jedynie uchyla, a nie otwiera narodowo-społeczno-kulturowe szafy z memorialnymi trupami. Czyni to natomiast bardzo gruntownie powieść Wołodumyra Łysa *Stulecie Jakuba* (Володимир Лис, *Століття Якова*, Книжковий клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, Харків 2010), przynosząca istotną redefinicję rozumienia ukraińskości i wypełniających ją treści. Na Ukrainie książka, którą porównywano do *Stu lat samotności* Márqueza, biła przez długi czas rekordy czytelnicze. Na jej podstawie nakręcono także miniserial, którego premiera miała miejsce na kanale telewizyjnym 1+1 jesienią 2016 roku. Należy żałować, że polskiemu czytelnikowi ani tekst, ani film nie jest znany (oprócz wąskiego grona specjalistów), podobnie zresztą jak postać samego autora — wywodzącego się z Polesia ukraińskiego pisarza, dramaturga i dziennikarza, mającego na swoim koncie niemały dorobek literacki. Jednak to właśnie *Stulecie Jakuba* w sposób szczególnie zasługuje na uwagę, ponieważ przedstawia wyjątkową w literaturze ukraińskiej wielokierunkową wizję ukraińskocentrycznej pamięci historycznej, osadzoną w perspektywie mikrohistorycznej: autobiografii rodowej przeciętnego ukraińskiego Poleszuka z Wołynia rzuconego w wir wielkiej historii Europy Środkowej i Wschodniej. Przyjęcie przez pisarza wielokierunkowej optyki memorialnej prowadzi do

²⁵ А. Портнов, *Історії Другої світової*, w: tegoż, *Історії для домашнього вжитку. Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті*, Критика, Київ 2013, s. 167–225 (zwl. s. 167–183).

dekolonialnego w swej istocie uzmysłowienia, że współczesna ukraińska tożsamość narodowa, społeczna i kulturowa to wypadkowa kilku trudnych roszczeń memorialnych, tworzących własne archiwa pamięci i terytoria polityki²⁶, które częściowo się nakładają, rywalizując ze sobą (aż po wykluczenie). W rezultacie stuletnia dola Jakuba Mecha, to sto lat dziejów samej Ukrainy, wpisanych w traumatyczne wielości historycznych powiązań ukraińskiej memorialnej spuścizny z czasów imperium rosyjskiego, UNR, II Rzeczypospolitej i okupacji hitlerowskiej oraz sowieckiej, aż po dobę niezależnej Ukrainy. W powieści odnajdziemy więc dramatyczne wydarzenia z czasów I i II wojny światowej, kolektywizacji wsi ukraińskiej, rozkwitu i upadku realnego socjalizmu czy też mrocznej ukraińskiej rzeczywistości pierwszego dziesięciolecia transformacji ustrojowej po rozpadzie ZSRR. Jednak to przede wszystkim tragicznie skomplikowane czasy II wojny światowej i niełatwa pamięć o niej stanowią jądro powieści. Albowiem to właśnie tamten czas wyjątkowo brutalnie obnażył bezlitosne konsekwencje dziejowe nieposiadania przez Ukraińców stuleciami własnej samodzielnej państwowości, na skutek czego na przestrzeni nowożytnych dziejów nie byli oni podmiotami kreującymi narodową historię, lecz jedynie politycznymi zasobami ludzkimi (częstokroć rozpatrywanymi w wymiarze materialnym), wykorzystywanymi przez kolejne imperia do realizacji własnych interesów politycznych czy ekonomicznych. Łys pokazuje, że w trakcie II wojny światowej Ukraińcy odczuli ów fakt nader boleśnie, ziemie ukraińskie stały się bowiem największym (obok Białorusi) pobojuwiskiem wojennych zmagania Hitlera i Stalina (*bloodland*)²⁷, w wyniku czego przyszło im być żołnierzami wszystkich armii przetaczających się przez terytorium Ukrainy: polskiej, czerwonej, niemieckiej oraz ukraińskiej powstańczej²⁸:

Wielka wojna grzmi nad światem. Pełźnie przez granice, morza i rzeki, góry i lasy i żadna siła — ni boska, ni ludzka — nie jest w stanie jej zatrzymać.

Pośród tej straszliwej krwawej rzezi stoi on, prosty, cichy, ledwie gramoty, Poleszok Jakub Mech, nazywany przez sąsiadów świerszczem. Stoi albo się przesuwają — to w jedną, to w drugą stronę. Przystawiają go niczym pionka na plan-

²⁶ Zob. M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 54.

²⁷ T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Świat Książki, Warszawa 2011.

²⁸ Zob. С. Плохий, *Брама Європи: історія України від скіфських воєн до Незалежності*, Книжковий клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, Харків 2015, s. 364.

szy jakiejś niezrozumiałej gry lub co gorsza, zdmuchują jak mrówkę, którą każdy może rozdeptać. Jest całkiem sam pośród tej śmiertelnej zawieruchy, więc stara się przeżyć i uciec, uciec i przeżyć²⁹.

Byli oni niczym wojenne mięso armatnie, co pisarz jaskrawo uacznia, kreśląc przejmujący opis wojennego piekła — najpierw podczas kampanii wrześniowej z 1939 roku w obrazie ułanów wysyłanych przeciwko zmechanizowanym oddziałom wojsk niemieckich, a następnie podczas szturm Armii Czerwonej na Berlin w 1945 roku, podczas którego, pod wymierzonymi w plecy lufami karabinów funkcjonariuszy NKWD, wysyłano na pewną śmierć własnych żołnierzy, by ciałami rozminowywali tereny zaminowane przez wycofujących się Niemców, w ten sposób przecierając szlak dla triumfalnego pochodu nieustraszonej armii radzieckiej:

— Na pewną śmierć naszych braci gnają. Mówią, że nawet broń przed tym zabierają.

— Broń? — Jakub nic z tego nie rozumiał. — Jak to?

— Tak, broń, bo na pola minowe ich pędzą. Mówią, że Niemcy na dziesięć wiorst od Berlina wszystko wokół zaminowali. Het, wszystkie pola i łąki, wszystkie drogi, wszystko zaminowane. Ani nie przejdiesz, Ani nie przejedziesz.

Zeńko mówił, a Jakub słuchał z niedowierzaniem, a pod podkoszulek wkładał się coraz większy chłód, choć wieczór był niby ciepły [...].

I faktycznie [rano] załadowali ich na samochody. I niebawem wzdłuż drogi zobaczyli całe pole usłane trupami. Po polu chodzili żołnierze i zbierali trupy. Wszędzie wałały się zakrwawione ludzkie szczątki. Zatrwożyli się żołnierze: wychodzi na to, że faktycznie wiozą ich na śmierć. [...]

Potem kazano im się pośpieszyć, a kiedy wyskoczyli z ciężarówek — była ich cała dziesiątka — rozkazano im zrzucić płaszcz.

— Naprzód! Do ataku!

Już podczas biegu, na polu pośród rozwirowanych ludzkich ciał, Jakub usłyszał, jak biegnący obok niego żołnierz mówi:

— Dali nam puste automaty...

Usłyszał to żołnierz z prawej strony. Załadował, spróbował strzelić.

— Bracia, pędzą nas bez amunicji! — krzyknął.

Zawrócił, za nim pobiegło jeszcze kilku innych.

— Wracać! Tchórze! Zdrajcy!

Nagle za ich plecami wyrósł zwarty szereg.

To był oddział zaporowy — tak o nich mówiono — szedł bardzo blisko, tuż za nimi. Strzelał do swoich — celnie, bez litości. Padali, skowycieli z bólu. Sodoma i Gomora. Tylko gdzie grzesznicy?

A z przodu wybuchły miny. Grzmiało raz po raz. Ogień piekielny smalił. Krzyki, wszędzie krzyki...

— Piekło, piekło — Jakub zewsząd słyszał mamrotanie.

²⁹ В. Лис, *Століття Якова*, Книжковий клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, Харків 2010, s. 14–141. Przeł. — А.М. We wszystkich innych przypadkach, kiedy nie zostaje wskazany tłumacz, przekład jest mojego autorstwa.

Oto stoją nad przepaścią, za którą jest najprawdziwsze piekło. Wybuch. Krzyki! Fontanny krwi. Ciała szybują w powietrze i padają na ziemię.

— Naprzód! Naprzód, kurwa mać! Też tu jestem — to krzyk porucznika biegnącego niemalże tuż obok. — Za ojczyznę! Za Stalina umierasz! To bohaterska śmierć!

— Do dupy z twoją ojczyzną — to jakiś żołnierz, starszy od Jakuba, rzuca się na porucznika, zwała go z nóg i okłada kopniakami.

A zaraz potem biegnie naprzód z wykrzywioną twarzą i oszalałymi ze strachu i rozpaczycy oczyma. Biegnie i Jakub. W myślach się żegna [...].

Najpierw mina wybucha gdzieś z przodu, rozrywa tego, który biegnie przed nim, potem kolejna — gdzieś po skosie. Ból piecze poniżej kolana, gdzieś z boku, potem nad brwią. Zdążył zrobić krok, drugi i pada, już jakby w półśnie zobaczył, jak cały świat czerwienieje, a potem już tylko czerń³⁰.

Przytoczony opis, w którym uwaga czytelnika zostaje skierowana na indywidualne emocje przeżywane w obliczu permanentnego śmiertelnego zagrożenia (śmierć z przodu, śmierć z tyłu) — szok, panika, groza, trwoga i przede wszystkim wielki strach, podyktowany instynktem zachowania życia — jaskrawo demaskuje zakłamaną sowiecką matrycę pamięciową utrwalającą przekonanie o nieustraszonych żołnierzach radzieckich, którzy nie zważając na nic, powinni byli bohatersko składać ofiarę z własnego życia na ołtarzu wolności wielkiej radzieckiej ojczyzny i jej wspaniałego przywódcy, ojca niezłomnego narodu radzieckiego — Stalina. Tym samym Łys dotyka tu jednego z największych sowieckich tabu z okresu II wojny światowej, tj. oddziałów zaporowych, które dopuściły się masowego ludobójstwa. Historycy szacują, że od kul funkcjonariuszy tych oddziałów, kroczących za nacierającą na wroga piechotą, zginęło około miliona żołnierzy Armii Czerwonej³¹. Kolejne pokolenia władzy sowieckiej, podążając szlakiem wytyczonym w epoce stalinowskiej, pieczołowicie dbały, w imię umacniania triumfalnej wizji realnego socjalizmu, by pamięć o morderczych przewinieniach wobec własnego narodu skutecznie była rugowana z oficjalnego dyskursu memorialnego oraz by wymazać ze świadomości zbiorowej i indywidualnej wspomnienie o tym, że *de facto* wojna nie miała w sobie nic z patosu, którym dziesięcioleciaми karmione było radzieckie społeczeństwo przez socrealistyczny społeczno-kulturowy kanon militarny³², starannie kul-

³⁰ Tamże, s. 170–172.

³¹ Zob. W. Dajnes, *Bataliony karne i oddziały zaporowe Armii Czerwonej*, przeł. R. Jędrusik, Bellona, Warszawa 2015.

³² Zob. I. Захарчук, *Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму*, ПВД „Твердия”, Луцьк 2008; В. Хархун, *Соцреалістичний*

tywowany pod postacią różnych sowieckich quasi-patriotycznych rytuałów przez cały okres trwania ZSRR i niejako sakralnie odnawiany 9 maja w corocznych obchodach Dnia Zwycięstwa. W *Stuleciu Jakuba Łysa* obnaża fałsz tego dyskursu, dowodząc, że wojna to zawsze terror, przemoc i okrucieństwo niosące śmierć, ból i cierpienie — nie dla bezimiennej masy bohaterów symbolizowanych przez powojenne pomniki Nieznanego Żołnierza (miejsca sowieckiej pamięci), lecz dla milionów ludzi o konkretnych imionach i nazwiskach, na których indywidualnych biografiach pozostawiała ona trudne do zagojenia rany, nie tylko cielesne, ale i psychiczne³³, skutkujące na całe życie „kompleksem wojny”³⁴.

Powieść Łysa rozprawia się także z wymazaną z sowieckiego paradygmatu pamięciowego prawdą o przyniesionym przez wojnę oraz towarzyszące jej okupacje tragicznym wstrząsie moralnym mającym dalekosiężne skutki psychospołeczne. Najczytelniejsza była powszechna demoralizacja, w wyniku której granica między dobrem i złem uległa tragicznemu zatarciu. Sprzyjało temu długotrwałe przebywanie w stanie permanentnego strachu — o życie własne, życie najbliższych, które w każdej chwili było zagrożone powszechnie stosowaną przez okupantów przemocą, aresztowaniami, okrutnymi torturami w trakcie śledztw, zbiorowymi egzekucjami, masowymi sowieckimi deportacjami do łagrów i hitlerowskimi wywózkami do obozów koncentracyjnych lub na przymusowe roboty do Niemiec. Życie w warunkach stałego wojennego stresu³⁵ prowokowało reakcje, postawy i zachowania obronne, które zmuszały do ekstremalnie trudnych wyborów egzystencjalnych: kolaborować, by przeżyć, zdradzić, by nie zostać zdradzonym, dać się zabić czy też samemu zabić, by ochronić nie tylko siebie, ale i rodzinę lub członków wspólnoty, w której się żyło. Przed takimi nierozstrzygalnymi dylematami stają powieściowi bohaterowie, m.in. Trochym, członek ukrywającego się po wojnie oddziału UPA. By uchronić własną rodzinę przed prześladowaniami NKWD, postanawia on ujawnić się, nie zważając, że tym samym naraża na śmiertelne niebezpieczeństwo swoich współtowarzyszy oraz

канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації, ТОВ „Гідромакс”, Ніжин 2009.

³³ Zob. M. Zaremba, *Wielka Trwoga*, Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków 2012, s. 139.

³⁴ Zob. S. Baley, *Psychiczne wpływy drugiej wojny światowej*, „Psychologia Wychowawcza” 1948, nr 1–2, s. 6–10.

³⁵ M. Zaremba, *Wielka Trwoga...*, s. 107.

mającego mu pomóc w przeprowadzeniu zamyślnego planu Jakuba, który miałby pójść i wydać miejscowej władzy kryjówkę oddziału. W rezultacie strach przed represjami wobec siebie i swoich dzieci, jakie niechybnie spotkałyby rodzinę Mechów z rąk sowietów, którzy posądziłiby ich o współpracę z banderowcami, spowodował, że Jakub bezlitośnie zamordował Trochyma — swojego wieloletniego sąsiada, męża swej dawnej miłości — a następnie porzucił jego ciało w leśnej gęstwinie, licząc, że mord ten zostanie przypisany NKWD.

W sytuacji bez wyjścia zostaje postawiona również przybrana córka Jakuba Paraska, której przyszło świadczyć w sądzie przeciwko innemu sąsiadowi, Tymoszowi — blisko zaprzyjaźnionemu z Mechami, członkowi bojówki UPA, któremu udało się zbiec na Syberię, dokąd wcześniej — w ramach kary za jego przyłączenie się do ukraińskiego podziemia niepodległościowego — została deportowana żona wraz z dziećmi. Tymosz, pojmany po zadenuncjowaniu przez sąsiada, został przewieziony w rodzinne strony, by pod pozorem oskarżenia o brutalny mord żony i dzieci Jakuba, władza sowiecka mogła urządzić jeden z wielu tego typu pokazowych procesów nad „bandyckim, wrogim systemowi i państwu sowieckiemu burżuazyjno-nacjonalistycznym elementem”. Paraska, żyjąca w poczuciu winy przypisywanemu sobie za „grzech” nieuratowania matki i siostr z rąk oprawców — dziewczyna była przypadkowym świadkiem owego morderstwa, które faktycznie zostało popełnione przez tzw. pozorowany oddział UPA³⁶ (*nota bene* jego przywódcę Paraska rozpoznała w osobie porucznika NKWD, który prowadził ceremonię pogrzebową Jakubowej żony i córek) — w trakcie przesłuchań procesowych została psychicznie złamana przez śledczych prowadzących sprawę Tymosza i zmuszona do złożenia na sali sądowej obciążających go zeznań. Brak reakcji ze strony Jakuba, sparaliżowanego grozą sytuacji — tym większą, że w dużej mierze nieświadomie spowodowanej przez niego samego (nieopatrznie powiedział śledczemu, myśląc, że w ten sposób oczyści sąsiada ze stawianych mu zarzutów, że córka widziała prawdziwych sprawców) — świadczył także o jego katastrofalnym i głęboko

³⁶ Według historyków do owych oddziałów, służących władzy sowieckiej do likwidacji ukraińskiego podziemia niepodległościowego, oprócz funkcjonariuszy NKWD, wchodzili także radzieccy partyzanci oraz członkowie UPA i OUN, którzy — z różnych przyczyn — przeszli na stronę sowieckiego okupanta. Zob. G. Motyka, *Ukraińska partyzantka 1942–1960. Działalność Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów i Ukraińskiej Powstańczej Armii*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2006, http://niniwa22.cba.pl/likwidacja_oun_upa.htm (26.02.2018).

traumatycznym rozbięciu emocjonalnym, wskutek którego nie był on w stanie stanąć w obronie Tymosza³⁷: zaprzeczenie słowom córki byłoby jednoznaczne z koniecznością ujawnienia prawdziwych sprawców zabójstwa jego rodziny, co równałoby się z podpisaniem wyroku na siebie, Paraskę i pozostałe przy życiu dzieci, albowiem działalność pozorowanych oddziałów UPA była wśród mieszkańców zachodniej Ukrainy tajemnicą poliszynela, jednak publiczne jej dezawuowanie oznaczałoby postawienie się w szeregach wrogów władzy sowieckiej. I z tą traumatycznie nastygmatyzowaną świadomością zaniechania przyszło Jakubowi milcząco mierzyć się przez resztę życia. Podobnie jak i Parascę, której życie od feralnego zeznania zaczęło przypominać kroczenie po równi pochyłej ku nieuchronnemu samobójstwu — dopełniła je na grobie matki i rodzeństwa.

Tropy memorialne, znaczone przez Wołodymyra Łysa, prowadzą również do przywrócenia pamięci o tragicznych szkodach socjologicznych, jakie odniosło społeczeństwo ukraińskie w wyniku II wojny światowej. Skutki owych szkód nie tyle były przemilczane, ile ich kwalifikacja przyczynowa została zmanipulowana przez reżim sowiecki, który obarczał nimi najeźdźcę niemieckiego, tym samym maskując własne winy. Przede wszystkim były to gigantyczne straty w ludności, będące następstwem masowych aresztowań i egzekucji dokonywanych zarówno przez okupanta sowieckiego, jak i niemieckiego, deportacji do Rosji i do Niemiec, mobilizacji mężczyzn na front przez obie okupacyjne armie, by nie wspomnieć o wojennej nędzy i chorobach, które wśród niedożywionej ludności szerzyły się na zatrważającą skalę, zwiększając wojenny współczynnik śmiertelności³⁸.

Wymienione czynniki spowodowały także przeobrażenia w instytucji rodziny. Z jednej strony wojna wzmocniła konsolidację rodzinnych więzi, bo to pozwalało ludziom przetrwać i fizycznie i psychicznie. W powieści widzimy, jak myśl o pozostawionej w domu żonie i dzieciach, starych rodzicach daje Jakubowi siłę woli do zmagania się z obozową rzeczywistością podczas pobytu w Niemczech; ta

³⁷ Badacze traumy podkreślają, że w relacjach ich pacjentów głównym czynnikiem decydującym o traumatycznym charakterze doświadczenia było uczucie psychicznej inercji — bezradności, fizycznego i emocjonalnego paraliżu, które blokowały podjęcie przez nich działań, mogących zmienić bieg wydarzeń. Zob. S.F. Maier, M.E.P. Seligman, *Learned Helplessness*, „Journal of Experimental Psychology” 1975, t. 105, s. 3–46.

³⁸ Zob. О. Реєнт, *Друга світова війна та Україна: політичні, соціально-економічні й демографічні наслідки*, „Гуманітарний журнал” 2011, nr 1–2, http://ipt.nmu.org.ua/ua/vidavn/gj/2011_1-2/Reent.pdf (1.07.2018).

sama myśl determinuje jego wolę przeżycia podczas frontowej zawieruchy, wreszcie to ogromna tęsknota za najbliższymi jest jego busolą w drodze powrotnej z frontu. Jednak z drugiej strony wojenna katastrofa również poważnie osłabiła więzy rodzinne. W sytuacji nieustannego zagrożenia życia oraz w poczuciu doskwierającej samotności, tęsknoty i żalu za tym, co utracone (dorobek życia, najbliżsi i domowe ognisko etc.), co potencjalnie mogłoby się zdarzyć, a zrealizowane nie zostało (przerwane więzy emocjonalne, niezrealizowane uczucia), łatwiej było o czyny moralnie wątpliwe i ich usprawiedliwienie. Właśnie w takiej perspektywie Jakub postrzegał swój romans w trakcie wojennej szpitalnej rekonwalescencji z żołnierką, która oddając dla niego krew, uratowała mu życie.

Należy także pamiętać, że erozja rodziny stanowiła jeden z głównych strategicznych celów stalinowskiej polityki totalitarnej³⁹, w której świetle rodzina stanowiła ostoję antytotalarne oporu. To dlatego dzieci represjonowanych czy wymordowanych rodziców, o ile nie zginęły razem z nimi, wysyłano do sierocińców, gdzie poddawano je sowieckiej indoktrynacji, wykorzenieniu, w wyniku którego wypierały się one swego pochodzenia, zaszczerpionych im w rodzinnym środowisku wartości, przekonań, wierzeń, stając się ucieleśnieniem idei *homo sovieticus*. Łys pokazuje to na przykładzie rodziny Tymosza, którego żona po jego aresztowaniu została skazana na siedem lat więzienia za „ukrywanie wroga narodu i zaniechanie złożenia na niego donosu”, córkę i syna zabrano natomiast do domu dziecka. Kiedy po odbyciu kary chciała odebrać dzieci, żadne z nich już nie przyznawało się ani do niej, ani tym bardziej do ojca.

Wojenne skutki rozerwanych więzów rodzinnych miały negatywne przełożenie na sferę wspólnotową, w której nici solidarnościowe pomiędzy jej członkami zostały niemalże doszczętnie zniszczone. Przy ogromie doświadczanego cierpienia, realnej i dotkliwie wyczuwalnej na każdym kroku śmierci — której obecność sprzyjała rozpowszechnieniu się cynizmu — w zestawieniu z długotrwałą barbarzyńską przemocą okupantów i szerzonego przez nich powszechnego bezprawia i anarchii, o sytuację, kiedy dawni sąsiedzi stają się śmiertelnymi wrogami, nie było trudno. Zwłaszcza gdy tego typu realia spotkały się z ideologią nacjonalistyczną, przybierającą w dużej mierze zabarwienie rewanżystowskie⁴⁰. Łys pokazuje ten fragment wojennej rzeczy-

³⁹ Zob. J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów*, Ibidem, Łódź 2005, s. 53–81.

⁴⁰ Zob. В. Єрмоленко, *Про Бабин Яр, Голокост, Голодомор, Волинь — інтерв'ю з істориком Тимоті Снайдером*, <https://hromadske.ua/posts/pro->

wistości przez pryzmat nie tylko sąsiedzkich donosów, jakie stały się częścią wojennej codzienności, ale także polsko-ukraińskich wydarzeń rozgrywających się na Wołyniu latem 1943 roku. Pisarz odnosi się do ówczesnych zdarzeń dość niestereotypowo: kreśli obraz wołyńskiej tragedii zarówno z perspektywy ukraińskiej, jak i polskiej; nie próbuje też swoich bohaterów ani rozgrzeszać, ani osądzać. Kwestie moralnej oceny pozostawia czytelnikowi, starając się odtworzyć traumatyczny realizm⁴¹ geohistorycznego klimatu miejsca, w jakim możliwe się stało, by sąsiedzi, krewni, członkowie rodzin niemalże z dnia na dzień zapalali do siebie nienawiścią tak wielką, że przesłoniła im ona całe dotychczasowe współbywanie:

Czterdziesty trzeci przyniósł i radość, i smutek. Wiosną Zośka po raz czwarty rodziła. I znów córkę, którą nazwała Olga, Olka, na cześć ciotecznej siostry Jakuba, wywiezionej na roboty do Niemiec. [...]

W tym czasie wokół Zahorian gęsto zagnieżdżyła się trwoga. Nocami, a i w ciągu dnia także płonęły polskie i ukraińskie wsie. Wielu chłopców i mężczyzn poszło do partyzantki, do powstańców [...]. Poszedł i Tymisz. Namawiał i Jakuba, ale ten odmówił: jakże on czworo małych smarkatych dzieciaków ma zostawić na głowie dwóm babom? [...]

Któregoś dnia przybiegł na podwórze jego brat Hawrylko, zdaje się, że na Spasa to było. Cały podekscytowany, oczy rozpalone, z przewieszonym przez ramię samopałem, widłami i siekierą w rękach.

— Dalej, bracie, idziemy na polską kolonię.

— Na polską, mówisz?...

— No, na Zeniów.

Jakub wprawnym ruchem wyrwał siekierę z rąk brata. Potem wyciągnął rękę:

— Oddawaj samopał.

Hawrylce mało oczy z orbit nie wylazły.

— Co ty, bracie, Polakom się zaprzedałeś? No przecież — masz u siebie polską dziewczkę i jej pomioty.

Jakub z całych sił uderzył młodszego brata w szczękę, wyrrywając mu samopał.

— Zosi nie ruszaj, bracie, i dzieci też. Już zapomniłeś, po jakiemu mówią? A za tę kolonię to do końca życia nie odpokutujesz... [...]

— Uważaj, żebyś nie żałował, bracie — powiedział złowieszczco Hawrylko. [...]

Jakub odwrócił się i poczłapał za chatę. Nad wsią płynęły olbrzymie żurawie — białe chmury. Krążyły, szykując się do odlotu, inne, prawdziwe ptaki — bociany. Gdzieś tam, za borem, co majaczył w oddali, czyhała jesień. Wszystko było jak zawsze. Tylko ludzie byli nie ci sami. Szli jeden przeciw drugiemu. Z siekierami, widłami, samopalami.

babyn-yar-holokost-holodomor-volyn-interviu-z-istorykom-tymoti-snaiderom (1.08.2018).

⁴¹ Terminu tego używam w rozumieniu, jaki nadał mu Michael Rothberg w książce *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000.

„Kto temu winien? — pomyślał Jakub — Polacy? Sowietci? Niemcy? A kto mojego brata zmusił wziąć do rąk siekiere? Boże, żeby chociaż w głupocie swej nie poszedł na tę kolonię”⁴².

* * *

Książka Wołodymyra Łyśa, której główną osią napędową akcji, jak zaznaczyłam wcześniej, są wydarzenia z II wojny światowej, w istocie jest powieścią o sposobach radzenia sobie z ranami po jej zakończeniu przez tych, którzy z niej ocaleli. Łyś tworzy literackie świadectwo traumy posttotalitarnej trzech ukraińskich pokoleń, na których biografii wojna położyła się długotrwałym totalitarnym cieniem. Autobiograficzna opowieść oczekującego na setne urodziny Jakuba, którą pisarz ujął w ciąg niechronologicznych sekwencji wspomnień i snów relacjonowanych przez bohatera symultanicznie z jego terażniejszym życiem⁴³, jest narracją o traumie pokolenia ojców, którzy mając świadomość kresu życia, decydują się przerwać milczenie, by jako świadkowie wydarzeń wyjawić to, co ukryte, nazwać to, co nie-nazwane — dać świadectwo prawdzie, i by pamięć o niej nie zginęła w następnych pokoleniach, stając się ich mądrością, niejako posagiem na przyszłość. To pewnego rodzaju (auto)psychoterapia, którą Jakub, patriarcha rodu Mechów⁴⁴, funduje pokoleniu swoich dzieci i wnu-

⁴² В. Лис, *Століття Якова...*, s. 150–152.

⁴³ Jak zaznaczają psychopatolodzy życia codziennego, owa symultaniczność wynika z faktu, że „traumatyczne doświadczenie/wspomnienie, ma charakter bezczasowy. Nie przekształca się ono w umiejscowioną w czasie opowieść, która posiada swój początek, środek i zakończenie [...]. Przechodzenie ze świata terażniejszego do świata traumatycznego wspomnienia nie tylko zakłada symultaniczność dwóch całkowicie nieprzystających do siebie rzeczywistości, zwykłego i traumatycznego stanu umysłu. Trauma tkwi w określonym momencie życia dotkniętego nią człowieka, dlatego prowadzi on je w dwóch różnych fazach, w traumatycznej przeszłości i bezbarwnej przeszłości”. B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalczak-Pawlik, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2016, s. 170–171.

⁴⁴ Tu ujawnia się starotestamentowa symbolika głównego bohatera: Jakub (ukr. Jakiw) to ostatni z trzech patriarchów biblijnych (wnuk Abrahama i syn Izaaka), od którego nazwę wziął naród izraelski. Imię Izrael patriarcha otrzymał od Boga w dniu swoich 97 urodzin. Uzyskał je w dość niecodziennych okolicznościach: po całonocnych zmaganiach z Bogiem w celu uzyskania od niego błogosławieństwa. Choć w trakcie zmagania okulał (stąd i bohater Łyśa utyka), to uzyskał błogosławieństwo, słysząc wcześniej od Boga: „Odtąd nie będziesz zwał się Jakub, lecz Izrael, bo walczyłeś z Bogiem i z ludźmi, i zwyciężyłeś” (Rdz 32,29). Alexandre-

ków, by mogły wreszcie, świadomi swej genealogii, stać się gospodarzami własnego losu. Relacja o traumatycznych wydarzeniach w kontekście tego, co było wcześniej, oraz tego, co następowało po nich, ma na celu reaktywowanie procesu międzypokoleniowej transmisji wiedzy, owego historycznego i memorialnego dziedzictwa — zarówno na poziomie makro (społecznym), jak i mikro (rodzinnym). Nieprzypadkowo pojawienie się w domu Jakuba narkomanki i małoletniej prostytutki Alonki, którą ten wydobywa z nałogu, traktując jak własną wnuczkę, skłania bohatera do rozpoczęcia opowieści o swoim życiu, której pośrednim efektem będzie wyjawienie i dotarcie do pierwotnych przyczyn jego duchowego cierpienia, bezpośrednim zaś — przyswojenie i uporanie się z traumatycznymi sytuacjami oraz nadanie im miejsca w jego osobistej życiowej historii już jako domkniętych rozdziałów jego autobiografii, a tym samym i w obrębie jego osobowości⁴⁵. Alonka, która jako jedyna zapytała Jakuba o jego przeszłość, stanie się memorialnym katalizatorem i symbolicznym translacyjnym kanałem generacyjnym, dzięki któremu wybrzmi traumatyczna narracja pokolenia Jakuba:

— Dziadzie Jakubie, a czy ty kiedykolwiek kochałeś?

— Co?

Aż się wzdręgnął, słysząc tak nieoczekiwane pytanie.

Louis Leloir sytuację tę wyjaśnia następująco: „Patriarcha tutaj swą wytrwałością niejako zmusza Boga do błogosławieństwa. W ujęciu Ojców Kościoła jest to typ walki duchowej uwieńczonej zwycięstwem”. Scena ta bywa też opisywana jako walka Jakuba z Aniołem. I w takim kontekście widzimy ją w powieści Łysa podczas pobytu Jakuba w niemieckim obozie pracy przymusowej, kiedy pewnej nocy śni mu się pod postacią anioła stróża apostoł Jakub, uważany niegdyś za patrona żołnierzy, który obiecuje mu wsparcie w jego obozowej mordędze. Biblijnym rodowodem można wytłumaczyć też liczbę kobiet w życiu Jakuba Mecha, z którymi miał liczne potomstwo, kojarzące się z dziećmi starotestamentowego Jakuba, które dały rodowód izraelskim plemionom. Nieprzypadkowo też Jakub czeka w powieści na swego najmłodszego syna Artema, którego można odczytać przez symbolikę powrotu syna marnotrawnego, ale również jako biblijnego Józefa, najbardziej umiłowanego przez Jakuba. To on, według biblijnych przekazów, miał pochować patriarchę (Rdz 46,4).

⁴⁵ Z punktu widzenia psychoanalizy traumatyczne wspomnienia to nieprzyswojone przez świadomość skrawki przytłaczających doświadczeń, które należy zintegrować z istniejącymi schematami myślowymi i przekształcić w narrację. Relacjonowanie przebiegu wydarzeń, będące powrotem do traumatogennych epizodów autobiografii z myślą o ich ponownym, acz już uzupełniającym przeżyciu (tak, by móc się im akceptująco przyjrzeć), sprawia ból, jednak ich opowiedzenie finalnie przynosi ulgę. Zob. B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość...*, s. 170.

— No, czy kochałeś, pytam... W młodości albo kiedy indziej? Babę miałeś? Przecież masz córkę.

Czy kochał? Co to dziewczynisko wiedziało o miłości?

I raptem [...], sam nie wie, jak to się stało, że zaczął opowiadać, o matce, o Parasce, o sąsiadce Fedotysze. To była opowieść...⁴⁶

Z czasem okaże się, że Jakub odegra dla dziewczyny rolę indywidualnego jungowskiego Starego Mędrca, mentora-psychotherapeuty, który w imię rozpoczęcia przez nią nowego/od-nowionego życia, zabije narkotykowego dealera i jednocześnie jej sutenera, kiedy ten po nią przyjedzie. Czyn ów okaże się transliminalnym rytmem przejścia, umożliwiającym bohaterce wejście w nową fazę życia, w nową tożsamość, pełną poczucia własnej siły i sprawczości⁴⁷:

Dzięki, dziadzie Jakubie, że przywróciłeś mi instynkt samozachowawczy... I nie przez leczenie swoje, choć i za to też muszę ci podziękować... Zrobiłeś to wcześniej... Wtedy, gdy zjawiłeś się z tą swoją taczka [na polu maków — A.M.]... Kiedy odszedłeś, sama nie wiem dlaczego, zachciało mi się pełznąć za tobą... Ech, dziadzie, jak nic, jesteś szaman...⁴⁸

Istotne w omawianym kontekście jest to, że Alona w powieści Wołodymyra Łyśa należy do pierwszego pokolenia ukraińskiej transformacji systemowej, którego wejście w dorosłość przypadło na lata dziewięćdziesiąte XX wieku. Był to czas permanentnego rozpadu więzi społecznych, zarówno na poziomie rodziny, jak i państwa; czas, kiedy każdy musiał organizować sobie życie jak umiał, a raczej nie umiał, ponieważ nikt ich tego wcześniej nie nauczył, albowiem zabrakło międzypokoleniowego przekazu w wymianie życiowych doświadczeń, która została zablokowana traumami pokolenia rodziców. Nikt też nie przeanalizował i nie uprzedził, z jakimi kosztami wiąże się przełom prodemokratyczny ani też nie uzmysłowił, na czym *de facto* polega demokracja; nikt nie wyjaśnił, że nie jest to jednorazowy akt, lecz bolesny, żmudny i długotrwały proces, który aby mógł się zakończyć sukcesem, musi rozpocząć się od poważnej refleksji nad tym, z jakiego budulca, z jakim bagażem doświadczeń, z jakimi mentalnymi stereotypami i psychologicznymi obciążeniami przystępuje

⁴⁶ В. Лис, *Століття Якова...*, s. 21.

⁴⁷ Zob. A. van Genep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, wstęp. J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006; M. Douglas, *Ukryte znaczenia. Wybrane szkice antropologiczne*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007.

⁴⁸ В. Лис, *Століття Якова...*, s. 20.

się do budowania demokracji. Stało się tak, ponieważ zabrakło moralnych autorytetów i etycznych zasobów, by umieścić taką refleksję w należnym kontekście: społecznym, kulturowym, historycznym. Największą zaś cenę za nieodrobioną lekcję z obowiązku rodzicielsko-obywatelskiego poniosło właśnie pokolenie transformacyjne, które przez rodziców — zaabsorbowanych bez reszty rozgrywanymi się na ich oczach zmianami historyczno-polityczno-ekonomicznymi — pozostawione samemu sobie w najtrudniejszym okresie młodzieńczego życia, tj. w okresie dojrzewania, kiedy w młodym człowieku kształtuje się kręgosłup osobowościowy na przyszłość — w dorosłość weszło bez należytego zaplecza, dającego im poczucie własnego miejsca, pewności i orientacji w gwałtownie wyłaniającym się nowym systemie społecznym⁴⁹.

To właśnie zabity przez Jakuba dealer jest dla Alony uosobieniem jej traumatycznej przeszłości; to traumatyczny stresor, którego usunięcie oznacza zniwelowanie traumy. Dzięki temu bohaterka będzie mogła uwolnić się od swej „brudnej”⁵⁰ przeszłości (matka Alony, sama będąc prostytutką, zgotowała córce podobny koszmar, oddając ją we władanie owego dealera) i adaptacyjnie⁵¹ skupić się na swej przyszłości. Dlatego Alona nie zostaje u Jakuba, a opuszczając jego dom, jest już inną osobą, co w tekście symbolizuje przejście z rosyjskojęzycznej wersji jej imienia na wersję ukraińskojęzyczną — Olenka.

Analogicznie, w duchu „nowego początku”, należy odczytać scenę kończącą powieść, w której najmłodszy syn Jakuba, Artem, po nieudanym małżeństwie wraca do domu z północy Rosji, dokąd wyjechał w poszukiwaniu lepszego życia i autospelnienia, oznajmiając ojcu:

Ja, rozumiesz, już na zawsze do ciebie przyjechałem... Coś mnie tu gnało, no tak to właśnie sprawy się mają... Nawet wymeldowałem się stamtąd, żeby przeciąć wszystkie więzy... Pomyślałem, pomogę gospodarzyć, dom podremontuję... Nie jestem znów taki stary, więc... Wróciłem do domu, tato⁵².

⁴⁹ Odwołuję się tu do swojego tekstu: *Pokolenie jako miejsce pamięci w prozie Serhija Żadana*, w: taż (red.), *Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach słowiańskich Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej końca XX — początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych*, Wydawnictwo „Bonami”, Poznań–Wrocław 2016, s. 225–251.

⁵⁰ Zob. M. Douglas, *Czystość i zmasa*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.

⁵¹ W świetle psychoanalizy zdrową reakcją na stresującą sytuację jest podejście do niej adaptacyjne, a nie inercyjne. Zob. P. Janet, *Les névroses*, Flammarion, Paris 1909, s. 1575.

⁵² В. Лис, *Століття Якова...*, s. 237.

Jakub rozumie jednak, że nie wolno mu jeszcze umrzeć — ma przed sobą pokoleniowy obowiązek/dług wysłuchania historii syna, by ten mógł uwolnić się od swego traumatycznego brzemienia: „Można teraz już umierać — pomyślał Jakub, kiedy syn skończył mówić. — Chociaż nie, trzeba będzie jeszcze tego świerszcza posłuchać” (s. 237). Jakub intuicyjnie czuje, że bez jego „terapeutycznego” wsparcia w zintegrowaniu bolesnych przeżyć z obecnym życiem uwolnienie się przez syna od traumy przeszłości może się nie udać⁵³. Co istotne, dzięki przyjęciu takiej strategii, więź pokoleniowa między ojcem a synem, zerwana na skutek oddziaływania traumy, zostaje przywrócona⁵⁴.

⁵³ Psychologowie wyraźnie podkreślają, że w relację terapeutyczną, by była skuteczna, musi być włączona inna osoba, która mniej lub bardziej świadomie będzie współdziałać z relacjonującym podmiotem, by zaprzeczać lub potwierdzać przyjmowanym przezeń kategoriom interpretacyjnym schematów znaczeniowych tworzonych wokół traumatycznych doświadczeń. Zob. A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość...*, s. 174.

⁵⁴ W tym kontekście ujawnia swoje znaczenie symbolika świerszcza, po którą Wołodimir Łys wielokrotnie sięga w powieści w odniesieniu do Jakuba. Celem owego zabiegu jest podkreślenie genealogicznej pozycji protagonisty jako patriarchy rodu Mechów — syna ziemi poleskiego Wołynia oraz jego, Jakuba, misji w podtrzymaniu ciągłości rodu poprzez pokoleniowy transfer historycznego i memorialnego dziedzictwa, a w konsekwencji i owego rodu odnowienie, i wzmocnienie o siłę płynącą z mądrości życiowej i doświadczeń poprzednich pokoleń. Pisarz wyraźnie nawiązuje tu do symboliki świerszcza z *Iliady*, w której Homer starszyznę z Rady Trojańskiej przy Priamie określa właśnie tym mianem: „znani z mądrości; / ludu starszyzna czcigodna przy Skajskiej czuwała bramie. / Starość ich już uwolniła od walki, lecz byli mówcami / znakomitymi, podobni leśnym piewikom, co w gęstwie / drzewa ukryte tryskają dźwiękiem jak kwiat delikatnym — / tak przewodnicy trojańscy wszyscy na baszcie siedzieli”. Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, wstęp J. Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986 [podkr. — A.M.]. Łys w odniesieniu do swojego bohatera wykorzystuje także symbolikę związaną z „ziemnym”, patogenetycznym sposobem narodzin świerszcza, którego nowy osobnik, czasami po kilkunastoletnim okresie przebywania pod ziemią, tuż po zachodzie słońca wychodzi z ciała larwy na powierzchnię ziemi. Tego typu sposób rozmnażania powodował, że świerszcz stał się symbolem przewycięzania starości poprzez cykliczne odradzanie się, symbolem ciągłego, okresowego odnawiania się, a w rezultacie — symbolem nieśmiertelności. Stąd u Platona świerszcz/cykada to symbol retora i filozofa, ale także i nieśmiertelnej duszy (zob. Platon, *Fajdros*, przeł., objaśn., wstęp i il. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958; zob. też: R.B. Egan, *Cicadas in Ancient Greece. Ventures in Classical Tettigology*, „Cultural Entomology Digest” 1994, nr 3). Tym bardziej że jednym z etapów rozwojowych świerszcza jest proces *ecdysis*, podczas którego odrodzony owad wydobywa się ze swojego „starego ciała”, czemu towarzyszy zrzucanie zewnętrznego szkieletu (wraz z częścią narządów wewnętrznych). Co ciekawe, proces ten w życiu pojedynczego osobnika powtarza się kilka razy, a z każdego takiego „odrodzenia” owad wychodzi większy — póki nie

Warto zwrócić uwagę, że Łys w *Stuleciu Jakuba* prezentuje *stricte* wschodnioeuropejski wariant posttotalitarnej traumy. Jego istota polega na chroniczności i seryjności cierpienia, którego przyczyn nie można było wyjawić i nazwać do końca trwania reżimu sowieckiego. Owa wschodnioeuropejska odmiana zasadniczo różniła się tym od zachodnioeuropejskiej traumy posttotalitarnej, że zakończenie II wojny światowej dla krajów okupowanych przez III Rzeszę oznaczało zaprzestanie bezpośredniego oddziaływania traumatycznego stresora. Co prawda cała Europa była opustoszała i oszołomiona, i wszędzie ludzie czynili wszystko, by jak najszybciej móc powrócić do normalności i stabilizacji, ale na Zachodzie odbudowywanym na tamtejszych terenach instytucjom – politycznym, ekonomicznym, społecznym, kulturowym – przyświecał duch demokracji⁵⁵. Z kolei w krajach Europy Środkowej i Wschodniej powrót do normalności, przynajmniej w takim rozumieniu, jaki ludzie tej części kontynentu pamiętali sprzed wojny, nie nastąpił. Wojenny wybawca okazał się długotrwałym reżimowym oprawcą, dostarczającym systematycznie i praktycznie nieprzerwanie (w zróżnicowanym pod względem intensywności i ilości) cierpienia, którego ciągły charakter nie dawał nadziei na żadną realną zmianę warunków ich egzystencji. Wojenna przemoc, niedostatek i ubóstwo zostały zastąpione innymi traumatogennymi czynnikami, które tylko pozornie wydawały się mniej bolesne niż koszmar wojny. Warto pamiętać, że liczba ofiar reżimu sowieckiego znacznie przewyższała liczbę ofiar II wojny światowej, równie zatrważająca była skala dehumanizacji ofiar. W obliczu braku nadziei na możliwość werbalizacji lęków i cierpienia z czasów wojny, jak i wcześniejszych – przedwojennych, co w przypadku Ukrainy oraz pozostałych krajów byłego ZSRR było bardzo istotne, bo powodująca ce palimpsestowość traumy posttotalitarnej tegoż regionu⁵⁶ – jako

osiągnie dojrzałej/dorosłej postaci. A zatem, wracając do powieści Wołodymyra Łysa, *Jakub*, nazywając swojego syna świerszczem, wyraźnie wskazuje na patriarchalne przekazanie mu pałeczki w sztafecie pokoleniowej rodu Mechów; to swojego rodzaju ojcowskie namaszczenie go na swojego następcę.

⁵⁵ Zob. K. Lowe, *Dziki kontynent. Europa po II wojnie światowej*, przeł. M.P. Jabłoński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2013.

⁵⁶ Szerzej o palimpsestowym charakterze posttotalitarnej traumy środkowo-wschodnioeuropejskiej zob. „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2017, nr 6: D. Kołodziejczyk, M. Świetlicki (red.), B. Ștefănescu (red. temat.), *Trauma kulturowa jako palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów*. Zob. też: A. Эткінд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, przeł. z ang. В. Макарова, Новое литературное обозрение, Москва 2016.

antidotum na złagodzenie skutków traum(y) ludzie wybrali milczenie; nie-pamiętanie jako sposób na przetrwanie, ciszę jako kluczowy środek życiowej ekspresji⁵⁷. Ci zaś, którzy nie potrafili zmierzyć się w codziennym życiu z ciężarem owego milczenia (w którym trzeba było żyć w nieustannej konfrontacji sprzeczności: z wątpliwościami i pomimo wątpliwości), decydowali się na zniknięcie w milczeniu totalnym, to z kolei mogła przynieść tylko kojąca cisza śmierci. Przykładem jest wspomniana Paraska, która po procesie Tymosza zrozumiała, że w świecie totalitarnym, w którym przyszło jej żyć, nie ma szansy na zwerbalizowanie swojej traumy, a nawet, gdyby się to jej udało, to wyjawienie jej przyczyn nie uśmierzy cierpienia, wręcz odwrotnie: dostarczy jej nowego, albowiem władza sowiecka obchodziła się wyjątkowo okrutnie z tymi, którzy odważyli się przypominać o popełnionych przez nią niegodziwościach. Pozostała więc jej tylko śmierć.

* * *

Zdarzenia, nakreślone na kartach powieści *Stulecie Jakuba*, nie były wypadkami odosobnionymi w biografiach Ukraińców. Nie sposób ich wszystkich spisać, aczkolwiek świadomość ich ogromu pozwala dostrzec memorialny krajobraz zupełnie inny, niż ten, który został przez reżim sowiecki wtłoczony w pamięć ukraińskiego społeczeństwa — za pośrednictwem rozbudowanego systemu represji, propagandy, środków masowego przekazu, systemu oświaty, różnorodnych tekstów kultury⁵⁸. Tekst Łyśa, koncentrując się na autentycznym klimacie epoki oraz wyeksplikowaniu w nim aspektu nie tyle historycznego, ile antropologicznego, wydobywa z zapomnienia wizję powojennych lat (zwłaszcza w okresie powojennego stalinizmu) jako czasu pełnego chaosu, anomii, w którą ludzie wkroczyli pełni niepewności, lęku, z patologicznym systemem wartości, rozbici socjologicznie i psychicznie, zmuszeni samodzielnie radzić sobie z doświadczeniami wojny.

Niemożliwość uznania traumy tamtych wydarzeń na powojennej Ukrainie, brak warunków do jej omówienia i emocjonalnego przeży-

⁵⁷ Zob. B. Janusz, *Niewypowiedziane cierpienie. Międzypokoleniowy przekaz traumy*, „Znak” 2015, nr 720, <http://www miesiecznik.znak.com.pl/72020-15bernadetta-januszniewypowiedziane-cierpienia-miedzypokoleniowy-przekaz-traumy/> (13.05.2017).

⁵⁸ Zob. В. Хархун, *Соцреалістичний канон...*

cia, zarówno na poziomie indywidualnym, jak i społecznym, sprawił, że historia cierpienia i bólu została niewyartykułowana (na poziomie zbiorowym i indywidualnym), uniemożliwiając tym samym całemu społeczeństwu i pojedynczym jego obywatelom przeżycie żałoby, pozostawiając ich z jątrzącą się przez następne pokolenia psychiczną i mentalną raną. Zaprzeczona żałoba oraz stłumiony ból stworzyły natomiast psychologiczną barierę między kolejnymi pokoleniami, jak również wewnątrz konkretnego pokolenia, prowokując przerwanie historycznego i memorialnego dziedzictwa (w skali makro i mikro), bez którego niemożliwym stało się nadanie znaczeń własnym doświadczeniom, w konsekwencji prawidłowe zrozumienie siebie samych i uformowanie własnej/narodowej skonsolidowanej autonarracji.

Nasuwa się jednak pytanie, czy Ukraińcy przystali na politykę milczenia i nie-pamiętania, narzuconą przez Moskwę tylko ze względu na oddziaływanie sowieckiego reżimu, czy też powodowały nimi i inne mechanizmy, mające swój rodowód jeszcze sprzed wojny, a jej oddziaływanie je uwypukliło, zintensyfikowało? Są to kwestie znaczące nie tylko dla procesu odzyskiwania ukraińskiej przeszłości, wypełniania memorialnych luk o niej, uzupełnienia treści memorialnego korpusu wydarzeń historycznych etc.; ich największe znaczenie ujawnia się dla terażniejszości, bo od niej najbardziej zależy projektowana dziś przyszłość. Odpowiedź na to pytanie przynosi także wiedzę fundamentalną dla rekonstrukcji współczesnej ukraińskości, ułatwiając tym samym zrozumienie tego, kim dziś są Ukraińcy, co motywuje ich działania, ich wybory, co i dlaczego sprawiło, że są na takim, a nie innym etapie dziejowym. To wiedza najważniejsza dla samych Ukraińców, choć dla nas, sąsiadów złączonych z Ukrainą wielowiekową niełatwą wspólną historią, jest także istotna⁵⁹.

⁵⁹ Obszerniej piszę o tym w książce: *Wyjść z milczenia. Formy dekolonialnego dyskursu w ukraińskich narracjach literackich XXI wieku*, Wrocław 2018 (w druku).

Агнешка Матусяк

СТОЛЕТИЕ ЯКОВА ВОЛОДЫМЫРА ЛЫСА КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ
СВИДЕТЕЛЬСТВО УКРАИНСКОЙ ПОСТТОТАЛИТАРНОЙ ТРАВМЫ

Резюме

Данная статья является попыткой определить главные мемориальные следы в литературных и культурных исследованиях украинской посттоталитарной травмы после второй мировой войны. Автор статьи предлагает собственную концепцию, сосредоточенную на межпоколенческой передаче травмы, а также анализе роли и значения травмы с точки зрения процессов формирования общей украинской идентичности.

Agnieszka Matusiak

THE NOVEL *STOLITIA JAKOVA* BY WOLYDYMYR LYS
AS A TESTIMONY OF UKRAINIAN POST-TOTALITARIAN TRAUMA

Summary

The presented article is an attempt to determine the main memorial traces in the literary and cultural studies of Ukrainian post-totalitarian trauma after the World War II. The author of the article constructs her own concept around the generational transmission of trauma as well as the role and importance of this trauma for the processes of shaping the common Ukrainian identity.

AURELIA KOTKIEWICZ

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Naukowej w Krakowie

„JEDNO IMIĘ, JEDNO ŻYCIE, JEDEN ZNAK”.
PRZYWRACANIE PAMIĘCI
O WIELKIM TERRORZE (1937–1938)

Нет участи слаще,
Желанней конца,
Чем пепел, стучащий
В людские сердца¹.

Wypracowane przez wieki formy upamiętnienia wydarzeń, miejsc i ludzi odnoszą się do sfery imagologii — obszaru symboli i wyobrażeń, ważnych dla kształtowania tożsamości narodowej². Do takich form zachowania przeszłości należą przede wszystkim dzieła literackie, historyczne, dokumentalne, memuarystyka, sztuki piękne, filmy, inscenizacje teatralne, gry komputerowe, komiksy. Ważną formą upamiętniania i jednocześnie przejawem wzajemnych relacji między miejscem i doświadczającym go człowiekiem, a w szerszym kontekście pomiędzy władzą, społeczeństwem i jednostką, są wpisane w pejzaż architektoniczny miasta cmentarze, muzea, domy, place, pomniki, tablice³.

¹ В. Шаламов, *Авакум в Пустозерске, Собрание сочинений в 4-х т.*, red., оргас., przypisy И. Сиротинская, *Художественная литература* — Вагриус, Москва 1998, <https://shalamov.ru/library/11/68.html> (11.06.2018).

² E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca: zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–38; S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: tegoż (red.), *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010, s. 11.

³ Wśród form pamięci Aleksander Etkind wyróżnia twarde i miękkie, do twardych zaliczając muzea i pomniki, do miękkich — utwory literackie, filmy i inne. Zob. А. Эткинд, *Твердое и мягкое*, w: tegoż, *Кривое горе. Память о непогребенных*, przeł. В. Макарова, *Новое литературное обозрение*, Москва 2016, s. 221–246.

Te konkretne miejsca w przestrzeni miejskiej, zwane przez Aleksandra Etkinda „twardymi formami pamięci”⁴, odzwierciedlone zostały w wielu utworach literatury rosyjskiej, by wymienić choćby pomnik Jeźdźca Miedzianego na Placu Senackim, Prospekt Newski w Petersburgu czy Kreml i Plac Czerwony w Moskwie. Poddawane wielokrotnie na przestrzeni wieków reinterpretacji i nakładaniu się różnych warstw znaczeniowych, pozostają w ścisłej zależności od jednostkowych, społecznych, kulturowych i ideologicznych uwarunkowań⁵.

Rosyjska narracja tożsamościowa w sposób szczególny uobecnia się w urbanistycznym ukształtowaniu Moskwy lat 20. i 30. XX wieku. Założona w XII wieku, z biegiem lat rosyjska stolica zyskiwała na znaczeniu, będąc świadkiem najważniejszych w dziejach kraju wydarzeń. Po zwycięstwie bolszewików w 1917 roku Moskwa, niegdyś zwana miastem tysiąca cerkwi, miała stać się modelem radzieckiego Kosmosu — wzorcowym miastem komunizmu, centrum władzy i kultury, ucieleśnieniem ideału totalitarnej utopii. Generalny plan przebudowy stolicy, opracowany w połowie lat 30. ubiegłego stulecia, zakładał gruntowną zmianę zarówno w dziedzinie rozwiązań estetycznych, podporządkowanych ideologii⁶ i realizujących socrealistyczny ideał wzniosłości, jak i w sferze etyki, czemu towarzyszyła transformacja ciała i psychiki człowieka. Znamiennym przykładem kontestacji dotychczasowej hierarchii wartości i ładu kulturowego było wyburzenie w 1931 roku Świątyni Chrystusa Zbawiciela, na miejscu której zaplanowano wybudowanie Pałacu Rad.

⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 133. Zob. też: W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturolologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2006.

⁵ Zob. Z. Dziuban, *Między „miastem jako doświadczeniem” a „miastem doświadczenia” — przestrzenności miejskiego doświadczenia kulturowego*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 1(5), s. 11–29. Autorka omawia dwie kategorie miasta: „miasta jako doświadczenia” (*city as experience*) i „miasta doświadczenia” (*city of experience*). Pierwsza kategoria „odnosi się do miasta rozumianego jako przestrzeń codziennej, często przedrefleksyjnej aktywności [...], druga — do miasta będącego przedmiotem kontemplacji, poddawanego refleksji i krytycznemu namysłowi” (tamże, s. 12).

⁶ K. Clark, *Moskwa, czwarty Rzym: stalinizm, kosmopolitizm i ewolucja sowieckiej kultury (1931–1941)*, przeł. O. Gawrikowa, A. Foменко, Новое литературное обозрение, Moskwa 2018. Zob. też: B. Паперный, *Культура Два*, Новое литературное обозрение, Moskwa 2007. W oparciu o koncepcję binarności kultury rosyjskiej badacz charakteryzuje Kulturę Два jako imperialną, ucieleśniającą zasadę wzniosłości, przeciwstawiając ją Kulturze Jeden, awangardowej i zorientowanej na eksperyment.

Jak dowodzi Mark Lipowiecki, w „ideologicznej mitologii lat trzydziestych–pięćdziesiątych Leningrad jest areną zamachów, czystek, blokady, podczas gdy Moskwa niezmiennie występuje jako przestrzeń triumfu i parady”⁷. W tym właśnie czasie wznoszone są monumentalne, uosabiające potęgę władzy i wartości nowego ustroju budynki rządowe i pomniki działaczy rewolucyjnych, rozpoczyna się budowa metra moskiewskiego, z kolei obiekty kultu religijnego, pałace, domy, należące do prywatnych właścicieli, są wyburzane lub zmieniają przeznaczenie, pełniąc przede wszystkim funkcje użytkowe. Owo podporządkowanie architektury narracji władzy dostrzec można między innymi w zmianie statusu secesyjnej willi fabrykanta Stiepana Riabszyńskiego, w której w latach 20. XX wieku mieściła się siedziba Rosyjskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego oraz Eksperymentalny Dom Dziecka, dekadę później w budynku tym zamieszkał natomiast Maksym Gorki.

Architektonicznym symbolem nowej rzeczywistości radzieckiej stał się dom na nabrzeżu rzeki Moskwy, zwany „Domem rządowym”, zbudowany w latach 30. według projektu architekta Borisa Iofana⁸. Dzisiejszą nazwę zawdzięcza on wydanej w 1976 roku powieści rozrachunkowej Jurija Trifonowa *Dom nad rzeką Moskwą*. Utwór, mocno związany zarówno z toposem miasta, synonimem rozwoju cywilizacyjnego, jak i z motywem domu jest artystycznym wyrazem szczególnego, dyscyplinującego oddziaływania architektury na człowieka.

W instytucjach dyscyplinarnych, zdaniem Michela Foucaulta, stosuje się regułę „rozmieszczenia funkcjonalnego”, polegającą na wyznaczeniu takiego miejsca, które umożliwi sprawowanie nadzoru, podporządkowanie jednostki władzy, ale też pełniącego funkcje użytkowe⁹. W obrębie tego zamkniętego kompleksu mieszkalnego, który zajmował powierzchnię około trzech hektarów, do użytku mieszkańców oddano przychodnię, bank, pocztę, przedszkole, żłobek, zakład fryzjerski, pralnię, bibliotekę oraz kino. Budynek na nabrzeżu rzeki Moskwy, nazywany potocznie „domem aresztu tymczasowego”, od

⁷ M. Lipowiecki, *Nowy „moskiewski” styl*, przeł. K. Osińska, „Literatura na Świecie” 2001, nr 10–11, s. 300.

⁸ Boris Iofan był także współautorem projektu Pałacu Rad, a także rosyjskiego pawilonu wystawienniczego na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 roku.

⁹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia–Spacja, Warszawa 1993, s. 171. O różnych strategiach architektonicznych, dyscyplinujących człowieka zob. T. Ferenc, M. Domański (red.), *Architektura Przymusu. Interdyscyplinarne studia nad opresywnymi funkcjami architektury*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2013.

początku swojego istnienia przybrał formę instytucji totalitarnej, porządkującej zachowania ludzkie, a jego rozmiary oraz zastosowane rozwiązania architektoniczne upodobiły go do więzienia, w którym każdy mieszkaniec podlegał dyscyplinie i nieustannej obserwacji. Jedną z bohaterek powieści Anatolija Rybakowa *Strach. Trzydziesty piąty i później* nazywa dom „stacją przesiadkową między bulwarem nad rzeką Moskwą a brzegami Jeniseju”¹⁰. Ten przeznaczony dla nomenklatury partyjnej budynek, w którym warunki mieszkaniowe, w przeciwieństwie do najbardziej powszechnej w owych latach wielorodzinnej komunałki, były luksusowe, narzucał ambiwalentny model odbioru — miał wzbudzać uczucie wzniosłości, zachwyty i dumy, ale jednocześnie wywoływać groźbę i lęk. W obu przestrzeniach — reprezentacyjnej i komunalnej — czynnikiem organizującym był system społecznego nadzoru i wzajemnej kontroli, co doprowadziło do zaburzenia organizacji społecznej i zniesienia dystansu pomiędzy prywatnym i publicznym. Jak stwierdza Etkind,

Вся социальная инженерия этого периода — от колхозов до коммунальных квартир, от тюремных камер до лагерных бараков — характеризовалась принудительной социальностью, которая была основным механизмом советских дисциплинарных практик¹¹.

Zgrupowanie wielu osób na niewielkiej, ograniczonej i zamkniętej przestrzeni, czy to będzie komunałka, czy dom dla działaczy partyjnych, zostawia głębokie ślady w psychice, wpływa destrukcyjnie na relacje międzyludzkie, wyzwala agresję wobec innych i strach przed karą, wyalienowuje jednostkę ze społeczeństwa. Badania wykazały, że nadmierne zagęszczenie ludności w przestrzeni mieszkalnej¹² zawsze doprowadza do wzrostu zjawisk patologicznych: właśnie wśród mieszkańców komunałek psychiatrzy rosyjscy odnotowali przypadki chorób psychicznych¹³. Taki destrukcyjny wpływ mieszkania komunalnego na psychikę i zachowania ludzkie w prześmiewczy sposób ukazał Michaił Zoszczenko. Akcja większości jego wczesnych opowia-

¹⁰ A. Rybakow, *Strach. Trzydziesty piąty i później*, przeł. M.B. Jagiełło, Z. Gądzinińska, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1992, s. 36.

¹¹ A. Эткнд, *Кривое горе...*, s. 89.

¹² Takie nadmierne zagęszczenie populacji amerykański antropolog Edward T. Hall nazwał — za Johnem Calhounem — „bagnem behawioralnym”. Zob. E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza S.A., Warszawa 2009, s. 47.

¹³ O. Figes, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, przeł. W. Jeżewski, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2008, s. 157.

dań rozgrywa się właśnie w mieszkaniach komunalnych, w których ludzie zrobili się „jacyś nadmiernie nerwowi”:

A kuchenka, wiadomo, wąska. Bić się nieporęcznie. Ciasno. Dokoła rondle i prymusy. Nie ma się gdzie obrócić. A tu zważyło się dwanaście osób. Chciałoby się, na przykład, jednego zamalować po pysku — a kosi się trzech. No, i wiadomo, człowiek o wszystko się potyka i przewraca¹⁴.

Coraz bardziej kolonizowana i anektowana przez ideologię i politykę przestrzeń architektoniczna Moskwy¹⁵ staje się miejscem konfliktu pomiędzy tradycją, zadomowieniem i bezpieczeństwem a bezdomnością, wydziedziczeniem z pamięci, czasu i miejsca. Ten konflikt odzwierciedla się w twórczości wielu rosyjskich pisarzy, tworzących w latach 20. i 30. XX wieku. Ze szczególną mocą uwidocznił się on w powieści *Wykop* (1929–1930) Andrieja Płatonowa. Jeden z bohaterów utworu, Woszczew, błąka się po mieście w poszukiwaniu sensu życia:

Chodził po mieście do samego wieczora, jakby w oczekiwaniu na moment, gdy świat stanie się powszechnie znany. Ale świat był dlań nadal niejasny [...]. Odszedł ze środka miasta na jego kraniec. Zanim tam doszedł, nastąpiła bezludna noc; tylko woda i wiatr wypełniały w oddali mrok i naturę, a melancholię tego wielkiego tworzywa zdolne były wyrazić jedynie ptaki — bo latały w górze i było im łatwiej¹⁶.

W moskiewskiej przestrzeni architektonicznej, pełnej odwołań do przeszłości, z nakładającymi się na siebie znaczeniami, odnaleźć można ślady miejsc, związanych zarówno z traumatycznymi wydarzeniami historycznymi, jak i ofiarami tych wydarzeń.

Jednym z takich głęboko traumatyzujących doświadczeń w dziejach Rosji był Wielki Terror, zwany od nazwiska ówczesnego Ministra Spraw Wewnętrznych Nikołaja Jeżowa okresem „jeżowszczyzny”

¹⁴ M. Zoszczenko, *Nerwowi*, w: tegoż, *Punkt widzenia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, S. Pollak, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 104.

¹⁵ Olga Skubacz i Aleksandr Kuliapin piszą: „Одна из целей всех социалистических строек — укрощение природной стихии и преодоление традиционного русского комплекса подавленности беспредельным пространством”. А.И. Куляпин, О.А. Скубач, *Москва моя — страна моя*, w: tychże, *Мифология советской повседневности*, Языки славянской культуры, Москва 2013, s. 22.

¹⁶ A. Płatonow, *Wykop*, przeł. A. Drawicz, Wydawnictwa Alfa, Warszawa 1990, s. 15. Zdaniem tłumacza utwór jest jednym „z głównych, najgłębiej sięgających rosyjskich tekstów o systemie”, „uniwersum zagłady” (tamże, s. 4). W 2017 roku powieść została wydana pod tytułem *Dół*, zob. A. Płatonow, *Dół*, przeł. A. Pomorski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.

czy też czasem „wielkiej czystki”¹⁷. Zapoczątkowany procesami moskiewskimi trwał szesnaście miesięcy — od lipca 1937 do listopada 1938 roku i pochłonął prawie dwa miliony ofiar. Wielki Terror był, jak twierdzi Robert Conquest, najgłębszym wstrząsem społecznym, wpłynął głęboko na samoświadomość Rosjan i dokonał ogromnego spustoszenia w dziedzinie duchowej¹⁸. Znalazł on odzwierciedlenie w takich wybitnych utworach literackich jak powieści *Sofia Pietrowna* Lidii Czukowskiej, *Stroma droga* Jewgienii Ginzburg, *Wszystko płynie...* Wasilija Grossmana, *Dom nad rzeką Moskwą* Jurija Trifonowa, poemat *Requiem* Anny Achmatowej, *Wspomnienia* Nadieжды Mandelsztam czy dzienniki Olgi Bergholc.

Jednakże, pomimo że w Rosji od ponad dwudziestu lat co roku w dniu 30 października obchodzi się Dzień Pamięci Ofiar Represji Politycznych, włączając także ofiary Wielkiego Terroru, w świadomości społecznej nakładają się na siebie dwie przeciwstawne narracje o nim: pierwsza zwraca uwagę na zbrodniczy charakter systemu stalinowskiego, na dławienie wolności, niszczenie osobowości i wzbudzanie strachu, drugi przekaz skoncentrowany jest na ukazywaniu epoki przez pryzmat wielkich osiągnięć kraju w wielu dziedzinach życia, terroru zaś jako narzędzia służącego do ich realizacji. Proces destalinizacji, zapoczątkowany w okresie odwilży chruszczowowskiej w połowie lat 50. ubiegłego wieku i kontynuowany w latach pieriestrojki dał efekty w postaci różnych form upamiętnienia traumatycznych wydarzeń niedawnej przeszłości: pamiętnikarstwa, autobiografii, archiwaliów, muzealnictwa. Choć w dzisiejszej Rosji proces konfrontacji z bolesną historią nie został zahamowany i pamięć o tej wielkiej katastrofie społecznej wciąż trwa, umiejscawia się ona na obrzeżach oficjalnej narracji. Pracę mechanizmów pamięci, które pozwoliłyby w pełni na rozpoznanie i zrozumienie, czym był terror¹⁹, na oplakanie ofiar, zadośćuczynienie im i ukaranie winnych utrudnia, jak twierdzi

¹⁷ A. Weissberg-Cybulski, *Wielka czystka*, tłum. A. Ciołkosz, Czytelnik, Warszawa 1990.

¹⁸ R. Conquest, *Wielki Terror*, przeł. W. Jeżewski, Wydawnictwo Michał Urbański, Warszawa 1997, s. 13, 84. Na temat Wielkiego Terroru zob. także: T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Świat Książki, Warszawa 2011 oraz O. Figes, *Szepty...*

¹⁹ Chodzi tu o „zbiorowy rytuał, wymagający przyjęcia do wiadomości karygodnej, a niekiedy przestępczej działalności w interesie przepracowania przeszłości”. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 60.

Etkind, samobójczy charakter terroru, wymierzonego przeciwko własnemu narodowi, jego bezmyślność, absurdalność i chaotyczność²⁰. Wyrazem absurdalności i irracjonalności wydarzeń są słowa Nadieżdy Mandelsztam:

Zetknięcie się z irracjonalną siłą, irracjonalną nieuchronnością, irracjonalnym przerażeniem gwałtownie zmieniło naszą psychikę. Wielu z nas uwierzyło w nieodwołalność, a inni w racjonalność tego, co się dzieje. Wszyscy nabrali pewności, że nie ma powrotu. Na to poczucie wpłynęły doświadczenia przeszłości, przecucie przyszłości i hipnoza teraźniejszości²¹.

O rozpaczliwych próbach zrozumienia koszmaru, wymykającego się racjonalnemu opisowi opowiada Michał Priszwin:

Неотступно преследует тревога о нашем положении. Быть может, еще несколько-то протянем, сбрасывая балласт вроде Ежова и проч., но больше ничего не видно: упадок небывалый. Упрекаешь себя за попытки понять непонятное²².

Wtóruje mu Olga Bergholz:

Движение идет по замкнутому кругу, и человек с его разумом бессилён [...]. Я задыхаюсь в том всеоблакивающем, душном тумане лицемерия и лжи, который царит в нашей жизни... все темнее и страшней²³.

U źródeł bagatelizowania wagi wydarzeń, niezauważania ich i wypierania, leży bolesna świadomość współuczestnictwa, jednoczesnego bycia ofiarą i niemym świadkiem lub obserwatorem tragedii, owego „zbliżenia się do Realnego, na co nie ma słów w języku”²⁴. Powszech-

²⁰ „Если нацистский Холокост уничтожал Другого, то советский террор был похож на самоубийство”. А. Эткинд, *Кривое горе...*, s. 19. O irracjonalności terroru, który badaczka określa mianem Smuty, i obecnym w nim elemencie przypadkowości pisze Sheila Fitzpatrick: Ш. Фицпатрик, *Повседневный сталинизм. Социальная история советской России в 30-е годы: город*, przeł. z ang. Л.Ю. Пантина, Росспэн, Москва 2001, s. 230.

²¹ N. Mandelsztam, *Wspomnienia*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2015, s. 63.

²² М. Пришвин, *Дневники. 1938–1939*, оргас. Я.З. Гришина, А.В. Киселева, Изд-во „Росток”, Санкт-Петербург 2010, s. 239.

²³ О. Берггольц, *Никто не забыт и ничто не забыто*, Азбука, Санкт-Петербург 2016, s. 25.

²⁴ Jak twierdzi Jacques Lacan: „Realne jest traumatycznym jądrem w ludzkiej psychice, osłabiającym relację z rzeczywistością”. А. Burzyńska, М.Р. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2007, s. 65. Spotkanie z „Realnym”

ną praktyką cenzurowania pamięci w latach terroru było zamazywanie na zdjęciach twarzy osób represjonowanych — fizycznej śmierci ofiar towarzyszyło ich unicestwienie w sferze symbolicznej. Pamięć traumatycznych przeżyć przynosi rozpacz i ból:

В наказание такую память
мне судьба-насмешница дала,
чтоб томило долгими годами
то, что сердцем выжжено дотла²⁵.

Często jednak pamięć mogła uchronić dzieła represjonowanych i cenzurowanych twórców. Szeroko stosowaną obroną przed ich unicestwieniem było uczenie się na pamięć tekstów, dobra pamięć była sposobem na ich przechowywanie, o czym przekonuje Nadieżda Mandelsztam, Lidia Czukowska czy Jewgienija Ginzburg.

Zmarły w 2017 roku Arsenij Roginski, historyk, działacz i obrońca praw człowieka, zwrócił uwagę, że dzisiejsza rosyjska pamięć o okresie stalinizmu i oficjalna narracja na temat terroru zmieniająca się z biegiem lat są bardzo fragmentaryczne, zdeformowane, poddane wpływom ideologii. Traumatyczne doświadczenia, jak twierdził Roginski, nie były obiektem głębokiej refleksji, nigdy nie odbyła się też debata polityczna i społeczna o odpowiedzialności państwa za terror i jego winie wobec ofiar. W sensie prawnym — dowodził historyk — „świadomość zbiorowa nie ma się na czym oprzeć, ponieważ nie istnieje żaden akt prawny, w którym terror zostałby nazwany zbrodnią. Tymczasem przy wyborze faktów oficjalna narracja pamięciowa jest ukierunkowana na wybór tych, które budują tożsamość zborową”²⁶.

mogło mieć miejsce jedynie w snach, zob. И. Паперно, *Сны террора (сон как источник для истории сталинизма)*, „НЛО” 2012, nr 116, <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/p18.html> (12.08.2018).

²⁵ О. Берггольц, *На асфальт расплавленный похожа память ненасытная моя*, w: те же, Ольга. *Запретный дневник. Дневники, письма, проза, избранные стихотворения и поэмы Ольги Берггольц*, red. Н. Соколовская, А. Рубашкин, Азбука-классика, Санкт-Петербург 2010, s. 426.

²⁶ Cyt. za: A. Roginski, *Пamięć o stalinizmie*, przekł. A. Sowińska, w: T. Kizny, *Wielki Terror 1937–1938*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2013, s. 15. Chodzi tu bowiem o „zbiorowy rytuał, wymagający przyjęcia do wiadomości karygodnej, a niekiedy przestępczej działalności w interesie przetwarzania przeszłości”. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata...*, s. 60. Pomnik ku czci ofiar represji, odsłonięty 30 września 2017 roku jako ważna forma upamiętnienia, zrównuje wszystkich więźniów GUŁAGu, represjonowanych na przestrzeni XX wieku, nie dotykając jednak problemu pamięci o organizatorach Wielkiego Terroru i ich odpowiedzialności za popełnione przestępstwa. Zob. В. Емельяненко,

U podstaw współczesnej tożsamości rosyjskiej leży zwycięstwo ZSRR w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, co być może, jak twierdzą niektórzy, uratowało reżim przed własnym procesem norymberskim²⁷.

Szczególne zasługi w sferze upamiętniania ofiar Wielkiego Terroru oraz śladów pamięci z nim związanych pełnią w Moskwie takie instytucje jak Muzeum Historii GUŁAGu (www.gmig.ru), Centrum Sacharowa (www.sakharov-center.ru/) oraz Międzynarodowe Stowarzyszenie Historyczno-Oświatowe, Dobroczynne i Obrony Praw Człowieka „Memorial” (www.memo.ru/ru-ru/).

Muzeum Historii GUŁAGu od kilku lat realizuje wiele ciekawych projektów upamiętniających ofiary stalinizmu, wśród nich na szczególną uwagę zasługuje projekt pod nazwą „Вещдок” (skrót od ros. „вещественное доказательство”), co można przetłumaczyć na język polski jako „dowód rzeczowy” lub „ślad”. Ślady materialne — „widmowe” pozostałości z okresu terroru i represji — zarówno pojedyncze przedmioty codziennego użytku, jak i wytwory sztuki są narzędziami do opowiadania indywidualnej historii, odsyłają do konkretnych osób, które kiedyś były ich właścicielami lub twórcami²⁸.

Misją Centrum Sacharowa jest utrwalanie pamięci o epoce totalitaryzmu w Rosji, a także ochrona praw człowieka i budowanie rosyjskiego społeczeństwa obywatelskiego. Centrum zajmuje się archiwizacją dokumentów, zdjęć, listów, obrazów, grafik, przedmiotów użytkowych należących do ofiar represji i więźniów, prowadzi wiele projektów edukacyjnych, organizuje pokazy filmów, ekspozycje mu-

Ожог памяти. В Москве установили памятник жертвам политических репрессий, „Российская газета — Столичный выпуск” 2017, nr 7412(246), <https://rg.ru/2017/10/30/reg-cfo/stenu-skorbi-v-pamiat-zhertv-politicheskikh-repressij-otkryli-v-moskve.html> (12.08.2018).

²⁷ Motyw rosyjskiej Norymbergi i odpowiedzialności reżimu za popełnione zbrodnie pojawia się w dziennikach Olgi Frejdenberg z lat 1946–1948. Zob. też: E. Чиждова, *Можно ли писать стихи после Ленинграда?*, „Вопросы литературы” 2013, nr 4, s. 9–24. Marietta Czudakowa wyraziła niegdyś przypuszczenie, że książki Aleksandra Sołżenicyna, Warłama Szalamowa i Wasilija Grossmana spełnią rolę „rosyjskiego procesu norymberskiego”. Zob. M. Чудакова, *Под скрип уключин*, „Новый мир” 1993, nr 4, s. 136; jak pesymistycznie stwierdza Aleksander Etkind, nadzieje Czudakowej okazały się płonne — A. Эткинд, *Кривое горе...*, s. 64.

²⁸ Cel twórców projektu „Вещдок”, zakładający dialog z historią i pamięcią za pośrednictwem przedmiotu, jest bliski ustaleniom Bożeny Shallcross, badaczki Zagłady, która twierdzi, że „Wobec niemożności przeżycia namacalnego konkretnego tamtego świata pozostaje jego kształt w języku śladów”, a „przedmioty służą do metonimicznego przedstawiania człowieka, jego losów i tożsamości”. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Universitas, Kraków 2010, s. 20, 12.

zealne, poświęcone m.in. represjom politycznym, ruchowi dysydencji, a także interesujące wystawy czasowe, przybliżające pamięć tragicznych wydarzeń.

W dziele przywracania pamięci o Wielkim Terrorze i godności jego ofiarom ważną rolę pełni stowarzyszenie „Memorial”, którego inicjatorem był w 1989 roku m.in. Andriej Sacharow. Wśród różnych działań podejmowanych przez „Memorial” na szczególną uwagę zasługują dwa projekty. Pierwszy z nich nosi nazwę „Topografia terroru” (topos.memo.ru) i poświęcony jest dokumentowaniu i oznaczaniu na wirtualnej mapie miejsc represji w moskiewskiej przestrzeni miejskiej: więzień, obozów, miejsc kaźni i pochówku osób represjonowanych, wraz z ich opisem i historią. W ramach tego projektu memorialnego powstają foldery i przewodniki po mieście, poświęcone pamięci konkretnych miejsc i osób z nimi związanych. Taką właśnie propozycją jest na przykład przewodnik *Когда мы вернемся в город...*, opowiadający o moskiewskich miejscach pamięci, związanych z życiem Warłama Szalamowa.

Inna forma reprezentacji pamięci to inicjatywa pod nazwą „Przywracanie imion”, organizowana przez „Memorial” każdego roku 30 października, w Dniu Pamięci Ofiar Represji Politycznych, kiedy to na głos wyczytywane są ich imiona i nazwiska. W ramach akcji realizowany jest od kilku lat projekt „Ostatni adres”, rosyjska wersja „Kamieni Pamięci” („Stolpersteine”) Guntera Deminga²⁹, upamiętniających ofiary Holocaustu. Ideą przewodnią rosyjskiego projektu, którego współtwórcą jest Siergiej Parchomienko, rosyjski dziennikarz opozycyjny i komentator polityczny, stało się hasło „Jedno imię, jedno życie, jeden znak”, symbolizujące „ratowanie”, ocalanie pamięci o osobach represjonowanych i przywracanie im godności³⁰.

Znak „Ostatniego adresu”, zaprojektowany przez architekta Aleksandra Brodskiego, to prostokątna tabliczka z nierdzewnej stali o wymiarach 11 × 19 cm, na której ręcznie wykonano napis, informujący w krótkiej formie o osobie represjonowanej. Tabliczka przytwierdzana jest na ścianie domu, w którym osoba ta mieszkała tuż przed aresztowaniem i śmiercią. Z lewej strony tabliczki znajduje się niewielki

²⁹ Zob. S. Cordes, M. Matzke, „Kamienie pamięci” jako dzieło życia. Ich twórca kończy 70 lat, <https://www.dw.com/pl/kamienie-pamięci-jako-dzieło-życia-ich-twórca-kończy-70-lat/a-41143944> (12.07.2018).

³⁰ O projekcie tzw. historii ratowniczej, nauki o charakterze interdyscyplinarnym, której najważniejszym celem jest zachowanie (ratowanie) pamięci zob. E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.

kwadratowy otwór. To puste miejsce, przeznaczone na zdjęcie, symbolizuje nieobecność, brak, ranę, odsyła do niewyraźności śmierci, może być również odczytywane jako graficzne świadectwo oporu wobec prób wymazania z pamięci ofiar i skazania ich na nieistnienie. Tabliczki, umieszczane na fasadach budynków w liczbie kilku lub kilkunastu, pozwalają osobom uczestniczącym w tym symbolicznym rytuale żałoby i namiastce pogrzebu doświadczyć przestrzeni naznaczonej terrorem i śmiercią oraz podjąć próbę zrozumienia tego, co wydarzyło się w tym miejscu w przeszłości³¹. Takich miejsc, w których montowane są znaki „Ostatniego adresu” służące „uprzestrzennianiu pamięci”³² o Wielkim Terrorze, jest w krajobrazie rosyjskich miast wiele. W topografii samej Moskwy wymienić ich można kilkadziesiąt, by wspomnieć dom na nabrzeżu rzeki Moskwy przy ulicy Serafimowicza 2, tzw. Dom Wdów przy ulicy Dołgorukowskiej 5 czy budynek przy ulicy Nikolskiej 23, w którym dokonywano egzekucji skazanych w okresie terroru.

W Rosji wciąż trwa praca pamięci, pozwalająca skonfrontować się z bolesną przeszłością, umożliwiającą nazwanie i oswojenie doświadczenia narodowej, społecznej i indywidualnej traumy. Pozostaje mieć nadzieję, że proces ten nie zostanie zahamowany i przyniesie efekty zarówno w sensie społecznym, jak i politycznym.

Аурелия Коткевич

«ОДНО ИМЯ, ОДНА ЖИЗНЬ, ОДИН ЗНАК».
ВОЗВРАЩЕНИЕ ПАМЯТИ О БОЛЬШОМ ТЕРРОРЕ (1937–1938)

Резюме

В статье рассматриваются современные, важные для формирования русской национальной идентичности формы увековечения жертв сталинских репрессий в пространственном пейзаже Москвы. Такие места памяти, находящиеся в пространственном пейзаже Москвы — кладбища, музеи, дома, площади, памятники, мемориальные доски — являются проявлением отношений между местом и человеком, и в широком контексте — между властью, обществом и личностью. Особые заслуги в области увековечения жертв Большого Террора и сохранения мест памяти о нем имеют такие общественные институты как

³¹ O „hermeneutyce pustego miejsca”, „miejsca-po-getcie” pisał Jacek Leociak: tegoż, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2009, s. 119.

³² J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 75.

„JEDNO IMIĘ, JEDNO ŻYCIE...”

Музей истории ГУЛАГа, Сахаровский центр и Международное общество «Мемориал». Кроме образовательной и просветительской деятельности они руководят такими мемориальными проектами как «Вещдок», «Топография террора» и «Последний адрес».

Aurelia Kotkiewicz

“ONE NAME, ONE LIFE, ONE SIGN”.

RESTORING THE MEMORY OF THE GREAT TERROR (1937–1938)

Summary

The article deals with current forms of commemorating the victims of Stalin’s persecutions in the spatial landscape of Moscow, which is instrumental in informing Russia’s sense of identity. The cemeteries, museums, squares, monuments, and plaques inscribed into the architectural cityscape of Russia’s capital are manifestations of a relationship between place and the man who experiences it, and, in the wider context, between authorities, society, and the individual. Institutions such as GULAG History State Museum, The Sakharov Center, and the International Memorial Society have all greatly contributed to honouring the victims of the Great Terror and keeping their memory alive. From among numerous activities they engage in the memorial projects called “Material Evidence”, “Topography of Terror”, and “Return of the Names” are particularly noteworthy.

BOŻENA ŻEJMO

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

IMPERIUM TRAUMY,
CZYLI MIĘDZY SZEPTEM A MILCZENIEM
(DZIEWCZYNA MOICH MARZEŃ BUŁATA OKUDŻAWY)

Na gruncie teorii traumy utarł się pogląd, że doświadczenia traumatyczne można odpowiednio przedstawić jedynie za pomocą ekstremalnych, modernistycznych strategii tekstualnych:

Pogląd ten, który można odnaleźć już w stwierdzeniach Theodora Adorna na temat poezji w Auschwitz, zdążył zyskać sobie status aksjomatu. Teoretycy traumy często uzasadniają zainteresowanie formami antynarracyjnymi, fragmentarycznymi i modernistycznymi, wskazując na podobieństwa między nimi a psychicznym doświadczeniem traumy. Zgodnie z taką logiką, najlepszym sposobem przedstawienia doświadczenia, które wykracza poza możliwość wiedzy narracyjnej, jest właśnie porażka narracji. Stąd bierze się postulat zakłócenia konwencjonalnych sposobów przedstawienia¹.

Roger Luckhurst ubolewa, że teoretycy traumy koncentrują swoją uwagę jedynie na tekstach antynarracyjnych, wskazując jednocześnie, że „kryzys przedstawienia, wywołany traumą, rodzi w równym stopniu możliwość, jak i niemożliwość narracji”². Nie chodzi, oczywiście, o odrzucenie modernistycznych form przedstawienia, ale o zakwestionowanie normatywnej estetyki traumy, wyjście poza wąski kanon awangardowych tekstów, roszczących sobie prawo do najbardziej adekwatnych świadectw literackich doświadczeń traumatogennych. Jak twierdzi Stef Craps, należy „otworzyć teorię traumy na różnorodne strategie przedstawienia i oporu, inspirowane lub uwarunkowane

¹ S. Craps, *Poza eurocentryzm. Teoria traumy w epoce globalizacji*, przeł. J. Burzyński, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 428.

² R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, London 2008, s. 83. Cyt. za: S. Craps, *Poza eurocentryzm...*, s. 429.

przez specyfikę kontekstów społeczno-historycznych”, by w ten sposób nadać im charakter „międzykulturowego zaangażowania etycznego”³. Próbą zilustrowania właśnie tej tezy będzie analiza autobiograficznego opowiadania Bułata Okudźawy *Девушка моей мечты* (1985), opartego na wspomnieniach matki pisarza, która w 1947 roku wróciła z Gułagu⁴. Utwór opowiada o sposobach (nie)radzenia sobie przez ocalałych z psychicznymi bliznami po doznanej traumie.

W języku rosyjskim istnieją dwa słowa na określenie osoby mówiącej szeptem. Pierwsze to „szepczący” (шепчущий), które oznacza między innymi tego, kto nie chce, by słyszano, co mówi. Słowem „szeptun” (шептун) określa się policyjnego informatora, który szeptem donosi na bliźnich. Rozróżnienie to powstało w czasach stalinowskich, kiedy całe społeczeństwo sowieckie tworzyli ludzie należący do jednej lub drugiej kategorii. System terroru wciągnął w swoje tryby miliony obywateli — zarówno milczących świadków, jak i aktywnych współuczestników. W społeczeństwie, gdzie wszystkie aspekty życia ludzkiego poddano ideologicznej presji, ludzie „nauczyli się mówić szeptem”⁵. Szczególne miejsce pośród „mówiących szeptem” przynależą tym, którzy po latach spędzonych w łagrach powracali do rodzin i „normalnego życia”. Jednak niełatwo było członkom rodzin ponownie się połączyć. Ci, którzy nie doświadczyli Gułagu, patrzyli na powracających z mieszanymi uczuciami, często nie rozpoznawali w nich swych bliskich. Już w 1919 roku młody Osip Mandelsztam wyznał swej przyszłej żonie, że najważniejsze są dla niego dwie kwestie — śmierć i rozpoznanie. Po latach Nadieżda Mandelsztam wspominała:

Он думал не только о процессе, то есть о том, как протекает узнавание того, что мы уже видели и знали, но о вспышке, которая сопровождает узнавание до сих пор скрытого от нас, еще неизвестного, но возникающего в единственно нужную минуту, как судьба [...]. И снаружи, и за колючей оградой все мы потеряли память⁶.

Tymczasem po obu stronach kolczastego drutu owa utrata pamięci przebiegała odmiennie, w wyniku czego dochodziło do nieporozu-

³ S. Craps, *Poza eurocentryzm...*, s. 430.

⁴ Zob. А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, przeł. В. Макарова, Новое литературное обозрение, Москва 2016, s. 73.

⁵ Zob. О. Фигес, *Шепты. Жизнь в сталинской Росji*, przeł. Wł. Jeżewski, Magnum, Warszawa 2007, s. XXIX.

⁶ Н. Мандельштам, *Вторая книга*, УМСА-Press, Париж 1972, s. 22.

mień, następowało zaburzenie w komunikacji, wzajemne nie-rozpoznanie się. Ofiara powracała z obozu jako inny człowiek. Gorzka ironia całej sytuacji tkwiła w tym, że zarówno rodzina, jak i powracający odczuwali obcość w momencie, gdy doszło do długo oczekiwanego spotkania. Andriej Siniawski, po powrocie do domu z sześciolatniego pobytu (1965–1971) w obozie o zaostrowym rygorze, pisał o syndromie wysadzenia z siodła:

И я заплакал [...] не по безвременной молодости, которой, прямо скажем, было не так уж много. А по вставшему внезапно в сознании седлу, как я это назвал, разделившему меня на две половины, на до и после выхода из-за проволоки, — как будто предчувствуя, как трудно вернуться оттуда к людям и какая пропасть пролегла между нами и ними⁷.

Opowiedziana przez Okudżawę historia kobiety, którą państwo zmieniło do tego stopnia, że funkcjonowanie w „normalnym świecie”, poza Gułagiem, stało się już niemożliwe, brzmi jak osąd nad transformacyjną siłą samego państwa. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że życie rodzinne opiera się na głębokiej znajomości pojedynczych tożsamości każdego członka wspólnoty i to wzajemne rozpoznawanie się trwa na przestrzeni lat, to jest sprawą oczywistą, że nierozpoznanie człowieka, przynależącego do rodziny, kładzie się głębokim cieniem na wszystkich, którzy nie poznają lub nie zostali rozpoznani. Nierozpoznanie budzi wzajemny strach i poczucie winy. Dochodzi do wewnętrznego pęknięcia wspólnoty, rozerwania więzów solidarności i zaufania. W osobistej narracji tego, który nie został rozpoznany, utrata tożsamości ujawnia stopień transformacji człowieka poddanego destrukcyjnej sile państwa.

Okudżawa buduje fabułę utworu na zasadzie antytezy dwóch światów, reprezentowanych przez dwóch bohaterów — syna, studenta uniwersytetu w Tbilisi, i jego matki, powracającej z łagru w Kazachstanie po dziesięciu latach rozłąki. Między bliskimi rysuje się głęboka granica obcości, a świadomość wzajemnego oddalenia wyraża stopień przemiany, jaka dokonana się w życiu każdego z nich. Trudność we wzajemnym rozpoznaniu się nie dotyczy jednak wyglądu zewnętrznego, choć właśnie takiej przemiany najbardziej obawiał się syn:

[...] и я думал, что если я успел столько прожить и стать взрослым, то уж мама моя — вовсе седая, сухонькая старушка... И становилось страшным [...]. Ужасная мысль, что я не узнаю маму, преследовала меня [...] все

⁷ А. Терц, *Спокойной ночи*, Синтаксис, Париж 1984, s. 43.

время пытался себе представить этот миг, то есть как мы встретимся с мамой и смогу ли я сразу узнать ее нынешнюю, постаревшую, сгорбленную, седую, а если не узнаю, ну не узнаю и пробегу мимо, и она будет меня высматривать в вокзальной толпе и сокрушаться, или она поймет по моим глазам, что я не узнал ее, и как это все усугубит ее рану... (s. 107–110)⁸.

Dobra kondycja fizyczna matki pozwala młodzieńcowi mieć nadzieję na powrót do bliskości sprzed lat. Syn rozpoznaje w matce dawne piękno i z ufnością spogląda w ich wspólną przyszłość: „Мамочка, ты же видишь — я здоров, все хорошо у меня, и ты здоровая и такая же красивая, и все теперь будет хорошо, ты вернулась, и мы снова вместе...” (s. 114). Ufność ta szybko jednak zostaje zweryfikowana poprzez konfrontację z psychiką i emocjonalnością matki, na których — w przeciwieństwie do jej fizyczności — pobyt w Gułagu odcisnął swoje piętno. Syn nie rozpoznaje tożsamości rodzicielki. Pod niezmienioną, wciąż atrakcyjną cielesnością skrywa się bowiem „tożsamość zraniona”⁹. Chłopiec spodziewa się „normalnych” reakcji i zachowań osoby powracającej „stamtąd”, czyli leż i opowieści o przeżytych, a w ich miejsce widzi puste, „niewidzące” spojrzenie, skamieniałą, zastygłą twarz. Na słowa syna matka odpowiada milczeniem, którego ten nie potrafi znieść: „Уж лучше бы она рыдала, — подумал я” (s. 114). Na poziomie języka dialog między bliskimi staje się niemożliwy. Syn oczekuje od matki katartycznego oczyszczenia poprzez wspomnianie łagrowych doświadczeń, ale dla kobiety takie oczyszczenie z doznanej traumy nie może się dokonać. Dziesięć lat zaleźnionej egzystencji bez możliwości swobodnego wypowiedzania się pozbawiło ją zaufania do słowa. Milczenie i szepty stanowiły nie tylko gwarant (choć nikły) przetrwania w obozie, ale budowały nową podmiotowość. W ekstremalnej rzeczywistości tradycyjny język stawał się bezsilny. Dlatego wspomnienia traumy, w odróżnieniu od zdrowych wspomnień, nie mogą być werbalizowane w formie spójnej, linearnej narracji, która „jest włączana do zachowującej ciągłość historii życia”¹⁰. Doświadczenie kobiety nie jest możliwe do opowiedzenia — trauma jest tym, czego nie sposób objąć słowami, dla czego „nie można znaleźć symbolu, co pozostaje

⁸ Б. Окуджава, *Девушка моей мечты*, w: tegoż, *Девушка моей мечты. Автобиографические повествования*, Московский рабочий, Москва 1988. Dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

⁹ Zob. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.

¹⁰ J.L. Herman, *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, przeł. A. Kaszajor, M. Kaszajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999, s. 48.

poza językiem”¹¹. Trauma nie pozwala kobiecie zintegrować się z nową rzeczywistością, powraca jako obiekt lęku. Opatrzanie otwartej rany milczeniem daje szansę na zminimalizowanie emocjonalnych kosztów traumy. Milczenie staje się uzasadnioną strategią przetrwania, sposobem na złagodzenie bólu, barierą ochronną, „nie pozwalającą na dalszą cyrkulację przeżytej historii”¹². Wydaje się, że Freudowska teoria leczenia mówieniem traci w tym przypadku rację bytu. Jednym z największych defektów traumy jest bowiem defekt woli. Francuski psycholog i neurolog Pierre Janet twierdził, że straumatyzowane jednostki „przywiązują się” do traumy, niezdolne do usensownienia źródła własnego przerażenia, zaczynają również wykazywać trudności z przyswojeniem sobie nowych doświadczeń¹³.

Powrót do normalnego świata wymusza wszakże na bohaterce integrację z nim, nawet jeśli tylko częściową. Konieczne staje się wychodzenie z milczenia, by nawiązać jakąkolwiek relację z synem. O pełnym zbliżeniu i zrozumieniu nie może być jednak mowy, obie strony mówią odmiennymi językami. Słowo staje się barierą nie do przekroczenia. Mowę syna znamionuje potok głośnych, chaotycznie wylewanych słów, wzbogaconych dynamiczną gestykulacją, niezwykłą ruchliwością ciała. Wszelkimi sposobami stara się on rozbudzić w matce zainteresowanie otaczającą rzeczywistością, zaangażować ją w tak bliskie i ważne dla każdej kobiety domowe zajęcia. Oczekuje też aprobaty i pochwały własnych starań:

Я выскочил на кухню, зажег керосинку, замесил остатки кукурузной муки. Нарезал небольшой кусочек имеретинского сыра, чудом сохранившийся среди моих ничтожных запасов. Я разложил все на столе перед мамой, чтобы она порадовалась, встрепенулась: вот какой у нее сын, и какой у него дом, и как у него все получается, и что мы сильнее обстоятельств, мы их вот так пересиливаем мужеством и любовью. Я метался перед ней, но она оставалась безучастна и только курила одну папиросу за другой... (s. 114).

Ekspresja syna napotyka niezmiennie na mur milczenia, język i ciało matki pozostają w bezruchu. Niezwykle wymowne są jej bez-

¹¹ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Penguin, London 1991. Cyt. za: M. Milewska, *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 222.

¹² S. Craps, *Poza eurocentryzm...*, s. 437.

¹³ Zob. B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą...*, s. 149.

wolne, opuszczone ręce, wyrażające poddanie się i niemoc. Jest w tych bezwładnych rękach jakaś smutna obojętność, poczucie mentalnej nieobecności. Jeśli nawet kobieta próbuje odpowiadać synowi, to ogranicza się do pojedynczych słów, czasami sylab, których sens rozumie wyłącznie ona sama. Dla słuchającego nie układają się one w żadną logiczną całość, nie ma między nimi spójności. Język matki jawi się jako rozbity, poklatkowany, podobnie jak tożsamość mówiącej. Kobieta nie odnajduje siebie w realiach, z których została niegdyś wyrwana. Podczas gdy syn wierzy, że przerwana ciągłość życia da się odbudować: „Жизнь продолжается, продолжается... Конечно, после всего, что она перенесла, вдали от дома, от меня... сразу ведь ничего не **восстановить, но постепенно, терпеливо...**” (s. 115), to taka wiara nie ma racji bytu dla byłej więźniarki. W jej łańcuchu życia pojawiła się wyrwa nie do scalenia. Między czasem „przed” Gułagiem i „po” nim przebiega potężna granica, tworzy się przepaść, której kobieta nie potrafi w żaden sposób pokonać. Nie rozpoznaje sensów nadawanych rzeczom, zdarzeniom i gestom w świecie, do którego powróciła. Obce i całkowicie zbędne wydają jej się zwykle codzienne sprawy, które zaprzatają uwagę syna. Zanurzenie w codzienności, jak wierzy syn, przywróciłoby kobiecie poczucie ontologicznego bezpieczeństwa. Jednakże starania chłopca o przywrócenie rodzicielki do rzeczywistości niezmiennie kończą się niepowodzeniem, pogłębiając powstałą między nimi obcość. Realne nie jest dla niej realne w sensie konkretnej, dającej się zidentyfikować rzeczy bądź przyczyny; niezależnie od tego, jak konkretną może przybrać postać, wciąż pozostaje jedynie koszmarem. Spotkanie z synem kobieta postrzega „nie jako spotkanie z Realnym, lecz ze światem związanym ze śmiercią, ze światem utraconych obiektów i popędów”¹⁴. Posługując się terminologią Lacana, można sytuację określić jako „puste spotkanie” (*troumatique*)¹⁵. Matka zachowuje się niczym nieobecna. W psychologii ten rodzaj patomechanizmu określanymi jest jako „autyzm obozowy”, czyli „zamknięcie się we własnych przeżyciach, odcięcie od wymiany ze środowiskiem zewnętrznym, pozwalające ograniczyć dopływ traumatycznych bodźców. Od patologicznego autyzmu odróżniała go ograniczona zdolność do utrzymania kontaktów z innymi, uzyskiwania lub dawania oparcia”¹⁶.

¹⁴ G. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, przeł. J. Burzyński, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą...*, s. 381.

¹⁵ Tamże, s. 381.

¹⁶ A. Teutsch, *Reakcje psychiczne w czasie działania psychofizycznego stresu u 100 byłych więźniów w obozie koncentracyjnym Oświęcim-Brzezinka*, „Przegląd

Rozdźwięk w komunikacji między matką a synem osiąga kulminację w scenie, kiedy mężczyzna zaprasza matkę do kina na swój ulubiony film *Dziewczyzna moich marzeń*¹⁷, z piękną Mikką w roli głównej. Uczestniczenie w barwnym, radosnym show miałoby, jak wierzy młodzieniec, moc terapeutyczną:

А потом я поведу ее в кино, и пусть она отдохнет там душою [...]. И я не случайно подумал тогда, что с помощью его моя мама могла бы вернуться к жизни после десяти лет пустыни страданий и безнадежности. Она увидит все это, думал я, и хоть на время отвлечется от своих скорбных мыслей, и насладится лицемерием прекрасного, и напиться миром, спокойствием, благополучием, музыкой, и это все вернет ее к жизни, к любви и ко мне... [...]. Ты увидишь чудо, честное слово! Это такое чудо, которое можно пописать вместо лекарства... (s. 111, 117).

Dwudziestodwulatek wierzył, że beztrioski, kolorowy film wywrze na matce równie głęboką fascynację, jak na nim samym — tym bardziej, że podobne zauroczenie podzielało całe Tbilisi:

Нормальная жизнь в городе приостановилась: все говорили о фильме, бегали на него каждую свободную минуту, по улицам насвистывали мелодии из этого фильма, и из распахнутых окон доносились звуки фортепиано все с теми же мотивчиками, завораживавшими слух тбилисцев (s. 111).

Radość, śmiech, uniesienia i zachwyty, jakich doznawał syn i wszyscy mieszkańcy miasta na widok uwodzicielskiej Mikki, wywołały w matce zniechęcenie. Pośród roześmianego tłumu ona jedna milczała, opuściwszy nisko głowę. W połowie seansu kobieta wyszła z kina. Po raz kolejny próba syna zaadoptowania matki do rzeczywistości skończyła się fiaskiem. Wydźwięk tej sceny jest szczególnie dramatyczny właśnie ze względu na głębię przepaści między bliskimi ludźmi. Kobieta doświadcza całkowitego wyobcowania jako matka. Matczyne instynkty, które nakazywałyby jej odwzajemnianie uczuć syna, zostały całkowicie stłamszone. W zespole stresu pourazowego ten defekt określany jest mianem „zwężenia rozpiętości afektu”¹⁸.

Lekarski” 1964, nr 20(1), s. 27–38. Zob. także: A. Kępiński, *Tzw. „KZ-syndrom”. Próba syntezy*, „Przegląd Lekarski” 1970, nr 26(1), s. 18–23.

¹⁷ Film powstał w Niemczech w roku 1944, pod osobistym nadzorem Goebbelsa. W ZSRR był wyświetlany na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych z oryginalną niemiecką ścieżką dźwiękową, rosyjskim dubbingiem i z napisem: „Этот фильм взят в качестве трофея”.

¹⁸ Zob. P.G. Zimbardo, R.M. Sword, R.K.M. Sword, *W jaki sposób osoby cierpiące na zespół stresu pourazowego (PTSD) zostają uwięzione w czasie*, w: tychże, *Siła czasu*, przeł. A. Cybulko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 6.

Film ujawnił jednak też inny, równie poważny problem. Wyświetlany na ekranie radosny, barwny świat miał odwracać uwagę mieszkańców miasta od ciężkiej powojennej rzeczywistości. Krajobraz zwycięskiej Rosji Sowieckiej w niczym nie przypominał obiecanej przez władzę „szczęśliwej ziemi”, „wesołej krainy”, dlatego należało przekształcić rzeczywistość za sprawą pięknej wizji¹⁹. Z ekranu płynął więc pod adresem społeczności Tbilisi optymistyczny przekaz: życie dostarcza wielu powodów do radości i beztróskiego śmiechu, kobiety są piękne, zmysłowe, otwarte na miłosne uniesienia i zabawę. Ekranowa Mikka wręcz porażała męską wyobraźnię swą witalnością:

А героиня? Молодая женщина, источающая счастье. Природа была щедрa и наделила ее упругим и здоровым телом, золотистой кожей, длинными, безукоризненными ногами, завораживающим бюстом. Она распахивала синие смеющиеся глаза, в которых с наслаждением тонули чувственные тбилисцы, и улыбалась, демонстрируя совершенный рот, и танцевала, окруженная крепкими, горячими, беспечными красавцами. Она сопровождала меня повсюду и даже усаживалась на старенький мой топчан, положив ногу на ногу, уставившись в меня синими глазами, благоухая неведомыми ароматами и австрийским здоровьем (s. 111–112).

Główny bohater zakochuje się w tym czarującym obrazie tak głęboko, że wypiera rodzące się w jego głowie zwątpienie, stawiające pod znakiem zapytania wiarygodność oglądanych obrazów:

Впрочем, в который уже раз закопошилась в моем скользящем и шатком сознании неправдоподобная мысль, что невозможно совместить те обстоятельства с этим ослепительным австрийским карнавалом на берегах прекрасного голубого Дуная, закопошилась и тут же погасла... (s. 119).

Cudowny obraz filmowej Mikki jest do tego stopnia uwodzicielski, że przesłania młodzieńcowi nie tylko realia, w jakich żyje, ale przede wszystkim rzeczywistą postać matki. Jakże boleśnie kontrastuje wizerunek austriackiej piękności, nieświadomej jakichkolwiek życiowych trosk i tragedii, z przygnębiającą postacią byłej więźniarki: „После пышных и ярких нарядов несравненной Марики мамино платье казалось еще **серей и оскорбительней**” (s. 119). Obie uosabiają dwie całkowicie odmienne prawdy o świecie: pierwsza — karmi iluzjami, upiększa, tuszuje wszelką brzydotę, ale pozwala jednocze-

¹⁹ Jeden z najbardziej nośnych sloganów epoki stalinowskiej brzmiał: „Piękno — to nasze życie” („Прекрасное — это наша жизнь”). Zob. E. Добренко, „Правда жизни” как формула реальности, „Вопросы литературы” 1992, nr 1, s. 4–26.

śnie mieć dobre samopoczucie, druga — wzbudza wyrzuty sumienia i dotkliwie przypomina o potwornościach systemu. Rozdarty między dwiema kobietami i dwiema prawdami młodzieniec, wiodący wprawdzie biedne, ale beztrudne studenckie życie, wybiera błogą nieświadomość: „жил не загадывая на будущее, без денег, без отчаяния. Влюблялся, сгорал, и это помогало забывать о голоде, и думал, бодрясь: жив-здоров, чего же больше?” (s. 108). Z etycznego punktu widzenia jest w tym wyborze określone niebezpieczeństwo, ponieważ bardziej przejmując bohatera wymyślona historia, niż realne cierpienie matki. Można, oczywiście, tłumaczyć ten stan miłosego zamroczenia młodzieńczym idealizmem i naiwnością, co narrator zdaje się też czynić:

Расставалась она с двенадцатилетним мальчиком, а тут был уже двадцатидвухлетний молодой человек, студент университета, уже отвоевавший, раненый, многое хлебнувший, хотя, как теперь вспоминается, несколько поверхностный, легкомысленный, что ли. Что-то такое неосновательное просвечивало во мне, как ни странно (s. 107).

Równie uprawnione będzie postrzeganie mężczyzny jako moralnej ofiary potężnej sowieckiej maszyny propagandowej, w której główną rolę odgrywało kino. Podstawową funkcją sowieckiej kinematografii była kreacja mitów²⁰. To zwyczajstwo ideologii nad duszą młodego człowieka wymownie ilustruje scena, w której bohater troskliwie pochyla się nad miłą oku i sercu filmową Mikką, pragnąc ochronić ją przed brutalnością świata:

Я, конечно, и думать не смел унизить ее грубым моим бытом, или полвоенными печальями, или намеками на горькую карагандинскую пустыню, перерезанную колочей проволокой. Она тем и была хороша, что даже и не подозревала о существовании этих перенаселенных пустынь, столь несовместимых с ее прекрасным голубым Дунаем, на берегах которого она танцевала в счастливом неведении. Несправедливость и горечь не касались ее. Пусть мы... нам... но не она... не ей (s. 112).

W obawie o dobre samopoczucie fikcyjnej Mikki, uwadze syna umyka rzeczywisty dramat swej rodzicielki. Nie rozumie, czym tak naprawdę było dla niej traumatyczne doświadczenie łagru, unika więc wspomnień i trudnych pytań: „Мы не будем углубляться, искать причины и тех, кто виновен. Ну случилось, ну произо-

²⁰ Zob. M. Flig, *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

шло, а теперь мы снова вместе...” (s. 111). Próbuje ponaglić czas, jak najszybciej **zatrzeć ślady przeszłości, a matkę „dopasować” do nowego świata**: „И еще я подумал, что, конечно, нужно было заставить ее переодеться, как-то ее прихорошить, потому что, ну что она так, в том же, в чем была там... Пора позабывать” (s. 118). Syn nie zdaje sobie sprawy, że zapomnienie traumy jest niemożliwe, a już na pewno nie w tak krótkim czasie.

Tragizm sceny w kinie polega na bolesnym obnażeniu prawdy o cynizmie sowieckiego systemu, który wszystkich przekształcał w swoje ofiary, także tych, którzy nie mieli takiej świadomości. Była więźniarka z oczywistych względów identyfikuje siebie jako strau-matyzowaną ofiarę, podczas gdy jej syn tkwi w złudzeniu zarówno co do realiów, w których żyje, jak i w odniesieniu do swej kondycji duchowej. Ten stan totalnej nieświadomości dowodzi, że został zmanipulowany przez system, a w hierarchii jego wartości nastąpiło odwrócenie priorytetów: fałsz ponad prawdą, beztroška ponad sumieniem. Jednak spotkanie z matką zmusza go do wyjścia z komfortowej strefy iluzji i weryfikacji ideału — również samego siebie, bo to, co naprawdę wydarzyło się w tym spotkaniu dotyczy nie tylko nowego, niezrozumiałego Ja matki. Przeżycie spotkania prowadzi ku odkryciu nowego wymiaru tożsamości obu podmiotów: Ja i Drugi. Jak pisze Martin Buber: „Spotkanie to trudna sztuka i nie wystarczy go sobie wyobrazić, ale trzeba być zarazem przygotowanym na jego przeżycie. Przywołane przez wyobraźnię twory mogą być zaledwie cieniem, jeżeli nie uwierzymy w ich ‘współobecność’”²¹. Tak właśnie, jako niewyraźny obraz, jawi się matka w oczach syna, jest postacią wyobrażoną: „Я любил этот потухающий образ, страдал в разлуке, но был он для меня не более чем символ, милый и призрачный, высокопарный и неконкретный” (s. 108). Obraz matki rysuje się przed synem jako zwielokrotniony, na jej dzisiejszy wizerunek nakładają się warstwowo rozmaite portrety: matka zapamiętana w dzieciństwie, matka przesłonięta figurą Mikki, matka więźniarka. Wszystkie te trudne do uchwycenia i rozszyfrowania obrazy zamazują prawdziwy wizerunek kobiety, tworząc swojego rodzaju palimpsest²². Dlatego

²¹ M. Buber, *O Ja i Ty*, przeł. J. Doktor, w: B. Baran (red.), *Filozofia dialogu*, Znak, Kraków 1991, s. 41. Zob. także: I. Sariusz-Skapska, *Polscy świadkowie GULagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, Universitas, Kraków 2012, s. 356.

²² Równie trudnym do zrozumienia palimpsestem jest z pewnością dla matki jej własna przeszłość. Łagrowe doświadczenie podzieliło „tekst” jej życia na warstwy: przed łagrem, w łagrze, w nowym świecie. O przeszłości jako swojego rodzaju

syn nie potrafi właściwie odczytać znaków, które kobieta mu wysyła (milczenie, obojętność), a jego dobre zamiary trafiają w próżnię. Mimo jego starań, bariera między nimi rośnie.

Wewnętrzna transformacja, jakiej doznała matka podczas dziesięcioletniego pobytu w Gułagu, jest do tego stopnia głęboka, że kobieta stała się „jakaś zupełnie inna” — jak z przerażeniem opisuje ją syn. Dawna bliskość została bezpowrotnie utracona. Działa tu tak znamienna dla analizowanego zaburzenia „dialektyka urazu, która obejmuje nie tylko wewnętrzne życie ofiary, lecz także najbliższe związki”²³. Dla dotkniętego urazem traumy ufnie, intymne relacje nie są możliwe. Jest to osoba „uwięziona w czasie”²⁴, niezdolna do pozostawienia traumy poza sobą. W zespole pourazowym perspektywa czasu zostaje zaburzona: negatywna przeszłość przeważa nad nadzieją na lepszą przyszłość. „W rzeczywistości przyszłość wydaje się wypełniona pytaniami bez satysfakcjonujących odpowiedzi. A punkt równowagi w terażniejszości jest tak daleko odsunięty od przeszłości, że zostaje niewiele miejsca na jakąkolwiek przyszłość”²⁵. Perspektywa przeżytych w łagrze dziesięciu lat jest „perspektywą bez granic. Przyszłość staje się pusta”²⁶. Kiedy bohater Okudżawy entuzjastycznie roztacza przed matką wizję nowego dnia, który wszystko odmieni i pozwoli zrzucić brzemień pamięci, w odpowiedzi niezmiennie słyszy milczenie. Pytania pozostają bez odpowiedzi:

Я надеюсь на завтрашний день. Завтра все будет по-другому [...]. Да, мамочка? Все забудется, все забудется, все забудется... Мы снова отправимся к берегам голубого Дуная, сливаясь с толпами, уже неотличимые от них, наслаждаясь красотой, молодостью, музыкой... да, мамочка?... (s. 120).

Matka nie jest w stanie wydobyć z pamięci tych informacji, które w danej sytuacji miałyby adaptacyjne znaczenie. Pamięć traumatyczna jest pamięcią długą, cechuje ją brak elastyczności i niezmienność. Pamięć taka „nie zawiera w sobie komponentu społecznego; nie kieruje się do nikogo i nikomu nie odpowiada, nie wykazuje charakteru adaptacyjnego”²⁷. Niemożność scalenia życia „przed” i „po” wywołuje

palimpseście w literaturze łagrowej zob. I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie Gułagu...*, s. 190–192.

²³ J.L. Herman, *Przemoc...*, s. 67.

²⁴ P.G. Zimbardo, R.M. Sword, R.K.M. Sword, *W jaki sposób osoby cierpiące...*, s. 7.

²⁵ Tamże, s. 19.

²⁶ Zob. B. Skarga, *Po wyzwoleniu... (1944–1956)*, W drodze, Poznań 1990, s. 128.

²⁷ B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość...*, s. 147.

je w kobiecie poczucie permanentnej dwoistości, które „nie jest tak do końca rozszczepieniem albo rozdwojeniem, a raczej istnieniem równoległym. Przechodzi się od jednego istnienia do drugiego bez synchronizacji, ponieważ opisuje się coś, co nie jest sekwencją, a symultanicznością”²⁸. Tego rodzaju symultaniczność wiąże się z tym, że traumatyczne doświadczenie (wspomnienie) w pewnym sensie ma charakter bezczasowy:

Nie przekształca się ono w umiejscowioną w czasie opowieść, która posiada swój początek, środek i zakończenie (rzecz charakterystyczna dla pamięci narracyjnej). Trauma zatrzymuje zegar chronologiczny i odporna na działanie czasu, utrwała chwilę w pamięci i wyobraźni. Straumatyzowana, zafiksowana, niezmienna część osobowości przestaje się rozwijać. Stanowi to przeszkodę dla prób połączenia obu obszarów istnienia²⁹.

Innym przykładem podobnego uwięzienia w czasie traumy jest przenoszenie obozowych nawyków do nowej rzeczywistości. Bohaterka Okudźawy, przyzwyczajona do spania na pryczy, odrzuca propozycję syna i nie kładzie się na wygodnym łóżku. Adaptacja normalności i uzdrowienie matki wydają się coraz mniej prawdopodobne.

Polski psychiatra Antoni Kępiński, więzień obozu koncentracyjnego, w esejju *KZ-syndrom* napisał:

Może to brzmie paradoksalnie, ale w obozie poczucie samotności było mniejsze niż w warunkach życia normalnego. Byli więźniowie czują się na ogół dobrze wśród swoich, tj. wśród towarzyszy niedoli; w tej wspólnotce znika ich poczucie osamotnienia i niezrozumienia przez innych³⁰.

Artystycznym wyrazem tej prawdy jest w opowiadaniu Okudźawy obozowa historia innego bohatera — Meładze. O stopniu (nie)przezwyciężenia przez Meładze poobozowej traumy i (nie)adaptacji do nowej rzeczywistości można sądzić zarówno na podstawie jego wyglądu zewnętrznego, jak i sposobu zachowania. Narrator charakteryzuje fizjonomię mężczyzny kilkoma wymownymi epitetami: „пожилой, грузный, с растопыренными ушами, из которых лезла седая шерсть, неряшливый, насупленный, неразговорчивый” (s. 108). Ta rzucająca się w oczy niedbałość o wygląd świadczy o obojętności wobec swego ciała, jest ponadto zaprzeczeniem swej męskiej tożsamości. Przyczyn owej skrajnej negacji cielesności należy poszukiwać

²⁸ Tamże, s. 170.

²⁹ Tamże, s. 171.

³⁰ A. Kępiński, *Rytm życia...*, s. 114.

w dwóch źródłach. Z jednej strony — to poługrowe brzemię. Więzień obozu sukcesywnie był pozbawiany swej podmiotowości i stawał się bezosobowym elementem masy ludzkiej. Z drugiej — to świadectwo niezakorzenia w nowej przestrzeni społeczno-kulturowej, gdzie wygląd jest dowodem stopnia akceptacji obowiązujących norm estetycznych. Ale nie tylko, wygląd to wszak eksponowanie swej indywidualności, pragnienie wyróżnienia się w tłumie. Cieleśna mizéria i wyraźne zaniedbanie ujawniają daleko idącą alienację byłego więźnia. **O stopniu wyobcowania mężczyzny świadczy również jego widmowość:**

Возвращался с работы неизвестным образом, никто не видел его входящим в двери. Сейчас мне кажется, что он влетал в форточку и вылетал из нее вместе со своим потертым коричневым портфелем. Кем он был, чем занимался — теперь я этого не помню, да и тогда, наверное, не знал. Он отсиживался в своей комнате, почти не выходя. Что он там делал? (s. 108).

Meładze bytuje niczym niezauważalny, tajemniczy, osamotniony duch. Jedyną bezpieczną przestrzeń dla jego egzystencji stanowi ciasny pokój, co z pewnością także jest wynikiem przeniesienia obozowych doświadczeń oraz zawieszenia w czasie przeszłym. Izolacja przed światem i ludźmi oraz ograniczanie swej życiowej przestrzeni pozwala funkcjonować według modelu już wcześniej oswojonego. Jednym z podstawowych warunków przetrwania w obozie było zamknięcie się w sobie i zobojętnienie na to, co działo się wokół. Łagrowa codzienność była niezmienna, powtarzały się wciąż te same czynności, co czyniło ją nieznośną, gdyż pozbawiającą nadziei na jakąkolwiek zmianę. Jednak ta przewidywalność pozwalała czuć się bezpiecznie w wiecznym, monotonnym rytmie. Wyrwany z tego cyklu więzień, a następnie wrzucony w dynamiczną i nieprzewidywalną codzienność „normalnego” świata, traci poczucie równowagi, gubi się pośród ekspresji ludzkich gestów. Dlatego Meładze, podobnie jak matka, jest tak bardzo wyczulony na każdy ruch, zmianę w nowym świecie. Skazani na samotność pośród „normalnych”, wiodą zalęknioną egzystencję. Jedyną szansą wyjścia z samotności jest kontakt z drugim więźniem. Byli więźniowie rozumieją się w pół słowa, a nawet w milczeniu. Szepczą o sprawach tylko im pojętych. Oboje podobnie opuszczają wzrok, układają bezwolnie ręce na kolanach. Łączy ich „wtajemniczenie w prawdziwy świat”³¹, „tamten”, w którym przekonali się, kim jest

³¹ Zob. I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu...*, s. 175–176, przyp. 3.

człowiek i gdzie przebiegają granice między dobrem i złem. Do tego „prawdziwego” świata nie ma dostępu dwudziestolatek, nawet jeśli bardzo się stara weń przeniknąć, tkwi osamotniony w swej bezradności: „**Может быть, я чего-то не понимаю...**”. I z takim niezrozumieniem pisarz pozostawia młodego bohatera.

Istotą doświadczenia urazu psychicznego jest pozbawienie siły i zerwanie związków z innymi. Powrót do zdrowia polega więc na tym, aby ofiara odzyskała siłę i stworzyła nowe związki:

Proces ozdrowieńczy może przebiegać tylko w kontekście relacji z innymi; nigdy nie zachodzi w izolacji. Odnawiając kontakty z innymi, ofiara ponownie zdobywa umiejętności, które zostały zniszczone lub zdeformowane przez traumatyczne doświadczenie. Zalicza się do nich podstawowa zdolność do obdarzania zaufaniem i intymnością, do zachowania autonomii, podejmowania inicjatywy i zdobycia tożsamości. Umiejętności te pierwotnie kształtują się w związkach z ludźmi i odtworzenie ich również wymaga relacji z innymi³².

Tak o uzdrawiającej mocy związku osoby strauumatyzowanej z drugim człowiekiem piszą podręczniki psychiatrii. Lektura opowiadania *Dziewczyzna moich marzeń* pozbawia czytelnika podobnej nadziei. Utwór kończy dialog matki i syna, po raz kolejny ujawniający ich totalną obcość:

- Ты любишь черешню? — спросил я.
- Что? — не поняла она.
- Черешню ты любишь? Любишь черешню?
- Я? — спросила она... (s. 121).

To poczucie beznadziejności wzmacnia wydźwięk oskarżycielski utworu pod adresem despotycznego państwa, na zawsze przemieniającego swych obywateli w nieme ofiary. Psychiatria uczy, że mówienie o swoich przeżyciach ma działanie terapeutyczne, podczas gdy tłumienie emocji utrwala urazy. Im dłużej trwa milczenie, tym bardziej jest prawdopodobne, że ofiary będą się czuły przygniecione i udręczone swymi wspomnieniami. „Stoicyzm może pomóc żyć, ale może też skłaniać do bierności i godzenia się z losem. Stworzenie społeczeństwa, w którym stoicyzm i bierność ludzi były normą, stanowiło trwałe osiągnięcie sowieckiego terroru”³³.

Aleksander Etkind wpisuje opowiadanie Okudżawy — wraz z wieloma innymi utworami, w centrum których stoi omawiany tu problem — w gatunek przypowieści o nierozpoznawaniu:

³² J.L. Herman, *Przemoc...*, s. 143.

³³ O. Figes, *Szepty...*, s. 514.

Изображая трудную ситуацию, в которой оказались и вернувшиеся из лагеря, и оставшиеся „на свободе”, разные авторы прибегали к одному и тому же средству. Они документировали момент неузнавания или его ожидание, воображение и кошмар. Кратковременная неспособность узнать вернувшегося отца или приехавшего сына, воображаемое сыном матери или неузнавание ею сына, кошмар быть не узнанной мужем — все это разрывает глубинную ткань субъективности. Такой разрыв нужно заполнить нарративной конструкцией, на которую может уйти вся оставшаяся жизнь. Произошло ли неузнавание в реальности или только в воображении, значение его остается тем же: неузнавание выступает как притча о терроре, всеохватывающая аллегория субъективного опыта репрессий [...]. В культурной памяти притча неузнавания выражает ужас перед лагерями, вину тех, кто их избежал, и провал в коммуникации между двумя частями советского общества³⁴.

Z całą pewnością opowiadanie Bułata Okudźawy zajmuje wyraźne miejsce wśród literackich świadectw złożonych z obowiązku pamięci wobec ofiar epoki stalinizmu. Swój zamiar autor wyraził słowami: „Я хочу воскресить своих близких”. Ale pracy nad utworem mógł przyświecać też inny, równie ważny cel: rozliczenie się z sobą dawnym, tym z roku 1947, kiedy miało miejsce opisywane spotkanie z matką. Powodowany tak znamienym dla członków strauumatyzowanych rodzin poczuciem „winy ocalałego”³⁵, zapewne potrzebował wytłumaczyć się ze swej młodzieńczej bezradności, a przede wszystkim odkupić winę wobec matki. Yael Danieli definiuje poczucie winy jako „nieświadomą próbę zaprzeczenia lub ‘odczynienia’ bezradności. Potrzeba ta dotyczy zarówno ocalałych, jak i ich dzieci. Poczucie winy działa także jako lojalność wobec utraconej rodziny”³⁶. O tym, jak doniosłe znaczenie w kontekście ponownego aresztu matki (1949) miało dla Okudźawy takie właśnie katharsis, świadczy opowiadanie *Nieoczekiwana radość* (*Нечаянная радость*, 1986), napisane już rok po ukazaniu się pierwszego. Utwory układają się w pewnego rodzaju dylogię, w której kolejne zsyłki matki, jej powroty i wyjazdy stanowią przyczynek do zasygnalizowania procesu powolnego dorastania syna do zrozumienia. Bohater (*alter ego* Okudźawy) powraca myślami do pierwszego aresztu, by uchwycić moment zapoczątkowujący ten nieśmiały proces, a jednocześnie niejako usprawiedliwić swoją ówczesną niewiedzę stanem zamroczenia umysłowego: „К тому времени я уже

³⁴ А. Эткинд, *Кривое горе...*, s. 84–85.

³⁵ W. Niederland, *Clinical Observations on the „Survivor Syndrome”*, „The International Journal of Psychoanalysis” 1968, nr 49(2), s. 313–315.

³⁶ Cyt. za: K. Prot, *Życie po Zagładzie*, Instytut Psychiatrii i Neurologii, Warszawa 2009, s. 83.

кое-что начал понимать, какой-то робкий анализ событий совершался в моей затуманенной голове, и возникали робкие вопросы: ‘За что?’, ‘Почему?’, ‘Ради чего?’...³⁷. Perspektywa dwóch lat, które dzielą go od tamtych wydarzeń, pozwala ocenić powtórny areszt matki już nieco innym umysłem, może jeszcze nie całkiem jasnym, ale przynajmniej wolnym od pewnych czarujących iluzji, które niegdyś tak go uwodziły. Wprawdzie nadal wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi, zwłaszcza najważniejsze z nich: „Za co ponownie aresztowano matkę?”, ale tego nie są w stanie pojąć nawet dorośli. Logika aresztowań wymyka się wszystkim umysłom. Bo jak wytłumaczyć areszt niewinnej kobiety? Siostra matki, ciocia Sylwia, widzi tylko jedną sensowną odpowiedź: „To fatalna pomyłka”, syn natomiast czuje się do tego stopnia zagubiony w chaosie irracjonalnych zdarzeń, że szuka wyjaśnień w losie, okrutnie igrającym z młodzieńcem: „Быть может, думал я, я заслужил эту участь чем-нибудь таким, каким-нибудь неловким жестом, неосторожным шагом, непродуманным словом? Почему, думал я, другим все: и улыбка, и будущее, и всякие праздники — все, а мне ничего? Хотя что я знал о других, варясь в своей беде?”³⁸.

Podobnie jak w pierwszym opowiadaniu, tym razem Okudźawa także pozostawia swego bohatera w stanie udręczenia, choć nie jest to już ten sam naiwny student. Owszem, utwór kończy się dobrą wiadomością o powrocie matki w roku 1956, ale bolesne pytania: „Za co?”, „Dlaczego?” wciąż pozostają bez odpowiedzi. Miną kolejne dziesięciolecia, zanim wspomnienie młodzieńczych doświadczeń przestanie boleć: „Теперь прошло много лет. Теперь и вспоминать об этом как-то не так больно”³⁹. Ale już wówczas, w roku 1949, kiedy tak usilnie pragnął zrozumieć sens dziejących się zdarzeń i ludzkie zachowania, posiadał pewną niezwykle ważną wiedzę. Myśląc o cioci Sylwii, desperacko chwytającej się wszelkich możliwych sposobów (także tych kobiecych) w walce o złagodzenie wyroku dla skazanej siostry, konstataje: „Все было пущено в ход: от мелкого интриганства до высочайшего вдохновения. Как это получалось у тети моей, у красивой, неистойвой, беспомощной, сорокалетней моей тети Сильвии, не мне судить. Это для высших сил”⁴⁰.

³⁷ Б. Окуджава, *Нечаянная радость*, w: tegoż, *Искусство кройки и шитья: рассказы, повести*, У-Фактория, Екатеринбург 2001, s. 168.

³⁸ Tamże, s. 176.

³⁹ Tamże, s. 183.

⁴⁰ Tamże, s. 175.

„Nie nam sądzić” — mówi Okudźawa, troskliwie i z wyrozumiałością pochyłając się zarówno nad sobą dawnym, jak i wszystkimi ofiarami stalinowskiego terroru.

Божена Жеймо

ИМПЕРИЯ ТРАВМЫ — МЕЖДУ ШЕПОТОМ И МОЛЧАНИЕМ
(ДЕВУШКА МОЕЙ МЕЧТЫ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ)

Резюме

Целью статьи является анализ автобиографического рассказа Булата Окуджавы *Девушка моей мечты* (1985), основанного на воспоминаниях матери писателя, которая в 1974 году вернулась из ГУЛАГа. Центральную роль играет в нарративе мотив неузнавания, отчуждения репрессированных (мать) и оставшихся на свободе (сын). История женщины, которую государство изменило настолько, что ее перестал узнавать самый близкий человек, работает как средство выявления и осуждения трансформативной силы самого государства. Неузнавание является притчей о травматическом опыте террора, всеохватывающая аллегория субъективного опыта репрессий.

Bożena Żejmo

THE EMPIRE OF TRAUMA — BETWEEN WHISPER AND SILENCE
(BULAT OKUDZHAVA'S STORY *GIRL OF MY DREAMS*)

Summary

The purpose of the article is to analyze autobiographical story of Bulat Okudzhava *Girl of my dreams* (1985). The work is based on the writer's mother's memories who came back from the concentration camp in 1974. The main role in the story is the motive of the lack of acknowledgement, alienation of victimized (mother) and those who stayed free (son). The story of a woman, who was changed by the state to such extent that she was not recognized by her closest person, works as a mean to reveal and arraign the transformative power of the state. The lack of acknowledgement becomes a parable about the traumatic experience of terror, pervasive allegory of the subjective experience of repression.

BEATA PAWLETKO
Uniwersytet Śląski w Katowicach

SZKICE (Z) PRZESZŁOŚCI O WIZUALNYCH REPREZENTACJACH GUŁAGU

Izolacja wrogów narodu w łagrach, zdaniem Swietłany Bykowej, oznaczała — oprócz przymusu pracy w skrajnie trudnych warunkach — zakaz prowadzenia korespondencji, czytania książek i gazet, korzystania z materiałów piśmiennych, śpiewu, prowadzenia zebrań oraz słuchania radia. Wspomniane zakazy czasem ulegały zaostrezeniu, rzadziej natomiast dochodziło do ich zniesienia, choć zdarzały się przypadki złagodzenia, na przykład w 1938 roku pozwolono na czytanie książek na głos oraz wyszywanie, z kolei po śmierci Stalina możliwe stało się przysyłanie więźniom książek¹. Bykowa podkreśla, że czytanie w łagrze było nie tylko formą eskapizmu, pomagało również zachować godność, jasność myśli oraz podtrzymać więź z przeszłością. Nie można jednak zapominać, że było to jednocześnie jedno z najbardziej niebezpiecznych zajęć, podobnie jak pisanie i rysowanie, za które groziła kara śmierci. Nie bacząc na niebezpieczeństwo, ludzie w obozach piszą lub tylko projektują w głowie przyszłe powieści, prace naukowe, wiersze. Jak zauważa badaczka polskiej literatury łagrowej Izabella Sariusz-Skąpska: „Niewiele jest tekstów powstałych na podstawie autentycznych zachowanych notatek przywiezionych ‘stamtąd’ i pisanych ‘wtedy’ lub tuż po uwolnieniu autorów z GUŁagu”².

¹ Więcej zob. С. Быкова, „Мир чтения” в условиях несвободы, „Неприкосновенный запас” 2009, nr 6(68), <http://magazines.russ.ru/nz/2009/6/by6-pr.html> (21.03.2018). Osobnym polem działalności artystycznej był teatr. Ironią losu pozostaje fakt, że w wielu obozach istniały pracownie plastyczne, w których powstawały plakaty, hasła, portrety wodzów, a więc prace zamówione przez władze obozowe dla celów propagandowych.

² I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, Universitas, Kraków 2012, s. 180.

Warto podkreślić, że zapiski i wspomnienia z łagrów obejmują zarówno świadectwa dokumentalne, poezję i prozę, jak i reprezentacje wizualne. Wobec nieobecności innych sposobów zaświadczenia o warunkach panujących w łagrach stanowią one niezwykle rodzaj dokumentu epoki i ludzkich losów³. Szkice i rysunki dokumentujące traumatyczne przeżycia to nie tylko przejaw czyjegoś talentu. Pełnią wraz z innymi formami ekspresji właściwie rolę fotografii, stanowiąc podstawę wiedzy o Gułagu, jego zasadach i panującej w nim codzienności, widzianej z perspektywy więźniów, choć z konieczności niezadko powstawały one już w rzeczywistości poobozowej⁴. Rysunki odbierane, odczytywane jako fotografie mają znaczenie o tyle istotne, że chociaż — jak pisze Tomasz Kizny — historycznych zdjęć dotyczących Gułagu nie brakuje (Kizny wymienia tu liczbę kilkudziesięciu tysięcy), to jednak

[...] wszystkie, poza nielicznymi wyjątkami, powstały na potrzeby stalinowskiego reżimu i pod jego kontrolą. System sowieckich obozów pracy przymusowej fotografowano dla celów propagandowych, aby dokumentować przedsięwzięcia przemysłowe realizowane przez więźniów, albo też dla potrzeb wewnętrznej sprawozdawczości aparatu bezpieczeństwa państwowego. Czasem na pamiątkę, do albumów naczelników łagrów⁵.

³ Zob. następującą uwagę Sariusz-Skąpskiej: „[...] badania nad byłymi więźniami kacetów przeprowadzano w ciągu kilku dziesięcioleci, poczynając od pierwszych lat powojennych, natomiast badania nad byłymi łagiernikami przeprowadzano sporadycznie, nie ma mowy o ciągłości badań, niezbędnej do jakichkolwiek uogólnień. Także i dlatego literatura ‘uzupełnia’ luki w wiedzy o GUŁagu i jego mieszkańcach, czytana więc bywa nie tylko ‘zamiast’ dokumentów, ale także zamiast badań specjalistycznych, socjologicznych, psychologicznych, a nawet psychiatrycznych”. I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu...*, s. 176.

⁴ Zob. dwa fragmenty wspomnień Jefrosinii Kiersnowskiej, sugerujące takie właśnie odczytanie: „Czy są to pamiątki? Nie! Po prostu kartki ze ‘szkicami’ z przeszłości. Jak wyblakłe fotografie, drogie tylko tym, którzy w niewyraźnych podobiznach rozpoznają jedynie twarze dawno zmarłych osób — bliskich, przyjaciół... a w tym przypadku również wrogów” (s. 7). I w innym miejscu: „Przeczytałam wszystko, co napisałam o ‘exodusie’, i ręce mi opadły — jakież to szare, ponure, nieciekawie!... Tak, tak było!... Może mogłabym napisać barwniej i ciekawiej... Ale... Nie piszę powieści ani nawet memuarów. Po prostu wspominam. I nie ma nic dziwnego w tym, że mam w pamięci nie obraz, ale fotografię, na której wszystko jest perfekcyjnie dokładne. [...] Chociaż z fotografii można skomponować obraz: to i owo ubarwić, to i owo pominąć. Ale to nie jest moim celem” (s. 128). J. Kiersnowska, *Ile wart jest człowiek*, przeł. W. Karaczewska i in., Świat Książki, Warszawa 2012. Dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

⁵ T. Kizny, *Gułag*, współpraca D. Roynette, wstęp N. Davis, S. Kowaliow, N. Werth, Instytut Pamięci Narodowej — Fundacja Picture Doc, Warszawa 2015, s. 33.

Poza obiektywem aparatów fotograficznych pozostaje jedynie codzienność łagrowa z jej najważniejszymi atrybutami, tj. chłodem, głodem, przemocą oraz — zasługującym na osobne miejsce — tematem śmierci w Gułagu⁶, która, jak przekonują nas liczne świadectwa, była w łagrach zjawiskiem powszechnym, a w niektórych okresach nawet masowym.

Do najbardziej znanych świadectw wizualnych należą prace Borisa Swiesznikowa, Jefrosinii Kiersnowskiej, Galiny Cywyrko-Leszczynskiej, Olgi Ranickiej, Nikołaja Getmana, Siergieja Reichenberga, Wasilija Szuchajewa, Lwa Kropiwnickiego, Michaiła Sokołowa, Michaiła Rudakowa oraz Julio Soostera. Biografie niektórych spośród wymienionych artystów⁷, zarówno profesjonalnych malarzy, jak i amatorów, przekonują nas, że trauma codzienności łagrów towarzyszy byłym więźniom jeszcze wiele lat po ich opuszczeniu, a przeżycia, jakich byli uczestnikami i świadkami, są boleśnie aktualne i może je wywołać pozornie nieistotny przedmiot, np. puszka po konserwie, z której w łagrach wykonywano identyfikatory przeznaczone dla zmarłych zeków, opatrzone ich numerem obozowym, przytwierdzone następnie do dużego palca u nogi za pomocą drutu kolczastego.

⁶ Zob. B. Pawletko, *Wobec majestatu śmierci. Uwagi na marginesie lektury wspomnień Jefrosinii Kiersnowskiej „Ile wart jest człowiek”* (w druku). O temacie masowej śmierci w kontekście głodu w porewolucyjnej Rosji i jej dokumentacji fotograficznej wykonanej na zlecenie Amerykańskiej Administracji Pomocy (ARA) pisze Tomasz Stempowski. Zob. T. Stempowski, *Bezłitosne fotografie: głód w Rosji w latach 1921–1923*, <http://fototekst.pl/bezłitosne-fotografie-glod-w-rosji-w-latach-1921-1923/> (14.01.2018).

⁷ Celowo podkreślam tu słowo „artystów”, ponieważ — niestety — poszukując wizualnych świadectw z łagrów najczęściej możemy natknąć się na kontrowersyjne, komiksowe prace strażnika Danziga Bałdajewa (1925–2005), tj. człowieka stojącego tak naprawdę po drugiej stronie. Jego rysunki, opatrzone lakonicznymi komentarzami, stanowiącymi uzupełnienie brutalnych, porażających wręcz scen, nie pozostawiają odbiorcy właściwie żadnego wyboru. Wątpliwości w przypadku Bałdajewa, Buriata z pochodzenia, budzi zresztą nie tylko zaburzony przekaz emocjonalny jego prac, ale także poszczególne elementy biografii, niemające tak naprawdę nic wspólnego z Gułagiem (wszak od 1951 roku pracował on jako strażnik nie w obozie, ale w więzieniu Kriesty w Leningradzie, a później w wydziale kryminalnym leningradzkiej milicji). Niejasne do końca pozostają również pobudki, jakie kierowały tym kolekcjonerem tatuaży, folkloru oraz gwary więziennej i kronikarzem świata przestępców, by wydać książkę, niejednokrotnie wznawianą na Zachodzie pod jednoznacznie brzmiącym tytułem *Rysunki z Gułagu* (*Drawings from the Gulag*), której bazę stanowią prace powstałe pod koniec lat osiemdziesiątych w oparciu o zebrany materiał folklorystyczny.

Zdaniem Aleksandra Etkinda, najważniejszym artystą Gułagu pozostaje Boris Swiesznikow (1927–1998). W książce *Кривое горе. Память о непогребенных* znajdziemy poza ciekawą analizą jego najważniejszych prac również reprodukcje, pochodzące z kolekcji sztuki alternatywnej ZSRS Nortona i Nancy Dodge'ów, przechowywanej w zbiorach Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University. Etkind podkreśla, że temat Gułagu, w którym Swiesznikow spędził osiem lat, odcisnął na jego twórczości niezatarte piętno — w wyniku choroby głodowej malarz stał się dochodiagą, sięgając granicy życia i śmierci. Powrócić znad przepaści do świata żywych pomógł mu obozowy felczer, poeta i tłumacz, Arkadij Steinberg. Kuracja zakładała niezbędną poprawę warunków bytowych — dzięki staraniom felczera Swiesznikow został nocnym stróżem w obozie. Ważną rolę odegrały także wiszące na ścianach szpitala reprodukcje obrazów ulubionych holenderskich i włoskich mistrzów malarstwa. Zasługą Steinberga będzie nie tylko cudowne ocalenie Swiesznikowa, ale także jego rysunków i obrazów, wywożonych poza teren obozu, z których wiele trafi później do Muzeum Sztuki w New Brunswick⁸.

Obóz widziany oczami młodego mężczyzny — Swiesznikow trafił do łagru w wieku 19 lat — zaskakuje swoją złożonością i świadczy o wielkiej dojrzałości oraz przenikliwości spojrzenia twórcy. W jego przedstawieniach dostrzec można odwołania do europejskiego surrealizmu (stąd podrozdział poświęcony twórczości Swiesznikowa zatytułowany został *Sowiecki surrealizm*), ale kluczem do jego prac pozostaje również wspomniane już malarstwo holenderskie, przede wszystkim obrazy Pietera Bruegla i Hieronima Boscha. Liczne prace Swiesznikowa cechuje wymuszona przez okoliczności surowość oraz monochromia, wynikające przede wszystkim z ograniczonych możliwości zdobycia w obozie materiałów do malowania. Analizując rysunki i obrazy artysty, Etkind zwraca uwagę na ich rozszerzoną perspektywę interpretacyjną. Z jednej strony mamy wiernie odtworzone realia łagrowe, np. w planie architektonicznym, z drugiej nie brakuje tu motywów korespondujących z twórczością malarzy europejskich, ale także elementów fantastycznych, świadczących o traumatycznych transformacjach zapamiętanych scen i obrazów:

Теоретики и практики нереалистических стилей в искусстве — например, сюрреализма — давно открыли, что, искажая визуальный образ, ху-

⁸ А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, przeł. В. Макарова, Новое литературное обозрение, Москва 2016, s. 123–124.

дожник выражает свою субъективность. Я думаю, что человеческая память действует так же. Мы лучше поймем ее работу, проведя аналогию не с реализмом, а с экспрессионизмом или сюрреализмом, которые выражают смысл именно через искажения. И мы отлично знаем, что бывают ситуации — болезнь, война, тюрьма, смерть — когда реализм перестает работать⁹.

O surrealistycznych motywach w twórczości Swiesznikowa wspomina także autor albumu *Лагерные рисунки Бориса Свешникова* (*Łagrowe rysunki Borisa Swiesznikowa*), Igor Gołomszok:

Его сохранившиеся лагерные работы (больше ста рисунков и десятка два картин) являются уникальными не только для русского, но и для всего искусства XX века (таково мое глубокое убеждение). До своего ареста Свешников даже слова такого не слышал — сюрреализм. Но то, что в 20-х годах создавалось в мансардах Парижа, он в 40-х увидел в реальности сталинских лагерей — ирреальность жизни, хрупкость существования человека на этой земле, банальность зла¹⁰.

Niektóre prace Swiesznikowa przypominają zapisane maczkiem kartki — na białym tle pojawiają się czarne, cienkie kreski, punkciki, które nie od razu wywołują u odbiorcy asocjacje z łagromi. Mikrologicznie przedstawione na nich postaci, budynki, przyroda są jak zaszifrowany tekst, który zaskakuje bogactwem ukrytych sensów, odsyłających nie tylko do malarstwa, ale także do reprezentacji innych doświadczeń granicznych.

Nikołaj Getman (1917–2004) to artysta malarz, który po zakończeniu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej w październiku 1945 roku wskutek fałszywego oskarżenia został aresztowany i skazany na dziesięć lat łagrów za antysowiecką agitację i propagandę. Przebywał m.in. na Kółymie. W jego dorobku twórczym główną rolę odgrywa temat łagrów i traumatycznej codzienności więźniów (choć ze względów bezpieczeństwa przez lata jedynym, tj. oficjalnym, zajęciem pozostają prace na zamówienie, utrzymane w manierze socrealizmu, np. portrety działaczy politycznych). Getman jest autorem serii obrazów *ГУЛАГ глазами художника* (*Gulag oczami artysty*), powstających w ciągu półwiecza po wypuszczeniu go na wolność. Nie jest to jednak

⁹ А. Эткин, *Кривое горе...*, s. 125. Omawiając jedną z prac, Etkind wskazuje na paralele z komiksem *Maus* Arta Spiegelmana. O ile jednak w dziele Spiegelmana to ofiary (Żydzi) są przedstawione jako myszy, a oprawcy (Niemcy) jako koty, o tyle na rysunku Swiesznikowa oprawcami są szczury.

¹⁰ И. Голомшток, *Воспоминания старого пессимиста*, „Знамя” 2011, nr 2, <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/2/go12.html> (03.02.2018).

jedyny motyw przewijający się przez jego twórczość. Osobne miejsce zajmują prace poświęcone ludom zamieszkującym te tereny. Artysta uwiecznia przede wszystkim postaci Czukczów, Eskimosów, Ewenów, czyli rdzennych mieszkańców rosyjskiego Dalekiego Wschodu, w ich tradycyjnych strojach na tle tamtejszych krajobrazów. Przyroda stanowi zresztą odrębny temat wielu prac z serii *Моя Чукотка (Moja Czukotka)*. Po opuszczeniu obozu jeszcze przez ponad dwadzieścia lat Getman zamieszkiwał obwód magadański, był jednym z organizatorów działalności twórczej na tych terenach, zanim przeniósł się do miasta Orzeł, w którym mieszkała jego rodzina.

Z kolei Siergiej Reichenberg (1914–1986), więzień Kołymy, to autor jednego z bardziej rozpoznawalnych, symbolicznych świadectw wizualnych Gułagu. Już sam tytuł — *Зек умирающий (Umierający zek)* — wywołuje w odbiorcy, zaznajomionym z realiami przymusowych obozów pracy, negatywne konotacje. Niewielkich rozmiarów szkic (12,5 × 13,7 cm), wykonany ołówkiem, zaskakuje prostotą przekazu, ascetycznym, a jednocześnie humanitarnym podejściem do tematu śmierci łagrowej, która przez więźniów nader często odbierana była w kategoriach wybawienia. Artysta zdaje się to potwierdzać. Szkic to jakby ostatnia próba walki o godność człowieka, ocalenia jego człowieczeństwa. Rysy umierającego zeka są ostre, świadczą o wyniszczeniu organizmu, ale jego oblicze jest spokojne, jakby artysta chciał przekonać odbiorców o kresie cierpienia i upodlenia więźnia.

Jeszcze innym, godnym uwagi twórcą jest Julio Sooster (1924–1970), Estończyk z pochodzenia, grafik, który spędził w kazaskim łagrze kilka lat. Rysował on skrycie zonę oraz portrety zeków, które podczas rewizji często znajdowano i wrzucano do pieca. Na szczęście, wiele nadpalonych, „okaleczonych” prac, które Sooster zwił ciasno w rulon, udało się ocalić. W rezultacie powstało unikalne świadectwo, którego znakiem rozpoznawczym pozostają uszkodzenia, np. niekompletne tło albo twarze, pozbawione części czoła, policzka, oka. Oglądając rysunki Soostera, takie jak portret *Туркмен Нар-Мухани (Turkmen Nar-Muchani, 1950)*, *Заключенный в ушанке (Zek w uszance, 1953)* czy też obraz *Солнечный день в лагере (Słoneczny dzień w łagrze, 1953)*, nasuwają się asocjacje z opisywanymi przez Jacka Leociaka uszkodzonymi fotografiami z Zagłady. W ich kontekście badacz pisze wszak o fenomenie uszkodzeń, potencjalnie „przeszkadzających” w odbiorze, ale także o fenomenie „[...] obcowania z dziełem sztuki, które jest uszkodzone, zdefektowane, zniszczone, lecz mimo to — czy też może właśnie dlatego — dziś dla nas nabiera

szczególnej wartości estetycznej¹¹. Uszkodzenia te, dokonane „dłutem historii”, stają się, zdaniem Leociaka, „integralną częścią obrazu, [...] niosą w sobie niezatartą traumę”¹². Co ciekawe, rysunki Soostera posłużyły jako ilustracje do wspomnień *Я с улицы Красина* (*Ja z ulicy Krasina*) jego żony, Lidii Sooster (1926–1999), którą artysta poznał jeszcze w obozie i dla której zaczął uczyć się języka rosyjskiego. Mamy tu zatem do czynienia z nałożeniem dwóch traumatycznych świadectw. Z jednej strony – wizualnego, z drugiej – dokumentalnego.

Okazuje się, że takich hybryd słowno-obrazowych jest więcej. Jako przykład może posłużyć odkryty po 70 latach dziennik Olgi Ranickiej (właśc. Riabinowicz, 1902?–1988) zatytułowany *Труды и дни* (*Prace i dni*)¹³. Wyjątkowe jest już to, że mieści się on w dłoni – z tak małymi rozmiarami mamy do czynienia. Uważa się, że dziennik Ranickiej jest jedynym do tej pory, kompletnym utworem, napisanym w łagrach, który udało się ocalić. Ilustracje przypominają przedrewolucyjne komiksy. Dziennik, poświęcony synowi Saszy, był prowadzony niemal przez dwa lata, poczynając od 1941 roku. Liczy on 115 stron i jest opowieścią o maleńkiej postaci, meteo-chochlika (метеочертик), będącej *alter ego* autorki. Każda strona to osobna refleksja o głodzie, strachu, łagrowej codzienności, smutku, szczęściu, marzeniach. Niemało tu odniesień do literatury rosyjskiej, przede wszystkim utworów Puszkina i Lermontowa, a także łacińskich sentencji. Teksty opatrzone tytułami i rysunkami mają formę dwuwersowych rymowanek, są wieloznaczne i nie brakuje w nich gier słownych. Po tym jak dziennik udało się wynieść bezpiecznie z łagru i przechować przypadkowej więźniarce, rozpoczęły się intensywne poszukiwania autorki. W ich toku dziennikarce „Nowoj Gaziety” Zoi Jeroszok, której w 2009 roku przekazano ocalały diariusz, udało się ustalić, że była nią więźniarka łagru Karłag w Kazachstanie, która pracowała

¹¹ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 228.

¹² Tamże, s. 242–244.

¹³ Tytuł odsyła do dzieła greckiego epika Hezjoda. Jego *Prace i dni* to pouczenie, zbiór praktycznych porad, ale i filozoficznych wskazówek, adresowanych zgodnie z przeznaczeniem tego gatunku literatury do osób bliskich i młodszych – potomstwa lub rodzeństwa. Autorzy pouczeń, za pomocą zwięzłych sentencji, próbowali przekazać młodemu pokoleniu cenne rady, dotyczące ich przyszłości. Jeśli chodzi o współczesne tropy, dziennik Ranickiej można jednak również traktować jako niezwykłą ze względu na okoliczności powstania formę powieści graficznej.

w stacji meteorologicznej, czyli Ranickaja. Tę Ukrainkę żydowskiego pochodzenia aresztowano w 1937 roku. Ostatnie, puste, ale ponumerowane strony dziennika są, zdaniem Jeroszok, możliwą reakcją na informację, że jej syn nie żyje (Sasza w wieku 16 lat popełnił samobójstwo z powodu szykan pod jego adresem w związku z tym, co stało się z matką)¹⁴.

Traumatyczna obozowa przeszłość pojawia się również na obrazach Galiny Cywyrko-Leszczynskiej (1916–2000), graficzki, scenografki, aresztowanej w sierpniu 1941 roku w Leningradzie. Źródłem traumy jest nie tylko koszmar łagrowej rzeczywistości, ale przede wszystkim śmierć ośmiomiesięcznego syna, urodzonego w więzieniu w lutym 1942 roku. Próbą uporania się ze stratą dziecka będzie praca na rzecz innych, a także twórczość — w łagrze powstaje książka dla dzieci, szkice dekoracji i kostiumów teatralnych oraz pejzaże, w które po latach artystka wkomponuje zabudowania obozu.

Ta krótka charakterystyka wizualnych reprezentacji Gułagu pozwala lepiej zrozumieć unikalny charakter świadectwa Jefrosinii Kiersnowskiej (1908–1994), docenić spójność, konsekwencję, różnorodność, ale przede wszystkim obszerność słowno-obrazowej opowieści. To ponad 2000 zapisanych stron oraz kilkaset rysunków, opowiadających o różnych okresach życia Kiersnowskiej, choć dla nas najważniejsze znaczenie mają te poświęcone pobytowi w łagrze. Opuszczając obóz, Kiersnowska miała wymazać z pamięci wszystkie szczegóły dotyczące jej pobytu w zonie. Takie pisemne zobowiązanie składali wszyscy opuszczający obozy¹⁵. W przypadku Kiersnowskiej sytuacja wyglądała inaczej. W związku z odmową podpisania przez nią zobowiązania i w konsekwencji jej obserwacją po zwolnieniu z obozu pierwsza wersja retrospektywnych wspomnień, powstała jeszcze w Norylsku, została skonfiskowana. Ta, którą autorka zaczęła pisać w 1964 roku w Jessentukach, była już kolejną próbą. Po czasie zatem szczegóły należało odtworzyć z pamięci. O świadectwie Kiersnowskiej, krążącym w latach osiemdziesiątych w samizdacie, zrobiło się głośno w 1990 roku. To wtedy w tygodniku „Ogoniok” ukazał się artykuł, wzbogacony rysunkami, w czasopiśmie „Znamia” opublikowane zostały natomiast obszerne fragmenty wspomnień. Rysunki

¹⁴ Э. Солман, Н. МакФаркхар, *Дневник из ГУЛАГа с легкостью противостоит злу*, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/01/10/75104-dnevnik-iz-gulaga-s-legkostyu-protivostoit-zlu> (23.03.2018).

¹⁵ А. Зорин, *Угол зрения Ефросинии Керсновской*, „Дружба Народов” 2012, nr 8, <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/8/z15.html> (01.02.2018).

i szkic o ich autorce pojawiły się ponadto w angielskim czasopiśmie „Observer”¹⁶.

Przy okazji publikacji w czasopiśmie „Ogoniok” krytyk literacki Władimir Wagiliański odnotowuje niezwykłą skrupulatność autorki, dar zapamiętywania najdrobniejszych szczegółów, dzięki czemu powstaje prawdziwa encyklopedia życia w łagrach w obrazkach. Odbiorcy nie tylko mogą przeczytać o paraszy (kiblu więziennym), ale i zobaczyć, jak ona wyglądała. Kiersnowska dokumentuje te aspekty codzienności w łagrach, które nie mogły być utrwalone ani na kliszy fotograficznej, ani na taśmie filmowej¹⁷. Z kolei Aleksandr Zorin zwraca uwagę na to, że mimo iż Kiersnowska odebrała gruntowne wykształcenie, znała kilka języków, a o jej erudycji najlepiej świadczą odwołania we wspomnieniach do takich autorów jak Dante Alighieri, Friedrich Schiller, Edgar Allan Poe, Mark Twain, Aleksander Dumas, bracia Grimm, George Bernard Shaw, Joseph Rudyard Kipling, Jack London, Wiktor Hugo, Wasilij Żukowski, Nikołaj Gogol, Michaił Lermontow, Nikołaj Niekrasow, Władimir Majakowski oraz Aleksander Puszkina, to — jeśli chodzi o jej świadectwo — mamy do czynienia z samoukiem. I tu zresztą Zorin dostrzega źródło jego niepowtarzalności:

Ее искусство созревало и совершенствовалось по мере осуществления, и в том виде, в котором дошло до нас, не имеет аналогов. В стиле явлены черты ее характера, а это признак высокого мастерства: динамичный диалог, резкие характеристики, точность и острота взгляда, беззлобный юмор, самоирония¹⁸.

¹⁶ Warto przy okazji przyjrzeć się dalszym etapom rozpowszechniania świadectwa Kiersnowskiej. W 1991 roku opublikowano album *Наскальная живопись* oraz jego niemieckojęzyczny odpowiednik *Ach Herr wenn unre Sunden uns verklagen*. Już po śmierci Kiersnowskiej, we Francji, ukazał się album *Coupable du rien* (1994). Na lata 2000–2001 przypadła publikacja sześciotomowego wydania wspomnień (bez rysunków). Pełne wydanie (tekst i rysunki) wychodzi w Rosji w 2006 roku. W następnych latach wydano kolejne przekłady: przekład włoski *Quanto vale un uomo* (2009), czeski *Jaká je cena člověka* (2012), węgierski *Mennyit ér egy ember?* (2012) oraz polski *Ile wart jest człowiek* (2012). Ostatnie wydanie rosyjskie pochodzi z 2016 roku. Więcej na temat biografii oraz twórczości Kiersnowskiej zob. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=1243> (01.03.2018), a także: <http://www.gulag.su/project/> (03.12.2017).

¹⁷ Н. Дзюбенко, *Если бы состоялся Нюрнбергский процесс над коммунистами-большевиками, то книги Керсновской были бы на нем весомым вещдоком*, <http://www.memorial.krsk.ru/memuar/Kasabova/06/Dzyubenko.htm> (09.01.2018).

¹⁸ А. Зорин, *Угол зрения...*

Rysunki, stanowiące przykład sztuki naiwnej, uzupełniają tekst, a czasem uwypuklają elementy, na które w warstwie słownej nie zwracamy uwagi. Zorin odwołuje się w tym miejscu do widocznego w szkicach pierwiastka męskiego w ujęciach samej siebie przez Kiersnowską. Mamy na myśli przede wszystkim ubranie, tj. zieloną wojskową bluzę, niebieskie spodnie i wysokie buty. Można powiedzieć, że autorka wspomnień *Ile wart jest człowiek* nie tylko z konieczności nosi się po męsku. Ciekawą uwagę na temat świadectwa Kiersnowskiej formuluje również francuska malarka Catherine Viollet. Podkreśla ona, że szkice umiejętnie równoważą pierwszoosobową narrację:

Параллельный, можно сказать — диалогический монтаж комплекса „текст/рисунок” порождает феномен взаимного смещения различных повествовательных позиций: если текст жестко придерживается первого лица (регистр прямого свидетельства), рисунки отодвигают свидетеля на некоторое расстояние, в положение наблюдателя, так сказать, третьего лица. Такое смещение создает стереоскопический эффект, двойную точку зрения, одновременно и внутреннюю и внешнюю¹⁹.

Jak to się wyraża? Otóż bardzo często na rysunkach Kiersnowska przedstawiona jest tyłem albo bokiem do odbiorcy, tak jakby chciała odwrócić od siebie uwagę, usunąć się w cień. Poznajemy ją zwykle właśnie po ubiorze. Na pierwszym planie pozostają na ogół inni bohaterowie jej wspomnień oraz przyroda.

Nawiązując do ustaleń Sariusz-Skąpskiej, można z całym przekonaniem stwierdzić, że rolą szkiców towarzyszących tekstowi jest uprawdopodobnienie, uwiarygodnienie tego, o czym pisze Kiersnowska i w co często trudno uwierzyć odbiorcom²⁰. To udana próba odpowiedzi na pytanie, które zadawało sobie bardzo wielu więźniów: jak złożyć świadectwo, które traktuje się jako rodzaj zobowiązania wobec tych, którym nie udało się przeżyć — jako wyraz pamięci będącej sprzeciwem wobec anonimowości ofiar Gułagu? Jak to zrobić, jeśli z perspektywy czasu samemu trudno uwierzyć w to, co się stało? Rozterki będące udziałem wielu zeków, m.in. trudność „cofania czasu”,

¹⁹ C. Viollet, *L'œuvre autobiographique de Evfrosinija Kersnovskaja: chronique illustrée du GULAG*, „Autobiografija” 2012, nr 1, s. 233–234. Cyt. za: Г. Заломкина, *Новый журнал*, „Новое литературное обозрение” 2013, nr 121, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/39n-pr.html> (09.09.2017).

²⁰ Nic dziwnego, że niejednokrotnie w grę wchodzi surrealistyczne — jak w przypadku Swiesznikowa — przedstawienie Gułagu. Zob. А. Эткинд, *Кривое горе...*, s. 125.

wysiłek „odzyskiwania pamięci”²¹, poczucie obcości zapisków dotyczą również Kiersnowskiej:

Może lepiej, żeby to wszystko odeszło w niepamięć? Przecież ten, kto tego nie przeżył, nie uwierzy, nie może uwierzyć. A czy wielu pozostało tych, co przeżyli te lata, co przeszli podobną „drogę krzyżową”? Odejdą ostatni świadkowie. Może tak będzie lepiej? Nie, nie lepiej! Wszystko może się powtórzyć. I lepiej widzieć niebezpieczeństwo, niż iść z zawiązanymi oczami (s. 671).

Determinacja zasługuje na tym większe uznanie, że przecież pierwsza wersja świadectwa, powstała jeszcze w Norylsku, została skonfiskowana. Motywacją autorki wspomnień *Ile wart jest człowiek* – podobnie jak innych świadków – pozostają jednak pobudki osobiste. Najpierw jest to tęsknota za matką, a w późniejszym czasie, już po ich ponownym spotkaniu po 20 latach rozłąki, spełnienie jej ostatniej woli: „[...] prosiłaś mnie jeszcze o coś: żebym spisała historię tych lat – strasznych, smutnych lat moich ‘uniwersytetów’: Opowiadasz mi czasem to jeden kawałeczek, to inny... Nie mogę się w tym połapać! Zapisz wszystko po kolei i kiedy mi to przeczytasz, może zrozumiem” (s. 8).

Analizując wspomnienia Kiersnowskiej z punktu widzenia wizualnych reprezentacji Gułagu, widać wyraźnie, że mamy do czynienia ze świadectwem unikatowym. Warto jednak pamiętać i o jego potencjale porównawczym, o perspektywach konfrontacyjnych tekstu Rosjanki z innymi relacjami z łagrów. Słowem kluczem do tych potencjalnych porównań pozostaje chociażby metafora palimpsestu, zaczerpnięta przez Sariusz-Skąpską z książki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Inny świat*, która w kontekście wielości i różnorodności świadectw łagrowych ujawnia swoje niezwykle możliwości:

W prawdziwym palimpseście warstwy nakładają się na siebie, a pomiędzy różnymi tekstami „przepływają” słowa i całe zdania. W ten sposób zlewają się różne historie i nie sposób wypreparować tylko jednej z nich, pozbawionej obcych domieszek. Istotą „palimpsestu wspomnień” jest również wielość możliwych do odczytania opowieści: trzeba żmudnych „badań”, aby rozstrzygnąć, które pojedyncze słowa, całe zdania czy wątki należą do której warstwy rekonstruowanego „tekstu”²².

Oprócz „palimpsestu wspomnień”, rozpatrywanego zarówno w perspektywie indywidualnej (nakładające się na siebie wspomnie-

²¹ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu...*, s. 198–199.

²² Tamże, s. 207.

nia, wydarzenia, strzępy rozmów, niemożność dokładnego odwzorowania czasu), jak i wspólnotowej (wielość, różnorodność, ale i podobieństwo wielu tekstów łagrowych), polska badaczka wskazuje na jeszcze inne jego rozumienie, tj. na „palimpsest ścienny”, kierujący nas w stronę napisów na ścianach wagonów, baraków:

Osobliwe palimpsesty, pokrywające ściany obozowych baraków, etapowych pociągów czy *pieriesytek*, chowają w swoich warstwach zaszyfowaną historię GUŁagu. Polacy szukają tu przede wszystkim słów we własnym języku. Co można tu wyczytać? Aresztowani w pierwszych miesiącach okupacji dzięki napisom śledzą wydarzenia z wolności i dalekich frontów; stąd dowiadujemy się o nowej wędrownicy polskiego narodu „na Sybir”, bo ścienna „gazeta” odnotowała także daty czterech wielkich wywoźek (luty, kwiecień, czerwiec 1940, czerwiec 1941). Każda grupa więźniów zostawia ślady przeznaczone dla bliskich — pytania i prośby o przekazanie wiadomości dalej²³.

Ślady palimpsestu ściennego odnajdujemy również we wspomnieniach Kiersnowskiej. Najczęściej pojawiającym się bowiem w książce *Ile wart jest człowiek* substytutem papieru jest właśnie drewno. We fragmencie dotyczącym podróży Kiersnowskiej na Wschód w wagonie bydlęcym znajdziemy taką oto informację:

A więc więźli nas. I nikt w naszym wagonie nie miał pojęcia dokąd. I którędy. Stopniowo jednak zaczęłam się orientować: to przeczytałam jakąś nazwę, to usłyszałam. I kawałkiem kamienia narysowałam na ścianie coś w rodzaju mapy (s. 125).

Podobnie wygląda to w łagrze, o czym świadczyć może następująca rozmowa Kiersnowskiej z obozowym artystą:

Może mi poradzisz, jak narysować trojkę? Chcę się nauczyć tego wzoru, żeby go wypalać na papierośnicach. [...] — Daj kawałek papieru, spróbuję naskikować... — Papieru? To ty nie wiesz, że w całym łagrze nie ma ani kawałka? Nawet wkładki i napiętki starych butów poszły na skręty. Rachunki już od dawna prowadzi się na deskach. Napiszą, zdrapią i znowu piszą. Tak że bierz deseczkę i do roboty! (s. 360).

„Napiszą, zdrapią i znowu piszą” — oto kwintesencja obozowej ekonomii, ale i sztuki. Deski, ściany, prześcieradła zastępują papier, ale także płótno. Palimpsest ścienny kryje oryginalną twórczość, na którą najczęściej składają się właśnie wizualne reprezentacje oraz poezja, sięgające korzeniami — jak przekonuje Aleksander Wat, który stara się rekonstruować niekompletne napisy — Rosji carskiej i ów-

²³ Tamże, s. 357.

czesnego systemu zsyłek²⁴. Mamy zatem do czynienia z wielowiekową tradycją reakcji na przemoc i cierpienie, z nakładaniem się na siebie różnych warstw skrytego buntu.

O palimpseście jako kategorii przydatnej w badaniach nad specyfiką i złożonością rosyjskich traum wspomina wreszcie rosyjska badaczka, Jelena Trubina. Co ciekawe, ilustracją jej rozważań są m.in. rysunki Kiersnowskiej. Poszukując śladów wizualizacji traum kolektywnych, Trubina trafiła przypadkowo na kolejną, zwykłą, jak mogłoby się wydawać, stronę internetową poświęconą tematyce łagrowej. Jak podkreśla autorka artykułu, o ile nie zdziwił ją fakt, że witryna była projektem anonimowym (nie sposób było na przykład znaleźć danych o jej założycielu, administratorze czy autorze tekstu o paragrafie 58), o tyle zaskoczeniem wydał jej się brak jakiejkolwiek informacji o wykorzystanych na tej stronie źródłach. Uwagę badaczki zwróciły szczególnie rysunki pojawiające się w tle oraz zapiski, których pierwszoosobową narratorką pozostawała kobieta. Niestety, one również nie były podpisane, co oznaczało, że chcąc dowiedzieć się czegokolwiek o ich autorstwie, czytelnik na własną rękę musiał podjąć poszukiwania. I w tym przypadku, jak słusznie konstataje Trubina, anonimowość autora/autorki rysunków nijak się ma do postulatu pielęgnowania pamięci o ofiarach Gułagu, a więc, paradoksalnie, celu, który mógł przyświecać założycielom strony²⁵. Badaczka podkreśla, że jeśli ktoś mimo wstydu, strachu, niechęci decyduje się złożyć świadectwo, nie wolno podchodzić do niego — podobnie jak władza, która umieściła go w obozie — przedmiotowo, nie wspominając ani słowem o tym, kim jest. Nie na tym powinna polegać pamięć kolejnych pokoleń, niezależnie od tego, że wspominający ofiary przeszłości, to również ludzie napiętnowani, dotknięci innymi traumami:

Работе наших идентификации и воображения нужны даты и названия, имена и подробности, в противном случае нам не за что зацепиться. А иногда нам и не нужно ничего, кроме имен. Поименное называние погибших и пропавших без вести потому так значимо, что это последний долг живых²⁶.

²⁴ Tamże, s. 357–358.

²⁵ Dzień Pamięci Ofiar Represji Politycznych (30 października) obchodzony jest w Rosji od 1991 roku. Ważną jego częścią pozostaje akcja „przywracania imion”, a więc odczytywanie nazwisk osób zamordowanych w latach stalinowskiego terroru.

²⁶ Е. Трубина, *Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и „отказом от недоверчивости”*, w: С. Ушакин, Е. Трубина (red.), *Травма: пункты*, Новое литературное обозрение, Москва 2009, s. 177.

A zatem, utrudnione przepracowywanie rosyjskich traum spowodowane jest, zdaniem Trubiny, nałożeniem na siebie wielu traumatycznych wydarzeń, spiętrzeniem różnych traum międzypokoleniowych: „мы обнаруживаем себя в культуре, где желающих пожаловаться, представить свидетельство собственной виктимизации гораздо больше, чем способных выслушать”²⁷. Problemem pozostaje nie tylko trauma, która dotyka pośrednio dzieci ocalałych z obozów. Trauma drugiego czy trzeciego pokolenia łączy się niejednokrotnie z osobistymi traumami „tych, którzy stają się świadkami dla świadka”²⁸. Nie zmienia to jednak faktu, że świadectwa o świadectwach, wspomnienia o wspomnieniach oraz inne formy upamiętnienia ofiar wojny czy obozów muszą wyjść naprzeciw ogromnemu zapotrzebowaniu na konkretne informacje, na nazywanie rzeczy wprost, ale również wyciąganie z tych doświadczeń wniosków, czyli tak naprawdę ich ocenę, co, zdaniem Kevina Platta, nawet w postsowieckiej Rosji jest sporym wyzwaniem²⁹.

* * *

Traumatyczne doświadczenie łagrów, choć wyjątkowo trudne do przedstawienia, jest przedstawialne, czego dowodzą liczne ślady dokumentalne i literackie, a także wizualne oraz słowno-wizualne reprezentacje Gułagu. Z prawdziwym kryzysem reprezentacji, impasem nieprzedstawialności, zdaniem Etkinda, mamy zatem do czynienia nie

²⁷ Tamże, s. 181.

²⁸ A. Pinchevski, *Archive, Media, Trauma*, w: M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg (red.), *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, Palgrave Macmillan UK, New York 2011, s. 260. Cyt. za: T. Łysak, *Trauma — od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: tegoż (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 8.

²⁹ Autor wystąpienia na konferencji *XXI Большие Банные чтения* w takim właśnie kluczu analizuje szkolne programy oraz podręczniki do historii w postsowieckiej Rosji. Więcej zob. Н. Поселягин, *Международная конференция XXI Большие Банные чтения „Неофициальная меморизация травматического опыта”*, „Новое литературное обозрение” 2013, nr 123, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/33p.html> (06.02.2018). Zob. uwagi na temat pamięci w tekście Tatjana Wajzer: tejsze, *Травматография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 1(125), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/26v.html> (23.01.2018). Zob. I. Peshkov, *Reprezentacja traumy w podręczniku szkolnym. „Oswojenie” represji stalinowskich w rosyjskim programie nauczania*, „Sensus Historiae” 2014, Vol. XVI, nr 3, s. 135–150.

tylko w przypadku świadectw czy też form „miękkich” pamięci, takich jak książki, obrazy, filmy, projekty wirtualne „spadkobierców” dziedzictwa Gułagu, ile w przypadku form „twardych”, czyli pomników i muzeów. Kryzys objawia się w obszarze upamiętniania świadków, ocalałych i ofiar na szerszą skalę, tj. w obszarze publicznym. Dzieje się tak dlatego, że formy „twarde” to nie czyjaś prywatna, indywidualna inicjatywa, ale projekt zbiorowy, który wymaga konfrontacji z władzą — lokalną czy centralną — dla której wciąż ważniejsza od refleksji krytycznej, rozliczenia z przeszłością, rozpamiętywania, zadumy w skali mikro jest kultura upamiętniania i przywracania pamięci, oparta na monumentalnym celebrowaniu kolejnych zwycięskich rocznic, zatem tak naprawdę na snuciu pozytywnej narracji przeszłości³⁰. A nawet jeśli w rosyjskiej przestrzeni publicznej pojawia się kolejny pomnik poświęcony ofiarom Gułagu czy represjom stalinowskim, nie oznacza on przecież głębokiego zakotwiczenia w pamięci zbiorowej. Wręcz przeciwnie — „[...] w wielu miejscach samo istnienie tych pomników nie jest znane większej części społeczeństwa, nie wspominając już o tym, że miałyby być częścią żywej kultury pamięci”³¹. Oznacza to, że powstanie materialnego krajobrazu pomników, muzeów i innych miejsc upamiętnienia wciąż zaledwie zwiastuje przełom, niż rzeczywiście nim jest. Można to jednak uznać za ważny krok w kierunku przepracowywania traumy międzypokoleniowej i wypracowania takich strategii tożsamościowych, które wpłyną w przyszłości na zmiany nie tylko w kulturze upamiętniania, ale i w polityce pamięci³².

³⁰ Więcej zob. А. Эткин, *Кривое горе...*, s. 221–246.

³¹ *Widoczna pamięć — miejsca pamięci ofiar reżimów komunistycznych w Europie Środkowo-Wschodniej*, <http://www.enrs.eu/pl/component/content/article/47-articles/346-widoczna-pamiec-miejsc-pamieci-ofiar-rezimow-komunistycznych-w-europie-srodkowo-wschodniej> (12.02.2018).

³² Zob. R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy badawcze*, Universitas, Kraków 2011.

Беата Павлетко

ЭСКИЗЫ ПРОШЛОГО. О ВИЗУАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ ГУЛАГА

Резюме

Лагерные воспоминания охватывают не только документальные свидетельства, поэзию и прозу, но также визуальные и словесно-визуальные репрезентации. В статье предпринята попытка рассмотреть эскизы, рисунки, словесно-визуальные гибриды, которые выполняют фактически роль фотографий. Они лежат в основе знаний о Гулаге, его принципах и повседневности, рассматриваемой с точки зрения узников, хотя по необходимости эти свидетельства нередко возникали уже в послелагерной действительности. В центре внимания находятся работы Бориса Свешникова, Николая Гетмана, Сергея Рейхенберга, Юло Соостера, а также свидетельства Ольги Раницкой, Галины Цивирко-Лещинской, Евфросинии Керсновской, которые подтверждают, что травматический лагерный опыт, хотя исключительно сложный, но представляемый, и он должен стать важной частью культуры памяти.

Beata Pawletko

SKETCHES (FROM) THE PAST.
ABOUT VISUAL REPRESENTATIONS OF GULAG

Summary

Memories from labor camps involve not only documentary testimonies, poetry and prose, but also visual and verbal and visual representations. The article tries to overview sketches, drawings, verbal and graphic hybrids, which act as photographs, forming the basis of knowledge about Gulag, its rules and everyday life from the prisoners' perspective, although of necessity they were frequently created in the non-camp reality. In the spotlight there are works by Boris Svshnikov, Nikolay Getman, Sergey Reichenberg, Ülo Sooster but also testimonies by Olga Ranitskaya, Galina Tsivirko-Leshchinskaya, Eufrosinia Kersnovskaya, confirming that traumatic experience of labor camp, although extremely difficult to present, is possible to present and should be an important part of the culture of memory.

MARTA SIEKIERSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

KWESTIA ŻYDOWSKA W ODESSIE I JEJ WYBRANE KULTUROWE REPREZENTACJE (BABEL, KATAJEW, SCHREIBER)

Ale czy ze strony Pana Boga nie było omyłką osiedlić Żydów w Rosji, żeby męczyli się jak w piekle? I co by w tym było złego, gdyby Żydzi mieszkali w Szwajcarii, w otoczeniu pierwszorzędnych jezior, górzystego powietrza i samych Francuzów? Wszyscy są omylni, nawet Bóg!

Izaak Babel, *Tak to robiono w Odessie*¹

Cel niniejszych rozważań stanowi zwrócenie uwagi na losy diaspory żydowskiej w traumatycznych, przełomowych dla tej mniejszości zamieszkującej Odessę, momentach. Wspomniane zostaną zatem żydowskie pogromy, ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej w trakcie II wojny światowej oraz masowa migracja na Zachód, głównie do Stanów Zjednoczonych, nasilająca się od końca lat siedemdziesiątych XX wieku, z uwzględnieniem wkładu, jaki rosyjskojęzyczni Żydzi wnieśli w rozwój życia społecznego, gospodarczego i kulturalnego tego miasta. Wydarzenia pogromowe zostaną zilustrowane w oparciu o wybrane teksty dwóch czołowych przedstawicieli odeskiej plejady, tj. Izaaka Babela i Walentina Katajewa, kwestie Zagłady oraz bolesnej migracji będą natomiast krótko przedstawione w odniesieniu do filmu w reżyserii Lieva Schreibera *Wszystko jest iluminacją* (*Everything is illuminated*, 2005), swoją tematyką częściowo nawiązującego do nurtu kina posttraumatycznego. Sięgnijmy również do opracowań, skoncentrowanych na analizie kwestii żydowskiej w kontekście socjologiczno-politycznych problemów Odessy, by uzyskać pełniejszy ogląd interesującego nas zagadnienia.

¹ I. Babel, *Utwory wybrane*, przeł. J. Pomianowski, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 229.

Ukraińska dziś Odessa, położona nad Morzem Czarnym, to miasto stosunkowo młode. Założone w 1794 roku w granicach ówczesnego Imperium Rosyjskiego w niewiarygodnym tempie osiągnęło status najważniejszej metropolii Nowej Rosji, zyskując, jak odnotowuje badaczka Patricia Herlihy, pod koniec XIX wieku również miano największego miasta na Ukrainie oraz czwartego co do wielkości w całym Imperium po Moskwie, Sankt Petersburgu i Warszawie². Na tym jednak wyjątkowość czarnomorskiego miasta się nie kończy. Unikalne położenie, jak słusznie przeczuła caryca i jej doradcy, pozwoliło Odesse w zaledwie kilka dekad przeobrazić się w jeden z najważniejszych ośrodków kulturalnych, politycznych i społecznych regionu. Do Odesy nadciągnęli migranci ekonomiczni, zachęceni obietnicami Katarzyny, ale też wybitni przedstawiciele kultury. To pozwoliło na wytworzenie swego rodzaju wielojęzycznej i wielowyznaniowej mozaiki kulturowej:

Город был обращен во внешний мир. Эта особенность, очевидно мешала возникновению единого городского сообщества. Позднее многими отмечалось, что одесское население было весьма разнородным. С другой стороны, именно эта способность безболезненно допускала наличие различных этнических и культурных групп городского населения; ассимиляционные процессы шли медленно. Тем самым географическое положение города усиливало одну из его главных черт — многонациональный характер общества и культуры³.

W XVIII wieku Katarzyna II prowadziła szeroko zakrojoną akcję kolonizacyjną na terenach nowej prowincji, rozciągającą się nie tylko na tereny Imperium. Poddanym, zamieszkującym inne części państwa, oferowała wolność; chłopci pańszczyźniani, zbiegli z majątków ziemiańskich, mogli liczyć na bezkarność, osiedlając się na południu Ukrainy. Swoje życzenie caryca wyraziła w specjalnym ukazie, opublikowanym już po jej śmierci. Do Nowej Rosji nadciągnęły tłumy osadników, a co za tym idzie, kluczowej na tym etapie rozwoju miasta, siły roboczej, na której tak zależało carycy. Prócz chłopów i przestępców Katarzyna nie zapomniała o uciskanych mniejszościach Europy. Caryca oferowała bezpieczną przystań przedstawicielom najróżniejszych narodowości i wyznań. Wśród zwabionych do Nowej Rosji tolerancją religijną, znacznymi ulgami podatkowymi oraz pożyczkami i pomocą w osiedleniu, znaleźli się niechętni Imperium Osmańskiemu wetera-

² П. Херлихи, *Одесса. История. 1794–1914*, Optimum, Одесса 2007, s. 9.

³ Тамże, s. 31–32.

ni rosyjsko-tureckich wojen: Mołdawianie, Grecy, Albańczycy, ale też Bułgarzy, Niemcy, Ormianie, Portugalczycy, Włosi, Szwajcarzy, Francuzi czy wreszcie, jak podają niektóre źródła, nawet pół miliona Żydów⁴. Na tych ostatnich — jak zauważa Charles King — Odessa miała działać niczym magnes. Oprócz stosunkowo liberalnego środowiska społecznego i klimatu, jako istotny czynnik przyciągający żydowskich migrantów do miasta, badacz wskazuje również warunki sprzyjające zarobkowaniu. W niespełna sto lat społeczność żydowska stała się jednym z głównych filarów gospodarki miejskiej, jej siłą napędową. Żydowscy kupcy i rzemieślnicy oraz handlarze zbożem stanowili najliczniejszą grupę w Odessie, której kontakty i przedsiębiorczość pozwalały miastu stale się bogacić. Korzyści były zresztą obopólne — miasto stało się ważnym portem handlowym, Żydzi zaś uzyskali możliwości rozwoju, o których dotychczas nie mogli marzyć. Byli konkurencją dla przedsiębiorców chrześcijańskich, dlatego też w Imperium obowiązywały regulacje, ograniczające ich potencjalne miejsca zamieszkania do tak zwanej strefy osiedlenia, pasa wzdłuż granicy zachodniej państwa, oraz restrykcje dotyczące wykonywanych profesji⁵. Z tego względu Odessa stwarzała dla tej mniejszości szczególnie możliwości. Dlatego też pisząc o Odessie nie sposób nie odnieść się lub chociaż nie napomknąć o jej wkładzie w kreowanie mitu miasta. Dzięki diasporze żydowskiej, prócz wspomnianych przesłanek ekonomicznych, będących jednym z powodów rozkwitu miasta, można mówić o odeskim humorze, czyli niezwyklej mieszance czarnomorskiego temperamentu, słońca i ogromnego dystansu do własnych wyolbrzymionych wad, który wszedł do kanonu literatury rosyjskiej/radzieckiej. Niestety historia narodu żydowskiego w Odessie naznaczona jest tragicznymi momentami zwrotnymi, odzwierciedlającymi procesy zachodzące wówczas z różnym natężeniem w całej Europie.

POGROMOWE ECHA

Joanna Tokarska-Bakir, nawiązując do badań Mary Douglas, zauważa, że najpotężniejszym środkiem wykluczenia ze zbiorowości jest przesąd, sugerujący rzekomą krzywdę wyrządzoną społeczności. Zestawienie przesądów, łączących legendy o krwi (*the blood libel*),

⁴ Tamże, s. 34–35.

⁵ Ch. King, *Odessa. Geniusz i śmierć w mieście snów*, przeł. H. Pustuła-Nowicka, Czarne, Wołowiec 2016, s. 92–95.

legendy dotyczące spożywania skażonych pokarmów (*the food libel*) oraz seksualności (*the sex libel*) i religii, stanowi płodną mieszankę zarzutów, których zwieńczeniem niejednokrotnie okazywały się pogromy na terenach Rosji i Polski po każdej ze światowych wojen⁶. Słowa te można odnieść do odeskich Żydów. King wspomina o powszechności antysemitycznych mitów zarówno w Odessie, jak i w całym rosyjskim Imperium, w którym Żydzi — oprócz obarczenia winą za śmierć Chrystusa — byli również posądzani o wypiek macy z dodatkiem krwi chrześcijańskich dzieci. Jego zdaniem, antysemityzm kulturowy przyczyniał się do wybuchów przemocy, jednocześnie nie będąc ich prawdziwym motywem⁷. Najczęściej złość chrześcijańskich sąsiadów skupiała się na drobnych mieszczanach, nie zaś na dużych firmach-pracodawcach, dających zatrudnienie przeważającej większości odeskich robotników. Żydzi najbardziej rzucali się w oczy, dominując wśród kupców, rzemieślników, karczmarzy i oberżystów czy weterynarzy i aptekarzy. Taki stan rzeczy nie wynikał bynajmniej z sympatii do tych zawodów wśród ludności wyznania mojżeszowego. Był podyktowany państwowymi zakazami posiadania ziemi oraz wykonywania pewnych profesji⁸. Pogromy żydowskiej ludności w Odessie miały miejsce — począwszy od 1821 roku — w latach 1859, 1871, 1881 (trzydniowe zamieszki) oraz w 1905 roku. Ten ostatni pogrom uznawany jest zresztą za najkrwawszy w całej historii pogromowej Rosji. Miejscowe władze patrzyły przez palce na brutalne mordy i akty przemocy ze strony chrześcijańskiej ludności. Każdorazowo schemat był ten sam: nasilające się w mieście niepokoje, wywołane sytuacją polityczno-gospodarczą w kraju, wzmożonym napływem ludności do miasta czy coraz bardziej opresyjną polityką władz carskich. Iskłą zapalną często była niechęć innej mniejszości, np. Greków, która następnie eskalowała do wielotysięcznych pochodów, plądrujących żydowskie mienie. Jak na ironię najbardziej otwarte na świat i kosmopolityczne miasto Imperium Rosyjskiego wielokrotnie dopuściło do napiętnowania jednej z jego najważniejszych mniejszości etnicznych. Choć oficjalnie władza centralna nie inicjowała aktów przemocy, to na szczeblu lokalnym część spośród odeskich zwierzchników

⁶ J. Tokarska-Bakir, *Blood libel in Poland and Eastern borderland at the beginning of XXI century. Politics of memory*, s. 1–15, https://www.academia.edu/9629977/Blood_libel_in_Poland_and_Eastern_borderland_at_the_beginning_of_XXI_century._Politics_of_memory (22.01.2018).

⁷ Ch. King, *Odessa. Geniusz...*, s. 142.

⁸ Tamże, s. 143.

miejskich była zamieszana w wydarzenia pogromowe lub ponosiła winę za bierność wobec aktów terroru. Rezultatem pogromów były masowe migracje z Odessy, tworzenie organizacji żydowskiej samoobrony oraz poszukiwania rozwiązań na szczeblu politycznym⁹.

Opisy pogromu 1905 roku znajdziemy w utworach najbardziej wpływowych pisarzy odeskich — Izaaka Babla i Walentina Katajewa. Pierwszy z nich, czołowy przedstawiciel odeskiej plejady, odmalował pogrom w najbardziej autobiograficznych spośród niewielkiego cyklu *Opowiadań odeskich*, czyli w tekstach *Historia mego gołębnika* i *Pierwsza miłość*. Traumatyczne wydarzenia twórca legendarnego Beni Krzyka opisał w typowy dla siebie sposób: ze swadą, charakterystycznym, „soczystym”, dosadnym, pozbawionym zbędnych ozdóbników językiem, z domieszką dialektu odeskiej ulicy, bez lamentu i rozgoryczenia, nie szczędząc przy tym naturalistycznych opisów. Twórczość Babla, zdaniem niektórych badaczy, można umownie podzielić na część pełną grzechu i upadku człowieka, nawiązującą swoją estetyką do Starego Testamentu — *Armię konną* — oraz na nowotestamentowe *Opowiadania odeskie*, pełne przebaczenia i harmonii. Niemniej jednak zaliczane czasem do cyklu odeskiego, przywołane w niniejszych rozważaniach opowiadania zdają się przeczyć optymistycznemu, pełnemu czarnomorskiego humoru i klimatu stylowi cyklu:

Prypadkiem tym był pogrom żydowski, który w dziewięćset piątym roku wybuchł w Mikołajowie i w innych miastach żydowskiej strefy osiedlenia. Gromada najemnych zbirów ograbiła sklepik ojca i zamordowała dziadka mojego, Szoela. Wszystko to zdarzyło się pod moją nieobecność, kupowałem tego ranka gołębie u ptasznika Iwana Nikodimycza. Pięć lat z przeżytych przeze mnie dziesięćsiu całą siłą duszy marzyłem o gołębiach i oto kiedy je wreszcie kupiłem, kaleka Makarenko roztrzaskał ptaki o moją skroń. Wówczas Kuźma odprowadził mnie do Rubcowów. U Rubcowów na furcie był narysowany kredą krzyż, nikt ich nie ruszał; schowali u siebie moich rodziców¹⁰.

Dziecięcy narrator opisuje rozgrywające się na jego oczach zdarzenia w sposób sugerujący, że pogromowe doświadczenia są naturalną kolejną losu, a zniszczenie sklepiku ojca głównego bohatera i zamordowanie dziadka niewiele znaczą wobec pierwszego zawodu miłosego dziesięcioletniego chłopca:

Starając się poskromić czkawkę, wyobraziłem sobie to wszystko po to, by jeszcze goręcej, bardziej gorzko, beznadziejnie kochać Rubcową, a być może dlatego,

⁹ Tamże, s. 146–164.

¹⁰ I. Babel, *Utwory wybrane...*, s. 290.

że miara żalu jest zbyt duża dla dziesięcioletniego człowieka. Głupie rojenia pomogły mi zapomnieć o śmierci gołębi i śmierci Szoela i całkiem bym zapomniał chyba o tych zabójstwach, gdyby w tej chwili na werandę nie wszedł Kuźma z tym okropnym Żydem Abą¹¹.

Swoim wspomnieniom wydarzeń rewolucyjnych 1905 roku w Odessie dał również wyraz Walentin Katajew w pierwszej części tetralogii *Fale Morza Czarnego* zatytułowanej *Samotny biały żagiel*:

— Na Kanatnej biją Żydów — wyrzekła wreszcie ledwie dosłyszalnie — pogrom...

— To niemożliwe! — krzyknęła ciocia i usiadła na krześle trzymając się za serce. — Niech mnie śmierć nagła! Żydowskie sklepiki wszystkie na amen rozbijają. Komodę z drugiego piętra wyrzucili na bruk. Za jakieś dziesięć minut dojdą do nas. [...] Żydów biją... A Rosjan nie ruszają... Kto ma ikony w oknach — do tych nie wchodzi¹².

W domu rodziny Baczej schronienia poszukiwali żydowscy sąsiedzi:

— Panie Baczej! Tatjano Iwanowno! Zawsze byliśmy dobrymi sąsiadami! Czyż ludzie są winni, że wierzą w innego Boga! Nagle upadła na kolana. — Ura-tujcie moje dzieci! — krzyczała jak opętana, łkając. — Niech rozbijają wszystko, ale niech oszczędzą dzieci!¹³

W przywołanych opisach uderza jedno — w obu wypadkach wydarzenia pogromowe opisywane są jako widziane z perspektywy dziecięcej, co tylko potęguje wrażenie makabryczności. Niczego nierozumiejący i bezsilni chłopcy są świadkami pogromu, z tą istotną różnicą, że bohater Babła przynależy do grupy, przeciwko której wymierzone są działania prawosławnych mieszkańców miasta. Przez centrum Odessy maszeruje żądny krwi pochód obywateli, uzbrojonych w najróżniejsze narzędzia rytualnego mordy, który z chorągwiami i portretem cara, wyśpiewując religijne pieśni, zamierza oczyścić miasto z obcego, znie-nawidzonego elementu. Jedyne środki wykorzystane w celu identyfikacji, ustalenia, kto jest swój a kto obcy, są stawiane w oknach ikony (*Samotny biały żagiel*) lub naniesiony na drzwi kredą znak krzyża (*Opowiadania odeskie*). Siła obu przekazów zdaje się ponadto tkwić w nieświadomości dramatu, rozgrywającego się na oczach

¹¹ Tamże, s. 294–295.

¹² W. Katajew, *Samotny biały żagiel*, przeł. M. Kierczyńska, Iskry, Warszawa 1962, s. 246–247.

¹³ Tamże, s. 249.

obu chłopców. Jednakże warto odnotować, że bohaterowie znajdują schronienie lub go udzielają żydowskim sąsiadom. Nie należą do ogarniętego żądzą krwi motłochu, tylko do zszokowanych warstw inteligencji, która nie bardzo wie, jak przeciwdziałać zorganizowanej akcji niszczenia mienia i pobiciom Żydów. Samo spektrum reakcji sąsiadów na prześladowania bywa bardzo różne: od wstydu i niedowierzania, przez gniew, aż po trzeźwy ogląd sytuacji, przyjęcie żydowskich przyjaciół, bez oburzenia na rozwścieczony tłum, jak gdyby pogrom stawał się elementem nowej rzeczywistości.

OSTATECZNE ROZWIĄZANIE

Nawiązując do wydarzeń ostatniej wojny światowej i jednej z największych zbrodni przeciwko ludzkości w XX wieku, warto zwrócić uwagę na okupowane tereny Związku Radzieckiego. W tej optyce rzadko sytuuje się przestrzeń Ukrainy, zarówno w ramach przedwojennych, jak i dzisiejszych granic. Okupowana Polska zamieniona została w gęstą sieć gett, obozów koncentracyjnych, w tym aż sześciu obozów zagłady. Powszechnie znany jest zasięg działania makabrycznej maszyny unicestwienia, stworzonej przez hitlerowskie Niemcy, wymierzonej głównie przeciwko Żydom, zwożonym transportami z najdalszych zakątków Europy. Nie dziwi więc fakt pomijania tego, co w tym okresie działo się w sąsiedniej części Związku Radzieckiego, Ukraińskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej. A niestety i po tej stronie Żydzi nie mogli czuć się bezpieczni.

W zorganizowanej akcji ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej na terenach okupowanej przez wojska rumuńskie radzieckiej Ukrainy zginęło 220 tysięcy Żydów. Część z nich pochodziła z Odessy, zamienionej w trakcie okupacji w stolicę Transnistrii, nowej jednostki administracyjnej. W tym rejonie za akty ludobójstwa z ramienia (i przy niewielkim wsparciu) nazistowskich Niemiec całkowicie odpowiada faszystowska Rumunia. Wojska okupanta niemal w całości oczyściły Odessę z Żydów, stanowiących wtedy około jedną szóstą całej populacji miasta. Część mieszkańców została przesiedlona do zorganizowanego pośpiesznie getta lub wysłana do odległych obozów pracy. Większość żydowskiej społeczności ginęła jednak w masowych egzekucjach, przeprowadzanych poza granicami miasta¹⁴.

¹⁴ Ch. King, *Odessa. Geniusz...*, s. 198–202.

WSZYSTKO JEST ILUMINACJĄ

Nagrodzony na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji w 2005 roku film *Wszystko jest iluminacją* stanowi rezultat twórczej współpracy amerykańskiego aktora i reżysera Lieva Schreiberna oraz pisarza, autora autobiograficznej powieści o tym samym tytule, Jonathana Safrana Foera. Główny bohater powieści i filmu, czyli Jonathan Safran Foer, podobnie jak reżyser i autor powieści, ma żydowskie korzenie. Ten artystyczny tandem w niepokornym kinie drogi uzupełnionym o zróżnicowaną ścieżkę dźwiękową, na którą składają się rzewne klezmerskie melodie, wymieszane z buntowniczym, żywiołowym, nie tylko rosyjskim punk rockiem, tworząc unikatową oprawę dla częściowo osadzonej w rzeczywistości tragikomedii, zdołał poruszyć kwestię ostatecznego rozwiązania na terenach dzisiejszej Ukrainy.

Trudno powiedzieć, czy o uzdrawiającym procesie leczenia traumy lub jej przepracowania jest w filmie w ogóle mowa. Wszystko uwarunkowane jest tym, czy uznamy, że główny bohater zmagał się z nie w pełni uświadomioną traumą, rodzinnym brzemieniem, które przez dekady pozostawało wyparte i uznawane za element redundantny dla amerykańskich dziejów rodziny Foer. Zwróćmy uwagę, że główny bohater filmu nie jest potomkiem pokolenia, które przeżyło Shoah, a przedstawicielem pokolenia wnuków. I choć, jak mogłoby się wydawać, pokolenie wnuków w mniejszym stopniu niż pokolenie dzieci odczuwa skutki traumatycznej przeszłości, to Foer podejmuje trud rozliczenia z własną historią. W przypadku Jonathana przyczynkiem do podjęcia działań jest znacząca nieobecność jego dziadka, właściwie nie osoby, a samych przedmiotów, które by do niej należały za życia. Motyw ten stanowi zawiązanie akcji filmu. Od tego momentu ekscentryczny kolekcjoner będzie przewodnikiem dla widza po nowych, nieznanych kartach historii rodzinnej w zupełnie obcym kraju, na innym kontynencie¹⁵. Temu posłuży pastiszowa oprawa filmu. Widz, wprowadzony w pełnometrażowe, pełne komicznych elementów kino drogi, nie spodziewa się, o ile nie zna treści powieści, na kanwie której stworzono ten obraz, że razem z bohaterami zostanie skonfrontowany z pytaniami o własną tożsamość.

Filmowa podróż rozpoczyna się w Odessie, gdzie lokalny i niechętny z całego serca Żydom przewodnik, antysemita, specjalizujący

¹⁵ W filmie Ukraina zostaje przedstawiona w sposób pejoratywny, jako dziki łąd, pełen niezrozumiałych obyczajów dla przybysza z Zachodu.

się w organizowanych dla Żydów wycieczkach po żydowskiej Odessie, odmawia wyjazdu z Jonathanem na poszukiwanie odległej wsi Trachimbrod. Dopiero później dowiemy się, że jego niechęć do Żydów jest swego rodzaju sposobem radzenia sobie z traumą. Dziadek Aleksa nie tylko wypiera z pamięci własne ocalenie z egzekucji oraz pomoc, okazaną przez Augustinę i jej siostrę. Wypiera nawet to, że kiedyś był Żydem. Co ciekawe, wnuk przewodnika, choć odczuwa ogromną dumę płynącą z bycia odesyjczykiem, nie miał pojęcia o swoich żydowskich korzeniach, ani o tym, jak bardzo żydowska była niegdyś Odessa. Żydów, odwiedzających Odessę i jej okolice w poszukiwaniu swoich korzeni, Aleks postrzegał jedynie jako źródło łatwego zarobku.

Pytania o tożsamość jednostki oraz rolę przodków w procesie jej kształtowania, zwłaszcza w obliczu Zagłady, twórcom udało się zadać bez patosu, towarzyszącego zwykle tego typu produkcjom. Temat eksterminacji w filmie potraktowany został raczej symbolicznie, ograniczając się do kilku kadrów, stworzonych z tendencyjnych elementów odpowiednio udramatyzowanych¹⁶, takich jak na przykład scena Żydów, ustawionych w rzędzie nad zbiorową mogiłą na chwilę przed rozstrzelaniem.

W trakcie podróży Jonathan próbuje zrozumieć sens, znaleźć centrum nieopisanej traumy, która w jego wyobrażeniach została zredukowana do symulujących ją zdjęć, medalionu oraz zdawkowej wzmianki babki na łożu śmierci. Bohater nie wie, na co natrafi, a mimo to impuls jest nie do powstrzymania; na dalekiej Ukrainie kryje się klucz do samopoznania, do zrozumienia, kim byli przodkowie i dlaczego pewne sprawy nigdy nie są wspomniane. Ponownie obserwujemy tutaj zbieżność z dziełami, tworzonymi przez dzieci ocalałych, latami budującymi obraz nieznanego, traumatycznego przeżycia, które odcisnęło piętno na ich rodzicach, a w rezultacie i na nich samych¹⁷. Przeżycia tak bolesnego, że czasem trudno znaleźć

¹⁶ J. Hirsch, *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzynarodowe kino posttraumatyczne*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalczewski-Pawlik, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 253–285.

¹⁷ M. Hirsch określa postpamięć jako „ponadpokoleniową przestrzeń pamięci”, wykreowaną przez „utożsamianie z ofiarami lub świadkami traumatycznych wydarzeń, jednocześnie zaś warunkowaną przez nieprzekraczalny dystans, który oddziela uczestników od tych, którzy urodzili się już po wydarzeniach”. Zob. A. Mach, *Poetyka postpamięci i etyka świadkowania w badaniach Marianne Hirsch*, „Humanistyka XXI wieku” 2010, nr 1(1), s. 105–116, <http://annamach>.

słowa, by je opisać. Przepracowanie nieznannej traumy to zresztą nie jedyna ścieżka prowadząca do zmierzenia się z historią. Poszukiwania Jonathana kontrastują z zupełnie odmienną postawą niechętnego przewodnika. Dopiero u kresu podróży, po odnalezieniu siostry Augustyny, widzowie dowiadują się, że wziął on aktywny udział w makabrycznych wydarzeniach. Zauważalną tutaj wewnętrzną sprzeczność można by odnieść do spostrzeżeń bardziej ogólnej natury autorstwa Marianne Hirsch, zdaniem której jest ona (sprzeczność) związana z międzygeneracyjnym przekazem traumy Holocaustu oraz postpamięcią, których istotę stanowi pewna nieciągłość, fragmentaryczność charakteryzująca przekazywanie wiedzy z pokolenia na pokolenie¹⁸. Postmodernistyczne ujęcia traumy w filmie Schreibera mają na celu skontrastowanie idylli z piekłem, przeżywanym przez Żydów w Trachimbrodzie. W tym celu twórcy filmu operują retrospekcjami. W niemej, niemal schematycznej scenie zbiorowej egzekucji, przedstawionej w zwolnionym tempie w przygaszonych barwach, obserwujemy sekwencję powolnie zmieniających się kadrów – w letni dzień, przy wykopanym dole, pośród szumiącego pola słoneczników. Wrażenia odbiorcy potęguje kontrast bezchmurnego nieba i życiowego optymizmu, jaki przywodzą na myśl pola słoneczników wraz z kadrowaniem, które niemal pozbawia oprawców twarzy, skupiając się na ciężkich wojskowych buciorach i karabinach. Obserwujemy dramat ofiar i oprawców, odgrodzonych magiczną granicą od reszty świata, który tym samym przybiera baśniowy wymiar intymnej karni bez świadków i biernych obserwatorów.

ZBIOROWA AMNEZJA

Zdaniem Andrija Portnowa kwestia Holocaustu na terenach postsocjalistycznej Ukrainy nie cieszy się zainteresowaniem samych Ukraińców. Przyczyn tego stanu rzeczy historyk dopatruje się w polaryzacji poglądów opinii publicznej. Ukraińcy dzielą się dziś na dwa przeciwstawne obozy – zwolenników narracji, poświęconej spuściznie Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, skrzętnie pomijającej tematy tabu, oraz sprzymierzeńców nacjonalistycznego kultu antysowieckiego podziemia, zasadzającego się na działalności Ukraińskiej Armii Po-

pl/wp-content/uploads/2016/01/Anna_Mach_humanistyka_xxi_2010.pdf
(27.01.2018).

¹⁸ Tamże.

wstańczej. Zdaniem Portnowa, cechą łączącą przeciwstawne narracje pozostaje marginalizacja pamięci o Holokauście oraz tragicznych losach Żydów zamieszkujących Ukrainę¹⁹. Pominięcie kwestii eksterminacji Żydów na tych terenach było konieczne dla umożliwienia kreowania nowych narodowych mitów bez względu na obraną ścieżkę. Przywódcy państwa, w trakcie oficjalnych obchodów, upamiętniających pomordowaną przez nazistów ludność cywilną żydowskiego pochodzenia, przywołując pamięć o ofiarach, pomijali ich pochodzenie. Takie działania były tym łatwiejsze, że w odróżnieniu od wskazanego już przykładu Polski, na Ukrainie ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej nie przybrało tak metodycznego wymiaru jak proces unicestwienia w obozach śmierci. Na ukraińskich ziemiach dochodziło zazwyczaj do masowych egzekucji w pierwszych tygodniach nazistowskiej okupacji²⁰. Ciekawa w tym kontekście wydaje się postawa kolejnych, począwszy od Leonida Kuczmy, prezydentów niepodległej Ukrainy, którzy w różny sposób podejmowali problematyczną kwestię Holokaustu i kłopotliwe zaangażowanie w mordowanie Żydów części spośród własnych obywateli²¹. Następca Kuczmy, Wiktor Juszczenko, jako pierwszy ośmielił się sięgnąć po termin Holokaust, jednak zdaniem Portnowa, prezydent chciał wykorzystać paradygmat Holokaustu jako model upamiętnienia Wielkiego Głodu, postrzeganego w kategoriach zbrodni przeciwko ludzkości. Działalność kolejnych prezydentów w tym zakresie przyniosła podobne skutki, tj. marginalizację pamięci o Holokauście na Ukrainie lub jej całkowite wyrugowanie z oficjalnego dyskursu, zamiast otwarcia się na debatę²².

Sieć wielowiekowych oskarżeń, zawirowania historyczne sprzyjały raz Żydom, raz Ukraińcom. Ci ostatni zarzucali Żydom sympatyzowanie z opresyjną władzą imperialną, podczas gdy w prozie wspomnieniowej ocalałych z Shoah dominuje pogląd utwierdzający w prze-

¹⁹ A. Portnov, *The Holocaust in the Public Discourse of Post-Soviet Ukraine*, w: J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila, T. Zhurzhenko (red.), *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*, Palgrave Macmillan, London 2017, s. 347–370.

²⁰ Tamże.

²¹ A. Portnow zaznacza, że Leonid Kuczma przeprosił podczas swojej wizyty w Izraelu w 1993 za udział części Ukraińców w nazistowskich zbrodniach. Zdaniem historyka gest był jedynie ukłonem w stronę zagranicznej opinii publicznej, aniżeli próbą rozliczenia się z historią Ukraińców. W wystąpieniach upamiętniających masakrę ludności cywilnej w Babim Jarze czy w Dniu Zwycięstwa Kuczma pomijał żydowskie pochodzenie ofiar.

²² A. Portnov, *The Holocaust...*

konaniu, że spośród oprawców „Ukraińcy byli najgorsi”²³. Historyk zaznacza, że reprezentacje dziejów Żydów na Ukrainie cechuje wspólny mianownik: pominięcie splotów wspólnej historii. Jako przykład podaje on badania Tanyi Richardson, która wskazuje, że żydowskie narracje w historii Odessy sytuują miasto w ramach rosyjskich granic kulturowych, nie ukraińskich²⁴.

Opisane działania i zawirowania historii w relatywnie krótkich dziejach Odessy (przypomnijmy, że w założonym pod koniec XVIII wieku mieście pierwszy pogrom miał miejsce już w 1821 roku), sprawiły, że w XXI wieku Odessa utraciła swój żydowski charakter. Pogromy, Shoah, a w rezultacie masowe fale migracji niemal całkowicie wyzwały miasto z jego żydowskości, o której pamięć pielęgnują dziś głównie migranci oraz kolejne pokolenia, wychowane już za oceanem, bądź garstka lokalnych żydowskich badaczy, którzy nie poddają się zbiorowej ukraińskiej amnezji.

Марта Секерска

ЕВРЕЙСКИЙ ВОПРОС ОБ ОДЕССЕ
И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
(БАБЕЛЬ, КАТАЕВ, ШРАЙБЕР)

Резюме

Настоящая статья намерена вкратце проследить судьбу еврейской диаспоры, проживающей в Одессе с момента обоснования города в печальные, переломные для нее моменты. В ходе рассуждений будут затронуты уязвимые темы погромов евреев, окончательное решение еврейского вопроса во время Второй мировой войны, а также усиливающаяся с 70-х гг. XX века массовая миграция евреев из СССР на Запад, главным образом в США. Вышеупомянутые вопросы рассматриваются в контексте вклада одесских евреев в социально-экономическое и культурное развитие города. Приведенные в статье траурные события отслеживаются на материале избранных текстов представителей так называемой «Одесской плеяды» в литературе (т.е. Исаака Бабеля и Валентина Катаева), в то время как массовое уничтожение и миграция, представлены в кинокартине Льва Шрайбера *И все осветилось* (*Everything is illuminated*).

²³ Тамże.

²⁴ A. Portnov, *The Holocaust...*

KWESTIA ŻYDOWSKA W ODESSIE...

Marta Siekierska

THE JEWISH QUESTION IN ODESSA AND ITS CULTURAL REPRESENTATIONS (BABEL, KATAEV, SCHREIBER)

Summary

The aim of this study is to address the issue of the collective fate of the Jewish diaspora in the significant traumatic moments for the minority inhabiting Odessa since the founding of the city. Therefore, references will be made to the pogroms of the Jews, the “final solution” of the Jewish problem during World War II, the mass westward migration (mostly to the United States) gaining momentum since the late 1970s. All these elements will be considered in the light of Russian-speaking Jews’ contribution made in the areas of social, economic, and cultural life of the city. Tragic events are portrayed based on selected texts of the two leading representatives of the “Odesan galaxy” (i.e. Isaac Babel and Valentin Kataev), while the notions of annihilation and painful migration are exposed briefly in relation to the Liev Schreiber’s movie *Everything is illuminated*.

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

REPREZENTACJE WOJNY RADZIECKO-AFGAŃSKIEJ W FILMACH ALEKSIEJA BAŁABANOWA ORAZ POWIEŚCI SWIETŁANY ALEKSIJEWICZ

Interdyscyplinarne studia nad traumą w zachodnim dyskursie literaturoznawczym i filmoznawczym rozwijają się w ostatniej dekadzie niezwykle dynamicznie. Zdażyliśmy się już przyzwyczaić do określania współczesnej kultury mianem kultury „posttraumatycznej” (Kirby Farrell)¹, kultury „ran” (Mark Seltzer)², kultury zbudowanej na fascynacji „rozcłonkowanymi ciałami i tożsamościami”³. Adam Lowenstein dodaje do tych diagnoz stwierdzenie „mam traumę, więc jestem”, mogące uchodzić za podstawę tworzenia zarówno prywatnej, jak i narodowej tożsamości, *sui generis* „mantrę” początku XXI wieku⁴. Na gruncie badań nad kulturą rosyjską sytuacja wygląda zupełnie inaczej, trauma stanowi często temat delikatny, kontrowersyjny, bliiski tabu. W praktykach kulturowych wiele doświadczeń granicznych — w tym aktualne działania militarne — pomijanych jest znaczącym milczeniem bądź sygnalizowanych nie wprost, na poziomie aluzji, ironii, niewerbalnie, za pomocą środków poetyckich, zaburzających narrację, czy wizualnych metafor, poddających odbiorcę specyficznej terapii estetycznej.

Celem niniejszego tekstu jest interpretacja obrazów radzieckiej interwencji w Afganistanie (1979–1989), zawartych w filmach Aleksieja

¹ K. Farrell, *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.

² M. Seltzer, *Wound culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, „October” 1997, t. 80, s. 3–26.

³ Tamże.

⁴ A. Lowenstein, *Moment alegoryczny*, przeł. J. Burzyński, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, Universitas, Kraków 2015, s. 301.

Bałaabanowa *Ładunek 200* (*Груз 200*, 2007) i *Palacz* (*Кочегар*, 2010) oraz w powieści Swietłany Aleksijewicz *Cynkowi chłopcy* (*Цинковые мальчики*, 1989). W komparatystycznym, literacko-kulturowym oglądzie problemu posłużę się teorią momentu alegorycznego Adama Lowensteina, opracowaną w książce *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*⁵. Wychodzę bowiem z założenia, że nadrzędną regułą, rządzącą wybranymi dziełami filmowymi, jest wywoływanie wstrząsu u widza, wprowadzenie go w stan poruszenia, bliskiego przeżyciom traumatycznym i recepcji horroru. W tym kontekście proza białoruskiej noblistki będzie swego rodzaju głosem z offu, dokumentem, pozwalającym zrozumieć i zaakcentować siłę obrazu artystycznego, który w wydaniu Bałaabanowa, bezpośredniego uczestnika działań wojennych w Afganistanie w charakterze tłumacza, można traktować jako film posttraumatyczny. W ten sposób opowieść głosów stworzona przez Aleksijewicz pełni w niniejszej refleksji funkcję repetycji, motywującej odbiorcę do intelektualnej i – w szczególności – emocjonalnej konfrontacji z tekstem, rolę filtra wyostrajającego widziany w obiektywie obraz.

Warto w tym miejscu przypomnieć podstawowe założenia koncepcji Lowensteina, która będzie fundamentem metodologicznym proponowanego wywodu. Amerykański filmoznawca, analizując między innymi mało znany horror *Deathdream* w reżyserii Boba Clarka w kontekście wojny w Wietnamie, dochodzi do wniosku, że w badaniach nad traumą utrzymała się tendencja do rozważań powielających binarne opozycje „melancholia–żałoba, odgrywanie–przepracowywanie [...], historycznie nieodpowiedzialny–historycznie odpowiedzialny, realizm–modernizm”⁶. Tymczasem teoria momentu alegorycznego stawia przede wszystkim na umiejętność komunikacji z odbiorcą, której powinna być podporządkowana odpowiedzialność za fakty historyczne, oraz na bolesne niekiedy zderzenie przeszłości i teraźniejszości, nieoczekiwane doświadczenie rozpoznania faktu minionego w życiu codziennym, wywołujące niejednokrotnie wstrząs, zachęcające do konfrontacji, a nie kompensacji. W momencie alegorycznym

dochodzi do szokującego zderzenia filmu, widza i historii. W tym zderzeniu rejestry cielesnej przestrzeni i czasu historycznego ulegają przemieszeniu i za-

⁵ A. Lowenstein, *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Film*, Columbia University Press, New York 2005.

⁶ Tamże, s. 287.

klóceniu. Ich nierówne rozdzielenie między język filmu, jego widownię i kontekst historyczny pozwala [...] na wywołanie szoku, wynikającego z pomieszczenia różnych źródeł. Straszliwe obrazy, dźwięki i narracja łączą się z emocjami trzewnymi, przeżywanymi przez widza (przeżalenie, obrzydzenie, współczucie, smutek), a w ten sposób ucieleśniają problemy charakterystyczne dla historycznej traumy wojny [...] (płeć, naród, pokolenie, pamięć)⁷.

Wydaje się, że sferami komunikacji z widzem, dzięki którym udaje się Bałabanowowi wprowadzić element wstrząsu, są przede wszystkim wizualizacje postindustrialnej przestrzeni wraz z wkomponowanymi w nią pojazdami (pociągi, tramwaje, psujące się samochody, stare autobusy), obrazy eksperymentów degradacji ciała oraz uprzedmiotowienia relacji międzyludzkich, przejawiającego się, na przykład, w utracie naturalnych skłonności do empatii, współczucia, poczucia odpowiedzialności, solidarności etc.

Warto zastanowić się także nad klasyfikacją gatunkową wybranych filmów, może ona bowiem determinować formę relacji widza do wspomnianych kwestii. Twórczość autora *Brata* najczęściej wpiisywana jest w nurt rosyjskiej czernuchy, a nawet retro-czernuchy⁸, uderzającej w literackich czy filmowych reprezentacjach obrazami brzydoty, cielesno-duchowego rozpadu, społecznej dezintegracji, wyrażanej między innymi za pośrednictwem wulgarnego języka czy przedstawień wizualnych, wzbudzających u widza odrazę, niesmak, estetyczny dystans. Wspomniana diagnoza gatunkowa znajduje uzasadnienie w obu wybranych do analizy filmach, jej trafność podaje jednak w wątpliwość konstatacja samego reżysera, mówiącego w wywiadzie udzielonym w 2013 roku o bezgatunkowości *Ładunku 200*, uznawanego powszechnie za thriller lub horror⁹. Bałabanow stwierdził wówczas jednoznacznie, że nie lubi ani horrorów, ani czernuchy, a film należy czytać wprost jako dzieło oparte na faktach, oddające przede wszystkim sytuację społeczno-polityczną w 1984 roku, patologię życia w słabym państwie w ostatnim roku rządów Konstantina Czernienki. Można rzec, że kryzys i nadciągająca apokalipsę widać na każdym niemal poziomie funkcjonowania bohaterów. Najbardziej znamiennie zaznacza się on chyba w panującej po-

⁷ Tamże.

⁸ F.H. White, *Cargo 200: a Bricolage of Cultural Citations*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2015, nr 9, s. 96.

⁹ *Infinite Philistinism. Interview with Alexey Balabanov on „Cargo 200”*, May 20, 2013, <http://vrizov.blogspot.com/2013/05/alexey-balabanov-on-cargo-200-2008.html> (30.01.2018).

wszechnie znieczulicy i okrucieństwie, zniszczeniach psychicznych, które — zdaniem reżysera — są piętnem wyciśniętym na ludziach przez wielopokoleniowe doświadczenie komunizmu¹⁰.

W tym kontekście za słuszną można uznać uwagę Nancy Condee, odrzucającej opinię Antona Dolina, przekonanego o antywojennym charakterze filmów Bałabanowa, dzieł pokazujących przede wszystkim transformację człowieka w okrutne i przebiegłe zwierzę¹¹. Polemizując z krytykiem, Condee stawia odważną tezę, że to nie wojna przemienia człowieka. Jej zdaniem człowiek w filmach Bałabanowa jest z natury zły i reżyser nie daje powodów, by traktować tę cechę jako coś godnego potępienia¹². Stwierdzenie badaczki można obronić, osadzając stylistykę dzieł *Palacz* i *Ładunek 200* w konwencji reprezentowanych przez nich gatunków, a więc odpowiednio — filmu gangsterskiego i thrillera. Uzasadnia je także sfera behawioralna i światopogląd bohaterów drugiego ze wspomnianych filmów, tj. naukowca Kozakowa i milicjanta Żurowa, którzy, choć przecież nie znajdują się na wojnie, w swoim postępowaniu kierują się na ogół własnym interesem i instynktem przetrwania w otaczających warunkach instytucjonalnych, skazując tym samym na śmierć (Żurow bezpośrednio, Kozakow pośrednio) przypadkowe ofiary. Bałabanow sugestywnie pokazuje, że dehumanizacja to problem dnia codziennego, nie tylko konfliktów militarnych, co można zauważyć bodaj we wszystkich filmach autora *Ciuciubabki*, w przekonujący sposób oddaje to z pewnością film *Morfina*¹³. Niezwykle wymownie brzmią zderrzone z tą obserwacją słowa byłego „afgańca”, uchwycone na kartach powieści Aleksijewicz: „Czego tam się dowiedziałem? Że dobro nigdy nie zwycięża. Ilość zła w świecie nigdy się nie zmniejsza. Człowiek jest straszny. A natura piękna...”¹⁴.

Obecność konfliktu radziecko-afgańskiego jako motywatora fabuły w filmach *Palacz* i *Ładunek 200* z pewnością nie jest przypadkowa,

¹⁰ Tamże.

¹¹ А. Долин, *À la guerre как на войне*, „Искусство кино” 2002, nr 7, s. 29.

¹² N. Condee, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 236.

¹³ Więcej na ten temat zob. np. В. Waligórska-Olejniczak, „Морфий” *Михаила Булгакова* и „Морфий” *Щепана Твардох*. О „бытии в одиночку” сквозь призму проблемы двойственности, „Przegląd Ruscystyczny” 2015, nr 4(152), s. 5–18.

¹⁴ S. Aleksijewicz, *Сынкови хлопцы*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 111. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Przy kolejnych podaję numer strony bezpośrednio po cytacie.

choćby ze względu na wspomniane już bezpośrednie zaangażowanie reżysera w tę wojnę. Na pierwszym poziomie pełni on zatem rolę świadka, przekazującego młodym pokoleniom wspomnienia o jednym z najbardziej okrutnych i długotrwałych starć wojskowych po zakończeniu II wojny światowej. W obszarze faktograficznych relacji, znajdujących swój rezonans także w reportażach Aleksijewicz, mieszczą się bowiem obrazy zapuszkowanych w cynku zwłok poległych w Afganistanie młodych żołnierzy, z których część przepadała bez wieści, czy funkcjonowanie na granicy ubóstwa weteranów tej wojny (patrz tytułowy palacz, mający stopień majora), których status bohatera pozostawał z reguły nierozpoznany, niezrozumiały bądź wręcz odrzucany. Bałabanow podkreśla ten fenomen w scenie rozmowy palacza z ojcem odwiedzającej go dziewczynki o imieniu Wiera, z zawodu lotnikiem. Interlokutorzy Aleksijewicz zdają się zaś równie często mówić o traumie zabijania i okrucieństwie wojny, jak i o poczuciu bezsensu, wynikającym z propagandowego zafałszowywania informacji o konflikcie, społecznego ostracyzmu czy zwyczajnego braku wsparcia przez państwo po powrocie do kraju:

Skończyłem uczelnię, pracuję jako inżynier. Chcę być tylko inżynierem, a nie weteranem wojny afgańskiej. Nie lubię wspominać. Chociaż nie wiem, co będzie z nami, z pokoleniem, które przeżyło. Przeżyło wojnę, która nikomu nie była potrzebna. Nikomu! Niko... Niko... Wreszcie się wygadałem... Jak w pociągu... Spotkali się nieznajomi ludzie, pogadali i wysiedli na różnych stacjach. Ręce mi drżą... Nie wiem, czemu się denerwuję... A wydawało mi się, że wyszedłem z gry bez problemu (s. 107).

Na uczelni stary wykładowca przekonywał mnie:
— Padliście ofiarą błędu politycznego... Uczynili was współnikami zbrodni... (s. 113).

Nie wyobrażam sobie, żebym miał pójść do szkoły i opowiadać o wojnie, o tym, jak ze mnie, człowieka nieufornowanego, robili mordercę i jeszcze coś takiego, co chce tylko jeść i spać. Nienawidzę „afgańców”. Te kluby przypominają mi wojsko. Te same wojskowe zwyczaje. Nie podobają nam się zwolennicy „metal” — idziemy, chłopaki, skujemy im mordę! Damy wpięrdol pedałom! To jest ten fragment mojego życia, od którego chcę się oddzielić, a nie łączyć z nim. Nasze społeczeństwo jest okrutne... Żyje według okrutnych praw... kiedyś tego nie widziałem... (s. 161).

Okrucieństwu, przekładalnemu na reguły codziennych zachowań, Bałabanow zdaje się przyglądać szczególnie dokładnie, podając osobowość protagonistów brutalnym przekształceniom. Jeśli,

wbrew oczekiwaniom reżysera, uznamy *Palacza* za film gangsterski, to stwierdzić można, że charakteryzuje go typowe dla tego gatunku epatowanie brutalnością porachunków mafijnych, obrazy rozlewu krwi, dynamiczna akcja, z którą kontrastują długie sekwencje, przedstawiające pokonywanie drogi przez bohaterów, wzmacniane charakterystycznym, powtarzalnym motywem muzycznym. *Ładunek 200* zadziwia w tym kontekście niewielką ilością przedstawień krwawej przemocy. Tym, co wciska widza w fotel jest raczej obcowanie z beznamiętnie zadawanymi gwałtami psychicznymi, prezentowanymi na ekranie, znacznie chyba potworniejszymi i bardziej przerażającymi. Zdaniem Liliany Kality, „Kapitan milicji Żurow ma w sobie cechy wampiryczne, jego chory umysł czerpie pożywkę z zadawanego innym cierpienia i śmierci. Kapitan zamiast tlenu potrzebuje do życia krwi i strachu torturowanego”¹⁵. Napiętnowanie przypadkowych ofiar może wynikać — jak stwierdzają niektórzy badacze — z impotencji seksualnej funkcjonariusza, który posługuje się bezbronnymi ludźmi jak narzędziami pod ręką, znajdując w ten sposób zastępniki dla zaspokojenia i kompensacji własnych popędów¹⁶.

Odwołując się do refleksji Lowensteina, dotyczących horrorów, można by powiedzieć, że Bałabanowskie obrazy, doprowadzające widza do emocjonalnej skrajności, motywują go do odnalezienia własnych związków z tekstem, skonfrontowania ekranowych przedstawień z doświadczeniem odbiorcy (*spectatorship*), zwłaszcza w kontekście traumy historycznej. Jest to możliwe, jak konstatuje amerykański filmoznawca, „za sprawą oddziaływania momentu alegorycznego, który odpowiada nieprzewidywalnemu i często bolesnemu zderzeniu przeszłości i teraźniejszości”¹⁷. Szczególną szansę dają w tym względzie horrory, ponieważ „obraz relacji między traumą a przedstawieniem filmowym — zamiast obrazu wygładzonego, który jedynie tematyzuje tę relację, i który z tego względu nie jest w stanie nadażyć za nieprzewidywalną substancją dziejów i kultury” jest w nich „złożony i nieklarowny”, co oznacza, że do odbiorcy należy rozpoznanie sytuacji oprawca–dręczyciel, postawienie siebie w jednej z tych ról¹⁸. Jednym słowem, problem z wizualnymi reprezentacjami

¹⁵ L. Kalita, *Topika krwi w filmach Aleksieja Bałabanowa*, w: D. Oboleńska, K. Arciszewska (red.), *Krew — substancja, symbole, mitologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, s. 170.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Lowenstein, *Moment alegoryczny...*, s. 298.

¹⁸ Tamże.

traumy tkwi — zdaniem teoretyka — nie w tym, co przedstawialne czy nieprzedstawialne, produktywne czy nieproduktywne, diagnozowane jako „zdrowe” czy „niezdrowe”, ale raczej w tym, gdzie znajdują się punkty przecięcia między kinem, traumą i doświadczeniem widza oraz czy film zmusza go do konfrontacji. Odkupienie rany lub jakakolwiek kompensacja straty nie jest bowiem osiągalna, można jedynie zszokować widza poprzez zmianę sposobu podania tekstu, czyli „wstrząs przedstawieniem”, by spróbował odnaleźć znaczenie między przeszłością a „tu i teraz”¹⁹.

Odnoszę wrażenie, że filmy *Palacz*, a w szczególności *Ładunek 200*, służą w głównej mierze dręczeniu widza, zakłócaniu jego komfortu psychicznego. Scena czytania listów Lizie, gdy u jej boku leży trup ich nadawcy, metoda pozyskania korespondencji narzeczonego od pogrążonych w żałobie rodziców dziewczyny, bezprawne zabicie Aleksieja na więziennym korytarzu, palenie zwłok córki palacza w piecu i jej morderstwo, z pewnością wywołują szok u odbiorcy. Łańcuchy brutalnych wydarzeń w obu filmach zdają się pełnić w nich bowiem funkcję zbliżoną do metonimii, zastępują w pewnym sensie obrazy samej wojny w Afganistanie, mówią o niej przy użyciu innych słów i wyobrażeń, oddając jednak klimat ówczesnego, wojennego terroru. Emocjonalna intensywność, z jaką je odbieramy, to swego rodzaju szyfr wykorzystany przez reżysera, by uświadomić wielką tragedię żołnierzy i ich rodzin, przekazać informację, którą zdolny jest odebrać tylko ktoś wewnętrznie zaangażowany i poruszony dziełem. Dla innych kod ten pozostanie nieczytelny.

Za argument popierający postawioną wcześniej tezę można uznać w filmie *Palacz*, na przykład, sekwencję ukazującą okoliczności śmierci córki tytułowego bohatera. Jakość jej relacji z ojcem motywuje, by postrzegać kobietę przez pryzmat dominujących w dziele transakcji kupna–sprzedaży. Jej śmierć, mimo że dziewczyna nie wzbudza sympatii widza, szokuje nie tylko ze względu na zamieszanych w wydarzenie sprawców — niedawnego kochanka i przyjaciółkę. Zajście to jest w gruncie rzeczy bezpośrednim przełożeniem sytuacji na wojnie: jeśli ja nie zabiję pierwszy, sam zostanę zabity. Morderca wykonuje bezmyślnie rozkaz zwierzchnika, zawiść i zazdrość koleżanki zostają unicestwione w decyzji kierującego się miłością ojca-snajpera. Życie palacza upraszcza narzucony z góry światopogląd, zgodnie z którym ludzie dzielą się na złych i dobrych, wrogów i przyjaciół, przekona-

¹⁹ Tamże.

nie to świetnie nadaje się do bezrefleksyjnego, niemal rutynowego, wrzucania przez niego zwłok do pieca. W momencie olśnienia, czyli rozpoznania przez palacza losu córki, w umyśle widza następuje również Lowensteinowskie zderzenie przeszłości z terażniejszością, dochodzi do konfrontacji, nałożenia fikcyjnej opowieści bohatera na prawdziwą historię narodu. Palacz przegrywa pojedynek z silniejszym przeciwnikiem, powtarza w ten sposób również los Jakutów z pisanej przez siebie książki, inspirowanej opowiadaniem Wacława Sieroszewskiego.

Oba filmy — *Ładunek 200* i *Palacz* — uświadamiają przede wszystkim, jak niewiele warte jest życie ludzkie, jak łatwo staje się ono przedmiotem manipulacji i handlu, o czym bez zahamowania mówią bohaterowie Aleksijewicz, zwracając uwagę między innymi na powszechnie zaniedbania w szkoleniu żołnierzy, brak jedzenia oraz wystarczającej ilości sprzętu i jego bardzo zły stan techniczny, zatajanie informacji o śmierci etc. Ulotność ludzkiego życia w *Palaczu* podkreśla też scena ze zjeżdżającą i wjeżdżającą windą w domu córki majora. Obraz wertykalnego przemieszczania się urządzenia odpowiada zmianie sytuacji emocjonalnej córki snajpera. Białoruska noblistka zaś notuje:

Cenzura uważnie pilnowała, żeby w reportażach z wojny nie wspomniano o śmierci naszych żołnierzy. Zapewniano nas, że „ograniczony kontyngent” wojsk radzieckich pomaga bratniemu narodowi budować mosty, drogi, szkoły, rozwoji po kiszlakach nawozy i mąkę, a radzieccy lekarze odbierają porody afgańskich kobiet. Żołnierze, którzy wrócili, przychodzili do szkół z gitarami, żeby śpiewać o tym, o czym trzeba było krzyczeć (s. 15).

W walce człowiek staje się drewnem. Chłodny umysł. Wyrachowanie. Mój automat to moje życie. Automat przyrasta do ciała. Tak jak jeszcze jedna ręka... [...] Zabicie człowieka to żadna radość. Zabijasz, żeby ciebie nie zabili (s. 105).

Paralele owych obserwacji znajdujemy u Bałabanowa w postaci różnych wariantów obrazu rozkładu, które zostają w wybranych filmach wielokrotnie powtórzone. Należą do nich przede wszystkim wspomniane już przeze mnie na początku wizje zdegradowanej przestrzeni. Brak naturalnej zieleni otaczającej zabudowania, kadry przedstawiające wielkie dymiące kominy na polu, znajdującym się w pobliżu ludzkich siedzib, pozostałości opuszczonych fabryk, dominująca szaro-bura tonacja odpowiadają nastrojowi beznadziei i wskazują na utratę więzi międzyludzkich. Obrazy martwego lub poddawanego przemocy ciała nadają przestrzennym wizjom krajo-

brazu, w których rozpoznajemy metaforę kondycji państwa i narodu, wymiar zdecydowanie pesymistyczny.

Wydzźwięk zdjęć postindustrialnego pejzażu wzmacnia dysputa Aleksieja z naukowcem Kozakowem, w czasie której ten pierwszy przypomina słowa Iwana z *Braci Karamazow*: „Jeśli Boga nie ma, wszystko jest możliwe”, wprowadzając w konsternację swego rozmówcę-ateistę. Frederick H. White, dowodząc intertekstualnych związków między *Ładunkiem 200*, wspomnianym utworem Fiodora Dostojewskiego i kontrowersyjną powieścią Williama Faulknera *Azyl (Sanctuary, 1931)*, jest przekonany, że miejsce Wielkiego Inkwizytora zajęli w filmie Lenin, Stalin i partia komunistyczna²⁰. W opinii amerykańskiego badacza, Bałabanow, odwołując się do poglądów autora *Idioty* i Friedricha Nietzschego, w dysfunkcyjnej jednostce odnajduje dysfunkcyjne społeczeństwo i państwo, by obnażyć patologię systemu komunistycznego i w konsekwencji zapobiec odnawiającym się w nowym milenium, rosyjskim nastrojom nostalgicznym²¹. Warto w kontekście przywołanego komentarza zauważyć także osobliwy związek łączący Kozakowa i milicjanta Żurowa, na który naprowadza powtórzenie niemal identycznych kadrów, prezentujących bohaterów na tle przejeżdżającego za oknem pociągu towarowego i fabrycznego krajobrazu. Repetycja wizualnego motywu pozwala odczytywać obie postaci jako warianty bohaterów-sobowótów, bardzo sprawnie funkcjonujących w ramach instytucji publicznych Związku Radzieckiego, swoją postawą zgodnie manifestujących słuszność obowiązującej ideologii, mimo (a może dzięki) uwypuklonym przez reżysera brakom emocjonalno-charakterologicznym. Obojętność Kozakowa oraz beznamietnie zadawane okrucieństwo przez Żurowa, znów na zasadzie zbliżonej do wizualnej metonimii, mogłyby być postrzegane jako projekcje skazonych przez wojnę, chorych umysłów żołnierzy. Do symptomów choroby psychicznej, związanych z przebywaniem w Afganistanie, Aleksiejewicz wraca niejednokrotnie:

Wszystkich nazywano bohaterami. Żołnierzami internacjonalistami. Tylko mój syn był mordercą... Bo zrobił tutaj to, co oni robili tam. Za tamto dostawali order i odznaczenia... Dlaczego więc sądzono tylko jego? A nie tych, którzy ich tam posłali? I nauczyli zabijać! Ja go tego nie uczyłam... (Zrywa się i krzyczy).

Zabił człowieka moim tasakiem kuchennym... A rano włożył tasak do szafki, jakby to była łyżeczka albo widelec...

²⁰ F.H. White, *Cargo 200...*, s. 103.

²¹ Tamże, s. 105.

Zazdroszczę matce, której syn wrócił bez nóg... chociaż on jej nienawidzi, kiedy się upije. Nienawidzi zresztą całego świata... Chociaż rzuca się na nią jak bestia. Matka sprowadza mu prostytutkę, żeby nie zwariował... Sama kiedyś mu się oddała, bo wylazł na balkon i chciał się rzucić z dziewiątego piętra. Ale mnie by to nie przeszkadzało (s. 12–13).

Przytoczone słowa matki żołnierza przypominają, że nie jesteśmy w stanie cofnąć się do czasów tamtej wojny, stać się świadkami wydarzeń, w pełni odczuwającymi kryjący się w tej wypowiedzi ból. Możemy jednak, jak przypominają autorki artykułu *Trauma studies: история, репрезентация, свидетель*, stać się nosicielami pamięci o traumie i zapobiegać krzywdzącemu dla ofiar milczeniu, pogrążaniu w zapomnieniu²². Szok przedstawienia (traumy), o którym mówi Lowenstein, takiej postawie sprzyja i może ją prowokować, zapobiegając utrwalaniu nabytych przez widza przyzwyczajień i rutynie odbioru. Moment alegoryczny jest bowiem chwilą wstrząsu, odniesienia widzianego obrazu i historii do własnego życia, ich spojenia i pobudzenia refleksji poprzez przeżycie emocjonalne. Podobną funkcję spełniają filmy typu *Bękart wojny* czy *Django Unchained* Quentina Tarantino. Wykorzystanie ironii, zabiegów teatralizacji oraz wizualnego szoku nie tylko motywuje (amerykańskiego) widza do intelektualnego wysiłku rozpoznania własnej traumy (niewolnictwa, rasizmu, holokaustu etc.), ale przede wszystkim nie pozwala o tej traumie zapomnieć. W kontekście rosyjskim warto wspomnieć o tendencji do mitologizacji i heroizacji historii, przedstawiania wydarzeń, w których wyraźnie można rozgraniczyć katów i ich ofiary, unikania „strefy szarości” poprzez odwołania do obszarów uniwersalnych, spajających naród w jedno. Tatiana Wajzer konstatuje, że w poezji postsowieckiej zauważalne są z pewnością próby wpisania w ową oswojoną rzeczywistość historyczną współczesnych doświadczeń granicznych za pomocą deformacji języka, stylu, sygnalizowanych na przykład przez hiperbole, afazję etc.²³ W rezultacie, podobnie jak w momencie alegorycznym, słowo nie odsyła do traumy, ale samo doświadczeniem traumatycznym się staje: „пережитая психическая и физиологическая травма влечет за собой ‘травму’ (радикаль-

²² О. Мороз, Е. Суверина, *Trauma studies: история, репрезентация, свидетель*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 1(125), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html> (30.01.2018).

²³ Т. Вайзер, *Травмотография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 1(125), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/26v.html> (30.01.2018).

ную ломку, деформацию) языка и может в той же степени выражаться в избытке речи, сколь и в ее недостатке”²⁴. Należałoby zatem skonkludować, że w literaturze, podobnie jak w analizowanych filmach Bałabanowa, „patologia” i rozpad stają się znakami traumy, źródłem szoku zmuszającego odbiorcę do zajęcia stanowiska.

Podsumowując, można rzec, że spożytkowanie kategorii momentu alegorycznego Adama Lowensteina w przedstawionej analizie pozwala zauważyć, że Bałabanow w filmach *Palacz* i *Ładunek 200* nie zabiega o oswojenie widza z tematyką wojny radziecko-afgańskiej, podobnie jak interlokutorzy Aleksijewicz nie (tylko) informują o swoich ekstremalnych doświadczeniach powiązanych z tym konfliktem. Reżyser niejako zastępuje traumę tej wojny traumatycznym obrazem wizualnym, by zakłócić komfort psychiczny widza, na swój sposób metaforycznie go dręczyć, zmobilizować, uzyskać efekt wstrząsu. Podobnie jak w koncepcji Lowensteina, przekładalnej na filmowe horrory, nie chodzi o zrekompensowanie przeżyć granicznych, ale raczej o konfrontację z traumą, zmuszenie widza, by „stanął z nią twarzą w twarz”, zbudował pomost między ówczesnym „tam”, a dzisiejszym „tutaj”. Zarówno Aleksijewicz, jak i Bałabanow, w proponowanych przez nich artystycznych reprezentacjach wojny, niejednokrotnie czerpią ze strategii powtórzenia (motywów wizualnych, audialnych etc.), co dodatkowo przyczynia się do uzyskania efektu intensyfikacji obrazu. Korzystając z tego rodzaju mechanizmów, autorzy podkreślają tym samym wiarygodność diagnoz kultury współczesnej, określonej mianem repetytywnej²⁵.

Беата Валигурска-Олейничак

ОБРАЗЫ СОВЕТСКО-АФГАНСКОЙ ВОЙНЫ
В ФИЛЬМАХ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА
И В РОМАНЕ СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ

Резюме

Целью статьи является интерпретация двух фильмов Алексея Балабанова (*Груз 200* и *Кочегар*) и романа *Цинковые мальчики* Светланы Алексиевич с точки зрения изображений советско-афганской войны (1979–1989). Концепция аллегорического момента, разработанная Адамом Ловенштейном в его книге

²⁴ Tamże.

²⁵ Zob. np. A. Hirszfeld, *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Universitas, Kraków 2015, s. 8.

Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film служит как методологическая основа для анализа. Предполагается, что одним из наиболее важных принципов, регулирующих выбранные художественные произведения, является предоставление зрителю шокирующего образа, чтобы с его помощью осуществить шок травматического опыта. В этом контексте проза лауреата Нобелевской премии является своего рода войсовер, документом, позволяющим понять и **подчеркнуть значение посттравматического фильма** Балабанова.

Beata Waligórska-Olejniczak

IMAGES OF SOVIET-AFGHAN WAR
IN FILMS OF ALEKSEI BALABANOV AND NOVEL OF SVETLANA ALEXIEVICH

Summary

The aim of the article is the interpretation of two films directed by Aleksei Balabanov, i.e. *Cargo 200* and *Stoker* and the novel *Boys in Zinc* written by Svetlana Alexievich, from the point of view of representations of Soviet-Afghan war (1979–1989), contained in them. The methodological basis of the analysis constitutes the concept of the allegorical moment, which was worked out by Adam Lowenstein in his book *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. It is assumed that one of the most important rules governing the selected works of art is providing the viewer with the shocking image to replace and imitate the shock of the traumatic boundary experience. In this context the prose of the Nobel prize winner serves as a kind of voice-over, the documentary allowing us to understand and emphasize the meaning of Balabanov's posttraumatic films.

KATARZYNA JASTRZĘBSKA
Uniwersytet Jagielloński

ПОСТСОВЕТСКОСТЬ КАК ТРАВМА? ПРОЗА РОМАНА СЕНЧИНА

Жизнь внутри катастрофы — привычное состояние героев Сенчина¹.

Роман Сенчин — прозаик из числа новых реалистов, подробно документирующий в своих произведениях жизнь на рубеже тысячелетий во всех ее проявлениях. С второй половины 90-х рассказы писателя публиковались в газетах и журналах Кызыла, Минусинска и Абакана. С 1997 года Сенчин стал постоянным автором журналов «Знамя», «Октябрь», «Новый мир», «Дружба народов» и, несмотря на относительную молодость — писателю слегка за сорок — уже успел стать героем книги *Все о Сенчине. В лабиринте критики*² — сборника статей и рецензий более чем ста авторов.

По мнению литературного критика Сергея Белякова, «Россию девяностых и нулевых будут изучать по рассказам и повестям Сенчина, как мы изучаем Францию XIX века по романам Оноре де Бальзака и Эмиля Золя»³. Для большинства критиков и исследователей новейшей русской литературы Сенчин крайне пессимистичен в восприятии действительности. Согласно мнению литературоведа Алексея Татарина, «Роман Сенчин может испугать так, что запустятся в человеке механизмы самосохранения».

¹ К. Василенко, «Большая Книга — встречи в провинции», // «РИО Североморск» 2016, № 43, http://www.rioseveromorsk.ru/index.php?rub=view_articles&id=1239 (12.03.2018).

² В. Огрызко (ред.), *Все о Сенчине. В лабиринте критики*, предисл. того же, Литературная Россия, Москва 2013.

³ С. Беляков, *Роман Сенчин: неоконченный портрет в сумерках*, // «Урал» 2011, № 10. Цит. по: *Все о Сенчине...*, с. 388.

ния, борьбы за собственную жизнь. Сенчин в границах своего текста не дает ни одного шанса на улыбку или подрагивание сентиментальной слезы»⁴.

О далеко не радужном диагнозе, поставленном писателем России рубежа веков, свидетельствует представленный в его произведениях типаж. Среди определений, которыми литературоведы характеризуют героев Сенчина, отметим следующие: «одинокий человек, мучительно страдающий от сознания собственного, бесконечного „опоздания”»⁵, «апатичный герой»⁶, «дегенерат»⁷, представитель «lost generation»⁸, и при этом «самый настоящий социальный тип»⁹. Как отмечают авторы пособия по новейшей русской литературе под заглавием *Герой черной лестницы (потерянное поколение)*: «Голосом писателя говорит та незащищенная часть общества, которая оказалась выброшенной на обочину в результате сломов и изменений последнего десятилетия»¹⁰.

В нашей оценке, поведенческие реакции, психическая и психологическая кондиция героев прозы Сенчина во многом схожи с клинической картиной посттравматического синдрома. Причины, вызвавшие этот синдром, обусловлены общественно-экономическими и моральными последствиями распада СССР.

В качестве дефинитивной формулы, позволяющей назвать явления общественно-политической жизни современной России, мы предлагаем использовать термин *травма-замещение*. Он достаточно точно отражает суть свойственных значительной

⁴ См. *Современный русский роман в диалоге со смертью: «Елтышевы» Р. Сенчина и «Письмовник» М. Шишкина* // А.В. Тамаринов (ред.), *Современный роман: русский и зарубежный. Сборник статей*, ZARLIT, Краснодар 2010, с. 28.

⁵ А. Рудалев, *Утренняя звезда*, // «Завтра» 2009, № 5. Цит. по: *Все о Сенчине...*, с. 241.

⁶ В. Пустовая, *Иск маленькому человеку*. Цит. по: *Все о Сенчине...*, с. 313.

⁷ О. Орлова, *Чужой Сенчин. Эстетика остранения*. Цит. по: *Все о Сенчине...*, с. 183.

⁸ Е. Погорелая, *Путь чувственности к духу*, // «Октябрь» 2008, № 5. Цит. по: *Все о Сенчине...*, с. 231.

⁹ С. Беляков, *Призраки титулярного советника*, // «Новый мир» 2009, № 1. Цит. по: *Все о Сенчине...*, с. 237.

¹⁰ В.В. Дергилева (сост.), *Герои черной лестницы (потерянное поколение): обзор художественной литературы*, «Чтение — тоже имидж!» вып. 13, отв. за вып. Е.Г. Наумова, Волгогр. обл. б-ка для молодежи, Метод.-библиогр. отд., Волгоград 2016, с. 5.

части российского общества определенных поведенческих реакций, взглядов, суждений и убеждений. Они, в сущности, формируются в ответ на общественно-политические и экономические перемены, инициированные перестройкой, а в особенности на факт распада СССР. При этом столкновение с реальной травмой — разоблачением катастрофических последствий тоталитарного режима — все еще вопрос будущего. Именно о такой подмене-замещении говорит Гасан Гусейнов в статье *Язык и травма освобождения*:

Реальная травма, нанесенная большинству населения СССР и Российской империи на протяжении всего XX века оказалась подменена высказываниями о «величайшей геополитической катастрофе». [...] Настоящая же травма (десятилетия несвободы, физическое истребление целых сословий, поголовная депортация народов, бессудные и незаконные расправы над людьми под любым предлогом) подменена свежей эмоциональной травмой распада государственной машины. Нужно только добавить: той самой машины, которая как раз и ответственна за первичную травму¹¹.

Герои Сенчина оценивают 1990-е годы как время возможностей, «когда с нуля — горлом, кулаками, за бутылку коньяка»¹² — можно было завести свое дело. Открыть бизнес, жертвуя при этом даже собственной жизнью, сталкиваясь с опасностями, «что ждали на пути к настоящему»¹³. Это время, когда «за гроши можно было приватизировать целые предприятия»¹⁴, и при этом «изворачиваться, чтоб выжить, выжить в прямом смысле слова»¹⁵. Однако в центре внимания писателя находятся, главным образом, не те, кто решился создать собственный бизнес (впоследствии оказавшись то ли в выигрыше, то ли в могиле), а именно обычные, рядовые россияне, которые в результате реформ (в частности, так называемой «шоковой терапии» Гайдара, начатой 2 февраля 1992 года) лишились средств к существованию. Сенчинские герои — в основном, жители глухой провинции, где крайняя бедность — реальность, как в случае поколения родителей — бывших работников колхозов и совхозов,

¹¹ Г. Гусейнов, *Язык и травма освобождения*, // «Новое литературное обозрение» 2008, № 94, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/gg14.html> (12.03.2018).

¹² Р. Сенчин, *Елтышевы*, ЭКСМО, Москва 2009, с. 7.

¹³ Там же.

¹⁴ Р. Сенчин, *Нубук*, ЭКСМО, Москва 2003, с. 137.

¹⁵ Там же.

потерявших работу учителей и работников культурно-просветительских учреждений, закрытых из-за отсутствия государственной финансовой поддержки, так и в случае поколения детей, единственная мечта которых — уехать в Москву или Петербург, где якобы у них будет шанс не только выжить, но и начать жить по-человечески. Молодой обитатель «скучной, бесцветной деревни»¹⁶ Рома (из романа *Минус*) признает, что «думая постоянно [...] о той обетованной земле [...] старался быть как всегда, тянуть ляжку сегодняшнего, не показывая, что сегодняшнее [ему — К.Я.] уже почти безразлично...»¹⁷. Однако большой город — вовсе не «земля обетованная»: москвичка Лена (из рассказа *Пусть этот вечер не останется*) помнит, что после того, как ее отец потерял работу, вся семья столкнулась с вполне реальной угрозой голода:

Тяжелое начало девяностых [...] часто переживала в памяти. Тогда голод, казалось, бродил совсем рядом с их домом и готов был ворваться. Папу сократили, он искал новое место, мама часто плакала; варили пшеничную кашу, от которой потом пекла изжога, ходили на Коломинский мясокомбинат за дешевой «некондицией»; вечера были тяжелые и тревожные, а утра — нервные, почти злые. Собирая Лену в школу, мама умоляюще говорила: «Поешь хорошо там, ясно?» На ужин не знаю, что будет¹⁸.

Яркий образ прошлого — призрак голода — остается для Лены воспоминанием сродни ночному кошмару: голод — нечто одушевленное, непредсказуемое, и всеильное, могущее ворваться в дом и овладеть его обитателями. Пережитый в детстве страх определяет будущее Лены: она становится продавщицей. Выбор героиней такой профессии в контексте одного из посттравматических синдромов переживших голод — необходимости быть в постоянной близости пищи — вполне можно интерпретировать как ответ на угрозу из прошлого: «Ей нравилось само ощущение, что вокруг много продуктов. Они были самой надежной вещью, самой верной защитой...»¹⁹.

У Сенчина необходимость выживать в условиях безработицы или крайне скудных заработков заполняет будни и отцов,

¹⁶ Там же, с. 31.

¹⁷ Там же, с. 19.

¹⁸ Р. Сенчин, *Пусть этот вечер не останется* // того же: *На черной лестнице. Рассказы*, АСТ: Астрель, Москва 2011, с. 300–301.

¹⁹ Там же, с. 301.

и детей. Представители старшего поколения, чье личностное формирование пришлось на советские времена, оказались неспособны к принятию самостоятельных решений — прежде все решала система, гарантировавшая относительное благополучие при условии послушного исполнения навязанных сверху задач. О будущем как о времени незыблемой стабильности — без особых взлетов, но и без потрясений — думал до поры до времени разменявший в начале нового тысячелетия пятый десяток Николай Елтышев (из романа *Елтышевы*, 2009):

Подобно многим своим сверстникам, Николай Михайлович Елтышев большую часть своей жизни считал, что нужно вести себя по-человечески, исполнять свои обязанности, и за это постепенно будешь вознаграждаться. Повышением в звании, квартирой, увеличением зарплаты, из которой, подкапливая, можно собрать сперва на холодильник, потом на стенку, хрустальный сервиз, а в конце концов — и на машину²⁰.

Похожий тип сознания характерен и для поколения родителей Ромы, героя романа *Минус*:

Они у меня интеллигенты. [...] Из так называемых шестидесятников. До пятидесяти с лишним жили и думали, что живут правильно. Были убеждены: нужно хорошо работать на своем месте, и тогда все прочее тоже будет в порядке. Какое-то время судьба была на их стороне. Меня они воспитывали так же, по своим принципам²¹.

Молодое поколение, приобщенное родителями к определенному способу мышления и поведения, после распада СССР из-за резко изменившейся общественно-политической обстановки оказалось «внутри катастрофы». Пресловутая стабильность 1980-х осталась в прошлом, а помощи в условиях драматического снижения уровня жизни ожидать было неоткуда. Нагромождение трудностей в связи с курсом на политическую перестройку и последовавшими за ней экономическими экспериментами оборачивается как для детей, так и для их родителей безысходностью, тупиком. Власть, долгие десятилетия регулировавшая жизнь общества и угнетавшая проявления личной свободы, уникальности и независимости граждан, теперь бросила их на произвол судьбы. В полной мере безразличие власти и одновре-

²⁰ Р. Сенчин, *Елтышевы...*, с. 5.

²¹ Того же, *Минус. Повести*, АСТ: Астрель, Москва 2011, с. 69.

ПОСТСОВЕТСКОСТЬ КАК ТРАВМА?

менную безысходность обычного человека отражает ироничная парафраза известной застольной песни середины 1930-х годов:

Бывайте здоровы, живите богато,
насколько позволит вам ваша зарплата,
а если зарплата вам жить не позволит,
тогда не живите, никто не неволит²².

Герой *Минуса* — молодой человек Роман, монтировщик в театре в сибирском городке Минусинске, живущий в общежитии в двухместной комнатке — «пять не особо размашистых шагов в длину, два с половиной в ширину. Пара железных скрипучих кроватей, стол, две тумбочки, два стула. На гвоздях по стенам висят одежда и полотенца»²³, несмотря на убогость жилищных условий, более всего озабочен продовольственной составляющей существования. Продукты, еда — важнейшая составная рефлексий Романа: «жрать особенно нечего. Только картошка и хлеб. Картошка хоть и универсальный продукт, а уже не лезет»²⁴; «Грудю философской бредятины перечитал, сам, помню, даже пытался ответить. Теории разработаны. Недавно лишь понял, что смысл жизни — в добывании пищи»²⁵. Роман не в состоянии обеспечить себе должное питание — в качестве зарплаты он получает не деньги, а талоны, однако их тоже постоянно задерживают, но «обещают выдать со дня на день»²⁶. Время от времени героя подкармливает отец, привозящий из деревни «пирожки, кролика, еще что-то»²⁷.

Стремительный рост уровня безработицы, задолженность по зарплате, бешеные цены товаров, забота о пропитании, отсутствие каких-либо ориентиров, а также разгул олигархии и криминала — основные темы размышлений и кухонных разговоров героев Сенчина. Отражением чувства беспомощности,

²² *Бывайте здоровы* — белорусская застольная песня, написанная в 1936 году композитором Исааком Любаном (1906–1975) на стихи поэта Адама Русака (1904–1987). Всесоюзную известность и популярность на многие десятилетия получила в переводе на русский язык Михаила Исаковского (*Бывайте здоровы*), впервые опубликованном в 1937 году в газете «Правда». Благодарю за консультацию Дмитрия Клябану.

²³ Р. Сенчин, *Минус...*, с. 10.

²⁴ Там же, с. 13.

²⁵ Там же, с. 90.

²⁶ Там же, с. 84.

²⁷ Там же, с. 83.

безысходности и тревожного ожидания завтрашнего дня становятся фразы-маркеры: «совсем стало плохо»²⁸, «Теперь всего можно ждать»²⁹, «Если бы платили зарплату — жить (питаться) можно, а вот как без денег?»³⁰, «И дальше лишь мрак — наше общее будущее [...] Вот что с нами делают, парень!»³¹, «Только бабок нет. Живых, нормальных бабок, чтобы чувствовать себя человеком»³², «И самое обидное вокруг все слабы. Нету ни вождей, ни настоящих героев»³³.

Страх, беспомощность и незащищенность героев дополняется постапокалиптическим пейзажем — омертвленным и нагнетающим чувство совершенного одиночества. Действительность в *Минусе*, *Нубуке*, *Елтышевых* и других произведениях Сенчина изображается при помощи заполнения жизненного пространства артефактами почти погибшей цивилизации: «Заржавелые ленты рельсов»³⁴, «[...] кладбище техники. Сеялки, бороны, ржавые полуразобранные комбайны, кособокие „Кировцы” на сдутых колесах»³⁵, «улицы пусты и темны. Окна в избах плотно закрыты ставнями, ставни закреплены стальными крючьями, а те, в свою очередь, намертво привинчены болтами к стенам внутри жилищ [...]»³⁶, «почерневшие домики, глухие заборы из разномастных горбылин»³⁷, «Черные, пугающие пористые от старости бревна [...]»³⁸.

Работающие раз в неделю главпочтамты, закрытые фермы, магазины и библиотеки, умирающие огороды, мертвые двory, песчаная, истощенная земля, а везде «тихо, мертво [...] холодно, безлюдно»³⁹, а также преобладание черного цвета, маркирующего объекты, ассоциируемые с витальностью, — дома, двory, улицы — такова картина русской провинции рубежа веков, созданная Романом Сенчиным.

²⁸ Р. Сенчин, *Письмо из деревни // того же: Изобилие: Рассказы*, КоЛибри, Азбука-Аттикус, Москва 2011, с. 126.

²⁹ Там же, с. 128.

³⁰ Там же, с. 127.

³¹ Р. Сенчин, *Московские тени*, ЭКСМО, Москва 2013, с. 8.

³² Того же, *Минус...*, с. 96.

³³ Там же.

³⁴ Р. Сенчин, *Нубук...*, с. 46.

³⁵ Того же, *Минус...*, с. 101.

³⁶ Там же, с. 163.

³⁷ Р. Сенчин, *Нубук...*, с. 9.

³⁸ Того же, *Минус...*, с. 98.

³⁹ Того же, *Елтышевы...*, с. 93.

Единственным пространственным объектом в анализируемых нами произведениях, резко контрастирующим с всепоглощающей пустотой и омертвлением, является вещевой рынок, где продают: «бананы и книги, одежду, косметику, копченую рыбу, печенье, запчасти, туалетную бумагу, кассеты, столовые приборы»⁴⁰. В России 1990-х «Рынок — это особый мир, совсем не похожий на мир колхозных базаров [...] с добрыми бабушками за прилавком»⁴¹. Здесь царит суматоха и постоянное напряжение: покупатели терзаются сомнениями, торгуются, процесс покупки для них мучителен из-за нехватки денег. Силы быстро покидают и продавцов, озабоченных реализацией товара с коротким сроком хранения: «бананы с каждым днем чернеют сильнее и сильнее, начинают погнивать, а их все не раскупают»⁴². Среди хмурых, нервных продавцов немало бывших работников ферм, фабрик, предприятий, учреждений — людей, потеряв в «лихие девяностые» работу, вынуждены переквалифицироваться в огородников и попытаться выжить за счет натурального хозяйства. Важно подчеркнуть, что образ базарного торгаша, готового сбросить цену, «чтоб получить бумажки-деньги, без которых не проживешь»⁴³ — вовсе не квинтэссенция социального упадка. Бродящие по рынку среди гнилых, раздавленных овощей и пустых коробок нищие в поисках «чего-нибудь забытого, оброненного»⁴⁴ — вот пугающий всех статус, угрожающий вполне реально почти каждому, кто «лет пятнадцать назад жил [...] от аванса до зарплаты»⁴⁵.

Обстоятельства русской провинциальной жизни девяностых формируют два основных типа поведенческих реакций. Первый сводится к попытке ухода от реальности путем поиска утешения в алкогольной или наркотической зависимости. Такой путь выбирают те, кто «не чувствует, не ощущает никаких перспектив — кроме возможной перспективы устроить себе в близком будущем алкогольный или наркотический „праздник“. [...] Им надо встряхнуться — они пьют. Им надо забыться — они пьют»⁴⁶. Вто-

⁴⁰ Р. Сенчин, *Минус...*, с. 49.

⁴¹ Там же, с. 48–49.

⁴² Там же, с. 50.

⁴³ Там же, с. 55.

⁴⁴ Там же, с. 53.

⁴⁵ Там же, с. 51.

⁴⁶ В.В. Дергилева (сост.), *Герои черной лестницы...*, с. 5.

рой тип, которому также нередко сопутствует пьянство, сводится к **достижению поставленных целей насильственными методами**, агрессией. Герои Сенчина ругаются, заводят ссоры, вступают в драки и даже убивают (в романе *Елтышевы* глава семьи убивает четверых, в том числе и племянницу своей жены).

В конечном итоге оба типа поведения приводят к эмоциональной глухоте, т.е. неспособности к радости, любви, дружбе, состраданию, сопереживанию. Но вышеописанная аномия, по замечанию Ирины Роднянской, вовсе не началась с **расцветшего** в 1990-е годы культа денег⁴⁷ — начало ей было положено десятилетия назад, и в результате сформировалось несколько поколений, из сознания которых «были вымыты понятия о вине, грехе, раскаянии, высшем суде и милосердии, о любви к ближнему, как основе человеческой солидарности»⁴⁸. Это «вымывание», вероятно, стало возможным по целому ряду причин, в том числе из-за непроницаемого молчания власти о миллионной армии жертв тоталитарного режима, сталинских репрессиях, Голодоморе 1932–1933 годов, о голоде во время гражданской войны и блокады Ленинграда, о ГУЛАГе. На протяжении многих десятилетий было невозможно говорить на запрещенные темы, многое не высказано до сих пор — к примеру то, как вели себя люди в пограничных ситуациях, каким был их моральный выбор, кто — жертва, а кто — палач, а «если не применять это разделение, вопрос о вине теряет смысл»⁴⁹. Как замечает литературовед Илья Кукулин, «и сейчас таких средств, чтобы люди могли справиться со своими переживаниями, в русской культуре остро не хватает»⁵⁰.

«Лихие девяностые» не являются табуированной темой — свидетельством тому не только творчество Сенчина. Важно другое: общественная, политическая, нравственная ситуация того времени, исследуемая писателем, имеет куда более долгую

⁴⁷ См. И. Роднянская, *Под Атридов*, // «Вопросы литературы» 2010, № 3, <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ro12.html> (12.03.2018).

⁴⁸ Там же, с. 346.

⁴⁹ См. Беседа с профессором кафедры литературы Лейденского университета Эрнстом ван Альфеном: *Холокост и ГУЛАГ: что остается после памяти? Постамять без постполитики в России: как определить «виновных»?», <http://gefter.ru/archive/17231> (12.03.2018).*

⁵⁰ И. Кукулин, *Историческая травма как культурное явление. 5 фактов о происхождении коллективных травм и способах работы с ними*, <https://postnauka.ru/faq/26580> (12.03.2018).

ПОСТСОВЕТСКОСТЬ КАК ТРАВМА?

историю и неразрывно связана с прошлым, однако большинство исследователей творчества Сенчина, за редким исключением (хотя бы статья Роднянской) не обращается к исторической перспективе, игнорируя советские корни постсоветского. Такой подход, в свою очередь, означает невозможность объяснить и понять настоящее и является наглядным примером определенного способа мышления о распаде СССР, характерного для довольно большой части русского общества. Понятие травмы, катастрофы связано именно с последствиями резкой смены политической и социальной парадигм в начале 1990-х, в то время как весь советский мир и его трагедии остаются неосмысленными. В этом заключается суть травмы-замещения. Одной из ключевых проблем остается вопрос: можно ли говорить о «травме постсоветского человека» вызванной реакцией на социальные трансформации и тем самым как-то сравнивать его ситуацию с психическими последствиями переживания массовых смертей близких, ставших жертвами тоталитарного режима?

Katarzyna Jastrzębska

POSTSOWIECKOŚĆ JAKO TRAUMA? PROZA ROMANA SIENCZINA

Streszczenie

W ocenie autorki artykułu sposób zachowania, jak również psychiczna i psychologiczna kondycja bohaterów prozy Romana Sienczina, przywodzi na myśl zespół stresu pourazowego, który w tym przypadku spowodowany został przeżyciami związanymi z rozpadem ZSRR. Dla określenia postawy reprezentowanej przez bohaterów licznych prozatorskich utworów autora *Rodziny Joltyszewów* zaproponowano termin *trauma zastępcza*, który, zdaniem autorki, trafnie określa istotę przyjętej przez część rosyjskiego społeczeństwa postawy (sposób reagowania, myślenia, reprezentowane poglądy, przekonania). Jest ona reakcją na zmiany społeczno-polityczne i ekonomiczne zainicjowane pieriestrojką, w szczególności zaś rozpadem Związku Radzieckiego. Przy czym warto zauważyć, że realna trauma, którą spowodowały dziesięciolecia funkcjonowania ludzi w warunkach reżimu totalitarnego, stanowi ciągle temat nieprzepracowany.

Katarzyna Jastrzębska

IS POST-SOVIETISM A TRAUMA? PROSE BY ROMAN SENCHIN

Summary

According to the author's estimation, the line of conduct, as well as, psychic and psychological conditions of the heroes of Roman Senchin's prose are similar in a lot of ways to the clinical picture of the post-traumatic syndrome. This syndrome is caused by the social, economic and moral consequences of the demise of the USSR. As a definitive formula that allows determining the phenomena of the social and political life of modern Russia, which are described in the prose works of Senchin, we suggest using the term *t r a u m a - s u b s t i t u t i o n*. It exactly reflects the contents of some line of conduct, views, judgments, and beliefs characteristic of a large part of Russian society. In essence, they are formed in response to the social, political and economic changes caused by the restructuring and in particular by the fact of the demise of the USSR. At the same time, collision with a real trauma, which is the unmasking of the catastrophic consequences of the totalitarian regime is still a matter of the future.

KATARZYNA ARCISZEWSKA
Uniwersytet Gdański

RZECZYWISTOŚĆ SOWIECKA W SPEKTRUM GROTESKI
W POWIEŚCI ALEKSANDRA SLEPAKOWA
ПОВЕСТЬ О СОВЕТСКОМ ВАМПИРЕ

Próba analizy tekstu Aleksandra Slepakowa ma na celu przedstawienie alternatywnego sposobu radzenia sobie z rosyjską narodową traumą. Na rynku wydawniczym pojawiają się liczne wspomnieniowe czy reportażowe relacje z czasów sowieckich oraz powieści wpisujące w ten okres losy fikcyjnych bohaterów, naśladujących życie radzieckich obywateli. Bogata oferta literacka przedstawia historie ludzi, poddawanych nieustannemu procesowi degradacji ich statusu oraz dezintegracji fizycznej i psychicznej przez system i jego apologetów. Poruszające taką tematykę utwory sprzyjają zachowaniu pamięci o minionych wydarzeniach i ludziach, jednak nie spełniają funkcji, którą w tym kontekście określiłabym mianem terapeutycznej¹. Literatura wiernie oddająca nastrój epoki nie pomaga odbiorcy w pełni się z nią rozliczyć, oswoić zadawnionych traum czy frustracji, zapomnieć o bagażu negatywnych doświadczeń, by mógł on funkcjonować i współtworzyć nową rzeczywistość. Biorąc pod uwagę fakt, że w przypadku traumy „kluczowym elementem terapii jest modyfikacja patologicznych schematów myślenia i skojarzeń”², wydaje się, iż leczenie jej przez sztukę powinno opierać się na przeciwstawie. Rolę symbolicznego plastra, zakrywającego ranę i uśmierającego ból dawnych

¹ O terapeutycznej i socjalizacyjnej funkcji literatury popularnej, która pomaga czytelnikowi w procesie adaptacji i psychologicznej kompensacji we współczesnym świecie, piszą autorki kompendium *Массовая литература сегодня*. Zob. Н. Купина, М. Литовская, Н. Николина, *Массовая литература сегодня*, Флинта, Москва 2010, s. 34 i dalej.

² A. Rybińska, *Jak wyleczyć się z traumy? Skutki urazów psychicznych*, <http://www.polskieradio.pl/5/240/Artykul/1690729,Jak-wyleczyc-sie-z-traumy-Skutki-urazow-psychicznych> (10.04.2017).

przejsć, mogą więc w tej sytuacji odegrać „świadomie stosowane akcenty komiczne [...], pozwalające na ‘oswajanie’ wstrząsającego przeżycia”³. Taka strategia pojawia się między innymi w memuarystyce, której autorzy, skonfrontowani z sytuacją przerażającą czy bolesną, przy pomocy kpiny i humoru stawiają czoła jej traumatycznym konsekwencjom⁴. Zabieg ten wykorzystuje jednak przede wszystkim kultura czy literatura popularna, sięgająca przecież nie tylko po zagadnienia błahe i lekkie, ale także realizująca tematykę sztuki wysokiej: „[...] массовая культура наполовину состоит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину — из великих и бесспорных истин”⁵. O takiej tendencji mówi niemiecka badaczka, Birgit Menzel, zwracając przy tym uwagę na charakterystyczny sposób rozwiązywania problemów, poruszanych w literaturze masowej:

В популярной литературе, как и в литературе высокой, речь идет о вечном, о противостоянии реальности и иллюзии, любви и ненависти, победах и поражениях, богатстве и бедности, красоте и уродстве, истине и лжи, счастье и несчастье. Большинство стандартных ситуаций, в которые попадают герои популярной литературы ничем не отличается от подобных ситуаций в произведениях литературы высокой: это конфликты между потребностью в счастье и отречением, между свободой воли и предопределением, между протестом против власти и подчинением ей [...]. Но эти конфликты затрагиваются и решаются иначе — при помощи парадигмы примирения и гармонии, требующей завершения произведения в духе поэтической справедливости. Все проблемы получают свое разрешение: непонятное будет объяснено, необычное банализировано, при этом будет поставлено под вопрос высокомерие власть имущих⁶.

Literatura popularna odgrywa więc rolę swojego rodzaju drogowskazu, objaśnia rzeczywistość przy pomocy jasnych, jednoznacznych środków, często uciekając się do stereotypizacji idei i symboli

³ A. Bąbel, *Rodzinne osvajanie traumy. Anegdota, humor, bagatelizowanie jako strategie opowiadania o walce i zesłaniu we wspomnieniach o powstaniu 1863 r.*, „Napis” 2013, seria XIX, s. 90.

⁴ Pisze o tym Agnieszka Bąbel w odniesieniu do wydarzenia historycznego z polskiej historii — powstania styczniowego. Patrz przypis nr 3.

⁵ О. Хаксли, *Искусство и банальность*, w: Л. Андреев (red.), *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*, Прогресс, Москва 1986, s. 485, cyt. za: Н. Купина, М. Литовская, Н. Николина, *Массовая литература сегодня...*, s. 51.

⁶ Б. Менцель, *Что такое „популярная литература“?*, „Новое литературное обозрение” 1999, nr 40, s. 396.

kulturowych⁷, co należy interpretować jako dostosowanie do możliwości percepcji przeciętnego, czyli każdego czytelnika. Można zatem traktować ten zabieg jako próbę upraszczania przekazu kulturowego, udostępniania go szerokiemu kręgowi odbiorców.

Właśnie taką „uproszczoną” wersję przeszłości, detraumatyzującą sowiecki etap rosyjskiej historii, przedstawia mieszkający w Warszawie rosyjski filozof, autor i wykonawca piosenek, a od debiutu prozatorskiego w 2014 roku także pisarz, Aleksander Slepakow⁸. *Opowieść o radzieckim wampirze (Повесть о советском вампире, 2014)* jest pierwszą i jedyną wydaną do tej pory książką z zaplanowanej serii⁹. Choć sam autor przyznaje, że pisząc tę powieść nie miał sprecyzowanego planu, dotyczącego struktury utworu czy kreacji bohaterów, udaje mu się stworzyć interesujący obraz radzieckiego sowchozu, który staje się w opowieści Slepakowa pewnym uniwersum, symbolicznym odzwierciedleniem radzieckiej rzeczywistości, zaprezentowanym w konwencji mistycznego realizmu, czy, według określenia pisarza, historycznego postmodernizmu lub historycznego determinizmu¹⁰. Ważnym chwytem konstrukcyjnym w utworze jest szerokie operowanie groteską z jej

[...] upodobaniem do form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających, wyolbrzymionych i zdeformowanych [...], absurdalnością wynikłą z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym i z równoczesnego wprowadzenia rozmaitych, często sprzecznych porządków motywacyjnych [...], w rezultacie czego świat groteskowy nie poddaje się logicznej interpretacji; [...] niejednolitością nastroju, przemieszaniem pierwiastków komizmu i tragizmu, błazenady z elementami rozpachy i przerażenia, demoniczności z trywialnością, satyryczności z bezinteresownym estetyzmem; [...] prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworoządkowej wizji świata, lekceważeniem obowiązującego decorum [...]¹¹.

Element groteski i absurdu wprowadza autor do rzeczywistości sowieckiej lat osiemdziesiątych, które stanowią kanwę czasową po-

⁷ Zob. M. Черняк, *Современная русская литература*, ФОРУМ, Москва 2004, s. 14.

⁸ Dane biograficzne podaję za oficjalną stroną internetową Aleksandra Slepakowa: <http://aleksandrslepakov.com> (12.04.2017).

⁹ W wywiadzie radiowym autor poinformował o dwóch gotowych częściach i trzeciej w przygotowaniu. Akcja ostatniej z powieści ma rozgrywać się również w Warszawie, gdzie aktualnie mieszka i pracuje Slepakow. Zob. *Александр Слепаков „вампирада”*, https://www.youtube.com/watch?v=omVw_h3g4KM (10.04.2017).

¹⁰ Tamże.

¹¹ A. Okopień-Sławińska, hasło *Groteska*, w: J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2008, s. 188.

wieści, poprzez wykorzystanie mitu wampirycznego, prowokującego w analizowanym utworze serię zdarzeń niesamowitych, wykraczających poza granice materialistycznego światopoglądu. W bogatej symbolice i interpretacji motywu wampira odnajdujemy także utożsamianie go w różnych epokach z wyniszczającym działaniem miasta, będącego emblematem cywilizacyjnego rozwoju techniki i zaniku ducha, sztucznym tworem, „wysysającym” energię swoich mieszkańców. Do tego sposobu postrzegania wampira nawiązuje między innymi polska pisarka przedwojenna, Maria Szpyrkówna, w powieści *Gwiazda Lucifera*:

Czy znacie Duszę Miasta?... Ludzie spokojni i dobrzy, którzy wieczorami kładziecie się do snu i zaciągacie rolety: czy nigdy głos wewnętrzny nie powiedział wam, czemu was drażnią owe czerwono-zielone światła, zaglądalejace z ulicy? Bo najcichszą mądrością duszy wiecie rzecz ohydną i straszliwą, której rozum nie dojrzy: że w ten sposób podgląda was złoty wampir, który jutro, pojutrze, za rok was zadusi: miasto! Przez szybę waszej sypialni wyciąga ku wam szarą, długą, wijącą się mackę z gadzinnym pyskiem na końcu, okręci ciało, wessie się w serce, a pozostałą miążgę wypluje w mogiłę¹².

We współczesnej literaturze rosyjskiej podobny trend reprezentuje Oleg Diwow, który w powieści *Nocny obserwator (Ночной смотрящий, 2004)* konfrontuje demonizowaną przestrzeń rosyjskiej stolicy z sielskim, choć niepozabawionym niesamowitością obrazem prowincji¹³. Pisarz stwierdza jednoznacznie: „[...] столица питается душами провинциалов. Достаточно рассмотреть повнимательней телевизионные лица музыкантов, политиков и актеров, перебравшихся на московские хлеба, чтобы сделать вывод — Москва людей сжирает. Но не так же резко, в один укус...”¹⁴, a mieszkańców stolicy poddaje ostrej krytyce: „Все они кровососы. Империю досуха выдоили, теперь из России последние соки выжимают. Москвичи...”¹⁵.

Tymczasem w przyjętej przez Slepakowa konwencji mamy do czynienia z odmiennym od już wspomnianych wykorzystaniem motywu

¹² M.H. Szpyrkówna, *Gwiazda Lucifera*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1928, s. I.

¹³ Piszę o tym w: K. Arciszewska, *Fantastyczna przestrzeń rosyjskiej prowincji. Wilkołaki — wampiry — ludzie w powieści Olega Diwowa „Nocny obserwator”*, w: A. Polak, I. Zawalska (red.), *Fantastyka rosyjska wczoraj i dziś*, „Śląsk”, Katowice 2013.

¹⁴ О. Дивов, *Ночной смотрящий*, Эксмо, Москва 2008, s. 245.

¹⁵ Там же, s. 235.

wampira. Nie symbolizuje on w omawianym tekście destrukcyjnego oddziaływania współczesnej cywilizacji czy krwiożerczości systemu¹⁶, ale przenosi opowieść w poetykę mitu, motywując czytelnika do refleksji, ponieważ, w myśl słów Josepha Campbella, „mity to opowieści o naszych trwających wieki poszukiwaniach prawdy, sensu, znaczeń”¹⁷, które „pomagają [...] wejść w bezpośredni, doświadczalny kontakt z życiem jako takim”¹⁸. Jednocześnie zabieg ten koresponduje ze specyfiką kształtowania obrazu ZSRR i głównych kontekstów kulturowych w epoce radzieckiej, gdy odwołanie do mitu (widoczne między innymi w kulcie jednostki, dominującej roli partii, społeczeństwa i państwa, „celebrowanie komunizmu jako religii państwowej, którą posiadając stają się Rosjanie narodem wybranym”¹⁹) stanowi alternatywę rzeczywistości²⁰. Mitologizacja czasu i przestrzeni powieści prowadzi do odrealnienia opisanych zdarzeń, a tym samym do ich uniwersalizacji i do metaforycznego przekazania prawdy o Związku Radzieckim jako kraju absurdu, groteskowych rozwiązań, pozbawionych sensu działań, kraju, którego bezlitosnej logiki nie sposób zrozumieć. Przedstawione w utworze Slepakowa sowieckie grzechy zdają się ulegać hiperbolizacji, a nienormalność staje się normą na każdym poziomie, co egzemplifikuje rozmowa bohaterów powieści:

— Может, я с ума схожу? — сказал участковый.

— А кто сейчас нормальный, — подбодрил директор, — вот меня хоть прямо в дурдом забирать.

— А танковым полком, — добавил подполковник, — вообще нормальный человек командовать не может²¹.

Odbiorca w miarę rozwoju fabuły staje się świadkiem karnawału nonsensu i na równi z protagonistami poznaje „чувство беспомощности перед очевидным абсурдом” (s. 102). W takiej

¹⁶ Do takiej interpretacji symboliki wampirycznej nawiązuje m.in. Maria Janion. Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

¹⁷ J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2007, s. 22–23.

¹⁸ Tamże, s. 23–24.

¹⁹ Z. Żakiewicz, *Rosja, Rosja... Notatki z podróży. Ludzie. Lektury 1964–2002*, Wydawnictwo „Oskar”, Gdańsk 2006, s. 23.

²⁰ Zob. E. Лебедева, *Советская культура: идеология и мифология*, w: И. Протопопова (red.), *Труды Русской антропологической школы*, t. 11, Издательство РГГУ, Москва 2012, s. 283–292.

²¹ A. Слепаков, *Повесть о советском вампире*, Эксмо, Москва 2014, s. 119. Dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

sytuacji pojawienie się wampira w przestrzeni sowchozu może być interpretowane na dwa sposoby. Z jednej strony stanowi ono kolejną odsłonę niedorzeczności świata przedstawionego, z drugiej natomiast oznacza wyrwę w racjonalistycznym systemie, załamanie normy, zapowiedź przełomu. Pierwszy z podanych wariantów, zakładający wszechobecność anormalności w radzieckiej rzeczywistości, zdaje się ilustrować wypowiedź tytułowego bohatera powieści, który postawiony w konieczności oddania krwi do naukowej ekspertyzy, potwierdzającej jego naturę, mówi: „Чтоб у такого, как я кровь брать, это только в советской стране может быть. Всегда мы кровь берем, а в советской стране у нас берут. Везде люди боятся, а тут не боятся” (s. 145). W tym kontekście ważna jest także postawa mieszkańców sowchozu wobec istoty nadnaturalnej. Na początkowym etapie wampirycznej egzystencji Frołow ulega zwierzęcym popędom, głód krwi przewyższa rozsądek oraz strach przed karą i zmusza go do napadnięcia na kilkoro mieszkańców sowchozu. Po przezwyciężeniu popędów oraz przystosowaniu się do warunków nowej egzystencji, gdy wampir przestaje zagrażać życiu i zdrowiu sąsiadów, ci szybko zapominają o wyrządzonych krzywdach. Pisarz eksponuje tym samym cechę charakterystyczną dla narodu rosyjskiego — pokorę wobec losu, godzenie się z sytuacją, nawet wówczas, gdy otaczające ich zdarzenia i zjawiska odbiegają od normy, stanowiąc zagrożenie dla ich bezpieczeństwa i życia. Zbigniew Żakiewicz zauważa, że właściwość ta sprzyja rozwojowi poddańczej postawy wobec zbrodniczej ideologii: „Z przerażającą łatwością Rosjanie tworzą wszystko od nowa, ale w tym tworzeniu są ślepi. Tam, gdzie nie ma ciągłości dziejów, tam jedynym spoiwem staje się ‘ideologia’”²². Wykazując tożsamość z opisanym narodowym modelem zachowania, bohaterowie Slepakowa zdumienie i lęk w obliczu niewyjaśnionych, makabrycznych incydentów nieoczekiwanie łatwo zmieniają w akceptację i traktowanie wampiryzmu jak pewnego rodzaju dziwactwa czy ekstrawagancji: „Люди вообще разные бывают. Одного в тюрьме пидаром сделали, другой псих, по ночам ходит по крыше, третьему нравится кошек вешать. Об алкоголиках я вообще не говорю. А этот вампир! Ну вампир и вампир, и что?” (s. 73). W innej wypowiedzi pobrzmiwa echo społecznej misji ZSRR przywracania na łono komunizmu jednostek ideologicznie lub kulturowo nieprzystosowanych, co potwierdza pełną akceptację zjawisk nadprzyrodzonych i traktowanie ich

²² Z. Żakiewicz, *Rosja, Rosja...*, s. 23.

w sposób zgodny z obowiązującym ideologicznym przekazem. Aktivistka partyjny podkreśla przy tym znaczący fakt, że wampir należy do miejscowej społeczności, co stawia go ponad pozostałymi grupami wyróżnionych „innych”, wyrzuconych poza nawias radzieckiego społeczeństwa:

Мы людей не бросаем, мы их перевоспитываем всем коллективом. А люди разные бывают. И хулиганят, и убивают. Бывают на голову больные. Алкоголики, педерасты, баптисты, эти... наркоманы, евреи в конце концов. А этот — вампир, и что теперь? [...] В конце концов, он не виноват, что он мертвый. Тем более, он с нашего хутора (s. 107).

Wkrótce wampir staje się częścią sowchozowego folkloru, co świadczy o jego randze w mentalności lokalnej społeczności. Frywolne słowa przyśpiewek, których bohaterem jest Frołow, podkreślają przede wszystkim jego atrakcyjność i oddziaływanie na miejscowe kobiety: „Я вампира полюбила — / Кровососа злобного, / Говорят, он не мужик, / Да ничего подобного” (s. 104). W ludowej twórczości bohaterów omawianej powieści sowiecki wampir jest także obiektem zazdrości „zgniłego” zachodu: „Их гнилая заграница / От обиды обоссются, / Вот советский наш вампир, / Нам завидует весь мир” (s. 106), a także uosobieniem mocy, wykraczającej poza kompetencje i możliwości kontroli partyjnej: „По деревне наш вампир / С девками злодействует, / Наша партия родная / На него не действует” (s. 105).

Brak uprzedzeń wobec wampira nie charakteryzuje jednak instancji partyjnych. Jako przejaw mistycyzmu, którego istnienie system komunistyczny neguje, wampir nie powinien egzystować, zatem jego pojawienie się w przestrzeni sowchozu stanowi niemożliwy nie tylko do zrozumienia, ale i do rozstrzygnięcia dylemat ideologiczny. Wampir personifikuje metafizyczną konkurencję marksistowsko-leninowskiej dialektyki, przy czym jego oddziaływanie budzi większy respekt niż majestat władzy partyjnej, co wyraża refleksja miejscowego działacza, pozostawionego samemu sobie w sytuacji wykraczającej poza instrukcje zwierzchników oraz wszelkie wyobrażenia: „Вампир оказался страшней, чем партийный работник. Пусть Маркс и Энгельс отрицают существование вампиров, но Маркс и Энгельс где?! Где они?! Одним словом, неважно. А следы зубов вот они, их многие видели. У двух жертв на шее” (s. 52). W konsekwencji wampir staje się straszniejszy niż gniew partyjnego przywódcy: „Вампир оказался страшней, чем партийный работник” (s. 52),

budzi wśród mieszkańców sowchozu ferment buntu i prowokuje ich do niestandardowych zachowań, za jakie można przyjąć odważne ścieranie się z partyjnym kolektywem, zarzucanie mu opieszałości w działaniach, a nawet brak możliwości interwencyjnych w konfrontacji z istotą nadprzyrodzoną: „Это что ж такое, дорогие товарищи, — кричал комбайнер, — вампир ходит по деревне! Есть у нас партийная организация или нет? Куда смотрят партийные органы, куда смотрят советские органы? Где наш участковый? Что, наша страна с вампиром справиться не может?” (s. 51). W celu wypełnienia zabobonu władze sowchozu decydują się podjąć nowe kroki. Zapraszają historyka z Rostowa, którego referat — za pośrednictwem metodologii marksistowsko-leninowskiej wzmocnionej propagandą i dialektycznym kłamstwem — ma rozwiać społeczne wątpliwości. Zaplanowana batalia daje tylko pozorne rezultaty. Wyciszenie nastrojów społecznych zostaje osiągnięte, jednak w związku ze zmianą w postępowaniu Frołowa, nie zaś w konsekwencji przytoczenia niepodważalnych dowodów. Tymczasem wizyta naukowca w sowchozie i bezpośrednie spotkanie z wampirem paradoksalnie odменя los prelegenta, rozszerzając horyzont jego doświadczeń naukowych i udowadniając rzeczywiste istnienie świata niematerialnego. Poznanie zostaje okupione trwogą, której dowodzi fizjologiczna reakcja organizmu historyka na nocne odwiedziny Frołowa: „Лектор хотел встать и закрыть дверь в свою комнату, но почувствовал, что ноги не слушаются его. Он так и сидел в трусах, глядя на дверь, а на простыне вокруг него расплывалось мокрое пятно” (s. 72).

Warto wspomnieć na koniec o jeszcze jednym interesującym wątku. Pisarz czyni swojego tytułowego bohatera symbolem odmiany, co w warstwie fabularnej powieści objawia się wiarą w przepowiednie i znaki, które pojawiają się wraz z wampirem. Znacząca w tym kontekście jest wypowiedź Jelizawiey Pietrowny, mieszkającej w sowchozie nauczycielki. Jej profesja predestynuje bohaterkę do pełnienia roli przewodniczki Frołowa, wyjaśniającej mu zawilości życia po śmierci. Protagonistka tłumaczy obecność wampira w przestrzeni radzieckiej prowincji sytuacją kryzysową, w której znalazł się sowchoz, a w szerszej perspektywie, kraj: „Там, откуда ты приходишь, там тебе самое место [...]. А раз ты приходишь, значит тут у нас что-то не так. Что-то у нас тут начинается. Может, опять война будет. Может, наводнение будет [...]” (s. 42). W koncepcji Slepakowa pojawienie się wampira ostatecznie jest zapowiedzią przemiany ustrojowej, co autor ukazuje metaforycznie w związku Frołowa i pra-

cującej w ramach czynu społecznego na rzecz sowchozu pracownicy Uniwersytetu, Tamary Ijewlewej. Łącząc tę parę, pisarz zespała kontrasty — pierwiastek żeński i męski, racjonalizm i metafizykę, dzień i noc, wieś, naturę i miasto, cywilizację, tworząc nową jakość. Tamara i wampir oddziałują na siebie, wzajemnie się indukując i zwiększając swój potencjał. Wampir umożliwia kobiecie pogłębienie poziomu jej wrażliwości, otwarcie na doznania i emocje, wcześniej dla niej niedostępne, podczas gdy ona powstrzymuje wybranka przed przekroczeniem granicy oddzielającej człowieka od bestii. Miłość nietypowej pary, łącząca sprzeczności, pokonująca nadnaturalne przeszkody niesie przesłanie na przyszłość, daje nadzieję na przemianę dla całej Radzieckiej Rosji, przemianę, która zostanie zrealizowana nie na drodze rewolucji, lecz kompilacji starego i nowego porządku. Symbolem tej nowej jakości jest dziecko, którego oczekują, wbrew prawom natury i nauki, Frołow i Ijewlewa.

Slepakow dokonuje nietypowego rozliczenia z radziecką przeszłością, jej wynaturzeniem, degradacją wartości humanitarnych, błędami i wypaczeniami. Pisarz dostrzega grzechy okresu radzieckiego, ale mówi o nich z przymrużeniem oka, przedstawia je z mniejszą ostrością niż twórcy literatury rozliczeniowej. Autor i filozof prezentuje zaistniałe fakty w sposób metaforyczny i zdaje się sugerować, że trzeba je przepracować, nauczyć się żyć z pamięcią o nich lub o nich zapomnieć, co umożliwi rozpoczęcie nowego etapu, dostrzeżenie nowych wartości. Slepakow umieszcza akcję swojej powieści w scenarii radzieckiej prowincji, prezentując opisaną przestrzeń i dziejące się w niej wydarzenia w konwencji karnawału groteski i satyry. Interesującym zabiegiem jest sięgnięcie po mit wampiryczny i postać wampira, który, jako istota wykraczająca poza ramy materialistycznego pojmowania świata, burzy ustalony, znormalizowany porządek rzeczywistości. Radziecka prowincja ulega w *Opowieści o radzieckim wampirze* procesowi mitologizacji i do pewnego stopnia zatracą rzeczywisty wymiar. W ten sposób „rosyjska trauma” wydaje się mniej bolesna, a odbiorca zyskuje większą szansę na jej modyfikację czy „oswojenie”.

Катажина Арчишевска

СОВЕТСКАЯ ДЕЙТЕВИТЕЛЬНОСТЬ В ГРОТЕСКНОМ МИРЕ
ПОВЕСТИ О СОВЕТСКОМ ВАМПИРЕ АЛЕКСАНДРА СЛЕПАКОВА

Резюме

Автор статьи, благодаря анализу романа русского писателя, Александра Слепакова, представляет мнение писателя о возможности освоения травмы советского времени с его аномалиями, извращением, деградацией гуманитарных ценностей и ошибок режима. Пространство советской провинции назначено в романе присутствием иррационального элемента. Главный герой произведения, вампир, представитель мифологического плана, помогает увидеть и понять абсурдность советской действительности. Писатель предлагает метод освоения русской травмы путем сатирического и гротескного переосмысления советского периода.

Katarzyna Arciszewska

THE SOVIET REALITY IN SPECTRUM OF GROTESQUE
IN THE ALEXANDER SLEPAKOV'S NOVEL
ПОВЕСТЬ О СОВЕТСКОМ ВАМПИРЕ

Summary

The author of the article while analyzing the work of Russian writer Alexander Slepakov present this way to show and get over the trauma of soviet reality with its abnormality, perversion of the basic values of humanity, system aberrations. The space of soviet province is in the novel indicated by irrational elements. The hero of the novel, the vampire, represents the mythological plan and helps to realize absurd of soviet time. The writer seems to be convinced that the satire and grotesque can help in process of adaptation of the Russian trauma.

PAULINA CHARKO-KLEKOT
Uniwersytet Śląski w Katowicach

KOBIETA W SYTUACJI GRANICZNEJ (WYBRANE MOTYWY TWÓRCZOŚCI JURIJA KŁAWDIJEWA)

Jednym z naczelnych wymiarów istnienia człowieka jest bycie w sytuacji. Człowiek, wychodząc z jednej rzeczywistości, wchodzi w inną. W momencie kiedy traci grunt pod nogami, można mówić o sytuacji granicznej, która, według słów Karla Jaspersa, jest „jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy”¹. Ponieważ trudno precyzyjnie zdefiniować taki stan, termin ten — podobnie jak trauma — stał się w ostatnich latach obiektem wielu badań. Rozległość kontekstów, w jakich oba określenia są używane, podnosi jego atrakcyjność intelektualną i wpływa na popularność terminu. Niestety, w wyniku tych procesów pojęcie traumy ulega uproszczeniu i jest nadużywane. Można się spotkać z takimi opiniami, jak wyrażona przez Marka Seltzera, że „trauma nie jest dziś niczym innym jak modą”². Współczesną kulturę popularną charakteryzuje znaczne zainteresowanie wstrząsającymi zdarzeniami i doświadczeniami, co zauważa Seltzer, konstatując:

Wciąż na nowo ekscytujemy się otwierającymi się przed nami prywatnymi, cielesnymi i psychicznymi wnętrzami — wciąż trwa pokazywanie i dawanie świadectwa, powtarzanie w nieskończoność, publicznej prezentacji zranionych ciał i dusz³.

¹ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 188.

² Zob. M. Seltzer, *Kultura rany*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 330. O groźbie nadużycia i pewnego „rozmycia” terminu pisze również Tomasz Łysak. Zob. T. Łysak, *Trauma — od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: tegoż (red.), *Antologia studiów nad traumą...*, s. 5–30.

³ M. Seltzer, *Kultura rany...*, s. 313.

Fascynacja traumatycznymi przeżyciami prowadzi coraz częściej do nazywania kultury współczesnej mianem „kultury rany”⁴, w której trauma definiuje późnonowoczesną tożsamość i staje się punktem krytycznym pozwalającym „na psychologiczne i społeczne umiejscowienie podmiotu”⁵. W czasach, gdy określenie własnej tożsamości — zarówno przez jednostkę, jak i przez całe społeczności — jest utrudnione (między innymi dlatego, że nie jest tak jak kiedyś narzucone i regulowane przez stałe normy społeczne, ale jest wynikiem poszukiwań i refleksji każdego podmiotu⁶), trauma zaczyna odgrywać ważną rolę w kształtowaniu tożsamości indywidualnych i zbiorowych. Szczególnie jeśli spojrzymy na traumę nie tylko jak na pojedyncze wstrząsające wydarzenie, lecz na długotrwały proces w życiu próbującej zaświadczyć o sobie jednostki: „травма становится не столько точкой и даже не столько отправным пунктом, сколько многоточием, траекторией, цепью событий и переживаний”⁷. Wydarzenia te i emocje w diametralny sposób mogą zmienić dotychczasowe życie. Nie dziwi zatem, że literatura i sztuka również zabierają głos w sprawie „traumatycznych doświadczeń współczesności”⁸ — dążą do upiększania świata czy nawet chcą przedstawić go w jak najbardziej złożonej postaci.

W tym kontekście celem rozważań, które tu podejmuję, jest przeanalizowanie twórczości Jurija Kławdijewa⁹ — przedstawiciela rosyj-

⁴ Tamże, s. 313–358.

⁵ Tamże, s. 314.

⁶ Zbigniew Bokszański zauważa, że „Na klasyczne pytanie, kim jesteś? tradycyjna odpowiedź brzmi, jestem synem swojego ojca. Dzisiaj odpowiada się, jestem sobą, sam o sobie świadczę tym, co robię i co wybieram”. Zob. Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 19.

⁷ С. Ушакин, „Нам этой болью дышать?” *О травме, памяти и сообществах*, w: tegoż, Е. Трубина (red.), *Травма, пункты*, Новое литературное обозрение, Москва 2009, s. 7.

⁸ K. Bojarska, *Trauma. Przegapione spotkania z historią*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1734-trauma-przegapione-spotkania-z-historia.html> (16.01.2018).

⁹ Jurij Michajłowicz Kławdijew (Юрий Михайлович Клавдиев) urodził się 30 listopada 1974 roku w Togliatti (Тольятти). Jest dziennikarzem, dramaturgiem, scenarzystą, reżyserem oraz muzykiem. Debiutował w 2002 roku na festiwalu „Lubimowka” sztuką *Reakcja zwrotna (Возвратный рефлекс)*. Jego utwory nie schodzą z afisza w teatrach w Rosji, Europie oraz USA. W Polsce utwór Kławdijewa *Anna* (w tłumaczeniu Alicji Chybińskiej) został opublikowany w *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* zatytułowanej *Nowy realizm* (2011) pod redakcją Andrieja Moskwin. W 2012 roku, podczas XXI edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu, Centrum Dramaturgii i Reżyserii A. Kazancewa i M. Roszczina (Moskwa) zaprezentowało polskim widzom sztukę

skiego nowego dramatu (ros. „новая драма”) — dla którego sytuacja graniczna wyrażona różnymi formami przemocy stała się uparcie powracającym motywem.

To właśnie w tekstach „nowodramców”, jak zauważają Mark Lipowiecki i Birgit Beumers, odnajdujemy cechy hipernaturalizmu, teatru okrucieństwa Artauda, teatru absurdu i późnosowieckiej „czernuchy”¹⁰. W utworach młodych dramaturgów stale pojawiają się różne formy przemocy (w dużej mierze — seksualnej), dlatego teksty te nierzadko odbierane są przez czytelników i krytykę jako „nieśmaczne”¹¹, szokujące wulgarnością i brutalnością. Lipowiecki i Beumers uważają, że agresywność tych tekstów wyraża szczególny stan społeczeństwa, kiedy przemoc staje się jedną z podstawowych form komunikacji¹². Tacy dramaturdzy jak Jurij Kłwdijew, Oleg i Władimir Priesniakowie, Iwan Wyrypajew czy Wasilij Sigarijew portretują świat przepełniony wydarzeniami o wyraźnym ładunku traumatycznym. Ich sztuki (np. *Plastelina* Sigariewa, *Tlen* Iwana Wyrypajewa czy *Terroryzm* braci Priesniakowów) potwierdzają istnienie „kultury przemocy”, o której wspominają Lipowiecki i Beumers. Dramaty te przedstawiają świat, w którym agresja „normalnieje” i jest elementem codzienności, opisują niczym nieusprawiedliwioną brutalność obecną zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej.

Kristina Matwijenko nazywa „nowodramców” pokoleniem strauumatyzowanym anarchią lat 90., które odważyło się „не отвернуться от травмы, а проговорить ее. То есть, вообще-то, посмотреть в лицо новой, разрушенной или уже отвердевшей социальности. И описать ее в своих пьесах”¹³.

Kłwdijewa *Zburzeni* (*Развалины*) w reżyserii Kirilla Wytoptowa. W 2015 roku Teatr Słubice Wschodnie wystawił sztukę *Ja & cekaemista* w reżyserii Xenii Torskiej na podstawie dramatu *Я, пулеметчик*. W swojej twórczości Kłwdijew rysuje obraz brutalnego świata, w którym ludzie nierzadko zostają postawieni wobec sytuacji granicznych. Wykorzystując zarówno tło współczesne, jak i historyczne, dramaturg wskazuje na nierozzerwalny od wieków związek życia i przemocy.

¹⁰ M. Lipовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия, литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*, Новое литературное обозрение, Москва 2012, s. 14–22.

¹¹ B. Popczyk-Szczęсна, *Oblicza polskiego brutalizmu. Szkic o najnowszej dramaturgii*, w: D. Fox, E. Wąchocka (red.), *Teatr — media — kultura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 118. Zob. także: A. Krajewska, *Estetyka współczesnego dramatu*, w: D. Fox, E. Wąchocka (red.), *Teatr — media — kultura...*, s. 49–66.

¹² M. Lipовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 33.

¹³ K. Matwienko, *Путеводитель по заблуждениям и открытиям. „Новая драма” в попытке академического описания*, „Октябрь” 2013, nr 2, <http://>

Przemoc jako normę społeczną i formę komunikacji wyraźnie widać w twórczości Kławdijewa. Bohaterami jego sztuk są zazwyczaj młodzi ludzie. W ich świecie nadrzędnym argumentem jest użycie siły. Grigorij Zaslawski podkreśla, że znajdują się oni przeważnie „между жизнью и смертью, на грани истерики или суицида; поступки совершают в состоянии алкогольного или наркотического опьянения и т.п.”¹⁴. Pisarz często umieszcza postaci swoich dramatów w skrajnych egzystencjalnie sytuacjach: zmusza ich do stawienia czoła nieuleczalnej chorobie (*Podbiegunowa prawda/ Заполярная правда*), przemocy domowej (*Anna*) i szkolnej (*Zbieracz kul/Собиратель пуль*) czy wojny (*Ja & cekaemista; Zburzeni/Развалины*¹⁵). Agresja w utworach Kławdijewa, rozumiana jako akt komunikacyjny, wyraża różne postawy: jedni bohaterowie buntują się przeciwko takiemu stanowi rzeczy (*Anna, Podbiegunowa prawda*), inni idealizują ją i traktują prawo pięści jako naczelną zasadę swojego życia (*Monoteista/Монотеист; Lato, którego wcale nie widzieliśmy/Лето, которого мы не видели вовсе*¹⁶).

Podobnie jak innym „nowodramcom”, Kławdijewowi zależy na pokazaniu prawdziwej rzeczywistości. Aby zmanifestować bliskość

magazines.russ.ru/october/2013/2/m10.html (16.01.2018). Zob. również M. Липовецкий, *Перформансы насилия: „Новая драма” и границы литературоведения*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12-pr.html> (16.01.2018); M. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 19.

¹⁴ Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, „Октябрь” 2004, nr 7, <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10.html> (16.01.2018). Dramaturdzy i krytycy Władimir Zabałujew oraz Aleksiej Zenzinow, pisząc o bohaterach „nowego dramatu”, dodają jeszcze: „Заметна преемственность с киногероями девяностых — тоже не оглядываются на нормы и запреты, живут на пределе, ‘подсев’ на экстрим”. Zob. В. Забалуев, А. Зензинов, *В поисках несуществующей сущности. Возвращение героя в театральное пространство*, „Октябрь” 2011, nr 3, <http://magazines.russ.ru/october/2011/3/za7-pr.html> (16.01.2018).

¹⁵ W Polsce dotychczas nie ukazało się drukiem tłumaczenie sztuki *Развалины*, ale, jak już wspomniano, została ona zaprezentowana na toruńskim festiwalu „Kontakt” w 2012. Na potrzeby festiwalu tytuł sztuki przetłumaczono jako *Zburzeni* i takim wariantem będę posługiwać się w niniejszym artykule. Sztuka ta była również przedmiotem mojej analizy w referacie *Demitologizacja Wielkiej Wojny Ojczyźnianej w dramaturgii rosyjskiej na przykładzie sztuki Jurija Kławdijewa „Zburzeni* [w druku], wygłoszonym podczas konferencji naukowej *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa* (Warszawa, 25–26 listopada 2017).

¹⁶ Wykaz i pełne teksty sztuk dostępne są na stronie czasopisma „Перепбурский театральный журнал”, <http://drama.ptj.spb.ru/author/klavdiev-yurij/> (16.01.2018).

z realnym światem, zdarza mu się korzystać z techniki verbatim, czyli znaku rozpoznawczego moskiewskiego Teatru.doc — z zapisanych rozmów z przedstawicielami różnych grup społecznych (bardzo często są to ludzie z tzw. marginesu, m.in. narkomani, prostytutki, emigranci itd.) powstają sztuki, w których głos dramaturga zostaje zminimalizowany, a główną rolę odgrywają wypowiedzi autentycznych osób¹⁷.

Niniejszy szkic chciałabym poświęcić analizie czterech sztuk dramaturga — *Chodźmy, czeka na nas samochód* (*Пойдем, нас ждет машина*), *Deszcz za ścianą* (*Дождь за стеной*) oraz *Anna i Zburzenie*. W utworach tych bohaterki Kławdijewa znalazły się w sytuacjach zagrażających ich życiu. Łączy je wola walki i niechęć do ulegania przeciwnościom losu. W różny sposób radzą sobie z przeżytą czy też przeżywaną traumą — jak większość bohaterów Kławdijewa to wojowniczk i buntowniczk i, rzucające światu wyzwanie¹⁸.

W pierwszym z omawianych utworów, *Chodźmy, czeka na nas samochód*, doświadczenie graniczne jest udziałem dwóch młodych kobiet — Maszy i Julii, które niejako same wpłatają się w sytuację bez wyjścia: wyruszają na obrzeża miasta, by zastraszać mężczyzn, udowadniając tym samym swoją wyższość. Zgodnie z poglądami Jaspersa, człowiek może być nie tylko biernym uczestnikiem sytuacji, ale — poprzez celowe działanie — również je tworzyć, nadawać rzeczywistości określony sens¹⁹. Bohaterki dramatu czują, że ich ży-

¹⁷ W taki sposób Kławdijew napisał sztukę *Podbiegunowa prawda*, opowiadającą o młodych ludziach zarażonych wirusem HIV. Wykorzystanie wypowiedzi rzeczywistych osób w dokumentalnych sztukach Teatru.doc sprawia, że łączą one sztukę z socjologiczną analizą aktualnych problemów współczesności, przez co uważane są za bliższe rzeczywistości i prawdy o świecie niż teksty autorskie. Szczegółowy opis działalności Teatru.doc dostępny jest na oficjalnej stronie teatru: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about> (16.01.2018).

¹⁸ Sam autor tak określa swoich bohaterów: „Мои герои, в какой бы оболочке они ни существовали, — воины. Они боятся не смерти, а забвения. Да и страх смерти в чистом виде не является основным человеческим страхом. Самый большой косяк — умереть, не оставив о себе абсолютно никакой памяти. ‘Я умру, меня похоронят, и никто даже не вспомнит обо мне’ — вот хуже этого ничего нет. Прожить жизнь, не совершив никаких поступков, — вот что страшно. Но страшно совершать и те, на которые программируют нас телевизор и газеты типа ‘Из рук в руки’, — это новая мифология, в которой нас хотят заставить существовать”. Ю. Клавдиев, *Я сейчас азбуку прохожу*. Беседу ведут Мария Сизова и Светлана Щагина, <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/yurij-klavdiev-ya-sejchas-azbuku-prohozhu/> (16.01.2018).

¹⁹ K. Rozmarynowska, *Sytuacja graniczna jako moment doświadczenia siebie w ujęciu Karla Jaspersa*, „Studia Philosophiae Christianae” 2012, nr 3(48), s. 166.

cie nie jest w pełni wartościowe. Pragną zatem takich warunków, które będą dla nich korzystne, dadzą szansę na zmianę dotychczasowego nudnego istnienia. Marzą o tym, by przestać pasywnie obserwować zdarzenia, chcą natomiast być ich aktywnymi uczestniczkami. Sprzeciwiają się rzeczywistości *glamour*, zarzucając jej fałsz i uprzedmiotowienie kobiet²⁰. Występując przeciwko bezsensowności życia, sprowadzonego do kultu rozrywki i przyjemności, wymyślają swoją teorię istnienia, w której — poprzez usprawiedliwianie brutalności i przemocy — definiują na nowo kobiecość, co Łarysa Kisłowa interpretuje następująco:

Юля и Маша создают некую теорию, обосновывают и оправдывают жестокость, не приемля дискриминационных законов, созданных специально для женщин. Они встают против гламурной повседневности, диктата глянцевого журналов и вечного культа Барби. Оружие является альтернативой безобидных, не опасных и легкомысленных игрушек для девочек²¹.

Ta nowa koncepcja ma pomóc w uwolnieniu się od konwencji, utartych schematów, stereotypowych zachowań i zajmowanych w społeczeństwie pozycji. Nie zakłada równości między kobietą a mężczyzną, lecz optuje za całkowitą zmianą ról — to kobieta ma dominować, na co zwraca uwagę Julia: „Весь мир должен бояться женщин! А в особенности таких вот молодых девушек, как мы [...]”²². Agresja pozwala kobietom poczuć władzę i odnaleźć utraconą radość życia. Kłwdijew dekonstruuje stereotypowo rozumiane pojęcie „kobiecości” — jego bohaterki chcą zerwać z potocznym schematem myślenia o słabszej płci. Podają w wątpliwość takie cechy „kobiecy” jak bierność, zachowawczość, ostrożność czy delikatność, akcentując jednocześnie, że udziałem kobiet jest także aktywność, ekspansywność, odwaga i władczość²³. Kisłowa podkreśla cielesny

²⁰ Koncepcję kobiecości *glamour* dokładnie omawia Agata Łuksza w książce *Glamour, kobiecość, widowisko*. Zob. A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

²¹ Л. Кислова, „Безумные сердцем”, женский выбор в „новой драме” рубежа XX–XXI веков (Е. Гремина, Ю. Клавдиев, В. Мережко), „Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования” 2014, nr 1, s. 141.

²² Ю. Клавдиев, *Пойдем, нас ждет машина*, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

²³ Zob. I. Ślusarczyk-Turek, *Filozoficzno-społeczna refleksja nad płcią*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4707> (16.01.2018).

charakter kobiecości pokazanej przez dramaturga — jego bohaterki są młode, pełne energii skierowanej przeciwko wspólnemu wrogowi, czyli mężczyźnie. Wykorzystują do walki najprostszy i najbardziej kojarzony z „męskością” atrybut — siłę i agresję²⁴. Za ich pomocą chcą na nowo określić własną tożsamość. Stosowana przez nie przemoc ma być odpowiedzią na męski terror. Stawiając mężczyzn na pozycji wroga, pragną odnaleźć prawdę o sobie i o świecie, w którym przyszło im żyć. Obecność przeciwnika, traktowanego w tym przypadku również jako ciemniejszy, stanowi impuls do rozpoczęcia walki — tym brutalniejszej, im większe jest poczucie krzywdy i marginalizacji odczuwane przez Maszę i Julię. Traumatyczne doświadczenia sprawiają natomiast, że kryzys tożsamości zostaje niejako „zażegnany”. Kobiety wkroczyły w męski świat, terroryzując i zniewalając mężczyzn. Niespodziewanie dla nich samych, broń, którą zamierzały użyć do zniszczenia męskiego świata, została wykorzystana przeciwko nim. Spotykając trzech młodych mężczyzn, dla których krzywdzenie i maltretowanie innych nie jest grą, lecz elementem codziennego życia, z oprawców stają się ofiarami. Znalazły się w sytuacji realnego zagrożenia życia, w której użycie przemocy okazało się ratunkiem, a nie próbą udowodnienia własnej wartości. Masza i Julia poznają swoje ograniczenia i boleśnie odczuwają zawodność sposobu, w jaki chciały zaistnieć w świecie. Potwierdzenie znajdują tu słowa Bartłomieja Dobroczyńskiego, konstatającego, że sytuacja graniczna jest „idealnym narzędziem samopoznania”²⁵. „Prawdziwe zło”²⁶ zmusza kobiety do zweryfikowania swoich poglądów i wyznawanych idei. Przewartościowaniu ulega pojęcie wolności, rozumiane dotychczas jako możliwość zabijania bez oglądania się na konsekwencje. Sytuacja, której doświadczyły przyjaciółki, pokazuje nieprawidłowość takiego ujęcia problemu. Masza z przerażeniem odkrywa, że jest zdolna do zabójstwa, a przecież jak sama mówi: „человек не убивает просто так. Он вообще не убивает”. Innego znaczenia nabierają także pytania o sens egzystencji. Znalazłszy się w sytuacji granicznej, bohaterki Kławdijewa musiały dokonać wyboru, podjąć decyzję, która „zmieni całe [...] życie. Wszystko, co się wydarzy później, będzie w ogromnej mierze konsekwencją tego jednego wyboru”²⁷. Doznana trauma

²⁴ Л.С. Кислова, „Безумные сердцем”, *женский выбор в „новой драме”...*, s. 141.

²⁵ B. Dobroczyński, *Doświadczenie graniczne*, <http://www.katolik.pl/doswiadczenie-graniczne,2150,416,cz.html> (16.01.2018).

²⁶ Л. Кислова, „Безумные сердцем”, *женский выбор в „новой драме”...*, s. 141.

²⁷ B. Dobroczyński, *Doświadczenie graniczne...*

sprawiła, że Masza przestała poetyzować przemoc i zakwestionowała swoje dotychczasowe podejście do życia, w przeciwieństwie do Julii, która nie od razu porzuciła marzenia o wojnie z męskim światem. Jednak podczas rozmowy stopniowo przekonała się do przyjęcia postawy koleżanki i przychylniejszego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość, w której priorytetami są praca i odpoczynek.

W kolejnej sztuce, *Deszcz za ścianą*, Kławdijew porusza problem werbalizacji traumy oraz języka, jakim powinna ona być wypowiedziana. Bohaterką utworu jest Dziewczyna — w swoim nastoletnim życiu zetknęła się z przemocą ze strony ojczyma, prawdopodobnie została też przez niego zgwałcona. Obecność mężczyzny stanowi dla niej psychiczne i fizyczne zagrożenie, dlatego stara się unikać kontaktów z nim: „Я чувствовала его и пряталась. [...] Полсекунды — и никого нет дома. Меня нет. Пусто”²⁸. Długotrwały stres i nieustanne poczucie strachu osiągają punkt kulminacyjny, gdy Dziewczyna widzi ojczyma gwałcącego jej młodszego brata. Nie mając oparcia w matce, która nie uświadamia sobie albo nie chce dostrzec narastającego tuż obok dramatu, bohaterka Kławdijewa decyduje się na krok ostateczny — morderstwo ojczyma — ze wszystkimi tego konsekwencjami. Wydarzenie to, z jednej strony, uwolniło ją i jej rodzinę od prześladowcy, z drugiej — odebrało wolność obywatelską i pozbawiło dachu nad głową. Poznajemy ją pół roku po tym zdarzeniu, kiedy zmęczona ukrywaniem się i milczeniem postanawia opowiedzieć swoją historię. Werbalizując przeżytą traumę, przede wszystkim w celach terapeutycznych, próbuje wyzwolić się i uwolnić od dręczącego bólu. Pragnie również przestrzec innych, zwrócić ich uwagę na problem przemocy domowej, mając nadzieję, że dzięki temu zapobiegnie kolejnym dramatom. Wyraża sprzeciw wobec pozostawiania ofiar samym sobie. Młoda kobieta zabiera głos w imieniu swoim, brata i tych wszystkich osób doznających przemocy, których życia i doświadczeń „nie postrzega się jako godnych oplakiwania, a więc mających jakąś wartość”²⁹.

Ujawniając swoje bolesne doświadczenia, Dziewczyna mierzy się także z ograniczeniami języka traumy. W relacji między traumą a językiem jednym z istotniejszych jest pytanie o to, „czy dla danego doświadczenia da się wynaleźć taki język, który zachowa jego kształt

²⁸ Ю. Клавдиев, *Дождь за стеной*, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

²⁹ J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 71.

i nie zredukuje znaczenia?”³⁰. Leigh Gilmore zauwaŹa „[...] Źe trauma w jakimś istotnym sensie wykracza poza język, Źe język nie tylko zawodzi w jej obliczu, ale Źe trauma kpi sobie z niego, konfrontując go z jego własną niewystarczalnościami”³¹. Dziewczyna z dramatu Kławdijewa boi się, Źe jej opowieść nie odniesie zamierzonego skutku, jeŹli zostanie przedstawiona neutralnym językiem. Ogrom bólu wywołanego przez relacjonowane wydarzenia podkreśla więc tym samym środkiem, jakim został on zadany — gwałtem. Przemocą skłania dwóch milicjantów, spotkanych w pustostanie, do wysłuchania jej historii. Próbuje zwrócić uwagę na samowolę męskiej części społeczeństwa wobec słabszych, ingerując w cielesność milicjantów, w ciało, które Zygmunt Bauman nazywa „narzędziem przyjemności”³². To właśnie ponowoczesne, atrakcyjne i silne ciało, produkt epoki konsumpcjonizmu, nastawione jest na odbieranie pasjonujących i zachwycających wraŹeń. Bohaterka uderza w tak rozumianą cielesność, stawiając milicjantów w sytuacji ofiary, poniŹając ich i zmuszając do doŹwiadczenia negatywnych emocji. Wykorzystuje brutalne środki ze względu na uodpornienie i zoboŹętnienie ludzi wobec przemocy: „Иногда трудно обратить внимание на то, что ты хочешь сказать. Очень трудно. Пока не прольется кровь — никто и не услышит”, smutno konstatuje Dziewczyna.

Podobnie jak Masza i Julia, nastolatka stosuje przemoc fizyczną, by wstrząsnąć posadami otaczającego ją świata. Zabijając ojczyma, bohaterka *Deszczu za ścianą* po raz pierwszy zdecydowała o sobie i rzuciła wyzwanie zmaskulinizowanej rzeczywistości. Nie zgadzając się na dominację mężczyzn, którzy zawsze znajdują usprawiedliwienie dla swoich czynów, zarzuca śledczym, Źe niemal od razu jako przyczynę morderstwa wskazali jej nienawiść do ojczyma. Dziewczyna oskarŹa ich i cały męski świat o źle pojmowaną solidarność, w ramach której w sytuacjach tak tragicznych, jak ta z jej udziałem, winą obarczona zostaje kobieta. Zmuszona po zabójstwie ojczyma do ucieczki z domu i ukrywania się, jeszcze bardziej samotna niŹ wcześniej, bohaterka podejmuje nierówną walkę. Strzelanina pomiędzy

³⁰ L. Gilmore, *Przypadki graniczne, trauma, autoprezentacja i prawne formy toŹsamości*, przeł. J. Burzyński, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą...*, s. 366.

³¹ TamŹe.

³² Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: M. Szpakowska (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 99.

nią a przybyłymi na pomoc kolegom oddziałami milicji sugeruje jej przegraną. Pozostaje jednak nadzieja, że krzyk zrozpaczonej kobiety zostanie usłyszany.

Kilka miesięcy po sztuce *Deszcz za ścianą* Kłwdijew pisze dramat *Anna*, uważany za jedną z jego lepszych sztuk³³. Tytułowa bohaterka mierzy się w nim z traumą po stracie syna oraz opresyjnością zdominowanej przez mężczyzn społeczności. Najważniejsze miejsce we wspólnocie zajmują „strzelcy” — ich dni upływają na pojedynkach między sobą lub mieszkańcami sąsiednich wiosek. Tworzą zbiorowość, która z przemocy czyni najważniejsze prawo. Jak uważa sama Anna: „Наверное, в какой-то момент деревня стала таким местом, где сошлись люди, не представляющие для себя жизни без насилия”³⁴. Agresja i brutalność zostają ubrane w umowne i relatywne normy prawne zebrane w Kodeksie Ojców, który niczym *Domostroj* reguluje życie wioski. Kodeks Ojców, opresyjny wobec kobiet, całkowicie podporządkowuje je ich mężom, powielając stereotypowe przeświadczenie o drugorzędym znaczeniu kobiecości w porównaniu z preferowaną męskością³⁵. Ta z kolei utożsamiana jest z siłą fizyczną i terrorem silniejszego. Kisłowa podkreśla, że „В тексте Ю. Клавдиева жестокость усиливается, эстетизируется, наделяется символическими коннотациями и, таким образом, неизбежно создается магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания”³⁶.

Przemoc komunikacyjna występuje w utworze jako fundamentalne społeczne i kulturowe doświadczenie. Punktem wyjścia do budowania własnej tożsamości jest dla mieszkańców wioski negatywna identyfikacja — obserwujemy silny podział na „swoich” i „wrogów”. Łatwość, z jaką zgodnie z Kodeksem Ojców można stać się obcym, nie zostawia miejsca na pozytywną samoidentyfikację. Lipowiecki i Beumers dostrzegają w stworzonym przez Kłwdijewa miejscu antyutopię zbudowaną zgodnie z logiką zewnętrznego świata, w którym przemoc dominuje w stosunkach międzyludzkich³⁷. Anna przyznaje, że taki stan rzeczy, przypominający kino hollywoodzkie, początkowo

³³ Zob. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 250.

³⁴ Ю. Клавдиев, *Анна*, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

³⁵ Л. Кислова, „Безумные сердцем”, *женский выбор в русской „новой драме”...*, s. 140.

³⁶ Tamże, s. 139.

³⁷ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 250–251.

może się podobać — najczęściej wtedy, kiedy okrucieństwo i zezwierzęcenie obyczajów dotyka inne osoby. Dla niej przełomowym momentem była śmierć syna, który postrzelił się śmiertelnie podczas zabawy pistoletem jej pierwszego męża. To właśnie grób dziecka wydaje się jedynym, co trzyma Annę w wiosce, której nie chce opuścić, by nie utracić tego, co zostało po najbliższym jej człowieku. Bohaterka Kłwdijewa egzystuje na granicy między społecznością, w której żyje, a światem, który zostawiła. Z jednej strony poddaje się obowiązującym normom, z drugiej — podejmuje próby protestu (m.in. ogląda zakazaną telewizję czy też otwarcie sprzeciwia się mężowi). Ostatecznie jawnie rzuca wyzwanie zmaskulinizowanemu światu, który pozbawił kobietę praw społecznych i politycznych, i zostaje pomocnikiem Przewodniczącego — współczesnego „szeryfa” wioski, pilnującego przestrzegania Kodeksu. Sięgając po władzę, do której jako kobieta nie powinna mieć dostępu, i obwołując siebie strzelcem, zrównuje się z męską częścią zbiorowości. Tym samym próbuje na nowo określić swoją tożsamość. Co ważne, nie ogranicza się do budowania własnego „ja” na drodze negacji, ale zawiązuje sojusz z Przewodniczącym i prostytutką Leną, dzięki któremu wychodzi poza granice tożsamości negatywnej, o której piszą Lipowiecki i Beumers³⁸. Chcąc zaznaczyć swoją obecność w okrutnym i bezwzględnym świecie, Anna idzie śladem innych bohaterek Kłwdijewa — przybiera radykalną męską rolę i podejmuje walkę fizyczną³⁹.

Autor, kreując wieś strzelców, tworzy alegoryczny obraz Rosji, przez co włącza się w dyskusję o ponowoczesnym podmiocie i kryzysie tożsamości w postsowieckiej przestrzeni, co w następujący sposób komentują Lipowiecki i Beumers: „деревня стрелков представляет собой лишь гротескное сгущение неписанных норм русской жизни и метафору постсоветского ‘кризиса идентичности’”⁴⁰.

W ostatnim ze wspomnianych utworów — *Zburzonych* — Kłwdijew umieszcza swoją bohaterkę w innej niż dotychczas sytuacji granicznej. Tym razem traumatyczne doświadczenia wynikają nie z opresyjności męskiego świata wobec kobiet, ale są skutkiem działań wojennych. Dramaturg podejmuje problem Wielkiej Wojny Ojczyź-

³⁸ Zob. charakterystykę Anny w pracy Lipowieckiego i Beumers: М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 251–252.

³⁹ Larysa Kiślowa zauważa, że jest to dość często wykorzystywany zabieg we współczesnej dramaturgii. Zob. Л. Кишлова, „Безумные сердцем”, *женский выбор в „новой драме”...*, s. 142.

⁴⁰ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 251.

nianej. W przeciwieństwie do wcześniejszego dramatu poświęconego temu tematowi (*Ja & cekaemista*), w którym akcentował heroizm rosyjskiego cekaemisty, w *Zburzonych* pisarz „подрывает мифологию Великой Отечественной, а вернее, придает ей новое — и очень страшное — значение”⁴¹. W sztuce przedstawiona zostaje Blokada Leningradu i opisane jedno z jej największych tabu — kanibalizm. Fabułę tworzy historia dwóch rodzin: chłopskiej i inteligenckiej, próbujących przeżyć ten straszny okres. Skonfrontowane zostają dwie postawy etyczne: etyka „przeżycia za wszelką cenę” (reprezentowana przez główną bohaterkę — Marię Razwalinę) i etyka „moralnego ocalenia” (wyznawana przez drugiego bohatera — Iraklija Niwierina)⁴².

Doświadczenie graniczne zostaje wpisane w życie bohaterki — najpierw Wielki Głód podczas kolektywizacji, potem blokada. Wydawać by się mogło, że nikt nie jest w stanie wytrzymać takiego nagromadzenia nieszczęść, jednak Razwalina ma ogromną wolę przeżycia. Pozbawiona wsparcia męża (który został wysłany na front), przejmuje obowiązki głowy rodziny i sama znajduje dach nad głową oraz walczy o wykarmienie dzieci i siebie. Kwestię pożywienia rozstrzyga dość szybko i pragmatycznie. Skoro nie ma nic innego, wykarmi dzieci mięsem z trupów: „да и что такого, я считаю — то ж не я его убила, он сам замерз, а что ж мясу-то пропадать...”⁴³ — usprawiedliwia swoje postępowanie przed Niwierinem. Razwalina przechodzi do porządku dziennego nad czymś, co dla większości ludzi jest nie do przyjęcia (trupożerstwo). Julia Kristeva zauważa, że „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”⁴⁴. Dla bohaterki to głód najbardziej destabilizuje jej świat i stanowi główne zagrożenie dla jej systemu wartości, to on budzi największy wstręt. Dlatego zapewnienie pożywienia staje się dla niej priorytetem, nawet jeśli wymaga przesunięcia granic tego, co odrażające, i złamania tabu pokarmowego, jakim jest kanibalizm (przy czym Razwalina sama nie zadaje śmierci). Z jej punktu widzenia najważniejszą wartością jest życie, jednak rozumiane nie w kategoriach nadrzędnych wartości humanistycznych, a jako fizyczne trwanie człowieka. Lipowiecki i Beumers odnotowują,

⁴¹ Tamże, s. 255.

⁴² Tamże, s. 254.

⁴³ Ю. Клавдиев, *Развалины*, <http://volodin-fest.ru/2011/7-plays/yriy-klavdiev-razvaliny/> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

⁴⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 10.

że Maria Razwalina z goryczą, ale i jednocześnie z naturalną prostotą łączy swoją moralność z doświadczeniem historycznym, wpisującym przemoc w codzienną walkę o utrzymanie się przy życiu⁴⁵.

Koncepcja świata, w której życie ogranicza się do fizycznego przetrwania, jest zupełnie obca drugiemu bohaterowi — Iraklijowi Niwierinowi — intelektualistcie i naukowcowi, który uważa, że ludzka egzystencja polega na czymś więcej niż na zaspokajaniu podstawowych potrzeb fizycznych⁴⁶. Dlatego, gdy odkrywa, czym Razwalina żywi siebie i dzieci, wpada w przerażenie i przestaje się z nimi kontaktować. W tych nieludzkich czasach męzczyzna pragnie dochować wierności ideałom, w które wierzy, przekonując: „Человеком надо быть, верить в светлое, а такой человек не то что съесть — обидеть не сможет другого человека, Анечка!”⁴⁷. Męzczyzna jest zdania, że lepiej umrzeć z głodu, zachowując godność i człowieczeństwo. Niestety tej wysokiej moralnie postawy nie docenia nawet jego córka, która mówi: „они... они знают, что делать, чтобы не умереть, а ты не знаешь”. I choć Kławdijew nie ocenia zachowań swoich bohaterów, a utwór konstruuje w taki sposób, by każdy z nich miał szansę przedstawienia swoich racji, Niwierin umiera — to ironia losu: zostaje zastrzelony przez snajpera, który bierze go za trupożercę, a Razwalinowie i im podobni przeżywają. Tym samym, jak piszą Lipowiecki i Beumers, opowieść prowadzi do smutnej konstatacji, że Niwierinowie z ich humanistycznymi wartościami nie są w tym okrutnym świecie potrzebni, w walce Razwalinów o przeżycie można natomiast odnaleźć źródła dzisiejszego języka nienawiści i przemocy⁴⁸.

Maria Razwalina opanowała trudną sztukę przetrwania w czasach, w których przyszło jej żyć. Nie tłumii ani nie wypiera reakcji na roz-

⁴⁵ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 255.

⁴⁶ Niwierin z wdzięczności za pomoc okazaną mu przez Marię podejmuje się roli nauczyciela i próbuje doksztąpić dzieci Marii. O roli inteligencji w czasie blokady zob. В. Pawletko, *Blokada Leningradu i jej репрезентacje в свете иных доświadczeń граничных*, „Śląsk”, Katowice 2016, s. 13–15.

⁴⁷ Dwa odmienne światy, które reprezentują Razwalina i Niwierin, dwa systemy wartości i dwa sposoby radzenia sobie z traumą wojny i głodu bardzo dobrze ukazują sceny modlitwy. Maria Pjinciczna pragnie, by ona i dzieci przeżyły, i o to się modli wieczorami: „Господи, Царица Небесная! Прости меня и укрепи не помереть, пока все не кончится. Господи, помоги дожить до когда оно кончится!”. W tym czasie Niwierin prosi Boga nie o fizyczne przetrwanie, ale o zachowanie godności i szacunku do rodzaju ludzkiego: „Господи, дай мне сил. Дай мне сил не опуститься до их уровня, и дай мне мудрость объяснить все это ребенку...”.

⁴⁸ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 255.

grywające się wokół traumatyczne wydarzenia, ale uczy się żyć obok nich. Korzysta z dostępnych i znanych sobie środków, by uczynić życie znośnym. Systematyzując i organizując swoje najbliższe otoczenie, zapewnia sobie choć namiastkę bezpieczeństwa⁴⁹. Codzienne zajęcia stają się dla Razwalinów substytutem normalności, utwierdzają ich w słuszności filozofii, w której rację ma ten, kto jest silniejszy⁵⁰. Nie czują się winni, że przeżyli, jak to często bywa w przypadku ocalałych w wojennej zawierusze⁵¹.

Maria, w przeciwieństwie do scharakteryzowanych już bohaterek, nie próbuje walczyć z męskim światem, choć okoliczności zmuszają ją do pełnienia i kobiecych, i męskich ról. Swobodnie porusza się zarówno na typowo żeńskich płaszczyznach (gotowanie, pranie, sprzątanie), jak i męskich (drobne naprawy, zdobywanie jedzenia czy opału). Jej maskulinizacja zostaje podkreślona przez życiową nieporadność Niwierina, który nie radzi sobie z pracami domowymi i zaspokojeniem podstawowych potrzeb swojej rodziny. Jeśli wziąć pod uwagę zdolność zagwarantowania bezpieczeństwa najbliższymi, to w *Zburzonych* następuje zamiana ról — silna jest kobieta, a mężczyzna zdecydowanie słabszy.

Różne doświadczenia graniczne bohaterek Kławdijewa świadczą o tym, jak bardzo intymne są to wydarzenia. Autor pokazuje, że patologie społeczne odgrywają znaczącą rolę w budowaniu tożsamości, wszak człowiek jest od początku do końca uwikłany w określone uwarunkowania środowiskowe, które w skrajnych sytuacjach nie formują, ale niszczą osobowość. Sytuacje graniczne konfrontują człowieka ze strachem, bezradnością, bezpośrednim poczuciem zagrożenia życia⁵². Zmuszają do zweryfikowania z pozoru najtrwalszych poglądów. Masza i Julia z *Chodźmy, czeka na nas samochód* docierają na krańce psychicznej i fizycznej wytrzymałości, szukając wolności i prawdy

⁴⁹ Zob. J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 55–80.

⁵⁰ Mottem do tej sztuki są słowa z piosenki Jegora Letowa i grupy Graždanskaja oborona (Гражданская оборона) *Кто сильнее — тот и прав*, z albumu *Так закалялась сталь* (1988). Pełny tekst motta brzmi: „В повальном наступлении всемирная рота одерживает вновь очередные победы, соблюдая лишь один закон — кто сильнее, тот и прав!”.

⁵¹ Zob. B. Pawletko, *Blokada Leningradu i jej reprezentacje...*, s. 23–24.

⁵² Zob. A. Radny, *Wpływ traumy na psychikę. Psychoterapia ofiary*, „Annales Academiae Medicae Stetinensis — Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie” 2011, t. 57, Sympozja I: *Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu 2009–2011*, s. 106–119.

o sobie. Postawione przed koniecznoŝcią tragicznego wyboru przekonują się, że przemoc, traktowana jako forma buntu, ani nie jest polityczka, ani nie prowadzi do wewnętrznej niezaleŝności. Dziewczyne z utworu *Deszcz za ŝcianą* wstrząsające wydarzenia w domu rodzinnym skłoniły do wykorzystania agresji jako ŝrodka zwrócenia uwagi na przemilczane tragedie tysiąca ofiar przemocy seksualnej. Anna z kolejnej sztuki Kławdijewa bierze do ręki broń, by pokonać opresyjny i zmaskulinizowany ŝwiat, w którym ŝyje. Maria Razwalina natomiast, zmuszona do tego, by mierzyĆ się ze społeczną traumą, jaką jest wojna, próbuje ją pokonać tak, jak umie — z okrutną prostotą, bez miejsca na refleksję nad kondycją ludzką.

Lipowiecki i Beumers nie bez przyczyny przekonują, że nowy dramat jest odpowiedzią na kryzys toŝsamoŝci ponowoczesnego społeczeŝstwa⁵³. Doŝwiadczenia graniczne opisywane w utworach „nowodramców” sà bardzo częŝto zwiàzane z doŝwiadczeniem granic własnego człowieczeŝstwa, co dostrzec moŝna w analizowanych utworach. Bohaterki Kławdijewa muszà odpowiedzieć sobie na pytanie, kim sà w tej okrutnej rzeczywistoŝci, w której przemoc staje się podstawowà formà komunikacji. Tę brutalizację ŝycia społecznego dramaturg eksponuje, uŝywajàc ostrego i napastliwego języcza — nie-normatywna leksyka podkreŝla opresyjnoŝć otaczàcego bohaterów ŝwiata⁵⁴. Podobnà funkcję pełnià miejsca akcji utworów Kławdijewa: zaniedbane, zaŝmiecone domy czy prowincjonalne miasta porażające apatià i brakiem nadziei na lepsze jutro, w których przemoc traktowana jest jako część ŝycia. „Зараженный насилием мир нужно уничтожить насилием”⁵⁵ — wydajà się mówić bohaterowie Kławdijewa. Jednak idàc tà drogà, jak pokazujà ich historie, nie wszystko moŝna osiàgnàć.

⁵³ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 4.

⁵⁴ Тамże, s. 256.

⁵⁵ И. Болотян, „Новая драма” между жизнью и Интернетом, „Современная драматургия” 2008, nr 1, s. 190.

Паулина Харко-Клекот

ЖЕНЩИНА И ТРАВМА
(ИЗБРАННЫЕ МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА ЮРИЯ КЛАВДИЕВА)

Резюме

Статья совершает попытку охарактеризовать творчество Юрия Клавдиева в контексте исследований травмы. Анализу подвергаются четыре пьесы, которые иллюстрируют связь травматического опыта с испытанием пределов собственного человечества: *Пойдем, нас ждет машина*, *Дождь за стеной*, *Анна*, *Развалины*. Героини Клавдиева, оказавшись в положении, угрожающем жизни, принуждены ответить на вопрос, кем они есть в этом жестоком мире. Маша и Юлия (*Пойдем, нас ждет машина*) достигают края психической и физической выносливости, и убеждаются, что насилие и не поэтическое, и не ведет к внутренней независимости. Травматические события в доме героини пьесы *Дождь за стеной* заставляют ее применить силу, чтобы обратить внимание на трагедию жертв сексуального насилия. В свою очередь, Анна из одноименной пьесы прибегает к агрессии для преодоления маскулинизированного мира, в котором живет. Мария Развалина же (*Развалины*) с жестокой простотой, не задумываясь над человеческой моральностью, борется с социальной травмой — последствием войны.

Paulina Charko-Klekot

A WOMAN IN A BOUNDARY SITUATION
(CHOSEN MOTIVES OF THE WORK OF YURY KLAVDIEV)

Summary

In the article the author attempts to characterize the work of Yury Klavdiev in the context of trauma studies. For the analysis the author has used four pieces of work of the playwright showing the relation of a boundary situation with experiencing of boundaries of one's own humanity: *Let's go, the Car is Waiting*, *Rain Outside the Wall*, *Anna* and *The Ruins*. Confronted with fear, helplessness and direct sense of danger to life, Klavdiev's heroines have to answer the question, who they are in this harsh reality. Masha and Juliya from *Let's go, the Car is Waiting* reach the extremes of psychical and physical endurance, and then they see that violence is neither poetic, nor does it lead to internal independence. The shocking events at the family home of the heroine of the play *Rain Outside the Wall* forced her to use aggression as a means of drawing attention to unsaid tragedies of thousands of victims of sexual violence. The titular Anna takes a gun to her hand in order to overcome oppressive and masculinized world in which she lives. Mariya Razvalina (*The Ruins*) goes up against the social trauma of war, against harsh simplicity, without a place for reflection on human condition.

BARTŁOMIEJ KOPCZACKI
Uniwersytet Śląski w Katowicach

WYSPA WASILIJA GOŁOWANOWA JAKO PRZEJAW TRAUMY POSTKOLONIALNEJ I POSTIMPERIALNEJ

Wasilij Gołowanow jest jednym z bardziej interesujących współczesnych pisarzy rosyjskich, a jego twórczość wymyka się jednoznacznym ocenom. Tak działalność pisarza opisyje Anastasia Jermakowa:

Пытаться пересказать сюжет того или иного произведения Василия Голованова бессмысленно, потому что главное для автора совсем иное: лирическое дыхание фразы, смысловой подтекст, эмоциональный импульс текста¹.

Teksty Gołowanowa były niejednokrotnie doceniane w Rosji: „Niezawisimaja Gazeta” uznała utwór *Taczanki z Południa. Artystyczne badania machnowszczyzny (Тачанки с Юга. Художественное исследование махновского движения)* za najlepszą powieść historyczną 1997 roku. Francuski przekład książki² *Wyspy, czyli usprawiedliwienie bezsensownych podróży* w 2006 otrzymał nagrodę Laure Bataillon, a w 2009 za powieść *Wyspa Gołowanowa* uhonorowano nagrodą Jasnej Polany w kategorii „XXI wiek”. Według Gołowanowa tekst *Wyspy* jest manifestem, własnym rozumieniem tego, jak powinien wyglądać „geopoetyczny” utwór³.

Spośród wielu ciekawych wątków powieści (problem pogodzenia twórczości z życiem rodzinnym, stosunek do kultury francuskiej, za-

¹ А. Ермакова, *Как закаляется своеобразие. Рецензия на книгу Василия Голованова „Время чаепития”, „Знамя” 2005, nr 12, <http://www.litkarta.ru/russia/moscov/persons/golovanov-v/> (11.09.2017).*

² Sam Gołowanow określa gatunek *Wyspy* mianem eseju. W niniejszym artykule będę używał pojęcia powieść, co przy lekturze tekstu jest pierwszym skojarzeniem (sugerują to m.in. elementy fabularne). Zob. *Колгуев заговорил по-французски и... по-русски, <http://admarginem.ru/etc/1040/> (11.09.2017).*

³ <http://www.yppremia.ru/laureaty/golovanov/> (11.09.2017).

gadnienie ucieczki z Moskwy w celu poszukiwania sensu życia) w niniejszym artykule skoncentruję się na analizie dzieła Gołowanowa z perspektywy teorii traumy postkolonialnej. *Wyspa* dostarcza bowiem wielu informacji na temat praktyk postkolonialnych państwa rosyjskiego i ich skutków.

TRAUMA JAKO PROCES

Na wstępie warto uporządkować pojęcia związane z kategorią traumy. Jest to o tyle ważne, że zjawisko to — z pozoru łatwe do wytłumaczenia — nie zostało dotychczas precyzyjnie określone. Istnieją zarówno rozmaite sposoby diagnozowania traumy, jak i metody stosowane do analizy tekstów kultury będących jej świadectwem. Ogólnie przyjęte przez teoretyków rozumienie tego syndromu opiera się na tradycyjnym stwierdzeniu, które zakłada, że przyczyną traumy jest jednorazowe wydarzenie o charakterze katastrofy⁴. Pojawiają się jednak głosy, że takie pojmowanie omawianego zagadnienia jest niewystarczające, ponieważ nie uwzględnia ono czynników, które w sposób trwały mogą wpłynąć na kondycję psychiczną jednostki. Stef Craps zauważa, że

nawet wówczas, gdy chroniczne cierpienie wywołane takimi doświadczeniami łączy się z objawami zespołu stresu pourazowego, nie kwalifikuje się ono do takiej diagnozy, jeśli — jak to często bywa — nie towarzyszyło mu jawne zagrożenie bądź akt przemocy⁵.

Postrzeganie traumy jako procesu jest niezbędne do oceny traumy postkolonialnej. Przekształcenia jednostki kolonizowanej, próba ingerencji w jej osobowość czy wręcz bezpośrednia przemoc kolonizatora mogą być przyczyną charakterystycznych zaburzeń w psychice kolonizowanego. Mówi się o tzw. syndromie postkolonialnym czy pourazowym syndromie niewolnictwa⁶. Trafne jest także połączenie traumy jako procesu z kontekstem społeczno-politycznym. Craps zakłada, że zawężenie problemu do kwestii indywidualnej choroby odsuwa na dalszy plan potrzebę transformacji systemu polityczne-

⁴ S. Craps, *Poza eurocentryzm. Teoria traumy w epoce globalizacji*, przeł. J. Burzyński, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 426.

⁵ Tamże, s. 426.

⁶ Tamże.

go, społecznego czy ekonomicznego⁷. Nie jest to nowe podejście. Już Frantz Fanon w głośnej książce *Wyklęty lud ziemi* łączy schorzenia o podłożu psychicznym (nerwica, bezsenność czy impotencja) z przemocą ze strony francuskiego aparatu kolonialnego. Stwierdza on, że „w trakcie spokojnej, niczym nie zakłóconej kolonizacji mamy do czynienia z regularną, rozległą patologią wywodzącą się z ucisku”⁸. Tego rodzaju urazy można nazwać traumą kognitywną, czyli taką, która wpływa nie tylko na emocje, lecz także na zachowanie i sposób postrzegania świata (np. człowiek, który przeszedł piekło obozów koncentracyjnych, oprócz zaburzeń emocjonalnych, mógł mieć problemy związane z postrzeganiem świata, tzn. wątpił w dobro jako warunek człowieczeństwa)⁹.

RADZIECKI KOLONIALIZM I JEGO NASTĘPSTWA

Narody zamieszkujące Północ i wschodnią Syberię właściwie od średniowiecza podlegały presji kolonialnej państwa rosyjskiego, a potem radzieckiego. Ekspedycje, które zapoczątkowały podbój północnych terenów dzisiejszej Rosji, miały zasadniczo jeden cel — zdobycie jak największej ilości futer, które stanowiły jeden z głównych towarów eksportowych Rosji/Związku Radzieckiego. Praktyki kolonialne zmieniały się z upływem czasu, ale np. w okresie caratu nie wybiegały one zazwyczaj znacząco poza typową kolonizację gospodarczą¹⁰. Sytuacja zmieniła się w okresie istnienia Związku Radzieckiego, władze nie miały bowiem pomysłu na włączenie ludów zamieszkujących północne rubieże ZSRR do idei budowy nowego państwa. Jednak już w latach trzydziestych stwierdzono, że cały system społeczno-gospodarczy, panujący pośród rdzennych mieszkańców Północy, służy ochronie wielkiej własności i w związku z tym należy ten system

⁷ Tamże.

⁸ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 176.

⁹ И. Кукулин, *Уточнение понятий*, „Новое литературное обозрение” 2015, nr 2(132), <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/132/32k.html> (01.04.2017).

¹⁰ Dokładną analizę praktyk kolonialnych stosowanych przez państwo rosyjskie wobec narodów Północy przeprowadził Jurij Sliozkin w książce *Арктические зеркала: Россия и „малые народы Севера”*, Новое литературное обозрение, Москва 2017, http://www.e-reading.club/bookreader.php/1034200/Slezkin_-_Arkticheskie_zerkala_Rossiya_i_malye_narody_Severa.html (01.04.2017)

zburzyć oraz odbudować według zasad marksizmu-leninizmu¹¹. Od lat trzydziestych ubiegłego stulecia możemy mówić o zastosowaniu praktyk kolonizacji wewnętrznej, czyli o stworzeniu w jednym kraju relacji kolonialnej między władzami i obywatelami, opierającej się na narzuceniu im obcego systemu wartości. Zakładano, że kolonizacja narodów Północy będzie polegać przede wszystkim na pełnym podporządkowaniu gospodarczym — Ewenkowie czy Nieńcy mieli dostarczać państwu futer, ryb i innych zdobywanych w tajdze towarów. Państwo radzieckie poszło natomiast o krok dalej — dokonano kolektywizacji, ale od początku napotymano trudności: ludy Syberii nie rozumiały, czego oczekuje od nich nowa władza. Rdzenni mieszkańcy Północy nie pojmowali, co oznacza kulak, elementy burżuazyjne, industrializacja czy technika. Mimo tego, „Различные сочетания угроз, прямого насилия, экономического шантажа и подкупа рано или поздно приводили к нужному результату”¹².

Jeżeli uznamy, że państwo rosyjskie/radzieckie posługiwało się praktykami kolonialnymi, warto postawić pytanie o skutki takich działań. Oczywiście uwagę zwraca wykorzystanie gospodarcze ludów Północy, ale o wiele głębsze przeobrażenia nastąpiły w rezultacie zmiany paradygmatu kulturowego i związanych z tym trwałych przemian w psychice rdzennej ludności Syberii. W powieści Gołowanowa odzwierciedlone są oba te czynniki, tj. eksploatacja gospodarcza i kulturowa. Widoczne są tu także następstwa wycofania się państwa rosyjskiego z zadań kolonialnych.

Wychodząc z założenia, że trauma może być efektem długofalowych oddziaływań na psychikę, a także opierając się na tezie stawianej przez Fanona, można uznać, że ludy Syberii były poddawane długotrwałemu procesowi kolonizacji, a konsekwencją którego była trauma postkolonialna. W tekście *Wyspy* znajdujemy na to konkretne przykłady, chociaż autor-narrator jest bardziej naocznym świadkiem niż podmiotem stawiającym diagnozę. W utworze nie pojawiają się właściwie głosy rdzennych mieszkańców mówiących o przyczynie sytuacji panującej na Wyspie. Można by w tym miejscu postawić autorowi powieści zarzut, że odbiera on głos podmiotom skolonizowanym. Jednak wydaje się to bezpodstawne, mieszkańcy Kołgujewa nie są bowiem świadomi źródeł swoich „zaburzeń” — to ofiary traumy nieświadomionej.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

WYSPA PORZUCONA PRZEZ LUDZI I BOGA

Konsekwencje długoletniego kolonialnego panowania na tych obszarach są oczywiście zauważalne. Świadczą o tym m.in. zmiany w funkcjonowaniu Nieńców. Narrator komentuje to następująco:

Kiedy po trzech latach przyjechałem na Kołgujew, wśród ruin w dalszej okolicy wyspy nie było już nic oprócz zardzewiałego żelastwa i starego drewna — wszystko było wyjedzone do czysta. Ale i Bugrino wyglądało jak statek osiadły na mieliźnie z błędzącymi po pokładzie zagubionymi pasażerami, dla których nie starczyło miejsca w szalupach, oraz marynarzami, którzy zostali, by czekać na pomoc w nadziei, że paliwa i żywności starczy do czasu, gdy ktoś przyjdzie z pomocą.

Ale nikt się nie zjawia. Radiostacja milczy. Zapomniano o nich.

Jak wyrazić ogrom ich rozpacz? Jak opisać oczy starych kobiet czekających na cudzy pogrzeb jak głodne sępy?¹³

Metafora statku przywołana przez narratora jest wymowna. Na pokładzie przebywają tylko błakający się bez celu pasażerowie oraz marynarze. Nie wspomina się o kapitanie, osobie, która mogłaby pokierować załogą i przedsięwziąć działania zmierzające do wyciągnięcia okrętu z mielizny, w tym konkretnym przypadku — z „mielizny życia” i pułapki zubożenia, apatii, spowodowanej wycofaniem się z tych rejonów dotychczasowych nadzorców — kolonizatorów. Bezsens wegetacji na Kołgujewie wzmagają fakt, że mieszkańcy wyspy chodzą do szpitala, do sklepu oraz piszą donosy nie po to, aby zaspokoić swoje potrzeby czy dać wyraz frustracji bądź niezadowoleniu — robią to ot tak, z nudów (s. 378). Taka postawa najlepiej obrazuje sytuację mieszkańców wyspy. Nieńcy zostali porzuceni przez ludzi, a dokładniej przez państwo radzieckie, które już ich nie potrzebuje. Osadzeni na mieliźnie niczym statek czekają na ratunek, który już nie nadejdzie. Kolejnym przykładem porzucenia są losy „zarządu gospodarczego”:

Pracy w sowchozie nie było i dyrektor, jako człowiek dobry, o wrażliwym sumieniu, podał się do dymisji i opuścił wyspę. Dwie brygady hodowców reniferów pozostające w tundrze przestawiły się na byt autonomiczny, żywiąc się surowym mięsem i rybami i wysyłając czasami do osady gońca na sankach z zaprzęgiem po wódkę i chleb (s. 147).

¹³ W. Gołowanow, *Wyspa, czyli usprawiedliwienie bezsensownych podróży*, przeł. M. Hornung, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 275. Dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

Brak odgórnego regulacji, która została zaniechana przez kolonizatora, wywołał u przyzwyczajonych do niej Nieńców powrót do na wpół prymitywnych zachowań i nawyków. Bez dawnego kierownictwa mieszkańcy Kołgujewa nie są w stanie żyć jak dotychczas. Ludzie na wyspie „[...] czują, że nadszedł kres czasów” (s. 251). W tych słowach można dopatrzeć się cech syndromu postkolonialnego. Pokrywa się to ze słowami Fanona, który twierdził, że:

kolonializm pozbawił osobowości skolonizowanego. Depersonalizacja ta odczuwana jest także na poziomie grup, na poziomie struktur społecznych. Skolonizowany naród został sprowadzony do zbiorowości jednostek, które swoje istnienie uzależniają wyłącznie od obecności kolonizatora¹⁴.

Nieńcy, od wielu lat ulegając obietnicom i naciskom, całe swoje życie określali przez przynależność do radzieckiego Imperium. Ich obecną sytuację można także interpretować jako upadek nadziei pokładanych w państwie. Już w latach siedemdziesiątych mieszkańcy Północy wyrażali się pozytywnie o władzy radzieckiej i byli gotowi wykorzystać wszelkie możliwości rozwoju (edukacja, praca, zmiana miejsca zamieszkania i trybu życia) proponowane przez państwo. Z badań radzieckich socjologów, przeprowadzanych przy okazji budowy BAM-u (Байкало-Амурская магистраль), wynika, że państwo powinno zapewnić możliwość zmiany trybu życia narodom Północy, co doprowadzi do realizacji dwóch celów: spełnienia oczekiwań obywateli oraz asymilacji z resztą społeczeństwa radzieckiego¹⁵. Kołgujew może być przykładem tego, jak państwo nie wywiązało się ze swoich obietnic.

Nie zważając na zmianę w relacjach z podmiotem kolonizującym, na Kołgujewie zostały jeszcze osoby, które nadal czują więź z państwem-kolonizatorem. Dwaj młodzi Nieńcy, Alik i Tolik, przewodnicy bohatera, nie chcą dogorywać na wyspie w „beznadziei i smrodzie”. Obaj kilkakrotnie składali już podania z prośbą o przyjęcie do wojska. Podkreślają, że są sprawni fizycznie i mają wszelkie predyspozycje, aby zostać znakomitymi żołnierzami, pragną wstąpić do armii „i służyć gdzieś w niebezpiecznym miejscu, na granicy Tadżykistanu

¹⁴ F. Fanon, *Wyklęty lud...*, s. 200.

¹⁵ Ю. Слезкин: *Арктические зеркала...* Badania dotyczyły w głównej mierze Ewenków, ale prawdopodobnie sytuacja ludów Północy w tamtym okresie była podobna. W związku z tym rezultaty badań przeprowadzonych wśród Ewenków można ekstrapolować na wszystkie narodowości zaliczane do kategorii „małych ludów Północy” (малые народы Севера).

z Afganistanem, gdzie przyda się ich wytrwałość i odwaga, umiejętność celnego strzelania i zdolność słyszenia najcichszych szmerów” (s. 167). Jednak „nikt im nie odpowiedział” (s. 167). Jest to interesujący przykład przemian zachodzących w Imperium — państwo, od wieków żądające ofiary krwi od swoich obywateli, nie potrzebuje już żołnierzy. Zbędni są również obrońcy Imperium, którzy mogliby bronić jego interesów na azjatyckich rubieżach. Państwo-kolonizator rezygnuje ze swoich praw, zostawiając na pastwę losu na wpół skolonizowanych „tubylców”.

* * *

Efektom radzieckiego panowania na Kołguczewie są także zmiany kulturowe. Najważniejszą z nich jest zerwanie ze światem dawnych wierzeń, które przez wieki determinowały życie Nieńców. Zostali oni porzuceni przez bogów, ponieważ zanegowali wartości, które niemal od zawsze określały ich byt. Skoro się zmienili, bogowie odeszli. Władza kolonizatora na wyspie miała w tym procesie swój udział:

No, ale niebawem zjawił się komisarz Chudiakow. Nasłał na szamana Winukana upośledzonego na umyśle zabójcę, założył faktorię i zabrał się do konfiskowania reniferów. A żeby zjednać sobie tutejszych ludzi, czerwoni nawieźli za pierwszym razem tyle wina, że starczyło do wiosny. I nastały nowe czasy (s. 356).

Zabójstwo szamana ma wymiar symboliczny — śmierć pośrednika pomiędzy światem realnym i metafizycznym prowadzi do zerwania więzi między nimi. Przerwanie łączności między światem ludzi i światem duchów symbolizuje w powieści także magiczny lud Siirtia, który był częścią wierzeń Nieńców. Według legend i świadectw przekazywanych przez mieszkańców wyspy Siirtia koegzystowali z Nieńcami przez wieki. Byli niewidoczni, lecz ich obecność była czymś oczywistym: spotykano się z nimi w snach, dokonywano wymian handlowych, byli duchami opiekuńczymi wyspy i jej mieszkańców. Na pytanie, czy Siirtia nadal mieszkają na wyspie, zasmucony bohater powieści odpowiada: „— Nie, już nie. Przeszły do legendy. Może gdzieś jeden czy dwa zostały...” (s. 331). Wyspa jest miejscem pozbawionym opieki sił nadprzyrodzonych, magicznych. Przyczyna tej sytuacji tkwi w ludziach, co dostrzega narrator:

Bogowie porzucają tylko te miejsca, które człowiek wbrew ich woli wyszydził, bo jego serce się zmarszczyło jak suszona gruszka, oduczyło się radości i zubożyło na wszystko (s. 240).

Wymowne jest także przedstawienie losu syna ostatniego szamana wyspy. Został on zdegradowany do roli „sprzątacza gówna” (s. 346), co w oczach jego pobratymców oznaczało największe upokorzenie. Mimo tego hańbiącego zajęcia nie zerwał więzi ze światem duchowym, ponieważ „w strasznym swym upokorzeniu i niemocie słyszał czasami głos Boga i czuł w sobie siły Boga, i jasność, i gniew Jego” (s. 347). Zawieszenie pomiędzy dwoma światami, pomiędzy boskim *sacrum* i ludzkim *profanum*, staje się dla niego przyczyną traumy — nie może być szamanem, chociaż wie, że taka rola była mu pisana: ojciec przed śmiercią nie zdążył przekazać mu swojej wiedzy (s. 346). Nie odnajduje się wśród „zwykłych” ludzi, czuje, że jest od nich inny — ma świadomość kontaktu ze światem metafizycznym, który dla pozostałych Nieńców już nie istnieje, a właściwie nie jest im potrzebny.

* * *

Przypadek mieszkańców Kołgujewa jest szczególny. Z jednej strony trauma, której objawami są alkoholizm, przemoc wobec ludzi i zwierząt czy ogólne poczucie beznadziei, nie jest przez nich samych w żaden sposób uświadomiona. Żyją oni w zamkniętym świecie, pozbawieni ideologii, a w szczególności ideologii radzieckiej, radzieckiego kolonializmu, który determinował ich byt oraz wyznaczał miejsce na Ziemi. Z drugiej strony, nie mogą powrócić do sytuacji sprzed kolonizacji — do świata rdzennej kultury i wierzeń, ponieważ pamięć o nich została utracona czy wręcz wykorzeniona poprzez praktyki kolonialne stosowane przez Związek Radziecki. Taki stan, charakteryzujący się utratą fundamentów własnej tożsamości, może być źródłem traumy. Najlepszą ocenę sytuacji zaistniałej po kolonializmie wyraża wewnętrzny monolog syna ostatniego szamana wyspy:

Wiele widział. Widział, jak z czasem rozpadły się więzi z nieznanym, zniszczone po grubiańsku przez ludzi, i świat się przechylił pozbawiony niewidocznych zawieszek. Ludzie na wyspie przestali zabijać renifery, tylko pijani zarzynali je, roztrzaskując im głowy łomem. Oduczyli się nosić lżejsze ubrania, stracili odporność i jasny umysł polującego wilka, zrobili się źli, nienasyconymi jak psy i jak psy leniwi i potulni. I pokochali wódkę bardziej niż swe życie nudne i puste, które jeszcze za czasów jego ojca było trudne, ale piękne.

WYSPA WASILIJA GOŁOWANOWA...

Siedziało się na wzgórzach i śpiewało pieśń, podsycając mały ogienek gałązkami tundrowych zarośli... (s. 348).

W tekście utworu nie znajdziemy jednak recepty na jakąkolwiek zmianę. Świat oglądany oczami głównego bohatera *Wyspy* nie pozostawia złudzeń: Nieńcy zostali porzuceni. Nie ma także nikogo, kto byłby w stanie pomóc społeczności Kołgujewa. Osoba ta musiałaby — niczym Franz Fanon — dokonać analizy tego, co zaszło w historii społeczności wyspy oraz zaprezentować nowy system wartości, dzięki któremu Kołgujew mógłby ponownie „wymyślić się na nowo”.

Баргломей Копчацки

МОТИВ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ТРАВМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ВАСИЛИЯ ГОЛОВАНОВА *ОСТРОВ ИЛИ ОПРАВДАНИЕ БЕССМЫСЛЕННЫХ ПУТЕШЕСТВИЙ*

Резюме

В статье рассматривается вопрос постколониальной травмы в произведении Василия Голованова *Остров или оправдание бессмысленных путешествий*. Материал произведения позволяет тщательно показать как русское/советское колониальное давление повлияло на образ жизни, систему ценностей, религию, а также на идентичность жителей острова Колгуев, т.е. ненцев. Обстановка, в которой находятся жители острова в первые годы после падения Советского Союза, напоминает ситуацию, возникшую после колониализма в Африке и Азии.

Bartłomiej Kopczacki

POSTCOLONIAL TRAUMA IN VASILII GOLOVANOV'S NOVEL *ISLAND OR A JUSTIFICATION FOR MEANINGLESS TRAVEL*

Summary

In this article, author analyses postcolonial trauma in Vasilii Golovanov's novel *Island, or an Excuse for Pointless Travelling* (also known under the second English title: *Island or A Justification for Meaningless Travel*). The analyzed novel reveals many examples how the Russian/soviet colonialism methods worked by decades as well as the results of colonial pressure on native Kolguyev island inhabitants. After the fall of the Soviet Empire, situation of Nenets people was very similar to situation of other nations after Western colonial empires fall: Nenets as Africans or Asians also suffer postcolonial trauma. Franz Fanon described French colonialism in Algeria, Golovanov described soviet colonialism on Kolguyev.

PAWEŁ ŁANIEWSKI
Uniwersytet Śląski w Katowicach

PANOPTYKON I FABRYKA KOMUNIZMU — *KLASZTOR ZACHARA PRILEPINA*

Wyspy Sołowieckie zajmowały szczególne miejsce w ramach struktur sowieckiego systemu penitencjarnego. Znajdujący się w znacznej odległości od lądu i charakteryzujący się nieprzychylnymi warunkami atmosferycznymi archipelag stanowił nie tylko doskonale miejsce odosobnienia, ale również zamkniętą przestrzeń, sprzyjającą przekształcaniu jednostek. Pierwsze więzienie funkcjonowało tam już w czasach Imperium Rosyjskiego, jednak najintensywniejszy rozwój przypadł na lata formowania się Związku Radzieckiego. Właśnie ten okres został opisany przez rosyjskiego autora i działacza społecznego Zachara Prilepina w powieści *Klasztor* (*Обитель*, 2014).

W odbiorze pisarza obóz koncentracyjny zmienia się w przypominający fabrykę układ wzajemnie powiązanych systemów, którego zadaniem jest produkcja nowego człowieka — idealnego obywatela rodzącego się Kraju Rad. Bazą, z której ma powstać gotowy „produkt”, są kryminaliści oraz więźniowie polityczni. Każdy łagiernik, funkcjonariusz CzK czy poszczególne atrybuty obozowego życia stają się kolejnymi trybami w olbrzymiej maszynie produkcyjnej sołowieckiego obozu.

Takie ujęcie pozwala spojrzeć na łagrową rzeczywistość ze szizoanalitycznej perspektywy. Metoda, opracowana przez Gillesa Deleuze'a i Félixę Guattariego, opiera się na teorii maszyn, wpływających na wszystkie poziomy świadomości jednostki oraz otaczające ją struktury społeczne. Obok działających w olbrzymiej skali maszyn molowych, których zadaniem jest tworzenie wielkich struktur kultury i podległych jej aparatów, na sołowiecki Panoptykon składają się również miliony submikroskopowych maszyn molekularnych. Pomiedzy nimi znajduje się ciało bez organów — pozostałość po

zdeterytorializowanym *socius* – struktura dążąca do uwolnienia się od zniewalających ją czynników. Układ przypomina wahadło balansujące pomiędzy paranoją (układy molowe) i schizofrenią (elementy molekularne)¹.

Wyspy Sołowieckie umożliwiają wykryształizowanie i zhierarchizowanie czynników, które Deleuze i Guattari nazywają mianem wyzwolicieli. Nie są więzieniem, lecz gigantyczną maszyną produkcyjną. Nie bez przyczyny Fiodor Eichmanis – komendant jednostki – stwierdza: „To nie obóz, to laboratorium!” – laboratorium, które ma własny ustrój polityczny („rodzaj wojennego komunizmu”), strukturę społeczną i instytucje².

Właściwa rola sołowieckiego obozu polega na odpowiednim przekształceniu wektorów działania maszyn pragnących więźniów. Proces ten wspierają maszyny działające w ramach układów molowych. Rezultatem ich pracy jest paranoja – myślenie w kategoriach masowych, relokacja pragnień jednostki na sektor publiczny. Maszyna społeczna, połączona z maszyną imperialną i terytorialną, oddziałuje na maszyny pragnące, nanosi na *socius* swoją unikalną inskrypcję, aby „ustanowić pamięć słów”, „wyprzeć pamięć biokosmiczną”³. Jednocześnie konieczny jest jednak paraliż elementów molekularnych. Ich schizoidalny tryb pracy może stać się paliwem dla rewolucyjnych rozruchów, sprzyja przy tym poczuciu odrębności i rozbijaniu olbrzymich społecznych układów, które są podwaliną państwowości.

Podstawą zaistnienia sołowieckiej fabryki jest przerwanie pewnego cyklu, który ułatwia społecznościom przechodzenie do kolejnych faz rozwoju. Maszyna bolszewickiego terroru burzy zastane struktury – rozprawia się z cmentarzami, tytułami i religią, błyskawicznie przysposabia sobie jednak elementy odpowiedzialne za represje, udoskonala je i na ich podstawie buduje własny aparat. Zgodnie z logiką ewolucji maszyny terytorialne, posługujące się ciałami w celu ukonstytuowania „założycieli państwa”, ustąpiły miejsca carskim maszynom imperialnym wykorzystującym w większym stopniu terror symboliczny. Logika Sołówek jest inna – wymaga ponownego użycia maszyn terytorialnych, zapisania na żywej materii swojego mitu założycielskiego, stworzenia nowej kategorii człowieka.

¹ F. Guattari, G. Deleuze, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 329.

² Z. Prilepin, *Klasztor*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Czwarta Strona, Poznań 2016, s. 239. Dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

³ F. Guattari, G. Deleuze, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia...*, s. 218.

Sama fabryka idealnie wpisuje się w więzienną przestrzeń. Autorzy *Anty-Edypa* zaznaczają: „Nie jest przenośnią stwierdzenie, że fabryka to więzienie. Fabryka nie przypomina więzienia, ona nim jest”⁴. Konstrukcją, która pomaga osiągnąć jak najlepsze efekty w pracy nad tworzeniem nowej jednostki, jest z kolei Panoptykon — budowla zaprojektowana przez Jeremy’ego Benthama w 1791. Miała ona przejąć kontrolę nad osadzonymi:

Na obwodzie budynek w kształcie pierścienia, pośrodku wieża, w niej szerokie okna wychodzące na wewnętrzną fasadę pierścienia; okrągły budynek jest podzielony na cele, z których każda zajmuje całą jego grubość; mają one po dwa okna, jedno do wewnątrz, skierowane na okna wieży, drugie na zewnątrz, pozwalające światłu przenikać celę na wylot. Wystarczy teraz umieścić w centralnej wieży nadzorcę, a w każdej celi zamknąć szaleńca, chorego, skazańca, robotnika albo ucznia⁵.

Wprawdzie forma obozu na Wyspach Sołowieckich nie pozwala na zorganizowanie zakładu karnego tego typu, ale idea przyświecająca jego twórcom jest podobna. Odseparowani od świata i żyjący w ciężkich warunkach więźniowie są pozbawieni prywatności — władza, w postaci nie tylko czekistów, ale również stojących wyżej w hierarchii osadzonych, nieustannie ich nadzoruje. Pełna kontrola jest gwarancją zniewolenia, a więc także osiągnięcia zakładanego sukcesu. Jak zauważa Michel Foucault: „To główny efekt Panoptykonu: wzbudzić w uwięzionym świadome i trwale przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję automatycznego funkcjonowania władzy. Spowodować, by nadzór był nieprzerwanie skuteczny, nawet jeśli będzie nieciągły w działaniu”⁶. Tylko Panoptykon umożliwia dogłębne oddziaływanie na maszyny pragnące więźniów — sam w sobie staje się symbolem i naturalnym przedłużeniem ręki władcy, świadczy o jego potędze i niezbywalnych prerogatywach. Nie bez przyczyny Foucault uznaje go za kolejną maszynę, wykorzystywaną w bogatym aparacie terroru i dyscypliny: „Panoptykon to nadzwyczajna maszyna, która produkuje homogeniczne efekty władzy, choć uruchamiają ją najrozmaitsze pragnienia”⁷.

Świadomość więźniów jest sukcesywnie rozbijana. Decydujące znaczenie ma nie tyle fizyczny terror i różne środki kontroli, ile odpo-

⁴ Tamże, s. 433.

⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 195.

⁶ Tamże, s. 196.

⁷ Tamże.

wiednia modyfikacja maszyn pragnących osadzonych. Jeden z więźniów, Mieziernicki, tak opisuje tę sytuację:

[...] czy nie wydaje się panom zabawne, że w kraju zwycięskiego bolszewizmu, w pierwszym zorganizowanym przez państwo obozie koncentracyjnym, połowę funkcji administracyjnych sprawują główni wrogowie komunistów – białogwardyjscy oficerowie? A biskupi i arcybiskupi w czambuł podejrzewani o działalność antysowiecką, pilnują bolszewickiego i łagrowego mienia! (s. 49–50).

Sołowiecki Panoptykon nie jest ewenementem ani skrajnością – jest idealnym odbiciem społecznej fragmentaryzacji. Jego struktura odpowiada rzeczywistym stosunkom sił i odzwierciedla stan psychiki przeciętnego Rosjanina. Więzienie składa się z niejednorodnych molekuł – swoją reprezentację znajdują w nim ideowi komuniści, monarchiści, prawosławni, ateści, kryminaliści, praworządni obywatele, inteligencja i niewykształceni ludzie. Analiza ich inwestycji libidynalnych pozwala na dokładne odseparowanie kolejnych edypalnych czynników. Nie poddają im się tylko doświadczający epizodów szaleństwa Artiom Goriainow i przesiąknięty mistycyzmem władczyni Joann. Wyspy Sołowieckie są bolszewickim teatrem i to właśnie teatr jest dla nich główną rozrywką – jedynym miejscem, w którym zaciera się granica pomiędzy osadzonymi i strażnikami. Organizowane cyklicznie spektakle cieszą się olbrzymią popularnością, ale są również gwarantem normalności i zakotwiczeniem zewnętrznego świata. Elementy teatru łatwo zaobserwować także w najdrobniejszych częściach składowych obozowej rzeczywistości. Apele, egzekucje, kary cielesne, podział pracy czy obozowa struktura są po prostu umiejętnie odtwarzanymi scenami.

Cały system bolszewickiego terroru opiera się na poczuciu winy – symbolicznym długi, zaciągniętym przez konstruowanego właśnie nowego obywatela. Zdaniem Deleuze’a i Guattariego „dług jest [...] jednostką aliansu, alians zaś samym przedstawieniem. To alians koduje przepływ pragnienia i za sprawą długu wytwarza w człowieku pamięć słów i wyrzeczeń”⁸. Dług warunkuje powstanie zbiorowości, w przeciwnym wypadku doszłoby do jej wyparcia. To właśnie on sankcjonuje „całą niedorzeczność i arbitralność praw, cały ból inicjacji, cały ten perwersyjny aparat represji i edukacji, rozgrzane żelazo i straszliwe procedury [...]”⁹. Dług jest również nieodłącznie związany

⁸ F. Guattari, G. Deleuze, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia...*, s. 218.

⁹ Tamże, s. 224.

z okrucieństwem. Jednostka chętnie przyjmuje karę, sama o nią prosi, dba o to, żeby była jeszcze bardziej dotkliwa, doskonale zdaje sobie bowiem sprawę z wagi swojej zbrodni. Arytmetyka długu odpowiada prostemu równaniu: „wyrządzona krzywda = ból, któremu należy się poddać”. Podobnie do tego zagadnienia podchodzi Foucault. Zdaniem filozofa ciało skazańca wypełnia w całym aparacie penitencjarnym kluczową rolę:

Cykl się zamyka: od badania po egzekucję ciało stworzyło i odtworzyło prawdę zbrodni. A może raczej stanowi ono żywioł, który poprzez cały zestaw rytuałów i prób wyznaje, że zbrodnia miała miejsce, głosi, że samo jej dokonało, pokazuje, że nosi ją wypisaną w sobie i na sobie, wytrzymuje działanie kary i objawia, w sposób najjaskrawszy, jej skutki¹⁰.

Każń jest w tym ujęciu niezbędna do symbolicznego zaistnienia nie tylko sprawiedliwości, ale także aparatu władzy. Skazany to „herold swojego wyroku”, cielesne uosobienie ciężaru ciążącej nad nim winy, aktor w spektaklu, w którym władza może pokazać społeczeństwu swoją siłę i raz jeszcze zatwierdzić własne prerogatywy. Każń staje się zatem czymś „prymitywnym i nienormowanym”¹¹, to nieodłączny atrybut władzy — doświadczenie, które osadza ją i zatwierdza. Nie ma przy tym większego znaczenia jej pochodzenie.

Okrucieństwo nie jest niczym innym niż tylko dogodnym sposobem zapisu maszyn terytorialnych na ciałach. Dzięki cierpieniu człowiek-istota biologiczna przeobraża się w jednostkę mającą pamięć zbiorową. Jak zauważa Friedrich Nietzsche w dziele *Z genealogii moralności*: „Nigdy nie obeszło się bez krwi, bez męczarni, bez ofiar, gdy człowiek uważał, że jest niezbędne, by wyrobił sobie pamięć”¹². Okrucieństwo nie wynika z wrodzonych cech przedstawicieli aparatu państwa, nie jest związane z zaburzeniami psychicznymi czy konstrukcją moralności. Różnica pomiędzy osadzonym a strażnikiem jest symboliczna. W rzeczywistości obaj doświadczają takich samych cierpień i obaj są takimi samymi maszynami w formułującej się maszynie imperialnej. Przy tym doskonale wiedzą, że role w każdej chwili mogą się odwrócić — więźniowie przeobrażają się w katów, byli strażnicy w ich ofiary. Jak zauważają Deleuze i Guattari:

Okrucieństwo jest ruchem kultury, który oddziałuje na ciała, na ciałach się zapisuje, ciała opracowuje i kultywuje [...]. Taka kultura nie jest ruchem ideolo-

¹⁰ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia...*, s. 47.

¹¹ Tamże, s. 34.

¹² F. Guattari, G. Deleuze, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia...*, s. 171.

gii: przeciwnie, siłą włącza produkcję w pragnienie i odwrotnie, siłą wprowadza pragnienie do produkcji i reprodukcji społecznej¹³.

Cierpienie, ból, poniżenie, a nawet śmierć stanowią cel sam w sobie, są znakami terytorialnymi przyporządkowującymi ciała. Przeprowadzana w ten sposób inskrypcja jest warunkiem istnienia zbiorowości. Główny bohater — Artiom — może uniknąć morderczej pracy polegającej na wyławianiu bałanów, jednak rezygnuje z udania się z Wasilijem Pietrowiczem do lasu, gdzie jego zadaniem byłoby zbieranie jagód. Podczas ucieczki, zamiast poświęcić wszystkie siły na realizację zamierzonego planu, przeobraża się w czekistę i marzy o powrocie do obozu. Nie decyduje się na spotkanie z matką, która jest jedynym łącznikiem z pozornie „normalnym” światem. Nawet w krótkich chwilach szaleństwa, kiedy szczególnie uderza irracjonalność jego postępowania, nie dąży do rozerwania swojego związku z maszyną terytorialną Wysp Sołowieckich — wręcz przeciwnie, jeszcze bardziej deprecjonuje swoją wartość, stara się jak najbardziej zniechęcić do siebie współwięźniów i strażników, ciągle balansuje na pograniczu życia i śmierci.

Podstawą maszyny społecznej jest wewnętrzna sprzeczność: „[...] tylko zacinając się, psując, pękając w niewielkich eksplozjach, maszyna społeczna może funkcjonować — dysfunkcje to nieodłączny element jej funkcjonowania, a fakt ten nie jest wcale pomniejszym aspektem systemu okrucieństwa”¹⁴.

Aby system spłaty winy mógł się domknąć, potrzebna jest jeszcze jedna instancja — Nietzscheańskie „oko oceniające” lub „oko bóstwa rozmiłowanego w okrutnym widowisku”¹⁵. Uważnie obserwuje rytuał przywracania sprawiedliwości poprzez wymierzanie okrutnych kar i tym samym odbudowuje zerwane przymierze pomiędzy jednostką a aliansem. Olbrzymia despotyczna maszyna państwa opiera się na terrorze, zajmuje się produkcją długu, który w krótkim czasie staje się niemożliwy do spłacenia. Maszyna społeczna w pełni odrywa się od maszyn pragnących, kontrolę nad nimi przejmuje nieograniczona paranoiczna maszyna despoty, która dąży do stworzenia imperium. Jak konstatują Deleuze i Guattari: „Ziemia staje się zakładem dla obłąkanych”¹⁶. Nowy despota powstaje na zrębach dawnego systemu

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 179.

¹⁵ Tamże, s. 225.

¹⁶ Tamże, s. 226.

— w klasztorze, który od wieków służył za więzienie, zakłada fabrykę. Jej zadaniem jest stworzenie nowego człowieka. Maszyny pragnące całego narodu ulegają upośledzeniu, symbolicznego znaczenia nabiera cytowany przez jednego z więźniów, poetę Afanasjewa, wiersz Siergieja Jesienina:

— „Skrwawiona różga zorzy!” — zadeklamował Afanasjew, wymachując swym dziełem. — Znasz taki wiersz? „Jeszcze smaga im krągłe zady skrwawionymi różgami zorzy!” Sierioğa jakby nam w myślach czytał! (s. 91).

Jedną z niewielu molekuł negujących działanie maszyn sołowieckiego obozu jest Artiom. Podobnie jak wahadło zawieszone nad pełnym ciałem bez organów, nieustannie balansuje pomiędzy paranoją i schizofrenią, poddaje się kolejnym wpływom, momentami wydaje się, że jego maszyny pragnień zostały już przekierowane na niosący zniewolenie paranoidalny tor, jednak ostatecznie schizoidalna psychika zawsze ucieka przed próbą zniewolenia. Potwierdzeniem jego wyjątkowości jest radykalne sprzeciwienie się władzy Edypa i rozerwanie trójkąta edypalnego — Goriainow odsiada wyrok za zabójstwo ojca. Bohater nie zdaje sobie jednak sprawy z istnienia dwóch instancji ojcowskich. Jak pisze Slavoj Žižek, obok „ojca symbolicznego, martwego, Imienia-Ojca, który nie odczuwa rozkoszy, który ignoruje wymiar rozkoszy” znajduje się jeszcze „pierwotny ojciec”, obsceniczna analna postać związana z „nad-ja”, która jest realna-żywa, jest „Panem rozkoszy”¹⁷. Zabicie staje się *passage à l'acte*, jest związane nie tylko z wymiarem prywatnym, ale przede wszystkim społecznym i politycznym.

Próba rozerwania trójkąta edypalnego umożliwia porzucenie Lacanowskiego porządku Wyobraźniowego i przejście do Realnego, utożsamianego z naturą podmiotu. Bohater obwinia siebie:

— Bóg jest tu nagi. Nie chcę patrzeć na nagiego Boga.
 Bóg na Soławkach jest nagi. Nie chcę go już. Wstyd mi.
 ...Upadł we własne ciało, ocknął się i złapał na tym, że widział nie Boga, lecz własnego ojca — nagiego — i mówił o nim. [...]
 Bóg jest ojcem. A ja zabiłem ojca. Nie mam teraz żadnego Boga. Jestem tylko ja, syn. Sam dla siebie jestem Duchem Świętym (s. 583–584).

Nagość zmusiła Artioma do zamordowania ojca. Po powrocie z letniska, gdzie przebywał wraz z matką i bratem, zastaje w domu ojca

¹⁷ S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 300.

odbywającego stosunek płciowy z inną kobietą: „Zaczęła się kłótnia, krzyki, rwetes... ojciec był pijany i złapał nóż, brat wrzeszczał, matka chciała udusić tę babę” (s. 407). Motywem zabójstwa nie była jednak chęć ochrony matki czy przypadkowe pchnięcie nożem. Czyn Artiom był podyktowany nagością ojca — to ona, jako czynnik rozrywający edypalny układ, zmusiła go do tego kroku, pomimo uczuć, którymi go darzył: „Najstraszniejsze było to, że jest nagi... Zabiłem ojca za nagość” (s. 407). Ta nagość nie tylko pozbawia ojca jego edypalnej pozycji i oznacza zerwanie z porządkiem symbolicznym, w ramach którego funkcjonuje Figura Ojca. Jest także bezpośrednio związana z przyjemnością, której nie może odczuwać. W rzeczywistości to nie Artiom morduje ojca, ale ojciec morduje samego siebie poprzez obnażenie się przed synem i ośmielenie się na osiągnięcie przyjemności poza edypalnym układem.

Wyjście z wymiaru Symbolicznego doprowadza do kolejnej traumy. Artiom jest zawieszony w pustce, uświadamia sobie, że póki istnieje ojciec — jest „ukryty przed śmiercią za jego plecami” (s. 584), kiedy go nie ma — pozostaje jedynie pustka. Niknie cała struktura edypalna, która buduje wszystkie poziomy psychiki jednostki. Odrzucenie „ojca symbolicznego” zmusza do poszukiwań „ojca–Pana rozkoszy”. Bohater ulega fascynacji kolejnymi podmiotami i wikła się w nowe układy edypalne. Tylko pomiędzy nimi — w okresie sceptycznej pustki i nawracających epizodów szaleństwa — udaje mu się zachować pełną podmiotowość. Obrazowo wyraża to władczyni Joann:

Życie jest niewspółmierne z wyobrażeniem — i ty żyłeś wedle życia, a nie wedle wyobrażeń. Twoja dusza wiodła cię lekko i bezbłędnie, mimo wszelkich ataków, oszczerstw i trudności. [...] Ale ty przestawiałeś z przewrotnymi i winnymi — jak z wybranymi i świętymi. Bez pustosłowia i szyderstwa — byłeś pośród nich jak dziecię (s. 457).

Artiom dostrzega również, że na Wyspach Sołowieckich „prze-trwać mogą tylko uczucia wrodzone, które wyrosły wewnątrz, razem z kośćmi, z żyłami, z mięsem — a wyobrażenia rozsypują się pierwsze” (s. 100). Przejście do wymiaru Realnego nie jest możliwe w obecności Edypa. Figura Ojca zawsze świadczy o podporządkowaniu, nieświadomie dąży do niego także główny bohater. „Panem rozkoszy” staje się skomplikowana konstrukcja obozu sołowieckiego, z jego komendantem, Fiodorem Eichmanisem, na czele. Obozowa rzeczywistość przegradza się w olbrzymią falę podniecenia. Czynności, które odrzucają ludzi wolnych, dają chorą satysfakcję więźniom. Podczas niszczenia

nagrobków na starym przyklasztornym cmentarzu „na ich twarzach malowało się coś na kształt lubowania się świętokradztwem” (s. 31). Zniwolenie przenika się z szaleństwem, które jest gwarancją wyobcowania i wyrzucenia poza społeczny nawias. Jeden z osadzonych konstatuje: „Zmarłym krzyże niepotrzebne, krzyże potrzebne żywym. A dla żywych tu rodziny nie ma. My tera bez rodu” (s. 31).

Zabójstwo ojca zawsze wiąże się z próbą kolejnego edypalnego przyporządkowania. Pod tym względem wyróżnia się postać Wasilija Pietrowicza — byłego białoarmisty, który cieszy się wśród współwięźniów szacunkiem. Opiekuje się Artiomem, okazuje mu pomoc i stara się zwiększyć jego szanse na przeżycie w obozowych warunkach. W pewnym momencie pomiędzy bohaterami wywiązuje się dialog:

— Ma pan syna? — zapytał Artiom.

— Syna? — powtórzył Wasilij Pietrowicz. — Mam. Chociaż nie. I nigdy nie miałem. Początkowo zdawało mi się, że pan mógłby zostać moim synem... I w jakimś sensie teraz nim pan jest — gardzi pan mną, tak jak dzieci gardzą rodzicami.

— Ja? Dlaczego? Nie — odparł Artiom i porzucając nadzieję na promień słońca, wsadził ręce pod pachy: tylko mu zziębły.

— A zatem nie jest pan moim synem: jest panu wszystko jedno — podsumował Wasilij Pietrowicz (s. 448).

Postawa Wasilija Pietrowicza jest systemową próbą wskrzeszenia zabitego ojca symbolicznego. Jego opiekuńczość to forma czystego przyporządkowania. Ma to także widoczny wymiar polityczny — więzień był oficerem Białej Armii, odpowiadał za przesłuchiwanie i wymierzanie kar schwytanym czerwonoarmistom. Jest więc w naturalny sposób stawiany po stronie porządku antyrewolucyjnego. Artiom wymyka się z sieci jego zależności; na pytanie „kim pan jest?” odpowiada: „Nikim — Moskwaninem, lekkoduchem, amatorem książek” (s. 107). Wyczuwając edypalną zależność, uchyla się i ucieka do następnych figur, które mogłyby stać się „obscenicznym ojcem analnym”.

Postać Wasilija Pietrowicza tylko pozornie jest spójna i jednolita. W rzeczywistości to on, jako Inny, staje się największym zagrożeniem dla podmiotu. Nieustannie próbuje podporządkować sobie młodszych współwięźniów, jest jednym z organizatorów kółka zrzeszającego zwolenników starego ładu. Okazuje się także, że w okresie wojny domowej dopuszczał się okrucieństw wobec pojmanych wrogów. Dwoistość jego charakteru dostrzega Goriainow: „Wasilij Pietrowicz, śpiąc, jak nie po raz pierwszy zauważył Artiom, wyglądał zupełnie

inaczej – groźnie i wręcz odpychająco, jakby przez jego codzienne oblicze prześwitywał ktoś inny, obcy” (s. 22–23).

Historia Wasilija Pietrowicza zbiega się z historią Artiomia. Mimo pozornych różnic obaj tkwią w tym samym edypalnym układzie. Stabilny psychicznie Wasilij Pietrowicz nie jest jednak w stanie go opuścić – w przeciwieństwie do Goriainowa zachowuje jednolite standardy, nie zmienia poglądów i stronnictw, kieruje się spójnym kodeksem etycznym. W jednej z pierwszych scen utworu bohaterowie spotykają podczas pracy Fiodora Eichmanisa. Komendant zwraca się do nich w języku francuskim, podkreślając tym samym różność wykorzystywanych rejestrów. Eichmanis w każdym momencie może wstąpić do edypalnego trójkąta. Nawet Wasilij Pietrowicz – człowiek, który, jak mogłoby się wydawać, wyróżnia się znaczną samoświadomością i intelektem, nie potrafi oprzeć się próbie wpisania:

– Wie pan co? To jest haniebna, obrzydliwa cecha [...]. – Mało, że postanowił po prostu ze mną porozmawiać, to jeszcze zwrócił się do mnie po francusku! I od razu byłem gotów wszystko mu wybaczyć. I nawet go polubić! [...] Powiniennem, za przeproszeniem, napluć mu w te jagody – a tymczasem niosę je, pełen wdzięczności za to, że ten człowiek zna francuski i zniża się do mnie! Ale mój ojciec też znał francuski! I niemiecki, i angielski! A ja mu tak odszczekiwałem! Tak go poniżałem! Dlaczego teraz tutaj nie napyskowałem, stary dureń! Nienawidzę siebie, Artiom! Niech mnie wszyscy diabli! (s. 15).

Fascynacja komendantem obozu wpływa na postrzeganie jego osoby w takim stopniu, że Artiom nieświadomie przenosi go do oddzielnego paradygmatu czasowego. Eichmanis wykracza poza normalne ramy historii. Choć jest starszy od głównego bohatera zaledwie o kilka lat, „Artiom czuł w głębi ducha, że Eichmanis jest starszy *zawsze*” (s. 379) – władza wyzbywa się cech charakterystycznych dla ludzi, staje się oddalonym konstruktem, obiektem niemal fetyszyzowanym.

Sołowieckie zniewolenie to źródło rozkoszy – przywoływaną wcześniej strukturą „nad-Ja”, „obscenicznego analnego Ojca”. Niemal fizyczną przyjemność daje widok wypastowanych skórzanych oficerek Eichmanisa, samo obcowanie z nim jest odczytywane jako wielka łaska. Główny bohater nie tylko uważnie wysłuchuje słów komendanta, ale zaczyna w nie także wierzyć. Doskonale zdaje sobie sprawę z jego okrucieństwa, perfidii i dwulicowości, w żaden sposób nie wpływa to jednak na jego recepcję:

Artiom przyłapał się na zdecydowanie wstydlwym uczuciu: w tej chwili Eichmanis mu się całkiem po ludzku podobał.

Gestykuje tak precyzyjnie, tak sugestywnie, i z każdego jego słowa przebija niezwykła pewność siebie i siła.

Gdyby Artiom miał walczyć — chciałby mieć takiego dowódcę (s. 199).

Podczas nieudanej próby ucieczki Artiom chętnie zakłada czekistowską kurtkę, mimo że atrybut ten stał się w kulturze rosyjskiej najbardziej wymownym symbolem bolszewickiego terroru. Tymczasem bohater nie tylko nie czuje żadnego obrzydzenia, ale, jak odnotowuje narrator, „zrobił się duży, postawny — bo wcześniej na tle Gali wyglądał jak zabiedzony, zawoszony wyrostek” (s. 519).

Przestrzeń Wysp Sołowieckich jest usiana tysiącami fetyszy. Szczególne znaczenie zyskuje ołówek — atrybut, który, na co zwraca uwagę Goriainow, zaciska w dłoni zarówno dowodząca oddziałem śledczym Galina, jak i Eichmanis. Przedmiot, służący do zapisywania informacji, wskazuje na miejsce w hierarchii, umożliwia przyporządkowywanie. Funkcje fetyszy wypełniają rozkazy i przepustki, elementy umundurowania, części ciała osób, które dysponują realną władzą. Takie ukierunkowanie wektora libidynalnego wynika bezpośrednio z odpowiedniej modyfikacji maszyn pragnących:

Symboli i fetysze są manifestacjami maszyn pragnących. Seksualność absolutnie nie jest określeniem molowym, które daje się przedstawić w układzie rodzinnym, lecz niedookreśleniem molekularnym, które funkcjonuje w układach społecznych, wtórnie zaś w układach rodzinnych [...] ¹⁸.

Ważną częścią fabuły jest także romans Artiomia z Galiną — czekistką odpowiedzialną m.in. za wymierzanie kar więźniom. Kobieta nie wyróżnia się atrakcyjnym wyglądem. W innych okolicznościach nie mogłaby stać się obiektem pożądania. Fetyszyzacji ulega jednak władza, którą dysponuje. Bohater traktuje ją jak rozbudowany zespół fetyszy. Dochodzi do swojego rodzaju rozbicia podmiotu — libidynalnego rozdarcia, zmieszania popędu z radykalnym odrzuceniem:

O, jak chętnie rzuciłby w nią kamieniem — z jaką radością! Jakąż by tu urządził historyczną scenę! Jak by wrzeszczał, że ta suka dopiero co zdjęła majtki przed lagiernikiem, kurwą jestem, jeśli kłamię! Rozprujcie jej brzuch — tam jest moje nasienie! [...]

...O dziwo — Artiom nagle znowu poczuł żądzę: gorączkową męską żądzę, ostrą i bardzo silną.

...Oczywiście niczego nie wykrzykiwał, tylko nagle poczuł na policzku wielką, niechcianą łzę. Pochwycił ją, gdy już spadała, niczym zimny owad, i zacisnął w pięści.

¹⁸ F. Guattari, G. Deleuze, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia...*, s. 216.

...Twoje ciało jest szalone! — powiedział sobie, nie mogąc pojąć, jak to, co się dzieje w jego kroczu, może się łączyć z tym, co się dzieje w głowie (s. 268–269).

Władza Galiny wiąże się z możliwością nazywania i przyporządkowywania. Ołówek w jej ręku hierarchizuje więźniów — niektórych przynosi do bezpiecznych miejsc, innych skazuje na śmierć. W każdym momencie może być wykorzystany do wypisania przepustki lub karceru. Ta władza, podobnie jak w lekcji pisania opisanej przez Jacques'a Derridę w dziele *O gramatologii*, ma charakter „opanowanej i odwleczonej przemocy, przemocy niekiedy przytłumionej, zawsze jednak opresyjnej i dokuczliwej”¹⁹.

Galina, pozbawiona swojej pozycji i atrybutów, które czynią z niej obiekt rozkoszy, przestaje nim być. W ostatniej scenie, gdy skazana Galina stoi wraz z innymi więźniarkami na placu apelowym, główny bohater dostrzega cechy, których do tej pory nie odnotowywał. Dziwi go niski wzrost kochanki: „Jaka ona jest malutka... — pomyślał Artiom obojętnie. To dlatego że nie na obcasach — zrozumiał” (s. 608), zauważa siwiznę na jej włosach, odrazą napawają go „wysokie gumowe buty, niezgrabne i brudne” (s. 606), których Gala-funkcjonariuszka ISO nigdy by nie założyła. Inne więźniarki są lepiej ubrane, zachowują spokój, rozmawiają ze sobą i śmieją się. Galina natomiast trzęsie się ze strachu. Artiom nie odwzajemnia nawet jej powitania, sądząc, że i tak nie mogłaby go zauważyć.

Mimo odarcia Galiny ze wszystkich atrybutów, które pozwalają przenieść ją do symbolicznie wyrażonego rejestru władzy, główny bohater decyduje się jednak na zamianę z innym więźniem i w rezultacie — jak sądzi — udaje się wraz z byłą kochanką na śmierć. Ów krok można odczytywać jako „czyn niosący pewien przekaz”, „adresowany do Innego” i będący protestem przeciwko rozczarowaniu. Tym samym należy on w pełni do porządku Wyobrażeniowego, a akt samobójstwa ma znaczenie wyłącznie symboliczne²⁰. Artiom pokazuje wiecznie przyglądającemu się oku ojca swoją skrajną negację, ze spokojem decyduje się na samounicestwienie. To finalne wyrażenie instynktu śmierci, który przez cały czas towarzyszy bohaterowi.

Jednak posunięcie Goriainowa można również interpretować w zupełnie inny sposób. Samobójstwo ujęte w ramach wymiaru Realnego to *passage à l'acte* — definitywny krok, który staje się zaprzeczeniem instynktu śmierci, pozbyciem się „Pustki-Miejsca”, wypeł-

¹⁹ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2011, s. 152.

²⁰ S. Žižek, *Metastazy rozkoszy...*, s. 38.

nieniem jej podmiotem. Jak przekonuje Žižek, to właśnie rodząca się dzięki samobójstwu przestrzeń umożliwia jego właściwe zaistnienie²¹. Dążenie do śmierci jest także jednym z podstawowych motorów teorii Deleuze'a i Guattariego. Ciało bez organów pragnie trwać „bez ust, bez języka, bez zębów... aż do samookaleczenia, aż do samobójstwa”²². Właściwie to nie życie warunkuje śmierć, ale śmierć warunkuje życie, a ciągle przybliżanie się do niej umożliwia funkcjonowanie *sensu stricto*.

Artiom nie jest w stanie znaleźć innego obiektu pragnienia. Nie może zakochać się w zwykłej więźniarce tak jak inni osadzeni, ani nawet skorzystać z usług prostytutki. Fundamentalne twierdzenie schizoanalizy, odnoszące się do kapitalistycznego systemu produkcji, idealnie sprawdza się w sołowieckich warunkach: „W dzisiejszym reżimie społecznym maszyny pragnące są tolerowane wyłącznie jako perwersja, to znaczy na marginesie poważnego użytkowania [...]”²³. Pragnienie Goriainowa jest w rzeczywistości perwersyjnym pragnieniem całego *socius* — każdy tryb w machinie chce spółkować z aparatem represji. Każdy pragnie wysokich oficerek, władczych gestów i ołówków wypisujących przepustki i kary dyscyplinarne. Wyłącznie zepsute maszyny pragnące Artioma są w stanie właściwie kierować wektorem pożądania. Jego psychika, balansująca pomiędzy maszynami paranoidalnymi i schizofrenicznymi, umożliwia inwestycję libidynalną tego typu.

Do kolejnego *passage à l'acte* dochodzi, kiedy bohaterowie trafiają do Siekirki — oddziału więzienia, w którym osadzeni spotykają się ze szczególnym okrucieństwem. W obliczu bardzo prawdopodobnej śmierci Artiom poddaje się olbrzymiej charyzmie i sile wiary władcy Joanna — mnicha, który wcześniej występował w charakterze figury ojcowskiej Wasilija Pietrowicza. Do tej pory główny bohater zachowywał neutralny stosunek wobec nauczania duchownego, które wyróżniało się znacznym przywiązaniem do prawosławia i przekonaniem o szczególnej dziejowej roli Rusi: „Bylebyśmy tylko nie zapomnieli samego słowa: Rosjanin, a cała reszta to marność i tylko marność [...]. Nie buntujcie się, cierpcie do końca — pokornie znosząc cierpienie” (s. 39). Postawa ta pozostaje w sprzeczności z antyreligijnymi poglądami samego Artioma. W Siekirce dochodzi jednak do przełomu. Więzień konstatuje: „...Ubóstwiam go! — pomyślał nagle

²¹ Tamże.

²² F. Guattari, G. Deleuze, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia...*, s. 382.

²³ Tamże, s. 461.

Artiom z takim zdumiewającym dla samego siebie uczuciem, z jakim nie myślał nigdy o żadnym mężczyźnie poza ojcem” (s. 456). Ta fascynacja wzbudza zazdrość Wasilija Pietrowicza. Można jedynie dociekać, wobec kogo żywi w tym momencie negatywne uczucia — czy wobec Goriainowa, który nie poddawał się próbie edypalizacji z jego strony, a w danej chwili był do niego wyjątkowo wrogo nastawiony, czy wobec Joanna, który tym samym zdradzał Wasilija Pietrowicza.

Czytelnika nie powinna dziwić reakcja głównego bohatera na śmierć władczki. Mnich wymyślił metodę, która chroniła więźniów przed zamarnięciem w nieogrzewanej cerkwi — wszyscy mieli spać połozeni na sobie warstwami. Niestety — starzec pewnej nocy nie wytrzymuje nacisku ciała i umiera. Kiedy inni więźniowie „modlą się do świętego”, główny bohater symbolicznie rozprawia się z Joannem — Figurą Ojca: „wyjął łyżkę i kilkoma pociągnięciami rozdrapał na części twarz swojego kniazia, [...] ...Oczy poddawały się najtrudniej — i Artiom wydłubał je ostrym końcem łyżki. Kolejno odciął uszy. Starł usta. Włosy powydzierał pęk po pęku” (s. 499). Nie ulega wątpliwości, że to właśnie oczy, siwizna włosów i gęsta broda wzbudzają gniew młodego łagiernika. Musi odrzec zwłoki Joanna z atrybutów władzy ojcowskiej, aby odzyskać swoją podmiotowość.

Figura Ojca jest nieustannie obecna w obozowej przestrzeni. Znajduje odbicie w postaciach innych więźniów, w czekistach, symbolicznie przedstawia ją również stary fresk, który Artiom odkrobuje spod warstwy brudu:

Odsłania się coraz większa powierzchnia fresku. Spod pobiałej wyłoniła się twarz. Zapadnięte policzki człowieka jakby chorego, cierpiącego. Ogromne, surowe, błękitnozielone oczy. Żrenice czarne i w każdym oku namalowane inaczej, jak to często bywa na ikonach. Nos prosty, piękne usta, wysokie czoło, brwi — jakby czarny ptak rozpostarł skrzydła. Broda bujna, w klin, długie włosy... (s. 459).

Zależność jest w tym wypadku podwójna. Jak zauważają Deleuze i Guattari w drugiej części *Kapitalizmu i schizofrenii* — *Tysiąc Plateau*, w systemie nadkodowania, skupiającym się wokół nieskończonej władzy Znaczącego, Bóg jest obecny przez cały czas, ale ten sam Bóg „odwraca swe oblicze, którego odtąd nikt już nie ma prawa oglądać”²⁴. Również podmiot odwraca swą twarz „owładnięty prawdziwym lękiem przed Bogiem”²⁵. Obie jednostki tkwią w układzie zdefiniowa-

²⁴ F. Guattari, G. Deleuze, *Tysiąc Plateau*, przeł. J. Bednarek, B. Banasiak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 148.

²⁵ Tamże.

nym przez obopólną zdradę — Bóg zdradza człowieka, a człowiek zdradza Boga. W najgorszej pozycji znajdują się jednak prorocy (władyczka Joann), którzy są „dosłownie gwałceni” przez Boga, służą jedynie jako środki podtrzymania jego dyskursu²⁶. Znaczenia nabiera także twarz samego Boga. Deleuze i Guattari przekonują, że właśnie od przedstawień Chrystusa rozpoczął się okres dominacji twarzy — jej hegemonia w obrębie różnych systemów semiotycznych. „Twarz to Chrystus”²⁷, to jego twarz umożliwia usankcjonowanie innych twarzy, „utwarzowienie” podmiotów, wyznaczenie norm i odchyłeń. Tajemniczy fresk, skrupulatnie oczyszczany przez Artioma, to punkt początkowy całego systemu semiotycznego Wysp Sołowieckich. W jego ramach — po jednej stronie — znajdują się oznaki władzy radzieckiej, po drugiej — elementy opozycyjnej przestrzeni reakcyjnej. Siwe brody, wytarte habity, modlitewniki i oprawione w skórę egzemplarze Ewangelii stanowią alternatywny układ skupiony w obrębie tego samego systemu. Oba ośrodki opierają się na takich samych mechanizmach, w obu pracują te same maszyny. Ich zadaniem jest nanoszenie stygmatów, które „dokonują utwarzowienia ciała świętego, na obraz i podobieństwo ciała Chrystusa”²⁸.

Aby wyrwać się ze struktur sołowieckiego Panoptykonu, należy przeciwstawić się obu układom, czyli przekroczyć próg znaczeniowości, a w następnym kroku także własną podmiotowość — dopiero poza nią można dojść do progu stawania-się-molekularnym, bycia mnogością i zbiorowością, stapiania się z *socius*²⁹. Artiom podąża w stronę postznaczącego ustroju autorytarnego. Dzięki swojemu schizoidalnemu rozbiciu nie podporządkowuje się terrorowi Znaku i dekonstruuje kolejne podsystemy penitencjarnej fabryki. Aby wyjść poza jej ramy, musi przekroczyć dwa układy, decydujące o zniewoleniu: skomplikowany Panoptykon, składający się z milionów maszyn dyscyplinujących o różnych wielkościach i zadaniach, oraz system semiotyczny, którego istnienie warunkuje niszczenie i defragmentaryzowanie jednostki.

²⁶ Tamże, s. 149.

²⁷ Tamże, s. 213.

²⁸ Tamże, s. 215.

²⁹ Tamże, s. 301.

ПАНОПТЫКОН I ФАБРИКА КОМУНИЗМУ...

Павел Ланевски

ПАНОПТИКУМ И ФАБРИКА КОММУНИЗМА — ОБИТЕЛЬ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА

Резюме

В настоящей статье анализируется способ восприятия и деконструкции феномена лагерной жизни в романе *Обитель* Захара Прилепина. Писатель сосредоточивается на раннем этапе формирования советского аппарата репрессий. Соловецкие острова служат примером замкнутой, герметической модели, которая дает возможность не только изолировать заключенных, но также подвергать изменениям их менталитет. Конечной целью является создание нового человека. Автор статьи обращает внимание на постструктуралистские концепции, относящиеся к вопросам сопоставления индивида с обществом. Важной частью статьи является попытка воссоздать зарисовку семиотической системы лагерной жизни.

Paweł Łaniewski

PANOPTICON AND THE FACTORY OF COMMUNISM — ZAKHAR PRILEPIN'S *ABODE*

Summary

The article considers the way of perception and deconstruction of phenomena of camp life in the novel *Abode* by Zakhar Prilepin. The writer pays special attention to the early stage of the formation of the Soviet apparatus of repression. The Solovetsky Islands serve as an example of a closed, hermetic model that not only isolates prisoners, but also changes their mentality. The ultimate goal is to create a new person. The author of the article draws attention to poststructuralist concepts related to the issues of juxtaposition of an individual and a society. An important part of the article is an attempt to recreate a sketch of the semiotic system of camp life.

АЛЛА БОЛЬШАКОВА
Институт мировой литературы РАН, Москва

БОГ — МИР — ЧЕЛОВЕК В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Размышления о русской словесности XI–XVII вв., традиционно именуемой «древнерусской», приводит к неожиданным выводам. То, что мы привыкли считать старым, традиционным, — на самом деле исток, начало, молодость культуры! Тексты, которые мы теперь называем «древними», — это литература молодая, исполненная свежих чувств, не отягощенная последующей рефлексией и душевной усталостью! Первые авторы ее, летописцы замечательных событий, запечатлели в своих изобразительных описаниях изумление перед Миром, полным невиданных чудес и открытий! Точнее — мирами, ибо Мир Земной сосуществовал для них с Миром Божественным...

Началом начал в становлении словесного творчества, очевидно, и следует считать момент возникновения первообразов, еще не имеющих названия, вызванных первичными потрясениями человека от столкновения с необычными, сверхъестественными (с его точки зрения) событиями и явлениями. Это мог быть удар молнии и раскат грома, световые явления, неожиданное выздоровление от болезни и прочие необычные события, воспринимающиеся как чудесные. То есть проявления тех сверхчеловеческих, высших сил, что изначально потрясли человека и оставили неизгладимые отпечаток в его душе.

Далее, в процессе возникновения культур, происходит именование таких безымянных явлений — и здесь уже можно говорить о формировании литературных первообразов/архетипов. Так в литературе русского Средневековья формируется свод первичных образов, архетипов национального бессознательного, имеющий свои особенности и иерархию.

Данный тезис, раскрытию которого и посвящена настоящая статья, нуждается, однако, в теоретическом экскурсе в проблему.

ГЕНЕТИЧЕСКИЙ КОД КУЛЬТУРЫ: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО АРХЕТИПА

Позволю себе коснуться болезненного вопроса, который как-то принято замалчивать. А именно: существует ли архетип — в особенности литературный/культурный? Сейчас единственное по сути доказательство (не)приятия версии архетипа — это (не) появление текстов: убежденные в его существовании пишут об архетипе как о чем-то само собой разумеющемся, а скептики не пишут о нем ничего, считая архетипологию лженаукой. Так повелось в последние десятилетия, когда бум архетипа на рубеже XX–XXI вв. сменился несколько равнодушным продолжением «модной» темы. Литературоведение и культурология не составляют исключения.

В связи с этим, думается, следует обратить внимание на дифференциацию архетипов по отраслям наук, которая бы позволила отделить собственно литературный архетип от его аналогов в психоаналитической теории Карла Густава Юнга, где архетипы психологические, культурологические, мифологические, собственно литературные и др. едины в своем терминологическом содержании. Особенность, уже породившая много заблуждений и путаницы. Значит, прежде всего следует дать определение литературного архетипа, отделяющее его от других категориальных разновидностей.

Тезис этот, однако, нуждается в сущностной оговорке. Как известно, средневековая схоластика задержалась в развитии из-за эклектичной раздробленности на множество отдельных дисциплин, не обладающих единым, универсальным категориальным аппаратом. Но не повторяет ли современная наука, чьи отрасли разделены узко-специализированными методами и подходами, давнее заблуждение? В этом смысле так ли неправ был Юнг, воспринимавший «архетип» как нечто единое для разных областей миропонимания? Очевидно, дифференциация разновидностей архетипа по отраслям наук должна сочетаться с категориально-терминологическим универсализмом.

Под литературным архетипом мною понимается не только запечатленная в художественном образе совокупность психических реакций на обстоятельства и ситуации, имеющие непреходящее значение для жизни человека (Юнг), но и сформировавшаяся в рамках определенного канона и актуализированная в словесном творчестве через именование, передаваемая по наследству модель мировосприятия. Несмотря на все отличия, однако, есть и сходство в юнговских и современных установках. К примеру, в вопросе о (не)наследуемости архетипов, который не только имеет прямое отношение к предмету этой статьи, но и, в своем положительном решении, свидетельствует о его актуальности.

Сейчас, благодаря открытиям молекулярной биологии, известны возможности генома под влиянием среды, особенно стрессовых ситуаций, накапливать полученную извне информацию и передавать ее по наследству. Доказано, что любой живой организм развивается под влиянием как заложенной в нем генетической программы, так и окружающей среды¹.

Таким образом, в рамках новейшей эволюционной теории происходит сращение генотипа и фенотипа. Говоря на языке теории архетипов, все это означает наличие эволюционной цепочки между биосферой, в которой рождаются изначальные установки человеческого мировосприятия, и ноосферой, в которой уже подобные установки закрепляются культурой, в том числе литературной: в виде первообразов или культурных/литературных архетипов, передающихся на бессознательном уровне по наследству и получающих художественную индивидуализацию в творчестве разных мастеров.

Впрочем, обоснование этой теории находим и у прародителя школы архетипа, строившего ее на основе эмпирического научного опыта. Согласно этому опыту, архетипы в литературе/культуре есть «унаследованные генетически образцы поведения, восприятия, воображения и наследуемые посредством культурно-исторической памяти»². Впоследствии Михаил Бахтин и идущие за ним теоретики литературы подтвердили, что такие

¹ Напомню, что еще в начале XIX в. Жан Батист Ламарк выдвинул гипотезу о наследовании приобретенных свойств и признаков, которая долго отрицалась.

² К.Г. Юнг, *Архетип и символ*, пер. В.В. Зеленский, Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», Москва 1991, с. 21.

архетипы есть априори данные, наследуемые протообразцы. Осуществляя связь поколений и эпох, эти протообразцы обеспечивают внутреннее единство человеческой культуры.

Говоря о первичности литературного архетипа, следует иметь в виду, что она все-таки относительна. То есть о первичности здесь можно говорить по отношению к литературному (культурному) процессу как таковому: ему присущ свой набор архетипов, который отличается от бытующего в других сферах знания и в национальном, общечеловеческом менталитете. Происходит это оттого, что литературный архетип существует изначально и впоследствии в виде художественного образа — таким он запечатлен в культурном (литературном) бессознательном, хранится в нем (в виде константы) и вариативно развивается через актуализацию в творчестве разных писателей. На Руси литературные архетипы первоначально возникают в словесном творчестве русского Средневековья как первого периода письменной культуры³ (обретая многоликие очертания в литературном процессе последующих веков).

Свидетельство тому — не только интенсивно идущие тогда процессы и м е н о в а н и я с позиций христианского, православного мировосприятия⁴, но и, как ни парадоксально, особенность литературы русского Средневековья: изначальная безымянность (за редкими исключениями) авторов письменных текстов. И речь здесь не о пресловутой «отсталости» или «безликости» русской культуры по сравнению с западно-европейской, культивировавшей личностное начало. Скорее перед нами — особенность русского менталитета, ярко проявившаяся в период начального становления литературных первообразов как архетипов коллективного бессознательного: восприятие средневековыми авторами своего литературного труда как части общего дела. Такой дух коллективизма, который Лев Толстой впоследствии назвал «роевым началом», определил на века характер русской художественной идеологии.

Таким образом, л и т е р а т у р н ы й а р х е т и п генетически связан с изначальными моделями мировосприятия, укорененными в коллективном бессознательном человечества, нации,

³ Им предшествуют первообразы, возникающие еще до письменной культуры в устном народном творчестве, однако фольклорные образцы не есть собственно литературные, а скорее мифопоэтические (см. примечание 5).

⁴ См. об этом подробнее в отдельном параграфе, посвященном именованию первообразов.

этноса, рода⁵. Это п е р в о о б р а з, базовая модель словесного творчества, составляющая суть к у л ь т у р н о г о б е с с о з н а т е л ь н о г о , п а м я т и л и т е р а т у р ы , передаваясь по н а с л е д с т в у . Выступая как фигура узнавания и коммуникативная модель, архетип берет на себя функцию передачи историко-культурного опыта новым поколениям. Осуществляя порождающую функцию, литературный архетип актуализируется в творчестве всех писателей и тем самым поддерживает и развивает ту или иную традицию («длинную линию», «код») в движении литературы.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХЕТИП И КАНОН: К ОСОБЕННОСТЯМ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Литература русского Средневековья XI–XVII вв. запечатлела период становления и укрепления христианства — и д е я Б о г а в христианском понимании есть ее суть и смысл. Собственно Слово в книжной культуре обретало высокий статус, воспринимаясь как дарованное Богом чудо, а созданная средневековым мастером книга — как средство спасения души через познание Божественного откровения.

Другая особенность средневековой литературы и культуры в целом состоит в ее нормативности, господстве «твердых» форм (таких, как ритуал, церемониал, канон), что, очевидно, было вызвано и стремлением возвысить рядовую жизнь человека до христианских идеалов, дав ему духовную опору в жизни. Всякий средневековый мастер создавал свое произведение в контексте той или иной традиции. Стиль и формы его художественного мышления определялись имеющимися высокими образцами, канонами, благодаря обращению к которым исторические события представляли как проявление Божественной воли. Впрочем, вся жизнь средневекового человека «подтягивалась» до канонизированных образцов, определяясь ими.

⁵ Своего рода посредниками между архетипами-как-такowymi и константами культуры (литературы) выступают мифопоэтические модели, которые гораздо легче поддаются выявлению, нежели первые, и потому многими исследователями принимаются за первоосновные в словесном творчестве. Тем не менее они также производны и лишь условно первичны, как и архетипы собственно литературные.

Следует, однако, помнить о противоречии, свойственном периоду становления литературных форм: ориентация на норму, традицию, канон парадоксальным образом уживалась с зыбкостью, текучестью формирующихся структур. Границы, разделявшие отдельные элементы общего текстового пространства молодой письменной культуры в средневековой Руси, были еще весьма зыбкими именно в силу ее младости, незрелости:

В развитии древней русской литературы имели очень большое значение нечеткость внешних и внутренних границ, отсутствие строго определенных границ между произведениями, между жанрами, между литературой и другими искусствами, — та мягкость и зыбкость структуры, которая всегда является признаком молодости организма, его младенческого состояния и делает его восприимчивым, гибким, легким для последующего развития⁶.

Если следовать тезису о первичности культурных/литературных архетипов по отношению к прочим разновидностям констант культуры, то возникает вопрос: каково же в словесном творчестве русского Средневековья соотношение а р х е т и п а и, скажем, к а н о н а (от греч. — правило, предписание), который, будучи «системой устоявшейся нормативной художественной символики и семантики»⁷, выполнял роль идеала, выражал устойчивость, дух традиции? Речь здесь следует вести об общих для литературного архетипа и канона свойствах: это образцовость, идеальность, соотношение с ценностными ориентациями человека и общества.

Архетип — наряду с такими литературными категориями, как канон, — соотносится с общими ценностями и идеями, хранящимися в человеческой душе: «Культурные архетипы имеют символическую природу и обнаруживаются в области смысловых, ценностных ориентаций»⁸. Другой аспект сходства прежде всего касается особенностей архетипа в литературе Средневековья и канона, который в те времена выработывался в сфере религиозного мировосприятия. Архетипическая доминанта смещается к н у м и н о з н о с т и, венчая картину мира первообразом

⁶ Д.С. Лихачев, *Великий путь. Становление русской литературы XI–XVII вв.*, Современник, Москва 1987, с. 15.

⁷ К.А. Кедров, *Канон // Литературный энциклопедический словарь*, Советская энциклопедия, Москва 1987, с. 149.

⁸ А.В. Лубский, *Русский культурный архетип // того же, Культурология*, ред. Г.В. Драч, изд. 8-е, Феникс, Ростов-на-Дону 2005, с. 440.

Божественного начала как безусловной, высшей ценности человечества. По мнению современной медиевистики, причина усиленной нуминозности в русской средневековой словесности, шире — славянских литератур в целом, кроется в православной сакрализации слова.

Специфика древнерусской литературы и других православных славянских литератур [...] связана с верой. Но не с вероисповедальными отличиями, а с особенным религиозным отношением к слову: книжность, письменность и сама азбука были для православных славян сакральны⁹.

Средневековый канон — прежде всего канон религиозный, возводящий художественный мир к высокому Божественному образцу. К примеру, в литературе русского Средневековья это житийный канон, предполагающий трехчастную модель агиографического повествования, унаследованную от византийских образцов: предисловие, биографические черты и события, доказывающие святость главного героя жития, похвальное слово святому.

Сходство между архетипом и каноном идет и по линии константности, инвариантности идейно-смыслового ядра. Однако есть и ряд различий. Во-первых, канон (в частности и в особенности канон художественно-религиозный) есть структура временная, свойственная почти всем средневековым культурам и преодолевающаяся в дальнейшем, поскольку эта «твердая» форма, в силу своей нормативности, становится уже препятствием на пути исторического развития. Так в недрах литературы русского Средневековья преодолевается пришедший из Византии трехчастный агиографический канон: к примеру, в первом русском агиографическом произведении о русских святых — *Сказании о Борисе и Глебе*, в названии которого отсутствует именование жанра жития и каноническое пространное предисловие, зато введены обильные монологи и т.п., что не исключает и присутствие канонических черт жанра (описание чудес, введение биографических событий и свойств героев, доказывающих их святость, и т.п.). Литературный архетип же, при всех его модификациях в литературе русского Средневековья, всегда сохранял свое художествен-

⁹ А.М. Ранчин, *Своеобразие древнерусской литературы*, <https://www.portal-slovo.ru/philology/48250.php> (12.02.2018).

ное ядро, определявшее лицо этой литературы как первичного этапа в становлении русской художественной словесности.

НУМИНОЗНОСТЬ И АНТИНОМИЧНОСТЬ

Во-вторых, в отличие от канона архетип, в силу своей антиномичности, может обозначать разнопорядковые и даже прямо противоположные величины. Так, выделяющийся в литературе русского Средневековья к середине XVII в. (в связи с церковным расколом, переросшим в общенациональный) архетип Раскола¹⁰ несет в себе разрушительные смыслы. И, будучи реализованным в художественном творчестве, представляет собой зону преодоления — для автора и его героев. Наиболее яркий образец такого преодоления в русской средневековой литературе — *Житие* протопопа Аввакума. Доминирующие в средневековой картине мироздания нуминозные архетипы также антиномичны.

Однако прежде — к обоснованию терминологического содержания. Современная философия рассматривает «нуминозный архетип»¹¹ как религиозный, признавая его «той основой, которая служит образованию религиозного чувства и сознания человека», а также формированию на бессознательном уровне определенной картины мира: «Вся история религии есть история рационализации нуминозного архетипа в определенные социокультурные образования, в коллективно неосознанные картины мира конкретно-исторического общества»¹².

Еще прародитель термина «нуминозность / нуминозный» Рудольф Отто предполагал амбивалентные переживания человека

¹⁰ См. об этом подробнее в: А.Ю. Большакова, *Философские константы и литературные архетипы в Житии протопопа Аввакума*, «Вопросы философии» 2017, № 11, с. 68–78.

¹¹ Термин/понятие «нуминозность», «нуминозный» (от лат. «numen» — божество, воля богов) введен немецким теологом и историком религии Рудольфом Отто, по определению которого «Священное», «Божество» предстает в религиозном опыте как «нуминозное», что придает этому опыту откровение тайны — устрашающей и одновременного очаровывающей. Типичный эмоциональный отклик на встречу со Священным — сочетание страха и трепета с восхищением и восторгом (см. об этом подробнее в: R. Otto, *Das Heilige*, [изд. не указано], Gotha 1926).

¹² В.М. Сторчак, *Архетип и ментальность в контексте религиоведения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук*, РАГС, Москва 1997, с. 113.

при встрече со сверхестественным¹³. Философ и психолог Вильгельм Вундт доказывал изначальную способность души человека, в результате аффективных состояний, к такого рода переживаниям, формирующим в ней как богов, так и демонов¹⁴. Скорее всего терминологическое содержание «нуминозности» не может ограничиваться лишь позитивной стороной переживаемого религиозного опыта. И «нуминозные архетипы» предполагают не только сосуществование Божественного и Дьявольского начал в мире и душе человека, но и их интенсивное противоборство, яркое свидетельство чему — литература и искусство европейского Средневековья¹⁵.

«Принцип двойственности имеет мировоззренческое значение в стиле “плетения словес”. Весь мир как бы двоится между добром и злом, небесным и земным, материальным и нематериальным, телесным и духовным», — писал академик Дмитрий Лихачев о средневековой поэтике русской литературы¹⁶. Поэтому, — разовьем мысль Лихачева, — бинарность, изначально свойственная литературному архетипу, играет роль не просто формально-стилистического приема, а противопоставления двух начал в мире, в котором божественное утверждает себя как этическое¹⁷. Изначальное равновесие (архетипическая бинарность) смещено в сторону добра и света. Очевидно, это может служить доказательством производности канона, призванного закрепить ту или иную архетипическую доминанту в мировоззрении средневекового человека.

В третьих, есть большая разница между литературным архетипом и каноном, поскольку первый имеет стихийно-образную

¹³ См. примечание 12.

¹⁴ См. об этом подробнее в: В.М. Вундт, *Очерк психологии*, пер. Д.В. Викторова, ред, предисл. и прим. Н.Я Грот, типо-лит. И.Н. Кушнер и К., Москва 1897.

¹⁵ Сошлюсь на такие каноничные образцы, как *Божественная комедия* Данте или *Фауст* Гете.

¹⁶ Д.С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Наука, Москва 1979, с. 126–127.

¹⁷ Можно возразить, что так было всегда. Однако смещение доминанты в сторону демонизации художественного мира наблюдается, к примеру, в так называемом барокко эпохи Ренессанса, в постмодернизме в русской литературе рубежа XX–XXI вв. (в русском варианте весьма сомнительном и далеком от европейского постмодернистского «канона») или в таких эпатажных произведениях, как *Венера в мехах* Леопольда фон Захер-Мазоха, превращающих божественное начало в низменно-демоническое (женщина как жестокая «богиня»-дьяволица).

природу и есть продукт культурного бессознательного, тогда как второй по большей части, в силу своей нормативности, уже продукт человеческой рефлексии, сознательного выбора и существует не только в произведениях литературы/культуры, но и в виде нормативных сводов правил, образцов, которыми должен руководствоваться средневековый мастер при создании этих произведений. В этом смысле литературный архетип — всегда результат концептуализации, а значит, и идеологизации культуры по определенным лекалам.

Сохранившееся же по сей день сходство двух категорий проявляется, в частности, в том, что они определяют горизонт (эстетического) ожидания, задавая некий ракурс и уровень восприятия (произведения) — начиная с названия, эпиграфа, авторского вступления, представления героев и т.п. Подобно канону, архетип выполняет функции модели развития. В результате движение литературы происходит по сущностным линиям, во многом определяемым архетипическими образцами, каноническими произведениями. В ранг канона, высшего образца возведены отдельные произведения русского Средневековья — прежде всего знаменитое *Слово о полку Игореве*.

НАЧАЛО НАЧАЛ: АРХЕТИП И ИМЕНОВАНИЕ

Свод литературных первообразов, которые в дальнейшем составят основу художественной мысли России, начинает складываться в словесном творчестве русского Средневековья через и м е н о в а н и е¹⁸ и включение в авторские изложения, сюжетные структуры, специфические жанровые модели. Изначально этот свод запечатлен в таких первых оригинальных памятниках, как *Повесть временных лет*, *Слово о Законе и Благодати*, *Сказание о Борисе и Глебе*, *Слово о полку Игореве*.

Слово и Именованье обретали в Средневековье исключительное (как никогда ранее и далее!) значение, воспринимаясь как акт присутствия Бога в человеческом Мире. Слово, Имя в лите-

¹⁸ См. об этом подробнее в: А.Ю. Большакова, *Становление литературного архетипа в древнерусской словесности // Древняя Русь: Пространство книжного слова. Историко-филологические исследования*, Институт мировой литературы РАН, отв. ред. В.М. Кириллин, серия *Studia Philologica*, Языки славянской культуры, Москва 2015, с. 43–62.

ратуре русского Средневековья есть высшие формы нуминозности: место встречи Бога и Человека. И в целом «для средневекового писателя история какого-нибудь явления — это прежде всего история его названия»¹⁹.

Создаются специфические именные ареалы, окружающие каждый проходящий стадию именованного первообраз. Формирование средневековой картины мира на Руси исследователи во многом связывают с переосмыслением — в стихии древнеславянского и древнерусского языков — античных философских и библейских текстов о сотворении Богом Мира и Человека, а также фактов мировой истории, нравоучительных сюжетов и историй обо всем необыкновенном, поражающем воображение. Такие тексты способствовали формированию национального мировоззрения в контексте мировой — прежде всего европейской философской и богословской — мысли посредством культурных/литературных архетипов, позволяющих упорядочить и систематизировать ранее разрозненные, стихийные представления о происхождении мира, земли и человеческого рода — с опорой на христианскую традицию.

Здесь следует упомянуть переводные и компилятивные памятники средневековой словесности: *Изборник Святослава 1073 г.*, *Хронику* Георгия Амартола, *Богословие* и *Шестоднев* Иоанна экзарха Болгарского, *Толковую Палею*, а также апокриф о сотворении Богом Адама и др.

Все эти сочинения продолжали просветительские традиции, начатые трудами создателей славянской письменности — Кирилла и Мефодия, — и способствовали созданию национальных славянских литератур на собственном языке²⁰.

Особый интерес представляет общеславянский по значению и древнеболгарский по происхождению религиозно-философский памятник *Шестоднев* Иоанна экзарха Болгарского: текст, запечатлевший славянскую интерпретацию библейского канона

¹⁹ А.С. Демин, *Повесть временных лет // История древнерусской литературы*, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Институт мировой литературы Российской академии наук им. А.М. Горького, Языки славянских культур, Москва 2008, с. 26.

²⁰ М.Н. Громов, В.В. Мильков (ред.), *Философские и богословские идеи в памятниках древнерусской мысли*, Серия *Памятники религиозно-философской мысли Древней Руси*, Наука, Москва 2000, с. 23.

на и получивший широкое распространение и переосмысление в стихии древнерусского языка. Сохранилось более 50 русских списков этого текста, предположительно созданного между 910 и 917 гг. и появившегося на Руси еще в XI в. Это — один из первых (здесь — переводных славянских) текстовых образцов в литературе русского Средневековья, через который на Руси получила широкое распространение идея сотворения Мира и Человека Божественным первоначалом²¹. Его многочисленные переводы на древнерусский язык явились попытками освоения важнейшего жанра средневековой литературы, посвященного толкованию *Книги Бытия*²² и берущего свое начало еще в античности: впервые термин «шестоднев» (гексамерон) появляется еще у Филона Александрийского, положившего традиции аллегорического толкования Библии и ее согласования с философией.

Уже в тексте *Шестоднева* о сотворении Мира формируется именной ареал нуминозных архетипов, прежде всего — Божественного первоначала. Это: «святой Бог-Творец», украшающий видимое свое творение — М и р — всеми красотами. Создатель «прекрасного творения» сего, согласно креативной философии автора, — «Л. 70б Трижды святой Бог-Творец [...] Бог-Художник». Но это и разумная сила — единая воля, создающая подвластный ей Мир и правящая им: «Л. 72б Владыка Бог»²³.

Первосотворение Мира представляется грандиозным действием, всемерно расширяющим именной ареал Бога-Творца по линии укрупнения, возвеличивания и возвышения. Очевидно, мы можем говорить о формировании семантического ареала данного первообраза (на основе ареала именного). В именной и семантический его спектр входят такие представления

²¹ См. о *Шестодневе* и его воздействии на духовную жизнь средневековой Руси подробнее в: М.Н. Громов, В.В. Мильков, *Идейные течения древнерусской мысли*, РХГИ, Санкт-Петербург 2001, с. 418–503; М.Н. Громов, В.В. Мильков (ред.), *Философские и богословские идеи в памятниках древнерусской мысли*, сер. *Памятники религиозно-философской мысли Древней Руси*, Наука, Москва 2000, с. 345–354.

²² Название *Шестоднев* происходит от разделения излагаемой истории сотворения мира и человека на шесть частей, согласно числу дней творения.

²³ Слово «*Шестоднева*» Иоанна экзарха Болгарского // М.Н. Громов, В.В. Мильков (ред.), *Философские и богословские идеи в памятниках древнерусской мысли*, сер. *Памятники религиозно-философской мысли Древней Руси*, Наука, Москва 2000, с. 469–470.

о нуминозности, свидетельствующие о силе и мощи, правящей воле и мудрости Творца, как «Л. 71б непостижимая премудрость и сила Божия», «Л. 72а повеление Божие», «Л. 72б Владыка Бог», «Л. 72б О неизреченная мудрость Творца!», «Л. 73б установивший порядок Бог-Творец», «Л. 77б премудрый Господь», «Л. 81б Разе не велики, не чудесны и не преславны дела Божьей премудрости?»²⁴.

Именование христианского Бога в литературе русского Средневековья предполагало истинность и единственность того, кого величали также «Господи», «Владыка», «Господь наш Иисус Христос», «Целитель, отсекающий наши грехи»²⁵. Единственность объекта веры — в отличие от множественности именованья языческих божеств — обозначалась и именованьем *Бога* с большой буквы и заменой всех именованний личным местоимением, также писавшимся с большой буквы — Он (в авторской речи) или Я (Мне, Меня — в прямой речи от имени Бога). Так, средневековое «Слово и откровение святых апостолов»²⁶ во многом посвящено значению и нуминозной сущности верного именованья:

Тот — Бог истинный, кто имеет власть над всем тварным, видимым и невидимым. И вот я говорю вам о том, что своими руками писал Господь и сказал в Евангелии: «Отныне нет у вас других богов, кроме Меня. Не создавайте себе богов и всякого имени тех, кто находится в небесной выси, внизу на земле, в воде или под землей! Не поклоняйтесь им! Не молитесь им, не служите им! Не говорите, что они — боги! Я — Бог, сотворивший небо и землю, реки и то, что находится в реках и безднах. Я — главный Бог ваш, кроме Меня иного Бога нет»²⁷.

Сходные процессы происходят в именовании *М и р а* — главным образом как Земли (Русской Земли), и Человека, имя которого призвано отличать его от других существ: «Л. 78а потому и человек назван человеком, как это и подобает в действительности...»²⁸. Через Слово, Имя архетипы запечатле-

²⁴ Слово «Шестоднева»..., с. 470–474.

²⁵ Слово и откровение святых апостолов // Н.М. Гальковский, *Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси*, т. 1, Епархиальная типография, Москва 1913, с. 51–54.

²⁶ Русская редакция и, предположительно, перевод с греческого, датированы Николаем Гальковским концом XV–XVI вв.

²⁷ Слово и откровение святых апостолов..., с. 52–53.

²⁸ Слово «Шестоднева»..., с. 473.

ваются в культурной памяти нации. Возникают и первые жанровые модели, где раскрываются те или иные первообразы, соотносимые с историческими событиями, явлениями и фигурами религиозного порядка, фигурами славных правителей, вождей и воинов, законами жизнедеятельности: это летопись, слово, сказание, повесть, житие и др.

Именованье в литературе русского Средневековья обретает решающее значение. Указывает на то, в частности и в особенности, именование «народа» — вовсе не такое, как нынче. Народ — это «я з ы к ъ».

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АРХЕТИПЫ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ОПЫТ ПЕРВИЧНОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

Уже пространный подзаголовок *Повести временных лет*, создававшейся более столетия в XI–XII вв., задает координаты изначальности, побуждая задуматься об истоках национальной жизни и ее архетипических основах: «Се повести времяньныхъ летъ, откуда есть пошла Руская земля, кто въ Кieve нача первее княжити, и откуда Руская земля стала есть». Первая же фраза повествования, созвучная этому подзаголовку, напоминает колышек, вбитый первопроходцем на необитаемой пока еще земле, которая постепенно станет родной, своей и близкой: «Так начнем повесть сию»²⁹.

Следующая далее история именованний отдельных земель и их правителей представляет изначальную историю славянских народов, включая и основной предмет повести о возникновении Русской Земли, что связано, согласно летописи, с приходом (по призыву славян) варяжского племени русов, от названия которого и пошло именование Руси³⁰.

В этом начальном летописном своде, как и затем в упомянутых словах, сказаниях, а также в переводных памятниках литера-

²⁹ *Повесть временных лет*, в: Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев (сост. и ред.), *Памятники литературы Древней Руси*, перевод Д.С. Лихачев, Художественная литература, Москва 1978, с. 23.

³⁰ «С конца IX века, вероятно, среди славян и финнов идет своеобразный процесс: у славян русь становится именем норманнской и киевской знати, территориальным именем и, наконец, этническим именем — именем русского народа» (А.А. Амальрик, *Норманны и Киевская Русь*, науч. публ., предисл. и коммент. О.Л. Губарев, Новое литературное обозрение, Москва 2018, с. 29).

турно-философской мысли, переосмысленных и дополненных в словесном творчестве русского Средневековья, вырисовываются изначальные контуры той системы первообразов, которая позволяет нам говорить о первичной классификации национальных архетипов, обретающих свое имя и место в истории и миропорядке. Иерархическая выстроенность средневекового мировоззрения здесь очень важна — каждый архетип занимает свое определенное место в общей системе ценностей. Можно назвать этот порядок системой архетипических доминант, главенствующее место в которой занимает, безусловно, нуминозность. Такая иерархия продержится на протяжении долгих веков и лишь впоследствии — под натиском массовых движений, мировых войн и революций глобального масштаба — уступит место архетипам социоисторическим.

Далее я остановлюсь на основных архетипах, составляющих картину мироздания в литературе русского Средневековья. Отдельного внимания, выходящего за рамки настоящей статьи, заслуживают натурфилософские первообразы (Огонь, Вода, Воздух, Земля), унаследованные от античности и своеобразно претворенные в средневековом литературном творчестве. Предмет специального разговора составляют и еще лишь формирующиеся гендерные архетипы (Мужское и Женское начала).

Следует отметить и непроявленность возрастных особенностей: первообразы Детства и Старости, которые займут значительное место в системе архетипов культуры Нового времени, едва намечены. Отдельные вкрапления присутствуют, к примеру, в житиях, где господствует нуминозность. Так, элементы Детства разнолико представлены в *Житии Николая Чудотворца*, в начале которого упоминается о рождении детища, которое «зело угодно Богу». Чудесный младенец обладает недюжинной силой, будучи способным простоять два часа на ногах в колыбели. В семь лет Николай свершает первое чудо, исцеляя сухорукую женщину. Нуминозную интерпретацию обретает мотив Детства/Младенца в *Чуде о дитице*, запечатлевшем спасение Николаем утонувшего ребенка.

НУМИНОЗНЫЕ АРХЕТИПЫ

Началом начал в становлении средневековой словесности на Руси, как очевидно из сказанного, следует считать момент

возникновения нуминозных первообразов. В этом литература русского Средневековья не отличается не только от других славянских литератур того периода, но и от европейской в целом. Начиная с XII в., в Европе дух эпохи «переполнен был Христом до такой степени, что стоило возникнуть малейшему внешнему сходству какого-либо действия или мысли с жизнью Иисуса или Страстями Господними, как мотив этот вспыхивал незамедлительно»³¹.

Все́й духовной практикой Средневековья утверждался тот факт, что присутствие Божественного начала в душе дано человеку априори и наследуется. Иное дело — осознается оно или нет. Разум и религиозная интуиция, посредством которой, как принято считать, и дается Божественное откровение, — разные состояния и способы познания. Положение о нуминозных архетипах обретает здесь большое значение именно потому, что не разум, не отрефлектированные формы сознания ответственны за нуминозность, а религиозное бессознательное, которое искони присутствует в человеческой душе и называется Верой в Бога.

Нуминозность характеризует важнейшую сторону религиозного опыта, связанного с интенсивным переживанием Божественного присутствия. Такое сильное переживание на грани потрясения может иметь, однако, и негативный эффект. Повторю: вводимое мною понятие «нуминозные архетипы» двойственно — это не только Божественное начало, но и противодействующие ему силы. Тем не менее позитивная их часть, связанная с проникновением в первообраз Бога, несомненно, составляет наиболее идеальную, высшую в своей духовной устремленности константу культуры русского Средневековья, которая воздействует и на все остальные первообразы, задавая канон мировосприятия.

Показательны в этом плане начальные, еще безыскусные — в своей самобытности — опыты русской словесности, где первичные образцы житнетворчества проявляются на уровне архетипов Мира, Героя и пр. Авторы текстов, составляющих первичное пространство литературы русского Средневековья, еще не владели искусными приемами художественного письма и выказывали известное простодушие в создании своего Мира как

³¹ Й. Хейзинга, *Осень Средневековья*, сост., предисл. и пер. Д.В. Сильверстов, коммент. и указатели Д.Э. Христович, изд-во Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург 2016, с. 323.

текста. Однако такое создание, как и в каждой молодой словесности, выбирающей свои имена для воплощения сущности своего бытия, становилось возможным лишь потому, что за каждым из текстов стояли изначальные мировоззренческие установки или архетипы национального бессознательного, из которых, в процессе исторического развития и становления литературной словесности, и формировалось мировоззрение русских. Актуализация этого набора архетипов, — жизненно важных для становления этноса, нации, но еще не обретших своего Имени, — существующими на тот момент (прежде всего языковыми)³² средствами и определяла самобытность литературного творчества в средневековой Руси. Культурно-языковой опорой для этой актуализации были канонические библейские тексты, что еще раз доказывает изначально нуминозный характер литературной архетипики.

Особенность русской нуминозности составляет так называемое «двоеверие» — противоречивое единство былых и новых религиозных установок и верований: язычества и христианства. Особенность, изначально проявившаяся в средневековой русской литературе и сохранившаяся до сих пор³³. Двоеверию посвящено множество исследований, в том числе и своего рода обобщающие. К примеру, протоиерей Георгий Флоровский, говоря о начале истории русской культуры с крещения Руси, отмечает:

Это совсем не означает, будто не было языческого прошлого. Оно было, и побледневшие, а иногда и очень яркие следы его и воспоминания надолго сохраняются и в памяти народной, и в быту, и в самом народном складе [...] В смутных глубинах народного подсознания, как в каком-то историческом подполье, продолжалась своя уже потаенная жизнь, теперь двусмысленная и двоеверная³⁴.

³² Поскольку о художественности первых летописных и других первоначальных текстов можно говорить лишь с известной долей относительности.

³³ К примеру, в русской деревенской прозе второй половины XX в. с ее натурфилософскими установками и культом природы и ее магических сил. Или в творчестве «средневекового писателя» наших дней, Владимира Личутина, утверждающего: «Мы все по-прежнему в какой-то мере язычники, хотя и боимся признаться в том и... насылаем на язычество (тем самым и на предков своих) всяческие кары. Но разве можно в чем-то винить дальних отцов своих и упрекать их?» (В.В. Личутин, *Душа неизъяснимая: Размышления о русском народе*, Вече, Москва 2012, с. 88).

³⁴ Г.В. Флоровский, *Пути русского богословия*, 2-е изд., YMCA-Press, Париж 1983, с. 2.

МИР

Осмыслявшийся прежде всего как Русская Земля, М и р являлся в литературе русского Средневековья отражением божественного Слова как высшей сущности: все в этом мире необыкновенно, исполнено Чуда, преображено Светом духовности или должно быть таковым! В книжной культуре Средневековья таким светом, безусловно, было христианство — в его ореоле воспринимался и Мир как целое: «Культурным, благоустроенным миром, на который распространяется божье благословение, был лишь мир, украшенный христианской верою и подчиненный церкви»³⁵.

Божественный Свет проливается и на первообраз Ч е л о в е к а, запечатленный в фигурах выдающихся исторических деятелей: Правителей/Князей Русской Земли, которые нередко являлись в образах святых, великомучеников, ангелов. К примеру, в одном из ранних оригинальных произведений средневековой словесности *Слово о князьях (Слово похвальное на перенесение мощей святых страстотерпец Бориса и Глеба, да и прочии не враждуют на братию свою)*, произнесенном 2 мая 1175 года с призывом к князьям прекратить междоусобные распри ради защиты Земли Русской. Здесь проявляются те смыслы именованья «М и р», которые не объединены в одном слове в английском³⁶ или другом языке. Ведь в стихии древнерусского языка «М и р» означал не только обжитое пространство становящейся нации («Русская Земля»), но еще и покой (т.е. антоним войне). В *Слове о князьях* идея Мира в этих первоуродных значениях (покой, прекращение распрей — но также и свое обжитое место) обретает высокий национально-религиозный смысл, а именованье Русская Земля выступает как аналог или синоним Мира:

Слышасте, братие, что глаголет Господь в божественном евангелии: «Мнози придут от восток и запад, и севера и моря възлягут в царствии, со Авраамом и Исааком, и Иаковом в славе Отца небеснаго». И паки рече Господь: «Мнози будут последний первый, а первый последний». И се мнози беша в первом законе угодивше богови, и те прославлени бысть Господом и чюдеса сътвориша, силы великий и по смерти показаша. Но

³⁵ А.Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, Наука, Москва 1972, с. 68.

³⁶ Ср. разведение смыслов по двум разным словам в английском языке: world как мир-вселенная, обжитое людьми пространство и rease как мир-покой.

сия великия храбрый мученика Борис и Глеб в последний род обретошася, мнозии чюдеса ими бог показа в земли Рустей и до ныне целбы недужным подают. О сих бо исполнися слово господем реченное: «Веруяй в мя силы велики сотворит и чюдеса болша покажет, аже аз творю». Разумеите, братие, что рече Господь и какую славу подавает рабам своим на земли в роде человечестве и какову же честь дарует на небеси пред аггелы божиин!³⁷

В оригинальных образцах русской средневековой словесности Мир-как-таковой уже более приближен к человеку, включен в историческую картину мироздания — движущуюся, меняющуюся в зависимости от усилий правителей и народов. *Повесть временных лет* прежде всех остальных памятников русской средневековой мысли дает нам представления об этом архетипе. В целом, в *Повести* властвует горизонтальное измерение: М и р это прежде всего З е м л я, а не небо, не горизонт, не воздух. Иногда это горы, возле которых возникают города-центры. До того, исходно, — «столп до неба» как символ единства человечества.

История человечества в *Повести временных лет* начинается с раздела сыновьями Ноя всей Земли: на восточные, южные, северные и западные земли. Здесь, как и затем в эпизоде столпотворения, возникает проекция — пока лишь на уровне исторического действия, события — на величину, которая будет вечно сопутствовать основному архетипу М и р а / З е м л и и, по прошествии ряда исторических периодов, обретет уже явные архетипические очертания. Так возникает архетип Р а с к о л а, влияние которого всемерно усилится и обретет доминантное значение по мере усиления исторических расколов, разрывов, войн, революций и других катаклизмов. Пока же это — раздел земли, великое смешение и рассеяние народов и разрушение столпа до неба.

Однако в результате этого разрушения и торжествует горизонтальное измерение, задающее последующие координаты для возникновения первоосновного — для словесности и менталитета средневековой Руси — архетипа: Русская Земля. Его формированию и утверждению — в процессе исторического развития — и посвящена *Повесть временных лет*.

³⁷ О, *Русская Земля!*, сост., предисл. и примеч. В.А. Грихин, Советская Россия, Москва 1982, с. 50.

ЧЕЛОВЕК

Первые памятники древнерусской мысли сосредоточены на образах Ч е л о в е к а в библейском и историческом понимании. О первосотворении Человека свидетельствуют более поздние тексты — апокрифы, интерпретирующие библейские сюжеты. В оригинальных текстах русского Средневековья человек появляется уже как бы в «готовом» виде — как полноправный участник созидания Мира и Истории. Притом рядовой, «простой» человек массы не интересует средневекового летописца, автора слова или жития. Все внимание сосредоточено только на вершинных фигурах, в которых господствует идея исторического развития, укрепления Русской Земли, Божественной воли и мудрости.

Можно разделить эти фигуры в соответствии с силами, властвующими над людьми в исторической реальности и в воображаемых мирах литературы русского Средневековья: социоисторическими и нуминозными. Первые воплощены в образах русских *Князей, Вождей и Правителей*, государственных деятелей и воинов, с именами которых связаны славные и мрачные страницы отечественной истории. Вторые — в образах Первоучителей (духовных наставников, религиозных деятелей) и Святых. Хотя ореол святости может возникать и в результате взаимодействия типологических линий — как это происходит, к примеру, с образами князей-мучеников в *Сказании о Борисе и Глебе*. С другой стороны, можно отнести первообразы Святых, Праведных и Чудотворцев к разряду нуминозных архетипов, поскольку это не люди, а некие сверхлюди, представляющие в человеческом облике — Божественную сущность.

Становление первообраза Человека в соотношении с нуминозными архетипами в общей средневековой картине Бог — Мир — Человек наглядно обнаруживает славянский ветхозаветный апокриф *Сказание о сотворении Богом Адама*³⁸, получивший широкое распространение на Руси и оказавший воздействие на формирование ее мировоззрения. Через него на Русь пришли античные концепции первоначал мироздания, представления о натурфилософских его первоосновах (земля, огонь, вода)³⁹, но главное — библейское сказание о сотворении

³⁸ Древнеславянские списки текста известны на Руси с XIV в., сохранившийся список этого апокрифа на древнерусском языке датируется XVII в.

³⁹ Воздух не назван в апокрифе, однако представлен в виде ветра.

первого Человека в своеобразной интерпретации русского Средневековья: с вплетением мифопоэтических версий, антропоморфных и других представлений, соединяющих божественное, природное и человеческие начала.

Хотя этот апокриф, в силу отступлений от христианского канона, выделяется среди других памятников русского Средневековья, в нем отчетливо проявляются и результаты многовекового становления в его словесности *первообраза Человека* — на скрещении Божественного и Дьявольского начал, Добра и Зла, Времени и Вечности, Жизни, Смерти и Воскресения. Человек возникает плоть от плоти сотворенного Мира: из земли — тело, из камня — кости, из моря — кровь, из солнца — очи, из облака — мысли, из света — свет, из ветра — дыхание, из огня — теплоту⁴⁰. Далее разворачивается борьба за человека между Богом и Сатаной — вечный мотив этот затем составит одну из главных линий в мировой литературе⁴¹.

Именно эта борьба, однако, составляет основу дуализма в средневековой концепции Человека: в единстве и противоборстве духовного и плотского/телесного начал. Нельзя одномерно понимать данный тезис и соотносить каждое из этих начал лишь с одним из нуминозных. В апокрифе Бог создает человеческое тело, а Сатана пытается осквернить его нечистотами, напустить в него болезни.

Победа Божественного начала знаменуется *именованием первочеловека* от разных букв алфавита, означающих разные части света. Имя Адам происходит от них, символизируя центральное положение человека в мироздании: «Л. 154а-б И послал Господь ангела своего, повелел [ангелу] взять [букву] “аз” на востоке, [букву] “добро” на западе, [букву] “мыслете” на севере и юге»⁴². Венчается процесс именованья утверждением иерархической доминанты: Человек, которому даруется свободная воля, провозглашается «Л. 155а царем всем землям, и птицам небесным, и зверям земным, и рыбам морским». И говорит Господь Адаму, что ему «Л.155б служат солнце, и луна, и звезд-

⁴⁰ См. *Сказание о сотворении Богом Адама* // М.Н. Громов, В.В. Мильков, *Идейные течения древнерусской мысли*, РХГИ, Санкт-Петербург 2001, с. 748.

⁴¹ Наглядно этот мотив представлен, к примеру, в *Божественной комедии* Данте, *Фаусте* Гете.

⁴² *Сказание о сотворении Богом Адама...*, с. 749.

ды, и птицы небесные, и рыбы морские, и птицы, и животные, и пресмыкающиеся»⁴³.

Уже из процитированного видно, какие изменения — по линии усиления антропологического начала — претерпела библейская версия сотворения человека со времен общеславянского *Шестоднева*. По мере развития культуры/литературы русского Средневековья, человеческое начало обретает все большее значение. Дает свои результаты и усиленное внимание средневековых авторов к выдающимся историческим фигурам — князей, правителей Русской Земли, наделение его необыкновенной мощью и силой. Дальнейшее падение Адама и его изгнание из рая служит поводом для дальнейших действий Божественной силы ради утверждения человеческого начала: «Л. 175а И, претерпевая за него, Господь Бог наш Иисус Христос»⁴⁴ обрекает себя на страдания.

* * *

В литературе русского Средневековья своеобразно соединяются два процесса: письменные тексты запечатлевают уже имеющиеся в национальном менталитете первообразы, начальные установки мировосприятия. Вместе с тем эти же тексты отражают новые процессы, связанные с переходом от языческого образа мышления и чувствования к новому, христианскому — собственно, и потребовавшему письменного закрепления национальной рефлексии по поводу сотворения Мира и Человека, возникновения Русской Земли и других земель, хода Истории и роли Божественного начала в его христианском понимании. Через приобщение к христианской цивилизации в средневековой Руси, переводящей общеславянские, византийские религиозно-нравственные произведения и создающей свои оригинальные, начинается формирование культурной ноосферы и собственно культурных/литературных архетипов. Возникновение последних происходит через (письменное) именование первообразов в системе словесного творчества и их своеобразное претворение в мотивах, сюжетах, жанровых моделях.

Надо отметить, процессы эти происходили крайне неровно — и вовсе не все списки, датированные поздними веками, по

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же, с. 751.

своему происхождению к ним относятся. Многие тексты, дошедшие до нас в поздних своих версиях, на самом деле запечатлели (в видоизмененном, переписанном виде)⁴⁵ более ранние варианты, оказавшие первичное воздействие на умы и сердца русичей. С другой стороны, сам текст памятника мог быть создан позднее, т.е. тот или иной первообраз мог проявиться на письме гораздо позже, нежели возник в реальной действительности — и не только в средневековой Руси, но и других землях, славянских ли, византийских. Ведь запечатленная в нем архетипическая модель мировосприятия сложилась в далеком прошлом — как, к примеру, в рассмотренном апокрифе о сотворении мира и первочеловека.

В целом, первичная классификация архетипов, в той или иной мере проявляющихся в литературе русского Средневековья, соответствует классической картине мироздания в средние века: **Б о г — М и р — Ч е л о в е к**.

Alła Bolszkowa

BÓG — ŚWIAT — CZŁOWIEK W LITERATURZE ROSYJSKIEGO ŚREDNIOWIECZA

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest kształtowaniu się średniowiecznego obrazu świata w rosyjskiej literaturze XI–XVII wieku. Szczególną uwagę autorka zwraca na kształtowanie się systemu literackich archetypów, które w przyszłości staną się podstawą rozwoju myśli filozoficznej i artystycznej. Wśród nich najbardziej pierwotnymi okazały się archetypy numinotyczne, które charakteryzują najważniejsze aspekty doświadczenia religijnego, związane z intensywnym przeżywaniem obecności Bożej. Owe numinotyczne archetypy na setki lat określiły istotę rosyjskiej literatury średniowiecznej: wniknięcie w pierwotny obraz Boga staje się idealną, najwyższą w swym dążeniu do duchowości konstantę kultury. Archetypy te analizowane są w związkach z innymi pierwotnymi motywami składającymi się na średniowieczny obraz świata: Boga — Świata — Człowieka.

⁴⁵ Яркий пример тому — обнаруженное уже в Новое время *Слово о полку Игореве*, о времени создания которого до сих пор спорят лучшие умы. Среди переводных текстов, упомянутых в данной статье, отметим *Слово и откровение святых апостолов, Сказание о сотворении Богом Адама*.

БОГ – МИР – ЧЕЛОВЕК...

Alla Bolshakova

GOD – WORLD – MAN IN THE LITERATURE OF RUSSIAN MIDDLE AGES

Summary

The article is devoted to the emergence of the medieval picture of the world in the Russian literature of the XI–XVII centuries. A special attention is paid to the formation of a system of literary archetypes, which then formed the basis of the Russian philosophical and artistic thought. Among them the first of the first were numinous archetypes, which characterized the most important aspect of the religious experience associated with the intense feeling of the divine presence. Numinous archetypes for centuries have defined the nature of the medieval Russian literature: the penetration into the image of God is the most ideal constant of culture and the highest point in its spiritual aspiration. Those archetypes are considered in connection with the other primeval images that make up the medieval picture of the world: God – World – Man.

LUDMIŁA ŁUCEWICZ
Uniwersytet Warszawski

ИМПЕРАТОР НИКОЛАЙ I О РУССКОЙ ПОЛИТИКЕ «ОТ ЧИСТОГО СЕРДЦА...»

Современная гуманитарная наука высоко ценит документы личного происхождения, помогающие понять сущность человеческой личности и/или характер исторической эпохи. В качестве составителей таких документов выступают представители самых разных социальных слоев — от полуграмотного крестьянина до всемирно известного деятеля. очевидцами эпохальных событий, оставивших письменные свидетельства о времени и о себе, нередко выступают политики, военные и государственные лица, царствующие особы. Из русских коронованных мемуаристов наиболее известны Екатерина II, Николай I, Николай II.

В советской историографии за Николаем I закрепились стойкие определения: «кровавый палач декабристов», «Николай Палкин», «солдафон с ограниченным умом и благородием», «лицемер», «деспот», «убийца Пушкина и Лермонтова» и проч. Современные авторы теоретически ратуют за необходимость всестороннего исследования личности и деятельности императора, но на деле продолжают оставаться не менее тенденциозными, чем их предшественники. Одна часть пшущих стремится представить императора рыцарем без страха и упрека¹, другая — паталогическим злодеем-лицемером². Сохранившиеся эго-документы дают возможность познакомиться с русским импе-

¹ Б.Н.Тарасов, *Рыцарь самодержавия (черты правления Николая I) // Николай I и его время (документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и труды историков)*, вступ. статья, сост. и примеч. Б.Н.Тарасова, ОЛМА-ПРЕСС, Москва 2000, с. 3–65.

² В. Колесникова, *Николай I. Лики масок государя: Психологические этюды*, ЗАО ОЛМА Медиа Групп, Москва 2008.

ратором в его собственной перцепции, которая имеет право на жизнь в не меньшей степени, чем характеристики и оценки его и наших современников.

В статье рассматриваются два автобиографических текста Николая I — *Записки* и *Ma confession* как документы личного происхождения, к созданию которых император обратился в 1831 г. Эти документы отражают личное отношение автора к событиям, участником которых он был и которые непосредственно повлияли на его жизненный путь и на историю России.

1.

Вступление Николая I на престол в 1825 г. произошло, как известно, при чрезвычайных обстоятельствах, когда после смерти Александра I внезапно обнаружился обширный тайный заговор, «гвардейский мятеж», попытка государственного переворота, что вынудило молодого императора предпринять экстренные меры для сохранения жизни членов его семьи и самой монархии. Об «ужасных» событиях, своих чувствах и переживаниях, связанных с ними, Николай «от чистого сердца» рассказал в *Записках*³, обращенных в первую очередь к собственным детям:

Я пишу не для света, — пишу для детей своих; желаю, чтоб до них дошло в настоящем виде то, чему был я свидетель. Решаюсь на сие для того, что испытываю уже после шести лет, сколь время изглаживает истину и память

³ *Записки Николая I* при жизни автора не печатались; впервые полностью были собраны и опубликованы в сборнике документов *Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи*, подгот. к печати Б.Е. Сыроечковский, Гос. изд-во (Тип. Печатный двор), Москва–Ленинград 1926, с. 11–35. Как установил публикатор Б.Е. Сыроечковский, *Записки* были «составлены в три срока: 1-я и 2-я части (тетради) в 1831 году, 3-я — в 1835 году и 4-я — в начале февраля 1848 года», там же, с. 10. Значительные фрагменты из *Записок* цитировались ранее, см. н-р, книги: М.А Корф, *Восшествие на престол Императора Николая I*, Тип. II-го Отделения Собственной Его Имп. Вел. Канцелярии, С-Петербург 1857; Н.К. Шильдер, *Император Николай I: его жизнь и царствование* в 2 т, изд. А.С. Суворина, С-Петербург 1903. П.Е. Щеголев *Николай I и декабристы. Очерки, Былое*, Петроград 1919. Современные издатели воспроизводят обычно текст *Записок Николая I*, опубликованный в сборнике *Междуцарствие*. В дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, документ цитируется по этому источнику с указанием слова *Записки* и номера страницы в тексте в скобках.

таких дел и обстоятельств, кои важны, ибо дают настоящее объяснение причинам или поводам происшествий, от коих зависит участь, даже жизнь людей, более, честь их, скажу даже — участь царств. — Буду говорить, как сам видел, чувствовал — от чистого сердца, от прямой души: иного языка не знаю (*Записки*, с. 11).

Записки задумывались как откровенное повествование о важнейших политических событиях, свидетелем которых был сам автор⁴. Между этими событиями и временем их описания прошло, как указывает Николай, шесть лет, что обуславливает достаточно высокий уровень субъективности этого текста. Император смотрит на «происшествия» 1825–1826 гг. сквозь призму своего сознания, сложившегося к 1831 г., связывает их с фактами личной биографии и соответственно выстраивает свою версию произошедшего. Факты и оценки, представленные императором — одним из главных участников русской декабрьской трагедии, любопытны и сами по себе как документы личного присхождения, и как свидетельства исторического лица, чьи решения определяли судьбы многих людей и страны в целом.

Николай I, по его словам, никогда не готовившийся «наследовать на престоле» (*Записки*, с. 13), волею старших братьев — Александра и Константина, стал монархом огромной империи в один из сложнейших моментов ее существования. 29-летний император вступил на престол, не имея ни теоретических познаний в управлении государством, ни какой-либо практики в политической сфере. И сразу же оказался в эстремальной ситуации, когда от его слов и поступков зависели жизни сотен людей и участь всего государства. В кратчайший период времени ему надо было не только обосновать свое право престолонаследия, но и вникнуть в суть политического кризиса, установить причины военного заговора, распространившегося «через всю империю, от Петербурга на Москву и до второй армии в Бессарабии» (*Записки*, с. 19), найти пути примирения с мятежниками или — в противном случае — эффективные способы немедленного подавления бунта. Огнеопасная ситуация междуцарствия, спро-

⁴ См. определение, зафиксированное в словарной статье *Мемуары*: «записки современников — повествования о событиях, в которых автор мемуаров принимал участие или которые известны ему от очевидцев». Ф.А. Брокгауз и И.А. Эфрон, *Энциклопедический словарь*, т. XIX: Мекенен — Мифу-Баня, ред. К.К. Арсеньев, Ф.Ф. Петрушевский, Типо-Литография И.А. Ефрона, С-Петербург 1896, с. 70.

воцированная хаосом, возникшим в императорском доме после неожиданной смерти Александра I, резко осложнилась двумя присягами (сначала Константину, затем Николаю) и требовала максимальной выдержки и предельной осторожности. Упрямое нежелание Константина приехать из Варшавы в Петербург для публичного отречения от короны породило слухи о незаконном захвате власти Николаем. Этими слухами и воспользовались декабристы, спровоцировав выступление ряда воинских частей в защиту Константина, которому они уже присягнули.

В первый же день царствования, получив известие о «полном восстании» в столице (*Записки*, с. 22), Николай, по его признанию, пережил состояние парализующего ужаса. Не обнаружив возле себя надежных советников и боясь кровопролития, он сам пытался убедить «бунтовщиков» в законности своего права на престол и в необходимости мирного завершения противостояния. Однако, доводы его убеждали далеко не всех. Новый правитель оказался перед дилеммой: «пролить кровь некоторых и спасти почти наверно все; или, пощадив себя, жертвовать решительно государством» (*Записки*, с. 27). Непрестанно спрашивая себя, что делать, он, в конце концов, как пишет, «отдался в руки Божьи», решив «идти туда, где опасность угрожала» (*Записки*, с. 22). Впоследствии удивлялся тому, что, находясь в гуще событий, не погиб, хотя угроза подстерегала на каждом шагу:

[...] сердце замирало, признаюсь, и единый Бог меня поддержал. [...] Зарядив ружья, пошли мы вперед (*Записки*, с. 23). [...] В сие самое время услышали мы выстрелы, и вслед за сим прибежал ко мне князь Голицын [...] с известием, что граф Милорадович смертельно ранен (*Записки*, с. 23). [...] Меня встретили выстрелами (*Записки*, с. 24). Милосердие Божие оказалось еще разительнее [...], когда толпа лейб-гренадер, предводимая офицером Пановым, шла с намерением овладеть дворцом и в случае сопротивления истребить все наше семейство (*Записки*, с. 25). [...] ни я, ни кто не могли бы дела благополучно кончить, ежели б самому милосердию Божию не угодно было всем править к лучшему (*Записки*, с. 25).

В *Записках* Николай не раз подчеркнул, что в течение того «рокового» дня он замечал «спасительное» стечение обстоятельств и объяснял это покровительством Божиим по отношению к нему самому и его будущему царствованию⁵. В испытании

⁵ Ср.: В.А. Жуковский записал в дневнике 16 декабря 1825 г.: «Провидение сохранило Россию. Можно сказать, что Оно видимо хранит и начинающееся царствование. Какой день был для нас 14-го числа. В этот день все было на

трагическими событиями и в их успешном разрешении он усмотрел свою богоизбранную предназначенность. Эта установка на самосакрализацию⁶ отчетливо выступает в *Записках*. Много лет спустя фрейлина русского двора Анна Тютчева — внимательный, тонкий, а порой и саркастичный наблюдатель придворной жизни (1853–1866), нарисует в своих мемуарах выразительный (не без иронии) портрет Николая I как образцового — по форме и сути — самодержца:

Никто лучше как он [Николай I — Л.Л.] не был создан для роли самодержца. Он обладал для того и наружностью и необходимыми нравственными свойствами. Его внушительная и величественная красота, величаявая осанка, строгая правильность олимпийского профиля, властный взгляд — все, кончая его улыбкой снисходящего Юпитера, все дышало в нем земным божеством, всемогущим повелителем, все отражало его незыблемое убеждение в своем призвании. [...] Его самодержавие милостию божией было для него догматом и предметом поклонения, и он с глубоким убеждением и верою совмещал в своем лице роль кумира и великого жреца этой религии — сохранить этот догмат во всей чистоте на святой Руси, а вне ее защищать его от посягательств рационализма и либеральных стремлений века — такова была священная миссия, к которой он считал себя призванным самим богом и ради которой он был готов ежечасно принести себя в жертву⁷.

Перед нами характеристика императора, уже четверть века стоявшего у кормила власти. Важно в данном случае то, что самовосприятие императора как самодержца «милостию божией», с намеренной отчетливостью проявленное мемуаристкой в дневнике начала 1850-х гг., по сути совпало с его собственной презентацией, запечатленной в автобиографических записях.

Буквально через несколько дней после восстания, 20 декабря, император признавался французскому посланнику П.-Л. Лафронэ:

краю погибели: минута, и все бы разрушилось. Но по воле Промысла этот день был днем очищения, а не разрушения». В.А. Жуковский, *Полное собрание сочинений и писем*, т. 13: *Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833*, сост. и ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич, Языки славянской культуры, Москва 2004, с. 239.

⁶ См. о сакрализации монарха в России как социокультурном феномене в: Б.А. Успенский и В.М. Живовов, *Царь и бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости*, Наука, Москва 1987, с. 47–153.

⁷ А.Ф. Тютчева, *При дворе двух императоров: воспоминания и фрагм. дневников фрейлины двора Николая I и Александра II*, послесл. С.В. Мироненко, Мысль, Москва 1990, с. 34–35.

Я начинаю царствовать под грустным предзнаменованием и со страшными обязанностями. Я сумею их исполнить. Проявлю милосердие, много милосердия, некоторые даже скажут — слишком много; но с вожаками и зачинщиками заговора будет поступлено без жалости, без пощады. Закон изречет кару, и не для них воспользуюсь я принадлежащим мне правом помилования. Я буду непреклонен; я обязан дать этот закон России и Европе⁸.

По мнению современников, Николай был фигурой неоднозначной, но грубым тираном-деспотом, подчиняющим все и вся своей воле, он все же не был. В деле декабристов, как считал, например, отец известного богослова и философа — Степан Хомяков, он проявил «прекрасные поступки», «выказал характер величавый и благородный»⁹. Действительно, Николай был способен выслушивать не только признания подсудимых, но и их дерзости, прощать личные обиды, отдавать воинские почести государственному преступнику, помогать материально семьям приговоренных¹⁰ и проч. Однако, когда дело касалось легитимности власти, он становился непреклонен — здесь милость уступала место суровому суду. Монархическая власть в России традиционно опиралась на божественное право и священность принципа престолонаследия, нарушение которого каралось смертью. Когда начался судебный процесс, Николай дотош-

⁸ Цит. по: Н. Шильдер, *Император Николай I: его жизнь и царствование*, в 2 т, изд. А.С. Суворина, С-Петербург 1903, т. I, с. 347.

⁹ См. об этом, например, *Письмо к А.С. Хомякову в Париж отца его о событиях 14 декабря 1825 года от 3 (15) мая 1826 // Русский Архив. Историко-литературный сборник*, Университетская типография, Москва 1893, № 5, с. 123. Философ Владимир Соловьев видел «за суровыми чертами грозного властителя, резко выступавшими по требованию государственной необходимости (или того, что считалось за такую необходимость), в императоре Николае Павловиче [...] ясное понимание высшей правды и христианского идеала». В.С. Соловьев, *Памяти императора Николая I // В.С. Соловьев, Собрание сочинений В.С. Соловьева в 10 томах*, т. 7 (1892–1897), ред. и примеч. С.М. Соловьев, и Э.Л. Радлов, 2-е изд., Товарищество «Просвещение», С-Петербург 1966 с. 377 (фотогипическое издание).

¹⁰ Александр Булатов — герой войны 1812 г., был избран помощником «диктатора» Трубецкого, правда, 14 декабря ничем себя не проявил (стоял около Николая I, но царевубийства не совершил), вечером сам сдался властям. В заключении пережил душевную драму, раздробил голову о стену, через несколько дней умер. Николай его простил: «он жестоко поступил относительно меня; я ему прощаю», велел отдать этому офицеру при погребении воинские почести. «Жена Рылеева и мать Бестужевых молят о милосердии к себе и своей бедности; им дают пенсию». *Письмо к А.С. Хомякову*, с. 123.

но разбирался в показаниях арестованных, тщательно изучал сводку критических замечаний в адрес правительства, которая составлялась специально по его требованию, сам принимал участие в допросах. Следственная позиция, по словам императора, состояла в том, чтобы «не искать виновных, но дать каждому оговоренному возможность смыть с себя пятно подозрения» (*Записки*, с. 30). После первых же арестов стало известно, что мятеж должен был возглавить Сергей Трубецкой, его аресту и первому допросу Николай уделил особое внимание. Уже имея улики — «писанная рукою Трубецкого [...] программа на весь ход действий мятежников на 14 число» (*Записки*, с. 29), император предложил князю добровольно сознаться во всем. Трубецкой заявил, что ничего не знает. Николай следующим образом воспроизводит в *Записках* диалог «судьи» с «преступником»:

— Князь, опомнитесь и войдите в ваше положение; вы — преступник; я — ваш судья; улики на вас — положительные, ужасные и у меня в руках. Ваше отрицание не спасет вас; вы себя погубите — отвечайте, что вам известно?

— Повторяю, я не виновен, ничего я не знаю. [...]

— Ежели так, — возразил я, показывая ему развернутый его руки лист, — так смотрите же, что это?

Тогда он, как громом пораженный, упал к моим ногам в самом постыдном виде.

— Ступайте вон, все с вами кончено, — сказал я, и генерал Толь начал ему допрос. Он отвечал весьма долго, стараясь все затемнять, но, несмотря на то, избличал еще больше и себя и многих других (*Записки* с. 29–30)¹¹.

¹¹ Ср. с *Записками* Трубецкого: «Меня позвали; император пришел ко мне на встречу в полной форме и ленте и, подняв указательный палец правой руки прямо против моего лба, сказал: „Что было в этой голове, когда вы с вашим именем, с вашей фамилиею вошли в такое дело? Гвардии полковник! Князь Трубецкой!.. как вам не стыдно быть вместе с такою дрянью? Ваша участь будет ужасная” [...]. Пишите все, что знаете [...]. Я остался один. Видел себя в положении очень трудном. Не хотел скрывать принадлежности своей к тайному обществу, что и не привело бы ни к чему доброму, потому что ясно было из прочтенного мне и многих исписанных листов, что более известно, нежели бы я желал. Но между тем я не хотел иметь возможности упрекать себя, что я кого бы то ни было назвал». С.П. Трубецкой, *Записки (1844–1845, <1854> гг. // Мемуары декабристов*, Правда, Москва 1988, с. 49–50. В мемуарах Трубецкой пишет о своей стойкости, нежелании давать какие-либо показания на участников тайных обществ, о безуспешных попытках Николая получить от него откровенные признания. Но сохранилось следственное дело Трубецкого, из которого видно, что уже в письме от 19 декабря к ге-

Конечно, говорить об объективности или правдивости воссозданной сцены нет смысла. Николай, как и Трубецкой и другие декабристы в своих воспоминаниях, стремился представить себя в более выгодном свете, чем то было в реальности. Здесь очевидна характерная для мемуаров «установка на подлинность», которая далеко «не всегда равна фактической точности»¹². Мемуары традиционно претендуют на фактическую точность, но фактом здесь может выступать, наряду с датой, лицом или событием, — впечатление, настроение, переживание.

Допросы арестованных велись по единой схеме: «признания», «обстоятельства, более или менее полные», в целом — ничего «особенного» (*Записки*, с. 33). Подробнее Николай описал допросы и поведение наиболее «злостных», «дерзких», «язвительных» мятежников — Оболенского, Бестужева (Марлинского), Каховского, Сергея Муравьева, Пестеля, Артамона Муравьева, Матвея Муравьева, Сергея Волконского и Михаила Орлова. Было немало эпизодов, когда заговорщики сначала отрицали свою причастность к тайным организациям, потом сознавались, раскаивались, просили прощения. И Николай миловал, хотя действия декабристов официально классифицировались как политическое преступление, направленное против императора, членов его семьи и государства. В соответствии с законодательством, непосредственные организаторы и участники преступления, а также злоумышленники, которые устно или письменно выразили свои намерения, по виновности уравнивались и наказывались смертной казнью¹³. Пятеро декабристов, признанные

нералу Левашеву князь просит дозволения «говорить истину всю так как я ее знаю, во всей полноте, не сокрывая ничего. [...] обязанность моя есть теперь сказать единственно все то, что для пользы Государя моего благодетеля и для спокойствия отечества послужить может». *Опись Делу о полковнике лейб-гвардии Преображенского полка князе Трубецком*, с. 10. В ответах на вопросные пункты от 23 декабря князь описал все, чем интересовалось следствие (с.13–23), а затем не раз дополнял и расширял свои показания.

¹² Л.Я. Гинзбург, *О психологической прозе*, «Художественная литература», Ленинградское отделение, Ленинград 1977, с. 7.

¹³ На тот момент действовало *Уложение Царя Алексея Михайловича* от 29 января 1649 г. Глава II *Уложения* под названием *О Государской чести...* в пункте 1 определяла наказание за злой умысел против особы государя, в пункте 2 — наказание за злоумышление против целостности государства. В обоих случаях виновный наказывался смертной казнью. См.: *Полное собрание законов Российской империи* [в 50 т.], *Собрание Первое*, т. I: 1649–1675 гг.,

судом вожаками и зачинщиками заговора, покусившимися на существование империи, согласно закону, не могли быть помилованы. Их казнь — кара за посягательство на принцип легитимности монархической власти, по мысли Николая I, — и есть «урок» России и всей Европе.

Сами подследственные хорошо понимали сложившуюся ситуацию. Фрагменты их признаний (зачастую покаянных) по существу являют собой вариации исповедей, где есть раскаяние, осознание греха, метанойя, предостережение. Показательно в этом отношении, например, письменное покаяние одного из идеологов царевбийства — Кондратия Рылеева, обращенное к императору:

Святым даром Спасителя мира я примирился с Творцом моим. Чем же возблагодарю я Его за это благодеяние, как не отречением от моих заблуждений и политических правил? Так, Государь, отрекаюсь от них чистосердечно и торжественно; но чтобы запечатлеть искренность сего отречения и совершенно успокоить совесть мою, дерзаю просить Тебя, Государь! будь милостив к товарищам моего преступления¹⁴. Я виновнее их всех; я, с самого вступления в Думу Северного общества, упрекал их в недеятельности; я преступной ревностью своею был для них самым губительным примером; словом, я погубил их; через меня пролилась невинная кровь. Они, по дружбе своей ко мне и по благородству, не скажут сего, но собственная совесть меня в том уверяет. Прошу Тебя, Государь, прости их: Ты приобретешь в них достойных верноподанных и истинных сынов Отечества. Твое великодушие и милосердие обяжет их вечною благодарностью. Казни меня одного: я благословляю десницу, меня карающую, и Твое милосердие и перед самой казнью не престану молить Всевышнего, да отречение мое и казнь навсегда отвратят юных сограждан моих от преступных предприятий противу власти верховной¹⁵.

ред. М.М. Сперанский, тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, С-Петербург 1830, с. 3–4.

¹⁴ Рылеев сразу после ареста, вечером 14 декабря, пишет признательные *Собственноручные показания*, которые завершает просьбой: «я прошу одной милости пощадить молодых людей, вовлеченных в общество». *Материалы следственного дела К.Ф. Рылеева // Восстание декабристов. Материалы*, т. 1, ред. М.Н. Покровский, Государственное издательство, Москва–Ленинград 1925, с. 152. В письме к императору от 16 декабря просьбу повторяет: «Прошу об одной милости: будь милосерд к моим товарищам: они все люди с отличными дарованиями и с прекрасными чувствами. Твое милосердие соделает из них самых ревностных верноподанных твоих и обезоружит тех, кои пожелают идти по следам нашим», *Восстание декабристов...*, с. 155.

¹⁵ Цит. по: Н. Котляревский, *Рылеев*, Библиотека «Светоча», С-Петербург 1908, с. 184–185. См. также прощальное письмо Рылеева к жене: «Бог и Государь решили участь мою: я должен умереть и умереть смертью позорною. Да бу-

Здесь есть раскаяние в грехах и признание своей вины («отрекаюсь от моих заблуждений и политических правил»; «через меня пролилась невинная кровь»), перемена убеждений, осознание гибельности избранного пути и предостережение юношеству («отречение мое и казнь навсегда отвратят юных сограждан моих от преступных предприятий противу власти верховной»). Неизвестно, дошло ли до Николая это покаянное признание (оно было обнаружено на обороте одного из писем жены Рылеева), но сам факт его наличия свидетельствует о сложном комплексе чувств, переживаемых «государственным преступником», и о несомненной искренности его отречения от бывших «заблуждений». Юрий Лотман, изучивший множество следственных документов по делу 14 декабря, отмечал двойственность отношений, складывавшихся порой между «дознавателями» и «преступниками». Революционеры-мятежники на допросах в присутствии императора и генералитета нередко демонстрировали «полную растерянность», их поведение обуславливалось «долгом офицера перед старшими по званию и чину, обязанностями присяги, честью дворянина», а не революционера — ниспровергателя режима, что заставляло их «метаться [...] от одной из этих норм к другой»¹⁶. Сам «судья» и «палач декабристов» также испытывал неоднозначные чувства — даже к тем, кого обреч на казнь. Сохранилось свидетельство современника об отношении Николая к двум главным виновникам мятежа: «В Пестеле я вижу

дет Его святая воля! Мой милый друг, предайся и ты воле Всемогущего, и он утешит тебя. За душу мою молись Богу. Он услышит твои молитвы. Не ропщи ни на него, ни на Государя: это будет и безрассудно и грешно. Нам ли постигнуть неисповедимые суды Непостижимого? Я ни разу не взроптал во все время моего заключения, и за то Дух Святой дивно утешал меня. Подивись, мой друг, и в сию самую минуту, когда я занят только тобою и нашею малюткою, я нахожусь в таком утешительном спокойствии, что не могу выразить тебе. О, милый друг, как спасительно быть христианином. Благодарю моего Создателя, что Он меня просветил и что я умираю во Христе. Это дивное спокойствие порукою, что Творец не оставит ни тебя, ни нашей малютки. Ради Бога не предавайся отчаянью: ищи утешения в религии. Я просил нашего священника посещать тебя. Слушай советов его и поручи ему молиться о душе моей...». *Процесс декабристов. Донесение. Следствие. Приговор. Письмо Рылеева из крепости. Указы*, Изд. И.А. Малинина, Типолитография В. Рихтер, Москва 1905, с. 121.

¹⁶ Ю.М. Лотман, *Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)* // он же, *Избранные статьи в 3 т.*, т. I, Александра, Таллинн 1992, с. 317.

соединение всех пороков заговорщика, в Рылееве же — всех добродетелей»¹⁷. О том, что после вынесения приговора «государственным преступникам» император сам находился в тревожном, смятенном, противоречивом состоянии свидетельствует его письмо к императрице-матери Марии Федоровне от 12 июля 1826 г.:

[...] приговор произнесен и объявлен виновным. Трудно передать то, что во мне происходит; у меня прямо какая-то лихорадка, которую я не могу в точности определить. К этому состоянию примешивается чувство какого-то крайнего ужаса и в то же время благодарности Богу за то, что он помог нам довести этот отвратительный процесс до конца¹⁸.

В *Записках* Николай настаивает на том, что его вера в Божье покровительство в день мятежа и последующего суда укореняла в сознании убежденность в его богоизбранной предназначенности. С того момента провиденциализм становится характерной чертой мировоззрения императора; свое царствование он воспринимает однозначно как долг, возложенный на него свыше.

20 декабря 1825 на приеме иностранных дипломатов Николай, по воспоминаниям современников, заверив гостей в своем прямодушии, искренности и честности, изложил официальную версию событий, сопровождавших его воцарение. Причина обширного военного заговора, по мнению императора, коренилась в «революционном духе, внесенном в Россию горстью людей, заразившихся в чужих краях новыми теориями», который «внушил нескольким злодеям и безумцам мечту о возможности революции»¹⁹. Николай подчеркнул, что петербургский опыт борьбы с мятежниками, быстрая и эффективная ликвидация «разветвленного заговора» — это «пример России», достойный подражания, своего рода «услуга Европе», призванная убедить европейские правительства в том, что «с доверием и твердостью не невозможно обуздать дерзость революционеров и расстроить их злодейские умыслы»²⁰. А в разговоре с младшим братом — Михаилом Павловичем, клятвенно пообещал: «Революция на пороге России, но, клянусь, она не проникнет в нее, пока во мне сохранится дыхание жизни, пока, Божьею милостью, я буду

¹⁷ Д. Кропотков, *Из жизни М.Н. Муравьева*, «Русский вестник» 1874, № 1, с. 64.

¹⁸ *Междоцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи...*, с. 208.

¹⁹ Цит. по: Н.К. Шильдер, *Император Николай I...*, т. I, с. 342.

²⁰ Цит. по: там же.

императором»²¹. События, в описаниях Николая и его современников, бесспорно, подверглись определенным изменениям. И дело не только в том, что что-то сознательно замалчивалось, а что-то намеренно подчеркивалось. Согласно наблюдениям психологов, в автобиографической памяти пишущего, вольно или невольно, происходит искажение событий²²: какие-то важные элементы могут нивилироваться, какие-то второстепенные, наоборот, становятся особо значимыми, не говоря уже о том, что версия произошедшего воссоздается автором в соответствии с его собственными целями, задачами, приоритетами. Документ личного происхождения (даже при наличии, казалось бы, относительно объективного содержания) выражает взгляды, предпочтения, систему ценностей его автора, а это значит — всегда остается субъективным свидетельством. И *Записки* императора здесь не исключение.

Показателен, конечно, сам факт того, что именно в период французской революции (1830), всколыхнувшей весь европейский континент, Николай примется за свои записи, возвращаясь памятью через шесть лет к русскому гвардейскому мятежу. Он не просто вспоминает «ужасные» события 1825–1826 гг., предлагая свои объяснения и оценки, он актуализирует в тот момент свой собственный опыт борьбы с революцией. *Записки*, таким образом, внутренне тесно связаны с *Ma confession*.

2.

В *Ma confession*²³ Николай I стремится чистосердечно разобраться в непростой международной обстановке. Написанная

²¹ Цит. по: там же, т. I, с. 315.

²² См. подробнее об этом: В.В. Нуркова, *Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности*, Изд-во УРАО, Москва 2000. Ричард О'Коннор подчеркивает: «нашему „непроизвольному Я” прекрасно удастся не только исказить, но даже создавать воспоминания». Р. О'Коннор, *Психология вредных привычек*, пер. с англ. А. Логвинская, Изд. Манн, Иванов и Фербер, Москва 2015, с. 49.

²³ См.: *Собственноручная записка Императора Николая 1830 года „Ma confession”*. (Политическая исповедь Императора Николая), в: *Николай Первый. Рыцарь самодержавия* [записки, речи, манифесты. Мемуарные свидетельства], сост., вступ. ст., коммент. Б.Н. Тарасова, Олма Медиа Групп, Москва 2008, с. 95–132, с. 95, с. 132–135. В дальнейшем этот источник цитируется с указанием *Ma confession* и номера страницы в тексте в скобках.

по-французски *исповедь* именуется обычно «запиской» — не только из-за небольшого объема самого текста, но и, вероятно, по аналогии с другими произведениями императора, написанными собственноручно²⁴. Дату *Ma confession* автор не указал; публикация обычно сопровождается отметками: «без даты», «Арх. Мин. Иностр. Дел» (Архив Министерства Иностранных дел). Историк и биограф русских царей — Николай Шильдер, исходя из изложенных в *Ma confession* фактов, без труда установил, что «записка императора Николая написана им в 1831 году»²⁵.

По внешним признакам *Ma confession* довольно трудно отнести непосредственно к жанру исповеди. В соответствии с утвердившейся многовековой традицией, идущей от бл. Августина, литературная исповедь предполагает покаяние в грехах, открытое признание в слабостях и даже в преступлениях, нравственное перерождение личности, исповедание христианской веры. Ничего подобного в *Ma confession* нет. Возникают вопросы: что же послужило основанием для того, чтобы назвать «записку» *Ma confession*? Перед кем автор исповедуется? Что исповедует?...

Попытаемся проникнуть в суть этого императорского текста.

С самого начала *Ma confession* совершенно очевидно, что император испытывает потребность лично проанализировать события, происшедшие в Европе, четко и недвусмысленно выразить свое отношение к ним, ему важно также предугадать развитие революционной ситуации и, по возможности, предопределить, предвосхитить последствия, тщательно выстроив при этом свою внешнеполитическую концепцию.

Важность предстоящих обстоятельств, в их связи с прямыми интересами России, привела меня к необходимости дать себе отчет в их значительности. В результате этого дознания перед судом своей собственной совести очертились мои обязанности (*Ma confession*, с. 132–133).

Николай I акцентирует значимость европейских событий в их непосредственной соотнесенности с российскими интересами и, как следствие этого, возлагает на себя определенные обязанности, руководствуясь, по словам его биографа, «нрав-

²⁴ Кроме *Записок Николая I*, это *Записки имп. Николая Павловича о прусских делах; Записка Императора Николая I о войне с Турцией* и др.

²⁵ Н.К. Шильдер, *Император Николай I...*, т. II, с. 469.

ственными требованиями», которые «ставил выше всех политических соображений»²⁶. Наблюдения, касающиеся характера сложившихся международных отношений, расстановка политических сил, а также принятые на себя личные обязательства — в центре внимания императора. Значит, причины обращения автора к исповеди продиктованы непосредственно европейскими революциями 1830 года.

Любая исповедь, основываясь на искренности, правдивости, чистосердечности исповедующегося, традиционно требует покаяния, но этот аспект практически не получает выражения в *Ma confession*. Императорская исповедь — это не признание в проступках, не раскаяние в каких-либо грехах, а именно «необходимость дать себе отчет», «дознание перед судом своей собственной совести», то есть добросовестное *расследование* (показательные синонимы: «следствие», «разбирательство», «рассмотрение», «разбор») событий и ситуаций, откровенное изложение своего мнения по внешнеполитическим вопросам 1830 г. В данном случае, несомненно, сказался опыт расследования, розыска, суда над декабристами 1825–1826 гг.

Перед кем исповедуется император? Наличие определенного адресата всегда является конститутивным признаком исповеди, которая невозможна иначе как в выражении «себя для другого и для себя самого»²⁷. Как вытекает из признания, Николай исповедуется прежде всего перед собой, перед собственной совестью. Вместе с тем в тексте явственно ощущаются и другие адресаты — европейские союзники/противники. Николаю, видимо, важно было проговорить и зафиксировать на письме те истины, в исполнении которых он видит свой союзнический долг. Желание «говорить [...] от чистого сердца, от прямой души» пронизывает его *Ma confession* в не меньшей степени, чем личные *Записки*. Современники называли Николая I «жандармом Европы», но и поборником законности, справедливости, порядка. Уже упомянутая ранее Анна Тютчева при резко критическом отношении к правлению Николая I называла его «Дон Кихотом самодержавия», «человеком, соединявшим с душою великодушной и рыцар-

²⁶ С.С. Татищев, *Император Николай и иностранные дворы. Исторические очерки*, Тип. И.Н. Скороходова, С-Петербург 1889, с. 128.

²⁷ М.М. Бахтин, *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // он же, Эстетика словесного творчества*, сост. С.Г. Бочаров, Искусство, Москва 1979, с. 289.

ской характер редкого благородства и честности, сердце горячее и нежное и ум возвышенный и просвещенный»²⁸. Эти противоречивые свойства личности по-своему обнаруживаются в исповеди.

Что исповедует русский император? В христианстве исповедь, как правило, объединяет в себе как покаяние в грехах, так и исповедание веры. На первый план в *Ma confession* Николая I выходит именно исповедание, но не столько непосредственно христианских постулатов, сколько политических норм и правил, собственных морально-нравственных убеждений.

Царь, как видно из текста, прежде всего заботится о благополучии своей страны. Отмечая ее уникальное геополитическое положение, он указывает на самодостаточность и независимость России от европейской политики и экономики:

Географическое положение России столь счастливо, что оно делает ее почти независимой, когда речь заходит о ее интересах, от происходящего в Европе; ей нечего опасаться; ей достаточно границ и ничего не нужно в этом отношении, поэтому она не должна бы никому доставлять беспокойства (*Ma confession*, с. 133).

Подчеркнув полную самостоятельность России, которая никому не «доставляет беспокойства» и ничего не требует от европейцев, император вместе с тем настойчиво напоминает об освободительной роли России в Европе, что официально было давно зафиксировано в ряде принципиально значимых договорных документов.

Обстоятельства, в которых заключились существующие договоры, относятся ко времени, когда Россия, победив и уничтожив неслыханную агрессию Наполеона, пришла освободить Европу и помочь ей свергнуть удушающий ее гнет (*Ma confession*, с. 133).

Значение России как главного освободителя Европы на тот момент было общепризнано. Венский конгресс (1815), обозначив ведущую роль стран-победительниц, утвердил, как известно, новую расстановку сил в Европе, где ключевое значение приобретали Россия, Пруссия и Австрия. Созданный по инициативе Александра I Священный союз (1815) призван был, опираясь на христианские ценности, поддерживать незыблемость послевоенных европейских границ, нерушимость монархий, а главное

²⁸ А.Ф. Тютчева, *При дворе двух императоров...*, с. 35.

— бороться против революций. В течение многих лет тройственный союз внешне казался монолитным. Но, как отмечает теперь Николай, не все было гладко и согласованно между союзниками и только благодаря усилиям Александра I Священный союз выполнял взятую на себя роль:

[...] не раз эти два государства [Пруссия и Австрия — Л.Л.] отклонялись от буквального смысла или от основополагающих начал, на которых строились союзнические соглашения. И всегда терпение и умеренность Императора, его неисчерпаемое желание сохранить видимость самой совершенной близости помогали находить истинный путь или скрывать расхождение мнений (*Ma confession*, с. 133).

После смерти Александра расхождения между партнерами стали более очевидными. К 1830 г. только Россия, по убеждению Николая I, по-прежнему считала Священный союз одной из приоритетных целей своей внешней политики, другие же государства нередко опирались на его авторитет для решения своих национальных интересов. Это и раздражало русского царя.

Но память о благодеяниях стирается скорее, чем об обидах; уже в Вене недобросовестные силы чуть было не разрушили едва скрепленный союз. И понадобилась новая известная опасность, чтобы отдельные государства открыто объединились с державой, которая уже была однажды их освободительницей и всегда сохраняла великодушие (*Ma confession*, с. 133).

Николай I неустанно напоминал союзникам, что дорожит легитимными принципами абсолютной монархии, скептически относится к либерализму и конституционализму и абсолютно не принимает революционизма.

Кается ли русский царь в каких-либо грехах? Нет. Скорее обвиняет.

Сообщение о революции во Франции и о порожденной ею монархии Орлеанов произвело на императора самое неприятное впечатление. Было нарушено не только божественное право наследственной монархической власти, но и международное право, опирающееся на договоры, подписанные европейскими государствами в 1813–1815 гг. Соблюдение и защиту международных договоренностей Николай считал священной обязанностью всех правителей. «Позорная июльская революция» (*Ma confession*, с. 133) низложила старую ветвь династии Бурбонов, законность которой утвердил Венский конгресс. Вину за это Ни-

колай возлагает на французского короля Карла X, проводившего недальновидную политику:

Уже давно мы предвидели это ужасное событие и исчерпали при дворе Карла X и его министров все средства убеждения, которые допускают дружба и наши хорошие отношения. Все было напрасно. Отныне мы не колеблемся громко осудить незаконные демарши Карла X, но можем ли мы, в то же самое время, признать законным главой во Франции лишь того, кто по полному праву должен быть к тому призван? (*Ma confession*, с. 133).

Непосредственным поводом июльской революции (1830) послужили, как известно, подписанные Карлом X ордонансы о роспуске палаты депутатов, ограничении избирательного права, репрессиях против либеральной прессы. Нарушение узаконенной конституции самим королем и привело к его свержению. Русский император, по словам его биографа Сергея Татищева, испытывая «отвращение к формам конституционной монархии», руководствовался глубоким убеждением в том, что

[...] законным источником верховной власти может служить лишь божественное право и основанный на нем принцип наследственности, а отнюдь не так называемое народное самодержавие, из которого династия Орлеанов почерпала власть свою. В глазах императора Николая — король «волею народа» не был равноправным членом семьи государей «Божиею милостию»²⁹.

Следуя своим легитимистским убеждениям, Николай I защищал закон как основу всякого порядка и требовал постоянного контроля над его соблюдением. Он совершенно искренне не понимал, почему французы и бельгийцы не использовали «пример России», отвергнувшей революционный декабризм, почему не пошли по ее пути или хотя бы не осудили во всеуслышанье своих радикалов.

30 июля 1830 г. французский парламент предложил занять трон Луи-Филиппу (1773–1850), принадлежавшему к Орлеанской ветви династии Бурбонов. Он сразу же согласился и на следующий день был провозглашен королем (1830–1848). Луи-Филипп войдет в историю как либеральный король-гражданин. Однако сам факт нелегитимного изгнания Карла X представлял, по мысли Николая I, не только грубейшее нарушение принципов Священного союза, но и реальную опасность для всех европей-

²⁹ С.С. Татищев, *Император Николай и иностранные дворы...*, с. 128.

ских монархов. Русский император в пылу негодования даже намеревался разорвать дипломатические отношения с Францией и направить на подавление июльской революции свои войска³⁰. Николай так никогда и не смирился с восшествием на престол Луи-Филиппа, не принял «законность правления ставленника революции»³¹.

Особо же возмущало русского императора поведение стран-союзниц в сложившейся ситуации. Австрия, Пруссия и Россия мыслились Николаем в качестве составляющих единой политической структуры, четкое функционирование которой возможно только в теснейшем коллегиальном взаимодействии. Однако император прекрасно видел, что нередко взаимодействие нарушалось. Это произошло и сейчас, обусловив нежелательную двойственность России в глазах Европы:

Однако наши союзники, не посоветовавшись с нами в столь важном и окончательном решении, поспешили своим признанием увенчать революцию и захват — фатальный и непостижимый поступок, породивший цепь бедствий, которые с тех пор не переставали обрушиваться на Европу. Мы сопротивлялись, как и должны были делать, и я уступил лишь по единственной причине сохранения союза. Но легко было предвидеть, что пример столь пагубной низости повлечет за собой серию подобных событий и поступков (*Ma confession*, с. 134).

Предвидение Николая оправдалось. Революция во Франции дала мощнейший толчок к началу революционных событий в Брюсселе³², что в конечном итоге завершилось распадом Нидерландского королевства: Бельгия, отделившись от Голландии, объявила себя новым самостоятельным государством. Николай I воспринял бельгийскую революцию как прямое покушение на установившийся после наполеоновских войн европейский порядок. Бельгийские события интересовали Николая, пожалуй, не меньше, если не больше, чем французские, так как его сестра — Анна Павловна, была замужем за наследником нидерландского престола принцем Виллемом Оранским. Русский император немедленно предложил Австрии и Пруссии программу по объединению усилий для борьбы с революцией. С его точки зрения, это

³⁰ См. воспоминания французского дипломата в России Поля де Бургоэна в: *Николай I глазами современников*, [составитель Я. Гордин], Пальмира, Москва 2017, с. 173–179.

³¹ *Николай I глазами современников...*, с. 180–181.

³² См. А.С. Намазова, *Бельгийская революция 1830 года*, Наука, Москва 1979.

было крайне необходимо еще и потому, что в ряде стран Германского союза (Саксонии, Брауншвейге, Гессене, Ганновере, Баварии) также прошли волнения. Однако и на этот раз союзники заняли, по его мнению, беспринципную позицию. Эмоциональное состояние императора выражено концентрацией риторических фигур — вопросов и восклицаний, в его исповеди:

Существует ли еще прежний союз, когда две из держав идут прямо в противоположном направлении относительно сложившихся договоренностей? Существует ли он еще, когда Пруссия дает нам понять, что, даже в случае французского вторжения в Австрию, она окажет ей лишь моральную помощь! Это ли, Боже милостивый, союз, созданный нашим бессмертным Императором? (*Ma confession*, с. 134).

Для Николая было очевидно: политические партнеры намеренно отклоняются от установленных принципов. Планы союзников, действительно, были далеки от единства: Австрию на тот момент интересовали события преимущественно в Италии, Пруссию — территориальные претензии Франции на Рейнские провинции. Париж и Лондон вообще стремились дистанцироваться от происходящего, заявив о позиции невмешательства во внутренние дела Бельгии. В конечном итоге Николай вынужденно констатировал:

Мы признали факт независимости Бельгии, потому что его признал сам Король Нидерландов; но не признаем Леопольда, ибо не имеем никакого права на это, поскольку его не признает Король Нидерландов. Однако в то же время не станем скрывать нашего явного неодобрения двойного и фальшивого поведения Короля и отстранимся от участия в конференции (*Ma confession*, с. 135)³³.

Национальный конгресс Бельгии 22 ноября 1830 г. проголосовал за конституционную монархию, в феврале 1831 г. принял конституцию, а 4 июня 1831 г. избрал герцога Орлеанского Леопольда Саксен-Кобургского (1790–1865) бельгийским королем под именем Леопольда I. Новый король находился в родстве

³³ Лондонская конференция, собравшаяся в декабре 1830 г., признала независимость Бельгии, в январе 1831 г. приняла решение о ее нейтралитете и неприкосновенности ее территории. Участниками конференции были представители России, Англии, Франции, Австрии и Пруссии. Голландский король не признал законность этих решений, однако его протест был проигнорирован.

с российским двором: одна его сестра — Анна Федоровна (урожденная принцесса Юлианна-Генриетта-Ульрика Саксен-Кобург-Заальфельдская), была женой Константина Павловича, другая — Антония, была замужем за братом императрицы Марии Федоровны (матери Николая I). Сам Леопольд, находясь на русской службе, принимал участие в сражениях против армии Наполеона, был награжден орденом Святого Георгия и золотой шпагой с алмазами. Впоследствии он много путешествовал, был хорошо известен при королевских дворах как человек способный и деятельный. В 1828 г., когда Греция после упорной борьбы с Турцией обрела независимость, тройственный союз предложил Леопольду корону этой страны. Но слабая, раздробленная Греция не очень заинтересовала претендента. Поначалу он все же принял пропозицию, но в мае 1830 г. отказался³⁴. Предложение принцу Леопольду бельгийской короны вызвало недовольство Николая I, хотя он понимал, что если нидерландского короля Виллема I это избрание устраивает, то и России не стоит возражать. Видя в данном случае ограниченность своего влияния, Николай обдумывает и как бы предопределяет свои будущие поступки:

Если Франция и Англия объединятся для нападения на Голландию, мы будем протестовать, так как не можем сделать большего; по крайней мере, русское имя не будет замарано сообщничеством в подобном акте (*Ma confession*, с. 135).

Русский император заботится о соблюдении установившегося политического порядка в Европе и о реальных интересах своей страны как европейского государства, при этом постоянно подтверждая приверженность принятым на себя обязательствам. Однако в случае уклонения союзников от существующих договоренностей по защите европейских границ, он не желал в одиночестве нести все тяготы военных действий и подвергать опасности свою страну и ее защитников:

В минуту опасности нас всегда увидят готовыми незамедлительно прийти на помощь союзникам, которые остались бы верными нашим старым принципам. Однако в противном случае Россия никогда не пожертвует ни своими сокровищами, ни драгоценной кровью своих солдат (*Ma confession*, с. 135).

³⁴ Временным главой государства в 1828 г. был назначен бывший министр иностранных дел России граф Иоанн Каподистрия (1776–1831).

Николай, руководствуясь в политике понятием рыцарской чести, вновь подтвердил приверженность союзническим обязательствам. В отличие от своего старшего брата — Александра I, всегда старавшегося удержать Европу в поле своего непосредственного влияния, он не стремится любой ценой спасти европейские народы от надвигающейся революционной угрозы. Не исключая для России возможности «изолированного положения» в ближайшем будущем, Николай считал его более приемлемым, нежели какие-либо нарушения легитимности монархической власти. «Вот моя исповедь, она серьезна и решительна. Она ставит нас в новое и изолированное, но осмелюсь сказать, почтенное и достойное положение» (*Ma confession*, с. 135).

Как видно, Николай трактует свою исповедь как некое и с п о в е д а н и е — откровенное выражение своих монархических убеждений, свидетельство верности принятым на себя обязательствам перед союзниками, стойкое следование принципам, выраженным в документах Священного Союза. Причем все это, в его разумении, сохраняет актуальность лишь при соблюдении союзниками условий паритетности. В противном случае Россия как самодостаточное государство вполне способно воздержаться от контактов с другими государствами и существовать обособленно, выстраивая свою внешнюю политику на основе невмешательства в международные дела, отказываясь от политических и военных обязательств по отношению к другим странам. Россия по-прежнему обладает серьезным военным авторитетом в Европе, отсюда задиристый риторический вопрос императора: «Кто осмелится нас атаковать?». Очевидно — никто. Но все же Николай обозначил традиционные «силы» русской армии: Господь Бог и народ: «А если и осмелится, то я найду надежную опору в народе, который смог бы оценить такую позицию и наказать, с Божьей помощью, дерзость агрессоров» (*Ma confession*, с. 135). Так рассуждал император в 1831 г. Убежденность в том, что революционизм абсолютно чужд русскому духу и что Господь всегда на стороне России, обуславливала позитивную оценку российского «изоляционизма», мыслимого как некое романтическое противостояние всему свету.

Исповедь Николая I имеет специфические черты, обусловленные особенностями политического дискурса, причем часть ее не только включает в себя ряд актуальных вопросов, но и предлагает возможные (вероятностные) пути их решения в ближайшем будущем. Для самого императора *Ma confession* выполняет

ИМПЕРАТОР НИКОЛАЙ I О РУССКОЙ ПОЛИТИКЕ...

также некую назидательную функцию: через эту исповедь окончательно уясняется, осознается и утверждается в качестве неколебимой идея легитимной монархии. Мощная идеологизация политики — внутренней, опиравшейся на уваровскую триаду (самодержавие, православие, народность), и внешней, где доминирует установка на борьбу с любыми формами революционности, приобрела широкий размах и стала характерной чертой николаевской эпохи.

Представления же императора о себе, выраженные в *Записках* и *Ma confession*, вылились в достаточно четкую Я-концепцию, основанную на непосредственных результатах саморефлексии, самооценок, соотнесении себя с «другими» в сложных политических обстоятельствах. Документы личного происхождения показывают русского императора как консервативного и вместе с тем романтически устремленного политика, имеющего определенные политические пристрастия, которые он стремится распространить на все сферы своей деятельности. Эти эго-документы и послужили в значительной степени основой для создания официальной концепции личности Николая I, утвердившейся в русской историографии XIX в.

Ludmiła Łucewicz

CESARZ MIKOŁAJ I O ROSYJSKIEJ POLITYCE „ZE SZCZEREGO SERCA...”

Streszczenie

Współczesna humanistyka wysoko ceni dokumenty osobiste, które pomagają zrozumieć zarówno treść ludzkiej osobowości, jak i charakter epoki historycznej. Uczestnicy i obserwatorzy kluczowych historycznych wydarzeń — politycy, wojskowi, urzędnicy państwowi, osoby panujące — często zostawiają pisemne wspomnienia, związane ze sobą oraz epoką. W artykule rozpatrywane są dwa autobiograficzne teksty cara Mikołaja I — *Zapiski* i *Ma confession* jako dokumenty autobiograficzne, do stworzenia których car przystąpił w 1831 roku. Odzwierciedlają one osobisty, subiektywny stosunek autora do wydarzeń, uczestnikiem których był i które miały bezpośredni wpływ nie tylko na wybór jego własnej drogi życiowej, ale również na historię Rosji.

Lydmila Lutsevich

EMPEROR NICHOLAS I ABOUT RUSSIAN POLITICS «FROM CLEAN HEART...»

Summary

Modern humanitarian science highly appreciates the documents of the personal origin, that help to understand essence of human personality and the character of historical epoch. Participants and observers of meaningful epochal events such as politicians, defense and government officials, reigning persons – quite often abandon the written memoirs about themselves and the current epoch. In the article are considered two autobiographical texts of the Russian Emperor Nicholas I: *Messages* and *Ma confession* as documents of the personal origin, to creation of which the Emperor turned in 1831. These documents reflect the personal, subjective attitude of the author toward events, the participant of which he was, and which directly influenced on his course of life and on history of Russia.

ALDONA BORKOWSKA

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

ЛЮБОВЬ И ВОЙНА — СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ ВИКТОРА АСТАФЬЕВА И МИХАИЛА ШИШКИНА

Виктора Астафьева (1924–2001) и Михаила Шишкина (1961–) объединяет немало. Оба они принадлежат к числу заметных современных русских писателей, стали лауреатами многих премий, их творчество пользуется признанием, как критиков, так и читателей. Однако в их писательской деятельности много различий. Виктор Астафьев принадлежит к фронтовому поколению, рядовым солдатом прошел сквозь испытания Великой Отечественной войны. Этого сибирского прозаика-самоучку причисляли к «деревенщикам», к литературе, так называемой окопной правды, к натурфилософскому направлению, хотя в своей прозе он вышел далеко за пределы упомянутых рамок. В насыщенном автобиографической стихией творчестве преобладают традиционалистские и натуралистические тона. Прозу Михаила Шишкина, филолога по образованию, «критика рассматривает в русле разных литературных традиций: сентиментализма, реализма, модернизма, постмодернизма»¹. Интересным кажется выявление того, как писатели нового времени относятся к сентиментальной традиции и почему именно этот «стилизационный образец»² для них актуален и привлекателен. Ведь неосентименталистами критики считают многих современных писателей, в том числе, Людмилу Улицкую, Андрея Геласимова, Алексея Варламова, Тимура Кибирова, Николая

¹ Е. Рогова, *Некоторые аспекты художественной целостности романа М. Шишкина «Письмовник»*, «Вестник Томского государственного университета. Филология» 2014, № 5, с. 107.

² Определение Станислава Бальбуса, см.: S. Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, с. 20.

Коляду, Евгения Гришковца³. В творчестве Михаила Шишкина, безусловно, одной из наиболее значимых фигур в сегодняшнем литературном процессе, сентиментальное начало не является преобладающим типом художественного выражения, хотя это заметный признак современной русской словесности. Сергей Чередниченко замечает, что «в *Письмовнике* его [Шишкина — А.Б.] откровенно уносит в русло какого-то неосентиментализма; если бы автором романа была женщина, то некоторые критики несомненно причислили бы его к ‘женской прозе’»⁴.

В произведении Виктора Астафьева *Пастух и пастушка* и романе Михаила Шишкина *Письмовник* переплетаются сентиментальное и натуралистическое начала, идеальный образ любви сталкивается с грубым бытом войны. Повесть Виктора Астафьева снабжена подзаголовком «современная пастораль», в ней появляются и другие символы сентиментального происхождения. В свою очередь произведение Михаила Шишкина принадлежит к появившемуся еще в XVII веке жанру эпистолярного романа, успешно эксплуатируемому также сегодня. В обоих этих произведениях обозначаются пары взаимодействия: мужчина–женщина, война–мир, человек–смерть, любовь–ненависть, встреча–разлука и др. Такая полярность — типичный признак сентиментального мироустройства, в котором противопоставлены друг другу культура и натура, смерть и жизнь, город и деревня, счастливое прошлое и плохое настоящее. Характерными чертами сентиментализма, особенно в его современном варианте, являются идиллика, элегизм и ирония. Как заметила Катажина Сыска, сентиментализм можно интерпретировать в идиллическом, элегическом или ироническом ключе⁵. В анализируемых текстах идиллическое и элегическое начала проявляются в разной степени и форме.

³ См. напр.: Н. Иванова, *Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен*, «Знамя» 1991, № 8, с. 211–223; Н. Иванова, *Преодолевшие постмодернизм*, «Знамя» 1998, № 4, с. 193–204; М. Золотоносов, *Сентиментализм с приставкой «нео»*, «Московские новости» 1993, № 6 (7 декабря), с. 26; Н. Лейдерман, *Траектории «экспериментирующей эпохи» (О русской литературе XX века)*, «Вопросы литературы» 2002, № 4, с. 3–45.

⁴ С. Чередниченко, *Коллекционер*, «Вопросы литературы» 2014, № 2, magazines.russ.ru/voplit/2014/2/13ch.html (08.05.2016).

⁵ См.: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Scriptum, Kraków 2015, с. 36–41.

Натан Лейдерман назвал сентиментализм «маргинальной линией литературного процесса в XX веке»⁶. Однако, по его мнению, некоторые произведения вписываются в эту традицию. В качестве примера Лейдерман назвал астафьевского *Пастуха и пастушку*, где «конструктивная доминанта образа мира организована диалогическим противостоянием между традиционными пасторальными мотивами и грубо натуралистическим образом войны»⁷. На принадлежность Виктора Астафьева к «чувствительной» литературе обратил внимание намного раньше Станислав Поремба⁸. Повесть сибирского прозаика, которую он писал «кровью сердца», имеет несколько редакций (1962–1967–1971–1989, 1998 г.). Ее предваряет эпитафия из Теофиля Готье:

Любовь моя, в том мире давнем,
Где бездны, кущи, купола,-
Я птицей был, цветком и камнем.
И перлом - всем, чем ты была!

Затем следует пролог и четыре части повести: *Бой, Свидание, Прощание, Успение*. Каждая из них имеет свой эпитафия. Повесть, как мы уже сказали, названа автором «современной пасторалью». Пастораль — это литературное произведение, идеализирующее мирную, простую сельскую жизнь пастухов и пастушек (лат. *pastoralis* — пастушеский). Это известный еще в античности жанр, расцвет которого приходится на XVII век. В европейской культуре пастух и пастушка остались символом прекрасной, чистой любви, преодолевающей все препятствия, любви, которая сильнее смерти. В жанровом определении Виктора Астафьева кроме слова «пастораль» не менее значима формулировка «современная». Художественная структура этого произведения определяется «противоборством» современной и архаической жанровых моделей. Сентиментальная картина простого человеческого счастья контрастирует с натуралистическим описанием ужасов войны, порождаемого ею апокалиптического хаоса. Жанр *Пастуха и пастушки* определяется ли-

⁶ Н. Лейдерман, *Траектории «экспериментальной эпохи»...*

⁷ Там же.

⁸ S. Poręba, *Nurt sentymentalnej proweniencji? // того же: Drogi rozwoju powolucyjnej prozy rosyjskiej. Kierunki i prądy literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1981, с. 116–130.

тературоведами как фронтовая лирическая повесть. Однако это «повесть не о войне, но о любви на войне»⁹.

Главных героев астафьевского произведения двое: Борис Костяев, девятнадцатилетний командир взвода и Люся (Людмила) — хозяйка, в дом которой попадает полк протагониста во время сражений в безымянном украинском городке. Центральное место в произведении отведено любви между Борисом и Люсей, предстающей, по словам Владимира Зубкова, «в своем высшем предназначении как воплощение бесконечности жизни, не убитой ни войной, ни временем, ни смертью»¹⁰.

Идиллический мотив пастуха и пастушки проходит через все астафьевское произведение в тройной перспективе. Впервые он встречается в повести в связи со смертью двух стариков, убитых залпом артподготовки:

Они лежали, прикрывая друг друга. Старуха спрятала лицо под мышку старику. И мертвых, било их осколками, посекло одежонку, выдрало серую вату из латаных телогреек, в которые оба они были одеты¹¹.

Солдаты узнают, что старик и старуха нездешние, в колхозе они пасли скот. То есть, действительно были пастухами.

Второй раз сквозной эпизод появляется в воспоминаниях Бориса из детских лет о театре с колоннами и с «сиреневой музыкой»; на сцене

[...] танцевали двое — он и она, пастух и пастушка. Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шкурах. Они любили друг друга, не стыдились своей любви и не боялись за нее. В доверчивости были беззащитны¹².

В героях спектакля легко узнаются Дафнис и Хлоя из буколического романа Лонга. Противопоставление театральной идиллии и эпизода с убитыми стариками, «обнявшимися преданно

⁹ П. Басинский, *Неслучайный свидетель*, «Литературная газета» 2002, № 1, 16–22 янв.

¹⁰ В. Зубков, «Осталась тайной...» (любовь и женщина в повести «Пастух и пастушка») // того же: *Наедине с Виктором Астафьевым*, Издатель И. Максарова, Пермь 2011, с. 43.

¹¹ В. Астафьев, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. III, Офсет, Красноярск 1997, с. 25.

¹² Там же, с. 88.

ЛЮБОВЬ И ВОЙНА...

в смертный час» подчеркивает с одной стороны античеловечность войны, а с другой — хрупкость человеческого счастья.

Образ пастуха и пастушки в третий раз возникает в предсмертных воспоминаниях Бориса:

Плакал сухими слезами о старике и старухе, которых закопали в огороде. Лиц пастуха и пастушки он уже не помнил, и выходило: похожи они на мать, на отца, на всех людей, которых он знал когда-то¹³.

Таким образом, в повести нарисован обобщенный образ любящих друг друга людей. В романе Шишкина также появляется мотив пастуха и пастушки, но только в контексте банальной сентиментальной атрибутики — рисунка на фарфоровой посуде¹⁴.

Отступления от жанрового канона идиллии в астафьевском *Пастухе и пастушке* обусловлены смещением акцента: со слова «пастораль» он переносится на определение «современная»¹⁵. Согласно Михаилу Бахтину, в пасторали, то есть в основном виде любовной идиллии,

[...] идиллическая жизнь и ее события неотъемлемы от [...] конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Единство жизней поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена¹⁶.

Однако в астафьевском тексте нет привязанности к определенному локусу.

Главные герои современной пасторали не связаны с местом своего рождения ни с Уралом, который появляется в начале и в конце произведения, ни с Украиной, где сосредоточено основное место действия. «Родимая сторонущка» [...] Бориса Костяева — Сибирь. Люся тоже говорит о себе: «Я не здешняя». Погибшие старики [...] приехали на Украину «с Поволжья в голодный год»¹⁷.

¹³ Там же, с. 134.

¹⁴ См.: М. Шишкин, *Письмовник*, Издательство АСТ, Москва 2015, с. 17.

¹⁵ С. Перевалова, *Повесть В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» как «современная пастораль»*, «Русская словесность» 2005, № 3, http://literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1207130467&archive=1207225892&start_from=&ucat=&category=1 (08.05.2016).

¹⁶ М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва 1986, с. 374.

¹⁷ С. Перевалова, *Повесть В.П. Астафьева...*

Очередным отступлением от жанрового канона идиллии, определенного Бахтиным словами «идиллия не знает быта»¹⁸, является описание военной действительности, срывающей спокойный бег времени. Борису и Люсе все, что имело место до войны, кажется очень далеким. Астафьев выходит за пределы пасторального жанра в плане «сочетания человеческой жизни с жизнью природы»¹⁹. Изуродованная войной природа теряет свой естественный ритм. Фоном событий являются искаленные войной пейзажи: «Снег был черен от копоти», «Голые, темные, в веник собранные тополя недвижны, подрост за ними — вишеник, терновые ли кусты — клубятся темными взрывами», «Поля — в танковых и машинных следах, будто перепоясанные ремнями. Тихими сумерками накрывало израненную, безропотную землю». «В повести Астафьева суровая зима очень ярко и точно отражает сущность войны и все ее тяготы и разрушения»²⁰. Борис умирает весной, после зимних тяжелых боев. Это время года символизирует пробуждение, возрождение, стремление начать жить заново; поэтому смерть весной контрастирует с идиллической картиной мира. Здесь можно говорить об элегической концепции сентиментальности, которой свойственно постоянное движение, отдаляющее героев от их *locus amoenus*. Но с другой стороны, элегический хронотоп скитания направлен на внутренний мир персонажа. Появляющаяся амбивалентность сознания — невозможность достижения идеала в связи с отрывом от идиллического рая — борется с осознанием своей индивидуальности, что в результате вызывает настроение грусти, меланхолии, предчувствия смерти персонажа²¹.

Виктор Астафьев демонстративно отступил от жанровых норм. Что же тогда осталось от пасторального начала в повести? Для Светланы Переваловой — это «в первую очередь высокая щемящая нота грусти о невозвратимости, несбыточности на-

¹⁸ М. Бахтин, *Эстетика...*, с. 374.

¹⁹ Там же, с. 375.

²⁰ К. Казанкова, *Трансформация жанрового канона античной пасторали в повести Виктора Астафьева «Пастух и пастушка»*, А. Ковалева (ред.), *Юбилейные Астафьевские чтения «Писатель и его эпоха»*, Мемориальный центр истории политических репрессий «Пермь-36», Красноярск 2009, с. 104.

²¹ См.: Е. Рогова, *Элегический модус художественности в литературном произведении*, автореф. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук, Москва 2005, с. 11–13.

дежд, связанных с любовью, у каждого — неповторимой, единственной, тоски по недостижимому идеалу»²². Кратковременное свидание героев, когда они осознали силу соединившего их чувства, описано в сентиментальном ключе. В их лице Астафьев воплотил общечеловеческую тоску по настоящей любви. По мнению Владимира Зубкова:

Изображение любви в *Пастухе и пастушке* едва ли можно отнести к строгому реализму. При всей достоверности бытовых и психологических деталей любовь астафьевских героев, дышащая чистотой и тонкостью чувств, внутренней свободой и нежностью, мало совместима с реальными душевными возможностями людей на переднем крае фронта. Можно предположить, что автор сознательно допускал это несоответствие ради предельной обобщенности и раскрытия любви как первоосновы человеческой жизни, прибегая для этого также к элементам пасторали и притчи²³.

С эпистолярным романом Михаила Шишкина читатели и критики впервые могли познакомиться в 2010 году. Его героями являются любящие друг друга мужчина и женщина — Владимир и Александра. Намек на литературную традицию европейского сентиментализма появляется уже в первом письме героини.

Юля — дурочка старается, шлет ему письма, а жестокосердный Сен-Пре отделяется короткими шутивными посланиями, иногда в стихах, рифмуя селедок и шведок, амуницию и сублимацию [...]»²⁴.

Саша сравнивает себя с героиней философско-лирического романа в письмах Жан-Жака Руссо *Юля, или Новая Элоиза*. Денис Ларионов считает, что мы имеем здесь дело с «эпистолярным романом традиционалистского толка»²⁵. Лев Данилкин же увидел в нем имитацию диалога — «эпистолярный роман — но с дефектом: сообщение есть, а коммуникация отсутствует»²⁶.

Выбор жанра переписки, по-видимому, мотивирован желанием подчеркнуть, прежде всего, эмоциональность, а не факто-

²² С. Перевалова, *Повесть В.П. Астафьева...*

²³ В. Зубков, «Осталась тайной...» (любовь и женщина в повести «Пастух и пастушка») // того же, *Наедине с Виктором...*, с. 45.

²⁴ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 8.

²⁵ Д. Ларионов, *Общие места: в любви и на войне*, «НЛО» 2011, № 107, <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/la30-pr.html> (07.05.2016).

²⁶ Л. Данилкин, *Очередная Книга книг*, <https://www.afisha.ru/book/1689/review/339598/> (08.05.2016).

графичность романного материала. В эпоху сентиментализма этот жанр, выявляющий преимущество чувства над действием, позволял перейти от объективности классического мира к образу субъективных и разнообразных эмоциональных связей²⁷. Популярность эпистолярного романа обуславливает не только категория сентиментальной «чувствительности», но также, согласно рассуждениям польского жанролога Стефании Скварчинской, ощущение подлинности, гарантируемой хорошо известным, применяемым в повседневной жизни способом подачи информации²⁸.

Герои *Письмовника* пишут друг другу, руководствуясь желанием поделиться своими чувствами, эмоциями или размышлениями, а не необходимостью сообщить о происшедшем. В переписке появляются элементы дружеского, полного доверия к адресату письма. Не иначе дело обстоит с Володей и Сашей. Они доверяют друг другу раньше никому не передаваемые тайны.

Сначала в переписке наблюдается взаимность, каждое послание логически продолжает логику предыдущего. Герои вспоминают недавние события из общего прошлого. Оба пишут о дачном рае, где расцветала их любовь, когда они были вместе. Согласно рассуждениям Катажины Сыски идиллический хронотоп относится к месту, ассоциирующемуся с раем. Оно относительно небольшое, спрятанное от посторонних глаз и враждебного мира²⁹. Ограниченность *locus amoenus* не обозначает буквальной замкнутости, но понимается как признак семейности, как доступное только близким людям пространство.

Саша и Володя сочиняют как будто общее письмо, которое становится доступным только читателю, поскольку сами герои не получают на свои письма ответов. Постепенно послания наполняются событиями их текущей жизни и воспоминаниями детства. Он рассказывает о войне, она о мире.

Война, на которую уходит Володя, это по всей вероятности Боксёрское восстание (1898–1900), когда против Китая были брошены армии восьми стран, в том числе, России и ее будущих

²⁷ См. A. Aleksandrowicz, *Predromantyczne listowanie jako forma ekspresji uczuć*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 66.

²⁸ См. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, т. 1, PAX, Warszawa 1954, с. 387.

²⁹ См. K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach...*, с. 65.

врагов: Японии, Германии, США, Великобритании³⁰. Изображение войны в *Письмовнике* экспрессивно. Скорее всего, речь идет о собирательном образе войны³¹:

Оставалось только выбрать войну. Но за этим, понятно, дело не стало. Уж чего-чего, а этого добра у непобитого отечества хлебом не корми, и дружественные царства, не успеешь толком и газету развернуть, уже ловят на штыки младенцев и насилуют старух³².

Переписка удаляется от классики эпистолярного жанра, когда протагонист погибает на войне, но не прекращает писать письма. Смерть теряет здесь статус экзистенциальной окончательности. В сентиментальной традиции, особенно в ее идиллическом варианте, момент умирания подвергается разного рода художественным приемам смягчения, размытости границ между жизнью и смертью. Однако, в романе Шишкина можно обнаружить традиции не только сентиментального романа, но также магического реализма и реалистических произведений о войне в ключе Стендаля и Толстого, а также литературы о потерянном поколении Хемингуэя или Ремарка³³.

Герои продолжают писать друг другу, не обращая внимания на отсутствие реплик. В своих посланиях они даже не ожидают весточки от любимого человека. Вначале в письмах выразительно звучат ноты тоски и ожидания совместной жизни. Саша пишет:

Единственный мой, как мне тебя не хватает. [...] Знаешь, чего я хочу сейчас больше всего на свете? Забеременеть от тебя всем — ртом, глазами, пупком, ладонями, всеми отверстиями, кожей, волосами, всем!³⁴

С момента этого признания героини в произведении появляется, по словам Анны Скотницкой, «мотив тоски по ребенку как знак женского одиночества»³⁵. *Письмовник* — это роман о любви, правда, только намеченной, вскоре оборванной и ни-

³⁰ См. Рецензия Яцека Войцеховского в журнале «Новые книги». J. Wojciechowski, *Listownik*, „Nowe Książki” 2014, nr 6.

³¹ Е. Рогова, *Некоторые аспекты...*, с. 110.

³² М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 9.

³³ См.: Е. Рогова, *Некоторые аспекты...*, с. 111.

³⁴ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 84.

³⁵ А. Скотницка, *Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина. Постановка вопроса*, «Уральский филологический вестник» 2014, № 4, с. 78.

когда больше не продолженной. Она существует лишь в воображении Володи и Саши. Идиллический характер соединившего героев чувства подчеркивает факт, что оно отдалено от реальности, идеализировано, сохранено в воспоминаниях и мечтах. Сентиментальный герой чувствителен к проявлениям повседневности, однако сосредоточен на страстной сфере жизни. В его системе ценностей эмоциональной основой является сочувствие³⁶, которое должно определять отношения двух личностей. Анна Скотница пишет об этом так:

Во взрослой жизни герой *Письмовника* приобретает опыт сочувствия на войне, героиня — работая врачом. Но страх и страдание сопутствуют им и раньше — всем предыдущим их родам, то есть актам появления и предыдущим смертям, — то есть актам исчезновения³⁷.

В переписке героев исчезает взаимность и постепенно эпистолярная форма приближается к дневниковой. Присутствие адресата носит все больше символический характер и проявляется, как правило, в обращении в начале и в конце письма, изредка появляясь в самом послании. Особенно письма Саши напоминают дневниковые записи, отражающие типичную женскую судьбу с ежедневными заботами. Все, что связано с семейной жизнью — дети, супружеская интимность, измены, уход за родителями, их смерть — принадлежит женскому миру.

Протагонисты *Письмовника* ведут типичную жизнь — Володя воюет на фронте, а Саше отведена стандартная женская судьба в рамках действительности, напоминающей советскую. Однако хронотоп в шишкинском произведении необычен, в нем «сопрягаются реалии разных исторических времен, культурных эпох (теория большого взрыва и война начала XX в.)»³⁸. Володя и Саша живут в разное время — в письмах нет ни единого упоминания о месте и времени, мы не знаем, в каком году герои встречались на даче, в каком городе они живут. Володя пишет

³⁶ Вспомним советы Николая Карамзина начинающим литераторам: «Ты хочешь быть автором: читай историю несчастий рода человеческого — и если сердце твое не обольется кровию, оставь перо, — или оно изобразит нам хладную мрачность души твоей.», Н. Карамзин, *Что нужно автору?* // Т. Калганова (ред.), *Русская литература XVIII века. Сентиментализм*, Вече, Москва 2003, с. 136.

³⁷ А. Скотница, *Мотив ребенка и семьи...*, с. 82.

³⁸ Е. Рогова, *Некоторые аспекты...*, с. 111.

ЛЮБОВЬ И ВОЙНА...

о восстании в Китае, одновременно вспоминая свое детство, похожее на советское. Герои, как положено настоящим влюбленным, живут вне времени и пространства, что заметила Светлана Лашова:

[...] в романе *Письмовник* различные исторические эпохи не просто смешиваются, а взаимопроникают друг в друга. Главные герои романа [...] живут в разное время: начало и конец XX века. Автор переводит действие романа в надисторическое пространство — события, происходящие с героями, в какую бы эпоху они не жили, архетипичны (взросление, любовь, разлука и т.д.)³⁹.

Первообразный характер придают тексту также неточности и умолчания в портретах протагонистов. «Что может быть универсальнее, чем мужское и женское начало; мужской образ в произведении связан с темой войны и смерти, женский — со столь же вечными темами рождения ребенка, жизни»⁴⁰. Архетипичность героев наблюдается и в *Пастухе и пастушке*. Скучность данных о Борисе и Люсе позволяет увидеть как в астафьевском произведении «сюжетная линия смыкается с вопросами о тайне любви, о природе женщины, о жизни и смерти, о неразрывности счастья и печали»⁴¹.

В *Пастухе и пастушке* и *Письмовнике* сентиментальные, в частности идиллические элементы, выступают скорее в качестве приема, чем доминанты. Ренато Поджоли полвека тому назад установил, что идиллии нового времени пишутся чаще всего прозой, их действие происходит в замкнутом пространстве дома, в городе, зимой, они становятся реалистическими или даже натуралистичными⁴². В обоих произведениях можно заметить критическое или полемическое отношение к сентиментальному началу. По словам итальянского ученого «современная идиллия иронична и двусмысленна, так как начинается

³⁹ С. Лашова, *Поэтика Михаила Шшикина: система мотивов и повествовательные стратегии*, автореф. Пермь 2012, <http://cheloveknauka.com/poeti-ka-mihaila-shishkina-sistema-motivov-i-povestvovatelnye-strategii#ixzz4844aaOMP> (08.05.2016).

⁴⁰ С. Орбий, «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шшикина, «Знамя» 2011, № 8, <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/8/or14.html> (08.05.2016).

⁴¹ В. Зубков, «Осталась тайной...»...

⁴² R. Poggioli, „Wierzbowa fujarka”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, т. III, вып. 1 (4), с. 67.

с подражания, а завершается пародией. Как будто идиллия наизнанку: показывает буколический идеал лишь для того, чтобы его разоблачить»⁴³.

В анализируемых произведениях Виктора Астафьева и Михаила Шишкина заметен ряд сюжетных сходств. Во-первых, знакомство протагонистов обоих повествований мимолетно. Саша и Володя проводят вместе лето на даче, Борис с Люсей знакомы еще меньше времени — лишь двое суток. Во-вторых, оба героя умирают, а их возлюбленные доживают старости, не переставая любить своих мужчин и думать о них. Поскольку протагонисты погибли на войне, не сразу известно место их захоронения. В *Письмовнике* читаем: «Был бы гроб, была бы могила, а то ничего нет — бумажка...»⁴⁴. Люся из астафьевской повести нашла могилу Бориса только на старости лет. «Она опустилась на колени перед могилой. — Как долго я тебя искала!» И дальше: «— Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Скоро. Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас».

Очередное сходство относится к характеру героев: они не в состоянии смириться с антигуманностью войны.

Человек без кожи, обладающий с рождения более тонкой душевной организацией, воспринимающий мир по-своему, более чувствительный к нему, а также человек, считающий что все и вся в этом мире достойны жалости, прощения, считающей себя причастным ко всему и, следовательно, виноватым за все и всех⁴⁵.

Приведенная характеристика относится к Борису Костяеву, но подходит также к описанию личности Володи из *Письмовника*.

Астафьев и Шишкин представляют аналогичную концепцию любви как возрождения или рождения заново. Нина Иванова замечает этот ход в *Письмовнике*: «Она как будто родилась заново. Раньше ее не было вовсе, а теперь она чувствует каждую часть себя через того, кого любит и кто любит ее. Теперь она есть»⁴⁶. Саша пишет: «Если бы тебя не было, я утонула бы в самой себе,

⁴³ Там же.

⁴⁴ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 109.

⁴⁵ А. Гордеева, «Пастух и пастушка» В. Астафьева: пацифистские мотивы // *Ното militaris: литература войны и о войне. История, мифология, поэтика*, КГУ им. К.Э. Циолковского, Калуга 2010, с. 340.

⁴⁶ Н. Иванова, *Письмовник*, <http://www.timeout.ru/msk/artwork/210991> (08.05.2016).

барахталась в своей пустоте, не находя точки опоры»⁴⁷. Влюбленные из *Пастуха и пастушки* проводят ночь в доме, являющемся «сакральным центром, родовой пуповиной земли-матери, организующим, ориентирующим пространство на всех уровнях»⁴⁸. В глубине избы, «ее материнском лоне — ложе любви — своеобразный алтарь, жертвенник, символизирующий присутствие Бога [...]. Детородное место и представляется алтарем, где находится род, живет, рождается»⁴⁹. В этом отделенном от внешнего, охваченного войной мира месте возникает любовь Бориса и Люси в духовном и телесном измерении. Идеальное пространство любовной встречи, выявляющее несовершенство остального мира соответствует одному из принципов гетеротопии по Фуко⁵⁰. Можно применить здесь принцип «идиллии собственной квартиры»⁵¹.

Концепция смерти в *Письмовнике* и в «современной пасторали» также похожи. В Шишкинском романе тема смерти представлена в разных измерениях. В идиллическом варианте она связана с мотивом повторяемости всего в рамках общечеловеческого жизненного цикла. В письме Володи появляется мечта о рождении сына, в ранней жизни которого осуществилось бы идеальное представление о ранней жизни самого героя, словно в сыне возобновилось бы существование самого Володи. Мотив повторяемости жизни создает в *Письмовнике* «идиллическую составляющую целостной картины мира, делают смерть неотъемлемой частью бытия в бесконечном жизненном процессе»⁵². Из этого вытекает шишкинская концепция смерти как блага, дара для остающихся близких. Особенно ярко эта идея воплощается в эпизоде с погруженной в коме девочкой, для которой нет надежды на жизнь:

Пойми, жизнь — это расточительный дар. И все в ней — расточительно. И твоя смерть — это дар. Дар для любящих тебя людей. Ты умираешь ради

⁴⁷ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 84.

⁴⁸ Н. Ковтун, *Нравственные максимы в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»* // К. Анисимова, О. Фельде (ред.), *IV Астафьевские чтения в Красноярске: национальное и региональное в русском языке и литературе*, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, Красноярск 2007, с. 86.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ М. Foucault, *Inne przestrzenie*, пер. А. Rejniak-Majewska, «Teksty Drugie» 2005, № 6, с. 124.

⁵¹ М. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2007, с. 83.

⁵² Е. Рогова, *Некоторые аспекты...*, с. 109.

них. [...] Только так можно понять что-то о жизни. Смерть любимых, дорогих людей — это дар, который помогает понять, что важное, для чего мы здесь⁵³.

Главный герой *Пастуха и пастушки* умирает от отсутствия жажды жизни. Надломленный и побежденный войной Борис гибнет не от легкого ранения, а от нервного и нравственного истощения. Не случайно последняя часть повести озаглавлена *Успение*.

Смерть является не просто уходом, исчезновением, это очищение и освобождение от всех земных тягот и невзгод. [...] Смерть можно представить и как облегчение от бремени «тяжелой души», душа улетает — обретает легкость и свободу⁵⁴.

В астафьевской концепции кончина человека наполняется новым смыслом, является благом, приносящим успокоение.

Произведения Астафьева и Шишкина разделяет полвека, однако, на наш взгляд, можно сопоставить реалистическую повесть-идиллию первого из них со стилизованным эпистолярным романом второго и найти в них общее сентиментальное начало. Но если роману Михаила Шишкина свойственны постмодернистские черты — «магическое» измерение времени, объединение в рамках одного текста образных мотивов, имеющих свои корни в разных эпохах и стилях, прием игры, интертекстуальность и др., то *Пастух и пастушка* — для Виктора Астафьева — отражение его реального фронтового опыта. Ужасы войны не уничтожали в людях настоящих, глубоких чувств — доказывает этой повестью сибирский писатель. Это различие между восприятием мира обусловлено несомненно биографиями обоих авторов. Астафьев — солдат, тяжелораненый во время боев, когда-то почти безграмотный, безпризорный сирота, сын репрессированного отца. Он, живший в глубокой Сибири и привязанный к своей родине, иначе воспринимал мир, чем интеллектуал Шишкин, эмигрировавший из России в Швейцарию через сорок лет после войны, чтобы там обрести свободу и чувствовавший себя гражданином мира.

⁵³ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 278.

⁵⁴ К. Казанкова, *Трансформация...*, с. 104.

ЛЮБОВЬ И ВОЙНА...

Aldona Borkowska

MIŁOŚĆ I WOJNA — PIERWIASTEK SENTYMENTALNY W UTWORACH WIKTORA ASTAFIEWA I MICHAIŁA SZYSZKINA

Streszczenie

W tekstach Wiktora Astafiewa *Pasterz i pasterka* i Michaiła Szyszkina *Nie dochodzą tylko listy nie napisane* przeplatają się sentymentalne i naturalistyczne pierwiastki. Idealny obraz miłości styka się z brutalną codziennością wojny. Utwór Wiktora Astafiewa opatrzony został podtytułem „współczesna sielanka”, pojawiają się w nim również inne elementy o sentymentalnym rodowodzie. Powieść Michaiła Szyszkina należy do obecnego w literaturze od XVII wieku gatunku powieści epistolarnej, z powodzeniem eksploatowanego do dnia dzisiejszego. W obu analizowanych narracjach zauważyć można pozostające ze sobą w relacji opozycje: mężczyzna–kobieta, wojna–pokój, miłość–nienawiść, spotkanie–rozłąka i inne. Celem artykułu jest analiza komparatystyczna obu tekstów, ukazanie podobieństw i różnic w ujęciu tematu wojny i miłości.

Aldona Borkowska

LOVE AND WAR — SENTIMENTAL ELEMENT IN THE WORKS OF VIKTOR ASTAF'EV AND MIKHAIL SHISHKIN

Summary

In the texts by Viktor Astaf'ev *Sheppard and His Wife* and Michail Shishkin *Letter Book* the sentimental and naturalistic elements are interweaving, the ideal image of love collides with the brutal every-day reality of war. Viktor Astaf'ev's work has been labelled with the subtitle “modern bucolic tale”, there also appear other elements with sentimental roots. The novel of Michail Shishkin belongs to the genre of epistolary novel, which is present in literature since XVIIth century and utilized successfully until this day. In both of the analysed narrations we can notice some correlated oppositions: man–woman, war–peace, love–hatred, reunion–parting and others. The aim of the article is to comparatively analyse both texts and to show similarities and differences in the conceptualization of the subject of war and love.

PIOTR FAST
Uniwersytet Śląski

ЛЮБОВНЫЙ СЮЖЕТ В *МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ*

Многие годы, то есть с того времени, когда я впервые прочитал первый польский перевод *Мастера и Маргариты*, который тогда только что был издан в нашей стране, а все это происходило почти полстолетия тому назад, я все думаю над тем, как соотносится утверждение того, что этот роман является шедевром, с его читательским признанием. Я возвращался к *Мастеру*... много раз: я читал роман по-русски, по-английски, знакомился с очередными польскими переводами... И все это время я не умел ответить на вопрос, благодаря чему роман Булгакова находит все большее признание. У него столько полных энтузиазма читателей, которые, однако, если их спросить, откуда у них такое отношение к этой книге (а я ставил этот вопрос начитанным литературоведам и обладающим свежестью взглядов студентам), они не в состоянии были объяснить, почему роман Булгакова так тепло и так легко находит отклик в сердцах его читателей, чем он их покоряет. Попытки объяснения этой ситуации, которые предпринимают все они, и в том числе профессиональные литературоведы, пытаюсь ответить на мои вопросы, сводятся, в конечном счете, к утверждению, что — роман ставит очень глубокие метафизические проблемы, причем делает это с редко встречаемой легкостью, шармом и обаянием. В чем, однако, состоит это обаяние, мы не в состоянии понять. Шарм этого романа не поддается концептуализации, ускользает перед попытками точного, рационального определения. Попытки поставить такого рода диагноз, которые предпринял я сам, тоже нельзя считать удовлетворительными. Именно поэтому очередной раз я пытаюсь приблизиться к смыслу романа Булгакова, к чему стимулом стала на

этот раз публикация нового польского перевода этой великой книги¹.

Однако, это не единственная причина. Разговаривая о *Мастере и Маргарите* с молодыми литературоведами или просто с заинтересованными этой книгой читателями, я всегда искал способ, чтобы избежать в течение этих встреч привычных формулировок, проторенных тропинок, скуки, конвенциональных и много раз повторяемых способов комментирования романа. Одна из идей, какая в такой ситуации мне пришла в голову, сводится к банальному и очевидному утверждению, что следует на эту книгу посмотреть как на историю любви.

Нельзя ведь не поддаться естественному впечатлению, что уже заглавие романа отсылает к конвенции, которая издавна нашла свое место в европейской культуре, в которой так называемый любовный сюжет и история любовной связи играют основную структурирующую роль в произведении.

Такие любовники из реального мира как Абельяр и Элоиза, Петрарка и Беатриче, или заселяющие мир мифа и литературы пары любовников: Орфей и Эвридика, Тристан и Изольда, Лаура и Филон, Дафнис и Хлоя или абсолютно знаковые фигуры Ромео и Джульетты (нетрудно было бы продолжить этот список) — это элементарные топосы нашей культуры — судьбы этих героев многие столетия формировали образцы переживания любви. К чему же отсылает Булгаков уже заглавием своего романа? К канону конвенционального мышления об эмоциональности, к не слишком оригинальной рефлексии, которая проводится в схематических категориях, которые сводятся к нескольким основным мотивам, к сюжетным ходам, утверждающим все время повторяющиеся образцы переживания эмоций, и к сентиментальным, чаще всего мелодраматическим канонам «реализации» чувств.

Шаблонное построение элементов любовного сюжета, формирующиеся сначала образцами рыцарской любви, а позже классицистическими и сентименталистскими «несвершениями» (все равно, по какой причине), через романтические бури чувств и терзания души, до мелодрам в чистом виде — вроде

¹ М. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, пер. L. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Znak, Kraków 2016. В дальнейшем я цитирую роман Булгакова по изданию М.А. Булгаков, *Белая гвардия, Театральный роман, Мастер и Маргарита*, Художественная литература, Москва 1988, указывая страницы после цитат.

польской *Прокаженной* или знакового в свое время *Love story* — заселяет массовое сознание².

Как показывает даже поверхностное сравнение произведений, считающихся когда-то более ценными с художественной точки зрения, с массовым производством поп-культуры, первые из них на много реже используют счастливое разрешение любовных походов героев. В бульварных романах, вроде «Арлекинов» (*Herlequin*), мы, по всей вероятности, не найдем таких решений, какое принял Лев Толстой в *Анне Карениной*, который, кстати, в первом предложении этого романа формулирует однозначное мнение, определяющее потенциал художественной ценности конфликтных ситуаций между мужчинами и женщинами. Напомню этот фрагмент: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»³. Можно подумать, что, согласно мнению Толстого, для высокохудожественной литературы настоящую ценность составляет любовь относительно отдаленная от идиллического образца, когда счастливая любовь — является ли она тогда «настоящей»? — отодвигается в высокой культуре на второй план, или хотя бы теряет многих читателей среди тех, которые предпочитают наслаждаться чужим, хотя бы вымышленным, несчастьем. Противоположные выборы характерны для читателей менее искушенных, лучше подготовленных к восприятию литературы. Следует здесь припомнить счастливые финалы, появляющиеся как будто бы *deus ex machina*, в таких книгах как, например, *Знахарь* Тадеуша Долэнги-Мостовича. Хотя, конечно, можно привести также пример развязки сюжета, упоминаемой

² Каноны переживания и изображения любви, указывающие три основные модели этого чувства (образцы Дон Хуана, Тристана и Христа) описывает среди других Кристина Старчевска в книге: K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu* (PWN, Warszawa 1975). Стоит тоже посмотреть в этой связи хотя бы исследование Дениса де Ружмона (D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris 1972 — фрагменты этой книги переведены на русский язык, см. «Новое литературное обозрение» 1998, № 31, с. 52–72). Эта книга издавалась, кстати, впервые, когда Булгаков работал уже над последним вариантом своего романа. В свою очередь морфологию такого рода сюжетных построений провел Юзеф Бахуш в статье J. Bachórz, „Romans w powieści” (*O wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863*) // Cz. Niedzielski, J. Sławiński (ред.), *Tekst i fabuła*, Ossolineum, Wrocław 1979).

³ Л. Толстой, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 5, Лексика, Москва 1996, с. 5.

уже, *Прокаженной*. Именно поэтому, может быть, не одни развязки следует считать аргументом, свидетельствующим о том, что данный роман оказывается слабым или соответствует стандартам китча. О том, что он принадлежит к бульварной литературе, оперирующей ярко выраженной конвенциональностью или сюжетной схематичностью, решает, прежде всего, амплитуда описываемых в нем эмоций, или, точнее говоря, страстей. Хотя и здесь несложно указать некоторую несостоятельность этого утверждения, называя хотя бы *Солнечный удар* Ивана Бунина. Как видно, нет однозначной формулы ни на шедевр, ни на китч. А если считать, что он существует, то не здесь следует ее искать. Мне кажется, что обе указанные схемы столь ярко бросаются в глаза, что каждый, у кого сохранилось минимум литературного вкуса, отвергнет их, если доминанта произведения сводится к простой сюжетной игре, несмотря уже на то, как она завершается.

Как видно, я говорю более о доминантах и наборе черт произведения, чем об однозначных показателях не столь массовой литературы, сколь о недостатках вкуса, о явных преувеличениях, отсылке к спонтанным эмоциональным реакциям, воспринимающим мир вымысла как настоящую жизнь — то есть, по сути дела, о китче. Существуют ведь такие читатели, которые воспринимают рассказ исключительно как историю рассказываемых происшествий: рассказ для них — это *histoire* — не *récit*. Стоит, однако, спросить, ведет ли такого рода схема отношений между рассказом и читателем к построению глубокого смысла рассказываемой истории, которые требуют от адресата интеллектуального труда и образуют у него реакцию более глубокую, чем одноразовое удовлетворение актом восприятия.

Следует, однако, вернуться к *Мастеру и Маргарите*. Анализируя отдельные сюжетные линии романа, мы сразу заметим, что Булгаков применил здесь два образца построения цепи происшествий. Согласно правилам первой из них построены две сюжетные линии: Мастера и Маргариты и Иешуа, которую принято называть «библейской», в центре которой — судьба этого героя и все сюжетные ходы, которые решают о его судьбе — хотя само собой разумеется, что по сути дела его главным — «идейным» — героем является сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Золотое Копье Пилат Понтийский; неслучайно ведь герои говорят, что мастер пишет роман

о Пилате. Второй образец реализуется в так называемой «московской» сюжетной линии.

Первая построена точно по принципам каузальности, когда происшествия, благодаря чередованию причин и последствий, стремятся к сюжетной развязке. Вторая же структурируется согласно паратактическому принципу, когда последующие сюжетные мотивы (происшествия) не соединены по принципу каузальности (причинно-следственному или телеологическому). К этому следует еще добавить, что, согласно воли автора, выраженной в заглавии романа, московская линия и сюжет Иешуа и Пилата с точки зрения построения всего сюжета вспомогательны. Визит Воланда в Москву и несвязанные следованием причин и следствий перипетии «дьявольской свиты», служащие отображением ежедневной жизни советской России (которые играют в романе второстепенную, фоновую роль) являются по сути дела катализаторами, позволяющими продлить рассказ о любви Мастера и Маргариты. Она кажется в определенный момент завершенной — Маргарита теряет своего возлюбленного, который попадает в психиатрическую больницу, о чем читатель узнает позже. «Библейский» сюжет служит, в свою очередь, построению глубины (или видимости глубины) смыслов романа и позволяет, как можно предполагать, отнести смысл остальных сюжетных линий к метафизическим категориям, воспринять их как столь же существенные как архетипическая в мифологии и в нашей культуре библейская история. Несмотря на это, трудно было бы согласиться с утверждением, что «московская» сюжетная линия содержит важный и серьезный метафизический смысл. Кто-нибудь мог бы как таковую воспринять утверждение Воланда, что люди в Москве не отличаются от других, что они такие же, как все люди всегда и везде⁴.

Следует, кстати, сказать, что утверждение о метафизичности романа Булгакова является некоторым преувеличением. Оно вытекает из архетипичности библейского сюжета, который, если отнести к нему более вдумчиво, не ставит проблем *sensu*

⁴ «— Ну что же, — задумчиво отозвался тот, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их... (с. 497–498).

stricto метафизических: он в большей мере является рассказом о трусости прокуратора Иудеи (неслучайно ведь в произведении говорят, что это роман о Пилате), чем об искуплении человечества посредством жертвы Христа, о смысле жизни и ценностях вообще. Мы привыкли понимать *Мастера и Маргариту* как метафизический роман и это отражается во всем, что мы об этом романе в состоянии говорить или думать. Это убеждение об умственной глубине шедевра Булгакова часто подтверждается наблюдениями, касающимися параллели между библейским и московским сюжетами (о чем уже много было написано). Искренне говоря, я не вижу в этом приеме никакой реальной предпосылки для утверждения о метафизичности смысла романа. Образные и сюжетные аналогии между определенными сюжетными линиями, кроме введения приема романа в романе придают этой книге колорит неоднозначности, секретности, мнимой глубины, которая оказывается в значительной степени результатом трудности с рационализацией и концептуализацией семантики этих текстовых приемов. Небулярность и трудности с определением смысла, вытекающего из этих параллелей, мы часто склонны отождествлять с их метафизической потенцией.

Однако, если посмотреть на эти приемы с перспективы морфологии романа, видна их роль в конструкции книги: повесть о Пилате оказывается одним из факторов того, как Маргарита видит своего Мастера, и судьбы этого произведения в произведении позволяют Булгакову представить московскую литературную среду, что дало писателю шанс на своеобразный биографический реванш.

Вернемся, однако, к главной сюжетной линии романа. История любви героев (даже боюсь сказать «главных», поскольку Мастер ни в структурном, ни в идейном смысле такую роль в романе не играет — главной героиней этого произведения является Маргарита!) является, стоит это повторить, сюжетным стержнем всего романа. Стоит хотя бы бегло посмотреть, как Булгаков строит последствия этих происшествий.

Об обстоятельствах, в каких произошло их знакомство, рассказывает Ивану Бездомному неизвестный мужчина, который тайно проникает в комнату поэта в клинике профессора Старвинского. Он повествует о том, как начинающий, никому еще неизвестный, писатель, который как раз заканчивает свой первый роман («Пилат летел к концу [...]», с. 510), видит на улице

женщину, держащую в руках «отвратительные, тревожные желтые цветы» (с. 510)⁵. Короткий разговор, в результате которого женщина выбрасывает цветы, ведет к обоюдному чувству близости. Описание этого чувства ведется в стиле как будто бы взятом прямо из бульварного романа:

Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!

Так поражает молния, как поражает финский нож!

Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя [...] (с. 511)⁶.

Читая этот фрагмент, нельзя не заметить, как Булгаков использует языковые схемы, типичные для массовой культуры, для просторечного, коллоквиального языка, и как, одновременно, характеризует любовь как явление роковое — три определения, используемые автором в первом предложении, несут отрицательные коннотации. Немногим позже, кстати, любовь характеризуется снова как в романе для поварих:

Так вот она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста.

Да, любовь поразила нас мгновенно (с. 511).

Рассказ о любви двоих ищущих счастья героев ведется далее в той же форме: «Иван узнал, что мастер и незнакомка полюбили друг друга так крепко, что стали совершенно неразлучны» (с. 512). За таким утверждением следуют конвенциональные описания их встреч (цветущая сирень, полумрак, письменный

⁵ Замечание, касающееся желтого цвета, и информация, что они «тревожные», и сразу потом предложение «Она несла желтые цветы! Нехороший цвет!» (с. 510) — все это является префигурацией сумасшествия героя. В русском языке словосочетание «желтый дом» обозначает психиатрическую больницу, см. (<https://www.tutoronline.ru/blog/simvolika-cveta-v-russkoj-frazeologii-krasnyj-zheltij-i-korichnevuj-cveta> (03.05.2017)).

⁶ Стоит сказать, что Булгаков, или, точнее, его герой, поскольку он высказывает эту фразу, немножко утрирует, говоря о темном переулке. Рассказывающий эту историю собеседник Ивана Бездомного, встретил ведь Маргариту в Большом Гнездиновском переулке. Это небольшая, прелестная улица в центре Москвы, в которую ведет монументальная арка в псевдоклассицистском доме по улице Тверской номер 17.

стол, бой часов, старая мебель — что, по всей вероятности, должно показывать бескорыстность их отношений — и сотни книг). «Иван узнал, что гость его и тайная жена уже в первые дни своей связи пришли к заключению, что столкнула их на углу Тверской и переулка сама судьба и что созданы они друг для друга навек» (с. 512).

Грамматикой любви героев управляют, однако, очень строгие пуританские принципы. Это, конечно, показатель времени написания романа: после первоначального расслабления обычаев, которое было характерно для первых лет советской власти, начиная с тридцатых годов, в советской России пришли времена очень суровых обычаев, которых показателем были, например, партийные собрания, где разоблачались мужья, предающие своих жен⁷.

Любимая навещает героя романа, и они предаются тогда типичным для любящих друг друга людей занятиям: она надевает передник, разжигает примус, готовит завтрак, а когда приходят грозы, любовники разжигают в камине огонь (может быть, это форма символизации эмоциональных бурь?) и пекут в нем картошку — картина что называется буколическая! Потом он читает ей фрагменты романа, который как раз приближается к завершению.

В дальнейшем история, которую рассказывает мастер Ивану Бездомному, касается уже исключительно его книги, все возрастающего чувства несправедливости и беды и, в конце концов, его психической болезни и бегства от любимой.

Великая любовь, описываемая в романе в рассказе героя как огромное, роковое и полное восхищения чувство, в сфере поведения сводится к мещанскому уюту. Эту идиллию нарушает утруждающая жизнь героя действительность — которая не имеет ничего общего с великим чувством объединяющим Мастера и Маргариту в его эмоциональном измерении.

Следует, однако, отдать должное Булгакову: несмотря на то, что Мастер отказывается от связи со своей возлюбленной, видя

⁷ Обычаи, господствующие в советском государстве очень компетентно описывает Якуб Садовский в книге *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30, XX w.*, Ibidem, Łódź 2005. О советском пуританизме вспоминает тоже, например, Густва Херлинг-Грудзиньски (см. G. Herling-Grudziński, *Upiory rewolucji*, собрал и подготовил к печати Z. Kudelski, Wyd. UMCS, Lublin 1992, с. 194).

губительное влияние на нее его болезни⁸, оставленная Маргарита лелеет, однако, свое чувство и ищет способ вернуть к себе своего Мастера. Что, кстати, не мешает ей жить с мужем, которого она не любит, в комфортабельном особняке, в редко встречаемых в те времена условиях (немногие могли себе тогда позволить завести прислугу и полную независимость от ежедневных житейских забот). Хотя, может быть, то, что я здесь пишу несправедливо по отношению к Маргарите, которая ведь, чтобы спасти своего возлюбленного, совершает позже воистину героические поступки.

Для положения, которое я здесь пытаюсь провести, важны непосредственные декларации, находящиеся в тексте. Начиная вторую часть своего романа, Булгаков в первом абзаце главы, названной *Маргарита*, пишет очень характерную фразу, которая звучит как пародия мелодраматичного рассказа:

За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь! (с. 582).

С самого начала второй части, до момента, когда в течение разговора Маргариты с Воландом после ночного бала у сатаны возвращается ей ее Мастер, повествование сопутствует только этой женщине. Булгаков описывает происшествия, которые, благодаря ее полному героизму поведению, доведут ее до счастливой развязки. Пропустим определенный отрезок сюжета и остановимся на моменте, когда герои вновь встречаются друг друга.

Что в это время с ними происходит? Воланд как будто бы предоставляет их самим себе. Проснувшись после бала у сатаны, герои начинают анализировать все, что с ними произошло. Маргарита во время этого разговора, позволяя Мастеру понять, что она стала ведьмой, в порыве необузданной радости «кинулась к мастеру, обхватила его шею и стала его целовать в губы, в нос, в щеки. Вихры неприглаженных черных волос прыгали на мастере, и щеки и лоб его разгорались под поцелуями» (с. 720–

⁸ «Моя возлюбленная очень изменилась [...] (она видела, что со мной творится что-то неладное), похудела и побледнела, перестала смеяться и все просила меня простить ее за то, что она советовала мне, чтобы я напечатал отрывок» (с. 517).

721). Это, кстати, самая сильная с точки зрения эротизма сцена во всем романе. Немного позже их навещает Азazelло, который, согласно приказу Воланда, после его разговора с Левием Матвеем, прибывает, чтобы взять героев с собой.

Существенным фактом является договор Воланда с посыльным «сил добра». Было ведь решено, что Воланд возьмет Мастера с собой и даст ему «покой» поскольку: «Он не заслужил света, он заслужил покой» [...]» (с. 717). В конце концов сюжетная линия Мастера и Маргариты закрывается следующим образом:

Мастер шел со своей подругой в блеске первых утренних лучей через каменный мшистый мостик. Он пересек его. Ручей остался позади верных любовников, и они шли по песчаной дороге.

— Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду (с. 737).

Успокаивающее описание вечной пристани, куда попадают любовники, как их здесь впервые называет повествователь (я сказал бы, по всей вероятности, «не-любовники»), показывает их награду за несчастливую и лишенную покоя жизнь. Вечный покой это награда за страдание — лекарство на все заботы. Миф вечного покоя — это следующая жертва, которую приносит Булгаков наивному мышлению, которое именно так проектирует финал земного существования. Слышится в этом магическое: «И жили они долго и счастливо, и умерли в один день». По сути дела же, герои ведь уже не живут. Для меня формулой, определяющей судьбы героев Булгакова, окажется «и закончили свою жизнь, лишенные каких-либо стимулов». Я хорошо понимаю тяжело больного и подвергающегося различным гонениям писателя, верю, что он мечтал лишь только о покое и нормальности, но он дал своему читателю образ счастья крайне наивный. Проектирующийся для его героев покой кажется близким энтропии — вечный покой — это небытие.

Булгаков рассказывает в романе историю любви, которая мне кажется историей неизображенной. Как будто бы она была лишь только незаменимым элементом романной формы, на которую можно нанизать все, что придет в голову: и гротескный образ советской действительности, и размышления о природе чело-

века, и псевдофилософские рефлексии о природе добра и зла, и трактат о трусости, без которого невозможным было бы Христово спасение, и многое другое. Как будто бы совершенно прав был Юзеф Бахуш, который пишет, что «нельзя написать роман без любовного сюжета»⁹. Может быть, однако, что Булгаков изображает эту идеализированную любовь (не «роман» же), не намекая даже на ее «любовное наполнение», чтобы показать ее как единственную ценность, на которой может строиться судьба человека. Может быть, такого рода безынтересное чувство, соединяющее мастера и Маргариту, проектируется как аналог безынтересной жертвы Иешуа.

Love story, описываемая в романе Булгакова, чиста, непорочна, абсолютно лишена эротизма, не говоря уже о сексуальности. Это история чувства, точнее говоря, не история, а идеализированное описание определенного рода эмоций, этой мифологизированной «настоящей, верной, вечной любви», существующей вне человеческих измерений: без ежедневных забот, уборки, стирания грязных носков, ссор, драк, малых и больших радостей. Чистая любовь — абсолютное чувство. Такого рода описание следует по всей вероятности, по крайней мере, отчасти, читать как проекцию идеалов самого автора, который, однако, в своей жизни был от них далек¹⁰ — он влюблялся всегда искренне, верно и навсегда. И таким образом ему удалось трижды жениться.

Стоит напомнить, что описание такого рода настоящей, вечной и верной любви Булгаков предпринимает тогда, когда Генри Миллер пишет в Париже классический для этой эпохи *Тропик Рака* (1934). Сексуальная революция, которая произошла в Америке в шестидесятые годы, многим обязана воображению этого сексуального визионера. А в России, стране склонной к революциям, в значительной мере благодаря целомудренному и, кстати говоря, близкому канонам социалистического реализ-

⁹ J. Bachórz, *Romans w powieści...*, s. 112 («nie da się napisać powieści bez romansu»).

¹⁰ С историями нескольких проявлений «великой любви», существующих, однако, в обыкновенном, жизненном измерении, можно ознакомиться, читая очень компетентное и блестяще написанное, эссе Тадеуша Климовича: *Jest taka miła i rozkoszna. I pulchna (Michail Bułhakow)* в его книгах *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005. Русский перевод: *Тайны великих*, ОлмаМедияГрупп/Просвещение, Москва 2015.

ма¹¹ мировоззрению Булгакова, сексуальная революция произошла намного позже и в совершенно других формах.

Кроме шуток, стоит вернуться к изображенной в романе Булгакова любовной истории. Анализируя ее последующие сюжетные узлы, я прихожу к выводу, что во всех элементах этой советской *love story* Булгаков подчиняется схематическим решениям, типичным для конвенциональных принципов литературы для массового читателя, как в те времена называли поп-культуру. Он создает (а точнее: воспроизводит, поскольку строит из готовых элементов) очень уж нетворческую историю любви, благодаря которой нетрудно угодить читателю, который легко поддается эмоциям типичным для мелодраматичных и отдаленных от ежедневной жизни стандартам той (не только, кстати, той) эпохи.

Все это выглядит так, как будто бы Булгаков составлял свой шедевр из элементов очень разного происхождения: в одном из них, в сюжетной линии, используя в значительной мере широко распространенные в культуре его времени и популярные по сегодняшнему дню топоры и трафаретные приемы массовой культуры, приближающиеся — это следует сказать прямо — к китчу. Несколько утрируя, можно сказать, что близкая штампу конструкция любовного сюжета *Мастера и Маргариты* стала для Булгакова экипажем, которым он добрался в бессмертие!

Piotr Fast

HISTORIA MIŁOSNA W *MISTRZU I MAŁGORZACIE*

Streszczenie

Wątek miłosny prezentujący relacje pomiędzy tytułowymi bohaterami powieści Bułhakowa opisany został w artykule jako fenomen odzwierciedlający konwencjonalne chwyt typowe dla kultury popularnej. Zgodnie z tezą autora historia ta zawiera — zarówno w aspekcie fabuły, jak i konwencji kulturowych — liczne klisze typowe dla wątków miłosnych obecnych w masowej produkcji fabularnej. Dotyczy to także finału powieści, który odpowiada melodramatycznemu schematowi idylli, który prowadzi do zaprezentowania emocjonalnej entropii.

¹¹ Попытку описать специфику любовных сюжетов в литературе соцреализма я предпринял многие годы тому назад в статье *Romans socrealistyczny*, «Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze» 1994 (18).

Piotr Fast

LOVE STORY IN BULGAKOV'S *THE MASTER AND MARGARITA*

Summary

In this paper the history of love between the protagonists of Mikhail Bulgakov's *The Master and Margherita* was described as a phenomenon mirroring some conventional patterns typical of mass-audience fiction. According to the Author, the above-mentioned history contains — both in its plot and in the cultural conventions it refers to — many clichés typically present in love stories being the structural core of the plot of mass-audience culture. Even the final fate of the Bulgakov's protagonists was derived from that source being actually an idyllic culmination of the plot leading towards an emotional entropy.

R E C E N Z J E

KRISTINA VORONTSOVA

Uniwersytet Jagielloński

Szigethi András, *A szellem anyajegyei – Lermontovtól Ulickájáig*
/ Андраш Сигетхи, *Родинки духа — от Лермонтова до Улицкой*,
Protea Kulturális Egyesület, Budapest 2017, 160 s.

Рецензируемая книга является своеобразным подведением итогов тридцатилетних исследований русской литературы и философии венгерским славистом Андрашем Сигетхи из Печского университета. Рассматриваемый том представляет собой сборник из восьми статей, опубликованных ранее в журналах и коллективных монографиях, однако переработанных автором специально для данного издания и объединенных под единой обложкой общей идеей «пневматологического видения» (с. 85) художественного произведения исследователем.

В *Предисловии* описательно раскрывается содержание понятия «пневматология», которое исследователь считает ключевым для своих научных трудов. По словам Сигетхи, пневматология безразлична по отношению к мировоззренческим пресуппозициям, предрассудкам исследователя, но бесподобно чувствительна к духовной предрасположенности, антропологическим убеждениям, даже мистическим переживаниям автора разбираемого художественного материала (с. 85).

Опираясь на экзистенциализирующую философию «русского ренессанса» рубежа веков (в частности, духовную антропологию Николая Бердяева) и пневматологическую эстетику Вячеслава Иванова и Андрея Белого, автор пытается проследить связи между искусством и экзистенциальной личностью, ее духовной составляющей на конкретных литературных примерах.

Поражает широта научных интересов Сигетхи: исследовательское внимание слависта обращено и на современную женскую прозу (роман Людмилы Улицкой *Медя и ее дети*), и на шедевры русской прозы первой половины XX века (*Защита Лужина* Владимира Набокова, *Чистый понедельник* Ивана Бунина), и на всемирно признанную классику Льва Толстого и Федора Достоевского, и на поэзию Михаила Лермонтова. Идя против собственного названия, автор выстраивает порядок статей реверсивно: от Улицкой до Лермонтова, — словно углубляясь в прошлое и все дальше уходя в бытийность от быта вслед за любимыми им русскими философами-экзистенциалистами. Впрочем, не остаются без внимания исследователя и вопросы практики

переводоведения, а также эстетических аспектов русской софиологии.

Открывает сборник статья *Катарсис — физиологический и эстетический. Аллопатическое и гомеопатическое начала в поэтике романа Людмилы Улицкой «Медя и ее дети»*, в которой Сигетхи проводит параллель между медициной и филологией, однако исследовательское внимание концентрируется не на ставшей уже привычной патографии художественного текста с ее традиционным диагностированием и собиранием анамнеза больного, а на «антропологическом единстве слова и плоти» (с. 89), своеобразном аналоге комплементарной медицины в литературоведении. Использованное в заглавии слово «аллопатия» — название, данное гомеопатами для обозначения классической фармакотерапии, — наводит читателя на мысль о том, что сам автор причисляет себя к сторонникам «альтернативного» подхода. И в самом деле, роман-хроника Улицкой, в его интерпретации, становится «медицинским романом», «романом “исцеления”», «романом социальной и социопсихологической гигиены» (с. 91), а главным лекарством называется время, при этом исследователь использует убедительную аргументацию для своей, «комплементарной» точки зрения.

Вторая статья *Явственная красота и непроницаемая тайна. Сокровенные узоры непостижимого в повести «Защита Лужина» Владимира Набокова*, в свою очередь, на конкретных примерах из текста доказывает тезис о игровой поэтике Набокова с чрезвычайно четким разграничением духовно-культурного и эмпирического пластов бытия. Шахматная партия в повести называется символом духовного поединка, однако, по замечанию Сигетхи, это поединки между автором и читателем-интерпретатором художественного произведения. Аргументируя этот тезис, автор приводит примеры «сокровенных узоров», загадок, ловушек, приготовленных Набоковым, словно составителем шахматных задач.

В части под заглавием *«Утробность» и «духовность» мироощущения. Опыт духовной антропологии в позднем творчестве Ивана Бунина* Сигетхи помещает писателя в контекст мыслителей духовной антропологии «русского ренессанса». Исследовательское внимание концентрируется на творческой эволюции Бунина от «утробности», телесности раннего творчества до аскетической «духовности» — позднего.

Статьи, посвященные «столпам» русской классической литературы — Толстому и Достоевскому (*Концепт «религии человечества» в поэтике повести «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого и Апофатический принцип и диалогизация в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского*), по сути, объединены общей проблематикой — поисками «духовной родины» (с. 124) представителей «русского ренессанса» в произведениях писателей. И *Легенда о Великом Инквизиторе*, и об-

раз Хаджи-Мурата, по мнению венгерского слависта, обладают неисчерпаемым культурологическим и этико-онтологическим потенциалом, с чем, само собой, трудно не согласиться читателю.

От прозы к поэтическому творчеству обращается Сигетхи в статье «*Верность контрапункту*»: метасловесный слой стихов Лермонтова, автор остается внимательным и вдумчивым интерпретатором, а в качестве инструментария вновь использует медицинскую терминологию: перед читателем «попытка стиховедческой вивисекции ритмического корпуса *Русалки* Лермонтова “световым скальпелем” семиотического аппарата» (с. 131). Исследователь, если мыслить метафорически, препарирует текст «по живому», как и положено в ходе подобных операций, чтобы разобраться во внутренних процессах функционирования «организма», коим является любое художественное произведение.

Отмечая несомненную семиотическую многослойность *Русалки*, Сигетхи выделяет в первую очередь особую важность метрической системы стихотворения для «пневматологической» концепции поэтического мира Лермонтова и призывает литературоведов обратить внимание на метасловесный пласт, форму, «материю» (с. 132) звучащего слова, из которого по принципу контрапункта строится иерархия духовного содержания. Исследователь, доказывая связь между метрическим рисунком текста и «сокровенными» идеями, заложенными в нем, в самом деле умело «препарирует» ритмические узоры и показывает, как именно звуковая симметрия повторяется в композиции и принципах построения художественного фольклорного мира *Русалки*.

Предпоследняя статья сборника *Пневматологический аспект эстетических основ русской литературной софиологии* представляет собой своеобразный набор философских «ключей» к «пневматологическому видению» Сигетхи-литературоведа, возникающего под влиянием идей русской софиологии. Исследователь убедительно демонстрирует, что софийная образность, возникшая во взаимоотношенности «богословской плотскости и антропологической духовности» (с. 143), значительно повлияла на современную герменевтику и является серьезным методологическим аппаратом литературоведческого анализа.

Своего рода подведением итогов в работе над «пневматологией» русской литературы и философии становится заключительная статья сборника «*Герменевтическая дуга*» и практика перевода, в которой автор пытается свести воедино «теоретический подход и “сырой” практический опыт» (с. 149) в переводческой деятельности. Основываясь на переводе стихотворения Сергея Есенина *Не бродить, не мять в кустах багряных...*, выполненном венгерской поэтессой и переводчицей Жужей Раб, и анонимной критике к нему (к сожалению, цитата критика дана в оригинале без русскоязычного варианта, поэтому читателю

довольно непросто разобраться в сути филологических претензий), Сигетхи доказывает мысль о том, что переводчик художественного текста должен быть в равной мере герменевтом-интерпретатором и «со-автором-интерпретатором» (с. 152).

Своеобразием этой небольшой по объему, однако чрезвычайно насыщенной по содержанию книги является и ее двуязычие: она разделена на венгерскую и русскую части, полностью повторяющие друг друга. Не имея, к сожалению, возможности оценить венгерский вариант, отмечу, однако, что русскоязычная часть написана очень живо и увлекательно и читается как талантливая эссеистика, а не просто наукоемкое исследование.

Иными словами, книга Андраша Сигетхи *Родинки духа — от Лермонтова до Улицкой* — это уникальная возможность для русистов взглянуть на определенные произведения, которые мы привыкли считать «зачитанными до дыр» (даже первый роман Людмилы Улицкой, чрезвычайно любимый литературоведами, уже по праву можно отнести к этой категории), совсем под иным углом «духовной антропологии» (с. 6). Статьи венгерского слависта, без сомнения, окажутся полезными в преподавании университетских курсов по истории русской литературы XIX–XX веков, а также на занятиях по русской философии Серебряного века.

AURELIA KOTKIEWICZ

Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków

Beata Pawletko, *Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych*, Śląsk–Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2016, s. 332 [Biblioteka „Przeglądu Rusycystycznego” nr 20].

Książka Beaty Pawletko poświęcona jest jednemu z najbardziej traumatycznych wydarzeń w historii Rosji, jakim była blokada Leningradu (1941–1944). Autorka rozpatruje blokadę w kontekście Holocaustu, Auschwitz, Powstania Warszawskiego, Wielkiego Głodu, Gułagu — innych sytuacji granicznych, które stały się doświadczeniem wielu narodów europejskich. Czytamy w książce: „Blokada Leningradu to obok piekła obozów koncentracyjnych i łagrów kolejny okrutny sprawdzian ludzkich możliwości, odruchów, reakcji” (s.105).

Celem zasadniczym, jaki postawiła przed sobą Beata Pawletko, była próba pokazania złożoności, wyjątkowości i odmienności blokady. Autorkę interesują pamięciowe reprezentacje leningradzkiej traumy, przejawiające się w języku i różnorodnych środkach wyrazu, wypracowanych przez rosyjski dyskurs pamięciowy w ciągu kilkudziesięciu lat, poczynając od oficjalnej, wymuszonej przez cenzurę zwycięskiej i bohaterzkiej narracji po mikronarracje, oddające głos ofiarom — cywilom, mieszkańcom oblężonego miasta.

Silny rozdźwięk, jaki zaznaczył się pomiędzy obu dyskursami, zaważył, jak twierdzi Autorka, na obrazie blokady w rosyjskiej świadomości społecznej. Wymuszona cenzurą retoryka państwowa akcentowała heroizm żołnierzy radzieckich, walczących o przerwanie blokady, a także męstwo i siłę ducha mieszkańców Leningradu. Takie oficjalne formy upamiętnienia jak Muzeum Pamięci Obrony i Blokady Leningradu, Cmentarz Piskariewski, tablice czy ślady kul na ścianach domów utrwaliły jednostronny, bohaterski obraz obrony miasta nad Newą, umniejszając cierpienia ofiar. Narracja heroiczna narzuciła społeczeństwu jedyny sposób uporania się z pamięcią, który przeczył osobistym doświadczeniom i uczuciom ocalałych (o syndromie ocalałych pisali Primo Levi, Imre Kertész, Antoni Kępiński, Aleksander Et-kind, Marianne Hirsch, Rachela Auerbach), ich prawda przez długi czas nie mogła zostać nazwana, żałoba po tych, którzy umarli, nieprzeżyta i śmierć ich nieopłakana. Jeszcze w trakcie trwania blokady i przez kilkadziesiąt lat po jej przerwaniu obowiązywał nakaz milczenia o śladach historii, postrzeganej z perspektywy ofiar, nie można było mówić o głodzie (przed wystąpieniem w moskiewskim radiu Olga Bergholz została pouczona: „Może pani mówić o wszystkim, ale ani słowa o głodzie. Ani słowa. O męstwie, heroizmie leningradczyków — tak, tego nam trzeba. Ale o głodzie ani słowa”, zob.: A. Reid, *Leningrad. Tragedia oblężonego miasta 1941–1944*, przeł. W. Tyszka, Wyd. Literackie, Kraków 2012, s. 463–464), śmierci głodowej, przemocy, aktach kanibalizmu, szabrownictwie i terrorze, zakazywano wykonywania fotografii wewnątrz mieszkalnych, trupów na ulicach, udręczonych rozpaczą i strachem twarzy ludzkich. Beata Pawletko słusznie zauważa, że doświadczenie oblężenia Leningradu, tej zbiorowej rosyjskiej traumy, na którą palimpsestowo nakładały się traumy wojny i terroru stalinowskiego, w połączeniu z nakazem milczenia o traumie osobistej wpłynęło na tożsamość indywidualną i zbiorową Rosjan. Oznakami nieprzepracowanej traumy było przemilczenie trudnych tematów, wyparcie, racjonalizacja, psychiczne odrętwienie, poczucie winy wobec zmarłych oraz odcięcie się od przejawów współczucia wobec innego cierpiącego. (Amerykański historyk i psychiatra Robert J. Lifton, zajmujący się skutkami masowego traumatycznego doświadczenia zagrożenia życia w różnych sytuacjach, twierdzi, że ci, którzy przeżyli zbiorową traumę, do końca życia odczuwają „piętno śmierci”, czemu towarzyszy poczucie winy za własne uczucia i emocje (zob. R.J. Lifton, *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*, Basic Books, New York 1979; zob. także: M.C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Wyd. Cyklady, Warszawa 2001). Wieloletnie zmaganie się pamięci osobistej z odgórnie narzuconą pamięcią oficjalną spowodowało zafalszowanie rzeczywistości i zniekształcenie percepcji ocalałych, świadków śmierci innych, blokując na wiele lat proces zdrowienia społeczeństwa i uniemożliwiając rozrachunek z przeszłością (modyfikacja form przekazu wpływa na świadomość przeszłości, służącej często interesom politycznym — zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamię-*

tywaniu i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wyd. Uniw. Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 15; zob. także C. Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii*. (*Freud, Możesz i monoteizm*), „Teksty Drugie” 2010, nr 6). Przełom nastąpił dopiero w ostatnich latach, kiedy zaczęto upominać się o prawdę, o konkretne informacje dotyczące liczby zmarłych z głodu, chorób, wychłodzenia, wojny i terroru. Wielkie zasługi w owym dziele przywracania pamięci odegrała rosyjska organizacja Memoriał. Nie do przecenienia w upamiętnianiu cywilnych ofiar wydaje się, jak zauważa Beata Pawletko, rola *Księgi Blokad* Daniła Granina i Alesia Adamowicza, kroniki oblężenia, której nieocenzurowane wydanie w Rosji ukazało się dopiero w 1984 roku. *Księga* przywraca treści dotychczas przemilczane, oddaje głos mieszkańcom oblężonego miasta. Współczesne formy upamiętniania blokady, do których należą rekonstrukcje historyczne, fotorekonstrukcje (fotokolaże), choć niejednokrotnie spotykają się z zarzutem banalizowania pamięci, rozszerzają, zdaniem Autorki współczesną świadomość tych tragicznych wydarzeń (s. 103).

W rozważaniach o blokadzie Leningradu Beata Pawletko wykorzystuje narzędzia badawcze wypracowane przez współczesnych rosyjskich, polskich i europejskich badaczy traumy i pamięci o niej oraz form reprezentacji doświadczeń granicznych: Poliny Barskowej, Iriny Sandomirskiej, Siergieja Jarowa czy Aleksandra Etkinda, wśród polskich i europejskich badaczy wymienił należy Jacka Leociaka, Joannę Tokarską-Bakir, Krzysztofa Pomiana, Ewę Domańską, Giorgio Agambena, Dominicka LaCaprę, Judith Butler i innych. Dużym walorem książki Beaty Pawletko jest połączenie empatii z obiektywizmem, a także sposób opowiadania o blokadzie, polegający na operowaniu prostym, pozbawionym patosu językiem.

Książka *Blokada Leningradu...* została podzielona na trzy rozdziały: *Oblicza Blokad*, *Obszary Blokad* i *Odsłony Blokad*. Autorka zwraca w nich uwagę na „wielość i różnorodność wydarzeń, świadectw, postaci” oblężenia (s. 8).

W rozdziale *Oblicza blokady* opisane zostały różne przejawy pamięci o leningradzkiej traumie: wersja oficjalna, przejawiająca się w sztuce agitacyjnej, która miała wzbudzać uczucia patriotyczne i zwracać uwagę na heroizm ludności cywilnej, oraz wersja nieoficjalna, ukazująca codzienność oblężonego miasta i walkę leningradczyków o przetrwanie. Wśród znaków blokady Autorka zwraca uwagę na szczególną propagandową rolę radia w oblężonym mieście. Za jego pośrednictwem do oporu i walki wzywali mieszkańców między innymi Dmitrij Szostakowicz, Anna Achmatowa, Olga Bergholc. Osobiste, ukryte i głęboko traumatyczne znaczenie ich wypowiedzi można było odczytać dopiero wiele lat później. Radio w oblężonym Leningradzie było także medium, które transmitowało koncerty — przynoszące ulgę i dające nadzieję udręczonemu miastu (o roli muzyki w oblężonym mieście zob. B. Moynahan, *Leningrad. Oblężenie i symfonia*, przeł. J. Korpanty, Wyd. W.A.B., Warszawa 2016; znajdujemy tu zapis emocji, jakie towarzyszyły wy-

konaniu VII Symfonii Dmitrija Szostakowicza w Leningradzie w sierpniu 1942 roku: „Podczas tych osiemdziesięciu minut w Filharmonii miało okazję ujawnić się to, co najlepsze w ludzkiej naturze, żeby odrzucić to, co najbardziej podle i najokrutniejsze”, s. 610).

Rozdział *Obszary blokady*, najtrudniejszy w odbiorze czytelnicznym, bo dotykający najbardziej traumatycznych ludzkich doświadczeń, Beata Pawletko poświęca takim polom badawczym jak ciało człowieka, choroba i śmierć głodowa, a także reprezentatywnej dla nich figury muzułmana, „dochodiagi” (Jewgienija Ginzburg stosuje określenie „widmowi przybysze z zaświatów”, E. Ginzburg, *Stroma ściana*, przeł. A. Mandalian, Czytelnik, Warszawa 2009, s. 377), „homo sacer” (*homo sacer* jest istotą funkcjonującą „pomiędzy włączeniem a wyłączeniem ze wspólnoty”, „zepchniętą na margines ludzkiego istnienia” — G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza: nagie życie*, przeł. M. Salwa, Wyd. Prószyński i S-ka Spółka Akcyjna, Warszawa 2008, s. 268–269). „Obszarami” blokady są też dla Autorki płciowość, kobiecość, zranione ciało miasta (nie-miejsce, anty-dom), jego pejzaż kolorystyczny (dominująca czerń i ciemność), dźwiękowy (od kakofonii dźwięków: alarmów przeciwlotniczych, ostrzałów artyleryjskich, warkotu samolotów do przejmującej ciszy) i zapachowy.

W sytuacji oblężenia dominującymi odczuciami były głód, zimno i ból. Głód i choroba głodowa prowadziły człowieka do śmierci fizycznej i psychicznej, powodowały rozpad więzi rodzinnych i społecznych, dystrofię uczuć, kryzys norm etycznych, samotność („Kiedy człowiek zbyt długo jest konfrontowany ze śmiercią, staje w przedśionku śmierci. Śmierć w nim zamieszkuje. Jego ciało się zamyka. Odcina od świata. Ciało jest samo pośród ludzi [...]. Ciało nie chce kontaktu” — W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Czarne, Wołowiec 2010, s. 47), a także poczucie obcości wobec własnego ciała, owego „obcego w nas” (s. 107). Jednym z najtrudniejszych tematów podjętych przez Autorkę książki jest masowość i anonimowość śmierci, niezdolność do przeżywania żałoby oraz zjawisko kanibalizmu, rozumianego jako „forma przetrwania” (s. 135). W sytuacji relatywizmu etycznego oraz zawieszenia norm i podziałów na dobro i zło, poczucia osaczenia, „zredukowania instynktu przetrwania do wymiaru biologicznego” (s. 171), zniesienia podziału między płciami zagadnieniem kluczowym są formy przekazu traumatycznych doświadczeń, strategie osvajania rzeczywistości wymykającej się kontroli umysłu. Owa leningradzka rzeczywistość pozatekstowa, „rana pamięci” (zob. J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*, Wyd. Nauk. UMK, Wrocław 1997, s. 25) znalazła odzwierciedlenie w pamiętnikach, wspomnieniach, na fotografiach i rysunkach. Dużą wartość poznawczą przedstawia w tym względzie odkrycie przez Beatę Pawletko czy przypomnienie zapomnianych nazwisk pisarzy, poetów, malarzy, którzy z różnych perspektyw i punktów widzenia dokumentowali codzienność blokady. Bez świadectw Georgija Kniaziewa, Lidii Ginzburg, Natalii Krandijewskiej-Tolstoj, Siergieja Lichaczowa, Jeleny Koczyny, Jury

Riabinkina, Jeleny Marttily, Wiaczesława Pakulina, Jakowa Rubanczika obraz oblężenia Leningradu byłby ubogi i jednostronny. Szczególną wartość dla rozumienia blokady mają narracje kobiet i dzieci, których głos przez wiele lat po wojnie został zagłuszany przez narrację państwową.

Analizie tych ego-dokumentów, dzieł literackich i malarskich poświęcony został rozdział *Odslony blokady*. Wszelka twórczość i wszelkie przejawy aktywności kulturalnej, jak czytanie książek, słuchanie audycji radiowych, udział w spektaklach czy koncertach w warunkach ograniczenia czasoprzestrzennego („czas to niekończąca się terażniejszość”, s. 189) miały wartość terapeutyczną, były próbą oswojenia koszmaru.

Dla Beaty Pawletko ważnym zagadnieniem jest również postrzeganie blokady w kontekście kategorii postpamięci. Choć termin ten, zaproponowany przez Mariannę Hirsch (M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf> [16.02.2018]). Hirsch pisze: „postpamięć nie jest ruchem, metodą ani ideą; widzę ją raczej jako strukturę inter- i transpokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia. Jest konsekwencją traumatycznego przypomnienia, ale [w odróżnieniu od zespołu stresu pourazowego] na poziomie pokoleniowym”, odnosi się głównie do dzieci i wnuków ocalonych z Zagłady, może on dotyczyć także potomków, jak udowadnia Autorka *Blokady...*, tych, którzy przeżyli blokadę, lub tych, dla których upamiętnienie jej ofiar staje się powinnością. Opowiedane przez nich historie (Tatiana i Natalia Tołstoj, Jelena Czyżowa, Polina Barskowa, Siergiej Łoźnica, Aleksander Sokurow) są opowieściami o pamięci dawnych traum, o łączności z pokoleniem ofiar i świadków, nawiązywanej nie tylko za pomocą wspomnień, gazet, książek, przedmiotów, fotografii i obrazów, ale także przemilczeń, powtórzeń, fragmentów, cieni.

Nie sposób nie zgodzić się z Autorką książki, że we współczesnych reprezentacjach blokady nie chodzi tylko o rozbudzanie empatii i ocalenie pamięci o przeszłości, lecz także o przywrócenie ofiarom daru mowy, o „podmiotowe traktowanie człowieka oraz wspólnoty, składającej się z konkretnych, samodzielných, niezależnych osób, a nie jednolitej, bezwolnej i niemej masy” (s. 284).

W aspekcie prowadzonych obecnie badań nad różnorodnymi przejawami pamięci i postpamięci, dotyczących przemilczanych traum historycznych i pokoleniowych studium Beaty Pawletko *Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych* jest książką odkrywczą, ważną i potrzebną, wzbogaca naszą wiedzę historyczną i wnosi trwały wkład do badań nad leningradzką traumą, pamięcią o niej oraz formami jej upamiętnienia. Blokada, rozpatrywana przez Autorkę nie tylko w kontekście rosyjskich, ale także europejskich doświadczeń granicznych takich jak Zagłada czy Gułag, wpisuje się w uniwersalność ludzkiego doświadczenia.

N O T Y O A U T O R A C H

KATARZYNA ARCISZEWSKA

Doktor, adiunkt, Katedra Rosjoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania naukowe: rosyjska i powszechna literatura grozy, kultura popularna, ezoteryzm w kulturze rosyjskiej i polskiej. Wybrane publikacje: *Wybrane aspekty samotności we współczesnej rosyjskiej literaturze wampirycznej*, w: K. Arciszewska, L. Kalita, U. Patocka-Sigłowy (red.), *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, Gdańsk 2016; *Echa ukraińskiego folkloru w „Wieczorach na chutorze koło Dikańki” Mikołaja Gogola*, w: B. Żejmo, I. Rzepnikowska (red.), *Współczesne badania nad folklorem i literaturą rosyjską*, Toruń 2017. Kontakt: katarzyna.arciszewska@ug.edu.pl.

AŁŁA BOLSZAKOWA

Dr hab., główny pracownik naukowy Oddziału Literatur Starosłowiańskich Instytutu Literatury Światowej im. M. Gorkiego Rosyjskiej Akademii Nauk (IMLI). Autorka jedenastu monografii i ponad pięciuset artykułów z zakresu teorii literatury (teoria archetypu, gatunek, autor, czytelnik itp.) oraz historii literatury rosyjskiej, filozofii kultury opublikowanych w Rosji i za granicą (Polska, Wielka Brytania, Francja, Bułgaria, Białoruś, Ukraina i in.). Członek Związku Dziennikarzy Rosji i międzynarodowej Federacji Dziennikarzy. Kontakt: allabolshakova@mail.ru.

ALDONA BORKOWSKA

Dr, adiunkt w Instytucie Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Zajmuje się współczesną literaturą rosyjską. Wybrane publikacje: *Облик современной польской литературоведческой русистики*, „Toronto Slavic Quarterly” 2015, nr 53; *Czasoprzeźrenie w powieści Zachara Prilepina „Patologie”*, w: *Антропология времени, сб. науч. статей в 2 ч., ч. 2*, ГрГУ им. Я. Купалы, Гродно 2016, *Деградация семьи в романе В.П. Астафьева «Печальный детектив» и романе П. Сенчина «Елтышевы»*, „Сибирский филологический форум” 2018, т. 2. Kontakt: aldbor@interia.pl.

PAULINA CHARKO-KLEKOT

Asystent w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pracuje

nad rozprawą doktorską *Dramat zaangażowany i angażujący. Współczesna dramaturgia rosyjska wobec zagadnienia kobiecości*. Autorka kilku artykułów o najnowszym dramacie rosyjskim. Zainteresowania badawcze: współczesna dramaturgia rosyjska, feminizm, polityczność teatru i dramatu. Kontakt: paulina_charko@interia.pl.

PIOTR FAST

Historyk literatury rosyjskiej, przekładoznawca, tłumacz. Redaktor naczelny „Przeglądu Rusycystycznego”. Pracuje w Uniwersytecie Śląskim. Kontakt: piotr.fast@gmail.com.

KATARZYNA JASTRZĘBSKA

Dr hab., adiunkt w Katedrze Literatury Rosyjskiej XX i XXI wieku Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ważniejsze publikacje: *Przetłumaczyć lagier. Rosyjska i polska literatura lagrowa we wzajemnych przekładach*, Katowice 2000; *Wczesna twórczość Anatolija Kima. Wybrane zagadnienia poetyki i interpretacji*, Katowice 2006, (we współautorstwie z Piotrem Fastem); *Sztuka uważności: problemy pisarstwa Anatolija Kima*, Kraków 2011. Prezentowany artykuł jest kolejnym z serii poświęconej pisarstwu Romana Sienczina, współczesnego rosyjskiego prozaika uważanego za czołowego przedstawiciela nowego realizmu. Więcej informacji na stronie: <http://www.ifw.filg.uj.edu.pl/badania/publikacje/katarzyna-jastrzebska>. Kontakt: professor1@o2.pl.

BARTŁOMIEJ KOPCZACKI

Asystent w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Autor kilku wystąpień konferencyjnych oraz artykułów opublikowanych w punktowanych czasopismach i monografiach zbiorowych. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą nagrodzie literackiej Jasna Polana. Zainteresowania naukowe obejmują następujące zagadnienia: socjologia literatury, badania postkolonialne, rosyjska myśl filozoficzna. Kontakt: bartek.kopczacki@gmail.com.

AURELIA KOTKIEWICZ

Profesor nadzwyczajny w Katedrze Literatury Rosyjskiej w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się historią literatury rosyjskiej XX wieku w aspekcie przemian historyczno-kulturowych ze szczególnym uwzględnieniem zjawisk polemicznych wobec doktryny realizmu socjalistycznego. Kontakt: akotkiewicz@op.pl

LUDMIŁA ŁUCEWICZ

Prof. zw., dr hab., kierownik Zakładu Kulturologii Wschodnioeuropejskiej na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka siedmiu monografii (m.in. *Псалтырь в русской поэзии*, Дмитрий Була-

NOTY O AUTORACH

нин, Санкт-Петербург, 2002; *Память о псалме: sacrum/profanum в современной русской поэзии*, Wydaw. UW, Warszawa 2009), dwóch podręczników, ponad 250 publikacji naukowych. Specjalizuje się w badaniach nad historią literatury rosyjskiej XVIII–XXI w. W szczególności obiektem zainteresowań są relacje między literaturą, religią a filozofią rosyjską; sacrum w literaturze, psalterz jako źródło inspiracji poetyckiej; proza autobiograficzna; antropologia kultury. Kontakt: l.lutevici@uw.edu.pl.

PAWEŁ ŁANIEWSKI

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się pograniczami literaturoznawstwa i filozofii. Autor kilku wystąpień konferencyjnych oraz artykułów w czasopismach i monografiach zbiorowych. Kontakt: pmlaniewski@gmail.com.

AGNIESZKA MATUSIAK

Literaturoznawczyni, slawistka, profesorka Uniwersytetu Wrocławskiego w Zakładzie Ukrainistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej, kierownik Pracowni Interdyscyplinarnych Studiów nad Posttotalitaryzmami IFS oraz Centrum Studiów Postkolonialno-Posttotalitarnych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Redaktor naczelna czasopism naukowych „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” i „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukraińskie Studia Naukowe”. Zainteresowania naukowe: studia posttotalitarne, postkolonialne, dekolonialne, studia nad pamięcią i traumą, studia genderowe w obszarze kulturowym Europy Środkowej i Wschodniej. W latach 2013–2016 kierowała międzynarodowym projektem badawczym MNiSW w ramach programu NPRH Nr 12H 12 0046 81 *Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach Europy Środkowej, Wschodniej i Południowej końca XX – początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych*. Stypendystka Harvard Ukrainian Research Institute (2013). Kontakt: agnieszka.matusiak@uwr.edu.pl.

BEATA PAWLETKO

Dr hab., adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, redaktor naczelna czasopisma „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. Autorka monografii *Josif Brodski i Tomas Venclova wobec emigracji*, Katowice 2005; *Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych*, Katowice 2016. Teksty publikowała m.in. w takich czasopismach jak „Akcent”, „Acta Polono-Ruthenica”, „Nowaja Polska”, „Przegląd Rusycystyczny”. Kontakt: bpawletko@wp.pl.

MARTA SIEKIERSKA

Doktorantka w Zakładzie Komparatystyki Literacko-Kulturowej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewi-

cza w Poznaniu. Absolwentka filologii rosyjskiej (profil przekładoznawczy) i wschodoznawstwa. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska, kinematografia, zastosowanie teorii spacjalnych w literaturze, historia i kultura państw byłego obszaru ZSRR. Kontakt: marta.siekierska@amu.edu.pl.

KRISTINA VORONTSOVA

Absolwentka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Wołgogradzie. W 2013 roku obroniła pracę doktorską na temat poezji Jeleny Szwarz, w 2016 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego ukazała się jej monografia *Пространство, время, андрогин...: модели пространства в поэзии Елены Шварц*. Kontakt: krisarat@gmail.com

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Dr hab., kierownik Zakładu Komparatystyki Literacko-Kulturowej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: „*Sceniczny gest*” w sztuce A.P. Czechowa „*Mewa*” i „*taniec wyzwolony*” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej, Poznań 2009; „*Sacrum*” w drodze. „*Moskwa–Pietuszki*” *Wieniedikta Jerofiejewa* i „*Pulp Fiction*” *Quentina Tarantino* w kluczu montażowego czytania, Poznań 2013; *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Poznań 2017 [we współpracy]. Zainteresowania badawcze: współczesne kino rosyjskie i amerykańskie, literatura modernizmu i postmodernizmu rosyjskiego, antropologia tańca. Kontakt: beata.waligorska@amu.edu.pl.

BOŻENA ŻEJMO

Dr hab., adiunkt w Katedrze Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Rusycystka i bułgarystka. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska XIX–XX wieku wobec problemów etycznych, pisarze rosyjscy w ruchu obrony praw człowieka, mentalność rosyjska, mit imperium w literaturze rosyjskiej XVIII–XX wieku, transgresje w kulturze i literaturze, rosyjsko-bułgarskie związki kulturowo-literackie. Monografie naukowe: *Problemy etyczne we współczesnej prozie i publicystyce rosyjskiej (lata 60.–90.)*, Łódź 2000; „*Ponad stan*”: *motywy transgresyjne w twórczości Jordana Jowkova*, Toruń 2010; „*Placzący Ezop*”. *Życie i twórczość Wsiewołoda Garszyna*, Toruń 2017. Kontakt: bozena.zejmo@umk.pl.

INFORMACJE DOTYCZĄCE ZASAD PUBLIKOWANIA MATERIAŁÓW W NASZYM KWARTALNIKU

Wszystkich zainteresowanych opublikowaniem prac w „Przeglądzie Rusycystycznym” prosimy o zapoznanie się z *Zasadami przygotowania tekstów do druku* zamieszczonymi na stronie internetowej naszego kwartalnika – <http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR/about/submissions#authorGuidelines>.

Wersja elektroniczna „Przeglądu” jest publikowana na platformie czasopism Uniwersytetu Śląskiego <http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR>, gdzie zostały także zamieszczone (w zakładce *Archiwum*) poprzednie edycje pisma z ostatnich kilkunastu lat, a także wszelkie szczegóły dotyczące zasad kwalifikowania prac do druku, wykaz recenzentów itp. Numery archiwalne „Przeglądu Rusycystycznego” są także zamieszczone w bazie CEEOL (Central and East European Online Library). Nasze pismo jest indeksowane w bazie ERIH+ oraz umieszczone w wykazie czasopism naukowych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (11 punktów).

Teksty do publikacji (artykuły, recenzje, omówienia, polemiki itp.) należy składać wyłącznie poprzez stronę naszego czasopisma po zarejestrowaniu się na niej w charakterze autora i czytelnika. Zgodnie z odpowiednim formularzem prosimy o załączanie tam streszczeń (polskiego, rosyjskiego i angielskiego wraz z tytułami), bibliografii oraz skrótego biogramu autora. Wszelkie ilustracje (diagramy wykresy) proszę dołączać w osobnych plikach w formacie jpg z rozdzielczością 300 dpi w odcieniach szarości (nie drukujemy ilustracji kolorowych!),

Redakcja zastrzega sobie prawo odrzucania tekstów niespełniających przyjętych w „Przeglądzie” kryteriów, redagowania i skracania nadesłanych prac (co czynimy zawsze, konsultując te zmiany z PT Autorami).

Teksty nadesłane do naszego pisma recenzowane są anonimowo przez dwóch niezależnych recenzentów zgodnie z zasadami *double-blind review*. Złożenie prac do druku w naszym piśmie jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na przyjęty przez nas sposób recenzowania, na opublikowanie ich zarówno w wersji drukowanej, jak elektronicznej, na ujawnienie biogramu i adresu poczty elektronicznej autora. Publikacja w „Przeglądzie Rusycystycznym” nie ogranicza praw autora (osobistych i majątkowych) do opublikowanego tekstu.

Przesłanie tekstu do publikacji jest równoznaczne z oświadczeniem autora o oryginalności pracy i nieograniczonych w żaden sposób jego prawach autorskich do złożonego do publikacji tekstu oraz ewentualnych ilustracji, diagramów, wykresów itp., które to prawa zostają przeniesione na „Przegląd Rusycystyczny” w zakresie jednorazowej publikacji oraz udostępnienia tekstu w formie drukowanej i elektronicznej.

Redakcja „Przeglądu Rusycystycznego” prosi autorów o ujawnianie wkładu poszczególnych osób w powstanie publikacji (z podaniem ich afiliacji oraz określenia rodzaju wkładu, tj. informacji, kto jest autorem koncepcji, założeń, metod, itp. wykorzystywanych przy przygotowaniu tekstu). Istotne jest również podanie informacji o źródłach finansowania publikacji (granty krajowe i zagraniczne, badania statutowe jednostek i in.), wkładzie instytucji naukowo-badawczych, stowarzyszeń i innych podmiotów (financial disclosure). W związku z koniecznością złożenia wraz z tekstem deklaracji o prawach autorskich i oryginalności tekstu, główną odpowiedzialność ponosi autor zgłaszający manuskrypt.

Zgodnie z przyjętymi zasadami etycznymi obowiązującymi w nauce redakcja dba o wysoki poziom merytoryczny kwartalnika oraz wdraża procedury zabezpieczające przed takimi nieetycznymi praktykami podważającymi rzetelność prezentowania rezultatów badań naukowych jak *ghostwriting* i *guest authorship*.