


ROSJA

PRZESTRZEŃ, CZAS
I ZNAKI





Elżbieta Przybył-Sadowska
Jakub Sadowski
Dorota Urbanek

ROSJA

PRZESTRZEŃ, CZAS
I ZNAKI

© Copyright by Authors
Kraków 2016

ISBN 978-83-65148-39-1

Recenzja:
prof. dr hab. Andrzej de Lazari
prof. dr hab. Wasilij Szczukin

Redakcja: Elżbieta Przybył-Sadowska
Korekta: Aleksandra Jastrzębska-Wiktor
Projekt okładki i skład: LIBRON

Seria „Wschód – Zachód – Konfrontacje”

Rada serii:
dr Magdalena Bogustawska (Uniwersytet Warszawski)
prof. dr Douglas Clayton (University of Ottawa, Kanada)
prof. dr hab. Jurij Domanskij (Twerskoj Gosudarstwiennoj Uniwiersitet, Rosja)
dr Zuzanna Grębecka (Uniwersytet Warszawski) – sekretarz serii
prof. dr hab. Andrzej de Lazari (Uniwersytet Łódzki)
dr hab. Elżbieta Przybył-Sadowska (Uniwersytet Jagielloński)
dr hab. Jakub Sadowski (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie/
Uniwersytet Warszawski) – sekretarz serii
dr hab. Wiktor Skrunda (Uniwersytet Warszawski)
prof. dr hab. Wasilij Szczukin (Uniwersytet Jagielloński)
prof. dr hab. Dorota Urbanek (Uniwersytet Warszawski) – przewodnicząca serii
prof. dr hab. Aleksander Wirpsza (Leszek Szaruga) (Uniwersytet Warszawski)

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki
przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/02937



Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner
al. Daszyńskiego 21/13
31-537 Kraków
tel. +12 628 05 12
e-mail: office@libron.pl
www.libron.pl

Spis treści

Wstęp	
Rozdział I	
Szeroka przestrzeń – szeroka dusza...	
Przestrzeń otwarta w kulturze rosyjskiej	13
Rozdział II	
Dwie stolice i prowincja.	
Miasto, czyli przestrzeń pozornie zamknięta	83
Rozdział III	
Przestrzeń zamknięta: dom	151
Rozdział IV	
Filozofowie i samodzierzcy. Przestrzeń społeczna	177
Rozdział V	
<i>W ruską godzinę wiele wody upłynie...</i>	
Czas w kulturze rosyjskiej	235
Rozdział VI	
Przestrzeń sakralna	267
Bibliografia	331
Spis ilustracji	351



Wstęp

Zainteresowanie kulturą rosyjską jest w Polsce naturalne. Wynika ono nie z faktu, że jest to kultura sąsiedzka, gdyż współczesna granica polsko-rosyjska to zaledwie niewielki pas na północnym wschodzie Polski. Zajmuje ona istotne miejsce przede wszystkim jako ważny punkt odniesienia. Każdy bowiem jej uczestnik jest reprezentantem takiego typu obcości, który stał się wyznacznikiem polskiej tożsamości kulturowej. Choć w wielu lokalnych polskich środowiskach kulturowych doświadczenie Innego może się wiązać z wizerunkiem Czecha, Ukraińca, Łemka czy Żyda (tego ostatniego w zasadzie już tylko w pamięci historycznej), to w skali całej kultury polskiej dominują dwa podstawowe żywioły obcości: niemiecki i rosyjski właśnie. To one są dla polskości podstawowymi punktami odniesienia; to dzięki nim polska kultura identyfikuje samą siebie w taki, a nie inny sposób. W naszej pracy nie nazywamy takiego stanu rzeczy – jak zwykle się w Polsce robić – geopolitycznym przekleństwem, lecz kulturowymi realiami.

Właśnie z racji tych kulturowych realiów polskich humanistów od dawna inspirują wątki związane z rosyjską literaturą, teatrem, sztukami pięknymi, muzyką, myślą społeczną, rosyjskim prawosławiem etc. Zainteresowania te przekładają się na olbrzymi dorobek polskich uczonych w zakresie prac poświęconych rosyjskiej kulturze – rozumianej jednak przede wszystkim jako tak zwana kultura wysoka. Inspiracją do powstania niniejszej książki było jednak coś innego – nie poszczególne dziedziny wytworów kultury rosyjskich elit, lecz rosyjska kultura jako system.

Nie sposób skatalogować współcześnie funkcjonujących w naukach o kulturze definicji tego fenomenu. Za Krzysztofem Kwaśniewskim

możemy przyjąć, że kultura jest specyficznym ludzkim systemem interakcji z najszerzej rozumianym środowiskiem, który to system „powstaje w związku z gatunkowymi cechami ludzi, ale nie jest właściwością wrodzoną, lecz wyuczoną” (*Słownik etnologiczny* 1987: 187). Nie przeczy takiemu ujęciu koncepcja Jurija Łotmana i Borysa Uspienkiego, zgodnie z którą „kultura – system pamięci kolektywnej i świadomości kolektywnej – [...] nieuchronnie stanowi pewną jednolitą dla danego kolektywu strukturę wartości (Łotman, Uspienki 1993a: 17). Systemowy opis kultury rosyjskiej prowadziłby zatem – w języku pierwszej definicji – do opisu modelu interakcji ze środowiskiem realizującego się w rosyjskiej wspólnocie kulturowej bądź – zgodnie z drugą definicją – byłby opisem struktury wartości wpisanej w rosyjską kolektywną pamięć kulturową i świadomość.

Zarys takiego opisu staraliśmy się zawrzeć w naszej książce. Posiłkowaliśmy się przy tym metodą semiotyczną i ustaleniami semiotyków słynnej szkoły moskiewsko-tartuskiej, którzy od lat sześćdziesiątych XX wieku wprowadzili do obiegu wiele tekstów naukowych, uznawanych dzisiaj za klasyczne, poświęconych opisowi i systematyzacji znaków kultury rosyjskiej. Michaił Łotman, syn Jurija Łotmana i Zary Minc, podsumowując dorobek intelektualny całej szkoły, stworzył w istocie manifest programowy semiotyki kultury. Podkreślał w nim uniwersalny charakter warsztatu naukowego wypracowanego między innymi przez jego rodziców:

Podstawą kultury są mechanizmy semiotyczne związane, po pierwsze, z przechowywaniem znaków i tekstów, po drugie – z ich cyrkulacją i przekształcaniami, po trzecie – z wykształceniem nowych znaków i nowych informacji. Pierwsze z wymienionych mechanizmów odpowiadają za pamięć kultury, jej związek z tradycją, podtrzymują procesy jej samoidentyfikacji itp.; drugie – za komunikację wewnątrz kulturową i międzykulturową, translację itp., trzecie wreszcie – zapewniają możliwość innowacji i wiążą się z różnorodną działalnością twórczą. Wszystkie pozostałe funkcje kultury są pochodne względem tych bazowych funkcji semiotycznych. W ten sposób semiotyka jest nie jednym z wielorakich możliwych podejść do badań kultury, lecz podejściem podstawowym i wyjściowym, organicznie

związanym z naturą kultury; kulturologią jest przede wszystkim właśnie semiotyka kultury (Лотман 2002: 13, tłum. J.S.).

Choć trudno byłoby nam się zgodzić z tak kategorycznym przyznaniem semiotyce palmy pierwszeństwa wśród nauk o kulturze, nie wahamy się zdecydowanie stwierdzić, że Jurijowi Łotmanowi, Borysowi Uspienskiemu, Władimirowi Toporowowi, Wiaczesławowi Iwanowowi, Zarze Minc, Aleksandrowi Piatigorskiemu i innym przedstawicielom tego środowiska udało się uczynić semiotykę kultury głównym nurtem niezależnej refleksji kulturologicznej w ostatnich dekadach funkcjonowania ZSRR.

Specyfika rosyjskich badań semiotycznych polega jednak na tym, że dotyczą one albo zagadnień natury teoretycznej, albo – przy opisach praktycznych – pomijają współczesność i skupiają się na epokach minionych (do końca XIX wieku). W zasadzie jedynym wyjątkiem jest praca Łotmana *Semiotyka kina i problemy estetyki kinematograficznej*. Przyczyna takiego stanu rzeczy jest oczywista i ma naturę polityczną. Szkoła moskiewsko-tartuska, sformowana z uczonych o niezależnych umysłach, dla których uniwersytet w prowincjonalnym wówczas Tartu, dokąd trafili, był miejscem swoistej naukowej zsyłki, aby móc w jakikolwiek sposób funkcjonować w oficjalnej przestrzeni, musiała unikać tematów współczesnych, grożących posądzeniem o nieprawomyślność.

Rozwój zainteresowania semiotyką kultury rosyjskiej w Polsce rozpoczął się od przybliżenia myśli naukowej badaczy z kręgu tartusko-moskiewskiego. Jako pierwszy ukazał się zbiór szkiców i studiów: *Semiotyka kultury* w wyborze i opracowaniu Elżbiety Janus i Marii Renaty Mayenowej (Warszawa 1978). Kolejna publikacja ukazała się dopiero piętnaście lat później. Była to *Semiotyka dziejów Rosji*, do której teksty wybrał i opracował Bogusław Żyłko (Łódź 1993). Właśnie dzięki temu badaczowi udało się w ostatnich kilkunastu latach przybliżyć polskim czytelnikom najważniejsze rozprawy głównych semiotyków kultury rosyjskiej. Wśród wydanych przez niego zbiorów ich prac znajdują się między innymi: Borysa Uspienskiego *Historia i semiotyka* (Gdańsk 1998), *Religia i semiotyka* (Gdańsk 2002) czy *Krzyż i koło*.

Z *historii symboliki chrześcijańskiej* (Gdańsk 2010); Jurija Łotmana *Kultura i eksplozja* (Warszawa 1999) i *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX* (Gdańsk 2010) i *Uniwersum umysłu: semiotyczna teoria kultury* (Gdańsk 2008) czy też Władimira Toporowa *Miasto i mit* (Gdańsk 2000).

Bogusław Żyłko podjął także próbę syntetycznego ujęcia dorobku semiotyków, czego owocem jest jego książka *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska* (Gdańsk 2009). Inne polskie prace z zakresu semiotyki kultury rosyjskiej, które zaczęły pojawiać się w ostatnich dziesięciu latach, mają najczęściej charakter wycinkowy, gdyż opisują jedynie pewne symbole i zjawiska (np. Wasilij Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2006; Cezary Wodziński, *Św. Idiota*, Gdańsk 2000) albo dotyczą określonych okresów historycznych (Jakub Sadowski, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Kraków 2009). Natomiast prace, które uznać można za ujęcia całościowe, przynajmniej częściowo ukierunkowane semiotyczne – z wielotomowymi *Ideami w Rosji* (t. I–VIII, Łódź 1999–2014) na czele, redagowanymi pierwotnie przez Andrzeja de Lazari, następnie przez Justynę Kurczak i Janusza Dobieszewskiego – mają charakter encyklopedyczno-słownikowy.

Nie sposób w pełni opisać konkretny system kulturowy w jednej publikacji. Książka, którą oddajemy do rąk Czytelników, jest efektem wyboru pewnych zespołów znaków i conceptów, będących elementami przestrzeni znaczeń kultury rosyjskiej (a więc rosyjskiej *semiosfery*). Są one przy tym uznawane za takie, które – organizując ową przestrzeń wewnątrznie – jednocześnie przesądzają o jej odmienności, czyli odróżniają ją od semiosfer innych kultur, w tym przede wszystkim – kultury polskiej.

Nasze opracowanie obejmuje takie obszary rosyjskiej semiosfery, jak: przestrzeń otwarta, przestrzeń pozornie zamknięta (miasto), przestrzeń zamknięta (dom), przestrzeń społeczna, przestrzeń sakralna i czas. Kategoria przestrzeni otwartej umożliwia nam nie tylko ogólny opis sposobu postrzegania przestrzeni przez uczestników kultury rosyjskiej. Pozwala także, poprzez analizę znaczeń nadawanych poszczególnym

typom przestrzeni otwartej i emocji łączonych z ich rozpoznawaniem, uwzględnić na przykład przestrzenne komponenty rosyjskiego kultu ziemi i semiotyczne uwarunkowania praktyk kulturowych powiązanych z odbywaniem drogi. Pojęcie przestrzeni pozornie zamkniętej stanowi dla nas rodzaj klucza do semiotycznego opisu najważniejszych miast Rosji oraz semiozy powiązanej z metropolitalnymi i prowincjonalnymi krajobrazami kulturowymi. Kategoria przestrzeni zamkniętej służy jako perspektywa opisu semiotyki domu, z uwzględnieniem różnych typów domów. Z kolei przestrzeń społeczną traktujemy jako płaszczyznę dla opisu znaczeń nadawanych poszczególnym zjawiskom z takich obszarów, jak relacje jednostki, wspólnoty i władcy, państwa i samowładztwa, jak również konceptów prawa i moralności. Analizie poddajemy wreszcie kategorię czasu w kulturze rosyjskiej, uwzględniając mitologiczny i historyczny sposób jego recepcji. Jako szczególny typ przestrzeni społecznej opisujemy **przestrzeń sakralną**, poddając przy tym analizie dwa jej aspekty – przestrzeń sakralną ukazaną na ikonie oraz przestrzeń świątyni – oraz wskazując na te elementy, które wyraźnie wydziela ją z przestrzeni postrzeganej jako świecka.



Rozdział I

Szeroka przestrzeń – szeroka dusza... Przestrzeń otwarta w kulturze rosyjskiej

Jeśli wierzyć filozofom, istota przestrzeni sprowadza się do „czegoś, bez czego nic nie może istnieć, a samo może istnieć bez innych rzeczy” (Arystoteles) lub – nieco bardziej lapidarnie – do „miejsca, które nas otacza” (Heidegger). Nauka zna pojęcie przestrzeni abstrakcyjnej w rozumieniu Newtonowskim. Przeciętny człowiek ma o niej wyobrażenie pragmatyczne – substancjalne lub fizykalne. Przestrzeń jako zjawisko kulturowe jest natomiast zawsze związana z doświadczaniem miejsc przez człowieka. Doświadczanie to polega nie tylko i nie tyle na zmysłowej percepcji przestrzeni czy poznaniu jej materialnego kształtu, ile na odkrywaniu i przeżywaniu jej jako nosicielki sensów przez człowieka naddanych. Nasze przeżycia, odczucia i doświadczenia w obrębie określonej przestrzeni sprawiają, że nadajemy jej sens duchowy i kulturowy. Często w takim kontekście mówi się o przestrzeni humanistycznej (por. Jędrzejczyk 2004: 73–85; Buczyńska-Garewicz 2006: 28–32). Gdy poszczególne rozpoznawane przez nas elementy przestrzeni umożliwiają nam rekonstrukcję takich przeżyć – indywidualnych i zbiorowych, budowanych i nabudowywanych przez całe pokolenia – możemy mówić o umiejętności jej odczytywania.

Przypomnijmy kilka klasycznych przykładów takiego przeżywania miejsc przez człowieka: zamek Kronberg w Danii jest masowo odwiedzany przez turystów nie tylko ze względu na wartości estetyczne tej budowli, ale przede wszystkim za sprawą skojarzeń z Szekspirowskim *Hamletem*; miasto Delft bywa widziane przez pryzmat słynnego obrazu Vermeera; Kraków można odczytywać poprzez tekst panowania Jagiellonów, poezję i sztukę młodopolską, ale także przez pryzmat

legendy o smoku wawelskim, zaś Warszawę – choćby przez geografę *Lalki* Prusa czy poprzez tekst powstania 1944 roku.

Podobnie rzecz się ma z miastami i miejscami rosyjskimi. Petersburg można przeżywać kluczem twórczości Puszkina, Gogola czy Dostojewskiego; moskiewskie Patriarsze Prudy są powiązane przede wszystkim z *Mistrzem i Małgorzatą* Bułhakowa, a Dworzec Kurski przywołuje pamięć o Jerofiejewowskim Wienicze zmierzającym stamtąd do Pietuszek.

Tak przetworzoną przez myśl ludzką przestrzeń bada nie tylko semiotyka, ale i geokulturologia (antropogeografia, spacjiologia, geografia humanistyczna) – nauka o przestrzeni kulturowej różnych epok i różnych społeczności. Badania skupiają się na wzajemnych relacjach człowieka i przestrzeni, otaczającego go środowiska geograficznego, w które go skład wchodzi topografia, krajobraz, klimat, bogactwa naturalne, w szczególności zaś dotyczą wpływu cywilizacji i kultury na krajobraz, oddziaływania poszczególnych cech przestrzeni na mentalność, twórczość materialną i duchową uczestników poszczególnych kultur i ich wyobrażenia przestrzenne. Opisują również znaczenia naddawane przez zbiorowości poszczególnym miejscom, takim jak skrzyżowanie dróg albo bezdroże w przestrzeni otwartej czy też kawiarnia, plac, róg ulicy bądź hipermarket w przestrzeni miejskiej (Sulima 2000). Pokazują wreszcie zdeterminowane odczytaniem przestrzeni ludzkie zachowania, na przykład to, w jaki sposób miejsce wyznacza użycie odpowiedniej formy wypowiedzi. I tak, dla przykładu, serenada powinna być śpiewana pod oknem, a epitafium znajduje swe miejsce na płycie nagrobnej na cmentarzu lub na pomniku upamiętniającym zmarłego (Szczyk 2006a: 44–45).

Przestrzeń realnie istniejąca, ale wartościowana emocjonalnie, nie jest jedyną, jaka składa się na przestrzeń kulturową. Stanowi ją też choćby przestrzeń mityczna przynależąca do wyobrażeń o charakterze kosmologicznym: chrześcijańskie niebo i piekło, starogrecki Hades i Wyspy Szczęśliwe, starosłowiański Wyraj (ros. *Irij*), w którym zimują ptaki utożsamiane z duszami zmarłych.

Nieco inny wymiar przestrzeni wyobrażanych wiąże się ze zmitologizowanymi krainami legendarnymi. Należą do nich choćby

słynne wyspy – Atlantyda Platona i Utopia Morusa, a także wiele występujących w najróżniejszych kulturach europejskich światów „za siedmioma górami”, inspirujących wyobraźnię ludzi średniowiecza (por. Eco 2013). W tradycji rosyjskiej odnosić się do nich będą Biała Woda, Gród Ignata czy „nowe wyspy” (Чистов 2011; *Zaświaty i krainy mityczne* 1999: 75–76).

Współcześnie do podobnej kategorii nawiązują dobrze rozpoznawane światy literackie czy popkulturowe: krainy Tolkiena, geografia *Gwiezdných Wojen* czy *Star Treka*. Mamy geografie realnych miejsc obrastających w mity i legendy, galerię miast świętych czy przeklętych stanowiących przestrzeń mitopoetycką wielu kultur – na przykład Babilon, Jerozolima czy Rzym, mamy wreszcie mityczne hipostazy realnych historycznych krajów, do których należy szczególnie nas tu interesująca „Święta Ruś”.

Co ważne, człowieka w sposób naturalny cechuje topofilia – przywiązanie do miejsc, serdeczne obcowanie z otwartą przestrzenią, stronami rodzinnymi, miastem, domem czy własnym pokojem jako przestrzenią intymną, wyznaczającymi jego habitat. Dobrym przykładem są tu poruszające opisy domów u Dostojewskiego – między innymi w opowieści *Białe noce* (*Bielyje noczi* 1848), słynne wędrówki tego pisarza po mieście, w czasie których rozmawiał on z budynkami, czy też zasada, której zawsze przestrzegał, nakazująca mieszkać jedynie w takim (zawsze narożnym) mieszkaniu, z którego okien roztacza się widok na cerkiew (Анциферов 1923: 20–21).

Strony świata. „Rosja – świat”

Jak się dziś powszechnie uważa, jednym z elementów kształtowania zrębów kultury ludzkiej były procesy osvajania i strukturyzowania przestrzeni. Punktem wyjścia ludzkiej orientacji w przestrzeni zawsze było ciało człowieka. To ono i nasza psychofizjologiczna natura do dziś służą za podstawę metafor przestrzennych, które kształtują nasze widzenie świata i wiedzę o nim.

Z właściwości budowy ludzkiego ciała, z jego pionowej postawy i podłużnego podziału, z położenia oczu (w sytuacji, gdy wzrok jest podstawowym dla gatunku ludzkiego zmysłem odpowiadającym za kontakt ze światem) i kąta ich widzenia ludzie wszystkich kultur wyprowadzili proste zasady określania kierunków: góra i dół, przód i tył, lewo i prawo. Yi-Fu Tuan (1987: 16) przypomina, iż z ciała ludzkiego wywiedzione są podstawowe liczby i miary: z kroków – odległość, z ręki – długość, z liczby palców – system dziesiętny. Z „tu, gdzie znajduje się moje ciało” i „tam, gdzie go nie ma” ukształtował się podstawowy system przestrzennych odniesień. To właśnie budowa ludzkiego ciała jest też przyczyną najstarszych waloryzacji przestrzeni: wyższości góry nad dołem, tego, co po prawej (normatywnego – gdyż biologicznie uwarunkowaną normą jest posługiwanie się prawą ręką), nad tym, co po lewej (nienormatywnego); wyższości ruchu do przodu (postępu) nad ruchem do tyłu (regresem).

Na owe wczesne, instynktowne podłoże, swoisty wspólny wszystkim ludziom archetyp przestrzenny, stopniowo nakładały się wyobrażenia „grupowe”. Prowadziły one między innymi do kulturowego zróżnicowania kierunków świata, ich wartościowania i wytworzenia wyobrażeń z nimi powiązanych.

Tak oto od czasów starożytnych Europejczycy lokowali na Północy Arkadię i Wyspy Szczęśliwe, a w dobie oświecenia Północ ceniona była wyżej niż Południe – jako bardziej etyczna, szczerza i prostolinijna. W dziełach Bacona, Hume’a czy Monteskiusza geniusz Północy stawiany jest jednoznacznie ponad geniuszem Południa (Lazari 1995: 84).

To nacechowanie zmienia się wyraźnie na przełomie XVIII i XIX wieku za przyczyną fascynacji odkrytymi na nowo kulturami grecką i rzymską, włoskim malarstwem i muzyką. Nowe spojrzenie na przeciwstawienie Północy i Południa znaleźć można między innymi w *Fauście* Goethego, gdzie diabelska ponurość Północy, jej ciemność, religijna opresja życia, zostaje przeciwstawiona Południu z jego żywotnością, zmysłowością, radością ciała, beztroską i szczerością uczuć. Ten sam sposób charakteryzowania duchowych treści kultury znaleźć można także u polskich romantyków. Zygmunt Krasiński w listach

do Delfiny Potockiej pisze po wielokroć o swojej niechęci do ponurej Północy, nazywając siebie „synem południa”. Tym samym dochodzi tutaj do przekodowania ustalonych wcześniej znaczeń powiązanych z tymi stronami świata.

Negatywny stosunek do Północy utrwalił się w Europie także za sprawą późniejszych twórców. W prozie Stendhala znaleźć można stały zwrot „na południe od Alp”, który pojawia się jako jedna z naczelných kategorii stosowanych dla scharakteryzowania duchowych treści kultury, opisujących jednocześnie stosunek bohaterów do otaczającej ich rzeczywistości. Nietzsche również głosił wyższość duchową Południa, jej przyczyn upatrując w... kuchni, zaś u Gide’a znaleźć możemy wyraźne przeciwstawienie purytańskiej Normandii zmysłowemu Maroku, Tunisowi czy Algierowi.

Ważne świadectwo przewagi Południa nad Północą daje także europejskie malarstwo końca XIX i początku XX wieku. Za sprawą impresjonistów i ich plenerów w Prowansji paleta barw europejskich obrazów zmienia się radykalnie. Szczególnie dobrze można to prześledzić na przykładzie prac van Gogha, u którego we wczesnym okresie twórczości, gdy malował na północy kraju, przeważają szarości, brązy i czernie, potem zaś – po przeprowadzce na południe – jego obrazy cechuje istna feeria barw (Buczynska-Garewicz 2006: 33–35).

Zachodnioeuropejskie konotacje różnią się jednak od stosunku do kierunków północ–południe w kulturze rosyjskiej, w której oba nacechowane są pozytywnie. Warto przy tym nadmienić, że południowe rubieże europejskiej Rosji rozpościerają się na wybrzeżu Morza Czarnego (na szerokości geograficznej północnych Włoch i południowej Francji), zaś przeciwległe krańce tego kraju sięgają Arktyki.

Topos Północy i silna jej mitologizacja ma miejsce w kulturze rosyjskiej przynajmniej od czasów Piotra I. Wiara w idące stamtąd odrodzenie duchowe jest jednak starsza. Już w czasach chrystianizacji Rusi w ostępach leśnych Północy ukrywali się uciekający przed represjami poganie. Od XIV wieku powstawały tutaj pustelnie zakładane przez szukających odludnego i spokojnego miejsca mnichów, a potem potężne klasztory – Walaamski na jeziorze Ładoga, Cyrylo-Biełozierski nad jeziorem Białym

czy Sołowiecki na skraju zatoki Onega w południowej części Morza Białego. W XVII wieku symbolem północnego hartu ducha stali się mnisi z tego klasztoru – przez siedem lat bronili się przed wojskami carskimi, które miały ich zmusić do przyjęcia kościelnych reform wprowadzonych przez patriarchę Nikona. Tu też mieściło się rosyjskie więzienie polityczne, a po rewolucji bolszewickiej obóz pracy – Sołowiecki Obóz Szczególnego Przeznaczenia (*Sołowieckij łagier' osobogo naznaczeni-ja*). Przez dziesięć lat funkcjonowania (od 1923 do 1933 roku) stał się on miejscem kaźni tysięcy skazańców, w tym rosyjskich duchownych wszystkich głównych wyznań.

Od czasów Piotra I w języku rosyjskim utrwalił się zwrot „ge-niusz Północy”, za pomocą którego opisywano kolejnych słynnych synów północnej Rosji – w XVIII wieku Michaiła Łomonosowa, uczonego i poetę, którego imię nosi najslawniejszy moskiewski uniwersytet, a na początku XX wieku – poetów Siergieja Jesienina i Mikołaja Klujewa. W okresie sentymentalizmu i romantyzmu rosyjska Północ przejęła też cechy pozytywnego Południa. Stało się tak dzięki licznym odwołaniom do grecko-rzymskiej tradycji klasycznej. Znalazło to odzwierciedlenie w takich określeniach, jak: „północny Orfeusz”, którym to mianem Puszkina nazwał wybitnego poetę romantycznego Wasyla Żukowskiego w poemacie *Ruslan i Ludmiła*, „Palmira Północy” czy „Wenecja Północy” – przydomek nadawany nowej stolicy kraju – Petersburgowi.

W XIX wieku surowa i bogata przyroda tej części Rosji w poezji rosyjskiej stanowiła symbol boskiej pokory i męki Chrystusa. Mogła też nawiązywać do idei przebóstwienia, jak miało to miejsce w poezji Tiutczewa, u którego przyroda jest miejscem, gdzie szczególnie mocno przejawia się obecność Boga. Północ traktowana jest też jako enklawa najdawniejszych tradycji i folkloru rosyjskiego. To do niej w swoich utworach odwoływali się tak zwani pisarze wiejscy (*dieriewienszcziki* od ros. *dieriewnia* – „wieś”), w tym czołowy ich przedstawiciel – Wasilij Biełow, który dawnej kulturze Północy poświęcił głośną swego czasu książkę o znamienym tytule *Ład*.

Południe zawsze było w Rosji pozytywnie waloryzowane. Działo się tak przede wszystkim za sprawą wzorców cywilizacyjnych

zaczepniętych z Bizancjum, które dla Rusi było tym, czym dla kultury zachodnioeuropejskiej antyk (ten z kolei, jako pogański, był na Rusi waloryzowany negatywnie), a także za sprawą styku z Bliskim Wschodem i Kaukazem – odpowiednikiem tego, co na Zachodzie uchodzi za Orient. Nie należy zapominać, że z czarnomorskim wybrzeżem związany jest mit Argonautów i złotego runa, a Medei poświęcono w tym regionie niejeden pomnik (między innymi w Batumi w Gruzji i w Picundzie w Abchazji). Chersonesz na Krymie, gdzie księżę Włodzimierz przyjął chrzest, i całe wybrzeże Morza Czarnego z licznymi kurortami od końca XIX wieku pełniły w Rosji rolę krajowych subtropików. Jeżdżono powszechnie do „wód” zarówno na Krym, jak i na Północny Kaukaz. W czasach ZSRR była to ponadto przestrzeń kojarzona z najbardziej bodaj znanymi obozami pionierskimi – „Artek” na Krymie i „Orlonek” na Kaukazie – odgrywającymi kluczową rolę w systemie radzieckich zmitologizowanych wyobrażeń dzieciństwa.

Co bardzo istotne, z osią Północ-Południe związana jest też jedna z teorii o powstaniu kultury i państwowości ruskiej. Dymitr Lichaczow, wybitny znawca literatury i kultury średniowiecznej Rusi (a na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku więzien wspomnianego łagru sołowieckiego), uważał te kierunki za ważniejsze dla kultury rosyjskiej niż oś Wschód-Zachód. Opracowana przez niego koncepcja Skandosławii (czy też Skandobizancjum) zakładała, że Południe (Bizancjum i Bułgaria) nadało Rosji charakter chrześcijański, Północ zaś, czyli kultura normandzka, podstawy państwowości i wojskowości (Лихачев 2006: 43–59).

Koncepcja Lichaczowa uwzględnia zatem częściowo tak zwaną normańską teorię powstania Rusi, z którą koresponduje zresztą jedna z możliwych etymologii nazwy „Ruś”. Opiera się ona na zapisie *Powieści minionych lat*, gdzie narrator nazywa w ten sposób jedno z plemion wareskich. Tę koncepcję wspiera między innymi Jurij Stiepanow, wskazując, że we wszystkich nadbałtyckich językach ugrofińskich nazwy *Ruotsi/Rôtsi/Rôt's* odnoszą się do Szwedów (Степанов 2001: 153). Teoria skandobizantynizmu Lichaczowa, szeroko omawiana w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, między innymi na łamach

pism literackich, minimalizowała znaczenie wpływu Wschodu i kultur azjatyckich na kulturę staroruską. Uczony przeciwstawiał ją euroazjatyzmowi – prądowi umysłowemu zawdzięczającemu swą klasyczną postać twórczości Mikołaja Trubieckiego. Prąd ten przeżywał swój renesans w ostatnich latach życia Lichaczowa (zm. 1999), który uważał go za „ubogi” intelektualnie (por.: *IwR*, 2: 298), a dla jego zasadniczych tez nie widział przesłanek innych niż ideologiczne i geopolityczne.

Współcześnie za opozycję znacznie bardziej aktualną niż Północ–Południe, i znacznie bardziej nasyconą semantycznie, uważa się opozycję Wschód–Zachód. Skrywa ona różne paradygmaty cywilizacyjno-kulturowe, ale też bardzo bogate, historycznie uwarunkowane skojarzenia powiązane ze sferą geografii, religii, polityki i geopolityki czy ideologii. W przekonaniu wielu współczesnych badaczy, między innymi Marii Janion (2006: 11–12; 213–256), odwieczna niemożność przełamania paralelizmu semiotycznego i strukturalnego tej opozycji prowadzi do nieprzekładalności i antynomii symbolicznej kultur Wschodu i Zachodu.

Podstawowe stereotypowe cechy obu grup kultur dają się przedstawić za pomocą szeregu funkcjonujących dziś opozycji, takich jak: indywidualizm–kolektywizm, demokracja–autorytaryzm, racjonalizm–misticizm, dynamizm–stagnacja, innowacja–tradycja (Кондаков 2003: 481). Stereotypowy charakter takich opozycji łatwo obalić, zważywszy, że za kolebkę demokracji w Europie uważa się antyczną Grecję, która wszak leży na południu Europy. Podobnie kolebka państwowości ruskiej – Nowogród wraz z całą ówczesną ruską Północą – aż do czasu zdominowania jej przez Wielkie Księstwo Moskiewskie w XV wieku cechowało gminowładztwo, co czyni nowogrodzki organizm społeczno-polityczny najdłużej funkcjonującą republiką w historii całej Słowiańszczyzny.

Ważna jest jednak nie tyle zasadność przytaczanych przez nas przeciwstawnych cech, ile ich funkcjonowanie w wymiarze społecznym oraz to, że sposób ich postrzegania, nadawanie pozytywnych bądź negatywnych charakterystyk poszczególnym biegunom opozycji, zależy od kulturowego punktu widzenia. Zachodni racjonalizm będzie przez większość uczestników kultury rosyjskiej wartościowany negatywnie,

zaś człowiek Zachodu będzie raczej deprecjonował irracjonalny rosyjski (czy – szerzej – wschodni) mistycyzm.

Podstawy do wyraźnego zaistnienia opozycji Wschód–Zachód w kulturze rosyjskiej daje oczywiście ta sama sytuacja, która doprowadziła do uformowania się doktryny Moskwy – Trzeciego Rzymu, czyli symbolicznego przejścia imperialnej schedy po Konstantynopolu (szerzej piszemy o tym w rozdziale o przestrzeni pozornie zamkniętej, w punkcie poświęconym Moskwie). Jednak większe przełożenie na kulturę dnia codziennego opozycja ta uzyskała za sprawą Piotra I i jego reform wprowadzających do rosyjskiej rzeczywistości wiele namacalnych znaków, przeciwstawiających zachodnie wzorce normom dotychczas obowiązującym w Rosji (więcej na ten temat – w punkcie o Petersburgu oraz w rozdziale o przestrzeni społecznej). Opozycja ta, uwypuklona jeszcze bardziej w XIX wieku poprzez spór Piotra Czaadajewa i okcydentalistów (ros. *zapadniki*) ze słowianofilami (Walicki 2002a; Walicki 2005: 137–196, 219–236), do dziś odbierana jest jako jedna z najważniejszych, jeśli nie najważniejsza, dla samoświadomości i tożsamości Rosji. W dyskusjach tożsamościowych bowiem znaki związane ze Wschodem i Zachodem będą podstawowymi punktami odniesienia.

Za rosyjski Wschód uważana jest oczywiście także Syberia, której przyłączenie do Rosji umożliwiła słynna, uwieczniona na znanym obrazie Wasilija Surikowa, wyprawa kozackiego atamana Jermaka z lat 1581–1585, podczas której (w 1582 roku) doszło do zdobycia stolicy Chanatu Syberyjskiego – Sibiru (znanego także jako Kaszłyk). Rosyjski „Daleki Wschód” obejmuje natomiast obszar zlewni rzek wpadających do Morza Wschodniosyberyjskiego i Morza Ochockiego. Współczesny Dalekowschodni Okręg Federalny łączy między innymi ziemie całej Jakucji, Kraju Chabarowskiego, Kraju Nadmorskiego ze stolicą we Władywostoku, Czukotkę, Kamczatkę i Sachalin.

Cały tak rozumiany rosyjski Wschód funkcjonuje w świadomości Rosjan w sposób ambiwalentny. Stanowi zarówno obszar carskich zsyłek i element geografii radzieckiego GUŁagu, jak również przestrzeń zmitologizowaną poprzez specyficzną romantykę obrazu „wielkich budów socjalizmu” w różnych okresach istnienia ZSRR (na przykład

Komsomolsk nad Amurem za Stalina, Bracka Elektrownia Wodna za Chruszczowa czy Bajkalsko-Amurska Magistrala Kolejowa budowana z dużymi przerwami od lat trzydziestych po osiemdziesiąte).

Już nie „swoim”, lecz „zewnętrznym” Wschodem dla kultury rosyjskiej jest natomiast Ziemia Święta, Syria, Iran i Indie. Dwa ostatnie kraje, uznawane powszechnie za kolebkę języków indoeuropejskich, są także uważane za prazródło motywów występujących w rosyjskiej sztuce ludowej. Za lud Wschodu, który miał dać początki kulturze rosyjskiej (pełna analogia do „polskich” Sarmatów) uważani byli Scytowie, koczownicze plemię stepowe z terenów południowej Rosji i Azji Środkowej (*IwR*, 2: 64). Przepiękne złoto scytyjskie eksponowane jest dziś w petersburskim Ermitażu.

Zachód w kulturze rosyjskiej jest natomiast zwykle nacechowany negatywnie, szczególnie w dyskursie ideologicznym, choć nawet w nim zdarzały się okresy fascynacji zachodnią kulturą i zachodnim modelem życia. Efektem takiej fascynacji była choćby modernizacja Rosji w czasach Piotra I, dziewiętnastowieczny okcydentalizm bądź transformacja na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Jednak negatywna waloryzacja Zachodu w kulturze rosyjskiej jest, jak się zdaje, elementem dominującym. W zespół znaczeń Zachodu zostały wpisane echa konfrontacji zachodniego i wschodniego chrześcijaństwa: w mniejszym stopniu samego rozłamu w 1054 roku, w znacznie większym – złupienia Konstantynopola przez krzyżowców w roku 1204. Pamięć historyczną Rosjan o Zachodzie do dziś kształtują wątki polskiej obecności na Kremlu u progu XVII wieku, które także wpisują się w obraz konfrontacji katolicko-prawosławnej. Szczególne miejsce zajmuje także pamięć o inwazji wojsk Napoleona na początku wieku XIX, okresie walki z hitlerowską Trzecią Rzeszą (1941–1945), wreszcie konfrontacji zimnowojennej, niejako „odnowionej” w ostatnim okresie w wyniku konfliktu na Ukrainie i rosyjskiej aneksji Krymu.

Należy wreszcie nadmienić, że spuścizna cywilizacji imperium zachodniorzymskiego jest w tradycyjnym rosyjskim dyskursie społeczno-politycznym oceniana negatywnie. Krytyce podlega przede wszystkim

silny zachodni racjonalizm i prawo zewnętrzne oparte na umowie społecznej, a nie wynikające z wewnętrznych zasad moralnych (więcej na ten temat w rozdziale o przestrzeni społecznej).

Człowiek Zachodu stereotypowo postrzegany jest jako zimny i wyalienowany indywidualista, niepełny z powodu swojej splotonej wiary. W tym kontekście szczególnie ciekawy z polskiej perspektywy wydaje się esej Wiktora Jerofiejewa z 1995 roku – *Gdybym był Polakiem (Jesli by ja był polakom*; polskie wydanie: Lazari 2004: 435–439).

W rozumieniu dziewiętnastowiecznych słowianofilów Zachód ciąga się za granicą Słowiańszczyzny. Stąd Słowiańszczyzna zachodnia, w tym Polska, jawi się zazwyczaj jako strefa ambiwalentna. Jeszcze jest „swoja”, słowiańska, ale już „obca”, bo zachodnia. Co istotne, sami Polacy mają podobnie ambiwalentny stosunek do samych siebie, co wyraża się w kompleksie niższości wobec Zachodu (bardziej rozwiniętego i „cywilizowanego”) i postawie wyższości wobec Wschodu (jakoby „zacofanego, brudnego, niewykształconego”). Zwraca na to uwagę Maria Janion (2006: 322–325), diagnozując ten stan jako typowy syndrom postkolonialny. Po wiekach funkcjonowania jako kolonia Polska marzyła o koloniach własnych, jak choćby na Madagaskarze – co postulowano dwudziestolecium międzywojennym.

Wymienione powyżej przeciwstawne wartości symboliczne Wschodu i Zachodu do dziś są żywo wykorzystywane w sztuce. Bardzo znamienita jest w tym względzie scena rozgrywająca się pod koniec słynnego filmu Nikity Michałkowa *Cyrulik syberyjski (Sibirskij ciriulnik*, 1998), będącego zresztą istną kopalnią symboli i stereotypów rosyjskich. Oto szalony wynalazca amerykański wypróbuje na Syberii swoją maszynę parową służącą do masowej wycinki drzew. Gigantyczny pojazd, z trzema łapami-piłami, przywodzący na myśl utrwalonego w bylinach i baśniach ludowych, wielogłowego smoka Gorynycza, wgrza się w piękny brzozywy las. Wynalazca traci jednak kontrolę nad pojazdem i wycinka przeradza się w prawdziwą „rzeź” drzew. Przerażona publiczność, głównie miejscowi chłopci, w panice ucieka, tratując przy tym suto zastawione stoły przygotowane na przyjęcie po pokazie. Narzucająca się interpretacja tego obrazu sprowadza się

do cywilizacyjnej konfrontacji. Drzewa padające z szumem w takt przejmującej muzyki to symbol odwiecznej Rosji, z jej naturalnym porządkiem, gwałconej przez bezduszny postęp cywilizacyjny Zachodu.

Kultura rosyjska, lokująca się w przestrzeni pomiędzy Wschodem i Zachodem, Północą i Południem, stanowi przykład kultury granicznej (czy też kultury pogranicza). Ten szczególny jej status analizuje między innymi kulturoznawca Igor Kondakow w książce *Kulturologia. Istorija kultury Rossji* (Кондаков 2003: 483). Podstawowym problemem terenów granicznych jest zazwyczaj wieczny stan przejściowy, osobliwa mozaika wartości i cech reprezentujących poszczególne punkty odniesienia. Jest to też pewnego rodzaju „niedokończoność”, czyli brak pełnej realizacji wartości i cech jednoznacznie związanych z poszczególnymi „wyrazistymi” cywilizacjami czy kulturami.

Zazwyczaj takie bogactwo pozornie wykluczających się form kulturowych może sprzyjać popadaniu w skrajności. Dlatego w poszczególnych okresach historycznych mogą równolegle funkcjonować skrajnie odmienne cechy, stanowiące wręcz przeciwległe krańce par kategoryalnych. To właśnie przypadek Rosji, która cechuje się otwarciem na nowe formy przy jednoczesnym zasklepieniu się w swoich odwiecznych kształtach i problemach. Otwartość Rosji niekiedy łączy się ze szczególną jej podatnością na zewnętrzne wpływy, przeradzającą się w kosmopolityzm czy też w to coś, co Dostojewski ujrzał w Puszkynie i co nazywał „światową otwartością” (ros. *wsiemirnja otzywcziwost*):

[...] Nie na światowe znaczenie Szekspirów i Schillerów zamierzałem się targnąć, zwracając uwagę na arcygenialną zdolność Puszkina przestaczenia się w geniusza innych narodów, lecz chciałem tylko w samej tej zdolności, w jej pełni podkreślić wielką i proroczą dla nas wróżbę, ponieważ [...] zdolność ta jest zdolnością całkowicie rosyjską, narodową, i Puszkina tylko dzieli ją z całym naszym narodem, jako absolutny i doskonały artysta jest również absolutnym wyrazicielem tej zdolności, w każdym razem w swej działalności artysty. Naród nasz właśnie kryje w swej duszy skłonność do wrażliwości na wszystko, co obce, i do pogodzenia się powszechnego, i ujawnił ją już niejednokrotnie w ciągu dwóch wieków od czasu reformy Piotrowej (Dostojewski 1982: 381).

Niezależnie od obecności cechy opisywanej przez Dostojewskiego, w rosyjskiej kulturze granicznej raz po raz dochodzi do głosu mesjanizm narodowy o cechach klaustrofobicznych (por. Кондаков 2003: 483). Wzajemne proporcje obu grup zjawisk zależą od dynamiki kultury w konkretnych okresach historycznych. Istnieją bowiem (a na osi czasu wręcz przeważają) okresy, gdy dominuje samoizolacja (czasy Iwana Groźnego, Mikołaja I, Stalina czy Breżniewa), a także okresy wzmożonej rosyjsko-zachodniej dyfuzji kulturowej (czasy Piotra I, bolszewickie państwo lat dwudziestych, ZSRR doby chruszczowowskiej odwilży i gorbaczowowskiej pierestrojki) (Dobieszewski 1998: 41–60, Паперный 2006).

Graniczny charakter kultury rosyjskiej – realizowanie się w jej obrębie jednocześnie paradygmatów Wschodu i Zachodu, obecność znaków i wartości wiązanych z Północą i Południem – powoduje, że kultura ta w swoich autonarracjach staje się samowystarczalnym „światem światów”. Tym samym nie przynależy ona już do żadnego innego świata poza swoim własnym. Przywołajmy tu fragment syntezy Igora Kondakowa:

W samoświadomości kultury rosyjskiej Zachód i Wschód często funkcjonują niezależnie od siebie jako różne przestrzenie znaczące. Jednak w odniesieniu do siebie samej kultura rosyjska (jak i każda kultura pogranicza) wykorzystuje antynomię „Zachód – Wschód” jako wcielenie „jedności przeciwieństw”. Rosja zewnętrznie przeciwstawia się i Zachodowi, i Wschodowi, wewnętrznie jest natomiast jednocześnie i Zachodem, i Wschodem – albo rozgraniczając sobą dwie światowe „supercywilizacje”, albo łącząc je samą sobą w jedność. Pod tym względem Rosja tworzy razem z Zachodem i Wschodem triadę znaczeniową, stanowiąc jednocześnie z nimi integralną całość i ucieleśniając tym samym monistyczną „światowość” (Кондаков 2003: 483).

Współczesnym efektem funkcjonowania opisanego powyżej sposobu myślenia jest wielka kariera konceptu „cywilizacji rosyjskiej”. Pojęcie to stosowane jest nie tylko w tekstach naukowych, ale również w publicystyce, w tekstach politycznych i religijnych¹.

¹ W 2013 roku odbyła się XVII edycja Światowego Rosyjskiego Soboru Narodowego (Всемирный русский народный собор), której hasłem

Zanim jednak zaczęto mówić o „cywilizacji rosyjskiej”, w rosyjskim dyskursie tożsamościowo-kulturowym, a jeszcze częściej politycznym, na trwałe zagościły koncepcje „trzeciej drogi” i „trzeciej siły”. Można je znaleźć w tekstach filozoficznych, między innymi u Mikołaja Bierdiajewa, który w pracach *Rosyjska idea* (Bierdiajew 1999: 7–36) czy *Los Rosji* (Бердяев 1990: 290) określał swój kraj jako *Wostoko-Zapad* (Wschodo-Zachód) i postrzegał go jako odrębną część świata. Podobnie myślał Gieorgij Plechanow, który w *Historii rosyjskiej myśli społecznej* wskazywał na dwa żywioły kultury rosyjskiej, rozbiegające się w przeciwne strony – zachodnią (kulturę szlachecką) i wschodnią (chłopską) (Плеханов 1925: 51–60), a także Gieorgij Fiedotow (Федотов 1938: 247) opisujący rosyjskość jako elipsę, której ogniskami są dwa centra kulturowe. Z kolei Aleksander Błok podkreślał jednoczesną rozłączność i nierozzerwalność tych dwóch podstawowych dla Rosji centrów, a współcześnie tę samą myśl znajdujemy w tekstach Igora Kondakowa (Кондаков 2003: 488).

Owa binarność, dwucentryczność kultury rosyjskiej ma swoje teoretyczne uzasadnienie w dorobku moskiewsko-tartuskiej szkoły semiotycznej. Jednym z jej głównych założeń jest bowiem teza o znaczącej roli modeli dualnych w kulturze rosyjskiej, wysunięta przez Jurija Łotmana i Borysa Uspienskiego (1993a). Badacze ci wskazują, że w historii Rosji zawsze istniały dwa przeciwstawne centra rozwoju kultury. Były to kolejno: Kijów i Nowogród, Włodzimierz i Nowogród, Moskwa i Nowogród, Moskwa i Kijów, a w końcu Moskwa i Petersburg.

Współistnienie dwóch ośrodków kulturowych to, zdaniem badaczy, cecha typologiczna kultury rosyjskiej. Napięcie pomiędzy owymi centrami – ich ścieranie się i swoiste sprzężenie zwrotne (ros. *wzaimoupor*) – ma potężne znaczenie kulturotwórcze. Wydaje się, że binarny system konceptów „Wschód” i „Zachód” w systemie kultury

przewodnim była „Rosja jako kraj-cywilizacja”. Biorący udział w zjeździe Patriarcha Moskwy i Wszechrusi Cyryl zdefiniował Rosję jako „Kraj-cywilizację ze swoim własnym zespołem wartości, z własnymi prawami rozwoju społecznego, własnym modelem społeczeństwa i państwa, własnym systemem orientacji historycznych i duchowych” (*Выступление* 2013).

rosyjskiej odgrywał rolę analogiczną do tej, jaka wiązała się z istniejącym w tym systemie napięciem między wiodącymi miejskimi ośrodkami kulturowymi.

Modernizacja państwa rosyjskiego dokonana przez Piotra I była katalizatorem potężnego, trwającego do dziś dyskursu tożsamościowego, w którym ścierały się poglądy na miejsce Rosji pomiędzy Wschodem i Zachodem. W dyskursie tym silnie zaznaczył się spór okcydentalistów i słowianofilów. Mocno wybrzmiała też fraza z *Dziennika pisarza* Dostojewskiego: „Rosja znajduje się nie tylko w Europie, lecz także w Azji; [...] Rosjanin jest nie tylko Europejczykiem, ale i Azjatą” (Dostojewski 1982: 462). To w ramach tego właśnie dyskursu jednym z nurtów definiowania tożsamości rosyjskiej stał się krytykowany przez Lichaczowa euroazjatyzm. W tym samym kontekście Aleksander Błok w swoich *Scytach* rzucił europejskim kapitalistom wyzwanie w imieniu rosyjskich „rewolucyjnych mas”, ujawniając przy tym istotne rosyjskie komponenty tożsamościowe:

Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы!
С раскосыми и жадными очами!
Для вас – века, для нас – единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы!² (Блок 1998: 43).

Należy tu zwrócić uwagę na obrazowanie jednej formacji kulturowej za pomocą innej. Mamy bowiem do czynienia z ciekawym rzutowaniem metaforycznym, którego funkcją jest „barbaryzacja” Rosjan (choć w danym przypadku należy podejrzewać, iż Błok odnosił się do wspólnoty, o której pisał, w sposób internacjonalistyczny, ponadnarodowy), przy jednoczesnym wskazaniu ich dotychczasowej funkcji

² Tak, my – Azjaci! My – dzicy Scytowie! / Z pożądlivymi skośnymi oczami! / Nam – jedna chwila, wy – mieliście czas. / A my, jak niewolnicze rotty, / Tarcze trzymaliśmy wśród wrogich ras / Mongołów i Europy! (tłum. M. Jastrun; Błok 1982: 401).

granicznej pomiędzy Europą i „dziką” Azją, ściślej – odgraniczającej te dwa obszary od siebie.

W tym kontekście warto przytoczyć rozważania Borysa Uspienskiego (Успенский 2004: 9–26) o roli rzutowań metonimicznych i metaforycznych w postrzeganiu Europy w obrębie kultury rosyjskiej – Europy rozpatrywanej oczywiście nie tyle jako pojęcie geograficzne, ile kulturowo-historyczne i polityczne. Z geograficznego punktu widzenia – pisze Uspienski – punkt centralny Europy (rozumianej jako teren rozpościerający się od Atlantyku po Ural) leży w Wilnie³. Jednak z perspektywy kulturowo-historycznej Wilno to peryferie kontynentu. Geograficznie rzecz ujmując, w Europie leży historycznie pierwotna, przeduralska część Rosji (niespełna czwarta część terytorium), podczas gdy większa część kraju rzeczywiście jest usytuowana w Azji. W efekcie centrum terytorialne Rosji znajduje się w Kraju Krasnojarskim, na zachód od Jeniseju stanowiącego niemal geometryczną oś geograficznego podziału na część wschodnią i zachodnią.

Dodajmy, że w kulturowym obrazie świata rzeka ta odgrywa marginalną rolę – poza, oczywiście, przypadkiem mieszkańców środkowej Syberii, dla których stanowi istotny punkt odniesienia. W związku z „geograficzną przewagą azjatyckości” Rosji Uspienski rekonstruuje klasyczny rosyjski dylemat:

Trudno nam sobie wyobrazić europejską kulturę bez rosyjskiej literatury klasycznej i rosyjskiej poezji, bez rosyjskiej awangardy, rosyjskiej muzyki symfonicznej, rosyjskiego baletu, czy wreszcie bez rosyjskiego teatru i kinematografii. Tym niemniej, wciąż w naszej świadomości obecne jest pytanie: czy Rosja należy do Europy? (Успенский 2004: 10).

³ W zależności od przyjętej perspektywy analitycznej geograficzny środek Starego Kontynentu można wyznaczyć na dziesiątki sposobów, dzięki czemu do statusu „środku Europy” pretendują niemal wszystkie kraje Europy Środkowej (z Polską włącznie z potencjalnym centrum Europy w Suchowoli koło Białegostoku), Ukraina i Białoruś; niekiedy nawet do centralnego statusu pretendują kraje bałkańskie.

Szukając odpowiedzi na powyższe pytanie Uspienski odwołuje się do teorii metonimii i metafory, rozpatrując pod tym kątem toponimie centrów kulturowych.

Metonimia nazewnicza zawsze towarzyszy ekspansji kulturowej. Wówczas to nazwa centrum rozpowszechnia się stopniowo na peryferie. Uspienski ilustruje tę zasadę przykładami historycznymi. Tak oto w X wieku wyspa na terenie dzisiejszego Paryża nazywała się *Île de France*, a gdy Paryż stał się centrum kraju, nazwa wyspy (czyli jego części) przeniosła się na kraj (czyli na całość). Uspienski wskazuje w tym przypadku na działanie siły dośrodkowej – centrum nazewniczo „przyciąga” peryferie. Podkreśla też, że wytworzone w ten sposób metonimie mają charakter przestrzenny. Świadczy o tym również to, że w powstających wówczas nazwach często pojawia się komponent „wielki”, „wielka”, „wielkie”, jak w przypadku nazwy Wielka Brytania (w odróżnieniu od Bretanii na kontynencie europejskim) czy Nowogród Wielki (w odróżnieniu od innych Nowogrodów, na przykład Niżnego, które w warstwie nazewniczej orientowały się na staroruski pierwowzór). Przymiotnik „wielki” wprowadza się niekiedy w momencie, gdy rozrost organizmu miejskiego powoduje administracyjne przyłączenie terenów przyległych (tak było choćby w przypadku tak zwanego Wielkiego Krakowa na początku XX wieku). „Pochłonięcie” przez centrum nie musi przy tym mieć charakteru administracyjnego. Może się rozgrywać w wymiarze wyłącznie semiotycznym. Taka właśnie, semiotyczna, jest proveniencja terminów Wielka Ruś (centrum) i Mała Ruś (peryferia).

Powyższe procesy towarzyszą ekspansji kulturowej. Jednak w przypadku orientacji kulturowej, czyli procesu odśrodkowego polegającego na przejmowaniu wzorców określonego ośrodka, nazewnictwo nie ma charakteru metonimicznego, lecz metaforyczny. Opisuje jedną przestrzeń w kategoriach innej. Nowo powstałe nazwy wyposażane są często nie w komponent przestrzenny, lecz temporalny, między innymi epitety „nowy”, „nowa”, „nowe”. Przykładami mogą być takie nazwy, jak Nowa Anglia (północno-wschodnia część Stanów Zjednoczonych), Nowy Jork (nazywany wcześniej Nowym Amsterdamem), Nowa Zelandia czy Nowy Meksyk. Metafora nazewnicza ma za zadanie

podkreślać podobieństwa. Jednak tam, gdzie jest podobieństwo, zawsze jest też różnica. Tym samym użycie tego typu nazwy stanowi ukryte lub jawne przeciwstawienie, negację, jak w wypadku nazw Stary Świat (Europa) – Nowy Świat (Ameryka) (o kategorii stare–nowe w kulturze rosyjskiej piszemy szczegółowo w rozdziale o czasie).

Uspienski uważa, że wskutek reform Piotra I stosunek Europa – Rosja zbudowany jest na metaforze, bowiem właśnie wtedy Rosja miała się stać „Nową Europą”. Mamy tu do czynienia nie tyle z ekspansją Europy na Rosję, ile z orientacją Rosji na Europę. Procesy europeizacji zachodziły w Rosji od czasu Borysa Godunowa, ale to Piotr I i jego reformy sprawiły, że ten stosunek ustalił się w sposób rewolucyjny, a nie ewolucyjny. Reformy Piotra miały przy tym – czy to za sprawą epoki, czy samego cara – charakter głęboko semiotyczny. Ich podstawę stanowiło zbudowanie przez Piotra I opozycji: Europa – dotychczasowa Rosja albo „Nowa Rosja” – „Stara Rosja”, przy czym owa Nowa Rosja jest zawsze proeuropejska. W rozumieniu przeciwników cara jest to natomiast „anty-Rosja”. Według Uspienskiego, w wyniku reform Piotra I w ramach kultury rosyjskiej powstają w rzeczywistości dwie antagonistyczne, przeciwstawne sobie kultury. Ten konfrontacyjny stosunek orientacji/opozycji Rosji wobec Europy jest widoczny do dziś.

Snując rozważania o przestrzeni rosyjskiej, warto pamiętać, że Rosja jest dziś krajem zajmującym ponad 17 mln km², czyli blisko 1/6 powierzchni Ziemi. Obejmuje jedenaście stref czasowych (a jeszcze całym niedawno obejmowała szesnaście) i sześć stref klimatycznych (od arktycznej po subtropikalną). Jest krajem, o którym śmiało można powiedzieć, że „nigdy nie zachodzi nad nim słońce”. Stan ten w swoisty sposób symbolizowało godło ZSRR ukazujące sierp i młot na tle kuli ziemskiej oświetlonej promieniami wschodzącego słońca i otoczonej wieńcem z dojrzałych kłosów (w niektórych „niekanonicznych” wersjach obszar ZSRR zaznaczano na czerwono – zob.: *IwR*, 2: 160).

Wielkość kraju była i pozostaje dla jego mieszkańców jednym z ważniejszych powodów do dumy. Nie należy się więc dziwić, że po rozpadzie ZSRR wielu Rosjan przyznawało, że czuje upokorzenie z powodu

utraty „wszechświatowości” przez państwo, które po oddzieleniu się Ukrainy, Białorusi, Litwy, Łotwy i Estonii utraciło „swój” Zachód, a po usamodzielnieniu Gruzji, Armenii, Azerbejdżanu, Kazachstanu, Uzbekistanu, Turkmenistanu i Tadżykistanu – Południe. Co więcej, pod względem gospodarczym w znacznej mierze straciło też własny Wschód, uzależniający się coraz bardziej od ekspansywnych Chin.

W następstwie rosyjskiego poczucia „wszechświatowości”, częściowo uwarunkowanego imperialnymi kodami ekspansji, nastąpiło, jak dowodzą badacze (*IwR*, 5: 230–235), swoiste zatarcie się granic państwa. Rosja w świadomości uczestników jej kultury „jest wszędzie”, jest postrzegana jako bezgraniczna. Tezę tę eksponuje rosyjski dowcip z czasów zimnowojennych, funkcjonujący dzisiaj w odniesieniu do Federacji Rosyjskiej: „Z kim graniczy ZSRR? Z kim chce”. Dziewiętnastowiecznym wcieleniem tego samego przekonania jest, nieprzetłumaczony dotąd na język polski, wiersz Fiodora Tiutczewa *Russkaja gieografija* (*Geografia rosyjska*, 1848):

Москва, и град Петров, и Константинов град –
Вот царства русского заветные столицы...
Но где предел ему? и где его границы –
На север, на восток, на юг и на закат?
Грядущим временам судьбы их обличат...

Семь внутренних морей и семь великих рек...
От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,
От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная...
Вот царство русское... и не прейдет век,
Как то провидел Дух и Даниил предрек (Тютчев 1965: 118)⁴.

⁴ Moskwa i gród Piotra, i gród Konstantyna – / Oto legendarne stolice rosyjskiego carstwa... / Ale gdzież jego kres? I gdzie jego granice – / Na północy, na wschodzie, na południu i na zachodzie? / Nadchodzącym pokoleniom odpowie na to los... // Siedem wewnętrznych mórz i siedem wielkich rzek... / Od Nilu do Newy, od Elby do Chin, / Od Wołgi po Eufkrat, od Gangesu do Dunaju... / Oto rosyjskie carstwo... I nigdy nie przeminie, / Wedle wyroku Ducha i przepowiedni Daniela (Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów pochodzą od autorów).

Klucz do interpretacji drugiej strofy powyższego tekstu spoczywa oczywiście w kodzie ekspansyjnym. Rosja w ujęciu Tiutczewowskim wyraźnie bowiem „rozpycha się” poza współczesne poecie terytorium. Reprezentowane przez poszczególne toponimy południowa Azja, północna Afryka czy Europa Zachodnia – to metaforyczne przedstawienie nie tyle realnych obszarów Imperium Rosyjskiego, ile właściwości jego ciągłego rozszerzania się. W tekście taka metafora legitymizowana jest przez artykułowane w pierwszej strofie pytanie o „kres carstwa” i refleksję, że odpowiedź będzie znana dopiero potomnym. W kontekście przytaczanych wyżej rozważań Uspienskiego ważny jest jednak ten element przestrzennej metafory, który odnosi się do Konstantynopola. Moskwa i „gród Piotrowy”, czyli Rzym, postawione są z nim w jednym szeregu. Jednak jest oczywiste, że odniesienie do Konstantynopola to świadectwo orientacji kulturowej.

U Tiutczewa mamy zatem do czynienia z artykulacją pewnego stanu mentalnego, powiązanego z tożsamościowymi wyobrażeniami geograficznymi i politycznymi. Ważną cechą tych wyobrażeń jest jedność własnego terytorium, jego jednolitość i izomorfizm. Niezależnie od administracyjnego statusu nowo nabywanych terytoriów, ekspansja terytorialna Rosji nie prowadziła do mentalnego zróżnicowania podbi-tych czy zdominowanych ziem pod względem stopnia ich „rosyjskości”. Północna Syberia, Kaukaz bądź Krym nie uzyskiwały w kulturze rosyjskiej statusu pokrewnego koloniom państw zachodnioeuropejskich, lecz „stawały się” Rosją.

Dziś, gdy w składzie Federacji Rosyjskiej znajdują się podmioty formalnie posiadające pewne atrybuty państwowości (dotyczy to tak zwanych republik – na przykład Karelii, Komi, Chakasji czy Tuwy), uczestnicy kultury rosyjskiej w zasadzie nie mają mentalnych narzędzi do przeciwstawienia ich „rosyjskiej” Rosji, bo ta w sensie administracyjnym nie istnieje. Rosją są zarówno parapaństwowe czy „państwo-woidalne” republiki, jak też „zwykłe” obwody, kraje i miasta znaczenia federalnego, czyli takie, które posiadają status pełnoprawnych podmiotów Federacji Rosyjskiej (obecnie: Moskwa, Petersburg i – od czasu przejścia Krymu – Sewastopol).

Częściowo stan taki tłumaczyć może kilkuetapowa geneza państwowości rosyjskiej, która budowała się wokół średniowiecznego szlaku handlowego „od Waregów do Greków” i determinowała wieloetniczność samego pojęcia „Ruś” (Степанов 2001: 151–168). Ponadto większość badaczy dostrzega w tym fenomenie wyraz głębokiej struktury kulturowej, u podstaw której leżą mechanizmy powiązane z pierwiastkiem kolektywnym w rosyjskiej tożsamości zbiorowej, w autostereotypie narodowym lub – jak twierdzi Andrzej de Lazari – w „zaprogramowaniu kulturowym” (Lazari de A., 2006c).

W filozofii rosyjskiej fenomen ten uzyskuje postać wszechjedności (ros. *wsiejedinstwa*) (IwR, 5: 232). Stanowi też podstawę tradycyjnej rosyjskiej formy organizacji społeczeństwa – wspólnoty gminnej, czyli *miru*. Jest on też obecny w pojęciu „soborowości”, wywodzącym się z prawosławia i wprowadzonym do filozofii przez Aleksego Chomiakowa, a następnie eksploatowanym przez słowianofilów. Termin ten, pierwotnie odnoszący się do powszechności (katolickości) Kościoła, na gruncie rosyjskiej filozofii oznacza dobrowolną wspólnotę duchową, której celem jest dobro – rozumiane jednak nie jako dobro jednostek ją tworzących, lecz całej społeczności.

Doskonałym współczesnym dowodem językowym na istnienie obrazu Rosji jako przestrzeni niepodzielnej i izomorficznej jest nazwa obecnej partii władzy: *Jedynaja Rossija*. Dominujące w Polsce tłumaczenie tej nazwy jako Jedna Rosja nie oddaje całej złożoności pragmatycznego znaczenia rosyjskiego wyrazu *jedynyj*. W tym przypadku chodzi bowiem raczej o wspólnotową konieczność, o nieodzowność bycia razem, niepodzielność i nierozdzielność, o potrzebę bycia całością, czyli o tę „jedną jedyną” Rosję.

Cytowany wyżej wiersz Tiutczewa świadczy o tym, że rosyjskie kulturowe dążenie do pełni, całości i jedności w ciekawy sposób powiązane jest z kodem pokonywania przestrzeni, często przybierającym postać podboju. Nieprzypadkowo słynna monumentalna, pięcioletnia praca Wasilija Kluczewskiego *Kurs rosyjskiej historii* (1904–1922), do której często będziemy się odwoływać, oparta jest na motywie ekspansji jako głównym motorze rosyjskich dziejów. Podboje, zapoczątkowane

przez średniowieczne „zbieranie ziem ruskich”, przez cztery stulecia doprowadziły do tego, że obszar państwa rosyjskiego, skupionego wokół Moskwy, powiększył się aż 36 razy.

Z czasem idea „zbierania ziem” połączyła się z przetworzonym przez państwową myśl prawosławną pojęciem *dierżawności*, rozumianym jako państwowa samoświadomość narodu rosyjskiego. Miała ona polegać między innymi na świadomym przyjęciu odpowiedzialności każdego za wszystkich i każdego za państwo-mocarstwo. Współczesnym echem idei „zbierania ziem ruskich” jest kształt rosyjskiej doktryny geopolitycznej. Wpisuje się w nią zarówno doktryna tak zwanej „bliższej zagranicy”, traktująca nierosyjską przestrzeń postradziecką jako naturalną strefę wpływów Rosji, jak i kolejne koncepcje integracji politycznej w przestrzeni byłego ZSRR, spowodowane nieefektywnością powołanych od razu po rozpadzie ZSRR struktur Wspólnoty Niepodległych Państw (na pierwszy plan wychodzi w tym kontekście projekt Unii Euroazjatyckiej). Już nie za echo, ale za bezpośrednią realizację idei „zbierania ziem ruskich” należy uznać aneksję Krymu w 2014 roku i politykę Rosji wobec Ukrainy (zwłaszcza wobec jej wschodnich i południowych obwodów), wpisujące się w szerszy kontekst strategii politycznej związanej z tak zwaną obroną ludności rosyjskiej i rosyjskojęzycznej poza granicami Federacji Rosyjskiej. Teoretycznym ugruntowaniem takiej polityki jest obecnie koncepcja tak zwanego „rosyjskiego świata”.

W tym kontekście niezwykle interesująco pod względem ideologiczno-językowo-kulturowym prezentuje się nazwa Fundacji „Ruskij mir” powołanej do życia przez Władimira Putina w roku 2007. Jej najbardziej ogólnym zadaniem jest rozwój i krzewienie języka rosyjskiego, rosyjskiej kultury i jej wartości oraz finansowe wsparcie wszelkich ośrodków, które się tym zajmują w kraju i za granicą. W postanowieniu powołującym fundację, które można znaleźć na okładce każdego numeru pisma o tej samej nazwie wydawanego przez Fundację, czytamy, że *russkij mir* to nie tylko Rosjanie (*russkije*) oraz wszyscy obywatele Federacji Rosyjskiej (*rossijanie*) wraz z mieszkającymi za granicą emigrantami, uchodźcami i ich potomkami, ale

także obywatele innych państw, którzy mówią po rosyjsku, uczą lub uczą się rosyjskiego, jak również wszyscy ci, którzy prawdziwie interesują się Rosją i których obchodzi jej przyszłość. Zwraca przy tym uwagę dwuznaczność samej nazwy *russkij mir*, która oznacza zarówno „rosyjski świat”, jak i „rosyjski pokój”, co przywodzi na myśl starożytne pojęcie *Pax Romana*. Dzięki takiej interpretacji rosyjska kultura i „rosyjskość” obejmuje w zasadzie cały świat. Tym samym omawiane powyżej poczucie „wszechświatowości” Rosji realizuje się w niej niezwykle czytelnie.

Tak więc za sprawą kodów ekspansji przestrzeni Rosji ma dla uczestników kultury rosyjskiej bardzo dynamiczny charakter. Warto tu przytoczyć wnioski Władimira Toporowa, który wskazuje, że kompleks znaczeń samego rosyjskiego wyrazu *prostranstwo* („przestrzeń”) zawiera w sobie ideę „postępującego, narastającego rozwijania”: „Przestrzeń powstaje nie tylko (i być może nie tyle) poprzez od-dzielenie się od czegoś, wy-odrębnienie jej z Chaosu [...], lecz także poprzez roz-wijanie jej na zewnątrz w stosunku do pewnego centrum” (Toporow 2003: 31, podkr. Toporowa).

Etymologia słowa *prostranstwo* jest wprawdzie identyczna we wszystkich językach słowiańskich i – jak pisze Toporow – „apeluje do takich sensów, jak «naprzód, wszere, na zewnątrz»”. Jednak „coś, co się rozpościera”, w rosyjskim językowym modelu świata ma charakter szczególnie dynamiczny i niestały, podczas gdy na przykład wśród natywnych użytkowników języka polskiego wyrazy zbudowane na tych samych źródłosłowach mają bardziej statyczny charakter. Przestrzeń w języku polskim już jest rozpostarta.

Heroiczne pokonanie przestrzeni znalazło natomiast odzwierciedlenie w jednym z podstawowych kodów kultury rosyjskiej – w *podwigu*. Słowo to, mimo że powstało na bazie ogólnosłowiańskiego rdzenia *dvig*, powiązanego ze znaczeniami ruchu lub przesunięcia, nie znajduje odpowiedników w językach innych niż wschodniosłowiańskie. Na polski bywa najczęściej tłumaczone jako „czyn bohaterski”. Dymitr Lichaczow poświęcił mu znaczną część niewielkiego studium *Prze-stworza i przestrzeń* (*Prostory i prostranstwo*; Лихачев 1984: 10–12),

w którym wskazuje, że w kulturze rosyjskiej prawdziwe bohaterstwo (i status prawdziwego bohatera kulturowego) musi mieć ugruntowanie w *podwigu*. Wywód Lichaczowa daje narzędzia do interpretacji wielu zjawisk dwudziestowiecznej kultury rosyjskiej. Pozwala między innymi wyjaśnić, skąd się bierze niższy status obrońców Leningradu, Stalingradu czy partyzantów radzieckich okresu tak zwanej wielkiej wojny ojczyźnianej (1941–1945) w rosyjskiej pamięci historycznej, od statusu tych, którzy uczestniczyli w zwycięskiej kontrofensywie zakończonej w Berlinie.

Z dynamicznym stosunkiem uczestników kultury rosyjskiej do przestrzeni, kulturowym imperatywem jej pokonywania i rozszerzania oraz z „wszechświatowym” charakterem przestrzeni postrzeganej jako rosyjska bardzo wyraźnie związany jest rosyjski kosmizm – jeden z nurtów rosyjskiej filozofii, ukształtowany na przełomie XIX i XX wieku i reprezentowany przez Nikołaja Fiodorowa oraz Aleksandra Suchowo-Kobyliina. Nurt ten bezpośrednio wpływał na poglądy takich uczonych, jak Konstantyn Ciołkowski czy Władimir Wiernadski, a także znajdował odzwierciedlenie w myśli religijnej Sergiusza Bułgakowa i Pawła Florenskiego. Kosmizm skupiał się już nie na rosyjskich, lecz na „ogólnoludzkich perspektywach i konkretnych drogach ich urzeczywistnienia” (*IwR*, 4: 319–320).

Jedną z nich miało być przezwyciężenie historii przez wspólnotę ludzką. W ahistorycznej przyszłości Kosmos miał być przez ludzi zagospodarowany – egzystencjalnie przez nich odczuty i technicznie przekształcony. Tylko jego przestwór, dowodzili zwolennicy kosmizmu, można porównać z bezmiarem ludzkiej duszy. Szczególny wyraz powyższe idee otrzymały w *Filozofii wspólnej sprawy* Mikołaja Fiodorowa. Znajdujemy tam między innymi przekonanie o możliwości podboju kosmosu i zasiedlenia innych planet, gdy zabraknie na Ziemi miejsca dla ludzi, a także przedłużenia ludzkiego życia, a nawet osiągnięcia nieśmiertelności oraz jedności z przeszłymi pokoleniami⁵.

⁵ Fragmenty pism Fiodorowa zostały włączone przez Jerzego Jarockiego do najnowszej inscenizacji *Miłości na Krymie* Sławomira Mrożka w Teatrze

Przejawem kosmizmu jest także filozoficzno-biologiczna teoria noosfery Władimira Wiernadskiego. Noosfera (od greckiego *noos* – „umysł”) ma być obszarem życia tworzonego przez ludzką myśl. Ma być „myślącą” otoczką Ziemi ulokowaną nad biosferą i jednocześnie jej ewolucyjnie nowym stanem, gdzie rozumna (myślowa) działalność człowieka stanie się jednocześnie czynnikiem jej rozwoju. Idee kosmizmu wydają się przyczyną wysokiej mitologizacji zdobywania przestrzeni kosmicznej i szczególnego statusu kosmonautyki w zespole rosyjskich wyobrażeń o atrybutach współczesnego państwa.

Ziemia

Jedną z głównych części składowych rosyjskiego kulturowego wyobrażenia przestrzeni jest mistyczne podejście do ziemi czy wręcz kult ziemi, związany bezpośrednio z konceptem *rodnaja ziemia*. W języku polskim trudno znaleźć odpowiednik tego terminu. Zbliżonymi są „ziemia rodzima” i „ziemia ojczysta”. Kult ten najprawdopodobniej wywodzi się z przedchrześcijańskiego kultu Matki Wilgotnej Ziemi (*Mat’ – Syra Ziemia*) – słowiańskiej Mokoszy, będącej wariantem znanej w wielu kulturach bogini płodności i macierzyństwa. *Rodnaja ziemia* to ziemia nie tyle rodzima, ile rodząca, dająca życie. Po chrystianizacji kult Mokoszy przyczynił się do upowszechnienia się kultu Bogurodzicy, której macierzyństwo łatwo wpisało się w uniwersalne funkcje bogini-Matki.

Andriej Siniawski, w zgodzie ze strukturalistycznym podejściem nakazującym poszukiwanie mediatora pomiędzy światem doświadczanym a sferą wyobrażeń mitologicznych, traktuje Matkę Bożą jako pośrednika między ludźmi i Bogiem (Синявский 2001: 94) i – jak się zdaje – nie jest w tym zbyt odkrywczy. Tę samą rolę przypisuje Marii autor staroruskiego tekstu *Wędrówka Bogurodzicy po miejscach męki* z XII wieku.

Narodowym w Warszawie. W trzecim akcie sztuki małżeństwo Czelcowów (dawnych kupców) jedzie do Ameryki z „Dobrą Nowiną” Fiodorowa. Autor sztuki długo nie zgadzał się na to rozwiązanie reżyserskie.

W utworze tym Matka Boża odwiedza grzeszników cierpiących w piekle, a następnie wstawia się za nimi u Boga. Jednak badając rosyjskie wyobrażenia, można wysnuć także inne przypuszczenie. Rolę pośrednika może bowiem pełnić tutaj sama ziemia. Świadectwa etnograficzne – jak twierdzi Andriej Siniawski – wprost mówią o jej sakralnym charakterze. Jako ziemia ochrzczona ściśle wiąże się ze sferą sakralną, a więc jest święta. Z kolei jako ziemia rodząca, reprezentującą pojęcie płodności, w wyobrażeniach ludowych traktowana jest jako karmicielka oraz ucieleśnienie sprawiedliwości. Sakralny charakter macierzyństwa i sprawiedliwości przekłada się następnie na wyobrażenie o ziemi jako obrończyni ludu.

Efektom udziału powyższych komponentów znaczeniowych w ładunku semantycznym rzeczownika „ziemia” jest pojawienie się we wschodniosłowiańskich tekstach folklorystycznych paralelizmu „trzech matek”: ziemi, Bogurodzicy i rodzicielki (Синявский 2001: 97). „Ziemia rodząca” zyskuje przy tym w rosyjskim językowym modelu świata znaczenie nie tylko geograficznej reprezentacji idei ojczyzny (jak we współczesnym języku polskim, gdzie „ziemia ojczysta” to po prostu synonim kraju), ale również odnosi się bezpośrednio do ziemi-gleby. Siniawski pisze w tym kontekście o ludowym zwyczaju zabierania ze sobą woreczka z ziemią, gdy trzeba było opuścić ojczyznę, a także o noszeniu garstki ziemi w woreczku na szyi razem z krzyżem (2001: 93).

Mikołaj Bierdiajew we fragmencie pracy *Los Rosji*, znamiennej zatytułowanej *O władzy przestrzeni nad duszą rosyjską* (Бердяев 1990: 67), zauważa:

Od duszy rosyjskiej nieobjęte przestwory rosyjskie żądały zawsze pokory i ofiary, ale też chroniły człowieka rosyjskiego, dawały mu poczucie bezpieczeństwa. Człowiek rosyjski czuł się ze wszystkich stron otoczony olbrzymimi przestworami i te głębie Rosji nie były dlań straszne. [...] Zawsze zbytnio zawiera on rosyjskiej ziemi, Matce-Rosji. Prawie myli ją z Matką Bożą [...].

Powyższy fragment to świadectwo krzyżowania się kilku konceptów: „ziemia” semiotycznie „spotyka się” z „matką”, „Rosją” i „przestrzenią”. Widać zatem, że w przypadku „ziemi” mamy do czynienia ze specyficznym zagęszczeniem kulturowo-mentalnościowym.

Mistyka ziemi jest też przyczyną tęsknoty emigracji rosyjskiej za ojczyzną. Jej świadectwem są liczne teksty literackie i prace artystyczne, które powstawały w każdym okresie historycznym. Dowody znaleźć można zarówno w literaturze, prozie pamiętnikarskiej, jak i w filmie, na przykład słynnej *Nostalgii* Andrieja Tarkowskiego (*Nostal'gija*, 1983) czy też ekranizacjach klasycznych powieści – *Szlacheckie gniazdo* (*Dworianskoje gniezdo*, reż. Andriej Konczałowski, 1969), *Kilka dni z życia Obłomowa* (*Nieskol'ko dniej iz żizni I. I. Obłomowa*, reż. Nikita Michalkow, 1979). Szczególnie symboliczne zdają się ostatnie sceny z filmu Michalkowa, gdy mały Ilja, synek Obłomowa, po jego śmierci wychowywany w rodzinie przyjaciela ojca, zmierza na spotkanie ze swoją matką. Ubrany na białe dziecko wybiega za furtkę i biegnie przez równinną łąkę całą w kwiatach, z lasem na skraju, aż na wysoki brzeg połyskującej w słońcu rzeki. Woła: *Mamaczka!* („mamusiu!”), coraz bardziej przeciągle, a widz rozumie, że owo wołanie dotyczy nie tyle matki dziecka, ile Matki-Ziemi, Matki-Ojczyzny.

Kult ziemi ojczystej, jak uważają niektórzy, uwidocznił się w samej nazwie narodu: wyraz *ruszkij* („Rosjanin”) ma w języku rosyjskim formę przymiotnika dzierżawczego, w odróżnieniu od rosyjskich rzeczownikowych form nazw wszystkich innych narodowości. Przymiotnik ten w swoim najstarszym znaczeniu oznacza: „należący do ziemi ruskiej”, „należący do Rusi”. Można ten fakt językowy wiązać z wyobrażeniem przynależności do Matki-Ziemi – Ojczyzny. Ruś/Rosja jest bowiem w tej koncepcji pierwotna w stosunku do ludzi ją zamieszkujących. Nie ona należy do nich, ale oni wszyscy do niej.

Mistyka ziemi bodaj najlepiej została wyrażona w koncepcie kulturowo-religijnym „Święta Ruś”, utrwalonym po raz pierwszy w XIV wieku w pismach św. Sergiusza z Radoneża, założyciela słynnego klasztoru św. Trójcy w Siergijew Posadzie pod Moskwą, ważnego ideologa „zbiegania ziem ruskich”.

Warto zwrócić uwagę, że koncepty „Święta Ruś” i *rodnaja ziemia* są ze sobą znaczeniowo powiązane. Jak stwierdza Władimir Toporow, starosłowiański źródłosłów **svęt-* niósł ze sobą następujące znaczenia: „siła życiodajna”, „wzrost”, „pęcznienie”, „kwitnienie”, „rozprzestrzenianie się”, „obfitość” (Топоров 1995: 8). Analogiczne znaczenia w kulturze

polskiej wiążą się z obyczajem „zielonych świątek”, będącym schrytystianizowaną formą jednego ze świąt o symbolice płodnościowej. Jego pozostałością jest przystrajanie domów zielonymi gałązkami, często całymi młodymi brzożami, oraz kwiatami. W epoce przedchrześcijańskiej źródeł słów *svęt- bezpośrednio odnosił się więc do tych samych zjawisk co słowa oparte na źródłosłowie *rod-, z których powstała *rodnaja ziemia* – „ziemia rodząca”.

Niezwykle żywotna formuła Świętej Rusi zakłada, że wszystko, co stanowiło i stanowi „ruską ziemię”, wszystko, co się na jej terenie wydarzyło i wydarzy, należy do sfery sacrum. Badacze (por. *IwR*, 5: 250–255; Przybył 1998: 63–72) zwracają uwagę, że życie w takiej uświęconej przestrzeni wymaga przestrzegania specjalnych zasad. To zaś pociągało za sobą daleko idącą sakralizację rosyjskiego życia codziennego i obyczaju. U podstaw konceptu tkwi bowiem przekonanie o istnieniu realnego wymiaru duchowego codzienności. Tylko powiązanie z nim nadaje sens ludzkiemu życiu.

Obecną żywotność konceptu „Święta Ruś” potwierdza między innymi obraz Ilji Głazunowa *Wieczna Rosja* (1988), namalowany z okazji tysiąclecia chrztu Rusi. Płótno, utrzymane w konwencji ludowej miniatury Palechu, zapełnia tłum postaci historycznych, które wpłynęły na kształt państwa i duchowości rosyjskiej w różnych jej okresach: poczynając od pierwszych świętych ruskich – Borysa i Gleba, księcia Włodzimierza, który doprowadził do chrztu Rusi, poprzez Iwana Groźnego, Piotra I oraz innych władców, świętych, poetów i pisarzy z Puszkinem i Dostojewskim na czele, aż po wiek XX, który reprezentują osoby Lenina, Trockiego i Stalina. Centralne miejsce na płótnie zajmuje jednak ukrzyżowany Chrystus. Widać też Kreml, sylwetki najsłynniejszych świątyń, pomnik III Międzynarodówki i raketę kosmiczną. Obraz był przez długi czas niezmiernie popularny, reprodukowano go w formie plakatów, kalendarzy i pocztówek.

Przestrzenie

Za sprawą rosyjskiej geografii, a mówiąc ściślej: rozmiarów państwa, w przypadku Rosji mamy do czynienia ze specyficznym, nieporównywalnym do żadnego innego europejskiego przypadku, skalowaniem odległości. I tak, dla przykładu, dla mieszkańca Syberii 8 godzin jazdy autobusem to zdecydowanie „niedaleko”, zaś mieszkańcy Moskwy uważają oddalony o 160 kilometrów Twer za przestrzeń „podmoskiewską”.

Z powodu tych odległości, jak również za sprawą kultu ziemi i kodu heroicznego pokonywania przestrzeni, podstawowym mentalnym wymiarem przestrzeni jest jej „szerokość”. *Rodnaja ziemia* to jednocześnie *szirokaja ziemia* („szeroka ziemia”). Jurij Stiepanow wskazuje, że tego typu epitet ma ugruntowanie w języku praindoeuropejskim, w którym przedmioty i zjawiska miały językowo wyrażone stałe i nie-stałe cechy. „Szerokość” była przy tym stałą cechą ziemi (Степанов 2001: 171).

Badacze kultury rosyjskiej, zestawiając ją z innymi, podkreślają zgodnie, że motyw przestrzennego bezmiaru jest jednym z podstawowych elementów składowych jej struktury (por. Левонтина, Шмелев 2000; Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005: 64–75). W ramach badań nad rosyjskim językowym obrazem świata zwraca się uwagę na związany z nim zwrot *rodnije prostory*, jedynie do pewnego stopnia możliwy do oddania w języku polskim jako „prześczeń ojczysta” czy „rodzime prześczenie”. Należy jednak od razu zastrzec, że w kulturze polskiej i w oparciu o polski językowy obraz świata sformułowanie to nie wywołuje emocji porównywalnych z tymi, które towarzyszą Rosjanom w odbiorze oryginału.

Również wyraz *prostor* – rzeczownikowa część powyższej zbitki – jest trudny do przetłumaczenia. Odpowiada mu wprawdzie wyraz „prześcwór” o identycznej morfologii, który wszakże różni się od *prostoru* pod względem pragmatycznym. *Prostor* ma neutralne zabarwienie stylistyczne i jest stosowany wszędzie tam, gdzie występuje konieczność nazwania takiej prześczeni, która jest „szeroka” i nieograniczona

żadną widoczną przeszkodą. Przestrzenią taką jest najczęściej step lub pole, zwłaszcza *czisto pole* (dosł. „czyste pole”, do pewnego stopnia odpowiadające polskiemu „szczeremu polu”), gdzie „czystość” odnosi się właśnie do braku przestrzennych ograniczeń.

Pojęcie *prostor* konotuje szereg stanów emocjonalnych, opisywanych między innymi przez silnie nacechowane pragmatycznie wyrazy, które omawiamy nieco dalej. Istotne, że w języku rosyjskim wyraz *prostor* w połączeniu ze słowem *rodnoj* jest wyraźnie skojarzony z ojczyzną – ziemią rodzimą, ziemią rodzącą.

Motyw „szerokiego kraju” został wykorzystany przez poetę Wasilija Lebidiewa-Kumacza w *Pieśni o Ojczyźnie*, bardziej znanej jako *Sziroka strana moja rodnaja...* (kompozytor – Izaak Dunajewski), napisanej w 1936 roku do filmu *Cyrk. Obok wojennej pieśni Święta wojna (Swiaszczennaja wojna, 1941)* tego samego autora, utwór ten był bodaj jedną z najpopularniejszych pieśni masowych epoki radzieckiej (rzecz jasna, oprócz hymnu państwowego, o którym powiemy za chwilę). Badacze jednogłośnie potwierdzają, że w formę wierszowaną obleczone tu opis znaczącego dla rosyjskiej samoświadomości fragmentu językowego obrazu świata (Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005: 75):

От Москвы до самых до окраин,
С южных гор до северных морей
Человек проходит как хозяин,
Необъятной Родиной своей.

ref.: Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек,
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

Всюду жизнь привольно и широко,
Точно Волга полная, течет.
Молодым везде у нас дорога,
Старикам везде у нас почет.

ref.: Широка страна моя родная...

Наши нивы взглядом не обшаришь,
 Не упомнишь наших городов.
 Наше слово гордое „товарищ”
 Нам дороже всех красивых слов.

ref.: Широка страна моя родная...

Над страной весенний ветер веет,
 С каждым днем всё радостнее жить,
 И никто на свете не умеет
 Лучше нас смеяться и любить.

ref.: Широка страна моя родная...

Но сурово брови мы насупим,
 Если враг захочет нас сломать.
 Как невесту, Родину мы любим,
 Бережем как ласковую мать

ref.: Широка страна моя родная...⁶ (*Песня о Родине* 1936).

⁶ Od Moskwy do najdalszych kresów, / Od południowych gór do północnych mórz / Człowiek przechodzi jak gospodarz / Po swoim nieogarnionym kraju. // ref.: Szeroki jest mój ojczysty kraj, / Wiele w nim lasów, pól i rzek, / Nie znam drugiego takiego kraju, / Gdzie człowiek tak swobodnie oddycha. // Wszędzie życie ekstatycznie i szeroko / Płynie, niczym pełnowodna Wołga. / Przed młodymi – szeroka droga, / Wobec starsuszków – wszędzie szacunek. // ref.: Szeroki jest mój ojczysty kraj... // Nie obejmiesz wzrokiem naszych niw, / Nie wymienisz wszystkich naszych miast. / Nasze dumne słowo „towarzysz” / Jest nam droższe od wszystkich pięknych słów. // ref. Szeroki jest mój ojczysty kraj... // Nad krajem wieje wiosenny wiatr, / Z każdym dniem żyć jest coraz radośniej, / I nikt na świecie nie umie / Śmiać się i kochać lepiej od nas. // ref.: Szeroki jest mój ojczysty kraj... // Lecz surowo zmarszczymy brwi, / Jeśli wróg zechce nas złamać. / Kochamy naszą Ojczyznę jak narzeczoną, / Dbamy o nią jak o czułą matkę. // ref.: Szeroki jest mój ojczysty kraj... //

Zwróćmy uwagę, że obraz „szerokiego kraju” przekazywany jest nie tylko poprzez dobór odpowiednich zwrotów, jawnie kojarzących się z pojęciem *rodnyje prostory*.

Znajdujemy tu takie określenia, jak *nieobjatnaja rodina* („ojczyzna niezmierną”, „nie do objęcia”) czy *naszi niwy wzgladom nie obszarisz* („naszych niw nie ogarniesz wzrokiem”). Rosja opisywana jest przez pryzmat najbardziej oddalonych od siebie komponentów geograficznych („od południowych gór do północnych mórz”) i funkcjonalnych elementów przestrzeni – wyrazistego centrum i najdalszych peryferiów („Od Moskwy do najdalszych kresów”). Jej obraz jest też budowany poprzez ukazanie wielości lasów, pól, rzek i miast, co w naturalny sposób uzupełnia wyobrażenia wielkiej przestrzeni – łąków, których nie sposób objąć wzrokiem, i wielkiej liczby miast.

W takim kraju życie toczy się *privolno i sziroko*, a człowiek oddycha *wolno*. Rosyjski przymiotnik *privolnyj* oznacza jednocześnie „wolny” i „nieograniczony”, a wszystkie rosyjskie słowniki językowe uwypuklają związek tego słowa z przestrzenią. Z kolei *wolnyj* odnosi się przede wszystkim do *woli*, czyli do wolności, która – o czym za chwilę powiemy – realizować się może przede wszystkim w wolnej przestrzeni. Dlatego *dyszat’ wolno* oznacza „oddychać swobodnie, nieskrępowanie”, a nawet „głęboko”.

Pierwsze taktory *Pieśni o Ojczyźnie* przez dziesięciolecia były sygnałem pierwszego programu Radia Wszechzwiązkowego, ale, co z naszego punktu widzenia jest znacznie ważniejsze, jej pierwsza linijka jest frazą, z którą utożsamia się znacząca większość współczesnych Rosjan. Potwierdziły to badania prowadzone między innymi przez Andrzeja de Lazari. W ramach prac nad stereotypami kulturowymi starał się on ustalić, czy istnieje we współczesnym języku rosyjskim taka fraza, która uosabia „rosyjskość” i w jakimś sensie odpowiada polskiej frazie: *Bóg – Honor – Ojczyzna*. Okazało się, że na słowa: *Sziroka strona moja rodna*... wskazało w tym kontekście blisko 90% badanych (Lazari 2006c: 147–155).

Najważniejsze jest jednak to, że ten sam obraz „szerokiego kraju” (i konceptu *rodnyje prostory*), przekazany praktycznie przez te same

zwroty, za którymi stoją podstawowe rosyjskie konstanty kulturowe, stał się jądrem nowego, zatwierdzonego pod koniec 2000 roku hymnu Federacji Rosyjskiej. Melodia hymnu, autorstwa Aleksandra Aleksandrowa, pozostała ta sama co w hymnie ZSRR obowiązującym w latach 1943–1991. Słowa napisał znany poeta doby radzieckiej – Siergiej Michajłow, autor tekstu do dwóch wersji hymnu ZSRR (z 1943 i 1977 roku), a prywatnie ojciec dwóch wybitnych reżyserów – Andrieja Michajłowa-Konczalowskiego i Nikity Michajłowa.

O tożsamościowym wymiarze hymnów państwowych świadczą definicje encyklopedyczne, uwypuklające potoczne, powszechnie przyjęte rozumienia poszczególnych fenomenów. Współcześnie hymn państwowy (narodowy) opisywany jest jako „wyraz utrwalonego w tradycji poczucia jedności i odrębności narodowej oraz przywiązania do znaków, symboli i instytucjonalnych przejawów tej jedności”. Co więcej, jest on także uznawany „za reprezentatywną i oficjalną formę społecznej manifestacji uczuć narodowych” (*Hymn* 1995: 829). Funkcją hymnu, tak jak godła i flagi, jest zatem ekspozycja tożsamości obywateli i narodu danego kraju.

Warto zwrócić uwagę, że obecny hymn rosyjski jest nie tylko pieśnią sławiającą kraj, ale także (a może przede wszystkim) pieśnią o ziemi, do kraju i do ziemi skierowaną:

Россия – священная наша держава,
 Россия – любимая наша страна.
 Могучая воля, великая слава –
 Твое достоянье на все времена!

ref.: Славься, Отечество наше свободное,

Братских народов союз вековой,
 Предками данная мудрость народная!
 Славься, страна! Мы гордимся тобой!

От южных морей до полярного края
 Раскинулись наши леса и поля.
 Одна ты на свете, одна ты такая –
 Хранимая Богом родная земля!

ref.: Славься, Отечество наше свободное...

Широкий простор для мечты и для жизни
Грядущие нам открывают года.
Нам силу дает наша верность Отчизне.
Так было, так есть и так будет всегда!

ref.: Славься, Отечество наше свободное...⁷

Narrację hymnu otwiera konstatacja świętości Rosji. Zatem koncept „Świętej Rusi” ujawnia się już w pierwszych słowach pieśni. Potem znajdujemy go także w refrenie, gdzie wiąże się z wyobrażeniem świętości ziemi. Co więcej, w pierwszym wierszu pieśni, zawierającym bazową mentalną definicję Rosji, kraj przedstawiany jest za pomocą rzeczownika *dierżawa*, przynależnego w rosyjskim językowym obrazie świata tylko imperium.

W dosłownym znaczeniu *dierżawa* to jedno z insygniów władzy cesarzy rzymskich, czyli *globus cruciger* – złotą kulę, nazywaną u nas jabłkiem królewskim. Rzeczownik *dierżawa* powstał więc dzięki metonimicznemu rzutowaniu atrybutu cesarzy rzymskich na pojęcie kraju. W efekcie już w pierwszych słowach hymnu koncept „Świętej Rusi” zbiega się z ideą imperium. Rosja uzyskuje zatem status świętego mocarstwa.

Wyraziście artykułowana jest w pieśni również historyczność Rosji (poprzez odwołanie do przodków), jej nieprzemijalność, ale też wyjątkowość („jedna jesteś na świecie, jedyna taka”) powiązana z terytorialną wielkością kraju. Pobrzmiewa w niej także koncept *rodnyje prostory*,

⁷ Rosja to nasze święte mocarstwo, / Rosja to nasze ukochane państwo. / Potężna wolności, wielka chwała – / Twoja spuścizna po wsze czasy. // ref.: Chwała ci, nasza wolna Ojczyzno, / Wieczny związek braterskich narodów, / Dana przez przodków mądrości ludowa (narodowa), / Chwała ci, kraju! Jesteśmy z ciebie dumni! // Od południowych mórz po ziemię podbiegunow / Rozpostarły się nasze lasy i pola. / Jedna jesteś na świecie, jedyna taka – / Chroniona przez Boga rodzima ziemi! // ref.: Chwała ci, nasza wolna Ojczyzno... // Szeroki przestwór dla marzenia i dla życia / Otwierają nam nadchodzące stulecia. / Daje nam siłę nasza wierność wobec Ojczyzny. / Tak było, tak jest i zawsze tak będzie! // ref.: Chwała ci, nasza wolna Ojczyzno...

a ich wymiarem jest oczywiście szerokość – „szeroki przestwór (*szirokij prostor*) dla marzeń i dla życia” – z którą wiąże się także kategoria wolności.

Zaznaczmy tutaj, że autorzy leksykonu *Idee w Rosji* (*IwR*, 3: 68–72) jednoznacznie wskazują, że w kulturze rosyjskiej istnieje powiązanie płaszczyzny przestrzennej z ideą przyszłości. Przyszłość jest pojmowana irracjonalnie i lokowana w nieokreślonym *futurum*. Zazwyczaj podkreśla się bądź konieczność dążenia do niej i „przyspieszania” jej nadejścia czynem, bądź – częściej – oczekiwania na nią i przybliżania jej cudowną siłą marzenia (więcej na ten temat w rozdziale o czasie w kulturze rosyjskiej). Jak widać, hymn rosyjski, mówiąc o przestrzeni dla marzeń, preferuje tę drugą drogę.

Patrząc na tekst hymnu, można zauważyć, że w kluczowych jego frazach (*swiaszczennaja nasza dierzawa* – „święte nasze mocarstwo”, *lubimaja strana* – „ukochany kraj”, *otieczestwo swobodnoje* – „wolna ojczyzna”, *chranimaja Bogom rodnaja ziemia* – „chroniona przez Boga ziemia ojczysta”, *szirokij prostor dla mieczty i dla żizni* – „szeroka przestrzeń dla marzeń i życia”, *raskinulis' naszi lesa i pola* – „rozpostarły się nasze lasy i pola”) ujawniają się koncepty kultury rosyjskiej, czyli tak zwane stereotypy lingwomentalne – specyficzne konstrukty zakorzenione w świadomości ludzkiej poprzez znaki językowe.

Badacze zwracają uwagę, że w treściach tego typu kumulują się rezultaty praktycznych ludzkich kontaktów ze światem, przez co zawarte w nich zostają załączkowe impulsy do określonych działań (Doroszewski 1970: 156; por.: Wierzbicka 2007: 15–55). Mają one zatem pewną moc stwórczą, lub, by użyć języka lingwistyki, pewien potencjał illokucyjny, czyli zdolność ukierunkowania reakcji i działań ludzkich, zdolność sprawiania, że działamy w kategoriach pojęć skodyfikowanych w języku.

Myślmy więc o rzeczywistości poprzez kategorie, którymi dysponuje nasz język. I tak, dla przykładu, angielskie *I'm fine*, które słyszymy w odpowiedzi na konwencjonalne pytanie „co słyhać?”, implikuje myślenie o rzeczywistości w zgoła innych kategoriach niż polskie „stara bieda”, „po staremu” czy „nic nowego”. Jeśli więc przyjąć, że akt językowy implikuje określone myślenie czy działanie, to hymn – z samej swojej

determinuje będący manifestem tożsamościowym i wspólnototwórczym – niesie w sobie pewien program zachowań.

W tekście Siergieja Michalkowa należy jednak widzieć wielopoziomowy program zachowań: skodyfikowany nie tylko przez kody kulturowe, ale i przez ich świadomą ekspozycję. Pieśń ta nie została bowiem – jak w większości przypadków współczesnych państw europejskich – podniesiona do rangi hymnu, lecz była od razu pisana jako hymn, a więc świadomie budowana jako manifest tożsamości zbiorowej.

Ponieważ w tekście pieśni Michalkowa wyraźnie rysuje się figura ziemi-rodzicielki, Świętej Rusi, której przymiotem są wielkie otwarte przestrzenie, ziemi mającej jednocześnie status ponadczasowego imperium, hymn Federacji Rosyjskiej jest wyrazem postrzegania rzeczywistości w takich właśnie kategoriach. To manifest pielęgnowania tych kategorii jako wspólnego mianownika rosyjskich obywateli i uczestników kultury rosyjskiej. Zauważmy jeszcze, że zamykający całość hymnu *passus* – „Tak było, tak jest i tak będzie zawsze!” – w sensie gramatycznym ma charakter oznajmujący, ale pod względem semiotycznym i mentalnym – imperatywny. Jest analogiczny do słowa „amen” w chrześcijańskiej modlitwie, oznaczającego przecież „niech tak się stanie!”

W efekcie hymn rosyjski nabiera charakteru specyficznej modlitwy Rosjan do Rosji, a – poprzez semiotyczny związek z jej świętością – również do Boga. To zresztą ściśle wpisuje się w tradycję hymnów rosyjskich, wśród których najsłynniejszy i funkcjonujący niemal stulecie, bo od 1833 do 1917 roku – *Boże, chroń Cara!* – miał charakter modlitwy jednocześnie do Boga i do monarchy (szerzej – w rozdziale o przestrzeni społecznej).

Krajobrazy

Składową konceptu *rodnaja ziemia* jest przyroda, ściślej – krajobrazy odbierane jako naturalne (por. Степанов 2001: 170). Czynniki przyrodniczy, co oczywiste, przetwarzany jest przez każdą kulturę. Włączony w jej skład sprawia, że obraz przyrody staje się istotną składową

mitologii państwowej, narodowej czy folkloru. Znajduje on odbicie w sztuce⁸ i językowym obrazie świata.

O kulturze rosyjskiej mówi się często, że jest ukształtowana w znacznym stopniu przez krajobrazy naturalne, związane zwłaszcza z lasem, stepem i rzeką. Tak właśnie postrzegał ją Wasilij Kluczewski i tak ją opisał w swoim *Kursie historii rosyjskiej* (Ключевский 1987: 82–87).

Znany emigracyjny historyk rosyjski – Gieorgij Wiernadski (syn Władimira i – skądinąd – ideolog euroazjatyizmu) uczynił las i step elementem historiograficznej metafory rozwoju Rosji. W swoich tekstach wskazywał, że starcia cywilizacji lasu i cywilizacji stepu (Wiernadski ma tu na myśli Mongołów, Tatarów i ludy koczownicze Azji Środkowej) wyznaczały dynamikę całego staroruskiego okresu historii Rosji. Począwszy od okresu nowożytnego (czyli od panowania Piotra I), następowało, jego zdaniem, zjednoczenie tych żywiołów w łonie jednego państwa. Poszczególne części słynnej pracy Wiernadskiego *Zarys historii rosyjskiej* (*Начертание русской истории*, 1927) noszą takie tytuły, jak: *Wojna lasu i stepu (972–1238)*, *Zwycięstwo stepu nad lasem (1238–1452)* czy *Zjednoczenie lasu i stepu (1696–1917)* (Вернадский 2008). Już sama koncepcja historyka uzmysławia kulturową wagę

⁸ Pejzaże naturalne to od początku XIX wieku stały motyw sztuki rosyjskiej. W Galerii Tretiakowskiej w Moskwie czy w Muzeum im. Aleksandra Puszkina w Petersburgu sale ze sztuką przełomu XIX i XX wieku pełne są rosyjskich pejzaży. Znajdziemy tam zielono-biało-złote zagajniki brzożowe (Isaak Lewitan, *Złota jesień*; Fiodor Wasiljew, *Las. Jesień*; Archip Kuindzi, *Zagajnik brzożowy*), łagodnie płynące błękitne rzeki z malowniczo nad nimi usadowionymi cerkwiami (Lewitan, *Wieczorny dzwon; Jezioro. Rosja*), bezkresne niebo zestawione ze spokojną wodą (Lewitan, *Nad wiecznym spokojem; Wieczór nad Wołgą*; Apolinarij Wasniecowa, *Rosyjska Północ*), złote pola ciągnące się po horyzont (Grigorij Miasojedow, *Dojrzewające niwy*), pokryty ostami brzeg rzeki płynącej przez step (Kuindzi, *Dniepr o świcie*) lub widoki dróg (Lewitan, *Droga na Włodzimierz*). Raz droga ledwie majaczy wśród zieleni (Kuindzi, *Północ*), innym razem jest szarobura i tonie w jesiennej szarudze czy wiosennych roztopach (Lewitan, *Wiosenna powódź*; Aleksiej Sawrasow, *Gawrony przyleciały; Wiejska droga*).

poszczególnych komponentów krajobrazu rosyjskiego. Znajdzie to potwierdzenie w wielu danych etnograficznych i w pamięci zbiorowej.

I las, i step to w kulturze rosyjskiej żywiły powiązane z ambiwalentnymi stanami mentalnymi. Las był zawsze przestrzenią pożyteczną. Stąd czerpano pokarm – jagody, grzyby, zwierzynę łowną. Tutaj pozyskiwano drewno na opał, a także na budowę domostw. Łatwość pozyskania tego materiału (w przeciwieństwie do kamienia) spowodowała, że architektura ruska (a także prowincjonalna architektura okresu nowożytnego) w ogromnym stopniu bazowała na drewnie. Las, jako przestrzeń nieoswojona, co więcej, będąca głównym typem krajobrazu nieprzekształconego przez kulturę, mimo oczywistych pożytków z niego płynących, był postrzegany jako obszar potencjalnie niebezpieczny. Dlatego też był i nadal pozostaje przestrzenią silnie nacechowaną mitologicznie.

Świadczenia etnograficzne wskazują, że wyobrażenia ludowe umiejscawiają w nim liczne duchy, wśród których najważniejszą rolę odgrywa *leszyj*. To mroczny duch leśny, stanowiący uosobienie antynormy (dlatego między innymi nosi lewy łapęć na prawej nodze). Jest to stwór z natury złośliwy: płacze ścieżki, prowadzi wędrowców na manowce. Wszystko to sprawia, że jest on lustrzanym odbiciem *domowego* – ducha zamieszkującego domostwa, stojącego na straży norm kulturowych (szerzej o nim w rozdziale o przestrzeni zamkniętej). Jednocześnie *leszyj*, jako gospodarz lasu, dba o dzikie zwierzęta, będące przedstawicielami podległego mu świata. Jako funkcjonalny odpowiednik ducha domu daje się jednak – jak on – czasami obłąkać. Napędza wówczas koszyki śpiących zbieraczy grzybami i jagodami lub wyprowadza zbłąkane dzieci na skraj lasu (por. Синявский 2001: 63–66).

W lesie także, jak wskazują przekazy tradycyjnych bajek ludowych, zamieszkuje w swojej chatce na kurzej łapce Baba-Jaga, latająca z porgrzebaczem w *stupie* – głębokim moździerzku do czyszczenia ziarna z plew. Spośród naturalnych mieszkańców lasu rekrutują się też inni bohaterowie powszechnie znanych bajek – wilk (jeśli jest to Szary Wilk, wówczas jest czarodziejem, który może pomóc wędrowcowi, o ile ten

wykaże się wystarczającą empatią wobec świata przyrody), niedźwiedź z rodziną czy mądra lisica.

Las jest więc przestrzenią ambiwalentną, podobnie jak step, z którego krajobrazem wiąże się pamięć kulturowa o nawałnicy tatarsko-mongolskiej, a więc o czasach niewoli. Jednocześnie jest on także przestrzenią dającą poczucie wolności, „szerokość oddechu”. Krajobraz stepowy – jako *prostor* – jest przestrzenią, w której może się dokonać ekstaza. To przestrzeń wręcz predestynowana do *podwigu*. Widać to doskonale na przykładzie lirycznego bohatera Michaiła Lermontowa w wierszu *Więzień*, gdzie doskonale wyeksponowano kod pokonywania przestrzeni:

Отворите мне темницу,
 Дайте мне сиянье дня,
 Черноглазую девицу,
 Черногривого коня.
 Я красавицу младую
 Прежде сладко поцелую,
 На коня потом вскочу,
 В степь, как ветер, улечу⁹ (Лермонтов 1972: 132).

Powyższy cytat jest w istocie ilustracją kategorii *woli* (rodzaju wolności), którą omówimy nieco niżej, a która realizować się może tylko w otwartej przestrzeni. Zauważmy, że w przywołanym fragmencie Lermontowski więzień przeciwstawia swojemu uwięzieniu stan, w którym mógłby pogalopować po stepie. Ukochana takiego romantycznego bohatera po jego wyjściu z więzienia będzie musiała się obejść pocałunkiem, gdyż priorytetem i główną tęsknotą więźnia jest ekstazy galop.

Otwarte przestrzenie stepowe prowadzić mogą również do bezdomności, jak w przypadku Kasjana z Krasiej Mieczy – tytułowego bohatera jednego z opowiadań (*Kasjan s Krasiej Mieczi*) z cyklu *Zapiski*

⁹ Otwórzcie mi ciemnicę, / Dajcie blask dnia, / Czarnooką dziewicę, / Czarnogrzywego konia. / Młodą piękność / Najpierw słodko pocałuję, / Wskoczę potem na konia, / Jak wiatr polecę w step.

myśliwego (*Zapiski ochotnika*, 1852) Iwana Turgieniewa czy Iwana Flagina z opowiadania Mikołaja Leskowa *Wędrowiec urzeczony* (*Oczarowanyj strannik*, 1873). Mogą też być przyczyną wykorzenienia i pozostawienia na łasce losu, jak w powszechnie znanej pieśni ludowej, powstałej notabene z przekształcenia słów poety Iwana Surikowa. Po słynnych słowach *Stiep' da stiep' krogom, / Put' dalok leżyt* („Wokół step i step, / Ściele się daleka droga”) następuje wzruszający obraz żegnającego się z życiem, zamierzającego woźnicy. Podobny – dławiący, a nie ekstatyczny – jest obraz stepu w innej słynnej pieśni ludowej, powstałej najprawdopodobniej w środowisku zesłańców syberyjskich. *Na dzikich stepach za Bajkałem* (*Po dikim stiepiam Zabajkalja*), bo o tej pieśni tu mowa, zawiera opis udręki skazańca, który przeklinając swój los, przemierza step w drodze do domu, by na koniec dowiedzieć się o śmierci ojca i uwięzieniu brata.

Za „trzecią siłę” nadającą kształt kulturze rosyjskiej powszechnie uznaje się rzekę. To droga ku swoim i obcym, pozwalająca rozwijać handel i ułatwiająca transport ludzi oraz materiałów. Geografia szlaków wodnych determinowała lokacje miast (szerzej o tym w rozdziale o przestrzeni pozornie zamkniętej) – zarówno tych powstających w okresie staroruskim (Nowogród Wielki, Kijów, Psków, Włodzimierz, Rostów nad Donem, Jarosław, Twer, Moskwa), jak i nowożytnym (Petersburg oraz główne miasta syberyjskie – Nowonikołajewsk/Nowosybirsk czy Krasnojarsk). Najistotniejszą rzeką dla całej kultury rosyjskiej wydaje się Wołga. To ją w folklorze określa się przydomkiem „mateczka” (*Wołga-matuszka*). Spośród innych rzek podobnej personifikacji uległ Don, choć jemu przypisuje się przymioty męskie i ojcowskie (*Don-batiuszka*; Тимофеев 2006).

Obecność obu tych rzek w rosyjskiej kulturze artystycznej jest nie do przecenienia. Wołga staje się tematem dla malarzy. Jest wiele malarskich przedstawień ją ukazujących, wśród nich między innymi słynny obraz Izaaka Lewitana *Wieczór nad Wołgą* (1888). Jednak powszechną rozpoznawalność i potężne kulturowe oddziaływanie uzyskało inne znane na całym świecie płótno *Burlacy nad Wołgą* pędzla Ilji Riepina (1873).

W kinematografii „matka rosyjskich rzek” została sportretowana w socrealistycznej komedii *Wołga-Wołga* Grigorija Aleksandrowa (1938),

zaś w rosyjskiej kulturze pieśni funkcjonuje przede wszystkim dzięki wierszowi zafascynowanego folklorem dolnego Powołża Dymitra Sadownikowa, którego utwór *Iz-za ostrowa na strieżen'* („Zza wyspy w stronę nurtu”, 1883), poświęcony przywódcy powstania chłopskiego z lat 1670–71, Stiepanowi Razinowi, znany jest w Rosji powszechnie jako tekst pieśni, uważanej za ludową. Podobnie zresztą za ludowy uznawany jest najśłynniejszy bodaj utwór pieśniarski, w którym realizuje się motyw Donu – *Cudowna bandura* (1835) ze słowami *Po Donu gulajet kazak mołodoj...* („Kroczy nad Donem kozak młody...”). Jego autorem jest Dymitr Oznobiszyn (Тимофеев 2006).

Rola przyrody w kształtowaniu kultury wywołuje pytanie o odpowiedzialność człowieka za przestrzeń i naturę. Jednym z jej wyrazów jest modna dziś „ekologia duchowa” (Buczyńska-Garewicz 2006: 38). Moda ta jednak, jak się zdaje, w Rosji przyjmuje się słabo. Obserwatorzy zewnętrzni często wskazują, że Rosjan, których kulturę tak mocno kształtują odniesienia do przyrody, cechuje dość lekceważący stosunek do przestrzeni naturalnej. Przejawia się on w rabunkowej gospodarce, zanieczyszczeniu środowiska i deestetyzacji pejzażu naturalnego przez pozostawianie wszędzie zbędnych przemysłowych elementów (rdzewiejące wraki w akwenach czy umacnianie brzegów rzek wielkimi bryłami zbrojonego betonu).

Stan ten może być interpretowany jako pozostałość po tendencjach występujących w oficjalnej kulturze okresu radzieckiego. We wszystkich niemal fazach jej rozwoju jednym z podstawowych kodów był *podwиг* skierowany przeciwko środowisku naturalnemu, konceptualizowany jako imperatyw ujarznienia przyrody (*pokorienija prirody*), czyli jej podporządkowania, a nawet swoistej „pacyfikacji”. W kulturze rewolucyjnej ów imperatyw występuje jako konsekwencja myślenia utopijnego, nakazującego usuwać wszelkie przeszkody na drodze do realizacji woli człowieka, zwłaszcza przeszkody o charakterze naturalnym. Imperatyw ten przejawiał się zresztą wcześniej, od epoki Piotrowej. Jego odbiciem były chociażby proste, geometryczne arterie komunikacyjne Petersburga, których twórcy zdawali się nie zauważać naturalnych przeszkód, chociażby rzek. Zresztą i one zostały ujarzmione poprzez regulację brzegów.

Najbardziej widowiskową realizacją tego imperatywu był wątek lotu manifestujący się na różne sposoby w kulturze radzieckiej. Na początku, w okresie kultury rewolucyjnej, był najlepiej widoczny w opowiadaniach wykorzystujących wątki fantastyczne. Później, w okresie totalitarnym, zadomowił się w dyskursie dotyczącym wyścigu technologicznego, koncentrującym się na opanowaniu stratosfery, zaś od czasu chruszczowowskiej odwilży – przede wszystkim w sposobie mówienia o podboju kosmosu i rywalizacji o palmę pierwszeństwa w tej dziedzinie ze Stanami Zjednoczonymi (Sadowski 2005: 83–120; 2013: 9–146).

Ta sama idea miała też swoje „naziemne” i „podziemne” odpowiedniki. Wśród tych pierwszych można wymienić wszystkie tak zwane „wielkie budowy socjalizmu”, na czele z Kanałem Białomorskim, Kanałem Moskwa-Wołga i wielkimi elektrowniami wodnymi, zwłaszcza syberyjskimi (elektrownie: Sajańsko-Szuszeńska, Bracka i Krasnojarska). Z kolei najlepszym przykładem „podziemnych” jej realizacji jest budowa moskiewskiego metra (Szczukin 2006b; Sadowski 2010).

Pokorzenie przyrody miało wreszcie swój wymiar rolniczy. Realizował się on poprzez kampanię zagospodarowania nieużytków, trwającą w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Była z nią powiązana słynna „gorączka kukurydziana” Nikity Chruszczowa, w ramach której w Rosji na wzór amerykański na potęgę zaczęto uprawiać kukurydzę.

Wcześniej ujarzmianie przyrody dało o sobie znać w działalności Trofima Łysenki, którego poglądy na rozwój rolnictwa zdecydowanie wspierały najwyższe władze ZSRR od Stalina po Chruszczowa. Łysenko, który odrzucał i zwalczał w swoich postulatach agrobiologicznych zasady genetyki i głosił możliwość dokonywania nieograniczonych modyfikacji w organizmach za pomocą zmian środowiskowych, stanowił doskonałe ucieleśnienie radzieckiej zasady ujarzmiania przyrody zgodnie z wolą człowieka.

Sięgając jeszcze głębiej do historii, warto w tym kontekście przypomnieć także postać agrobiologa Iwana Miczurina, który we wstępie do jednej ze swych późnych prac pisał: „Nie możemy oczekiwać od przyrody żadnych darów; naszym zadaniem jest owe dary jej wydrzeć” (Мичурин 1934: 11).

Zdecydowanie na uboczu kultury oficjalnej (choć nadal w jej obłębie) pozostawały w Związku Radzieckim teksty kultury reprezentujące przeciwstawną tendencję kulturową – programowy szacunek do przyrody. Klasycznych przykładów dostarcza literatura piękna. Wśród dzieł, które wyraźnie sprzeciwiają się dominującej idei podporządkowywania przyrody woli człowieka, znajdują się: niemal cała twórczość Michaiła Pryszwina, opowiadanie Konstantina Paustowskiego *Ziemia Mieszczorska* (*Mieszczorskaja storona*, 1939) i dwa jego szkice: *Sam na sam z jesienią* (*Najedynie s osienju*, 1963) i *Iljiński staw* (*Iljinskij omut*, 1964), a także *Rosyjski las* Leonida Leonowa (1953), w którym narrator wypomina swojej własnej kulturze przekonanie o nieograniczoności rosyjskich zasobów naturalnych, czy wreszcie powieści dwóch syberyjskich prozaików – Walentina Rasputina i Wiktora Astafjewa oraz wiele innych. *Pożegnanie z Matiorą* (*Proszczanije z Matioroj*, 1976) autorstwa Rasputina to kronika ostatnich miesięcy życia syberyjskiej wioski, którą wkrótce mają przykryć wody zalewu powstałego w czasie budowy wielkiej elektrowni wodnej. To świadectwo nieodwracalnych zmian społecznych spowodowanych odcięciem tradycyjnie żyjącej społeczności od jej naturalnego środowiska.

O ścisłym związku człowieka z przyrodą i o jej prawach pisał też Wiktor Astafjew w *Królowej ryb* (*Car'-ryba*, 1976). Przejmujące obrazy rabunkowego stosunku do przyrody znajdujemy również w klasycznym tekście okresu pierestrojki – *Golgocie* (*Płacha*, 1987) Czingiza Ajtmatowa, w której zagłada stad wilków w Azji Środkowej, dokonywana w imię zachcianki przedstawicieli radzieckiego establishmentu, uzyskuje cechy prawdziwie apokaliptyczne.

Oblicza wolności

W rosyjskiej tradycji intelektualnej mocno podkreśla się wpływ krajobrazu na kształtowanie charakteru narodowego. W tym ujęciu kultura rosyjska ma być w znacznym stopniu zdeterminowana przez pejzaż. W XX wieku myśl ta była artykułowana zarówno na poziomie

refleksji filozoficznej (Mikołaj Bierdiajew), jak i historycznej (Wasilij Kluczewski), etnologicznej (Lew Gumilow) czy nawet filologicznej (Dmitrij Lichaczow). Współcześnie tezy takie rozwija między innymi społeczno-przyrodnicza szkoła historyczna Eduarda Kulpina – filozofa i ekonomisty, pracownika Instytutu Orientalistyki Rosyjskiej Akademii Nauk, który przez wiele lat prowadził badania nad wzajemnym oddziaływaniem na siebie człowieka i środowiska naturalnego.

Wiąże się z tym pojęcie „duszy narodowej”, które wprawdzie zawdzięczamy niemieckim romantykom, ale na gruncie rosyjskim ostateczny kształt tej koncepcji nadał Mikołaj Bierdiajew. Nawiązując do znanego stwierdzenia Piotra Czaadajewa – „jesteśmy zaledwie produktem geologicznym obszernych przestrzeni” – Bierdiajew opisał to, co nazwał „pejzażem duszy rosyjskiej”. Mówił przy tym jednoznacznie, że to bezkresna równina zrodziła spreczny kompleks kulturowo-semantyczny narodu rosyjskiego. Jego skrajności, w tym słynna „szerokość” duszy rosyjskiej, spowodowane są – jego zdaniem – m.in. swoistym przestrzennym nieskrępowaniem (Бердяев 1990: 62–68; por.: Шмелев 2002a: 89).

Artykułowany przez Bierdiajewa i potwierdzany na przykład przez Lichaczowa autostereotyp Rosjanina zawiera takie cechy, jak: łagodność, towarzyskość, gościnność, spontaniczność przejawiającą się w nadmiernej skłonności do euforii, z drugiej zaś strony skromność prowadzącą do lęklivości i braku indywidualizmu, niewzruszony spokój i dojmujący smutek, popadanie w stan apatii, odrętwienia, melancholii, rozpacz, a także snu rodzącego marzycielstwo, które z kolei usprawiedliwia lenistwo (Лихачев 1984: 10–12). „Aby zrozumieć Rosję, trzeba się odprężyć. Zdjąć spodnie. Nałożyć ciepły szlafrok, położyć się na tapczanie. Zasnąć” – pisał Wiktor Jerofiejew w *Encyklopedii duszy rosyjskiej* (Jerofiejew 2003: 47). W oczywisty sposób nawiązywał przy tym do *Obłomowa* Iwana Gonczarowa (1859), genialnego studium porównawczego rosyjskiego i zachodniego (niemieckiego) charakteru narodowego, uosobianego przez głównych bohaterów – Ilję Obłomowa i Andrieja Stolza.

Punkt widzenia Bierdiajewa na stosunek łączący człowieka z przyrodą tylko pozornie kłóci się z wielką filozoficzno-poetycką tradycją

rosyjską (na przykład Dierżawin, Baratyński, Tiutczew). Według niej bowiem przyroda jest obdarzona harmonią, a człowiek i jego dusza jest dysharmoniczna (Łotman 1999a: 58). Człowiek ma przy tym dwoistą naturę. Jest istotą, która z jednej strony należy do świata przyrody, z drugiej zaś się w nim nie mieści (Łotman 1999a: 57).

Na temat istnienia bądź nieistnienia „duszy rosyjskiej” wypowiediano się po wielokroć. Na gruncie polskim rozważania na ten temat rozwija przede wszystkim Andrzej de Lazari (Lazari 2009; 1995; 2004; *IwR*). Można ową „duszę” traktować jako jedną z najważniejszych kategorii mitologii narodowej, służącą podkreślaniu szczególnej tożsamości duchowej Rosjan i Rosji. Mówi się wówczas o „duszy Rosji”, w której – według Bierdiajewa – przeważa pierwiastek żeński. Co więcej Rosja, w przekonaniu samych Rosjan, zawiera w sobie pierwiastek mistyczny, na co wskazuje choćby świetna charakterystyka rosyjskiego analiza zawarta w pracy Borysa Jegorowa *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku* (Jegorow 2002: 25–46; *IwR*, 2: 276–280).

Spośród współczesnych myślicieli istnienie wyraźnego charakteru narodowego potwierdza między innymi Aleksander Sołżenicyn (1998: 106), który, wymieniając szereg cech narodu rosyjskiego, konstruuje rozbudowany autostereotyp narodowy. Do cech tych zalicza: pokorę wobec losu, współcierpienie, współczucie, ofiarność, gotowość do skrucy, pokuty i modlitwy, wiarę jako fundament charakteru, spokojne przyjmowanie śmierci, brak pogoni za dobrami doczesnymi, otwartość, naturalną bezpośredniość, spokój wobec świata zewnętrznego, humor, wielkoduszość, zgodliwość, wrażliwość, nieograniczone zdolności i oczywiście omawianą przez nas wyżej „szeroką naturę”. Pisarz przy tym, co ciekawe, nie zgadza się z przekonaniem, że rosyjski charakter wyróżnia się antynomicznością. Do cech najbardziej istotnych należą natomiast, jego zdaniem, prostota i skromność, skłonność do usprawiedliwiania się, brak wewnętrznej dyscypliny, cierpliwość w pokorze, cielesna i duchowa wytrzymałość, brak świadomości prawnej, stawianie prawdy Bożej ponad wolność zewnętrzną (a co za tym idzie – niechęć do polityki, władzy i działalności społecznej), brak zdolności do jednoczenia sił i do organizowania się. Jednak na pierwsze miejsce – według

Sołżenicyna – zdecydowanie wysuwa się marzycielstwo i oczekiwanie na cud (Sołżenicyn 1998; Lazari 2009: 105–110). To zaś, zauważmy, koresponduje z naszymi uwagami na temat rosyjskiego hymnu.

Poetycką wersję opisu charakteru rosyjskiego znajdujemy w wierszu hrabiego Aleksego Konstantynowicza Tołstoja z 1854 roku:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж с плеча!

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!¹⁰ (Толстой 1890: 284).

Znajdujemy tu cechy, które mogą być kojarzone z „szeroką naturą”, a których zabrakło w katalogu sporządzonym przez Sołżenicyna. Pojawiają się: zapalczywość, emocjonalność i niczym nieograniczona śmiałość.

Najpełniej bodaj owe skrajności rosyjskiej mentalności zobrazowane zostały przez Fiodora Dostojewskiego. Jego bohaterowie reprezentują pełne spektrum nastrojów i emocji, tworząc przeciwstawne sobie, albo raczej uzupełniające się, pary. I tak, w *Idiocie* mamy zestawienie emocjonalnie niezrównoważonego i gwałtownego Rogożyna z zamyślonym, wyjątkowo dobrym księciem Myszkinem. Z kolei w *Braciach Karamazow* wszyscy bracia i ich ojciec reprezentują wszelkie odmiany psychologiczne człowieka lub też, według niektórych interpretacji, składają się na obraz jednej skomplikowanej jednostki. Dymitr Karamazow uosabia gwałtowne namiętności, Iwan – chłodny rozum,

¹⁰ Jeśli kochać, to bez rozsądku, / Jeśli grozić, to nie na żarty, / Jeśli przekląć, to w zapale, / Jeśli rąbnąć, to już na odlew! / Jeśli dyskutować, to już śmiało, / Jeśli karać, to już za sprawę, / Jeśli przebaczać, to z całej duszy, / Jeśli ucztować, to jakiej świat nie widział! – tłum. D. i B. Żyłko (Jegorow 2002: 37).

a stary Karamazow – lubieżność i chciwość, zaś Alosza – poszukiwanie i wątpliwości. Przypomnieć należy też słowa Swidrygajłowa, jednego z bohaterów *Zbrodni i kary*, który mówi: „Rosjanie, Awdotio Romanowno, mają w ogóle naturę szeroką, szeroką jak ich ziemia, i są niebywale skłonni do fantazjowania, do nieładu” (Dostojewski 1987a: 505). Dostojewskiemu, w jego poglądach na naturę Rosjan, wtóruje Mikołaj Bierdiajew, który w *Rosyjskiej idei (Russkaja idieja. Osnownyje problemy ruszskoj mysli XIX i naczala XX wieka, 1946)* pisał: „Żyjąc w tym ogromnym kraju, czuję, że sam w pewnym sensie... ogromnieję. Ten kraj to zupełnie inny świat i sądzić o nim nie sposób, nie pożywszy tu jakiś czas” (Bierdiajew 1999: 271).

Co ciekawe, kilka dziesięcioleci po ukazaniu się słynnej książki Bierdiajewa, uwagi te potwierdził polski pisarz, Mariusz Wilk, który wędrując przez północne ziemie Rosji, odnalazł tam – dosłownie i w przenośni – swój nowy dom. Zarówno *Wilczy notes*, *Wołoka*, jak i *Dom nad Oniego* (Wilk 1998, 2005, 2006) wymownie świadczą, że wielkie rosyjskie przestrzenie wywołują silne uczucia i emocje. W opisach Wilka przeważa zachwyt nad ascetyzmem pustki, tak istotnym dla rozumienia pewnych rosyjskich zjawisk społecznych.

Z tym ascetyzmem właśnie Igor Kondakow (Кондаков 2003: 497), powołując się na Wasilija Kluczewskiego, wiąże dość powszechne rosyjskie lekceważenie dla wygod życia codziennego. Jest ono zauważalne w tymczasowym charakterze gospodarstw, nie tylko wiejskich. Przejawem tego, także i dziś, mogą być źle wyglądające drzwi wejściowe do budynków czy balkony ze zgromadzonymi tam „na wszelki wypadek” rzeczami. Z ascetyzmem wiąże się też znacznie ważniejsza cecha określana trudnym do przetłumaczenia terminem *nieustrojennos't' byta*. Owa tymczasowość bytowania przejawia się w braku ostatecznego zagospodarowania zamieszkałej przestrzeni, w jej prowizorycznym i nieprzytulnym charakterze.

Według Kondakowa miałyby się za tym kryć kulturowe ślady dawnego półkoczowniczego trybu życia, efekt najazdów tatarsko-mongolskich, a wreszcie także miały to być rezultat życia w podatnej na pożary architekturze drewnianej. Zwłaszcza te dwa ostatnie czynniki

przyzwyczajły mieszkańców Rusi i Rosji do myśli, że praca włożona w gromadzenie dobytku w jednej chwili może się obrócić wniwecz. Przy tym o ile zagrożenie ze strony mongolsko-tatarskiej oddziaływało bezpośrednio na kilkanaście pokoleń, to świadomość łatwości pożarów funkcjonować musiała aż do XX wieku. Niepewność bytu wzmocniały później także wojny, okresy głodu i przymusowe przesiedlenia.

Wcześniej wiejskiemu budownictwu drewnianemu towarzyszył dość niebezpieczny, tradycyjny sposób opalania izb za pomocą pieców z otwartymi paleniskami. Elektryfikacja wsi, a następnie jej kolektywizacja – zmieniając model życia wiejskiego i przyczyniając się do stopniowego rozpowszechnienia pieców elektrycznych i gazowych – doprowadziły do zaniku tradycyjnych pieców, będących bodaj kluczowym symbolem ogniska domowego, miejscem, z którym wiązało się wiele wierzeń i rytuałów (Синявский 2001: 57–76).

Niezależnie od tego, który z powyższych czynników uznamy za najważniejszy, to właśnie z nimi wiązać się ma typowe dla Rosjan poczucie tymczasowości i nieprzewidywalności losu, a także słynny rosyjski fatalizm, uważany za jedną ze stałych dominant kulturowych. Na poziomie językowym reprezentuje go fraza „nie będziemy zgadywać, co się wydarzy w przyszłości” (ros. *nie budiem zagadywat’ wperiod*) i często opisywane w tekstach kulturoznawczych tak zwane „małe słówka” (Шмелев 2002a: 134–144), jak *awos’*, *niebos’* czy *kak-nibud’*. Znaczenie pierwszego z nich można oddać jako „a nuż (a może) coś (będzie)”. Z kolei słówko *awos’* zawiera w sobie jawnie wyrażoną wiarę w łut szczęścia. Od tego słowa nazwę wzięła typowa dla lat radzieckich *awos’ka* – siatka na zakupy z dużymi oczkami zrobiona ze sznurka lub żyłki. Określenie to, jeszcze w latach trzydziestych ubiegłego stulecia, wymyślił znakomity rosyjski komik Arkadij Rajkin, tłumacząc, że *awos’ka* to nadzieja, że uda się coś kupić.

O ile *awos’* wiąże się semantycznie ze szczęściem (w sensie „fartu”) i optymizmem, to *niebos’* – „nie daj Boże (coś się stało, stanie)” – odnosi się zawsze do negatywnie nacechowanego przeczucia. Frazę *niebos’ ty gołodien* („nie daj Boże jesteś głodny”) może usłyszeć każdy, kto zostanie zaproszony do rosyjskiego domu. I bynajmniej nie oznacza ona

zaniepokojenia gospodarza, że zostanie on „objedzony”, lecz troskę, że w gościnnych progach gość mógłby odczuwać głód.

Wreszcie *kak nibud'* („jakoś”) jest interesujące z kulturoznawczego punktu widzenia ze względu na pewien szczególny kontekst, w którym zwykle pada ta fraza (na przykład w formie: *kak-nibud' spravimsia* – „jakoś damy radę”). Owo „jakoś” zawiera w sobie zarówno świadomość istotnej przeszkody, jak i wiarę w jej pokonanie. Warto zauważyć, że akurat w tym przypadku funkcjonalna odpowiedniość rosyjskiego *kak-nibud'* i polskiego „jakoś” jest bardzo duża, a myślenie za pomocą tych kategorii (jak w *Panu Tadeuszu*: „Ja z synowcem na czele, i – jakoś to będzie!”) dla obu kultur jest wspólne.

Zwróciwszy uwagę na kulturowe determinanty „małych słówek”, warto się też pochylić nad wyrazami opisującymi takie stany fizyczno-psychiczne, które wywoływane są przez wrażenie braku lub nadmiaru otwartej przestrzeni. Są one doskonale opisane w utworach literackich i licznych pracach etnolingwistycznych (Wierzbicka 1990, 1992, 1999, 2007; Шмелев 2002a: 82–84, 90–93; Степанов 2001). Przytaczamy tu najważniejsze z nich, zastrzegając przy tym, że kulturowe słowa kluczowe, czyli wyrazy, w których skondensowane są kody kulturowe, są zazwyczaj trudno przetłumaczalne.

Do słów tego typu należy rzeczownik *toska* i pochodzący od niego czasownik *toskować*. *Toska*, choć często jest oddawana przez tłumaczy za pomocą słowa „tęsknota”, w istocie oznacza stan psychiczny sytuujący się gdzieś pomiędzy apatią, melancholią, nudą, niepokojem i strachem. Jest to stan męczący, może być wręcz śmiertelny, stąd określenie „śmiertelna *toska*” (*smiertnaja toska*). Sam wyraz etymologicznie wywodzi się od *tiesnyj* – „ciasny”, *tisnut'* – „cisnąć”. Występuje w nim ten sam rdzeń co w polskich wyrazach „ucisk” i „nacisk”. Człowiek, który doświadcza tego stanu, może powiedzieć: *mnie toszno*, co oznacza „jest mi duszno”, „jest mi niedobrze”, „brak mi miejsca” czy „brak mi powietrza”. Stan ten, za Wierzbicką, można określić jako taki, gdy „czegoś chcemy, ale nie wiemy czego i wiemy jedynie, że jest to *nieosiągalne*” (Wierzbicka 1990: 23).

Czasownik *toskować* bywa często używany w kontekście tęsknoty za ojczyzną (*toskować po rodzinie*) lub za bliskimi (*toskować po rodzynym*).

Toska jest podobna do niemieckiego „smutku światowego”, „bólu świata” (Weltschmerz), angielskiego *spleenu*, ale jest bardziej osobista. To coś na kształt młodopolskiego poczucia „kosmicznego bólu ziemi”, skrajnego osamotnienia, przede wszystkim duchowego. Lingwomentalne własności *toski* utrwalił Puszkina w poetyckiej frazie *grust’-toska mienia sjedajet* („smutek-*toska* mnie zjada”), pochodzącej z *Bajki o carze Saltanie*.

Symbolami stanu *toski* najczęściej są: step, pusta, zasypana śniegiem zimowa droga, ciągnąca się po horyzont równina czy postać samotnego woźnicy na saniach lub wozie. Przywołyaliśmy już w naszym wywodzie słynną balladę *Stiep’ da stiep’ krugom*, opowiadającą o woźnicy umierającym wśród pustkowi. W pieśniarskiej narracji brak wprowadzie słowa *toska*, co jednak nie znaczy, że sam obraz nie jest odbierany w jej kategoriach. Upewnia nas w tym sposób przetworzenia tego samego obrazu w piosence *Ja dyszał siniewoj* („Oddychałem lazurem [nieba]”) Włodzimierza Wysockiego. Zwróćmy uwagę, że w tekście uwypuklona została obcość przestrzeni i samotność człowieka. I to właśnie one opisywane są w kategoriach *toski*, która u Wysockiego *zwienit*, czyli „brzmi”, „dzwoni”, a więc jest bardzo namacalna:

И звенела тоска, что в безрадостной песне поется:
 Как ямщик замерзал в той глухой незнакомой степи...
 Усыпив, ямщика заморозило желтое солнце
 И никто не сказал: шевелись, подымайся, не спи!¹¹ (Высоцкий 1988: 408).

Rozpoznanie przez Wysockiego pojęcia *toski* w treści ludowej ballady jest tylko przykładem na to, że uczestnicy kultury rosyjskiej automatycznie odbierają określone obrazy (na przykład samotność w obcym otoczeniu) w kategoriach *toski*.

Może być też na odwrót i poczucie *toski* mogą oni transponować na podobne obrazy. Nie przypadkiem status nieoficjalnego hymnu emigracji rosyjskiej (zwłaszcza tak zwanej „białej”, czyli emigracji

¹¹ I dzwoniła *toska*, o której śpiewa się w smutnej piosence: / Jak woźnica zamarzał w tym głuchym nieznanym stepie... / Uśpiło woźnicę i zamroziło żółte słońce / I nikt nie powiedział: ruszaj się, wstań, nie śpij!

politycznej okresu rewolucyjnego) zyskała pieśń *Zamieło ciebia sniegom*, Rossija Filareta Czernowa. Jej autor, choć sam nigdy emigrantem nie był, umiał stworzyć idealną poetycką wizualizację tęsknoty za ojczyzną:

Замело тебя снегом, Россия,
Запуржило седою пургой
И холодныя ветры степныя
Панихиды поют над тобой¹² (Чернов 2006: 612).

Wśród powszechnie używanych słów o wielkim nasyceniu semantycznym, wykorzystującym komponent swobodnego przemieszczania się, prym wiedzie czasownik *gulat'*. Jednym z jego znaczeń (choć słowniki rosyjsko-polskie wskazują na nie jako na podstawowe) jest „spacerowanie” czy „przechadzanie się”. Inne popularne tłumaczenie to „hulać”.

W przekładach niezwykle trudno odzwierciedlić językowy fakt, że rosyjskie *gulat'* oznacza „przemieszczać się bez ograniczeń”, „przemieszczać się z rozmachem”. Wyraz ten zawiera bowiem w sobie wyraźny element hedonistyczny i dlatego może być również odpowiednikiem polskiego „szaleć”: *Dawaj, gulniom s toboj!* – to tyle, co „zaszalejmy razem”, zaś *zagulat'* – to zaszaleć ze wszystkimi możliwymi tego konsekwencjami przestrzenno-czasowymi. *Zagulał ty!* – to artykułowana, czasem z wyrzutem, czasem z podziwem (a często z jednym i drugim), fraza mogąca oznaczać zarówno to, że ktoś jednego wieczoru przepił z kolegami wszystko, co miał, jak i to, że przyczynę jego niedawnej nieobecności mówiący wiąże z podejrzeniem innych uciech. Tak czy inaczej zawsze chodzi o to, że ów delikwent zaszalał i że w tym szaleństwie na jakiś czas zupełnie się zatracił.

W takim właśnie znaczeniu fraza ta występuje w wielu piosenkach, jak choćby w słynnej balladzie funkcjonującej zwykle pod tytułem *Ech, zagulał mołodiec* lub *Ech, zagulał parień mołodoj*:

¹² Zasypało cię śniegiem, Rosjo, śniegiem, / Omiotło cię siwą zamiecią, /
I chłodne wiatry stepowe / Śpiewają nad tobą pieśni żałobne.

Эх, загу-загу-загулял, загулял,
Паренек молодой, молодой
В красной, эх, рубашоночке,
Хорошенький такой.

Эх, промо-промо-промотал, промотал
Он все свои да деньжоночки
В красной рубашоночке,
Хорошенькой такой.

Эх, загу-загу-за-загубил,
Он свою молодушку,
Бедную голубушку
Несчастенький такой¹³.

Każda zwrotka tej piosenki to w istocie rozwinięcie semantyki czasownika *gulat'*.

Zdecydowanie najważniejszymi słowami kluczami związanymi z przestrzenią są – obok wyrazu *toska* – w kulturze rosyjskiej wyrazy: *swoboda* i *wola*. *Swoboda* rozumiana jest jako wolność osobista, pewność siebie i nieskrępowanie. Według pierwszego wielkiego dziewiętnastowiecznego słownika języka rosyjskiego autorstwa Włodzimierza Dala *swoboda* oznacza „własną wolę, przestrzeń, możliwość działania po swojemu, brak ograniczeń, niewoli, brak konieczności podporządkowania się cudzej woli” (Даль 1882b: 154). Dotyczy to zarówno przestrzeni prywatnej, jak też całkowitego braku ograniczeń przestrzennych w znaczeniu: „jeśli chcę gdzieś iść, mogę to zrobić”.

Biorąc pod uwagę, że rosyjski chłop był przez wieki przywiązany do ziemi i że możliwość swobodnego przemieszczania się była przywilejem niewielkiego procentu ludzi wolnych, pojęcie *swobody* tłumaczyć można jako ruch ukierunkowany nie na zewnątrz, lecz do wewnątrz

¹³ Ech, zaszalał, zaszalał / Chłopak młody, młody / W czerwonej, ech, koszulinie, / Ładny i przystojny taki. // Ech, stracił, stracił / Wszystkie swoje pieniądze, / W czerwonej koszulinie / Ładny i przystojny taki. // Ech, pozbawił dobrego imienia / Swoją młodą dziewczynę, / Biedną gołąbeczkę, / Biedniutki taki.

człowieka. *Swoboda* zawsze uzyskiwana jest w głębi siebie, jest efektem duchowego rozwoju. To zagęszczająca się przestrzeń w człowieku, gwarantująca mu – nawet w przypadku niewoli – wewnętrzną wolność i duchową niezależność. Nieprzypadkowo etymologicznie zbieżny ze *swobodą* jest rzeczownik *słoboda*, oznaczający pierwotnie nową osadę, której mieszkańcy byli przez tak zwany okres wolnizny (do 20–25 lat) zwolnieni z powinności wobec pana feudalnego czy władcy.

Inaczej rzecz się ma z pojęciem *wola*, które także oznacza wolność, choć jest to wolność zupełnie innego rodzaju. Według Władimira Toporowa w rzeczowniku tym zawiera się idea ekstensywna – ruch pozbawiony konkretnego celu i formy (Топоров 2006: 105–108). Jest w nim jedynie prosty komunikat, by szukać „tam!”, „na zewnątrz!”. To samo znajdujemy także we frazie *wyjti na wolu* („wyjść na wolność”), w której uzyskać wolność to tyle, co „uciec”, „wyrwać się stąd”. *Wola* poszukiwana jest zawsze na zewnątrz siebie. To możliwość życia według własnych reguł, bez więzów społecznych, a nawet wbrew nim, w sprzeczności ze światem.

Podczas gdy *swoboda* zakłada poszanowanie innych, *wola* jest samolubna. Pragnienie niczym nieograniczonej wolności może się bowiem potencjalnie wiązać także z narzucaniem własnej woli innym, z władzą nad nimi i z łamaniem ich oporu. Tak rozumiana wolność z czasem może przeistoczyć się w samowolę, rozpasanie namiętności, bunt (zazwyczaj bezsensowny, często krwawy), a ten – w tyranję. Tyran zawsze obdarzony jest *wolą*, ona zaś prowadzi go wprost do samowoli.

Wyraz *wola*, choć pochodzi od prasłowiańskiego *volja* i znajduje swoje odpowiedniki oparte na tym samym źródłosłowie we wszystkich językach słowiańskich, w języku rosyjskim został semantycznie wzbogacony przez dziewiętnastowieczny żargon więzienny, w którym początkowo oznaczał życie bez łańcuchów i krat. Podkreślają to takie zwroty, jak: *guljat' na wole* („szaleć na wolności”) czy *wol'nomu wola – spasionnomu raj* („wolnemu wolność, zbawionemu – raj”) (Шмелев 2002a: 70–75).

Niektórzy badacze twierdzą, że uczucie i pragnienie *woli* to główna przyczyna rosyjskiego anarchizmu i nihilizmu. Właśnie pragnienie *woli* zawarte jest w żywo dyskutowanej w *Braciach Karamazow* teorii Iwana:

„Jeśli nie ma nieśmiertelności duszy, to i cnoty nie ma, a zatem wszystko jest dozwolone” (Dostojewski 1987b: 102)¹⁴. Przejawy *woli* opisuje Dostojewski również w *Biesach*, które traktować można jako studium dialektyki wolności. Zaprzeczeniem wolności, jak dowodzi pisarz, jest nie tylko niewola, ale i samowola, która prowadzi do samozagłady. Ostatecznie przecież to *wola* jest podstawą tyranii Stawrogina, a następnie jego samobójstwa. Do trudnej kwestii wolności Dostojewski odnosi się także w bodaj najsłynniejszej części *Braci Karamazow*, w rozdziale, w którym Iwan przedstawia Aloszy projekt poematu o Wielkim Inkwizytorze, gdzie Inkwizytor proponuje dobrowolną ucieczkę od niebezpiecznej wolności i jej wymianę na sytą niewolę (Dostojewski 1987b: 398–404; Walicki 2005: 495–499).

Za ciekawe i bardzo obrazowe podsumowanie różnic pomiędzy pojęciami *swoboda* i *wola* można uznać opowiadanie Nadieždy Teffi (właśc. Nadieżda Buczyńska) zatytułowane *Wola*. Zwrócił na nie uwagę Aleksiej Szmielow, gdy analizował rosyjski językowy model świata (Шмелев 2002a: 74). Przytoczmy więc fragment tego opowiadania:

Wola to zupełnie co innego niż *swoboda*. *Swoboda* – *liberté* to stan prawny obywatela, który nie naruszył prawa rządzącego krajem. Jest przekładalna na wszystkie języki świata i zrozumiała dla wszystkich narodów.

Wola jest nieprzekładalna.

Co widzimy przy słowach *swobodnyj czietowiek*?

Widzimy, co następuje:

Idzie ulicą jakiś obywatel, zsunąwszy lekko czapkę na tył głowy, w zębach papierosek, ręce w kieszeniach. Idąc obok zegarmistrza, spojrzął na zegar, kiwnął głową, „mam jeszcze czas” – i poszedł gdzieś do parku [...]. Pospacerował, wypluł papierosa, pogwizdał, zszedł po schodkach do restauracji.

Co widzimy przy słowach *czietowiek na wolie*?

Bezgraniczny horyzont. Idzie ktoś, bez celu, po bezdrożu, kroczy, nie patrząc pod nogi. Bez czapki. Wiatr buszuje mu we włosach, zwiewa je

¹⁴ Cytat ten w wersji przetworzonej funkcjonuje często w kulturze w formie uproszczonej: „Jeśli Boga nie ma – wszystko jest dozwolone”.

na oczy, bo takim jak on wiatr zawsze dmie w żagle. Obok przelatuje ptak, szeroko rozpościera skrzydła, i on, ten człowiek, macha obiema rękami, krzyczy za nim dziko, bez skrępowania i się śmieje.

Swoboda jest zgodna z prawem.

Wola nie liczy się z niczym.

Swoboda – to stan człowieka-obywatela.

Wola – to uczucie (Тэффи 1990: 195).

Z pojęciem przestrzeni i różnie pojmowanej wolności łączy się kolejne nieprzetłumaczalne pojęcie związane z osobliwymi cechami rosyjskiego charakteru narodowego i autostereotypu. To żeński rzeczownik *udal'*, oznaczający „męstwo”, „odwagę” i „zuchwałość”, która jednak do przejawienia się potrzebuje przestrzeni. Uczucie oddawane słowem *udal'* wiąże się z niepoohamowaną, ekstatyczną śmiałością, często połączoną z lekceważeniem własnego bezpieczeństwa, a nawet życia. *Udal'* może też przeradzać się w panikę każącą człowiekowi pędzić na oślep do przodu (Шмелев 2002a: 93–95).

Przymiotnikiem bardzo często charakteryzującym *udal'* jest *mołodiecкая* – kolejne słowo w zasadzie nieprzetłumaczalne na język polski i tylko w pewnym stopniu możliwe do oddania jako „zuchwała”. Owa zuchwałość, przejawiająca się w zamaszystym geście, to stały motyw folklorystyczny, występujący zwłaszcza w rosyjskich pieśniach i piosenkach. Rozmach widoczny jest też w męskich figurach ludowego tańca rosyjskiego zwanego *plaską*, z jego skokami, przysiadami, wyrzutami rąk i nóg. Tańczący chce niejako zająć sobą jak największą przestrzeń, aż do „rozerwania się, pęknięcia” (Лихачев 1984: 11).

Udal' to zatem „polykanie przestrzeni”, które często przejawia się też w zamiłowaniu Rosjan do szybkiej jazdy. W *Stu opowiadaniach z historii rosyjskiej* Siergiej Aleksiejew przedstawia relację o tym, jak entuzjastyczne Aleksander Suworow odniósł się do wojskowego kuriera, który pędząc z wiadomością, rozganiał saniami wszystkich stojących mu drodze, aż w końcu przewrócił w śnieg także samego feldmarszałka. Nagradzając dzielnego wojaka, generał miał powiedzieć: *Za udal'! Za russkiju duszu! Za mołodieczestwo!* („Za odwagę! Za rosyjską duszę! Za zuchwałość!”). Nic dziwnego – zaświadcza

Aleksiejew – „Suworow lubił szybką jazdę. Czy to wierzchem, czy to w dyliżansie, ale zawsze tak, by zapierało dech, żeby wiatr chłostał po twarzy” (Алексеев 1972: 90).

Skoro o szybkiej jeździe mowa, to w sferze wizualnej jej symbolem jest niewątpliwie obraz słynnej *trojki* (trójkonnego zaprzęgu), czemu w sferze dźwiękowej odpowiada stopniowo przybliżający się dźwięk dzwoneczków końskiej uprzęży. Oba te elementy to typowy motyw rosyjskich pieśni, obrazów literackich i filmowych. Podniesienie obrazu trójkonnego zaprzęgu do jednego z najtrwalszych symboli Rosji zawdzięczamy Mikołajowi Gogolowi, który pierwszy z planowanych trzech tomów *Martwych dusz* (*Miortwyje duszi*, 1842) zakończył słynnym opisem pędzącej *trojki*:

Koniki się rozruszały i poniosły jak puch lekką bryczkę [...]. Cziczikow tylko się uśmiechał [...], bo lubił szybką jazdę. Któryż Rosjanin nie lubi szybkiej jazdy? Jakżeby jego dusza, dążąca do zapamiętania się, zawirowania, nie powiedziała czasem: „Pal diabli wszystko!” [...] Hej, trójko, ptaku-trójko! kto ciebie wymyślił? widać, że tylko w dzielnym narodzie mogłaś się zrodzić, na tej ziemi, która nie lubi żartować, tylko równo i gładko roztoczyła się na pół świata [...]. Czy nie tak samo i ty, Rosjo, pędzisz jak dzielna nieprześcigniona trójka? [...] Co oznacza ten wzburzający przerażenie pęd? i jakaż niewiadoma siła zawarta jest w tych nieznanych światu koniach? [...] i mknie trójka, przez Boga natchniona!... Rosjo, dokądże pędzisz? Daj odpowiedź! Nie daje odpowiedzi (Gogol 1957: 312–313).

Rozważania o *trojce* prowadzą nas do kluczowego dla kultury rosyjskiej chronotopu drogi, mającego najczęściej znaczenie epistemologiczne.

Droga

Droga, rozumiana jako spotkanie z Innym, ze sobą samym bądź z sacrum, dla podmiotu, który ją przemierza, zawsze oznacza otwarcie się na nieznanne, nieprzyswojone treści.

Motyw drogi w zasadzie otwiera autonarrację kultury rosyjskiej. W myśl *Powieści minionych lat* chrześcijaństwo stało się na Rusi religią państwową w wyniku wyprawienia w podróż przez kniazia Włodzimierza „mężów zacnych i roztropnych w liczbie dziesięciu”, by „wybadali wiarę” muzułmańską, katolicką i prawosławną (*Powieść minionych lat* 1999: 85). To, co obecnie historycy interpretują w kategoriach geopolitycznego wyboru dokonanego przez księcia kijowskiego, najstarsza ruska kronika przedstawia jako decyzję o charakterze duchowym i estetycznym. Niezależnie od rzeczywistej motywacji Włodzimierza, jego wybór przesądził o cywilizacyjnej przynależności Rusi do kultury wschodniochrześcijańskiej. I właśnie o tej przynależności rozsądzić miały wrażenia z podróży dziesięciorga mężów, którzy po powrocie oświadczyli swojemu księciu:

Chodziliśmy do Bułgarów [wołżańskich – aut.], patrzeliśmy, jak się kłaniają w świątyni, to jest w meczecie, stojąc bez pasa; pokłoniwszy się, siądzie i patrzy tędy i owędy, jak opętany, i nie ma wesela w nich, jeno smutek i smród wielki. Nie jest dobry zakon ich. I poszliśmy do Niemców, i widzieliśmy w świątyni mnogie nabożeństwa odprawiane, a piękności nie widzieliśmy żadnej. I przyszliśmy do Greków, i wiedli nas, gdzie służą Bogu swojemu, i nie wiedzieliśmy, w niebie li byliśmy, czy na ziemi: nie ma bowiem na ziemi takiego widowiska ni piękna takiego, i nie wiemy, jak opowiedzieć o tym, tylko to wiemy, że tam Bóg z ludźmi przebywa, i nabożeństwo ich najlepsze ze wszystkich krajów. My zaś nie możemy zapomnieć piękna tego, każdy bowiem człowiek, gdy skosztuje słodkości, później gorzkości nie przyjmuje, tako i my nie możemy tu żyć (*Powieść minionych lat* 1999: 86).

W kulturze rosyjskiej patronami wędrowców byli Archanioł Michał i najbardziej popularny ruski i rosyjski święty – Nikoła, czyli Mikołaj. Funkcje im przypisywane były zbieżne, co dobitnie wykazał Borys Uspieniski w swoim studium *Kult św. Mikołaja na Rusi* (Uspieński 1985: 48–55). Obaj byli strażnikami bram rajy i przewodnikami dusz po zaświatach. Szczególnie ciekawa w tym względzie jest kulturowa funkcja św. Mikołaja, który w ruskiej i rosyjskiej tradycji nie tylko dzierży klucze do nieba i jest strażnikiem rajy (jak św. Piotr w katolicyzmie), ale także pełni funkcję

psychopomposa. To on bowiem, i to nie tylko na Rusi, ale także w wielu innych tradycjach słowiańskich, ma towarzyszyć duszom zmarłych i przeprowadzać je na drugą stronę, z tego świata na tamten (Uspieński 1985: 50). Być może jest to powiązane z tym, że jest on patronem żeglarzy, a w mitologii słowiańskiej zaświaty (wyraj), zwykle znajdują się za wodą.

Uznawany za strażnika bram rajy, św. Mikołaj lokowany jest zwykle w przestrzeni liminalnej – pomiędzy światem ziemskim i zaświatami. To szczególne umiejscowienie sprawia, że jest on uznawany szczególnego pośrednika pomiędzy ludźmi a Bogiem. W takiej właśnie roli został przedstawiony w bajce zatytułowanej *Sabeliusz bogaty i Mikołaj litościwy* (*Sawielej bogatoj i Mikoła Miłostiwoj*), spisanej przez znanych rosyjskich badaczy folkloru – braci Borysa i Jurija Sokołowych. Bajka opowiada o podróży starca Sabeliusza, który razem ze swoimi towarzyszami postanowił odszukać św. Mikołaja i prosić go, by zadał Chrystusowi pytanie, co ich czeka po śmierci. Jej treść przytacza w swojej książce Uspieński, więc my z kolei przytoczymy ją za nim:

Idą drogą, nie wiedzą, dokąd doszli. Idą i idą. Od pewnego czasu droga jest coraz lepsza, coraz szersza i gładsza – niczym karta. I oto widzą – stoi dom. Podeszli do tego domu. Nigdzie się nie kończy – taki to wielki dom. Wchodzą po schodach i są już w korytarzu. I stoi... siwusiutki, sędziwy staruszek. Sabeliusz bogaty pyta więc: „Czy to ty jesteś Mikołaj Litościwy?” – „Ja, mówię...” Mikołaj Litościwy powiada: „Nocujcie!” Otworzył więc drzwi po prawej ręce i wpuszcza Sabeliusza bogatego: „Kładź się, to twój pokój!” A jak ten pokój był wysprzątnięty, jaki czysty, duży, łóżko szerokie, poduszki puchowe! I zamknął go. Starzec Sabeliusz chodzi więc po pokoju i mówi: „Panie! Chryste Najprawdziwszy! To jak Królestwo Niebieskie!” A z rana Mikołaj Litościwy wypuszcza Sabeliusza bogatego. „Jak ci się tam, dziadku, spało?” – „Och, Mikołaju Litościwy! Toż to Królestwo Niebieskie!” A on mówi: „To jest twoje wieczne miejsce!” (Uspieński 1985:49; za: Соколовы 1915: 18–19; Соколов 1938: 35; *Савелей богатою...*).

Z przekonaniem, że św. Mikołaj towarzyszy duszom zmarłych w podróży na tamten świat, wiąże się specyficzny ruski i rosyjski zwyczaj wkładania w ręce zmarłego listu do św. Mikołaja. List ów miał być rodzajem dokumentu poręczającego, potwierdzającego, że zmarły był

chrześcijaninem, co miało mu umożliwić wejście do nieba (Uspienski 1985: 183–187). Jak widać św. Mikołaj w kulturze rosyjskiej towarzyszy podróżującym w każdej podróży. Nie tylko w tych zwykłych, jakie można odbywać za życia, ale także, a może przede wszystkim, w tej najważniejszej, która ma miejsce po śmierci.

Wędrowanie i pielgrzymowanie w kulturze rosyjskiej są odbierane jako formy wolności, wyraźnie związane z nieograniczoną przestrzenią. Wolność wędrowki rozumiana jest nie tylko jako czysto fizyczna swoboda przemieszczania się (choć ta jest tutaj niezbędna), ale także jako wolność wewnętrzna (*swoboda*) oraz chęć i zdolność „udomowienia” wielu miejsc, które gwarantuje rosyjskie poczucie *woli*. Przypomnijmy w tym kontekście dramatyczne stwierdzenie Marmieladowa ze *Zbrodni i kary*: „Przecież koniecznie trzeba, żeby człowiek mógł choć dokądkolwiek pójść” (Dostojewski 1987a: 20). Jest to swoisty imperatyw drogi rozumianej właśnie w kategoriach swobody wewnętrznej. Jednak wędrowanie w kulturze rosyjskiej może też przybierać formę ucieczki, tyle że ta jest już raczej przejawem *woli* niż *swobody*. Wreszcie wędrowanie jest również rozumiane jako wygnanie, emigracja, zesłanie lub katorga i wszystkie one, w taki czy inny sposób, są w rosyjskiej kulturze powiązane z różnymi aspektami wolności.

Kultura rosyjska dobrze zna wiele rodzajów „bycia w drodze”. Klasyczna postać wędrowca, znana z folkloru, literatury czy filmu, to człowiek, który idzie, nie wiedząc dokładnie dokąd i nie do końca znając cel. Jest motywowany pragnieniem zrozumienia samego siebie i własnego otoczenia. Wędrując, otwiera się na inność, staje się zdolny do przetransformowania jej w swojskość. Taką postawę reprezentują między innymi bohaterowie bajek ludowych, którzy wykonują carski nakaz: „pójdź – nie wiem dokąd, przynieś – nie wiem co” (*podì tuda – nie znaju kuda, priniesi to – nie znaju czto*).

Rosyjski termin określający wędrowca to *strannik*. Zawiera on w sobie znaczenia związane zarówno ze słowem *strana* („kraj”, „okolica”), jak i *strannyj* („dziwny”, „odmienny”). W tym drugim przypadku łatwo zauważyć podobieństwo do angielskiego *stranger*. Czynność, którą wykonuje wędrowiec, w języku rosyjskim oddaje się terminami *stranstwije* lub *stranniczestwo* oznaczającymi wędrowkę, rozumianą jako duchowe

doskonalenie. W takim sensie termin ten pojawia się w tytule jednego z wierszy Puszkina (*Strannik*, 1835).

Specyficznym typem wędrowki jest pielgrzymka. Pielgrzym, w odróżnieniu od zwykłego wędrowca, zna cel swojej wędrowki i zmierza do znanych mu treści. Jednak w kulturze rosyjskiej czasem trudno odróżnić wędrowca od pielgrzymy. Dzieje się tak dlatego, że od czasów staroruskich aż do rewolucji 1917 roku kultura i pobożność ludowa stałe popychały Rosjan bądź do pielgrzymowania do monasterów i świętych miejsc, bądź do wędrowania w poszukiwaniu krain szczęśliwych (Синявский 2001: 142–145; szerzej o tym zagadnieniu w trzecim rozdziale o przestrzeni pozornie zamkniętej). Czy bowiem ten, kto wyrusza na wędrowkę, by nad jeziorem Swiętojar odnaleźć ukryte święte miasto Kiteż i mieć szansę na ujrzenie celu swej wędrowki, musi swój zamiar zachowywać w głębokiej tajemnicy, jest wędrowcem czy pielgrzymem?

Bardzo ważnym sposobem „bycia w drodze” jest także służba wojskowa rozumiana jako uczestnictwo w wyprawie wojennej. Na zasadzie metonimicznej indywidualny *podwиг* żołnierza będzie się rozciągać na całą wspólnotę, w imieniu której on walczy. Jego wysiłek stanie się więc kolektywny. Częściowo za efekt ten będzie odpowiadać zawarta we wszystkich językach słowiańskich zasada walki w imieniu wspólnoty, przejawiająca się w zaimku „za” (pol. „walczyć za ojczyznę”, ros. *borot’sia za rodinu*, cz. *bojovat za svou zemi*, chorw. *boriti za svoju zemlju*). Zaimek ten ustanawia klasyczną zasadę metonimiczną „część za całość”. Swoistość języków słowiańskich widać w ich zetknięciu z germańskimi, w których w analogicznych przypadkach występuje zaimek odpowiadający polskiemu „dla” (ang. *for*, niem. *für*, szw. *för*).

Przypadek rosyjski jest jednak o tyle ciekawy, że „za ojczyznę” walczy się również poza jej granicami (zgodnie z logiką Tiutczewowskiej *Geografii rosyjskiej*). To po pierwsze. Po drugie – hasła i dewizy wojenne eksponują wielopoziomowe związki metaforyczne, ustanawiające relację nie tylko ze wspólnotą, ale też z władcą (jak w okresie wielkiej wojny ojczyźnianej 1941–1945 – „Za Ojczyznę, za Stalina”) bądź z władcą i ideą naczelną (czasach Imperium Rosyjskiego – „Za Wiarę, Cara i Ojczyznę”). Wędrowcami-żołnierzami walczącymi za ojczyznę poza jej granicami

będą zatem na przykład uczestnicy wypraw Suworowa czy Kutuzowa, a także żołnierze zdobywający Berlin w czasie II wojny światowej.

W czasach Imperium Rosyjskiego statusy wędrowca i żołnierza zbliżą się ze względu na niezwykle długi, dwudziestopięcioletni okres służby wojskowej (dotyczący głównie chłopów). Tak długie pozostawanie poza domem w pewien sposób czyniło żołnierza wędrowcem. Ten związek pozostał trwały także w czasach radzieckich, gdy służba poborowa odbywała się zwykle w jednostce wojskowej odległej od miejsca zamieszkania o tysiące kilometrów.

Ciekawe metamorfozy statusu postaci będących w drodze nastąpiły w okresie radzieckim. W czasach stalinowskich w gruncie rzeczy jedyny pozytywnie wartościowany przez oficjalną kulturę sposób przemieszczania się stanowiła podróż *po putiowkie*, czyli odbywana za specjalnym skierowaniem. Była ona sankcjonowana przez państwo za pośrednictwem jego instytucji: wodza, komsomoł, partię czy zakład pracy. Odbywającemu taką podróż bliżej jest do statusu żołnierza niż wędrowca.

Jako klasyczny obraz tego rodzaju podróży można przywołać na przykład niezwykle popularny w latach trzydziestych socrealistyczny film Siergieja Gierasimowa *Siedmiu śmiałych* (1936). Jest to opowieść o założce komsomolskiej stacji arktycznej, której członkowie na drodze konkursu uzyskują prawo do dokonania szeregu polarnych *podwигów*. Zasada swoistego delegowania do odbycia podróży i związanych z nią czynów heroicznych została również zilustrowana w pierwszej zwrotce pieśni stanowiącej muzyczny leitmotyw filmu:

Лейся песня на просторе,
 Не скучай, не плачь жена.
 Штурмовать далёко море
 Посылает нас страна (Апсолон)¹⁵.

Specyficzną reakcją na ograniczenia swobodnego podróżowania w okresie stalinowskim był późniejszy oddolny, odwilżowy ruch niczym

¹⁵ Płyn, pieśni, przestworzami, / nie tęsknij, nie płacz żono. / Szturmować dalekie morze / Posyła nas kraj.

nieskrępowanego wędrowania, głównie po górach. Zbiegło się to w czasie z bujnym rozwojem nowego gatunku poetycko-muzycznego, tak zwanej pieśni autorskiej, znanej z twórczości Bułata Okudźawy, Aleksandra Galicza czy Bielży Achmaduliny, a później fenomenalnie rozwiniętej i połączonej z innymi gatunkami przez Włodzimierza Wysockiego.

Pieśń autorska stała się nieodłącznym elementem wędrówek młodzieży akademickiej, szukającej przygód poprzez osobistą konfrontację z naturą. Klasykiem tego gatunku bezsprzecznie stał się Jurij Wizbor, którego ballady – jak cytowana poniżej *Pieśń alpinistów* (*Piesnia alpinistow*, 1967) – eksponowały wszystkie rosyjskie kody związane z podróżą i pokonywaniem przestrzeni:

Но есть такое там, и этим путь хорош,
Чего в других местах не купишь, не найдешь –
С утра подъем, с утра и до вершины – бой.
Отыщешь там в горах победу над собой¹⁶ (Визбор 1967).

Strofa ta uzmysławia, że nawet po okresie odwilży i po zniesieniu ograniczeń w podróżowaniu wędrowcy nadal byli skłonni opisywać swój *podwиг* za pomocą kategorii powiązanych z obrazem żołnierza, wędrującego ściśle według rozkazów. Tyle tylko, że w tym przypadku „rozkazy” wydaje kultura.

Innym szczególnym przejawem „bycia w drodze” jest zjawisko nomadyzmu, rozumianego jako przejaw atopii („bezmiejscowości”), oznaczającej całkowite uwolnienie się od miejsca i zanegowanie znaczenia przestrzeni. W rosyjskiej kulturze zjawisko to znane jest jako *brodiażnichestwo* („włóczęgostwo”, „wałęsanie się”). W dziewiętnastowiecznej Rosji *brodiaga* to najczęściej zbiegły więzień, katorżnik lub przymusowy osiedleńiec. Po likwidacji prawa pańszczyźnianego, gdy rozpoczęła się epoka wielkiego przemysłu, funkcję *brodiag* przejęły dzieci i подростки, najczęściej sieroty, określane jako *biesprizornyje* („bez nadzoru”), wywodzące się

¹⁶ Lecz jest też tam coś, dzięki czemu droga jest piękna, / Czego w innych miejscach nie kupisz, nie znajdziesz – / Rano pobudka i od rana bój o szczyt. / Odnajdziesz tam w górach zwycięstwo nad samym sobą.

z miejskiego lumpenproletariatu. Współcześnie zaś miejsce *brodiagi* i *biesprizornego* zajął miejski *bomż* (słowo pochodzące od akronimu: *lico biez opriedielonnogo miesta żyteielstwa* – „osoba bez określonego miejsca zamieszkania”). Wszystkie te formy to szczególne przypadki bycia w drodze wynikające z przymusowej lub dobrowolnej bezdomności.

Skrajnymi rodzajami stosunku do drogi i do wędrowni w kulturze rosyjskiej jest, z jednej strony, tytułowy bohater opowiadania Czechowa *Człowiek w futerale* (*Czełowiek w futlarie*, 1898), z drugiej zaś bieguni, zwani także *strannikami*, czyli wędrowcami. Bohater Czechowa to człowiek chorobliwie bojący się otwarcia na inność, co prowadzi do klaustrofobii i ksenofobii. Bieguni natomiast to członkowie jednej z grup religijnych wywodzących się ze staroobrzędowców, powstałych w rezultacie siedemnastowiecznego rozłamu w łonie rosyjskiego prawosławia. Wierzyli oni, że tylko ciągły ruch jest w stanie ocalić człowieka przed panującym w świecie Antychrystem, który wdziera się w ludzkie dusze, gdy pozostają one w stanie stagnacji. Ucieczka, zerwanie wszelkich więzi ze światem, odmowa wypełniania obowiązków państwowych i społecznych, w tym płacenia podatków, służby wojskowej, a nawet posiadania dokumentów, traktowanych jako widzialne znaki Antychrysta, miały – ich zdaniem – pozwolić na uniknięcie skalania i uzyskanie zbawienia.

Osobliwe miejsce drogi w kulturze rosyjskiej podkreśla binarny charakter jej językowego określenia. W języku rosyjskim istnieją bowiem dwa wyrazy oznaczające drogę – *doroga* i *put'*. Pierwsze ma znaczenie czysto fizyczne i użyteczne, drugie zaś ma silne konotacje czasowe, moralne, etyczne, ideowe, a nawet wyznaniowe. To rozróżnienie widać doskonale w licznych związkach wyrazowych, takich jak z jednej strony *dał'naja doroga* („daleka droga”) czy *skatiert'ju doroga* („idź precz”, dosł. „droga niczym obrus”), z drugiej *żyzniennyj put'* („droga życiowa”), *putnoje dielo* („sensowna, dobrze rokująca sprawa”), *zaputannoje dielo* („skomplikowana sprawa”), *besputie* („bezdroże”), *pierieputije* („skrzyżowanie dróg”), *biesputnyj / nieputiowyj czełowiek* („nieżyciowy człowiek”), a także w wewnętrznej semantyce nazwisk: *Rasputin* (od *rasputnyj* – „rozwiązły”), *Putin* (od *putiowyj* – „sensowny”, „znający drogę”). Wreszcie to samo znajdujemy także w sloganach, z których

najbardziej znany pochodzi z epoki ZSRR: *Put' k kommunizmu*, oznacza dosłownie „drogę do komunizmu”, a faktycznie – postawę ideową prowadzącą do urzeczywistnienia komunistycznego ideału.

Do dziś kultywuje się w Rosji specjalne zwyczaje związane z podróżą, takie jak odprowadzanie (liczne) wyjeżdżających i wychodzenie (również liczne) po przyjeżdżających, siadanie na chwilę w ciszy przed podróżą, co nawet określa się mianem „siadania na drogę”. Rolę witających i żegnających mogą zresztą pełnić także przydrożne kapliczki i krzyże na rogatkach miast. Na taką ich funkcję wskazuje między innymi Dmitrij Lichaczow w *Notatkach o tym, co rosyjskie (Zamietki o russkom; Лихачев 1984: 13)*.

Takie dalekie podróże, odbywane koleją, mogące trwać nawet kilka czy kilkanaście dni (droga ekspresem z Moskwy do Władywostoku zajmuje tydzień), cechuje specyficzny zestaw rytuałów podróży, podkreślających ich liminalny charakter. Należy do nich cały zestaw działań wspólnototwórczych, takich jak częstowanie towarzyszy podróży przygotowanym na drogę jedzeniem, picie alkoholu, wspólne palenie papierosów *na tamburie*, czyli w końcowej części wagonu. Te dwa ostatnie rytuały stopniowo zanikają, gdyż coraz konsekwentniej egzekwuje się w Rosji zakaz palenia i picia alkoholu w pociągach.

Początkom dłuższej podróży koleją zwykle towarzyszy *obżywanie* przestrzeni – osvajanie jej poprzez nadawanie cech przestrzeni mieszkalnej. To dlatego, niezależnie od pory rozpoczęcia podróży, jedną z pierwszych czynności wykonywanych przez rosyjskich podróżnych jest przebranie się w mniej „wyjściowe” i bardziej „domowe” ubranie. Zaraz potem następuje rozpoczęcie posiłku. Jeszcze do niedawna „domowości” przestrzeni podróży można było doświadczyć w dość specyficzny sposób, w formie niechęci okazywanej przez konduktora, gdy jako pierwsza do wagonu chciała wejść kobieta. Pozostawało to w zgodzie z rytuałem zasiedlinowym, nakazującym, by do nowego mieszkania pierwszy wchodził mężczyzna¹⁷.

¹⁷ Ustna relacja Zuzanny Grębeckiej.

Przedstawienia podróży, a także opisy dróg, często prowincjonalnych, pełnych błota, kałuż, piachu i pyłu, powracają w rosyjskiej literaturze, malarstwie i filmie. Sam motyw drogi, w funkcji organizującej całą fabułę bądź świat przedstawiony dzieła literackiego, pojawia się już w najstarszych ruskich zabytkach piśmienniczych, takich jak: *Wędrownka Bogurodzicy po miejscach męki* (*Chożdienije Bogorodicy po mukam*, wykorzystane potem aluzyjnie przez Aleksego Tołstoja w *Drodze przez mękę – Chożdienije po mukam*), *Słowo o wyprawie Igora* (*Słowo o połku Igoriewie*, przy założeniu jego autentyczności, ewentualna nieautentyczność i tak zresztą nie przekreśla siły oddziaływania tego tekstu na kulturę rosyjską, począwszy od początku XIX wieku), a także pierwszy świecki pamiętnik *Wyprawa za trzy morza* (*Chożdienije za tri moria*) Afanasija Nikitina z XV wieku.

Pod koniec XVIII wieku pojawił się inny słynny opis wędrownki – *Podróż z Petersburga do Moskwy* (*Putieszestwije iz Pietierburga w Moskwu*) Aleksandra Radiszczewa, w której droga z nowej stolicy do starej stała się dla autora pretekstem do ukazania całościowego obrazu państwa i przeprowadzenia krytyki społecznej. Tekst ten, postulujący między innymi zniesienie poddaństwa i reformę despotycznych rządów, został przez Katarzynę II uznany za „przepełniony najszkodliwszym mędrkowaniem”, „burzący spokój społeczny i umniejszający właściwy wobec władz szacunek” (Ukaz z 4 września 1790 roku). W efekcie stał się przyczyną wydania na autora wyroku śmierci, później zamienionego na karę zsyłki.

W ramach tej samej tradycji opisywania podróży jako formy opowieści o świecie powstał także poemat Nikołaja Niekrasowa *Komu się na Rusi dobrze dzieje* (*Komu na Rusi żit' choroszo*), ukończony w 1876 roku. Tym razem prawdy w podróży przez cały kraj poszukują chłopi. Celem ich poszukiwań jest prawda o Rosji, o świecie i o człowieku. Pytania, jakie w finale poematu stawia bohater liryczny Niekrasowa, uwypuklają uniwersalny charakter drogi jako metafory. Co ciekawe, ukazują również mocne jej powiązanie z kodem *woli*:

Средь мира дольнего
Для сердца вольного
Есть два пути.

Взвесь силу гордую.
Взвесь волю твердую:
Каким идти?¹⁸ (Некрасов 1996: 360–361).

Droga i podróż są też ukrytymi motywami utworów Czechowa – *Wujaszka Wani* (*Diadia Wania*) i *Trzech sióstr* (*Tri siostry*). Przechodzą również do filmowych adaptacji jego sztuk – pojawiają się na przykład w ekranizacji *Płatonowa* (*Biezotcowszczina*), czyli w filmie Nikity Michalkowa *Niedokończony utwór na pianole* (*Nieokonczennaja pjesa dla mechanicznego pianino*, 1977). Znalazła się w nim przejmująca scena, gdy główny bohater obserwuje przejeżdżający w oddali pociąg i marzy o tym, by uciec od swojego życia, usiąść w ciepłym wagonie i napić się herbaty z przypadkowymi towarzyszami podróży.

Wreszcie mamy też podróż, która może odmienić los. Spina ona niczym klamra słynną powieść Lwa Tołstoja *Anna Karenina* (*Anna Karienina*). Tytułowa bohaterka poznaje swego przyszłego kochanka Wrońskiego na moskiewskim dworcu. Zaraz po jej przybyciu z Petersburga pod kołami pociągu ginie robotnik kolejowy. Ona sama też w końcu zginie w identyczny sposób, popełniając samobójstwo na tym samym dworcu. W pociągu umiejscowiona jest także fabuła innego dzieła tego pisarza – *Sonaty Kreutzerowskiej* (*Kriejcerowa sonata*). Sam Tołstoj zresztą swoje ostatnie dni również spędza w pociągu, w podróży, która wedle świadectw uczestników tych wydarzeń nie miała żadnego określonego celu. Umiera na stacji kolejowej w Astapowie. Ostatnie dni pisarza – w formie fabularnej – ukazuje film *Ostatnia stacja* (*The Last Station, Poslednieje woskriesienije*) w reżyserii Michaela Hoffmana, powstały w 2009 roku w koprodukcji niemiecko-rosyjsko-angielskiej.

Inny rosyjski pisarz, Borys Pasternak, w powieści *Doktor Żiwago* (*Doktor Żiwago*) wiąże drogę przemian duchowych bohatera z tułaczką, której również towarzyszy obraz pociągu. Wykorzystanie przez pisarza motywu kolei w narracji o rewolucyjnej Rosji nie powinno dziwić. W kulturze radzieckiej lat dwudziestych, przede wszystkim w kulturze wizualnej,

¹⁸ Wśród świata ziemskiego / Dla serca wolnego / Są dwie drogi. // Zważ dumną siłę. / Zważ twardą wolę: / Którą obrać?

między innymi w plakacie agitacyjnym i politycznym, parowóz – łączący w sobie komponenty znaczeniowe nowoczesności i szybkiego ruchu (idealnie zbieżne z marksistowskim ideologemem postępu) – często przedstawiany jest jako metafora rewolucji. Potencjał semantyczny podróży koleją z całą swoją siłą ujawnił się też w poemacie prozą Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa-Pietuszki* (*Moskwa-Pietuszki*, 1970). To jeden z najbarwniejszych tekstów rosyjskiej literatury niezależnej XX wieku, który, podobnie jak *Podróż... Radyszczewa*, aspiruje – znowu w obrazoburczy sposób – do globalnej metafory świata radzieckiego.

Z kolei wśród najważniejszych „filmów drogi” wymienić należy choćby *Wołgę-Wołgę* Grigorija Aleksandrowa (*Wołga-Wołga*, 1938), gdzie droga bohaterów do Moskwy nabiera cech samospełnienia, czy *Dworzec dla dwojga* Eldara Riazanowa (*Wokzał dla dwoich*, 1982), gdzie spotkanie na dworcu odmienia życie prywatne głównych bohaterów. Bardzo ważnym obrazem jest też wspominany już *Cyrulik syberyjski*, w którym najpierw obserwujemy, jak bohaterowie, Jane i Andriej – *no-men omen* – Tołstoj, poznają się w pociągu, później zaś – dramatyczną scenę na dworcu podczas wyjazdu Andrieja na katorgę.

Porażający w swojej wymowie jest też film *Obiecane niebiosa* (*Niebiosa obietowannyje*, reż. Eldar Riazanow, 1991), powstały w końcowym okresie pierestrojki. Jego bohaterowie, ofiary przemian, głównie należą do inteligencji, mieszkają w wagonach stojących na bocznicach kolejowej. Przejmująca jest zwłaszcza ostatnia scena, ukazująca lot pociągu ku niebu, czyli ku „lepszemu światu”.

Dodajmy jeszcze, że właśnie podczas pierestrojki, w „złotym okresie” rozwoju rosyjskiej muzyki rockowej, a także w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, obrazy i metafory związane z podróżą oraz koleją zawarte w wielu tekstach rockowych pełniły funkcję organizującą cały świat przedstawiony. Wątek podróży pojawia się w piosenkach niemal każdego z klasyków rosyjskiego rocka. Znajdujemy go u Andrieja Makarewicza, który z grupą Maszyna Wriemieni nagrał utwór *Rozmowa w pociągu* (*Razgowor w pojezdzie*), u Wiaczesława Butusowa i Ilji Kormilecewa z Nautilus Pompilus (utwór *Kolejarz – Żeleznodorożnik*), u Jurija Szewczuka z DDT (również *Kolejarz – Żeleznodorożnik* oraz *My – My*),

a także u mniej znanego artysty Andrieja Gorochowa z ADO (*Pociąg – Pojazd*).

Szczególłą uwagę warto zwrócić na album kultowej rosyjskiej grupy rockowej Akwarium zatytułowany *Czarna róża to emblemat smutku, czerwona róża – emblemat miłości* (*Czornaja roza – emblema pieczali, bielaja roza – emblema lubwi*). Zgromadzono na nim piosenki włączone do ścieżki dźwiękowej filmu Siergieja Sołowiowa pod takim samym tytułem (1989). W filmie i na płycie znalazła się kompozycja Borysa Griebieniszczikowa *Pociąg w ogniu (Pojezd w ognie)*¹⁹, która jest jednym z ważniejszych pierestrojkowych tekstów rosyjskiego rocka:

Полковник Васин приехал на фронт
Со своей молодой женой.
Полковник Васин созвал свой полк
И сказал им: Пойдем домой;
Мы ведем войну уже семьдесят лет,
Нас учили, что жизнь – это бой,
Но по новым данным разведки
Мы воевали сами с собой.

Я видел генералов,
Они пьют и едят нашу смерть,
Их дети сходят с ума
От того, что им нечего больше хотеть.
А земля лежит в ржавчине,
Церкви смешали с золой;
И если мы хотим, чтобы было куда вернуться,
Время вернуться домой.

Ref.: Этот поезд в огне,
И нам не на что больше жать.
Этот поезд в огне,

¹⁹ Premiera utworu w nagraniu studyjnym miała miejsce dwa lata wcześniej. *Pojezd w ognie* został wówczas umieszczony jako bonus track w albumie *Rawnodienstwije* (1987).

И нам некуда больше бежать.
 Эта земля была нашей,
 Пока мы не увязли в борьбе,
 Она умрет, если будет ничьей.
 Пора вернуть эту землю себе²⁰ (Гребенщиков (b)).

Tekst Griebienszczikowa zbudowany jest na metaforze płonącego pociągu symbolizującego zbiorowość, ale również nadciągającą katastrofę. Z figurą pociągu wiąże się też obraz walki, ukazanej jako bezsensowna, a także ziemi, ściślej – śmierci ziemi. Widać tutaj symptomatyczne dla kultury pierestrojki przekodowywanie znaków wcześniejszej kultury radzieckiej. To, co było wcześniej powiązane z ideą postępu (motywy pociągu i walki), teraz okazuje się zgubne. Śmierć ziemi – kulturowej najwyższej wartości – jest tego jawnym świadectwem, znakiem wzmagającym eschatologiczny wymiar całej sytuacji lirycznej.

Element zrozumienia bezsensowności czy szkodliwości przebytej podróży – to świadectwo jej epistemologicznego charakteru, wspólnego dla wszystkich bodaj rosyjskich „tekstów drogi”, począwszy od wspomnianych tu najdawniejszych, jeszcze staroruskich zabytków literatury, determinujących kształt systemu kultury rosyjskiej, po teksty współczesne.

²⁰ Pułkownik Wasin przyjechał na front / Ze swoją młodą żoną. / Pułkownik Wasin zebrał swój pułk / I powiedział im: Chodźmy do domu. / Prowadzimy wojnę już siedemdziesiąt lat, / Uczono nas, że życie – to bój, / Ale wedle nowych informacji wywiadu / Wojowaliśmy sami ze sobą. // Widziałem generałów, / Oni piją i jedzą naszą śmierć. / Ich dzieci wariują / Od tego, że nie mają już czego chcieć. / A ziemia leży w rdzy, / Cerkwie zmieszane są z popiołem. / I jeżeli chcemy, żeby było dokąd wrócić, / Czas już wracać do domu. // Ref. Ten pociąg płonie / I nie mamy na co naciskać (nie działają hamulce). / Ten pociąg płonie / I nie mamy dokąd uciekać. / Ta ziemia była nasza, / Dopóki nie ugrzęźliśmy w walce, / Ona umrze, jeśli będzie niczyja. / Czas zwrócić tę ziemię samej sobie.



Neva R.

S. Samson

Jardins de Medicine

Magasins

L'Apollinaire

Brasseries

Ile de Petersbourg

Manufactures

Grand Place

Eglises

Magasins

Palais des jardins de leurs Majestez

Grande Avenue de la

Places

Places

Neva R.

S. M. D. C.

Entrée et Sortie des Vaisseaux

Ile de Ste Catherine

Rozdział II

Dwie stolice i prowincja.

Miasto, czyli przestrzeń pozornie zamknięta

Miasto jako przedmiot badań semiotycznych

Miasto jest łakomym kąskiem dla semiotyków, ale też wielkim dla nich wyzwaniem. Dzieje się tak dlatego, że w sensie semiotycznym jest ono strukturą niesłychanie złożoną. Jest tekstem, podobnie jak każdy zbiór połączonych systemowo znaków, tyle że w tym przypadku system ten łączy znaki utworzone za pomocą wielu języków, a nawet wielu rodzin językowych.

Architekturę gotycką, renesansową czy socrealistyczną mamy prawo rozpatrywać jako autonomiczne języki. Każdy z powyższych stylów architektonicznych ma swoją semiosferę, czyli uniwersum znaków, oraz własną gramatykę, odpowiedzialną za łączenie znaków w teksty. W średniowieczu krenelaż murów obronnych, brama miejska i fosa stanowiły znaki tekstu granic miasta. Z kolei w epoce socrealistycznej detale architektoniczne reprezentacyjnych gmachów publicznych stały się elementem narracji o kanonie architektury narodowej, a ich bryły, zwłaszcza ich skala, były znakami w narracjach o miejscu w hierarchii społecznej zlokalizowanych w nich instytucji.

Możemy więc rozpatrywać styl architektoniczny jako język, zaś samą architekturę jako rodzinę językową. Poszczególne znaki i teksty architektury powstają bowiem najczęściej w ramach kontinuum kulturowego i są tworzone w oparciu o podobne zasady morfologiczne i syntaktyczne. Morfologia zachodnioeuropejskiej świątyni zarówno jako całości, jak

i pojedynczego jej elementu kompozycyjnego (na przykład nawy) będzie podobna. Jednak, co istotne, do dekodowania znaczeń architektury powstałej w danej epoce potrzebne będą odpowiednie kompetencje językowe, czyli znajomość języka konkretnego stylu architektonicznego.

Na podobnej zasadzie za rodzinę językową uznać można także urbanistykę. Lokacja miasta na prawie polskim i niemieckim wiąże się bowiem z inną organizacją przestrzenną i wymusza odmiennosc narzędzi niezbędnych do „odczytania” struktury miasta. W Rosji historyczne elementy miejskiej tkanki Moskwy i Petersburga będą ustrukturyzowane według odmiennych zasad organizacji przestrzennej, a co za tym idzie, będą tworzyły różne języki urbanistyczne. Struktura Petersburga w czasach Piotra I i jego następców była „pisana” w inny sposób niż wcześniej struktura Moskwy, Nowogrodu czy Pskowa.

Na pierwszy rzut oka problemem przy analizie poszczególnych stylów architektury czy określonych zasad kompozycji przestrzennej miasta może być kwestia intencjonalności komunikatu (bądź jej braku). Krytycy ujmowania każdej jednostki architektonicznej jako tekstu mogą zadawać pytanie: dlaczego tradycyjny wiejski dom w stylu podhalańskim ma być traktowany jako nośnik znaczeń, skoro jego budowniczowie odtwarzali (najprawdopodobniej bez żadnej szczególnej intencji) tradycyjne sposoby budownictwa na Podhalu? Logika podejścia semiotycznego z góry wyklucza zaistnienie takiego problemu. Wszystko, czemu człowiek w swojej działalności niezdeterminowanej samymi instynktami nadał kształt, stanowi element kultury i jako taki ma swój status semiotyczny. Kultura zaś – w świetle semiotyki – może być rozpatrywana jako rodzaj pamięci zbiorowej (Лотман 2001: 485–490), czyli jako uniwersum znaków i tekstów wytworzonych w jej obrębie, wraz z mechanizmami odpowiedzialnymi za przywołanie (uruchomienie) danego znaku lub tekstu.

Tak więc, zgodnie z tym ujęciem, dom posiada określone cechy, które są przywoływane przez mechanizmy kolektywnej pamięci za każdym razem, gdy podejmuje się prace nad wzniesieniem każdej kolejnej budowli tego typu. Już samo powstanie konstrukcji odpowiadającej tradycyjnym kanonom regionalnym jest komunikatem dotyczącym funkcji zajmowanej przez nią przestrzeni. Komunikaty te umożliwiają

łatwe wyodrębnienie jej z krajobrazu naturalnego i przekazują takie informacje, jak to, że:

- 1) jest to przestrzeń zamieszkiwana przez ludzi;
- 2) służy ona do stałego pobytu (w odróżnieniu na przykład od szałasów pasterskiego służącego za schronienie tymczasowe);
- 3) spełnia cechę normatywności, to znaczy informuje, że po jej mieszkańcach można się spodziewać cech zbliżonych do tych, które posiadają mieszkańcy innych jednostek przestrzennych klasyfikowanych w danej kulturze jako dom.

Cecha normatywności sprawia, że widząc kształt domu, z góry z dużym prawdopodobieństwem możemy stwierdzić, że jego mieszkańcy posługują się tym samym językiem naturalnym (na przykład w przypadku domów środkoworosyjskich będzie to środkowy dialekt języka rosyjskiego), zajmują się określonymi typami działalności (rybołówstwem, myślistwem czy rolnictwem), o czym mogą też informować zabudowania przylegające do domostwa. Wreszcie ta sama cecha podpowiadać będzie także, jakiego rodzaju potrawy tradycyjnie przygotowuje się w takim domu i jakie konwencje gościnności panują wśród jego mieszkańców. Widzimy zatem, że dom jako znak wizualno-przestrzenny generuje szereg komunikatów niezależnie od intencji jego budowniczych.

Nośnikiem informacji jest także układ urbanistyczny, czyli sposób zorientowania poszczególnych budowli względem siebie, a czasem także – choćby w przypadku świątyń – względem stron świata. Elementarną jednostką znaczeniową języka urbanistyki jest obiekt przestrzenny. Jej tekstem zaś są struktury wynikłe z zasad składniowych takich, jak konfiguracja, zagęszczenie i skupienie owych obiektów. Do tekstów urbanistycznych należą między innymi ulice i place, stanowiące zresztą odmienne komunikaty w zależności od ich funkcji w strukturze przestrzennej całego układu (Kozaczko 2007: 12–15). W przypadku małego miasteczka mamy do czynienia z następującymi procesami:

Konfiguracja formuje wstępnie wnętrza urbanistyczne tak, by mogły się efektywnie połączyć (w uporządkowaną sieć określonego typu, np. szachownicową lub promienistą). Zagęszczenie łączy wloty do wnętrza

urbanistycznych, tworząc węzły sieci komunikacyjnej (skrzyżowania). Skupienie hierarchizuje przestrzeń, ogniskując ją wokół środka struktury, zazwyczaj rynku (Kozaczko 2007: 12).

Z kolei duże miasto powstaje przez konfigurację, łączenie i skupienie w jedną całość dawnych miasteczek, a teraz dzielnic. Ta całość może się z kolei również stać częścią większego układu, tym razem już metropolitalnego. W zależności od kontekstu i sposobu lektury przestrzeni miejskiej takie struktury urbanistyczne, jak ulica czy plac, nadają komunikaty dotyczące ich statusu w całym układzie urbanistycznym lub stopnia oddalenia od funkcjonalnego centrum układu. Koniecznym warunkiem ich właściwego odczytania jest wiedza o stopniu złożoności układu.

Warto w tym miejscu odnieść się też do semiotycznej specyfiki metropolii. Z racji rozbudowanej struktury urbanistycznej jest ona tekstem znacznie bardziej złożonym niż zwykły tekst miejski. Semiotyczny status metropolii będzie jednak, jak się wydaje, powiązany nie tyle i nie tylko z jej urbanistyczną strukturą, liczbą mieszkańców czy potencjałem gospodarczym (choć te czynniki także mają swoje znaczenie), ile z kulturowym, a – mówiąc ściślej – narracyjnym i mentalnym, statusem jej przestrzeni w ramach wspólnoty kulturowej (Sadowski 2009: 105–121).

Tak jak komunikaty czy wręcz całe narracje generuje pojedynczy dom, tak też tworzą je i transmitują metropolie i czynią to w odpowiednio zwielokrotnionej skali. Rzecz jednak w tym, że jako tekst miejski, stanowiący jeden z głównych punktów odniesienia dla uczestników danej kultury, metropolie, w niepomiernie większej skali niż pojedyncze obiekty architektoniczne czy miejskie układy urbanistyczne, wytwarzają narracje nie tylko o sobie, lecz również o całych wspólnotach, do których przynależą. Moskiewski Kreml transmituje wszak narracje nie tylko o swojej własnej historii, ale także – i na tym polega istota tego znaku – o historii całej Rosji. Z narracjami generowanymi przez metropolię w znacznym stopniu utożsamia się cała wspólnota kulturowa. Co więcej, wspólnota ta również tworzy narracje o swojej metropolii. Dzieci w rosyjskich szkołach, ucząc się o Kremlu, stają się, adresatami takich narracji, by później, z czasem, zyskać status ich współnadawców.

Wróćmy jednak do zagadnienia semiotycznej struktury miasta, nie tylko metropolii. Każdorazowo komplikują ją elementy powiązane z zerwaniem ciągłości kulturowej. Pojawiają się one wówczas, gdy tkanka miejska zbudowana przez uczestników jednej kultury zaczyna być kształtowana przez uczestników innej, tych, którzy w pewnym momencie dziejów przejęli nad nią kontrolę. W ten sposób Konstantynopol po zdobyciu przez Turków zmienił się w Stambuł, Królewiec po II wojnie światowej stał się rosyjskim Kaliningradem, a Stettin – Szczecinem. Języki kultury przejmującej dany twór miejski starają się „oswoić” jego przestrzeń dla swoich użytkowników. Mamy wówczas do czynienia z procesem licznych przekodowań urbanistycznych czy architektonicznych. Powstaje fenomen miejskiego palimpsestu – tekstu pisanego na nowo na „surowcu” pozyskanym ze starego tekstu. Miasta-palimpsesty powstają wszędzie tam, gdzie w pewnym momencie zanika lub zostaje znacząco zredukowana społeczność użytkowników języka, który dotychczas dominował w przestrzeni miejskiej.

Semiotyczna struktura miasta w naturalny sposób ulega komplikacji, gdy w jego obrębie występuje sytuacja wielokulturowości, a więc kiedy w jednym czasie, na bezpośrednio sąsiadującej ze sobą lub wręcz na tej samej przestrzeni, miejskie teksty komponowane są w oparciu o odrębne języki architektoniczne czy urbanistyczne. Dobrym przykładem takiego polilingwizmu kulturowego był w swoim czasie Lwów, współtworzony przez różne wspólnoty narodowe i kulturowe – polską, ukraińską, żydowską czy ormiańską – posługujące się własnymi językami manifestującymi się w przestrzeni miasta. Lwów był również dobrym przykładem tego, że miasta wielokulturowe i wielojęzyczne mogą wytworzyć dla wszystkich zamieszkujących je wspólnot jeden nadrzędny język organizacji przestrzennej czy architektonicznej, dyktujący układ i skalę zabudowy oraz zasady toponimiczne. Tylko obecność takiego języka może zapewnić miastu spójność. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z rodzajem nadtekstu, który porządkuje, zbiera i łączy w jedno wiele rozproszonych i niepowiązanych ze sobą tekstów.

Pojęcie nadtekstu, choć wywodzi się z rosyjskich badań nad dyskursem totalitarnym, w pełni daje się zastosować w ogólnej semiotyce

kultury. Nieco uogólniając definicję Natalii Kupinej (Купина 1992: 11; 1995: 53; Купина, Битенская 1994: 214–233), możemy stwierdzić, że pojęcie to oznacza ograniczone czasowo i przestrzennie uniwersum tekstów, które są za sobą powiązane w zakresie treści i odwołują się do wspólnego korpusu semiotycznego, ustalając przy tym określone kryteria normatywności. Przekładając tę definicję na realia miasta jako fenomenu semiotycznego, możemy dodać, że nadtekst miejski jest zjawiskiem realizującym się zawsze w określonym czasie. Jest on także ograniczony funkcjonalnie do konkretnej przestrzeni i wyznacza normy w płaszczyznach obsługiwanych przez zespół języków szczegółowych. Nadtekst będzie zatem pełnił funkcję pewnej uogólnionej narracji o mieście i będzie wiązał w jedną całość właściwe dla niego normy: urbanistyczne (czyli wyznaczające kierunki rozbudowy miasta, dopasowanie nowych obiektów do wcześniej istniejących), architektoniczne (powiązane ze stylistyką, kolorystyką i wyskalowaniem brył), lingwistyczne (związane między innymi z odmiennościami leksykalnymi lub fonetycznymi lokalnej odmiany języka literackiego) czy behawioralne (jak choćby charakterystyczne dla miasta kanony uprzejmości, powiązane zresztą często z tak zwaną etykietą językową).

O kwestiach lingwistycznych czy behawioralnych wspomnieliśmy dlatego, że rodziny języków architektury i urbanistyki oczywiście nie wyczerpują uniwersum językowego miasta. Należą do nich również: toponimia, cząstkowe języki wizualne (szyldy, reklamy, napisy, neony), infrastruktura (odróżnienie chodnika od jezdni wiąże się z różnymi semiotycznymi statusami poszczególnych komponentów ulicy), języki urzędów komunalnych (na przykład oznaczenie przystanków komunikacji miejskiej czy postojów taksówek). Semiotyczny charakter ma również miejski pejzaż znaków powiązanych z naturą. Odróżnienie usystematyzowanych znaków natury (dla przykładu parku miejskiego) od znaków nieusystematyzowanych (jak choćby klomb przerosły wysokimi chwastami) możliwe jest również dzięki określonym kompetencjom językowym. Dodajmy jeszcze, że tekst miejski zawiera w sobie wiele zobiektywizowanych narracji powiązanych z miastem. Należą do nich między innymi narracje literackie i historyczne, ale

także opowieści legendarne, mitologiczne czy folklorystyczne. Są to narracje zobiektywizowane, a więc w danym przypadku takie, które w świadomości ponadjednostkowej są połączone z danym organizmem miejskim. Wśród tego typu narracji niewątpliwie bardzo istotną rolę odgrywać będą autonarracje, do których zaliczamy między innymi herb miasta. Katalog języków realizujących się w przestrzeni miejskiej zawiera wiele pozycji. Ich liczba dobitnie świadczy o złożoności struktury semiotycznej tej przestrzeni.

Stwierdziłszy, że w przypadku obiektów architektonicznych czy układów urbanistycznych każdorazowo mamy do czynienia z semiozą (nadaniem znaczenia) oraz że dzieje się tak niezależnie od tego, czy ich pojawieniu towarzyszyła określona intencja. Nie oznacza to jednak, że w semiotycznych badaniach nad miastem nie rozróżnia się procesów semiotycznych, które są wynikiem działań spontanicznych, od tych, które mają charakter intencjonalny. Współczesne miasta bardzo często stanowią konglomerat takich tekstów, których powstaniu nie towarzyszyła żadna uświadomiona intencja, oraz takich, które taką intencję reprezentują.

Teksty pierwszego typu powstają w efekcie działań o charakterze spontanicznym lub pragmatycznym. Można do nich zaliczyć choćby zbudowanie domu mieszkalnego w miejscu, w którym inwestorowi udało się nabyć działkę budowlaną. Z kolei do działań pragmatycznych możemy zaliczyć na przykład przyjęcie przez radę miejską planu zagospodarowania przestrzennego, określającego charakter zabudowań w poszczególnych dzielnicach i podporządkowanego konkretnym założeniom urbanistycznym. Żaden z powyższych typów działania nie musi się wiązać z intencją nadania określonych znaczeń poszczególnym elementom przestrzeni. Jednak w konsekwencji powstają budynki kształtujące narrację o ich mieszkańcach bądź o zlokalizowanych w nich instytucjach, zaś program estetyczny owych budowli i ich otoczenia współuczestniczy w tych narracjach. Te same obiekty współkształtują także urbanistyczne komunikaty o strukturze miasta.

Wszędzie tam, gdzie miejska semioza jest wynikiem intencji (czyli z góry przyjętego założenia, by kształt dzielnicy przekazywał określone

treści), będziemy mieli do czynienia z narracjami architektonicznymi i urbanistycznymi, które transmitują określoną ideologię. Do takiego – ideologicznego – układu przestrzennego należy odnieść wszystkie realizacje projektów „miast idealnych”, jak Palma Nova w renesansowych Włoszech czy Zamość w Polsce. Idea „miasta idealnego” odciśnie swoje piętno na przestrzeni Sankt Petersburga – miasta, które w zamyśle Piotra I miało być urbanistyczną ikoną modernizacji państwa. W XX wieku ideologiczną narrację będzie można rozpoznać we wszystkich radzieckich przebudowach miast dokonywanych w duchu realizmu socjalistycznego. Dotyczy to zarówno Moskwy i Petersburga, jak też Mińska, Kijowa i bez mała wszystkich pozostałych stolic republik radzieckich. Niejedno radzieckie miasto budowane od podstaw także uzyskało ideologiczną tkankę urbanistyczną i takiz kostium architektoniczny.

Niniejszy rozdział jest poświęcony miastu jako przestrzeni pozornie zamkniętej. Każdy organizm miejski jest bez wątpienia przestrzenią kulturową, wielopłaszczyznowo przekształconą przez człowieka i w toku dziejów poddaną wielostopniowej semiozie. Historycznie miasto było przestrzenią wyraźnie oddzieloną od świata natury. W warunkach środkowoeuropejskich świadczyły o tym mury miejskie późnego średniowiecza, a wcześniej wały grodzkie. W staropolskim rzeczowniku „gród” utrwalała została zasadnicza charakterystyka przestrzeni miejskiej, jaką jest jej od-grodenie od otaczającego świata. Charakterystyka ta do dziś jest obecna w rosyjskim słowie *gorod* („miasto”; por. ros. *gorodit’* – „ogradzać”). Wyraziste fortyfikacyjne wyodrębnienie miasta spośród otaczającego go świata zanika w okresie nowożytnym, w różnym czasie w poszczególnych rejonach Europy. Stało się tak głównie ze względu na rozwój techniki wojskowej, dla której mury z czasem przestały być przeszkodą.

Zwróćmy przy tym uwagę, że „zamknięcie” przestrzeni będzie miało charakter skalarny i kontekstualny. Teoretycznie elementarną jednostką przestrzeni zamkniętej w kulturach europejskich będzie izba mieszkalna (tradycyjna izba wiejska bądź mieszkanie w warunkach miejskich). Na wsi izba pozostanie przestrzenią zamkniętą w kontekście

wszystkiego, co znajduje się poza nią, w tym obejścia (domu, podwórza i zabudowań gospodarskich). Z kolei obejście nabierze cech przestrzeni zamkniętej w odniesieniu do osady, a osada – w odniesieniu do otaczającego ją świata. Podobnie będzie w mieście. Analogiczny ciąg „zamknięcia” uwzględnić będzie mieszkanie, dom (kamienicę, blok), osiedle (o ile można je wyodrębnić; wspólnie pomagają w tym ściśle określone granice zamkniętych osiedli mieszkaniowych), dzielnicę i wreszcie samo miasto.

Idąc za takim tokiem rozumowania, Jurij Łotman stwierdza, że miasto może pozostawać z otaczającym je światem w relacji analogicznej do tej, która łączy świątynię i otaczającą ją przestrzeń miejską o charakterze świeckim. To zaś znaczy, że miasto może pełnić funkcję semiotycznego centrum dla otaczającego je świata (Лотман 2002: 208). Takie ujęcie uprawnia do analizy przestrzeni miejskiej jako pozornie zamkniętej i jednocześnie otwartej. Jest ona zamknięta na to, co ją otacza, nawet wówczas, gdy – jak obecnie – granice miasta mają jedynie charakter mentalny, i otwarta, gdy analizujemy ją z perspektywy mieszkania czy kamienicy.

Za sprawą Jurija Łotmana semiotyka rosyjska wytworzyła własną refleksję nad naturą miasta. Wiąże się ona z rodzajem relacji zachodzących pomiędzy miastem a otaczającą je przestrzenią kulturową. Zasadniczą koncepcją badacza, przyjmowaną dzisiaj powszechnie jako punkt wyjścia do badań cząstkowych, jest teza o istnieniu dwóch głównych modeli takich relacji. Pierwszy z nich to sytuacja, gdy miasto położone jest w centrum przestrzeni kulturowej (czy też – dodajmy – w obrębie tej przestrzeni traktowane jest jako centrum) i zachowuje względem niej izomorfizm (Лотман 2002: 208). W kategoriach naszych dotychczasowych rozważań odnosi się to do tekstu miejskiego wytworzonego na bazie tej samej grupy języków, którymi posługuje się najszersze rozumiane otoczenie kulturowe miasta, a także do tekstu wykazującego duży potencjał metonimiczny, czyli zdolność bycia zredukowanym do znaku reprezentującego całe swoje otoczenie kulturowe.

Jak wskazuje Łotman, przestrzeń odpowiadająca takiemu modelowi często wiąże się z obrazem miasta na górze bądź na wzgórzach,

które poprzez swoje pionowe dominanty mają stanowić wizualne medium pomiędzy niebem a ziemią. Drugi model w typologii Łotmana realizuje nie zasadę izomorfizmu względem otaczającej przestrzeni, lecz antytetyczności. Teksty miejskie towarzyszące temu modelowi będą budowane za pomocą języków niezupełnie zrozumiałych dla dotychczasowych użytkowników kultury. Będą one bowiem transmitować kompleksy norm odmienne od dotychczas funkcjonujących. Realizować ten model mogą miasta położone ekscentrycznie względem własnej przestrzeni kulturowej, czyli na przykład na jej peryferiach (Лотман 2002: 208–209). Dodajmy przy tym, że peryferie przestrzeni kulturowej nie zawsze będą się zbiegać z geograficznymi peryferiami obszaru zajmowanego przez tę kulturę. Peryferyjność należy tu postrzegać jako mentalną kategorię spostrzeżeniową (Sadowski 2010). Dodatkową cechą miast odpowiadających drugiemu modelowi ma być to, że w ich tekście realizuje się przede wszystkim opozycja „naturalne” – „sztuczne” (lub inaczej: natura – kultura, natura – cywilizacja). Zgodnie z koncepcją Łotmana teksty miejskie pierwszego typu w swoich komponentach literackich czy miejsko-folklorystycznych wytwarzają zasadniczo mity i legendy typu genetycznego, czyli opowieści koncentrujące się na powstaniu miasta i na jego przeszłości. Z kolei dla tekstów miast odpowiadających drugiemu modelowi charakterystyczne jest generowanie legend i mitów o charakterze eschatologicznym.

Teza Łotmana wypracowana została dla potrzeb opisu odmienności semiotycznej Moskwy i Petersburga, stanowiących oczywiście przykłady miast odnoszących się odpowiednio do pierwszego i drugiego modelu. Ma ona jednak, jak się zdaje, charakter na tyle uniwersalny, że potwierdza się także w Polsce. Dowodem jest choćby historia Nowej Huty, w pierwotnym założeniu mającej być samodzielnym socjalistycznym i socrealistycznym miastem i antytezą dla tradycyjnego, burżuazyjnego Krakowa (Golonka-Czajkowska 2013; Sadowski 2010). Analiza tego fenomenu w pełni potwierdza odpowiedniość parametrów drugiego modelu Łotmana. Z drugiej strony trzeba jednak mieć na uwadze, że ani Moskwa, ani Petersburg nie są „zwykłymi” miastami rosyjskimi. Stanowią szczególny

punkt odniesienia dla całej nowożytnej kultury rosyjskiej. Mają bowiem status metropolii całej wspólnoty kulturowej. Nowa Huta, choć kreowana w propagandzie przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych na główny – poza Warszawą – punkt odniesienia polskiego „ludu pracującego miast i wsi”, metropolią nigdy się nie stała. Co więcej, została administracyjnie wchłonięta przez Kraków. W tym jednak przypadku należy wziąć pod uwagę, że nowohucki projekt powstał właśnie w celu odkształcenia dotychczasowego metropolitalnego tekstu Krakowa.

Wydaje się więc, że choć Łotmanowskie modele powstały nie tylko dla opisu metropolii, ale w ogóle miast jako takich, to metropolie są szczególnie ciekawym przypadkiem, gdyż generują na tyle obfity zasób tekstów, że na ich podstawie możemy analizować wszystkie parametry modelu skonstruowanego przez Łotmana. Dlatego właśnie tekstom rosyjskich metropolii poświęcimy kolejne podrozdziały. Przestrzeń rosyjskich miast niemetropolitalnych i ich specyficzny tekst omówimy w kończących ten rozdział rozważaniach o prowincji.

Moskwa jako zjawisko semiotyczne

Dzisiejsza Moskwa z dwunastoma milionami mieszkańców jest największą metropolią Europy. Może się z nią równać jedynie Stambuł, który jednak nie jest w stanie zagrozić rosyjskiej stolicy w rankingach ludności miast Starego Kontynentu, gdyż większa jego część leży na azjatyckiej stronie cieśniny Bosfor. Stolica Federacji Rosyjskiej, położona w środkowym biegu rzeki Moskwy, rozpościera się na pagórkowatej nizinie z siedmioma wzgórzami – i już sam ten fakt symbolicznie odnosi ją do Rzymu. Kontekst ten będzie budulcem historiozofii rosyjskiej, o czym powiemy już wkrótce. Moskiewskie wzgórza to Borowickie, Twerskie, Srietieńskie, Tagańskie, Worobiowe, Lefortowo i Presnia. Granice administracyjne miasta obejmują obecnie teren 2500 km², czyli tyle, ile liczy powierzchnia Warszawy, Krakowa, Łodzi, Wrocławia, Szczecina, Lublina i całego Trójmiasta razem wziętych. W obrębie tego olbrzymiego miasta do rzeki Moskwy wpada kilka innych rzek,

między innymi Chimka, Czura, Gorodnia, Jauza, Kotłówka, Nieglinna, Niszczenska, Presnia, Schodnia i Setuń.

Etymologicznie toponim „Moskwa” wywodzi się od nazwy rzeki. Przy tym dwa człony tej nazwy, ‘mosk’ i ‘wa’, mogą wiązać się z odmiennymi znaczeniami w językach różnych ludów, które zaznaczyły swoją obecność w tym dorzeczu. Etymologiczna rekonstrukcja nazwy rzeki w oparciu o języki ludów ugrofińskich pozwala zinterpretować Moskwę jako „rzekę-niedźwiedzicę” (w języku zachodniomarijskim *moska* to „niedźwiedź”, zaś *awa* to „matka”) bądź „rzekę krowią” (w języku komi: *mosk* – „krowa”, *wa* – „woda”, „rzeka”). Z kolei rekonstrukcja bazująca na źródłosłowach słowiańskich eksponuje człon ‘mosk’ oznaczający „wilgotny”, „błotnisty” (stąd rosyjskie *promozgłaja pogoda* – „wilgotna pogoda”).

Pierwsza znana wzmianka o rosyjskiej stolicy pochodzi z piętnastowiecznego *Latopisu Ipatijewskiego*, w którym pod rokiem 6655 (1147) zapisano, że książę rostowsko-suzdalski, Jurij Dołgoruki, posłał po swojego sojusznika Światosława Olegowicza i wzywał go do siebie słowami: *pridi ko mnie, bratie, k Moskowu* („przyjdź do mnie, bracie, do Moskwy”), zaś po jego przybyciu podjął go ucztą i obdarzył licznymi darami. Samodzielne i trwałe znaczenie polityczne Moskwa uzyskała w XIII wieku jako stolica księstwa powtórnie wydzielonego w 1263 roku z Księstwa Włodzimiersko-Suzdalskiego. Jej znaczenie i prestiż niepomniernie wzrosły, gdy w roku 1325 do Moskwy przeniósł się metropolita kijowski i całej Rusi Piotr (w 1299 roku jego poprzednik Maksym opuścił Kijów i na swą rezydencję wybrał Włodzimierz). Do połowy XV wieku jako prawosławna metropolia, podobnie jak wcześniej Kijów, Moskwa była zależna od Konstantynopola. Stamtąd wywodzili się bowiem wszyscy hierarchowie zasiadający na kijowskim tronie metropolitalnym. Sytuacja ta się zmieniła w latach czterdziestych XV wieku, gdy metropolita Izydor, zwolennik unii z Kościołem katolickim, został usunięty z urzędu i uwięziony przez księcia Wasyla. Na jego miejsce, wbrew obowiązującym dotąd zasadom, władca Rusi Moskiewskiej powołał Jonę, który tym samym został pierwszym metropolitą ruskiego pochodzenia.

W tamtym czasie metropolici posługiwali się ciągle oficjalnym tytułem odnoszącym się do Kijowa jako miejsca, z którego wywodzili swoją władzę. Tytuł ten brzmiał więc: „metropolita kijowsko-moskiewski i całej Rusi”, przy czym warto pamiętać, że określenie „całej Rusi” pojawia się w tej nomenklaturze po rozpadzie Rusi Kijowskiej, gdy w 1299 roku metropolita Maksym (podążając za nominalnym władcą kijowskim) przeniósł kościelną metropolię do Włodzimierza. Ważnym czynnikiem w przyjęciu tego tytułu był także podział metropolii na kijowską i halicką, który dokonał się w 1302 roku. Użycie określenia „cała Ruś” miało więc podkreślać duchową jedność ziem, które dawniej pozostawały pod panowaniem wielkich książąt kijowskich (Gudziak 2008: 23–24). W 1458 roku patriarcha konstantynopolitański w porozumieniu z papieżem powołał na metropolitę kijowskiego zwolennika unii florenckiej i ucznia Izydora – Grzegorza II, co *de facto* doprowadziło do ostatecznego podziału na metropolię kijowską i moskiewską. W rezultacie kolejny metropolita moskiewski, Teodozy, nie będąc już zwierzchnikiem Kościoła kijowskiego, zaczął się posługiwać tytułem „metropolita moskiewski i całej Rusi”. Gdy to nastąpiło, Moskwa już od ponad stu lat była stolicą wielkich książąt. Wygrała rywalizację z Księstwem Twerskim o podporządkowanie sobie rozdrobnionych ziem ruskich, zaś ostateczne uniezależnienie się od Złotej Ordy zapewniło jej trwały status politycznego centrum Rusi Moskiewskiej.

Dominująca rola Moskwy w procesie scalania ziem ruskich uruchomiła proces metonimiczny, w wyniku którego miasto stało się znakiem tego, co ruskie, a potem rosyjskie. Proces ten, trwający w kulturze rosyjskiej do dziś, obserwować można również poza jej obrębem. Od XV do XVII wieku państwo rosyjskie określa się w Europie mianem „Moscovia”. I chociaż sami mieszkańcy Wielkiego Księstwa Moskiewskiego nigdy nie nazywali w ten sposób swojego kraju, to funkcja herbu Moskwy w strukturze rosyjskiego godła państwowego świadczy o metonimicznym rzutowaniu, w którym emblematem ruskości i późniejszej rosyjskości jest właśnie „moskiewskość”.

Zgodnie z obecnie obowiązującym prawodawstwem Moskwy herbem rosyjskiej stolicy jest „czterokątna z zaokrąglonymi dolnymi

rogami i zaostrzona pośrodku ciemnoczerwona tarcza herbowa z wizerunkiem zwróconego prawą stroną do widza jeźdźca – św. Jerzego Zwycięzcy w srebrnej zbroi i błękitnym płaszczu, na srebrnym koniu ze srebrną uprzężą, godzącego złotą włócznią czarnego Smoka” (*Закон города Москвы*, 2003). Wizerunek św. Jerzego funkcjonuje jako heraldyczny znak Moskwy niemal nieprzerwanie od XVI wieku, czyli od czasu Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, z kilkudziesięcioletnią zaledwie przerwą na epokę radziecką. Wówczas symbol miasta skonstruowany był w oparciu o specyficzną szkołę heraldyki, operującą okrągłymi tarczami nawiązującymi do kuli ziemskiej, która jest ukazana również w godle ZSRR, a także postumentami w postaci wieńca z kłosów i nadrzędnymi symbolami czerwonej gwiazdy, sierpa i młota.

Co istotne, wizerunek jeźdźca z moskiewskiego herbu był zawsze pozbawiony nimbu należnego heraldycznym wizerunkom świętych. Dzięki temu mógł być interpretowany nie tylko na sposób religijny (jako św. Jerzy), lecz także świecki. W tym drugim przypadku postać z herbu była odczytywana jako wizerunek wielkiego księcia, a później cara. Siedemnastowieczne źródła mówią zarówno o świeckim traktowaniu herbu przez książęcych poddanych, jak i o religijnym, między innymi przez obcokrajowców (Соболева, Артамонов 1993: 11–12). Ważne, że w chwili przejścia przez państwową symbolikę Wielkiego Księstwa Moskiewskiego wizerunku bizantyńskiego dwugłowego orła, co miało miejsce w XV wieku, jeździec godzący włócznią smoka nadal pozostawał elementem symboliki państwowej. Ukazywany był z początku na jednej ze stron pieczęci wielkoksiążęcych i carskich, a później na tarczy herbowej umieszczonej na piersi orła. Taki kształt miało godło Imperium Rosyjskiego w całym okresie stołeczności Petersburga. Akcentowano w ten sposób zarówno moskiewski rodowód nowożytnego państwa rosyjskiego, jak i ciągłość misji tego państwa jako nośnika idei Moskwy – Trzeciego Rzymu, a więc kontynuatora duchowej tradycji cesarstwa wschodniorzymskiego.

Jerzemu – wczesnochrześcijańskiemu świętemu czczonemu przez Kościół wschodnie i Kościół katolicki – przypisywany jest żywot

męczennika za wiarę. W ikonografii prawosławnej św. Jerzy ukazywany jest jako żołnierz, gdyż – zgodnie z tradycyjnym przekazem – miał on służyć w armii cesarza Dioklecjana. Wizerunek z moskiewskiego herbu odpowiada klasycznym przedstawieniom, w których św. Jerzy ukazywany jest w scenie walki ze smokiem. Jest to pochodna średnio-wiecznej legendy upowszechnionej w czasach wypraw krzyżowych. Ruska i rosyjska tradycja wyposażają świętego w tytuł *Pobiedonosca* – „Zwycięzcy” – i funkcję patrona żołnierzy. Św. Jerzy uznawany jest również za opiekuna rolników i hodowców bydła.

Kult świętego został zaszczerpiony na Rusi razem z chrześcijaństwem. Już w pierwszej połowie XI wieku z fundacji Jarosława Mądrego powstają poświęcone św. Jerzemu monasterium w dwóch głównych ruskich centrach politycznych i kulturowych Rusi Kijowskiej: w Nowogrodzie (nieistniejący już Juriew monaster) i w Kijowie (funkcjonujący do dziś z przerwą w okresie radzieckim monaster Georgijewski). Rocznica konsekracji cerkwi św. Jerzego w monasterze Georgijewskim w Kijowie – 26 listopada (9 grudnia według kalendarza juliańskiego) 1051 roku – to tak zwany *Juriewy dien*, dzień św. Jerzego.

Obchody tego święta mają zarówno charakter religijny (wspomnienie świętego i konsekracji świątyni), jak i ludowy, związany z zakończeniem cyklu rolnego. Listopadowy dzień św. Jerzego nazywany jest także *Jurijem* lub *Jegorijem osiennim* („jesiennym”) bądź *zimnim* („zimowym”, „zimnym”), dla odróżnienia od *Jurija/Jegorija wieszniogo* („wiosennego”) bądź *tiopłogo* („ciepłego”) z 23 kwietnia (6 maja). Wspomnienie św. Jerzego w rosyjskiej Cerkwi prawosławnej obchodzi się również wiosną i wtedy również ma ono swój wymiar religijny (wedle legendy data męczeńskiej śmierci św. Jerzego), jak i ludowy. Ten drugi znów wiąże się z cyklem rolniczym. Zwyczajowo jest to bowiem dzień pierwszego wypędzania bydła na pastwisko. Powiązanie św. Jerzego z granicznymi świętami kalendarza rolniczego prowadzi do utożsamienia w świadomości ludowej postaci męczennika z Jaryłą – słowiańskim bóstwem płodności i urodzaju. Sprzyja temu również samo imię świętego, które w słowiańskiej wersji – *Jurij*, *Jegorij* – brzmieniowo przypomina imię przedchrześcijańskiego Jaryły.

Przekazy hagiograficzne i legendy o św. Jerzym rozpowszechnione na Rusi sprawiają, że wizerunek jeźdźca godzącego włócznią smoka, znajdujący się w herbie Moskwy, godle Wielkiego Księstwa Moskiewskiego i Imperium Rosyjskiego, eksponuje takie komponenty znaczeniowe, jak chrześcijaństwo i męczeństwo za wiarę, a także zwycięstwo nad złem. Każdy z nich zostanie z czasem wzmocniony przez semiozę wynikającą z doświadczeń historycznych Rusi i Rosji. I tak, komponent „męczennik” jest mocno powiązany z zależnością Rusi od Mongołów i Tatarów, komponent „zwycięzca” – ze zrzuceniem niewoli i zjednoczeniem ziem ruskich przez Wielkie Księstwo Moskiewskie. Z kolei pojawienie się idei Trzeciego Rzymu, wskazującej na Moskwę jako jedyną kontynuatorkę duchowej spuścizny Bizancjum po upadku Konstantynopola, wzmocniło chrześcijański komponent miejskiej i państwowej symboliki. Chrześcijański ładunek semiotyczny w połączeniu z komponentem zwycięstwa nad złem stanowiąc będą symboliczną obudowę zarówno ekspansji geograficznej (współuczestnicząc w jej religijnej legitymizacji), jak również dziewiętnastowiecznych interwencji zbrojnych Aleksandra II na Bałkanach (tutaj strategię legitymizacyjne eksponowały obronę ludności prawosławnej). Generatorem innej grupy znaczeń herbowego wizerunku Moskwy jest powiązanie postaci św. Jerzego z cyklami uprawnymi i pastewnymi oraz utożsamienie go z bóstwem płodności – Jaryłą. Dzięki temu do ładunku semiotycznego tych znaków zostały inkorporowane treści, z którymi poddani wielkich książąt i carów mogli się identyfikować zarówno poprzez chrześcijańskie wyobrażenia, jak i poprzez wschodniosłowiańską kulturę ludową.

Najprawdopodobniej od włóczni herbowego jeźdźca pochodzi nazwa *kopiejki*, zdawkowej jednostki pieniężnej Rosji współczesnej i historycznej. Najbardziej rozpowszechnione teorie etymologiczne upatrują w jej nazwie zdrobnienia od rosyjskiego słowa *kopjo*, oznaczającego właśnie włócznię (Даль 1881: 160). Od pierwszej połowy XVI wieku do końca wieku XVIII wizerunek jeźdźca zabijającego smoka znajdował się na awersach rosyjskich kopiejek. Drobne, powszechnie używane monety były więc przez blisko trzysta lat kanałem transmisji kluczowego moskiewskiego znaku herbowego i powiązanych z nim znaczeń.

Przejęcie przez heraldykę Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, a później Rosji, wizerunku bizantyjskiego dwugłowego orła stanowi zaledwie jedną z projekcji procesu semiotycznego, który skutkowałam powstaniem kluczowej dla kultury rosyjskiej koncepcji historiograficznej, zwanej ideą Moskwy – Trzeciego Rzymu. Proces ten został szeroko opisany w pracach Jurija Łotmana, Borysa Uspienskiego i Fiodora Żywowa. Uczni zwracają uwagę, że moment uniezależnienia Rusi od Złotej Ordy (1480) miał miejsce wkrótce po upadku Konstantynopola zdobytego przez Turków w 1453 roku. W warunkach średniowiecznej Europy te wydarzenia mogły być odbierane jako niemal paralelne (Uspienski, Żywow 1992: 19; Łotman 1993: 161). W efekcie feudalny władca zjednoczonej Rusi jawił się swoim poddanym jako jedyny suwerenny władca prawosławny na świecie (Przybył 1999: 63–68).

Fakty te należy połączyć z kilkoma innymi elementami natury religijnej, które budowały obraz świata Rusinów w XV wieku. Po pierwsze, wśród ruskich elit intelektualnych (które w owym czasie pozostają tożsame ze środowiskami duchownymi skupionymi wokół monasterów) i w przestrzeni ich oddziaływania upadek Konstantynopola postrzegany był jako kara Boża za wydarzenia z 1439 roku. Wówczas to, na soborze we Florencji, patriarcha Konstantynopola Józef II podpisał z papieżem Eugeniuszem IV akt unii, mający w zamyśle zakończyć rozłam między prawosławiem a katolicyzmem, który nastąpił w 1054 roku. Nieprzyjęta przez ruskich biskupów unia kościelna była w Moskwie postrzegana jako przymierze z heretykami. Po drugie, Konstantynopol, duchową stolicę wschodniego chrześcijaństwa, uznawano na Rusi za jedyną prawowierną stolicę świata chrześcijańskiego, za ucieleśnienie doskonałości i piękna, a także duchowej czystości. Zgodnie z tą koncepcją Konstantynopol miał przejść całą spuściznę po Rzymie (idea *translatio imperii*), gdy ten popadł w herezję. Skutkiem herezji miał być, w myśl tej koncepcji, upadek Rzymu w 476 roku, a koronnym dowodem – złupienie Konstantynopola w 1204 roku przez krzyżowców uczestniczących w IV krucjacie, co miało miejsce równo półtora wieku po rozłamie. Na zespół tych wyobrażeń religijnych nakładały się także treści polityczne. Gdy ostatni cesarz bizantyński, Konstantyn XI

Paleolog, zginął z ręki Turków, Iwan III Srogi zjednoczył państwo ruskie i uniezależnił je od Złotej Ordy. Takie właśnie kulturowo-ideowe wyznaczniki legły u podstaw tworzenia się koncepcji Moskwy – Trzeciego Rzymu (Przybył 1998: 63–65).

Na przełomie XV i XVI wieku komponenty tej idei znalazły się choćby w pismach metropolity Zosimy. Jednak *explicite* zostały wyrażone dopiero w pierwszej ćwierci XVI wieku w *Posłaniu do wielkiego księcia Wasyla III* autorstwa mnicha Filoteusza z Pskowa. W liście do syna Iwana Srogię i ojca Iwana Groźnego Filoteusz pisał:

Który zamiast rzymskiego i konstantynopolitańskiego władcy zabłyśłeś [...], wiedz, potężny i pobożny carze, że wszystkie prawosławne carstwa wiary chrześcijańskiej zeszyły się w jednym twoim carstwie. Jeden ty chrześcijanom na całym świecie jesteś carem. [...] Usłysz i chroń, pobożny carze, to, że wszystkie chrześcijańskie carstwa zeszyły się w jedno twoje, że dwa Rzymy upadły, trzeci stoi, a czwartego – nie będzie (*Słowo o Bogu...*, 1995: 173).

Powyższy cytat oczywiście obrazuje rosyjską odmianę znanej Europie idei *translatio imperii*, ale nie tylko. Mamy tu bowiem do czynienia nie tylko ze wskazaniem na ciągłość imperialną pomiędzy Rzymem, Konstantynopolem i Moskwą, ale też z tezą o przeniesieniu do Wielkiego Księstwa Moskiewskiego duchowego centrum całego prawowitego, *ergo* prawosławnego, chrześcijaństwa.

Koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu będzie miała zatem dwa zasadnicze wymiary: polityczny i duchowy. Pierwszy, pojawiający się choćby w *Opowieści o kniazach włodzimierskich* (*Skazanije o kniazjach włodimirskich*, połowa XVI wieku) czy w *Księdze stopni rodowodu carskiego* (*Stiepiennaja kniga*, około 1560 roku), podkreślający spuściznę po Imperium Romanum, zostanie silnie zarysowany dopiero w epoce nowożytnej, w polityce Piotra I Wielkiego. Działania tego monarchy wyraźnie wskażą, że komponent polityczny tej idei odwołuje się do pierwszego Rzymu jako dawnego niekwestionowanego centrum całej Europy (Łotman, Uspienski 1993b 1993: 160–161). Z kolei ten drugi czynnik, czyli komponent duchowy, uformowany został znacznie

wcześniej (co dobrze pokazują polemiki staroobrzędowe z drugiej połowy XVII wieku), odsyła on natomiast do zespołu znaczeń powiązanych z Konstantynopolem jako strażnikiem czystości wiary (Przybył 1999: 40–41). Zauważmy również, że w aspekcie politycznym wszystkie trzy Rzymy, a więc pierwszy, czyli stolica Imperium Romanum, drugi, Nowy Rzym – Konstantynopol, i Moskwa jako Trzeci Rzym – występują w relacji metonimicznej. W ten sposób na Moskwie jako znaku koncentrują się wszystkie znaczenia powiązane z Rzymem i Konstantynopolem. Co więcej, zgodnie z koncepcją Filoteusza, w znaczenia te wyposażona jest nie tylko stolica, ale też całe państwo Wasyla III.

Warto dodać, że przekonanie o duchowej sukcesji nie zawsze musiało się wiązać z komponentem politycznym. Tam, gdzie idea imperialna ustępowała miejsca wartościom duchowym, rzymsko-konstantynopoliński łańcuch sukcesji mógł zostać zastąpiony przez, komplementarną wobec koncepcji Trzeciego Rzymu, ideę Moskwy jako Nowego Jerozolim. Po raz pierwszy idea translacji Jerozolimy jako miejsca świętego (*translatio sacrum*) pojawiła się w Bizancjum. Miało to miejsce tuż po zdobyciu Świętego Miasta przez muzułmanów. Wszystkie ważniejsze relikwie, jakie się tam znajdowały, wraz ze świętym krzyżem, przeniesiono wówczas do Konstantynopola i tym samym uznano, że stolica cesarstwa stała się odtąd Nową Jerozolimą. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że o ile koncepcja *translatio imperii* została w pełni ukształtowana i spopularyzowana w Bizancjum, o tyle idea *translatio sacrum* w swojej pełnej formie jest charakterystyczna przede wszystkim dla Rusi. Jej źródłem był popularny apokryf *Widzenie Daniela*, datowany na VII wiek, którego przekład, wzbogacony o komentarz Hipolita, znany był na Rusi od XII wieku (Billington 1997: 184). Warto przy tym podkreślić, że koncepcja Nowej Jerozolimy zawsze zawierała w sobie silny element eschatologiczny.

Złoty wiek rozwoju tej idei przypada na XVII stulecie. Wtedy to z inicjatywy patriarchy Nikona zbudowano pod Moskwą nad rzeką Istrą klasztor Zmartwychwstania Pańskiego, zwany też klasztorem Nowojerozolimskim. Plan i architektura istniejącego do dziś monasteru odwzorowują bazylikę Grobu Pańskiego, zaś jego otoczenie nawiązuje

do topografii Jerozolimy w czasach Chrystusa. Poszczególnym elementom krajobrazu nadano bowiem nazwy istotnych dla przekazu ewangelicznego punktów Ziemi Świętej, takich jak rzeka Jordan czy góra Tabor (Зеленская 2002: 13–22). Wszystko to może, jak się zdaje, wskazywać na próbę nadania materialnego kształtu idei *translatio sacrum*, jednak analiza tego fenomenu pokazuje, że jest to tylko jedna z możliwych interpretacji.

Patrząc szerzej, pomysł patriarchy Nikona, by w Rosji stworzyć odpowiednik miejsc pielgrzymkowych Ziemi Świętej, do których wierni mogliby pielgrzymować zamiast do odległej i niebezpiecznej Palestyny, nie był nowy. W Europie Zachodniej był on realizowany od początku XV wieku. Zaczęto wówczas budować tak zwane kalwarie – zespoły kościołów lub kaplic usytuowanych na wzgórzu, mającym przypominać Golgotę, które były poświęcone poszczególnym stacjom drogi krzyżowej. Były one popularne w Hiszpanii i we Włoszech, ale także, co ciekawe, w protestanckich Niemczech. W Polsce pierwszym tego typu założeniem była Kalwaria Zebrzydowska, ufundowana przez Mikołaja Zebrzydowskiego w 1602 roku (Jackowski 1995).

W prawosławiu jednakże fenomen tak zwanych kalwarii nie był dotąd znany. Nikon jako pierwszy postanowił zbudować świątynię, która pełniłaby analogiczne funkcje. Projekt patriarchy nie zakładał jednak prostego kopiowania wzorców zachodnich, zupełnie nieprzystających do tradycji prawosławnej, ale przeniesienie idei i dopasowanie jej do miejscowych obyczajów. W ten sposób zamiast kalwarii, która odnosiłaby się do drogi krzyżowej i Golgoty, a więc odpowiadała zachodniej pobożności pasyjnej, powstała świątynia, która odwzorowywała bazylikę Grobu Pańskiego – jedno z najważniejszych miejsc pielgrzymkowych prawosławia.

Poza tą oczywistą, uwarunkowaną historycznie interpretacją roli klasztoru Nowojerozolimskiego możliwe jest jeszcze inne odniesienie, nawiązujące do obrazu Nowego Jeruzalem z Apokalipsy św. Jana – miasta zstępującego z niebios, w którym zamieszkać mają wyłącznie zbawieni. Pozwala ono na powiązanie idei *translatio sacrum* z eschatologicznym charakterem ruskiej państwowości, co wprost wynika z koncepcji Moskwy – Trzeciego Rzymu. Dla tych, którzy w taki sposób

odczytywali tekst tego klasztoru, ziemia rosyjska stawała się materialną reprezentacją obrazu Niebiańskiego Jeruzalem, a przez to stawała się przestrzenią, w której ostatecznie dokonuje się zbawienie. Z kolei dla przeciwników reform wprowadzonych przez patriarchę Nikona, czyli dla staroobrzędowców, budowa klasztoru Nowojerozolimskiego była dobitnym znakiem herezji, świadectwem zbliżania się Antychrysta i – co za tym idzie – końca świata.

Przestrzeń Moskwy, jak już powiedzieliśmy, można sklasyfikować jako odpowiadającą pierwszemu z dwóch modeli semiotycznych opisujących przestrzeń miejską w typologii Jurija Łotmana, a więc modelowi miasta izomorficznego względem otoczenia kulturowego. Realizację charakterystycznej dla tego modelu opozycji ziemi i nieba można prześledzić w kulturowo utrwalonym sposobie opisu jej przestrzeni, którego szczególnym wyrazem jest tradycyjne określenie *Moskwa złotogława* („Moskwa złotogłowa”). Powstało ono dzięki procesowi rzutowania metaforycznego i metonimicznego. „Głowa” jest metaforycznym obrazem kopuły cerkiewnej, która z kolei wchodzi w metonimiczną relację z przestrzenią całego miasta. Jest komponentem, który reprezentuje wszystkie inne elementy składowe przestrzeni Moskwy. W efekcie mamy do czynienia z sytuacją, gdy miasto opisywane jest w kategoriach tego, co w obrazie miasta pośredniczy między ziemią i niebem. Spójrzmy, jak ta idea realizuje się w jednym z dziewiętnastowiecznych literackich portretów miasta – wspomnieniowym szkicu Michała Lermontowa *Panorama Moskwy* (*Panorama Moskwy*, 1834):

Kto nigdy nie był na szczycie Iwana Wielkiego, komu nigdy nie zdarzało się ogarnąć jednym spojrzeniem całej naszej starej stolicy od jednego jej końca aż po drugi, kto ani razu nie napawał się tą wspaniałą, niemal nieogarnioną panoramą, ten nie ma pojęcia o Moskwie, Moskwa bowiem nie jest zwykłym dużym miastem, jakich tysiąc, Moskwa nie jest milczącym zwałiskiem zimnych kamieni, ułożonych w porządku symetrycznym... Nie! Ona ma swoją duszę, swoje życie. [...] Jak i ocean, ona ma swój własny język, język silny, dźwięczny, święty, modlitewny!... Gdy tylko budzi się dzień, od razu we wszystkich jej złotogłowych cerkwiach rozlega się zgodny hymn dzwonów, niczym cudowna, fantastyczna

uwertura Beethovena, w której gęsty ryk kontrabas, trzask kotłów wraz ze śpiewem skrzypiec i fletu tworzą jedną wielką całość; zdać się wówczas może, że bezcielesne dźwięki nabywają widzialnych kształtów, że duchy nieba i piekła zlewają się pod obłokami w jeden wielokształtny, nieogarniony, roztańczony korowód!... (Лермонтов 1969: 114).

Zauważmy po pierwsze, że miasto portretowane jest z perspektywy odbiorcy, spoglądającego na nie z wysokości – z najwyższego punktu miasta, jakim w czasach Lermontowa była kremlowska dzwonnica „Iwan Wielki”. Po drugie, opis moskiewskiej panoramy zawiera wskazany *explicite* komponent „złotych głów”. Po trzecie, reprezentujący Moskwę dźwięk dzwonów zobrazowany jest metaforycznie jako wznoszący się ku niebu korowód. Należy zatem uznać, że charakterystyczne dla estetyki romantyzmu uwypuklenie kodów kulturowych skutkuje w tekście *Panoramy Moskwy* wielopoziomową ekspozycją podstawowego kulturowego sposobu lektury tekstu miasta, w którym jest ono opisywane jako wyjątkowe, święte, pośredniczące między ziemią a niebem.

Podążając za myślą Łotmana, należy stwierdzić, że Moskwa spełnia kryteria miasta izomorficznego względem przestrzeni kulturowej, której jest częścią. Izomorficznego, czyli realizującego tę samą ideę (w danym przypadku przestrzenną) co otoczenie, ten sam sposób organizacji przestrzeni i ten sam konwencjonalny sposób kodowania znaczeń architektonicznych i urbanistycznych. Dzięki temu Moskwa może funkcjonować nie tylko jako metonimia całej wspólnoty, ale także jako idealne ucieleśnienie wszystkich tradycji zawartych w tekstach innych miast ruskich i rosyjskich.

Główne miasta starej Rusi powstawały wzdłuż najważniejszych szlaków handlowych łączących Północ z Południem. Słynna droga „od Waregów do Greków”, będąca osią rozwoju państwowości ruskiej, była drogą wodną. Wiodła przez ruskie rzeki i jeziora od ujścia Newy do Bałtyku w Zatoce Fińskiej do ujścia Dniepru do Morza Kaspijskiego. Na tym właśnie szlaku powstały główne staroruskie ośrodki polityczne – Nowogród i Kijów. Moskwę łączyła z nimi rzeka Moskwa, której górny bieg umożliwił przedostanie się do wołżańskiego szlaku handlowego, a zatem do szlaku wodnego łączącego Bałtyk i Morze Czarne, Republikę

Nowogrodzką i Wielkie Księstwo Kijowskie. Położenie nadrzeczne było więc racją istnienia miast staroruskich. Woda pozwalała na transport zaopatrzenia i materiałów budowlanych, ale także była naturalnym elementem fortyfikacji. Dlatego główne ośrodki miastotwórcze, przede wszystkim kreml (czyli twierdze) i klasztory, często były lokowane na wzgórzu okolonym wodą bądź na cyplu leżącym u ujścia jednej rzeki do drugiej.

Tak było też w przypadku Moskwy, której historyczne jądro znajdujące się na terytorium dzisiejszego Kremla było ulokowane na Wzgórzu Borowickim, przy ujściu rzeki Nieglinnej do Moskwy. Od końca drugiej dekady XIX wieku Nieglinna jest rzeką podziemną, jednak aż do XVIII wieku stanowiła naturalną fosę Kremla i była w różny sposób wykorzystywana w systemie jego fortyfikacji. Do XII wieku Kreml był grodem drewnianym. W XII stuleciu został przekształcony w drewnianą twierdzę, którą w wieku XIV zastąpiła z kolei twierdza murowana.

Nie tylko z powodu położenia Moskwy możemy mówić o tym, że jest ona typowym miastem ruskim. W rosyjskiej stolicy niemal w modelu sposobu realizował się charakterystyczny dla Rusi układ urbanistyczny. Jego jądrem była twierdza, zwana kreml lub dziecińcem. Nad jej murami (wcześniej wałami) widniała bryła świątyni, stanowiąca główną pionową dominantę miasta. Była ona jego symbolem i jednym z podstawowych punktów odniesienia dla mieszkańców (Иконников 2006: 215; Будина 2005: 215). Na zewnątrz twierdzy rozpościerały się *posady*, czyli osiedla służebne – kolejne miejskie subogranizmy, często posiadające własne systemy obwarowań. Pod ścianami kremla zwykle mieścił się plac targowy, który z czasem – w miarę rozrastania się miejskiego organizmu – stawał się funkcjonalnym centrum miasta. W Moskwie taką rolę pełnił plac Czerwony. Odchodzące od twierdzy ulice, łączące ją z innymi głównymi punktami miasta, tworzyły najczęściej strukturę promienistą. W dzielnicach powstających pomiędzy rozchodzącymi się promieniście ulicami pojawiały się *pierieułki*, czyli ulice łączące dwa promienie, oraz *tupiki* – uliczki „penetrujące” zabudowę od strony jednego promienia. Efektem takiego rozwoju urbanistycznego było też powstawanie pierścieni arterii okalających centrum.

System promienisto-okrężny (bądź, jak uważa część badaczy, spiralno-wachlarzowy, Кудрявцев 2008: 8–20; Makeев 1969: 28–32) został najbardziej rozbudowany w Moskwie. Dwa wyraźne regularne pierścienie powstały dzięki rozebraniu miejskich fortyfikacji, które z czasem utraciły swoje znaczenie obronne. Na ich miejscu utworzono więc bulwary lub ulice. W ten sposób w XVIII wieku powstał tak zwany Pierścień Bulwarowy (*Bulwarnoje kolco*), a w XIX wieku Pierścień Ogrodowy (*Sadowoje kolco*). Warto zaznaczyć, że promienisto-okrężny układ urbanistyczny przełożył się na także na sieć moskiewskiego metra, którego linie zbiegają się w centrum, wewnątrz pierścienia linii okrężnej.

Można zatem powiedzieć, że układ przestrzenny Moskwy jest nie tylko typowy dla Rusi i Rosji, ale także niezwykle konsekwentnie ucieleśnienia on miejski model przestrzenny, który w połączeniu z metropolitalnymi funkcjami i skalami w naturalny sposób aspiruje do statusu wzorca. Pierwszą wyrazistą projekcją takiego stanu był zwyczajowo przyjęty (choć rosyjska pamięć kulturowa wskazuje na ukaz carski jako na jego źródło) zakaz wznoszenia w Rosji obiektów wyższych niż kremlowska dzwonnica „Iwan Wielki”. Począwszy od 1600 roku, kiedy dzwonnica uzyskała swoją obecną formę architektoniczną i wysokość 81 metrów, aż do czasów Piotra I reguła ta nigdy nie została naruszona. Pozostawianie Moskwy swoistej prerogatywy posiadania najwyższej budowli w kraju czyniło ze stołecznego kremla wzorzec skali, w jakiej miało się odbywać rozbudowywanie tkanki architektonicznej także w innych rosyjskich miastach. Tym samym czyniło to z Moskwy punkt odniesienia dla wszelkich przestrzeni miejskich.

Status Moskwy jako tekstu organizującego inne teksty miejskie niepomrotnie wzrósł w epoce komunistycznej. Proces ten nasilił się w latach trzydziestych XX wieku. W okresie stalinowskim ustaliła się bowiem specyficzna zasada skalowania przestrzeni poszczególnych miast radzieckich. Takie parametry przestrzenne, jak zwartość i wysokość zabudowy, szerokość głównych ulic, powierzchnia placów reprezentacyjnych czy kubatura gmachów publicznych były odtąd zależne od statusu miasta w radzieckiej hierarchii administracyjnej.

Nadbudowywanie tkanki urbanistycznej i architektonicznej odbywało się w taki sposób, by ich skala wyraźnie wskazywała, czy mamy do czynienia ze stolicą republiki, obwodu, czy z centrum administracyjnym *rajonu* – jednostki administracyjnej najniższego rzędu. Odbiorca tekstu miejskiego, zarówno mieszkaniec, jak i osoba przyjezdna, mógł dzięki temu od razu określić status danego miasta w strukturze państwa. Wielkości charakterystyczne dla Moskwy będą w tym przypadku pełniły podobną funkcję co wcześniej wysokość kremlowskiej dzwonnicy. Ranga innych miast przekładała się z kolei na stopień, w jakim wolno im było zbliżyć się do skali moskiewskich budowli (Паперный 2006: 108; Sadowski 2009: 116–118).

W warunkach kultury totalitarnej status Moskwy jako uniwersalnej metonimii wspólnotowej uległ absolutyzacji. Efektem tego procesu był między innymi swoisty kult stolicy, który, aż do końca funkcjonowania ZSRR, pozostawał rodzajem ekspresji patriotyzmu wobec całego państwa radzieckiego. Świadczą o tym teksty pieśni utożsamiające szacunek dla obrazu stolicy z lojalnością wobec wodza wspólnoty (jak na przykład u Wasilija Lebediewa-Kumacza: *Kto pojot o sowietskoj stolice, / Tot o Stalinie piesniu pojot*²¹; Лебедев-Кумач) i filmy powstające w najróżniejszych okresach rozwoju kultury, traktujące Moskwę jako pretekst do snucia opowieści o całym kraju i jego ludziach. Do tego rodzaju produkcji filmowych należą między innymi: *Świniarka i pastuch* (*Swinarka i pastuch*, reż. Iwan Pyriew, 1941) czy *Moskwa nie wierzy łzom* (*Moskwa slezam nie wierit*, reż. Władimir Mieńszow, 1979).

O tej tendencji świadczy także umiejscawianie w Moskwie instytucji powołanych do reprezentowania całej wspólnoty radzieckiej. Chodziło przy tym nie tylko o reprezentację zewnętrzną (wobec rządów i obywateli innych państw), lecz również – i może przede wszystkim – o reprezentację wewnętrzną (wobec obywateli samego ZSRR). Działo się to nie tyle na poziomie administracyjnym, co w przypadku stolicy byłoby procesem zrozumiałym i koniecznym, ile na poziomie symbolicznym. Specyficzną instytucją pełniącą rolę symbolicznej

²¹ Kto śpiewa o stolicy radzieckiej, / Ten śpiewa pieśń o Stalinie.

reprezentacji wewnętrznej był otwarty w 1939 roku kompleks wystawienniczy Wszechzwiązkowej Wystawy Rolniczej (*Wiesojuznaja sielskochozajstwiennaja wystawka*), który dwie dekady później został połączony z analogicznym kompleksem przemysłowym oraz budowlanym. Przemianowano go wówczas na Wystawę Osiągnięć Gospodarki Narodowej (*Wystawka dostiżenij narodnogo chozajstwa*). Obywatele radzieccy będący gośćmi kompleksu mieli możliwość zapoznania się z osiągnięciami gospodarki rolnej oraz wielu gałęzi przemysłu poszczególnych republik radzieckich. Oficjalnym celem powstania wystawy rolniczej było – jak głosiła ustawa z 1938 roku – zademonstrowanie „najlepszych przykładów wszelkich gałęzi gospodarki rolnej” i wytworzenie „silnego bodźca do współzawodnictwa socjalistycznego” (*Закон о Всесоюзной...*, 1938).

Dla kultury totalitarnej ważniejszy był jednak inny aspekt semiotyczny owego centrum wystawienniczego. Było ono bowiem swoistym generatorem procesu włączania odbiorców komunikatów wystawy do statusu kolektywnego nadawcy. Wystawa sprawiała, że obywatel radziecki traktował pawilony ekspozycyjne jako narracje o jego własnej pracy i o pracy współobywateli mieszkających w innych republikach, a zatem jako narrację o całym kraju. Tym samym przestrzeń moskiewska reprezentowała przestrzeń całego kraju, pozostając z nim w bardzo wyraźnym związku metonimicznym. Taką rolę wystawa pełniła do końca epoki radzieckiej. Współcześnie cały kompleks pełni już łącznie funkcje komercyjne.

Podobne metonimiczne znaczenie miał mieć planowany w Moskwie Pałac Rad, niezrealizowany ze względu na wybuch wojny niemiecko-rosyjskiej w 1941 roku. Olbrzymią, ponad czterystumetrową budowlę centralnego radzieckiego gmachu publicznego, zaprojektowaną przez Borysa Jofana, Władimira Gelfreicha i Władimira Szczuko, wieńczyć miała wielka statua Lenina. Gmach miał stać się miejscem obrad Rady Najwyższej ZSRR, zjazdów partii, związków zawodowych, a także ogólnokrajowych stowarzyszeń. Podobnie jak wystawa rolnicza „w oczach ludu” miał symbolizować – jak pisali ówczesni propagandziści – „wszystkie osiągnięcia socjalizmu” (Атапов

1940: 14). Miał więc tym samym stanowić także narrację o ojczyźnie obywateli radzieckich.

Dodajmy przy tym, że lokalizacja Pałacu Rad miała jednocześnie być świadectwem jednego z „osiągnięć” socjalizmu – wyparcia religii z przestrzeni publicznej. Plac budowy uzyskano bowiem poprzez wysadzenie w powietrze reprezentacyjnej świątyni Moskwy – soboru Chrystusa Zbawiciela, który był nośnikiem znaczeń powiązanych z państwowym wymiarem prawosławia. Wcześniej przez pięć dziesięcioleci XIX wieku wznoszono tę budowlę jako wotum za odparcie najazdu napoleońskiego. Wprawdzie nigdy formalnie nie odstąpiono od zamiaru wybudowania Pałacu Rad, jednak po wojnie, ze względu na zmianę priorytetów symbolicznych władz radzieckich (Sadowski 2009: 227), zamiast jednej wielkiej budowli powstało siedem (z planowanych ośmiu) nieco mniejszych. Są one nazywane przez Rosjan stalinowskimi wysokościami (*stalinskije wysotki*). To architektoniczni i ideologiczni „krewniacy” warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki. Wszystkie one są zwieńczone iglicami – charakterystycznymi detalami architektury stalinowskiej. Najbardziej znany spośród nich jest dwustutrzdziestopięciometrowy główny gmach Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego im. Łomonosowa.

Choć w ślad za Łotmanem piszemy o Moskwie jako o przestrzeni izomorficznej wobec całej rosyjskiej przestrzeni kulturowej i strukturalnie z nią zgodnej, to istnieją argumenty za tym, by rozpatrywać niektóre aspekty moskiewskiego tekstu miejskiego jako antytetyczne, choć ten wzorzec charakteryzuje przede wszystkim tekst petersburski (o czym piszemy w dalszej części tego rozdziału). Rosyjska stolica uzyskuje swoje antytetyczne komponenty za sprawą socrealistycznej modernizacji miasta, prowadzonej w myśl tak zwanego generalnego planu rekonstrukcji Moskwy z 1935 roku. Plan ten, mimo formalnej inspiracji historyczną architekturą i układem urbanistycznym miasta, przeciwstawiał im rozwiązania nowe, monumentalne i radykalnie zmieniające skalę stołecznej zabudowy. Socrealistyczne „przeprogramowanie” miasta nosiło zatem wiele cech takiej organizacji przestrzeni, która przeciwstawiała się zastanej przestrzeni kulturowej.

W największym stopniu dotyczyło to moskiewskiego metra, otwartego w 1935 roku, którego rozbudowa była jednym z głównych założeń generalnego planu. Będąc formalnie urządzeniem infrastrukturalnym, metro noszące imię najpierw Łazarza Kaganowicza, a później Włodzimierza Lenina, było i jest jednym z najbardziej nasyconych semantycznie komponentów tekstu moskiewskiego. Od chwili swego powstania nieprzerwanie stanowi jedną z najważniejszych wizytówek stolicy, a w czasach radzieckich dodatkowo było jeszcze nośnikiem potężnych komunikatów propagandowych.

Od momentu uruchomienia metra w 1935 roku jego stacje, w obrębie centrum niemal zawsze mające reprezentacyjny charakter, zwykle opisywane były jako podziemne pałace. Łazarz Kaganowicz, sekretarz KC WKP(b) odpowiedzialny za jego budowę, w przemówieniu inauguracyjnym działalność metra deklarował, że ich „pałacowy” charakter ma programowo odróżniać pierwszą radziecką kolej podziemną od jej zachodnich odpowiedników – „mrocznych, jednorodnych i smutnych”. W swoim przemówieniu mówił:

Zbudowaliśmy takie metro, w którym człowiek, schodząc na stację, czuje się – według określenia robotników Moskwy – „jak w pałacu”. [...] Państwo socjalistyczne może sobie pozwolić na zbudowanie dla narodu metra, które kosztuje więcej, ale za to zapewnia ludności komfort, lepsze samopoczucie i zachwyty wartościami artystycznym (Каганович 1936: 13).

Strategia propagandowa towarzysząca budowie owych „podziemnych pałaców” bardzo dobrze przystawała do warunków kultury rosyjskiej. Figura pałacu towarzyszyła wyobrażeniom o wygodzie, dostatku i życiowym spełnieniu przedstawionym w baśniach ludowych. Stamtąd przeniosła się do jednej z najistotniejszych dziewiętnastowiecznych literackich wizji ideału społecznego, kształtując obraz kryształowego pałacu z *Czwartego snu Wiery Pawłowny*, będącego częścią programowej powieści Mikołaja Czernyszewskiego *Co robić? (Czto delat’*, 1863). Później silnie oddziaływała na społeczne wyobrażenia poprzez wizję wspomnianego wyżej niezrealizowanego projektu Pałacu Rad. Ze względu na metonimiczny charakter

znaków radzieckiej stołeczności „podziemne pałace” metra stawały się elementem spuścizny ogólnospołecznej. Zgodnie z założeniem każdy radziecki obywatel, stając w holu jednej ze stacji, miał odczuwać przedsmak uczestnictwa w ładzie komunistycznym, gdyż przebywał w przestrzeni odbieranej w powiązaniu z kodami dostatku i spełnienia (Sadowski 2009: 151–157). Dodajmy jeszcze, że program ikonograficzny moskiewskiego metra, opowiadający o naziemnych osiągnięciach wspólnoty radzieckiej, wyraźnie sugeruje przebywanie nad, a nie pod ziemią (Szczukin 2006b: 205–220).

Podziemna kolej niemal od razu stała się nie tylko atrybutem i symbolem Moskwy, ale także ogólnoradzieckim punktem odniesienia. Metro ma przy tym charakter samodzielnego podziemnego miasta. Ta trzecia płaszczyzna interpretacji jest odpowiedzialna za wprowadzenie do tekstu Moskwy elementów realizujących Łotmanowski paradygmat miasta ekscentrycznego – miasta ulokowanego na obrzeżach przestrzeni kulturowej i całkowicie względem niej antytetycznego. Metro mieści się przecież pod Moskwą, a więc w przestrzeni z definicji dotąd niezamieszkałej. Zostało stworzone w celu zaspokojenia rzeczywistych potrzeb transportowych, ale jednocześnie wykorzystuje kod walki z przyrodą, tym samym zyskując status „miasta rozumu”. Wreszcie także jego „pałacowy” charakter uprawnia do opisywania go jako przestrzeni idealnej. Wszystkie powyższe cechy są wyznacznikami określającymi taką przestrzeń miejską, która w teorii Łotmana odpowiada koncepcji opisującej, jak powstał Sankt Petersburg, mający być przecież antytezą Moskwy (Sadowski 2010: 117–120).

Pisaliśmy wyżej o koncepcjach Moskwy jako Trzeciego Rzymu i Nowego Jeruzalem. W obu tych ideach miasto jest nośnikiem świętości. Analizowaliśmy też metonimiczne funkcje Moskwy jako reprezentanta całej wspólnoty rosyjskiej i rosyjskiej przestrzeni kulturowej. Czas poruszyć jeszcze jeden niezwykle istotny aspekt semiotyczny powiązany z miastem. Zwróćmy najpierw uwagę na samo brzmienie toponimu „Moskwa”, który w języku rosyjskim (i we wszystkich językach słowiańskich) jest jednoznacznie dekodowany jako

żeński. Dodajmy do tego wyraźną obecność w kulturze rosyjskiej kultu Matki-Ziemi, powiązanego z wierzeniami archaicznymi, co opisywaliśmy w poprzednim rozdziale. I wreszcie przyjrzyjmy się trzeciemu elementowi – organizacji układu urbanistycznego Moskwy na planie kolistym, kojarzonym z przestrzenią zamkniętą, obronną, chroniącą mieszkańców przed agresją z zewnątrz. Powyższe fakty kulturowe przekładają się na funkcjonowanie Moskwy-znaku jako miasta-dziewicy.

Koncepcję miasta-dziewicy znakomicie przeanalizował Władimir Toporow:

Cnota dziewicy i siła miasta w tym wypadku nie są niczym więcej jak dwoma wariantami ogólnej idei trwałości, całości, gwarancji, chroniącej przed tą nieczystością, której źródłem jest agresor, zawsze będący gwałcicielem. Ale twierdza cnoty i twierdza miasta mogą być zdobyte siłą przez naruszydca i to „zdobycie” jest swego rodzaju *terminus technicus* gwałtu, pozbawienia honoru w obu wypadkach. Dlatego również upadek miasta jest porównywany do utraty honoru (por. całkiem realny zwyczaj uciekania się do gwałtu w czasie zdobywania miasta), do napaści (por. „upaść” o dziewicy i mieście, tak samo jak i „zdobyć”), do utraty czystości – twierdzy. Nierzadko opis zajmowania miasta stanowi nic innego jak rozwiniętą metaforę zdobycia-opanowania, gwałtu (Toporow 2000: 40; podkr. Toporowa).

Zgodnie z tym opisem każda obrona Moskwy ma nie tylko cechy obrony świętej przestrzeni rosyjskiej metropolii, ale jest również tożsama z ochroną jej czystości – dziewictwa. Świadcstwo takiego postrzegania dokumentował w *Wojnie i pokoju* Lew Tołstoj, który w usta Napoleona, napawającego się panoramą Moskwy po zwycięskim starciu z armią Kutuzowa, włożył następujące słowa:

– Cette ville asiatique aux innombrables églises, Moscou la sainte. La voilà donc enfin, cette fameuse ville! Il était temps – rzekł Napoleon, zsiadł z konia, kazał rozłożyć przed sobą plan tej Moscou [...]. „Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille qui a perdu son

honneur”²² – myślał [...]. I z tego punktu widzenia patrzył na leżącą przed nim, nie widzianą dotąd wschodnią piękność. Wydawało mu się rzeczą dziwną, że oto spełniło się jego bardzo dawne, jak mu się zdawało, nieosiągalne pragnienie. W jasnym świetle poranka patrzył to na miasto, to na plan i sprawdzał szczegóły tego miasta, a pewność posiadania wzruszała go i przerażała (Tolstoj 1973: 400).

Tolstoj upodabnia zatem zdobycie miasta do przemocy seksualnej. Taka perspektywa narracyjna sprawia, że neutralne w innych kontekstach zwroty, takie jak „pragnienie” czy „pewność posiadania”, budują obraz dziewicy oczekującej na gwałt i zdobywcy napawającego się swą zdobyczą. Taki obraz przekłada się z kolei na obecną w kulturze rosyjskiej interpretację, zgodnie z którą wielki pożar, jaki ogarnął miasto wkrótce po opisywanych przez Tolstoja wydarzeniach, był traktowany nie tylko jako tragedia miasta, ale także jako jego ochrona przed możliwą utratą czci.

Warto też zwrócić uwagę, że zdobycie Moskwy przez Napoleona uaktywnia w rosyjskiej pamięci kulturowej wątek wcześniejszego zbezczeszczenia świętości i dziewiczości miasta przez wojska polskie w 1610 roku. Nic więc dziwnego, że wskutek wydarzeń roku 1812 wzrosło w Moskwie zainteresowanie ideą wzniesienia pomnika Kuźmy Minina i Dymitra Pożarskiego. Monument według projektu Iwana Martosa został odsłonięty w 1818 roku. Obecnie znajduje się u stóp soboru Wasyla Błogosławionego, jednak pierwotnie był usytuowany pośrodku placu Czerwonego. Został przesunięty w obecne miejsce w 1931 roku, aby nie przeszkadzał w oficjalnych uroczystościach. Pomnik upamiętnia czyn przywódców ludowego powstania, które doprowadziło do wyparcia z Moskwy polskich najeźdźców. Dzień okrążenia polskiego garnizonu na Kremlu (4 listopada 1612 roku), w wyniku którego ostatecznie doszło do kapitulacji (7 listopada), jest świętem państwowym – Dniem Jedności Narodowej. Jego wprowadzenie w 2004 roku

²² To azjatyckie miasto z niezliczonymi kościołami, święta Moskwa. Oto wreszcie owo sławne miasto! Najwyższy czas... Miasto zajęte przez nieprzyjaciela jest jak dziewczyna, która straciła cześć (tłum. A. Stawar; Tolstoj 1973: 400).

jest często interpretowane jako swoista próba znalezienia funkcjonalnego zamiennika dla Rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej, która przypadała na 7 listopada. Nowe święto jest jednak obchodzone nie 7, lecz 4 listopada, gdyż na ten dzień przypada kościelne święto ikony Matki Boskiej Kazańskiej, przyniesionej z Niżnego Nowogrodu do Moskwy przez wojsko dowodzone przez kniazia Pożarskiego, której pomocy tradycyjnie przypisuje się to zwycięstwo.

Na zakończenie tej części rozważań dodajmy, że funkcjonowanie Moskwy w rosyjskiej semiosferze w kontekście idei miasta-dziewicy doczekało się wielu projekcji i przekodowań. Do najciekawszych zalicza się niewątpliwie jeden z najbardziej „moskiewskich” tekstów literackich XX wieku – *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. Woland, choć jest wcielonym diabłem, dokonuje próby oczyszczenia przestrzeni miasta z nieprawości. Czyni to na wiele sposobów – wysyłając prezesa Massolitu, Berlioza, pod koła tramwaju, nagradzając zachłanną publiczność teatru Variétés znikającymi pieniędzmi, przebierając moskiewskie drobnomieszczańskie damy w znikające suknie czy demaskując różne pojawiające się w moskiewskiej przestrzeni kłamstwa i podłości. Wykupienie najniższych instynktów publiczności Variétés rozpoczyna przecież słynna kwestia Wolanda: „Powiedz mi, zacy Fagocie, jak, twoim zdaniem, mieszkańcy Moskwy bardzo się zmienili?” (Bułhakow 1993: 148). Teatr, w którym miała się dokonać demaskacja czarnej magii, Bułhakow zamienił w namiastkę sądu ostatecznego nad Moskwą, która już nie jest miastem-dziewicą, ale miastem-ladacznicą i dlatego musi być ukarana.

Petersburg jako zjawisko semiotyczne

„Odprysk Rosji, niepodobny do matki. Biedny, chudy, eurooki przechodzień” – śpiewa o Petersburgu Jurij Szewczuk, lider legendarnego rosyjskiego zespołu rockowego DDT (*Leningrad – Leningrad*, ДДТ 1990). W ten sposób znakomicie charakteryzuje semiotyczny status dawnej stolicy w rosyjskiej semiosferze, uwypuklając jego obcość, widmowość i tymczasowość.

„Piter”, jak najczęściej, zdrobniale i pieszczotliwie, Rosjanie określają to miasto, leży na północnych peryferiach kraju, nad brzegiem Morza Bałtyckiego. Jest rozrzucony na 42 wyspach w rozległej delcie rzeki Newy, przy jej ujściu do Zatoki Fińskiej. Obszar miasta przecina niemal 100 cieków: odnóg Newy, jej dopływów i kanałów. Ścisły obszar zabudowy to 670 km², choć całkowita powierzchnia wraz z historycznymi miastami przyległymi, na terenie których znajdują się między innymi znane zespoły pałacowo-parkowe Carskiego Sioła i Peterhofu, zajmuje 1439 km², a więc niemal trzykrotnie więcej niż Warszawa. Przy tym miasto, usytuowane wzdłuż wybrzeży wschodniego krańca zatoki, rozciąga się na 44 kilometry w linii wschód-zachód i na 25 kilometrów w linii północ-południe.

Na oblicze Petersburga w dużym stopniu wpływają uwarunkowania geograficzno-klimatyczne. Jako najdalej na północ wysunięta światowa metropolia, leżąca na 59°57' geograficznej szerokości północnej, co jest wysokością południowych krańców Grenlandii, miasto w lecie doświadcza zjawiska białych nocy, rozślawionych w swoim czasie przez Dostojewskiego w opowieści pod takim właśnie tytułem (*Białe noce*, 1848). Trwają tu one od końca maja do pierwszej dekady lipca (długość dnia w momencie przesilenia letniego to blisko 19 godzin), niewątpliwie stanowiąc jedną z większych atrakcji turystycznych.

Mieszkańcy miasta, o czym pamięta się znacznie rzadziej, doświadczają też długich, dżdżystych i zimnych jesieni, sprzyjających rozwojowi chorób dróg oddechowych, a zimą także „czarnych dni”, gdy światło słoneczne pojawia się zaledwie na krótki czas (w dniu przesilenia zimowego od wschodu do zachodu słońca mija ledwie 5 godzin i 22 minuty). Jedną z cech tutejszego klimatu są także częste zmiany mas powietrza i niże baryczne, wywołujące gwałtowne opady, a także wiatry, które wpychają wodę z ujścia rzeki w głąb łądu i są przyczyną licznych powodzi. Największe z nich (w roku 1703 – 200 cm, 1777 – 321 cm, 1824 – 410 cm, 1825 – ponad 200 cm, 1924 – 369 cm i w 1955 roku – 293 cm) pozostawiły wyraźne ślady w samym mieście. Na ścianie jednego z domów nad kanałem rzeki Mojki zaznaczone są poziomy, do których sięgała wówczas Newa.

Powstanie miasta w 1703 roku było podyktowane w pierwszej kolejności, jak się często uważa, względami militarnymi. Pierwszym obiektem zbudowanym na terenie „wojennej stolicy” na wyspie Zajęczej (wcześniej nazywanej Wesołą) była bowiem twierdza portowa św. Piotra i Pawła (*Pietropawłowska kriepost*). Stanowiła ona ostatnie ogniwo w łańcuchu północno-zachodnich warowni, które od XII wieku państwo ruskie, a potem rosyjskie wznosiło na swoich rubieżach, by – zgodnie z literacką wersją zapisaną w *Jeźdźcu miedzianym* (*Miednyj wsadnik*, 1833) Puszkina – „grozić stąd Szwedowi” (*Lutnia Puszkina* 2009: 209).

Nie mniej ważne od względów militarnych były przyczyny gospodarcze. Autor owego poematu pisał, że powstały tutaj port handlowy miał być „wyrąbanym oknem na Europę” i miał spowodować, że „wszystkie flagi” będą tu „zjeżdżały w gości” (*Lutnia Puszkina* 2009: 209). Nie bez powodu Petersburg nazywano Nowym Amsterdamem, Nową Holandią lub Wenecją Północy czy Palmirą Północy. Miasto, które funkcjonalnie zastąpiło Nowogród Wielki, współpracujący swego czasu z Hanzą i posiadający jej przedstawicielstwo, miało między innymi umożliwić odtworzenie związków handlowych Rosji z Europą Zachodnią. Owo funkcjonalne przejęcie przez Petersburg roli Nowogrodu było zresztą wieloaspektowe i – mimo całej strategii semiotycznego przeciwstawienia nowej stolicy i rosyjskiej tradycji – pozwalało na symboliczne zachowanie ciągłości kulturowej.

W takim kontekście można dla przykładu rozpatrywać wydany przez Piotra nakaz budowy monasteru Newskiego (dzisiejsza Ławra Aleksandra Newskiego) poświęconego kniaziewi Aleksandrowi, pierwszemu ruskiemu zwycięzcy szwedzkiej „Północy” w bitwie nad Newą z 1240 roku i świętemu rosyjskiej Cerkwi, oraz przeniesienie do niego relikwii kniazia z Nowogrodu. W działaniach tego typu wyraźnie widać próbę wpisania Petersburga w tradycje związane z północnym biegunem rosyjskiej państwowości i kultury²³.

²³ Nawiasem mówiąc, sama ławra stała się z czasem panteonem dla wielkich działaczy państwowych i twórców kultury rosyjskiej. Na przyklasztornym cmentarzu pochowani zostali: Fiodor Dostojewski, Mikołaj

Powstanie Petersburga było jednak przede wszystkim wielkim projektem ideologicznym Piotra I. Car nie zakładał po prostu nowego miasta, ale nową stolicę dla nowego państwa. Już w 1712 roku przeniesione zostały tutaj instytucje państwowe, a w 1721 roku Petersburg oficjalnie stał się stolicą kraju, noszącego odtąd nazwę Imperium Rosyjskiego. Z jednej strony takie działanie przywracało tradycyjny rosyjski dwubiegunowy model państwowości i kultury, zachwiany w czasach Iwana Groźnego po dokonanej przez niego rzezi Nowogrodu, stanowiącego wówczas główną przeciwwagę dla Moskwy (Лотман 1984: 44). Z drugiej strony Petersburg, sposobem swojego powstania, układem urbanistycznym i architekturą (o czym za chwilę), przeciwstawia się „starej Rusi” i jej dawnej stolicy. W efekcie od czasów Piotra I istnieje wyraźna opozycja Moskwa–Petersburg, która odciska swoiste piętno na semiotyce obu miast. Kulturowa reorientacja na Zachód oznacza, że Piotr I musiał na nowo zinterpretować podstawowy rosyjski mitologem religijno-polityczny, jakim była koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu.

Reinterpretacja tej idei przez Piotra I polega na jednoczesnym jej przełamaniu i zbudowaniu na nowo (Łotman, Uspienski 1993b). Petersburg staje się centrum nowego państwa, orientującego się na tradycje Imperium Romanum. Może o tym świadczyć zarówno proklamowanie nowej nazwy państwa, jak i nowy oficjalny tytuł jego władcy – „imperator”, który dużo czytelniej niż głęboko zakorzeniony w języku rosyjskim tytuł „car” (etymologicznie wywodzący się, podobnie jak polskie „cesarz”, od przekształcenia imienia Juliusza Cezara) odsyła wprost do imperialnej tradycji rzymskiej (Łotman, Uspienski 1993b: 159). W takim państwie, zgodnie z koncepcją Piotra, ludzkie życie uświęca przede wszystkim służba państwowa, która może być wręcz rozumiana jako modlitwa. To nie państwo jest miejscem przejawiania się świętości (jak sugerowała koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu), lecz świętość miała być efektem funkcjonowania państwa.

Karamzin – najsłynniejszy dziewiętnastowieczny historyk, poeta Wasyl Żukowski, a także kompozytorzy Piotr Czajkowski, Modest Musorgski i Aleksander Borodin.

Z takim rozłożeniem akcentów współgrała także reforma podporządkowująca Cerkiew państwu. Po jej przeprowadzeniu na czele Kościoła stał już nie patriarcha, lecz Świątobliwy Synod Rządzący – kolegialny urząd pochodzący z nominacji carskiej – z oberprokuratorem, jako stałym przedstawicielem imperatora, na czele. Takie rozłożenie akcentów pozwalało na skuteczną rywalizację symboliczną z Moskwą o status Trzeciego Rzymu (por. Łotman, Uspienski 1993b: 165).

Dowodów na głęboko przemyślane działania cara w tej mierze dostarcza szereg zabiegów semiotycznych dokonanych przy lokacji miasta (Łotman, Uspienski 1993b). Pierwszy stanowi już sama nazwa miasta, która w pierwotnej wersji brzmiała *Sankt-Piter(s)-burh*. Powstała ona na wzór holenderski i oznacza „miasto św. Piotra”. Legenda cara i zbieżność jego imienia z imieniem apostoła sprawiła, że za świętego patrona miasta może być uznany tyleż św. Piotr, co Piotr I. Inna możliwość interpretacji nazwy wiąże się z szybką utratą dzierżawczego -s w rosyjskiej wersji nazwy (*Pietierburg*). Element „święty” może się w tym przypadku odnosić także do samego miasta, a jego nazwa może być interpretowana jako „święte miasto Piotra”. Tak właśnie, dość jednoznacznie, jako „miasto Piotra I”, da się zinterpretować jedną z licznych odmian nazwy miasta z czasów Piotra I – *Pietropol* (na wzór Konstantynopola – miasta Konstantego). Zatem poprzez sam proces nadawania nazwy miastu dochodzi do uświęcenia zarówno samego miasta, jak i jego władcy.

Nawiasem mówiąc, konotacje nazwy stolicy skłaniały kolejnych włodarzy Rosji do kolejnych zabiegów renomacji miasta. Podczas I wojny światowej, w sierpniu 1914 roku, ze względu na rzekomo niemieckie brzmienie nazwy stolicy, przemianowano ją na Piotrogród (*Pietrograd*), by już w 1924 roku, po śmierci Lenina, miasto – już nie stołeczne – zyskało nazwę Leningrad. W 1991 roku, kilka miesięcy przed upadkiem ZSRR, mieszkańcy miasta w referendum zdecydowali o powrocie do pierwotnej nazwy.

Kolejnym dowodem na to, że Piotr I w swoim założeniu budował „czwarty Rzym”, jest, jak twierdzą badacze, „ostentacyjne wprowadzenie kultu apostołów Piotra i Pawła” (Łotman, Uspienski 1993b: 163),

związanych z Rzymem, który był miejscem ich śmierci. Potwierdzeniem tej tezy ma być między innymi budowa w obrębie twierdzy Pietropawłowskiej (pierwotnego centrum miasta) świątyni pod ich wezwaniem. Począwszy od Piotra I, świątynia ta była miejscem pochówku kolejnych carów rosyjskich i ich rodzin (dziś już – włącznie z rozstrzelanym przez bolszewików Mikołajem II i jego rodziną). W efekcie tekst panowania władców Imperium i tekst ich sukcesji (czyli również ciągłości władzy carskiej Moskwy i Petersburga) wyraźnie został wpisany w rzymski kontekst. Zauważmy też, za Łotmanem i Uspienskim, że takie zabiegi, jak wspomniane wyżej podkreślenie ciągłości z tradycją nowogrodzką poprzez fundację monasteru Newskiego i sprowadzenie relikwii kniazia Aleksandra, uzupełniały orientację na Rzym paralelną orientacją na wybrane aspekty własnej tradycji (Łotman, Uspienski 1993b: 167). Da się to także opisać w kategoriach wyraźnej prawosławnej legitymacji zainteresowania Rzymem w jego imperialnym aspekcie.

Pretensje do świętości nowej stolicy, a także przeciwstawienie jej Rzymowi i Moskwie poparte są też, jak wykazują Łotman i Uspienski, całą gamą innych, świadomie podejmowanych przez władcę działań. Należy do nich przede wszystkim poniżenie świętości Moskwy. Badacze wskazują, że Piotr I jeszcze przed założeniem nowej stolicy demonstracyjnie domagał się zbudowania publicznego teatru na placu Czerwonym, w pobliżu cerkwi Wasyla Błogosławionego. Dla rosyjskich tradycjonalistów było to niezwykle bulwersujące. Teatr bowiem w tradycji rosyjskiego baroku przełomu XVII i XVIII wieku stanowił antytezę Cerkwi i wręcz symbolizował przestrzeń szatańską (Łotman, Uspienski 1993: 164).

Ponadto za Piotra I przestała funkcjonować niepisana zasada zakazująca wznoszenia obiektów wyższych niż dzwonnica „Iwan Wielki” na moskiewskim Kremlu. W tym czasie w samej Moskwie niejako detronizuje ją cerkiew Archanioła Gabriela na Czystych Prudach, zwana także Wieżą Mienszykowa ze względu na osobę fundatora – pierwszego generał-gubernatora guberni petersburskiej. Wzniesiona przezeń cerkiew wyróżniała się na tle architektury starej stolicy nie tylko wysokością, lecz także stylem, zwanym w Rosji barokiem piotrowym (*pietrowskoje*

barokko). Proweniencja tego obiektu, jego funkcja w tkance Moskwy i styl przesadzają o roli tej budowli jako tekstu symbolicznej przemocy zarówno nad samą Moskwą, jak i nad uosabianą przez nią rosyjską tradycją. W Petersburgu natomiast wysokość staroruskiej dzwonnicy została przekroczona podczas budowy soboru Piotra i Pawła w zespole Twierdzy Pietropawłowskiej. Wieża tej świątyni, wraz z iglicą, w 1733 roku osiągnęła 122 metry.

Kolejnym symbolicznym upokorzeniem Moskwy był ukaz carski z 1714 roku zakazujący (pod karą utraty majątku i zsyłki) budowy murowanych gmachów i domów mieszkalnych poza Petersburgiem. Zakaz dotyczył całego kraju, a jego przyczyną był pragmatyzm monarchy, który pragnął, by wszyscy, stosunkowo nieliczni rosyjscy murarze pracowali w Petersburgu. W ten sposób władca chciał przyspieszyć budowę nowej stolicy. Jednak skutkiem tego ukazu znów było przeciwstawienie Petersburga Moskwie w warstwie symbolicznej, a także przeciwstawienie starej „drewnianej Rusi” nowej Rosji zbudowanej z cegły i kamienia. Nawiasem mówiąc, kamień służący między innymi do licowań, posadzek i dekoracji sprowadzany był ze wszystkich stron świata: granit na słynne nabrzeża pochodził z Finlandii i Karelii, marmur użyty do budowy pałaców z Włoch, Uralu i Bliskiego Wschodu, gabra i porfir ze Szwecji, diabaz i łupek znad jeziora Onega, piaskowiec z Polski i Niemiec, a trawertyn z Włoch. Tylko wapień był miejscowego pochodzenia (Булак, Абакумова 1987). To kolejny z aspektów semiotycznej strategii budowania Petersburga jako miasta europejskiego, przeciwstawiającego się ruskiej tradycji.

Następnej przesłanki do rozumienia Petersburga jako Czwartego Rzymu dostarcza herb miasta. Tworzą go skrzyżowane na czerwonej tarczy herbowej dwie srebrne kotwice – rzeczna i morska, z łapami umieszczonymi u góry. Z kotwicami krzyżuje się pionowo umieszczone złote berło. Tarcza herbowa, poza zmianą detali w czasach radzieckich, pozostaje niezmienna od zatwierdzenia herbu w 1730 roku. Jak utrzymują Łotman i Uspienski (1993b: 162), powołując się przy tym na heraldyka, Gieorgija Wilinbachowa, powyższe przedstawienie heraldyczne odsyła do herbu Watykanu i godła Stolicy Apostolskiej, na

którym znajdują się dwa skrzyżowane klucze – złoty i srebrny – piórami ku górze i na zewnątrz. Mają one wyobrażać klucze św. Piotra i odnosić się do władzy doczesnej i duchowej, a w bardziej ludowej interpretacji – otwierać bramy Rzymu i bramy raju. Kluczami, którymi Piotr I chciał otworzyć swój raj – państwo, była zatem flota rzeczna i morska oraz dostęp do morza.

Z rozwojem rosyjskiej floty łączy się też silnie eksponowany za czasów Piotra I kult św. Andrzeja, brata św. Piotra. Flaga rosyjskiej marynarki wojennej od czasów Piotra I to tak zwany *Andriejewskij flag*, czyli niebieski krzyż „X” (krzyż św. Andrzeja) na białym tle. Św. Andrzej razem ze św. Piotrem zostali, zgodnie z Ewangelią, powołani jako pierwsi przez Chrystusa na uczniów. (Mt 4,19; Mk 1,16). Stąd w tradycji prawosławnej św. Andrzej nosi przydomek *Pierwozwannyj* („pierwszy powołany”). Badacze wskazują, że poprzez kult św. Andrzeja Piotr I symbolicznie jeszcze raz wywyższył Petersburg i postawił go ponad „pierwszym” Rzymem. Upatrują przy tym – jak się zdaje niesłusznie, choć w zgodzie z rosyjską tradycją prawosławną – w „pierwszym powołanym” także pierwszego ucznia Chrystusa.

Takie podejście nie znajduje jednak odzwierciedlenia w Ewangeli, choć może dokładnie odzwierciedlać strategię semiotyczną zastosowaną przez Piotra I. Przydomek *pierwozwannyj*, odnoszący się wyłącznie do św. Andrzeja, wskazuje na specjalny status apostoła w ruskiej i rosyjskiej tradycji religijnej, w której zresztą funkcjonowała legenda o dotarciu świętego aż nad Dniepr. Taki specjalny status łatwo dawało się przekuć nad symboliczne pierwszeństwo Andrzeja względem Piotra i – w konsekwencji – Petersburga względem Rzymu.

Istotne jest to, że badacze umieszczają semiotyczną relację: św. Piotr – św. Andrzej – Piotr I w kontekście charakterystycznego dla kultury rosyjskiego baroku motywu sobowtórstwa, czyli metaforycznego opisywania jednej postaci w kategoriach drugiej. Sobowtórstwo pary św. Piotr – Piotr I zostało umiejętnie wykorzystane nie tylko do stworzenia dwuznaczności nazwy miasta (o czym już wspominaliśmy), ale też – a może przede wszystkim – do sakralizacji samego monarchy jeszcze za jego życia, a przy tym pośrednio także do sakralizacji

miasta. I tak, na przykład biskup, poeta i teolog Teofan Prokopowicz, jak zauważają badacze, „regularnie upodabnia imperatora Piotra do apostoła Piotra, wykorzystując słowa Ewangelii o Piotrze jako kamieniu, na którym będzie zbudowany przyszły gmach. Wedle jego słów «w Piotrze naszym, w którym najpierw widzieliśmy wielkiego bohatera, później mądrego władcę, widzimy już i Apostoła»” (Łotman, Uspienski 1993b: 169).

Zwieńczeniem procesu sakralizacji Piotra I jest postawienie jego pomnika przez Katarzynę II na placu Senackim (ówcześnie Piotra I) w 1782 roku. Pomnik ten, dłuta francuskiego rzeźbiarza Étiennesa Falconeta, przyjaciela Diderota, od tytułu poematu Puszkina – *Miednyj wsadnik*, tradycyjnie jest nazywany „Jeźdźcem Miedzianym”. Ma on świadczyć, że Piotr I to *genius loci* miasta i kraju (Анциферов 1922: 19–46). Monument jest dość niezwykły. Koń, na którym siedzi monarcha, unosi (nietypowo dla pomników tamtego czasu) obie przednie nogi. Punktami oparcia są tylne kopyta i koński ogon połączone z ciałem deptanego przez rumaka węża. Opis i interpretację pomnika można znaleźć nie tylko w literaturze rosyjskiej, ale także u Mickiewicza w *Ustępie* w III części *Dziadów*:

Car Piotr wypuścił rumakowi wodze,
Widać, że leciał tratując po drodze,
Od razu wskoczył aż na sam brzeg skały.
Już koń szalony wzniósł w górę kopyta,
Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta,
Zgadniesz, że spadnie i pryśnie w kawały.
Od wieku tak stoi, skacze, lecz nie spada,
Jako lecąca z granitu kaskada,
Gdy ścięta mrozem nad przepaścią zwiśnie [...] (Mickiewicz 1965: 185).

Wybór miejsca na pomnik-symbol nie był przypadkowy. Pozwalał na ulokowanie figury władcy w symbolicznym i politycznym centrum powołanego przezeń do życia nowego imperium. Przed oczyma przedstawionego tu władcy roztacza się bowiem widok na Wyspę Wasilewską z ulokowanymi na niej reprezentacyjnymi budowlami miasta – symbolami

carskich reform i potęgi późniejszego imperium. Należą do nich zarówno budynki Dwunastu Kolegiów (w czasach Piotra I były to załóżki ministerstw, a obecnie znajduje się tu siedziba uniwersytetu), jak również gmach Kunstkamery – „kolebki nauki rosyjskiej” (pierwszego muzeum przyrodniczego). Z czasów Katarzyny II, fundatorki pomnika, pochodzą inne monumentalne obiekty, na które spogląda „Jeździec Miedziany”, jak choćby gmach Akademii Sztuk Pięknych²⁴.

Monument wznosi się on nad brzegiem Newy na wysokiej granitowej skale kształtem przypominającej spienioną falę morską. Ten symbol jest oczywisty w odniesieniu do twórcy floty i morskiej potęgi Rosji. Jednak w kontekście Petersburga jako wizualizacji nowej rzeczywistości stworzonej przez Piotra I oraz postępującej sakralizacji jego postaci, owa spieniona fala może być też odbierana jako fragment chaosu, z którego wyłania się świat kreowany przez władcę. Wąż tratowany przez rumaka to konsekwentne rozwinięcie tego obrazu. Istoty chtoniczne (a do takich przecież zaliczane są węże) towarzyszą indoeuropejskim wyobrażeniom chaosu i świata podziemnego. W tradycji rosyjskiej obraz triumfu nad elementem chtonicznym jest zresztą powiązany z chrześcijańskim komponentem znaczeniowym za sprawą ikonografii św. Jerzego. Odczytywany jako wariant wyobrażenia św. Jerzego pokonującego smoka, pomnik Piotra stanowiłby element tekstu ciągłości kulturowej.

Pomnik Piotra I jest swoistym zwornikiem kilku typów subtekstów funkcjonujących w obrębie nadtekstu miasta. Ukazując władcę – założyciela miasta, monument stanowi reprezentację tekstu założycielskiego zarówno w aspekcie odnoszącym się do historycznej pamięci początków miasta, jak i w aspekcie legendarnym²⁵. Do tego ostatniego

²⁴ Dzisiaj ten efekt wzmacnia jeszcze obraz gmachów zbudowanych w okresie późniejszym: budynku Admiralicji, którego iglicę wieńczy wiatromierz w kształcie złotego żaglowca (nieformalny symbol miasta), budynków Senatu i Synodu oraz ulokowana za plecami jeźdźca bryła monumentalnego soboru św. Izaaka.

²⁵ Obok oczywistych mitów stworzenia i licznych mitów eschatologicznych (o czym niżej), Władimir Toporow (2000, 2003) opisuje także mity

odnosi się choćby przekaz, zgodnie z którym podczas pobytu cara na wyspie Zajęczej nad jego głową zaczął krążyć orzeł. Ptak ostatecznie usiadł na wierzchołkach dwóch brzoź, łącząc je w łuk. *Zdies' gradu byt'* („Niech tu będzie miasto”) – miał wówczas powiedzieć Piotr I (por. Курляндский), niczym Stwórca decydujący o kształcie świata. Nic więc dziwnego, że sama fraza weszła na trwałe do zbiorowej pamięci Rosjan.

Kolejny obszar tekstu Petersburga transmitowany przez pomnik twórcy miasta to oficjalna Piotrowa ideologia tekstu petersburskiego, wskazująca na realizującą się w nim ideę Trzeciego Rzymu. Pomnik wskazuje na nią *explicite*. Postać władarza Rosji ukazana jest bowiem w wieńcu imperatorów rzymskich. Jako kwintesencja tekstu miasta „Jeździec Miedziany” uruchamia także wytworzone w jego obrębie wyobrażenia eschatologiczne. Petersburg bowiem, zgodnie z teorią Jurija Łotmana, jako miasto ulokowane na skraju przestrzeni kulturowej i względem niej antytetyczne, jest generatorem wyobrażeń mitologicznych uwypuklających obrazy końca lokalnego świata, jego zagładę czy katastrofę (Лотман 2002: 208–209). „Budulec” dla takich wyobrażeń zapewnia zresztą sama natura, skoro Petersburg od początku swego istnienia doświadczał powodzi. Tekstowi petersburskiemu od zawsze towarzyszyły więc literackie motywy związane z tym kataklizmem.

historyczne, mitologizowane podania, związane z imperatorami (Piotrem I, Katarzyną II, Pawłem, Aleksandrem I, Mikołajem I), postaciami historycznymi (Mieńczykowem, Arakczejewem, Rasputinem), figurami patronów i świętych (Ksenią Petersburską i Janem z Kronsztadu), a także mity literackie (dotyczące między innymi Puszkina, Gogoła, Dostojewskiego, Błoka, Achmatowej czy Brodskiego), mity „uroczyskowe” i „kultowe” związane z konkretnymi miejscami (Pałacem Zimowym, Zamkiem Michajłowskim, pałacem Jusupowa, soborem św. Izaaka, pomnikiem Piotra I, Letnim Sadem, Wyspą Wasilewską, sfinksami przy Akademii Sztuk i domami o „złej sławie”), zmitologizowane zdarzenia z czasów blokady Leningradu, mity „objawień” (na przykład carów Piotra czy Pawła), mity „językowe” – onomastyczne i etymologiczne (związane z nazwami konkretnych miejsc, jak Kałuża Markiza, Wyspa Wasilewska, Ochta, Wyspa Miszy, Kamienna Wyspa, Wołkowo Pole czy Kołomna).

W Puszkiniowskim *Jeźdźcu miedzianym* mitologiczność obrazu powodzi uwidacznia się choćby w odwołaniu do mitologii greckiej:

И бледный день уж настает...
Ужасный день!
Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури,
Не одолев их бурной дури
И спорить стало ей невмочь... [...]
Но силой ветров от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И затопила острова,
Погода пуще свирепела
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась [...].
И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен²⁶ (Пушкин 1968: 456).

„Petropol”, jako nieoficjalny grecki wariant nazwy Petersburga, funkcjonował od początku historii miasta i był chętnie używany przez autorów osiemnastowiecznych ód panegirycznych (dla przykładu: *Oda na dzień intronizacji Jelizawiey Pietrowny* Michaiła Łomonosowa – *Oda*

²⁶ I bładny dzień wstał z nocy słotnej... / Okropny dzień! / Przez całą noc / Ku morzu przeciw burzy rwąc się, / Stała Newa dęba w płasie, / Aż ją prze-mogła bujna moc [...] / Lecz od zatoki odgradzony / Wichury siłą, Newy prąd / Prze wstecz, burzliwy i szalony, / Zalewa wyspy, topi ląd. / Od rozjuszonej niepogody / Ryczą spęczniałe, ciemne wody, / Kipiący w kotłowisku kłęb! / I wtem, jak zwierzę, wściekła głąb / Na miasto skacze [...] / I wznioś się, jako Tryton z wód, / W toni po pas – Piotrowy Gród [...]; tłum. J. Tuwim (*Lutnia Puszkina* 2009: 214). Motyw powodzi w odniesieniu do Petersburga realizuje się zresztą nie tylko w literaturze rosyjskiej. Wystarczy tu wspomnieć powódź z 1824 roku opisaną przez Adama Mickiewicza w *Ustępie* w III części *Dziadów*.

na dzień woszestwija na priestoł Jelisawiety Pietrowny, 1748; Pierwszemu sąsiadowi Gawriiła Dzierżawina – K pierwomu sosiedu, 1780). Jak widzimy u Puszkina, greckie brzmienie tej nazwy niejako zachęcało do wpisania miasta w kontekst mitologii antycznej. Na początku XX wieku skorzystał z tej „zachęty” również Osip Mandelsztam, w którego wierszu *Petropol (Pietropol, 1916)* można przeczytać:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година.
Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шолом.
В Петрополе прозрачном мы умрем, –
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина²⁷.

Prozerpina z mitologii rzymskiej utożsamiana jest z grecką Persefona, a jej pojawienie się w lirycznym obrazie Mandelsztama można tłumaczyć albo względami rytmicznymi, albo – co znacznie ciekawsze – typowym dla tekstu Petersburga odniesieniem do uniwersum znaków powiązanych z „pierwszym” Rzymem. Jeśli przyjąć, że Mandelsztam świadomie nazywa Atenę boginią morza, uogólniając w tym obrazie najbardziej znane jej przymioty (a więc to, że jest boginią mądrości, wojny sprawiedliwej i opiekunką miast), w obrazie morza spotkałaby się wówczas typowa dla petersburskiej recepcji przyrody wojowniczość żywiołu wody i nadmorskie położenie miasta jako efekt racjonalnej polityki Piotra.

Można również założyć, że „morskość” bogini jest u Mandelsztama jedynie efektem dbałości o metrum utworu, a przeciwstawienie obu

²⁷ Umrzemy w przezroczystym Peteropolu, / Gdzie władą nami Prozerpina. / Z każdym oddechem pijemy śmiertelne powietrze / I każda godzina jest dla nas godziną śmierci. / Bogini morza, groźna Ateno, / Zdejmij potężny kamienny hełm. / Umrzemy w przezroczystym Petropolu, / Władasz tu nie ty, lecz Prozerpina.

mitologicznych postaci – Ateny i Prozerpiny – to tradycyjny opis ontologii Petersburga, będący odzwierciedleniem jego kulturowego statusu. Frazę „Władasz tu nie ty, lecz Prozerpina” można wówczas odczytać jako przekreślenie „rozumowej” czy militarnej natury Petersburga i odniesienie go do świata umarłych. Persefona miała być wszak małżonką Hadesa, Prozerpina zaś – Plutona. Obaj bogowie władali podziemnym światem umarłych, a obie boginie, Persefona i Prozerpina, opiekowały się ponadto wschodzącym zbożem, symbolicznie mediując w ten sposób między włościami swoich mężów i światem żywych.

Takie symboliczne „odebranie” miasta mądrej i walecznej Atenie, a następnie przekazanie go boginiom podziemia znajduje funkcjonalną analogię w nieco tylko późniejszym od Mandelsztamowskiego utworu kalamburze historyka i krajoznawcy Nikołaja Ancyfierowa „Petropol przekształca się w Nekropol”, zawartym w znanym zbiorze szkiców *Dusza Petersburga* (*Dusza Pietierburga*, 1922; Анциферов 1991: 173). W pewnym sensie do świata śmierci, reprezentowanego przez diabły, będzie się odnosić żartobliwa nazwa miasta – „Czortogród” – używana w latach I wojny światowej i udokumentowana we wspomnieniach Zinaidy Gippius (Гиппиус 1999: 183). Obrazy miasta pogrążonego w wodzie, rządzonego przez boginię świata podziemnego, miasta umarłych, miasta-cmentarza, miasta diabelskiego, wreszcie – historyczna pamięć o tysiącach budowniczych Petersburga, którzy zmarli przy jego budowie (nieznajdująca zresztą jednoznacznego potwierdzenia w źródłach historycznych), wpływają na ten aspekt tekstu petersburskiego, który Jurij Łotman powiąże ze zjawiskiem generowania wyobrażeń o charakterze eschatologicznym.

Już podczas lokacji miasta tekst Petersburga uzyskał złożoną strukturę znaków powiązanych z czasem. Jako „Nowa Holandia”, miasto programowo europejskie, został włączony do europejskiego czasu linearnego. Ukaz carski wprowadzał z dniem 1 stycznia 1700 roku kalendarz juliański, a więc „prawie” zachodnioeuropejski. Przedtem rachubę lat prowadzono, w zgodzie ze wschodniorzymską zasadą, od domniemanego początku świata. Jako miasto lokowane w nowej perspektywie kalendarzowej Petersburg był więc tekstem „synchronizacji”

czasu rosyjskiego i zachodnioeuropejskiego. Jednocześnie, pretendując do przejścia statusu Rzymu, „wiecznego miasta”, czy też jego trzeciego lub czwartego wcielenia, funkcjonował również w ramach mitologicznego modelu czasu.

Przeciwnicy reform, traktując pretensje Petersburga do „rzymskości” jako zaprzeczenie mitologicznego dogmatu Filoteusza, mówiącego o tym, że „czwarte Rzymu nie będzie”, traktowali miasto jako byt nierzeczywisty i urojony (Лотман 2002: 214). Ten aspekt nakładał się na semiotyczną naturę miasta, które – zgodnie z typologią Łotmana – znajdowało się na skraju przestrzeni kulturowej i miało charakter antytetyczny. Realizująca się w jego tekście opozycja „naturalne – sztuczne” poprzez komponent „sztuczności” uwypuklała tę nierzeczywistość, którą widzieli w Petersburgu zwolennicy Moskwy jako niepodważalnego centrum.

Poczucie owej „sztuczności” w znacznej mierze wywołane było planową zabudową Petersburga. Układ urbanistyczny, architektura odwołująca się do zachodnioeuropejskich wzorców i murowane zabudowania stanowiły o całkowicie odmiennym charakterze miasta, zdecydowanie wyróżniającego się na tle jego staroruskich poprzedników. Sankt Petersburg był pierwszym rosyjskim miastem zbudowanym w sposób planowy, to znaczy według opracowanej i zatwierdzonej koncepcji urbanistycznej. Jednak wyobrażenie o nim jako o mieście wznoszonym od samego początku i konsekwentnie według planu nie jest całkiem ścisłe.

W pierwszych latach historii miasta, poza jego historycznym jądrem, czyli Twierdzą Pietropawłowską, rozwój architektoniczno-urbanistyczny był w znacznej mierze spontaniczny. Działo się tak do momentu przeniesienia stolicy w 1712 roku. Stołeczność miasta uruchomiła regularny i planowy rozwój jego struktury. Pierwsza kompleksowa koncepcja urbanistyczna centrum Petersburga na Wyspie Wasilewskiej, autorstwa Domenico Trezziniego, powstała w 1716 roku. Choć nie została zrealizowana, „zaprogramowała” późniejszą ściśle geometryczną zabudowę tej części miasta; Trezzini był w dodatku autorem pierwszych w rosyjskiej historii projektów typowych kamienic, które miały być mechanicznie multiplikowane w strukturze miasta.

Zasadnicza historyczna tkanka Petersburga powstała w wyniku działalności Komisji Budownictwa Sankt Petersburga (ros. *Komissija o Sankt-Pietierburgskom strojenii*), mającej uporządkować tkanę miasta po pożarach z lat 1736–37. Efektem jej prac stał się unikalny w warunkach rosyjskich, doskonale rozpoznawalny i kojarzony z północną stolicą trójpromienisty układ urbanistyczny. Jego podstawą był tak zwany trójząb Piotra Jeropkina, głównego architekta Komisji. Był to układ trzech prostych, długich i szerokich ulic (dzisiejszych prospektów Newskiego i Wozniesińskiego oraz ulicy Gorochowej), promieniście rozchodzących się od budynku Admiralicji.

Komisja Budownictwa Sankt Petersburga stała się pierwszą oficjalną instytucją urbanistyczną Rosji, a jej opracowania są pierwszym generalnym planem zabudowy funkcjonującym w Imperium Rosyjskim. Obok koncepcji przestrzennych samego Piotra i działających na jego zlecenie architektów (wspomnianego już Domenico Trezziniego, a także Iwana Korobowa czy Jeana-Baptiste'a Alexandre'a Le Blonda), to właśnie dorobek tej Komisji wpłynął na powiązanie z tekstem Petersburga znaczeń nowoczesności, europejskości czy racjonalnego uporządkowania. Znaków takiego uporządkowania w tkance miejskiej jest wiele. Należy do nich choćby system oznaczeń umożliwiających orientację w przestrzeni. Dla każdej z przepływających przez miasto rzek i dla każdego kanału przewidziano nie tylko piękne granitowe oblicowania, lecz również odmienny ozdobny motyw umieszczony na barierach. Wszystko po to, by osoby poruszające się po mieście bez trudu mogły stwierdzić, gdzie się znajdują.

Wrażenie kształtu miasta przemyślanego do ostatniego szczegółu, w którym żaden element nie jest przypadkowy, oraz niespotykane dotąd w Rosji wznoszenie całych kompleksów architektonicznych, ich stylistyczna jednolitość i regularność, wywołują niezwykle silny, stale obecny w tekście Petersburga, efekt teatralności. W słynnych *Listach z Rosji* z 1839 roku Astolphe de Custine pisał:

Nie mogę się wprost nadziwić, widząc tu na każdym kroku wzajemne pomieszanie dwóch sztuk tak od siebie odmiennych, jak architektura

i zdobnictwo. Piotr Wielki i jego następcy potraktowali swoją stolicę niczym jakiś teatr (de Custine 1991: 76).

Za pomocą rzeczownika „teatralność” tekst Petersburga charakteryzować będzie Jurij Łotman. Badacz wskazuje przy tym, że tkanka miasta tak nierosyjskiego i antytetycznego jest odbierana przez uczestników rosyjskiej kultury jako sztuczna i wręcz widmowa. Wiąże się z tym nie tylko urbanistyczna struktura miasta i niespotykany dotąd w Rosji styl architektoniczny, ale także sam materiał użyty do jego budowy.

Jak wspominaliśmy, tekst miasta przeciwstawia się tradycji kulturowej również poprzez swój mурowany charakter. W mieście, traktowanym jako przeciwstawienie rozumu naturze, budowle z cegły, często licowanej płytami kamiennymi, nie stają się znakami trwałości. Tym, co ciągle i wieczne w petersburskiej semiotyce miejskiej, jest żywioł wody. Wszelkie elementy kulturowe nabywają natomiast cech tymczasowości (Łotman 2001: 322–324). Uosobieniem konfliktu pierwiastka wiecznego, naturalnego i trwałego z tymczasowym i kulturowym jest choćby obraz powodzi, do którego po raz kolejny wracamy. Przekopanie kanałów na Wyspie Wasilewskiej i uczynienie z niej „Wenecji Północy” miało – w zamysle Piotra I – ukonstytuować znaki ujarzmienia przyrody. Jednak powódzie przeprogramowały te znaki, czyniąc Petersburg w zasadzie miastem uzależnionym od woli natury.

Dodatkowym elementem petersburskiej widmowości jest obraz białych nocy, które stanowią niejako jego wizytówkę. Symptomatyczny jest opis tego zjawiska przedstawiony przez Josifa Brodskiego w *Przewodniku po przemianowanym mieście (Putiewoditiel’ po pierieimienowannomu gorodu, 1979)*:

Biała noc to noc, kiedy słońce zachodzi ledwo na dwie godziny – zjawisko arcyznane pod szerokościami Północy. To najczarowniejszy okres w mieście: można pisać i czytać bez lampy o drugiej w nocy: ogromne zwały gmachów pozbawionych cienia, z obrębnymi złotem dachami, wyglądają jak kruchy porcelanowy serwis. Wokół taka cisza, że można by dosłyszeć brzęk łyżki upadającej w Finlandii. Przejrzysty, różowy odcień nieba jest tak jasny, że prawie nie może się odbić w błękitnej akwareli

rzeki. I mosty, rozdzielone jak wyspy delty, rozplotły ręce i z wolna ruszyły z prądem ku Bałtykowi. W takie noce trudno zasnąć, bo jest zbyt jasno, bo żaden sen nie równa się z tą jawą. Kiedy człowiek, jak woda, nie rzuca cienia (Brodski 2003: 27).

Choć białe noce są zjawiskiem przyrodniczym, dzięki nim Petersburg wyraźnie nabiera charakteru przestrzeni nienaturalnej, nierealnej i widmowej. Zauważmy też, że powyższy opis został skonstruowany na wątku braku cienia, w popularnym odbiorze łączonym z właściwościami przynależnymi duchom. W ten sposób w wizji Brodskiego realizują się cechy przydawane miastu w ramach tego typu postrzegania przestrzeni miejskiej, które Łotman wiązał z wyobrażeniami eschatologicznymi i które – w koncepcji Władimira Toporowa – stanowią element fenomenu zwanego petersburskim tekstem literatury rosyjskiej (Toporow 2000: 49–142).

Proponowany przez uczonego termin jest szerszy od pojęcia „tekstu Petersburga”. Ma on oznaczać obraz miasta zobiektywizowany w lekturze tekstów literackich i nieliterackich (pamiętników, wspomnień, listów, dokumentów i relacji z podróży), ale nie tylko. Do „tekstu petersburskiego” literatury mają odnosić się również niezwiązane bezpośrednio z miastem wątki postrzegania Rosji ze specyficznej, petersburskiej perspektywy. Jest to więc Rosja „czytana” za pomocą petersburskiego filtra. Tekst ten cechuje osobliwa jednorodność i powtarzalność, bliskość opisów, daleko idąca spójność semantyczna, wynikająca nie tylko z tego, że należące do petersburskiego tekstu literatury rosyjskiej teksty szczegółowe odnoszą się do tego samego miasta, ale również z tego, że wywołuje ono podobne odczucia u ich nadawców.

Toporow (2000: 83–131) przedstawia całą listę elementów składających się na tekst petersburski. Po pierwsze jest wśród nich sfera przyrodnicza z wyraźnie podkreślonym wymiarem klimatyczno-pogodowym (deszcz, śnieg, zamieć, wiatr, chłód, spiekota, powódź), motywami światła (zachód słońca, białe noce, mgła, przezroczystość, przenikanie obrazów) i krajobrazu (woda, ląd, niebo, kontrasty typu: płaskość – szpile budowli, rozłączność, zamknięcie – otwarcie). Po drugie, wśród elementów tekstu petersburskiego znajduje się także sfera kulturowa

z wyraźnie wysuwającą się na pierwszy plan metafizyką, widmowością czy wręcz fantasmagorycznością miasta. I wreszcie, po trzecie, mamy tu także sferę materialno-kulturową, gdzie podkreślone i przeciwstawione sobie są głównie takie cechy, jak ściśnięcie i przestrzenność, wraz z towarzyszącymi im stanami strachu i zagubienia.

Za mistrzów i koryfeuszy tekstu petersburskiego uważani są przede wszystkim Aleksander Puszkina, Michał Lermontow, Mikołaj Gogol i Fiodor Dostojewski. Strofy Puszkiniowskiego zauroczenia Petersburgiem stanowią jeden z najbardziej kanonicznych tekstów literatury rosyjskiej:

Люблю тебя, Петра творение,
Люблю твой стройный, строгий вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный [...].
Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок по Неве широкой,
Девичьи лица ярче роз [...] ²⁸ (Пушкин 1968: 453).

Powyższy cytat to kolejny wyimek z przywoływanego już *Jeźdźca miedzianego*. Toporow czyni z niego koronny przykład ilustrujący wielki komponent tekstu petersburskiego, który charakteryzuje jako

²⁸ Kocham cię, Grodzie mój Piotrowy, / Twych zwartych kształtów kocham ład, / Prąd Newy władny i surowy, / Nadbrzeżny granit, wzory krat / na ogrodzeniach metalowych, / Twych zadumanych nocy dym / Przeźroczy, blask bezksiężycowy [...]. / Kocham twej zimy ostre wiewy, / Siarczyste mróz, stężały dech, / Pęd sanek wzdłuż szerokiej Newy, / Rumianych z mrozu dziewcząt śmiech, A. Puszkina, *Jeździec miedziany. Opowieść petersburska*, tłum. J. Tuwim, [w:] J. Tuwim, *Wybór dzieł. Tłumaczenia poetyckie*, Warszawa: Ossolineum, 2006, s. 64.

„kocham-fragment” (Toporow 2000: 53). Jak wskazuje, pierwiastek ten nie przesądza o pozytywnym nacechowaniu obrazu miasta u wykorzystujących go autorów. W tym samym *Jeźdźcu miedzianym* pojawiają się też wątki apokaliptyczne, a tytułowy pomnik ożywa, stając się prześladowcą bezbronnego bohatera poematu.

Motyw ten – słaby, bezbronny człowiek w starciu z emanacją władzy – stanie jednym z przewodnich w tekście petersburskim XIX wieku, znajdując klasyczne wcielenia w szeregu tekstów, choćby Gogola i Dostojewskiego. U pierwszego z nich przybierze postać odczuwającego grozę życia „małego człowieka” zobrazowanego na przykład w słynnym *Płaszczu* (*Sziniel*, 1841). U drugiego zaś motyw ten zostanie rozwinięty w *Biednych ludziach* (*Biednyje ludi*, 1846). Dostojewski to zresztą, jak się zdaje, pierwszy świadomy twórca tekstu petersburskiego. Uczynił on ze swojego miasta niemal pełnoprawnego bohatera literackiego. Jego Petersburg to miasto powodujące żądzę i zbrodnię, przynoszące cierpienie, ale też ukojenie i rozgrzeszenie (*Zbrodnia i kara – Priestuplenie i nakazanie*, 1866; *Idiota – Idiot*, 1869). Gogol zaś to jeden z tych autorów, u których „petersburskość” bohaterów zostanie wyniesiona ze stolicy i zderzona z obrazem prowincji (*Rewizor – Riewizor*, 1836).

Centrum – prowincja

Kategoria centrum w kulturze rosyjskiej jest bardzo mocno powiązana z obrazem przestrzeni stołecznej. Wokół stolicy skupiają się wyobrażenia o centrum rosyjskiej wspólnoty narodowej, kulturowej, duchowej i religijnej. To rozdzielenie centrum duchowego i religijnego jest tutaj nieprzypadkowe.

Wraz z przeniesieniem stolicy państwa z Moskwy do Petersburga te dwie kategorie nieco się rozeszły. Od XV wieku Moskwa nieustannie pretendowała do statusu duchowego i religijnego centrum prawosławia (i to nie tylko rosyjskiego). Jednak po przeniesieniu stolicy do Petersburga, a zwłaszcza po reformie ustroju Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej przeprowadzonej przez Piotra I, siedzibą Świętobliwego Synodu

Rządzącego, który odtąd kierował Cerkwią, była nowa stolica. Tym samym to ona stawała się centrum religijnym i pozostawała nim od 1712 do 1918 roku. W tym samym czasie Moskwa, ze swymi klasztorami, relikwiami i cudownymi ikonami, dla większości wiernych nadal pełniła rolę centrum duchowego.

Kulturowa historia dwóch metropolii wykazała, że Moskwa i Petersburg dysponują różnym potencjałem metonimicznym. Tekst izomorficznej wobec otoczenia Moskwy został powiązany ze znakami tradycji i ciągłości kulturowej, podczas gdy tekst antytetycznego Petersburga – ze znakami nowoczesności, zerwania bądź modyfikacji. Ciągłość, tradycja i izomorfizm kulturowy przełożyły się na wielki potencjał metonimiczny Moskwy, szczególnie na mocno rozbudowany proces metonimiczny zachodzący po ponownym przeniesieniu stolicy do tego miasta w 1918 roku. Z kolei znaki zerwania i modyfikacji nie pozwoliły stołecznemu Petersburgowi na uzyskanie statusu uniwersalnej rosyjskiej metonimii kulturowej.

W czasach swojej drugiej stołeczności Moskwa stała się znakiem, z którym utożsamia się cała wspólnota rosyjska i który wpływa na życie, samopoczucie oraz postawy życiowe jej członków. Wiąże się to z jednej strony z „kapitałem metonimicznym” miasta, z drugiej zaś z wyposażeniem go na poziomie administracyjno-politycznym w funkcje metropolitalne względem całej przestrzeni rosyjskiej. Obraz metropolii, z którą utożsamia się wspólnota kulturowa i za pomocą której jej członkowie opisują swój status i swoje aspiracje, został zawarty w wielu klasycznych obrazach radzieckiej kinematografii: od socrealistycznych, jak: *Świniarka i pastuch* Iwana Pyriewa (*Swinarka i pastuch*, 1941), *Wołga-Wołga* (*Wołga-Wołga*, 1938) czy *Jasna droga* (*Świetłyj put'*, 1940) Grigorija Aleksandrowa, po filmy odwilżowe: *Chodząc po Moskwie* (*Ja szagaju po Moskwie*, 1963) Georgija Daneliji czy *Moskwa nie wierzy łzom* (*Moskwa slezam nie wierit*, 1979; laureat Oscara z 1981 roku za najlepszy film nieanglojęzyczny) w reżyserii Władimira Mieńszowa. Co ciekawe, piosenki ze ścieżek dźwiękowych wszystkich tych filmów, które – co oczywiste – transmitują analogiczne komunikaty, weszły do kanonu rosyjskiej pieśni XX wieku.

Stołeczny Sankt Petersburg nie może się pochwalić porównywalną galerią tekstów „zasysających” czy „przyciągających” członków wspólnoty kulturowej do miasta. Jego metropolitalna dominacja będzie się wyrażać raczej w wątku „stołecznego bohatera” na prowincji. Co ciekawe, ów bohater nawet nie musi pochodzić z Petersburga, lecz zawsze jest rozpoznawalny jako nosiciel znaczeń powiązanych ze stołecznością. Do takiej właśnie kategorii zaliczać się będzie między innymi tytułowy bohater Puszkiniowskiego *Eugeniusza Oniegina* (*Jewgienij Oniegin*, 1831), a także Gogolowski Iwan Chlestakow z *Rewizora* (*Riewizor*, 1836) i Pieczorin z *Bohatera naszych czasów* (*Gieroj naszego wriemieni*, 1840) Lermontowa.

Petersburskie frantostwo, utracjuszostwo i cwaniactwo, lub – odwrotnie – autorytet stołecznego urzędnika, są elementami, które, zdeżowane z tradycyjnym światopoglądem czy moralnością mieszkańców prowincji, stanowią podstawę organizujących fabułę nieporozumień oraz konfliktów. W określonych przypadkach nosicielem stołecznych znaczeń mogą być także bohaterowie reprezentujący kulturę dworów szlacheckich (*vide* słynne *Szlacheckie gniazdo* Iwana Turgieniewa – *Dworianskoje gniezdo*, 1858). Część badaczy wprost traktuje dwór szlachecki jako reprezentację znaczeń powiązanych ze stołecznością w tradycyjnym krajobrazie kulturowym (por. Милюгина, Строганов 2012).

Funkcjonowanie stolicy w paradygmacie imperialnym, budowanym na fundamentach rzymsko-bizantyńskich, implikuje deprecjację innych centrów kulturowych. Status takich ośrodków podlegać będzie różnicowaniu w powiązaniu ze stopniem realizowania się paradygmatu imperialnego w kulturze danego czasu. Sankt Petersburg pojawia się na mapie Rosji jako manifest nowoczesności i racjonalizmu, jako opozycja wobec tego, co tradycyjne. Przeniesienie doń stolicy należy więc z semiotycznego punktu widzenia rozpatrywać jako manifest wiążący narrację państwową z projektem modernizacyjnym. To demonstracyjne wręcz zerwanie z dotychczasową tradycją budowania narracji państwowej. Zachowanie przez sobór Uspienski w Moskwie statusu świątyni koronacyjnej należy z kolei postrzegać jako semiotyczny zabieg podkreślający ciągłość tradycji państwowej, nie zaś jako

dowartościowanie centrum kulturowego, przeciwko któremu przecież skierowana była idea lokacji nowej stolicy.

Przeniesienie na powrót stolicy do Moskwy w 1918 roku odbywało się w zupełnie nowych warunkach. W kulturze dominował wówczas dyskurs egalitarny, odśrodkowy, deprecjonujący centrum i nadający szczególny status peryferiom (Паперный 2006: 41–99). W kulturze rewolucyjnej, bazującej na burzeniu dotychczasowej struktury społecznej i jej symbolicznych zasobów, pozytywne wartościowanie uzyskiwały elementy deprecjonujące dotychczasowe hierarchie społeczne, przestrzenne, a także krajobrazowe. Dlatego na znaczeniu traciły wówczas wszystkie przedrewolucyjne wyznaczniki hierarchii, odnoszące się zarówno do uprzywilejowanych grup, jak i do uprzywilejowanych miejsc symbolicznych (Паперный 2006: 100–142).

W takich warunkach Moskwa, choć znów stała się stolicą państwa, symbolicznie nie podporządkowała sobie od razu ówczesnego Piotrogradu. Proces zmiany w hierarchii miejsc znaczących w kulturze rosyjskiej zaczął się dopiero kilka lat później i był spowodowany przemianami społecznymi i kulturowymi uruchomionymi na XIV Zjeździe Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) w 1925 roku. Dotychczasowy priorytet „eksportu rewolucji” na terytoria państw kapitalistycznych i przekonanie o tymczasowości radzieckich rozwiązań państwowych zastąpiła doktryna tak zwanej budowy socjalizmu w jednym kraju. Przyjęcie aksjomatu ochrony dziedzictwa socjalizmu w ZSRR okazało się niezbędnym krokiem na drodze ku stworzeniu nowych hierarchii i restytucji paradygmatu imperialnego w rosyjskiej przestrzeni kulturowej.

W warunkach kultury totalitarnej, podkreślającej status ośrodków administracyjnych jako miejsc znaczących, Leningrad, mimo wypracowania mitu „miasta rewolucji” i przyjęcia nazwy wiążącej go z figurą ojca-założyciela wspólnoty radzieckiej, w hierarchii rosyjskich miejsc znaczących uległ wyraźnej degradacji. Do pewnego stopnia zszedł on do poziomu peryferii. Można byłoby pokusić się o stwierdzenie, że zarówno Leningrad, jak i Moskwa budowały swoje symboliczne znaczenie na bazie ich powiązań z Leninem. Jednak, podczas gdy Leningrad

odwoływał się do swoich historycznych związków z Leninem i z rewolucją, Moskwa eksponowała mumię twórcy wspólnoty radzieckiej w specjalnie na ten cel zbudowanym mauzoleum pod murami Kremla. Z czasem Mauzoleum Lenina stopniowo urosło do rangi komunistycznego miejsca kultu, co jeszcze bardziej podniosło jego symboliczną rolę. Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że odniesienie było raczej marginalne, bowiem głównym źródłem uprzywilejowanej pozycji Moskwy, zarówno w sensie symbolicznym, jak również politycznym i administracyjnym, było to, że tutaj mieścił się ośrodek władzy.

Władimir Kagański w studium poświęconym radzieckim pejzażom kulturowym wskazał, że przestrzeń radziecka wyczerpuje znamiona monocentrycznej przestrzeni izolowanej, w której szczególną rolę odgrywa pojęcie granicy (Каранский 2001: 64). Należy tu zrobić zastrzeżenie, że teza taka sprawdza się w odniesieniu do wszystkich okresów kultury radzieckiej z wyjątkiem kultury modelu rewolucyjnego, trwającego od przewrotu październikowego do końca okresu tak zwanego NEP-u, czyli nowego planowania ekonomicznego w latach dwudziestych. Kulturę rewolucyjną, eksponującą w swych tekstach znaki powiązane z nieśmiałością i ruchem, cechować będą – w zgodzie ze spostrzeżeniami Władimira Papiernego – procesy dyfuzji kulturowej obszaru radzieckiego i zagranicy (wysoki stopień przepływu osób i towarów, absorpcji myśli technicznej, wymiany idei artystycznych etc.; Паперный 2006: 60–72). W takich warunkach następowała redukcja roli centrum w radzieckim systemie kulturowym. Przeniesieniu stolicy z Piotrogradu do Moskwy w 1918 roku, podyktowanemu względami strategicznymi, praktycznie nie towarzyszyła (w bieżącym dyskursie prasowym czy artystycznym) żadna pogłębiona refleksja natury symbolicznej.

Jednym z efektów funkcjonowania monocentrycznej kultury o cechach imperialnych jest zjawisko określane przez Jelenę Miluginą i Michaiła Stroganowa (Милюгина, Струганов 2012: 33–74) mianem prowincjonalnego kompleksu stołeczności. Na poziomie zbiorowości manifestuje się on w wyrażaniu aspiracji do wyższego statusu poprzez odwołanie do kategorii stołeczności. Znanym literackim przykładem

tego zjawiska jest epizod z wczesnoradzieckiej satyrycznej powieści *Dwa-
naście krzesel* (*Dwienadcat' stuljew*, 1927) Ilji Ilfa i Eugeniusza Pietrowa.
Główny bohater Ostap Bender, noszący znaczący przydomek „Wielki
Kombinator”, po to tylko, by ogołocić kasę klubu szachowego miasteczka
Wasiuki z dwudziestu rubli, snuje wizję cywilizacyjnego awansu, jaki
może zapewnić miejscowości organizacja międzynarodowego turnieju
szachowego. W „skoku na kasę” ma mu więc pomóc rozbudzenie aspi-
racji w nosicielach prowincjonalnego kompleksu stołeczności:

Na turniej z udziałem tak znakomitych mistrzów zjadą się miłośnicy
szachów z całego świata. Do Wasiuków przybędą setki tysięcy ludzi, setki
tysięcy bogatych ludzi. Oczywiście żegluga rzeczna nie podoła transpor-
towi tak ogromnej liczby pasażerów. Wobec tego, po pierwsze, Ludowy
Komisariat Komunikacji będzie zmuszony wybudować nową linię kole-
jową Moskwa-Wasiuki. Druga sprawa to budowa hoteli i drapaczy chmur
dla gości. Trzecie – to podniesienie na wyższy poziom gospodarki rolnej
w promieniu tysiąca kilometrów, bo przecież gości trzeba zaopatrzyć w ja-
rzyny, owoce, kawior i cukierki czekoladowe. Punkt czwarty to budowa
pałacu, gdzie będą się odbywały rozgrywki szachowe. Punkt piąty – garaże
dla zagranicznych samochodów. Ponadto trzeba wybudować w Wasiu-
kach potężną radiostację, aby móc przekazywać na cały świat sensacyjne
wyniki rozgrywek. To był punkt szósty. A teraz wróćmy do linii kolejowej
Moskwa-Wasiuki. Nie będzie ona posiadała takiej przelotowości, aby
mogła przetransportować do Wasiuków wszystkich entuzjastów turnieju.
Z tego wniosek, że trzeba wybudować port lotniczy „Wielkie Wasiuki” i za
pomocą samolotów pocztowych oraz sterowców utrzymywać regularną
komunikację ze wszystkimi krańcami świata z Los Angeles Melbourne
włącznie. [...] Mój projekt zapewni waszemu miastu rozkwit niczym nie-
zahamowany. Bo pomyślcie, co będzie, kiedy turniej się skończy i goście się
rozjadą. Mieszkańcy Moskwy znękanymi głodem mieszkaniowym zaczną
się masowo przenosić do waszego miasta. Stolica zostanie automatycznie
przeniesiona do Wasiuków. Zjedzie tu rząd. Wasiuki zostaną przemiano-
wane i będą się nazywały New Moskwa, a Moskwa otrzyma nazwę Stare
Wasiuki. Mieszkańcy Leningradu i Charkowa będą zgrzytali zębami [...].
New Moskwa stanie się najmłodszą i najelegantniejszą ze wszystkich stolic
Europy, a nawet świata (Ilf, Pietrow 2010: 289–291).

Mamy tu cały scenariusz nabywania przez miasteczko poszczególnych funkcji metropolitalnych – od kulturalnych, przez infrastrukturalne i ekonomiczne, po polityczne. Warto zwrócić uwagę, że Ilf i Pietrow wkładają w usta swojego bohatera świadectwo stołecznych aspiracji dwóch głównych ośrodków miejskich wczesnego ZSRR – Leningradu i Charkowa, ówczesnej stolicy Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Tym samym czynią wizje Wielkiego Kombinatora jeszcze atrakcyjniejszymi dla mieszkańców fikcyjnych Wasiuków, którzy – choć na wyrost – mogą się już delektować swoim zwycięstwem w pogoni za stołecznością.

Niemniej popularny od przytoczonego wyżej monologu jest inny, eksponujący ten sam prowincjonalny kompleks stołeczności, zawarty w słynnej filmowej komedii Grigorija Aleksandrowa *Wołga-Wołga*. Wygłasza go sekretarka Iwana Bywałowa, dyrektora zakładu produkcji instrumentów muzycznych w fikcyjnym Miełkowodsku. Bywałow, dodajmy od razu, jest karierowiczem, ze wszech miar pragnącym otrzymać posadę w stolicy. Słyszy więc od swojej pracownicy:

Pracuję pod waszym kierownictwem od pięciu lat. Od tego czasu zmieniliśmy dwadzieścia instytucji, z każdym dniem coraz bardziej i bardziej zbliżając się do Moskwy. I oto nagle, w chwili, gdy do Moskwy pozostaje raptem trzy czy cztery tysiące kilometrów, takiego człowieka biorą i rzucają na odcinek jakiegoś... jakiegoś... zupełnie drobnego przemysłu chałupniczego! (*Wołga-Wołga*: ścieżka dialogowa).

Powyższy cytat to dobra ilustracja całego korpusu tekstów kultury stalinowskiej. Totalitarny model kultury rosyjskiej, aktualizując i wykorzystując wszystkie jej imperialne kody, wpłynął bowiem na wykształcenie całkowicie stolicocentrycznego opisu świata. W zgodzie z nim Moskwa stała się synonimem awansu i sukcesu, przedmiotem dążeń i pragnień, nadrzędną wartością, z którą identyfikuje się cała radziecka wspólnota, a także organizmem, który wyznacza rytm życia tej wspólnoty. To miejsce, w którym dokonuje się rozpoznanie dobra i zła. Jest więc Moskwa bytem metafizycznym, zbliżającym ludzi i uświęcającym rodzącą się w jej przestrzeni miłość. W powstających

wówczas tekstach kultury komponent stołeczny, moskiewskiego centrum zwykle organizuje cały świat przedstawiony. Tożsamość imputowana masowemu odbiorcy tekstów totalitarno-kulturowych jest tożsamością wspólnoty głęboko identyfikującej się ze swoją metropolią:

Свой рабочий станок мы пускаем всегда
По московскому времени!
Мы в далёкие рейсы ведём поезда
По московскому времени!
Мы всегда начинаем и праздник, и труд
По московскому верному времени!
И советские люди к победам идут
По московскому времени!²⁹ (Матусовский).

W warunkach kultury totalitarnej prowincjonalny kompleks stołeczności pojawia się *explicito* jedynie w przypadku osób i zjawisk nacechowanych negatywnie od strony moralnej i opisywanych z dystansem. W odniesieniu do zjawisk i postaci pozytywnych, w pełni akceptowanych, kompleks stołeczności w ogóle się nie pojawia. Odbiorcy tekstu są wówczas włączani do eksponowanej w nim kolektywnej tożsamości. Na poziomie semiotycznym uczestniczą w „moskiewskości”, a więc niejako przynależą do centrum z racji pełnej akceptacji imputowanego im obrazu świata – obrazu, w którym Moskwa odgrywa rolę podstawowego elementu organizującego.

W tym miejscu warto podkreślić, że kultura totalitarna jedynie uwypukla imperialny komponent kultury rosyjskiej. Tak więc ani jej krystalizacja nie oznacza powstania stolicocentrycznego opisu świata, ani też jej rozkład (w latach 1953–1956) nie prowadzi do jego zniknięcia. W kulturze rosyjskiej do dziś będą istnieć tendencje do takiego całościowego opisu świata, w którym stolica stanowi podstawową

²⁹ Swoje maszyny uruchamiamy zawsze / Według czasu moskiewskiego! / Prowadzimy pociągi w dalekie trasy / Według czasu moskiewskiego! / I święto, i pracę rozpoczynamy zawsze / Według dokładnego czasu moskiewskiego! / I ludzie radzieccy kroczą ku zwycięstwom / Według czasu moskiewskiego!

wspólnotową metonimię. Świadczą o tym chociażby przywołane wyżej filmy Daneliji czy Mieńszowa.

Zasada wyrażania aspiracji miejskich społeczności za pomocą odwołań do kategorii stołeczności uzyskuje współcześnie interesujący wyraz w postaci nieformalnych określeń z użyciem terminu „stolica”. I tak, pojęcie „stolica północna” od dawna jest zarezerwowane dla Sankt Petersburga i stosowane zamiennie ze sformułowaniem „druga stolica”. Postrzeganie Petersburga jako „drugiej stolicy” odzwierciedla przy tym powszechnie przyjmowaną kulturową hierarchię miast rosyjskich. Do niedawna wyjątkowość znaczenia „stolicy północnej” znajdowała potwierdzenie (niezwykle cenne w realiach kultury rosyjskiej) w wyjątkowym statusie administracyjnym miasta. Sankt Petersburg był bowiem w pewien sposób zrównany z Moskwą, gdyż został samodzielnym podmiotem Federacji Rosyjskiej (jednostką podziału administracyjnego najwyższego rzędu), czyli tak zwanym „miastem znaczenia federalnego”, posiadającym własny rząd i parlament. Ta sytuacja zmieniła się po rosyjskiej aneksji Krymu w 2014 roku, gdy w składzie Federacji znalazł się Sewastopol, który również uzyskał status miasta znaczenia federalnego. Tym samym administracyjna wyjątkowość Petersburga uległa pewnemu osłabieniu. Być może wyjątkowość Sewastopola w rosyjskiej pamięci zbiorowej w połączeniu ze skupieniem na nim uwagi opinii publicznej z czasem będzie skutkowałą wzrostem jego aspiracji, które znajdą swój wyraz w posługiwaniu się kategorią stołeczności. Na razie jednak aspiracje tego typu zgłaszają inne miasta, na przykład Kazań i Jekaterynburg, toczące spór (również na drodze sądowej! – Милюгина, Строганов 2012: 45) o status „trzeciej stolicy”.

Warto przy okazji zaznaczyć, że wiele miast nieformalnie jest określanych mianem stolic regionalnych, a oficjalną ich legitymacją jest struktura powołanych w 2000 roku tak zwanych okręgów federalnych powiązanych z siecią przedstawicielstw administracji prezydenta Rosji. W ten sposób, dla przykładu, Jekaterynburg – centrum administracyjne Uralskiego Okręgu Federalnego – zyskał podstawę do osiągnięcia nieformalnego statusu „stolicy Uralu”, Nowosybirsk stał się „stolicą Syberii”, Rostów nad Donem – „stolicą Południa”, Niżny Nowogród – Powołża,

Chabarowsk – Dalekiego Wschodu, a Piatigorsk – Kaukazu Północnego. „Stolicami” okręgów Centralnego i Północno-Zachodniego są Moskwa i Sankt Petersburg. Aneksja Krymu pociągnęła za sobą powołanie Krymskiego Okręgu Federalnego z siedzibą w Symferopolu. Jednak ponieważ Symferopol w pamięci zbiorowej Rosjan zajmuje miejsce nieporównanie skromniejsze od pobliskiego Sewastopola, na razie nic jeszcze nie zapowiada emancypacji jego statusu w rosyjskiej hierarchii miast.

Krajobraz kulturowy rozpoznawany jako prowincjonalny jest, z natury rzeczy, policentryczny. Nie może istnieć monocentryczna prowincja, gdyż przekreślałoby to dominację metropolii jako podstawowego ośrodka oddziaływania na danym terytorium. Ponieważ w kulturze rosyjskiej funkcja metropolii determinowana jest przez tradycję imperialną, prowincja ulega znacznej semiotycznej egalitaryzacji. W ten sposób status niespełna milionowego Krasnojarska, będącego centrum administracyjnym olbrzymiego Kraju Krasnojarskiego, jest zdecydowanie bliższy statusowi podmoskiewskiego Klina niż Moskwy. Semiotycznym narzędziem egalitaryzacji Krasnojarska i Klina jest bowiem kategoria prowincji, za pomocą której opisywane są zarówno duże miasta o istotnym znaczeniu i dużym potencjale demograficznym, a także olbrzymiej roli historycznej, jak i małe miasteczka o znikomym znaczeniu i potencjale. W jednym ze swoich tekstów publicystycznych Dmitrij Lichaczow nie zawahał się jednoznacznie uznać Nowogród Wielki, bądź co bądź kolebkę ruskiej historii, za miasto prowincjonalne (Лихачёв 2007: 141).

Mimo olbrzymiego znaczenia historycznego, wartości nowogrodzkich zabytków oraz znacznego potencjału kulturowego i naukowego – deklaracja taka nie dziwi. Niespełna dwustutysięczny kapitał demograficzny sytuuje miasto na poziomie nieporównanie niższym niż moskiewskie centrum. Tak samo zdecydowanie o prowincjonalności innego Nowogrodu, już nie Wielkiego, lecz Niżnego, pisał w swej politycznej publicystyce Borys Niemcow (wicepremier w rządach Siergieja Kirijenki i Wiktora Czernomyrdina zamordowany w 2015 roku). Niżny Nowogród to miasto liczące milion dwieście pięćdziesiąciu

mieszkańców, przez co zajmuje piątą pozycję wśród największych miast Rosji i jest przemysłową potęgą. Mimo to pochodzący stąd Niemcow budował swój polityczny *image* na obrazie człowieka z prowincji. Swoją głośną książkę opublikowaną w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zatytułował *Prowincjusz* (Немцов 1996).

Semiotyczna egalitaryzacja sprawia, że w kulturze rosyjskiej uaktywniają się procesy metonimiczne umożliwiające reprezentowanie całej prowincji przez jeden dowolny desygnat tego pojęcia. Oznacza to, że na przykład obraz konkretnego miasta prowincjonalnego w tekście literackim lub kinematograficznym będzie mógł aspirować do całościowego opisu prowincji. Znakomitą ilustracją takiego efektu jest dialog bohaterów opowieści Władimira Sołłoguba *Tarantas. Wrażenia z podróży* (*Tarantas. Putiewyje wpieczatlenija*, 1843):

- [...] Chciałbym pojeździć i pooglądać...
- Cóż takiego?
- Wszystko: ludzi, rzeczy... Przede wszystkim chciałbym obejrzeć miasta gubernialne.
- Po co?
- Jak to po co? Żeby zobaczyć ich życie, różnice między nimi.
- Przecież między nimi nie ma żadnych różnic.
- Jak to?
- Wszystkie nasze miasta gubernialne są do siebie podobne. By znać wszystkie, wystarczy zobaczyć jedno (Соллогуб 2012: 345).

Ów dialog to świadectwo traktowania każdego prowincjonalnego centrum jako obrazu uniwersalnego.

Potencjał metonimiczny znaków prowincji jest jednak na tyle duży, że funkcja obrazu miasta prowincjonalnego może wykraczać poza reprezentację prowincji i odnosić się do całości państwa bądź społeczeństwa rosyjskiego. W literaturze pięknej okresu klasycznego skuteczność rzutowania metonimicznego była zresztą zwiększana poprzez kolejny sposób egalitaryzacji prowincji w postaci jej „ubezimiennienia”. Dokonywać się ono będzie poprzez rezygnację z powiązania świata przedstawionego z nazwą konkretnego miasta. Do typowych zabiegów

literackich tego rodzaju zalicza się umiejscowienie fabuły w „mieście N” (jak w *Martwych duszach* Gogola, w wielu opowiadaniach i dramatach Czechowa czy w *Dwunastu krzesłach* Ilji Ilfa i Eugeniusza Pietrowa) bądź powoływanie do życia nowych, fikcyjnych toponimów, jak miasto Głupów w *Dziejach pewnego miasta (Istorija odnogo goroda, 1870)*, które posłużyło Sałtykowi-Szczedrinowi do przedstawienia ironicznej wersji dziejów Rosji.

Przestrzeń stołeczna jako siedziba władz na poziomie semiotycznym eksponuje także komponenty znaczeniowe powiązane z państwem i polityką. Centrum jest – zgodnie z wykładnią Kagańskiego – przedstawicielem wspólnoty państwowej w świecie i świata we wspólnocie (Каганский 2001: 73). Rosyjski przypadek oczywiście potwierdza tę uniwersalną tezę, choć, jak już wielokrotnie wspominaliśmy, wiąże status centrum ze stołecznością. Dzieje się tak ze względu na rezydujących tutaj dyplomatów i wizyty przedstawicieli władz obcych państw. Stolica to również „miasto światowe”, w którym dochodzi do implementacji tego, co jest uznawane za nowoczesne i co odpowiada „międzynarodowym standardom” (*vide* Petersburg w XVIII wieku) bądź aspiruje do ich wyznaczenia (*vide* socrealistyczna przebudowa Moskwy). Ze wszystkich tych względów stolica generuje tekst nowoczesności i zmienności, prowincja zaś, będąca generatorem tekstu tradycji i stałości, jest jej wyraźnym przeciwieństwem.

Tekst Moskwy, za sprawą procesów semiotycznych związanych z ideą Trzeciego Rzymu i towarzyszącemu jej przekonaniu o transcendentnej legitymacji miasta do stanowienia centrum chrześcijańskiego świata, jest nierozzerwalnie powiązany z komponentem religijnym. Z kolei tekst Sankt Petersburga jako miasta stołecznego zyskiwał analogiczną legitymację jako spadkobierca Moskwy. Jednakże prawdziwa, nieskalana świętość w wyobraźni kulturowej jest częstokroć umiejscawiana zupełnie gdzie indziej. Istnieje wiele przyczyn takiego stanu, przyczyn natury semiotycznej.

W tekst Moskwy wpisana jest między innymi pamięć takich wydarzeń, jak okrucieństwo Iwana Groźnego, smuta przełomu XVI i XVII wieku, a zwłaszcza polska interwencja, jak również galeria

carów-samozwańców czy carobójstw. Istotnym elementem tego nacechowanego negatywnie „kapitału” są także prześladowania religijne, zarówno te, które dotknęły starowierców po rozłamie w rosyjskiej Cerkwi w połowie XVII wieku, jak i te, którymi wcześniej i później objęto różne grupy heterodoksyjne. Także Petersburg – jako spadkobierca stołeczności – dziedziczy cały kompleks znaczeń powiązanych z polityką i władzą, wypracowanych wcześniej przez Moskwę. Z czasem dodał do niego także własne, przez siebie wygenerowane wydarzenia, które zostają włączone w obręb pamięci historycznej. Należą do nich na przykład stłumienie powstań Pugaczowa i dekabrystów, śmierć Aleksandra Puszkina i represje wobec koła Pietraszewców, wreszcie wszystkie wydarzenia związane z ruchem robotniczym, z krwawą niedzielą 1905 roku i przewrotem bolszewickim na czele.

Nawarstwianie negatywnie nacechowanych komponentów tekstu stołecznego, zarówno powiązanych z konkretnymi elementami pamięci społecznej, jak i ze stałymi cechami centrum stołecznego, takimi jak nowoczesność, zmienność i władza, przyczyniło się do wzmocnienia tradycji poszukiwania sacrum z dala od centrum. Wątki takich poszukiwań znajdujemy między innymi w legendzie o mieście Kiteżu Wielkim, który w wyniku najazdu „bezbożnego cara Batu-Chana” w nieodgadniony sposób stał się niewidzialny:

A Kiteż Wielki nie będzie widzialny aż do przyjścia Chrystusa, podobnie jak to bywało dawnymi czasy, jak o tym świadczą żywoty świętych ojców, pateryki: monasyjski, skitski, alfabetyczny, jerozolimski i pateryk ze Świętej Góry; zawarte w tych świętych księgach żywoty świątobliwych ojców zgodnie utrzymują, że w ukryciu pozostaje nie jedna klasztorna pustelnia, lecz klasztorów wiele, a w klasztorach tych rzesze mnichów jaśniejących świętością tak mnogie, że podobnie jak nie można zliczyć gwiazd niebieskich albo ziarn piasku morskiego, tak nie da się ich wymienić ani w spisy ująć (*Opowieść o niewidzialnym...* 1988: 223).

Powyższy obraz odnosi się wprost do czasu, gdy chrześcijaństwo było zagrożone i stąd bierze się jego eschatologiczny charakter. Opowieści tego typu w naturalny sposób uaktywniały się zawsze w trudnych okresach

historii, zwłaszcza podczas religijnych prześladowań, na przykład takich jak te, które dotknęły starowierców. Trzeba też zwrócić uwagę na zawarte w tej legendzie wyobrażenia o istnieniu wielu przestrzeni ukrytej świętości. W trudnych czasach światopoglądowa funkcja takich przekazów prawdopodobnie wiązała się z formowaniem przekonania o ukrytej mocy religii chrześcijańskiej, która w świecie widzialnym zmuszona była ustępować miejsca innowiercom (Mongołowie) czy heretykom (Polacy, ale także – w ujęciu starowierców – zwolennicy reform patriarchy Niko- na) podbijającym Ruś. W spokojnych czasach wyobrażenie o ukrytych świętych miejscach odgrywają zupełnie inną rolę.

Gdy negatywne doświadczenia w pamięci społecznej zaczynają być łączone z własnym centrum kulturowym, wówczas stymulują poszukiwania prawdziwej świętości poza owym centrum. Dają bodziec do aktywnego poszukiwania idealnych miejsc wyobrażonych. Te zaś wy- magają przeważnie sporych wyrzeczeń. Ideał ten będzie się realizował zarówno w tradycji pielgrzymowania do klasztorów i świętych miejsc rosyjskiego prawosławia, jak też w kreacji wyobrażeń o miejscach świętych, idealnych i sprawiedliwych. W ludowej wyobraźni do takich legendarnych krain, prócz Kitieża, należeć będą również: Biała Woda, Gród Ignata, Nowe Wyspy i wiele innych. Ludowe wyobrażenia o tego typu ziemiach łączy przekonanie o ich wyjątkowości, panującej w nich nienaruszalnej harmonii społecznej, sprawiedliwych rządach, prawości i bogobojności mieszkańców oraz dostatku. A także – co niezwykle istotne – o ich dalekim położeniu.

Poszukiwanie prawdziwego *sacrum* wiedzie więc poza centrum, na ziemię od niego oddalone i w pewien sposób zawieszona w czasie. Świętość miejsc będących treścią społecznych wyobrażeń o przestrzeni idealnej zbiega się z głównymi cechami chronotopu miasta prowincjonalnego. Analizując cechy literackich obrazów miast prowincjonal- nych, Michał Bachtin wskazał na takie ich wspólne charakterystyki, jak beczczasowość, ahistoryczność czy brak diachronii. „Z dnia na dzień – pisał uczony – powtarzają się te same powszednie czynności, te same tematy rozmów, te same słowa” (Bachtin 1982: 475). Bachtin wysnuł te spostrzeżenia z nierosyjskiego materiału *Pani Bovary* Flauberta, by

następnie ekstrapolować swoje wnioski na literaturę rosyjską: „różne [...] warianty – pisał – znamy z utworów Gogoła, Turgieniewa, Gleba Uspienskiego, Szczedriny, Czechowa” (Bachtin 1982: 475). Rzeczywiście, właśnie taki jest obraz miasta gubernialnego z *Trzech siostr* (*Tri sestry*, 1900) Antoniego Czechowa, gdzie westchnienie „Do Moskwy! Do Moskwy! Do Moskwy!” powtarza się niczym mantra, stanowiąc wyraz stałej aspiracji bohaterów, która nigdy nie doczeka się realizacji. Tego typu obraz charakteryzuje wszystkie „miasta N” w literaturze XIX i XX wieku.

Jaskrawym dwudziestowiecznym przykładem przekonania o drzemiących na prowincji wartościach jest znany światopoglądowo-polityczny manifest Aleksandra Sołżenicyna. Tekst ten, zatytułowany *Jak odbudować Rosję*³⁰ (*Kak nam obustroit' Rossiju*, 1990), został napisany i opublikowany w okresie schyłkowego ZSRR. Sołżenicyn, odnosząc do pojęcia Rosji również ziemie ukraińskie i białoruskie, klucz do odnowy państwowej widzi w uwolnieniu potencjału prowincji:

To, czy nasz kraj stanie się kiedyś kwitnący, czy też nie, zależy ostatecznie nie od Moskwy, Piotrogradu, Kijowa, Mińska, lecz od prowincji. Aby przywrócić zdolność życiową kraju i ożywić jego kulturę, trzeba uwolnić prowincję od ciśnienia stolic, a same stolice – te chore giganty – od przeciążenia spowodowanego ich wielkością i bezmiarem funkcji, co również odbiera im możliwość normalnego życia. Przecież nie zachowały one nawet moralnych podstaw potrzebnych do odrodzenia kraju, gdy prowincja została na sześćdziesiąt lat wydana na pastwę głodu, poniżenia i nędzy.

[...] Nasza ojczyzna może żyć własnymi wartościami tylko pod warunkiem, że okrzepnie, powiedzmy, czterdzieści takich rozsiansych na jej ogromnym obszarze życiowym i promieniujących na cały region ośrodków, z których każdy będzie stanowił centrum działalności gospodarczej oraz kultury, oświaty, dostatecznie wyposażonych bibliotek, wydawnictw – tak, aby ludność z całego regionu mogła otrzymywać pełnowartościową strawę kulturalną, a młodzież wszystko, czego potrzebuje dla swego wykształcenia

³⁰ Taki tytuł nosi tekst w przekładzie Juliusza Zychowicza (Sołżenicyn 1991), jednak bliższe oryginałowi byłoby sformułowanie „Jak mamy urządzić Rosję”.

i rozwoju – nie gorszej jakości niż w stolicach. Tylko tak może się rozwijać równomiernie duży kraj (Solżenicyn 1991: 25–26).

Autor *Archipelagu Gułag*, jak widać, pisał o rosyjskiej prowincji w paradygmacie „kitiesowym”. Wykazywał bowiem, że podczas rządów komunistycznej „Złotej Ordy” autentyczne rosyjskie wartości i tradycje zostały przechowane na rosyjskiej prowincji. Plan ich uwolnienia to plan demetropolizacji, niwelacji negatywnego „kapitału semiotycznego” stolic, a w konsekwencji zapewne również powrotu świętości do kulturowych centrów.

Moskwa i Petersburg to podstawowe teksty miejskie kultury rosyjskiej. Stanowią one w dodatku – w realiach kultury obsługiwanej przez modele dualne – zasadniczą kulturową diadę. Podstawowym punktem odniesienia dla współczesnej Moskwy jest Petersburg, a dla Petersburga – Moskwa. Obie stolice, razem wzięte, reprezentują zarówno to, co w Rosji tradycyjne, jak i to, co nowoczesne, normatywne i eksperymentalne.

Petersburg dysponuje wprawdzie znacznie mniejszym niż Moskwa potencjałem metonimicznym, jednak gdy oba miasta występują jako diada Moskwa – „Piter”, stanowią niemal idealną metonimię kraju. Dlatego właśnie słynna osiemnastowieczna *Podróż z Petersburga do Moskwy* Aleksandra Radiszczewa pretendowała do opisu całej Rosji. Podobnie też los Tołstojowskiej Anny Kareniny, wprzęgnięty w kolejowe podróże pomiędzy tymi miastami, napiętnowany jest przez fatum. Analogicznie rzecz się ma także z bohaterami *Szczęśliwego Nowego Roku* (*Ironija sud’by, ili s logkim parom*, 1975), komedii filmowej Eldara Riazanowa, w której podobieństwo toponimiki ulic i wyglądu nowych osiedli mieszkaniowych Moskwy i Leningradu stanowi oś filmowej intrygi. W ten prosty sposób problemy ukazane w filmie odnoszą się nie tylko do miast w nim przedstawionych, ale także do całego kraju.

Prowincja, w zestawieniu z tekstami obu stolic, to jednolite, stosunkowo homogeniczne tło. Pomimo to „stolicocentryczna” kultura rosyjska właśnie tę prowincję uznaje za źródło swoich wartości i to ona w znacznym stopniu stanowi o tożsamości kulturowej i duchowej Rosjan.



Rozdział III

Przestrzeń zamknięta: dom

*Osoby mojej strzeże fosa
Biegnąca metr od czubka nosa,
A między nimi nieuprawne
Powietrze – to są włości sławne,
Prywatny folwark mojej mości.
Ostrzegam tutaj moich gości,
By nie wkraczali weń, nachalni,
(Chyba że z okien mej sypialni
Znak dam im – do zbratania drogę):
Broni choć nie mam – opluć mogę.*

W.H. Auden, *Prolog: Powstanie architektury*
(tłum. S. Barańczak)

Znany dwudziestowieczny angielski poeta, W.H. Auden, porównuje człowieka do budowli. Nie bez powodu. Anglicy mawiają: *my home is my castle*. Dom, niezależnie od kultury, odbierany jest jako przestrzeń intymna, prywatna, „osobna” i jako zjawisko wewnętrzne. Jest też traktowana jako – zabarwiona emocjonalnie – „przestrzeń szczęśliwa” (Buczyńska-Garewicz 2006: 216). We wszystkich kulturach dom jest modelem kosmosu, odwzorowaniem struktury świata i jego porządku. Kultury, które budują domy prostokątne, opisują świat z perspektywy jego czterech stron. Przestrzeń domu to przestrzeń odwzorowująca ład i o nim przypominająca, a zatem przestrzeń bezpieczna. Ma bronić człowieka przed naporem cywilizacji. Poprzez ład funkcjonalny powinna stwarzać warunki do regeneracji fizycznej i psychicznej. Jest

też miejscem ludzkiego odosobnienia i samotności, która stanowi istotę życia duchowego (Jędrzejczyk 2004: 92). Jest więc „własnym kątem w świecie”. Kultura rosyjska i język rosyjski przydały mu trudne do przetłumaczenia określenie *ujut*. To rzeczownik utworzony od przymiotnika *ujutnyj*, oddawanego zazwyczaj w języku polskim jako „przytulny”. W polskiej „przytulności” bowiem odnaleźć można ciepło, tak wyraźnie w rosyjskim językowym obrazie świata łączone z *ujutem* (Степанов 2001: 06).

Dom to przestrzeń zamknięta, a skoro tak, to nośnikiem istotnego znaczenia symbolicznego będzie w niej to, co ją otwiera i zapewnia komunikację ze światem. Dlatego szczególnymi symbolami powiązanych z przestrzenią domu są drzwi, a dawniej także brama do całego obejścia, odczytywane – co dość istotne – zarówno z perspektywy zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Gdy patrzymy na drzwi z zewnątrz, stanowią one barierę oddzielającą nas od strefy bezpiecznej, jaką jest dom. Z kolei gdy patrzymy na nie z wewnątrz domu, wówczas otwierają nas one na świat, na jego wyzwania, ale także na panujący w nim chaos. Co ciekawe, w językach słowiańskich zarówno rzeczownik „drzwi”, jak i to, co znajduje się za nimi, czyli „dwór” (w rosyjskim odpowiadają im *dwier’* i *dwor*) mają ten sam praindoeuropejski źródłosłów **dhwer*, odnoszący się do granicy domu (Бенвенист 1995: 207). Jak stwierdza Émile Benveniste, pojęcie odnoszące się do tego, co „za drzwiami”, tak trwale zagościło w językach indoeuropejskich, że w większości z nich do dziś synonimem czasowników „wygnać” czy „przegonić” jest frazeologizm „wystawić za drzwi”, zaś metaforyka „otwierania” bądź „zamykania przed kimś drzwi” jest równoznaczna z zaproszeniem lub jego brakiem (Бенвенист 1995: 208).

Osobliwym i niezwykle ważnym symbolicznie miejscem rozgraniczającym przestrzeń domu od tego, co znajduje się poza nim, jest próg. Wiąże się z nim wiele wierzeń, praktyk i obrzędów. Nie bez powodu w różnych mitologiach strażnicy bram i progów mają istotne znaczenie i szczególny charakter. Dla przykładu: rzymski Janus, bóg drzwi, przejść, bram i mostów, posiadał dwa oblicza zwrócone w przeciwne strony, do wnętrza i na zewnątrz domu. Z progiem, jako miejscem liminalnym, wiąże się też wiele specyficznych praktyk wynikających

z potrzeby zachowania szczególnej uwagi niezbędnej podczas przechodzenia z jednego obszaru do drugiego. Celem tych praktyk jest niewątpliwie chęć zachowania wyraźnego oddzielenia elementów świata wewnętrznego i zewnętrznego. Dlatego z progiem w wierzeniach słowiańskich związanych jest wiele tabu. Należą do nich między innymi: zakaz witania się przez próg, spożywania w tym miejscu pokarmów, a często także stawania czy siadania na progu. W niektórych kulturach patrylokalnych mąż, wprowadzając pannę młodą do domu, przynosi ją przez próg. W ten sposób nowa domowniczka omija niebezpieczną strefę graniczną i zostaje wprowadzona bezpośrednio do przestrzeni oswojonej.

Dom to nie tylko przestrzeń fizyczna, ale także idea. Zamieszkiwanie w domu oznacza nie tyle fizycznie w nim przebywanie, ile pozostawanie w nim duchowo, odczuwanie go i doświadczanie (Buczyńska-Garewicz 2006: 219–220). Dom to sfera marzeń i snów, ale także sfera przeszłości i przyszłości jednocześnie. Kształtuje domownika i w nim tkwi. Ze wszystkich powyższych względów dom, w sensie semiotycznym, stanowi niezwykle złożony kompleks znaczeń. Część tego kompleksu buduje indywidualna pamięć, a część kształtuje kultura.

Każda z kultur w specyficzny dla siebie sposób wyznacza strefy w topografii domu. W kulturach europejskich zaznacza się wyraźnie jego wertykalność. Ciemne, zamknięte piwnice znaczeniowo wiążą się z tajemnicą, część górna – zazwyczaj prywatna – ze spokojem, intymnością i bezpieczeństwem. W malarstwie i literaturze takie znaczenie niesie motyw kobiety – matki, siostry, ukochanej schodzącej ze światłem w dół po schodach. Parter z kolei stanowi zwykle przestrzeń oficjalną. Tradycyjnie w domu zawsze powinien znajdować się niosący ciepło, spokój i pewność „oswojony ogień”. Dawniej w rosyjskich domach życie toczyło się wokół pieca, obecnie zaś szczególnie istotną przestrzenią pozostaje kuchnia.

W semiotycznej analizie domu w danej kulturze należy rozpatrzyć poszczególne jego typy. Tych jest jednak mnóstwo. Bez wątpienia tradycyjny dom chłopski i przedrewolucyjny mieszczański odznaczają się będą własną, zupełnie odmienną specyfiką. Co więcej, nawet

w kamienicy czynszowej (ros. *dochodnyj dom*) przestrzeń ubogich izb mieszkalnych na poddaszu i w przyziemiu będzie inaczej zorganizowana niż w mieszkaniach wynajmowanych przez bogatych urzędników. Dla naszego wywodu mniej istotne będzie przeanalizowanie wszystkich typów przestrzeni mieszkalnej, a znacznie ważniejsze wskazanie takich, które w kulturze rosyjskiej zyskały szczególny status semiotyczny. Ze względu na wysoki stopień pierwiastka tradycyjnego – wiejskiego – we współczesnej kulturze rosyjskiej³¹ kluczowe znaczenie będzie miała organizacja przestrzenna izby chłopskiej, wyraźnie dominująca także w podejściu do organizacji mieszkań miejskich. Szczególny status dworu szlacheckiego w klasycznej literaturze i kulturze elitarnej XIX wieku sprawia, że niezbędne będzie także przeanalizowanie tej właśnie przestrzeni. Z kolei kultura XX wieku, zdeterminowana przez specyficzną sytuację polityczną i społeczno-ekonomiczną, wytworzyła własny typ przestrzeni mieszkalnej, którą często określano mianem *antydomu*. Była to bowiem przestrzeń złowroga, nieprzyjazna i nie-*ujutna*. Jej przykładem może być choćby słynna rosyjska *komunałka* – mieszkanie rozparcelowane pomiędzy wiele rodzin, w którym niezwykle trudno o jakąkolwiek prywatność. Poniżej pokrótce przeanalizujemy owe trzy typy miejsc mieszkalnych jako miejsc znaczących kulturowo.

Tradycyjny dom wiejski

Obraz domu w rosyjskiej kulturze ludowej to przede wszystkim obraz tradycyjnego drewnianego domu zrębowego, krytego drewnem bądź – zwłaszcza na południu europejskiej części Rosji – słomą. Dom taki stanowił główną część gospodarstwa, czyli tak zwanego dworu chłopskiego (ros. *kriestianskij dwor*), oraz wszystkich zabudowań do niego należących, zwanych *choromami* (Рыццке 2005: 252–253). Bardzo

³¹ W czasie gdy dokonywał się przewrót bolszewicki, trzy czwarte obywateli Rosji mieszkało na wsi. Masowe migracje do miast nastąpiły dopiero w XX wieku.

długo w obrazie tradycyjnego domu wiejskiego brakowało komina, gdyż do końca XIX wieku szeroko rozpowszechnione w Rosji były chaty kurne, w których piece pozbawione były przewodów kominowych (*Русские* 2005: 256).

Najistotniejsza z punktu widzenia rekonstrukcji podstawowych elementów rosyjskiego obrazu świata jest główna izba mieszkalna i jej struktura przestrzenna. Izba ta była stałym i najbardziej konwencjonalnie urządzonym elementem domu. Główną jej częścią był gliniany piec, znajdujący się w jednym z rogów izby. Gdy w chłopskich domach zaczęły pojawiać się przewody kominowe, piece z odprowadzeniem dymu zaczęto nazywać białymi, a tradycyjne – czarnymi. Do boku pieca przylegały ławy służące do spania. Nad nimi często umieszczano ławy podwieszane, również służące do spania (*Русские* 2005: 256, 281). Najcieplejszym miejscem do spania w izbie był tak zwany zapiecek, który znajdował się na samym piecu. To stąd zwykle wyruszała i do tego miejsca wracał niemal każdy bohater rosyjskiej bajki magicznej.

Życie domowników toczyło się wokół pieca, który dawał ciepło i pozwalał na przygotowanie posiłków. Już same rozmiary pieca, który zwykle zajmował większą część izby, sprawiały, że stanowił on najważniejszy element chałupy. Jeśli w domu nie było wydzielonej kuchni (przylegającej oczywiście do pieca), przygotowanie posiłków odbywało się w tak zwanym *babim kącie* (ros. *babij kut* bądź *babij ugoł*; *Русские* 2005: 256), zaś ich spożywanie – w głównej izbie, również nieopodal paleniska. Konsekwencją tego jest powszechny wśród Rosjan zwyczaj odbywania wszelkich bieżących rozmów (zarówno tych o charakterze plotkarskim, jak i dyskusji politycznych) właśnie w kuchni.

Symboliczna ważność pieca, jego życiodajność i ciepło sprawiały, że wykorzystywano go jako narzędzie w obrzędach magii ludowej. Zasada tak zwanej magii podobieństwa podpowiadała na przykład, że wysuszone na piecu przedmioty symbolizujące ukochanego bądź ukochaną (na przykład część rośliny) sprawią, że obiekt uczuć będzie „schnąć”, czyli tęsknić (a nawet usychać z tęsknoty) za osobą przeprowadzającą taki zabieg. Praktyki tego typu nie ograniczały się zresztą do magii

miłosnej. W analogiczny sposób „przywiązywano” do domu nabyte bydło, by zawsze z pastwiska powracało do zagrody (Каретникова).

Róg izby przeciwległy do pieca (najczęściej wschodni) – to tak zwany święty kąt (ros. *swiatoj ugoł*), nazywany także przednim (*pierednij ugoł*), wielkim (*bolszaj ugoł*) lub pięknym kątem (*krasnyj ugoł*). W nim na specjalnych półeczkach lub w tak zwanym *kiocie*, czyli w oszklonej szafeczce, umieszczano ikony (*Русские* 2005: 256, 281). W wielopiętrowej strukturze kąta poza ikonami mogły się znajdować pamiątki rodzinne, Biblia i modlitewniki, a także – ze względu na reprezentacyjny i obrzędowy charakter tej przestrzeni – różnego rodzaju elementy dekoracyjne. Ów dekoracyjny charakter sprawił, że w XX wieku do tej przestrzeni często włączano odbiorniki radiowe i telewizyjne. Do dzisiaj zresztą w wielu domach (niekoniecznie wiejskich) umiejscowienie telewizora organizuje przestrzeń izby mieszkalnej.

Piec i święty kąt tworzyły zasadniczą oś przestrzeni domowej. Jeden jej biegun pełnił funkcje sakralne, drugi – praktyczne i gospodarskie. Przy tym oba miały istotne znaczenie symboliczne. I ciepło, i pokarm determinują bowiem powiązanie pieca z życiem i bezpieczeństwem rodziny, ale te same aspekty, w tradycyjnym rozumieniu świata, wiążą się również ze sferą sacrum. Los rodziny nie zależy bowiem jedynie od ciepła i pokarmu, ale przede wszystkim spoczywa w rękach Boga i zależy od Jego łaski i miłosierdzia. Domownicy zatem, znajdując się w głównej izbie, stale pozostawali w przestrzeni wyznaczonej przez sacrum i profanum.

Dodajmy jeszcze, że rosyjska izba chłopska to przestrzeń zamieszkiwana przez rodzinę wielopokoleniową. Istniały oczywiście klimatyczno-ekonomiczne determinanty takiego stanu rzeczy. Surowość zim sprawiała, że współzamieszkiwanie jednego domu przez rodziców, dzieci i dziadków można postrzegać jako społeczno-kulturową strategię energetyczną. Również i ten element rosyjskiej historii społecznej ma współczesne konsekwencje. W porównaniu ze społeczeństwami Europy Zachodniej i Środkowej młodzi Rosjanie stosunkowo późno się usamodzielniają. Tradycyjny model wielopokoleniowego wspólnego zamieszkiwania utrwalił się nie tylko na wsi, ale został także

przeniesiony do miast. Było to spowodowane długotrwałym kryzysem mieszkaniowym w ZSRR.

Piec, jako urządzenie życiodajne i organizujące życie domowej wspólnoty, jest również symbolem stałości. Był on bowiem najtrwałszym i praktycznie niepodlegającym żadnym zmianom elementem we wnętrzu izby. Stanowił symboliczne serce domu i urastał do rangi metonimii zarówno całego gospodarstwa, jak i wspólnoty rodzinnej. Dlatego też odgrywał szczególną rolę w obrzędach związanych z pojawieniem się nowych domowników. I tak na przykład akuszerki przyjmowały porody od kobiet leżących na zapiecku, a czasem wręcz we wnętrzu pieca. Noworodki nie tylko w piecu „obmywano”, ale niekiedy wręcz je „dopiekano”, co – zważywszy na wyobrażenia o życiodajnej sile pieca i skojarzenie „gotowości do bycia w świecie” z procesem pieczenia chleba – miało im zapewnić zdrowie i ochronę (Голубева). Przybyciu nowej kobiety do domu (w warunkach patrylokalnej rosyjskiej kultury ludowej panna młoda wprowadzała się do domu pana młodego) również towarzyszył obrzęd, w którym piec był metonimicznym reprezentantem całego domostwa:

Swaci, wchodząc do domu, by zeswatać pannę-narzeczoną, w pierwszej kolejności przykładali ręce do pieca. [...] Później narieczona na znak zgody złąziła z pieca. Rodzice zaś, błogosławiąc jej związek, siadali przy piecu. A kiedy panna młoda przybywała do domu męża, również na początku dotykała ręką pieca, po czym oprowadzano ją wokół domowego ogniska. Tym samym stawała się częścią nowej rodziny i nowego domu (Синяевский 2001: 58).

Andriej Siniawski bardzo wyraźnie łączy opisywane praktyki z kultem tak zwanego domowego (ros. *domowej*) – ducha domu. Ten opiekun domowego ogniska, wręcz metafizyczny gospodarz domostwa, zgodnie z wierzeniami ludowymi udokumentowanymi przez etnografów na całej Słowiańszczyźnie, miał zamieszkiwać pod piecem lub w jego bezpośrednim otoczeniu. Domowy wyobrażany jest jako duch miejsca, nierozzerwalnie związany z domostwem i mieszkający w nim od zawsze. Jest więc „żywym” nosicielem tych powiązanych z piecem znaczeń, które

łączą się z kategoriami ciągłości (rodu, ogniska domowego) oraz stałości. Dlatego badacze łączą go z kultem przodków (Gieysztor 1982: 233; Szyjewski 2003: 189–190; Синявский 2001: 57–58). Wyobrażenie niewidzialnego, opiekuńczego skrzata żywiącego się zapachami przetrwało w Rosji do dziś. Możemy je odnaleźć zarówno w pamięci kulturowej, jak i w wielu tekstach popkulturowych. Prawdopodobnie współczesną pozostałością po tych wierzeniach jest zwyczaj odstawiania butelek po alkoholu – koniecznie bez kapsla, korka czy nakrętki – pod stół oraz uznawanie zaniechania takich czynności za zły omen. W kulturze polskiej za analogiczną praktykę można uznać strząśnięcie na podłogę kropel wódki pozostających na dnie kieliszka.

Pierwotnie jednak domowemu zapewniano nie tylko alkohol, ale także niewielkie ilości pokarmów do wążania. Przy powiązaniu obrazu domowego z duchami przodków takie praktyki można traktować jako rodzaj rytualnej uczty ze zmarłymi. W kulturze polskiej pozostałością tych – niegdyś ogólnosłowiańskich – zwyczajów jest dodatkowe nakrycie podczas uczty wigilijnej, które uzyskało powszechną wtórną interpretację jako znak oczekiwania na niespodziewanego gościa. U Rosjan z kolei prawdopodobnie kulturową pozostałością po takiej rytualnej uczcie jest *nowosielije* („zasiedliny”) – przyjęcie z alkoholem organizowane z okazji przeprowadzki do nowego mieszkania. Wiąże się z nim szereg zwyczajów, wyraźnie odwołujących się do praktyk przeprowadzania „starego” *domowego* do nowego domostwa. Dokonywane wówczas „oblewanie” nowego mieszkania wódką to rodzaj „karmienia” domowego. Zgodnie z rosyjskimi wierzeniami prócz domowego w takiej uczcie uczestniczą również dusze zmarłych.

Szlacheckie gniazdo

Obraz domu w rosyjskiej kulturze elitarnej i powiązany z nim zespół wyobrażeń o domu szlacheckim jest znacznie lepiej opisany i udokumentowany w literaturze pięknej. Zespół ten, jak bodaj żaden inny, ma też wyraźne analogie w kulturze polskiej. Koresponduje bowiem

z obrazem dworu w polskiej kulturze szlacheckiej i ziemiańskiej. Wasilij Szczukin określa go mianem „mitu szlacheckiego gniazda” (Szczukin 2006a), odwołując się tym samym do tytułu słynnej powieści Iwana Turgeniewa (ros. *Dworianskoje gniezdo*, 1859).

Badacz zwraca uwagę, że już etymologia wyrazu *usad'ba* (dosł. „siedziba”), oznaczającego „dwór”, „majątek ziemski”, wiąże się z „osiadłością”, „sadem” i „sadzeniem” (Szczukin 2006a: 74). Według słownika Dała termin *usad'ba* pochodzi od *usaziwat'* („usadzać”). „Usadzanie”, czyli nadawanie majątku ziemskiego ludziom pozostającym na służbie pana (księcia czy cara) w nagrodę za szczególne zasługi, inaczej nazywane „karmieniem” (ros. *kormlenie*), to praktyka znana od czasów Wielkiego Księstwa Moskiewskiego. W oparciu o ten sam źródłosłów powstały też: archaiczny już dziś rzeczownik *usad*, oznaczający miejsce przeznaczone pod zagrodę chłopską, oraz pochodzący od niego termin *usadnik*, czyli sad owocowy znajdujący się przy chłopskiej chacie.

Pierwszymi *usad'bami* były majątki w Moskwie położone niedaleko Kremla, nadane w XVI wieku. Składały się na nie domy, sady, ogrody, często też młyny, stawy rybne, a także świątynie. Ówczesne *usad'by* stanowiły zespoły pozbawione jakiegoś szczególnego estetycznego zamysłu. Pierwszymi *usad'bami* tworzonymi według planu były siedemnastowieczne podmoskiewskie włości carskie, takie jak Kołomienkoje, Izmańłowo czy Priebrażenoskoje. Na terenie owych majątków z czasem pojawiły się sady, labirynty, gaje, oranżerie, a nawet „domy komediowe”. Te ostatnie były szczególnie modne w baroku (przede wszystkim za panowania Piotra I i jego córki Elżbiety). Okres ten miał wielki wpływ na ostateczny kształt rosyjskiego dworu (Szczukin 2006a: 75).

Podstawowa zasada organizacji przestrzeni rosyjskiego dworu to – jak podkreśla Szczukin – ścisła więź domu z ogrodem, a w czasach późniejszych z parkiem. Obie te przestrzenie są zamknięte. Odgradzają człowieka od świata zewnętrznego i wytwarzają kulturowy koncept przestrzenny o cechach idyllicznych. Szczukin (2006: 75–76) podkreśla, że w XVIII i XIX wieku ogrody na stałe zagościły i w wiejskim, i w miejskim krajobrazie rosyjskim. Za Tatianę Cywian podaje

wszakże, że przestrzenie parku i ogrodu zostały tu przeciwstawione nie miastu, lecz dzikiej naturze. Takie stanowisko należałoby jednak istotnie zmodyfikować. Przestrzenie ogrodowo-parkowe, poprzez swoje uporządkowanie i dający się odczytać zamiysł estetyczny, oczywiście przeciwstawiają się naturze, ale jednak także miastu. Mówiąc ściślej, do krajobrazu miejskiego, jednoznacznie kulturowego, wprowadzają wprawdzie rozpoznawalne znaki natury, lecz jest to natura przetworzona przez człowieka. Z kolei na tle krajobrazu wiejskiego, znacznie bliższego naturalnemu, zamiysł estetyczny służący uporządkowaniu przestrzeni również wyznacza granicę między tym, co kulturowe i naturalne. Z tym, że w tym przypadku park czy ogród nie są już znakami natury, ale raczej kultury. Uporządkowanie ogrodu to znak obecności człowieka w przestrzeni naturalnej – znak, który czyni go kreatorem. Ogród jest bowiem ukształtowany przez człowieka, tak jak Eden został stworzony przez Boga i dzięki temu staje się idealnym modelem Wszechświata (Lichaczow 1991: 34).

W tradycji judeochrześcijańskiej rajski ogród to przestrzeń bezgrzeszna, święta i obfitująca, a do tego bezpieczna, bowiem ogrodzona i pilnie strzeżona. Te same cechy zostały następnie przypisane obszarowi zamkniętego ogrodu, który – wyraźnie oddzielony od świata zewnętrznego – był postrzegany jako przestrzeń idylliczna, beztraska, rodząca, a do tego szczególnie predestynowana do tworzenia i kontemplowania literatury i sztuki. Atmosfera intelektualna na rosyjskich dworach sprzyjała więc różnego rodzaju dysputom, deklamacjom, wystawianiu sztuk teatralnych, a także uprawianiu pisarstwa (zwłaszcza pisananiu sztambuchów, czyli pamiętników). Cecha ta udokumentowana została w licznych tekstach literackich, między innymi w dziełach Antoniego Czechowa: *Mewie* (Czajka, 1896), *Wujaszku Wani* (*Diadia Wania*, 1896), *Płatonowie* (*Biezotcowszczina*, 1878) czy *Iwanowie* (*Iwanow*, 1887). Przetrwiała także czasy upadku dworu i w nowych realiach kulturowych została powiązana z daczą, czyli podmiejską willą lub po prostu letnim domem, w którym spędzano wolny czas, o czym piszemy nieco niżej.

Zasada ścisłego powiązania domu z ogrodem (parkiem) uwidacznia się w ich harmonijnym połączeniu. Sprzyjać temu miały liczne okna,

drzwi, balkony i tarasy otwierające dom na otaczającą go zielen. Niezbędnym elementem był fotel lub kanapa przy drzwiach balkonowych bądź na tarasie. Pozwalały one na zażywanie odpoczynku jednocześnie w przestrzeni domu i ogrodu. Dom, jego wnętrze i otoczenie pozostawały podporządkowane jednej zasadzie kompozycyjnej, czytelnie uwytklającej zarówno hierarchię poszczególnych elementów przestrzeni, jak również ich wzajemne zorientowanie, uwzględniające przeważnie estetykę symetrii. Zresztą, jak wskazuje Szczukin, wnętrze domu i jego bryła, a także plan ogrodu czy parku mogły być uporządkowane według tej samej osi. Właściciele domów dworskich, twierdzi uczony, „kierowali się w ich urządzeniu estetycznymi zasadami klasycyzmu i dotyczy to nie tylko hierarchii pomieszczeń [a więc wyraźnego podziału na część reprezentacyjną i mieszkalną, „pańską” i służebną – przyp. aut.], lecz także przejawia się w przestrzeganiu praw symetrii” (Szczukin 2006a: 111). Zgodnie z tą samą estetyką uporządkowana była przestrzeń otaczająca dom. Była ona wyraźnie podzielona na paradne podwórze, łączkę z klombami, czy wreszcie – park (Szczukin 2006a: 111–114). W takim układzie, poruszając się od domu ku najdalszemu otoczeniu (polom, łąkom, lasom), mieszkańcy dworu przemierzali ciąg stref ułożonych względem siebie hierarchicznie: od najbardziej kulturowych (dom), poprzez przestrzeń wyrażenie przetworzonych kulturowo znaków krajobrazu naturalnego (klomby), a następnie przez wyraźnie mediujące między kulturą i naturą parki, aż po krajobrazy *sui generis* naturalne.

Dodajmy także, za Szczukinem, że nawet w niewielkim dworze można było dostrzec silny element teatralności. Często domy drewniane malowane były na włoską modłę, czyli tak, by imitowały kamień, przeważnie marmur. Na terenie *usadieb* ustawiano malowane pejzaże, budowano oranżerie z rzadkimi roślinami, w których umieszczano również rzadkie ptaki. Pobyt w majątku umilano sobie, wystawiając sztuki teatralne. W dużych majątkach istniały teatry pańszczyńziane, zapraszano też trupy wędrowne. Tworzono również, bądź zapraszano, zespoły muzyczne (Szczukin 2006a: 114–155).

Rozwojowi *usadieb* w Rosji sprzyjał nadany za Piotra III (w roku 1762) przywilej uwalniający szlachtę od służby państwowej. Szlachta

osiadła wówczas w swoich majątkach. Rozwinął się styl życia, który z czasem zyskał miano „swobodnego próżnowania” (ros. *prazdnost’ wolnaja*). Filozofia, która za tym stoi, to przemieszanie myśli renesansowej (człowiek jako centrum Wszechświata), hedonizmu i myśli barokowej, podkreślającej tragizm egzystencji (łac. *vanitas vanitatum*, pol. „marność nad marnościami”, ros. *sujeta sujet*). Tym samym doszło do niezwykle interesującego przemieszania kreatywno-artystycznej, edukacyjnej i hedonistycznej funkcji dworu z praktyczno-gospodarczą funkcją majątku. Dwór stał się nośnikiem tradycji i pamięci, dawał podstawy do spokojnego życia i poczucie stałości. Był prawdziwym szlacheckim gniazdem. Czuły stosunek do majątków ziemskich i ich funkcji kulturowej podkreślają nadawane im nazwy: Potiecha („pociecha”), Otradnoje („radosne”), Ujut („przytulne”) czy wręcz Rajok („mały raj”) (Szczukin 2006a: 80–81).

Wasilij Szczukin (Szczukin 2006a: 118) stwierdza, że Jakiem Le Goffem (Le Goff 1994: 187), że czas wiejski jest ze swej istoty ciągły i cykliczny, a także – co oczywiste – że jest powiązany z cyklem wegetacyjnym i odwiecznym rytmem prac polowych. Taka właśnie rolniczo-wegetacyjna perspektywa determinuje jedną z odmian czasu wyznaczających rytm życia dworu. Nie jest ona wszakże jedyną. W *usad’bie* wyraziście odczuwano takie jego odmiany, których w tradycyjnym domu wiejskim doświadczano słabiej lub zgoła wcale, jak choćby czas rodowy czy historyczny.

Niemniej codzienny rytm życia we dworze cechował się cyklicznością zbliżoną do tradycyjnej. Szczukin pisał (2006a: 120–122), że mieszkańcy dworu wstawali koło ósmej rano i przeznaczali poranne godziny na mycie się, modlitwę, poranną herbatę lub – rzadziej – kawę z bułeczkami, poprzedzoną niekiedy spacerem po sadzie lub konną przejażdżką po okolicy. Pomiędzy dziesiątą i pierwszą po południu zajmowali się własnymi sprawami – pisanem listów, załatwianiem spraw gospodarczych, lekturą bądź nauką. Obfity obiad spożywano między pierwszą a drugą. Po nim następowała, tak często opisywana w literaturze, nieodzowna drzemka, podniesiona do rangi rytuału przez Iwana Gonczarowa w jego *Oblomowie* (*Oblomow*, 1959). Sen stanowi, jak zauważa Szczukin,

najpełniejszy wyraz dworskiego spokoju. O wpół do czwartej lub piątej pito popołudniową herbatę, po której następował czas gry, zabawy, w tym także kąpeli w jeziorze czy rzece, pływania na łódce lub po prostu lektury czy dyskusji. O ósmej podawano kolację. Snuto przy niej i po niej wspomnienia oraz wieczorne, barwne lub straszne, opowieści. Na nocny spoczynek udawano się około godziny dziesiątej. Stały rytm życia we dworze sprzyjał tworzeniu atmosfery spokoju, a wszelkie od niego odstępstwa uważano niemal za katastrofę. Przykład tego znajdujemy choćby w *Wujaszku Wani* (*Diadia Wania*, 1896) Czechowa, gdzie naruszenie codziennych rytuałów spowodowane przyjazdem gości z miasta, profesora z młodą żoną, stanowi zapowiedź nadciągającego dramatu.

Wujaszek Wania Czechowa jest jednym z wielu elementów tego segmentu rosyjskiej kultury literackiej, który jest ściśle powiązany ze środowiskiem dworu szlacheckiego. Wasilij Szczukin określa ten segment mianem tekstu ziemiańskiego literatury rosyjskiej. Składa się nań grupa izomorficznych pod względem formalnym i treściowym tekstów, zarówno prozy narracyjnej, poezji lirycznej, jak i tekstów pamiętnikarskich. Uczony wskazuje, że tekst ziemiański ukształtował się ostatecznie w pierwszej połowie lat trzydziestych XIX wieku. Zbiegło się to w czasie z kulminacyjnym momentem rozwoju romantyzmu. Jednak jego początków należy szukać już w prozie sentymentalnej Karamzina i Szalikowa, a więc na przełomie XIX i XX wieku. Sentymentalizm bowiem „po raz pierwszy zaczął głosić prawo człowieka do życia prywatnego, do samowystarczalnej sfery uczucia i «serdecznej wyobraźni», będącej wartością samą w sobie” (Szczukin 2006a: 212).

Za istotny mitologiczny kod wpisany w tekst ziemiański należy w tym przypadku uznać, zdaniem badacza, historię biblijną o wygnaniu z raju, a także antyczną legendę o złotym wieku i jego powolnej agonii. Z tą drugą inspiracją szczególnie dobrze koresponduje stała cecha utworów składających się na tekst ziemiański, jaką jest idylliczność opisów ukochanego miejsca i smutek z powodu jego utraty. Jako podstawowe właściwości takich tekstów wskazać też należy, według Szczukina, między innymi skorelowanie treści utworu z mitem dworu jako raju utraconego (czy też właśnie w tym momencie traconego),

ściśle powiązanie przeżyć wewnętrznych i odczuć bohaterów z opisami przyrody (na zasadzie harmonii lub kontrastu), a także ekspozycję chronotopu dworu jako stanu szczęśliwości w zamkniętej przestrzeni uporządkowanej przyrody (Szczukin 2006a: 187). Stałe są też motywy i postaci utworów tego tekstu. Jest to w szczególności motyw przyjazdu do „gniazda” głównego bohatera (zaliczającego się zazwyczaj do galerii tak zwanych „zbędnych ludzi” – bohaterów literackich dziewiętnastowiecznej klasyki, niemogących zrealizować swojego potencjału), „świeży poranek” następnego dnia, widok z okna sypialni, motyw niespełnionej miłości, której obiektem jest zazwyczaj niewinna, uduchowiona, zdolna do ofiarnej miłości „panna w bieli” (jak Puszkina Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie*), spotkanie bohaterów w „tajemniczych” miejscach, a czasem śmierć jednego z nich. Ze względu na wybór głównego bohatera w tekście ziemiańskim wyróżnić można dwie podstawowe linie jego rozwoju. Jedną jest duchowy dramat „zbędnego człowieka”, drugą – intryga miłosna związana z osobą młodej panny (Szczukin 2006a: 190–202).

Za moment szczególny w rozwoju tekstu ziemiańskiego, znów według Szczukina (2006a: 133), uznać należy rok 1859, kiedy to, w przededniu tak zwanej wielkiej reformy Aleksandra II, opublikowane zostały dwie powieści: *Obłomow* Gonczarowa i *Szlacheckie gniazdo* (*Dworienskoje gniezdo*) Turgieniewa. W tym samym roku odbyła się także premiera *Burzy* (*Groza*) Aleksandra Ostrowskiego. Jest to więc czas, gdy literatura, dostrzegając powolną marginalizację szlachty w życiu społecznym, żegna ją i jednocześnie wystawia jej rachunek. W swych utworach zarówno Turgieniew (*Rudin – Rudin*, 1856; *Asia – Asia*, 1858; *Szlacheckie gniazdo – Dworienskoje gniezdo*, 1858; *Ojcowie i dzieci – Otcy i deti*, 1862; *Wiosenne wody – Wiesnije wody*, 1872), jak i Gonczarow (*Obłomow*, 1859; *Urwisko – Obryw*, 1867) ukazują dwa oblicza mitu ziemiańskiego – prozachodnie, obecne w utworach pierwszego autora, i patriarchalne widoczne u drugiego (Szczukin 2006a: 135).

Upadek dworów z czasem, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku, przyniósł naturalną ewolucję tekstu ziemiańskiego, która szczególnie wyraźnie jest widoczna w prozie Lwa Tołstoja

(*Dzieciństwo – Dietstwo*, 1852; *Lata chłopięce – Otroczestwo*, 1854; *Wojna i pokój – Wojna i mir*, 1869).

Dacza

Zmierzch roli dworu, co oczywiste, znajduje odzwierciedlenie w związanej z nim literaturze. Powstaje nowa jej wersja – „literatura daczny” (Szczykun 2006a: 259 i nast.). Choć pierwsze domy letnie pojawiają się już w drugiej połowie XVII wieku, to ich znaczenie zaczęło wzrastać dopiero w latach czterdziestych XIX wieku. Proces ten był związany z rozwojem miast w Rosji. Funkcja daczny, w odróżnieniu od dworu, jest czysto wypoczynkowa. Położona na obrzeżach miasta lub w miejscowościach podmiejskich dacza ma być miejscem letniego odpoczynku dla mieszkańców miast, których ogarnia prawdziwa „gorączka letniskowa”, doskonale opisana na przykład w *Idiocie (Idiot)*, 1868) Dostojewskiego. Z czasem także podmiejskie dwory zaczynają wynajmować pokoje na lato. Za sprawą daczny następuje więc bardzo wyraźna demokratyzacja przestrzeni szlacheckiej *usad’by*.

Początkowo wyjazd na daczę oznaczał „bycie w towarzystwie”, „bycie w świecie”. Z czasem jednak dacza stała się miejscem ciasnym i nudnym, w którym bohaterów literackich męczą upały i komary. Postaci z utworów literackich, których fabuła właśnie tam jest umiejscowiona, narzekają na odciski po spacerach albo na zgagę po wieczornym posiłku czy nadmiarze wypitej wódki. Demokratyzacja zamkniętej przestrzeni dworu i daczny sprawia, że bohaterami utworów zostają urzędnicy, mieszczenie i inteligenci. Tę ewolucję widać w utworach dramatycznych Czechowa (*Iwanow – Iwanow*, 1887; *Wujaszek Wania – Diadia Wania*, 1896; *Mewa – Czajka*, 1896; *Wiśniowy sad – Wiszniowyj sad*, 1903). Nowi bohaterowie są też sportretowani w sztukach Maksyma Gorkiego (*Letnicy – Daczniki*, 1904; *Dzieci słońca – Dieti sołnca*, 1905)³².

³² Mit szlacheckiego gniazda znalazł też odzwierciedlenie w ekranizacjach największych utworów tekstu ziemiańskiego. Dla przykładu Nikita Michajłow genialnie zekranizował Czechowa (*Niedokończony utwór na*

Przemijanie mitu szlacheckiego gniazda na poziomie fabuły znamionują dramatyczne rozterki bohaterów, a także często pojawiający się motyw upadku i zapuszczenia dworu. U Bunina, w opowiadaniach *Antonówki* (*Antonowskije jabłoki*, 1900), *Miłość Miti* (*Mitina ljubow*, 1924) czy *Suchodoły* (*Suchodoł*, 1912), pojawiają się opisy balkonów tonących w pokrzywach i szcurów biegających po sali balowej. Prawdziwym podzwonnym dla tekstu ziemiańskiego jest *Doktor Żywago* (*Doktor Żiwago*, 1955) Borysa Pasternaka. Majątek Warykino, podupadły dwór-dacza, początkowo jawi się jako miejsce idylliczne, dające bohaterom spokój i zapomnienie. Jest ratunkiem przed zawieruchą rewolucji. W końcu jednak i on staje się miejscem tragicznym. Życiowy szlak Jurija Żywago kieruje go bowiem z Warykino ku Moskwie, czyli ku własnemu upadkowi i śmierci.

W XX wieku funkcje daczy ulegają wyraźnemu zróżnicowaniu. Wypoczynkowy charakter zachowują przede wszystkim letniska dla establishmentu, z daczami Stalina na czele. Najsłynniejszą z nich była willa niedaleko miasta Kuncewo pod Moskwą, zbudowana w latach trzydziestych XX wieku. Stalin zamieszkał w niej na stałe w 1941 roku. Tam też zmarł w 1953 roku. Willa ta była zatem jednym z tych miejsc, w których odbywał się faktyczny proces rządzenia krajem. W tym samym czasie dacje typu wypoczynkowego stały się elementem państwowej polityki uprzywilejowania oficerów Armii Czerwonej, pracowników organów bezpieczeństwa, ale i twórców kultury. Do tych ostatnich należy funkcjonujące do dziś słynne lotnisko pisarzy i artystów – Pieriediełkino. Klasycznym przykładem jest też dacza Anny Achmatowej w Komarowie, przydzielona poetce w 1955 roku na fali wzbierającej odwilży. Dom ten stał się jednym z najważniejszych miejsc na intelektualnej mapie niezależnej kultury rosyjskiej. Takie „dacje pracy twórczej” w znacznej mierze przejęły rolę konceptu

pianołę – *Nieokonczenaja pjesa dla mechaniczeskiego pianino*, 1977) i Gonczarowa (*Kilka dni z życia Obłomowa – Nieskol’ko dniej iz żizni I.I. Obłomowa*, 1979), a jego brat Andriej Konczałowski – *Turgieniewa (Szlacheckie gniazdo – Dworianskoje gniezdo*, 1969).

szlacheckiego gniazda i daczy znanej z dzieł Czechowa czy Dostojewskiego.

W związku z upowszechnieniem daczy powstaje też zupełnie nowa jej odmiana, czyli tak zwane kolektywne ogrody (ros. *sadowyje uczastki, kollektiwnyje sady*). Ich polskim odpowiednikiem były w pewnym sensie pracownicze ogródki działkowe. Choć fenomen kolektywnych ogrodów w Rosji był znany od lat trzydziestych, to jego gwałtowny rozwój przypada na lata pięćdziesiąte. Wtedy następuje swoisty boom na tak zwane daczowe osiedla (ros. *dacznyje posiołki*). Były to miejscowości złożone wyłącznie z minigospodarstw, choć już nie tyle wypoczynkowych, co kojarzonych z wytężoną pracą ogrodniczą. Moda na nie sprawiła, że aż do końca epoki radzieckiej w weekendy oraz w sezonie urlopowym wszystkie większe miasta wyludniały się i traciły na rzecz dacz nawet połowę mieszkańców.

„Daczowy” styl życia miał również swój wymiar ekonomiczny. Ogródki, gdzie uprawiano własne warzywa i owoce, z których później robiono przetwory, dawały możliwość swego rodzaju uniezależnienia się od oficjalnego rynku spożywczego. Jednak masowość tego fenomenu można również interpretować jako efekt wiejskiego charakteru kultury rosyjskiej. Absolutna większość rosyjskich dwudziestowiecznych działkowców-daczników to przecież osoby o wiejskim rodowodzie. Byli oni mieszkańcami miast zaledwie w pierwszym lub drugim pokoleniu. Badacze i publicyści podkreślają, że pracę na daczy można rozpatrywać jako substytut wolności inicjatywy gospodarczej, czy też w ogóle jako oazę wolności w systemie radzieckim (Цивьян; Туркова).

Należy wreszcie dodać, że niezależnie od funkcjonowania domów letniskowych i ogródków działkowych w innych kulturach uczeni podkreślają, że koncept daczy jest w dużym stopniu swoisty dla kultury rosyjskiej. Świadczy o tym przede wszystkim nieprzetłumaczalność samego terminu „dacza” na języki inne niż wschodniosłowiańskie (Цивьян; Туркова 2012). Jego etymologia wywodzi się ze słowiańskiego źródłosłowa ‘dar’. Dacza zatem to „miejsce dane”, „nadane” do użytkowania. Jest to więc termin nawiązujący do procesu składania daru (Виноградов 1975: 186) oraz jego otrzymywania. „Dacza” jako

rzeczownik, który w języku rosyjskim może oznaczać nie tylko rzecz ofiarowaną, ale także sam proces dawania, nabiera w tym kontekście specyficznej cechy nietrwałości. To bowiem, co jest dane, może przecież zostać także odebrane.

Od domu do antydomu

Dwudziestowieczna dacha, miejsce mozolnej pracy ogrodniczej, gdy jest rozpatrywana jako jedno z ogniw w łańcuchu degeneracji szlacheckiego gniazda (gdzie etapem pośrednim byłyby dache wypoczynkowe – „dwory «żelazno-demokratycznego wieku», jak pisze Szczukin 2006: 242), może być też interpretowana jako jego karykatura. Karykaturalny byłby również obraz daczy rozpatrywanej jako gospodarstwo wiejskie, nie tylko zminiaturyzowane, ale przede wszystkim pozbawione elementu życia w harmonii z matką-ziemią, a więc stałego zamieszkiwania w pobliżu własnych upraw i powiązania aktywności życiowej z wyznaczanymi przez przyrodę cyklami wegetacyjnymi.

W przypadku rosyjskich dacz obcowanie z ziemią podporządkowane jest dynamice czasu zewnętrznego – miejskiego. Dach „ogrodnicza”, jako zdegenerowany obraz *usad'by* i wiejskiej chaty, zdegenerowany również w sensie architektonicznym, gdyż często była ona tylko prowizorycznym drewnianym domkiem pokrytym płytami z eternitu, przybiera postać przestrzeni, która charakteryzowana jest za pomocą kategorii antydomu (Лотман 2001: 313–314). Termin ten wprawdzie nie pojawia się w potocznym języku rosyjskim i nie znajduje odzwierciedlenia w świadomości Rosjan, lecz jest chętnie przywoływany przez literaturoznawców i badaczy kultury.

Antydom to inwersja obrazu domu (Степанов 2001: 806–811) i związanych z nim wyobrażeń oraz wartości. Jeśli dom, będący modelem świata, uwypukla bezpieczeństwo, przytulność, ciągłość, stałość, tradycję, ciepło i intymność, to z antydomem wiążą się odpowiednie cechy przeciwstawne. Antydom jako koncept, nie zaś jako utrwalony obraz kulturowy, nie przybiera konkretnych cech

zewnątrznych. Będzie to zatem taka przestrzeń, która – choć funkcjonalnie tożsama z domem – jest odczytywana jako złowieszcza, obca, wręcz diabelska. Znalezienie się w niej będzie niekiedy przypominać podróż w zaświaty³³ albo wiązać się z motywami umierania i śmierci. Łotman twierdził, że gdy dom bądź mieszkanie ukazane zostają w kategoriach antydomu, dochodzi do zatarcia ich głównej funkcji znaczeniowej, jaką jest postrzeganie domu jako miejsca do życia (Лотман 2001: 320). Antydom nie odnosi się jednak do przestrzeni chaosu. Zarówno dom, jak i antydom bezwzględnie pozostają znakami przestrzeni kulturowej.

Jurij Łotman (Лотман 2001: 314) wskazywał na dużą stabilność modelu antydomu w kulturze i literaturze rosyjskiej. Model ten łączy się także z pojęciem bezdomności i wędrówki, a zatem także z chronotopem drogi. W klasycznej literaturze XIX wieku przybiera on często postać domu publicznego. Dzieje się tak choćby w *Newskim prospekcje* Gogola (*Niewskij prospekt*, 1834). Najpełniejszy wyraz antydom znajduje jednak w prozie Dostojewskiego. Jego bohaterowie, jak zauważył Łotman (Лотман 2001: 314), to mieszkańcy „podziemia”, jak w utworze *Notatki z podziemia* (*Zapiski iz podpolja*, 1864), czy pokoju-grobu ze *Zbrodni i kary* (*Priestuplenije i nakazanije*, 1866). Miejsca te same w sobie już są przestrzenią śmierci. Bohaterowie Gogola i Dostojewskiego, by zmartwychwstać i się odrodzić, muszą najpierw przejść albo przez „smugę cienia”, jaką często jest zbrodnia, albo przez „martwy dom” katorgi.

W XX wieku koncept domu i antydomu szczególnie silnie zaznaczył się w twórczości Michaiła Bułhakowa. Znajdujemy go w *Białej gwardii* (*Bielaja gwardija*, ok. 1924), którą można uznać za powieść

³³ Jako podróż w zaświaty może być interpretowana wizyta bohatera bajek ludowych w domu Baby-Jagi, „leśnym domu” na kurzej nóżce. Sama Baba-Jaga jest przedstawicielką sił demonicznych, o czym świadczą dobitnie jej atrybuty i samo otoczenie domu (ogrodzenie z kości, dróżka z czaszek). Por. prace Władimira Proppa o bajce magicznej (Propp 2011; Propp 2003).

opisującą zagładę gniazda rodzinnego Turbinów, jak również w *Powieści teatralnej* (*Teatralnyj roman*, 1936), gdzie bezdomny autor, siedząc w wynajętym, obskurnym pokoju, siłą wyobraźni na zapisywanych przez siebie kartach tworzy trójwymiarowy obraz domu z palącym się w nim światłem. Jednak najjaskrawsze przeciwstawienie „dom – antydom” znajdujemy w *Mistrzu i Małgorzacie* (*Mastier i Margarita*, 1940) Bułhakowa. Po pierwsze, jeden z jej głównych bohaterów, Iwan Nikołajewicz Ponyriow, który jako jedyny pojawia się i na pierwszej, i na ostatniej stronie powieści, nosi literacki pseudonim Bezdomny. Jest to dość znamienne nawiązanie zarówno do postaci Jezui, który przez Bułhakowowskiego Piłata zostaje uznany za włóczęgę, jak i do bezdomności Mistrza, pozbawionego domu i skazanego na antydom szpitala dla psychicznie chorych.

Łotman wskazuje, że motywowi bezdomności w powieści wielokrotnie towarzyszy obraz „fałszywego domu”. Dotyczy to zarówno domu wariatów, jak i Domu Literatów, zwanego potocznie Domem Gribojedowa, pałacyku, w którym mieszka Małgorzata, a przede wszystkim upiornego mieszkania numer 50 przy ulicy Sadowej, gdzie gości świta Wolanda³⁴. Ta ostatnia przestrzeń reprezentuje prawdziwie piekielny wynalazek świata radzieckiego, tak zwaną „komunalkę”, czyli mieszkanie komunalne. Stanowi ona swoiste zaprzeczenie głównych cech domu: intymności, spokoju, bezpieczeństwa, harmonii i ładu, wreszcie domu jako miejsca twórczości, a zatem tych wszystkich wartości, których Mistrz został pozbawiony za życia, a które, po części za sprawą Wolanda i ofiary Małgorzaty, będą mu oddane po śmierci. Istotne, że diabelskie sztuczki zaczynają się w mieszkaniu numer 50 jeszcze na długo przed przybyciem diabła. Kolejni jego mieszkańcy znikają w nim bowiem bez śladu. To zresztą główna, według Łotmana, cecha antydomów: „w nich się nie mieszka – z nich się znika (ucieka, wylatuje, wychodzi, żeby przepaść bez śladu)” (Лотман 2001: 315).

³⁴ Podobną funkcję pełni mieszkanie w sztuce Bułhakowa *Mieszkanie Zojki* (*Zojkina kwartira*, 1925).

Na anomalną, piekielną naturę „komunałki” wskazuje też opis mieszkania, do którego Iwan Bezdomny trafia w pogoni za Korowio-
wem i Behemotem po katastrofie na Patriarszych Prudach. Panują
w nim ciemności, nie ma ludzi, słycać jedynie głos z radia (w Domu
Gribojedowa tę nienaturalność i mechaniczność dźwięku podkreśla
patefon). Znamienne jest też i to, że ostatecznie właśnie nad antydoma-
mi w powieści przeprowadzony został swego rodzaju sąd: Małgorzata
straszliwie zemściła się na mieszkaniu krytyka Łatuńskiego, który
zniszczył Mistrza, a Dom Gribojedowa spłonął za sprawą Korowio-
wa i Behemota.

W wątku biblijnym funkcję antydomu pełni znieawidzony przez
Piłata pałac Heroda. Prokurator nie może w nim spać, spędza więc noce
pod kolumnami balkonu i nawet podczas burzy nie stara się schować
w jego wnętrzu. Wchodzi tam tylko raz, by spotkać się z Afraniszem,
naczelnikiem tajnej służby, i porozmawiać z nim o morderstwie Judy
z Kiriatu. Tym samym antydom staje się przestrzenią związaną z ciem-
ną stroną ludzkiej natury – ze zbrodnią, śmiercią i fałszywym świadec-
twem. Z kolei w wątku moskiewskim mieszkanie staje się przyczyną
formułowania donosów, bowiem śmierć jednego z członków rodziny
jest dla pozostałych sprzyjającą okazją do podejmowania prób rozwią-
zania własnego „problemu mieszkaniowego”. To zaś, według Wolan-
da, ma zgubny wpływ na mieszkańców Moskwy. Piekielny charakter
antydomów przenosi się także na ich skupisko, czyli na całe miasto.
Widać to w opisach wieczornej Moskwy zalanej światłem krwawo
zachodzącego słońca, zarówno na początku powieści, jak i podczas
finałowej sceny odlotu Wolanda.

Świat *Mistrza i Małgorzaty* można traktować jako papieriek lakmu-
sowy dla aktualności konceptu antydomu w całej rosyjskiej kulturze
XX wieku. Przewrót bolszewicki i procesy rewolucyjne uitorowały drogę
potężnym zmianom demograficznym w Rosji, powodując wielką (aż do
czasów kolektywizacji) mobilność społeczną i exodus ludności wiejskiej
do miast. W jej efekcie radzieckie metropolie (Piotrogród/Leningrad,
Moskwa, Charków czy Kijów) pogrążyły się w wielkim i długotrwałym
kryzysie mieszkaniowym, który udało się z grubsza opanować dopiero

w czasach Chruszczowa. W Moskwie aż do lat pięćdziesiątych standard mieszkaniowy wyznaczały nie reprezentacyjne socrealistyczne osiedla, lecz baraki i ziemianki (Хмельницкий 2007: 12–14). „Komunałki”, powstałe na drodze wywłaszczenia przedrewolucyjnych właścicieli i wprowadzenia do ich mieszkań wielu rodzin, były pierwszą radziecką odpowiedzią na ów kryzys (sama zasada parcelacji mieszkań znana była w Rosji już wcześniej, bo w okresie I wojny światowej; Брумфилд 2002: 48–49). Od początku swego istnienia (trudno mówić o ich końcu, skoro w XXI wieku ciągle jeszcze gdzieś funkcjonują), redukując do minimum przestrzeń prywatności, „komunałki” generowały opisy przestrzeni w kategoriach antydomu. Jak pisze w swym studium o radzieckim życiu codziennym Swietłana Bojm:

W mieszkaniach komunalnych nie było salonów i sypialni, lecz jedynie pokoje, przystosowane do wszystkich życiowych wypadków. Poza pokojami „osobistymi” funkcjonowały także „miejsca wspólnego użytkowania”, kuchnia z rozkładem obowiązków gospodarskich, korytarz i „węzeł sanitarny”, toaleta i w przyzwoitych powojennych *komunałkach* – wanna lub nawet prysznic. Sąsiedzi, ludzie o najróżniejszym pochodzeniu społecznym, połączeni wolą losu i widzimisię miejscowej administracji mieszkalnej, skazani byli na dożywotnie wspólne funkcjonowanie i swobodną umowę mikrospołeczną. Było to paradoksalne połączenie miłości i nienawiści, wzajemnego uzależnienia i niezależności, zawiści i czułości (Boйм 2002: 163).

Podział przestrzeni mieszkania komunalnego na wyrazistą część prywatną i publiczną sprawiał, że słowo *kwartira* („mieszkanie”) utraciło na długi czas znaczenie prywatnej przestrzeni jednej rodziny. Gdy rodzina uzyskiwała przywilej posiadania kuchni i toalety na wyłączność, termin *kwartira* wymagał dopełnienia. Mówiło się wówczas *otdiel'naja kwartira* („osobne mieszkanie”). Pojęcie to było szeroko stosowane w latach pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych, gdy w ZSRR kończyła się najostrzejsza faza kryzysu mieszkaniowego.

„Komunałki” tworzyły de facto układ społeczny przypominający niewielkie osiedle, z tym, że od osady wiejskiej odróżniała je

przede wszystkim wspólna kuchnia, której funkcja daleko wykroczyła poza jej nominalne przeznaczenie. Kuchnia była rodzajem publicznego forum – przestrzenią wymiany myśli, plotek i wzajemnej wścibskiej obserwacji. Ze względu na konieczność „kompresji” życia rodzinnego i zamknięcia go w granicach jednego pokoju, choć i ten, zwłaszcza w latach dwudziestych, często trzeba było dzielić z obcymi mieszkańcami, wspólne przestrzenie komunikacyjne w „komunałkach”, takie jak przedsionki, przedpokoje czy korytarze, pełniły funkcję magazynów mniej potrzebnych na co dzień sprzętów. Same zaś pokoje ulegały strefowaniu i w ten sposób – poprzez system zasłon, parawanów, etażerek – wykształcały się własne minipredpokoje, „salony” i sypialnie (Утехин 2004: 25–48). Dodatkowo cała przestrzeń publiczna, należąca tyleż do wszystkich, co do nikogo, ulegała wyraźnej deestetyzacji (Утехин 2004: 89–105; Бойм 2002: 161–164).

Antydomami stawały się nie tylko „komunałki”, lecz niemal wszystkie wczesnoradzieckie utopijne projekty racjonalizacji praktyki mieszkaniowej. W pierwszym rządzie należały do nich egalitarne i kolektywistyczne wspólnoty oraz projektowane specjalnie na ich potrzeby budynki, tak zwane domy-komuny i kombinaty mieszkaniowe, których zadaniem było zapewnienie jednocześnie miejsca do spania, pracy, wypoczynku, spożywania posiłków. Historyk architektury Wigdaria Chazanowa (Хазанова 1980: 173) pisała, że projekty domów-komun oraz ich nieliczne wprawdzie realizacje stanowiły w znacznym stopniu odpowiedź na treść *Przepisów ogólnych dla domów-komun*. Przepisy te wskazywały jako priorytet „kolektywizację bytu ludzi pracujących”, co miało się dokonać poprzez przeniesienie na wszystkich mieszkańców tych czynności, które niegdyś były zarezerwowane dla sfery indywidualnej czy rodzinnej. Jak głosił dokument, „Kolektywizacji [...] podlegają w pierwszej kolejności [...] wychowanie dzieci, [...] wyżywienie, pranie i zaspokajanie części potrzeb kulturalnych” (Хазанова 1980: 173). Członków komun z zajmowanych przez nich pokoi o minimalistycznej powierzchni „wywabiać” miały kluby, czytelnie i stołówki znajdujące się w tym samym budynku. Architekci realizujący te zasady

uznawali za pewnik również i to, że wspólne muszą pozostać wszelkie pomieszczenia sanitarne (Sadowski 2005: 115–116).

Gdy począwszy od drugiej połowy lat pięćdziesiątych, dzięki tanie-
mu budownictwu bloków prefabrykowanych, sytuacja mieszkaniowa
w ZSRR zaczęła się poprawiać, na miliony lokatorów nowych mieszkań
czekała już przestrzeń w pełni prywatna. Składały się na nią pokoje,
kuchnie i toalety. Ikona tego czasu to tak zwana *chruszczowka* – ty-
powy blok mieszkalny o architektonicznej formie pudełka. Stała się
ona symbolem unifikacji radzieckiego krajobrazu architektonicznego.
Budynki tego typu zapełniły bowiem cały kraj – od Kaliningradu po
Pietropawłowsk Kamczacki. Być może ta jednakowość sprawiła, że
ironicznie nazywano je także *chruszczoba*. Termin ten powstał po-
przez połączenie wyrazów *chruszczowka* i *truszczoła* („nora”, „rudera”).
Już z tego określenia wyzierał koncept antydomu.

Ponieważ beneficjentami typowych *chruszczówek* stali się w dużej
mierze dotychczasowi mieszkańcy „komunałek”, wraz z nimi do no-
wych mieszkań przeniesiony został cały kompleks postaw, zachowań
i przyzwyczajzeń wyniesionych z dotychczasowych lokali (Махлина
2009: 117). Skutkowało to brakiem zainteresowania estetyką tych prze-
strzeni, które wcześniej były uznawane za wspólne, a więc toalet, kuchni
i korytarzy. Moda na estetyzację przestrzeni mieszkalnej, zakładającą
między innymi remont kuchni, łazienki czy toalety oraz dostosowanie
ich do zachodnich standardów, zaczęła się w latach dziewięćdziesiątych
ubiegłego stulecia. Otrzymała ona w języku rosyjskim dość znamiennej
nazwę – *jewroriemont* („remont europejski”).

Z semiotycznego punktu widzenia *jewroriemont* jest wyraźnym świa-
dectwem włączania zachodnich atrybutów do rosyjskiej codzienno-
ści, z socjologicznego zaś świadczy o globalizacji standardów miesz-
kaniowych. Oddziaływanie tych standardów, o którym można się
przekonać, obserwując nowoczesne moskiewskie czy petersburskie

apartamentowce, w oczywisty sposób stopniowo przekształca ten fragment semiosfery kultury rosyjskiej, który jest powiązany z domem. Zmiany w wyglądzie i funkcjach współczesnej rosyjskiej przestrzeni mieszkalnej wymagają oczywiście oddzielnego studium i szeroko zakrojonych badań.



Rozdział IV

Filozofowie i samoderżcy. Przestrzeń społeczna

Prawo i moralność

W ostatnich dziesięcioleciach na Zachodzie często słyszy się nawoływania, by Rosja budowała państwo prawa, gdyż według zachodnich standardów takie właśnie państwo i społeczeństwo otwarte (obywatelskie) jest najlepsze. U progu postsowieckiej państwowości Karl Popper w *Liście do moich rosyjskich czytelników*, stanowiącym przedmowę do rosyjskiego wydania słynnego *Spółczeństwa otwartego i jego wrogów*, wskazywał, że zachodnie społeczeństwa otwarte, funkcjonujące w realiach wolnego rynku i przestrzegania prawa, a także będące spuścizną „ludzi pracy i wielu myślicieli w ciągu wieków”, są „znacznie lepsze, uczciwsze, sprawiedliwsze i cechują się większą wolnością niż jakiegokolwiek inne społeczeństwa, które kiedykolwiek istniały w historii ludzkości” (Поппер 1992: 8).

Takie twierdzenie jest jednak mało przekonujące z punktu widzenia uczestników kultury rosyjskiej i nosicieli światopoglądów zbudowanych na jej konceptach i konstantach. Badacze wskazują przy tym, że nie chodzi tu o niski poziom kultury prawnej czy opór wobec reformy prawa (choć i one są widoczne), lecz przede wszystkim o zupełnie odmienny typ świadomości prawnej (Tichołaz 1997: 107).

Prawo stanowione nigdy nie zajmowało i obecnie też nie zajmuje znaczącego miejsca w rosyjskiej myśli społecznej. W całokształcie idei

składających się na światopogląd rosyjskiej inteligencji zdecydowanie większą rolę niż prawa człowieka w rozumieniu zachodnim odgrywa analogiczny koncept praw człowieka, rozumianych jednakże na sposób moralny, a nawet metafizyczny (por. *IwR*, 1: 318–324).

Różnice między zachodnim i rosyjskim stosunkiem do prawa dobrze ilustruje zestawienie spuścizny dwóch wielkich filozofów – Hegla i Sołowiowa. Hegłowska *Filozofia prawa* w drugiej części zawiera analizę moralności, w trzeciej zaś etyki, podczas gdy w ogromnym dziele Władimira Sołowiowa *Uzasadnienie dobra. Filozofia moralna* prawu poświęcono zaledwie dwudziestostronicowy fragment (por.: Ticholaz 1997: 108). Już na tej podstawie można przypuszczać, że brak idei autonomicznej wartości prawa w kulturze rosyjskiej wynika z przekonania o jego wtórności i zależności od moralności.

Jeśli bowiem uznać, za Sołowiowem, że prawo to „przymus realizacji dobra minimalnego lub porządku uniemożliwiającego zaistnienie zła” (Соловьёв 2012: 525), to w sposób oczywisty pojawia się pytanie: czy przymusowy porządek można łączyć z porządkiem moralnym, który z istoty swej wyklucza przymus? Jeśli zaś dobro raz zrealizowane przechodzi do świadomości ludzkiej jako ideał, to czy wówczas nie należy pozostawić każdemu swobody w jego realizacji na miarę możliwości? Po co minimum? Po co prawo, jeśli można realizować maksimum, czyli moralność? I wreszcie, po co prawo ludziom moralnym? Tego typu rozumowanie, częste nie tylko wśród rosyjskich elit intelektualnych, jest wyznacznikiem relacji między prawem i moralnością w całej kulturze rosyjskiej.

Stanowisko to, na pierwszy rzut oka, mogłoby się wydawać wyrazem rosyjskiego anarchizmu czy nihilizmu prawnego. Istota problemu tkwi jednak gdzie indziej. U podstaw regulacji działań uczestników kultury rosyjskiej leży bowiem nie norma prawna, a etyka o podłożu religijnym, czy też – szerzej rzecz ujmując – etyka metafizyczna. Ponieważ kulturę Rosjan w olbrzymim stopniu organizuje wiara i związane z nią uniesienia mistyczne, sens życia jednostki nie sprowadza się do empirycznego poznawania rzeczywistości, ale do jego poszukiwania rozumianego jako czynienie dobra. Człowiek jest „stworzony na obraz

i podobieństwo Boga”, a zatem dobro, będące synonimem sprawiedliwości, w rosyjskim obrazie świata stanowi jego ontologiczną i niezbywalną istotę. Nie jest więc „koniecznością” czy „normą” świata. Zasada dobra nie tylko powinna rządzić jednostką i tę jednostkę ratować i zbawiać, ale stanowi immanentną cechę świata, jego metafizyczną podstawę, na której ów świat się trzyma (Соловьёв 2012: 249–320).

Ten typ myślenia znajduje odzwierciedlenie w koncepcji „moralnego dobra” Lwa Tołstoja, w jego próbach wypracowania całościowego światopoglądu, w którym „racja-prawda” byłaby tożsama z „racją-sprawiedliwością” (*Wojna i pokój – Wojna i mir*, 1869; *Zmartwychwstanie – Woskriesienije*, 1899), a także w moralnym kodeksie Fiodora Dostojewskiego, zgodnie z którym każdy człowiek odpowiada za całe zło świata i wszystkie niedostatki życia (szczególnie *Bracia Karamazow – Bratja Karamazowy*, 1880), zaś podstawą zbawienia jest poczucie odpowiedzialności za wszystko (Walicki 2005: 477–522). Stąd wieczne rosyjskie dążenie do naprawy i polepszenia świata, ujęte przez Dostojewskiego w trudno przetłumaczalną figurę *wsiemirnaja otzywcziwost’*, czyli – do pewnego stopnia – „wszechświatowej empatii”. Stąd bierze się również wyobrażenie o Rosji jako „duszy świata” i związany z tym wyobrażeniem rosyjski radykalizm duchowy. Myśl rosyjska bowiem jest zawsze zajęta przeobrażaniem rzeczywistości.

Jeśli uznać, że ponad prawem ludzkim stoi prawda boska, to jest oczywiste, że przy niej to pierwsze jest miałkie i drugorzędne. Materia prawdy i jej dwojaka natura – sakralna i ziemską, czyli wyższą i niższą – znalazła odzwierciedlenie w rosyjskiej parze kategoryjnej: *prawda – istina*. Co ciekawe, i co istotne, znaczenie tych konstant oraz ich współzależność w obrębie tej samej kultury może ulegać znaczącym modyfikacjom w zależności od klucza odbioru – świeckiego bądź sakralnego.

W sferze profanum *istina* – to prawda ludzka, zewnętrzna, prawda rozumu, odpowiadająca temu, jak prawdę rozumie Zachód. Z kolei *prawda* – to prawda Boska, wewnętrzna, prawda sumienia, moralności i wiary, zawarta w ludzkiej duszy. Stąd podział na prawo zewnętrzne (wtórne, miałkie, reprezentowane przez sądy) oraz prawo

wewnętrzne (moralne), współbrzmiające – o dziwo – z Kantowskim „Niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie”. Dążenie do *prawdy*, życie w zgodzie z nią, stanowi najwyższą powinność człowieka. Tak rozumiana *prawda* jest przejawem szczerego serca, czystego sumienia i otwartej duszy. Jej przeciwieństwem jest „krzywda” (*kriwda*) – rzadko już dziś używany synonim kłamstwa czy nieprawdy, który w czasach staroruskich oznaczał niesprawiedliwość. *Prawda* zatem to ideał etyczny, który sam w sobie już jest swoistym sądem. W tym kontekście warto porównać tożsame znaczenie pojęć *sud* i *prawda*, dobrze widoczne w nazewnictwie staroruskiego kodeksu prawa *Ruska Prawda* (*Русская правда*), a także w nazwanym w ten sam sposób projekcie ustroju Rosji autorstwa dekabrysty Pawła Pestela z 1824 roku oraz w tytule gazety wydawanej przez Lenina („Prawda”). We wszystkich tych miejscach *prawda* była synonimem prawości i sprawiedliwości, a także jednoznacznie postulowała walkę o prawdę-prawo (*IwR*, 1: 438).

Natomiast w aspekcie religijnym koncepty te tłumaczą się zupełnie odwrotnie. *Istina* – to cecha Boska, ontologiczna, jedyna, niezależna od tego świata, sprawiedliwa i absolutna, *prawda* zaś jest z tego świata, jest stronnicza, relatywna, wieloraka i względna. Świadczy o tym choćby powiedzenie: *prawd mnogo, istina odna* („prawd [ludzkich] jest wiele, prawda [Boska] jest jedna”) czy zwrot: *istinnaja wiera* („prawdziwa wiara”).

Specyficzny stosunek uczestników kultury rosyjskiej do prawa potwierdzają liczne dowody językowe (Арутюнова 1991). Uwaga Rosjan zwykle koncentruje się na walce „o prawdę i sprawiedliwość”, nigdy o prawo. To „prawda i sprawiedliwość” wzbudza w nich emocje. Jest to zresztą stara i bardzo stabilna zbitka językowa, szeroko wykorzystywana obecnie w publicystyce i życiu politycznym. Słownik Dala (Даль 1882a: 391) jako pierwsze frazeologizmy obrazujące znaczenia rzeczownika „prawda” podaje *tworitie sud i prawdu* (dosł. „czyńcie sąd i prawdę”) oraz *stojat' za prawdu* („bronić prawdy”). Pierwszy z nich to cytata z proroctwa Jeremiasza (Jr 22,3), który wprost odsyła do porządku nadprzyrodzonego, drugi zaś reprezentuje klasyczny rosyjski imperatyw moralny.

Co dość istotne, wśród uczestników kultury rosyjskiej typowa jest postawa wiary we własną prawość, moralność i sprawiedliwość przy jednoczesnej obojętności wobec prawnej treści własnych działań. Historyczną ilustracją powyższej tezy może być choćby przewrót bolszewicki w 1917 roku. Przejęcie władzy legitymizowano wówczas nie aktem wyborczym, lecz powołaniem się na „obronę robotniczej prawdy”. Inne, bliższe współczesności wydarzenia potwierdzające tę tezę miały miejsce podczas ostatniej fazy kryzysu konstytucyjnego (1992–1993). Chodzi o tak zwany pucz październikowy z 1993 roku, kiedy z rozkazu Jelcyna ostrzelano z czołgów siedzibę rosyjskiego parlamentu. Obie strony konfliktu były wówczas głęboko przekonane, że naruszając prawo, tworzą sprawiedliwość. Społeczeństwo wyszło z tej politycznej zawieruchy podzielone, ale zdumiewająco obojętne wobec złamania prawa (Tichołaz 1997: 110). Najbardziej aktualną manifestacją tej postawy jest też rosyjska aneksja Krymu, której – przy lekceważeniu zobowiązań międzynarodowych Rosji (w tym przypadku tak zwanego memorandum budapesztańskiego z 1994 roku, którego sygnatariusze stali się gwarantami integralności terytorialnej Ukrainy) – towarzyszyło przekonanie o swoistym akuszerstwie sprawiedliwości dziejowej, akcie „prawnym i sprawiedliwym”, jak wyraził się prezydent Putin podczas przemówienia do członków obu izb parlamentu:

W świadomości ludzi Krym zawsze był i pozostaje nieodłączną częścią Rosji. To przekonanie, zasadzające się na p r a w d z i e i s p r a w i e d l i w o ś c i, było niewzruszone, przekazywane z pokolenia na pokolenie, a zarówno czas, jak i uwarunkowania historyczne pozostawały wobec niego bezsilne; bezsilne też były wszystkie dramatyczne przemiany, będące udziałem naszego kraju w ciągu XX wieku (Путин 2014, zazn. – aut.).

Osobliwy stosunek do sądów i prawa jako sfery wtórnej względem moralności (czy wręcz – niemoralnej) wcześniej znalazł odzwierciedlenie w literaturze rosyjskiej. Już w XVII wieku pojawia się anonimowy utwór *Opowieść o sędziu Szemiaki* będący satyrą na rosyjskie sądownictwo. Jednak na dojrzałą, głęboką krytykę praktyk sądowniczych trzeba było poczekać do XIX wieku. Najwyraźniej wybrzmiewa ona

u Lwa Tołstoja w *Zmartwychwstaniu* (1899). Ława przysięgłych została tu przedstawiona z umyślną groteskowością, mającą wywołać u czytelnika niechęć.

Mniej więcej w tym samym czasie Władimir Sołowiow we wspomnianym już *Uzasadnieniu dobra. Filozofii moralnej* poddaje zdecydowanej krytyce ideę współczesnej kary sądowej. Wskazuje przy tym, że jej podstawą jest idea zemsty, sięgająca swymi korzeniami czasów przedchrześcijańskich. Skoro dzisiejsze państwo – dowodzi filozof – powołane w celu zapewnienia bezpieczeństwa obywatelowi, wprowadza prawo przewidujące karę za przestępstwa przeciwko osobie czy własności, to taka kara, w żaden sposób niewpływająca na poprawienie położenia pokrzywdzonego, nie jest w swej istocie niczym więcej, jak tylko zemstą ze strony państwa (Соловьёв 2012: 448).

Nieco wcześniej Fiodor Dostojewski, poprzez przemianę swych bohaterów (*Zbrodnia i kara*, *Idiota*, *Bracia Karamazow*), jednoznacznie wskazywał, że istotą kary jest rzeczywiste wzięcie przez przestępcę na swoje barki brzemienia moralnego. Ewentualne skutki prawne związane z popełnioną zbrodnią mają natomiast w gruncie rzeczy charakter amoralny. Zdejmują bowiem owo brzemień z przestępcy, dając mu – po formalno-prawnym odbyciu kary – prawo do poczucia oczyszczenia z win. W koncepcji Dostojewskiego owo formalno-prawne odkupienie grzechu nie ma nic wspólnego z rzeczywistym odkupieniem.

Dodajmy jeszcze, że Rosjanom sąd zawsze jawi się jako organ represyjny i wrogi. Do sądu bowiem się nie zwraca, a jest się przezeń wzywany. Taki stosunek do wymiaru sprawiedliwości w czasach carskich wynikał wprost ze świadomości nierówności wobec prawa. Za to samo przewinienie stosowano bowiem różne kary w zależności od statusu społecznego przestępcy. Później, w czasach stalinowskich, sąd stał się systemowym narzędziem represji. Co więcej, represje te miały także swój cel gospodarczy. GUŁag był bowiem w istocie przedsiębiorstwem państwowym bazującym na niewolniczej sile roboczej, realizującym największe inwestycje publiczne (na przykład budowę Kanału Białomorskiego czy kanału Wołga-Moskwa).

Dodajmy, że rosyjska recepcja sprawiedliwości w wymiarze prawnym (czyli – *de facto* – niesprawiedliwości) została w dość specyficzny sposób utrwalona w tak zwanym folklorze łagrowym. Z niego pochodzi porzekadło *prawo – tajga, prokurator – niedźwiedź* („prawem – tajga, prokuratorem – niedźwiedź”). Fraza ta funkcjonuje także w tak zwanym rosyjskim *szansonie*, czyli w popularnych piosenkach, stylizowanych między innymi na piosenki łagrowe (ros. *blatnaja piesnia*). Przykładem zastosowania powyższego porzekadła jest choćby utwór Aleksandra Kuzniecowa, który śpiewa: *Zakon – tajga, prokurator – niedźwiedź, / A mnie jeszcze wośmierik sidiet*³⁵ (Кузнецов 2007). Nawiasem mówiąc, *Zakon-tajga* to również tytuł albumu tego samego artysty z 2001 roku. Niesłabnąca pozycja piosenki łagrowej, stanowiącej główny trzon *szansonu*, sama w sobie już stanowi ilustrację opisywanych tutaj zjawisk semiotycznych, w których prawo jest rozumiane jako narzędzie represji, zaś ci, którzy je łamią, stają się bohaterami masowej wyobraźni.

Konsekwencją specyficznie rosyjskiej wzajemnej zależności koncepcji „prawo” i „moralność” jest też osobliwy stosunek do grzechu i winy. Jak zauważa Czesław Miłosz w książce *Rosja. Widzenia transoceaniczne*, w kulturze Zachodu realizuje się zasada winy indywidualnej, w Rosji zaś zasada grzechu jako kategorii uniwersalnej. Co za tym idzie, doktryna domniemania niewinności nie przeważa w prawnej i społecznej świadomości rosyjskiej, a adwokat często postrzegany jest jako człowiek niemoralny. Stanowi to zasadniczą różnicę w stosunku do podejścia zachodniego, gdzie prawo opiera się na zasadzie domniemania niewinności, czego przejawem jest popularność dramatu sądowego – jednego z klasycznych gatunków kina amerykańskiego.

Motywy walki adwokata z prokuratorem czy obrad ławy przysięgłych, silnie obecne w kinie amerykańskim, do niedawna w ogóle nie znajdowały odbicia w twórczości rosyjskich reżyserów. Pewnego rodzaju zmianę zwiastować mógł film zatytułowany *Dwunastu* Nikity Michałkowa (12, 2007), wzorowany na *Dwunastu gniewnych ludziach*

³⁵ „Prawem – tajga, prokuratorem – niedźwiedź, / a ja mam jeszcze do odsiedzenia ósemeczkę”.

Sidneya Lumeta (*12 Angry Men*, 1956). Z semiotycznego punktu widzenia niesłychanie ciekawy jest niedawno zrealizowany serial *Sąd niebieski* (ros. *Niebiesnyj sud*; pierwszy sezon – 2011, drugi – 2014) Alony Zwancowej, gdzie konwencja dramatu sądowego z humorem przeniesiona została w zaświaty. Tamtejszy sąd orzeka o zbawieniu bądź potępieniu tych, którzy odeszli z tego świata, a podsądni rozliczają się zasadniczo z ostatniego uczynku przed śmiercią. W przedstawionej tutaj koncepcji zbawienia istotna jest nie łaska sądu (zwłaszcza że adwokat i prokurator niejednokrotnie uciekają się do sztuczek prawnych) i nie stosunek człowieka do norm moralnych przejawiający się przez całe jego życie, lecz to, w jakim świetle porzuca on codzienne życie dla wieczności. Przedstawiona tutaj logika prawa, z jej odpowiedzialnością za konkretny czyn, a właściwie z jej groteskowy obraz wynikający zarówno przeniesienia obyczajowości sądowej w zaświaty, jak i z uczynienia ostatniego uczynku kryterium zbawienia, współgra z kulturowym dystansem Rosjan wobec prawa stanowionego.

Świadomość grzechu jako kategorii uniwersalnej i ogólnej, a także świadomość potencjalnej grzeszności człowieka wiążą się ze szczególnym prawosławnym rytuałem modlitewnym, jakim jest *zamaliwanie grzechów*. Jest to wspólna modlitwa z grzesznikiem i wzięcie na siebie jego winy przez wszystkich współmodlących. Oznacza to *de facto* przejęcie odpowiedzialności za grzech jednostki przez zbiorowość, czyli przez wspólnotę w wierze. To jeden z ciekawszych przejawów rosyjskiego poczucia wspólnotowości. Zakłada on jedność współwyznawców, duchowy kolektywizm, którego nie należy mylić z kolektywizmem ekonomicznym czy politycznym, a którego podstawę teologiczną stanowi przekonanie, że zbawienia dostępuje się we wspólnocie, nie zaś indywidualnie.

W planie filozoficznym idea soborowości zakłada rozumienie życia ludzkiego jako zjawiska nie subiektywnego, odrębnego od świata zewnętrznego, ale zawsze przeżywanego w łączności z całym światem. Stąd w kulturze rosyjskiej poznanie (nawet poznanie naukowe, zwłaszcza w filozofii czy historii) oznacza intuicyjne odczucie bytu przez współ-czucie i współ-przeżywanie, które ma charakter

emocjonalny, nie zmysłowy. Konsekwencją jest nie *cogito ergo sum*, ale *sum ergo cogito*.

Przekonanie to jest widoczne na przykład w głębokim psychologizmie prozy Dostojewskiego, w jego myśli, że każda jednostka znajduje się w bezpośrednim związku z przyczyną i istotą bytu. Przy czym jednostkę należy tu rozumieć jako mikrokosmos, a więc cały świat z przepaściami i wyżynami moralnymi. To powoduje, że krytyka literacka jest skłonna traktować poszczególnych bohaterów prozy Dostojewskiego jako uzupełniające się osobowości lub wręcz (jak w *Braciach Karamazow*) jako jedną, złożoną postać. „Współjednią” człowieka, indywiduum z bezdenną otchłanią, chaosem pierwotnych sił – to również częsty motyw poetycki. Przybiera on postać *biezdny* – „bezdenności”, zwłaszcza „bezdenności Wszechświata”. Znajdujemy go w dziewiętnastowiecznej twórczości Fiodora Tiutczewa, a w wieku XX chociażby w poezji Mariny Cwietajewej czy Dymitra Miereżkowskiego.

Dla kultury rosyjskiej typowe jest więc przekonanie, że podstawą życia duchowego nie jest „ja”, czy też zewnętrzna wielość „ja”, ale pierwotna, nierozzerwalna wspólnota, czyli „my”. W każdym „ja” istnieje bowiem także „my”, lub przynajmniej jego wspomnienie. Tworzenie się kategorii substancjalnego „my” i jej pierwotność w stosunku do kategorii „ja” stanowi zasadniczą różnicę pomiędzy filozofią rosyjską i zachodnią:

Próżno myśleć – pisze Wiktor Jerofiejew w *Encyklopedii duszy rosyjskiej* – jakoby nasze „my” składało się ze zbioru „ja”, będących wartością dla siebie samych. Rosyjskie „ja” nie jest pierwiastkiem przystosowanym do samodzielnego życia, przebywa wyłącznie w molekułe rodzinnej. Stąd nie „ja” kształtuje ideę „my”: to „my” przemawia i manifestuje (Jerofiejew 2003: 9).

W planie społecznym przejawy tego stanu odnaleźć można w koncepcie *duszewnosti* wynikającym niejako z idei soborowości. *Duszewnost'* to nie tylko „serdeczność”, „życzliwość” czy „dobroć serca”, lecz także „umiłowanie (innego) człowieka”, „współczucie” i „współodczuwanie” (empatia), „bezinteresowne ofiarowanie się dla innego”, „pokora” i – co

ciekawe – także „poczucie winy”. Istota *duszeownosti* uzmysłowiona może być jedynie w sytuacji idealnej, kiedy wszyscy (lub przynajmniej dwie strony) tę cechę, czy stan, sobie okazują. Powinno wówczas dojść do swego rodzaju „unii psychicznej” lub „komunii dusz”, która polega na utracie własnej odrębności na rzecz drugiej osoby. Z innego punktu widzenia można tu mówić o całkowitym unieważnieniu czy zniesieniu statusu „podmiotowość / przedmiotowość”, co jest dowodem na przewagę kategorii „my” nad „ja” w kulturze rosyjskiej (*IwR*, 2: 128–132).

W najszerszym znaczeniu soborowość, stanowiąca swoiste rozdarcie pomiędzy samorealizacją i samoograniczeniem, jest centralną kategorią rosyjskiej świadomości moralnej i etycznej. Można ją rozumieć jako posługę, w której realizuje się i przejawia godność ludzka. W praktyce oznacza ona lęk przed władzą jednego człowieka nad drugim człowiekiem i niewiarę w prawo osądu nad bliźnim.

W związku z ideą soborowości myśliciele i pisarze rosyjscy poszukiwali idealnej formy więzi społecznej, idealnego „my” – wspólnoty z wolną, ale nie wyobcowaną jednostką. Wśród najbardziej wymownych świadectw tych poszukiwań wymienić można choćby polifoniczną konstrukcję powieści Dostojewskiego czy sztuki Czechowa (*Wujaszek Wania*, *Trzy siostry*), w których próżno szukać osądu postaw bohaterów i arbitralnie wypowiedzianej prawdy ostatecznej. Jednoznaczny sąd za życia byłby odebraniem nadziei na przeobrażenie się bohatera, to zaś pozostawałoby w sprzeczności z rosyjską tradycją prawosławną, według której nawet śmierć nie zamyka przed człowiekiem drogi do zbawienia. W łączności ze wspólnotą Kościoła grzesznik nawet po śmierci może się o nie starać.

Społecznym i psychicznym objawem soborowości jest, w powszechnym poczuciu, słynne rosyjskie *czuwstwo łoktia* („poczucie łokcia”) – pragnienie bycia w grupie, bycia razem (zaspokajające potrzebę bliskości fizycznej) oraz chęć „bycia jak wszyscy”, wyrażająca się w pomocy sąsiedzkiej, współczuciu w chorobie i nieszczęściu, ale też w dezaprobacie wobec tych, którym lepiej się powodzi.

Wreszcie wspólnotowość jest także charakterystyczną cechą najstarszych form społecznych w Rosji, takich jak *obszczina* – naturalna

organizacja społeczna zbudowana na związkach rodowych oraz *mir* (gmina) – terytorialna, sąsiedzka organizacja ludności, której podstawą była wspólnota ziemi i majątku. Z czasem formy te znalazły osobliwe odbicie w kształcie rosyjskiej państwowości.

Koncept władzy. Figura władcy

W okresie klasycznym (XIX wiek) oraz w XX wieku w kulturze rosyjskiej koncept władzy jest powiązany z takimi komponentami znaczeniowymi, jak moc, omnipotencja, imperialność, ekspansja, świętość, ojcostwo, predestynacja oraz idea naczelną. W kulturze głównego nurtu komponenty te uzyskują zazwyczaj konotacje pozytywne. Ponadto stanowią parametry opisu konkretnych osób sprawujących władzę czy też władzy przez nie wykonywanej.

Koncept władzy w oczywisty sposób jest związany z jednostką, która sprawuje władzę najwyższą na poziomie danej wspólnoty (ogólnorosyjskiej, regionalnej, miejskiej, instytucjonalnej i innych). Jest zatem w znacznym stopniu powiązany ze statusem władcy. Instytucje kolektywne, dla przykładu kolegialne organy przedstawicielskie o kompetencjach prawodawczych, w kulturze rosyjskiej nigdy nie uzyskują znaczeń powiązanych z mocą, świętością czy innymi wymienionymi wyżej komponentami znaczeniowymi. Nie dzieje się tak również z otoczeniem władzy-władcy, ani w przypadku najbliższego, zaufanego otoczenia, uzyskującego różny stopień sformalizowania i kompetencji, ani otoczenia w pełni formalnego, instytucjonalnego, powołanego do wykonywania funkcji kontrolnych czy penitencjarnych.

Moc, omnipotencja, imperialność, świętość, ojcostwo, predestynacja oraz idea naczelną – wszystkie te komponenty znaczeniowe łączą się z klasycznym rosyjskim konceptem samowładztwa. Ten zaś z kolei, od lat trzydziestych XIX wieku, stanowi część tak zwanej „triady Uwarowskiej”, która brzmi: „Prawosławie – Samodzierżawie – *narodnost*” (pozostawiamy jej trzeci człon w rosyjskiej formie, czego powody wyjaśnimy poniżej). Została ona sformułowana przez Siergieja

Uwarowa – ministra oświecenia ludowego Imperium Rosyjskiego – w dniu objęcia przezeń urzędu w 1833 roku. Borys Uspienski uważa, że owa formuła powstała prawdopodobnie jako reakcja na hasło Rewolucji Francuskiej: *Liberté, Égalité, Fraternité* – „Wolność, Równość, Braterstwo” (Uspienski 2001: 106).

Triada Uwarowa była nie tylko deklaracją programową i manifestem światopoglądowym ministra, ale stanowiła także rodzaj wytycznych dla programów kształcenia i formacji członków społeczeństwa rosyjskiego, rozumianego jako wspólnota poddanych cara, nie zaś jako wspólnota narodowa. Człon „Samodzierzawie” odnosił się do zasady imperialnego, carskiego samowładztwa, nieprzetłumaczalna zaś *narodnost'* – zarówno do „ducha” czy też „osobowości” narodu rosyjskiego, pojmowanego w kategoriach nacjonalistycznych, jak i do ludowości rozumianej w kategoriach „ludu prostego” (*IwR* 1: 269–280). Z kolei pierwszy komponent – „Prawosławie” – odnosił się tyleż do Kościoła jako wspólnoty poddanych cara, jak i do samego cara, również prawosławnego, który jest jego częścią. Uspienski (2001: 106) wskazuje, że – w zgodzie z zamysłem Uwarowa – zestawienie powyższych trzech komponentów oznaczać miało taki porządek państwa, w którym car i naród pozostają złączeni organiczną więzią. Swoboda władzy nie staje się wtedy samowolą, a zależność narodu nie przekształca się w niewolnictwo. Naród ufa władzy, którą uznaje za organiczną część siebie, a władca dzięki temu pozostaje związany z narodem silną i wewnętrzną więzią. W dalszym wywodzie wykażemy, w jaki sposób ów koncept organicznej więzi przejawiał się w kulturze rosyjskiej.

Niemal jednocześnie z powstaniem manifestu Uwarowa zaczyna także funkcjonować nowy hymn Imperium Rosyjskiego – *Boże, chroń Cara*. Słowa pieśni Wasyla Żukowskiego są zmodyfikowaną wersją *Modlitwy Rosjan*, napisanej wcześniej przez tego samego autora, wzorowanej na angielskim *God Save the King* i w latach 1816–1833 śpiewanej do jej melodii jako hymn państwowy. Muzykę do nowego hymnu z 1833 roku skomponował natomiast Aleksy Lwow. Pieśń ta oddziaływała na kulturę rosyjską niemal przez całe stulecie. Dopiero rewolucja lutowa 1917 roku przyniosła zmianę hymnu państwowego. Pieśń Żukowskiego

została wówczas zastąpiona rosyjską wersją *Marsylianki*, do której słowa napisał Piotr Ławrow.

Hymn z czasów Mikołaja I swój tytuł zawdzięcza początkowi pierwszej strofy:

Боже, Царя храни!
 Сильный, державный,
 Царствуй на славу, на славу нам!
 Царствуй на страх врагам,
 Царь православный!
 Боже, Царя храни!³⁶

O ile pozostałe zwrotki mają charakter bliski modlitwie, a lirycznym adresatem wezwania, w zgodzie z charakterem pierwotnego tekstu Żukowskiego, pozostaje sam Bóg, o tyle w cytowanym powyżej fragmencie do Boga w sposób bezsprzeczny odnosi się jedynie pierwszy i ostatni wers. Pozostałe wezwania do silnego, imperialnego, prawosławnego cara, mającego panować „na postrach wrogom”, są w oczywisty sposób skierowane bezpośrednio do ziemskiego monarchy. Przy tym zlanie się w jednej zwrotce wezwania do Boga i do cara uwarunkowane jest sakralizacją monarchy, postępującą od wieków w kulturze rosyjskiej. Widać tu także, że wiara prawosławna jest nieodłącznym przymiotem tego, kto zasiada na rosyjskim tronie. Fakt ten rzuca światło na sens zbitki „Prawosławie – Samodzierżawie – *narodnost*”, uprawomocniając tezę, iż triada Uwarowa ma tyleż wyrażać modelowy światopogląd poddanego, co opisywać samego władcę.

Podobnie rzecz się ma z komponentem *narodnost*'. Pojmowany w kategoriach „ludu prostego”, jako element światopoglądu poddanych, uwypukla on ich status względem monarchy. Z kolei jako element opisu cara akcentuje status monarchy w odniesieniu do narodu. Władca jawi się tu jako surowy ojciec całej wspólnoty – prawodawca, który z namaszczenia samego Boga sprawuje władzę i może ustanawiać

³⁶ Боже, храни Царя! / Silny, potężny, / Panuj nam chwalebnie! / Panuj na postrach wrogom, / Prawosławny Carze! / Боже, храни Царя!

prawa. Prawo tak ustanowione (czy to przez prawodawcę, czy też przez samego Boga) określa się w języku rosyjskim słowem *zakon*. Jest to rzeczownik, którego etymologia odsyła do pojęcia granicy (Степанов 2001: 572–573). W słowniku Włodzimierza Dala termin ten jest definiowany między innymi jako „granica postawiona wolności woli i działania” (Степанов 2001: 571; Даль 1880: 606). Dlatego ten, kto jest władny ustanawiać prawo, traktowany jest jako podmiot w pełni autonomiczny i nieskrępowany kreowanym przez siebie prawem.

Przywołajmy w tym kontekście kilka zapisów z *Domostroju* – zabytku literackiego ukazującego modelowe schematy zachowania w patriarchalnej rodzinie i w społeczeństwie feudalnym. Tekst ten w swej pierwotnej formie powstał prawdopodobnie na początku XVI wieku w Nowogrodzie, ale około 1560 roku został na nowo opracowany w Moskwie przez Sylwestra z soboru Błagowieszczeńskiego na Kremlu, doradcę i spowiednika Iwana IV Groźnego. Mamy tutaj do czynienia z paralelizmem trzech prawodawców. Na poziomie domu i rodziny prawodawcą jest ojciec, którego wolę krępuje jedynie *zakon* carski bądź książęcy. Z kolei na poziomie społeczeństwa prawodawcą jest monarcha ograniczony wyłącznie *zakonem* nadanym przez najwyższą, Boską, instancję. Oczywiście Bóg, jako najwyższy prawodawca, nie podlega żadnym ograniczeniom.

Tego rodzaju paralelizm jest zarówno świadectwem wizerunku cara jako surowego ojca, jak też jednym z narzędzi wzmocnienia „surowego ojcostwa” w kompleksie wyobrażeń o władzy. Jest on również świadectwem wspomnianej już postępującej sakralizacji władzy carskiej. W *Domostroju* czytamy zatem:

Bój się cara i wiernie mu służ, zawsze wypraszaaj mu łaski u Boga. I nigdy nie odpowiadaj mu kłamliwie, lecz z szacunkiem mów mu prawdę, jak Bogu samemu, we wszystkim się mu korząc. Skoro bowiem ziemskiemu carowi prawdą służyysz i boisz się go, to nauczysz się też lękać cara niebieskiego: ten bowiem jest chwilowy, a niebieski wieczny, jest sędzią sprawiedliwym, który każdemu odda wedle uczynków jego. [...] Jak bowiem mówi apostoł Paweł: „Wszelka władza pochodzi od Boga”, i kto sprzeciwia się władzy, ten Bożej woli się sprzeciwia (*Домострой*: 117).

Powyższy fragment to część ósmego rozdziału *Domostroju*, który jest poświęcony czci, jaką należy oddawać carowi i wszelkiej ziemskiej władzy. Modelowa postawa wobec monarchy zyskuje tutaj uzasadnienie w planie kosmicznym. Pokora i posłuszeństwo wobec ziemskiego władcy ukazywana jest jako warunek życia wiecznego. Car jest zatem nie tylko Bożym pomazańcem (legitymacja takiego statusu zawiera się w słowach pochodzących z Listu do Rzymian), ale i namiestnikiem Boga na ziemi. W naturalny sposób przejmuje więc przymioty Boga jako Ojca niebieskiego, co wzmacnia komponent ojcostwa w semantyce konceptu władcy. Ponadto utwierdza legitymację cara do całkowitej autonomii wobec prawa, czyli do pozostawania ponad *zakonem*.

Niepodlegający prawu car-prawodawca staje się niekiedy figurą uosabiającą sens istnienia państwa czy społeczeństwa. Dodatkowym czynnikiem odpowiedzialnym za taki stan rzeczy jest charakterystyczny dla kultury rosyjskiej dystans wobec prawa stanowionego. Mikołaj Gogol w *Wybranych miejscach z korespondencji z przyjaciółmi* (*Wybrannyye miasta iz pieriepiski s druzjami*, 1946) – manifeście światopoglądowym, który drastycznie rozczarował środowiska liberalnej inteligencji postrzegającej prozaika jako przedstawiciela sił postępowych – w następujący sposób relacjonuje refleksję społeczno-polityczną Aleksandra Puszkina:

Jak mądrze określił Puszkina znaczenie monarchy-jedynowładcy i mądrości, jaką przejawiał we wszystkim, o czym by nie mówił niedługo przed śmiercią! „Dlaczego jeden z nas – mówił – miałby być ponad nami wszystkimi, a w dodatku ponad prawem? Dlatego, że prawo jest drzewem; w prawie człowiek słyszy coś twardego i niebraterskiego. Trzymając się ślepo litery prawa daleko nie zajdziesz; złamać prawo bądź nie wykonać jego nakazu nikt z nas nie powinien; dlatego właśnie potrzebna jest najwyższa łaska, łagodząca prawo, która może się ludziom objawić jedynie w postaci jedynowładztwa. Państwo bez monarchy-jedynowładcy jest automatem [...]. Państwo bez jedynowładcy jest tym, czym orkiestra bez dyrygenta: choćby nawet wszyscy muzycy byli znakomici, to jeśli zabraknie wśród nich takiego, który by dawał znaki ruchem batuty, koncert będzie do niczego. Wydawałoby się, że on sam niczego nie robi, nie gra na żadnym instrumencie, a jedynie

delikatnie macha batutą i spogląda na wszystkich, i wystarczy samo jego spojrzenie, by w takim czy innym miejscu zmiękczyć jakiś szorstki dźwięk wydany właśnie przez głupi bęben czy niezdarny tulumbas. Przy nim nawet mistrzowskie skrzypce nie ośmielią się wyjść przed szereg: strzeże powszechnej harmonii, ubogaca – przywódca najwyższej zgody!” (Гоголь 2006: 89).

Zauważmy, że monarcha zyskuje tutaj status istoty ontologicznie odmiennej, różnej od swoich poddanych. Jest silnie powiązany z Boską transcendencją. „Najwyższa miłość”, która łagodzi *zakon*, jest przeciwieństwem Boskim. Niczym nieskrępowana carska władza nabiera charakteru kratofanii. Stanowi rodzaj przejawiania się sacrum pod postacią mocy. Metafora dyrygenta jest jednocześnie świadectwem poglądu głoszącego, że nie tylko działania, ale już samo istnienie monarchy spaja rosyjskie społeczeństwo i jest warunkiem harmonii społecznej. Istnienie monarchy nadaje właściwy sens rosyjskiemu kosmosowi i gwarantuje, że naród, który realizuje wolę cara, równocześnie wypełnia Boską wolę.

Kompleks wyobrażeń, których ilustracją są słowa Puszkina przekazane przez Gogola, wpływa na sposób definiowania ról społecznych władcy i poddanych. W logice przytoczonej metafory samowolna działalność muzyka w orkiestrze nie ma sensu. Otwiera jedynie drogę do kakofonii. W tym rozumieniu harmonia społeczna zakłada realizację woli władcy, która jest natchniona i uświęcona przez kontakt z Boską transcendencją. Wola władcy jest więc nośnikiem wizji niedostępnej zwykłemu śmiertelnikowi.

Powyższa metafora obrazuje realnie istniejące wyobrażenia o roli monarchy w Rosji. Kilkadziesiąt lat przed powstaniem tego tekstu swoją własną metaforę władcy skonstruował wybitny przedstawiciel klasycyzmu rosyjskiego – Gawriił Dzierżawin. Znajdujemy ją w wierszu *Wielmoża*. Choć na pierwszy rzut oka obraz liryczny zbudowany przez poetę podejmuje temat ról społecznych w sposób maksymalnie dosadny, to w istocie jest dokładnym odpowiednikiem analizowanych wyżej słów romantyków:

Блажен народ! – где царь главой,
 Вельможи – здравы члены тела,
 Прилежно долг все правят свой,
 Чужого не касаясь дела;
 Глава не ждет от ног ума
 И сил у рук не отнимает,
 Ей взор и ухо предлагает, –
 Повелевает же сама³⁷ (*Сочинения Державина*, 1864: 632–633).

Służenie narodowi umysłem, „wzrokiem i uchem” przez cara, czy też – jak w poprzednim przykładzie – dyrygowanie nim jak orkiestrą, gwarantuje zaprowadzenie harmonii społecznej. Dzięki temu w trwaniu państwa i społeczeństwa realizuje się pewna idea, której pochodzenie jest transcendentne.

W takim rozumieniu życia społecznego pierwszy człon Uwarowskiej triady – „Prawosławie” – można zatem traktować nie tylko jako społeczną konsekwencję tego, że car, czyli głowa państwa, jest wyznania prawosławnego (co koresponduje do pewnego stopnia z zachodnioeuropejską zasadą *cuius regio, eius religio*), lecz także jako wyraz zbawczej potencji społeczeństwa rosyjskiego, realizującej się wówczas, gdy społeczeństwem kieruje car, oraz, co nie mniej istotne, zbawczej misji cara względem swojego ludu.

Człon *narodnost'* należy natomiast rozumieć jako powszechną umiejętność poddanych – dzieci wsłuchiwania się i realizowania woli cara-ojca. Nacjonalistyczna interpretacja terminu *narodnost'*, utożsamiająca go z rosyjskością w wymiarze etnicznym, powinna – naszym zdaniem – ustąpić miejsca interpretacji odwołującej się do przytoczonych przez nas metafor. Zakładają one następujące rozumowanie: poddani powinni funkcjonować w takich ramach społecznych, kulturowych

³⁷ Благослаwiony народ! – где царь главой, / Вельможи – здоровыми членами тела, / Всyми чинят свою повинность, / Не входящ в инны в парадъ; / Глава не ожидает от ног разума / И руками силу не отбирает, / Служит ей взор и слух, / Але правит сама. (Przekład ostatnich dwóch wersów na podstawie przypisów do wydania akademickiego z 1864 roku).

i prawnych, jakie zostały dla nich przewidziane przez cara na mocy jego szczególnych kompetencji. Zauważmy, że jest to także klucz do interpretacji polityki rusyfikacji poszczególnych etnosów zamieszkujących Imperium Rosyjskie, w tym również rusyfikacji Polaków w czasie zaborów. Programowe rozszerzanie sfery funkcjonowania języka rosyjskiego nie tylko na sferę urzędową, lecz również na edukację czy wręcz na relacje interpersonalne w przestrzeni publicznej (obejmuje to na przykład zakaz rozmów po polsku w szkołach) to rozszerzanie się przestrzeni językowej, w której do poddanych przemawia monarcha i w której poddani mogą się wsłuchiwać w jego głos.

Zespół wyobrażeń społecznych związanych z władcą i z konceptem władzy, który w XIX wieku znalazł odzwierciedlenie w triadzie „Prawosławie – Samodzierzawie – *narodnost*”, okazał się podatny również na dwudziestowieczne modyfikacje. Jednakże sprowadzały się one wyłącznie do zmiany pierwszego członu triady, czyli prawosławia, na inną wartość. O ile bowiem dwa pozostałe jej człony, odpowiadające za patriarchalne relacje między władcą i społeczeństwem, w warunkach komunistycznych mogły pozostać takie same, o tyle pierwszy człon, w związku z antyreligijną polityką państwa, musiał być inny. Miejsce prawosławia zajmowały różne idee naczelne, które omówimy poniżej. Jednak od razu warto podkreślić, że choć zapis ulegał zmianom, jego sens i funkcja (między innymi soteriologiczna) pozostawała nienaruszona. Zgodnie z nią wspólnotę prowadzoną przez władcę (bądź partię) ma czekać zbawienie, choć w tym przypadku ma ono odmienny od chrześcijańskiego, bo doczesny, wymiar.

Powyższą tezę dobrze ilustrują wydarzenia polityczne roku 1925. Wówczas to XIV zjazd Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) podjął uchwałę o odejściu od polityki rozszerzania rewolucji na Europę i świat na rzecz koncepcji zbudowania socjalizmu w jednym kraju. Wśród przeciwników takiego rozwiązania był Grigorij Zinowjew, który argumentował, że zaledwie rok wcześniej sam Stalin, w broszurze *Podstawy leninizmu*, głosił tezę, iż gwarancją sukcesu budowy socjalizmu jest ekspansja rewolucji. Niezwykle znamienna jest odpowiedź Stalina na ten zarzut zawarta w *Przyczynku do zagadnień leninizmu*:

Jeżeli [...] po rezolucji przyjętej na XIV Konferencji partyjnej (kwiecień 1925 r.), Zinowjew uważa za możliwe w swym słowie końcowym na XIV zjeździe partyjnym (grudzień 1925 r.) wywlekać dawne, zupełnie nie wystarczające sformułowanie z broszury Stalina, pisanej w kwietniu 1924 r., jako podstawę do rozstrzygnięcia rozstrzygniętej już kwestii zwycięstwa socjalizmu w jednym kraju – to ta swoista maniera Zinowjewa świadczy jedynie o tym, że zaplątał się on ostatecznie w tym zagadnieniu. Ciągnąć partię wstecz, gdy poszła już ona naprzód, pomijać rezolucję XIV Konferencji partyjnej po zatwierdzeniu jej przez plenum KC – znaczy to beznadziejnie ugrzęznąć w sprzecznościach, nie wierzyć w sprawę budownictwa socjalizmu, zboczyć z drogi Lenina i dać świadectwo swej własnej klęsce (Stalin 1950: 74).

Stalin wypowiada się jako sekretarz generalny partii, osoba nieposiadająca jeszcze władzy totalnej w państwie radzieckim, lecz do takiej władzy pretendująca. Ponadto przedstawia się tu jako gwarant „niezbaczania z drogi Lenina”. Już zatem w połowie lat dwudziestych postać Lenina traktowana była jako element (czy wręcz metonimia) nowej idei naczelnej wpisanej w koncept władzy. Wypowiedź Stalina, jako osoby ją realizującej, stawia go na pozycji dyrygenta z metafory przedstawionej przez Gogola. Taki status pozwala Stalinowi na artykułowanie komunikatu, że to właśnie on ma dostęp do idei Leninowskiej. Wskazywanie na jego wcześniejsze słowa, choćby sprzeczne z formułowanymi w danej chwili, dowodzi niezrozumienia tej szczególnej kompetencji władzy, jaką jest pozostawanie ponad *zakonem*. W tym przypadku jest to *zakon* konsekwencji wypowiedzi. Dodajmy, że w 1926 roku do budowania komunikatów władzy pozostającej w kontakcie z transcendencją Stalin wykorzystywał jeszcze techniki legitymizacyjne w postaci powoływania się na ustalenia partyjnych organów kolegialnych. Zaledwie kilka lat później status faktycznego władcy absolutnego pozwolił mu zaniechać poszukiwania tego typu legitymacji dla swoich wypowiedzi. To nie zjazd partii, lecz on sam ostatecznie stał się prawowitym (w świetle kulturowego konceptu władcy) interpretatorem idei Lenina.

Status Stalina jako komunistycznego samowładcy zyskał nową ekspozycję w drugiej zwrotce hymnu ZSRR funkcjonującego od 1944 roku:

Сквозь грозы сияло нам солнце свободы
 И Ленин великий нам путь озарил.
 Нас вырастил Сталин – на верность народу
 На труд и на подвиги нас вдохновил³⁸.

W powyższym tekście figury Lenina i Stalina pełnią zasadniczo różne funkcje. Pierwsza – powiązana z „oświeczeniem drogi” – pozostaje w korelacji z komponentem idei naczelnej konceptu „władza”. Druga z kolei pozostaje w związku z komponentem ojcostwa, samowładztwa i mocy. Stalin to ten, kto, właściwie odczytując ideę Lenińską, jest w stanie nadać sens wspólnocie swoich poddanych-dzieci. Ów sens reprezentowany jest tutaj przez pracę i czyny bohaterskie. Cytowany powyżej fragment hymnu można zatem odczytać jako swoistą ekspozycję triady Uwarowowskiej ze wszystkimi jej komponentami. Komunizm reprezentowany przez figurę Lenina zajmuje miejsce prawosławia, samowładztwo zaś i *narodnost*’ pozostają w postaci niemal niezmienionej.

W okresie komunistycznym nośnikiem znaczenia *narodnosti* była ponadto koncepcja monopartii opisywanej w kategoriach partii kierowniczej, pojmowanej jako środowisko szczególnie predestynowane do wsłuchiwania się w ideę naczelną dostępną liderowi i do poddawania się jego „dyrygenturze”. Po uzyskaniu monopolu politycznego i po utrwaleniu się wodzowskiego modelu kierownictwa partyjnego owa szczególna predestynacja uzyskała legitymację w tekstach konstytucyjnych. O ile konstytucje Rosyjskiej Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Radzieckiej z 1918 roku i ZSRR z 1924 nie wspominają jeszcze o kierowniczej roli partii bolszewickiej, o tyle w tak zwanej konstytucji stalinowskiej z 1936 roku zasada istnienia partyjnego otoczenia „władcy” pojawi się *explicito* w artykule 126, który stwierdza:

³⁸ Przez burze jaśniało nam słońce wolności / I Lenin oświecił nam wielką drogę. / Wychował nas Stalin – do wierności narodowi, / Był nam natchnieniem do pracy i czynów bohaterskich. (Cytowany fragment pochodzi z pierwotnej wersji hymnu, formalnie zmienionej dopiero w 1977 roku).

Najbardziej [...] aktywni i uświadomieni obywatele [...] jednoczą się we Wszechzwiązkową Komunistyczną Partię (bolszewików), będącą czołowym oddziałem ludu pracującego w jego walce o umocnienie i rozwój ustroju socjalistycznego oraz stanowiącą kierowniczy trzon wszystkich organizacji ludu pracującego, zarówno społecznych, jak i państwowych (Stalin 1951: 113).

Co ciekawe, kolejna konstytucja – breżniewowska, z roku 1977 – nie zredukuje wagi zapisu konstytucyjnego z czasów totalitarnych, lecz zdecydowanie ją wzmocni. Zapis o przewodniej roli partii, znajdujący się dotąd w rozdziale dziesiątym („Podstawowe prawa i obowiązki obywateli”), zyska rangę jednego z głównych zapisów określających naczelną zasady ustrojowe i zostanie przeniesiony do pierwszego rozdziału. W artykule 6 konstytucji z 1977 roku znajdzie się wówczas następujący zapis:

Kierowniczą i przewodnią siłą społeczeństwa radzieckiego, trzonem jego systemu politycznego oraz wszystkich organizacji państwowych i społecznych jest Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego. KPZR istnieje dla narodu i służy narodowi.

Uzbrojona w naukę marksistowsko-leninowską partia komunistyczna wytycza generalne perspektywy rozwoju społeczeństwa, linię polityki wewnętrznej i zagranicznej ZSRR oraz kieruje wielką twórczą działalnością narodu radzieckiego, nadaje planowy, naukowo uzasadniony charakter jego walce o zwycięstwo komunizmu (*Konstytucja 1977*: 11–12).

Uzbrojenie w marksizm-leninizm to bezpośrednia realizacja idei naczelnej zawartej w pierwszym członie triady Uwarowa, sama zaś zasada kolektywnej realizacji tej idei to człon trzeci. Jedynie człon drugi – samowładztwo – pozostaje w tym sformułowaniu nieujawniony, choć jest on realizowany w praktyce.

Wiele przykładów ekspozycji konceptu władzy analizowaliśmy w kontekście triady Uwarowa. Czyniliśmy to nie dlatego, że uformowała ona ów koncept, lecz ze względu na to, że stanowiła jego ilustrację, a nawet – do pewnego stopnia – jego analizę. Triada utrwaliła zespół wyobrażeń społecznych i znaczeń funkcjonujących wcześniej

w kulturze rosyjskiej (a przedtem ruskiej) i podlegających stopniowej ewolucji. Ponieważ jednym z istotnych komponentów znaczeniowych konceptu władzy jest świętość, uwidaczniająca się przede wszystkim w figurze władcy jako jednostki uprawnionej do kontaktu z transcendencją, należy też przywrócić się ewolucji sakralizacji władzy.

Borys Uspienski, autor lub współautor, wspólnie z Wiktorem Żywowem, trzech najistotniejszych dla zrozumienia semiotycznych aspektów władzy rosyjskiej prac (Uspienski, Żywow 1992; Uspienski 1999; Uspienski 2002), wskazuje, że podobnie jak w innych elementach kultury rosyjskiej, także w przypadku koncepcji władzy na miejscowy grunt przeszczepione zostały zarówno elementy tradycji bizantyjskiej, jak i zachodnioeuropejskiej:

Z Bizancjum – piszą uczeni – przyswojona została idea paralelizmu cara i Boga [...], podczas gdy podobieństwo z Zachodem przejawia się w rozumieniu charyzmatu monarchy jako daru osobistego (Uspienski, Żywow 1992: 27).

Dodajmy jeszcze, że tradycja chrześcijańska niosła w sobie także dużo starsze, bo zakorzenione w antyku koncepcje władzy sakralnej. Postrzeganie rzymskiego imperatora jako bóstwa stanowiło przecież część oficjalnego kultu starożytnego Rzymu i tradycja ta w pewnym sensie zachowała się także w Bizancjum, gdzie, jak twierdzą badacze:

[...] rodziła paralelę imperator – Bóg, w obrębie czego mogła zachodzić (lub też zachować się) sakralizacja monarchy. Sakralizacja ta zasadniczo nie różniła się od sakralizacji duchownych, bazującej na podobnej paraleli: biskup występował jako żywa ikona Chrystusa. Tym sposobem w Bizancjum cesarz jakoby został wprowadzony do hierarchii kościelnej i dlatego mógł być traktowany jako osoba duchowna: uważano go za „biskupa spraw zewnętrznych” (Uspienski, Żywow 1992: 26).

Warto przy tym zaznaczyć, że cesarza do Boga upodabniała jedynie władza, natomiast „przez naturę śmiertelną – jak pisał bizantyjski diakon Agapet – podobny jest [on] do wszystkich ludzi” (Uspienski, Żywow 1992: 14).

Sakralizacja władzy w Bizancjum dotyczyła zatem wyłącznie funkcji *basileusa*, a więc statusu cesarza, nie zaś samej jego osoby. Natomiast w Europie Zachodniej – jak podkreślają badacze – rozwój sakralizacji monarchy wiązał się przede wszystkim z zespołem magicznych wyobrażeń odnoszących się wodza, od którego w mistyczny sposób zależała pomyślność plemienia. Po chrystianizacji nastąpiła transformacja tego stanowiska. Zmieniło się ono w przekonanie o osobistym charyzmacie monarchy, który dzięki temu mógł – zdaniem poddanych – na przykład uzdrawiać czy przysparzać pomyślności. Tych szczególnych mocy nabywał podczas koronacji, rozumianej jako delegowanie przez Boga części swoich praw (a przy tym, jak widać, także cudotwórczych mocy) na władcę (Uspienski, Żywow 1992: 26). Przy czym naruszenie przez rządzących zasad władzy prowadziło do przekonania o całkowitej utracie przez nich podobieństwa do Stwórcy. Taki władca stawał się wówczas władcą niesprawiedliwym. Jednak takie podejście w zasadzie funkcjonowało wyłącznie w Europie Zachodniej.

Niezwykle interesujące jest to, że proces sakralizacji władzy na Rusi rozpoczyna się dość późno, bo dopiero po przyjęciu w 1547 roku przez wielkiego księcia moskiewskiego – Iwana IV Groźnego – tytułu cara (czyli cesarza). Wprawdzie tytuł ten był sporadycznie używany przez władców Rusi znacznie wcześniej, jeszcze w okresie Rusi Kijowskiej, upowszechnił się zaś w czasach Iwana III, jednak pierwszym władcą faktycznie koronowanym na cara był Iwan IV. Proces sakralizacji, który się wówczas rozpoczął, miał szczególny charakter, gdyż na Rusi doszło do zlania wyżej opisanych elementów wschodniego i zachodniego modelu sakralizacji władzy. Z Bizancjum zaczerpnięto paralelizm „Bóg – car”, z tradycji zachodniej natomiast koncepcję „charyzmatu monarchy jako daru osobistego” (Uspienski, Żywow 1992: 27).

Proces ten zachodzi już po upadku Konstantynopola, gdy Bizancjum dostaje się pod panowanie Turków. Moskwie z kolei, niemal w tym samym czasie, udaje się zrzucić jarzmo tatarsko-mongolskie. Bliskość czasowa tych wydarzeń prowadzi do wytworzenia się na Rusi przekonania o przeniesieniu stolicy chrześcijańskiego świata do Moskwy (*translatio imperii*). Moskiewski władca jest odtąd głową jedyne go suwerennego

i prawowiernego państwa chrześcijańskiego. Gdy na to przekonanie nałożona zostanie koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu z jej eschatologicznymi rysami, moskiewskim władcom przypisane zostają także cechy mesjanistyczne (Uspienski, Żywow 1992: 19). Tak długo bowiem jak państwo moskiewskie pozostające pod władzą prawowiernych władców będzie zachowywać prawdziwą (czyli prawosławną) wiarę, tak długo będzie istniał świat. *Translatio imperii* z Konstantynopola na Moskwę było – zgodnie z tą koncepcją – ostatnim. Według jej zwolenników po upadku Moskwy ma nadejść koniec świata i Sąd Ostateczny.

Od czasu koronacji Iwana IV Groźnego w 1547 roku objęcie tronu przez cara usankcjonowane było przez obrzęd religijny zwany *pomazaniem*, czyli namaszczeniem. Był on traktowany jako misterium, czyli – zgodnie z terminologią Kościoła prawosławnego – jako jeden z sakramentów. Obrzęd namaszczenia był istotnym elementem koronacji cesarza w okresie późnego Bizancjum oraz władców zachodnich. Tworzył symboliczną więź pomiędzy Bogiem a osobą władcy, „którego Bóg namaścił Duchem Świętym i mocą” (Dz 10,38) i uczynił „kapłanem dla Boga” (Ap 1,6; Bogatyrev 2007: 275). Co więcej, metropolita Makary podczas koronacji Iwana Groźnego porównał go do króla Dawida, którego sam Bóg namaścił na króla Izraela. Tym samym wyraźnie wskazał też, że Rusini to nowy naród wybrany.

Innym znakiem było nazywanie podczas obrzędu tronu carskiego Taborem. Symbolicznie więc podczas *pomazania* mamy do czynienia z przemianą, analogiczną do tej, jaka dokonała się na górze Tabor, gdzie Jezus ukazał się uczniom swoją przebóstwioną naturę. Podobnie człowiek, gdy zostaje namaszczony na cara, przemienia się, bo zyskuje władzę, a wraz z nią moc, która w oczach poddanych upodabnia go do Boga. Staje się Bożym pomazańcem, przedstawicielem Boga na ziemi (bizantyński paralelizm Bóg – imperator) i osobą, która jest nośnikiem osobistego charyzmatu monarchy (zachodnia koncepcja sakralizacji władzy).

Symbolem tak pojmowanej prawowitej carskiej władzy była Czapka Monomacha. To insygnium wielkich książąt moskiewskich i rosyjskich carów mające formę kołpaku złożonego ze złotych segmentów

z filigranem. Czapka jest obszyta sobolowym futrem, ozdobiona perłami i szlachetnymi kamieniami. Zwieńczenie kołpaku stanowi krzyż grecki ozdobiony perłami. Zgodnie z popularną na Rusi legendą miała ona zostać przekazana Włodzimierzowi II Monomachowi przez cesarza bizantyjskiego jako symbol przejęcia przez Ruś sukcesji po Konstantynopolu. Uspienski i Żywow zwracają uwagę, że za sprawą przeważającej w kulturze rosyjskiej semiotyki wewnętrznej, opartej na tożsamości formy i treści, dochodzi tutaj do zlania się osoby cara z jego urzędem, co w tradycji bizantyjskiej było wyraźnie rozdzielane (Uspienski, Żywow 1992: 21–22). Wśród dowodów potwierdzających tę tezę badacze przytaczają między innymi dane pochodzące z historii piśmiennictwa. Za najistotniejszy z nich należy uznać fakt, że w tradycji prawosławnej – zarówno greckiej, jak i słowiańskiej – słowa sakralne pisane były w skrócie (na przykład „IC XC” zamiast „Jezus Chrystus”) i pod tak zwanym tytłem. Do połowy XVI wieku, gdy w tekstach pojawiają się odniesienia do Boga nazywanego „carem niebieskim”, wyraz „car” pisany jest z tytłem, zaś tam, gdzie słowo „car” odnosi się do ziemskiego monarchy, zasadniczo zapisywano je bez skrótu i tytła. Od połowy XVI wieku pisownia wyrazu oznaczającego „ziemskiego cara” ulega zmianie i nie różni się już od zapisu odnoszącego się do Boga (Uspienski, Żywow 1992: 21).

Innym wyraźnym znakiem wzmacniającym sakralny status władcy był wielkanocny zwyczaj polegający na procesyjnym prowadzeniu przez cara osiołka, na którym siedział patriarcha. Obrzęd ten, nawiązujący oczywiście do wjazdu Jezusa do Jerozolimy, odbywał się w Niedzielę Palmową. Został wprowadzony w XVI wieku (pierwsze o nim wzmianki pochodzą z 1558 roku). Najpierw procesja okrążała jedynie plac Soborowy na Kremlu, jednak od 1560 roku rozpoczynała się w soborze Uspienskim, ale kończyła się na placu Czerwonym, w cerkwi Wasyla Błogosławionego, której jedna z kaplic nosi wezwanie Wjazdu Jezusa do Jerozolimy. Patriarcha Nikon w 1656 roku odwrócił kierunek procesji, która odtąd kończyła się na Kremlu. Z czasem zwyczaj ten stał się popularny nie tylko w Moskwie. W innych miastach, na przykład w Astrachaniu, Nowogrodzie, Rostowie, Riazaniu, Tobolsku

czy Kazaniu, miejsce patriarchy zajmowali arcybiskupi, a rolę cara przejmowali wojewodowie. Jednak decyzją synodu z 1678 zostały one zakazane i odtąd procesje tego typu odbywały się tylko w Moskwie i tylko z udziałem cara. Stało się tak dlatego, że po licznych kontrowersjach, zwłaszcza za patriarchy Nikona, który dążył do wzmocnienia swojego stanowiska kosztem władzy cara, ustaliła się zasada, że patriarchę mógł zastąpić inny wysokiej rangi hierarcha (np. *locum tenens*, czyli tymczasowy administrator), jednak nikt nie mógł zastępować cara.

Samo znaczenie tego obrzędu bywa różnie interpretowane. Często był on uważany za symbol wyższości władzy sakralnej nad świecką albo wręcz za znak upokorzenia władcy. Tak właśnie rozumiał ten obrzęd Piotr I i dlatego doprowadził do jego zniesienia w 1693 roku. Wielu współczesnych badaczy dostrzega jednak w tym rytuale zupełnie inny sens, raczej wzmacniający sakralny status monarchy niż zmuszający go do okazania pokory. Zdaniem Nancy S. Kollmann rytuał stanowił publiczne potwierdzenie specjalnych relacji łączących cara z Bogiem. Ukazywał raczej obraz cara będącego Bożym namiestnikiem, pasterzem, wiodącym swój lud i Kościół ku Nowej Jerozolimie, niż osoby podporządkowanej patriarsze (Kollmann 1994). Ten obraz dopełniają inne rosyjskie zwyczaje – całowanie cara w rękę przez hierarchów (na krótko odstąpiono od tego w czasach Aleksandra I), jak i oddawania pastorałów przez biskupów, gdy wchodzili do carskiego pałacu (Uspienski 1999).

Ostateczne ustanowienie tradycji sakralizacji osoby cara następuje za czasów Piotra I, który, z jednej strony, zniósł patriarchat i wprowadził kolegialny urząd zarządzający Cerkwią, z drugiej zaś, by podkreślić „rzymski” charakter swej władzy, mianował się imperatorem i wprowadził państwowy kult monarchy. Od tego czasu funkcjonuje określenie *awgustiejszj* (od łac. *augustus* – „święty”, „prawdziwy”) wchodzące w skład tytułów imperatorów i członków ich rodzin (*awgustiejszaja siem’ja*), na wzór tytułów rzymskich i niemieckich cesarzy.

Sakralizacja władzy nie zakończyła się wraz z nastaniem epoki radzieckiej. Szczególnie okres totalitarny (od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych do 1956 roku) bezsprzecznie cechował się wysokim stopniem sakralizacji Lenina i Stalina. Stopień ten w historii państwa

radzieckiego był jednak bardzo różny. Nawet epoka totalitarna dzieli się pod tym względem na kilka okresów. Lata trzydzieste to budowanie sakralności postaci Stalina poprzez konsekwentne implementowanie do życia społecznego kultu Lenina i jednocześnie włączanie do oficjalnego obiegu specjalnie skonstruowanych tekstów o sukcesji władzy. Z kolei lata powojenne to okres pełnej sakralizacji Stalina, legitymizowanej przez mit odkupicielski wielkiej wojny ojczyźnianej. Stosunkowo niewielki stopień sakralności cechował natomiast postać Lenina za jego życia. Charyzmatyczna osobowość (nielicząca ze społecznym wyobrażeniem samowładcy), w połączeniu z doktryną kolegijskiego kierownictwa partii, w znacznym stopniu tę sakralizację blokowała.

Co ciekawe, dekonstrukcja kultu Stalina dokonana przez Chruszczowa i głoszone wówczas hasła powrotu do wzorców Leninowskich przyniosły krótkotrwałą desakralizację władzy. Po eksplozji odwilży ten sam Chruszczow stał się obiektem nowego kultu jednostki. Działo się to jednak już nie w warunkach kultury totalitarnej, lecz posttotalitarnej, co skutkowało – podobnie jak w późniejszej epoce Breżniewa – wielkim rozdźwiękiem między statusem generalnego sekretarza w kulturze oficjalnej i nieoficjalnej. W tej pierwszej panował jego bezwarunkowy kult, w drugiej zaś dystans, nieufność bądź kontestacja.

Największy kryzys sakralizacji władzy w epoce radzieckiej wiąże się z postacią Gorbaczowa. Tekst tej postaci zawierał zbyt wiele atrybutów zwykłego śmiertelnika (w tym przede wszystkim występowanie w nieodłącznym towarzystwie żony Raisy – Почеппов 2002: 363), by nawet w oficjalnej kulturze zachować status postaci ontologicznie odmiennej od zwykłego obywatela. Dodatkowo polityka tak zwanej *glasnosti* („jawności”) oraz zgoda na pluralizm w partii i w dyskursie publicznym ostatecznie pogrzebały przymioty władcy, takie jak tajemniczość i nieomyślność w podejmowaniu decyzji. Istnieje jeszcze jeden powód nieprzystawalności Gorbaczowa do rosyjskiego kulturowego konceptu władcy. W kulturze Rosji współczesnej Gorbaczow jest silnie związany z obrazem terytorialnego rozpadu Związku Radzieckiego i degradacji państwa. Figura ta stanowi zaprzeczenie wielowiekowego, tradycyjnego kompleksu wyobrażeń o władzy.

W rozdziale o przestrzeni otwartej wskazywaliśmy, że jedną z podstawowych konstant kultury rosyjskiej jest *podwig* – czyn bohaterski, któremu towarzyszy pokonanie przestrzeni. W systemie kultury rosyjskiej uczestniczy on w mechanizmie powiązania konceptu władzy z komponentem ekspansji. Do ostatecznego powiązania tych dwóch kategorii doszło prawdopodobnie w czasie procesu jednoczenia ziem ruskich wokół centrum moskiewskiego. Towarzyszyło temu uniezależnianie się Moskwy od żywiołu tatarskiego i budowanie w świadomości mieszkańców państwa moskiewskiego przekonania o przejęciu duchowej spuścizny po Bizancjum. W efekcie w obrębie jednej tylko epoki – za panowania Iwana III – dochodzi do połączenia tekstów ekspansji terytorialnej, wyzwolenia politycznego i religijnego z przekonaniem o duchowym przewodzeniu świata chrześcijańskiemu (ściślej: prawdziwie chrześcijańskiemu, wschodniemu). W oparciu o te teksty tworzy się kulturowy kod imperialny, w ramach którego pokrewna *podwigowi* ekspansja zostaje wzbogacona o komponent wyzwolenia.

Он жив – верховный промыслитель,
И суд его не оскудел,
И слово царь-освободитель
За русский выступит предел...³⁹ (Тютчев 1966: 124).

Słowa Fiodora Tiutczewa pochodzą z wiersza *Do Słowian (Sławianam)* z 1867 roku. Niewątpliwie jest to mocne wezwanie do zbrojnej pomocy prawosławnym chrześcijanom na Bałkanach, czyli do wyzwolenia Bułgarów i Serbów spod panowania osmańskiego. Istotne jest wszakże, że ów imperatyw łączy się u poety z przekonaniem o istnieniu pewnego Bożego planu wobec narodów (w danym przypadku – chrześcijańskich i słowiańskich), którego narzędziem jest rosyjski car. Figura takiego planu w prosty sposób uzupełnia kompleks wyobrażeń o władcy jako „dyrygencie”, który ma dostęp do rzeczywistości transcendentnej,

³⁹ *Żywa jest wciąż opatrność / I jej sąd wciąż się liczy / I słowo car-wyzwoliciel / Wystąpi poza rosyjską granicę...*

niedostępnej zwykłemu śmiertelnikowi. W takim kontekście ekspansja terytorialna uzyskuje szczególną, bo Boską, legitymację.

Tej interpretacji nie zmodyfikują nawet przemiany polityczne w XX wieku, kiedy poszerzanie terytorium, nad którym sprawowana jest władza, będzie miało charakter komunistyczny. Wszystkie elementy radzieckiej polityki zagranicznej, jak doktryna „permanentnej rewolucji”, sformułowana przez Lwa Trockiego i realizowana do połowy lat dwudziestych, nakazująca jak najszybsze wywołanie przemian rewolucyjnych na Zachodzie Europy, jak również tak zwane „ponowne zjednoczenie” ziem ukraińskich i białoruskich w wyniku agresji z września 1939 roku na Polskę, a nawet późniejsza stalinowska strategia zaszczerpania „demokracji ludowej” w państwach satelickich, z powodzeniem dają się opisać w kategoriach wyzwolenia, czyli ekspansji motywowanej i legitymizowanej przez zreferowaną powyżej wizję władcy, czy szerzej – władzy.

Istotne jest także, że ekspansja terytorialna determinuje pozytywne postrzeganie działań władzy. Obecność komponentu ekspansji w tekście konkretnego władztwa, czyli w uniwersum znaków odnoszonych do władzy sprawowanej przez konkretną osobę (obecnych w tekstach artystycznych, historiograficznych, w pamięci społecznej itp.), jest w stanie zneutralizować komponenty znaczeniowe nacechowane negatywnie. Szereg znakomitych przykładów na poparcie tej tezy oferuje *Historia państwa rosyjskiego* Mikołaja Karamzina. W końcowej charakterystyce postaci Włodzimierza Wielkiego najśłynniejszy rosyjski historyograf wskazuje, że przed przyjęciem chrześcijaństwa wielki książę kijowski zasługiwał na miano „surowego mściciela, gnuśnego nierządnika, żołnierza chciwego krwi, i – co najokropniejsze – bratobójcy” (Karamzin 1824: 213). Chwilę później ten sam autor pisze jednak:

Ten Książę, zostawszy Samowładcą, rozsądnym i pomyślnym dla narodu rządem zgładził swoje przestępstwo; wysłał buntowniczych Waregów z Rosji, lepszych spomiędzy nich użył na korzyść Państwa; uśmierzył bunt swoich lenników, odwrócił napady chciwych sąsiadów, zwyciężył silnego Mieczysława i sławnych z waleczności Jaćwingów, rozszerzył granice Państwa na zachodzie, walecznością swojej drużyny utrzymał wieniec na słabej głowie wschodnich Cesarzów, starał się oświecić Rosję, załadnił

pustynie, założył nowe miasta, lubił zasięgać rady rozsądnych Bojarów w sprawie pożytecznych urzędzeń ziemiańskich, zaprowadził szkoły, wezwał z Grecji nie tylko kapłanów, lecz też i artystów; na koniec był czułym ojcem ubogiego ludu (Karamzin 1824: 213–214).

Karamzin wyraźnie rysuje postać władcy „rozszerzającego granice Państwa”. Innym wariantem tego samego komponentu jest „zaludnienie pustyni” i budowa nowych miast, a więc nie tyle formalny przejaw ekspansji (przesunięcia granic księstwa), co jej potwierdzenie poprzez stworzenie materialnych znaków obecności. Taki wymiar ekspansji stanowić będzie stały generator znaczeń w kulturze rosyjskiej, obecny także w czasach współczesnych.

Znaki powiązane jednocześnie z ekspansją i władzą odnajdziemy również w tekstach miast, na przykład Petersburga w XVIII wieku, socjalistycznych miast budowanych od podstaw w wieku XX (Komsomolsk nad Amurem, Magnitogorsk i inne), a także w tekstach modernizacji przestrzeni miejskiej (przede wszystkim reorganizacji przestrzeni urbanistycznej Moskwy w latach stalinowskich). Mamy wreszcie także wszelkie podstawy, by w kontekście takiej właśnie znaczącej, skokowej, ekspansywnej reorganizacji przestrzeni miejskiej rozpatrywać modernizację Soczi przed zimowymi Igrzyskami Olimpijskimi w 2014 roku. Imponująca przestrzeń olimpijskiego miasta bez wątplenia przynależy do tekstu władzy Władimira Putina.

Powróćmy jeszcze do Karamzina. W portrecie Włodzimierza Wielkiego znajduje się analizowany wcześniej komponent samowładztwa. Książę „zmywa swoje winy” tym, że staje się samowładcą i rozpoczyna okres „mądrych i szczęśliwych rządów”. A skoro moralna odnowa władcy wyraźnie łączy się z przyjęciem chrztu, mamy tu do czynienia z kategoriałną parą „Prawosławie – Samodzierzawie”. Chrześcijaństwo Włodzimierza gwarantuje zatem właściwy, bo transcendentny, horyzont dla sprawowanej władzy absolutnej. Zauważmy też, że już w następnym zdaniu obie kategorie zostają uzupełnione o trzeci komponent triady Uwarowa – *narodnost*. To przecież *narod* był beneficjentem „mądrych i szczęśliwych rządów” Włodzimierza! Nawiasem mówiąc, monumentalne dzieło Karamzina najprawdopodobniej było

dla Uwarowa jednym z podstawowych inspiracji intelektualnych jego manifestu.

Z takim portretem władcy, usprawiedliwianego przez mądrość i podboje, warto też zestawić Karamzinowską charakterystykę Iwana Groźnego – władcy, którego tyrańskie i sadystyczne skłonności zostały skrzętnie uwypuklone w dziele rosyjskiego historyografa. Mimo to w podsumowaniu tego portretu pojawia się następująca refleksja (cytat z dziewiętnastowiecznego tłumaczenia polskiego):

Dobra sława Jana [Iwana] przeżyła złą sławę jego: jęczenia umilkły, ofiary znikły, a nowe podania zaćmiły stare; lecz imię Jana świetniało na sądowniku i przypominało nabycie trzech królestw mongolskich; dowody dzieł strasznych leżały w księgarniach, a lud w ciągu wieków widział Kazań, Astrachań, Syberię jakby żywe pomniki cara-zdobywcy, czcił w nim znakomitego sprawcę naszej potęgi narodowej, naszego cywilnego wykształcenia [...] (Karamzin 1827: 429).

Zauważmy, że wspomniane tu „żywe pomniki” zaliczają się do tekstu władzy związanego z przestrzenią. Ich obecność nie usprawiedliwia wprawdzie okrucieństwa Iwana Groźnego, jednak – jak twierdzi Karamzin – z punktu widzenia kolejnych pokoleń cierpienia zadane przodkom tracą na znaczeniu wobec zdobywcy terytorialnych, odtąd trwale związanych z państwem rosyjskim. Pojawia się wreszcie *explicitie* figura „państwowej mocy”, stanowiącej wartość nadrzędną w odbiorze poszczególnych tekstów władzy.

Ów stopień „państwowej mocy” jest w kulturze rosyjskiej głównym kryterium oceny poszczególnych carów⁴⁰, komunistycznych liderów

⁴⁰ W tym kontekście warto poddać refleksji także fakt, że w Sankt Petersburgu czasy komunistyczne przetrwały monumenty Piotra I, Katarzyny II i Mikołaja I, podczas gdy pomnik Aleksandra III najpierw doczekał się prześmiewczego epitafium autorstwa Demiana Biednego (wiersz *Strasznydło – Pugalo*, 1919), zaś w 1937 roku po prostu został usunięty. Spośród wszystkich wyżej wspomnianych carów tylko Aleksander III nie zapewnił Rosji żadnych „żywych pomników” terytorialnych. Jednak wymowę tej interpretacji, jak się zdaje,

czy rosyjskich prezydentów. W powszechnej opinii wielu komentatorów politycznych Władimir Putin u progu swojego przywództwa państwowego zapewnił sobie wysoką popularność dzięki drugiej wojnie czeczeńskiej, która doprowadziła do przywrócenia rosyjskiego porządku państwowego w Czeczenii. Badania poparcia dla Putina wykonane po przejęciu Krymu wykazały rekordowe wartości. Na poziomie semiotycznym aneksja ta oznaczała kolejne przejawienie się „państwowej mocy”, kodu *podwigu* i utworzenie następnego terytorialnego „pomnika cara-zdobywcy”. W kwietniu 2014 roku poparcie dla rosyjskiego prezydenta wynosiło ponad 80% (*Рейтинг Путина*, 2014), a niemal 70% mieszkańców kraju uważała, że koncentracja władzy w rękach ich lidera jest dla Rosji korzystna (*Россияне о сильном лидере*, 2014).

Gorbaczow, który – w świetle tego samego parametru „mocy państwowej” – postrzegany jest w społeczeństwie rosyjskim jako przywódca nieudolny (*Отношение к лидерам прошлого*, 2013), w swym programowym dziele z 1988 roku *Przebudowa i nowe myślenie dla naszego kraju i dla całego świata (Pieriestrojka i nowoje myszlenije dla naszej strany i dla wsiego mira)*, powtarzał strategię zastosowaną przez Karamzina. Pisząc o Stalinie i przytaczając znane od czasów XX zjazdu KPZR tezy osądzające kult jego osoby i zło wyrządzone rzeszom obywateli ZSRR, jednocześnie podkreślał historyczną konieczność zainicjowanych przezeń przemian. Zmiany te, bazując na kulturowym kodzie *podwigu*, na jego materialnych reprezentacjach, a także na koncepcie wyzwolenia, przekładać się miały na wzrost „mocy państwa”. Do takich przemian Gorbaczow zaliczał między

osłabia to, że analogiczna zasada już nie zadziałała w Moskwie, gdzie w 1918 roku zburzono zarówno pomniki Aleksandra III, jak i jego ojca, Aleksandra II, który przecież był niezwykle skuteczny w zdobywaniu nowych ziem dla imperium. Być może zachowanie petersburskiego pomnika Mikołaja I z 1859 roku wiązało się z tym, że jest on arcydziełem sztuki inżynieryjnej (figura konia, którego dosiada monarcha, posadowiona jest na postumencie w ten sposób, że opiera się na nim jedynie tylnymi nogami).

innymi kampanię industrializacyjną przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku:

Gdzie znalazłby się świat, gdyby Związek Radziecki nie stanął na drodze hitlerowskiej maszyny wojennej? Nasz naród rozgromił faszyzm dzięki potędze stworzonej przez siebie w latach dwudziestych i trzydziestych. Gdyby nie było industrializacji, byłibyśmy bezbronni w obliczu faszyzmu (Gorbaczow 1989: 46).

Powyższy cytat wskazuje, że w przedstawianym przez Gorbaczowa „rachunku historycznym” potencjał przemysłowy ZSRR jest funkcjonalnym odpowiednikiem „żywych pomników cara-zdobywcy” znanych z *Historii państwa rosyjskiego*. Dodajmy od razu, że brak analogicznych „żywych pomników” odnoszących się do czasów pierestrojki pogłębia negatywną ocenę społeczną postaci ostatniego lidera KPZR.

Dodatkowym czynnikiem skazującym Gorbaczowa raczej na status reprezentanta konceptu antywładcy niż dobrego przywódcy jest powiązanie go z rozpadem ZSRR. W kontekście kodów kultury rosyjskiej to ostatnie można bowiem odczytać wyłącznie jako *anty-podwиг* i zaprzeczenie tak istotnego komponentu znaczeniowego konceptu władzy, jakim jest ekspansja, potwierdzająca transcendentną legitymację i kompetencję lidera.

W czasach radzieckich w kategoriach władcy postrzegane były nie tyle osoby sprawujące urząd głowy państwa czy szefa rządu, ile rzeczywiście liderzy partyjno-państwowi. Działo się tak, mimo że ich status społeczny, polityczny i semiotyczny nie zawsze wiązał się z formalnym piastowaniem urzędu państwowego czy nawet partyjnego. Włodzimierz Lenin, chociaż wyraźnie miał status rzeczywistego lidera, nie piastował w Rosji radzieckiej i ZSRR żadnych wyższych funkcji partyjnych. Był natomiast przewodniczącym Rady Komisarzy Ludowych, czyli radzieckiego rządu (ciało o nazwie „Rada Ministrów” funkcjonowało w życiu politycznym kraju dopiero od 1946 roku). Szefem rządu był również Józef Stalin, choć dopiero od 1941 roku, a także Nikita Chruszczow (od roku 1958 do końca sprawowania funkcji partyjnych w 1964 roku). Natomiast aż do 1977 roku żaden z rzeczywistych

radzieckich liderów partyjnych i państwowych nie był głową państwa. Spośród sekretarzy generalnych KPZR formalnie na czele Związku Radzieckiego stali Leonid Breżniew, Jurij Andropow, Konstantin Czernienko i Michaił Gorbaczow, chociaż czas piastowania przez nich funkcji głowy państwa (przewodniczącego Prezydium Rady Najwyższej ZSRR, a od 1990 roku – prezydenta ZSRR) nie był tożsamy z okresem, gdy przewodniczyli oni partii.

Warto też zwrócić uwagę na koncept wprowadzie tylko potencjalnie powiązany z kategorią władcy, lecz – w przypadku takiego powiązania – stanowiący wyrazisty, organiczny komponent tekstu władztwa określonej osoby. Mowa tu o nieprzetłumaczalnym na język polski koncepcie *samodur*’ („samodureństwo”), realizującym się w postępowaniu danej osoby. Jurij Łotman (1999: 123) zauważa semantyczną sprzeczność rzeczownika *samodur*. Element *sam* wskazuje bowiem na „nadmiernie rozwinięty pierwiastek indywidualności” (dodajmy także, że na podmiotowość i element wolicjonalny w obrębie interesującej nas postawy), zaś element *dur* wiąże się znaczeniowo z głupotą czy wręcz szaleństwem. Analizując znaczenie kategorii *samodur*, Łotman korzysta ze słownika Uszakowa, który podaje, za Mikołajem Dobrołubowem, że „samodur cały czas stara się udowodnić, że nikt nie jest dla niego prawem i że co zechce, to i zrobi” (Łotman 1999a: 123).

Samodur’ potencjalnie nosi w sobie dwa znaczenia. Z jednej strony jest to utwierdzenie się w głupocie, przejawiające się w ekstrawagancjach wybrykach dokonywanych po to, by wypróbować granice tego, co dozwolone. Z drugiej strony zaś termin ten można rozumieć jako bezgraniczne i bezsensowne nowatorstwo prowadzące do naruszenia stabilności dla samego aktu jej naruszania. Tym samym oznacza również nieprzewidywalność. Klasycznym przykładem takiego właśnie szaleństwa władcy jest dla Łotmana właśnie Iwan IV Groźny (1999a: 126–128). Car wcielał się przynajmniej w trzy role. Pierwszą z nich była rola Boga-szatana. Poprzez dosłowne odczytanie zasady nieograniczonej władzy i przypisywanie sobie funkcji Wszechmogącego Iwan IV konsekwentnie naruszał wszystkie zakazy etyczne. Druga to rola *jurodiwego*, czyli świętego szaleńca, którego antyzachowanie, czyli

demonstracyjne odwrócenie społecznie przyjętych norm, zwraca uwagę na to, co mogło uchodzić za grzeszne, choć takie być nie musiało. Wreszcie trzecia odgrywana przez niego rola – wygnańca – polegała na przywdzianiu w pewnym momencie szat mnicha i ukryciu się w klasztorze.

Zdefiniowane przez Łotmana elementy postawy „samodurskiej” możemy odnaleźć w życiorysach wielu rosyjskich włodarzy. Dla przykładu, podczas lokacji nowej stolicy na północnych błotach i na terenach zalewowych u Piotra I realizował się element postawy *jurodiwego*. Zyskiwała ona przy tym ideologiczną motywację w oświeceniowym kulcie rozumu i imperatywie opanowania przyrody. Ten sam model znajdzie odzwierciedlenie również w bezwarunkowym poparciu przez Stalina tak zwanego łysenkizmu – oficjalnego nurtu w agromonii i biologii radzieckiej, negującego genetykę i transponującego na botanikę społeczne dogmaty marksizmu-leninizmu, jak również w Chruszczowowskiej kampanii zagospodarowywania ugorów Azji środkowej. Z kolei w odsunięciu się Aleksandra I od sprawowania władzy i popadnięciu w mistycyzm można dostrzec rolę władcy-wygnańca. Taką samą maskę przywdziewali niekiedy – na krótko – gensekowie (generalni sekretarze partii) podczas krymskich urlopów. Był to rodzaj ucieczki od problemów natury decyzyjno-politycznej. Urlopy takie dawały zresztą ich oponentom okazję do komunistycznych przewrotów pałacowych. Tak było chociażby podczas odsunięcia od władzy Chruszczowa w 1964 roku i Gorbaczowa w 1991. Notabene Chruszczow wpisuje się w obraz *samodura* również ze względu na szereg niekonwencjonalnych zachowań publicznych, takich jak słynny happening z butem na stole podczas obrad Zgromadzenia Ogólnego ONZ w 1960 roku czy lżenie radzieckich malarzy-abstrakcjonistów jako „przeklętych pederastów” dwa lata później (Белютин 1997). Co zaś się tyczy roli Boga-szatana, oczywistą paralelę w czasach komunistycznych jest Stalin z jego zamiłowaniem do pokazowych procesów podczas kolejnych fal terroru.

Państwo

Podobnie jak w przypadku kategorii prawa, władzy i władcy, kultura rosyjska wykształciła swój szczególny sposób myślenia o państwie, zasadniczo niepodobny do sposobu recepcji tych kategorii w kulturach zachodnio- czy środkowoeuropejskich. Paradoksem jest, że wielość historycznych dowodów na autentyczny patriotyzm Rosjan współgra z ich daleko posuniętą apañstwową postawą, zauważaną i opisywaną przez wielu rosyjskich myślicieli i krytykowaną przez inteligencję. Mi-kołaj Bierdiajew w *Duszy Rosji* pisze:

Rosja jest najbardziej apañstwowym i anarchicznym krajem na świecie. A rosyjski naród jest najbardziej apolityczny ze wszystkich narodów, niezdolny do zagospodarowania swojej ziemi. Wszyscy prawdziwie rosyjscy, narodowi pisarze, myśliciele, publicyści – byli apañstwowi, swoiście anarchistyczni. [...] Rosyjski naród nie pragnie tak bardzo wolnego państwa i wolności w państwie, jak pragnie wolności od państwa, wolności od kłopotów związanych z ustrojem ziemskim (Бердяев 1990: 4).

„Ustrój ziemski” to w tym przypadku oczywiście synonim rzeczywistości doczesnej. Analogicznie bowiem jak w przypadku dychotomii prawa i moralności rosyjski stosunek do państwa również jest silnie ukształtowany przez tradycję religijną. Państwo, rozumiane jako ustrój ziemski, wobec perspektywy wieczystej i nadprzyrodzonej z jednej strony, z drugiej zaś przy rosyjskim lekceważeniu terażniejszości i myśleniu bądź kategoriami minionego złotego wieku, bądź wyczekiwaniem przyszłego ideału (zob. rozdział o czasie), jawi się jako twór niedoskonały, a zatem – nieistotny. Specyficzne pojmowanie władzy powoduje całkowite zrzucenie odpowiedzialności za państwo na rządzących. Dzieje się to jednocześnie przy często wyrażanym przez Rosjan poczuciu dokonującej się niesprawiedliwości w przestrzeni społecznej. Co ciekawe, towarzyszy temu także duża wytrwałość w doświadczaniu cierpienia, które jednak w ostateczności często przeradza się w krwawy bunt (por. Tichozaz 1997: 112).

Co istotne, pojęcia państwa i ojczyzny w kulturze rosyjskiej nie są tożsame. Rosjanin może ponieść ofiarę za ojczyznę, zachowując przy tym zupełną obojętność czy wręcz wrogość wobec państwa. Jednocześnie, co najmniej od początku rosyjskiej nowożytności, cały aparat państwowy najpierw Imperium Rosyjskiego, później Związku Radzieckiego i współczesnej Rosji ze swoimi władzami najwyższymi nieustannie powtarza tezę, że państwo jest wartością najwyższą.

Obowiązek wypełniania służby państwowej przez wyższe warstwy społeczne funkcjonował w Rosji już za czasów Iwana IV Groźnego. Piotr I wprowadził ideał „państwa regularnego”, w którym praca ma się stać sensem istnienia człowieka. Jak twierdzą Łotman i Uspienski, wówczas „służba państwowa przemienia się w służbę Ojczyźnie i zarazem w prowadzące do zbawienia duszy uwielbienie Boga” (Łotman, Uspienski 1993b: 165).

Budowie struktur państwowych i tworzeniu zrębów współczesnej państwowości sprzyjać miały szeroko zakrojone reformy państwowe. Należało do nich w pierwszym rzędzie wprowadzenie w 1722 roku wspomianej już tak zwanej tabeli rang (zwanej także – poprzez kalkę z ówczesnego rosyjskiego – „tabelą o rangach”). Była to swoista „drabina” relacji międzyludzkich w ramach państwa. W zamyśle Piotra (diametralnie rozbieżnym z długotrwałymi społecznymi skutkami reformy) miała ona stanowić przeszkodę dla nieuzasadnionych aspiracji „trutniów i impertynentów” oraz sprawić, że hierarchia społeczna wykształcałaby się w oparciu o zdolności obywateli, nie zaś pochodzenie. Do innych państwowotwórczych reform należało między innymi wprowadzenie prawa majoratu, jednoznacznie określającego, iż majątek i tytuł dziedziczny najstarszy syn. Przepis ten skazywał więc resztę dzieci na służbę państwową – w armii lub urzędach. Należy też tu wymienić wsparcie ekonomiczne kupiectwa oraz powołanie Senatu, w którym zasiedli również przedstawiciele niższych stanów, wprowadzenie systemu podatków państwowych, powołanie kolegiów – instytucji resortowych na wzór ministerstw – czy wreszcie Tajnej Kancelarii będącej rodzajem służby wywiadowczej ścigającej winnych przestępstw antypaństwowych.

Reformy Piotra zmodyfikowały strukturę rosyjskiego społeczeństwa, sprzyjały bowiem powstaniu całej klasy urzędniczej różnych szczebli i dały początek rozwojowi rosyjskiej biurokracji. Charakter tej biurokracji w znacznym stopniu zachował się do dziś, bo choć okres radziecki wprowadził własną machinę urzędniczą, to jej wielostopniowa, wertykalna struktura dobrze wpasowała się w dotychczasowe realia. Do dziś funkcjonuje także inny – obok biurokracji – filar wewnętrznej stabilności państwa w postaci rozbudowanego aparatu bezpieczeństwa wewnętrznego, funkcjonalnego spadkobiercy Tajnej Kancelarii. Właśnie na tych dwóch filarach – biurokracji, jako swoistej klasie rządzącej, oraz policji politycznej – opierać się będzie konstrukcja dziewiętnastowiecznego państwa rosyjskiego.

W swej klasycznej postaci funkcjonowało ono od pierwszych lat panowania Mikołaja I, którego pierwszym krokiem było stłumienie powstania dekabrystów, głoszących hasła radykalnych zmian ustrojowych, do czasu reform Aleksandra II. Dopiero wówczas zniesienie prawa pańszczyźnianego i wprowadzenie instytucji samorządowych rozpoczęły powolne upodmiotowienie poddanych, którzy „obywatelami” poczuli się (i zaczęli się tak określać, a nawet zwracać do siebie per „obywatelu” – ros. *grażdanin*) dopiero po rewolucji lutowej 1917 roku. Pierwsze kroki do takiego upodmiotowienia stanowiły reakcję Mikołaja II na wystąpienia rewolucyjne 1905 roku. Wówczas doszło do zwołania Dumy Państwowej i nadania Imperium konstytucji. Dopiero wtedy rodzi się w Rosji pojęcie reprezentacji politycznej, a wraz z nią pojęcie wroga politycznego.

W pierwszym okresie władzy radzieckiej kategoria państwa traci na znaczeniu w związku z obecnością w dyskursie publicznym marksistowskich ideologemów o zamieraniu tej struktury wraz z likwidacją ustroju kapitalistycznego. Taki stan nie trwa jednak długo. Od połowy lat dwudziestych XX wieku rozpoczyna się ofensywa państwa jako imputowanej społeczeństwu wartości nadrzędnej. Kluczowym tego momentem było przyjęcie przez XIV zjazd partii w 1925 roku tak zwanej doktryny budowania socjalizmu w jednym kraju. Przeorientowała ona dotychczasową politykę „eksportu rewolucji” w koncepcję umacniania zdobyczy socjalizmu w państwie radzieckim.

Doktryna ta dawała też podstawę do stopniowego odchodzenia od retoryki walki klasowej ku hasłom walki z wrogiem zewnętrznym i wewnętrznym. Na rzecz walki z tym ostatnim wypracowano koncepcję już nie „wroga klasowego”, lecz „wroga ludu”. W czasach stalinowskiego państwa totalitarnego (około 1930–1956) za pomocą tej kategorii określano sprawcę każdego czynu, który – w oparciu o bieżącą wykładnię Komitetu Centralnego partii komunistycznej – rozpoznawano jako antypaństwowy. W istocie totalitaryzm można opisać jako okres sprawowania (albo nawet redukcji) licznych tożsamości jednostkowych do jednego, nadrzędnego wspólnego mianownika tożsamości państwowej (Sadowski 2009: 94–99). Ukształtowana w ten sposób polityka tożsamościowa osłabnie – choć nigdy nie zaniknie – w latach odwilży za Chruszczowa, by doczekać się renesansu w latach rządów Breżniewa i ponownie stracić na znaczeniu w czasie gorbaczowowskiej pierestrojki.

Wiele danych dla semiotycznych badań nad kategorią państwa dostarczają teksty pisane jednocześnie o państwie i dla państwa, zwłaszcza te sygnowane przez uprawniony do tego podmiot, czyli suwerena. Znakomitym materiałem dla tego typu analizy są teksty konstytucyjne. Mając za zadanie wyrazić wolę określonego suwerena – bez względu na to, jaki był jego rzeczywisty wpływ na powstanie dokumentu – stanowią one opis rzeczywistości państwowej. Dla historyka kultury przeważnie największe znaczenie mają przy tym te elementy ustaw zasadniczych, które pozostają najmniej istotne dla prawnika konstytucjonalisty, a które stanowią manifest tożsamościowy bądź ideologiczny. Są to takie teksty, jak preambuła czy przepisy o charakterze programowym, nie zaś regulacyjnym.

Historia rosyjskiego konstytucjonalizmu pozostawiła po sobie kilka ustaw zasadniczych w kilkudziesięciu redakcjach. Schyłek okresu carskiego reprezentują wspomniane już *Ustawy zasadnicze Imperium Rosyjskiego* nadane przez Mikołaja II w 1906 roku. Okres republikański nie pozostawił po sobie aktu tej rangi, zaś w epoce radzieckiej funkcjonowały zarówno konstytucje poszczególnych republik (między innymi interesująca ustawa zasadnicza RSFRR), jak i trzy konstytucje

ogólnozwiązkowe – z 1924, 1936 roku (tzw. stalinowska) i z 1977 (breżniewowska), każda w wielu redakcjach uchwalanych co kilka lat.

Dla nas szczególne znaczenie będzie miała konstytucja RSFRR z 1918 roku, ostatnia, która – z racji uchwalenia jej jeszcze w okresie przedzwiązkowym – miała charakter programowy, podczas gdy kolejne, będące dokumentami niższej rangi niż ogólnopaństwowy akt ustrojodawczy, już tylko regulacyjny. Akty ogólnoradzieckie interesują nas z tej głównie przyczyny, że po ukonstytuowaniu się ZSRR, gdy stał się on podmiotem prawa międzynarodowego, były podstawowym nośnikiem narracji o państwie. Także deklaracja o przejęciu ogólnoradzieckiej spuścizny prawnej, ogłoszona przez Rosję w momencie rozpadu ZSRR, upoważnia nas do rozpatrywania właśnie tej tradycji jako punktu odniesienia dla obecnie funkcjonującej konstytucji Federacji Rosyjskiej z 1993 roku.

Poza wszystkim warto zauważyć, że ustawy zasadnicze Imperium Rosyjskiego są niezwykle interesującym dokumentem także pod tym względem, że stanowią świadectwo translacji zasad i konceptów powiązanych z rosyjskim samodziernawiem na normatywny język prawny. „Państwo rosyjskie jest jednolite i niepodzielne” – głosił 1 artykuł ujednoczonego zbioru ustaw podpisanych przez cara u progu XX wieku. Stwierdzenie to zasługuje na szczególną uwagę z dwóch powodów. Po pierwsze, jest to jedyny, aż do czasów współczesnych, akt, który określenie „państwo” pozostawiał bez atrybucji. Po drugie dlatego, że teza o jednolitości i niepodzielności państwa pojawia się wraz z jednoczesnym wskazaniem w artykule 2 na autonomię Wielkiego Księstwa Fińskiego. Z semiotycznego (nie prawnego!) punktu widzenia było to niezbędne potwierdzenie statusu samowładcy, który – delegując określone uprawnienia na Finów – czynił to mocą swojej suwerennej woli.

Współczesna Rosja to, w myśl jej ustawy zasadniczej, „demokratyczne państwo prawa o republikańskiej formie rządów” (art. 1, par. 1; Konstytucja Rosji 2000), a także „państwo socjalne” (art. 7, par. 1). Konstytucjonalista zwróciłby uwagę, że obie atrybucje odnoszą się do dwóch porządków, a nadto że druga ma charakter programowy. Dla nas wystarczające jest stwierdzenie, że żadna z nich nie ma charakteru

wyłączającego. To zresztą łączy współczesny koncept państwa rosyjskiego z konceptem tegoż państwa zapisanym w konstytucji schyłkowego Imperium. W czasach radzieckich bowiem określenie „państwo” każdorazowo wykluczało pewne kategorie obywateli z semiotycznego statusu suwerena. Chodzi przy tym o status suwerena semiotycznego. Pytanie o rzeczywistego suwerena władzy w państwie radzieckim na różnych etapach jego rozwoju jest kwestią sądów historyków społecznych i historyków prawa.

Artykuł 10 konstytucji RSFRR z 1918 roku, wprowadzając atrybucję konceptu „państwo”, ujmował kwestię suwerena następująco:

Republika Rosyjska jest wolnym socjalistycznym społeczeństwem wszystkich ludzi pracy Rosji. Cała władza na terytorium Rosyjskiej Socjalistycznej Federacyjnej republiki Radzieckiej należy do całej ludności pracującej kraju, zjednoczonego poprzez Rady miejskie i wiejskie (*Конституция РСФСР, 1918*).

Już pierwsze zdanie wyłącza z interesującego nas statusu wszystkie osoby niebędące desygnatami pojęcia „człowiek pracy”. Kolejne jedynie pogłębiają charakterystykę suwerena.

W powyższym akcie ustrojodawczym znajduje się ponadto wyrazista prawna regulacja, mówiąca, że RSFRR pozbawia praw „poszczególne osoby i grupy, które korzystają z nich na szkodę interesów rewolucji socjalistycznej” (art. 23). Co więcej, w konstytucji wymienione zostały całe kategorie obywateli, które język czasów rewolucyjnych określać będzie mianem *liszency* („pozbawieńcy”). Nie będą im przysługiwać żadne prawa wyborcze. Do tej grupy należały między innymi „osoby żyjące z dochodów nie pochodzących z własnej pracy”, handlarze, członkowie rodziny carskiej czy duchowni. „Stalinowska” konstytucja ZSRR gwarantowała wprawdzie prawa wyborcze wszystkim obywatelom, ale na poziomie semiotycznym status suwerena przyznano wyłącznie robotnikom i chłopom. ZSRR jest więc „państwem robotników i chłopów”, jak czytamy w artykule 1 tej konstytucji, zaś „cała władza należy do ludu pracującego miast i wsi w osobie rad Delegatów Ludu Pracującego” (art. 3; Stalin 1951).

Różnica pomiędzy „obywatelem” a członkiem społeczności „ludu pracującego miast i wsi” ujawniać się będzie na płaszczyźnie gwarantowanych praw obywatelskich. I tak, dla przykładu, prawo do pracy i wypoczynku przysługiwać miało „obywatelom” (art. 118 i 119, Stalin 1951), natomiast wolność słowa, prasy, zgromadzeń i wolność stowarzyszania się wprawdzie również przysługiwała „obywatelom”, ale tylko „zgodnie z interesami ludu pracującego” (art. 125 i 126, Stalin 1951). Ta modalność semantycznie różnicowała suwerena i ogół obywateli. Na poziomie politycznym dawała możliwość odmowy korzystania z wymienionych praw i uzasadnienia jej arbitralnie formułowanym interesem publicznym.

Z kolei konstytucja epoki Breżniewa, choć za suwerena uznała po prostu „lud” (tym razem bez żadnych określników), w Związku Radzieckim widziała „socjalistyczne państwo ogólnonarodowe, wyrażające wolę i interesy robotników, chłopów i inteligencji, ludzi pracy wszystkich narodów i narodowości kraju” (art. 1; *Konstytucja* 1977). Tak ogólne sformułowanie określające suwerena i jednocześnie tak szczegółowa atrybucja konceptu „państwo” w gruncie rzeczy rozmywały funkcjonujący już semiotyczny efekt wyłączenia. Nawiasem mówiąc, nie szła z tym w parze demokratyzacja samego aktu konstytucyjnego, w którym – po raz pierwszy w dziejach konstytucjonalizmu radzieckiego i w gruncie rzeczy po raz pierwszy uczciwie – stwierdzono *explicite*, że:

Kierowniczą i przewodnią siłą społeczeństwa radzieckiego, trzonem jego systemu politycznego oraz wszystkich organizacji państwowych i społecznych jest Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego (art. 6, *Konstytucja* 1977).

Powróćmy jeszcze do problematyki suwerena w tekście konstytucji carskiej, gdzie wyraźnie wyartykułowany został koncept samowładztwa: „Imperatorowi Wszechrosyjskiemu przynależy Najwyższa Władza Samodzierżawna” (art. 1). Stwierdzenie to służy translacji na język prawny nie tyle i nie tylko samego statusu suwerena władzy najwyższej (gdyż wówczas nie wymagałaby ona dodatkowej atrybucji), co właśnie

historycznie i kulturowo uwarunkowanego konceptu rosyjskiego samowładztwa. Kluczowe wydaje się dopełnienie powyższego przepisu: „Ukorzyć się przed Jego [cara] władzą nie tylko ze strachu, ale i z sumienia [ros. *nie to'ko za strach, no i za sowiest'*] sam Bóg nakazuje”. Władza cesarska uzyskuje zatem wymiar Boski. Sakralizacja imperatora jest oczywista. Stwórca nie tylko legitymizuje status samodzierzcy, lecz – ze względu na użyty w przepisie czas teraźniejszy – realnie uczestniczy w sprawowaniu przezeń władzy ziemskiej. Dodatkowo świętość osoby cara została wprost stwierdzona w artykule 5, w którym czytamy: „Osoba Imperatora Pana jest święta i nietykalna”.

Kategoria „świętości” pojawia się w konstytucji Mikołaja II jeszcze tylko raz i to w zupełnie innym znaczeniu: „Obrona Tronu i Ojczyzny jest świętym obowiązkiem każdego rosyjskiego poddanego” (art. 28). Zwróćmy uwagę, że owo najwyższe zobowiązanie formułowane jest z jednej strony w odniesieniu do samego władcy, z drugiej – w kontekście konceptu ojczyzny. Przy czym ojczyzna jest tutaj określona nie za pomocą rzeczownika *rodina*, lecz jako *otieczestwo*, związane znaczeniowo z ziemią i podkreślające więź z poprzednimi pokoleniami. Nie pojawia się natomiast w tym kontekście kategoria państwa.

Mamy tu do czynienia z takim sposobem formułowania obowiązku obronnego spoczywającego na barkach członków wspólnoty rosyjskiej, który wynika z kulturowej stałej, czyli z silnego utożsamienia z wyobrażeniem *rodiny/otieczestwa*, wzmocnionym przez kult ziemi, przy jednoczesnej obojętności wobec struktur państwowych. Świadczy o tym nie tylko ustawa zasadnicza współczesnej Rosji, gdzie „Obrona Ojczyzny jest powinnością i obowiązkiem obywatela” (art. 59), lecz także konstytucje „stalinowska” i „breżniewowska”. Szczególne znaczenie owej powinności we wszystkich tych konstytucjach jest wzmacniane przymiotnikami „święty” czy „najświętszy” (tak w polskich tłumaczeniach, a w rosyjskim tekście – począwszy od konstytucji Mikołaja II – zawsze *swiaszczennyj*).

Co ciekawe, w ustawie z 1977 roku znajdujemy jeszcze *passus*, że „obrona socjalistycznej ojczyzny jest najważniejszą funkcją państwa” (art. 31). Z jednej strony stanowi on kolejne świadectwo współlistnienia dychotomii „państwo – ojczyzna”, z drugiej zaś dowodzi semiotycznej

„zewnętrności” państwa zarówno względem kategorii obywatela, jak i wobec kategorii ojczyzny. Państwo funkcjonuje ponieważ po to, by bronić tego, czego obrona stanowi „świętą powinność” obywateli, czyli – lokuje się obok obywateli, jako odrębny wobec nich podmiot powiązany z ojczyzną więzią lojalności. Dodajmy, że w tym przypadku atrybucji podlega pojęcie „ojczyzna” i choć „socjalistyczna” nie jest tu typowym określnikiem wykluczającym, to za jego pomocą dokonuje się filtracja przymiotów ojczyzny podlegających ochronie.

W kontekście semiotyki kategorii „państwo” szczególnie ciekawa jest pierwsza konstytucja RSFR, gdzie ulega ono całkowitej marginalizacji. Zgodnie z przytoczonym wyżej art. 10, republika definiowana jest nie poprzez atrybuty państwowe, lecz społeczne. Co więcej, art. 9 stwierdza tymczasowy i instrumentalny charakter ustawy zasadniczej, powołanej do życia w celu:

ustanowienia dyktatury [...] proletariatu i najbiedniejszego chłopstwa [...], w celu całkowitego zduszenia burżuazji, likwidacji wyzysku człowieka przez człowieka, wprowadzenia socjalizmu, w którym nie będzie ani podziału klasowego, ani władzy państwowej (*Конституция РСФСР*, 1918, wyróż. aut.).

Przedstawiony w ten sposób postulat programowy wynika oczywiście z rewolucyjno-utopijnego paradygmatu kultury tego czasu i z ideologii marksistowskiej. Jednocześnie doskonale wpisuje się w apañstwowo ukierunkowanie uczestników kultury rosyjskiej.

W niesłychanie interesujący sposób rysuje się kulturowy koncept państwa w preambule obecnie funkcjonującej konstytucji Federacji Rosyjskiej. Stanowi ona istotne świadectwo czasu. Przygotowywana była jako manifest tożsamościowy społeczeństwa kraju, który nigdy nie funkcjonował w takich granicach, jakie ustaliły się po rozpadzie ZSRR. Rosjanie, ze względu na długotrwałą politykę symboliczną ZSRR, nie mieli symbolicznych narzędzi do utożsamiania się z państwem innym niż Związek Radziecki. Od czasu tak zwanej wielkiej wojny ojczyźnianej w oficjalnym dyskursie radzieckim komponent rosyjski pełnił funkcję trzonu całej wspólnoty państwowej. Hymn Związku Radzieckiego od

1944 roku głosił: *Sojuz nieruszymyj riespublik swobodnych / Splotiła nawieki Wielikaja Rus*⁴¹. Przy tym określenie *Wielikaja Rus*, ze względu na historię rewolucji bolszewickiej i charakter powojennych enuncjacji Stalina o „najwybitniejszym” narodzie ZSRR, nie pozostawia wątpliwości, że mowa tu o narodzie wielkoruskim, czyli właśnie rosyjskim. Warto również podkreślić, że RSFRR była jedyną radziecką republiką, w której w szeregi kierowniczej partii (WKP(b), później – KPZR) wstępowało się bezpośrednio, nie zaś – jak gdzie indziej – pośrednio poprzez przynależność do partii komunistycznych poszczególnych republik. Podobnie zresztą sprawa się miała z przynależnością do większości stowarzyszeń i związków zawodowych. W rezultacie po 1991 roku Rosjanie mieli znacznie mniej powodów do utożsamiania się ze swoim państwem w ówczesnych granicach niż na przykład Gruzini, Estończycy czy Ukraińcy.

Granice dawnej RSFRR nie pokrywały się z rosyjską geografią symboliczną. Brakowało w nich wielu elementów trwale związanych z państwowością rosyjską na poziomie symbolicznym, jak choćby Mińska, Odessy, Krymu, a przede wszystkim „matki miast ruskich”, jak zwykle w kulturze rosyjskiej określano Kijów. Fraza ta, zaczerpnięta z *Powieści minionych lat*, „oderwała się” od pierwotnego tekstu i funkcjonuje samodzielnie. W sytuacji, gdy rozpad ZSRR, „uwalniając” wszystkie republiki związkowe, w naturalny sposób rozpałił również dążenia niepodległościowe niektórych republik autonomicznych (przede wszystkim Czeczenii, Inguszetii i Tatarstanu, które zresztą nie podpisały tak zwanej umowy federacyjnej z 1992 roku i prawnie unormowały swój status dopiero w latach późniejszych), symboliczną funkcją preambuły w rosyjskiej konstytucji stała się między innymi legitymizacja istnienia kraju w ówczesnym składzie republik i w ówczesnych granicach. Taką rolę odgrywają następujące słowa:

My, wielonarodowy lud [ros. *mnogonacjonalnyj narod*] Federacji Rosyjskiej,
złączeni wspólnym losem na swej ziemi, [...]

⁴¹ Niezniszczalny związek wolnych republik / Złączyła na wieki Wielka Ruś.

zachowując historycznie ukształtowaną jedność⁴² państwową [ros. *istoriczieski słożywszejesja gosudarstwiennoje jedinstwo*],
 czcząc pamięć przodków, po których odziedziczyliśmy miłość i szacunek
 do Ojczyzny,
 wskrzeszając suwerenną państwowość Rosji [...],
 w poczuciu odpowiedzialności za Ojczyznę [...] uchwalamy Konstytucję Federacji Rosyjskiej.

Pomijając niemożliwość zadowalającego tłumaczenia na język polski kategorii *mnogonacjonalnyj narod*, którą błyskotliwej analizie poddał Andrzej de Lazari (2009: 237–241), trzeba zauważyć, że z powyższych konstrukcji przebija próba nowego zdefiniowania wspólnoty państwowej. Dokonuje się to poprzez odniesienie się do takich kategorii, jak „wspólny los”, pamięć przodków, szacunek do Ojczyzny i historyczne doświadczenie życia w obrębie jednego państwa – uznanych za potencjalne wspólne mianowniki dla szeregu etnosów zaludniających Rosję. Jednocześnie kategoria „historycznie ukształtowanej jedności państwowej” sformułowana jest w sposób niesłychanie bezosobowy, bo za pomocą imiesłowu przymiotnikowego biernego, podczas gdy dotąd w kulturze rosyjskiej narracje o wspólnotowej przeszłości nierozzerwalnie łączyły się ze stroną czynną i formami wyrazicie osobowymi, bez których w zasadzie niemożliwa jest właściwa ekspozycja kodów heroicznych.

W klasycznej historiografii Karamzina podmiotem sprawczym historii są kolejni władcy, w *Historii Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)*. *Krótkim kursie* – Lenin i Stalin, a w preambule konstytucji „breżniewowskiej” – spersonifikowana rewolucja październikowa. „Historycznie ukształtowana jedność państwowa” to próba wypracowania takiego manifestu tożsamościowego, który zbiorowy nadawca mógłby zaakceptować i utożsamić z państwem o granicach nieposiadających symbolicznej legitymacji w świadomości zbiorowej.

⁴² W oryginale – *jedinstwo*. Celowo zamieniamy tu użyty przez polskiego tłumacza rzeczownik „wspólnota”, jako nieuprawniony, i zastępujemy go słowem „jedność”. Innym poprawnym wariantem byłaby „jednolitość”.

Inteligencja

Specyfice rosyjskiego samodzielnia i instytucji kontynuujących jego tradycję w XX wieku kultura rosyjska zawdzięcza istnienie szczególnego fenomenu społecznego, jakim jest rosyjska inteligencja. Choć ma ona funkcjonalne odpowiedniki we wszystkich krajach zachodnich, to jednak podkreślić należy, że rosyjskiemu i polskiemu pojęciu „inteligent” na Zachodzie bliższe jest określenie „intelektualista” (Walicki 2007: 46). W takim sensie o intelektualiście jako o przedstawicielu inteligencji pisze również Richard Pipes (Pipes 2006: 127–160).

Z punktu widzenia funkcji w świadomości społecznej, miejsca w odczuciu wspólnoty kulturowej i pod względem roli w mechanizmach władzy oraz konstrukcji społeczeństwa, rosyjska inteligencja traktowana jest niekiedy jako zjawisko wręcz unikalne (por. Lipatow 2001: 219–220). Jest przy tym fenomenem trudnym do opisanja. Nie jest bowiem łatwo wyodrębnić cechy inteligencji jako takiej. Jej istotą istnienia nie jest definiowanie się w kategoriach odrębnej grupy społecznej, lecz raczej uwypuklanie swojego stanowiska w odniesieniu do zjawisk społecznych. Jak zauważa Andrzej Walicki, twórcami rosyjskiego, aksjologicznego rozumienia tego pojęcia byli narodnicy lat siedemdziesiątych XIX wieku:

Uważali oni, że niezbędnym, definicyjnym warunkiem przynależności do inteligencji jest zaangażowanie w walkę o postęp społeczny, mierzony polityczną i ekonomiczną emancypacją ludu (Walicki 2007: 45).

Zatem, co ciekawe, ani poziom wykształcenia, ani walory intelektualne nie były tutaj żadnym kryterium. Przy tym wraz ze zmianą realiów społeczno-politycznych przemianie ulegają punkty odniesienia inteligentów. Stąd bierze się różnorodne historyczno-kulturowe oblicze rosyjskiej inteligencji, na co wskazuje między innymi Borys Uspienski (2001: 99–100).

Badacz twierdzi, że istotną cechą rosyjskiej inteligencji jest pojmowanie siebie w relacji do władzy i ludu (narodu), które są dwoma biegunami społecznej przestrzeni kultury. Inteligencja niemal zawsze pozostaje w opozycji do władzy i służy ludowi (w znaczeniu

rosyjskiego konceptu *narod*). Cechuje ją opozycyjność wobec instytucji dominujących w zbiorowości, wobec reżimu, nastawień religijnych, ideologicznych, norm etycznych i reguł zachowania. Przy zmianie realiów społecznych następuje zazwyczaj także zmiana zachowań inteligencji. Hołdując tradycji oporu, każdorazowo poddaje ona krytyce negatywnie postrzegane cechy rzeczywistości. Uspienski wskazuje w tym kontekście, że w carskiej Rosji, czyli w społeczeństwie religijnym, rosyjską inteligencję cechował ateizm, natomiast w okresie ZSRR, programowo ateistycznym – religijność (tym zresztą rosyjska inteligencja różni się od intelektualistów Europy Zachodniej, ukształtowanych przeważnie przez ideologie wyrosłe w nurcie oświeceniowym). W tym miejscu trzeba jednak zastrzec, że Uspienski dokonał znacznego uproszczenia. Religijność bowiem jako postawa inteligencji rosyjskiej w warunkach społeczeństwa radzieckiego pojawia się w czasach Breżniewa, manifestuje się zaś wyraźnie dopiero w schyłkowym okresie ZSRR.

W znaczeniu wskazującym na określenie grupy społecznej wyraz „inteligencja” pojawia się w języku rosyjskim, najprawdopodobniej za pośrednictwem języka polskiego, nie wcześniej niż w latach czterdziestych XIX wieku (Uspienski 2001: 156; Walicki 2007: 44). W druku został on użyty w 1866 roku przez Piotra Boborykina w odniesieniu do „najbardziej światłej, wykształconej grupy społecznej”, z jednoczesnym wskazaniem na ówczesnych wybitnych przedstawicieli tej grupy: Aleksandra Hercena, Lwa Ogariowa i Mikołaja Czernyszewskiego. Wszystkie te postaci łączy wyrazista kontestacja instytucji samowładztwa. Sprzeciw wobec maszyny państwowej w czasie ugruntowanego, modelowego samodziernawia połowy XIX wieku prowadzi wówczas do powolnego odseparowywania się części poddanych od imperium. Pojawia się nawet swoista moda na pozostawanie poza służbą państwową, co odnotowuje się nawet w nekrologach i na nagrobkach, jak w wypadku filozofa i dramaturga Aleksandra Suchowo-Kobylina, który „nigdy nie służył”.

Następuje też proces powolnej degradacji pozycji społecznej rosyjskiej szlachty. Z ludzi bez majątku, który w myśl prawa majoratu

pozostawał przy najstarszym ze szlacheckich synów, bez obowiązku służby krajowi, niemającej wpływu na władzę, zrodziła się osobliwa grupa tak zwanych „zbędnych ludzi”, o których już wcześniej wspominaliśmy. Wraz z *raznoczyńcami* – osobami nienależącymi do żadnej tradycyjnej klasy społecznej, reprezentującymi różne rangi urzędnicze lub znajdującymi się w ogóle poza tabelą rang – z czasem stworzą oni inteligencję (*Iwr*, 1: 232–235). Byli to ludzie reprezentujący bądź wolne zawody rozumiane zgodnie ze średniowieczną jeszcze teorią siedmiu sztuk wyzwolonych, czyli lekarze, nauczyciele, adwokaci, pisarze, artyści, filozofowie i inżynierowie, bądź niżsi rangą urzędnicy państwowi. *Raznoczyńcy* nie posiadali tytułów szlacheckich, święceń duchownych ani nie należeli do gildii kupieckich czy cechów rzemieślniczych.

Z kolei określenie „zbędni ludzie” ma proveniencję literacką. Sama nazwa pochodzi z *Dziennika człowieka niepotrzebnego* Iwana Turgeniewa opublikowanego w 1850 roku. Galerię „zbędnych” tworzą postaci Turgeniewa ze *Szlacheckiego gniazda*, *Rudina*, *Asi* czy *Wiosennych wód*. Dokładnie ten sam typ bohatera, choć jeszcze nienazwany, występował w najsłynniejszych dziełach romantyków: w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina czy *Bohaterze naszych czasów* Lermontowa. Ich podstawowymi cechami psychologicznymi są swoista apatia, poczucie wyobcowania, niezdolność podjęcia zdecydowanych działań, a wszystko to pomimo wyrazistych walorów intelektualnych i krytycznego stosunku do rzeczywistości. Zbiorowy portret pokolenia „zbędnych ludzi” będzie budowany na podobieństwie życiorysów. Bohaterów łączy dzieciństwo spędzone w Rosji w czasach wojny z Napoleonem, młodość zdominowana przez idee dekabrystów, przy jednoczesnej bierności wobec akcji politycznych, podstawowe wykształcenie odebrane w domu, dalsze zaś powiązane z fascynacją filozofią Hegla i jego podkreśleniem autorytetu historii. W wieku dojrzałym „zbędni ludzie” zazwyczaj zajmowali pozycje umiarkowanie okcydentalistyczne.

Negatywne strony osobowości „zbędnych ludzi” zostały genialnie opisane przez Iwana Gonczarowa w powieści *Obołomow* z 1859 roku. Tytułowy bohater to człowiek pasywny, niezdolny do wysiłku i działania, marzyciel, którego cechuje pasożytnictwo, pokora, podatność na

zniewolenie, strach przed odpowiedzialnością i nadzieja, że „jakoś tam będzie”. Krytyk literacki Mikołaj Dobrolubow nazwał takich ludzi „obłomowszczyzną”. Jak podejrzewają niektórzy badacze (*IwR*, 3: 282–288), postawa ta, często potem pojmowana jako schorzenie socjopsychiczne, stała się fundamentem powstania *homo sovieticus*. W czasach chaosu bowiem – twierdzą zwolennicy tej teorii – bierność Obłomowów zamieniać się może w tęsknotę za silną władzą, dzierżoną przez wielkiego człowieka, który „wyzwał” naród od przykrej konieczności działania i uwalnia od odpowiedzialności za swoje czyny⁴³.

Borys Uspienski (2001: 106–108) wskazuje, że jeśli uznać inteligencję rosyjską za „produkt” samodzierżawia, a jej ostateczne skryształowanie za bezpośrednią odpowiedź na program Uwarowa „Prawosławie – Samodzierżawie – *narodnost*”, to w procesach formowania się inteligencji i jej programu uczestniczy dobrze znany w kulturze rosyjskiej mechanizm modeli dualnych. Co więcej, zamiast przyjąć po prostu francuską formułę „Wolność – Równość – Braterstwo” i tym samym włączyć się do tradycji demokracji zachodniej, inteligencja rosyjska reaguje przede wszystkim na program Uwarowa, czyniąc ze swych działań reakcją na reakcję. W rezultacie inteligencja, orientując się na triadę Uwarowa, włącza ją do swojego programu, lecz ze znakiem „minus”. Mamy więc „nie-Prawosławie – nie-Samodzierżawie – nie-*narodnost*”, ale „duchowość – rewolucyjność – lud”. Uspienski porównuje to zjawisko do „podwójnego przekładu”, który w szerokim semiotycznym sensie wydaje się typowy dla ewolucji kultury rosyjskiej i jednocześnie stanowi o specyfice rosyjskiej inteligencji jako zjawiska kulturowego.

⁴³ Inna interpretacja „obłomowszczyzny” zakłada, że jest ona romantyczną apoteozą „gonii” – odwiecznych potęg natury, zapewniających reprodukcję poprzez akt rodzicielski, oraz odrzuceniem „urgii” – cywilizacyjnych czynów twórczych, reprezentowanych w powieści Gonczarowa przez przyjaciela Obłomowa – Andrieja Sztolca. Cena postępu jest dla Obłomowa zbyt wysoka. Burzy bezpośredniość i harmonię naturalnych społeczności ludzkich – rodziny, rodu i wspólnoty. Tak interpretuje tę postać Nikita Michalkow w słynnym obrazie *Kilka dni z życia Obłomowa* (1979) z genialnymi rolami Olega Tabakowa jako Obłomowa, Jurija Bogatyriowa jako Andrieja Sztolca i Jeleny Sołowiej jako Olgi.

Ponieważ model władzy samodzierżawnej, w opozycji do którego wytworzyła się inteligencja, kształtował się do czasów Iwana Groźnego, Dmitrij Lichaczow dowodzi, że zaczątkowej postawy inteligenckiej można szukać już u religijnego myśliciela i mnicha Maksyma Greka, przeciwnika władzy książęcej, podnoszącego kwestię niesprawiedliwości społecznej czasów feudalnych, czy też u kniazia Andrzeja Kurbskiego, reprezentującego personalistyczne myślenie i głoszącego otwartą krytykę rządów cara (Лихачев 1993: 5). Trzeba jednak stwierdzić, że temu ostatniemu Lichaczow wyraźnie odmawia statusu inteligenta w związku z jego przejściem – nie jako kniazia, lecz jako dowódcy – na stronę Rzeczypospolitej. Najczęściej jednak przyjmuje się, że inteligencja to poniekąd sztuczny produkt reform Piotra I. *Dworianstwo* (szlachta rosyjska), przyjmując zachodni sposób życia, oddaliła się od ludu i stała się mu obca kulturowo. W rezultacie tych procesów w drugiej połowie XIX wieku ruch *poczwinienników* – głoszących „powrót do gleby” (od ros. *poczwa* – „gleba”) – paradoksalnie ostatecznie wyznaczył podział na inteligencję i lud.

Samodzierżawie z czasem stworzyło takie tryby maszyny państwowej, by mogła ona przetrwać władcę. Przykładem tego jest między innymi świadome wychowanie Aleksandra II na cara. Wtedy właśnie zaczęto jednoznacznie uczyć poddanych, że tylko dzięki właściwemu zachowaniu można uzyskać pożądaną rezultat, jakim jest przede wszystkim łaska władcy. Tym samym w Rosji utrwalił się magiczny model władzy. Model wcześniejszy – nazwijmy go religijnym – zakładał, że nawet właściwe zachowanie czy apel do władcy mógł pozostać bez odzewu, podobnie jak prośby skierowane do Boga. Pojawienie się inteligencji, odseparowanej od państwa wspomnianym wyżej hasłem „nigdy nie służył”, systemowo podkopywało autorytet samodzierżawia i sprawiało, że władza w jej istnieniu dostrzegała niebezpieczeństwo⁴⁴.

⁴⁴ W Polsce załążek inteligencji stanowiła ubożająca szlachta, a procesy jej degradacji w XIX wieku przyspieszył brak zasady majoratu i idące za nim rozdrobnienie ziem. Zubożała szlachta nie zasilala też stanu urzędniczego. Rozwijającą się poza systemem urzędniczym opresyjnych państw zaborczych

Borys Uspienski (2001) podkreśla, że inteligencja, nie służąc państwu, od początku swego istnienia przyjmuje na siebie misję formułowania samoświadomości ludu-narodu i jej wyrażania. I w Rosji carskiej, i – później – w ZSRR inteligencja podejmowała próby ocalenia kultury wysokiej w obliczu triumfującego biurokratyzmu. Pełniła także misję nauczającą i dlatego przybierała – według uczonego, który powołuje się tu na Gieorgija Fiedotowa (Федотов 2003: 175) – kształt „laickiego zakonu”, klasy prometejskiej. Inteligencję charakteryzuje stały *podwиг* (*podwiznichestwo*) rozumiany tu jako ciągła ofiara, permanentna gotowość do wyrzeczeń i poświęceń dla drugiego człowieka, nawet za cenę życia.

Badacze (Uspienski 2001; Lipatow 2001) wskazują też na konsekwentnie zmieniającą się, w zależności od sytuacji historycznej, metodę wpływu inteligencji na rzeczywistość społeczną – za pomocą słów lub czynów. Słowem starali się oddziaływać na postawy Rosjan tacy osiemnastowieczni protoplaści inteligentów, jak wydawca, myśliciel i dziennikarz Mikołaj Nowikow czy wspomniany już autor przenikliwej *Podróży z Petersburga do Moskwy* – Aleksander Radiszczew. Czyn przejawia się z kolei u dekabrystów. Po ich klęsce znów przychodzi czas na słowo, tym razem Piotra Czaadajewa i pisarzy połowy XIX wieku. Za panowania Aleksandra II znów następuje zmiana. Przychodzi czas czynów, choć wynikiem tego jest rozłam wśród inteligencji, która dzieli się na dwie warstwy.

Mikołaj Bierdiajew w słynnym artykule z 1909 roku zatytułowanym *Filosofskaja istina i intelligentskaja prawda* (Бердяев 1909: 1–22), którego tytuł – ze względu na przeciwstawienie omawianych wyżej koncepcji *istina* i *prawda* – trudno oddać w języku polskim, pierwszą grupę nazywa „wyższą inteligencją” i wskazuje, że widziała ona możliwość realizacji ideałów liberalizmu na drodze ewolucji. Drugą warstwę określa

inteligencję charakteryzował więc naturalny antagonizm wobec władzy. Historia polskiej inteligencji opisana została ostatnio w monumentalnym trzutomowym dziele pod redakcją Jerzego Jedlickiego *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918* (Warszawa, 2008).

natomiast mianem „inteligencji w cudzoziemiu”. Jest ona reprezentowana przez *raznoczyńców* o niższym poziomie wykształcenia, którzy, sprzyjając rozwijającym się ideom socjalizmu, dążyli do ich realizacji na drodze rewolucji, poprzez przemoc, gwałt i terror. Czyn pierwszych związany jest między innymi ze światopoglądem *poczwinników*, myślicieli i literatów skupionych w latach 1861–65 wokół czasopism „Wriemia” i „Epocha” (Nikołaj Strachow, Apołłon Grigorijew, Fiodor Dostojewski). Utrzymywali oni, że po reformach Piotra I nastąpiło „oderwanie” warstw oświeconych od gleby, i postulowali „powrót do ludu”, czyli do tradycyjnego światopoglądu, którego nosicielem był lud i warstwy średnie. Środkiem naprawy sytuacji miał być rozwój oświaty wśród chłopstwa (akcja *oswietitelstwa* i tak zwane „chodzenie w lud”). Przedstawiciele inteligencji aktywnie działali w ziemstwach i w sferze przedsiębiorczości. Zajmowali się pracą organiczną „u podstaw” w szkolnictwie i lecznictwie, a także mecenasem i dobroczynnością. Drugi odłam inteligencji poprzez podburzanie chłopów do buntu oraz terror indywidualny doprowadził, po zabójstwie Aleksandra II w 1881 roku, do głębokiej reakcji władzy.

Pierwszy historyk rosyjskiej inteligencji Dymitr Owsianiko-Kulikowski⁴⁵ zwrócił uwagę, że wraz ze społecznym rozwarstwieniem środowiska doszło w zasadzie do powstania nie jednej, a kilku formacji inteligencji. Okres po nieudanej rewolucji w latach 1905–1907 doprowadził do wewnętrznej konfrontacji i ideowego starcia inteligenckich światopoglądów.

Autorefleksja inteligencka znajduje ujście w dwóch słynnych zbiorach artykułów z początku XX wieku. Pierwszy z nich to *Drogowskazy* (ros. *Wiechi*) z 1909 roku, drugi – wydany rok później – został zatytułowany *Inteligencja w Rosji*. Jak wskazuje Aleksander Lipatow (2001: 223–224) prezentują one stanowiska dwóch środowisk inteligenckich – odpowiednio przedstawiciele świata nauki (filozofów i socjologów) oraz działaczy społeczno-politycznych i uczonych-społeczników. *Drogowskazy*,

⁴⁵ Autor trzypięciotomowej pracy *Istorija russkoj intelligenciji* (1906–1911) oraz wielu artykułów, między innymi *Psichologija russkoj intelligenciji* zawartego w słynnym zbiorze *Intelligencja w Rossiji* (1910).

poprzez skupienie się na płaszczyźnie filozoficzno-etycznej, otwierają perspektywę wyjaśnienia wewnętrznej istoty zachodzących procesów. Z kolei autorzy polemicznej odpowiedzi zawartej w zbiorze *Inteligencja w Rosji* koncentrują się na uwarunkowaniach prawno-politycznych i społeczno-ustrojowych. Lipatow, posługując się przy tym metaforą antycypowanego przez Dostojewskiego totalitaryzmu, twierdzi, że:

[...] ich zharmonizowanie okazało się niemożliwe – przynajmniej w ciągu tak krótkiego czasu, który wyznaczyła historia, zanim władzę przechwyciły przepowiedziane przez Dostojewskiego „biesy” (Lipatow 2001: 224).

Niezależnie od wewnętrznych podziałów inteligencja jednoznacznie poparła rewolucję lutową 1917 roku, która otwierała możliwości tworzenia państwa prawa i społeczeństwa obywatelskiego. Niektórzy inteligenci (na przykład Osip Mandelsztam, Jewgienij Zamiatin, Walerij Briusow, Aleksander Błok i czołówka awangardy artystycznej) poparli także przewrót bolszewicki. Nowa władza, nie żywiąc do inteligencji ani cienia sympatii – przypomnijmy tu głęboką idiosynkrazję Lenina wobec tej „warstwy społecznej” (*prostojki*), którą nazywał gównem (Lipatow 2001: 225) – do czasu osiągnięcia własnej stabilizacji dbała o jej względy, gdyż była ona przydatna do podboju kraju i pełnego podporządkowania społeczeństwa. Prócz aparatu nacisku reżim potrzebował bowiem także tych, którzy potrafili przekonywać słowem. Postępujący rozłam inteligencji z bolszewizmem spowodowany był właśnie tą rolą, która została jej narzucona. Miała się ona stać, według słów Aleksandra Lipatowa (2001: 226), „pęsem transmisyjnym” łączącym „politycznie i socjalnie podbity i ideologicznie zniewolony naród ze zdobyczym reżimem”.

W pierwszym dziesięcioleciu rządów władzy radzieckiej olbrzymia część przedrewolucyjnej inteligentckiej elity wyemigrowała, została deportowana (między innymi w ramach akcji „statek filozofów”, w wyniku której w 1922 roku na Zachodzie znalazło się stu kilkudziesięciu rosyjskich intelektualistów), bądź zginęła (dochodzi wówczas do samobójstw wśród inteligencji partyjnej i pisarzy). Reszty dokonał stalinowski terror lat trzydziestych. Ci, którzy podejmowali współpracę

z nową władzą, utracili etos i przestali pełnić funkcję dawnej inteligencji, zaś ocalałe jednostki mogły przekazywać inteligenckie wartości tylko poprzez tradycję rodzinną⁴⁶.

Odrodzenie etosu inteligenckiego przypada na czas tak zwanej odwilży chruszczowowskiej, kiedy w kontrze do czasów stalinowskich wytwarza się etos *szesťdiesiatnicestwa* (od ros. *szesťdiesiat'*, „sześćdziesiąt” – w kontekście lat sześćdziesiątych). *Szesťdiesiatnicy* to w gruncie rzeczy formacja intelektualna cechująca się literacką erudycją, skupiona wokół wartości humanistycznych, tradycji kulturalnej i nadziei na wypracowanie nowego, autentycznie socjalistycznego porządku społecznego w oparciu o ideały czasów rewolucyjnych. Wspólny portret pokolenia *szesťdiesiatników* obejmuje traumę stalinizmu (najczęściej w postaci pamięci o represjach czy śmierci bliskich), doświadczenie wydarzeń wielkiej wojny ojczyźnianej, a wreszcie także tezy „destalinizacyjnego” XX zjazdu KPZR jako istotnego elementu kształtującego światopogląd. Powyższa formacja kojarzona jest między innymi z postaciami Aleksandra Sołżenicyna, Bułata Okudżawy i Andrieja Tarkowskiego. Przejawem „nowego słowa” inteligentów-*szesťdiesiatników* stały się choćby słynne powieści: *Jeden dzień Iwana Denisowicza* Sołżenicyna, *Nie samym chlebem* Władimira Dudincewa czy *Życie i los* Wasilija Grossmana. Rękopis tej ostatniej powieści, przejęty przez KGB, został opublikowany na Zachodzie w 1980 roku, a w ZSRR ujrział światło dzienne dopiero w okresie pierestrojki.

Dodajmy, że wraz z wygasaniem atmosfery odwilży literaci-*szesťdiesiatnicy* zaczęli odczuwać typowy dla rosyjskiej kultury ostry kurs

⁴⁶ Skonstruowana ogólnie przez władzę nowa, zupełnie odmienna jakościowo i funkcjonalnie warstwa w dyskursie oficjalnym (Stalin 1951: 16–17) otrzymała miano „inteligencji radzieckiej” i jedynie nazwą nawiązywała do okresu przedrewolucyjnego oraz tradycji europejskich (Lipatow 2001: 227). Zadziałał tu, po raz kolejny, często pojawiający się przy tworzeniu rosyjskich bytów kulturowych mechanizm renominacji (do czego wrócimy w rozdziale o czasie), przejawiający się w typowym dla kolejnych reżimów XX i XXI wieku dodawaniem przymiotnika do rzeczownika w zasadzie niepodlegającego atrybucji.

władzy politycznej wobec inteligencji. Już w 1958 roku zaczęła się bezpardonowa kampania przeciwko Pasternakowi, który w jej efekcie zrzekł się literackiej Nagrody Nobla. W połowie lat sześćdziesiątych w głośnym procesie z oskarżenia o zagraniczną publikację antyrządzieckich utworów na kilka lat łągu zostali skazani Andriej Siniawski i Julij Daniel, zaś w 1974 roku, po aresztowaniu, oskarżeniu o zdradę ojczyzny i pozbawieniu radzieckiego obywatelstwa z kraju wydano Aleksandra Sołżenicyna.

„Odwilżowi” inteligencji, wychodzący z głębokiej emigracji wewnętrznej i powracający do oficjalnego obiegu kulturowego, jednocześnie przyczynili się do stworzenia nieformalnej instytucji społecznej tak zwanych posiedzeń kuchennych. Kuchnie stają się wówczas salonami intelektualnymi i zaczynają nieco przypominać kółka inteligentkie z pierwszej połowy XIX wieku. Do rozmów przy kuchence gazowej (i przy wódce z zakąską) predestynuje nie tylko tradycja rosyjskiej izby, ale i przekonanie, że kuchnia – jako przestrzeń wolna od telefonów – jest też miejscem wolnym od podsłuchów. Następstwem odwilży jest także długo oczekiwany czyn inteligencji – *samizdat* (niezależny obieg wydawanych nielegalnie w kraju publikacji) i rozszerzający się ruch dysydencki. Jego symbolami z czasem stają się Aleksander Sołżenicyn, Andriej Sacharow czy Władimir Bukowski.

Dla losów inteligencji nietypowym w kulturze rosyjskiej okresem była gorbaczowowska pierestrojka, podczas której dyskurs inteligentki urósł do rangi głównego nurtu dyskursu publicznego. Wyrazistym syndromem tej aberracji był choćby mandat deputowanego ludowego ZSRR uzyskany przez czołowego dysydenta – Andrieja Sacharowa. Aleksander Jakowlew – ideolog „nowego myślenia” i „jawności” (głównych haseł politycznych pierestrojki) i szef Wydziału Propagandy KC KPZR także do pewnego stopnia spełniał kryteria przynależności do środowiska inteligencji. Będąc przez ćwierć wieku wzorowym funkcjonariuszem partyjnym i świadkiem początku radzieckiej interwencji w Czechosłowacji w 1968 roku, Jakowlew przeżył przełom. Wkrótce potem stał się propagatorem niezideologizowanej socjologii, wspierając przy tym między innymi Jurija Lewadę, atakowanego za

niemarksistowską socjologię. Już jako członek i sekretarz KC umożliwił publikację objętych dotychczas zakazem utworów Sołżenicyna, Nabokowa, Rybakowa czy Dudincewa i doprowadził do „uwolnienia” filmów, które całymi latami leżały zamknięte w magazynach. Wreszcie stał się także jednym z ważniejszych przedstawicieli ruchu kładącego podwaliny pod krytyczne i rzetelne zbadanie i ujawnienie tragicznej spuścizny stalinizmu. Ruch ten na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych uruchomił lawinę publikacji.

Fenomen niespotykanego w dziejach Rosji uprzywilejowania inteligencji znacznie zanikać w epoce jelicynowskiej. W XXI wieku, za rządów Władimira Putina, konserwatywna i coraz bardziej autorytarna polityka, której towarzyszy wyraziste zorientowanie na urzeczywistnienie podstawowych treści powiązanych z rosyjskim konceptem władzy, zepchnęła inteligencję do jej tradycyjnego miejsca – do niszy kontestatorskiej.

Rozdział V

W ruską godzinę wiele wody upłynie...

Czas w kulturze rosyjskiej

Czymże jest więc czas?

Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem.

Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć – nie wiem.

św. Augustyn, *Wyznania*, ks. XI, 14

Jeśli zaufać powyższemu stwierdzeniu św. Augustyna, o czasie lepiej milczeć, niż mówić. Potwierdzają to niektórzy współcześni fizycy, którzy wcale nie są przekonani, że czas w ogóle istnieje. Niezależnie od tego, czy będziemy uważać czas za kategorię aprioryczną, z całą pewnością jest on, obok przestrzeni, podstawową kategorią kultury.

Percepcja czasu a kultura

Sposób percepcji czasu zawsze jest wyróżnikiem konkretnej kultury. Przeszłość, przyszłość i terażniejszość – to kategorie opisu świata specyficzne dla aparatu postrzeżeniowego poszczególnych kultur, ufundowanego zawsze na języku, którym porozumiewają się członkowie danej społeczności. Choć czas to pojęcie abstrakcyjne, zwykle mówi się o nim w odniesieniu do bardziej namacalnych doświadczeń. W Europie aż do średniowiecza podstawową płaszczyzną konceptualizacji czasu była przestrzeń (Guriewicz 1976: 29–42, 95–155). Dowody na poparcie tej tezy możemy do dziś zaobserwować w języku. Wystarczy przytoczyć polskie: „zbliża się czas żniw” czy „wiosna nie za górami”. Możliwy też

jest stosunek odwrotny – wyrażanie charakterystyk przestrzennych w terminach odnoszących się do czasu: „To blisko, trzy minuty spacerkiem...”. Czas i przestrzeń należy zatem traktować jako kategorie przenikające się i uzupełniające, a często nawet zlewające się w jeden amalgamat czasoprzestrzeni.

Główne cechy tradycyjnej i nowoczesnej percepcji czasu sprowadzają się do dwóch jego modelowych konceptualizacji – czasu cyklicznego i linearnego, określanych przez Borysa Uspienskiego mianem kosmologicznego i historycznego (Успенский 2002: 26–32, 90). Pierwsza z tych konceptualizacji jest charakterystyczna dla mitologicznego światopoglądu społeczności tradycyjnych, druga zaś dla światopoglądu modelowanego raczej przez refleksję przyczynowo-skutkową, charakterystyczną dla społeczności rozwiniętych. Jednak naturalnym narzędziem funkcjonowania obu modeli są cykle kosmiczne, wyznaczające rytm ludzkiego życia. Spośród nich największe znaczenie mają: cykl dzienny (a więc obrót Ziemi wokół własnej osi), miesięczny (obrot Księżyca dookoła Ziemi) i roczny (obrot Ziemi dookoła Słońca). Stąd we wszelkich kulturach – bez względu na sposób, w jaki postrzegają one czas – cykle te stanowią naturalną jednostkę rachuby czasu.

Czas uniwersalny, „jeden” dla wszystkich społeczności, jest wynalazkiem stosunkowo nowym. Stanowi efekt dążenia do uczynienia z chrześcijaństwa jedynej miary porządkującej dzieje. Pierwotnie historia pojmowana jako święta w czasach nowożytnych uitorowała drogę rozwojowi historii świeckiej, także opartej na czasie linearnym, ale tym razem już aspirującym do uniwersalności. Wprawdzie pierwsze zegary mechaniczne pojawiały się na początku XIV wieku, a zegary słoneczne i wodne znane są już od starożytności, ale dopiero wiek XVIII, dzięki pracom Izaaka Newtona, przynosi kategorię czasu zsekularyzowanego. Jest on rozumiany jako immanentna cecha świata (natury), przynależna wszystkim zjawiskom pod każdą szerokością geograficzną.

Ostateczne uporządkowanie kwestii czasowego uniwersalizmu miało jednak miejsce dopiero w XX wieku, dzięki Albertowi Einsteinowi. Przy czym nie myślimy tu wcale o jego teoriach naukowych, lecz o patencie, który pozwolił na pełne zsynchronizowanie zegarów kolejowych

tak, by pociągi mogły odchodzić z kolejnych stacji o ściśle określonej porze. Od tego momentu współczesnemu człowiekowi z cywilizacji zachodniej może się zdawać, że włada czasem. Wyraża to, na przykład, mówiąc: „*mam jeszcze pięć minut do odjazdu pociągu*”. Jednak patrząc na to z innej perspektywy, możemy też mówić o zniewoleniu człowieka Zachodu przez czas.

Czasowa cykliczność i linearność to dwa modelowe sposoby recepcji czasu, które wcale się nie wykluczają. Co więcej, umożliwiają konfigurowanie czasu kulturowego (czyli dominującej w danej kulturze postawy wobec tego fenomenu) w różnych proporcjach pierwszego i drugiego. Edward Hall w książce *Taniec życia. Inny wymiar czasu* (1999: 19–34) wskazuje jednak, iż typologia wymiarów czasu „używanym” przez większość z nas jest znacznie szersza. Obejmuje od sześciu do ośmiu odmian, z których część całkowicie umyka ludzkiej świadomości. Wśród ich rodzajów Hall wymienia: czas biologiczny, osobisty, fizyczny, metafizyczny, czas „mikro”, „synchro”, czas sakralny i świecki, a na koniec dodaje jeszcze typ dziewiąty – metaczas, który jednakże jest wyłącznie kategorią abstrakcyjną, odnoszącą się do zdarzeń czasowych i wszystkiego, co na ich temat powiedziano.

Oczywiście w najbardziej naturalny sposób odczuwamy czas biologiczny, wyznaczany przez dzień i noc, wschody i zachody słońca, przypływy i odpływy mórz oraz rytm pór roku. Na poziomie biologicznym odpowiada on za integrację wewnętrznych i zewnętrznych czynności organizmu ludzkiego, czyli za tak zwane fazowanie związane z biorytmami, czyli okresami wzmożonej i obniżonej energii. To właśnie z powodu czasu biologicznego mamy kłopoty podczas długich podróży, gdy przekraczamy kolejne strefy czasowe. Na jego podstawie nauka opracowała koncepcję czasu fizycznego, najpierw rozumianego jako czas stały i niezmienny, potem – jako względny.

Każdy z nas odczuwa też czas osobisty, który jest mocno powiązany z czasem biologicznym. Jednak czas osobisty to indywidualne, subiektywne odczuwanie czasu, dzięki któremu możemy mieć wrażenie jego zatrzymania lub przyspieszania. Jest to związane ze spowalnianiem lub przyspieszaniem naszych fal mózgowych, rytmu pracy serca i oddechu.

Mniej uświadamiamy sobie natomiast tak zwany czas „synchro”, bezpośrednio związany z czasem biologicznym, który działa na poziomie podświadomości. Odpowiada on między innymi za synchronizację oddechu noworodka z wydawaniem dźwięków, za rytm ruchów ludzi przy wspólnych działaniach fizycznych czy też za synchronizację czynności jednostek z życiem społeczności.

Obok czterech powyższych typów czasu istnieje także cała gama innych, jeszcze mniej uświadomionych (lub wręcz całkowicie nieświadomionych) przez współczesnego człowieka, a związanych bezpośrednio z kulturą. Ponieważ nie ma jednej koncepcji czasu fizycznego, nie ma też jednej wykładni, która tłumaczyłaby istnienie czasu metafizycznego. Wszystkie ewentualne jego oznaki, takie jak *déjà vu* czy przewidywanie przyszłości, większość z nas traktuje z dużym dystansem.

W naszym życiu codziennym dominuje obecnie czas świecki, choć przecież ciągle jeszcze nie zerwaliśmy w pełni z czasem sakralnym, którego wyrazem w chrześcijańskiej kulturze jest choćby porządek roku liturgicznego, a zatem wszystkie święta religijne, stanowiące – jak Boże Narodzenie – również element kultury świeckiej. Innym jego wyrazem są też specyficzne świeckie wycinki czasowe o religijnej proveniencji, na przykład okres żałoby. Jednak rola czasu sakralnego uległa znacznemu ograniczeniu. Każdorazowo rezygnacja z uczestnictwa w takim czy innym rytuale na rzecz powinności wynikających z czasu świeckiego jest dowodem na regres znaczenia czasu sakralnego czy wręcz na utratę zdolności jego przeżywania.

Kwestia czasu sakralnego ma jednak w Rosji także inny wymiar, silnie związany ze specyfiką rosyjskiego prawosławia i jego eschatologicznym nacechowaniem. Choć ukierunkowanie na zbliżającą się paruzję i przyszły koniec świata to cecha całego chrześcijaństwa, to rosyjskie prawosławie w swojej teologii uwypukla ten element znacznie silniej niż wiele innych Kościołów. Czas sakralny kultury rosyjskiej jest umocowany w kompleksie ideowym Moskwy – Trzeciego Rzymu. Więcej nawet, stanowi jej fundament. Wiąże się to również z popularnymi na Rusi w XIV i XV wieku obliczeniami daty końca świata. Ich podstawą był popularny już wcześniej w Bizancjum pogląd o założonym z góry

przez Boga siedmiotysiącletnim okresie istnienia świata, po którym ma nastąpić jego koniec. Ruskie wyliczenia, dokonane między innymi w oparciu o greckie i ruskie paschalia (tablice dat obchodzenia święta Paschy), wskazywały, że koniec świata nastąpi najpóźniej na przełomie 1491 i 1492 roku (Przybył 1998: 31–38). Gdy spodziewana apokalipsa nie nadeszła, pojawiły się nowe interpretacje, wcale nie zmniejszające napięcie eschatologicznych, ale jeszcze bardziej je podkreślające.

Dotychczasową – silnie eschatologiczną – perspektywę funkcjonowania Rusi Moskiewskiej wzmocniono taką koncepcją państwa, zgodnie z którą ma ono odegrać kluczową rolę w ostatnim okresie dziejów. Zwolennikami tej idei i jej głównymi propagatorami byli przedstawiciele josiflan – zwolennicy Józefa Wołockiego, którzy optowali za sukcesywnym łączeniem Kościoła i państwa w jeden teokratyczny organizm podporządkowany władzy świeckiej. Gdy w latach dwudziestych XVI wieku josiflanie zdominowali życie Kościoła, zajmując najważniejsze stanowiska w Cerkwi, upowszechniło się też przekonanie, że koniec świata został odsunięty w czasie ze względu na wiarę Rusinów. Zgodnie z tą koncepcją Ruś została wybrana do pełnienia specjalnej misji wśród innych narodów, zatem dopóki na Rusi będzie zachowywana czystość wiary, świat będzie trwał, jednak gdy to się zmieni, wówczas nastanie dzień Sądu Ostatecznego.

O powadze, z jaką traktowano w Moskwie tę misję, świadczą dwa dokumenty powstałe w połowie XVI wieku. Są to: orzeczenia tak zwanego soboru Stogławego z 1551 roku oraz słynny, wspomniany już w poprzednim rozdziale, *Domostroj*. Sobór Stogławy został zwołany przez cara Iwana IV Groźnego w celu ujednoczenia obrzędów kościelnych w całym państwie. Władca chciał w ten sposób doprowadzić do zaprowadzenia ładu w życiu religijnym i społecznym. Efektem prac soboru jest zbiór stu pytań, jakie zadał car ojcom soborowym, i odpowiedzi, jakich udzielili mu hierarchowie. Stąd zresztą wywodzi się nazwa soboru, która w dosłownym tłumaczeniu oznacza „sto rozdziałów”. *Stogław* (Стоглав 1863, Субботин 1890, Kowalska 1998) oficjalnie ogłosił wyższość chrześcijaństwa obrządku rosyjskiego nad greckim, powołując się na wspomnianą wyżej koncepcję Filoteusza z Pskowa,

według której Bizancjum upadło na skutek herezji, zaś Ruś dzięki czystości swojej wiary trwa. Jednocześnie, opierając się wyłącznie na zwyczajach ruskich, Cerkiew w oficjalny sposób usankcjonowała ideę misji narodu ruskiego i jej eschatologiczną perspektywę.

Podobny charakter ma również drugi ze wspomnianych dokumentów – *Domostroj*, który od czasów Iwana Groźnego stał się podręcznikiem prawidłowego życia chrześcijanina w świętej przestrzeni Państwa Moskiewskiego. Składał się on z trzech części poświęconych kolejno obowiązkom wobec Boga i cara, stosunkom, jakie powinny panować w rodzinie, oraz prowadzeniu gospodarstwa domowego. Podobnie jak w przypadku *Stogławu*, nakazy *Domostroju* były ściśle związane z oficjalną ideologią państwowo-kościelną zawartą w koncepcji Świętej Rusi, która, z racji swojej misji, w całości stanowić miała sferę sacrum. Przyjęcie tej tezy wprost prowadziło do przekonania, że wszystko, co się dzieje w granicach Państwa Moskiewskiego, odbywa się w sferze sakralnej i w czasie sakralnym.

Wszystkie działania człowieka w tak rozumianym państwie z konieczności były zakotwiczone nie tylko w sferze codzienności, ale także w sacrum. Każda czynność, nawet na pozór związana wyłącznie z dniem codziennym, stawała się rytuałem religijnym. *Domostroj* regulował tym samym wszelkie zachowania człowieka w sakralnej przestrzeni i w sakralnym czasie państwa, które – w przekonaniu coraz większych rzesz poddanych – było święte i – co więcej – podtrzymywało świat w istnieniu. Na straży doskonałości i czystości wiary świętej ziemi ruskiej stanęły jasno wyrażone prawa kościelne, administracyjne i obyczajowe. Poprzez *Stogław* i *Domostroj* stworzono wzorzec gwarantujący zachowanie czystości wiary i obyczajów na Rusi, który sankcjonował wszystkie zachowania i przenosił je na płaszczyznę religijną.

U podstaw ideologii „Świętej Rusi” tkwi zatem przekonanie o dodatkowym czasie darowanym ludziom przez Boga ze względu na specjalne zasługi Rusinów (Przybył 1998: 38). Ten eschatologiczny ekskluzywizm jest silnie obecny w kulturze rosyjskiej aż do dnia dzisiejszego i ani całkowita zmiana systemu polityczno-społecznego, ani też dziesięciolecia

walki władzy z religią nie zdołały nadwyżyć tego przekonania. Zmieniły jedynie sposoby jego artykułowania, a terminologia religijna została zastąpiona hasłami komunistycznymi. I choć z czasem coraz rzadziej uwypuklano elementy eschatologiczne tej koncepcji, podstawowy trzon mitologemu, zgodnie z którym Ruś/Rosja jest wybawicielem innych narodów, pozostał nienaruszony.

Powróćmy do koncepcji Halla. Silnie nacechowany kulturowo wydaje się tak zwany czas „mikro”, powiązany z czasem „synchro”. Przejawia się on w umiejętności (lub jej braku) wykonywania jednej lub wielu czynności na raz. Owa umiejętność, albo raczej nawyk, jest silnie zakorzeniona w tradycji i w kulturze. Tak zwana monochronia (rozumiana oczywiście w kategoriach modelu) charakteryzuje kultury europejskiego Zachodu i Północy, polichronia natomiast jest typowa dla Południa i Wschodu, jak również dla kultur tradycyjnych.

W kulturach monochronicznych czas jest niejako „poszatkowany” na odcinki i w każdym z nich powinna być wykonywana tylko jedna czynność. Obowiązuje tu także tak zwany wzorzec przesuniętego punktu, z którym mamy do czynienia wówczas, gdy ludzie gromadzą się na chwilę przed wyznaczoną na daną czynność porą, czyli na przykład przed odjazdem pociągu, zebraniem czy wykładem.

W kulturach polichronicznych w jednym czasie wykonuje się kilka czynności. Co więcej, wykonuje się je bez przerwy i do końca albo do pojawienia się naturalnej przeszkody. W takich kulturach jest na przykład „dzień prania”, „dzień sprzątanania” czy „dzień gotowania”. To zaś oznacza, że mamy tu do czynienia z tak zwanym wzorcem rozmytego punktu, zgodnie z którym autobus odjeżdża nie o ściśle określonej porze, ale wtedy, gdy zbierze się odpowiednia liczba pasażerów, albo gdy kierowca uzna, że „nadszedł czas”. Przejawy kultury polichronicznej są odbierane przez przedstawicieli monochronizmu w kategoriach chaosu. Z kolei przedstawiciele kultur polichronicznych bez większego zrozumienia odnoszą się chociażby do zachodniego wymogu punktualności.

W kontekście teorii wzorca punktu przesuniętego i rozmytego wypada zauważyć, że uczestnicy kultury polskiej lokują się pomiędzy kulturą Wschodu i Zachodu. Rzut oka na „portret z negatywu”

oparty na utrwalonych w języku stereotypach narodowych („niemiecka punktualność” – „ruski brak dyscypliny”) wskazuje, że Polacy swoją normę sytuują pomiędzy modelową punktualnością i „luźnym” stosunkiem do czasu. Normy te są zresztą uzależnione od kontekstu. I tak, opóźnienie pociągu odbierane jest z irytacją, ale przyście na towarzyską imprezę pół godziny po deklarowanym czasie jej rozpoczęcia najczęściej w ogóle nie jest traktowane jako spóźnienie.

Współczesną kulturę rosyjską cechuje mniejsze niż u Polaków przywiązanie do idei punktualności i większa tolerancja dla spóźnień, odwoływania spotkań w ostatniej chwili, ale także dla przychodzenia znacznie przed czasem. Językowych danych to potwierdzających dostarczają nam między innymi rosyjskie określenia czasu, które w Europie Zachodniej z pewnością byłyby uznane za niepraktyczne, niekonkretne, mało komunikatywne czy wręcz nieużyteczne. Należy do nich na przykład sformułowanie *w pierwszej połowie dnia* („w pierwszej połowie dnia”), które oznacza dowolną godzinę w przedziale od rana do popołudnia. Z naszego punktu widzenia niekomunikatywne jest również typowe dla rosyjskich *marszrotek* (odpowiednik naszych busów obsługujących krótkie trasy) trudno przetłumaczalne określenie *awtobus uchodit po mierie zapołnienija*, które można oddać słowami „autobus odjeżdża, gdy się zapełni”. Polichroniczność rosyjskiej kultury i zasadę rozmycia punktu czasowego wspaniale ilustruje rosyjskie przysłowie w *ruskiej czas mnogo wody utiecziot* („w rosyjską godzinę wiele wody upłynie”), które wyraźnie pokazuje, że godzina jest tu traktowana czysto umownie i może się dowolnie „rozciągać” w czasie. W gruncie rzeczy jest ono dokładną odwrotnością popularnego polskiego powiedzenia „czas nie jest z gumy”. O polskiej recepcji rosyjskiego stosunku do czasu świadczy zresztą frazeologizm „ruski miesiąc”, oznaczający po prostu, że coś trwa bardzo długo.

Historyczny i kosmologiczny model postrzegania czasu

Zajmijmy się teraz koncepcją dwumodelowego postrzegania czasu. O modelu historycznym Borys Uspienski pisał, że buduje on łańcuch przyczynowo-skutkowy z przeszłych wydarzeń:

Świadomość historyczna każdorazowo zakłada związek z pewnym wcześniejszym – lecz nie pierwotnym! – stanem, który z kolei powiązany jest, za pośrednictwem takich samych relacji (przyczynowo-skutkowych), ze stanem jeszcze wcześniejszym, go poprzedzającym (Успенский 2001: 90).

Tymczasem świadomość kosmologiczna ufundowana jest na powiązaniu wydarzeń z:

[...] pewnym stanem pierwotnym, wyjściowym, który jak gdyby nigdy nie mija – w tym sensie, że jego emanacja jest cały czas odczuwalna (Успенский 2002: 90).

Stan pierwotny, o którym tu mowa, ma status mitologiczny. Tekst wydarzenia precedensowego może, w formie charakterystycznej dla społeczności pierwotnych, przyjmować kształt mitu, a więc tekstu *stricte* religijnego, kontrintuicyjnego, to znaczy emanującego cudownością wydarzeń i postaci. Może także – w formie charakterystycznej dla społeczności rozwiniętych – zyskać postać wydarzeń historycznych, które z kolei, poddane hiperboli, stają się wydarzeniami legendarnymi. Rozpoznanie stanu pierwotnego to rozpoznanie cyklu przebiegającego od wydarzenia-protoplasty do zdarzenia, w którym będzie ono odtworzone. Dodajmy, że mityczne postrzeganie czasu może w gruncie rzeczy współlistnieć w dowolnych proporcjach z postrzeganiem linearnym, czyli historycznym. Proporcje linearności i cykliczności w postrzeganiu czasu determinuje dominujący w danej społeczności i w określonym czasie typ – czy też język – kultury.

Naturalnym środowiskiem dla świadomości cyklicznej, czyli mitologicznej, jest kultura tradycyjna – niepiśmienna. Z kolei modernizacja społeczna prowadząca do wytworzenia świadomości historycznej

wiąże się z kulturą pisma i druku (Burszta 1998: 17). Upowszechnienie zasobów wspólnotowej wiedzy w postaci „pamięci zewnętrznej” doprowadziło do regresu form komunikacyjnych charakterystycznych dla kultur tradycyjnych. Stopniowo zanikła zatem między innymi łatwość tworzenia, zapamiętywania i odtwarzania znanych z folkloru form wierszowanych, rytmizowanych, melodyzowanych, które dotąd dobrze funkcjonowały jako techniki mnemotechniczne pozwalające stosunkowo szybko przywołać niezbędną wiedzę o świecie.

Współczesne kultury europejskie utraciły już swój tradycyjny oralny charakter, wyrażający się zresztą nie tylko w różnych formach funkcjonowania słowa, ale także w samym do niego stosunku. Jednak każda z kultur na tle innych charakteryzuje się określonym stopniem oralności (Ong 1992). I tak, dla przykładu, niski stopień oralności cechuje kulturę niemiecką, na którą najwcześniej zaczął oddziaływać wynalazek Johannesena Gutenberga. Kulturę rosyjską z kolei wyróżniać będzie stosunkowo wysoki stopień oralności. Historycznych przyczyn tego stanu rzeczy można wymienić wiele. Jest to przede wszystkim dość późne nastanie epoki druku, który, zawitawszy do Moskwy w połowie XVI wieku, upowszechnił się dopiero wraz z reformą alfabetu za panowania Piotra I, czyli na początku XVIII wieku. Należy też zwrócić uwagę na bardzo późną likwidację prawa pańszczyźnianego (1861) w Imperium Rosyjskim, przy jednoczesnym zakonserwowaniu – aż do 1917 roku – układu *de facto* feudalnego. Te uwarunkowania sprawiły, że u progu XX wieku w kulturze rosyjskiej ciągle bardzo silnie realizował się paradygmat kultury tradycyjnej. Istotnym czynnikiem był także znaczny ubytek liczbowy członków elit. Powodem były masowe emigracje i deportacje w okresie bezpośrednio porewolucyjnym, a później polityka represji, której ukoronowaniem było stworzenie gospodarki niewolniczej GUŁag-u.

Wreszcie, analizując topnienie elit rosyjskich, pod uwagę należy wziąć także demograficzne skutki działań wojennych prowadzonych przez Związek Radziecki, przede wszystkim oczywiście w okresie II wojny światowej. Ponadto zmiany polityczne zachodzące w latach dwudziestych XX wieku doprowadziły do przeniesienia się znacznych

grup ludności ze wsi do miast oraz do zastopowania modernizacji społecznej ludności wiejskiej w wyniku kolektywizacji przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, co doprowadziło *de facto* do wtórnego przywiązania chłopów do ziemi. Mamy zatem do czynienia nie tylko z zakonserwowaniem kultury oralnej na wsi, ale także z przeniesieniem jej do miast. Kolejne, trwające aż do dziś ze zmienną dynamiką, fale migracji ludności ze wsi do miast w okresie powojennym ostatecznie ten stan utrwaliły. Wszystkie powyższe czynniki sprawiły, że nowoczesna miejska kultura rosyjska została kilkakrotnie w XX wieku poddana dość specyficznemu „odświeżeniu” przez kulturę wiejską, znacznie bliższą tradycyjnej.

W efekcie współczesna kultura rosyjska głównego nurtu posiada wiele cech kultury oralnej. Należą do nich między innymi rozwinięta kultura praktyk pieśniarskich czy też szerokie rozpowszechnienie praktyk kulturowych o proveniencji magicznej (Grębecka 2006). Znacznej oralności kultury towarzyszy wysoki (w porównaniu z kulturami Europy Środkowej i Zachodniej) stopień kosmologiczności w percepcji czasu. To zaś sprawia, że w kulturze rosyjskiej można odnaleźć znacznie więcej elementów cyklicznego i mitologicznego podejścia do czasu niż w innych kulturach europejskich. Stan ten ma zresztą swoje historyczne ugruntowanie.

Już sama koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu, będąca – jak wskazywaliśmy – intelektualną podstawą rosyjskiej historiozofii od przełomu XV i XVI wieku, z semiotycznego punktu widzenia jest projekcją na rosyjską współczesność tekstu dwóch imperiów. Ten sam paradygmat – jak stwierdziliśmy w innym miejscu tej książki – został wpisany w tekst panowania Piotra I oraz w tekst Sankt Petersburga. Przetrwiał zresztą całą epokę carską i ponownie zaktualizował się w okresie komunistycznym. Znakiem tego są choćby pierwsze słowa hymnu Związku Radzieckiego z 1943 roku (*Sojuz nieruszymyj riespiblik swobodnych / Splotiła nawieki Wielikaja Rus*⁴⁷), wyraźnie odsyłające do wydarzeń, które położyły podwaliny pod powstanie

⁴⁷ Tłum. filologiczne: Niezniszczalny związek wolnych republik / Złączyła na wieki Wielka Ruś.

koncepcji Trzeciego Rzymu – do zjednoczenia ziem ruskich pod władzą Wielkiego Księcia Moskiewskiego w XV wieku. Dodajmy jeszcze, że kultura totalitarna, panująca od lat trzydziestych do pięćdziesiątych XX wieku, cechująca się wtórnym nabieraniem pewnych właściwości kultury tradycyjnej, prymarnej, czy też – w kategoriach Luciena Lévy-Bruhla – mitycznej bądź prelogicznej (Lévy-Bruhl 1992), wszechstronnie aktualizuje mitologiczne pojmowanie świata (Sadowski 2009: 49–79).

Także w ostatnich latach w rosyjskiej polityce i życiu publicznym można znaleźć wiele przykładów kosmologicznego pojmowania czasu. W 2005 roku w rosyjskim parlamencie z ust prezydenta Władimira Putina padły słowa, nadające rozpadowi ZSRR rangę „największej katastrofy geopolitycznej” XX wieku. Słowa te na całym świecie wywołały burzliwe dyskusje i polemiki, jednak w kontekście semiotyki czasu w kulturze rosyjskiej są one w pełni zrozumiałe. Nabierają sensu, gdy umieścimy je w szerszej perspektywie funkcjonującej w Rosji koncepcji politycznej (czy właśnie geopolitycznej), która zyskała miano *russskij mir*.

Termin ten jest trudny do przetłumaczenia, gdyż zawiera w sobie odniesienie zarówno do komponentu narodowego („świat rosyjski”), jak i historyczno-kulturowego („świat ruski”). W wykładniach politycznych i politologicznych (Тишков 2007) koncepcja ta zwykle odnosi się do wspólnoty języka i kultury rosyjskiej na świecie. Jednak w ujęciu węższym może ona oznaczać także wspólnotę religijną (prawosławną) i wspólną pamięć historyczną wyraźnie odwołującą się do dziedzictwa Świętej Rusi. W takim kontekście pojawia się ona na przykład w wypowiedziach patriarchy Moskwy i Wszechrusi Cyryła. Zwierzchnik Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej stosuje nie tylko kategorię *russskij mir*, ale także powiązaną z nią kategorię „narodu-bogonoścy” (*Выступление* 2009). Tym samym bezpośrednio odwołuje się do idei Trzeciego Rzymu, zgodnie z którą Moskwa to jedyne miejsce, gdzie kultywowane jest prawowierne chrześcijaństwo. W tym świetle zarówno enuncjacje o „największej katastrofie geopolitycznej”, jak i koncepcja „świata rosyjskiego” wpisują się w rosyjską cykliczną logikę dziejów. Zgodnie z nią moment rozpadu ZSRR umiejscawia się w kontekście wcześniejszych krachów imperiów, zaś w polityce wspierania „rosyjskiego świata” realizuje się tekst

zjednoczenia ziem ruskich u progu historii nowego imperium. Powrót do takiej koncepcji został zresztą przewidziany przez Jurija Łotmana, który w jednym ze swoich ostatnich wywiadów wprost mówił, że „Rosja będzie się zrastać w starych granicach” (Лотман 1993: 91).

Elementy cykliczności w rosyjskim rozumieniu czasu zyskały odzwierciedlenie w języku i językowym obrazie świata. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na ustalenia takich badaczy, jak Tatiana Bułygina i Aleksiej Szmielow (Булыгина, Шмелёв 1997), Jurij Stiepanow (Степанов 2001) oraz Dmitrij Lichaczow (Лихачев 1979). Bułygina i Szmielow (Булыгина, Шмелёв 1997: 374) wykazali, że wyobrażenie czasu przeszłego łączy się w języku rosyjskim (podobnie zresztą jak w polskim) z kategorią przestrzenną – „tył” (*samoje strasznoje – pozadi* – „najgorsze już za nami”), zaś wyobrażenia dotyczące czasu przyszłego – z kategorią „przód” (*wpieriedi nas żdut nowyje prikluczenija* „przed nami nowe przygody”). W języku rosyjskim leksem *pried-/pieried-* wiąże się jednak ze sprzecznymi znaczeniami, dlatego odpowiedniki polskich „naprzód” czy „z przodu” mogą oznaczać zarówno wcześniejszą, jak i późniejszą perspektywę czasową. Znaczna część słowników języka rosyjskiego (w tym dziewiętnastowieczny słownik Dala i dwudziestowieczny Uszakowa) odnotowuje, że zaimek *wpierioid* może mieć zgoła przeciwstawne znaczenia. W zdaniu *wpierioid podumaj, potom otwiczaj* („najpierw [dosłownie: „naprzód”] pomyśl, a potem odpowiedz”) oznacza wcześniejszą perspektywę czasową. Natomiast w stwierdzeniu *wpierioid nie sierdi mienia* („nie złość mnie już więcej”, dosłownie: „naprzód mnie nie złość”) odnosi się do przyszłości.

Badacze podają przy tym ciekawy przypadek świadczący, że konstrukcja *pierieniesti na dwie niedieli wpierioid* („przenieść na dwa tygodnie wcześniej/naprzód”) przez różnych użytkowników języka może być odbierana odmiennie. Raz mamy do czynienia z przeniesieniem na wcześniej, raz na później. Materiał językowy dostarcza więc dowodów zarówno na linearny charakter myślenia o czasie, gdzie „naprzód” oznacza przesunięcie zgodnie ze zwrotem osi czasu, jak i na cykliczny, gdzie „naprzód” oznacza przesunięcie w przeciwnym kierunku, czyli tam, gdzie kiedyś coś już było – oczywiście względem temporalnego punktu odniesienia.

Z kolei Dmitrij Lichaczow (Лихачев 1979: 152) zwraca uwagę na wyraz *priedyduuszczij* – „poprzedzający coś”, ale dosłownie i etymologicznie „idący przed”, czy też „z przodu”, który oznacza tyle, co „będący z tyłu”, „poprzedni”. Uczony analizuje historyczny materiał staroruskich latopisów, gdzie zwrot *pieriednije kniazja* (dosłownie „przedni kniaziowie”) odnosi się do tych, którzy byli na początku, a *zadnije kniazja* (dosłownie „tylni kniaziowie”) – tych bliższych czasowo autorowi kroniki. W przytoczonych strukturach językowych odzwierciedlona została następująca koncepcja czasu: świat jest nieruchomy, za to rusza się czas. To, co już było, idzie zatem z przodu (*priedszestwujet*), a to, co będzie, jest z tyłu, podąża śladem (*sledujet*). Również i tu odnajdujemy koncepcję cykliczną, bowiem to, co odbywa się teraz, powtarza to, co było kiedyś. Przyszłość jest śladem przeszłości. Użytkownik języka rosyjskiego, do dziś posługujący się czasownikami *priedszestwowat'* i *sledowat'*, zwrócony jest zatem ku przeszłości i to ją widzi, bo to, co nowe, znajduje się za jego plecami i dopiero nadciąga.

Owo nakierowanie uwagi na przeszłość potwierdzają również inne dane językowe, na przykład liczne przysłowia czy frazeologizmy: *napieriod nie zagadywaj* (dosłownie „nie wróż przyszłości”, w znaczeniu „nie zgaduj, co będzie”), *pospieszisz – ludiej nasmieszisz* („pospieszysz się – ludzi rozśmieszysz”); *russkij muzik zadnim umom kriepek* (w znaczeniu zbliżonym do „mądry Polak po szkodzie”); *zawtra obmancziwo, a wczera – wierno!* („jutro jest złudne, a wczoraj – prawdziwe!”); *idi wpieriod, a ogladywajsia nazad* („idź naprzód, ale oglądaj się do tyłu”). Wszystkie one wyraźnie wskazują na faworyzowanie przeszłości i niedowierzanie przyszłości. Przebija z nich przeświadczenie, że wiedza o przeszłości bardziej powinna wpływać na teraźniejszość niż cele czy plany na przyszłość.

Percepcja czasu a idea rosyjska

Refleksja nad kompleksem zjawisk związanych z cykliczno-kosmologicznymi elementami rosyjskiej percepcji czasu i z „zapatrzeniem w przeszłość” uczestników kultury rosyjskiej pozwala ujrzeć czynniki,

które zdeterminowały charakterystyczne dla rosyjskiej tradycji intelektualnej poszukiwania przyczyn i celów istnienia Rosji oraz odgadywania jej misji dziejowej. Poszukiwania te są stałym wątkiem rosyjskiej historiozofii. Jeśli zaś za Mikołajem Bierdiajewem (Bierdiajew 1999: 39) uznać, że historiozofia rozpatruje historię jako trwające w czasie objawienie wyższego sensu, to zrozumiałe stają się ciągle pytania o sens istnienia Rosji w historii wszechświata. Przyjęły one z czasem postać słynnego konceptu określanego mianem „idea rosyjska”. U jego podstaw leżą dwa zespolone priorytety mentalności rosyjskiej – zasada soborowości i zasada sofologii. Obie nakazują poszukiwać wiecznych idei wpisanych w materię świata i rozpoznawać w historii przejawy mądrości Bożej.

Ideą rosyjską zajmowali się wszyscy czołowi filozofowie, myśliciele i pisarze rosyjscy, od Piotra Czaadajewa, Aleksandra Hercena, Wissariona Bielińskiego i Fiodora Dostojewskiego po Władimira Sołowiowa, Mikołaja Bierdiajewa, Mikołaja Fiodorowa, Iwana Iljina i Nikołaja Łoskiego⁴⁸. Jest ona obecna bardzo wyraźnie także we współczesnej rosyjskiej myśli filozoficzno-społeczno-politycznej oraz w ideologii państwowej⁴⁹. Wyraża się w całym zbiorze konkretnych, często trud-

⁴⁸ Z polskich prac filozoficznych, które poruszają temat idei rosyjskiej, wymienić należy monumentalne dzieła Andrzeja Walickiego: *Zarys myśli rosyjskiej. Od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego* (Walicki 2005), *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa* (Walicki 2002a), *Rosja, katolicyzm i sprawa polska* (Walicki 2002b).

⁴⁹ Od roku 2005 ukazały się w Rosji cztery tomy zbiorowego dzieła *Projekt Rossija*. Jego pierwszy tom został początkowo rozesłany pocztą wewnętrzną do wszystkich ośrodków władzy w Rosji oraz do niektórych działaczy politycznych i ludzi kultury, a następnie wydany w wersji książkowej. Kolejne tomy (2007 – *Projekt Rossija. Wybor puti*; 2009 – *Projekt Rossija. Tretje tysiacziletije*; 2010 – *Projekt Rossija. Bolszaja idieja*) rozeszły się w milionowych nakładach, wywołując przy tym skandal na Ukrainie, gdzie książkę wycofano z księgarni po czterech dniach sprzedaży, zawierała bowiem mapę przyszłej Rosji wraz z terytorium dzisiejszej Ukrainy. Autorzy pracy pozostają anonimowi. *Projekt*, stanowiący bez wątpienia nową wersję „rosyjskiej idei”, jest przesycony wątkami religijnymi, nacjonalistycznymi i „kosmicznymi”. Daje

nych do połączenia sformułowań, które są odpowiedziami na trzy podstawowe pytania zawarte w różnorodnych odsłonach idei rosyjskiej: *kto winowat?* („kto jest winny?”), *czto dziełał’?* („co robić?”) i *kto my?* („kim jesteśmy/będziemy?”).

Pierwsze z tych pytań dotyczy przyczyn obecnego stanu i tego, kto ponosi za niego winę. Jest to tak zwane przekłęte pytanie kultury rosyjskiej, skrzydlata fraza powtarzająca się bez przerwy od czasu wydania powieści Aleksandra Hercena pod takim właśnie tytułem w 1846 roku. Także drugie pytanie – *czto dziełał’?* – wiąże się z tytułem powieści – tym razem Mikołaja Czernyszewskiego (1863). Sprowadza się ono do próby odkrycia, na czym miałby polegać mechanizm przekształcenia historii i świata. Z kolei trzecie pytanie – *kto my?* – odnosi się do istoty przeobrażonego w ten sposób bytu. Idea rosyjska zawiera zatem wyobrażenie wspólnoty rosyjskiej o sobie samej na określonym etapie historycznym oraz świadomość jej przeznaczenia. Wskazuje też na zadania historyczne Rosji, drogę jej rozwoju duchowego i perspektywę społeczną.

Owa cecha „permanentnego myślenia o Rosji” zazwyczaj jest dobrze uświadamiana przez samych Rosjan. Znalazła też odzwierciedlenie w literaturze rosyjskiej. Przytoczymy niewielki fragment satyrycznego opowiadania Fazila Iskandera *Rozmyślający o Rosji i Amerykanin (Dumajuszczij o Rossii i amierikaniec, 1997)*:

Amerykanin: Co robią ludzie w Rosji?

Rosjanin: Rozmyślają o Rosji.

A: Pytam: CO robią w Rosji?

R: Odpowiadam: rozmyślają o Rosji.

– Nie zrozumiał mnie pan. Pytam: co ROBIĄ w Rosji! Czym się zajmują? Jakieś zajęcie, konkretne zajęcie tu jest?

– W Rosji rozmyśla się o Rosji. To najważniejsze zajęcie Rosji (Iskander 1998: 1).

niezmiernie krytyczny obraz współczesnego świata i mechanizmów demokracji, przewiduje krach instytucji społecznych i cywilizacji konsumpcyjnej oraz wyznacza szczególną rolę prawosławiu w zbawczej historii Rosji.

Powyższy tekst, choć oczywiście zbudowany na przerysowaniach, daje pojęcie o skali zagadnienia.

Dzieje Rosji – między otwartością a izolacją

Większość badaczy na ogół zgadza się z tezą Łotmana i Uspińskiego, że historia kultury rosyjskiej dzieli się na dynamicznie zmieniające się etapy, z których każdy jest nastawiony na zerwanie z okresem poprzednim (Łotman, Uspiński 1993a: 18). W wyniku tego rozwój historyczny w kulturze rosyjskiej ma charakter niejednorodny, gdyż długie okresy względnej stabilności poprzedzane są wydarzeniami drastycznie zmieniającymi panujące wzorce. Tłumaczy się to zazwyczaj istnieniem dwóch typów kultury – nowatorskiej, postępowej, którą cechuje otwartość, i konserwatywnej, niosącej ze sobą stagnację i prowadzącej do samoizolacji. W dziejach Rosji oba te typy występują naprzemiennie. Z perspektywy historii idei Janusz Dobieszewski mówi o okresach otwarcia myśli rosyjskiej na zewnątrz, wskazując w tym kontekście zarówno lata panowania Piotra I, jak i czas niesłychanej chłonności idei marksistowskich pod koniec XIX i na początku XX wieku (Dobieszewski 1998: 45–57). Na zasadzie inwersji, jako przykłady etapów zamknięcia i izolacji, można przywołać okres panowania Katarzyny II, Mikołaja I, a w XX wieku – na okres stalinizmu.

Okresy wymienione przez Dobieszewskiego można uznać za takie, w których realizował się otwarty model kultury w typologii Łotmana. W jednej ze swych teoretycznych prac uczony wskazał na istnienie dwóch głównych modeli kulturowych, czy ściślej modeli zorientowania kulturowego, z których jeden jest izolowany, drugi zaś otwarty. Pierwszy model wykorzystuje zasadniczo jeden język kultury (u Łotmana – „jeden system reguł”), drugi natomiast otwiera się na inne języki (Лотман 2001: 425–426). Cechą modelu otwartego jest komunikacja z innymi kulturami, cechą modelu zamkniętego – autokomunikacja, czyli kierowanie komunikatów do wewnątrz.

Analizując parametr otwartości na inne kultury, języki i zespoły norm, do pierwszej grupy można zaliczyć okres reform Piotra I, początek panowania Aleksandra I, lata szeroko rozumianej kultury modernizmu i kultury rewolucyjnej (od przełomu XIX i XX wieku do końca lat dwudziestych wieku XX), a także odwilż czasów Chruszczowa i gorbaczowowską pierestrojkę. Do typowych okresów samoizolacji i autokomunikacji należałoby zaliczyć przede wszystkim Rosję Iwana Groźnego, drugi etap panowania Katarzyny II, panowanie Mikołaja I, a także czasy Stalina i Breżniewa. Specyfiką dynamiki funkcjonowania obu okresów w realiach kultury rosyjskiej jest to, że „otwartość” jest ograniczona czasowo. Stosunkowo szybko zostaje ona „zagoszparowana” przez dominujący język kultury, po czym następuje samoizolacja. Można zatem w odniesieniu do kultury rosyjskiej mówić, że kolejne etapy jej rozwoju to stale następujące po sobie okresy panowania języka zamkniętego i otwartego. Otwartość zbiegałaby się z nowatorstwem, język zamknięty natomiast z konserwatyzmem.

Prześledźmy pod tym kątem jedno ze zjawisk analizowanych przez samego Łotmana. W jednej z prac (1999a: 21–49) opisuje on rewolucyjną w swym charakterze społeczną reformę Piotra I związaną z utworzeniem wspomnianej już wcześniej tabeli rang. Reforma ta prowadziła do powstania sformalizowanej, wielostopniowej hierarchii urzędniczo-wojskowej, która między innymi pozwalała „dosłużyć się” szlachectwa, czyli dawała możliwość osiągnięcia określonego statusu. W zamysle cara miała ona przełamać uprzywilejowanie społeczne szlachty rosyjskiej (*dworianstwa*) i faworyzować wprawdzie nisko urodzonych, ale zdolnych obywateli. Za panowania następczyni Piotra I mechanizm ten przeradza się jednak w szkodliwy dla państwa faworytyzm. Apogeum tego zjawiska przypada na czasy Katarzyny II – czyli okres, kiedy otwarty język kultury z epoki piotrowej, nakazujący jeszcze władczyni prowadzić intelektualny flirt z czołówką przedstawicieli francuskiego Oświecenia, stopniowo się zamyka. Jednoczesne dławienie chłopskich buntów (powstanie Pugaczowa) oraz wolnej myśli (*casus* wyroku śmierci na Radiszczewa w związku z publikacją jego

Podróży z Petersburga do Moskwy) wyraźnie zwiastuje powrót języka kultury państwa samodzielnego.

Inny przykład tej samej tendencji to egalitarny, polifoniczny i obyczajowo liberalny charakter okresu rewolucyjnego, który stopniowo przeradza się w stalinowskie zamknięcie, hierarchizację i skostniałość obyczajową. Lata dwudzieste XX wieku to czas, w którym zerwanie ze starą strukturą społeczną manifestuje się zniesieniem wszelkich dystynkcji wojskowych, urzędniczych czy naukowych. Przedmiotem artystycznych sporów jest nie tylko treść socjalistycznej przyszłości, ale i sposób mówienia o niej. W latach stalinowskich następuje wytworzenie nowej wielostopniowej struktury hierarchii społecznej i przywrócenie dystynkcji. Co więcej, dochodzi także do homogenizacji języka władzy oraz języka dyskursu publicznego i artystycznego, a status podstawowej metody twórczej uzyskuje socrealizm. Wreszcie powracają też obyczajowy konserwatyzm i patriarchalizm (Паперный 2006, Sadowski 2005, Sadowski 2009).

Stare i nowe

Łotman i Uspieniski (1993a: 18) zwracają uwagę, że nowe struktury w historii kultury rosyjskiej każdorazowo zawierają w sobie mechanizmy odtwarzające kulturę przeszłości. Badacze zastrzegają przy tym, że „im dynamiczniejszy jest [nowy] system, tym aktywniejsze są mechanizmy pamięci, zabezpieczające homeostatyczność całości” (Łotman, Uspieniski 1993a: 18). Należy stwierdzić, że – paradoksalnie – mechanizmy odpowiadające za negację poprzedniego okresu są jednocześnie narzędziami zapewniającymi ciągłość kultury. Negacja bowiem niejako implikuje pamięć o tym, co negowane.

I tak, architektoniczna tkanka i układ urbanistyczny powstającego u progu XVIII wieku Petersburga stanowiły antytezę dotychczasowej architektury i urbanistyki rosyjskiej, ale wprowadzając nowy paradygmat i punkt odniesienia, równocześnie były także formą narracji o dotychczasowym rosyjskim łańdźcu przestrzennym. Podobnie było

w przypadku przełomu, jakim była rewolucja bolszewicka. Ogromny kulturowy tekst zerwania z przeszłością i zainteresowania przyszłym, abstrakcyjnym jeszcze łądem dość szybko, bo już w latach trzydziestych, zaowocował zwrotem ku narracjom o przeszłości i rehabilitacją niemal wszystkich wątków historycznych odnoszących się do historii imperialnej. Stalin w 1941 roku zagrzewał ludzi radzieckich do walki z hitlerowcami takimi słowami:

Niech w tej wojnie będzie dla was natchnieniem mężny obraz naszych wielkich przodków – Aleksandra Newskiego, Dymitra Dońskiego, Kuźmy Minina, Dymitra Pożarskiego, Aleksandra Suworowa, Michaiła Kutuzowa! (Сталин 2010: 26).

Jeśli w ślad za Łotmanem i Uspienskim (1993a: 17–61) będziemy traktować kulturę jako system aksjologiczny, to podstawowe wartości kultury rosyjskiej (powiązane z religią, polityką, ideologią i innymi sferami) zawsze będą się lokować w jednym z dwóch pól modelu dwubiegunowego, nie pozwalając tym samym na zaistnienie neutralnej sfery aksjologicznej. Przyczyn takiego stanu, zdaniem badaczy, należy szukać w średniowieczu.

Prawosławie nie wykształciło pojęcia sfery pośredniej między niebem a piekłem, znanej Kościołowi katolickiemu jako czyściec (wyobrażenia o nim stopniowo kształtowały się w średniowieczu, by zostać ujęte w formie dogmatu na soborze trydenckim, 1545–1563). Brak koncepcji czyścica w kulturze rosyjskiej, zdaniem badaczy, rzutował na brak mechanizmów pozwalających na nadawanie określonym postawom neutralnych charakterystyk aksjologicznych:

W życiu ziemskim zachowanie mogło być albo grzeszne, albo święte [...]; władza świecka mogła być traktowana jako boska lub diabelska, ale nigdy jako neutralna w stosunku do tych pojęć (Łotman, Uspienski 1993a: 19).

W rezultacie kultura rosyjska, również w czasach współczesnych, cechuje się tendencją do oceniania poszczególnych zjawisk jedynie w skali „plus” – „minus”, bez neutralnego przejścia między nimi. Zasada ta w pełni uwidoczniła się w modelu kultury totalitarnej (Sadowski

2009: 49–79). Dlatego też „nowe” zwykle rozumiane jest nie jako kontynuacja (czy ewolucja) „starego”, ale jako eschatologiczna zmiana. To odpychanie i negowanie etapu poprzedniego, z jednoczesnym włączeniem go do nowego ze znakiem „minus”.

W ten sposób to, co nowe w kulturze rosyjskiej, powstaje z „nicowania” starego. Stąd cykle stale powtarzających się negacji. Tak oto, dla przykładu, kultura pierestrojki wykryształizowała się na głębokiej krytyce stalinizmu i wydobyła na światło dzienne wiele tekstów literackich skazanych w tamtej epoce na niebyt. Są to między innymi teksty: *Wykop* (Kotłowan, 1930) Andrieja Płatonowa (mroczna powieść o bu-downnictwie i walce z kułactwem), *My* (*My*, 1920) Eugeniusza Zamiatina (antyutopia ukazująca wizję społeczeństwa totalitarnego), *Opowieść niezgaszonego księżycyca* (*Powieść' niepogaszennoj łuny*, 1926) Borysa Pilniaka (odbierana jako oskarżenie ekipy stalinowskiej o zabójstwo Frunzego) czy książka Władimira Zazubrina – *Drzazga* (*Szczepka*, 1923), z wstrząsającymi obrazami czekistowskich egzekucji. Co więcej, w tym samym czasie poddano krytyce – i to piórem samego sekretarza generalnego KPZR, Michaiła Gorbaczowa – efektywność radzieckiego modelu gospodarczego, jednocześnie proklamując zarówno hasła kontynuowania dzieła rewolucji bolszewickiej, jak i wprowadzenia pluralizmu światopoglądowego (Gorbaczow 1989). „Nowe” drugiej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku, dla którego ukuto nawet ideologiczną kategorię „nowego myślenia”, odwoływało się zatem do rewolucyjnych negacji spuścizny historycznej Imperium Rosyjskiego, ale i dawało miejsce w przestrzeni publicznej na zaistnienie treści światopoglądów zwalczanych przez tę rewolucję.

Dzięki swoistej mobilizacji pamięci powiązanej z negacją starego, mechanizm modeli dualnych gwarantuje kulturze rosyjskiej – przy pozorze nieciągłości – jedność, żywotność i ekspansywność. Dlatego też często uważa się, że związana z kategorią czasu opozycja „stare – nowe” jest dla uczestników kultury rosyjskiej ważniejsza niż opozycja przestrzenna „Wschód – Zachód”. Łotman i Uspienski wskazują przy tym dwie drogi konstruowania nowego w kulturze. Pierwsza z nich to zachowanie starych struktur przy zastosowaniu nowego nazewnictwa,

czyli dobrze znany w wielu kulturach zabieg renominacji. Druga zaś to zmiana charakterystyki aksjologicznej składników starego modelu, które wchodzi do nowego systemu ze znakiem „minus”, a więc jako antytezy tego, co nowe i pozytywne. Łotman i Uspienski mówią tu wręcz o zmianie głębokiej struktury kultury, co – nawiasem mówiąc – pozostaje kwestią dyskusyjną (1993a: 23).

Badacze podają przykłady zastosowania tych mechanizmów z okresu staroruskiego i piotrowego. Jednym z nich jest proces, który legł u samych podstaw tworzenia się ruskiej kultury. Chodzi bowiem o przejście od pogaństwa do prawosławia. Chrzest Rusi w 988 roku poprzedziło stworzenie przez księcia Włodzimierza jednolitego, ale sztucznego panteonu pogańskiego. Po przyjęciu chrześcijaństwa panteon ten stopniowo uległ chrystianizacji. Ów proces zachodził na dwa sposoby. Albo postacie dawnych bogów włączano do chrześcijańskiej mitologii z zachowaniem ich imion, przez co w nowej rzeczywistości stawali się oni „biesami”, albo też utożsamiano ich z nowymi świętymi, którzy przejmowali ich funkcje. Taki przypadek rozpatrywaliśmy już wcześniej na przykładzie św. Jerzego, przejmującego dawne funkcje Jaryły.

Podobnie działo się w czasach reform Piotra I, kiedy stara kultura, oparta na wierze, skonfrontowana została z nową, świecką, państwo-wotwórczą i antyklerykalną. Pozorna europeizacja kultury rosyjskiej, pozorna, gdyż skoncentrowana na zmianach treściowych, formalnych, nie zaś strukturalnych, nabrała wówczas cech „drugiego chrztu Rusi” (Łotman, Uspienski 1993b: 38). Strukturalnych czynników ciągłości pozostaje w tym przypadku bardzo wiele. Wymienimy tu, za uczonymi, chociażby jeden – kwestię reformy alfabetu i zmian w języku literackim.

Epokę piotrową uważa się za czas wyraźnej separacji języka cerkiewnośłowiańskiego od języka literackiego, urzędowego i oficjalnego. Język cerkiewny traci wówczas swój elitarny charakter. Nie oznacza to jednak, że język literacki przejmuje wszystkie funkcje przypisane dotychczas językowi cerkiewnemu. Segment elitarny zostaje zagospodarowany początkowo przez język holenderski, później niemiecki, a wreszcie przez francuski (Łotman, Uspienski 1993b: 42). Świadectw

kulturowego statusu tego ostatniego dostarcza dziewiętnastowieczna rosyjska klasyka literacka.

Lotman i Uspienski zamykają swoją analizę modeli dualnych na wieku XVIII, choć oczywiście sam mechanizm nie zanikł wraz z epoką Piotra I. Licznych dowodów dalszego jego funkcjonowania dostarcza choćby praca Jurija Afanasjewa *Groźna Rosja (Opasnaja Rossija, 2001)*. Ze swojej strony przytoczymy jeden tylko dwudziestowieczny przykład konstruowania „nowego” za pomocą transformacji „starego”.

W czasach stalinowskich stan języka rosyjskiego – jego jednostek leksykalnych, semantyki i kontekstów występowania – został utrwalony w czterotomowym słowniku języka rosyjskiego pod redakcją Dmitrija Uszakowa (*Tołkowyj słowar' russkogo jazyka, 1935–1940*). Do dziś jest on niezastąpionym źródłem do badań nad tak zwanym językiem totalitarnym (Купина 1995). Materia języka z konieczności stanowi w nim łącznik z całą dotychczasową kulturą rosyjską, natomiast kategorię „nowego” realizuje sposób wyjaśniania znaczeń jednostek leksykalnych poprzez komunistyczne ideologemy. Są one reprezentowane niemal wyłącznie przez teksty precedensowe – wyjątki z dzieł klasyków marksizmu i leninizmu. Dzięki tym tekstom z zasobu leksykalnego programowo wszak ateistycznego społeczeństwa słowa powiązane ze sferą dotychczasowego sacrum wcale nie znikają, lecz zostają wpisane w kontekst nowej aksjologii. W ten sposób nazwa własna „Bóg” wyjaśniana jest jako szkodliwa idea społeczna, zaś ze słowa „bezbożnik” zostają zdjęte wszelkie pejoratywne nacechowania, które w języku przedrewolucyjnym łączy się z negacją Boga (co dobrze widać w opisie jednostki leksykalnej *bezbożije* w słowniku Dala). Jednocześnie ten sam rzeczownik uzyskuje nową konotację powiązaną z „członkostwem w stowarzyszeniu antyreligijnym”. Tym samym nabywa pozytywnego nacechowania aksjologicznego z racji odniesień do przywoływanych przez słownik tekstów precedensowych opisujących religię, takich jak chociażby Marksowskie „opium dla ludu”, a także oficjalnej komunistycznej linii programowej, która przedstawiana jest w tym samym czasie jako normatywna. Linie tę reprezentuje choćby *Wielka encyklopedia radziecka*, w której znajdują się teksty mówiące, że „likwidacja

przeżytków religijnych, w tym głównego z nich – wiary w Boga – jest jednym z zadań wychowania komunistycznego ludzi radzieckich” (БСЭ 1950: 336–337).

Związek ze starym modelem kultury zawsze najmocniej wyczuwany jest w Rosji wtedy, gdy panuje nastawienie na całkowite z nim zerwanie. Odwrotnie też, nowe tendencje ujawniają się w procesie starzenia się kultury. Stare zatem następuje po nowym, a nowe prowadzi do starego. Przytoczymy dwa przykłady historycznych tendencji ilustrujących tę tezę. Posiadają one pewien wspólny mianownik. Reformy cerkiewne patriarchy Nikona prowadzą do rozłamu Cerkwi prawosławnej w 1653 roku i do pojawienia się tradycjonalistycznego ruchu staroobrzędowców, którzy w działaniach władz dostrzegą znaki nadejścia Antychrysta (Przybył 1998). Trzysta lat później rewolucja bolszewicka i krystalizujący się stalinizm spowodują powstanie ruchu literackiego tak zwanej pierwszej emigracji, lub inaczej sprzeciwu wewnętrznego. Mimo czasowego oddalenia tych dwóch procesów w obu przypadkach możemy mówić o wytworzeniu się całej formacji intelektualnej, która – pozostając poza głównym nurtem kultury – czerpała pozytywną inspirację z kategorii „starego”, w znacznym stopniu współkształtując kulturę, także w długiej perspektywie. Ruch staroobrzędowy funkcjonuje do dziś, a wytworzona przezeń subprzestrzeń kultury rosyjskiej przechowywała staroruskie tradycje i obyczajowość. Co więcej – powstałe w XVII wieku w obrębie ruchu staroobrzędowego dzieła literackie, ze słynnym *Żywotem protopopa Awwakuma przez niego samego nakreślonym* na czele (*Žitije protopopa Awwakuma im samim napisannoje*, koniec trzeciej ćwierci XVII wieku), na trwałe weszły do kanonu literatury rosyjskiej. Podobnie w XX wieku dzieła literackie pierwszej emigracji, w których nacisk kładziono na ciągłość kulturową, a więc na powiązanie ze „starym”, zapoczątkowały trwającą aż do końca epoki radzieckiej sytuację, w której literatura emigracyjna była – obok literatury oficjalnej i literatury sprzeciwu wewnętrznego – jednym z trzech potężnych członów procesu historycznoliterackiego. Literatura ta była początkowo wydawana za granicą, a od okresu odwilży – również w Rosji, w drugim obiegu. W kulturze oficjalnej zagościła dopiero w okresie pierestrojki.

Koncept terażniejszości

Jedną z konsekwencji kosmologicznych elementów percepcji czasu w kulturze rosyjskiej jest kształt konceptu terażniejszości. Znakomicie ilustruje to Czechowowska fraza z opowieści *Step* (*Stiep*, 1888): *Russkij cziełowiek lubit wspominať, no nie liubit žit'* („Rosjanin lubi wspominać, ale nie lubi żyć”).

Koncept terażniejszości jest rozumiany jako wieczny stan przejściowości, charakteryzujący się brakiem akceptacji dla istniejącej rzeczywistości. Powody tego mogą być różne, każdorazowo jednak prowadzą do modelowania przyszłości. Typowy dla rosyjskiej kultury syndrom pogardy dla terażniejszej rzeczywistości realizuje się w licznych tekstach klasyki literackiej. U bohaterów romantycznych przybiera formę *spleenu* cechującego postaci z galerii tak zwanych „zbędnych ludzi” (wspominany już wielokrotnie Puszkowski Eugeniusz Oniegin czy Lermontowski Grigorij Pieczorin z *Bohatera naszych czasów*). Później, w prozie realistycznej, zyskuje cechy nihilizmu. Odnajdujemy je u Bazarowa z *Ojców i dzieci* Turgeniewa, a także u kilku postaci Dostojewskiego. Ów syndrom pogardy dla terażniejszości jest punktem wyjścia do polifonicznego zderzania się rozmaitych recept na przyszłość – zarówno tych odwołujących się do idei nihilistycznych, jaki i tych totalitarnych czy chrześcijańskich.

Radykalne modelowanie przyszłości pozostawiło ślad w postaci klasycznej dziewiętnastowiecznej utopii literackiej – czwartego snu Wiery Pawłowny z *Co robić?* Mikołaja Czernyszewskiego (w śnie tym bohaterka rozpoznaje kształty przyszłego wszechświatowego egalitarnego ustroju powszechnej szczęśliwości) czy też w onirycznej, pseudoidyllicznej wizji głównego bohatera powieści Iwana Gonczarowa *Obłomow*. W tym drugim przypadku ideał życia, który bohater chciałby zobaczyć w przyszłości, czyli patriarchalny świat majątku ziemskiego Obłomowka, umieszczony jest w retrospektywie. Tym czytelniej więc rysuje się w nim cykliczna wizja czasu i tym lepiej widać stosunek do terażniejszości, który ludzie Zachodu mogliby uznać za lekceważący (*IwR*, 3: 322–324).

Tymczasem terażniejszość w kulturze rosyjskiej ma albo cechy czasu upadku dawnej świetności, albo utajonego zadatku wielkiej przyszłości. Jest momentem na drodze do urzeczywistnienia się jakiegoś oczekiwanego modelu świata. Prawdopodobnie jest to jedna z przyczyn, która wyjaśnia nie tyle wyrazisty rozdźwięk między rzeczywistością życia i zarysami deklarowanego ideału w czasach komunistycznych, ile raczej paradoks realizmu socjalistycznego. Dlatego klasyczne komedie muzyczne lat trzydziestych (*Bogata narzeczona – Bogataja niewiasta*, 1937; *Górą dziewczęta – Traktoristy*, 1939; *Świniarka i pastuch – Swinarka i pastuch*, 1941, wszystkie w reżyserii Iwana Pyriewa, czy filmy Grigorija Aleksandrowa: *Cyrk – Cirk*; 1936, *Wołga, Wołga – Wołga-Wołga* 1938, *Jasna droga – Świetłyj put'*, 1940) miały ambicję – zgodnie z ideologicznymi wytycznymi – „prawdziwie, historycznie konkretnie odwzorowywać rzeczywistość w jej rewolucyjnym rozwoju” (*Первый всесоюзный...* 1934: 716). Współczesny widz nie dostrzeże w tych kołchozowych komediach „historycznego konkretności”. Domyśli się natomiast, że rzeczywistość skolektywizowanych gospodarstw rolnych w czasach stalinowskich to nie radosne współzawodnictwo pracy przypominające wieczną sielankę, ale ciężkie warunki pracy i codziennej egzystencji.

Jednak teksty kultury stalinowskiej – w tym również dzieła kinematograficzne – były nośnikami narracji nie o rzeczywistości dnia codziennego, lecz o mitologicznym wzorcu. W kulturze totalitarnej terażniejszość, malowana w barwach mitologicznych, była przedstawiana jako płaszczyzna dojścia do ideału, a bezwarunkowa realizacja zaleceń partii – jako gwarancja, że ideał już nadciąga (Sadowski 2009: 90–92). Trzeba tu podkreślić, że perspektywa uczestnika kultury totalitarnej, odbierającego perypetie kołchoźników Pyriewa jako narrację o rzeczywistości, zbiega się z perspektywą modelowego uczestnika kultury, w której czas jest odbierany na sposób kosmologiczny. Dla obu przeszłość i przyszłość nie jest warta uwagi.

Nieprzywiązywanie zbytnej wagi do terażniejszości, jako charakterystyczna cecha kultury rosyjskiej, realizuje się w całym okresie radzieckim. Nie jest on jednolity, a zmiany obowiązujących w nim

paradygmatów kulturowych dokonują się zgodnie z logiką modeli dualnych. Ten dualizm doskonale odzwierciedla typologia zaproponowana przez Władimira Papiernego (Паперный 2006), który okres rewolucyjny określił mianem kultury „jeden”, a totalitarny – nazwał kulturą „dwa”. Stwierdził ponadto, że wyraźne analogie do kultury „jeden” można odnaleźć w modelu kultury odwilżowej, a do kultury „dwa” – w okresie tak zwanego breżniewowskiego застою. Jedną z cech różnicujących te dwa modele Papierny odnajduje w stosunku do przeszłości i przyszłości. Kultura epoki Stalina i Breżniewa stawiała w centrum swojego zainteresowania przeszłość, z kolei kultura czasów Lenina i Chruszczowa zwracała się ku przyszłości. Brak zainteresowania terażniejszością jest oczywiście treścią kulturowego kontinuum, pełni jednak inną funkcję w kulturze totalitarnej, której trzonem jest paradygmat mitologiczny, a inną w rewolucyjnej, w której realizuje się paradygmat utopijny.

Paradygmat utopijny obecny jest w kulturze rosyjskiej co najmniej od XVII wieku. Z tego bowiem okresu pochodzą źródła historyczne pozwalające odnotować funkcjonowanie legend o dalekich ziemiach mlekiem i miodem płynących, znakomicie zarządzonych społecznie, sprawiedliwych, zasiedlonych przez dobrych chrześcijan i co więcej – takich, do których, przy odrobinie szczęścia, można dotrzeć (Чистов 2011: 258–360). Paradygmat ten stał się niezwykle aktualny w wieku XIX. W pierwszych dziesięcioleciach tego stulecia w Europie Zachodniej na fali rewolucji przemysłowej rozkwita socjalizm utopijny, prąd myślowy będący odpowiedzią na dramatyczne położenie ówczesnych robotników. Gdy po 1861 roku w Rosji nastają warunki do kształtowania kapitalizmu, na Zachodzie rozwija się marksizm, wyrastający z krytyki utopizmu. Przez kulturę i myśl rosyjską jest on jednak absorbowany w kluczu utopijnym. W rezultacie bolszewicki przewrót październikowy 1917 roku dokonuje się w czasie, gdy wątki utopijne obecne są we wszystkich niemal dziedzinach życia społecznego.

Utopia nie jest przy tym określeniem treści ideału społecznego (na przykład idea powszechnej równości sama w sobie nie jest utopijna), lecz funkcją występowania tego ideału w konkretnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Projekty ładu społecznego, czy szerzej – projekty

ładu rzeczywistości, utopijnymi stają się wtedy, gdy pozostają w specyficznej i dynamicznej relacji z rzeczywistością wyjściową, czyli taką, dla której są powoływane. Z jednej strony muszą być pociągające dla uczestnika tej rzeczywistości i muszą obiecywać trwałe rozwiązanie dojmujących problemów, z drugiej zaś ich realizacja powinna oznaczać (co z reguły jest niewykonalne) całkowite zerwanie ciągłości z wyjściowym światem, społeczeństwem czy kulturą (Czeremski, Sadowski 2012: 115–173). Karl Mannheim określił świadomość utopijną jako

[...] taką „transcendentną wobec rzeczywistości” orientację, która – przechodząc do działania – jednocześnie, częściowo lub całkowicie rozsadzać będzie istniejący w danym czasie porządek bytu (Mannheim 1992: 159).

Każda próba urzeczywistnienia utopii „rozsadza porządek bytu”. Najprostszy tego sposobem jest rewolucja, bez względu na to, jakie formy przybierze.

Ponieważ i utopista, i rewolucjonista (jako utopista-praktyk) z definicji pozostają w głębokim konflikcie z otaczającą rzeczywistością i dążą do jej destrukcji, kultura przepojona paradygmatem myślenia utopijnego skupia uwagę swoich uczestników nie na teraźniejszości, i nie na przeszłości, z której owa teraźniejszość się wyłania, lecz na przyszłości, w której ulokowany jest ideał. Dlatego też pełnoprawnym gatunkiem głównego nurtu literatury pięknej okresu rewolucyjnego stanie się fantastyka. Tworzą ją między innymi Aleksander Czajanow, Władimir Majakowski, Andriej Płatonow, Aleksy Tołstoj czy Eugeniusz Zamiatin. Teraźniejszość będzie materią, w której twórcy mają odnaleźć – zgodnie ze słowami Lenina – „pędy nowego życia” (Lenin 1988: 19), nowego, czyli przyszłego, docelowego życia socjalistycznego.

W czasach totalitarnych natomiast refleksja o konturach przyszłości w ogóle zniknie z kart oficjalnej literatury. Fantastyka zostanie z niej wyrugowana, jako całkowicie niewpisująca się w wytyczne metody socrealistycznej dotyczącej „historycznego konkretnego”. A przyszły ideał nie będzie już pozostawał w tak dynamicznym i ambiwalentnym związku z teraźniejszością jak ideały rewolucjonistów. Jego projekcja na współczesność, jak choćby w filmach Pyriewa i Aleksandrowa, nie będzie już

powodować „rozsadzania porządku bytu”, lecz jego cementowanie. Taka jest zresztą generalna funkcja mitu (Czeremski, Sadowski 2012: 55–111, 177–191). Kultura stalinowska preferować będzie teksty teleologiczne, czyli takie, które współczesność (opisywaną w kategoriach mitologicznych, czyli poprzez projekcję ideału na dzień dzisiejszy) sytuują jako punkt dojścia całego procesu dziejowego. Tak dzieje się choćby w *Historii Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótkim kursie*, gdzie ów punkt dojścia zlewa się w specyficznym bezczasie z umiejscowionym w przyszłości ideałem. Ten ideał z kolei legitymizuje terażniejszość jako tę, która do niego prowadzi (Sadowski 2009: 160).

Ponieważ dążeniem kultury rewolucyjnej jest jak najszybsze zerwanie z przeszłością, a totalitarnej – jak najszybsze rozpoznanie w terażniejszości idealnych kształtów przyszłego, docelowego porządku, w obu typach kultury dokonywać się będzie manipulowanie czasem, w tym również kalendarzem. W roku 1918 wprowadzono w Rosji zachodni kalendarz gregoriański, zastępując nim kalendarz juliański, który został wprowadzony przez Piotra I i obowiązywał od 1 stycznia 1700 roku. Jednak już w 1929 roku zastąpił go nowy „radziecki kalendarz rewolucyjny” z tradycyjnymi wprowadzicie nazwami miesięcy, ale też z „pięciodniówkami” zamiast tygodni i dniami o liczebnikowych nazwach (na przykład *pierwyj* – „pierwszy”, *czetwiortyj* – „czwarty”). Jego funkcją, na poziomie deklaratywnym, miało być zapewnienie ciągłego procesu produkcji w zakładach przemysłowych, bez stałych dni wolnych od pracy. Każdemu pracownikowi w czasie trwania pięciodniówki należał się jeden dzień wolny, ale to, czy to był „dzień pierwszy”, „trzeci” czy „piąty”, było uzależnione od przydziału do konkretnej grupy pracowniczej. System „pięciodniówkowy” porzucono już w 1931 roku. Został on zastąpiony przez tak zwane „sześćdniówki”, w których przywrócono dzień powszechnie wolny pracy. Każdorazowo był to „dzień szósty”. Dziewięć lat później powrócono do tradycyjnego siedmiodniowego tygodnia z tradycyjnymi nazwami dni i do kalendarza gregoriańskiego. Tak więc na początku epoki rewolucyjnej rachuba czasu została zsynchronizowana z zachodnioeuropejską, by potem, gdy tydzień staje się krótszy, pozornie przyspieszyć. W obu przypadkach mamy

do czynienia z demonstracyjnym zerwaniem z tradycją. Z kolei na początku epoki totalitarnej, wraz z wprowadzeniem sześciodniówek, czas zaczyna hamować, by ostatecznie powrócić do tradycyjnego stanu, z którym „zsynchronizowane” jest myślenie o przeszłości.

Rzut oka na umiejscowienie świąt państwowych w oficjalnym kalendarzu wystarczy, by zrozumieć, że i ten czynnik świadczy o zerwaniu z przedrewolucyjną przeszłością w całym okresie radzieckim. Przed 1917 rokiem życie państwowe toczyło się w zgodzie z logiką cyklu świąt liturgicznych Cerkwi prawosławnej, wyznaczanych zgodnie z kalendarzem juliańskim. Dwanaście głównych świąt prawosławnych było dniami wolnymi od pracy. Świecki status miało jedynie świętowanie Nowego Roku, choć zbiegało się ono z prawosławnym świętem Obrzezania Pańskiego. Od końca XIX wieku prawo gwarantowało również, że wolne od pracy będą dni sąsiadujące z Wielkanocą i Zesłaniem Ducha Świętego. Natomiast w kalendarzu komunistycznym najwyższą rangę zyskało święto 7 listopada – rocznica rewolucji październikowej, z racji której obywatelom przysługiwały dwa dni wolne od pracy (7 i 8 listopada). Z semiotycznego punktu widzenia należałoby je nazwać świętem wydarzenia założycielskiego.

Z kolei mit odkupicielski związany ze zwycięstwem w wielkiej wojnie ojczyźnianej uaktywniał się podczas świętowania innego dnia wolnego od pracy – Dnia Zwycięstwa, obchodzonego w Rosji 9 maja (przesunięcie w dacie obchodów tego wydarzenia w Rosji i na Zachodzie bierze się z różnicy strefy czasowej). Co ciekawe, w latach 1948–1965 rocznica kapitulacji Niemiec nie była dniem wolnym od pracy. Istnieje hipoteza mówiąca, że przyczyną dekretu Prezydium Rady Najwyższej ZSRR znoszącego to święto była obawa Stalina przed potencjalnym wzrostem legendy „marszałka Zwycięstwa” – Gieorgija Żukowa. Z semiotycznego punktu widzenia ważne jest to, że rezygnując z Dnia Zwycięstwa jako statusu dnia wolnego od pracy, kierownictwo ZSRR jednocześnie „oddało” społeczeństwu inny dzień wolny – Nowy Rok, który był wcześniej świętem Imperium Rosyjskiego i utracił ten status natychmiast po ukonstytuowaniu się Rosji Radzieckiej. Jak widać, kultura totalitarna, koncentrująca swą uwagę na przeszłości, nie potrzebowała już podkreślać zerwania z kalendarzem

carskim. Zamiast tego chciała uwypuklić ciągłość hucznie obchodzonego świeckiego święta. Rekompensata za Dzień Zwycięstwa była więc znakomitym pretekstem do pokazania takiej ciągłości.

Jak mówiliśmy, w okresie odwilży realizuje się wzorzec kulturowy, w którym w znacznym stopniu zauważalna jest dynamika kultury rewolucyjnej. Destalinizacji, przypominającej swym radykalizmem walkę wczesnych władz radzieckich z symbolicznymi pozostałościami Imperium Rosyjskiego, towarzyszą hasła powrotu do spuścizny Leninowskiej. Uruchamia to na nowo paradygmat utopijny porzucony w końcu lat dwudziestych XX wieku. Paradygmat ten miał silny wymiar antropologiczny. Rozwijał wizję „nowego człowieka”, produktu rewolucji, który w realizacji swoich pragnień miał być nieskrępowany żadną determinantą – ani społeczną, ani wynikającą z własnej natury (Sadowski 2005). Ten właśnie wymiar rosyjskiego utopizmu uzyskał potężne symboliczne wsparcie w 1961 roku. Było nim szczególne wydarzenie – lot pierwszego człowieka – Jurija Gagarina – w kosmos. Niewątpliwie stanowiło to przekroczenie granicy, która dla ludzkości pozostawała dotąd nieprzekraczalna.

Co niesłychanie ważne, kulturowa recepcja lotu Gagarina nie tylko podkreślała wielki sukces państwa radzieckiego, ale także utrzymywała wrażenie skokowego przyspieszenia postępu ludzkości. Owo przyspieszenie wkrótce znajdzie odbicie w dyskursie politycznym. Pod koniec tego samego 1961 roku XXII zjazd KPZR uchwalił swój tak zwany trzeci program, którego zasadnicza teza wstępna głosiła, że:

[...] socjalizm w ZSRR zwyciężył całkowicie i ostatecznie, zaś program partii dotyczy realizacji zupełnie nowego etapu w dziejach ZSRR – budowy społeczeństwa już nie socjalistycznego, lecz komunistycznego (*Программа КПСС* 1961: 5–6).

Dokument kończy się słynną enuncjacją: „Partia uroczyście ogłasza: obecne pokolenie ludzi radzieckich będzie żyć w komunizmie!” (*Программа КПСС* 1961: 142). Widzimy zatem, iż – mimo generalnego ukierunkowania uczestników kultury rosyjskiej na to, co minione – istnieją sytuacje, kiedy przyszłość jest szczególnie przez nich wyczekiwana, staje się niemal namacalna.



Rozdział VI

Przestrzeń sakralna

Ikona

Specjalny status ikony w prawosławnym świecie kształtował się przez wiele wieków. Nie wiemy dokładnie, kiedy ten proces się rozpoczął, jednak wiadomo, kiedy zostały określone jego dogmatyczne podstawy. W efekcie sporów ikonoklastycznych, jakie miały miejsce w Cesarstwie Bizantyńskim na przełomie VIII i IX wieku, doszło do zwołania siódmego soboru powszechnego (Sobór Nicejski II), na którym opracowano szczegółowe zasady oddawania czci wizerunkom Jezusa, Marii i świętych. Zasady te, co istotne, zostały ujęte w formie dogmatów. W soborowym *Dekrecie wiary* czytamy:

[...] zachowujemy nienaruszoną całą przekazaną nam tradycję Kościoła, zarówno pisaną, jak i niepisaną. Jednym z elementów tej tradycji jest malowanie wizerunków na obrazach, w ten sposób, by obraz był zgodny z przekazem podanym przez Ewangelie, aby te wizerunki potwierdzały, że Słowo Boże naprawdę było człowiekiem, a nie wytworem fantazji, i abyśmy mieli z tego korzyść, utwierdzając się w tej wierze. Albowiem wizerunek i rzecz, którą wyobraża, wskazują na siebie nawzajem i stanowią niedwuznacznie swoje odzwierciedlenie. [...] Orzekamy z całą dokładnością i z troską o wiarę, że przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki drogiego i ożywiającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem, które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach

Bożych, na naczyniach liturgicznych i na szatach, na ścianach czy na desce, w domach czy przy drogach. Są one wyobrażeniami naszego Pana Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, Niepokalanej Pani naszej, świętej Bożej Rodzicielki, godnych czci Aniołów oraz wszystkich świętych i świątobliwych mężów. Im częściej wierni będą patrzeć na ich obrazowe przedstawienia, tym bardziej, oglądając je, będą się zachęcać do wspominania i miłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu. Nie otacza się ich jednak taką adoracją, jaka według naszej wiary należy się wyłącznie Naturze Bożej. Oddaje im się hołd przez ofiarowanie kadzidła i zapalanie świec, podobnie jak to się czyni przed wizerunkiem drogocennego i ożywiającego Krzyża, przed świętymi Ewangeliami i innymi przedmiotami kultu, jak to było w pobożnym zwyczaju u przodków. „Cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na prototyp”; a kto składa hołd obrazowi, ten go składa Istocie, którą obraz przedstawia (*Dokumenty soborów powszechnych* 2001: 337–339).

Choć ikona ma w Kościele prawosławnym status szczególnie, należy pamiętać, że wszystko, co jej dotyczy, w myśl uchwał soborowych odnosi się także do innych przedstawień: mozaik, fresków, wizerunków na naczyniach i strojach liturgicznych, a więc wykonywanych w metalu i na tkaninach, czczonych w kościołach, domach, a nawet przy drogach (*Dokumenty soborów powszechnych* 2001: 337). Zatem wszystko, co napiszemy tutaj o ikonie, będzie odnosiło się również do innych przedstawień uznanych i czczonych przez Kościół prawosławny.

Ikona jako rodzaj epifanii

Zgodnie z teologią Kościoła prawosławnego wizerunki Jezusa, Marii i świętych, w tym także ikona jako jeden z takich wizerunków, nie są jedynie ilustracją wydarzeń z przeszłości ani „Biblią ubogich”, lecz zapisem prawd wiary wyrażonych w języku sztuki. Ikona jest bezpośrednią epifanią sacrum w świecie, a więc jest rozumiana jako rzeczywista i bezpośrednia obecność postaci, które przedstawia. W takim sensie ikona jest również symbolem, jeśli go rozumiemy jako „obecność tego, co symbolizuje” (Evdokimov 1999: 146).

„Epifaniczność” ikony pozwala, zdaniem Paula Evdokimova, odróżnić ją od znaków, które przekazują treści najbardziej elementarne, ale nie niosą w sobie ładunku obecności (Evdokimov 1999: 145). Ikona jest materialnym świadectwem obecności sacrum:

Sama w sobie jest zaledwie drewnianą deską; całą swoją teofaniczną wartość czerpie ze swego *uczestnictwa* w tym, co „zupełnie inne”, przez podobieństwo i właśnie dlatego niczego nie może zamknąć w sobie, lecz staje się jakby formą promieniowania. Brak trójwymiarowości wyklucza wszelką materializację, ikona wyraża obecność energetyczną, która nie jest ani zlokalizowana, ani zamknięta, lecz promieniuje wokół swego punktu kondensacji (Evdokimov 1999: 156–157).

Najlepiej ową „epifaniczność” ikony wyraża, jak się zdaje, nazywanie poszczególnych ikon imionami świętych (lub święt), do których się one odnoszą. I tak ikony św. Mikołaja na Rusi nazywano nie przedstawieniem św. Mikołaja, ale po prostu św. Mikołajem, ikonę Zbawiciela – Spasem, a ikonę Zwiastowania – Zwiastowaniem (Успенский 2005: 225). Wskazanie na ikonę było więc równoznaczne ze wskazaniem bezpośrednio na to, co ona denotuje. Obecność ikony w pomieszczeniu, na przykład w domu, oznaczała obecność przedstawionych na niej świętych. W powszechnym przekonaniu święci poprzez ikony przyglądali się domownikom. Stąd brała się też powszechna na Rusi (ale także w innych krajach prawosławnych i katolickich) praktyka zasłaniania wizerunków świętych w sytuacjach, gdy przebywające w tym samym pomieszczeniu osoby chciały popełnić czyn sprzeczny z przykazaniami lub uważany za nieczysty (na przykład akt seksualny).

Utożsamienie ikony z tym, co ona przedstawia, sprawia, że niekiedy sama ikona może stać się pierwowzorem dla kolejnego przedstawienia. Taka sytuacja ma miejsce zwłaszcza w przypadku cudownych ikon i ich kopii. Na przykład kopia ikony Matki Bożej Kazańskiej odnosiła się jednocześnie do dwóch pierwowzorów – do postaci Matki Bożej i do ikony Matki Bożej Kazańskiej (Успенский 2005: 226). To pierwsze odniesienie sprawiało, że każda kopia była obiektem czci na równi z oryginałem. Jeszcze lepszym przykładem są ikony ukazujące

na pierwszym planie nie postaci świętych, ale inne ikony obdarzone szczególną czcią – na przykład ikona „Spotkanie ikony Matki Boskiej Włodzimierskiej” ze szkoły moskiewskiej (lata czterdzieste XVII wieku) z cerkwi pod wezwaniem metropolity Aleksego na Gliniszczach w Moskwie. Ikona spotkania odnosi się zarówno do święta ustanowionego w Moskwie na cześć przeniesienia ikony Matki Boskiej Włodzimierskiej z Włodzimierza nad Kłazmą do soboru Zaśnięcia Matki Bożej na Kremlu w Moskwie, jak i do samej ikony włodzimierskiej, uznawanej za palladium Moskwy, gdyż przypisywano jej szczególną moc ochrony miasta przed najeźdźcami. Ikona odsyła nas bezpośrednio do świętości, ale należy pamiętać, że zgodnie z teologiczną wykładnią owa świętość może być różnie pojmowana. Może nią być nie tylko Trójca Święta (i każda z tworzących ją osób), Matka Boża i święci, ale też sama ikona, zwłaszcza jeśli jest uznawana za cudowną.

Takie pojmowanie ikony przekłada się zarówno na semantykę przedstawienia (a więc na relacje między poszczególnymi znakami na ikonie a rzeczywistością, którą one przedstawiają), jak i na rozumienie miejsca ikony w przestrzeni społecznej.

Ikona jako tekst sakralny

Ikona jest rodzajem tekstu sakralnego. Od strony teologicznej takie jej rozumienie wynika wprost z koncepcji wcielenia Słowa Bożego. Skoro Słowo (Logos) stało się ciałem, to przedstawienie przebóstwionego ciała jest równoznaczne z głoszeniem Słowa (gr. *kerygma*). Tworzenie (i odczytywanie) ikon nie jest więc procesem wyłącznie plastycznym, ale winno się raczej kojarzyć z pisaniem (i odczytywaniem) traktatu teologicznego. Stąd w tradycji prawosławnej proces tworzenia ikony określa się terminem „pisanie” (a nie malowanie), zaś osoba twórcy nosi miano ikonografa (z gr. *grafeo* – „pisać”, analogicznie do ros. *ikonopisiec*). To przeświadczenie lapidarnie ujął Paweł Florenski w swoim studium *Ikonostas*: „Ikona to wypisane kolorami Imię Boże” (Florenski 1984: 125).

Zrównanie sztuki malarskiej i piśmiennictwa ma istotne znaczenie dla zrozumienia roli ikony w świecie prawosławia. Ikony i święte księgi występują tutaj jako dwa wzajemnie dopełniające się środki wyrazu rzeczywistości sakralnej. Są bowiem jedynymi dopuszczonymi przez Kościół formami zapisu objawienia. To z kolei sprawia, że kontakt wiernego z ikoną jest obwarowany identycznymi rytuałami jak kontakt z Biblią (Florenski 1984: 228; Панченко 1973). Ikonom oddaje się cześć poprzez żegnanie się znakiem krzyża i całowanie, umieszcza się je w domowych świętych kąciakach (ros. *krasnyj ugoł*), w których modli się cała rodzina. Dawniej obowiązywały także surowe zasady dotyczące postępowania ze zniszczonymi ikonami i księgami. Pod żadnym pozorem nie wolno ich było wyrzucać ani niszczyć. Dopuszczalne było natomiast ich pogrzebanie (analogiczne do pochówku zmarłych) lub puszczanie z prądem rzeki, co Borys Uspienski wiąże ze starym zwyczajem umieszczania ciał zmarłych w łodziach i z pogańskim przekonaniem, że tylko w taki sposób zmarły może dotrzeć na „tamten świat” (Успенский 2005: 241–242; Uspienski 1985, 267–269). W podobny sposób, co bardzo znaczące, postępowano także z wyschniętymi prosforami.

Uspienski twierdzi, że w tradycji ruskiej nie było zwyczaju palenia zniszczonych ikon. Tę informację jednak, jeśli chcemy ją dobrze zrozumieć, należy opatrzyć odpowiednim komentarzem. Badacz pisze bowiem:

Według informacji cudzoziemców Rosjanie podczas pożaru starają się uratować od ognia przede wszystkim ikony. Jeśli się to nie uda, nikt z nich nie powie, że ikona „spłonęła”, ale że „wniebowstąpiła” [...] lub „została wzięta do nieba”. Również o cerkwi, która została spalona, mówi się, że „wniebowstąpiła” [...]. Ikona czy cerkiew zatem jak gdyby nie mogą spłonąć dzięki swojej sakralnej naturze (Uspienski 1985: 267–268).

To zaś oznacza, że spalania ikon w ogniu nie uważano za rodzaj ich utylizacji, ale za proces, podczas którego ikona wraz z dymem ulatuje wprost do nieba. Zatem owszem, nie było praktyki spalania ikon jako formy ich niszczenia, ale to nie znaczy, że na Rusi ikon nie palono.

Praktyka palenia jako sposobu przenoszenia na wyższy, sakralny poziom bytowania była głęboko zakorzeniona w ludowej pobożności i prawdopodobnie łączyła się ze starym pogańskim kultem „świętego ognia”. To przekonanie znalazło szczególny wyraz w staroobrzędowych zbiorowych samospaleniach, podczas których przeciwnicy reform patriarchy Nikona zamykali się w cerkwiach lub własnych zagrodach i je podpalali, by uniknąć herezji, jaką – ich zdaniem – niesły nowe obrzędy. W ogień zawsze zabierali ze sobą ikony i księgi, by razem z nimi przenieść się na wyższy, niebiański poziom (Przybył 1998: 132–133, 150–155).

Ikonograf jest przede wszystkim teologiem, jednakże nie tworzy ikony sam z siebie, lecz – zgodnie z prawosławną tradycją – raczej zdejmuje z niej zasłonę i odkrywa już istniejący wizerunek. Jego zadaniem jest przedstawienie prawd wiary. Ma to zrobić w taki sposób, aby były one czytelne dla odbiorcy – wiernego, który modląc się przed ikoną, ma z niej te prawdy odczytywać. Jak stwierdza Irina Jazykowa:

Chrześcijaństwo jest religią Słowa, co określa specyfikę ikony. Kontemplacja ikony nie jest aktem estetycznego zachwytu, chociaż wartości estetyczne w kulturze chrześcijańskiej grają wcale nie ostatnią rolę. Jednak na pierwszym miejscu stoi wspólnota ze Słowem. Kontemplacja ikony to przede wszystkim akt modlitewny, w którym uchwycenie sensu piękna przechodzi w uchwycenie piękna sensu, a w tym procesie człowiek wewnętrzny rośnie, natomiast zewnętrzny maleje. Tego typu związek nie pozwala malarstwu ikonowemu stać się „sztuką dla sztuki”, do czego ciąży każdy rodzaj artystycznej działalności. Sztuka jest w Kościele w pełnym sensie tego słowa „służebnicą teologii”, ale to nie pomniejsza jej znaczenia, lecz precyzuje jej funkcje oraz czyni bardziej realną i ukierunkowaną (Jazykowa 1998: 20).

Zadaniem ikonografa jest więc odkrycie przed innymi prawd wiary, które musi zapisać w przedstawieniu tak, aby były one czytelne dla odbiorcy. Ikona, zarówno w fazie jej powstawania, „pisania”, jak i w czasie jej „odczytywania” przez wiernego, jest dziełem teologicznym, a mówiąc ściślej: kontemplacyjnym. To proces odkrywania świętego wizerunku, który wymaga odpowiedniej – modlitewnej – postawy.

Specyficzny język ikony tworzył się przez wiele wieków i ostatecznie doprowadził do powstania kanonu – szczegółowych zasad przedstawiania poszczególnych postaci i typów ikon. Kiedy znajomość tej tradycji zaczęła słabnąć, zasady takie zaczęto spisywać w specjalnych podręcznikach dla ikonografów – w tak zwanych hermenejach (gr. *Hermeneia*), czyli podlinnikach⁵⁰ (ros. *podlinnik* – „oryginał”) (Буслаев 1861: 330–390; Бенчев 2007: 629–631). Dzieła tego rodzaju w Grecji i na Bałkanach nazywano także typikonami (od gr. *typikon* – „zasada”) albo po prostu traktatami. Na Rusi Moskiewskiej podlinniki stały się popularne w XVI wieku, a dokładniej – po Soborze Stu Rozdziałów (Sobór Stogławy), zwołanym przez metropolitę Makarego w 1551 roku w celu rozwiązania kwestii spornych dotyczących obrzędów i sposobów administrowania Kościołem, w tym także relacji między Kościołem a carem (Российское законодательство 1985; Емченко 2000; Kowalska 1998: 215–226). Zgodnie z decyzją soboru nadzór nad pracą ikonografów mieli sprawować biskupi, którzy w diecezjach byli odpowiedzialni za czystość nauczania prawd wiary. Chodziło zatem o to, by każdy biskup „w swojej diecezji ze szczególną troską i niezmordowaną uwagą czuwał nad tym, by ikonografowie wyzbyli się fantazji i postępowali zgodnie z tradycją”, i by „temu, kogo Bóg pozbawił daru [...] zabronić malowania ikon”, bowiem „ikony Boga nie powinno się powierzać temu, kto ją zniekształci i zbezczeszczy” (Evdokimov 1999: 181). Tym samym po raz kolejny mocno podkreślono związek ikonografii z teologią i doktryną.

⁵⁰ Przykładami są choćby powstałe w początkach XVIII wieku dzieło Dionizjusza z Furny *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej* (polskie wydanie: 2004) oraz *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiodorowicza. Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon* (polskie tłumaczenie: 2005). Do najstarszych tego typu dzieł zalicza się: *Typikon* bpa Nektariusza pochodzący sprzed 1584 roku (pierwotny rękopis zaginął, dzieło zachowało się w przekładzie na język staroruski); *Hermeneia* (powstała po 1566 roku, odpis z 1850 roku zachował się w greckim manuskrypcie – w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej, manuskrypty greckie, nr 214); *Hermeneia* Daniela (z 1674 roku), Περὶ ζωγραφίας Panagiotisa Doksarasa (z 1726 roku) i wiele innych.

Zasadniczo podręczniki dla ikonografów dzieliły się na dwa rodzaje – opisową i ilustracyjną. Podlenniki opisowe (ros. *tolkowyj ikonopisnyj podlennik*) zawierały szczegółowe omówienia sposobów przygotowania materiałów stosowanych podczas malowania, jak również wyjaśnienia dotyczące kompozycji poszczególnych przedstawień, użycia kolorów i przygotowania barwników. Z kolei podlenniki ilustrowane (ros. *licewoj ikonopisnyj podlennik*) składały się z wzorników, czyli dokładnych konturowych przedstawień, służące do sporządzania poszczególnych typów ikon. Zapisane w nich wytyczne pozwalały precyzyjnie odwzorowywać kanoniczne formy i pozostawać w zgodzie z tradycją. W rezultacie wszelkie odstępstwa od kanonu oznaczały rozerwanie więzi między przedstawieniem a jego pierwowzorem, a więc tym, co nadawało przedstawieniu sens. Jak pisze Leonid Uspienski:

Kościół ortodoksyjny nigdy nie tolerował malarstwa ikonowego powstałego z natchnienia malarza lub na podstawie żywego modelu, gdyż to oznaczałoby świadome i całkowite zerwanie z prawozorem; wówczas imię świętego, które nosi ikona, nie dotyczyłoby osoby przedstawianej i byłoby to jawne kłamstwo (Uspienski 1993, 137).

Dużą część podręczników opisowych wypełniały precyzyjne instrukcje regulujące zasady życia ikonografa, gdyż – jak podkreślają wszystkie teksty poświęcone ikonie – malowanie ikony to dzieło bardziej modlitewne niż artystyczne. Nic więc dziwnego, że zarówno podlenniki, jak i wspomniany już Sobór Stu Rozdziałów mocno uwypuklają potrzebę świętości życia ikonografa. W czterdziestym trzecim rozdziale postanowień Soboru Stu Rozdziałów, zatytułowanym *Soborowa odpowiedź o ikonografach i czczonych ikonach (Sobornoj otwiet o żiwopiscech i o czestnych ikonach)*, czytamy:

[Ikonograf] winien być pokorny, łagodny, pełen szacunku, małomówny, nieskory do śmiechu, kłótni, zawiści, wypitki, złodziejstwa i zabójstwa. Winien też przede wszystkim z wielką gorliwością i strachem chronić swą czystość duchową i cielesną, ślubów małżeńskich nie [powinien] składać, przychodzić za to do ojców duchownych, często

i ze wszystkiego się spowiadać, żyć w poście i modlitwie, wedle ich nakazu i nauki, i we wstrzemięźliwości, i pokorze, bez wszelkiej pychy i występku nie czyniąc, i z wielką pracowitością pisać obraz Pana naszego Jezusa Chrystusa i Przczystej Jego Bogurodzicy, i świętych proroków, i apostołów, i świętych męczenników, i męczennice, święte mniszki i świętych mnichów, na obraz i podobieństwo, wedle istoty, patrząc na obrazy dawnych ikonografów i czerpiąc z dobrych wzorców. [...] A jeśli który z tych mistrzów – ikonografów lub ich uczniów – zacznie żyć nie podług słusznego nakazu, w pijaństwie i nieczystości, i we wszelkim występku, biskup niech na niego zakaz nałoży, od dzieła ikonowego odsunie i tykać się go zabroni, bojąc się słowa wypowiedzianego: „Przeklęty ten, co wypełnia dzieło Pańskie niedbale!” (*Российское законодательство 1985*)⁵¹.

Ikonografa obowiązują więc te same zasady życia co mnichów, którzy poświęcają życie modlitwie i kontemplacji. Znacznie ciekawsze są jednak porównania ikonografów z kapłanami, często podkreślane w podlinnikach. Podobnie jak kapłan przy użyciu odpowiednich słów podczas liturgii zamienia chleb w ciało, tak ikonograf, nie używając słów, lecz za pomocą farb, ożywia ciała świętych (*Успенский 2005: 226*) i ukazuje ich przebóstwioną naturę. Ponieważ z racji swojej pracy ikonograf ma moc odkrywania wizerunku, podlinniki – idąc za nakazami zawartymi w *Księdze Kormczej* – wyraźnie zakazują ikonografom wykonywania innych, to znaczy świeckich, wizerunków (*Подлинник иконописный, 1903; Успенский 2005: 228*).

Warto zaznaczyć, że dzieło ikonografa staje się ikoną w znaczeniu kościelnym dopiero po oficjalnym jego zatwierdzeniu przez Kościół, czyli, jak pisał Paweł Florenski:

[...] gdy Kościół uzna zgodność przedstawianego wyobrażenia z wyobrażonym Pierwowzorem, lub inaczej mówiąc nada imię obrazowi. Prawo nadawania imienia, to znaczy potwierdzania tożsamości przedstawionej

⁵¹ Cytat z Księgi Jeremiasza (48,10) – za Biblią Tysiąclecia, wyd. V, Poznań 1999.

na ikonie postaci, należy wyłącznie do Kościoła i jeśli malarz pozwala sobie na zrobienie na ikonie napisu, bez którego, wedle nauki Kościoła, obraz jeszcze nie jest ikoną, jest to równoznaczne z podpisaniem w życiu świeckim oficjalnego dokumentu za inną osobę jej nazwiskiem. O ile rozumiem, praca starostów ikonowych kończyła się umieszczeniem na ikonach, na zlecenie biskupa, imion przedstawionych świętych. Zachowane na wielu ikonach nabite na nich metalowe płytki z niedbale i w pośpiechu wykonanym napisem imienia świętego przy użyciu sadzy i oliwy najwyraźniej nie zostały wykonane przez samego malarza ikon, lecz mają charakter podpisu naczelnika pod urzędowymi papierami, pisanymi ręką sekretarza lub kopisty. Wolno sądzić, że jest to właśnie upewnienie lub zatwierdzenie ikony przez ludzi sprawujących nadzór nad pracą malarzy (Florenski 1984: 143–144).

Ikona miała zatem swoje imię nadane przez Kościół, co znów wskazuje na traktowanie jej jak żywej istoty – człowieka, któremu nadaje się imię podczas chrztu (Bułgakow 2002: 72–73).

Złamanie reguł przez ikonografa skutkowało z kolei nie tylko stworzeniem niekanonicznego, „nieprawidłowego” dzieła, ale także – a właściwie przede wszystkim – powstaniem niezgodnego z ortodoksją przekazu wiary. Tak oceniano między innymi te wizerunki, które zamiast ukazywać hieratyczną, świętą postać – poprzez naturalizm i realizm przedstawienia wzorowany na zachodniej sztuce – uwypuklały jej człowieczeństwo. Problem takich przedstawień, nazywanych często „zachodnimi”, powstał i był żywo na Rusi dyskutowany w połowie XVII wieku. Wówczas to bowiem zachodnie wzorce zaczęły być coraz bardziej popularne w moskiewskiej sztuce sakralnej. Zwolenników tradycji raziło przede wszystkim zbyt silne przedstawianie cielesności Jezusa, podczas gdy dotąd ukazywano ciało materialne tylko po to, by za jego pomocą móc wyrazić to, co duchowe i ukryte dla oczu. Wizerunek Jezusa, w którym położono nacisk na naturę ludzką poprzez zbytne eksponowanie cielesności, mógł oznaczać, że Zbawiciel traktowany jest wyłącznie jako postać historyczna, podczas gdy zgodnie z prawosławną teologią natura ludzka przedstawiana na ikonie jest jedynie refleksem natury boskiej (Uspienski 1993: 121–122; Przybył 1998: 129 i nn.).

Protesty przeciwko nowym przedstawieniom pojawiły się przede wszystkim w kręgu odnowicieli, którzy stanowczo odmawiali oddawania czci ikonom namalowanym w zachodnim stylu, twierdząc, że przedstawiają one żywych ludzi, a nie świętych. Do kręgu odnowicieli należeli przedstawiciele dwóch grup, które później wzajemnie się zwalczały: wprowadzający reformy cerkiewne patriarcha Nikon i jego główny przeciwnik – protopop Awwakum. Jednak w kwestii kanonów ikonograficznych Nikon i Awwakum zbyt się nie różnili (Przybył 1998: 126–136). Obie grupy na różne sposoby walczyły z nowymi sposobami malowania ikon. Patriarcha Nikon podczas liturgii święta Triumfu Ortodoksji na oczach cara, jego dworu i w obecności wschodnich patriarchów rozbijał niekanoniczne przedstawienia o podługę cerkwi. Opis tych zajęć dokładnie przedstawił Paweł z Aleppo, który przebywał wówczas w Moskwie (Павел Алеппский 1898: 137). Protesty starowierców były mniej widowiskowe, ale znacznie skuteczniejsze, zważywszy na to, że właśnie w kręgach staroobrzędowych, a nie w oficjalnej Cerkwi, przetrwała stara tradycja ikonograficzna. Staroobrzędowcy ograniczyli się przede wszystkim do polemik, a ich pisma, zwłaszcza protopopa Awwakuma *O pisaniu ikon (O ikonnom pisanii)* oraz *O wewnętrznej mądrości (O внешней мудрости)* będące częścią *Księgi homilii (Kniga biesied)*, są bogatym źródłem pokazującym tradycyjne podejście i rozumienie ikony (*Памятники истории старообрядчества* 1927: 281–288 i 291–292; Робинсон 1966: 353–381; Вагнер 1985: 388–393).

Wydawać by się mogło zatem, że skoro ikonografowie nie mogli rozwijać własnej wyobraźni, lecz byli zmuszeni realizować drobiazgowo wytyczne dawnych mistrzów i podążać za uznanymi kanonami, to prawosławna ikonografia będzie jedynie – lepiej lub gorzej – powtarzać te same przedstawienia. Tymczasem trudno znaleźć dwie identyczne ikony, nawet jeśli powtarzają ten sam schemat kompozycyjny lub temat (Evdokimov 1999: 183). Ostatecznie oznacza to, że ograniczenia, których ikonografowie przestrzegali, nie przeszkadzały im twórczo podchodzić do wykonywanych dzieł.

Geometryczna i semantyczna składnia ikony

Ukierunkowanie ikony na przekaz dogmatyczny sprawia, że każdy element w niej zawarty jest rodzajem znaku niosącego odpowiednią informację, treść odpowiadającą słowu w tekście pisanym czy mówionym. Tworzenie i odtwarzanie (interpretacja) takiego tekstu są więc obwarowane szeregiem reguł ściśle określających użycie odpowiednich środków wyrazu (kanon ikony i zasady malowania ikon) i ułatwiających ich późniejsze odczytanie. Język ikonografii to cały system symbolicznych środków, z których niektóre są wspólne dla całej sztuki przedrenesansowej, inne zaś są charakterystyczne wyłącznie dla ikony. Wspólny dla całej sztuki starożytnej i średniowiecznej jest między innymi sposób przenoszenia przestrzeni trójwymiarowej na płaszczyznę, a więc przede wszystkim kwestia perspektywy. Z kolei do właściwości szczególnych ikony należy zdecydowanie zaliczyć inne ograniczenia formalne związane z sakralnym wymiarem przedstawienia i z charakterystycznymi cechami postaci na nim ukazywanych.

W artykule zatytułowanym *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon* Borys Uspienski pisał:

Możemy przyjąć ogólne założenie, że w dawnym dziele malarskim (a w szczególności w malarstwie ikon) są zawarte dwa umowne systemy przekazu: jeden – czysto geometryczny, [...] (tzn. geometryczne prawidłowości odchyień perspektywy, związanych przede wszystkim z możliwymi zmianami pozycji widza), i drugi – semantyczny. [...] W terminologii ściśle semiotycznej możemy mówić o „geometrycznej” i „semantycznej” składni obrazu” (*Semiotyka kultury* 1975: 362).

Idąc tym tropem, nasze dalsze rozważania skupimy na analizie składni ikony – składni geometrycznej, związanej z zasadami odwróconej perspektywy, i składni semantycznej, pokazującej zasady łączenia poszczególnych treści na ikonie. Analizy geometrycznej i semantycznej całkowicie rozdzielić się nie da. Na ikonie bowiem obiekty semantycznie ważne deformują perspektywę, zaś te, które są mniej ważne, same ulegają deformacji. Ostatecznie więc analiza

przedstawień ikonograficznych będzie musiała łączyć w jedną całość elementy kompozycji geometrycznej i semantycznej, gdyż dopiero w takim połączeniu możliwe jest „czytanie” ikony.

Ikona, podobnie jak cała sztuka średniowieczna, posługuje się systemem tak zwanej odwróconej perspektywy – specyficznym sposobem przeniesienia trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę. Analizę tego systemu w odniesieniu do rosyjskiej ikony przeprowadził Paweł Florenski (na początku XX wieku), a po nim także Lew Żegin oraz Borys Uspieński (Флоренский 1967: 381–416; Жегин 1970; Успенский 1965: 231–247; Успенский 2005: 247–263). Prace tych autorów będą stanowiły podstawę dalszej części naszych rozważań.

Odwrócona perspektywa tym różni się od perspektywy linearnej (zbieżnej), cechującej nowożytne malarstwo zachodnie, że punkt zbiegu linii perspektywicznych umiejscowiony jest nie w głębi obrazu, ale poza jego płaszczyznę. Mówiąc dokładnie, punkt ten znajduje się przed nią – w miejscu, gdzie stoi widz/obserwator, który w ten sposób niejako stanowi integralną część przedstawienia. Perspektywa zbieżna, do której jesteśmy przyzwyczajeni, „buduje” obraz dokładnie tak, jak ludzkie oko widzi przestrzeń. Istotne staje się jak najbardziej realistyczne oddanie wrażenia, jakie obserwator odnosi w konkretnym momencie i z konkretnego punktu widzenia. Obraz uchwycony przez artystę stanowi jakby zdarzenie zatrzymane w kadrze, zdarzenie, które za chwilę – i widz ma tego świadomość – z pewnością się zmieni. Założenie konkretnej pozycji obserwatora podczas oglądania obrazu nieuchronnie prowadzi do optycznej deformacji, pojawiającej się wówczas, gdy widz zmieni swoją pozycję, zwłaszcza gdy przybliży się do przedstawienia.

Tymczasem sztuka średniowieczna (a co za tym idzie także bizantyńska i staroruska sztuka sakralna) była tworzona dla widza lub – mówiąc ściślej – dla zbiorowości wiernych, których punkt widzenia stale się zmienia. Niezależnie od miejsca, w którym znajduje się obserwator, przedstawienie zawsze wygląda tak samo. Co więcej, jak się zdaje, w niektórych przypadkach system ikonograficzny był wręcz tworzony z założeniem ruchu obserwatora-wiernego, co prowadzi do efektu tzw.

„śledzących oczu” postaci przedstawionych na ikonach (Успенский 2005: 247; Schapiro 1969: 223–242)⁵². Perspektywa odwrócona przenosi bowiem całą dynamikę z wnętrza obrazu na zewnątrz, czyli na widza. Tym samym stara się całkowicie wyeliminować optyczną przygodność przedstawienia i ukazać na obrazie rzeczywistość niezmienną (Demus 1947: 33–34).

Świat na ikonie – pisze Irina Jazykowa – wydaje się być odwróconym, to nie my patrzymy na niego, lecz on nas otacza, spojrzenie nie jest skierowane na zewnątrz, ale jakby od wewnątrz. [...] Perspektywa zbieżna (starożytność, Odrodzenie, malarstwo realistyczne XIX wieku) ukazuje wszystkie przedmioty na miarę ich oddalenia w przestrzeni od wielkiego do małego, zaś punkt zbiegu wszystkich linii znajduje się na płaszczyźnie obrazu. Istnienie tego punktu nie oznacza nic innego jak skończoność stworzonego świata. Na ikonie – przeciwnie: w miarę oddalania się od widza przedmioty nie zmniejszają się, a często nawet i zwiększają się; im głębiej wchodzimy w przestrzeń ikony, tym szerszy staje się zakres widzenia. [...] „Zbieżna” i „odwrotna” perspektywy wyrażają przeciwstawne wizje świata. Pierwsza opisuje świat naturalny, druga – świat Boży. Jeśli w pierwszym przypadku celem jest maksymalna iluzoryczność, to w drugim – maksymalna umowność (Jazykowa 1998: 38–39).

Ten umowny system przekazu trójwymiarowej treści poprzez płaskie przedstawienie nakłada na twórcę określone ograniczenia. Ich przyjęcie powoduje z kolei konieczne zniekształcenia poszczególnych elementów, w porównaniu z tym, jak je postrzegamy w rzeczywistości. Skala zniekształceń obiektów przedstawionych na ikonie zależy jednak przede wszystkim od ich semantyki – ważne obiekty zasadniczo podlegają zdecydowanie mniejszej deformacji, zaś elementy nieistotne – na przykład tło ikony – większej. Najlepszym przykładem takich deformacji są charakterystyczne wybrzuszenia ziemi na tylnym planie ikon, czyli tak

⁵² Zob. także analizę programu ikonograficznego bizantyńskich świętyń krzyżowo-kopułowych przeprowadzoną z punktu widzenia ruchu wiernego w świątyni (Лазарев 1971: 100 i nn.).

zwane „ikonowe górki” na horyzoncie, powstałe jako wynik deformacji spowodowanej przyjęciem dynamicznej pozycji przez obserwatora (Жегин 1965: 231–247). Dotyczy to także elementów mniej istotnych, takich jak stół i podnóżki na wszystkich ikonach Trójcy Świętej, tron na ikonach Chrystusa w majestacie, łożo Matki Bożej z ikon Zaśnięcia (choćby na rewersie ikony Matki Bożej Dońskiej z końca XIV wieku, szkoła nowogrodzka, Galeria Trietiakowska) czy ołtarz (dla przykładu ten na ikonie z pracowni mistrza Dionizego – Złożenie welonu Matki Bożej w świątyni w Blachernach, z około 1485 roku, Muzeum Rublowa, Moskwa). Wszystkie te obiekty zostały ukazane jednocześnie z wielu różnych stron, a więc z kilku punktów widzenia, czyli po prostu z pozycji wielu obserwatorów. Widzimy całą płaszczyznę stołu, ołtarza i łoża jakby od góry, a zarazem widok z trzech innych i do tego różnych stron – z przodu, z prawej oraz z lewej strony każdego z przedstawianych przedmiotów. W efekcie żaden z nich nie przypomina tego, czym jest w rzeczywistości, a jednak odbiorca, patrząc na ikonę, bez trudu odczytuje ich znaczenie.

Deformacje perspektywiczne mniej ważnych obiektów przedstawionych na ikonie wynikają z charakterystycznej dla sztuki średniowiecznej syntezy wrażeń pojawiających się wskutek dynamiki samego obiektu lub zmieniającej się pozycji obserwatora (*Semiotyka kultury* 1975: 362). W malarstwie wykorzystującym perspektywę linearną syntezy wrażeń dokonuje odbiorca dzieła, jednak w sztuce średniowiecznej proces ten przeprowadza sam artysta, a jego wyniki przedstawia odbiorcy w swoim dziele. Syntezie mogą podlegać zarówno aspekty przestrzenne (jak w przypadku łoża Matki Bożej na ikonie Zaśnięcia), jak i czasowe. Kilukrotne ukazanie tej samej postaci na jednej ikonie w różnych sytuacjach stanowi właśnie efekt syntezy czasowej dokonanej przez ikonografa. I tak dla przykładu na ikonie Przemienienia Pańskiego na górze Tabor ze szkoły Teofana Greka (z około 1403 roku, Galeria Tretiakowska) postać Jezusa i towarzyszących mu apostołów przedstawiono trzykrotnie – podczas wspinaczki na górę Tabor, podczas ich zejścia z góry i w czasie samego przemienienia, które, jako semantycznie najważniejsze, zajmuje centralną i największą

część płaszczyzny ikony. Jednocześnie postacie ukazane w momencie przemienienia (a więc w semantycznie najważniejszej scenie) są zdecydowanie większe od tych samych osób w dwóch pozostałych scenach.

Zabieg syntezy czasowej dobrze ukazują również przedstawienia Jana Chrzciciela na pustyni, który trzyma misę ze swoją ściąną przez Heroda głową. Tym samym ikona równocześnie ukazuje Jana Chrzciciela za życia i po śmierci, a więc takich momentach, które na osi czasu są od siebie wyraźnie oddzielone. Ikonograf dokonał więc syntezy dwóch wydarzeń i przedstawił obserwatorom efekt tego procesu. Podobne rozwiązanie możemy zaobserwować na tak zwanych ikonach „z żywotem”, gdzie na klejmach – niewielkich przedstawieniach umieszczonych przy krawędziach ikony i otaczających jej centralną część – ukazane są sceny z życia świętego. Tym samym jedna i ta sama ikona równocześnie przedstawia różne wydarzenia z życia świętego, często bez zachowania chronologii zdarzeń.

Jeszcze bardziej interesujące są efekty syntezy ruchu obiektów. Generalnie najważniejsze semantycznie postaci przedstawiane na ikonach zachowują postawę hieratyczną i statyczną. Jednak pozostałe mogą być ukazane w ruchu, choć dynamika postaci i przedmiotów jest obrazowana w bardzo specyficzny sposób. Dobrym tego przykładem jest postać archanioła Gabriela w scenie Zwiastowania na ikonie z klasztoru św. Katarzyny na Synaju (XII wiek). Na ikonie widzimy plecy archanioła, stopę skierowaną w naszym kierunku i głowę odwróconą o 180 stopni w stosunku do reszty ciała. Ikonograf, chcąc oddać ruch postaci, pokazał sumę różnych pozycji poszczególnych części ciała. Oznacza to, że połączył wrażenia z obserwacji człowieka w ruchu, jakby składając jego obraz „klatka po klatce”, a na ikonie przedstawił efekt tej syntezy.

Deformacje perspektywiczne przedstawionych obiektów – postaci, budynków czy przedmiotów – sprawiają, że ich sens jest zrozumiały tylko z perspektywy tego wyobrażenia, na którym zostały ukazane. Nie da się bowiem wyłączyć ich z całości przedstawienia bez utraty przypisywanego im znaczenia. W rzeczywistości w oderwaniu od całości dzieła przestają one być w ogóle rozpoznawalne (Успенский

2005: 252). W systemie perspektywy zbieżnej – przeciwnie, każdy przedstawiony na obrazie przedmiot może zostać wyjęty z całości i nadal z powodzeniem odnosić widza do tego, co denotuje. Zachowuje bowiem podobieństwo do tego, co ukazuje. Jednakże to, co zostało przedstawione na ikonie (i w ogóle w średniowiecznym malarstwie), gdy zostanie pozbawione kontekstu, niejako traci swój związek z obrazowaną rzeczą. Dzieje się tak dlatego, że występujące na ikonie postaci i przedmioty nie pretendują do odtworzenia materialnego podobieństwa do odnośnych obiektów, ale raczej w sposób symboliczny wskazują na ich miejsce w wyobrażanym świecie (Успенский 2005: 250). Nie muszą więc zachowywać iluzorycznego podobieństwa do przedmiotu, który denotują.

Można zatem, podążając za Uspienskim, stwierdzić, że – podobnie jak inne przedstawienia w sztuce średniowiecznej – również ikona „w całości stanowi znak przedstawionej rzeczywistości, a oddzielne jego fragmenty są powiązane ze swoimi denotatami nie bezpośrednio, lecz poprzez odniesienie ich, oraz innych fragmentów, do całości” (Успенский 2005: 250, 191). Sens poszczególnych elementów przedstawionych na ikonie staje się czytelny wyłącznie poprzez ich odniesienie do całości, ponieważ w systemie sztuki średniowiecznej wzajemne odniesienia przedmiotów są zakotwiczone nie w relacjach, między nimi, ale w ich relacji do świata przedstawionego. Zastosowanie odwróconej perspektywy niejako wymusza bowiem odczytywanie poszczególnych elementów przedstawienia z perspektywy jego całości. Artysta dokonuje swoistego przeorganizowania i dostosowania przestrzeganego przestrzeni otwartej w przestrzeń zamkniętą i ograniczoną do wymiarów ikony (Успенский 2005: 252).

Porównując perspektywę zbieżną i odwróconą, można łatwo odkryć pewną prawidłowość, która każe zupełnie inaczej spojrzeć na organizację przestrzeni w sztuce średniowiecznej i renesansowej. Istotną różnicę między nimi stanowi bowiem usytuowanie obserwatora. Stosując perspektywę zbieżną, artysta ustawia samego siebie (i jednocześnie przyszłego widza) poza przedstawieniem. Punkt widzenia artysty jest więc dokładnie taki sam jak punkt widzenia obserwatora. Stosując

porównanie użyte przez Borysa Uspienskiego, można powiedzieć, że obraz taki tworzy się jak widok z okna, gdzie okno stanowi stałą przestrzenną barierę pomiędzy artystą (wizmem) a przedstawianym światem (Успенский 2005: 256 i nn.). Tymczasem pozycja ikonografa w stosunku do przedstawianego na ikonie świata nie jest zewnętrzna, ale wewnętrzna, a co za tym idzie, pozycja artysty i zewnętrznego obserwatora kontemplującego ikonę nie są takie same. Na wewnętrzną pozycję ikonografa w przestrzeni ikony najsilniej wskazują rozmiary postaci na pierwszym planie (znajdujących się najbliżej zewnętrznego obserwatora). W przedstawieniach, w których zastosowano perspektywę zbieżną, postacie na pierwszym planie zawsze są większe od tych, które znajdują się na drugim planie (w głębi obrazu). Tymczasem na ikonie postacie ukazane na pierwszym planie, czyli najbliżej zewnętrznego obserwatora, są często mniejsze od tych, które są na drugim planie, czyli bliżej obserwatora wewnętrznego. Tym obserwatorem wewnętrznym może być zarówno artysta, jak i abstrakcyjny obserwator (w domyśle zapewne Bóg) umieszczony wewnątrz przedstawianego świata, choć niewidoczny dla oczu kontemplującego ikonę. Stąd często wyrażane w teologicznych tekstach przekonanie, że to nie wierny patrzy na ikonę, ale ikona na wiernego, co tłumaczy opisywany wcześniej zwyczaj zasłaniania ikon, gdy w domu działy się rzeczy, których ikona (czyli święty, którego ona przedstawia) nie powinien widzieć. Od XVII wieku na rosyjskich ikonach zaczęto silniej akcentować symbolicznie obecność Bożego Obserwatora poprzez tak zwane „wszechwiedzące oko”, które czasem podpisywano „Bóg” (Успенский 2005: 258–259). Były to jednak przedstawienia stosunkowo nowe i, co ważniejsze, niezgodne z dawną tradycją ikonograficzną. Dlatego tego typu ikony spotkały się z ostrą krytyką, szczególnie ze strony staroobrzędowców.

Najważniejsze postacie na ikonach – jak powiedzieliśmy – nie są poddawane perspektywicznym deformacjom. Podlegają natomiast wszystkim zasadom umownego języka ikonografii, którym artysta wyraża prawdy teologiczne. Rozmiar przedstawionych na ikonie postaci jest uzależniony przede wszystkim od ich znaczenia. Widać to dobrze na ikonach święt, gdzie postaci Jezusa bądź Marii zawsze są

znacznie większe niż osoby je otaczające. Może się to jednak zmienić na przykład w przypadku ikony dowolnego świętego: wizerunek Matki Bożej czy Jezusa może być na niej mniejszy od postaci owego świętego, gdyż jest on wówczas (dla tego konkretnego przedstawienia) semantycznie ważniejszy. Dobrymi przykładami tego zjawiska będą chociażby nowogrodzka ikona św. Mikołaja z żywotem (XIV wiek) przechowywana w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu lub włodzimiersko-suzdalska ikona św. Dymitra Sołuńskiego z końca XII lub początku XIII wieku z Galerii Tretiakowskiej.

Wszystkie semantycznie ważne dla danego przedstawienia postacie są zawsze ukazywane *en face*, nigdy z profilu. Ich wzrok jest też zawsze skierowany na stojącego przed ikoną wiernego. Co ciekawe, zwrócenie świętego twarzą ku widzowi często dotyczy nie tylko samej jego postaci, ale także semantycznie ważnych atrybutów, na przykład księgi lub zwoju w rękach Ewangelisty czy proroka bądź ikony Matki Bożej malowanej przez św. Łukasza. W takim przypadku istotny dla przedstawienia atrybut również nie podlega deformacjom przestrzennym i jest ustawiony frontalnie.

Z profilu ukazuje się na ikonie nie tylko postacie mniej istotne, ale również takie, do których ikonograf, a co za tym idzie także odbiorca, ma negatywny stosunek. Najlepiej widać to na licznych przedstawieniach Ostatniej Wieczerzy, gdzie Judasz jest zwykle jedyną postacią pokazaną z profilu (Успенский 2005: 276). Co więcej, w takich przedstawieniach niektórzy spośród siedzących wokół stołu apostołów widoczni *en face* są w związku z tym zwróceniem plecami do Chrystusa (na przykład na ikonie Ostatniej Wieczerzy ze szkoły nowogrodzkiej z XV wieku, Galeria Tretiakowska; Успенский 2005: 282). Dotyczy to przede wszystkim najstarszych ikon staroruskich. W późniejszym okresie – zwłaszcza po drugiej połowie XVII wieku – coraz częściej można spotkać przykłady przedstawiania na ikonie różnych postaci, nawet semantycznie istotnych, odwróconych tyłem do obserwatora. To jednak wyraźnie wiąże się z coraz silniejszym wpływem zachodniej sztuki realistycznej.

W kontekście rozważań nad sposobami przedstawiania relacji przestrzennych w prawosławnej sztuce sakralnej warto zwrócić uwagę na tradycyjny sposób ukazywania wydarzeń, które miały miejsce we wnętrzach budynków. Zwykle scena taka przedstawiana jest na zewnątrz budowli, na jej tle. Jako że z przyczyn formalnych takie przedstawienie może oznaczać, że miała ona miejsce zarówno wewnątrz, jaki i na zewnątrz budynku, w dawnej sztuce wypracowano specjalne, symboliczne sposoby oznaczania interioru. Jednym z nich jest welum – tkanina, zwykle czerwona, rozwieszona pomiędzy dwoma elementami budowli (np. dwiema kopułami), w której dane wydarzenie miało mieć miejsce. Swoistym rodzajem przełamania tej zasady są ikony Wprowadzenia Matki Bożej do świątyni czy Opieki (Pokrowu) Matki Bożej, których tłem często jest dość schematycznie przedstawione wnętrze świątyni, najczęściej carskie wrota. Sprzeczność jest jednak tylko pozorna. Mamy tu bowiem również do czynienia z symbolicznym przedstawieniem interioru, tyle że w tym przypadku chodzi już nie o samo wnętrze, ale o najświętszą jego część – sanktuarium, czyli o przestrzeń zamkniętą w obrębie samej świątyni. Tym samym zasada ukazywania postaci na tle zewnętrznych ram przestrzeni, w której zdarzenie się odbywało, pozostaje precyzyjnie zachowana.

Innym sposobem symbolicznego oznaczania interioru, charakterystycznym szczególnie dla sztuki XVI wieku, jest ukazanie głównej postaci na tle budowli, a jednocześnie otoczenie jej niewielkim murkiem, który przestrzennie zamyka całą przedstawianą akcję. Z kolei w siedemnastowiecznej ruskiej ikonie wnętrze zaczęto przedstawiać za pomocą tzw. „wewnętrznych izb” (ros. *nutrowyje pałaty*), czyli komnat pokazanych od wewnątrz z równocześnie zaznaczoną przednią ścianą. „Wewnętrzne izby”, jak wcześniej zewnętrzne ściany budowli, stanowią jednak tylko tło przedstawianej sceny (Нечаев 1929; Успенский 2005: 283–285). Ich pojawienie się, podobnie jak wspomnianych wyżej postaci przedstawianych od tyłu, należy wiązać z nasilającymi się wpływami sztuki zachodniej.

Ciekawym rozwiązaniem formalnym związanym z zasadą frontalnego przedstawiania postaci jest tak zwana lustrzana transformacja.

Dotyczy ona zwłaszcza kompozycji wielocłonowych, takich jak: Wniebowstąpienie, Przemienienie Pańskie, Podwyższenie Krzyża, ikona Opieki Matki Bożej i wiele innych. Chociaż te przedstawienia ukazują sytuację, w której w rzeczywistości jedna postać lub jedna grupa postaci stoi naprzeciwko drugiej, wszystkie one umieszczone są na jednym frontalnym planie i – co więcej – zwracają się w kierunku obserwatora, choć powinny być zwrócone ku Chrystusowi, Matce Bożej lub biskupowi Makariosowi unoszącemu krzyż na ikonie Podwyższenia Krzyża. Aby wyobrazić sobie to przedstawienie w rzeczywistych relacjach przestrzennych, powinniśmy rozczłonkować główny i tylny plan, a następnie jeden z nich ustawić w lustrzanym odbiciu.

W wielu przypadkach – pisze Borys Uspienski – gdy na ikonie pojawia się frontalnie przedstawiona (czyli zwrócona ku obserwatorowi) postać, ta frontalność wynika wyłącznie z formalnych zasad składni semantycznej. Tak więc, jeśli rekonstruować rzeczywiste położenie postaci w trójwymiarowej przestrzeni (czyli, mówiąc obrazowo, przekładając przedstawienie z języka przedstawienia malarskiego na język rzeczywistości), ich rozmieszczenie może się okazać dokładnie odwrotne do takiego frontalnego przedstawienia. Innymi słowy, ujęcie postaci w systemie formalnym (literalne przyjęcie frontalności) ma miejsce dlatego, że interpretujemy ikony z punktu widzenia współczesnych artystycznych form (współczesnych zasad kompozycyjnych), czyli jakby analizując je w innym języku (Успенский 2005: 283).

Celem ikony nie jest ukazanie historycznej postaci świętego, ale jego przebóstwionej natury. Zatem wszystko to, co wiąże się z doczesnym, materialnym wymiarem postaci, z jej zmysłową cielesnością, zostaje zdecydowanie usunięte. Twarze świętych nie wyrażają żadnych emocji, podobnie jak na twarzy Chrystusa Ukrzyżowanego nie znajdziemy śladów odczuwania bólu. Ikona ukazuje istotę świętości, a nie tymczasowość konkretnej sytuacji. Świętość postaci można jednak oddać wyłącznie poprzez ciało, dlatego sposób jego przedstawiania jest wyraźnie określony. Postacie na ikonie mają więc wydłużone proporcje, co ma wskazywać na ich duchowy charakter (zwykle stosunek głowy do reszty ciała wynosi 1:9, ale u niektórych ikonografów może być

jeszcze większy; Jazykowa 1998: 28). Najważniejsze są rozświetlone wewnętrznym blaskiem twarze świętych, szczególnie ich oczy, oraz dłonie, wydłużone równie mocno jak całe ciało. Wydłużenie członków miało wskazywać na ascetyczność silnie skorelowaną ze świętością. W XVII wieku protopop Awwakum pisał, że prawdziwy chrześcijanin powinien przypominać Chrystusa. Opis takiego „prawdziwego chrześcijanina” w ujęciu Awwakuma można odnieść także do postaci świętych przedstawianych na ikonach: „oblicze i ręce, i nogi, i wszystkie członki szczupłe i wyczerpane od postów i trudu, i od wszelkich przychodzących nań zgryzot” (*Памятники истории старообрядчества* 1927: 291). Trzy najważniejsze cechy, które – poza nimbem i podpisem (ros. *titło*) – zgodnie z kanonem mają wskazywać na świętość postaci, to: pociągła skóra, umęczone ciało (ascetyzm) oraz srogość oblicza (Успенский 2005: 234). Mają one analogiczny sens jak towarzyszące świętym nimby.

Nie znaczy to jednak, że przedstawianie świętego na ikonie pomija wszystkie historyczne aspekty związane z jego osobą. To właśnie one pozwalają odróżniać poszczególnych świętych, dlatego ikonografowie przykładali wielką wagę do precyzyjnego powiązania przedstawianych postaci z konkretnymi atrybutami (szczegółami fizjonomii, jak na przykład kształt brody, wyglądem stroju i symbolami takimi jak księga czy miniatura klasztoru, który ów święty ufundował). Odpowiednio dobrany strój świadczy, do jakiej grupy należy przedstawiana postać, czyli pośrednio wskazuje też na sposób osiągnięcia przez nią świętości. Biskupa można rozpoznać po mitrze bądź omoforonie – długim białym pasie tkaniny z czarnymi krzyżami, które są symbolami godności biskupiej; mnisi są przedstawiani w brązowych szatach oraz w paliuszu (płaszczu) i kłobuku (nakrycie głowy mnicha), a święci władcy – w szatach carskich. Kolejne informacje na temat postaci przynoszą towarzyszące im symboliczne atrybuty, np. Ewangelia w rękach Ewangelistów, włócznia i tarcza u św. Dymitra czy zwój trzymany przez proroka. Ostatecznie jednak najważniejszą wskazówką pozwalającą rozpoznać postać jest napis z imieniem świętego bądź nazwą wydarzenia, które przedstawia ikona (w przypadku np. ikon świątecznych). Funkcję tego

napisu dla całości przedstawienia Uspienski porównuje do napisów na mapie (Успенский 2005: 286). Towarzyszą one ideograficznym symbolom oznaczającym jedynie rodzaj miejsca i tylko dzięki napisom możemy odnieść określony znak do konkretnego miejsca. Podobnie rzecz się ma z ikoną.

Równie ważne dla semantyki ikony są użyte kolory, które zawsze mają znaczenie symboliczne. Najważniejszy jest kolor złoty, symbolizujący Boskie, przebóstwiające światło i tym samym Bożą obecność. Sergiusz Awiernicew, powołując się na św. Bazylego Wielkiego, pisze:

Piękno złota równe jest pięknu światła także ze względu na jego głęboką strukturę znaczeniową. Istota rozumowania przedstawia się następująco: jeśli obieguwa, przyjęta od starożytnych, definicja piękna wskazuje na dwa główne źródła – proporcjonalność części i „stosowną” barwę, to dualizm ów dotyczy piękna jedynie takich przedmiotów, w których części przeciwstawiają się całości, a materia barwie. Natomiast piękno światła jest „proste” i „jednorodne”, nie zna podziału na części i poziomy. Ten właśnie rodzaj piękna Bazyli Wielki odnajduje w gwiazdach i w złocie (Awiernicew 1988: 183).

Złoto to „«ikona» światła, światło zaś – «ikona» boskich energii” (Awiernicew 1988: 186), dlatego tradycyjnie tym kolorem malowano tło ikony, wskazując tym samym na sakralny wymiar przedstawianej przestrzeni.

Kolorem semantycznie najbliższym złotu jest biel, która również oznacza światło, a przy tym także niewinność i czystość. Takie właśnie, w kolorze świetlistej bieli, były szaty Jezusa podczas przemienienia na górze Tabor i takie, według Apokalipsy, będą szaty świętych wybielone w krwi Baranka. Białe bliki na twarzach świętych oznaczają ich wewnętrzne światło. Kolor niebieski z kolei, we wszystkich swoich odcieniach, symbolizuje niebo. Stąd pojawia się zwykle w mandorlach – okrągłych lub owalnych tarczach otaczających postać Jezusa lub Marii przebywających w niebie. Bardzo interesująca i bogata jest symbolika czerwieni. Gdy pojawia się na szatach, może być kojarzona

z męczeństwem albo odnosić się do postaci anioła. Może też pojawić się na ikonach proroka Eliasza – bądź jako kolor szat, bądź też jako tło, co odnosi się do ognistego rydwanu zaprzężonego w ogniste konie, który miał go zabrać do nieba (2 Krl 2,11). Czerwień może także symbolizować Ducha Świętego (języki ognia), podobnie jak zieleń. Jako kolor nadziei odsyła ona do znaczeń powiązanych z życiem wiecznym, odnową i z duchowym przebudzeniem (Jazykowa 1998: 94). Być może dlatego kolor ten był stosowany jako wypełnienie ikon, zwłaszcza w szkole północnorosyjskiej.

Równie istotne jak symbolika poszczególnych kolorów są sposoby ich zestawiania. Przykładowo kolory szat Jezusa i Matki Bożej są takie same – to połączenie czerwieni i błękitu.

Czerwień i błękit symbolizują miłosierdzie i prawdę, piękno i dobro, ziemię i niebo [...]. W kolorach czerwonym i błękitnym maluje się szaty Zbawiciela. Zwykle chiton jest koloru czerwonego (wiśniowego), a hymantion jest błękitny. Przez te kolory wyraża się tajemnicę Wcielenia Boga: czerwień symbolizuje ziemską, ludzką naturę, krew, życie, męczeństwo, cierpienie, ale jest to zarazem kolor królewski (purpura); błękit wyraża zasadę Boską, niebo, nieosiągalność tajemnicy, głębię objawienia. [...] kolor szat Bogurodzicy jest taki sam – czerwony i błękitny, ale rozmieszczone są te kolory w odwrotnym porządku: szaty są błękitne, a na nich znajduje się czerwona (wiśniowa) chusta, maforion. Symbole nieba i ziemi są połączone inaczej. Jeśli Chrystus – Przedwieczny Bóg, stał się człowiekiem, to Bogurodzica – ziemską kobietą, zrodziła Boga. Bogoczłowieczeństwo Chrystusa jakby w lustrzany sposób odbite jest w Bogurodzicy (Jazykowa 1998: 35).

Przykłady te dobrze pokazują, że identyczne kolory inaczej ze sobą zestawione i odniesione do różnych postaci w zależności od kontekstu mogą nieść różny przekaz.

Aby poprawnie „odczytać” przekaz ikony, nie wystarczy więc znać podstawowe znaczenia symboliczne poszczególnych kolorów. Trzeba umieć odnieść je do całości wyobrażenia, bowiem, jak już zostało powiedziane, jej elementy ujmowane oddzielnie tracą swój sens. Staje się

on czytelny dopiero wtedy, gdy patrzymy na ikonę jak na niepodzielną całość – jeden złożony i zamknięty system semantyczny.

Główne typy ikon i ich semantyka

Semantykę poszczególnych ikon, jak już pokazaliśmy, buduje bardzo złożony i symboliczny język. Jego odczytanie może znacząco ułatwić znajomość głównych kanonicznych typów ikon. Pozwala to niemal od razu odkryć ich zasadniczy sens. Dlatego na koniec zajmiemy się semantyką kilku podstawowych typów ikon Chrystusa i Matki Bożej, co oczywiście nie wyczerpuje całego zagadnienia, ale pozwala je nieco naświetlić. Spróbujemy też pokazać, że w ich odczytaniu pomagają nie tylko same zestawienia znaków czy typy ikonograficzne, ale także historia powstania danego typu ikony bądź też historia związana z kultem samego wizerunku. Nie będziemy przedstawiać tutaj wszystkich typów ikon, gdyż na rynku polskim znajduje się już wiele publikacji na ten temat (Jazykowa 1998; Uspienski 1993; Evdokimov 1999; Popova, Smirnova, Cortesi 1998; Przybył 2006). O bogactwie typów samych ikon maryjnych świadczy choćby niezwykle bogata publikacja Jarosława Charkiewicza – *Tobą raduje się całe stworzenie... Ikony Bogarodzicy w Prawosławiu* (Charkiewicz 2014), która zawiera opisy ponad trzystu pięćdziesięciu ikon Matki Bożej. Jej autor stwierdza we wstępie:

W prawosławnej ikonografii wizerunek Matki Bożej zajmuje pierwsze miejsce po wyobrażeniu Chrystusa i tworzy z nim harmonijną całość. Od ikon innych świętych oraz aniołów wyróżnia się wielością, niemal niezliczoną liczbą typów i wariantów ikonograficznych, ogromną liczbą powstałych ikon oraz szczególnym sposobem oddawania czci (Charkiewicz 2014: 9).

Poniżej skupimy się na kilku podstawowych typach ikon⁵³.

⁵³ W tej części wykorzystany zostanie fragment wcześniejszej publikacji autorskiej, w której opisane zostały główne kanoniczne typy ikonograficzne, pod tytułem *Prawosławie* (Przybył 2006: 111–127).

KANONICZNE TYPY IKON CHRYSYUSA

Wśród ikon Chrystusa szczególnie miejsce zajmuje wizerunek, o którym Ewagriusz Scholastyk w IV wieku pisał w pierwszym rozdziale swojej *Historii Kościoła*, że jest to „ikona sporządzona przez samego Boga” (gr. *theoteuktos eikôn*). Ikona nazywana mandylionem – „wizerunkiem Chrystusa na tkaninie” (gr. *mandylion*) lub acheiropoietos – „wizerunkiem nie ręką ludzką uczynionym” (gr. *acheiropoietos*, ros. *Spas Nierukotwornyj*) ma bardzo interesującą historię. Zgodnie z prawosławną tradycją zapisaną nie tylko przez Ewagriusza Scholastyka, ale także w *Nauce Addaja* – tekście syryjskim z przełomu IV i V wieku, jest to fragment lnianego płótna z odbiciem ludzkiego oblicza, które miało się pojawić się w cudowny sposób, gdy Chrystus otarł tą tkaniną twarz. Później mandylion miał zostać zawieszony przez Ananiasza, sługę Abgara V Ukkomę, do Edessy i tam uleczyć władcę z trądu (Tycner-Wolicka 2009).

Przez wiele wieków uważano, że Edessa jest miastem nie do zdobycia, gdyż chroni ją święty wizerunek. Wskutek usilnych starań cesarzy bizantyńskich w 944 roku mandylion przeniesiono do Konstantynopola, a powstały z tej okazji tekst cesarza Konstantyna Porfirogenety zatytułowany *Opowieść o wizerunku z Edessy*, który został umieszczony w konstantynopolitańskim *Synaksarionie* (zbiór tekstów o świętych przeznaczonych do czytania podczas liturgii), rozpropagował ten wizerunek w całym świecie prawosławnym. Jednak warto pamiętać, że już w VIII wieku, a więc długo przed przeniesieniem mandylionu do Konstantynopola, był on już na tyle znany, że w wielu miejscach obchodzono święto ku jego czci – święto Boskiego Oblicza. Wiadomo też, że już w VI i VII wieku w Bizancjum czczonych było wiele ikon o tej samej nazwie, prawdopodobnie kopii wizerunku z Edessy, a niektóre z nich były noszone jako labarum przez wojska bizantyńskie podczas wojen z Persami (Uspienski 1933: 25).

Tak więc mandylion to ikona przedstawiająca wyłącznie twarz Chrystusa, bez ramion czy szyi, odbite na tkaninie, którą często podtrzymują anioły. Oblicze Chrystusa zwykle otacza nimb krzyżowy, w który wpisane są litery oznaczające Boga. Irina Jazykowa,

analizując nowogrodzką ikonę Chrystusa nie ręką ludzką uczynioną, stwierdziła:

Najbardziej klasyczną z ruskich ikon danego typu jest, bez wątpienia, „Zbawiciel nie uczyniony ręką ludzką” z XII wieku z Nowogrodu. Na jasnym tle w kształcie krzyża przedstawione jest oblicze w nimbie. Lakoniczność i wyrazistość obrazu pomagają ukazać wszystkie podstawowe elementy tej ikonografii: oblicze, oczy (bardzo duże, z charakterystycznym spojrzeniem), krzyż na nimbie składa się z dziewięciu linii oznaczających dziewięć chórów anielskich, chwałę Bożą, obok greckie litery $\theta \omega \nu$ – będący. W tle – litery słowiańskie, będące skrótem imion Jezus Chrystus. Taki układ elementów będzie w praktyce zawsze zachowywany jako jądro ikonografii, ale na to jądro będą nakładane inne elementy – chusta, tekst modlitwy, aniołowie trzymający chustę... (Jazykowa 1998: 74–75).

Ikona acheiropoietos jest więc przedstawieniem Boga-człowieka, Wcielonego Słowa. Twarz Chrystusa wyraża z jednej strony niewzruszony, Boski spokój, z drugiej zaś Jego oczy, szeroko otwarte na cierpienie świata, odzwierciedlają troskę o ludzi (Ouspensky, Lossky 1989: 72; Onasch, Schnieper 2007: 124–125).

Poza mandylionem istnieją jeszcze trzy główne typy kanoniczne przedstawień Chrystusa (oczywiście z licznymi wariantami). Zaliczamy do nich Chrystusa Pantokratora, Zbawiciela w majestacie oraz Chrystusa Emmanuela. Oczywiście postać Chrystusa pojawia się także na innych ikonach, szczególnie świątecznych, tutaj jednak zajmiemy się wyłącznie przedstawieniami samego Chrystusa.

Ikona Pantokratora (ros. *Wsiedierzitel'*, ale także po prostu *Spasitiel* lub *Spas* – „Zbawiciel”, „Zbawca”) występuje w kilku wariantach, jako: przedstawienie całej postaci Chrystusa, przedstawienie Chrystusa siedzącego na tronie oraz przedstawienie ukazujące jego postać do pasa. Wszystkie te warianty mają podobną, choć odrębną semantykę. Ukazują Chrystusa jako władcę świata, a więc wszystkiego, co istnieje. W ostatnim z wymienionych wariantów Chrystus jest przedstawiony z prawą ręką uniesioną ku górze w geście błogosławieństwa, w lewej zaś trzyma zwój lub księgę symbolizującą prawo. Panowanie Chrystusa

nad światem i Jego Boskość podkreślają szaty – purpurowy *chiton* (tunika) oznaczający władzę królewską i niebieski *himation* (płaszcz) symbolizujący niebo i wieczność. Na prawym ramieniu namalowany jest klaw (*clavus*) – pas w starożytności będący oznaką godności patrycjuszowskiej, a na ikonach symbolizujący czystość i doskonałość ziemskiej natury Jezusa oraz odnoszący się do Jego mesjańskiej godności. Majestatyczne i monumentalne przedstawienia Chrystusa Pantokratora zwykle spotykamy w kopułach świątyń.

Innym wariantem ikony tego typu jest przedstawienie Chrystusa siedzącego na tronie, a także jego szczególna odmiana – Chrystus w majestacie. Wszystkie wyobrażenia Chrystusa tronującego dodają do semantyki Pantokratora dodatkowych znaczeń. Chrystus jest w nich nie tylko władcą świata, ale także jego sędzią. To przedstawienia, które ukazują Zbawiciela w chwili, gdy zgodnie z tym, co zostało zapisane w Apokalipsie, przyjdzie on sądzić wszystkich w końcu czasów. Kompozycja ikony Chrystusa w majestacie szczególnie silnie oddaje ten sens, pokazując Zbawiciela w pełni jego władz i mocy, w jakich ukaże się On w czasach ostatecznych. Dlatego ikony tego typu często pojawiają się jako centralne przedstawienie w cyklu Deesis (dla przykładu Deesis z ikonostasu przypisywanego Teofanowi Grekowi, połowa XIV wieku, sobór Zwiastowania, Kreml, Moskwa). Objawienie tych mocy zwykle jest ukazywane poprzez nakładające się na siebie figury geometryczne. Chrystus zasiadający na tronie przedstawiony jest na tle czerwonego kwadratu, na który nałożono błękitny owal, a następnie czerwony romb. Cała kompozycja jest więc zbudowana na zestawieniu dwóch barw – czerwonego i niebieskiego. Owe trzy mandorle – owalna i w kształcie rombu – to manifestacje Bożej chwały, odnoszące się do trzech sfer panowania Chrystusa. Czerwony romb to symbol chwały Boskiej, niebieski owal odsyła do wieczności i nieba, zaś czerwony prostokąt, zwykle z symbolicznymi przedstawieniami Ewangelistów w narożnikach, to znak ziemi. W dwóch pierwszych mandorlach możemy dostrzec zarysowane niebiańskie moce – anielskie chóry, zwłaszcza serafinów i tronów. To echo słów proroka Izajasza, u którego czytamy:

Ujrzałem Pana siedzącego na wysokim i wzniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafyny stały ponad nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swoją twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał (Iz 6,1–2).

Podobnie jak na ikonie Pantokratora, tak i w tym przedstawieniu prawa ręka Chrystusa jest wzniesiona w geście błogosławieństwa, lewą zaś podtrzymuje On otwartą księgę – jedyne prawo, jakiego należy przestrzegać, by zostać zbawionym (Popova, Smirnova, Cortesi 1998: 14; Przybył 2006: 114–15).

Z kolei ikona Chrystusa Emmanuela przedstawia Młodzieńca z proctwa Izajasza: „Dlatego Pan sam da wam znak: Oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie Go imieniem Emmanuel” (Iz 7,14). Imię Emmanuel oznacza dosłownie „Bóg z nami”, zatem ikona oddaje wszystkie te sensory, które wiążą się z mesjańskimi proctwami, spełniającymi się w Jezusie. Zwój w Jego ręce to symbol nauki, którą przyniósł światu. Szaty Młodzieńca na tej ikonie są zwykle identyczne jak te, w których widzimy Chrystusa w przedstawieniu Pantokratora – chiton z klawem i himaton dokładnie w tych samych barwach. Wizerunki Emmanuela, choć pojawiły się dość wcześnie, na Rusi były stosunkowo rzadkie. Jednym z najbardziej znanych przedstawień tego typu jest ikona Zbawiciel-Emmanuel z archaniołami z początku XII wieku znajdująca się w zbiorach Galerii Tretiakowskiej, a także ikona Chrystus Emmanuel Szymona Uszakowa z 1685 roku. Najczęściej jednak ujęcia tego typu znajdziemy na ikonach Matki Bożej Orantki, szczególnie w jej wariantach Blachernotissa, gdzie Maria prezentuje medalion z Chrystusem Emmanuelem, który znajduje się na jej piersi. Jest to przedstawienie Syna Bożego jeszcze przed narodzeniem, zaś krąg, w którym się znajduje, symbolizuje łono Bogurodzicy.

Jeszcze rzadszym typem ikonograficznym jest ikona nosząca dwie nazwy – Święte Milczenie i Anioł Wielkiej Rady, która przedstawia Chrystusa jeszcze przed wcieleniem. Tylko na ikonach tego typu Chrystus nie ma nimbu krzyżowego. Jego głowę otacza natomiast ośmioramienna gwiazda utworzona z dwóch kwadratów – czerwonego i niebieskiego – których symbolika jest analogiczna do symboliki

mandorli z przedstawienia Chrystusa w majestacie i szat Pantokratora. Chrystus na ikonie Święte Milczenie jest pokazywany jako anioł z czerwonymi skrzydłami, ubrany w białą szatę z szerokimi rękawami. Ręce ma złożone na piersi, a gest ten symbolizuje postawę modlitewną.

TYPY KANONICZNE MATKI BOŻEJ

Zgodnie z prawosławną tradycją pierwsze trzy ikony, które miał namalować św. Łukasz Ewangelista, były przedstawieniami Matki Bożej. Dwie z nich to Matka Boża Hodegetria i Matka Boża Eleusa, jaka zaś była trzecia – nie wiemy. Wiadomo jedynie, że Maria była na niej przedstawiona bez Jezusa, co zdaniem niektórych badaczy może oznaczać, że było to przedstawienie Orantki bądź przedstawienie z Deesis, gdzie Matka Boża, wraz z Janem Chrzcicielem, stoi przed Chrystusem siedzącym na tronie. Oba te przedstawienia ukazują Marię w postawie modlitewnej.

Trzy wizerunki Marii, które miał namalować św. Łukasz, są również podstawowymi kanonicznymi typami ikonograficznymi Matki Bożej. Zanim jednak zajmiemy się ich omówieniem, warto zwrócić uwagę na te elementy przedstawień maryjnych, które są wspólne dla różnych typów ikon. Należy do nich przede wszystkim strój Marii.

Tradycyjnie strój Matki Bożej na ikonach pod względem kolorystyki stanowi odwrotność stroju Chrystusa. Jej szata ma zwykle kolor ciemnoniebieski (kolor symbolizujący niebiańską czystość), zaś płaszcz jest purpurowy (symbolizujący królewskie pochodzenie Marii i uznanie Jej za królową niebios). Czasem szaty Matki Bożej mogą też mieć kolor brązowy. Symbolizują wówczas ludzką naturę podlegającą śmierci. Głowę Marii okrywa długi kobiecy szal – maforion. Na nim, na czole i na ramionach Matki Bożej mogą znajdować się trzy złote gwiazdy oznaczające dziewictwo bądź odnoszące się do Trójcy Świętej. Istotnym elementem stroju Bogurodzicy są też zarękawki nawiązujące do szat kapłanów i będące symbolem służby Bogu.

Ikona Matki Bożej Hodegetria (dosł. „Przewodniczka”, „Wskazująca drogę”) ukazuje Marię, która jedną ręką (zwykle lewą) podtrzymuje

Chrystusa, drugą zaś na Niego wskazuje. Twarze Marii i Jezusa się nie dotykają. Chrystus na tego typu ikonach (zarówno w przedstawieniach Hodegetrii, jak i Eleuzy, którą omawiamy poniżej) przedstawiany jest wprawdzie pod postacią dziecka, ale jednocześnie ma poważną i skupioną twarz dorosłego człowieka. Znajduje się, co prawda, na rękach Matki, ale Jego pozycja przypomina raczej tę, w jakiej ukazywany jest na ikonach Chrystusa tronującego. Prawą rękę ma uniesioną w geście błogosławieństwa, w lewej zaś trzyma zwój prawa. Klucz do zrozumienia tego przedstawienia znajduje się w geście Marii wskazującej na Chrystusa. W ten sposób Matka Boża kieruje uwagę odbiorcy ku Chrystusowi, który jest „drogą i prawdą, i życiem” (J 14,6). Najbardziej znane w Rosji warianty Hodegerii to:

- Matka Boża Bolesciwa (ros. *Strastnaja*), po bokach której ukazani są aniołowie trzymający symbole Męki Pańskiej.
- Matka Boża „Trój ręczna” – przedstawienie odnoszące się do tradycji, zgodnie z którą Maria miała sprawić, że dłoń odcięta św. Janowi z Damaszku, obrońcy ikon w czasie ikonoklazmu, w cudowny sposób znów połączyła się z jego ciałem.
- *Portaitissa* (dosł. „Strzegąca bram”), czyli ikona Iwierska (z klasztoru Ivron na górze Athos), na której na obliczu Marii znajduje się charakterystyczna szrama, powstała, zgodnie z tradycją, w wyniku cięcia jej mieczem przez żołnierza-ikonoklastę. Ikona Iwierska została przywieziona do Państwa Moskiewskiego w 1648 roku i odtąd należy do najbardziej czczonych ikon w Rosji.
- Ikona Matki Bożej Smoleńskiej, która, według tradycji, miała zostać w V wieku przeniesiona z Jerozolimy do Konstantynopola, gdzie była przechowywana w kościele w Blachernach. W X wieku miała z kolei zostać przywieziona na Ruś przez siostrę cesarza bizantyńskiego Bazylego II, Annę, wydaną za żonę za Włodzimierza Wielkiego, bądź też, jak podają inne przekazy, w 1046 roku przez Annę Porfirogenetkę, żonę kniazia czernihowskiego Wsiewołoda. W 1101 roku syn Wsiewołoda – Włodzimierz Monomach – umieścił ją w smoleńskim soborze Zaśnięcia. Zgodnie z ruską tradycją to właśnie tej ikonie Monomach miał zawdzięczać powodzenie w jednoczeniu

ziem ruskich i ponownym ustanowieniu stolicy w Kijowie. Ikonie przypisywanych jest wiele cudów. Jednym z pierwszych było ocalenie Smoleńska przed wojskami Batu-Chana w 1237 roku. Ikona miała się wówczas objawić Merkuriuszowi, który na polecenie Matki Bożej samodzielnie przedostał się do obozu wroga, gdzie zabił dowódcę i wielu żołnierzy.

- Tychwińska ikona Matki Bożej, przywieziona na Ruś z Konstantynopola lub Italii w 1383 roku i czczona w cerkwi klasztoru Tychwińskiego w Nowogrodzkiej eparchii, do którego co roku przybywały tysiące pielgrzymów. Ikona ozdobiona była złotą sukienką i szlachetnymi kamieniami. Niestety zaginęła po rewolucji.
- Kazańska ikona Matki Bożej, która miała być kopią cudownej ikony Matki Bożej Błachernenkiej. Według tradycji ikona miała się w cudowny sposób objawić w 1579 roku w Kazaniu – stolicy Chanatu Tatarskiego po jego podboju przez Państwo Moskiewskie w 1552 roku. Matka Boża miała się trzy razy ukazać we śnie dziewięcioletniej dziewczynce Matronie i przekazać, gdzie został zakopany jej cudowny wizerunek. Po odnalezieniu ikona została ceremonialnie przeniesiona do cerkwi Zwiastowania w Kazaniu i bardzo szybko zasłynęła wieloma cudami. Jej kopię wraz z relacją o cudach przesłano do Moskwy. Powszechny kult ikony Kazańskiej rozpoczął się dopiero po 1612 roku. Przypisywano jej bowiem pomoc w wyzwoleniu Moskwy od wojsk polskich w 1612 (święto 22 X według starego stylu, 4 XI według nowego). Po zwycięstwie książę Dymitr Pożarski wybudował w Moskwie na Łubiance świątynię na cześć Matki Bożej, w której umieścił ikonę Matki Bożej Kazańskiej. Kiedy car Michał Romanow dowiedział się o licznych jej cudach podczas walk o Moskwę, uczynił ją rodzinną ikoną domu Romanowych. W 1636 roku została ona uroczyście przeniesiona do wybudowanego przez Pożarskiego na placu Czerwonym soboru Kazańskiego. W 1710 roku, na rozkaz cara Piotra I, jedna z kopii cudownej ikony została przeniesiona do Petersburga i początkowo umieszczona w niewielkiej cerkwi na Wyspie Wasilewskiej, potem w soborze Trójcy Świętej, a następnie w nowo wybudowanej cerkwi Narodzenia Bogurodzicy

na Newskim Prospekcie. Po wybudowaniu soboru Kazańskiego, w dzień jego konsekracji w 1811 roku, procesyjnie przeniesiono ikonę do poświęconej jej świątyni. 29 VI 1904 petersburska ikona została skradziona i do dnia dzisiejszego jej nie odnaleziono. W 2004 roku papież Jan Paweł II przekazał Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej ikonę Matki Bożej Kazańskiej, która miała być tą skradzioną w 1904 roku. Według opinii Rosyjskiej Cerkwi jest to jednak kopia owej ikony, a nie oryginał.

Drugim spośród najbardziej rozpowszechnionych typów ikon maryjnych przypisywanych św. Łukaszowi jest Eleusa – Miłosierna, zwana na Rusi i w Rosji *Umilenije*, czyli Czują lub Współczująca. To przedstawienie Matki Bożej tulącej do siebie Dzieciątka. Nimby Matki i Syna zlewają się ze sobą. Zgodnie z tradycyjną interpretacją jest to moment, gdy Jezus wyjawia swojej Matce przyszłe wydarzenia – tajemnicę swojej męki, śmierci i zmartwychwstania. Ten typ ikony pokazuje bliski, wręcz intymny związek między Matką Bożą i Jezusem, dlatego często przedstawienie to interpretuje się również jako obraz duszy pozostającej w bliskości z Bogiem.

Szczególnym wariantem Eleusy jest ikona *Igranije*. Schemat kompozycyjny jest zbliżony, z tą różnicą, że Dzieciątka przedstawione jest w pozie bardziej swobodnej, jakby podczas zabawy, gdy dotyka dłońmi oblicza Matki (Jazykowa 1998: 116–117). Ten czuły gest jeszcze bardziej podkreśla sens związany z ikonami Eleusy.

Do najbardziej czczonych na Rusi wariantów ikony typu Eleusa należy przede wszystkim Dońska ikona Matki Bożej. Według tradycji ikona pierwotnie mocowana była na drzewcu i noszona jako chorągiew przez Kozaków, między innymi podczas bitwy wielkiego kniazia Dymitra z Mamajem na Kulikowym Polu w 1380 roku. Bitwa odbyła się nad rzeką Don i na pamiątkę tego wydarzenia ikonę zaczęto nazywać Dońską. Od tego czasu ikona zawsze towarzyszyła wojskom ruskim podczas walk. Po przeniesieniu do Moskwy została umieszczona na Kremlu, najpierw w soborze Uspienskim, później w soborze Zwiastowania. Ikonie przypisywany jest też cud związany ze zwycięstwem Borysa Godunowa nad wojskami chana krymskiego Nuradyna w 1591

roku. Na pamiątkę tego zwycięstwa, w Moskwie, w miejscu, gdzie przed bitwą wśród wojska znajdowała się ikona, został ufundowany klasztor Doński. Obecnie wizerunek znajduje się w zbiorach Galerii Tretiakowskiej. Inne słynne przedstawienia typu Eleusa to: Wołokółska ikona Matki Bożej i Biełozierska ikona Matki Bożej z pierwszej połowy XIII wieku.

Wiele ikon czczonych na Rusi i w Rosji łączy w sobie oba typy – Hodegetrię i Eleusę. Należy do nich między innymi ikona Matki Bożej Włodzimierskiej – ikona bizantyńska z okresu Komnenów (połowa IX – połowa XI wieku), uważana za palladium Rosji. Ukazuje ona Bogurodnicę z tulącym się do Niej Dzieciątkiem. Matka Boża podtrzymuje Jezusa prawym ramieniem, a lewym wskazuje na Niego w geście modlitewnym.

Tradycja uznaje tę ikonę za dzieło św. Łukasza Ewangelisty, który miał ją namalować na desce ze stołu, przy którym jadła Święta Rodzina. W V wieku ikona miała zostać przeniesiona z Jerozolimy do Konstantynopola, zaś w 1131 roku do Kijowa jako dar patriarchy Łukasza Chryzobergesa dla wielkiego kniazia Jurija Dołgorukiego. Książ umieścił ikonę w klasztorze Dziewiczym w Wyszgorodzie. W 1155 roku Dołgoruki oddał Wyszgorod swojemu synowi, kniaziewi Andrzejowi Bogolubskiemu, który, by uniezależnić się od Kijowa, postanowił przenieść swoją stolicę do Rostowa. Według legendy książ Andrzej zatrzymał się na nocleg we Włodzimierzu, jednak kiedy kolejnego dnia chciał ruszyć w dalszą podróż, zdołał ujechać jedynie 10 wiorst, gdyż ikona stała się tak ciężka, że konie nie potrafiły uciągnąć wozu. Matka Boża, która mu się objawiła tej nocy, nakazała, by ikonę zawieźć nie do Rostowa, ale do Włodzimierza. Ikonę Matki Boskiej, zwaną od tego czasu Włodzimierską, książ ozdobił sukienką ze złota, srebra i drogich kamieni oraz polecił umieścić w soborze Zaśnięcia we Włodzimierzu. Drogocenny okład ikony został zrabowany w 1237 roku podczas najazdu tatarskiego, sama ikona pozostała jednak w stanie nienaruszonym.

W 1395 roku ikonę uroczystie przeniesiono do Moskwy zagrożonej wówczas najazdem wojsk Tamerlana. Została ona umieszczona w ikonostasie soboru Zaśnięcia Matki Bożej na Kremu, a świątynię tę nazywano Domem Bogurodzicy. Kiedy mieszkańcy Włodzimierza

po pewnym czasie upomnieli się o ikonę, za radą metropolity Cypriana decyzję pozostawiono samej Matce Bożej. Po całonocnych modlitwach wierni znaleźli w świątyni dwie ikony, z których jedną pozostawiono w Moskwie, a drugą zabrano do Włodzimierza. Według innej tradycji kopię ikony zabraną do Włodzimierza miał namalować św. Piotr metropolita, kiedy jeszcze był igumenem klasztoru Ratskiego na Wołyniu (Piotrowska Ikona Matki Bożej), lub św. Andrzej Rublow w 1408 roku. Od tego czasu powstało wiele jej kopii. Do najbardziej czczonych należą ikony: Pskowsko-Pieczerska, Włodzimiersko-Rostowska, Orańska z Niżnego Nowogrodu i wiele innych.

Bogurodzica Włodzimierska uważana jest za szczególną opiekunkę władców i ziem ruskich. Do tradycji wszedł zwyczaj namaszczenia (koronowania) kolejnych władców w soborze Uspieskim na Kremlu przed ikoną Matki Bożej Włodzimierskiej. Przed nią też odbywał się wybór metropolitów i patriarchów moskiewskich, których później ikoną tą błogosławiono. Od 1918 roku ikona znajduje się w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, jednak nawet jako obiekt muzealny pozostaje celem pielgrzymek wiernych.

Jednym z najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych w Bizancjum typów ikonograficznych, który jednak nie zyskał takiej popularności na Rusi i w Rosji, było przedstawienie Matki Bożej na tronie, zwane także Królowa Niebios lub po prostu Władczyni (ros. *Dierzawnaja*). Tego typu przedstawienia umieszczano zwykle w absydzie kościoła (na przykład w absydzie kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu). Ukazują one Marię siedzącą na tronie, z Chrystusem na kolanach, czasem także w otoczeniu aniołów. W tradycji ruskiej najbardziej znaną ikoną zbliżoną do tego typu jest Tołgska ikona Matki Bożej z klasztoru Wprowadzenia Bogurodzicy do Świątyni (Wwiedeński monastyr) nad brzegiem Tołgi, koło Jarosławia. Łączy ona w sobie cechy Bogurodzicy tronującej i Eleusy. Na ikonie Tołgskiej przeważają barwy zielone i brunatne. Matka Boża uosabia tutaj „żywą świątynię” i „tron Boga”. Dzieciątko ukazane jest w pozycji stojącej na kolanach Matki, w chwili gdy wykonuje krok w jej kierunku i stara się Ją objąć. Bogurodzica obiema rękami podtrzymuje Jezusa.

Według legendy ikona pojawiła się w 1314 roku, kiedy biskup rostowski i jarosławski Prochor podróżował po Wołdze w poszukiwaniu miejsca pod budowę klasztoru św. Cyryla Biełoozerskiego. Pewnej nocy w miejscu, gdzie do Wołgi wpada rzeka Tołga, Prochora obudził wielki blask. Ujrzał słup ognia po drugiej stronie rzeki i prowadzący do niego most zbudowany z wody. Biskup przeszedł po nim na drugi brzeg i ujrzał tam unoszący się na obłoku wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem, którego nie mógł dosięgnąć. Całą noc spędził na modlitwie, a raniem wrócił do towarzyszy, po drugiej stronie rzeki zostawił jednak swój pastorał. Kiedy wszyscy razem po niego popłynęli, ujrzeli tuż obok laski biskupiej leżącą na ziemi ikonę. Obecnie ikona znajduje się w Galerii Tretiakowskiej.

Kolejnym przedstawieniem kanonicznym Marii jest wizerunek Orantki, zwany także *Panagia* („Najświętsza”). Matka Boża jest tutaj przedstawiona frontalnie, w postawie błagalnej – z rękami rozłożonymi i uniesionymi ku górze w geście modlitewnym. Jej wzrok nie jest jednak skierowany ku niebu, ale ku wiernym, których wzywa do modlitwy i podążania za Chrystusem. Podobnie jak przedstawienie Matki Bożej tronującej, także wizerunek Orantki był najczęściej umieszczany w absydzie kościołów. Szczególnym wariantem tego typu przedstawień jest *Blachernotissa – Platytera* (Matka Boża „Znak”, ros. *Znamienije*) – Orantka wskazująca na znajdujący się na jej piersiach medalion, w którym umieszczone jest przedstawienie Chrystusa Emanuela (Przybył 2006: 122). Zarówno *Panagia*, jak i *Blachernotissa* zwykle ukazują całą postać Marii, choć nie jest to konieczne. Znamy przedstawienia, które obejmują tylko popiersie (dla przykładu – Matka Boża *Blachernotissa* z połowy XIII wieku znajdująca się w zbiorach Pawła Korina w Galerii Tretiakowskiej).

Do szczególnie czczonych ikon tego typu na Rusi i w Rosji należą przede wszystkim:

- Nowogrodzka ikona „Znak”, która miała pomóc obronić miasto w 1170 roku. Ikona umieszczona na murach Nowogrodu podczas oblężenia została ugodzona strzałą. Wówczas z oczu Matki Bożej miały popłynąć łzy. Wojska ruskie oblegające wolne miasto Nowogród zdjął tak wielki lęk, że odstąpiły od oblężenia.

- Bogolubska ikona Matki Bożej przedstawiająca Matkę Bożą – Orantkę i klęczącego przed nią św. Andrzeja Bogolubskiego wraz z grupą modlących się wiernych. Przedstawienie to nawiązuje do wydarzeń związanych z próbą przeniesienia ikony Matki Bożej Włodzimierskiej z Wyszgorodu do Rostowa, który miał być nową stolicą kniazia Andrzeja. Książę wezwał najznamienitszych malarzy i polecił im namalować ikonę w taki sposób, w jaki ujrzał ją w widzeniu.
- Kursko-Korzenna ikona Matki Bożej – niewielka ikona Matki Bożej Znak, której nazwa wiąże się z miejscem jej znalezienia, czyli ze zniszczoną Kurską warownią. W 1295 roku odnaleziono ją wśród korzeni drzewa (stąd drugi człon nazwy – Korzenna). Ponieważ Kurska-Korzenna ikona Matki Bożej była patronką wojsk rosyjskich, przypisywane są jej cuda związane z obroną granic Rosji, między innymi ocalenie od wojsk hetmana Wiśniowieckiego w 1634 roku, a także cudowne uzdrowienia i ochronę przed epidemiami (na przykład przed cholerą w roku 1892). Znanych jest wiele kopii tej ikony – dwie z nich wykonane zostały w 1676 roku na polecenie cara Piotra i towarzyszyły armii w pochodzie na Krym; inna została ofiarowana carowi przez mieszkańców Kurska podczas wojny z Napoleonem w 1812 roku. Szczególnie czczona była zwłaszcza kopia ikony uznawana za cudowną i umieszczona w cerkwi Wprowadzenia Matki Bożej do Świątyni (ros. *Wwiedenskaja*) na Łubiance w Moskwie, która wedle tradycji miała należeć do kniazia Dymitra Pożarskiego. Oryginalna ikona Kurska została po rewolucji wywieziona na Zachód i obecnie znajduje się w świątyni w Montrealu należącej do Rosyjskiej Cerkwi poza granicami Rosji.

Oprócz wspomnianych już typów kanonicznych wyróżnia się również odrębną grupę ikon maryjnych nazywanych ogólnie akatysem. Są one bowiem ilustracją tytułów nadanych Marii w akatyście (dosł. śpiew, podczas którego się nie siedzi). Ikony tego typu zaczęły powstawać stosunkowo późno, bo dopiero w XVI–XVII wieku. Należą do nich między innymi: ikona „Krzak Gorejący” (ros. *Nieopalimaja kupina*), przedstawiająca Hodegetrię w otoczeniu mocy niebiańskich; ikona „Życiodajne Źródło” (ros. *Żiwonosnyj Istocznik*) – wersja Matki Bożej

Władczyni, z tym że zamiast na tronie Maria z Dzieciątkiem znajduje się wewnątrz sadzawki lub fontanny; ikona „Tobą raduje się wszelkie stworzenie” (ros. *O Tiebie radujetsia*), będąca ilustracją hymnu św. Jana z Damaszku, śpiewanego w cerkwiach podczas Liturgii św. Bazylego.

Powyższy opis typów ikonograficznych z pewnością nie wyczerpuje całego bogactwa ikonografii. Należałoby go uzupełnić choćby o analizę przedstawień Trójcy Świętej, wielkich święt, ikon świętych. Tej problematyce jest poświęconych wiele publikacji książkowych, których treści nie sposób tu powtórzyć (np. Jazykowa 1998; Ouspensky, Lossky 1989; Przybył 2006). Naszym celem nie było przedstawienie kompletnego opisu, lecz jedynie wskazanie, z jak bardzo złożonym semantycznie zespołem znaków mamy do czynienia w przypadku ikony.

Świątynia prawosławna

Świątynia właściwie w każdej kulturze, niezależnie od miejsca i czasu jej powstania, wyróżnia się wyjątkową złożonością symboliki. Tak jest też, co oczywiste, w przypadku świątyni prawosławnej, dlatego jej analiza nie należy do najłatwiejszych.

Symbolikę świątyni prawosławnej można rozpatrywać na wielu poziomach – od najbardziej zewnętrznych, wyznaczonych podstawową opozycją między sferami sacrum a profanum, po możliwie najbardziej wewnętrzne, zawężone do symboliki przedmiotów liturgicznych znajdujących się w jej wnętrzu. Do wielu poziomów pośrednich należą: symbolika poszczególnych elementów architektonicznych (bryły świątyni, kopuły, roli dzwonnicy, ikonografii ścian zewnętrznych), semantyka podziału wnętrza na różne sfery (przedświątynia, nawa i część ołtarzowa, ale także prawa i lewa strona świątyni), wreszcie – program ikonograficzny.

Kształt architektoniczny świątyni prawosławnej w perspektywie historycznej

Gdy chrześcijaństwo w swojej wschodniej odmianie dotarło na Ruś, jego forma, zarówno w wymiarze doktrynalnym, jak i interesującym nas tutaj aspekcie budownictwa sakralnego, była już zasadniczo ukształtowana. Oczywiście nie znaczy to, że na Rusi jedynie biernie odtwarzano bizantyńskie wzorce, ale że dla celów analizy symboliki rosyjskich świątyń trzeba najpierw sięgnąć po wzorce bizantyńskie i po powiązane z nimi znaczenia (Pаннопопт 1984).

Wśród badaczy nie ma zgody w kwestii pochodzenia wczesnej chrześcijańskiej architektury sakralnej. Pierwotnie chrześcijanie spotykali się w domach prywatnych zwanych też domami zgromadzenia (łac. *domus ecclesiae*, gr. *οίκος εκκλησίας*; Snyder 2003: 127–136; Gajewski 2013), czyli domami Kościoła rozumianego jako wspólnota chrześcijan. Jednak uznanie przez cesarzy Konstantyna i Licyniusza chrześcijaństwa za religię legalną w Cesarstwie Rzymskim (jako efekt podpisania edyktu mediolańskiego w 313 roku) oraz wydarzenia będące tego następstwem (na przykład fundowanie kościołów przez cesarzy) zmieniły tę sytuację diametralnie. Powstałe wówczas świątynie były pierwszymi świątyniami *sensu stricto* (w przeciwieństwie do wcześniejszych domów prywatnych pełniących jedynie okazynie funkcje religijne). Nie mamy jednak pewności ani co do tego, jakie dokładnie wzorce architektoniczne wykorzystano, ani też na ile celowe były to wybory. Wśród możliwych źródeł rozwiązań architektonicznych badacze najczęściej wskazują na rzymskie bazyliki foralne, wykorzystywane jako miejsca sądów (Kłosińska 1975: 15; Deichmann 1994: 72). Rzadziej są w tym kontekście przywoływane bazyliki cesarskie (które były jednonawowe, a więc różniły się od przyjętych w chrześcijaństwie rozwiązań; Deichmann 1994). Barbara Filarska przychyliła się natomiast do poglądu, że kształt budowli cesarskich, a dokładnie cesarskiej sali recepcyjnej, mógł wpłynąć na kształt chrześcijańskich świątyń, jednak dopiero w V wieku, w okresie kształtowania się architektury wczesnobizantyńskiej (Filarska 1983: 63). Badaczka wiąże to z zachodzącym wówczas procesem sakralizacji władzy.

We wczesnochrześcijańskiej architekturze sakralnej dominują trzy typy świątyń. Pierwszy to wielonawowa bazylika, czyli budynek na planie prostokąta z obowiązkową podwyższoną absydą na zakończeniu nawy głównej. Drugi typ świątyni to budowla na planie centralnym o rzucie okręgu, kwadratu lub wieloboku, zachowująca całkowitą symetrię. Trzeci typ świątyni, nazywany pośrednim, stanowi połączenie obu poprzednich planów. Łączy w całość bazylikę z budowlą na planie centralnym, zwykle usytuowaną w miejscu absydy. W V i VI wieku w Bizancjum pojawiają się nowe typy chrześcijańskich budowli sakralnych. Jednym z nich była tzw. bazylika grecka. W odróżnieniu od starszych bazylik nie sprawiała ona już wrażenia wydłużonej. Jej bryła (nie licząc narteksu, czyli przedsionka) przypominała raczej sześcian. Było to możliwe dzięki podniesieniu wysokości naw bocznych i zrównaniu ich z nawą główną oraz dzięki zachowaniu proporcji szerokości naw – nawa główna była dwa razy szersza od bocznej (Kłosińska 1975: 22–23). Kolejnym krokiem w przemianach architektonicznych było powstanie bazyliki kopułowej – budowlę na planie centralnym wzbogacono o kopułę z wysokim bębнем i licznymi oknami doświetlającymi wewnątrz. Innym typem budowli centralnej, popularnej w Bizancjum od IX wieku, była bazylika na planie krzyża greckiego wpisanego w kwadrat. Jednak najbardziej rozpowszechnioną formę świątyni od IX wieku stanowiła budowla łącząca bazylikę kopułową z kościołem na planie krzyża, czyli bazylika krzyżowo-kopułowa. Główna kopuła w takim kościele była umieszczona w środku nawy i wspierała się na szerokich kolebkach tworzących ramiona krzyża. Kolejne kopuły (lub półkopuły) mogły być rozmieszczone nad każdym z czterech ramion (Kłosińska 1975: 28, 33–34). Wydłużenie jednego z ramion krzyża, powodujące oczywiście wydłużenie całej budowli, pozwalało na rozmieszczenie nad świątynią jeszcze większej liczby kopuł.

Wszystkie te przemiany w architekturze sakralnej, jak zauważa Janina Kłosińska, wiązały się z poszukiwaniem typu idealnego:

Były to poszukiwania [...] wynikające nie tylko ze stylistycznych dążeń architektów greckich, ale także z koncepcji teologicznych, które uważały kościół za symbol kosmicznego porządku. Taki kształt świątyni odpowiadał najlepiej ówczesnej ideologii monastycznej, która kościół krzyżowo-kopułowy uważała za najodpowiedniejszą formę dla domu Boga. Wywodząc swoje przekonania z mitów wschodnich i ze starożytnych wyobrażeń o budowie świata, które rozróżniały cztery niebiosa, mnisi uważali, że świątynia, jako odbicie kosmosu, winna posiadać cztery kopuły, czyli cztery niebiosa, zgrupowane wokół kopuły głównej. Również malarska dekoracja świątyni podlegała tej samej ideologii (Kłosńska 1975: 44–45).

Typ bazyliki krzyżowo-kopułowej i związana z nim symbolika były na tyle mocno ugruntowane, że ten rodzaj świątyni rozpowszechnił się nie tylko w całym Cesarstwie Bizantyńskim, ale także poza jego granicami – w krajach pozostających pod wpływem oddziaływania kultury bizantyńskiej. Dlatego pierwsza zbudowana w Kijowie w 990 lub 991 roku cerkiew pw. Zaśnięcia Matki Bożej (Uspienska), zwana także Dziesięcinną, była typową bizantyńską trójnawową, trójabsydową świątynią krzyżowo-kopułową. Co więcej, ponieważ bizantyńscy mistrzowie sprowadzeni specjalnie do budowy tej świątyni wykorzystali bizantyńską wąską cegłę i znane im techniki murowania, cerkiew Dziesięcinna niczym nie różniła się od ówczesnych kościołów bizantyńskich (Паппопопт 1986: 17–18).

Na nowych terenach, pod wpływem lokalnych tradycji i warunków, bizantyńskie formy szybko ulegały jednak różnym transformacjom. Obok typowych bazylik krzyżowo-kopułowych, posiadających najczęściej pięć kopuł, na Rusi Kijowskiej powstawały także (i to dość wcześnie) budowle odbiegające od tych form. Przykładem takiego rozwiązania był już sobór Mądrości Bożej w Kijowie, zbudowany w pierwszej połowie XI wieku przez kniazia Jarosława Mądrego. Była to budowla pięcionawowa, krzyżowo-kopułowa, zwieńczona jednak nie pięcioma, a trzynastoma kopułami ułożonymi kaskadowo. Dużą centralną kopułę na wysokim bębnie z dwunastoma oknami otaczały cztery mniejsze kopuły, a poniżej nich osiem kolejnych. Każda z pięciu

naw była zakończona absydą, przy czym absyda nawy głównej, w której mieścił się ołtarz, była znacząco większa.

Transformacje w architekturze sakralnej Rusi mogą mieć wiele źródeł. Warto wśród nich podkreślić czynniki kulturowe (oddziaływanie sztuki zachodniej) oraz – co oczywiste – odmienne od bizantyńskich warunki naturalne. Chodzi głównie o śnieżne zimy z długo zalegającym śniegiem, które mogły spowodować zmianę kształtu kopuł w XVI wieku. Wpływ Zachodu najbardziej uwidacznia się w wieżach pojawiających się w fasadzie świątyni, różnego rodzaju basztach i dzwonicach, które stosunkowo szybko, bo już w połowie XII wieku, wchodzą do ruskiej architektury sakralnej. Wieża w fasadzie świątyni pojawia się dość wcześnie i zwykle mieści schody prowadzące na galerię. Wiadomo, że takie rozwiązanie zastosowano już podczas budowy cerkwi Zbawiciela (Spaski sobór) w Czernihowie (Паппопорт 1986: 20–21) i cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej (sobór Uspienski) we Włodzimierzu nad Kłazmą, który był dziełem zachodnich mistrzów przysłanych kniaziewi Andrzejowi Bogolubskiemu przez zaprzyjaźnionego z nim cesarza Fryderyka I (Зарпаевский 2009: 95–114). Wyraźne wpływy zachodnie można dostrzec także w architekturze Nowogrodu Wielkiego. Umiejscowiona w zachodniej ścianie baszta ze schodami daje dostęp do galerii, które otaczają świątynię z trzech stron (zachodniej, północnej i południowej). Szczególnym znakiem sztuki zachodniej w Nowogrodzie są romańskie drzwi płockie (zwane w Rosji korsunskimi lub magdeburскими), umieszczone na zachodniej ścianie soboru Mądrości Bożej. Zostały one odlane z brązu w Magdeburgu w połowie XII wieku na zamówienie biskupa płockiego i fundatora katedry – Aleksandra z Malonne. Nie wiadomo, jak i kiedy trafiły do Nowogrodu (rozbieżności w datach sięgają od 1170 roku do XV wieku; Mroczo 1988: 142). Na początku XII wieku w architekturze ruskich świątyni pojawiają się też inne elementy typowe dla zachodnich romańskich kościołów – ślepe arkady i białokamiennie rzeźby na fasadach (Паппопорт 1986: 54).

Stopniowo zmieniają się też formy wieńczące ruskie cerkwie. Wydaje się, że architekci nowych rozwiązań starają się coraz bardziej uwypuklić wertykalny charakter świątyni i przy zachowaniu tradycyjnego

planu nadać im cechy strzelistości. W tym celu kopuły coraz częściej zastępowane są wieżami. Czasem jednak efekt strzelistości uzyskiwany jest w inny sposób. Zbudowaną na planie kwadratu cerkiew św. Praskewy w Czernihowie (koniec XII / początek XIII wieku) wieńczy centralnie położona kopuła na bardzo wysokim tamburze, a wertykalny charakter całej świątyni podkreślają kaskadowe łuki usytuowane poniżej bębna kopuły (po trzy z każdej strony).

Ciekawą formą podkreślającą wertykalność świątyni są tzw. kościoły namiotowe (ros. *szatrowyje chramy*), zwieńczone dachem o kilku prostych połaciach zwężających się ku górze. Całość budowli przypomina więc bardziej wieżę. Powstanie tej formy jest zupełnie zrozumiałe. Większość ruskich świątyń była budowana z drewna, materiału dostępnego i łatwiejszego w obróbce, w którym jednak trudno oddać kształt bizantyńskiej kopuły. Dlatego więc, być może przede wszystkim z powodów technicznych właśnie, zastąpiono kopułę łatwiejszą do wykonania formą – dachem namiotowym. Nie wiadomo dokładnie, od kiedy taki wzorzec funkcjonuje na Rusi. Niektórzy badacze twierdzą, że dach namiotowy pojawił się w ruskiej architekturze wkrótce po chrzcie Włodzimierza i że taki charakter miały drewniane świątynie w Wyszogrodzie (XI wieku), Ustiugu (koniec XIII wieku) czy Wołogdzie (XV wieku). Argumentem za przyjęciem tej tezy są przeprowadzone przez nich analizy materiałów źródłowych oraz zabytki ikonograficzne, między innymi datowana na początek XIV wieku ikona „Wprowadzenie Bogurodzicy do świątyni” z cerkwi z Kriwego nad Północną Dźwiną (Максимов, Воронин 1955: 245–281; Воронин 1953: 111–154; Воронин, Максимов 1955: 51–70).

Na początku XVI wieku zaczęto budować świątynie namiotowe także z kamienia, jednak półtora wieku później patriarcha Nikon zabroniał wznoszenia na Rusi cerkwi z dachem namiotowym, gdyż uznał je, zapewne słusznie, za wpływ zachodnich wzorców. W jednym ze swoich zarządzeń pisał: „Zgodnie z porządkiem i prawem, jak o tym prawidła i ustawy cerkiewne powtarzają, budować z jedną, trzema lub pięcioma kopułami, a namiotowych cerkwi odtąd nie budować...” (Ильин 1959: 161). Odtąd dachy namiotowe coraz rzadziej wieńczyą

cerkwie, ale nie znaczy to, że zupełnie znikają. „Przenoszą się” jedynie na wieże i dzwonnice, których nie objęły zakazy Nikona. W połowie XIX wieku, wraz z rozwojem eklektyzmu i modernizmu, namiotowe dachy znów pojawiają się na cerkwiach.

Najbardziej rozpoznawalną cechą ruskich i rosyjskich świątyń nie są jednak dachy namiotowe, ale kopuły w kształcie cebul, na kształt których być może – prócz warunków naturalnych – wpłynęła także chęć podkreślenia wertykalnego charakteru świątyń. Kopuły cebulowe cechuje bowiem dużo większa strzelistość, ponieważ wysokość kopuły zdecydowanie góruje nad jej szerokością. Jednocześnie średnica kopuły cebulowej jest większa od średnicy bębna. Podobnie jak w przypadku dachów namiotowych nie ma pewności ani co do genezy tego typu kopuły, ani czasu jej powstania. Niektórzy badacze uważają, że wzór kopuły cebulowej został zaczerpnięty z architektury muzułmańskiej, inni – że powstał w toku przemian dachu namiotowego w ruskiej architekturze drewnianej. Wielu badaczy wskazuje także na jego praktyczny wymiar – taki kształt kopuły zapobiega zaleganiu śniegu. Jeszcze do niedawna wielu badaczy przychyliło się do tezy, że kopuły cebulowe pojawiły się na Rusi dopiero w XVI wieku. Obecnie jednak większość zgadza się raczej z tezą postawioną po raz pierwszy przez Borysa Rybakowa, że tego typu zwieńczenia świątyń drewnianych powstawały już w wieku XIII. Co więcej, niektórzy datę tę przesuwają nawet na wiek XII (Заграевский 2008; Воронин 1954: 41–76).

Wzrost popularności kopuł cebulowych zwykło się łączyć z panowaniem Iwana Groźnego i budową soboru Opieki Matki Bożej na Rowie (ros. *sobor Pokrowa Prieswiatoj Bogorodicy czto na Rwu*), znanego po nazwę soboru Wasyla Błogosławionego, jaką cerkwi nadali mieszkańcy Moskwy. Świątynia powstała na pamiątkę zdobycia Kazania (stąd teorie o wpływach muzułmańskich). Sobór jest zbudowany na planie centralnym i stanowi właściwie kompleks dziewięciu świątyń. Znajdująca się w środku cerkiew Opieki – Pokrowu – jest zwieńczona dachem namiotowym, natomiast nad ośmioma otaczającymi ją świątyniami znajdują się kopuły w kształcie cebul o różnych wielkościach

i kolorowych zdobieniach. Rosyjskie kopuły cebulowe zwykle są koloru złotego, niebieskiego lub zielonego.

Spośród różnych części zewnętrznych świątyni najistotniejsze znaczenie symboliczne mają, jak się zdaje, właśnie kopuły – jako element najbardziej widoczny i odnoszący się do przestrzeni niebiańskiej. Z liczbą kopuł zwykle wiąże się określone treści, jednak ich odczytanie historycznie się zmienia. Obecnie przyjmuje się, że:

1. jedna kopuła ma symbolizować Boga Jedyneho;
2. dwie kopuły – dwie natury w Chrystusie lub rzeczywistości przenikające się w świątyni – niebiańską i ziemską;
3. trzy kopuły odnoszą się do Trójcy Świętej;
4. pięć kopuł – do Chrystusa i czterech ewangelistów (czyli zatarł się pierwotny sens związany ze strukturą uniwersum);
5. siedem kopuł zwykle odnosi się do siedmiu sakramentów i siedmiu darów Ducha Świętego, choć dużo mocniejsze ugruntowanie ma powiązanie tej liczby z siedmioma kościołami z Apokalipsy, a więc liczba siedem symbolicznie oznacza Kościół;
6. dziewięć kopuł – obecnie odnosi się do dziewięciu chórów anielskich, ale wcześniej liczba ta była rozumiana jako symbol pełni i boskości (3×3);
7. trzynaście kopuł – symbolizuje Chrystusa i dwunastu apostołów.

Każdą kopułę wieńczy krzyż. Jego obecność na świątyni jest dość oczywista i właściwie nie wymaga większych wyjaśnień – to symbol Chrystusa i zbawienia. Wyjaśnienia wymagają jednak formy krzyża, który zwyczajowo umieszcza się na cerkwiach. Tradycyjnie na kopułach cerkwi stosowano dwie formy krzyża – taki, u podstawy którego umieszcza się półksiężyc, oraz tak zwany krzyż „ośmiokańczasty”, obecnie kojarzony przede wszystkim ze staroobrzędowcami, jako że po reformie patriarchy Nikona w połowie XVII wieku, gdy wprowadzono do użytku w cerkwiach tak zwany krzyż „sześciokańczasty” (z dwiema poprzecznymi belkami, ale bez belki skośnej, czyli podnóżka), stał się on symbolem walki staroobrzędowców o zachowanie rodzimych tradycji. Borys Uspienski pisze:

Należy przy tym pamiętać o tym, że krzyż z półksiężycem stanowi jedną z najstarszych form krzyża na ruskich świątyniach. Inną rozpowszechnioną formą ruskiego krzyża kopułowego jest tak zwany krzyż o ośmiu końcach, czyli krzyż maksymalnie zbliżony do wizerunku ukrzyżowania (z górną poprzeczną belką, symbolicznie przedstawiającą tablicę z napisem nad głową Chrystusa i ukośną dolną belką, oznaczającą podnózek). Obie formy mają kanoniczny charakter, ale przy tym krzyż kopułowy z półksiężycem jest starszą, zaś krzyż o ośmiu końcach – stosunkowo nowszą formą (Uspienski 2010: 97).

Wcześniej prawdopodobnie funkcjonowały na Rusi także inne formy krzyża, m.in. krzyż o czterech końcach (czyli krzyż łańciński, *crux immisa*). Przypuszczalnie jednak zostały one usunięte w związku z polemikami antyłańcińskimi i coraz silniejszym odrzucaniem łańcińskich wzorów, z jego apogeum w XVII wieku.

Wśród badaczy utarło się przekonanie, że krzyż z półksiężycem pojawił się dopiero w okresie Rusi Moskiewskiej i że był ściśle powiązany z uwalnianiem się tego państwa spod panowania tatarsko-mongolskiego. Półksiężyc miał tutaj odnosić się wprost do islamu, w którego symbolice i sztuce był często wykorzystywanym elementem, albo – w szerszym znaczeniu – do pogaństwa, które także miało ulec pod naporem chrześcijaństwa. Badacze, którzy przychylają się do tej interpretacji, wiążą krzyż z półksiężycem z inną, bliską jej formą krzyża – krzyżem rozkwitłym (zamiast półksiężycza forma podobna do omegi lub lilii; Uspienski 2010: 96) lub krzyżem kotwiczowym (połączenie krzyża i jednego ze starszych symboli chrześcijaństwa – kotwicy). Tymczasem, jak wykazał Boris Uspienski w tekście *Symbolika solarno-lunarna w obliczu świątyni rosyjskiej* (Uspienski 2010: 95–118), tego typu interpretacja z łatwością poddaje się krytyce. Symbolika wiążąca krzyż z półksiężycem jest bowiem znacznie starsza i odnosi się do szerszych znaczeń niż tylko odniesienia historyczne. Krzyże z półksiężycem, jak udowadnia Uspienski, miały pojawić się znacznie wcześniej, np. już na kopule cerkwi św. Dymitra we Włodzimierzu zbudowanej w latach 1194–1197 (Uspienski 2010: 95; ГИТОВА 2004). Świadczą o tym także staroruskie miniatury – m.in. z tak zwanego

Służebnika Antoniego Rzymianina (*Служебник Антония Римлянина*, Popova 1975: 59 [tab. 30]) z początku XIV wieku czy z Ewangelii Fiodorowa z lat 1321–1327 (Popova 1975: 67 [tab. 36]), by wspomnieć tylko niektóre najstarsze (więcej przykładów: Uspienski 2010: 95–96).

Zarówno symbolika krzyża, jak i półksiężycyca jest starsza niż chrześcijaństwo. Krzyż powszechnie wiązano z symboliką słoneczną (solarną, męską), półksiężyc natomiast z lunarną (żeńską). Połączenie krzyża i półksiężycyca może być więc odczytane w dwóch kodach:

Może być interpretowane w dwóch systemach konceptualnych – pogańskim i chrześcijańskim. W jednym przypadku połączenie to jawi się jako symbolika solarno-lunarna, w drugim zaś symbolizuje ono zjednoczenie Chrystusa i Bogurodzicy. Ponieważ z kolei Chrystus kojarzy się ze słońcem, zaś Bogurodzica z księżycem, połączenie to okazuje się bardzo trwałe (Uspienski 2010: 101).

Symboliczne powiązanie Chrystusa ze słońcem jest dość oczywiste i doskonale opracowane. Przejawia się ono zarówno w słynnej wizji Konstantyna Wielkiego przed bitwą na moście Mulwijskim (Euzebiusz z Cezarei, *De Vita Constantini*, I, 28), jak i w późniejszym połączeniu świętowania Bożego Narodzenia z obchodami rzymskiego święta *Sol Invictus* (słońce niezwyciężone) przypadającego na 25 grudnia. Ta zbieżność jest również doskonale widoczna w określeniach Chrystusa stosowanych w tekstach liturgicznych, gdzie jest On nazywany „słońcem sprawiedliwości” (*sol justitiae*), „słońcem prawdziwym” (*sol verus*), „słońcem zbawienia” (*sol salutis*) czy „światłością świata” (*lux mundi*) bądź „światłością wiekiustą” (*lux aeterna*). Z kolei powiązanie symboliki lunarnej z Bogurodzicą ma swoje zakorzenienie w dwunastym rozdziale Apokalipsy, w wizji niewiasty: „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12,1–3). Jednakże symboliczne odniesienie półksiężycyca (bądź gwiazdy) do Bogurodzicy i powiązanie jej z krzyżem niesie za sobą także dalej idące związki symboliczne i odnosi się do Kościoła jako wspólnoty wiernych. Wizerunki Bogurodzicy bowiem, zwłaszcza w przedstawieniach Orantki

umieszczanych w absydzie prezbiterium, to symboliczne ukazanie modlącego się Kościoła. Matka Boża, poprzez którą Chrystus się wcielił, jest przecież symbolicznie pojmowana jako świątynia Pana (Uspienski 2002: 103, 133–134).

W ten sposób symbolika budowli, jaką jest świątynia, rozpatrywana z zewnątrz (choć, jak później zobaczymy, te same elementy znaczeniowe będą uwypuklone także w jej wnętrzu), poprzez różne znaki wyraźnie wskazuje na połączenie i współdziałanie dwóch sfer: sfery niebiańskiej (Bóg, niebo, przestrzeń sakralna) ze sferą ziemską (Kościół jako wspólnota wiernych). Nie są to sfery postrzegane oddzielnie, czy też – sfery sobie przeciwstawiane. Użyte symbole mocno podkreślają ich współlistnienie i współdziałanie w przestrzeni świątyni.

Symbolika cerkwi – odniesienia ogólne

Poszczególne typy świątyń rozwijające się w historycznych przemianach chrześcijańskiej architektury, jak i sama świątynia, pojmowana jako miejsce spotkań chrześcijańskiej wspólnoty oraz przestrzeń sprawowania liturgii i sakramentów, wiąże się z określonymi symbolicznymi odniesieniami. Jednym z najważniejszych spośród nich jest powiązanie kościoła z dwiema świątyniami – ze świątynią jerozolimską i z niebiańską Jerozolimą, czyli świątynią-miastem opisaną w Apokalipsie św. Jana.

W najprostszej warstwie znaczeniowej odniesienia te są całkowicie jasne. Świątynia jerozolimska, której dokładny opis znajduje się w szóstym rozdziale Pierwszej Księgi Królewskiej, wybudowana została na życzenie samego Boga i dokładnie odpowiadała planowi Namiotu Spotkania, który był miejscem obecności Boga podczas wędrówki Żydów do Ziemi Obiecanej. Zatem i sama świątynia, obok funkcji obrzędowych (miejsce składania ofiar), była przede wszystkim miejscem przebywania samego Boga. Znakiem Jego obecności było pojawienie się obłoku, który wypełnił świątynię w chwili, gdy w sanktuarium złożono Arkę Przymierza. Drugim miejscem przebywania Boga, szczegółowo opisanym w Apokalipsie św. Jana, jest przyszła niebiańska Jerozolima. Nie ma już w niej świątyni, gdyż całe miasto jest miejscem oddawania

czci Bogu. Poprzez takie odwołania podkreślone zostało znaczenie świątyni jako Królestwa Bożego na ziemi. Świątynia chrześcijańska w sposób symboliczny łączy w sobie oba te prototypy (Evdokimov 1999: 125–134). Dzieje się tak zarówno w wymiarze duchowym, jak i architektonicznym, przy czym oba te aspekty nawzajem się dopełniają.

Na wzór świątyni jerozolimskiej przestrzeń cerkwi prawosławnej podzielona jest na trzy części: przedsionek (odpowiadający dziedzińcowi wewnętrznemu), część środkową przeznaczoną dla wiernych i część ołtarzową (odpowiednik sanktuarium w świątyni jerozolimskiej). W interpretacji Orygenesa trzy części świątyni Salomona – odpowiadające trzem sposobom uprawiania filozofii: filozofii moralnej, naturalnej i kontemplacyjnej, a także trzem księgom biblijnym, których autorstwo tradycja przypisuje Salomonowi: Księżde Przypowieści, Księżde Eklezjastesa i Pieśni nad Pieśniami – odwzorowują też trzy poziomy życia duchowego człowieka – kolejno: oczyszczenie, oświecenie i zjednoczenie z Bogiem (Orygenes 1994: 22–36). Te same symboliczne odniesienia powtórzył również św. Grzegorz z Nyssy w *Homiliach o Pieśni nad Pieśniami* (Grzegorz z Nyssy 2007: 2–25).

Z kolei autor traktatu *O świątyni Bożej*, Symeon z Tessaloniki, rozpatruje świątynię jako przestrzeń podzieloną jednocześnie na dwie i na trzy części:

Będąc podzieloną na najświętszy przybytek i części zewnętrzne [świątynia – przyp. aut.] przedstawia samego Chrystusa, posiadającego dwie natury: jednocześnie Boga i człowieka. I jedno jest widzialne, drugie niewidzialne; tak samo też [przedstawia] człowieka złożonego z duszy i ciała. Ale również znakomicie [przedstawia] tajemnice Trójcy, która jest niedostępna w [swej] istocie, poznawana zaś w opatrności i mocy. Szczególnie zaś odzwierciedla świat widzialny i niewidzialny, ale i tylko widzialny: mianowicie niebo przez ołtarz, rzeczy ziemskie zaś przez resztę świątyni. Z innego punktu widzenia całą świątynię można uznać za podzieloną na trzy części: mówię o przedsionku, nawie i ołtarzu. To zatem oznacza i Trójcę, i zastępy niebiańskie ustawione po trzy, i lud wiernych podzielony na trzy części: mówię o kapłanach i zakonnikach, wiernych w pełni oraz pokutnikach. Ale taki kształt świątyni

oznacza też sprawy ziemskie i niebiańskie, i te, co są ponad niebiosami: przedsionek ziemskie, nawa niebiańskie, ponadniebiańskie zaś ołtarz (Symeon z Tessaloniki 2007: 39–40).

Ziemskie i niebiańskie w przestrzeni świątyni

W planie horyzontalnym to, co ziemskie, usytuowane jest w części zachodniej świątyni, a to, co niebiańskie – w części wschodniej. W przestrzeni symbolicznej strony świata mają bowiem określoną wartość. Wschód jest kojarzony z rajem, który miał być położony na wschodzie, i ze wschodzącym słońcem, a co za tym idzie – utożsamiany z Chrystusem (znów symbolika solarna). Z kolei zachód to przeciwieństwo wschodu. W jednym z psalmów czytamy: „Jak jest odległy wschód od zachodu, tak daleko odsuwa od nas nasze występki” (Ps 103,12). Stąd zachód kojarzony jest z krainą śmierci, miejscem pozostającym we władaniu szatana. Nacechowanie stron świata sprawiło, że od V wieku większość świątyń (a wcześniej niektóre z nich) były orientowane, czyli prezbiterium umieszczano po stronie wschodniej, a przedsionek i wejście do świątyni od zachodu.

Analizując przestrzeń świątyni w wymiarze horyzontalnym, możemy zauważyć, że funkcjonują tutaj dwie granice wyraźnie dzielące cerkiew na trzy części. Pierwsza z nich (patrząc od strony zachodniej) przebiega pomiędzy przedsionkiem a nawą, druga – pomiędzy nawą a przestrzenią ołtarzową. Ten podział odpowiada różnym rodzajom uczestnictwa we wspólnocie Kościoła. I tak przedsionek, czyli narteks, pierwotnie przeznaczony był dla katechumenów, czyli tych, którzy dopiero przygotowywali się do pełnego udziału w życiu liturgicznym wspólnoty, oraz dla pokutujących, który zostali z tej wspólnoty z jakichś przyczyn czasowo usunięci. Katechumeni, którzy mogli pozostawać w nawie podczas pierwszej części liturgii, czyli w czasie liturgii słowa, po jej zakończeniu byli wypraszani przez diakona, który nakazywał im opuszczenie części dla wiernych i zamknięcie drzwi oddzielających nawę od przedsionka. Pozostałość po tej praktyce zachowała się do dziś w liturgii Kościoła prawosławnego w wezwaniu diakona „Drzwi, drzwi”.

W wymiarze symbolicznym przedsionek odpowiada dziedzińcowi świątyni jerozolimskiej (tzw. dziedzińcowi pogan), a zgodnie z interpretacją Orygenesa – aktywnemu życiu człowieka, który cel swój widzi w dążeniu do kontemplacji Boga, ale etapu tego jeszcze nie osiągnął. Leonid Uspienski w tekście poświęconym symbolice świątyni jeszcze mocniej podkreśla rolę granicy oddzielającej przedsionek od nawy. O tych, którzy pozostają w narteksie, pisze:

Pozostają, rzecz można, na peryferiach, na granicy pomiędzy cerkwią a światem. Przedsionek, według komentarzy Ojców Kościoła, symbolizuje świat nieodrodzony, świat pozostający w grzechu, a czasem nawet samo piekło. Zawsze usytuowany jest po stronie przeciwległej do sanktuarium, to jest na zachodnim krańcu świątyni (Uspienski 2009: 519–520).

Symboliczne usytuowanie przedsionka na granicy dwóch światów, między sacrum i profanum, bez przypisania go do któregoś z nich, podkreśla jego liminalny charakter. Ma on z jednej strony zachęcać do wkroczenia do świątyni, z drugiej zaś wskazywać na potrzebę odpowiedniego przygotowania się do kontaktu ze sferą sacrum. Dlatego Euzebiusz z Cezarei, opisując bazylikę w Tyrze, pisał, że jej przestronny i wyniosły przedsionek został wystawiony „naprzeciwko promieni wschodzącego słońca”, by w tych, „co stoją z dala, poza świętym przybytkiem, obudził pragnienie oglądania świątyni”; co więcej, „ludzi wierze naszej obcych prawie że zaprasza do spoglądania [...], by już zgoła każdy przechodzień doznał silnego duszy wzruszenia, mając w pamięci dawną pustkę, a przed oczyma obecne arcydzieło cudowne” (Euzebiusz z Cezarei 1993: 434). Zgodnie z tą samą relacją przedsionek bazyliki w Tyrze był połączony z nawą trójgłębem drzwi. Ich liczba również ma znaczenie symboliczne i odnosi się do Trójcy Świętej. Na ścianie oddzielającej przedsionek od części dla wiernych (ale już od strony nawy) zwykle umieszcza się przedstawienie Sądu Ostatecznego, tak by wierni opuszczający cerkiew mieli tę scenę przed oczami. Zachód zwykle był kojarzony ze śmiercią, a wizja Sądu Ostatecznego ma przypominać, że przy końcu świata każdy będzie musiał zdać rachunek ze swoich grzechów (Jazykowa 1998: 48). Równocześnie wizja ta ma ostrzegać przed złem, które czyha na

wiernego poza ścianami świątyni. Sens zachodniej ściany (i zachodu jako takiego) najlepiej uwidacznia się podczas obrzędu chrztu, a mówiąc ściślej – podczas obrzędu egzorcyzmu, gdy osoby oddające dziecko do chrztu, wyrzekając się szatana, zwracają się ku zachodowi.

Nawa, najobszerniejsza część świątyni, to miejsce przeznaczone dla wiernych. Symbolicznie odpowiada tej części świątyni jerozolimskiej, do której wstęp mieli tylko Żydzi. Orygenes odnosi ją do momentu oświecenia, a Symeon z Tessaloniki do widzialnego nieba:

Cała świątynia [wyobraża] zaś, jak wcześniej rzekliśmy, ten świat ziemski albo widzialne niebo. Gdy bowiem odprawiamy modły przed świątynią, mówimy, że świątynia Boża ma układ nieba i rajskiego Edenu (Symeon z Tessaloniki 2007: 44).

W ujęciu Orygenes nawa otwiera człowiekowi drogę ku tak zwanej naturalnej kontemplacji Boga poprzez podziwianie dzieła stworzenia. Sam termin „nawa”, od łacińskiego *navis* – okręt, nawiązuje do jednego ze starszych i najtrwalszych symboli Kościoła jako wspólnoty wiernych. Symbolika ta odnosi się do kilku obrazów biblijnych – do starotestamentowej arki, która posłużyła rodzinie Noego i zwierzętom za schronienie w czasie potopu, oraz do łodzi św. Piotra, z której Jezus głosił swoje nauki nad jeziorem Genezaret (Łk 5,3). Niewątpliwie dużą rolę w ukształtowaniu się tej symboliki odegrały także słowa Jezusa skierowane do Szymona Piotra i jego brata Andrzeja – „Pójdźcie za Mną, a uczynię was rybakami ludzi” (Mt 4,19) – odnoszone do misji głoszenia Ewangelii przez Kościół. Wreszcie równie istotne znaczenie wiąże się ze sceną uciszenia burzy, opisaną m.in. w Ewangelii św. Mateusza:

Gdy wszedł do łodzi, poszli za Nim Jego uczniowie. Nagle zerwała się gwałtowna burza na jeziorze, tak że fale zalewały łódź; On zaś spał. Wtedy przystąpili do Niego i obudzili Go, mówiąc: „Panie, ratuj, ginimy!” A On im rzekł: „Czemu bojaźliwi jesteście, małej wiary?” Potem wstał, rozkazał wichrom i jezioru, i nastąpiła głęboka cisza. A ludzie pytali zdumieni: „Kimże On jest, że nawet wichry i jezioro są Mu posłuszne?” (Mt 8,23–27; por. Mk 4,35–41; Łk 8,22–25).

To nawarstwienie znaczeń ostatecznie prowadzi do wytworzenia symbolu Kościoła jako łodzi Chrystusowej, która – mając Chrystusa za sternika – spokojnie płynie poprzez wzburzone wody. Św. Ambroży z Mediolanu, odnosząc się do tej symboliki, pisał:

Podobnie statek powinniśmy uważać za symbol Kościoła unoszącego się na otwartym morzu, który jest narażony na uderzenia wichru, to znaczy plagi i ataki pokus, i który potężne fale, to znaczy moce tego świata, usiłują cisnąć na skały (Uścińowicz 1997: 140).

Nic więc dziwnego, że przedstawienie statku i kotwicy pojawia się wśród najstarszych symboli chrześcijańskich – w *domus ecclesiae* w Dura Europos, w rzymskim *tituli* pod bazyliką św. Piotra i Jana czy w katakumbach.

Symbolika nawy jako okrętu płynącego na wschód nie wyczerpuje całego kompleksu znaczeń powiązanych z tą przestrzenią. Istotnym jego elementem jest połączenie przestrzeni stworzonej na bazie kwadratu (lub prostokąta) ze wznoszącą się nad nim kopułą „w kształcie sfery niebiańskiej” (Evdokimov 1986: 127), gdyż poprzez syntezę kwadratu i okręgu „syntetyzuje [...] miarę i cyfrę nieba i Królestwa” (Evdokimov 1986: 127). Koło bowiem jest – jak twierdzą badacze symboliki świątyni chrześcijańskiej – symbolem jedności i doskonałości Boga, kwadrat zaś – jego niezmienności (Hani 1994: 27–33). W innych interpretacjach kwadrat nawy będzie odnoszony do świata człowieka, zaś okrąg kopuły do sfery niebiańskiej, w której przebywa Bóg. Ten niebiański charakter kopuły podkreśla wizerunek Chrystusa Pantokratora – Stwórcy i Władcy oraz Sędziego świata, zwyczajowo umieszczany w kopule. Jak objaśnia Dionizjusz z Furny:

Pragnąc malować w kościele mającym kopuły, wysoko, we wnętrzu głównej kopuły namaluj różnymi kolorami krąg podobny do tęczy w czasie dżdżystej pogody; w jego środku umieść błogosławiącego Chrystusa z Ewangelią na piersi, a także napis: „Jezus Chrystus Władca Wszechrzeczy” [Pantokrátör]. Na obwodzie tego koła wymaluj zastępy Cherubinów i Tronów, opatrując je napisem: „Patrzcie teraz, że Ja jestem, Ja jeden, i nie ma ze Mną żadnego boga (Pwt 32,39). To ja uczyniłem ziemię i z niej

stworzyłem człowieka. Ja własnoręcznie rozpiąłem niebo” (Iz 45,12)
(Dionizjusz z Furny 2004: 274).

Program ikonograficzny opisywany przez Dionizjusza zakłada, że poniżej Pantokratora przedstawia się pozostałe chóry anielskie i, po stronie wschodniej, Matkę Bożą w postawie orantki jako królową anielską (z napisem Matka Boża, Pani Anielska), zaś po stronie zachodniej – Jana Chrzciciela (program Deesis będący symbolicznym przedstawieniem modlitwy wstawienniczek; Mazurkiewicz 2012). Schodząc coraz niżej, jak zaleca Dionizjusz, należy malować proroków Starego Testamentu, ewangelistów, apostołów i świętych.

W warstwie podstawowej podobne założenia można dostrzec w programie ikonograficznym ikonostasu – przegrody oddzielającej nawę od części ołtarzowej (prezbiterium). Ikonostas w tej formie, jaką będziemy tutaj opisywać, powstał na Rusi na przełomie XIII i XIV wieku. Wcześniej w tym miejscu znajdowała się balustrada, *templon* (z gr. dosł. „świątynia” – element, który po raz pierwszy pojawił się w architekturze kościołów chrześcijańskich w Bizancjum w V wieku). Początkowo była to niska przegroda, która z czasem przekształciła się w ikonostas.

Początki ikonostasu, jak się zdaje, są związane ze zwycięstwem nad ikonoklazmem. Kiedy pozwolono na oddawanie czci ikonom, wierni zaczęli przynosić do świątyni ocalałe wizerunki. Ustawiali je oczywiście w przestrzeni dla wiernych, do której mieli dostęp, ale jak najbliżej części ołtarzowej, a więc przy *templonie*. Początkowo ikony nie zasłaniały przestrzeni ołtarzowej, ale z czasem ich liczba wzrosła, zaczęto wieszać je również na architrawie, a przestrzenie pomiędzy nimi przesłonięto kotarami (na wzór zasłon w świątyni jerozolimskiej). W ten sposób prezbiterium zostało całkowicie zasłonięte dla wiernych, ale symbolicznie nawiązywało do namiotu, który na pustyni skrywał Arkę Przymierza, i do „Świętego Świętych” w świątyni jerozolimskiej (Hani 1998: 112).

To jednak, co dla obserwatora zewnętrznego stanowi zasłonę, której nie da się przeniknąć wzrokiem, w ujęciu symbolicznym oznacza coś zupełnie przeciwnego. Ikona bowiem, jak już powiedzieliśmy,

jest rodzajem okna, poprzez które można zajrzeć do świata sacrum. Dlatego ikonostas nie jest postrzegany jako zasłona sanktuarium, ale jako żywa obecność postaci przedstawianych na ikonach – Chrystusa, Matki Bożej, proroków i świętych. Paul Evdokimov nazywał ikonostas „przeźroczystą ścianą” oraz „ścianą orędownictwa”, wskazując, iż celem ikonostasu nie jest zasłanianie, lecz ukazywanie tego, co dla oczu niewidzialne (Evdokimov 1999: 123).

Każdy wierny – pisze Evdokimov – patrząc na ikony, widzi swoich starszych towarzyszy, patriarchów, apostołów, męczenników, świętych, jako istoty prawdziwie obecne, z nimi wszystkimi uczestniczy w Tajemnicy; będąc współuczestnikiem liturgii aniołów śpiewa: „W Twoich świętych ikonach kontemplujemy niebieski przybytek i radujemy się radością czystą...” (Evdokimov 1999: 154).

Równie dobitnie ujmował istotę ikonostasu Paweł Florenski:

Ikonostas to ukazywanie się świętych i aniołów – angelofania, ukazanie się świadków niebieskich, a przede wszystkim Matki Boskiej i Samego Chrystusa w postaci cielesnej. Świadków głoszących to, co jest po tamtej stronie powłoki cielesnej. Ikonostas to sami święci (Florenski 1984: 120).

Z kolei zdaniem Symeona z Tessaloniki ikonostas oddziela od siebie dwie rzeczywistości – ziemską, czyli tę, którą możemy poznawać poprzez zmysły (uczucia), i niebiańską, której nie możemy dotknąć ani poczuć zmysłami, lecz poznajemy umysłem (Symeon z Tessaloniki 2007: 40; *Nowe tablice* 2007: 34).

Ułożenie ikon w ikonostacie nie jest przypadkowe. Mają one ukazywać obecność całego Kościoła, widzialnego i niewidzialnego, wspólnie modlącego się podczas sprawowania liturgii. Pierwszy, najniższy rząd to ikony zwane namiestnymi. Pomiędzy nimi znajdują się drzwi; zwykle jest ich troje. Najważniejsze, umieszczone centralnie, to dwuskrzydłowa brama królewska, czyli tzw. carskie lub złote wrota, przeznaczone wyłącznie dla kapłanów i biskupów podczas odprawiania nabożeństwa, choć w Tygodniu Paschalnym (i w niektórych nabożeństwach cyklu rocznego) może przez nie przechodzić także

diakon. Nazwa „carskie wrota” pochodzi od określenia „Car Sławy” („Król Chwały”) – tytułu przysługującego Chrystusowi. Niekiedy wprowadzana jest również z ceremonii koronacji cesarskiej, podczas której władcy wchodzili przez złote wrota do prezbiterium. Zgodnie z tradycją na złotych wrotach umieszcza się ikony czterech ewangelistów jako symbol głoszenia Dobrej Nowiny, zaś ponad nimi ikonę Zwiastowania, stanowiącą zapowiedź wcielenia i zbawienia. Ponad carskimi wrotami, ale jeszcze w pierwszym rzędzie ikonostasu, znajduje się ikona Ostatniej Wieczerzy, ukazująca źródło każdej liturgii. Drzwi boczne (północne i południowe) to drzwi diakańskie. Na nich z kolei są zwykle ikony archaniołów (Michała i Gabriela), świętych diakonów (często św. Szczepana) bądź – rzadziej – postaci ze Starego Testamentu (np. Melchizedeka czy Aarona).

Jeśli spojrzeć na ikonostas od strony nawy, to po prawej stronie carskich wrót zwykle umieszczona jest ikona Chrystusa, a dalej na prawo, za drzwiami diakańskimi, ikona świątyni, czyli ikona patrona cerkwi lub ikona, ku czci której świątynia została poświęcona. Po lewej stronie od carskich wrót znajduje się ikona Matki Bożej, a za południowymi drzwiami diakańskimi ikona szczególnie czczonego przez daną wspólnotę świętego. W ten sposób pierwszy i najniższy rząd ikon ma na tyle specyficzny charakter lokalny, że już po wejściu do cerkwi wiemy, jakie wezwanie ona nosi oraz jacy święci cieszą się największą czcią wśród wiernych przybywających do świątyni. Co ważniejsze, układ ikon w tym rzędzie, jak dowiódł Borys Uspienski, wskazuje na to, że choć ikony przedstawiają Chrystusa, Matkę Bożą i najważniejszych dla danej świątyni świętych, równocześnie odpowiadają porządkowi „ziemskiemu” uobecnianemu w nawie, podczas gdy wyższe rzędy ukazują już perspektywę niebiańską. Do analizy tego aspektu funkcjonowania powrócimy podczas omawiania sfery ołtarzowej, ponieważ te same porządki uobecniają się również wtedy, gdy zestawimy ze sobą przestrzeń nawy i prezbiterium.

Ikonostas może mieć od jednego do pięciu rzędów, czyli tzw. jarusów (pięter), w których układ ikon jest niezmienny, a całość ma charakter stały. W drugim rzędzie umiejscowiona jest kompozycja Deesis (z gr.

„modlitwa”, „prośba”) – rząd ikon wyrażający modlitwę wstawienniczą. Pośrodku, ponad carskimi wrotami, znajduje się ikona Chrystusa Pantokratora – Chrystusa na tronie, któremu towarzyszą moce niebieskie, a po obu stronach rozmieszczone są ikony największych orędowników ludzkości u Boga, za których tradycja wschodnia uważa Matkę Bożą i św. Jana Chrzciciela. Tę umieszczoną na środku ikonostasu kompozycję uzupełniają ikony apostołów i świętych, a także aniołów i archaniołów, którzy wspierają ludzi w ich modlitwach. W kulturze prawosławnych narodów bałkańskich rząd ten tworzą sami apostołowie. Grupa Deesis jest najistotniejsza dla zrozumienia idei ikonostasu, gdyż ukazuje związek pomiędzy Chrystusem a modlącym się Kościołem, który oczekuje na powtórne przyjsie Zbawiciela (Mazurkiewicz 2012).

Trzeci rząd ikonostasu to rząd święteczny – nad carskimi wrotami tworzą go ikony Ukrzyżowania i Zmartwychwstania Pańskiego (Zstąpienia do otchłani), a po bokach ikony 12 wielkich świętów prawosławnych. Z kolei rząd czwarty przedstawia proroków Starego Testamentu, którzy przepowiadali nadejście Mesjasza. W centralnej części tego rzędu, czyli znów nad carskimi wrotami, znajduje się zwykle ikona Matki Bożej Znak (gr. *Platytera*, *Panagia*; ros. *Znamienie*). Ikona ta ukazuje Matkę Bożą w postawie orantki z rękami uniesionymi do góry w geście modlitewnym. Na jej piersi widnieje medalion z wizerunkiem Chrystusa Emanuela (Chrystus przed wcieleniem). Cały rząd ukazuje natomiast proroków Starego Testamentu w kontekście przygotowywania ludzkości do momentu wcielenia Chrystusa. Ostatni, piąty rząd poświęcony jest starotestamentowym patriarchom, od Adama do Mojżesza, a na osi centralnej umieszczona jest ikona Trójcy Świętej. Ikonostas wieńczy krzyż, czasem również tablice z dziesięcioma przykazaniem, laska Aarona i naczynie z manną. Te trzy ostatnie elementy stanowią dość wyraźne odniesienie do Arki Przymierza, w której, prócz tablic prawa Mojżeszowego, znajdowały się także laska Aarona i miarka mанны (Hani 1998: 109).

Do ikonostasu należy również soleja i ambona. Soleja (z łac. *soleum* – „tron”) to podwyższenie ze schodami, na którym umieszczony jest ikonostas. Środkowa część solei znajdująca się przed carskimi wrotami

to ambona. Z niej udziela się wiernym komunii. Dawniej ambona nie była częścią solei, ale kolejnym podwyższeniem znajdującym się w centrum nawy naprzeciwko carskich wrót. Takie jej usytuowanie opisuje jeszcze Beniamin, arcybiskup Niżnego Nowogrodu na początku XIX wieku (*Nowe tablice* 2007: 36). Na ambonę wchodzić mogą jedynie kapłani i diakoni, a więc tylko ci, którzy mają wyższe lub niższe święcenia kapłańskie. Lektorzy, którzy podczas liturgii mogą czytać Listy Apostolskie, jak dodaje abp Beniamin, powinni stawać nie na samej ambonie, ale na jej stopniach. Zgodnie z tym granica między przestrzenią ołtarzową a nawą przebiega nie w samym ikonostasie, ale tam, gdzie zaczyna się soleja.

Ikonostas i soleja oddzielają nawę – przestrzeń dla wiernych – od części ołtarzowej (prezbiterium nazywane w Kościele prawosławnym ołtarzem), do której dostęp mają wyłącznie osoby konsekrowane. Dawniej, zgodnie z kanonami Soboru in Trullo (691–692), do części ołtarzowej mógł także wejść cesarz. W dokumentach soborowych czytamy:

Żadnemu z laików nie wolno wstępować do świętego prezbiterium. Wszakże, zgodnie z niejakim starodawnym podaniem, nie jest to bynajmniej zakazane władzy i dostojeństwu cesarza, gdy zechce złożyć dary Stwórcy (Znosko 2003: 96).

To „starodawne podanie” pozostaje jednak w pełni zgodne z zasadą dostępu do sanktuarium osób konsekrowanych. Namaszczenie na cesarza (analogicznie jak w Starym Testamencie namaszczenie na króla) jest bowiem, zgodnie z praktyką Kościoła wschodniego, również swego rodzaju konsekracją (Uspienski, Żywow 1992).

Prezbiterium umieszczone we wschodniej części cerkwi jest zatem najważniejszą i najbardziej sakralną przestrzenią świątyni, co pokrywa się z zasadą, że „natężenie sacrum” w świątyni wzrasta, gdy przesuujemy się ku wschodowi, i maleje, gdy kierujemy się na zachód (ku wyjściu ze świątyni). Przestrzeń prezbiterium odpowiada zatem miejscu najświętszemu w świątyni jerozolimskiej („Święte Świętych”), w którym mieszkał sam Bóg i gdzie przechowywano Arkę Przymierza. Do tej części świątyni mógł wchodzić jedynie arcykapłan i to tylko

raz w roku. W koncepcji Orygenesza przestrzeń ołtarza została więc skojarzona z momentem zjednoczenia z Bogiem. Odpowiada też stanowi *apathei* – wolności od namiętności, pełnej kontemplacji Boga oraz poznania Boga w Logosie (Ouspensky, Losski 1989: 153–156), co dobrze koresponduje ze stwierdzeniem Symeona z Tessaloniki, że poprzez balustradę (czyli ikonostas) wskazuje się „różnicę między rzeczami odbieranymi zmysłami a pojmowanymi umysłem” (Symeon z Tessaloniki 2007: 40).

Absyda, która zamyka świątynię od strony wschodniej, stanowi symboliczne przeciwieństwo ściany zachodniej. Jest ona utożsamiana z bramą do nieba, która skrywa to, co niematerialne i bezcielesne. Symbolicznie jest ona też powiązana z Maryją, której przedstawienie (fresk lub mozaikę) umieszcza się w absydzie od IX wieku. W tradycji Kościoła Maria była bowiem również nazywana „bramą” – dziewicą, przez którą przejść może tylko Chrystus. Symbolika maryjna absydy w połączeniu ze związaną z ołtarzem symboliką odnoszącą się do Chrystusa po raz kolejny powieliła zestawienie znaków obecnych na kopule świątyni (połączenie krzyża i półksiężyca). Podkreśla to zwłaszcza częste użycie w tym miejscu przedstawienia Bogurodzicy – Orantki z rękami rozłożonymi i wyciągniętymi ku górze w geście modlitewnym.

Najważniejszym miejscem w przestrzeni prezbiterium jest stojący pośrodku ołtarz, na którym podczas liturgii dokonuje się przemiana darów eucharystycznych. I jeśli w nawie i w przedsionku wszystkie umieszczone w nich elementy sprawiają, że uwaga przebywających tam wiernych skierowana jest ku wschodowi, czyli ku ołtarzowi, to za ikonostasem ta reguła zostaje zmieniona. Łatwo to dostrzec, analizując rozmieszczenie osób znajdujących się w ołtarzu podczas liturgii. Jeśli bowiem i tutaj dominującym kierunkiem miałyby być wschód, wówczas wszyscy powinni być ku niemu zwrócenii. Tymczasem tę „liniowość” świątyni wyraźnie łamie tzw. górne miejsce. Jest to tron przeznaczony dla biskupa umieszczony na podwyższeniu, w absydzie, a więc w punkcie najdalej wysuniętym na wschód. Obok górnego miejsca mogą się też znajdować krzesła (lub ławki) dla innych koncelebransów. Zarówno tron biskupi, jak i pozostałe siedziska ustawione są tak, by siedzący byli

zwróceniu twarzami w kierunku ołtarza (a więc nie ku wschodowi, ale ku zachodowi!). W przestrzeni ołtarza bowiem głównym punktem odniesienia jest już nie wschód, choć nadal pozostaje on ważny, ale ołtarz, a mówiąc ściślej spoczywający na nim Baranek (scs. *Agniec* – sześcienny fragment wycięty z prosfory, który staje się chlebem eucharystycznym), czyli przemienione dary eucharystyczne. Dokonująca się w przestrzeni ołtarzowej przemiana chleba w ciało i wina w krew Chrystusa, całkowicie zmienia ważność dotychczasowych kierunków i okazuje się lustrzanym odbiciem tego, co obowiązuje w pozaołtarzowej przestrzeni świątyni. W ten sposób, podczas gdy w nawie punktem odniesienia, według którego orientujemy się w przestrzeni świątyni, jest wierny, to w przestrzeni ołtarza głównym punktem odniesienia będzie Chrystus spoczywający na ołtarzu.

Prawe i lewe – zasady orientacji w przestrzeni świątyni

Dwie przeciwstawne zasady orientacji w przestrzeni świątyni dogłębnie i na kilku płaszczyznach przeanalizował Boris Uspienski (Uspienski 2010). Dowiódł on, że do połowy XVII wieku, czyli do reform patriarchy Nikona, odmiennie oznaczano prawą i lewą stronę w zależności od miejsca przebywania w świątyni. To, co było prawą stroną dla wiernego przebywającego w nawie, było lewą dla księdza w ołtarzu – i odwrotnie lewa strona wiernego była prawą dla kapłana. Oczywiście określenie prawej i lewej strony może wydawać się mało istotne, ma bowiem charakter względny i zależy od tego, w jakim kierunku zwraca się osoba, która takiego określenia dokonuje. Jednak z punktu widzenia rytuału jest to sprawa bardzo istotna. Z reguły w wielu kulturach prawej stronie przypisuje się znaczenie dodatnie, lewej zaś ujemne, a to wartościowanie odgrywa bardzo ważną rolę w obrzędach:

Przeciwstawienie prawej i lewej strony jest szczególnie aktualne w obrzędach religijnych. Specyfikę realizacji tego przeciwstawienia warunkuje tu ta okoliczność, że religia zakłada – tak czy inaczej – obcowanie z Bogiem. I dlatego ta sama perspektywa ujęcia, czyli punkt odniesienia, może być dwojaka: przeciwstawienie prawej i lewej strony w zasadzie może być

dokonywane zarówno z punktu widzenia człowieka zwracającego się do Boga, jak i z punktu widzenia Boga, przez którym stoi człowiek. Przeciwstawienie to może również zależeć od relacji przestrzennej, wiążącej osobę odprawiającą obrzęd z osobą, dla której jest on przeznaczony. W każdym wypadku prawa strona ma bezwarunkowy priorytet w obrzędzie, jednakże samo rozróżnienie prawej i lewej strony zależy od punktu odniesienia. Przeciwstawienie prawej i lewej strony – podobnie jak przeciwstawienie góry i dołu, fasady i tyłu – w ogóle może mieć zarówno względny (fizyczny), jak i absolutny (aksjologiczny) sens (Uspienski 2010: 29–30).

Prawa i lewa strona mają swoje symboliczne znaczenie, które mocno uwidacznia się także w symbolice świątyni. Prawą stroną zwykle wiąże się ze wschodem i wszystkimi jego znaczeniami, lewą z zachodem, a więc ze śmiercią. Doskonale widać to w dawnych zwyczajach cerkiewnych, które nakazują, by wierny (stojący twarzą do ikonostasu) przed ikoną po swojej prawej stronie zapalał świece za żywych, po lewej zaś za zmarłych. Prawa strona, podobnie jak prawa ręka, była kojarzona z tym, co dobre i prawe (w znaczeniu sprawiedliwe, zgodne z prawem). Z pewnością więc nacechowanie prawej i lewej strony miało duży wpływ na rozmieszczenie wiernych w świątyni – kobiety zwykle stały po lewej stronie, mężczyźni zaś, jako ważniejsi, po prawej. Analogicznie też rozmieszczone są postaci na ikonach w ikonostasie i tam chyba najłatwiej można dostrzec zmianę orientacji w przestrzeni. W pierwszym rzędzie ikonostasu ikona Chrystusa, jako osoby najważniejszej, znajduje się po prawej stronie carskich wrót, zaś ikona Matki Boskiej po lewej. Zatem w rozmieszczeniu ikon pierwszego rzędu przyjmuje się orientację wiernego znajdującego się w nawie. Jednak ta sytuacja zupełnie się zmienia w kolejnym rzędzie ikonostasu – w kompozycji Deesis. Gdybyśmy zachowali tę samą orientację, wówczas Matka Boża, jako ważniejsza od Jana Chrzciciela, powinna być po naszej prawej stronie. Tymczasem jej postać znajduje się po naszej lewej stronie, ale jednocześnie jest ona po prawej stronie (po prawej ręce) Chrystusa siedzącego na tronie. Ewidentnie więc w tej kompozycji zachowano orientację charakterystyczną dla ołtarza, a nie dla nawy, czyli lustrzane

odbicie układu przestrzeni przeznaczonej dla wiernych. Ten przykład pokazuje więc, że granica pomiędzy nawą a prezbiterium, choć przebiega w ikonostacie, dzieli go jednak na dwie części – dolna symbolicznie i obrzędowo należy jeszcze do nawy, górna już do prezbiterium.

Przeciwstawienie prawej i lewej strony, a także ich symboliczne nacechowanie, odegrało znaczącą rolę podczas reformy obrzędów za patriarchy Nikona w połowie XVII wieku. Jak udowodnił Boris Uspieński, najistotniejsze punkty sporu między staroobrzędowcami a zwolennikami reformy były związane nie z samą zmianą rytuałów, ale ze sposobem ich opisu. Przed reformą obowiązywała zasada odwrotnej (lustrzanej) orientacji w przestrzeni ołtarza i opisy dotyczące odbywających się tam rytuałów określały prawą i lewą stronę z punktu widzenia Baranka, a więc z punktu widzenia osoby, która w świątyni zwrócona jest twarzą ku zachodowi. Z kolei wszystkie czynności obrzędowe odbywające się przed ikonostasem były opisywane z zachowaniem orientacji wiernego zwróconego ku wschodowi. Nikon, pragnąc zaprowadzić porządek w opisach liturgicznych rytuałów, ujedynolicił sposób określania prawego i lewego i wprowadził jednolitą zasadę opisu stron – według orientacji wiernego. Ta niewielka z pozoru zmiana była dość znacząca w planie symbolicznym, dlatego stała się jedną z ważnych przyczyn prowadzących do buntu staroobrzędowców i do rozłamu w rosyjskiej Cerkwi, który trwa do dziś (Przybył 1998).

Zmiana punktu orientacji w przestrzeni, jaka zachodzi na granicy pomiędzy nawą a przestrzenią ołtarza, wyjątkowo wyraźnie podkreśla sens świątyni chrześcijańskiej jako miejsca styku dwóch światów – ziemskiego i niebieskiego. To zetknięcie odbywa się tutaj na kilku poziomach, zarówno w planie wertykalnym (podział świątyni na trzy części – przedsionek, nawa, część ołtarzowa), jak i w planie horyzontalnym, gdzie również można wydzielić trzy strefy (do wysokości pierwszego rzędu ikonostasu, następnie wyższe rzędy ikonostasu i wreszcie,

jako osobną, trzecią sferę – kopułę). Świątynia prawosławna, jak widać, stanowi bardzo złożony symbolicznie system. Jego analiza zdecydowanie przekracza ramy tego szkicu. Jednak nawet tak pobieżny zarys pozwala choć w części zrozumieć jego sens.



Bibliografia

- Abassy M., 2008, *Inteligencja a kultura. O problemach samoidentyfikacji dziewiętnastowiecznej inteligencji rosyjskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Afanasjew J., 2005, *Groźna Rosja*, tłum. M. Kotowska, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Ancyfierow N., 2003, *Dusza Petersburga*, tłum. N. Woroszyłska, „Zeszyty Literackie”, nr 3.
- Awiernicew S., 1988, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobiaźnatyńskiej)*, tłum. D. Ulicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bachtin M., 1982, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa: Czytelnik.
- Bierdiajew M., 1999, *Rosyjska idea*, tłum. J.C. – S.W., Warszawa: Fronda.
- Billington J.H., 1997, *Ideologia moskiewska* [w:] J. Kłoczowski (red.), *Chrześcijaństwo Rusi Kijowskiej, Białorusi, Ukrainy i Rosji (X–XVII wiek)*, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Billington J.H., 2008, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, tłum. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Błok A., 1982, *Poezje*, wybór i posłowie S. Pollak, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bogatyrev S., 2007, *Reinventing the Russian Monarchy in the 1550s: Ivan the Terrible, the Dynasty, and the Church*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 85, nr 2, s. 271–293.
- Bratkowski S., 1999, *Pan Nowogród Wielki*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Brodski J., 2003, *Dyptyk petersburski, czyli przewodnik po przemianowanym mieście*, tłum. P. Hertz, Warszawa: „Zeszyty Literackie”.
- Buczyńska-Garewicz H., 2003, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków: Universitas.
- Buczyńska-Garewicz H., 2006, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków: Universitas.

Bibliografia

- Bułgakow S., 2002, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz: Homini.
- Bułhakow M., 1993, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa: Czytelnik.
- Burszta W., 1998, *Antropologia kultury*, Warszawa: Zysk i S-ka.
- Charkiewicz J., 2014, *Tobą raduje się całe stworzenie... Ikony Bogarodzicy w Przewosławiu*, Warszawa: Warszawska Metropolia Prawosławna.
- Chrobak T., Stachowski Z. (red.), 1997, *Idea narodu i państwa w kulturze narodów słowiańskich*, Warszawa: Polskie Towarzystwo Religioznawcze.
- Custine A. de, 1991, *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, tłum. M. Górski, M. Leśniewska, Warszawa: Editions Spotkania.
- Czeremski M., Sadowski J., 2012, *Mit i utopia*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Deichmann F.W., 1994, *Archeologia chrześcijańska*, tłum. E. Jastrzębowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Demus O., 1947, *Byzantine Mosaic Decoration*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Dionizjusz z Furny, 2004, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dobieszewski J., 1998, „Zewnętrzność” w rosyjskiej filozofii historii [w:] J. Dobieszewski (red.), 1998, *Wokół słowianofilstwa*, Warszawa: Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- (*Dokumenty soborów powszechnych 2001*): *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, 2001, t. 1, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Doroszewski W., 1970, *Elementy leksykologii i semiotyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dostojewski F., 1982, *Dziennik pisarza*, t. 3: 1877–1881, tłum. M. Leśniewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dostojewski F., 1987a, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Zbrodnia i kara*, tłum. C. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dostojewski F., 1987b, *Dzieła wybrane*, t. 6: *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*, t. 1, tłum. A. Wat, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eco U., 2013, *Historia krain i miejsc legendarnych*, tłum. T. Kwiecień, Poznań: Rebis.
- Eliade M., 1998, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eliade M., 1999, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Euzebiusz z Cezarei, 1993, *Historia kościelna*, tłum. A. Lisiecki, Kraków: Księgarnia Uniwersytecka.

- (Euzebiusz z Cezarei, *De Vita Constantini*): Euzebiusz z Cezarei, 2007, *Życie Konstantyna*, tłum. T. Wnętrzak, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Evdokimov P., 1986, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Evdokimov P., 1999, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów MIC.
- Figes O., 2002, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa: Magnum.
- Filarska B., 1983, *Początki architektury chrześcijańskiej*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Filarska B., 1986, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Florenski P., 1984, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Gajewski W., 2013, *Ekklesia a oikos w epoce Nowego Testamentu. Kościół w świetle antycznego domostwa na podstawie 1 i 2 Kor oraz przypowieści Mt 7:24–27, Mt 24:45–51, Łk 15:11–32*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Gieysztor A., 2006, *Mitologia Słowian*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Głowiński M., 1992, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkieł o sztuce zdegradowanej*, Warszawa: Open.
- Gogol M., 1957, *Martwe dusze*, tłum. W. Broniewski, Warszawa: Czytelnik.
- Golonka-Czajkowska M., 2013, *Nowe miasto nowych ludzi. Mitologie nowohuckie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gorbaczow M., 1989, *Przebudowa i nowe myślenie dla naszego kraju i dla całego świata*, tłum. A. Kurkus, J. Malczyk, H. Mirska-Lasota, I. Zakrzewski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grębecka Z., 2006, *Słowo magiczne poddane technologii: magia ludowa w praktykach postsowieckiej kultury*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Grębecka Z., Sadowski J. (red.), 2007, *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Grzegorz z Nyssy, 2007, *Homilie o Pieśni nad Pieśniami*, tłum. M. Przyszychowska, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Gudziak B.A., 2008, *Kryzys i reforma: metropolia kijowska, patriarchat Konstantynopola i geneza unii brzeskiej*, tłum. H. Leskiw, A. Chrin, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Gumilow L., 2004, *Od Rusi do Rosji*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Bibliografia

- Guriewicz A., 1976, *Kategorie kultury średniowiecznej*, tłum. J. Dancygier, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hall E., 1999, *Taniec życia. Inny wymiar czasu*, tłum. R. Nowakowski, Warszawa: Muza.
- Hani J., 1994, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A.Q. Lavique, Kraków: Znak.
- (Hymn 1995): *Hymn* [w:] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ilf I., Pietrow J., *Dwanaście krzeseł*, tłum. J. Brzechwa, T. Żeromski, Warszawa: Polityka Spółdzielnia Pracy.
- Iskander F., 1998, *Rozmyślający o Rosji i Amerykanin*, tłum. I. Lewandowska, „Gazeta Wyborcza” 1998, 11.04, dodatek 86.
- (IwR, 1): *Ideje w Rosji. Idee w Rosji. Ideas in Russia*, t. 1, red. A. de Lazari, Łódź 1999: Ibidem.
- (IwR, 2): *Ideje w Rosji. Idee w Rosji. Ideas in Russia*, t. 2, red. A. de Lazari, Łódź 2000: Ibidem.
- (IwR, 3): *Ideje w Rosji. Idee w Rosji. Ideas in Russia*, t. 3, red. A. de Lazari, Łódź 2000: Ibidem.
- (IwR, 4): *Ideje w Rosji. Idee w Rosji. Ideas in Russia*, t. 4, red. A. de Lazari, Łódź 2001: Ibidem.
- (IwR, 5): *Ideje w Rosji. Idee w Rosji. Ideas in Russia*, t. 5, red. A. de Lazari, Łódź 2007: Ibidem.
- (IwR, 6): *Ideje w Rosji. Idee w Rosji. Ideas in Russia*, t. 6, red. J. Kurczak, Łódź 2009: Ibidem.
- Jackowski A., 1995, *Kalwaria Zebrzydowska w sieci ośrodków pielgrzymkowych w Polsce i w Europie* [w:] *Tradycje, współczesność i przyszłość pielgrzymek w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Peregrinus Cracoviensis”, z. 2, s. 65–75.
- Jackowski A., 2003, *Święta przestrzeń świata. Podstawy geografii religii*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Janicka E., 2011, *Festung Warschau*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Janion M., 2006, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jazykowa I., 1998, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów MIC.
- Jegorow B., 2002, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, tłum. D. i B. Żyłkowie, posłowie B. Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Jerofiejew W., 2003, *Encyklopedia duszy rosyjskiej. Romans z encyklopedią*, tłum. A. de Lazari, Warszawa: Czytelnik.

- Jędrzejczyk D., 2004, *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa: Dialog.
- Karamzin M., 1824–1829, *Historia Państwa Rosyjskiego*, t. I–XII, tłum. G. Buczyński, Warszawa [br. wyd.].
- Kłosińska J., 1975, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kollmann S.N., 1994, *Pilgrimage, Procession and Symbolic Space in Sixteenth-Century Russian Politics* [w:] M.S. Flieri, D. Rowland (red.), *Medieval Russian Culture*, t. 2, Berkeley: University of California Press, s. 163–181.
- (Konstytucja 1977): *Konstytucja (Ustawa Zasadnicza) Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich*, 1977, tłum. S.R. Dobrowolski, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Konstytucja Rosji*, 2000, tłum. A. Kubik, Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe.
- Kowalska H., 1998, *Kultura staroruska XI–XVI w. Tradycja i zmiana*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kowalska H. (red.), 2001, *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kozaczko M., 2007, *Przestrzenne mity miast komunizmu* [w:] Z. Grębecka, J. Sadowski (red.), 2007, *Miasta nowych ludzi. Architektoniczna i urbanistyczna spuścizna komunizmu*, t. 1, Warszawa: Studium Europy Wschodniej UW („Obóz. Problemy Narodów Byłego Obozu Komunistycznego”, nr 48), s. 11–23.
- Lazari de A. (red.), 1995, *Mentalność rosyjska. Słownik*, Katowice: Śląsk.
- Lazari de A. (red.), 2004, *Dusza polska i rosyjska. Od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna. Antologie*, Warszawa: Polski Instytut Spraw Międzynarodowych.
- Lazari de A. (red.), 2006a, *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, Warszawa: Polski Instytut Spraw Międzynarodowych.
- Lazari de A., T. Rongińska (red.), 2006b, *Polacy i Rosjanie – przewyciężanie uprzedzeń*, Łódź: Ibidem.
- Lazari de A., 2006c, *Polskie i rosyjskie „zaprogramowanie kulturowe” (szkic problemu)* [w:] A. de Lazari, T. Rongińska (red.), 2006b, *Polacy i Rosjanie – przewyciężanie uprzedzeń*, Łódź: Ibidem.
- Lazari de A., 2009, *Polskie i rosyjskie problemy z rosyjskością*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Le Goff J., 1994, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Lenin W., 1988, *Wielka inicjatywa* [w:] W. Lenin, 1988, *Dzieła wszystkie*, t. 39, [br. tłum.], Warszawa: Książka i Wiedza.
- Lévy-Bruhl L., 1992, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Bibliografia

- Lichaczow D., 1991, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, tłum. K.N. Sakowicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Lipatow A., 2001, *Rosyjska inteligencja wobec władzy: od samostanowienia do samozagłady* [w:] H. Kowalska (red.), 2001, *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 219–232.
- (Lutnia Puszkina 2009): *Lutnia Puszkina. Utwory Aleksandra Puszkina*, wybór i tłum. J. Tuwim, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Łotman J., Uspienski B., 1993a, *Rola modeli dualnych w dynamice kultury rosyjskiej (do końca XVIII w.)* [w:] B. Żyłko (red.), 1993, *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i tłum. B. Żyłko, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, s. 17–61.
- Łotman J., Uspienski B., 1993b, *Pogłosy do koncepcji „Moskwa – Trzeci Rzym” w ideologii Piotra Pierwszego (W sprawie tradycji średniowiecznej w kulturze baroku)* [w:] B. Żyłko (red.), 1993, *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i tłum. B. Żyłko, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, s. 158–177.
- Łotman J., 1999a, *Kultura i eksplozja*, tłum. i słowo wstępne B. Żyłko, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Łotman J., 1999b, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tłum. i posłowie B. Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Magdziak-Miszewska A., Zuchnik M., Kowal P. (red.), 2002, *Polacy i Rosjanie. 100 kluczowych pytań*, Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Mannheim K., 1992, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Lublin: Test.
- Markowski M.P., Nycz R. (red.), 2006, *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas.
- Mazurkiewicz R., 2012, *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków: Universitas.
- Mickiewicz A., 1965, *Dziady: część trzecia*, Wrocław: Ossolineum.
- Mikulowski-Pomorski J., 2001, *Inteligencja wobec nowych czasów* [w:] H. Kowalska (red.), 2001, *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 233–266.
- Mroczo T., 1988, *Polska sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- (Nowe tablice 2007): *Nowe tablice, czyli o cerkwi, liturgii, nabożeństwach i utensyliach cerkiewnych objaśnienia Beniamina arcybiskupa Niżnego Nowogrodu*, 2007, tłum. I. Pietrov, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Onasch K., Schnieper A., 2007, *Ikony. Fakty i legendy*, tłum. M. Smoliński, Warszawa: Arkady.
- Ong W., 1992, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. i wstęp J. Japola, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.

- (*Opowieść o niewidzialnym...* 1988): *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kiteżu* [w:] *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kiteżu. Z legend i podań dawnej Rusi*, 1988, red. i tłum. R. Łużny, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Orygenes, 1994, *Komentarz do Pieśni nad Pieśniami. Homilie o Pieśni nad Pieśniami*, tłum. S. Kalinkowski, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Ouspensky L., Losski V., 1989, *The Meaning of the Icons*, Crestwood–New York: St. Vladimir's Press.
- Paczowski B., 2005, *Zobaczyć*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Paszkowski Z., 2011, *Miasto idealne w perspektywie europejskiej i jego związku z urbanistyką współczesną*, Kraków: Universitas.
- Pipes R., 2006, *Revolucja rosyjska*, tłum. T. Szafar, Warszawa: Magnum.
- Piwowarow J., Fursow A., 2002, *Rosja – państwo, naród, imperium?*, tłum. E. Koronowska-Michalska [w:] A. Magdziak-Miszewska, M. Zuchnik, P. Kowal (red.), *Polacy i Rosjanie. 100 kluczowych pytań*, Warszawa: Biblioteka „Więzi”, s. 189–207.
- Popova O., 1975, *Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle*, Leningrad: Aurora Art Publishers.
- Popova O., Smirnova E., Cortesi P., 1998, *Ikony*, tłum. T. Łozińska, Warszawa: Arkady.
- (*Posłanie pewnego izografa...* 2005): *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiodorowicza. Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, 2005, tłum. A. Pospiszyl, Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Powieść minionych lat*, 1999, tłum. F. Sielicki, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Propp W., 2003, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Propp W., 2011, *Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Przybył E., 1998, *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII w.*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Przybył E., 2000a, *The Trail of Russian Miraculous Icons of Our Lady* [w:] *Selected Research Problems in the Geography of Pilgrimages*, „Peregrinus Cracoviensis”, nr 10, s. 165–180.
- Przybył E., 2000b, *Szlak ruskich cudownych ikon Matki Bożej* [w:] A. Jackowski, I. Sołjan (red.), 2000, *Leksykon. Szlaki pielgrzymkowe Europy*, Kraków: Znak, s. 309–322.
- Przybył E., 2006, *Prawosławie*, Kraków: Znak.
- Przybył E., 2007, *Święte miasta*, „Znak”, nr 4, s. 11–18.

Bibliografia

- Rybicka E., 2006, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)* [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas, s. 471–490.
- Sadowski J., 2005, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź: Ibidem.
- Sadowski J., 2009, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Sadowski J., 2010, *Jeszcze raz o metrze moskiewskim* [w:] Z. Grębecka, J. Sadowski (red.), 2010, *Pejzaże i znaki totalitaryzmu*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Sadowski J. (red.), 2013, *Kosmos – Kultura – Propaganda*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Schapiro M., 1969, *On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, "Semiotica", nr 1, s. 223–242.
- (*Semiotyka kultury 1975*): *Semiotyka kultury*, 1975, wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (*Słownik etnologiczny 1987*): *Słownik etnologiczny: terminy ogólne*, Z. Staszczak (red.), Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- (*Słowo o Bogu... 1995*): *Słowo o Bogu i człowieku. Myśl religijna Słowian Wschodnich doby staroruskiej*, red. R. Łużny, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Snyder G.F., 2003, *Ante Pacem. Archeological Evidence of Church Life before Constantine*, Macon, Georgia: Mercer University Press.
- Sołżenicyn A., 1991, *Jak odbudować Rosję? Refleksje na miarę moich sił*, tłum. J. Zychowicz, Kraków: Wydawnictwo Arka.
- Sołżenicyn A., 1998, *Rosja w zapaści*, tłum. J. Zychowicz, Warszawa: Świat Książki.
- Stalin J., 1950, *Przyczynek do zagadnień leninizmu* [w:] J. Stalin, *Dziela*, t. 8: 1926. *Styczeń–listopad*, [br. tłum.], Warszawa: Książka i Wiedza.
- Stalin J., 1951, *O projekcie Konstytucji Związku SRR. Konstytucja (Ustawa Zasadnicza) Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich*, [br. tłum.], Warszawa: Książka i Wiedza.
- Sulima R., 2000, *Antropologia codzienności*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Symeon z Tessaloniki, 2007, *O świętyni Bożej*, tłum. A. Maciejewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szczukin W., 2006a, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturowe o klasycznej literaturze rosyjskiej*, Kraków: Universitas.
- Szczukin W., 2006b, *Na dół, do nieba. Utopijny dyskurs w architekturze i wystroju moskiewskiego metra (1935–1954)* [w:] E. Paczoska, J. Sadowski (red.), 2006,

- Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*, t. 1, Warszawa: Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego, s. 205–220.
- Szyjewski A., 2010, *Religia Słowian*, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Ticholaż A., 1997, *Moralna ocena prawa w rosyjskiej mentalności* [w:] T. Chrobak, Z. Stachowski (red.), 1997, *Idea narodu i państwa w kulturze narodów słowiańskich*, Warszawa: Polskie Towarzystwo Religioznawcze, s. 105–118.
- Tołstoj L., 1973, *Wojna i pokój*, tłum. A. Stawar, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Toporow W., 2000, *Miasto i mit*, wybór, tłum. i wstęp B. Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Toporow W., 2003, *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków: Universitas.
- Tuan Y.-F., 1987, *Przestrzeń i miejsce*, wstęp K. Wojciechowski, tłum. A. Morawińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tycner-Wolicka M., 2009, *Opowieść o wizerunku z Edesy. Cesarz Konstantyn Porfirogeneta i nieuczyniony ręką wizerunek Chrystusa*, Kraków: Avalon.
- Uspienski B.A., 1985, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, tłum. E. Janus, M.R. Mayenowa, Z. Kozłowska, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Uspienski B.A., 2010, *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Uspienski B., Żywow A., 1992, *Car i Bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, tłum. i wstęp H. Paprocki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Uspienski B., 1998, *Historia i semiotyka*, tłum. i przedmowa B. Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Uspienski B., 1999, *Car i patriarcha. Charyzmat władzy w Rosji. Bizantyjski model i jego nowe rosyjskie ujęcie*, oprac. i tłum. H. Paprocki, Katowice: Śląsk.
- Uspienski B., 2001, *Religia i semiotyka*, wybór, tłum. i wstęp B. Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Uspienski B., 2002, *Car i imperator. Namaszczenie władcy i semantyka tytułów monarchy*, tłum. H. Paprocki, Katowice: Śląsk.
- Uspienski L., 1993, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań: W drodze.
- Uspienski L., 2009, *Symbolika cerkwi*, tłum. W. Misijuk [w:] K. Leśniewski (red.), 2009, *Prawosławie. Światło ze Wschodu*, Kraków: Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska.
- Uścińowicz J., 1997, *Symbol, archetyp, struktura: hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*, Białystok: Dział Wydawnictw i Poligrafii Politechniki Białostockiej.
- Uścińowicz J., 2011, *Struktura symboliczna architektury świątyni. Wprowadzenie do teologii wyrazu sztuki sakralnej*, „Elpis”, z. 23–24, s. 139–180.

Bibliografia

- Walicki A., 2002a, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Walicki A., 2002b, *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Walicki A., 2005, *Zarys myśli rosyjskiej. Od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Walicki A., 2007, *O inteligencji, liberalizmach i o Rosji*, Kraków: Universitas.
- Walter Ch., 1992, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, tłum. K. Malcharek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wieczorkiewicz A., 2008, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków: Universitas.
- Wierzbicka A., 1990, *Duša (soul), toska (yearning) and sud'ba (fate). Three Key Concepts in Russian Language and Russian Culture* [w:] Z. Saloni (red.), 1990, *Metody formalne w opisie języków słowiańskich*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie, s. 13–36.
- Wierzbicka A., 1992, *Semantics, Culture and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*, New York: Oxford University Press.
- Wierzbicka A., 1999, *Język – umysł – kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wierzbicka A., 2007, *Słowa-klucze. Różne języki – różne kultury*, tłum. I. Duraj-Nowosielska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wilk M., 1980, *Od Petersburga do Leningradu*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Wilk M., 1998, *Wilczy Notes. Zapiski sołowieckie 1996–1998*, Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Wilk M., 2005, *Wołoka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wilk M., 2006, *Dom nad Oniego*, Warszawa: Oficyna Literacka Noir sur Blanc. (*Zaświaty i krainy mityczne 1999*): *Zaświaty i krainy mityczne. Leksykon*, red. M. Sacha-Piekło, Kraków: Znak.
- „Zeszyty Literackie” 2003, nr 3 [numer poświęcony Petersburgowi].
- Znosko A., 2003, *Kanony Kościoła prawosławnego*, cz. 1, Hajnówka: Bratczyk.
- Żyłko B. (red.), 1993, *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i tłum. B. Żyłko, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Алексеев С., 1972, *Сто рассказов из русской истории*, Москва: Советская Россия.
- Анциферов Н., 1922, *Душа Петербурга*, Петроград: Брокгауз и Ефрон.
- Анциферов Н., 1923, *Петербург Достоевского*, Петроград: Брокгауз и Ефрон.

- Анциферов Н., 1924, *Быль и мит Петербурга*, Петроград: Брокгауз и Ефрон.
- Анциферов Н., 1991, „Непостижимый город...”. *Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина*, red. М. Вербловская, Санкт-Петербург: Лениздат.
- Апсолон А., *Лейся песня на просторе*, <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=leisya> [dostęp: 1 kwietnia 2014].
- Арутюнова Н., 1991, *Истина: фон и коннотации* [w:] Н. Арутюнова (red.), 1991, *Логический анализ языка. Культурные концепты*, Москва: Наука.
- Атаров Н., 1940, *Дворец Советов*, Москва: Московский рабочий.
- Белютин Э., 1997, 1 декабря 1962 г., „Огонёк” 1997, nr 49, <http://www.ogoniok.com/archive/1997/4532/49-40-44/> [dostęp: 1 kwietnia 2014].
- Бенвенист Э., 1995, *Словарь индоевропейских социальных терминов*, tłum. Н. Казанский, Б. Нарумов, С. Проскурин, О. Савельева, Н. Сухачев, Москва: Прогресс-Универс.
- Бенчев И., 2007, *Ермишния* [w:] *Православная Энциклопедия*, t. 18, Москва: Церковно-Научный Центр „Православная Энциклопедия”, s. 629–631.
- Бердяев Н., 1909, *Философская истина и интеллигентская правда* [w:] *Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции*, 1909, Москва: [br. wyd.].
- Бердяев Н., 1990, *Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности*, Москва: Издательство Московского государственного университета.
- Блок А., 1998, *Двенадцать. Скифы*, Москва: Плеяда.
- Бойм С., 2002, *Обице места. Мифология повседневной жизни*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Брумфилд У., 2002, *Строительство: комфорт и прибыль* [w:] У. Брумфилд, Б. Рубл (red.), 2002, *Жилище в России: век XX. Архитектура и социальная история*, Москва: Три квадрата, s. 45–52.
- (БСЕ 1950): *Большая советская энциклопедия*, red. С. Вавилов, t. 5, Москва: Большая Советская Энциклопедия.
- Будина О., 2005, *Городские поселения XIX–XX веков* [w:] В. Александров, И. Власова, Н. Полищук (red.), 2005, *Русские*, Москва: Наука.
- Булак А., Абакумова Н., 1987, *Каменное убранство центра Ленинграда, Ленинград*: Издательство Ленинградского Университета, s. 4–11.
- Булыгина Т.В., Шмелев А.Д., 1997, *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*, Москва: Языки русской культуры.
- Буслаев Ф.И., 1861, *Литература русских иконописных подлинников* [w:] Ф.И. Буслаев, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, t. 2, Санктпетербургъ: Типография товарищества „Общественная польза”, s. 330–390.

Bibliografia

- Вагнер Г.К., 1985, *Рублевская традиция во взглядах на искусство Аввакума*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, Ленинград: Наука, t. 39, s. 388–393.
- Вежбицкая А., 2001, *Понимание культур через посредство ключевых слов*, Москва: Языки славянской культуры.
- Вернадский Г., 2008, *Начертание русской истории*, Москва: Алгоритм.
- Визбор Ю., *Песня альпинистов*, <http://bards.ru/archives/part.php?id=15754> [dostęp: 1 kwietnia 2014].
- Вилинбахов Г.Н., 1984, *Основание Петербурга и имперская эмблематика // Семиотика города и городской культуры. Петербург*, „Труды по знаковым системам”, 18, Тарту: Тартуский государственный университет.
- Виноградов В., 1975, *Исследования по русской грамматике. Избранные труды*, Москва: Наука.
- Воронин Н.Н., 1953, *Зодчество Киевской Руси [w:] История русского искусства*, red. И.Э. Грабарь, В.С. Кеменов, В.Н. Лазарев, t. 1, Москва: Издательство АН СССР, s. 111–154.
- Воронин Н.Н., 1954, *Архитектурный памятник как исторический источник (заметки к постановке вопроса) [w:] Советская археология*, t. XIX, Москва: Издательство АН СССР, s. 41–76.
- Воронин Н.Н., Максимов П.Н., 1955, *Каменное зодчество великокняжеской Москвы [w:] История русского искусства*, red. И.Э. Грабарь, В.С. Кеменов, В.Н. Лазарев, t. 3, Москва: Издательство АН СССР, s. 51–70.
- Высоцкий В., 1988, *Я, конечно, вернусь*, Москва: Книга.
- (Выступление 2009): *Выступление Святейшего Патриарха Кирилла на торжественном открытии III Ассамблеи Русского мира*, 2009, <http://www.patriarchia.ru/db/text/928446.html> [dostęp: 1 kwietnia 2014].
- (Выступление 2013): *Выступление Святейшего Патриарха Кирилла на открытии XVII Всемирного русского народного собора*, <http://www.patriarchia.ru/db/text/3334783.html> [dostęp: 23 kwietnia 2014].
- Гиппиус З., 1999, *Дневники. В 2 томах*, red. А. Николюкин, Москва: Интелвак.
- Гнутова С., 2004, *Крест в России*, Москва: Даниловский благовестник.
- Гольц Н., 2006, *Мертвые души. Выбранные места из переписки с друзьями*, Москва: Дрофа.
- Голубева Л., *Дверь [w:] Семиотика русского дома*, <http://www.folk.ru/Presentations/Semiotics/> [dostęp: 1 lutego 2014].
- Гребенщиков Б. (а), *Мается*, <http://www.aquarium.ru/discography/navigator242.html#@789> [dostęp: 1 kwietnia 2014].
- Гребенщиков Б. (б), *Поезд в огне*, <http://www.aquarium.ru/discography/ravnodenst219.html#@bonus1> [dostęp: 1 kwietnia 2014].

- Даль В., 1880, *Словарь живаго великорусскаго языка*, t. I, Санкт-Петербург–Москва: Изданіе книгопродавца-типографа М. О. Вольфа.
- Даль В., 1881, *Словарь живаго великорусскаго языка*, t. II, Санкт-Петербург–Москва: Изданіе книгопродавца-типографа М. О. Вольфа.
- Даль В., 1882a, *Словарь живаго великорусскаго языка*, t. III, Санкт-Петербург–Москва: Изданіе книгопродавца-типографа М. О. Вольфа.
- Даль В., 1882b, *Словарь живаго великорусскаго языка*, t. IV, Санкт-Петербург–Москва: Изданіе книгопродавца-типографа М. О. Вольфа.
- Долгополов Л., 1977, *Миф о Петербурге и его преобразование в начале XX века [w:] На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века*, Ленинград: Советский писатель.
- Домострой*, 1990, ред. В. Колесов, Москва: Советская Россия.
- Егоров Б.Ф., 2007, *Российские утопии. Исторический путеводитель*, С.-Петербург: Искусство: С.-Пб.
- Емченко Е.Б., 2000, *Стоглав: Исследование и текст*, Москва: Индрик.
- Жегин Л.Ф., 1965, „Иконные горки”. *Пространственно-временное единство живописного произведения*, „Труды по знаковым системам”, t. II, Тарту: Тартуский государственный университет, s. 231–247.
- Жегин Л.Ф., 1970, *Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)*, Москва: Искусство.
- Жукова М.Г., 1999, *Маршал Жуков: Сокровенная жизнь души*, Москва: Издательство Сретенского монастыря.
- Заграевский С.В., 2008, *Формы глав (купольных покрытий) древнерусских храмов*, Москва, <http://www.rusarch.ru/zagraevsky1.htm> [dostęp: 12 stycznia 2014].
- Заграевский С.В., 2009, *Успенский собор во Владимире: Некоторые вопросы архитектурной истории [w:] Памяти Андрея Боголюбского. Сборник статей*, Москва–Владимир: Московские учебники, s. 95–114.
- Закон города Москвы*, 2003, nr 39 „О гербе города Москвы”, http://s.mos.ru/common/upload/Ofits.simvol_MSK_norm.aky_Zakon_o_gerbe_MSK.pdf [dostęp: 13 stycznia 2014].
- (*Закон о Всесоюзной... 1938*): *Закон о Всесоюзной сельскохозяйственной выставке*, 1938, http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4154.htm [dostęp: 15 lutego 2015].
- Зализняк А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д., 2005, *Ключевые идеи русской языковой картины мира*, Москва: Языки славянских культур.
- Зализняк А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д., 2012, *Константы и переменные русской языковой картины мира*, Москва: Языки славянских культур.
- Зеленская Г., 2002, *Святыни Нового Иерусалима*, Москва: Северный паломник.

Bibliografia

- Иконников А., 2006, *Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве*, Москва: КомКнига.
- Ильин М.А., 1959, *Каменное зодчество третьей четверти XVII века* [w:] *История русского искусства*, ред. И.Э. Грабарь, В.С. Кеменов, В.Н. Лазарев, т. 4, Москва: Издательство АН СССР, s. 153–216.
- Ильф И., Петров Е., 1995, *Двенадцать стульев*, Москва: Панорама.
- История русского искусства, 1953–1978*, ред. И.Э. Грабарь, В.С. Кеменов, В.Н. Лазарев, т. 1–13, Москва: Издательство АН СССР.
- Каганович Л., 1936, *Победа метрополитена – победа социализма. Речь тов. Л.М. Кагановича на торжественном заседании, посвящённом пуску метрополитена 15 мая 1935 г.* [w:] Н. Колли, С. Кравец (ред.), 1936, *Архитектура московского метро*, Москва: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, s. 13–14.
- Каганский В., 2001, *Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство*, Москва: Новое литературное обозрение.
- (Казанская икона... 2011): *Казанская икона – покровительница северной столицы*, 2011, „Журнал Московской Патриархии”, nr 9.
- Каретникова А., *Печь* [w:] *Семиотика русского дома*, <http://folk.spbu.ru/Presentations/Semiotics/index.php> [dostęp: 9 kwietnia 2014].
- Ключевский В., 1987, *Курс русской истории*, т. I, Москва: Мысль.
- Кондаков И.В., 2003, *Культурология: История культуры России*, Москва: Издательство Омега-Л.
- (Конституция РСФСР 1918): *Конституция Российской Социалистической Федеративной Советской Республики*, Москва: Издательство Всерос. Цент. Исполн. Комитета Советов Р, С., К. и К. Депутатов.
- Кудрявцев М., 2008, *Москва – Третий Рим. Историко-градостроительное исследование*, Москва: Троица.
- Кузнецов А., 2007, *Закон-тайга* [fonogram] [w:] А. Кузнецов, 2007, *Новое и лучшее* [CD], Россия: Драйв.
- Купина Н., 1992, *Сверхтекст и его разновидности* [w:] *Теория текста: лингвистический и стилистический аспекты*, Екатеринбург. Издательство уральского университета.
- Купина Н., 1995, *Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции*, Екатеринбург-Пермь: Издательство уральского университета.
- Купина Н.А., Битенская Г.В., 1994, *Сверхтекст и его разновидности* [w:] Н.А. Купина, Т.В. Матвеева (ред.), 1994, *Человек – Текст – Культура: коллективная монография*, Екатеринбург: ИРРО, s. 214–233.

- Курляндский В., *Тайна Санкт-Петербурга. Сенсационное открытие византизма города. К 300-летию основания*, <http://www.litmir.co/br/?b=231827&p=1> [dostęp: 20 kwietnia 2014].
- Лазарев В.Н., 1971, *Система живописной декорации византийского храма* [w:] В.Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва: Искусство.
- Левонтина И.Б., Шмелев А.Д., 2000, *Родные просторы* [w:] Н. Арутюнова (red.), *Логический анализ языка. Языки пространств*, Москва: Наука.
- Лермонтов М., 1969, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 4, Москва: Правда.
- Лермонтов М., 1972, *Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени*, Москва: Художественная литература.
- Лихачев Д.С., 1984, *Заметки о русском*, Москва: Советская Россия.
- Лихачев Д.С., 1993, *О русской интеллигенции*, „Новый мир”, nr 2.
- Лихачев Д.С., 1994а, *Культура как целостная среда*, „Новый мир”, nr 8.
- Лихачев Д.С., 1994б, *Нельзя уйти от самих себя. Историческое самопознание и культура России*, „Новый мир”, nr 6.
- Лихачев Д.С., 1979, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва: Наука.
- Лихачев Д.С., 2006, *Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет*, т. 2, Санкт-Петербург: Издательство АРС.
- Лихачев Д.С., 2007, *Русская культура*, Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Лосский Н., 1956, *Характер русского народа*, т. 1–2, Frankfurt am Mein: Посев.
- Лотман Ю.М., 1984, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города* [w:] *Семиотика города и городской культуры. Петербург*, „Груды по знаковым системам”, 18, Тарту: Тартуский государственный университет.
- Лотман Ю.М., 1993, *Город и время. В беседе с Юрием Михайловичем Лотманом принимают участие Михаил Лотман, Любава Морева и Игорь Евлампиев. Тарту, 28 декабря 1992* [w:] Л. Морева (red.), 1993, *Метафизика Петербурга. Сборник статей*, Санкт-Петербург: ФКИЦ „Эйдос”.
- Лотман Ю.М., 2001, *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки*, Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Лотман Ю.М., 2002, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Макеев Г., 1969, *Москва – памятник русского градостроительного искусства*, „Наука и жизнь”, nr 9, s. 28–32.
- Максимов П.Н., Воронин Н.Н., 1955, *Деревянное зодчество XIII–XVI вв.* [w:] *История русского искусства*, red. И.Э. Грабарь, В.С. Кеменов, В.Н. Лазарев, т. 3, Москва: Издательство АН СССР, s. 245–281.
- Матусовский М., *По московскому времени*, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=msktime> [dostęp: 1 kwietnia 2014 – fonogram].

Bibliografia

- (*Метафизика Петербурга* 1993): *Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Выпуск 1*, А. Гогин (red.), Санкт-Петербург: ФКИЦ „Эйдос”.
- Милюгина Е.Г., Строганов М.В., 2012, *Текст пространства. Фрагменты словаря «Русская провинция». Часть 2*, „Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований”, nr 3, s. 33–74.
- Мичурин И., 1934, *Итоги шестидесятилетних работ по выведению новых сортов плодовых растений*, Москва: Сельхозгиз.
- Некрасов Н., 1996, *Сочинения*, т. 2, *Поэмы*, Самара: Самарский Дом Печати.
- Немцов Б., 1996, *Провинциал*, Москва: Вагриус.
- Нечаев В.Н., 1929, *Нутровые палаты в русской живописи XVII в.* [w:] *Русское искусство XVII в. Сборник статей*, Ленинград: Academia.
- (*Отношение к лидерам прошлого* 2013): *Отношение к лидерам прошлого: Горбачев, Ельцин, Верховный совет*, 2013, <http://www.levada.ru/08-05-2013/otnoshenie-k-lideram-proshlogo-gorbachev-eltsin-verkhovnyi-sovet> [dostęp: 9 kwietnia 2014].
- Павел Алеппский, 1898, *Путешестве антиохийского патриарха Макария в России в половине XVII века описанное его сыном, архидьяконом Павлом*, tłum. Г. Муркос, „Исторические Чтения”, т. 4, Москва.
- Панченко А.М., 1973, *Русская стихотворная культура XVII века*, Ленинград: Наука.
- Паперный В., 2006, *Культура Два*, Москва: Новое литературное обозрение.
- (*Песня о Родине* 1936): В. Лебедев-Кумач, 1936, *Песня о Родине*, http://sovmusic.ru/text.php?fname=shstr_ri [dostęp: 20 marca 2014].
- Плеханов Г., 1925, *Сочинения*, т. 21, Москва-Ленинград: Институт К. Маркса и Ф. Энгельса.
- (*Памятники истории старобрядчества* 1927): *Памятники истории старобрядчества XVII века*, red. Я.Л. Барсков, П.С. Смирнов, „Русская Историчекая Библиотека”, 1927, t. 39, Ленинград: Издательство АН СССР.
- (*Первый всесоюзный... 1934*): *Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет*, 1934, Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- (*Подлинник иконописный* 1903): *Подлинник иконописный*, red. А.И. Успенский, 1903, Москва: С.Т. Большаков.
- Поппер К., 1992, *Открытое общество и его враги*, Москва: Феникс, Международный Фонд „Культурная инициатива”.
- Почепцов Г., 2002, *Семиотика*, Москва-Киев: Рефл-бук, Ваклер.
- (*Программа КПСС* 1961): *Программа Коммунистической партии Советского Союза*, 1961, Москва: Политиздат.

- Путин В., 2014, *Обращение Президента Российской Федерации*, <http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/speeches/20603> [dostęp: 20 marca 2014].
- Пушкин А.С., 1968, *Избранные произведения*, т. 1, Москва: Художественная литература.
- Раппопорт П.А., 1984, *О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры*, „Византийский временник”, т. 45, s. 185–191.
- Раппопорт П.А., 1974, *Ориентации древнерусских церквей*, „Славяно-русская археология. Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии (КСИА)”, пг 139, Славяно-русская археология, Москва: Наука.
- Раппопорт П.А., 1982, *Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников*, Ленинград: Наука.
- Раппопорт П.А., 1986, *Зодчество Древней Руси*, Ленинград: Наука.
- (Рейтинг Путина 2014): *Рейтинг Путина: новая высота*, 2014, <http://wciom.ru/index.php?id=459&uid=114759> [dostęp: 9 kwietnia 2014].
- Робинсон А.Н., 1966, *Идеология и внешность (взгляды Аввакума на изобразительное искусство)*, „Труды Отдела Древнерусской Дитературы”, т. 22, Ленинград: Наука, s. 353–381.
- (Российское законодательство 1985): *Российское законодательство X–XX веков*, 1985, т. 2, (*Законодательство периода образования и укрепления Русского централизованного государства*), Москва: Юридическая литература.
- (Россияне о сильном лидере 2014): *Россияне о сильном лидере и единовластии*, 2014, <http://www.levada.ru/print/08-04-2014/rossiyane-o-silnom-lidere-i-edino-vlastii> [dostęp: 9 kwietnia 2014].
- (Русские 2005) *Русские*, 2005, red. В. Александров, И. Власова, Н. Полищук, Москва: Наука.
- (Савелей богатой...): *Савелей богатой и Микола Милостивой (быличка)*, <http://ru-skazki.ru/rich-savely-and-mikola-gracious.html> [dostęp: 15 lutego 2015].
- Семиотика города и городской культуры. Петербург*, 1984, „Труды по знаковым системам”, 18, Тарту: Тартуский государственный университет.
- Синявский А., 2001, *Иван-дурак. Очерк русской народной веры*, Москва: Аграф.
- (Стоглав 1863): *Стоглав*, 1863, изд. Д.Е. Кожанчиков, Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук.
- Сойкин П.П., 1994, *Иверский Валдайский монастырь в Валдайском уезде [w:] Православные русские обители: Полное иллюстрированное описание православных русских монастырей в Российской Империи и на Афоне*, Санкт-Петербург: Воскресение.

Bibliografia

- Соболева Н.А., Артамонов В.А., 1993, *Символы России*, Москва: Панорама.
- Соколов Ю., 1938, *Русский фольклор*, Москва: Учпедгиз.
- Соколовы Б. и Ю., 1915, *Сказки и песни Белозерского края. Сборник*, Санкт-Петербург: Издание Отделения Русского Языка и Словености Императорской Академии Наукъ.
- Соллогуб В., 2012, *Тарантас. Повести*, Санкт-Петербург: Азбука.
- Соловьёв В., 2012, *Оправдание добра*, Москва: Институт русской цивилизации, Алгоритм.
- (Сочинения Державина 1864): *Сочинения Державина съ объяснительными примъчаниями Я. Грота, Томъ первый, 1864*, Санктпетербургъ: Издание Императорской Академии Наукъ.
- Сталин И., 2010, *24-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции. Доклад на заседании Московского Совета депутатов трудящихся с партийными и общественными организациями г. Москвы 6 ноября 1941 года* [w:] И. Сталин, 2010, *О Великой отечественной Войне Советского Союза*, Москва: Питер.
- Степанов Ю., 2001, *Константы. Словарь русской культуры*, Москва: Языки славянских культур.
- Субботин Н.И., 1890, *Царские вопросы и соборные ответы о многообразных церковных чинах (Стоглав). С предисловием*, Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа.
- Тимофеев М., 2006, *Реки в семиосфере нации: случай России*, <http://cens.ivanovo.ac.ru/sostav/timofeev.htm> [dostęp: 9 kwietnia 2014].
- Тишков Н., 2007, *Русский мир: смысл и стратегии*, „Стратегия России” 2007, nr 7.
- Толстой А., 1890, *Полное собрание стихотворений*, Санктпетербургъ: Типография М.М. Стасюлевича.
- Топоров В., 1978, *Еще раз об и.е. *bidh- (: bheidh-) [w:] Этимология 1976*, Москва: Наука.
- Топоров В., 1980, „Вильнюс, Вильно, Вильна”: город и миф [w:] *Балто-славянские этноязыковые контакты*, Москва: Наука.
- Топоров В., 1995, *Святость и святые в русской духовной культуре*, Москва: Гнозис, Школа „Языки русской культуры”.
- Топоров В., 2003, *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*, т. 1, Санктпетербургъ: Искусство-СПб.
- Топоров В., 2006, *Исследования по этимологии и семантике*, т. 2, *Индоевропейские языки и индоевпроеистика. Книга 2*, Москва: Языки славянских культур.

- Тэффи Н.А., 1990, *Рассказы*, Москва: Молодая гвардия.
- Туркова К., *Картошка – это свобода*, http://www.mn.ru/society_sociology/20120512/317788621.html [dostęp: 1 stycznia 2014].
- Тютчев Ф., 1965, *Лирика*, t. 2: *Стихотворения 1815–1873*, Москва: Наука.
- Успенский Б.А., 1965, *Принципы организации пространства в древней живописи*, „Труды по знаковым системам”, t. 2, Тарту: Тартуский государственный университет, s. 231–247.
- Успенский Б.А., 1970, *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы*, Москва: Искусство.
- Успенский Б.А., 1971, *Семиотика иконы*, „Труды по знаковым системам” V, Тарту: Тартуский государственный университет, s. 178–222.
- Успенский Б.А., 2002, *Этюды по русской истории*, Санкт-Петербург: Азбука.
- Успенский Б.А., 2004, *Историко-философские очерки*, Москва: Языки славянских культур.
- Успенский Б.А., 2005, *Семиотика искусства*, Москва: Языки славянской культуры.
- Утехин И., 2004, *Очерки коммунального быта*, Москва: ОГИ.
- Федотов Г., 1938, *Письма о русской культуре*, „Русские записки” III, s. 239–261.
- Федотов Г., 2003, *Трагедия интеллигенции*, „Философия и общество” 2003, пр 3.
- Флоренский П.А., 1967, *Обратная перспектива*, „Труды по знаковым системам”, t. 3, Тарту: Тартуский Государственный Университет, s. 381–416.
- Хазанова В., 1980, *Советская архитектура первой пятилетки. Проблемы города будущего*, Москва: Наука.
- Хмельницкий Д., 2007, *Немецкий архитектор в сталинском СССР* [w:] Р. Волтерс, *Специалист в Сибири*, tłum. Д. Хмельницкий, Новосибирск: Свинья и сыновья.
- Цивьян Т., *Дача и дачники в русском представлении. Предварительные материалы*, http://www.imk.msu.ru/Publications/Vortrags/rto6russ_civjan_dacha.doc [dostęp: 1 stycznia 2014].
- Чернов Ф., 2006, *Замело тебя снегом, Россия!* [w:] *Антология военной песни*, Москва: Эксмо.
- Чистов К.В., 2011, *Русская народная утопия*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Шмелев А.Д., 2002а, *Русская языковая модель мира. Материалы к словарю*, Москва: Языки славянских культур.
- Шмелев А.Д., 2002b, *Русский язык и внеязыковая действительность*, Москва: Языки славянских культур.

Bibliografia

Filmografia

- Bogata narzeczona (Bogataja niewiasta)*, reż. Iwan Pyriew, ZSRR 1937, Ukrainfilm.
- Chodząc po Moskwie (Ja szagaju po Moskwie)*, reż. Gieorgij Danielija, ZSRR 1963, Mosfilm.
- Cyrk (Cirk)*, reż. Grigorij Aleksandrow, ZSRR 1936, Mosfilm.
- Cyrulik syberyjski (Sibirskij ciriulnik)*, reż. Nikita Michałkow, Rosja–Francja–Włochy–Czechy 1998, TriTe / Camera One.
- Dworzec dla dwojga (Wokzał dla dwoich)*, reż. Eldar Riazanow, ZSRR 1982, Mosfilm / Szestoje tworczeskoje objedinenije.
- Dwunastu (12)*, reż. Nikita Michałkow, Rosja 2007, TriTe.
- Dwunastu gniewnych ludzi (12 Angry Men)*, reż. Sidney Lumet, USA 1956, Orion-Nova Productions.
- Górką dziewczęta (Traktoristy)*, reż. Iwan Pyriew, ZSRR 1939, Mosfilm.
- Jasna droga (Swietłyj put’)*, reż. Grigorij Aleksandrow, ZSRR 1940, Mosfilm.
- Kilka dni z życia Oblomowa (Nieskol’ko dniej iz żizni I. I. Oblomowa)*, reż. Nikita Michałkow, ZSRR 1979, Mosfilm / Pierwoje tworczeskoje objedinenije.
- Moskwa nie wierzy łzom (Moskwa slezam nie wierit)*, reż. Władimir Mieńszow, ZSRR 1979, Mosfilm.
- Nostalgia (Nostalgija)*, reż. Andriej Tarkowski, Włochy–Francja–ZSRR 1983, Mosfilm / Gaumont.
- Obiecane niebioso (Niebiesa obietowannyje)*, reż. Eldar Riazanow, ZSRR 1991, Mosfilm / Słowo / SP Siniebridż.
- Ostatnia stacja (The Last Station; Poslednieje woskriesienije)*, reż. Michael Hoffman, Niemcy–Rosja–Wielka Brytania 2009, Egoli Tossell Film / Zephyr Films.
- Sąd niebieski (Niebiesnyj sud)*, reż. Alona Zwancewa, sezon 1 – Rosja 2011; sezon 2 – Rosja 2014, DT Production / Central Partnership.
- Siedmiu śmiałych (Siemiero smiełych)*, reż. Siergiej Gierasimow, ZSRR 1936, Lenfilm.
- Szczęśliwego Nowego Roku (Ironija sud’by, ili s logkim parom)*, reż. Eldar Riazanow, ZSRR 1975, Mosfilm / Tworczeskoje objedinenije telewizyjnych filmow.
- Szlacheckie gniazdo (Dworianskoje gniezdo)*, reż. Andriej Konczałowski, ZSRR 1969, Mosfilm / Tworczeskoje objedinenije „Towariszcz”.
- Świniarka i pastuch (Swinarka i pastuch)*, reż. Iwan Pyriew, ZSRR 1941, Mosfilm.
- Wołga-Wołga (Wołga-Wołga)*, reż. Grigorij Aleksandrow, ZSRR 1938, Mosfilm.

Spis ilustracji

- s. 2 Wierchnije Torgowye Riady, druga dekada XX w., fot. Emilij Gotje-Diufaje (fragment), za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old-Moscow_archive_imgo8_Red_Square.jpg [dostęp 2 kwietnia 2014]
- s. 6 Maslenica w Moskwie, druga dekada XX w., aut. fot. nieznanym (fragment), za: <http://humus.livejournal.com/2450365.html> [dostęp 2 kwietnia 2014]
- s. 12 Iwan Szyszkin, *Południe. W okolicach Moskwy*, 1869, olej, Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie
- s. 82 Sankt-Petersburg, plan miasta, Francja, 1717 (fragment), za: <http://www.nlr.ru/fonds/maps/spb.htm> [dostęp 2 kwietnia 2014]
- s. 150 Izaak Lewitan, *Pejzaż z izbami*, 1885, olej (fragment), kolekcja prywatna, za: http://gallerix.ru/pic/_EX/212458167/587023925.jpeg [dostęp 2 kwietnia 2014]
- s. 176 Aleksander Sokołow, *Imperator Aleksander III w stroju koronacyjnym 15 maja 1883 roku*, 1883, chromolitografia, za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_III_of_Russia%27s_coronation_album_04_\(Alexander_III_by_A.Sokolov\).jpg?uselang=pl](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_III_of_Russia%27s_coronation_album_04_(Alexander_III_by_A.Sokolov).jpg?uselang=pl) [dostęp 2 kwietnia 2014]
- s. 234 Rosyjski kalendarz księżycowy, XVII w., za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Russian_Moon_calendar_17th_century.jpg (dostęp 2 kwietnia 2014)
- s. 266 Moskiewski sobór Opieki Matki Bożej na Rowie (Wasyla błogosławionego), fot. XIX w., aut. nieznanym, za: <http://humus.livejournal.com/4529223.html> [dostęp 1 czerwca 2015]
- s. 330 Uliczny gazeciarnik, koniec XIX w., aut. fot. nieznanym, za: Руан, К., 2011: *Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700-1917*, Moskwa: Новое литературное обозрение

W serii „Wschód – Zachód – Konfrontacje”
ukazały się dotychczas następujące pozycje:

Zuzanna Grębecka, *Słowo magiczne poddane technologii. Magia ludowa w praktykach postsowieckiej kultury popularnej* (Nomos 2006).

Pałac Kultury i Nauki. *Między ideologią i masową wyobraźnią*, pod redakcją Zuzanny Grębeckiej i Jakuba Sadowskiego (Nomos 2007).

Katarzyna Górka, Ewa Łepkowska, *Na Zachód od Wschodu. Literackie i popkulturowe obrazy NRD, PRL i RFN* (Nomos 2009).

Jakub Sadowski, *Między Pałacem Rad a Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej* (Libron 2009).

Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna, pod redakcją Magdaleny Bogustawskiej i Zuzanny Grębeckiej (Libron 2010).

Leszek Szaruga, „Kultura” – księga otwarta (Libron 2011).

Komunistyczni bohaterowie, t. 1: Tradycja, kult, rytuał, pod redakcją Magdaleny Bogustawskiej, Zuzanny Grębeckiej i Ewy Wróblewskiej-Trochimiuk (Libron 2011).

Komunistyczni bohaterowie, t. 2: Przemiana, bunt, odrzucenie, pod redakcją Magdaleny Bogustawskiej i Zuzanny Grębeckiej (Libron 2012).

Komunizm na peryferiach, pod redakcją Magdaleny Bogustawskiej i Zuzanny Grębeckiej (Libron 2013).

Olena Kowalenko, *Moskwa olimpijska – studium semiotyczne* (Libron 2014)

Jędrzej Burszta, Zuzanna Grębecka, *Mówiono „druga Moskwa”. Wspomnienia legniczan o stacjonowaniu wojsk radzieckich w latach 1945–1993* (Libron 2015).

Magdalena Bogustawska, *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje wizerunku Josipa Broza Tity* (Libron 2016).

