

**Iwona Anna NDIAYE**

*Zakład Literatur Wschodniosłowiańskich*

*Uniwersytet Warmińsko-Mazurski*

**LITERACKI OBRAZ BLISKIEGO WSCHODU  
W FUTURYSTYCZNYM POEMACIE  
„KONSTANTYNOPOL” WASILIJA KAMIENSKIEGO**

**Fascynacja Wschodem w literaturze rosyjskiej**

Fascynacja życiem, tradycją i kulturą narodów Bliskiego i Dalekiego Wschodu jest stale obecna w literaturze rosyjskiej. Orientalizm miał wpływ na twórczość wielu pisarzy, od klasyków po pisarzy współczesnych, którzy zachwycali się w szczególności kulturą arabską, perską, chińską, hinduską i japońską. Wpływy kultur wschodnich możemy obserwować na kilku płaszczyznach aktywności literackiej: przekładów literatury obcej na język rosyjski oraz włączania wybranych motywów w utwory własne. Jako egzemplifikacje przypomnijmy chociażby przekład literatury sanskrytu autorstwa Nikołaja Karamzina (dramat Kalidasy *Siakuntala*), utwory Aleksandra Puszkina (*Podróż do Erzurum*, *Naśladowanie Koranu*, *Prorok*, *Anczar*), roli Konstantynopola w koncepcji „Trzeciego Rzymu” Fiodora Dostojewskiego (*Dziennik pisarza*), dziennik podróży z pobytu w Afryce i Japonii Iwana Gonczarowa (*Fregata „Pallada”*), fascynację kulturą Wschodu Lwa Tołstoja czy katastroficzne wizje w poezji Aleksandra Błoka (*Pieśń losu*, *Bitwa na Kulikowym Polu*, *Odwet*).

Koncepcja literackich, kulturowych i historycznych wpływów Wschodu i Zachodu doczekała się solidnych opracowań naukowych, wśród których warto wyróżnić artykuły przeglądowe Piotra Aleksiejewa<sup>1</sup> oraz tom zbiorowy *Wschód w literaturze rosyjskiej XVIII – początku XX wieku...* pod redakcją Lidii Gromowej-Opułskiej, na który złożyły się artykuły omawiające wielostronne kontakty ze Wschodem, jego kulturą i literaturą. Całość rozważań ułożono w dwa bloki problemowe. W pierwszym autorzy szczegółowo analizują recepcję literatur wschodnich w Rosji, procesy włączenia ich w świadomość Rosjan, twórczego ujęcia literackiego dziedzictwa kultury Wschodu. Oddzielną grupę stanowią teksty skoncentrowane na analizie realistycznych utworów prozy rosyjskiej, zawierające opis rzeczywistości krajów Wschodu<sup>2</sup>.

Wśród wielu motywów wschodnich poczesne miejsce zajmuje wizerunek Konstantynopola/Stambułu, który zyskał interesujące ujęcia, nawiązujące do koncepcji pojmowania Wschodu w kategoriach tajemniczości, mistyki, mądrości, przeciwieństw, także celu podróży poznawczej czy wreszcie przestrzeni wojen i rozgrywek politycznych. Ujęcia te przybierały zatem bardzo różnorodny oblicza: od fascynacji po wartościowanie ujemne, jak to na przykład miało miejsce w okresie konfliktu między Rosją a Imperium Osmańskim w latach 1877–1878 (wojna rosyjsko-turecka).

Z kolei po 1917 roku Konstantynopol odegrał ważną rolę na mapie wędrówek przedstawicieli tak zwanej pierwszej fali emigracji rosyjskiej. Dla przedstawicieli białej emigracji stał się „punktem tranzytowym”, dając chwilowe wytchnienie w okresie oczekiwania na francuską wizę, po trudach ucieczki na Krym przed nacierającą Armią Czerwoną. Pobyt w nowym otoczeniu kulturowym oraz egzystencja emigracyjna były źródłem inspiracji twórczej. Wizerunek miasta początku XX wieku został utrwalony w licznych wspomnieniach oraz utworach literackich. „Statek kołysz się.

---

<sup>1</sup> Zob. П. В. Алексеев, *Мусульманский Восток в русской литературе: Проблемы исследования*, „Мир науки, культуры, образования” 2009, nr 6, s. 45-49; П. В. Алексеев, *Ислам в русской литературе: Рождение гипертекста*, <http://es-dejavu.ru/i/Islam.html> [dostęp: 14.01.2017].

<sup>2</sup> Zob. *Восток в русской литературе XVIII – начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие*, ред. Л. Д. Громова-Опульская, Москва 2004.

[...] patrzę i długo widzieć będę, jak cicho, cicho oddala się moja ziemia” – te przepełnione smutkiem słowa, zamykające książkę wspomnień Nadieżdy Teffi, jednej z najpopularniejszych pisarek emigracyjnych, wyrażają nostalgię wielu rosyjskich emigrantów, których liczbę w Konstantynopolu w tym okresie szacuje się na 30.000.

Na początku XX wieku muzułmański Wschód stał się źródłem inspiracji dla rosyjskich futurystów, między innymi teoretyków kubofuturyzmu i autorów manifestów poetyckich Aleksieja Kruczonecha i Wielimira Chlebkowa czy malarza i scenografa Michaiła Łarionowa. Teoretyk rosyjskiej awangardy Ilja Zdaniewicz w wykładzie *O futuryzmie* kategorycznie stwierdzał: „Rosja – Azja, my – straż przednia Wschodu”<sup>3</sup>.

### Poezja wizualna Wasilija Kamińskiego (1884–1961)

W tym gronie znalazł się również Wasilij Kamiński – rosyjski kubofuturysta, poeta-eksperymentator, który na terytorium Wschodniej Turcji przebywał w latach 1916–1918 i właśnie tam stworzył swoje najlepsze przykłady „suprematycznego” języka pozarozumowego (ros. *заум*). Dlaczego do określenia twórczości literackiej używam pojęcia „suprematyzm”, oznaczającego kierunek w malarstwie należący do nurtu abstrakcji geometrycznej? Za punkt wyjścia przyjęliśmy bowiem fakt, iż liryka pozarozumowa zaproponowana przez kubofuturystów była próbą połączenia poezji z rytmem natury. Forma stała się dla nich treścią, a słowo obrazem. Poezja Wasilija Kamińskiego zajmuje szczególne miejsce wśród różnorodnych przykładów eksperymentów ze słowem-obrazem w rosyjskiej poezji awangardowej początku XX wieku. Rosyjski kubofuturysta dowodził, że wizualna grafika poetycka może stanowić dominantę w tworzeniu i obrazowaniu tekstu. Jego poezja wizualna opierała się na zasadzie zależności między rodzajem wrażeń

<sup>3</sup> Podaję w tłumaczeniu własnym na podstawie źródła: И. Зданевич, *Футуризм и всёчество. 1912–1914: В 2-х т.*, сост., подг. текстов и коммент. Е. В. Баснер, А. В. Крусанова, ред. А. В. Крусанов, т. 1: *Выступления, статьи, манифесты*, Москва 2014, с. 841.

a typem czcionki<sup>4</sup>. Poeta chętnie ilustrował własne utwory, podejmował próby poetyckiej wizualizacji oraz jako jeden z pierwszych rozpoczął „zabawę” z czcionką drukarską<sup>5</sup>. Korzystał z możliwości grafiki wydzielającej, która należy do najbardziej rozpowszechnionych i typowych dla rosyjskiej poezji wizualnej. Taki rodzaj wiersza wizualnego zawiera w swoim wyglądzie określone jednostki (elementy) graficzne (grafemy), wydzielone z tekstu przy użyciu określonej faktury – rysunku lub kolorowania. W swoich utworach Kamiński wykorzystywał czcionki drukarskie o różnych parametrach kroju, stopnia i odmiany pisma. W jego poezji możemy odnaleźć wiele przykładów zastosowania grafemów, czyli graficznego wyróżnienia pojedynczych liter. Ponadto Kamiński chętnie korzystał z grafoleksemów, to jest wyróżnień słowa graficznego przy użyciu specjalnej czcionki, środków kaligraficznych lub poprzez szczególne rozmieszczenie w stosunku do poprzedniej lub następnej strofy. Istotną rolę odgrywał też kolor czcionki – pomagał w przekazie informacji oraz stanowił element ogólnego efektu wizualnego. Kolor był stosowany w celu wprowadzenia logicznej, wizualnej hierarchii w tekście, dla dodatkowego skontrastowania go oraz nadania mu innego znaczenia. Dotyczy to zarówno koloru tekstu, jak i podłoża, na które był наносzony. Ze względu na to, że różne kroje pisma mają zróżnicowaną szerokość znaków, różną wysokość oraz różne style szeryfów, kroje pisma złożone w tym samym stopniu, z taką samą interlinią oraz innymi wymiarami tworzyły wrażenie różnych kolorów<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Zasada ogłoszona w manifestie twórcy futuryzmu Filippo Tomaso Marinetti. Zob. Ф. Т. Маринетти, *Футуризм – радикальная революция*, в: *Италия – Россия. К 100-летию художественного движения Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*, Москва 2008, s. 94.

<sup>5</sup> Eksperymenty poligraficzne stanowiły wyjątek wśród „kubofuturystów”. Członkowie legendarnej grupy „Gilea” nie nadawali szczególnego znaczenia tekstom drukowanym, przy tworzeniu odręcznych wariantów książek pierwszeństwo oddawali tekstom pisany odręcznie.

<sup>6</sup> Więcej na temat wizualnej poezji – zob. С. Сигей, *Краткая история визуальной поэзии в России: Литература после живописи*, в: *Ученые записки отдела живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея*, Ейск 1991.

## Poematy żelbetonowe

Poetyckie przeobrażenia z wykorzystaniem technologii poligraficznej znalazły najpełniejszy wyraz w książce *Nagi wśród ubranych*, którą Kamiński wydał we współautorstwie z młodym poetą Andriejem Krawcowem<sup>7</sup>. Poeta odrzucił wszelkie zasady ustalone dla tradycyjnej książki: brak w niej roku wydania, nakładu, nazwiska autora i strony tytułowej. Autor nie stosował także przyjętych zasad zapisu wielkich liter i znaków interpunkcyjnych. Czcionka pochyla się, przewraca, w jednym słowie sąsiadują ze sobą litery o różnych szeryfach.

Z wyjątkową starannością zadbał natomiast o wrażenia estetyczne. W bloku o formacie A5 ścięto prawy górny róg, nadając książce formę pięciokąta. Teksty wydrukowano czarną farbą na żółtej powierzchni na odwrocie cienkich wzorzystych tapet, dzięki czemu uzyskano specyficzną fakturę. Władimir i Dawid Burlukowie uzupełnili wydanie swoimi rysunkami, które zostały rozmieszczone po jednym na każdej stronie<sup>8</sup>. Kamiński proponował także nową strukturalną zasadę składu graficznego tekstu na stronie. Zbiór obejmował sześć poematów, które stanowiły ciekawą próbę osiągnięcia syntezy malarstwa i twórczości słownej. Jeden z poematów był wydrukowany oddzielnie na satynie, tym samym stając się „wierszo-obrazem”. Nie dziwi fakt, że autor prezentował swoje utwory literackie na wystawach malarskich.

Swoje poematy Kamiński nazwał aluzyjnie „poematami żelbetonowymi” ze względu na ich urbanistyczną tematykę. Określenie „żelbetonowe” podkreślało „nowy budulec”, z jakiego są zbudowane teksty.

---

<sup>7</sup> W. Kamiński poznał się z A. Krawcowem w grudniu 1913 r. podczas wieczoru poetyckiego w Charkowie. Wspólny tomik wydali w lutym 1914 r. w znanej moskiewskiej drukarni N. M. Jakowlewa. Zdaniem niektórych literaturoznawców Kamiński chciał tym samym promować młodego poetę, zdaniem innych chodziło o zrewanżowanie się za dofinansowanie wydania. W marcu 1914 r. w tej samej drukarni i w takiej samej formie graficznej ukazała się książka Kamińskiego *Tango z krowami: poematy żelbetonowe* (*Танго с коровами: железобетонные поэмы*), do której włączono dodatkowych pięć poematów.

<sup>8</sup> Informacje, które zamieścił wydawca książki na stronie redakcyjnej: Москва: Издание Д. Д. Бурлюка – издателя 1-го журнала русских футуристов, 1914. 18 л. Рисунки Влад. и Давида Бурлюков. 19,7x19,7 см. Тираж 300 экз. Цена 1 р. 10.

Każdy fragment utworu oddzielono od pozostałych, niczym na planie budowy, cienkimi liniami-ściankami (lub armaturą) i nadano mu odmienną formę geometryczną, wpisaną w dokładnie wyznaczoną ramkę. Słowa wpisane w przestrzeń dowolnych figur geometrycznych nie posiadają początku, kolejności i zakończenia, to znaczy nie stanowią tekstu w tradycyjnym rozumieniu. To raczej słowa-symbole, które można odczytywać w dowolnej kolejności<sup>9</sup>.

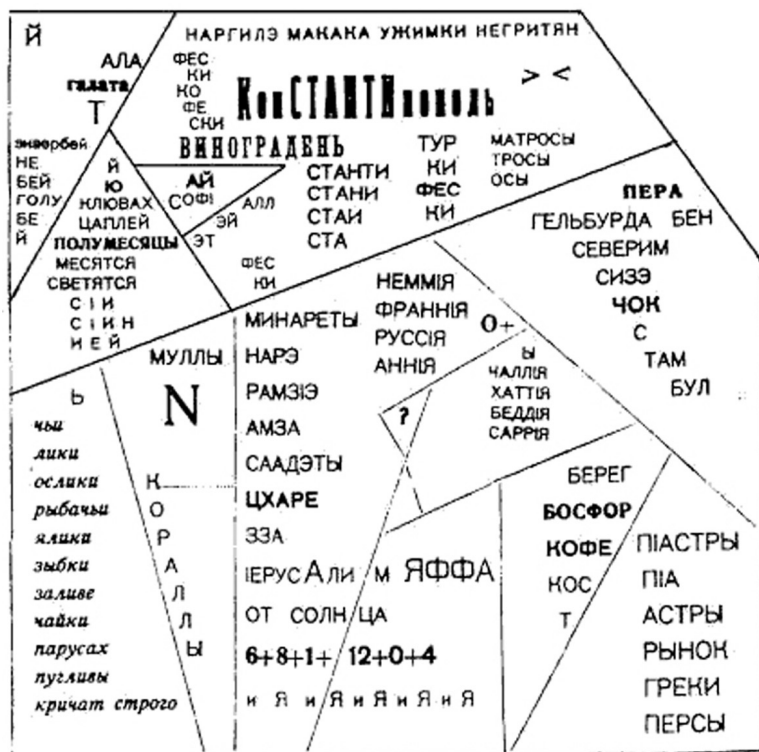
Utwory te, zgodnie z ideą Władimira Majakowskiego głoszącą, że poezja futuryzmu to poezja urbanistyczna, autor poświęcił przestrzeni miejskiej. Jednocześnie „poematy żelbetonowe” cechuje, jak całą twórczość Kamińskiego, biograficzny charakter. Poeta opisuje miejsca, w których bywał w młodości: moskiewskie instytucje (teatr, cyrk, miejską łaźnię, galerię). Sam autor proponował, aby odczytywać jego utwory jako swoiste „przewodniki” po topografii miasta. Jednakże bardziej właściwym określeniem byłyby dziennik podróży, gdyż teksty zawierały zapis wrażeń z wypraw do opisywanych miejsc.

### **Poemat *КонСТАНТИнополь* (КонСТАНТИнополь)**

Wśród poematów żelbetonowych znalazł się utwór *КонСТАНТИнополь*, będący literacką reminiscencją rzeczywistej podróży do Turcji. Poemat rejestruje wrażenia towarzyszące podróżnikowi oraz topografię konkretnych miejsc, stanowiąc jednocześnie złożoną strukturę graficzno-słowną, nie poddającą się typowej analizie, uwzględniającej takie elementy jak treść i poetyckie środki wyrazu. Już sam tytuł nie jest zapisany tradycyjnie i wyodrębniony od zasadniczej części, ale wpisany w wielokąt składający się z ułożonych kolumnowo ciągów słownych.

---

<sup>9</sup> Szczegółową analizę poematów żelbetonowych A. Kamińskiego z punktu widzenia owej koncepcji przedstawił historyk sztuki Jurij Mołok. Zob. Ю. Мо́лок, *Типографские опыты поэта-футуриста*, в: В. Каменский, *Танго с коровами*, Москва 1991.

Rys. 1. Poemat *KonSTANTYnopol*

Źródło: С. Бирюков, *Поэтический мастеркласс. Урок пятый, визуальный*, „Топос” 2004, 11 февраля, <http://topos.ru/article/2043> [dostęp: 30.06.2016].

Taka lokalizacja w konkretnym otoczeniu leksykalnym pozwala na wielorakie konfiguracje znaczeniowe. Było to zgodne z ideą kubofuturystów, zrywających z liniowym odczytaniem tekstu. W tytule dodatkowo wyróżniono inną czcionką fragment *СТАНТИ*, będący lokalnym określeniem miasta. Ten fragment został powtórzony poniżej, tworząc „futurystyczny ciąg słowny”:

СТАНТИ  
СТАИ  
СТА

Poemat zawiera opis miasta tętniącego życiem, z typowymi elementami krajobrazu należącego do kultury muzułmańskiej, minaretami i meczetami. Poeta utrwala na przykład handlową dzielnicę położoną w europejskiej części miasta, na północnym brzegu Złotego Rogu – Galata (tur. *Galata*, grec. *Γαλατά*). Centralne miejsce zajmuje jednak świątynia – *Αἴ Соφί*, uważana za najwspanialszy obiekt architektury i budownictwa sakralnego pierwszego tysiąclecia naszej ery, która na przestrzeni wieków zmieniała charakter kultu religijnego<sup>10</sup>.

Ten fragment poematu nieuchronnie przywodzi na myśl wiersz Osipa Mandelsztama zamieszczony w tomiku *Kamień*, który, jak możemy założyć, był dobrze znany Kamieńskiemu. Podobnie jak Mandelsztam nie używa on określenia Sobór Zofii, lecz nawiązuje do tureckiej czy też greckiej nazwy świątyni (gr. *Ἁγία Σοφία*, tur. *Ayasofya*), wzniesionej w 537 roku przez Justyniana I Wielkiego.

Айя-София – здесь остановиться  
Судил Господь народам и царям!  
Ведь купол твой, по слову очевидца,  
Как на цепи, подвешен к небесам.

И всем векам – пример Юстиниана,  
Когда похитить для чужих богов  
Позволила Эфесская Диана  
Сто семь зеленых мраморных столбов.  
Но что же думал твой строитель щедрый,  
Когда, душой и помыслом высок,  
Расположил апсиды и экседры,  
Им указав на запад и восток?

Прекрасен храм, купающийся в мире,  
И сорок окон – света торжество;  
На парусах, под куполом, четыре  
Архангела прекраснее всего.

<sup>10</sup> W przeszłości była najważniejszą świątynią chrześcijańską w Cesarstwie Bizantyjskim. Wówczas nosiła nazwę Kościoła Mądrości Bożej lub Wielkiego Kościoła. Została przekształcona w meczet w 1453 r., po zdobyciu Konstantynopola przez Turków osmańskich. Taką funkcję pełniła do 1935 r.



И мудрое сферическое зданье  
Народы и века переживет,  
И серафимов гулкое рыданье  
Не покоробит темных позолот.

(1912)<sup>11</sup>

Koncepcja utworu Kamińskiego oraz wykorzystane środki artystyczne znacząco utrudniają jednoznaczne odczytanie tekstu oraz przeprowadzenie jego analizy. Trudność potęgują, z jednej strony – obecność leksyki pozarozumowej, z drugiej – elementy należące do odległej przestrzeni kulturowej. Dlatego też bardzo cenne są wyjaśnienia samego autora. Z takiej podpowiedzi skorzystał przyjaciel poety, kolekcjoner, mecenas, krytyk i znawca twórczości rosyjskich futurystów – Andriej Szemszurin, który opublikował komentarze do utworu<sup>12</sup>.

Jak wyjaśnił Kamiński, słowa-symbole oznaczają to, co oddziaływało na jego zmysły, głównie czynniki wizualne/wzrokowe (młynarze, osy, rynek, kawiarnie), słuchowe (wezwanie muezina) oraz smakowe (zapach winogron, kawy). Uliczny tłum stanowiła przede wszystkim ludność miejscowa (*ТУРКИ*), wśród której największe wrażenie wywarli na nim muzułmańscy duchowni (*МУЛЛЫ*). Wszyscy wydawali mu się tacy sami, przy czym obcy, należący do innego świata. Ich wygląd zewnętrzny rodził poczucie lęku, niepewności, zgodnie z powszechną zasadą, że podświadomie obawiamy się tego, co nowe, nieznanne. Wrażenie, które powstało w wyniku obcowania z nieznaną kulturą, odwzorowywała duża litera N (ros. *Н*). W sytuacji niepewności przesądny poeta nie zapomniał wspomnieć o talizmanie, który miał pomóc w chwilach niepewności (*КОРАЛЛЫ*). Oprócz miejscowych, tłum uliczny stanowili przybysze z innych stron świata (*ГРЕКИ, ПЕРСЫ, МАТРОСЫ*). Pierwszym wrażeniem, towarzyszącym nowoprzybyłym

<sup>11</sup> О. Мандельштам, *Полное собрание стихотворений*, Санкт-Петербург 1995, [http://byzantion.ru/ltr/osip\\_m.html](http://byzantion.ru/ltr/osip_m.html) [dostęp: 14.01.2017].

<sup>12</sup> Zob. artykuł poświęcony poematowi Konstantynopol A. Kamińskiego, opublikowany w almanachu *Стрелец*: А. Шемшурин, *Железобетонная поэма*, в: *Стрелец. Литературно-художественный альманах*, сб. 1, ред. А. Беленсон, Петербург 1915, с. 165-170. Por. *Будетлянский ключ. Футуристическая книга*, предисл. С. Е. Стрижнёва, Москва 2006, с. 30-31.

po zejściu na ląd, był spotęgowany gwar uliczny. Wśród ogromnej skali różnych dźwięków wydzielają się charakterystyczne głośne krzyki, które w poemacie imituje litera *Й*. Głośne wykrzykiwanie i silne akcentowanie tej głoski kojarzyło się poecie z krzykiem mew. W rzeczywistości pokrzykującymi byli mali chłopcy, żebrzący na ulicach. Litera *й* wpisana jest w lewy górny trójkąt, w którym została trzykrotnie powtórzona. Widok ogromnej liczby gołębi wywołuje skojarzenie z tureckimi wojskowymi, określanymi jako *энвербей*. Powstałe współbrzmienie pozwoliło utworzyć futurystyczny ciąg leksykalny:

энвербей  
 HE  
 БЕЙ  
 ГОЛУ  
 БЕ  
 Й

A zatem strofa rozpoczyna i kończy się literą *Й*. Trójkąt sąsiaduje z czworokątem, który rozpoczyna się od liter *Й* oraz *Ю*. Słowa zapisane w tym segmencie utrwalają wrażenia, które wywołał widok meczetów. Wysokie i smukłe wieże minaretów kierujące się ku niebu przypominały dzioby czapli. W celu lepszego utrwalenia wrażenia wizualnego, poeta wykorzystał tureckie słowa oznaczające natężenie światła: *сиу, сиун, ueй*.

W poemacie nie zabrakło również symboli matematycznych większości i mniejszości („<”, „>”), opisujących ruch podróźnych przybywających na nadbrzeże i oddalających się w kierunku centrum miasta. Z kolei cyfry w centralnej części utworu nawiązują do popularnej gry w kości: 6 + 8 + 1 + (12 + 0 + 4 to cyfry wygrywające, szczęśliwe). Szczęścia pragnie także poeta, dlatego wielokrotnie dopisuje poniżej: *u Я*. Część słów stanowi materiał do budowania „futurystycznych ciągów słownych”, których znaczenie, poza zabawą fonetyczno-brzmieniową, trudno jednoznacznie określić. Jeden z nich, zapisany kursywą w dolnym lewym czworokącie, to słowa tureckiej pieśni zasłyszanej w portowej zatoce. Poeta nie rozumiał jej, ale przypuszcza, że była poświęcona kobietom ukrywającym oblicza pod zasłonami oraz mewom.

чьи  
лики  
ослики рыбацьи  
ялики  
зыбки  
заливе  
чайки  
парусах пугливы  
кричат строго

Tym samym zastosowana forma wizualna wychodzi poza ramy ilustracji wypowiedzi, przyjmując reguły dynamicznej gry, której zasady nie są jednoznaczne.

### Uwagi końcowe

Poezja Wasilija Kamińskiego dowodzi, że wizualna grafika poetycka może stanowić dominantę w tworzeniu i obrazowaniu tekstu, podobnie jak podstawowe znaczeniowe jednostki tekstu poetyckiego. Poemat *Konstantynopol* stanowi jeden z ciekawszych przykładów poezji wizualnej początku XX wieku. Forma utworu sprawia, że naszą uwagę przyciąga przede wszystkim specyficzne opracowanie poligraficzne: zestawienie różnorodnych czcionek, krojów pisma i szerokości liter, które razem tworzą złożoną fakturę, podkreślającą plastyczność oddzielnych znaków i rytmizującą wiersz. Tym nie mniej w wierszu występuje konkretny motyw, i można pokusić się o stwierdzenie, że w przekazie treści w zwizualizowanej poezji rosyjskiego kubofuturysty poziom leksykalnej semantyki odgrywa równie ważną rolę, jak poligraficzny kształt słów i ich rozmieszczenie na kartce książki, które zapewnia możliwość bardziej różnorodnego, całościowego odbioru.

Niestety, ta wyjątkowa tradycja z powodów politycznych w połowie lat dwudziestych XX wieku została przerwana. Po przewrocie bolszewickim w 1917 roku wielu autorów emigrowało (Ilja Zdaniewicz), niektórzy zesłali „do podziemia” (Aleksiej Kruczonych) lub zmarli (Wielimir Chlebnikow). Jednak poezja wizualna tamtego okresu odegrała istotną rolę w historii

literatury. Dzięki futurystycznym manifestom i artystycznej praktyce znacznie rozszerzył się zakres środków artystycznych i zostały zarysowane kierunki tworzenia nowych środków zapisu tekstu poetyckiego.

#### BIBLIOGRAFIA

- Алексеев П. В., *Ислам в русской литературе: Рождение гипертекста*, <http://ec-dejavu.ru/1/Islam.html> [dostęp: 14.01.2017].
- Алексеев П. В., *Мусульманский Восток в русской литературе: Проблемы исследования, «Мир науки, культуры, образования» 2009*, nr 6.
- Бирюков С., *Поэтический мастеркласс. Урок пятый, визуальный, «Топос» 2004*, 11 февраля, <http://topos.ru/article/2043> [dostęp: 14.01.2017].
- Будетлянский клич. Футуристическая книга*, предисл. С. Е. Стрижнёва, Москва 2006.
- Восток в русской литературе XVIII – начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие*, ред. Л. Д. Громова-Опульская, Москва 2004.
- Каменский В., *Танго с коровами. Железобетонные поэмы*, рис. В. и Д. Бурлюков, ред. А. В. Крусанов, т. 1: *Выступления, статьи, манифесты* [факсимильное изд. 1914 г.], Москва 2014.
- Маринетти Ф. Т., *Футуризм – радикальная революция*, в: *Италия – Россия. К 100-летию художественного движения Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*, Москва 2008.
- Молок Ю., *Типографские опыты поэта-футуриста*, в: Каменский, *Танго с коровами* [факсимильное воспроизведение изд. 1914 г.], Москва 1991.
- Сигей С., *Краткая история визуальной поэзии в России: Литература после живописи*, в: *Ученые записки отдела живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея*, Ейск 1991.
- Стрелец. Литературно-художественный альманах*, ред. А. Беленсон, Петербург 1915.
- Шемшурин А., *Железобетонная поэма*, в: *Стрелец Литературно-художественный альманах*, сб. 1, ред. А. Беленсон [факсимильное изд. Петроград 1915], Москва 1991.

#### LITERARY IMAGE OF THE MIDDLE EAST IN A FUTURISTIC POEM “CONSTANTINOPLE” BY WASILIJ KAMIENSKY

The fascination of life, traditions and culture of the peoples of the Middle and Far East is ever-present in Russian literature. The image of Constantinople/Istanbul occupies an important place among the many eastern motives. This city gained interesting use, referring to the concept of understanding the East in terms of mystery, mysticism, wisdom, opposites, as well as a destination of cognitive travel and finally a place of wars and political intrigues. Therefore, these perspectives took different faces: from the fascination until the negative evaluation. The poem *Constantinople* occupies a special place among the various examples of experiments with word-picture of the Russian avant-garde poetry of the early twentieth century, it is one of the most interesting examples of visual poetry from the beginning of the twentieth century.

**Keywords:** Vasily Kamienski, futurism, Constantinople, visual poetry.

**Słowa kluczowe:** Wasilij Kamienski, futuryzm, Konstantynopol, poezja wizualna.