

**Jarosław Ławski**

*Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”  
Uniwersytet w Białymstoku*

**ODESSA 1918:  
U ŹRÓDEŁ LIBRETTA KRÓLA ROGERA  
IWASZKIEWICZA I SZYMANOWSKIEGO**

*Pełnia życia bytuje w człowieku krótko,  
w młodości i twórczości.*

Jan Błoński<sup>1</sup>

***Uwertura mitu***

Zacznę od banału – literackie i kulturalne dzieje Odessy kryją wiele, wiele... tajemnic i niedopowiedzeń. Pośród nich jest i kwestia związków z tym portem-miastem Jarosława Iwaszkiewicza. Zarówno w kulturze polskiej, jak i literaturach światowych i słowiańskich, rozkwita mitologia Odessy. Autor *Panien z Wilka* – tak czuły na wszystkie powieści nowości, ale zarazem zachowawczy, nieskory do naśladowania – wyczuwa, jakby intuicyjnie odbiera na początku XX stulecia przekaz o narodzinach mitu odeskiego.

Nic dziwnego, że aż dwie obszerne prace poświęcono jego pobytom w porcie czarnomorskim i literackim ich refleksom<sup>2</sup>. Uczony interpretator odnotowuje – opisując wielką „pochwałę” Ukrainy w pismach Iwaszkiewicza, iż: „Spośród wielu ukraińskich dworców i pałaców, miast i miasteczek, znaczących i mniej ważnych w życiu pisarza, miasto czarnomorskie poznał on najłatwiej. Właściwie trudno w ogóle uznać, że je poznał. Gdy jednak czytamy dzieła Iwaszkiewicza – przekonuje Tadeusz Sucharski – musimy odnieść wrażenie, że przypada w nich Odessie miejsce szczególne, z pewnością najważniejsze pośród innych miast ukraińskich”<sup>3</sup>. Zaraz potem, krótko omówiwszy książkę Iwaszkiewicza z 1947 roku zatytułowaną *Spotkania z Szymanowskim*, badacz prze-

---

<sup>1</sup> J. Błoński, *Przedmowa*, [w:] K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2, *Pisma literackie*, zebra. i opr. T. Chylińska, Kraków 1989, s. 9.

<sup>2</sup> T. Sucharski, *Odessa w artystycznej wizji Jarosława Iwaszkiewicza*; M. J. Olszewska, *Obrazy Odessy w „Sławie i chwale” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok – Odessa 2016, s. 703-720, 721-746.

<sup>3</sup> T. Sucharski, *Odessa w artystycznej wizji...*, dz. cyt., s. 707.

chodzi do analizy *Sławy i chwały* (1956–1962), której akcja, częściowo także ta odeska, obejmuje lata 1917–1947.

Jakże to, pytam! – dlaczego Odessa jest tak istotna dla Iwaszkiewicza?

Pisarz ożywia mit polskich dworów na Ukrainie, dalej mit Kijowa, kreuje mit artysty: czy któryś z nich tłumaczy fenomen odeski w twórczości Iwaszkiewicza? Owszem, ziemiaństwo podolskie, wołyńskie, kijowskie zjeżdża do Odessy na kąpiele, w celach handlowych, ale to bawiący może dwa tygodnie w Odessie Iwaszkiewicz tworzy w *Sławie i chwale* (i nie tylko!) literacki mit odeski. Ani życie towarzyskie kuracjuszy polskich, ani interesy ziemian podolskich nie mają z Iwaszkiewiczowską mitologizacją portu wiele wspólnego<sup>4</sup>.

Główną rolę odgrywa tu – o dziwo? – mit artystowski. I to w latach, gdy przez świat przetacza się pierwsza światowa – wojna, jakich wcześniej nie było. Czterokroć wznawiane *Spotkania z Szymanowskim* Iwaszkiewicza nie pozostawiają odrobiny wątpliwości – Odessa tegoż pisarza to najszczególniejsze miejsce inicjacji twórczej, śródziemno- i czarnomorskiej, miejsce jedyne w swoim rodzaju spotkania pisarza i kompozytora, miłośnika muzyki-literata i literata z zamiłowaniem, a kompozytora z talentem, czyli Iwaszkiewicza z Szymanowskim. Z tego spotkania, zapoczątkowanego w Tymoszwówce, Jelizawietgradzie, rodzi się jedno z najżywoźniejszych dzieł opery europejskiej: *Król Roger*.

### **Przypomnienia**

Najpierw fakty. Szymanowski i Iwaszkiewicz to kuzyni. Szymanowski, rocznik 1882, jest od Iwaszkiewicza starszy o lat dwanaście; umiera wcześniej na raka w 1938 roku, podczas gdy Iwaszkiewicz będzie pędził życie pełne splendorów aż do roku 1980<sup>5</sup>. Autor *Czerwonych tarcz* do końca życia głosi kult Szymanowskiego jako wielkiego... artysty. Najczęściej artystę widzi w kompozytorze, ale akurat na lata odeskie przypada czas, kiedy Szymanowski jest dlań i artystą-pisarzem, i kompozytorem. Łączy ich ukraińskie wrośnięcie rodzin, z których pochodzą. Szymanowski jest z Tymoszwówki, wsi i majątku koło Jelizawetgradu (do 1924 roku jest to Jelizawietgrad, potem do '34 roku Zinowjewsk, w latach 1934–1939 Kirowo, z kolei od 1939 do 2016 roku Kirowohrod, a od 2016 roku Kropywnyckyj). Iwaszkiewicz urodzi się w Kalniku na Ukrainie, dzieciństwo i młodość wiąże z Jelizawietgradem (1904–1909), potem z Kijowem. Stale wraca do Tymoszwówki i Jelizawetgradu. W tym ostatnim

<sup>4</sup> Por. D. K. Sikorski, „Syjonistyczna Odessa” – miasto mityczne; J. Ławski, *Polskie mitologie Odessy*; M. Ołdakowska-Kuflowa, „Wspomnienia odesity 1894–1916” *Eugeniusza Janiszewskiego*; A. Kieźni, *Iskra wyszła z Odessy. O epizodzie odeskim w życiu i twórczości Mariusza Zaruskiego*, [w:] *Odessa w literaturach...*, s. 305-314; 177-214, 315-330, 747-758.

<sup>5</sup> Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, T. I-III, Kraków 2008; teź, *Karol Szymanowski: his life and works*, transl. by J. Glowacki, Los Angeles 1993; *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, red. R. Papieski, Warszawa 2011; R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, T. I-II, Warszawa 2017.

jest spora polska kolonia, kościół, Szkoła Wojskowa i Towarzystwo Dobroczynności<sup>6</sup>. Szymanowscy mają tu dwa domy. Dla Iwaszkiewicza jelizawetgradzkie lata to bodaj najważniejszy moment dzieciństwa...

„Miałem wtedy dziesięć lat – przeżyłem tam najważniejsze zdarzenia mojego pacholęstwa: pierwsze lata normalnej szkoły, pierwsze wrażenia religijne, pierwsze próby literackie i nawet redaktorskie, wydawaliśmy bowiem tam z moimi kuzynami i kolegami pismo literackie pt. »Biały Kruk«. Oczywiście, przenosząc się do Elisawetgradu, zawarliśmy tym ściślejszy kontakt z całą rodziną Szymanowskich i z ich przyległościami”<sup>7</sup>.

Tu znów powinienem przypomnieć pytanie o to, co w ziemiańskim micie Ukrainy polskiej robi Odessa? Otóż pod koniec I wojny światowej – w czerwcu 1918 roku – Iwaszkiewicz spotyka się z Szymanowskim w Jelizawetgradzie. Jest to już spotkanie dwóch indywidualności „w pełni sił twórczych”, życiowych, zmęczonych trwaniem na prowincji w niespokojnych czasach rewolucyjno-wojennych. Obaj marzą o wyjeździe do Italii, o karierze w Wiedniu. W miasteczku kuzyni odbywają zasadnicze rozmowy o życiu, zwierają sobie tajemnice. Łączą ich pokrewieństwo, umiłowanie sztuki, artystyczno-towarzystwie aspiracje i homoerotyczne namiętności, które zresztą w ziemiańsko-artystycznych i kupieckich sferach nie są niczym nadzwyczajnym w Rosji owych czasów.

Iwaszkiewicz i Szymanowski dochodzą więc, żeby to ująć z dystansu, do pewnej zgody egzystencjalnej. Są estetami, dla których Strawiński, Diagilew, Gide i Ravel znaczą znacznie więcej niż nazwiska pisarzy „zaangażowanych”, społeczników, pacyfistów, polityków. Właściwie – to nawet nie jest estetyzm, to panestetyzm. Połączony z pragnieniem ucieczki, eskapizmu, wyrwania się z pęt historii i służenia bogu sztuki.

Owocem tej zgody – na siebie, na życie ku sztuce obrócone, na siebie wzajem – zrodzonym jako idea twórcza był pomysł *Króla Rogera*, drugiej po *Hagith* (1912–1913) opery Szymanowskiego. W Jelizawetgradzie powstaje wspólny, Iwaszkiewicza i Szymanowskiego, szkic libretta. Ono, libretto, pochłania ich bez reszty.

A dzieje się to w niezwykłych okolicznościach. Trwa kolejny rok rzezi wojennej, wybuchła rewolucja bolszewicka, Jelizawetgrad okupują wojska austriackie. Tymczasem artyści tworzą libretto opery, której akcja dzieje się w średniowieczu na Sycylii. Tymoszwówka jest już wtedy zniszczona przez bolszewików. Resztki dworu znajdują się w Jelizawetgradzie, a Szymanowski na przekór światu tworzy...

„Reakcją na zdarzenia dziejowe, które na razie ogłuszyły Szymanowskiego (dodać do tego należy ciężką szkarlatynę, jaką w tym czasie przechodził), było

<sup>6</sup> W Jelizawetgradzie w 1904 roku urodził się inny znany pisarz, Michał Choromański (do Polski z rodziną wrócił w 1924 roku). Twórczością i postacią Choromańskiego interesowali się Szymanowski i Iwaszkiewicz.

<sup>7</sup> I. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1947, s. 59.

następnie wzmoczenie się napięcia twórczego. Zofia Szymanowska w swojej książce opowiada, iż latem 1917 roku Szymanowski w Tymoszwówce pogrążył się w abstrakcyjnej a intensywnej twórczości. Wtedy powstała III Sonata, Kwartet i 12 Etiud fortepianowych<sup>8</sup>.

Wojna i rewolucja są tuż obok, spychają ich, ludzi sztuki, w przestrzeń domu, schronienia, gdzie pracują z myślą o przyszłym świecie, w którym ma rozbrzmieć ich sztuka, ich geniusz:

„Kiedy latem 1918 roku przyjechałem do Elisawetgradu, Szymanowski nie komponował. Natomiast opracowywał i wykańczał wszystkie w czasie wojny skomponowane rzeczy. Elisawetgrad podówczas okupowały wojska austriackie, Karolowi udało się nawiązać kontakt z »Universal-Edition« w Wiedniu i otwierały się przed nim na nowo możliwości publikacji swoich utworów”<sup>9</sup>.

Iwazzkiewicz i Szymanowski żyją wówczas, jeśli wierzyć autorowi *Dionizji*, na kredyt wspomnień sprzed wojny. Mają po 24 i 36 lat:

„Ostatnie lata przed wojną i nawet sezony wojenne spędzone w wyjątkowo błyszczących w tej epoce stolicach, Petersburgu, Moskwie i Kijowie, stanowiły ten zapas »urody życia«, który wniesiony do skromnych pokoi elisawetgradzkich mógł odżywiać go przez pewien czas. Mnie nawet olśnił”<sup>10</sup>.

Zarysowanie jelizawetgradzkiego tła jest konieczne, żeby zrozumieć to, co stanie się wkrótce. Tu, w prowincjonalnym mieście, wyłania się idea opery. Rodzi się w czasie spotęgowania wszystkich możliwych sprzeczności, pytań, decyzji. Wojna, rewolucja, przełom życiowy, tajemnice egzystencji, sztuka i religia, wielokulturowość Ukrainy i bezkulturowość ideologii komunistycznej, samotność oraz lęk – wszystko to jest dramatycznym siedliskiem artystów. I ich idei – opery.

Przyjaciele artyści rozstają się; Iwazzkiewicz już w październiku 1918 roku wyjedzie do Warszawy, jego kontakty z Szymanowskim na długie lata się urwą. Ale z Jelizawetgradu obaj wyjadą z wielką ideą *Króla Rogera*. Różnie ją potem rozwiną. Teraz trwa jeszcze czas krystalizacji.

## *Spotkanie*

Kompozycja Iwazzkiewiczowskich *Spotkań z Szymanowskim* osnuta jest wokół miejsc i idei. Głównie miejsc: *Kalnik, Secesja, Tymoszwówka, Kijów, Elisawetgrad, Odessa, Efebus* [dzieło!], *Warszawa, Zakopane, Davos, Ostanie spotkania*. Książka ma trzy *leitmotivy* – miejsca, egzystencję i sztukę. Może jeszcze dodałbym przyjaźń, lecz jest to przyjaźń, w której uczucie przyjaźni miesza się z innym, podziw zderza z ukrytym żalem, wierność przyjaźni kłóci się z absolutną niezależnością każdego z indywidualów. Miejsca, gdzie egzysten-

<sup>8</sup> Tamże, s. 63.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 64.

cja i sztuka spotykają się, w których dokonuje się duchowy wzrost pisarza, zostają przez Iwaszkiewicza wydobyte na jaw. Domyślamy się, że równie wiele pozostaje niewydobyte ze sfery intymnej, ciemnej niepamięci. Nerozerwane sploty: egzystencja, sztuka i kultura, pamięć i niepamiętanie jako akty świadomości, hołd i subiektywna kreacja portretu geniusza.

To wszystko rzuca światło na temat odeski. Rozświetla zagadkę osobnego rozdziału poświęconego temuż miastu. Nie, nie mogło być inaczej, pomimo że we wspomnieniach o samym mieście Odessa i jego ludziach nie napisze Iwaszkiewicz prawie nic. Właściwie: nic.

Dlaczego Odessa? Skąd jej refleksy aż w *Sławie i chwale*, skąd są one w *Książce moich wspomnień*, gdzie jest osobne wspomnienie o Szymanowskim? Teksty te łączy rok 1947: wtedy ukazują się *Wspomnienia o Szymanowskim* i wtedy kończy się akcja *Sławy i chwaty*. A więc – wojna i wojenna cezura, kres krótkiego powojnia. I nowy świat, nowy etap. Bez Szymanowskiego, za to z jego Dziełem. Także z *Królem Rogerem*, operą wtedy niemal zapomnianą. Dlaczego Odessa...

Odpowiedź tkwi w słowach, które opisują nie samą Odessę, lecz wyjazd Iwaszkiewicza z Jelizawetgradu do Kijowa. Pisarz żegna się wtedy – intelektualnie, egzystencjalnie i, śmiem napisać, duchowo – z Ukrainą.

Życie jest cyklem następujących po sobie pożegnań. Jeśli są one dobrze zorganizowane znaczeniowo, stają się mitotwórcze, są mitotwórstwem. Autor *Mapy pogody* myśli o idei *Króla Rogera* i wielkiej, dwutomowej powieści *Efebos* pióra Szymanowskiego, której fragmenty kompozytor czytał mu w Jelizawetgradzie. On, Szymanowski, jest wtedy we własnym, wewnętrznym poczuciu w tym samym stopniu pisarzem i kompozytorem<sup>11</sup>. Zapisuje wielką metaforę kulturową, którą stworzyć może tylko „czysty” Artysta przez wielkie „A”: nieskalany doraźnością, historią, polityką. Artysta jakby postnietzscheański, postwagnerowski i poststirnerowski. W tym ostatnim „post-” pobrzmiwa groza nihilizmu kończącego się samobójstwem. Jak u Maxa Stirnera<sup>12</sup>. Tę grozę i Szymanowski, i Iwaszkiewicz szybko od siebie odsuną. Jakże lekko to uczynią...

(Może ów brak ostatecznego napięcia tragizmu jest rysą ich sztuki, w której bez końca i zawsze wybierają życie, siebie i sztukę?)

Znakomicie tę dialektykę nicości i ocalenia przez sztukę jako jedyną »zbawicielkę« przejrzał u obu artystów Edward Boniecki, pisząc:

„Zabić piękno znaczyło jednakże zabić samego siebie, zamordować egzystencję. Mordowane piękno odślaniało potworną czeluść nicości. Na ten widok wyobraźnia rodziła natychmiast nowe piękno, aby zasłonić przepaść. Z nicości

<sup>11</sup> Zob. K. Szymanowski, *Efebos*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 2, *Pisma literackie*, s. 109-199; por. T. Cyz, „Efebos” Szymanowskiego, „Zeszyty Literackie” 4 (2008), s. 64-67; A. Wightman, *The book of „King Roger”. Szymanowski’s opera in the light of his novel „Efebos”, „Musica Iagellonica”* 1997, Vol. 2, s. 161-213).

<sup>12</sup> Por. M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, przeł. J. i A. Gajkiewiczowie, wstęp L. Kusak, przejrzał A. Węgrzecki, Warszawa 2012.

wyłańiała się sztuka. Źródłem i tworczywem sztuki jest nicość. Radość z istnienia i pomnażanie jej przez szczególną koncentrację istnienia w sztuce rodzi się z lęku przed nieistnieniem. Egzystencja narasta na nicości, obrasta ją i pragnie pochłonać. Pragnie unicestwić nicość, czyli zaistnieć w pełni, stać się pełnym bytem. Przeżycie nicości było najgłębszym doświadczeniem Iwaszkiewicz-artysty. Być może jest to w ogóle najgłębsze doświadczenie sztuki.

Z nicości i pełni bytu narodził się Dionizos. Wiecznotrwały i unicestwiany bóg przemiany, bóg pogranicza. Bóg życia i śmierci, Eros i Thanatos w jednym bóstwie<sup>13</sup>.

– Tu pojawi się Dionizos odeski, czarnomorski, ukraiński.

Znamy różne wizje, alegorie, metafory Ukrainy. Bywa ona stepem bez końca (romantycy), żyzną krainą ziemian i handlowców (kontrakty kijowskie), zacofaną Małorosją i błotnistym kresem cywilizacji (z punktu widzenia Wielkorusów), lecz bywa również „stepową Helladą”, jak u Jewhena Małaniuka<sup>14</sup>.

Tymczasem Iwaszkiewicz zapisuje *ex post* – jeszcze nie znając ani Odessy, ani Włoch – metaforę Ukrainy jako Sycylii: „Mój powrót z Jelizawietgradu do Kijowa – pisze – wtedy, w czerwcu 1918 roku, to jedna z pamiętniejszych dla mnie podróży”.

I dalej – wpada w tonację melancholii i mitologizacji: „A jednocześnie patrząc na te pejzaże, z którymi wiedziałem, że się żegnam, ponieważ mój wyjazd do Warszawy był już postanowiony, wciągając w nozdrza ten zapach stepów i pól, zapach mojej młodości – przebierałem w głowie wszystko, cośmy z Karolem przegadali w Elisawetgradzie, wszystko, co on mi powiedział, a co stwarzało prawdziwą epokę w moim życiu.

Obrazy Włoch i Sycylii, nowe możliwości muzyczne, sens misteriów bachicznych, znaczenie mitów greckich w tym oświeceniu, jakie im nadawał Zieliński, wreszcie możliwości tworzenia dla wielkiego teatru, wiara we własne możliwości, wszystko to mieszało mi się w głowie i ułatwiało bezsenność na stopniu wagonu, z hałasem przemierzającego pogrążone w zapachach nocy pola. Z rozmów tych specjalnie utkwił mi w pamięci i uderzył wyobraźnię obraz Sycylii taki, jaki roztoczył przede mną Szymanowski i jaki później – w wiele lat później – sprawdziłem naocznie. A jednocześnie tak jadąc przez ziemię mojej młodości, odczuwałem coś wspólnego pomiędzy nią a ojczyzną Empedoklesa.

I tu, i tam warstwy kultur wschodu i zachodu nakładały się jedna na drugą, tworząc specyficzną aurę. Tylko że tutaj ślady tych kultur znikają z powierzchni ziemi, zmiatane kataklizmami historii, podczas gdy na Sycylii istniały obok siebie, tylko wyciągnąć ręce po nie: ze wszystkich stron otaczały one podróżnika<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> E. Boniecki, *Ja niegdyś Roger. Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014, s. 148. Wywód dotyczy „walki” Iwaszkiewicza z estetyzmem.

<sup>14</sup> Por. E. Papla, *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans*, [w:] *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 253-316.

<sup>15</sup> J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, s. 74.

Oto dwie Sycylie: ta śródziemnomorska, spokojna, palimpsestowa, jakby wieczna – i ta czarnomorsko-ukraińska, tak samo bogata, lecz bez końca burzona „kataklizmami historii”. Dwie Sycylie, dwie Europy. Trwania i metafory. To, sądzę, niezmiernie wymowne wyznaczenie. Ukraina jest i nie jest Helladą, Sycylią, państwem Normanów i Bizantyjczyków. Nie jest, bo wszystko tu, nawet piękno, przemija w konwulsji burzenia. Jest, bo i tu, i tam splatają się Wschód i Zachód, Rzym i Bizancjum, Europa i Orient. Splatają, zlewają, nawarstwiają (się). Lecz na Sycylii wszystko trwa w wieczności rozświetlonej słońcem Południa, podczas gdy na Ukrainie rzeczywistość podlega szaleństwu kontynentalnych żywiołów: wojen, wędrówek ludów, rewolucji. Nieosłonięta morzem, Ukraina-Sycylia jawi się bezbronnym dziełem sztuki. Czy coś ten fatalizm może pokonać? Tak, sztuka.

Sztuka przekracza, wierzą w to mocno Iwaszkiewicz i Szymanowski, przekracza wszystko, co dzieje się wokół – wojnę, rewolucję, barbarzyństwo. Panestetyzm artystów chce być radykalny: tylko sztuka! Czy jest „moralny”? A wolno o to pytać!<sup>16</sup>

Z niejaką przesadą można powiedzieć, że w Odessie tryumfuje wiecznie żywy Dionizos; trwa tam krótko misterium sztuki na tle teatru miasta, wojny, zmiany ogarniającej jak płomień świat i życie artystów.

We wrześniu 1918 roku na krótko – zainspirowani ideą *Króla Rogera* – Szymanowski i Iwaszkiewicz zjeżdżają dla Odessy. Zjeżdżają do miasta-mitu, jakby odrealnionego, miasta, które wchłonęła w siebie. Miasta jak z migawek, pocztówek, trochę przypominającego monumentalną dekorację, w której panowie twórcy koncelebrują akt twórczy. W książce *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim* Iwaszkiewicz wspomina to niezwykle spotkanie:

„Szymanowscy mieszkali wtedy w willi Leonów Dawydowych (z Kamionki) na Średnim Fontanie. Willa położna była tuż nad brzegiem morza, na dosyć wysokim wzniesieniu. Posiadała własną plażę i kajutę do rozbierania się. Na plażę schodziło się po kilkunastu stopniach. W domu mieszkali oprócz Szymanowskich gospodarze, Leon Dawydow, jego żona Marianna i córka ich, przesłiczna, szesnastoletnia Alionuszka. Czas był już wspaniały, niebo bez chmurki, cały ranek spędzaliśmy na plaży i w wodzie. Popołudniu siedzieliśmy na wysokim brzegu nad wodą, omawiając nasze sprawy oraz czytając najmłodsze moje utwory, które przywiozłem ze sobą do Odessy i nowe rozdziały *Efebosy*, których jeszcze nie znałem. Między innymi rzeczami pokazałem Karolowi małe szkice do wierszy, które zrobiłem w moim kalendarzyku, w wagonie pomiędzy Kijowem a Odessą. Były to zamierzone ongi przeze mnie jako muzyczne (fortepianowe) utwory, a zrealizowane teraz w słowie *Pieśni Muezzina Sza-*

<sup>16</sup> Też same pytania w czasie I wojny światowej zadawała Zofia Nałkowska, odpowiadając sobie na nie interpretacją *Kordiana* Słowackiego. Zob. J. Ławski, *Konfuzja. Zofia Nałkowska czyta „Kordiana”*, [w:] *Poetyka losu i historii. Profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, red. K. Gajda, R. Stachura-Lupa, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2017, s. 593-605.

*lonego*. Podobały się Karolowi bardzo i zaraz po powrocie do Elisawetgradu przystąpił do komponowania tych pieśni. Mogę śmiało powiedzieć, że jest to jedyne utwór, w którym nasza współpraca zrealizowała się całkowicie<sup>17</sup>.

Szymanowski umrze w Lozannie w 1937 roku. Do końca życia Iwaszkiewicz powraca do genezy opery *Król Roger*. Do końca życia opisuje Odessę, pomimo że miasta tego nigdy dobrze nie poznał (tak jest w powieści *Sława i chwala*). W 1965 roku wspomina jeszcze...

„Toteż ile razy myślę o »genezie *Króla Rogera*«, widzę raczej właśnie ten moment: siedzieliśmy na wysokim brzegu morza obok willi państwa Dawydow w ten sposób, że sylwetkę Karola widziałem na tle niebieskiej, zielonawej wody (pierwszy raz wtedy ujrzałem morze) i długie godziny spędzaliśmy na mówieniu sobie, jak będzie wyglądał nasz *Roger* i ile »nierozwiązanych zagadek« postawimy nie tylko naszemu widzowi i słuchaczowi, ale także reżyserowi i inscenizatorowi. Szymanowski do mojego tekstu dopisał bardzo szczegółowe didaskalia, opisując dekoracje wszystkich trzech aktów. Zrobił to, ponieważ ja nie widziałem tego wspaniałego tła, na którym chciał umieścić swój dramat, mogłem to sobie co najwyżej i bardzo niedoskonale wyobrażać. Ale didaskalia te są zbyt szczegółowe, ażeby dały się zrealizować na scenie, szczególnie we współczesnym teatrze – a zdaje mi się, że Szymanowski tak dokładnie podawał te opisy, gdyż chciał pamiętać o tych widokach, chciał je sobie w wyobraźni wciąż wywoływać<sup>18</sup>.

Warto zobaczyć ten szczegół – najmniejsza bodaj wzmianka o mieście zamienia się w rozmowę o sztuce. W Odessie trwa i kulminuje proces twórczy, rodzi się dyskurs nowej i wspólnie kreowanej sztuki. Co się poczyna w Jelizawetgradzie, rozwija się w Odessie. Jeszcze opuszczając Jelizawetgrad i udając się do Kijowa, Iwaszkiewicz zapisuje nie bez odrazy wrażenia, jakie wywołuje w nim wojna. Przekłeta wojna trwa jakby na przekór ambicjom artystycznym, ideom dzieł, dyskursem sztuki i samym twórcom-efebosom, skupionym na sobie i ich bogu: sztuce. Lecz... wojna brutalnie jest.

Estetyzm wynosi pisarza ponad jej ofiary:

„Jadąc tak na stopniach wagonu, w zmierzchu letniej nocy, obmyślałem sprawy i działania bardzo odległe od bab z worami, zdemobilizowanych żołnierzy i szaromundurowych owoczesnych »szkopów«, którzy napełniali pociąg<sup>19</sup>.”

Można te zdania czytać ze zrozumieniem, można z oburzeniem. Iwaszkiewicz i Szymanowski trwają w odurzeniu sztuką. Nawet jeśli jest to ich prywat-

<sup>17</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wspomnienia o Szymanowskim*, s. 78. O rodzinie Dawydowów, o „romansie” Szymanowskiego i Natalii Dawydow ciekawie pisze Teresa Chylińska w książce: *Karol Szymanowski. Romans którego nie było. Między Tymoszówką i Wierzbówką*, Kraków 2018. Por. minirecenzję: A. S. Dębowska, rec. Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski. Romans którego nie było. Między Tymoszówką i Wierzbówką*, Kraków 2018, „Książki. Magazyn do Czytania” nr 2[35]/ 2019, s. 74.

<sup>18</sup> J. Iwaszkiewicz, *Geneza „Króla Rogera”*, [w:] K. Szymanowski, *Król Roger*, libretto J. Iwaszkiewicz, K. Szymanowski, Warszawa 2000, s. 26-29.

<sup>19</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wspomnienia o Szymanowskim*, s. 75.



ny gest niezgody na makabrę wojny i rewolucji, to wyrażają go skrajnie. W ich – szczególnie Iwaszkiewicza – podejściu do świata pogrążonego w chaosie nie ma ani krztyny czułości, empatii. Brak nawet próby zrozumienia prostych uczestników teatru wojny. Patrzą na nich jak na marionetki. Patrzą – a myślami sięgają do nie-rzeczywistości: Sztuki, Podróży, Sławy, Miłości, Spełnienia.

Nie ma tu stoicyzmu. Jest ekstaza tworzenia – obok przechodzą fronty, giną tysiącami ludzie, mrze stary świat. Oni... tworzą.

Nieustająca zmienność historii, przemijanie wszystkiego i wszystkich, piękno w spazmatycznym splocie z miłością i śmiercią, erotyzm – bez wyjątku te wielkie tematy Iwaszkiewicza tkwią w nim wtedy, wychodzą na jaw, krystalizują się. Tkwią w obrazie zmiażdżonej wojną Ukrainy, którą zaraz pożegna. Już czuć, że wojna dogasa. Z dystansu lat Iwaszkiewicz zdradzi, czym wtedy żył. Tam, na Ukrainie, jego wyobraźnię pobudzała Sycylia, „opowiadana” mu przez starszego Szymanowskiego. Amalgamat tematyczny – życie, śmierć, miłość, historia, piękno – całe skłębienie żywiołów, sił, myśli, obrazów wyobraża dlań przestrzeń wzburzonego morza, którego w czerwcu 1918 roku jeszcze nie zna, a które już wkrótce pozna w Odessie. Tymczasem przypomnę, jak wspominał tę pracę wyobraźni, przenosząc się myślą z Ukrainy na Sycylię –

„Sycylia do dziś dnia jest tą krainą tajemniczą i barwną, o ile oczywiście nie traktować jej po turystycznym, gdzie na każdym kroku mieszające się z sobą różnorodne elementy, ślady najrozmaitszych religij ułatwiają spojrzeń historyczne na zjawiska tego świata. Metopy z Selinuntu umieszczone w średniowiecznym klasztorze, przepiękna Martorana, mieszająca elementy baroku z bizantyzmem złożonych mozaik, które tak uderzyły Szymanowskiego, opuszczona świątynia w Segeście, która nigdy nie była dokończona i pozostała aż do ostatnich czasów szkicem doskonałym – wszystko to dziś jeszcze pobudza moją wyobraźnię, a jakże musiało działać na umysł młodego człowieka, który nic jeszcze w świącie nie widział, prócz swojego rodzinnego miasta i który dopiero za parę miesięcy miał ujrzeć ten żywioł wszystko łączący – morze”<sup>20</sup>.

Po raz pierwszy w Odessie, jak przypuszczam, wewnętrzne życie Iwaszkiewicza ujawnia się w pełni, choć nie zyskuje jeszcze artystycznego spełnienia. Wyraża się w spojrzeniu na morze, w odczuciu symbolicznej granicy pomiędzy światem marzeń dzieciństwa a realną przestrzenią innego świata, w którym przyjdzie mu się dopełnić jako człowiekowi i artyście.

Na początku września jedzie na krótko do Odessy. O tej porze roku trwa tam jeszcze „sezon”. Jest ciepło, można się kąpać, opalać, sycić słońcem. W Odessie już czeka na niego Szymanowski. Spotykają się dwaj artyści, dwaj doskonale rozumiejący się odmienicy, kochający męskie piękno, ciało. Są ambitni, pragną uciec ze świata śmierci, wojny, rewolucji, z prowincji w rzeczywistość piękną, jakie odsłania tylko sztuka.

Kończy się straszna wojna – oni jadą do Odessy...

<sup>20</sup> Tamże, s. 74-75.

„W jakiś czas po tym odebrałem od Karola list już z Odessy, dokąd; w końcu sierpnia wyjechał z matką i siostrą na kąpiele morskie. W liście tym przysyłał mi pieśni do słów Rabindranatha Tagore, które skomponował do tekstów niemieckich, z prośbą o przetłumaczenie tych tekstów na polski. Szymanowski w tej epoce użalał się na brak tekstów do pieśni i prosił, abym mu coś bardzo luźnego – nadającego się do przemian, i swobodnego traktowania – skomponował. Wprawdzie istniały już wtedy moje oktostychy, które bardzo interesowały Szymanowskiego, ale uważał, jak mi mówił, że są one tak napełnione treścią poetycką, że muzyki już nie potrzebują i muzyki nawet nie zniosą. (...)

Złożyło się tak szczęśliwie, że ciotka nasza Józefa Szymanowska miała jechać w początkach września do Odessy, do córki swej Michaliny Przyszychowskiej i prosiła mnie, abym jej towarzyszył w tej drodze, gdyż bała się sama jechać w tych niepewnych czasach. Opłaciła mi ona drogę – tem samym najważniejszy szkopał tej wyprawy upadł – i takim sposobem mogłem odbyć tę miłą i ważną podróż<sup>21</sup>.

Zaraz w willi Dawydowów siadają do planu *Króla Rogera*, obaj zafascynowani teoriami religijnymi Tadeusza Zielińskiego, badacza starożytnych religii. *Ex post* Iwaszkiewicz tak objaśnia tę fascynację, która powoli przeobraża się w ideę opery:

„Filozofia *Króla Rogera* jest dość prosta. Oparta ona jest na pewnej scenie z *Bachantek* Eurypidesa, a właściwie mówiąc, na interpretacji tej sceny u profesora Zielińskiego, w jego wstępie do rosyjskiego przekładu tej tragedii. Inni tłumacze i filologowie nie widzą w tej scenie tego, co tam spostrzegął Zieliński. Mianowicie w scenie Penteusza z przebranym Dionizosem Zieliński zauważa zmysłowe podniecenie, które Penteusza ciągnie na święto *Bachantek*, mimo iż pozornie sprzeciwia się on kultowi Dionizosa i dionizyjskiemu upojeniu. Dionizos malując mu sen upojonych *Bachantek* świadomie podnieca upartego króla i tym samym wciąga go w zasadzkę. Otóż to podniecenie zmysłowe i niezdrowa ciekawość Penteusza znajduje swoje echo w zmysłowej ciekawości Rogera, która ogarnia go we wszystkich spotkaniach z tajemniczym pasterzem. Religia pasterza, religia dionizyjskiego upojenia działa na Rogera, jak na Penteusza, jedynie zmysłowo i dlatego Roger, pomimo iż idzie za pasterzem i dochodzi aż na scenę teatru antycznego, pozostaje w ostatniej scenie dramatu sam, z rozdźwiękiem w duszy. Dionizos porzuca go. Zostawia go samotnego jak dawniej, z Edrisim i Roxaną, z mądrością i miłością<sup>22</sup>.

I Szymanowski, i Iwaszkiewicz pragną przez libretto wyrazić siebie – tajemnicę miłości, śmierci, sztuki. Lecz przecież nie mają tych samych doświadczeń, są różni wiekiem. Kompozytor wspomina ciągle pierwszą podróż w 1911 roku na Sycylię; z kolei dla pisarza to Odessa jest jego czarnomorską Sycylią,

<sup>21</sup> Tamże, s. 76-77.

<sup>22</sup> Tamże, s. 79. Zob. jednak sądy bardziej złożone: T. Cyz, *Powroty Dionizosa: „Król Roger” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Warszawa 2008.

odkryciem morza, wejściem w Śródziemnomorze, przybliżeniem Sycylii realnej. Lecz „realna” znaczy już wtedy – mityczna. W ten sposób i Odessa ulega mityzacji. Jak trafnie zauważono, „morze jest dla tego miasta widokiem z oknem na Wieczność”<sup>23</sup>. Ale wieczność „ludzka” dają tylko sztuka lub miłość. Tu, właśnie tu, drogi Szymanowskiego, apologety zmysłowej miłości, i Iwaskiewicza, apologety piękna, zaczynają się rozchodzić. Przyzna to sam Iwaskiewicz: „Poznanie prawd kultu Dionizosa przemieniło Rogera wewnętrznie. Tak samo Szymanowskiemu się zdawało, że się przemienia wewnętrznie przez kult miłości pojętej najbardziej zmysłowo. »Jednego w życiu nie żałuję, że dużo kochałem...« Mój pogląd na te sprawy był zasadniczo odmienny”<sup>24</sup>. Odessa staje się dla autora *Dionizji* podsumowaniem, syntezą Ukrainy i jej przekroczeniem, otwarciem na przestwór wieczności piękna i kulturowej nieśmiertelności, którą ucieleśnia Śródziemnomorze.

W sensie egzystencjalnym w Odessie pisarz zaznaje w spotkaniu z kompozytorem chwil szczerości, uwolnienia od brzemion skrytości, tajemnicy, grzechu, bycia poza normą. – Ten proces uwalniania się od tajemnic zaczął się już w Jelizawetgradzie, gdzie Szymanowski stał się niejako mistrzem młodzieńczego Iwaskiewicza: „Piłem słowa Szymanowskiego z zachwytem. W bardzo długich, olbrzymich rozmowach – raczej opowiadaniach – Karol rekapitulował całe dotychczasowe swoje życie”<sup>25</sup>. Zbliżyli się, odkrywając przed sobą tajemnice życia. Nieznana siła w tej samej chwili ich jednak od siebie oddalała, inaczej rozumieli znaczenie życia. Tylko jedno w ich obrazie istnienia było *constans*: apoteoza sztuki. I w apologii tej jednak nie byli do końca zgodni. Nieodległa przyszłość miała ich poróżnić. Zarysy libretta stworzonego w Odessie nie przetrwały próby czasu. Szymanowski zmienił je, napisał od nowa III akt, czego Iwaskiewicz, jak sądzę, n i g d y do końca mu nie darował. Rozstawali się, jak przypuszczali, na krótko:

„Na razie siedzieliśmy nad zalanym słońcem brzegiem Morza Czarnego i szkicowaliśmy ten dramat, bardzo jeszcze waga jego dla nas przejęci. Wydawał się nam nasz pomysł prawdziwym objawieniem i ogadywaliśmy całymi

<sup>23</sup> M. J. Olszewska, *Obraz Odessy w „Śławie i chwale”...*, dz. cyt.

<sup>24</sup> J. Iwaskiewicz, *Wspomnienia o Szymanowskim*, s. 80. A dalej Iwaskiewicz narzeka: „W mojej wersji pierwotnej wszystko się odbywało daleko prościej. Roger nie tylko odnajdował Dionizosa na ruinach starego teatru, ale szedł za nim i dalej – rzucał się w odmęt dionizyjskiego, tajemnego kultu pozostawiając na arenie Edrisiego i Roxanę. Było to przeciwne historii, ale logiczniejsze dramatycznie. Roger nie tylko poznawał Dionizosa w pasterzu, ale szedł za nim w mrok, porzucając wszystko dla niego. Szymanowski to zakończenie odmienił, nie rozumiał może tego ostatecznego wyrzeczenia się świata, jakie ja wprowadzałem, może to moje proste zakończenie uważał za zbyt proste stawianie kropki nad i – dość że mój trzeci akt odrzucił, a napisał natomiast prawie całkiem inny, który dzisiaj figuruje w operze nawet stylem różniącym się od mojej części.

Ale to nastąpiło znacznie później, w Ameryce” (s. 80).

Sądzę, że było zupełnie odwrotnie. Szymanowski odrzucił naiwne, ekstatyczne zakończenie Iwaskiewicza, wybierając własne: tragiczne, tajemnicze.

<sup>25</sup> Tamże, s. 65.

godzinami nawet najdrobniejsze jego szczegóły. Umówiliśmy się w ten sposób, że Karol miał napisać scenariusz zewnętrzny wszystkich trzech aktów, ja zaś miałem napisać wszystkie »role«, że tak powiem”<sup>26</sup>.

Dni odeskie – zawsze! – mijają szybko. Słońce, morze, życie, towarzystwo, polor Orientu i śródziemnomorskie *dolce far niente* tworzą tu jedyną w swoim rodzaju iluzję. Polega ona na obietnicy, że to, co trwa – te odeskie dni i noce – już wkrótce się powtórzy. Że tu, tacy sami i ci sami, powrócimy. Tymczasem w Odessie trwa przede wszystkim błogie przemijanie, sycimy się szczęśliwością, w której tymczasowość i doznanie wieczotrwałości, błogość i nieznaną niepokój tworzą uludę bezczasu. A czas biegnie tu szybciej niż gdzie indziej. Jakby czas i słońce stały się jednym...

„Parę dni słońca w Odessie minęło szybko, musiałem wracać do Kijowa, gdzie rozpoczęte starania o przepustkę na wyjazd do Warszawy wymagały mojej obecności. Zresztą nie mogłem długo siedzieć u mojej kuzynki Przyszycowskiej, a Karol, sam korzystający z gościnnego zaproszenia Dawydowów, nie mógł mnie zaprosić do siebie.

Rozstawaliśmy się pełni planów i nadziei. Co prawda, Szymanowski wahał się, co robić. Był to początek września 1918 roku i zaczynało być jasne, że Niemcy przegrają. Trzeba było się spieszyć z decyzjami. Szymanowski był obciążony rodziną (...). Podczas kiedy ja odważnie zapowiadałem swój wyjazd, Karol, wiedząc, iż równa się to zerwaniu z całą przeszłością, nie bardzo się mógł zdecydować. Mimo to, nie spodziewaliśmy się, że tak nieprędko się zobaczymy. Przeciwnie, sama współpraca, ostatecznie zdecydowana w Odessie, wymagała naszego stałego, jeżeli nie osobistego, to w każdym razie listownego kontaktu.

Tymczasem, właśnie po moim wyjeździe z Odessy, nasze stosunki zerwały się na czas dłuższy. Jeszcze w październiku czy listopadzie otrzymałem od Szymanowskiego list – nadszedł on już do Warszawy – ze szczegółową dyspozycją inscenizacyjną *Króla Rogera*, ale to była ostatnia wiadomość przed znaczną przerwą w naszych stosunkach.

Gdyśmy się spotkali prawie w półtora roku potem, już w Warszawie, nasza wzajemna sytuacja była całkowicie zmieniona”<sup>27</sup>.

To koniec iluzji. Do Odessy już nigdy razem nie powrócą. Za półtora roku spotkają się w Warszawie – obcy, inni. Inni „inni”, tak trzeba by to zapisać.

Iwaszkiewicza mocno pociąga wątek Dionizosa, motyw zakamuflowanego homoerotyzmu, ujętego w figurze Pasterza, wyzwoliciela od masek kultury, fałszu salonów i egzystencjalnego samozakłamania. Dziennik młodego Iwaszkiewicza urywa się już na 1911 roku, do jego pisania powraca on dopiero w roku 1921. Liczne wspomnienia Iwaszkiewicza o Szymanowskim łączą dwie cechy: podziw dla jego muzycznego talentu i wspomnienie ekstazy twórczej,

<sup>26</sup> Tamże, s. 80.

<sup>27</sup> Tamże, s. 81 [podkr. moje – J. Ł.].

która zaczęła się w Jelizawetgradzie, a apogeum osiągnęła w Odessie we wrześniu 1918 roku.

Tu osobista dygresja. Od wielu lat podróżując do Odessy, doświadczam podobnego uczucia: Odessa, miasto śródziemnomorskie, miasto czarnomorskie, ze słynną operą, teatrami, wybujałą secesją ulic Derebasowskiej, Kanatnej i Piereobrażenskiej, sprawia jednak, mimo wszystko, że podróżnik przeżywa jakiś rodzaj śródziemnomorskiej ekstazy. Emocje zwyciężają rozum, samoświadomość i świadomość kulturowa kapitulują przez ewokacjami nieskończoności morza i bezmiarem słońca, rzeczywistymi i symbolicznymi kreatorami przestrzeni Odessy. Raz jeszcze podkreślę – chodzi tu o prymat, tryumf euforycznych emocji nad czysto racjonalną percepcją miasta.

### *Sens*

Dlaczego spotkanie Iwaszkiewicza z Szymanowskim w Odessie wydaje się warte wspomnienia? Oglądane z dalekiego dystansu pokazuje ono nie tylko jedno z apogeów wzajemnej relacji dwóch wielkich artystów. Odślania genezę dzieła operowego, które dopiero w drugiej połowie XX i w XXI wieku miało nabrać sławy. Sto lat po tym spotkaniu (AD 2019) widać też, jak mało zmienił się świat. Odessa czeka na rozstrzygnięcia, trwa napięcie na Krymie i w Donbasie, do włoskiej Sycylii dobijają łodzie z uchodźcami z Afryki, ale w operze i amfiteatrze wciąż od XIX wieku grają te same opery.

Taki sam straszny świat – i ta sama „wieczna” sztuka.

*Król Roger* Karola Szymanowskiego to współcześnie najgłośniejsza polska opera<sup>28</sup>. Historia opowiedziana w *Królu Rogerze* jest nader prosta. Brak akcji to najczęściej pojawiający się zarzut wobec obu librecistów, Iwaszkiewicza i Szymanowskiego.

Oto w XI wieku na Sycylii panuje sławny król Roger II (1095–1154)<sup>29</sup>. Z pochodzenia jest Normanem. Na jego dworze i na całej wyspie mieszkają się wpływy kulturowe: pogańskie, greckie, rzymskie, bizantyjskie, normañskie i arabskie. Uczony, potężny i okrutny Roger panuje na wyspie, gdzie dominuje zaszczerpione z Bizancjum chrześcijaństwo. Na jego dwór przybywa tajemniczy Pasterz, głoszący wiarę w ekstazę, radość, miłość, zmysłowe piękno. Roger – inaczej niż jego żona Roksana – nie od razu ulega tajemniczemu przybyszowi, nie chce go jednak ani zabić, ani uwięzić. Wezwany na sąd przed króla Rogera, Pasterz porywa za sobą Roksanę, tj. żonę króla, i dworzan, którzy tworzą bak-

<sup>28</sup> Por. P. Kamiński, *Szymanowski Karol*, [w:] tegoż, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 1567-1571.

<sup>29</sup> O królu i jego epoce zob. P. Aubé, *Roger II: twórca państwa Normanów włoskich*, przeł. B. Biały, Warszawa 2012; H. Houben, *Roger II. von Sizilien. Herrscher zwischen Orient und Okzident*, Cambridge Medieval Textbooks.

chiczny korowód. Na samym końcu za korowodem Pasterza podąża Roger i jego wierny doradca, uczony arabski Edrisi.

W III akcie – na scenie teatru – Pasterz objawia się jako Dionizos, bóg rozkoszy, szczęścia i upojenia zmysłowego. Głęboką nocą wzywa do siebie także Rogera, który traci Roksanę, dworzan, służbę, podążających za Dionizosem. W kluczowym momencie trzeciego aktu Roger wybierze jednak własną drogę.

Nie stanie się sługą Dionizosa. Nie skaże go, jak pragnęli tego chrześcijanie, na śmierć. Nastaje świt. Słońce sprawia, iż korowód Dionizosa odchodzi, znika. Roger wyciąga dłonie ku Słońcu, by wypowiedzieć kluczowe, wieloznaczne słowa:

Słońce! Słońce! Edrisi! (...)  
Skrzydła rosną!  
Obejmą cały świat!  
A z głębi samotności, z otchłani mocy mej,  
przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam!

(Wyciąga ku słońcu – *jak informują didaskalia* – złożone dłonie, jakby unosząc w nich bezcenny dar)<sup>30</sup>.

Wielki król wybiera Słońce. Pozostając królem, wybiera samotną adorację Życia. Utkana z symboli, mitów i metafor opowieść Szymanowskiego i Iwaszkiewicza sama staje się wieloznacznym mitem. Muzyka Szymanowskiego – oparta między innymi na tradycji Wagnera, Debussyego, Ravela – nadaje temu mitowi wyrazisty, emocjonalny wyraz. I libretto, i opera są utkane z emocji, spotęgowanych, wyrażonych mocnym gestem, symbolem, grą nocy i świtu, słońca i księżyca.

A jednak opera Szymanowskiego i jej libretto kryją w sobie – jak będę tu przekonywał – jeszcze jedną, poza odeską genezą – tajemnicę. *Król Roger* poniósł klęskę podczas premiery w Warszawie 16 czerwca 1926 roku. Do 2000 roku wystawiano go około 26 razy w Polsce, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Czechach, Argentynie, Austrii, USA. Opera nie odnosiła jednak sukcesu aż do przełomowej inscenizacji w Warszawie w 2000 roku w warszawskiej Operze Narodowej, a potem w 2007 roku we Wrocławiu. Reżyserował oba spektakle Mariusz Treliński, scenografię opracował Czech, Boris Kudlička, a kierownictwo muzyczne sprawował Jacek Kasprzyk<sup>31</sup>. To sławne przedstawienie – feeryczne, bizantyjskie, zaskakujące efektami scenicznymi – rozpoczęło jej pochod przez największe sceny. W 2015 roku Kasper Holten – z sukcesem – pokazał

<sup>30</sup> K. Szymanowski, *Król Roger*, Wien: Universal Edition A. G. Wien, dodatek do płyty z przekładem libretta na angielski, niemiecki i francuski, s. 108.

<sup>31</sup> Treliński inscenizował *Króla Rogera* 3-krotnie: w Teatrze Wielkim w Warszawie (2000), w Operze Wrocławskiej (2007), w Operze Narodowej (2018).

*Króla Rogera* w The Royal Opera House w Londynie<sup>32</sup>. Od 2000 roku do dziś operę wystawiono ponad już dziesięć razy.

Operę i libretto przyjęło się interpretować w czterech porządkach (wymiarach). Po pierwsze, jako późnomodernistyczną apologię indywidualizmu, sztuki, wolności. Roger stając przed wyborem: chrześcijaństwo czy Dionizyjski Kult, wybiera wieloznaczną apologię Słońca, którą można odczytać jako pochwałę Życia, filozofii Życia<sup>33</sup>. Po drugie, czyta się operę w kontekście kulturowym: oto wielokulturowa Sycylia – grecka, rzymska, bizantyjska, arabska – jest alegorią Europy, wielokulturowej, bogatej, która wkracząc w epokę późnej nowożytności musi wybrać między tradycją chrześcijańską lub hedonistycznym kultem Dionizosa. Gest Rogera, który składa hołd Słońcu, uchyla ten wybór<sup>34</sup>. Po trzecie wreszcie, *Król Roger* jest odbierany jako tekst i opera posiadające ukryty klucz osobisty: jest nim homoseksualizm Szymanowskiego i Iwaszkiewicza. Ten typ interpretacji bywa dziś szczególnie ekspansywny. Jeden z badaczy (Bartosz Dąbrowski) wprost określa w tytule książki strategię twórcy: *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*. I przekonuje: „Przed wszystkim pozostaje on [Szymanowski] jednak aktorem niemożliwego autobiograficznego spektaklu – jako homoseksualny *outsider*, który zapisuje własną biografię *en abyme*, przez co nieustannie boryka się z poczuciem jej faktycznej nieobecności lub fragmentarycznej połowiczności”<sup>35</sup>.

Właściwie można powiedzieć, że dopiero połączenie tych trzech tropów oddaje w przybliżeniu pełnię znaczeń dzieła. Dzieła, o którym pisze się, że jest „zrobione” z emocji i symboli, że powstało w atmosferze zgodnej i euforycznej współpracy Szymanowskiego i Iwaszkiewicza. We wszystkich opracowaniach podkreśla się wprawdzie, że w III akcie Szymanowski zmienił libretto naszkicowane wspólnie w Odessie. Interpretatorzy zauważają, iż to kompozytor zastąpił tytuł pierwotny (*Pasterz*) tytułem ostatecznym (*Król Roger*)<sup>36</sup>.

Te zmiany nie są ani niewielkie, ani bez znaczenia. Przeciwnie! Ujawniają r o d z i w i ę k, a nawet rozpad czegoś, co nazywam e m o c j o n a l n y m p a k e t e m, jaki Iwaszkiewicz i Szymanowski zawarli w Jelizawetgradzie na Ukrainie, w Odessie, tworząc libretto. Ujawniają one tajemnicę opery i jeszcze jeden plan jej bogatych znaczeń. Krótko postaram się wyniki mych przemyśleń sformułować w pięciu tezach. Dzieje libretta tej opery to długa i skomplikowana opowieść.

Skupmy się na etapie powstania i na samym librecie. Akcentuję, że powstaniu libretta towarzyszyło zarysowanie się muzycznej idei tej opery. Anali-

<sup>32</sup> Premiera inscenizacji Kaspera Holtera odbyła się 1 maja 2015 roku w Royal House w Londynie. Zob. J. Marczyński, *We wnętrzu wielkiej głowy*, „Teatr” 10/2015 (XX).

<sup>33</sup> Por. T. Cyz, *Powroty Dionizosa...*, s. 143-149.

<sup>34</sup> E. Boniecki, *Ja niegdyś Roger...*, s. 12: „Sycylia pod panowaniem Rogera II była dla Szymanowskiego miejscem spełnionej utopii estetycznej”.

<sup>35</sup> B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010.

<sup>36</sup> Por. T. A. Zieliński, *Dramat sycylijski Karola Szymanowskiego*, [w:] K. Szymanowski, *Król Roger...*, dz. cyt., s. 20; T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

zując proces powstawania dzieła, oscylując między tekstem a miejscem, librettem a miejscami, gdzie ono powstawało.

Powtórzmy... Jest rok 1918. Kończy się, przypomnijmy, I wojna światowa. Przez wschodnią Europę przewala się rewolucja bolszewicka. Iwaszkiewicz i Szymanowski należą do polskiego ziemiaństwa zamieszkującego Ukrainę. Wojna i rewolucja pustoszą majątek Szymanowskich w Tymoszwówce. Jak piszą badacze: „W czasie zamętu wywołanego rewolucją bolszewicką dom spalono, drzewa wycięto, a większość rzeczy utopiono w stawie (w tym fortepian Szymanowskiego). Obecnie na miejscu dworu stoi budynek szkolny, w którym mieści się izba poświęcona Karolowi Szymanowskiemu. Iwaszkiewicz był w Tymoszwówce w latach 1903, 1904, 1905, 1907, 1912 i 1913”<sup>37</sup>.

Wspomnijmy jeszcze coś: w Jelizawetgradzie i Odessie Szymanowski czyta Iwaszkiewiczowi powieść pod tytułem *Efebos*, którą kompozytor uznaje za jedno z dzieł swego życia. Powieść otwarcie – choćby poprzez odwołania do *Uczty Platona* – mówi o homoerotyzmie jej autora<sup>38</sup>. Równocześnie obaj tworzą libretto *Króla Rogera* – Iwaszkiewicz wnosi w nie swą kulturę literacką, Szymanowski wiedzę o realiach Sycylii, co widać w rozbudowanych didaskaliach libretta.

Krótko formułuję idee mej interpretacji:

Myśl pierwsza. Libretto *Króla Rogera* jest wyjątkowe na tle librett oper z Europy Środkowo-Wschodniej, odwołujących się do mitu, folkloru lub literatury. Odwołuje się ono do przeżycia Śródziemnomorza jako świata, który uobecnia się realnie w Odessie, miejscu powstania opery, i na Sycylii, miejscu gdzie rozgrywa się jej akcja. Ukraina okazuje się w tej lekturze symbolicznym Śródziemnomorzem, targanym przez historię i pragnącym wyzwolenia od niej. Iwaszkiewicz i Szymanowski tworzą nową metaforę kulturową Ukrainy. Ukraina, a w szczególności Odessa, staje się tu Sycylią epoki Króla Rogera. Jest to indywidualna kreacja tych twórców. Odessa – w opisie rozpięta między morzem, słońcem i willą – ma w sobie coś z Grecji antycznej, gdzie odbywa się uczta pisarza i kompozytora. Ma w sobie coś z bizantyjskiej Sycylii, bo słychać w niej prawosławne chóry, które otwierają operę. Ma w sobie smak Orientu, wyrażony nie tylko przez kulturowe znaki, ludzi, Tatarów i Turków, lecz również przez doznanie słońca. Jest Odessa, jak Sycylia Normanów, sferą liminalną, otwierającą Europę na Kaukaz, Turcję, Bliski Wschód, Bałkany. Podobnie jak Sycylia, otwiera się ona na arabską Afrykę, Bliski Wschód, Francję i Hiszpanię, Grecję i Turcję. Libretto *Króla Rogera* jest więc palimpsestem: na jego

<sup>37</sup> Przypisy w: J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, red. i opr. A. i R. Papiescy, Warszawa 2007, s. 128.

<sup>38</sup> Por. T. Chylińska, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2, *Pisma literackie*, dz. cyt., s. 113: „Karol Szymanowski w *Efebosie* nie wyrzeka się Wilde’owskiej estetyki i filozofii życia, dostrzega wszakże jej ograniczenia, przeczuwa inne a wielkie wyzwania, jakie niosą ze sobą toczące się historyczne wydarzenia. *Efebos-Roger* jest estetyczno-filozoficznym wyznaniem, artystyczną apoteozą, jest też prawdziwie wielkim przez wyciężeniem dekadenceckiego *ego*” [podkr. – Autor]. Czy zupełnym...?



dnie tkwi doznanie Wschodu, to jest Ukrainy. Kumuluje się ono w przeżyciu Odessy – silnym i intensywnym. Odessa jest z kolei Sycylią, a Sycylia kwintesencją – śródziemnomorską kwintesencją – kultury Europy. Jej sprzeczności król Roger rozstrzygnie symbolicznie przez powrót do kultu Słońca.

Idea druga. W Odessie, w willi nad morzem dokonuje się swoiste „zawieszenie” historii. Kreacja libretta i koncepcji muzycznej, wyznania, wspólna lektura *Efebosa*, pragnienie wspólnoty i ucieczki – to wszystko sprawia, że Szymanowski i Iwaszkiewicz zawieszają doświadczenie tego, co dzieje się wokół nich. Oni też – jak Król Roger – są istotami zachwyconymi morzem, jego brzegiem, wspólnotą egzystencjalnego doświadczenia i koncepcją dzieła, które tworzą. Z ich doświadczenia znikają realne miasto i jego mieszkańcy, kultura Odessy, wojna, straszna wojna i rewolucja, która wygnała ich rodziny z majątków ziemskich.

Libretto *Króla Rogera* także będzie wolne od jakiegokolwiek historii, rzeczywistości. Od okrucieństwa, z którego słychać historyczny Roger. Doświadczenie Odessy jest wielką egzystencjalną retardacją Iwaszkiewicza i Szymanowskiego. Twórczym eskapizmem, przełomem i zarazem ostrą cezurą w ich życiu, także – co się okaże – w ich znajomości, przyjaźni.

Teza trzecia. Zawieszenie historyczności oparte jest na pakcie emocjonalnym autorów. Nazywam to doświadczenie *paktem*. Można je nazwać także ekstazą emocjonalną, doświadczeniem zgodności, symbiozy. W Jelizawetgradzie, a szczególnie w Odessie, powstaje emocjonalna podstawa mitu operowego *Króla Rogera*. Jest ona zbudowana na micie Dionizosa: na syntezie życia i śmierci w zmysłowej ekstazie<sup>39</sup>. Iwaszkiewicz i Szymanowski zawierają pakt emocjonalny przeciw światu, który ich otacza: światu wojny i rewolucji, światu fałszu, w którym nie mogą się spełniać ich uczucia (homoseksualność), światu, który szaleje, tonie w chaosie wartości. Europa traci chrześcijaństwo, ale nie zostaje tym samym zbawiona ani przez sztukę, ani przez filozofię.

Lecz jeszcze bardziej pakt emocjonalny obejmuje ich wspólne w tym momencie, irracjonalne doświadczenie życia jako wartości, życia jako prawdy, tworzenia, spełnienia się w miłości. To jest też temat libretta, jakie tworzą. Dionizos tryumfuje tu nad dogmatem „starej” religii chrześcijańskiej i nad potęgą państwa króla Rogera, którego poddani podążają za greckim bogiem. Właśnie w tym miejscu następuje też rozdźwięk. Inaczej to samo upojenie dionizyjskie widzi 24-letni Iwaszkiewicz, inaczej 36-letni Szymanowski, inaczej poeta, inaczej kompozytor.

Sugestia czwarta. Pakt emocjonalny trwa tak długo, jak długo trwa doświadczenie Odessy, natychmiast potem rozpada się, a z nim koncepcja opery i libretta. W Odessie libretto tkane jest z symboli, mitów, rytów, inicjacji, symbolicznych gestów. To piękny, opalizujący, pansymboliczny tekst. To apologia indywidualizmu i Dionizosa jako figury absolutnej wolności, która kontestuje

<sup>39</sup> Por. E. Boniecki, dz. cyt., s. 81-107: *Spotkanie i więź – Iwaszkiewicz i Szymanowski*.

kulturę i historię<sup>40</sup>. W libretcie symbol, mit, idea łączą się w esencjonalnej fabule. Jest ona prosta, nieoperowa, pozbawiona intrygi. Jej istotą stanie się doświadczenie głębi, wznoszenia, wstrzymania czasu przez symbol i mit. Zapisane w Odessie libretto – po wyjeździe Iwaszkiewicza i Szymanowskiego – kształtuje aż do 1924 roku sam Szymanowski. Choć pomysł pozostaje ten sam, nasycenie libretta i opery emocjami jest to samo, to libretto zmienia się w kierunku, którego, jak sądzę, Iwaszkiewicz całkowicie nie akceptował. Nigdy nie pogodził się z rozpadem emocjonalnego paktu, który wtedy zawarł w Odessie. Ów pakt był zresztą czymś trudnym do ujęcia w słowie: jednością przeżycia, euforią, doznaniem wstrząsu wspólnoty duchowej, zaznanej na brzegu Morza Czarnego.

Szymanowski był dojrzalszy. Operę pod tytułem *Pasterz* zmienił w operę *Król Roger*. Tryumf orgiastycznego Dionizosa zastąpił niejednoznacznym gestem Rogera, który ofiaruje serce Słońcu! Twórców zjednoczyła fascynacja Dionizosem, lecz podzieliła skala, siła oddania się żywiołowi dionizyjskiemu. Iwaszkiewicz, twierdząc, chciał podążyć za Dionizosem jak operowa Roksana, żona króla Rogera.

W 1921 roku wykonano – zamieszczone w *Dziennikach* pisarza – tajemnicze zdjęcie Iwaszkiewicza<sup>41</sup>. Zupełnie nagi, młody pisarz pochyla się nad strumieniem w słoneczny dzień. Pije z niego wodę. Zdjęcie podpisane jest w albumie: „Dionizje”. W innym kierunku pójdzie Szymanowski po 1918 roku. Ma przed sobą 19 lat życia, Iwaszkiewicz aż 62 (umrze w 1980 roku)! Szymanowski i jego król Roger nie idą za Dionizosem, idą ku Słońcu: „Jakby tajemną siłą wiedziony – czytamy w *didaskaliach* – idzie ku głębi sam, poczyną się lekko wspinać na piętrzące się stopnie ław. Edrisi patrzy nań ze zdumieniem. Wreszcie Król staje na szczycie teatru pogrążonego w silnym mroku, sam jaskrawo oświetlony porannym słońcem”<sup>42</sup>. I składa ofiarę Słońcu. Co to znaczy? To znak, że wybiera dojrzałość, która nie odrzuca niczego ze świata, w którym żyje. Roger nie potępia Dionizosa. Roger nie potępia chrześcijan. Szymanowski odczytywał zresztą Chrystusa w powieści *Efebos* jako „najsamotniejszego” człowieka na Ziemi. Szymanowski – inaczej niż Iwaszkiewicz – wybiera w literaturze „serce”, a nie mit. Wybiera życie, a nie zatracenie zmysłowe i panestezyzm. Może wybiera też przyczynową Boskość, a nie ekstazę. Ostatecznie król Roger zostaje sam. Z Edrisim, Arabem, który uosabia uczoność i sztukę.

Teza piąta, ostatnia. Oczywiście, libretto i opera *Król Roger* wydają się też najradykałniejszą formę zanegowania bycia w historii, historyczności przez twórców z Europy Wschodniej. Ale negują też dotychczasowe tradycje operowe: „Ten swoisty sycylijski dramat – pisze muzykolog – nie przypomina żadnych znanych oper, ani nie jest przykładem jakiegoś szerszego stylistycznego nurtu w twórczości swojej epoki. Między operami Straussa, Ravela, Schönberga,

<sup>40</sup> Por. J. Prokopiuk, *Hymn na cześć Dionizosa*, [w:] K. Szymanowski, *Król Roger*, s. 46-47.

<sup>41</sup> Zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, s. 96-97.

<sup>42</sup> K. Szymanowski, *Król Roger*, płyta, dodatek z librettem, s. 108.

Strawińskiego, Bartoka, Berga i Prokofiewa zajmuje miejsce odrębne i samotne<sup>43</sup>.

Ucieczka do symboliczno-mitycznej Odessy i na Sycylię nie była możliwa. Twórcy na mgnienie chwili odbiegli wprawdzie od wojny i rewolucji, ale nie mogli tak uciekać bez końca. Szymanowski wycieńczony chorobą zmarł w 1937 roku, nie doczekawszy tryumfu swej opery. Ale Iwaszkiewiczowi powierzył zrodzone na Ukrainie inne dzieło swego życia: powieść *Efebos*. W 1939 roku w pierwszych dniach II wojny światowej Iwaszkiewicz przewiózł rękopis w specjalne miejsce, do mieszkania w stolicy, gdzie miał on być bezpieczny. Ale nie był. Spłonął w czasie bombardowania Warszawy.

Jak na ironię, jeden rozdział w przekładzie na rosyjski (tak!) odnaleziono w latach 80. Dokonała tego prof. Teresa Chylińska w Paryżu u Borysa Kochno, współpracownika baletu Diagiliewa. Iwaszkiewicz do końca życia nie wiedział, że ten rozdział *Efebosa* ocalał<sup>44</sup>. O *Królu Rogerze* pisał z emocjami, ale jako o dziele jakby niespełnionym. Przypuszczam, że część winy przypisywał Szymanowskiemu, który mocno zmienił i II, i III akt libretta. To byłby ironiczno-tragiczny epilog historii, która rozegrała się w Odessie.

Jest też inny: epilog optymistyczny. Dzięki Trelińskiemu opera o Królu, który nie poszedł za Dionizosem, odniosła współcześnie ogromny sukces sceniczny. Jak sądzę, byłby on niemożliwy, gdyby Szymanowski nie złamał emocjonalnego paktu z Iwaszkiewiczem. Gdyby kompozytor kroczył w orszaku za Dionizosem. Na szczęście był starszy – i poszedł za mądrością serca, która niekoniecznie pozostaje prawdą mitu Dionizosa. I zawsze jest ona, mądrość, w swej głębi otwarta...

## Bibliografia

- Iwaszkiewicz J., *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1947.
- Boniecki E., *Ja niegdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014.
- Szymanowski K., *Pisma*, t. 2, *Pisma literackie*, zebrał i opr. T. Chylińska, przedm. J. Błoński, Kraków 1989.
- Cyz T., *Powroty Dionizosa. „Król Roger” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Warszawa 2008.
- *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok – Odessa 2016.

<sup>43</sup> T. A. Zieliński, *Dramat sycylijski Karola Szymanowskiego*, s. 20.

<sup>44</sup> T. Chylińska, *Efebos odnaleziony!*, [www.polskamuzyka.eu](http://www.polskamuzyka.eu) [30.04.2018].

**Jarosław Ławski**

*'East-West' Chair of Language and Literature Studies  
University of Białystok*

**ODESSA 1918: AT THE WELLSPRING OF THE LIBRETTO  
FOR KING ROGER  
BY IWASZKIEWICZ AND SZYMANOWSKI**

**Abstract**

The paper discusses the genesis of the libretto of *King Roger*, the most renowned opera by the Polish composer Karol Szymanowski (1882–1937), premièred in Warsaw in 1926. The idea and the initial version of the libretto originated in 1918 in Yelisavetgrad (now Kropyvnytskyi) and Odessa, where the librettist and the composer met at the end of World War I. It was a momentous meeting for both of them. Szymanowski later altered the original ending of the opera, as Iwaszkiewicz regretfully notes in his *Meetings with Szymanowski* (Kraków 1947).

**Keywords:** opera, libretto, *King Roger*, Karol Szymanowski, Jarosław Iwaszkiewicz, war, Dionysus.

**JAROSŁAW ŁAWSKI** – prof. zw. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Kolegium Literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Dziekan Wydziału Filologicznego UwB. Zainteresowania badawcze: literatura XVIII – XX wieku, faustyzm i bizantyzm, polsko-wschodniosłowiańskie związki kulturowe, relacje geopolityki i kultury, Młoda Polska oraz Czesław Miłosz. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza” oraz „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Autor wielu książek, w tym: *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (Białystok 1995) oraz *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010). Edytor *Horsztyńskiego Słowackiego* w serii Biblioteki Narodowej oraz III-tomowych *Pism rozproszonych* Zygmunta Glogera. Ostatnio wydał monografię: *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy* (Białystok 2014). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN; członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności.

**Michał Siedlecki**

*Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej  
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*

## **ODESSA W WIERSZACH PETRA SKRIJKI. MIĘDZY MITEM, MUZYKĄ A HISTORIĄ**

Obraz Odessy w – wydanej po polsku i ukraińsku – książce zatytułowanej *Kręta droga do Odessy* (Kraków 2016) autorstwa Petra Skrijki (ur. w 1939 roku), pisarza i uczonego pochodzącego z Łemków, o chłopskim rodowodzie, mieszkającego obecnie w Polsce, pozostaje poznawczo wielopłaszczyznowy. Wymyka się on wyraźnie jakimkolwiek próbom ujęcia go w ramy jednoznacznej interpretacji. Choć pisarz, który zajmował się wcześniej historią, a na co dzień bada wypasy bydła (poświęcił temu *notabene* aż sześć książek z zakresu zootechniki), zarzeka się już na wstępie swych literackich rozważań, że nie aspiruje do bycia poetą, a własnych utworów nie nazywa wierszami, to jego artystyczny pejzaż Odessy jest bardzo symboliczny, naznaczony słownictwem *stricto* lirycznym, odsyłającym nas wprost do świata *Biblii* oraz antycznej mitologii<sup>1</sup>.

Odessa (obocznie Odesa) Skrijki to nie tylko ponadmilionowe miasto obwodowe na Ukrainie z pięknymi zabytkami utrzymanymi w duchu klasycystyczno-eklektycznym (na przykład schody zwane Potiomkinowskimi, Pałac Potockiego, pałac Woroncowa, Stara Giełda, teatr opery i baletu, Nowa Giełda itd.) i z wieńczącym je wielkim portem nad Morzem Czarnym. Ważną rolę w książce poety zajmują również intrygującej owej miejscowości. Była

---

<sup>1</sup> Zob. J. Filipek, P. Skrijka, *Wypas buhajków na pastwisku górskim*, Kraków 1969; P. Skrijka, *Zastosowanie metody zootechnicznej do oceny wydajności pastwiska owczego*, Kraków 1970; tegoż, *Efektywność gospodarcza kwaterowego wypasu bydła*, Kraków 1972; tegoż, *Badania nad wartością nawozową odchodów owczych pozostawionych na pastwisku górskim (skrót pracy habilitacyjnej)*, Kraków 1978; tegoż, *Pastwiska dla owiec*, Warszawa 1978 oraz tegoż, *Urządzanie pastwisk kwaterowych dla owiec i technika ich użytkowania*, Warszawa 1978. Zob. też tegoż, *Dublańska Akademia – polski bochenek chleba na ukraińskim haftowanym obrusie*, Kraków–Lwów 2002; tegoż, *Mykoła Mazuryk – samorodny rzeźbiarz z Bukowiny nad Sanem*, Kraków 2006; tegoż, *Nikifor (Epifan Drowniak) i jego rysunki ołówkiem*, Kraków 2006; tegoż, *Migdałowa jabłoń na Kazimierzu w Krakowie*, Kraków 2011; tegoż, *Ruś Szlachtowska*, przedm. T. Rizun, Kraków 2016; tegoż, *Akcja „Wisła” w innym świetle*, wyd. 2, Krosno 2017 oraz tegoż, *O koniu Wasylu*, Kraków 2018. Por. tegoż, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Kręta droga do Odessy*, Kraków 2016, s. 7.

przecież Odessa w starożytności grecką osadą o nazwie Istrion, by za czasów słowiańskich przybrać równie tajemnicze miano Kaczuby. Po zdobyciu przez Tatarów krymskich w XV wieku zwaną ją z kolei Hadżibej (inaczej Chadżibej). Na jej miejscu, po zajęciu Krymu przez Turków, zbudowano natomiast w 1764 roku twierdzę Yeni Dünya. W 1791 roku została ona zaanektowana przez Rosję. Od 1795 roku stała się ważnym rosyjskim portem wojenno-handlowym. To wtedy ośrodek ten przyjął oficjalnie nazwę Odessa (od leżącego w pobliżu starożytnego portu greckiego Odessos). Od 1803 roku zyskał on oficjalnie status miasta, a w 1805 roku stał się stolicą Kraju Noworosyjskiego. W okresie antynapoleońskiej blokady kontynentalnej znany był ponadto z eksportu rosyjskiego zboża. Szybki rozwój osiągnął w I połowie XIX stulecia. Liczył wtedy 80 000 mieszkańców, a pół wieku później aż 500 000. Jest do dzisiaj utożsamiany z prężnie rozwijającym się folklorem miejskim powstałym pod wpływem różnych kultur (między innymi żydowskiej)<sup>2</sup>.

W II połowie XIX wieku stała się Odessa *de facto* ośrodkiem ruchu rewolucyjnego (*vide* narodnicy, ruch robotniczy, powstanie na pancerniku Potiomkin roku 1905). Na początku ubiegłego stulecia uznawano ją zaś za najważniejszy port handlowy Imperium Rosyjskiego. W latach 1918–1920 została między innymi zajęta przez wojska austriacko-niemieckie i armię Antona Iwanowicza Denikina (1872–1947). Od 1932 roku pozostawała natomiast stolicą obwodu. Po dwumiesięcznej zaciętej obronie, zakończonej ewakuacją garnizonu Odessa, znajdowała się pod okupacją niemiecką (1941–1944). W 1954 roku razem z Krymem została przekazana przez Nikitę Sergejewicza Chruszczowa (1894–1971) Ukrainiejskiej SRR. Obecnie znajduje się na terytorium niepodległej Ukrainy<sup>3</sup>.

### *Autoironiczny dyskurs*

Dezawuuujące poetyckość własnych utworów wypowiedzi Skrijki warto przede wszystkim traktować w jego tomie jako pewną formę autoironicznego dyskursu artysty z tym, jaką rolę i jakie cele winniśmy przypisywać poezji dzisiaj, w czasach określanych trafnie przez Zygmunta Baumana (1925–2017) mianem „płynnej nowoczesności”<sup>4</sup>. Jakże bowiem inaczej traktować następujące słowa pisarza:

Od razu zastrzegam się, że nie jest to tomik poezji, chociaż takie może sprawiać wrażenie, poeta nie jestem, nawet przeczytałbym to sobie za lekką zniewagę, gdyby ktoś chciał mnie nazwać poetą. Dlaczego tak mówię?

Odpowiedź jest prosta. Poeta kojarzy mi się zawsze z kimś, kto lubi sam do siebie gadać, a wszystkim opowiada, że rozmawia z aniołami. Oszustwo jest oczywiste.

<sup>2</sup> Zob. *Nowa encyklopedia PWN*, t. 4, red. B. Petrozolin-Skowrońska, Warszawa 1996, s. 592 oraz <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Odessa;3949845.html> [dostęp: 11.02.2019 r.].

<sup>3</sup> Tamże. Por. P. Skrijka, *Kręta droga do Odessy*, dz. cyt., s. 54–81.

<sup>4</sup> Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

Inni znowu przypominają pasterzy owiec na monotonnych stepach, wyśpiewujących jednostajnym głosem, co widzą dokoła, żeby pozbyć się nudy. Nie wiadomo tylko, czy owce słuchają tego śpiewania i czy w czymś im ono pomaga, gdy pasza skąpa, pragnienie dokucza i wilki wokół się czają?

Toteż nie śpiewak, a trawa, sól, woda i obrona przed wilkami są owcom potrzebne<sup>5</sup>.

Skrijka ma jednak do poezji nie tylko podejście czysto utylitarne. Jego wiersze – jak będziemy się mogli tutaj jeszcze nieraz przekonać – znamionują bowiem kunsztowna forma oraz wyszukana metaforyka. Utwory Skrijki – wbrew całej kokieterii artysty – to przecież teksty, którym w żaden sposób nie można odmówić rangi poetyckości. Jego wiersze zostały bowiem wydane oraz docenione trzy lata temu (2016) w Krakowie przez tamtejsze Towarzystwo Słowaków w Polsce. To organizacja od wielu lat wspierająca między innymi wartościową twórczość Łemków na ziemiach polskich.

Tom poetycki Skrijki został podzielony na dwie identyczne części napisane w języku polskim oraz ukraińskim. Każdą z nich otwiera wstęp zatytułowany *Do czytelnika*, po którym następuje dwadzieścia jeden wierszy pisarza. Przyjrzyjmy się teraz szczegółowo treści poszczególnych z nich.

### *Mityczne miasto*

Już w pierwszym z poetyckich fragmentów rozważań Skrijki o Odessie czytamy, że to miasto czerpiące nie tylko z tradycji *Starego Testamentu* i z kultury bizantyjskiej, ale i z obrzędów przynależnych starorzymskim bachanaliom. Poeta twierdzi w pewnym momencie:

---

<sup>5</sup> P. Skrijka, *Do czytelnika*, dz. cyt., s. 7. Zob. *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok 2016: J. Ławski, *Polskie mitologie Odessy*, s. 178-213; Ł. Zabielski, *Michała Grabowskiego i Apollona Skalkowskiego „Historyczny obraz miasta Odessy”*, s. 215-246; Z. Kaźmierczyk, *Odessa filomatów*, s. 291-303; M. Pilch, *Odessa w fotografii. Oczami architekta*, s. 331-337; G. B. Tomaszewska, *Motyli przystanek. Odessa Mickiewicza („Dumania w dzień odjazdu”)*, s. 555-575; K. Puzio, *Odessa w polskich dziewiętnastowiecznych relacjach z podróży odbytych między rokiem 1814 a 1843*, s. 591-612; D. Wojda, *„Fizjologia miasta”: Józefa Ignacego Kraszewskiego studium wielokulturowej Odessy*, s. 625-635; A. Janicka, *1055 wiorst od Warszawy. Odessa pozytywistów: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, s. 657-668; H. Ratuszna, *Artystyczna podróż do Odessy: kilka uwag o odczytach Stanisława Przybyszewskiego*, s. 687-700; T. Sucharski, *Odessa w artystycznej wizji Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 703-720; M. J. Olszewska, *Obraz Odessy w „Ślawie i chwale” Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 721-745 oraz A. Kieźuń, *Iskra wyszła z Odessy: o epizodzie odeskim w życiu i twórczości Mariusza Zaruskiego*, s. 747-758. Zob. też A. B. Cichocka, *Odessa inspiracją Polaków*, Odessa 2016 oraz. M. Siedlecki, *III Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Odessa i Morze Czarne. Polsko-ukraińskie związki kulturowe”. Muzyka i opera w polsko-ukraińskim dialogu literackim i kulturowym*, „Bibliotekarz Podlaski” 2017, nr 2, s. 257-264.

A wino odeskie wspaniałe – dorodne,  
 mączyste, pachnące wiosennym karpackim  
 sianem. Rozpływa się w ustach mięższem  
 dojrzałym, można powiedzieć, najlepsze  
 w świecie.

Nic zatem dziwnego, że nawet Wenus  
 porzuciła morską pianę w Grecji i woli  
 się kąpać nago w kryształowym pucharze  
 odeskiego wina. (...) <sup>6</sup>.

Odessa Skrijki to w takim razie kraina na poły mityczna, niemal idylliczna, bardzo przypominająca w swojej warstwie symbolicznej ojczyznę Odysa sportretowaną misternie przez Homera na kartach jego eposu <sup>7</sup>.

Sugestywny proces ścierania się w Odessie odmiennych kultur widać zaś bardzo dobrze na przykładzie symbolicznej konfrontacji Mojżesza z Neptunem, ukazanej niemalże ironicznie przez Skrijkę w jego utworze zatytułowanym *Pierwszy dzień w Odessie*: „(...) już laska Mojżesza w dół opadła,/ już uderzenie się stało/ i fale ruszyły w kierunku Odessy,/ a tam – czekał na nie Neptun z trójzębem/ i nie miał ochoty zejść im z drogi” <sup>8</sup>. Nawet próba rekonstrukcji historycznych początków Odessy nie obywa się w książce Skrijki bez jego odniesień do biblijnej *Księgi Rodzaju* <sup>9</sup>.

Nawiązania do *Księgi Henocha* odnajdziemy u pisarza w jego opisie portu towarowego w Odessie, w którym „(...) na długich nogach wielkie żurawie./ (...) ogromne ciężary żalu za grzechy/ upadłych aniołów do nieba podnoszą/ i w dół powracają z pustymi/ dziobami” <sup>10</sup>. Postaci Jezusa Chrystusa i Piotra Apostoła pojawiają się z kolei w wierszu Skrijki zatytułowanym *Oczekiwanie cudu na portowej płycie* <sup>11</sup>. Natomiast wątek wieży Babel występuje w tekście artysty *Rozstanie z delfinem* <sup>12</sup>.

Również refleksje Skrijki o przyszłości Odessy zostały poddane w jego książce stylizacji przynależnej dla języka wyraźnie mitycznego. Symbolizuje je tutaj uszkodzony przez morski sztorm statek, który dotyka „(...) nieba złamanym żaglem/ i w wielkiej gęstwinie niebiańskich oczu/ szuka swej gwiazdy polarnej, żeby/ nie zderzyć się z brzegiem”. Wizja poety ma tu więc wymiar wyraźnie minorowy <sup>13</sup>.

<sup>6</sup> P. Skrijka, *Kręta droga do Odessy*, dz. cyt., s. 54.

<sup>7</sup> Zob. Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Warszawa 2000. Por. J. Griffin, *Homer*, przeł. R. A. Sucharski, Warszawa 1999.

<sup>8</sup> P. Skrijka, *Pierwszy dzień w Odessie*, [w:] dz. cyt., s. 56-57. Zob. Wj 12-15.

<sup>9</sup> P. Skrijka, *Port pasażerski w Odessie*, [w:] dz. cyt., s. 62. Zob. Rdz. 1, 9-10.

<sup>10</sup> P. Skrijka, *Port towarowy w Odessie*, [w:] dz. cyt., s. 69. Zob. 1 Hen (6, 1-8; 12, 1-6; 14, 24-25; 53, 3; 54, 1-10; 64, 1-2; 65, 6; 67, 4-13; 69, 1-29; 84, 4).

<sup>11</sup> P. Skrijka, *Oczekiwanie cudu na portowej płycie*, [w:] dz. cyt., s. 70-71.

<sup>12</sup> Tegoż, *Rozstanie z delfinem*, [w:] tamże, s. 85-88. Zob. Rdz. 11, 1-9.

<sup>13</sup> P. Skrijka, *Niewidomy w pałacie nad morzem*, [w:] dz. cyt., s. 64. Por. tegoż, *Sztorm*, [w:] tamże, s. 65.



Odessa Skrijki zdaje się symbolicznie usytuowana „(...) na mieliźnie globalnego świata”<sup>14</sup>. Potwierdza to wiersz poety zatytułowany *W odeskim muzeum*. Apokaliptyczny nastrój dopełnia w książce utwór pod z pozoru tylko niewinnie brzmiącym tytułem *Nauka rachunków*, w treści którego kabalistyczna liczba dziewięć związana numerologicznie z pojęciem szczęścia wydaje się mieszkańcom Odessy sferą ich niedościgłych marzeń<sup>15</sup>. Zatrważający problem ludzkiej alienacji widoczny jest zaś w utworze *Listonoszki*<sup>16</sup>. Proces mitologizacji Odessy przebiega więc w tomie Skrijki – jak widzimy – na bardzo wielu płaszczyznach znaczeniowych, szeroko łącząc w swojej warstwie semantycznej tradycje kulturowe Wschodu i Zachodu.

### *Historia*

Czytając wnikliwie książkę Skrijki, zauważymy też, że symboliczna topografia Odessy została w niej podzielona na sferę prywatną (z jej mirem domowym, bezpieczeństwem, spokojem, wytchnieniem intelektualnym nad lekturą ulubionych książek itd.) oraz przestrzeń publiczną (przyrównaną do obrazu dantejskiego piekła)<sup>17</sup>. Przywołane przez artystę wyrażenie „ukraińskie świeże powietrze” pełni więc w jego tekście funkcję antynomiczną, obrazuje metaforycznie upadek społecznych więzi w podzielonej politycznie i narodowościowo współczesnej Ukrainie. Język poetycki służy tu więc do opisu bieżących wydarzeń dziejowych w targanej wszelkiej maści konfliktami Europie Wschodniej<sup>18</sup>. Symbolicznym zwiastunem takich zawirowań pozostaje z kolei w dziele Skrijki ponura odeska pogoda zobrazowana choćby przez poetę na kartach jego utworu *Kosmiczne arbuzy*<sup>19</sup>. Współczesny konflikt ukraińsko-rosyjski wybrzmiewa zaś spod warstwy ukrytych znaczeń zawartych w słowach wiersza pod tytułem *Rozstanie z delfinem*<sup>20</sup>. W tekście *Odeska Opera* pojawia się nawet sformułowanie „kremłowska papuga”<sup>21</sup>.

Odwieczny spór chrześcijaństwa z islamem ukazany został sugestywnie przez poetę w jego liryku *Wieczorny przyphlyw morza w Odessie*<sup>22</sup>. Antagonizmy występujące między Rosyjskim Kościołem Prawosławnym a Patriarchatem

<sup>14</sup> Tegoż, *W odeskim muzeum*, [w:] tamże, s. 76.

<sup>15</sup> Tegoż, *Nauka rachunków*, [w:] tamże, s. 77. Zob. m.in. R. Goetschel, *Kabała*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1994; Ch. Mopsik, *Kabała*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001; R. Yedidya, *Kabała*, przeł. B. Piotrowska, Warszawa 2005 oraz M. Krawczyk, *Kabała Abrahama Abulafii. Rytuał i wizja*, Warszawa 2012.

<sup>16</sup> P. Skrijka, *Listonoszki*, [w:] dz. cyt., s. 78.

<sup>17</sup> Zob. Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, posł. i przypisami opatrzyła M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.

<sup>18</sup> P. Skrijka, *Sprzeczką z aniołem*, [w:] dz. cyt., s. 60.

<sup>19</sup> Tegoż, *Kosmiczne arbuzy*, [w:] tamże, s. 74-75.

<sup>20</sup> Tegoż, *Rozstanie z delfinem*, dz. cyt.

<sup>21</sup> Tegoż, *Odeska Opera*, [w:] tamże, s. 68.

<sup>22</sup> Tegoż, *Wieczorny przyphlyw morza w Odessie*, [w:] tamże, s. 72.

Konstantynopolitańskim są natomiast u pisarza bardzo dobrze widoczne w jego wierszu *Święte milczenie*<sup>23</sup>. Skrijka krytykuje również pośrednio bierność polityczną swoich rodaków w kwestii łamania na Ukrainie podstawowych zasad demokracji. Zatrważający obraz owego zniewolenia ukazuje on w swoim tekście *Nauczanie*. Motywem przewodnim pozostaje tu bowiem prozaiczna historia małego chłopca spotkanego w odeskim tramwaju, którego matka strofuje za chęć publicznego zabierania głosu<sup>24</sup>.

W zbiorze Skrijki odnajdziemy też odwołania do schodów potiomkinowskich w Odessie, które w 1925 roku rozślawił Siergiej Eisenstein (1898–1948) w swoim kultowym dramacie wojennym zatytułowanym *Pancernik Potiomkin*<sup>25</sup> – dziele pamiętanym dziś szczególnie ze względu na scenę zmyślonej masakry miejscowej ludności dokonanej przez rytmicznie maszerujące wojsko carskie. Artysta nawiązuje tutaj również do losów odeskiego pomnika Aleksandra Puszkina (1799–1837) oraz do historycznej postaci Mehmeda II Zdobywcy (1430–1481) – sułtana z dynastii Osmanów, słynnego zdobywcy Konstantynopola w 1453 roku, który uczynił z owego miasta (nazywanego odtąd Stambułem) stolicę imperium osmańskiego, kładąc zarazem ostatecznie kres Cesarstwu Bizantyjskiemu<sup>26</sup>.

## Muzyka

Ważną rolę w lirycznym opisie Odessy pełni u Skrijki szeroko pojęta muzyka. Jej symboliczny konterfekt stanowią choćby w książce poety jego bezpośrednie odwołania do Opery Odeskiej. Artysta tak bowiem tutaj o niej pisze:

Nietrudno rozpoznać ją w tłumie pysznej  
odeskiej architektury. Jest piękna jak pałac  
bogów na Olimpie.

Gdyby malował ją Nikifor, tak by podpisał  
obrazek: STACJA KOLEJOWA ODESS. SEŁO,  
POWIAT, ROSYTA

Bo stacje kolejowe na jego malunkach to  
najwspanialsze budowle świata<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Tegoż, *Święte milczenie*, [w:] tamże, s. 72.

<sup>24</sup> Tegoż, *Nauczanie*, [w:] tamże, s. 80-81.

<sup>25</sup> Zob. *Pancernik Potiomkin*, 1925, reż. S. Eisenstein, scen. N. Agadzanowa, S. Eisenstein, muz. N. Kriukow, W. Chiejfietc, E. Meisel, zdj. E. Tisse, W. Popow. Kraj prod. ZSRR. Występują A. Antonow, W. Barski, G. Aleksandrow, I. Bobrow i in.

<sup>26</sup> P. Skrijka, *Pierwszy dzień w Odessie*, dz. cyt. Zob. *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 4, dz. cyt., s. 148 oraz <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Mehmed-II;3939344.html> [dostęp: 11.02.2019 r.].

<sup>27</sup> P. Skrijka, *Odeska Opera*, dz. cyt., s. 66.

Odeska Opera stanowi przede wszystkim u pisarza wielki kulturowy fenomen. To szczególna instytucja, którą traktuje poeta przez pryzmat artystycznych wyżyn współczesnego świata muzyki. Skrijka przyrównuje ją poetycko do odeskiej tkaczki o „srebrzystym” głosie skowronka. Opera Odeska przypomina także metaforycznie pisarzowi postać starego Hnatońki śpiewającego kunsztownie łemkowskie pieśni. Odniesienia do operowej muzyki stymulują tu artystę nieustannie do rozmyślań natury literacko-filozoficznej. I tak, zmienność kolei człowieczego losu uosabiają w jego tomie na przykład słowiki, które zajmując gniazdo po skowronkach, mogą również symbolizować w tekście Skrijki kolejne cykle ludzkiej egzystencji<sup>28</sup>.

### *Senne marzenia*

Liryczny portret Odessy autorstwa Skrijki – zawieszony symbolicznie między mitem, muzyką i historią ukraińskiego miasta – przypomina w pewnym sensie fantasmagoryczne obrazy właściwe dla sennych marzeń człowieka. To, co oniryczne, konfrontuje tutaj jeszcze pisarz prowokacyjnie z pozoru tylko kontrowersyjnym oraz absurdalnym wizerunkiem własnej osoby:

Gdyby komuś się zachciało, żebym jak owa jaskółka, wyszukanyimi słowami grał na strunach, gdy małe muszki dziobie albo jak pasikonik śpiewa w trawie wieczorem, niech zrozumie, że mam inne dla słów swoich przeznaczenie, chcę nimi o świcie płatki w kwiatach otwierać, do flaszeczek aromaty zbierać i na jarmarku w Paryżu sprzedawać jako ekologiczne perfumy, hreczkę chcę siać, żeby śniegiem ciepłym latem na pola spadała, żeby pszczoły miały z niej pożytek, chcę len niebieskim wapnem z sińcem bielić, pszenicę złocić, żytu szyc igłą portki zgrzebne, jęczmieniowi piwo w karczmie stawiać i po cichu ciągle przypominać, że pianę ma na wąsach, kosy mu pożyczyć, żeby się nią podpierał, gdy na polu stać mu ciężko na wiotkich pijanych nogach. Mam też swoje chłopskie słowa, a właściwie to nie są słowa tylko widły dwuzębne do roztrząsania siana na łące. Mam też słowne widły czterozębne do wyrzucania ze stajni gnoju<sup>29</sup>.

Poetycka bezpośredniość oraz liryczna zadziorność – cechujące wyraźnie na poły ironiczny autoportret pisarza – właściwe są także dla jego literackich refleksji o samej Odessie, wielokulturowym mieście, ukazanym w zbiorze pisarza przez pryzmat jego wewnętrznych, często nad wyraz emocjonalnych przeżyć z pogranicza jawy i snu.

Książka Skrijki stanowi więc bardzo ważny wkład artystyczny do polsko-ukraińskiego dyskursu naszych czasów. Pokazuje bowiem Odessę z punktu widzenia Ukraińca – Łemka od lat mieszkającego w Polsce – piszącego wszak nader piękną polszczyzną o ukochanym ukraińskim mieście.

<sup>28</sup> Tamże, s. 66-68.

<sup>29</sup> Tegoż, *Do czytelnika*, dz. cyt., s. 9.

## Bibliografia

- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
- Cichocka A. B., *Odessa inspiracją Polaków*, Odessa 2016.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, postł. i przypisami opatrzyła M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.
- Goetschel R., *Kabała*, przeł. Regina Gromacka, Warszawa 1994.
- Griffin J., *Homer*, przeł. Robert A. Sucharski, Warszawa 1999.
- Homer, *Odiseja*, przeł. Lucjan Siemieński, Warszawa 2000.
- Janicka A., *1055 wiorst od Warszawy. Odessa pozytywistów: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 657-668.
- Kaźmierczyk Z., *Odessa filomatów*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 291-303.
- Kieźuń A., *Iskra wyszła z Odessy: o epizodzie odeskim w życiu i twórczości Mariusza Zaruskiego*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 747-758.
- Krawczyk M., *Kabała Abrahama Abulafii. Rytuał i wizja*, Warszawa 2012.
- Ławski J., *Polskie mitologie Odessy*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 178-213.
- Mopsik Ch., *Kabała*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001.
- *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok 2016.
- Olszewska M. J., *Obraz Odessy w „Stawie i chwale” Jarostawa Iwaszkiewicza*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 721-745.
- Pilch M., *Odessa w fotografii. Oczami architekta*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 331-337.
- Puzio K., *Odessa w polskich dziewiętnastowiecznych relacjach z podróży odbytych między rokiem 1814 a 1843*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 591-612.
- Ratuszna H., *Artystyczna podróż do Odessy: kilka uwag o odczytach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 687-700.
- Siedlecki M., *III Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Odessa i Morze Czarne. Polsko-ukraińskie związki kulturowe”. Muzyka i opera w polsko-ukraińskim dialogu literackim i kulturowym*, „Bibliotekarz Podlaski” 2017, nr 2, s. 257-264.
- Skrijka P., *Akcja „Wista” w innym świetle*, wyd. 2, Krosno 2017.
- Skrijka P., *Dublańska Akademia – polski bochenek chleba na ukraińskim haftowanym obrusie*, Kraków – Lwów 2002.
- Skrijka P., *Kręta droga do Odessy*, Kraków 2016.
- Skrijka P., *Mykoła Mazuryk – samorodny rzeźbiarz z Bukowiny nad Sanem*, Kraków 2006.
- Skrijka P., *Nikifor (Epifan Drowniak) i jego rysunki ołówkiem*, Kraków 2006.
- Skrijka P., *O koniu Wasylu*, Kraków 2018.
- Skrijka P., *Ruś Szlachtowska*, przedm. Taras Rizun, Kraków 2016.
- Sucharski T., *Odessa w artystycznej wizji Jarostawa Iwaszkiewicza*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 703-720.
- Tomaszewska G. B., *Motyli przystanek. Odessa Mickiewicza („Dumania w dzień odjazdu”)*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 555-575.
- Wojda D., *„Fizjologia miasta”: Józefa Ignacego Kraszewskiego studium wielokulturowej Odessy*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 625-635.
- Yedidya R., *Kabała*, przeł. B. Piotrowska, Warszawa 2005.
- Zabielski Ł., *Michała Grabowskiego i Apollona Skalkowskiego „Historyczny obraz miasta Odessy”*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, s. 215-246.

**Michał Siedlecki***Scholarly Section of Łukasz Górnicki**Podlachian Library in Białystok***ODESSA IN THE POEMS OF PETRO SKRIJKA.  
BETWEEN MYTH, MUSIC AND HISTORY****Summary**

In his article, Michał Siedlecki interprets Petro Skrijka's (born in 1939) book of poems – a Ukrainian writer and scholar from Lemkos about a peasant origin currently living in Poland – entitled 'The winding road to Odessa' (Cracow 2016). The researcher is primarily interested in the literary portrait of Odessa suspended lyrically by the poet between myth, music and modern history. Poetic immediacy and lyrical chagrin – clearly ironic self-portrayal of the writer in his book – are also appropriate for literary reflections of the artist about Odessa itself, a multicultural city, depicted in the writer's work through the prism of his internal, often over-emotional experiences from the borderline of reality and sleep. Skrijka's book is therefore a very important artistic contribution to the Polish-Ukrainian discourse of our time. It shows Odessa from the point of view of a Ukrainian who has lived in Poland for years – writing, after all, a beautiful Polish language about his beloved Ukrainian city.

**Key-words:** Petro Skrijka, the literary portrait of Odessa, mythology, music, modern history.

**MICHAŁ SIEDLECKI** – dr, pracownik Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku oraz stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura współczesna, proza iberoamerykańska oraz najnowsza proza polska. Autor szeregu artykułów, w tym: *Wątki podlaskie w twórczości Jana Kamińskiego: behawiorystyczno-ontologiczne ujęcie świata (na podstawie „Fugi” i „Metafizyki prowincji”)* (2012) czy *Obraz diaspory żydowskiej w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego* (2017). Redaktor książek: (z Ł. Zabielskim) T. Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia* (Białystok 2014), a także (wraz z J. Ławskim) R. Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie* (Białystok 2014) oraz J. Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia* (Białystok 2015). Wydał monografię: *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o huskaniu fasoli”* (Białystok 2015).



Iwan Ajwazowski, *Uratowani z katastrofy* (1844)

# III



SŁOWIAŃSKI WIEK XIX



colloquia  
orientalia  
bialostocensia



**Artur Malinowski**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa*

## **ПОВЕСТЬ Т. Г. ШЕВЧЕНКО «МУЗЫКАНТ»: МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАСЛАЖДЕНИЯ**

Появление в 1855 г. «Музыканта» Т. Шевченко более понятно в контексте особого жанрового типа повести об искусстве, художнике, артисте в широком смысле слова, чем в творческом универсуме поэта, бросающего величественный эпический взгляд на перипетии украинской истории и создающего полнокровный стереоскопический образ Украины, голоса которой материализуются в монументальном здании Кобзаря. Складывается впечатление, что автор не более чем отдает дань традиции, формирующей антропологический облик артистической личности в русской прозе 1-й половины XIX века. Назовем лишь некоторые тексты, составляющие этот массив: «Именины» Н. Павлова, «Художник» А. Тимофеева, «Живописец» Н. Полевого, «Живописец» В. Карлгофа, «Портрет» Н. Гоголя, «История двух калаш» В. Сологуба, ряд повестей В. Одоевского. Разумеется, провоцирующим фактором была эстетика немецкого романтизма с выдвиганием в центр картины мира сферы искусства (особенно у гейдельбергских романтиков). Помимо магистральных линий влияния немецкого романтизма на русский и украинский складываются отдельные, так сказать, «отраслевые» контактно-генетические и типологические узлы, в которых сосредоточена энергия пульсирования и дальнейшего развития традиций одной литературы в другой. Такой является русская гофманиана, явление чрезвычайно многогранное, в котором находится место и толкованию музыкального текста с опорой на практически культовые для литературного музыкального романтизма текстами «Кавалер Глюк» и «Крейслериана». Перечень литературно-музыкальных «сцеплений» можно продолжить, но вряд ли это целесообразно в рамках решения вопроса о становлении особого персонажного типа и конструировании идеально-эстетической сферы в довольно обозримом диапазоне текстов русской литературы.

Авторское поведение Шевченко, написание им русского цикла повестей, да еще адресованных широкой публике, маскировка истинного авторского облика псевдонимом К. Дармограя – это те грани проблемы, которые помогают приблизиться к неоднозначному вопросу о побудительных мотивах, руководивших украинским поэтом, оказавшимся, как и Гоголь, «мучеником перекрестков» (Ю. Луцкий). По мнению Г. Грабовича, данные тексты Шевченко ничто иное как «приспособленческая» часть его творчества, которая репрезентирует такую же «приспособленческую» половину его расщепленной личности<sup>1</sup>. Лишенный всякой уничижительной коннотации термин американского слависта, безусловно, подразумевает интеллектуальную дистанцию автора повестей, его прагматическую позицию и, в значительной степени вынужденное положение узника Новопетровской крепости, которому строжайше запрещено писать и рисовать. Наш экскурс в область историко-литературных границ не случаен, поскольку проливает свет на механизм подключения текстов шевченковских повестей к совершенно определенной повествовательной традиции.

Это относится и к «Музыканту», занимающему наряду с «Художником» особое место в ряду русских текстов Шевченко. В них наиболее явны автобиографические коды прочтения, по-разному преломленные, но связанные одним общим мотивом выкупа из крепостной неволи. Разумеется, «реальность» в виде «мотива из личной жизни поэта была лишь фундаментом для надстройки в виде обобщений о «губительном влиянии аморального общества на судьбу творческих личностей»<sup>2</sup>. Этот выделенный М. Наенко инвариант может быть ключом к прочтению «Музыканта» в русле более или менее оформленной в своих параметрах жанровой традиции. Причем номенклатурное вписывание шевченковского текста в рамки определенного стиля или направления окажется процедурой проблематичной вследствие самой природы этого текста, построенного на своеобразном подытоживании, кодификации принципов и приемов предшествующей литературы. В орбиту авторского внимания попадает сразу несколько культурно-исторических типов. Шевченко мастерски эксплуатирует и виртуозно вводит в оборот клишированные образы и шаблонные сюжетные ходы литературы эпохи Просвещения, романтизма и классического реализма.

Возникающее при этом впечатление вторичности и «сделанности» прозаического текста, развертывающегося с постоянной оглядкой на уже устоявшиеся и даже отошедшие в прошлое в европейских литературах каноны, тут же сглаживается органичным для украинской литературы качеством амальгамности. Это характеристика типа художественного

<sup>1</sup> Грабович Г. *Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка*, Київ 1998, с. 185.

<sup>2</sup> Наенко М. К. *Художня література України. Від міфів до реального модерну*, Київ 2008, с. 304.

мышления, соединяющего в себе разнородные начала, смешивающего в тексте множественно-едином, центростремительно-центробежном, стили, направления, жанровые компоненты. Результатом такой мозаической смеси становятся неожиданные и причудливые повороты, сбивающие читателя с толку, взрывающие плавный ход повествования, несмотря на свою давнюю закреплённость и даже канонический статус в литературной традиции. Как пишет И. Лимборский, амальгамная парадигма создает возможность «полутонов», «промежуточных» вариантов, в ней таятся «перспективы создания интересных художественно-стилевых “гибридов”»<sup>3</sup>.

Проливающий свет на условия создания и выхода в свет повестей Шевченко (в том числе «Музыканта») историко-литературный контекст лишь убеждает в необходимости постулирования амальгамности, на основе которой трансляция образности предшествующей литературы находит весьма благоприятную почву в украинской литературе середины XIX века. Да и сам Шевченко-прозаик занимает по отношению к своим текстам позицию неоднозначную, амбивалентно-скользящую, свидетельствующую об его иронически-игровом дистанцировании и в некоторой степени, кокетливом заигрывании с изображаемым миром. И псевдоним, и русская языковая стихия подтверждают это.

Традиционное для романтической литературы и эстетики натуральной школы решение в повести Шевченко о судьбе музыканта обрастает множественными дистрибутивными смыслами. Поэтому социально-историческое объяснение обогащается, утрачивает свою самодостаточность и одиозность, облекаясь в ореол просветительно-романтической идеологии.

Уже первая встреча с музыкантом на провинциальном балу подается в стилистике таинственно-заинтересованного узнавания. После краткой преамбулы об «архитектонике» собравшегося в помещицкой усадьбе сообщества следует описание концерта, монументализированного в повествовании заглавной фигурой виолончелиста. В самой «архитектонике» концерта его «парадная», «выдвижная» роль акцентирована. «Виолончелист сидел ближе других музыкантов к авансцене, как бы напоказ (что, действительно, и было так)»<sup>4</sup>. Внешний облик его соответствовал романтически штампированному и закреплённому традицией описанию. Именно поэтому оно крайне лаконично и в дальнейшем повествовании «вспыхивает» по случаю, фрагментарно. «Это был молодой человек, бледный и худощавый, – все, что я мог заметить из-за виолончели». Повествователь как бы преднамеренно дозирует подачу деталей «главного» в концерте, держит читателя в неведении, провоцирует

<sup>3</sup> Лимборський І. В. *Парадигматика західноєвропейського та українського просвітництва: проблеми типології та національної ідентичності*. [в:] *Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук*. Київ 2006, с. 11.

<sup>4</sup> Шевченко Т. Г. *Повна збірка творів у 5 тт.*, [в:] Т. 3. Київ 1939, с. 174.

желание перескочить через остальные описания и побыстрее «сцепить» предшествующее описание с последующим важным пассажем. Ощущение напряжения усиливается условно проведенной автором границей между собственным эмоциональным восприятием героя и реакцией всех остальных. Несмотря на виртуозную игру музыканта, «ему не аплодируют». Безусловно, восприятие виолончелиста, исполнившего соло с «чувством и мастерством», почти равному Серве, наталкивается на социальную границу, отделяющую музыканта от слушателей. Внутренне солидаризируясь и симпатизируя исполнителю, повествователь, тем не менее, находится в пространстве своей «социальности», не переступает барьер, не нарушает общую «архитектонику» присутствующего сообщества.

«Что я за судья, да и что я за гость такой? Бог знает что и Бог знает откуда! Что скажут гости первого разбора!»<sup>5</sup>.

Дальше романтизация образа музыканта „выливается” в более или менее целостную картину:

«Это был молодой человек лет двадцати с небольшим, стройный и грациозный, с черными оживленными глазами, с тонкими, едва улыбающимися губами, высоким бледным лбом. Словом, это был джентльмен первой породы и, добавок, самой симпатической породы»<sup>6</sup>.

Последовавшая за исполнением «Прециозы» Вебера восторженная реакция повествователя (он «изо всей мочи стал аплодировать» и закричал «браво!») в еще большей степени блокируется социальными перегородками, разделяющими романтическое отношение к искусству и должную поведенческую модель. «Все посмотрели на меня, разумеется, как на сумасшедшего». Деталь телесного облика хозяина поместья окончательно довершает антропологический статус всех гостей провинциального бала. Даже восторженный повествователь ненадолго поддается всеобщей инерции, вынужденный перейти от открытой эстетической оценки к общепринятому императиву социального поведения. Поэтому его восхищение длится до того момента, «пока наконец воловьи глаза самого хозяина не заставили опомниться».

Свободным от всех социальных конвенций и сословных ролей оказывается пространство эстетического наслаждения музыкой в саду. Однако, и тут автор как будто нарочито вскрывает противоречия двоящегося облика музыканта, в структуре личности которого сталкиваются статусно-ролевые позиции. Маркировка героя как «джентльмена первой породы»,

<sup>5</sup> Шевченко Т. Г. *Повна збірка творів у 5 тт.*, [в:] Т. 3. Київ, Державне літературне видавництво, 1939, с. 174.

<sup>6</sup> Там же, с. 174.

соответствующая его роду занятий и подчеркивающая аристократизм его внешности, особое изящество и утонченность, тут же разрушается социальным статусом слуги, выполняющего свои обязанности «во время обеда, с рукой, обернутой салфеткой, за стулом самого хозяина». Граница между исполняемой ролью и статусом настолько непреодолима, что повествователю «сделалось почти дурно от такого открытия». Зияние увеличивается тем сильнее, что, будучи «социально-структурным аспектом позиции, занимаемой человеком в обществе» и ее «динамическим аспектом», статус и роль не совпадают, не «выражают одной и той же формы социальной связи», а наоборот, располагаются в разных плоскостях, в равноудаленных от фатально непреодолимого барьера сегментах. Исключительный случай несовпадения «структуры и ее функционального характера» и является подосновой трагизма положения крепостного музыканта Тараса Федоровича. Более того, глубина этого трагизма подчеркнута, акцентирована как несовпадением статуса и роли, так и практически полным слиянием, наложением исполняемой в усадьбе для обеспечения развлекательно-досугового церемониала роли и истинного призвания артиста. В. Луков пишет:

«...разные статусы-роли, замкнутые на одной личности, порождают разные ожидания от нее в мире социальных связей, а значит, делают ориентацию в окружающей среде многомерным процессом с противоречивыми последствиями»<sup>7</sup>.

Перипетии сюжета повести как будто бы подтверждают данное положение ученого.

Несмотря на первоначальное разрушение восприятия, романтически бледного музыканта в границах «джентльменского» кода, инерция эстетического отношения к герою сохраняется. В написанной за год до «Художника» повести Шевченко словно подступает, пока что ощупью подходит к детально выписанному и эпатажно отчеканенному дендистскому комплексу петербургского артиста, не чуждающегося светских удовольствий. В «Музыканте» это какой-то собирательный дендизм, связанный с уходящими в прошлое культурными напластованиями.

Весь антураж садово-парковой коммуникации словно провоцирует восприятие героя в соответствующем русле. При этом тон задает сам повествователь, оценивающий виолончелиста с точки зрения типичного просветителя, а, следовательно, внушающий нам солидный кредит доверия и не дающий нам шанса усомниться в «спектре адекватности» высказанных им оценок. Деревенский музыкант представляется ему не иначе, как «вдохновенным миннезингером XII века». Данная маркировка прочитывается в контексте того же «джентльменского» кода,

<sup>7</sup> Луков Вал., Луков Вл. *Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания*, Москва 2008, с. 89.

развертывающегося в небольшом пассаже о том, «как мы недалеко, однако ж, ушли от благородных рыцарей, разбойников того плачевного века!». Так или иначе автором протягиваются нити к предшествующим культурно-историческим эпохам и, одновременно, стягиваются в контексте литературно-культурно-бытовой кодификации образов джентльмена, благородного разбойника, денди в 1-й половине XIX века. В этом смысле крепостной в шевченковской повести выглядит „смягченным”, ретушированным вариантом денди, атрибуты которого прочитываются, прежде всего, в автобиографической плоскости. Расширяя канонизированный образ Т. Шевченко и Ю. Словацкого за счет мощной составляющей в их жизни и творчестве европейского дендизма, Я. Полищук отмечает:

«Причетність до денді в зовнішніх його виявах простіше надається до ідентифікації, ніж внутрішні, психологічні передумови дендизму. Щодо двох слов'янських поетів, можемо твердити, що їхня внутрішня екстравагантність виходила з надзвичайної емоційно-чуттєвої вразливості, що слугувала за базовий складник творчої індивідуальності. Схильність і вміння жити переважно у світі уявленої “правди”, творчої візії визначала мислення й самоідентифікацію поетів у звичайних життєвих обставинах»<sup>8</sup>.

Общая тональность сцены в саду выдержана в духе сентиментально-рокайяльной культуры. Естественное пространство сада контрастно по отношению к помещицкому балу с подчеркнутыми в нем социальными и ролевыми границами. Здесь они оказываются снятыми и вытесненными эмоциональной свободой, раскованностью, желанием высказаться в сокровенном диалоге с собеседником. История музыканта развертывается в поле конвергентности, то есть интимно-личностного схождения с повествователем, которому доверяется тайна «рыдающего непорочного сердца». К довольно тривиально выписанному эпизоду из жизни крепостного артиста примыкает фоновая надстройка клишированной традиционной образности. Герой не только «миннезингер», но и Орфей, играющий наряду с высокой классикой простонародные мелодии. Он пребывает в гармоническом единстве со своими слушателями, которые «оставили окна, в которые глазели на немецкие танцы вымуштрованных господ своих, и пришли послушать, как Тарас играет»<sup>9</sup>.

Единство с миром как неизменная примета усадебной идиллии образует второй план повести. Он обрамляет повествование о петербургском периоде жизни Тараса Федоровича с солидным удельным весом в нем социально-критического подтекста. Два плана постоянно

<sup>8</sup> Полищук Я. *Словацький, Шевченко і європейський дендизм*, [в:] Київські полоністичні студії, Київ 2015, № 26, с. 165-173.

<sup>9</sup> Шевченко Т. Г. *Повна збірка творів у 5 тт*, [в:] Т. 3. Київ, Державне літературне видавництво, 1939, с. 176.

перемежаются между собой, высвечивая друг друга. Такое взаимодействие и зеркальное отражение основаны на принципиально разных подходах автора к изображаемому: идеализации, моделировании и остро аналитическом взгляде на прозаическую неприглядную действительность.

Граничащая с пасторалью «лубочная картинка» безоблачного счастья на ферме построена по диорамному принципу. Она вбирает в себя чаяния и надежды автора и представляет их в «готовом» виде, крупным планом. Ее «сделанность», некоторая декоративность, искусственность постоянно подчеркивается пространственными планами приближения и удаления. Хутор с обитающими на нем «прекраснейшими людьми» дистанцирован, ограничен от всего мира и напоминает экзотический остров. Поскольку он представлен в остранинном освещении, то переключает читателя на другой лад:

«Дивное впечатление произвела на меня эта тихая грациозная картина!»<sup>10</sup>.

Наряду с традиционным набором идиллических ценностей здесь присутствует нечто игровое, балансирующее на грани реального и вымышленного, жизни и искусства. Создается впечатление, что Шевченко преднамеренно декорирует эту идиллию отборными, филигранно отделанными деталями. Приведем лишь несколько примеров: «девочки выбежали на лужок, а из дома на крылечко вышла молодая, прекрасная собою женщина, с книгою и с зонтиком в руке, и пошла к детям», или:

«Я обошел весь сад или, лучше сказать, парк и не мог довольно налюбоваться прелестью деревьев, чистотою дорожек и вообще истинно-немецкой аккуратностию...»<sup>11</sup>.

Атмосфера разумно обустроенного хутора с отлаженным порядком хозяйственных дел и гармоничным ритмом жизни основана на философии наслаждения и приятии радостей бытия. При этом повседневный распорядок жизни предельно эстетизирован: далеко не последнее место занимают в нем песни и пляски, а в «хатке» хозяйки сушеные и варенье чередовалось с игрой на фортепиано, уносящей «в мир созвучий, в небесные пределы божественной фантазии».

В эту декорированную пастораль легко вписываются музыкальные вариации героя повести. На лоне природы он исполняет сонаты Бетховена и Моцарта и перебирает лубочно-народные мотивы. Моделируется особое пространство эстетического наслаждения, причем не связанного жестко ни

---

<sup>10</sup> Там же, с. 182.

<sup>11</sup> Там же, с. 186.

с одним из направлений или стилей, а скорее эклектичного, навеянного культурой уходящей эпохи. Здесь присутствует и сентименталистское, и романтическое, и рокайально-игровое. Это соединение вполне очевидно иллюстрирует амальгамность украинской прозы первой половины XIX ст. и позволяет реконструировать в тексте следы тех стилей, которые способствуют эстетизации изображаемого. Выводы И. Лимборского относительно смазанных, но все же национально маркированных черт рококо в литературе этого периода абсолютно правомерны<sup>12</sup>. Именно рококо с его установкой на легковесное отношение к жизни и театрально-игровое поведение придает хуторской идиллии галантный характер. Это позволяет маркировать предельно эстетизированный образ музыканта на лоне природы, в системе естественных связей и отношений.

В петербургский же период эстетическое вытесняется социально-критическим. Судьба музыканта оказывается под пристальным вниманием автора физиологического исследования. Причем острый аналитический заряд возрастает за счет параллельного изображения несчастной судьбы актрисы Тарасевич. Данный фрагмент текста не только содержательно, но и структурно выпадает из довольно изящно выписанной, эстетизированной хуторской идиллии. Он с обеих сторон ограничен своеобразными делимитаторами, то есть границами, в пределах которых осуществляется конструирование авторского идеала. Функцию этих границ выполняют письма музыканта, адресованные повествователю и его другу.

Чтение писем вызывает у читателя впечатление искусственности, «сделанности» картины, завершающейся лубочным представлением счастливых обитателей хутора. Возможно, такой ход прозаика призван был подчеркнуть фатальный трагизм всецело посвятившей себя искусству личности, спасающейся в комфортной фермерской идиллии. В финале повести и выкуп из крепостной неволи, и помолвка говорят не только об автобиографическом подтексте, но и преднамеренном движении в сторону бюргерско-филистерского идеала. Блестящая карьера музыканта будто бы подменяется чином в «канцелярии дворянского предводителя» в виде своеобразного подарка от благодетеля. Этот вариант судьбы героя сулит стабильность и жизненный комфорт в границах социально-ролевых и статусных взаимодействий. В свете такой метаморфозы тяготение автора произведения к поэтике и эстетике бидермайера не вызывает сомнений.

«Прищеплюваний тоді в європейських літературах бідермаєр Шевченко відчув інтуїтивно... Шевченків бідермаєр формувався на тлі панівних у ньому романтичних настроїв. Але таких, що почали спиратися на якусь реальність»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Лімборський І. В. *Художня парадигматика українського рококо і європейський контекст*, [в:] Наукові записки, Т. 48, Філологічні науки, 2005.

<sup>13</sup> Наснко М. К. *Художня література України. Від міфів до реального модерну*, Київ 2008, с. 304.



Повість «Музикант» своєобразно підводить итог, кодифіцирует художественные поиски прозаиків першої половини XIX століття. Використовуючи вже існуючий в арсеналі російської та української літератури досвід інтерпретації долі людини мистецтва, Шевченко намірено ухиляється від принципіально нового, свого слова, а «перерозподіляє» «готові» рішення та схеми розвитку цієї теми. Подібне авторське поведіння обумовлює високу ступінь амальгамності, тобто з'єднання в тексті ознак декількох літературно-художественних парадигм. Цей синтез дозволяє творчо експлуатувати ті ресурси сентименталістсько-рокіяльного зображення, просвітельської дидактики, романтичної поезії та приглушеного м'якими тонами бідермайєра реалістичного аналізу, які і є ґрунтом для моделювання простору естетичного насолоди.

### Бібліографія

- Боронь О. *Творчість О. Бестужева-Марлінського в системі інтертекстуальних зв'язків повісті Т. Шевченка «Музикант»* [в:] Літературознавчі студії, Київ 2011, Вип. 31, с. 38-42.
- Грабович Г. *Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка*, Київ 1998, 206 с.
- Лімборський І. В. *Парадигматика західноєвропейського та українського просвітництва: проблеми типології та національної ідентичності*, [в:] Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Київ, 2006, с. 11.
- Лімборський І. В. *Художня парадигматика українського рококо і європейський контекст*, [в:] Наукові записки, Т. 48, Філологічні науки, 2005.
- Луков Вал., Луков Вл. *Тезауруси: Суб'єктна організація гуманітарного знання*, Москва 2008, 784 с.
- Наєнко М. К. *Художня література України. Від міфів до реального модерну*, Київ 2008, с. 304.
- Поліщук Я. *Словацький, Шевченко і європейський дендизм*, [в:] Київські полоністичні студії, Київ 2015, № 26, с. 165-173.
- Шевченко Т. Г. *Повна збірка творів у 5 тт.* [в:] Т. 3, Київ 1939, с. 161-240.

**Artur Malinovsky**

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

### TARAS SHEVCHENKO'S "THE MUSICIAN": MODELING OF AESTHETIC PLEASURE SPACE

#### Summary

Taras Shevchenko's "The musician" is a kind of narrative about the personality, destiny and sphere of "aesthetic activity" of an artist, a man of art in the broad sense of the word, established and confirmed in the literature of the first half of the 19th century.

A special aesthetic space into which the character is placed is being modeled in the text. This is a garden, park and idyllic space, which is contrasted to the artificial landlord's estate and "unsightly" Petersburg regulated with social and role boundaries. These two lines of narrative exist in constant confrontation, embodying the ideal (sphere of art), and the real (bare physiology). The fate of the character of the story unfolds against the background of the farmstead idyll and inhospitable Petersburg. There is an autobiographical context in the story, which is palpable both in individual details and in depicting of musician's life.

Special attention should be paid to "amalgam" as one of Shevchenko's prose qualities. It involves the syncretism of the features of several literary currents within the same work. This quality is quite organic for Ukrainian literature of the first half of the 19th century and reflects the specificity of its artistry. The idea of several Ukrainian literary scholars about the original forms of Biedermeier's aesthetics in the first half of the 19th century becomes clear. It is amalgam exactly as an organic mix of different aesthetics determines this feature.

The fate of an artist can be traced not only in the social and historical context, but also in relation to the aesthetic movement and various forms of art.

**Key words:** amalgam, Biedermeier's, autobiographical context, aesthetic space.

**МАЛИНОВСКИЙ АРТУР ТИМОФЕЕВИЧ** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова.

**Основное направление научной деятельности** – украинско-русские литературные связи, славянские литературы, антропологические аспекты литературы.

Кандидатская диссертация: «Обломов» И. А. Гончарова: жанровые особенности и роль в процессе развития русского романа XIX века.

**Учебная деятельность** (дисциплины, лекционные курсы): Античная литература, История зарубежной литературы XX века, Литература южных и западных славян, Культурология.

**Научная работа.** Автор более 80 печатных работ, в том числе монографии: Обломов И. А. Гончарова. Аспекты жанра / А. Т. Малиновский – Одесса, 2015. – 260 с.; учебного пособия «Аспекты литературных жанров» / А. Т. Малиновский – Одесса, 2011. – 95 с.

**Tamara Moreva**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa*

## **ТЕМА МУЗЫКИ И ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО**

Появление в середине тридцатых годов XIX века целого ряда русских «повестей о художниках» свидетельствовало о приобщении писателей к решению вопросов, особенно близких литературной теории и практике немецкого романтизма. Исходя из своего представления об искусстве, немецкие писатели-романтики (Ваккенродер, Новалис и др.) утверждали мысль о надмирности художественного творчества, исключительности и избранности художника-творца, дар которого ниспослан свыше, благодаря чему его творчество имеет внеличный характер.

В связи с этим в художественных произведениях романтиков возникают образы художников как людей необыкновенных, исключительных, в силу своей избранности возвышающихся над толпой. Зачастую в повестях романтиков художники изображаются гениальными безумцами, людьми одержимыми. Общество в силу своей ограниченности сферой обыденного не признает их, смеется над ними, презирает и отвергает их. Художник, таким образом, – лицо трагическое, и трагичность его связана с духовной противопоставленностью обществу.

Тема искусства была весьма важной для В. Ф. Одоевского. Главным образом она получила глубокое обоснование и развитие в цикле «Русские ночи», ранее именовавшемся «Домом сумасшедших». Постепенно эта тема становится одной из ключевых. При этом художник не только поднимает вопросы, но и предлагает различные варианты ответов на них. Преимущественно они связаны с проблемой путей человечества к истине и счастью.

С точки зрения романтиков, в высшей степени к духовной сфере бытия обращен такой вид искусства, как музыка. И В.Ф. Одоевский считал, что в музыке заключено самое высокое и самое полное знание. Она имеет дело не с внешним (материальным и временным), а с внутренним (духовным и бессмертным). Закономерным представляется то, что в романтическом цикле «Русские ночи», посвященном проблемам и

путям человеческого знания, последние новеллы – «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах» – повествуют о музыке и музыкантах.

Бетховен стал первым героем задуманного писателем монументального памятника «гениальным безумцам». С молодых лет В.Ф. Одоевский преклонялся перед Бетховеном.

«Последний квартет Бетховена» несет на себе печать свободной романтической фантазии, почти без опоры на факты. Да Одоевскому и не на что было опереться, ибо в ту пору не было еще ни одного значительного биографического труда о Бетховене, если не считать довольно популярных полуанекдотических и полупоэтических рассказов о нем. Тем большее значение приобретает новелла русского писателя – первая в мировой «бетховениане» попытка истолкования творческой личности гениального композитора.

Романтическое неистовство гениального «безумца», духовное одиночество никем не понимаемого художника, дерзновенные порывы стихийной необузданной фантазии, – все эти намеренно выпячиваемые Одоевским черты служили лишь внешней формой, за которой скрывалось иное понимание Бетховена. Если отделить от романтической фразеологии подлинную идею произведения, перед нами предстанет образ могучего и страстного художника-новатора, помышляющего о великих переворотах в своем искусстве.

В мечтаниях безумного музыканта, пораженного тяжким недугом, Одоевский стремится показать величие духа и человечность его непокоренной натуры, высокие мгновения художественного восторга, «страстную деятельность души». Эти черты бетховенской личности особенно близки Одоевскому. Вместе с Бетховеном он с презрением отвергает музыку, «выкроенную по выдумкам ремесленников». Жизнь в ее страданиях и радостях, борьбе и победах – вот, что, прежде всего, слышал Одоевский и что более всего покоряло его в творениях Бетховена. Действенность бетховенского симфонизма выражена Одоевским в образной формуле – «симфонии Бетховена – второе колено симфоний Моцарта». И не случайно в новелле Бетховен в минуту просветления слышит одно из вдохновеннейших своих созданий – «победную симфонию» из «Эгмонта».

В повести «Последний квартет Бетховена» композитор изображен в конце своего жизненного пути. Болезнь до предела обострила его творческое беспокойство, а его разлад с обществом достиг апогея: не только публика, но и люди музыкального мира не поняли его последних произведений. Смысловый центр повести – монолог Бетховена. В нем раскрываются внутренний мир художника, свойственное ему острое сознание своего творческого предназначения, трагедия его земной жизни.

Когда на меня приходит минута восторга, – говорит композитор, – ...я предупреждаю время и чувствую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдными и мне самому в другую минуту непонятным... целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями<sup>1</sup>.

В этом одновременно источник счастья и гордости художника, но и его мук: «бездна» отделяет его мысль от «выражения», творца – от внимающих ему и судящих его людей. Поэтому каждое творческое свершение для композитора является звеном в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Бетховен у Одоевского – не просто гений, но гений романтический, страдающий, далекий от света и покоя, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром, гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на языке музыки. Это своего рода трагический символ романтизма, его исканий и порывов к высокому.

«Гениальный безумец», Бетховен, – герой не только смятенный, но и не понятый. Его высшее, предсмертное творческое прозрение равносильно творческому «бунту» – оно и обеспечило ему славу «сумасшедшего», предопределив его трагический конец.

Более чем оправдан финальный эпизод новеллы: бал у одного из министров меттерниховской Вены. Весть о кончине умершего в нужде композитора «потерялась в толпе» равнодушного аристократического общества. Этот эпизод полон глубокого смысла.

Возвращения к Бетховену, к размышлениям о приговоре, вынесенном великому композитору близорукой „толпой“, станут отныне для Одоевского лейтмотивными. Они будут постоянно углубляться и расширяться, рождая новые мысли, вовлекая в свой круг все новые явления. Спустя шесть лет он напишет специальную статью „Кто сумасшедшие?“, в которой будет утверждать, что не было, в сущности, ни одного великого человека, ни одного „избранника духа“, который в час зарождения в нем нового открытия не казался бы окружающим сумасшедшим. Как отмечает М. Турьян:

... он вновь повторял свои излюбленные идеи – о мысли, тускнеющей, когда проходит она „сквозь выражение“, о невозможности „провести верной определенной черты между здоровою и безумною мыслию“. Белинский позже вспоминал, как Одоевский еще в 1847 году не шутя уверял его, „что нет черты, отделяющей сумасшествие от нормального состояния ума, и что ни в одном человеке нельзя быть уверенным, что он не сумасшедший“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В.Ф. Одоевский, *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, Т. 1, с. 122-123.

<sup>2</sup> М. Турьян, *Странная моя судьба*, М 1991, с. 209.

Позднее Одоевский еще более настойчиво развивает взгляд на новаторское значение бетховенского творчества, «проложившего дорогу для музыки, которую никто и не предполагал». Эти слова сказаны по поводу Девятой симфонии, с которой Одоевский связывал переворот, совершившийся в музыкальном искусстве.

С 9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный; не ищите в этой симфонии обыкновенного пения, обыкновенных блистательных фраз, обыкновенных аккордов; здесь все ново... Действие, производимое этой симфонией, невыразимо: сначала – она поражает, давит вас своею огромностию, как своды исполинского готического здания; еще минута – и этот ужас превращается в тихое, благоговейное чувство; вы всматриваетесь – и с удивлением замечаете, что стены храма сверху донизу покрыты филиграновою работою, – что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации<sup>3</sup>.

Одоевский понял, что в Девятой симфонии Бетховен смело открывает новые пути искусству, бросает вызов тем, кто «в изящных искусствах часто руководствуется привычкою к чему-нибудь, и отвергают все то, что не подходит под их маленькую мерку». Одоевский, возможно, понимал, что ожесточившееся против Бетховена «презрение мелочной посредственности»<sup>4</sup> означало не столько различие вкусов, сколько столкновение идеологий. Параллель: Бетховен – Чацкий, которую Одоевский проводит в одной из статей о Девятой симфонии, вполне подтверждает это. Недаром Одоевский гневно обличает «Фамусовых музыкального мира», которые, отвергая творчество Бетховена, «почли его за сумасшедшего».

Мастерство Одоевского-повествователя изменялось в его романтических повестях о художниках. О постепенном усложнении творческих задач, которые он перед собой ставил, и метода их разрешения свидетельствует в особенности последняя из повестей, вошедших в «Русские ночи», – «Себастьян Бах».

Одоевский поставил перед собой трудную задачу – раскрыть внутренний мир великого музыканта, до одержимости преданного делу, «которого важность немногие понимают»<sup>5</sup>. Все свои помыслы Бах безраздельно отдал творчеству и совершенствованию мастерства. Вдохновение Баха, по образному выражению Одоевского, «во все время земного бытия его, было вдохновение, возведенное в степень терпения»<sup>6</sup>. Таким, по убеждению Одоевского, и должен быть подлинный художник, прикладывающий новые пути в искусстве.

<sup>3</sup> В.Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие*, М. 1956, с.115.

<sup>4</sup> Там же, с. 114.

<sup>5</sup> Там же, с. 115.

<sup>6</sup> Там же, с. 116.

В живых созданиях баховского творчества В.Ф. Одоевского волнует могучее дыхание жизни, глубина и сила чувств. Эти черты в творчестве композитора не могли быть поняты лишь теми, кто желал видеть в музыке «забаву праздности, приманку тщеславия». Для них «музыка Баха кажется холодной, безжизненной».

Созданный Одоевским образ Баха во многом далек от действительного портрета композитора, и автор не скрывает этого от читателя. Трагедия великого композитора, принесшего в жертву своему искусству самую жизнь, со всеми ее радостями и печалью, сосредоточившего все эмоции своего сердца на постижении «великих тайн» музыки, раскрыта Одоевским с большой художественной силой и убедительностью, хотя и представляет плод вольного вымысла автора.

В новелле раскрывается взгляд Одоевского на место художника в жизни. Как бы ни был велик художник, сколь широко ни простиралась бы его преданность искусству, – жизнь неминуемо мстит ему, если он проходит мимо нее. Этот тезис автор формулирует словами, во многом оправдывающими романтическую направленность новеллы: «Я здесь рассказываю вам не мертвый вымысел, а живую действительность, которая выше вымысла».

Одоевский утверждает «священное» право художника на свободу творчества, на его независимость.

В Бахе нет бетховенской мятежности. В нем, в отличие от всех остальных героев произведений Одоевского о художниках, все – высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность. Ему, как и Бетховену, открыты и подвластны самые высокие сферы духовной жизни, но он царит там величественно и спокойно, равнодушный к признанию, к мнению «толпы».

Прошлое и будущее искусства, которому служил Бах, в повести символически представляют разные типы людей искусства. Первый из них воплощен в старшем брате Баха – органисте Христофоре. Это благочестивый носитель старых традиций своего ремесла, которое он оберегает от вторжения любых новшеств. Противоположностью ему является органщик – «странный человек» Иоганн Альбрехт. В этом произведении именно ему принадлежит высокое имя «безумца». Именно он, а не Бах, мучим важными для всех персонажей «Дома сумасшедших» трагическими вопросами бытия. Встреча с Альбрехтом – решающее событие для самоопределения Баха. Бескорыстный художник, он видит в музыке стихию, приближающую человека к божеству, а во всяком «усовершенствовании орудий сего дивного искусства»<sup>7</sup> – новую победу человеческого духа. Благодаря своему «безумию», острому творческому

---

<sup>7</sup> В.Ф. Одоевский, *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, Т. 1, с. 182.

чутью, Альбрехт прозревает в своем исправном ученике великого музыканта. Он открывает Баху глаза на его истинное призвание.

На Баха как бы ложится отсвет... творческого «безумия», уловленного и воспринятого им, но гениальный ученик идет дальше своего талантливого учителя... Он осенен «религиозным вдохновением», чуждым мятежных страстей вдохновением, горевшим в нем ясным незатухающим пламенем<sup>8</sup>.

Себастьян становится великим музыкантом, но его гениальная музыка имеет и свой предел. И жизнь, и искусство Баха – «величественная мелодия», «тихая и безмолвная молитва», где нет места мятежным и грешным земным страстям. Новый тип искусства идет на смену музыке Баха. Обращенное не к Богу и вселенной, а к человеку и миру страстей, его представляет певец-итальянец, появление которого разрушает строгую гармонию жизни творца.

В повести Одоевского о Бахе композитор страдает именно потому, что всю свою жизнь посвятил музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Эта односторонность Баха является формой безумия. Писатель, всю жизнь чтивший великого композитора, осмелился, тем не менее, сказать, что в его гениальной музыке нет человека, и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. И в обеих повестях Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своих персонажей. Одиноким, ослепшим, Бах смутно прозревает перед смертью истинный смысл человеческой жизни. Конец его воистину трагичен: «окруженный вечною тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову – без любви, без воспоминаний...»<sup>9</sup>.

«Судилище», завершающее «Русские ночи», является тем общефилософским аспектом, в свете которого великий Бетховен может быть поставлен рядом с шутком во фризовой шинели. Опыт жизни каждого из героев Судилища воспринимается как доказательство от противного. М. А. Бенькович отмечает:

Его приговоры опровергают «тезис жизни» каждого из подсудимых, вскрывая в то же время относительность всякого одностороннего решения. Бетховену, «изнемогшему недоговоренным чувством», оно объясняет, что жизнь принадлежит ему, человеку, а не чувству. А Баху, отдавшему искусству всю свою жизнь, все семейные радости, заявляет: «Жизнь твоя принадлежала искусству, а не тебе!»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> М. Турьян, *Странная моя судьба*, М, 1991, с. 261.

<sup>9</sup> В.Ф. Одоевский, *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, Т. 1, с. 181.

<sup>10</sup> М.А. Бенькович, *Автор и Фауст в «Русских ночах» В.Ф. Одоевский*, [в:] М.А. Бенькович, *Из истории русского философского романа*, Кишинев 1991, с. 41.



Музыкальная тема, нашедшая свое развитие в «Последнем квартете Бетховена» и «Себастьяне Бахе» – двух замечательных новеллах В.Ф. Одоевского, была актуальна для того времени, о чем свидетельствует появление в те же годы хорошо известных «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина. В трагедии «Моцарт и Сальери» затрагиваются вопросы гармонии и нравственного мира человека, которые были поставлены В.Ф. Одоевским в новеллах, посвященных судьбам композиторов Бетховена и Баха. Рационалистическая конструкция гармонии, подлежащей математическому расчету, у пушкинского Сальери созвучна математической выверенности и холодной отстраненности музыки Баха. Герой Одоевского не злодей, он далек от системы ценностей Сальери, который на всю жизнь оставляет за собой право весь мир «разять как труп», но Бах сам становится в душе наполовину трупом – и все это является следствием одной и той же причины – и Бах, и Сальери увлечены поиском мнимой гармонии.

Сальери противопоставлен Моцарт, который воплощает в своей музыке окружающую его жизнь. Он выявляет красоту и стройность, присущую миру, а не изобретает ее при помощи ремесла и наук. Моцарту в некоторой степени близок Бетховен в своей неумной жажде выразить в музыке жизнь. Искусство Бетховена так же не ищет выверенных формул, ему чуждо обожествление, привносимое в искусство путем изъятия из него всех черт реального мира. В Бетховене, как и в Моцарте, заложено гармонизирующее начало, свидетельством тому служит его симфония к «Эгмонту», являющаяся символом своеобразного возрождения человека и мира.

Внутренний мир человека, интересующий и В.Ф. Одоевского в произведениях о художниках, становится значимой частью общей концепции философско-эстетической системы гармонии, которая призвана соединить искусство с жизнью и доказать существование эстетического начала в человеке.

## Библиография

- Бенькович М.А., *Автор и Фауст в «Русских ночах» В.Ф. Одоевский*, [в:] М.А. Бенькович, *Из истории русского философского романа*, Кишинев, 1991, с. 34-49.
- Одоевский В.Ф., *Музыкально-литературное наследие*, М, 1956, 724с.
- Одоевский В.Ф., *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, - Т. 1, 363с.
- Турьян М., *Странная моя судьба...*, М, 1998, 340с.

**Tamara Moreva**

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

**SUBJECT OF MUSIC AND IMAGE OF A MUSICIAN  
IN THE WORKS BY V. F. ODOEVSKY**

**Summary**

The subject of art has always been essential for V.F. Odoevsky. Mostly, it has been substantiated and developed in detail in his cycle "Russian Nights" formerly entitled "Madhouse". This theme becomes gradually one of the key subjects. The author does not only raise some questions, but also suggests different variants of answers to them. Mainly, they are related to the problem of ways the mankind seeks for truth and happiness.

From the standpoint of the Romanticists, music is the kind of human arts that reaches the realm of spiritual life immediately and most deeply. V.F. Odoevsky thought as well that music embodied the most sublime and the fullest knowledge. It dealt not with the external (as the material and transient), but with the internal (the spiritual and immortal). Thus, it seems logical that in "Russian Nights" dedicated to the problems and ways of seeking for human knowledge the last novelettes, "The Last Quartet of Beethoven" and "Sebastian Bach", narrate about music and musicians.

Odoevsky represents Beethoven as not just a genius, but a genius who is romantic, who suffers, who is far cry from light and serenity, who breaks down in his struggle with his great talent, and who perishes from impossibility of expressing his colossal ideas in terms of music. His figure is a tragic symbol of Romanticism, its searching and strivings for the sublime.

Beethoven, with his ingenious insanity, is a figure that is not only distraught, but also misunderstood. His utmost, deathbed insight is equal to a creative revolt, and that's what secured his fame of "an insane man" sealing his tragic fate.

The mastery of Odoevsky as a narrator was changing at length in his Romantic short stories about artists. Especially, "Sebastian Bach", the last one of his short stories included in "Russian Nights", "Sebastian Bach", evidences a gradual complication of the tasks of creation that he set himself, and of a method chosen by him for solving the same.

The novelette reveals Odoevsky's view of the role of an artist in life. Howsoever great an artist may be, howsoever wide may be his dedication to art, life will take revenge on him imminently if he ignores it. The author puts this assertion in words justifying to a large extent the Romanticist tendency of the novelette: "What I am telling you here is no dead concoction, but the alive, throbbing reality that is more sublime than any concoction."

In the short story about Bach by Odoevsky, the reason why the composer suffers is he has dedicated all his life to music having turned into a church pipe organ and having forgotten about human feelings and humaneness. This one-wayness in Bach becomes a kind of insanity. The writer, who had venerated the great composer all his life, dared to say, however, that his music of a genius had no stroke of human, and that it reminded of a Biblical legend about a magnificent flight of the spirit of creation above the still waters. In both stories, Odoevsky lays emphasis on the fatal incompleteness of life of his protagonists. Solitary and blind, before his death Bach starts to see dimly the genuine sense of human life. His end is tragic: "Environed by the eternal darkness, he was sitting, folding his arms, with his head low, - without love, without memories..."

The inward man, who is of keen interest for V.F. Odoevsky in his works dedicated to artists, becomes an essential part of his entire conception of the philosophic and aesthetic system of harmony that is meant to unite art and life and to prove the existence of an aesthetic feeling in man.

**Key words:** Romanticist short novel, inspiration, insanity, harmony, conception of man and art, crowd and artist.

**МОРЕВА ТАМАРА ЮРЬЕВНА** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы филологического факультета Одесского национального университета имени И.И. Мечникова.

**Научные интересы:** проблемы литературного процесса I половины XIX в. (предромантизм и романтизм в русской и других славянских и европейских литературах), проблемы неоромантизма в русской и европейских литературах.

**Кандидатская диссертация** «Творческая эволюция В.Ф. Одоевского (проблема метода)».

**Научные работы.** Автор более 100 опубликованных работ, в том числе:

В.Ф. Одоевский и Эдгар По. (К проблеме фантастического) /Т.Ю. Морева // Pod redakcją Kazimierza Prusa. – Rzeszow: Wydawnictwo uniwersytetu rzeszowskiego. – 2009. – Вып. 5. – С.15-21.

Типология фантастического в творчестве Э.Т.А. Гофмана и В.Ф.Одоевского / Т.Ю. Морева// Русистика и современное литературоведение. Сб. научных статей. – Одесса: Астропринт, 2014. С.113-124.

Образ Агасфера в русской и польской литературе первой половины XIX века/Т.Ю. Морева// Слов'янський збірник. – Чернівці: Букрек, 2014. – Вип.18. – С.276-285.

Мусий В.Б., Морева Т.Ю., Добробабина О.Ю. Русская литература второй половины XIX в. Часть 2: 1870-1890-е гг. Учебное пособие. – Одесса, 2016. – 190с.

Сюжетный мотив игры в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» и рассказе А.С. Грина «Серый автомобиль»/ Т.Ю. Морева// Вісник Одеського національного університету. – 2016. – Т. 21. Випуск 1(13). Філологія. – С.41- 47.

Множественность точек зрения на преступление как стратегия автора в его игре с читателем/ Тамара Морева/ Читач. Рецепція. Інтерпретація: Матеріали наукового круглого столу/ За ред. доктора філологічних наук, професора А.М. Шляхової. – Одесса: Астропринт, 2017. – С.99-103.

Восковые персоны в русской литературе первых десятилетий XX века// Т.Ю. Морева// Міф у художній свідомості та культурі XX ст. (II Мішуківські читання). 13-14 жовтня 2017. – Херсон: Видавничий дім «Гельветика» 2017. – С. 41-46.



Iwan Ajwazowski, *Szstorm* (1851)

**Valentina Musiy**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa*

## **«ДОН ЖУАН» МОЦАРТА И «НЕИСТОВЫЙ ДОН ЖУАН» ГЕРОЯ РОМАНА ГАСТОНА ЛЕРУ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ» В СВЕТЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОПЕРЫ**

Произведения искусства, как и люди, живы до тех пор, пока о них помнят и обращаются к ним. Предлагаемая статья посвящена анализу рецепции оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» в, пожалуй, самой знаменитой книге французского писателя XX века Гастона Леру «Призрак оперы».

Отметив, что все французские писатели «подвизавшиеся в области популярного чтения», в собственных сочинениях опирались на опыт предшественников, Кирилл Александрович Чекалов замечает, что именно в творчестве Гастона Леру (1868 – 1927) «интертекстуальное начало выражено особенно сильно», а среди его сочинений, в особой степени выделяющихся «толщиной интертекстуальных слоев»<sup>1</sup>, – «Призрак оперы» (1910). Одним из вариантов интертекстуальности в романе является включение в него фрагментов оперных постановок, имен персонажей или же исполнителей партий в них. Это «Король Лахорский» Ж. Массне, «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Ш.-Ф. Гуно, «Жидовка» Ж.-Ф.-Ф. Галеви, «Гамлет» А. Тома, «Волшебная флейта» В.А. Моцарта, «Отелло» Дж. Россини. Центральное место в этом ряду занимает «Дон Жуан» (1787) В.А. Моцарта на либретто итальянского поэта и драматурга Лоренцо да Понте. Это обусловлено и общей значимостью этого произведения для развития музыкальной культуры в целом, и тем, что именно оно помогает в значительной степени понять и объяснить характер центрального персонажа романа Гастона Леру – Эрика. Причем, опера Моцарта не только упоминается в романе Леру, но и становится основой своего рода интерсубъективности – герой романа вступает в диалог с Моцартом, автором «Дон Жуана, или Наказанного развратника», и создает собственную оперу «Торжествующий Дон Жуан», настаивая на ее

---

<sup>1</sup> К.А. Чекалов, *Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак Оперы»* [в:] Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2016, № 3, с. 94.

принципиальной новизне. Чтобы определить, в чем суть их диалога, остановимся подробнее на обеих операх.

Непревзойденная в своей красоте и силе воздействия на душу слушателя музыка «Дон Жуана» впервые в истории оперного искусства выразила торжество чувственного гедонизма, переживание любви как утверждение радости земного существования. Первое представление «Дон Жуана» состоялось 29 октября 1787 года в Праге. Лейпциг и Варшава впервые услышали оперу в исполнении этого же Сословного пражского театра. Премьера оперы в Вене состоялась в мае 1788 года. Первые сведения об исполнении Моцарта в России относятся к 1790-м годам (в 1794 году на сцене придворного театра была поставлена «Волшебная флейта»), первое исполнение «Дон Жуана» состоялось 12 января 1806 года на сцене Немецкого театра, а 30 января 1839 года, на русском языке – в Большом театре в Москве. Одесса впервые услышала «Дон Жуана» в исполнении немецкой труппы в 1843 году, а в 1846 году – итальянской. Судя по написанным в начале XX века очеркам Александра Дерибаса, опера оставила в сердцах одесситов «неизгладимые образы». В статье, написанной в 1915 году связи со смертью О.О. Палечека, исполнявшего в «Дон Жуане» партию Лепорелло, он вспоминает:

А этот дивный, бессмертный дуэт двух образов: Дон-Жуан и Лепорелло, в воплощении Корсова и Палечека! Первое появление верного, но трусливого слуги с его арией “*Tutta note faticar, tutta note non dormer*” сразу вызывало в слушателях то бодрое внимание, которое ни разу не покидало их во все течение оперы. А вот и Дон-Жуан, красавец Корсов! И как очаровательно и убедительно звучала ария Лепорелло о тысяче и трех красавицах, побежденных его неотразимым господином. А дуэт Дон-Жуана с Церлиной – «*La ci darem la mano*»? А трагический образ Донны Анны в воплощении Меншиковой! Только в исполнении бергеровских певцов можно было так оценить и полюбить бессмертное моцартовское произведение, как оценили и полюбили его старые одесситы<sup>2</sup>

Правда, следует уточнить, что речь идет не об оперном театре в Одессе, а о том, что располагался в конце Греческой улицы за Строгановским мостом, в «неуклюжем и громоздком деревянном» здании, переделанном из цирка, и назывался «Эрмитаж». Здесь, в 1870-х годах «подвизалась великолепная труппа русских оперных артистов под управлением известного киевского оперного антрепренера Бергера»<sup>3</sup>.

Как уже было отмечено, первая постановка оперы Моцарта «Дон Жуан» состоялась в 1787 году. Это время зарождения романтизма в мировой культуре. Если же помнить, что для романтиков именно музыка

<sup>2</sup> Александр Дерибас, *Старая Одесса. Забытые страницы*: Исторические очерки и воспоминания, Киев 2005, с. 354.

<sup>3</sup> Александр Дерибас, с. 352.

была высшим выражением духа, становится понятным, почему «отсчет романтической эпохи»<sup>4</sup> начинается с пражской премьеры оперы Моцарта «Дон Жуан». Поясняя подобное восприятие музыки, немецкий романтик Э.Т.А. Гофман писал:

Музыка раскрывает перед человеком неведомое царство; мир, не имеющий ничего общего с чувственным миром, окружающим нас, – здесь человек сбрасывает конкретные чувства, чтобы отдаться невыразимому. Как мало понимали эту особую сущность музыки те композиторы, что пытались изобразить эти подающиеся определению чувства или даже события, подходя с пластическими мерками к искусству, по сути своей совершенно противоположному пластике! <...>. В хоре, где соответствующая поэзия словами выражает те или иные страсти, магическая сила музыки действует подобно волшебному элексиру, несколько капель которого придают любому напитку изысканное великолепие. Страсть, воплощенную в опере, – любовь, ненависть, гнев, отчаяние, etc. – музыка облекает пурпурным сиянием романтизма, и даже то, что мы воспринимаем из самой жизни, уводит нас в царство бесконечного. Волшебная сила музыки столь велика, что, воздействуя на нас все мощнее, она способна разорвать узы любого другого искусства<sup>5</sup>

Не случайно и в «Дон Жуане» Моцарта на протяжении, пожалуй, всего XIX века, художники, каждый раз по-своему толкуя его образы и ситуации, так или иначе склонялись к романтическому ее видению, к пониманию главного героя как личности, утверждающей приоритет субстанциальных, человеческих ценностей. С долей юмора на это обратил внимание Рихард Вагнер, когда писал о Моцарте:

Его музыка невольно облагораживала все полагающиеся ей по театральной конвенции характеры тем, что шлифовала их, как шлифуют дикий камень, обращала со всех сторон к свету и держала в том направлении, в котором отражались наиболее блестящие лучи света. Таким образом он сумел при воспроизведении характеров, например, в «Дон Жуане», достигнуть такой полноты выражения, что Гофману пришла мысль установить между ними самые глубокие и таинственные отношения, о которых не подозревали ни поэт, ни композитор»<sup>6</sup>.

Итак, хотя в опере «Дон Жуан, или Наказанный развратник» ее герой и не предстает исключительной личностью и устремленным к универсальным ценностям избранником, новизна трактовки этого легендарного образа Моцартом стала основанием для романтиков

---

<sup>4</sup> К.А. Чекалов, *Гастон Леру и немецкий романтизм*, [в:] Известия РАН. Серия литературы и языка, 2016, т. 75, № 4, с. 14.

<sup>5</sup> Э.Т.А. Гофман, *Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы*, Москва 1987, с. 138.

<sup>6</sup> Рихард Вагнер, *Опера и драма*, [в:] Рихард Вагнер, *Избранные работы*, Москва 1978, с. 319.

заговорить о необычности Дон Жуана как соблазнителя. Так «некий путешествующий энтузиаст» в новелле Гофмана во время представления оперы Моцарта обнаруживает в нем мятущуюся душу. А Серен Кьеркегор, вынесший в качестве эпиграфа к «Дневнику соблазнителя» строки арии Лепорелло о сотнях красавиц в списке его господина («Преобладающей его страстью были молоденькие девушки») и задавший таким образом возможность соотнесения его героя Йоханнеса с Дон Жуаном Моцарта, вложил в уста повествующего о нем его приятеля характеристики, которые не только являются традиционными для этого легендарного героя («...вся жизнь его была рассчитана на одно наслаждение...»<sup>7</sup>, «...он был настоящим виртуозом»<sup>8</sup> в любовной игре), но и те, что подчеркивают его необычайность как соблазнителя, поскольку оказывается, что тот жил «исключительно эстетической жизнью». Результатом обольстительства Йоханнеса оказывался переход соблазненной им девушки от состояния бессознательности и непосредственности к осознанности и рефлексии.

В музыке следование именно моцартовскому толкованию Дон Жуана проявится в сочинениях Ференца Листа («Воспоминания о Дон Жуане Моцарта»), Рихарда Штрауса, который, хотя и создавал своего «Дон Жуана» на основе текста романтической «драматической поэмы» Николауса Ленау, сохранил высокое звучание моцартовской темы привязанности Дон Жуана радостям земного существования, противопоставив ее смерти как угасанию жажды жизни в душе.

На первый взгляд, и герой романа Гастона Леру, который именуется Торжествующим Дон Жуаном, устремлен к счастью. Не случайно он выступает в произведении в роли любовника и проявляет себя в этой роли и повелителем, и искусителем. Однако, он, скорее, альтернатива герою Моцарта.

Сравнение героев оперы Моцарта и романа Леру начнем с того, что образы обоих предельно сложны и многогранны. Отсюда, в частности, довольно противоречивые оценки их исследователями. Приведем в качестве подтверждения две точки зрения на Дон Жуана Моцарта, высказанные Б. Шалагиновым и К. Зенкиным. С точки зрения Бориса Шалагинова, Дон Жуан выражает торжество жизни над смертью. Обратив внимание на то, как постепенно мистическое в музыке все больше обретало гуманистический характер, исследователь пишет:

В опере «Дон Жуан» присутствие потустороннего напоминает о себе. Однако композитор противопоставляет ему так много человеческого (и бахвальство и эгоизм Дон Жуана, и страстность Донны Анны, и нежность Донны Эльвиры, и безграничную преданность Оттавио, и простодушие Церлины, и трусость Лепорелло...). Поэтому, несмотря на победу Командора над Доном Жуаном, в

<sup>7</sup> Сёрен Кьеркегор, *Дневник обольстителя*, Москва 1999, с. 47.

<sup>8</sup> Сёрен Кьеркегор, *Дневник обольстителя*, с. 49.



финале, в музыке заключительного вокального секстета торжествует не inferнальная сила мести, а то, что так характерно для музыки В.-А. Моцарта в целом: чарующая и одновременно противоречивая пестрота живой жизни<sup>9</sup>.

Константин Зенкин делает акцент на выразившейся в «Дон Жуане» антиномии между красотой и оправданностью чувственности и недопустимостью не освященного высокими моральными принципами наслаждения:

Моцарт – стихийно и чисто музыкально вскрывает трагизм этой антиномии (что оказалось возможным опять-таки в эпоху Просвещения), и трагедия его музыки, по сути дела, не сводится к гибели Дон-Жуана (которая является не трагедией, а справедливым возмездием), а пронизательно предвещает гибель всей культуры, готовый поставить во главу угла культ самодовлеющего наслаждения. Романтики с присущей им тенденцией своеобразной эстетизации зла и просто превращая Дон-Жуана в положительного героя, снизили этическую остроту указанной антиномии и перенесли акцент в другую плоскость: в психологический мир Дон-Жуана и соблазненных им женщин<sup>10</sup>.

Одна из причин подобных разноречивых характеристик в том, что Дон Жуан, герой «*dramma giocoso*» (комической драмы), как определил Моцарт жанр своего произведения, одновременно и легкомыслен, и непостоянен, и бесстрашен, и предприимчив, и коварен. Ему присущи и бахвальство, и достоинство, и артистизм, и достоинство. Поэтому легендарный осквернитель памяти умершего и соблазнитель в опере В.А. Моцарта оказался в восприятии романтиков личностью, ищущей в переживании любви путь к субстанциальным, универсальным ценностям.

Образ героя романа Г. Леру не менее сложен. Однако, если неоднозначность Дон Жуана у Моцарта связана с его, страстной жадой жизни и бунтом против ее обыденности и временной ограниченности, противоречивость Эрика обусловлена совмещением в нем «белого» и «черного» двойников. К примеру, он обрекает Перса на мучительную смерть и спасает его. Ненавидя Рауля, он вручает ему руку Кристины. В связи с тем, что Эрик является, одновременно, и артистом, и палачом, он лишь частично напоминает своего предшественника. Оба убивают, однако Дон Жуан Моцарта – на поединке, защищая, как это и следует дворянину, свою честь, а Эрик превращает убийство в зрелище. Воспринимая окружающих как толпу, он решает мстить миру за то, что является отверженным среди людей. В этом проявилось следование Г. Леру традициям романтизма. Переживая непреодолимое неприятие действитель-

<sup>9</sup> Борис Шалагинов, *Німецький романтизм і містичне* [в:] *Поетика містичного*, Чернівці, 2011, с. 139, с. 140.

<sup>10</sup> Константин Зенкин, *Музыка в истории слова о Дон-Жуане*, <http://www.2israel-music.com/Don-Juan.htm>.

ьности, Эрик отвергает все нравственные нормы и законы мира. Последним актом мести всему человечеству должен был стать подрыв бочек с порохом, заложенных в основание Парижской Оперы.

Второй уровень, на котором в романе Г. Леру развивается мотив двойничества, связан со сферой проявления способностей Эрика – его музыкой, Ангелом, а тем самым – и творцом величайшей и совершеннейшей в мире гармонии – он долгое время представлялся Кристине. Об Ангеле Музыки девушка впервые услышала от отца, талантливого скрипача. По его словам, он мог явиться только «избранным душам». В их ушах, рассказывал он, неожиданно «начинает звучать неземная музыка, слышится божественный голос, и они запоминают его на всю жизнь. Тех, кого посетил Ангел, будто коснулся огонь небесный»<sup>11</sup>. Умирая, отец обещал Кристине, что пошлет ей его с небес. Поэтому, слыша голос Эрика, который стал ее наставником в искусстве пения, девушка была убеждена, что так и случилось. Он научил ее правильному дыханию, поставил голос, расширив его диапазон, открыл секрет, как разработать грудной регистр. И, наконец, сообщает Кристине Раулю, «он помог объять все это священным огнем вдохновения», разбудил в ней «какую-то высшую пылающую жизнь», вселился в нее, «излучая гармонию»<sup>12</sup>. Рауль, кстати, тоже пережил восторг, впервые слушая Эрика. Но в главном его сочинении, над которым Эрик трудился двадцать лет – опере «Торжествующий Дон Жуан» – выразилась демоническая сила музыканта. Услышавшая фрагменты этой оперы Кристине почувствовала, что в них соединились обожествление Скорби, триумф поднявшейся на крыльях Любви, осмелившейся «взглянуть в лицо Красоте», и жажда сжечь огнем весь мир.

Возможно, в подобном звучании главного музыкального сочинения Эрика выразилась особенность эпохи создания произведения о Призраке Оперы – декаданса. Романтический мотив встречи с музыкой как обретения «духовно истинного знания» и «прикосновения к “иному миру”» был, как заметила Р.Н. Поддубная, уже

настолько клиширован, что вошел в массовую литературу, утратив в ней духовно-онтологический смысл<sup>13</sup>.

Именно так, вне какой бы то ни было связи с «иными» сферами, воспринимает музыку и герой романа Г. Леру, подчеркивая принципиальную новизну своего «Дон Жуана»:

---

<sup>11</sup> Гастон Леру, *Призрак оперы*, Санкт-Петербург 2014, с. 70.

<sup>12</sup> Гастон Леру, с. 153.

<sup>13</sup> Р.Н. Поддубная, *Современность классики: избранные труды*, Харьков, 2015, с. 503.

Этот «Дон Жуан» написан не на текст Лоренцо да Понте, которого вдохновляли вино, любовные интрижки и порок, а в конце концов его покарал Господь. Если хотите, сыграю вам Моцарта, эта музыка растрогает вас до слез и внушит вам благие мысли. А мой «Дон Жуан», Кристина, пылает, хоть кара небесная еще не поразила его<sup>14</sup>.

Если для Моцарта музыка в «Дон Жуане» явилась выражением принятия и переживания восторга радости жизни, для романтиков – признания за нею способности восстановить идеальное состояние целостности мира и приблизить человека к постижению универсальных стихий мироздания, то для Эрика, сочинителя «Торжествующего Дон Жуана», музыка – это та эсхатологическая сила, благодаря которой осуществится гибель космического порядка и восстановление хаоса; в которой, как в пламени, погибнет жизнь. Дон Жуан Моцарта до последнего мгновения сопротивлялся смерти, Эрик возвеличивает одну лишь смерть.

Отсюда – еще одно основание сопоставления двух «Дон-Жуанов» – Моцарта и героя романа Леру. Многие признают терапевтическое воздействие звучания оперы Моцарта. К примеру, сохранились воспоминания Карла Фридриха Кунца, виноторговца, издателя, владельца частной библиотеки в Бамберге в период пребывания в городе Э.Т.А. Гофмана о том, что «почитание» тем оперы Моцарта «Дон Жуан» «порой переходило границы разумной оценки, а иногда и вообще пределы фантазии». Своему знакомому, только что пережившему потерю ребенка, он настойчиво рекомендовал пойти послушать Моцарта, убеждая того, что «благодаря божественной музыке бессмертного мастера» К.Ф. Кунц, хотя и не забудет свою скорбь, но на несколько часов сможет испытать «облегчение и просветление». И Кунц признается в том, что Гофман был прав:

Увертюра началась; друг, сидевший рядом со мною, изо всех сил старался передать мне чувства, переполнявшие его, то жестом, то словом, указать на самые высокие моменты – глаза его были полны слез. Я хорошо понимал его и признаюсь, эта божественная музыка оказала на меня большее воздействие, чем все доводы разума, все слова утешения! Тот вечер я вовеки не забуду...<sup>15</sup>

Направленность сочиненной Эриком музыки была абсолютно противоположной.

Таким образом, если в опере Моцарта Командор, явившийся из преисподней, выступает как антагонист героя с его страстным жизнелюбием,

---

<sup>14</sup> Гастон Леру, с. 168-169.

<sup>15</sup> Э.Т.А. Гофман, *Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы*, Москва 1987, с. 141.

то в романе Леру Призрак Оперы сам связан с пространством преисподней и, хотя уподобляет себя Дон Жуану, на самом деле, исполняет роль, сходную с ролью Командора. Что же касается его оперы, то она так же опасна для людей, как и изобретаемые им ловушки. Хотя, без сомнения, Эрик был гениальным композитором. Несмотря на весь ужас, и всю боль, которые переживала Кристина, слушая его «Торжествующего Дон Жуана», она не могла сопротивляться величию музыки, которая полностью подчинила ее волю.

Причин того, что претендующий на роль торжествующего Дон Жуана герой так резко отличается от Дон Жуана Моцарта много. Это и жанровые признаки произведений, героями которых они являются: комическая опера Моцарта и готический роман Леру, на титуле которого заявлено, что его герой выступает в роли Призрака. Это и различие эпох их создания: ведь начало XX века уже не содержало в себе того искрометного, бьющего через край упоения жизнью, как последние десятилетия XVIII. Но нам представляется, что главное место среди этих причин принадлежит той, что имеет эстетический характер.

Особенность романа Гастона Леру в том, что герои проживают большую часть своей жизни в пределах театра. Отсюда – важность проблемы творчества в нем. Известно, что главным его признаком является практическое бескорыстие. Отрешившись от будничных забот, поэт в момент творческого вдохновения оказывается способным проникнуть в суть явления, прозреть истину. Качество этой зоркости непосредственно зависит от его способности отрешиться от личных страстей. Вот как писал об этом А. А. Фет:

Пусть предметом песни будут личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр., но, чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект, тем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал. С другой стороны, чем сильнее самое чувство будет раздвигать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение<sup>16</sup>.

Близкую мысль, о том, что происхождение музыки лежит вне всякой «индивидуации», выразил Фридрих Ницше в заметках «О Музыка и слове» (1871). Вернемся к романтическому толкованию музыки, высказанному Гофманом. Определяя те чувства, которые рождает музыка Моцарта, Э.Т.А. Гофман восклицает:

В глубины царства духов уводит нас Моцарт. Нами овладевает страх, но это страх без муки, он лишь предчувствие бесконечного. Любовь и грусть слышатся в милых голосах, ночь царства духов исчезает в светлом пурпурном блеске зари,

<sup>16</sup> А. А. Фет, *О стихотворениях Ф.И. Тютчева*, [в:] А.А. Фет, *Сочинения в 2 т.*, т. 2, Москва 1982, с. 148.

и в невыразимой тоске мы устремляемся за образами, манящими нас к себе, в вечный хоровод облаков, в иные сферы...

И далее, сравнивая музыку Гайдна и Моцарта:

Гайдн романтически изображает человеческое в повседневной жизни; он вполне понятен большинству. Моцарт обращается к сверхчеловеческому, чудесному, живущему в глубине души<sup>17</sup>

Итак, музыка отвлекает нас от всего единичного и частного и выводит на уровень слияния с вневременным и универсальным. Эрик в романе Гастона Леру – гений музыки. Однако, из-за своей сосредоточенности на личной обиде и поглощенности жаждой мести природе, людям, за собственное безобразие, он совершает недопустимое для гения – злодейство, и это злодейство всецело поглощает его. Оттого и музыка его главного сочинения способна уничтожить мир, а не восстановить изначальную гармонию в нем, о чем мечтали романтики, так высоко ценившие оперу Моцарта «Дон Жуан». Но, пожалуй, представление об идеале Эрика и не было таким, как у романтиков. Это проявилось и в его отношении к сочиненной им музыке. Если для романтиков поэзия и музыка были той силой, которая призвана вернуть миру совершенство, Эрик, в конечном итоге, отказывается вообще от явления своего сочинения слушателям. Прощаясь с Персом, он признается, что собирается похоронить свою музыку вместе с собой. В этом еще одно следствие его абсолютного обособления от мира. «Призрак Оперы» Гастона Леру – роман постромантической эпохи, что сказалось и на особенностях образа соблазнителя в нем, и на сформированной этим новым Дон Жуаном концепции музыки.

## Библиография

- Вагнер Рихард, *Избранные работы*, Москва, Искусство, 1978, 695 с.
- Гофман Э.Т.А. *Жизнь и творчество*. Письма, высказывания, документы, пер. с нем., сост., автор предисл. и вступит текстов к разделам Клаус Гюнцель, Москва, Радуга, 1987, 464 с.
- Дерibas Александр, *Старая Одесса*. Забытые страницы: Исторические очерки и воспоминания, Киев 2005, 416 с.
- Зенкин К. *Музыка в истории слова о Дон-Жуане*: [электронный источник], <http://www.21israel-music.com/Don-Juan.htm>
- Кьеркегор Сёрен, *Дневник обольстителя*, перевод П. Ганзена, Москва, ЭКСМО-ПРЕСС, 1999, 352 с.

---

<sup>17</sup> Э.Т.А. Гофман, с. 139.

- Леру Гастон, *Призрак оперы*, пер. с. фр. Д. Мудролюбовой, Санкт-Петербург, Азбука-Аттикус, 2014, 352 с.
- Поддубная Р. Н. *Современность классики: Избранные труды*, Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015, 540 с.
- Фет А. А. *Сочинения* в 2 т., т. 2. *Проза*, Москва, Художественная литература, 1982, 461 с.
- Чекалов К. А. *Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак оперы»*, [в:] *Вестник ВГУ. Серия: Филология и журналистика*, 2016, № 3, с. 94-98.
- Чекалов К. А. *Гастон Леру и немецкий романтизм*, [в:] *Известия РАН. Серия литературы и языка*, 2016, т. 75, № 4, с. 12-21.
- Шалагінов Б. *Німецький романтизм і містичне*, [в:] *Поетика містичного*, Чернівці, 2011, с. 117-161.

### Valentina Musiy

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

#### **„DON GIOVANNI” BY MOZART AND “TRIUMPHANT DON GIOVANNI” FROM GASTON LEROUX’S NOVEL “THE PHANTOM OF THE OPERA” IN THE CONTEXT OF ROMANTIC CONCEPTION OF OPERA**

##### **Summary**

The article is dedicated to the research of the reception specificity of the legend about Don Giovanni in musical culture. The main methods of intertextual and intermedial analysis as well as legend’s peculiarities functions in the literature and opera are considered in this article.

The article deals with the history of acquaintance public with Mozart’s Opera „Don Giovanni”, dates of premieres in Prague, Leipzig, Warsaw, Moscow, and Odessa. Author of this paper reflects on the factors that influenced the romantic conception of Mozart’s music and the image of Don Giovanni in it. For romantics (Hoffmann, Wagner, Kierkegaard, Liszt, Strauss) Don Giovanni was the personality, which was looking for a way to harmony with Universe in love. They felt the Supreme manifestation of the spirit in music. It is thanks to the brilliant music of Mozart Donna Anna fall in love to Don Giovanni in Hoffman’s novel.

The main objects of comparison in the article were a Mozart’s opera and opera, which was composed by Phantom of the Opera in novel by French writer Gaston Leroux. These works of art are absolutely contrasting. Don Giovanni in Mozart’s opera is deeply (passionately) attached to life. Eric (The Phantom of the Opera), who has turned his life into a part in the spectacle about Don Giovanni, surrounds himself with signs of death. The place of declaring Eric’s love to Kristin is underground part of Opera Theatre. Don Giovanni by Mozart is „punished lecher”. Don Giovanni by Eric in Leroux’s novel – triumphant winner. The hero by Leroux who could not overcome own ugliness and split with all people, wins a victory over them with the aid of music. But if Mozart’s music has therapeutic effect on people, Eric’s opera was supposed to burn the whole world.

The difference between the two operas (real and invented by Gaston Leroux) has Significant place among these reasons belongs to the special features of epochs of the creating of operas. Mozart created his "Don Giovanni" at the age of Humanism. Eric in Leroux’s novel at the epoch of decadence with it’s worship of destruction, collapse and death. But there is more significant reason of difference – aesthetic. Genius, creating his work is freed from all ordinary and accidental including his own grievances and joys. As a result he successes to catch the meaning of the timeless, universal. Eric, who was immersed in his own sense of injury and his own cares, resentments and passions, created music for himself. His music disappeared with him: dying he took it to his grave, even not trying to demonstrate it to the world.

**Key words:** legend, opera, tradition, motive, Humanism, Romanticism, decadence, concept of art, V. A. Mozart, G. Leroux.

**ВАЛЕНТИНА БОРИСОВНА МУСИЙ** – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И.И.Мечникова.

**Основное направление научной деятельности:** текст и его границы (межтекстовое единство, пара- и метатекстуальность, диалог литератур).

Докторская диссертация: «Мифопоэтическая парадигма в русской предромантической и романтической прозе 20-40-х годов XIX века» (2009).

**Учебная деятельность:** история русской и зарубежной литературы XIX века; литературоведение в контексте гуманитаристики; легенды и мифы народов мира.

**Научные работы.** Автор более 250 опубликованных работ, в том числе, четырех монографий: Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма / В.Б. Мусий. – Одесса, 2006. – 432 с.; Мифопоэтика русской предромантической и романтической прозы / В.Б. Мусий. – Одесса, 2008 – 300 с.; Образ “своего”, “иного”, “чужого” в русской прозе первой половины XIX века / В.Б. Мусий. – Одесса 2009. – 168 с.; «...глядя задумчиво в небо широкое»: человек и природа в произведениях И.С. Тургенева 1840-1850-х гг. / В.Б. Мусий. – Одесса, 2016. – 174 с. Один из авторов нескольких коллективных монографий, в числе которых – «Историческая психология: истоки и современное состояние». – Одесса, 2012 (раздел: Мифопоэтика под углом зрения исторической психологии), «Авторские миры в художественном тексте» – Одесса, 2014 (раздел: К вопросу о содержании категории «авторский мир» в новой и новейшей литературе), Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией. – Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014 (раздел: Диалог современной русской прозы с Пушкиным). Научный редактор и автор вступительной статьи к: «М.В. Гоголь в Одессе: Матеріали до біографії» (Одеса: Фенікс, 2014).



Iwan Ajwazowski, *Wrak* (1876)



**Nataliia Korobkova**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa*

## **ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ РОМАНУ «ПРИВИД ОПЕРИ» ҐАСТОНА ЛЕРУ**

Класик пригодницького, детективного, фантастичного та містичного роману Ґастон Леру набув величезної популярності завдяки циклу з восьми детективних романів, об'єднаних постаттю детектива-аматора, професійного репортера — Рультабія. Вважають, що прототипом був сам автор. Відомий журналіст, юрист за фахом, Ґастон Леру є автором великої кількості статей різних жанрів: судові репортажі, театральні рецензії, статті політичного та історичного змісту. Тиражі газет з судовими репортажами Леру розліталися миттєво, і не лише читачі оцінили його роботу. За журналістську діяльність 1902 року став кавалером Ордону Почесного легіону. Проте справжня слава закріпилася завдяки мюзиклу, створеному на основі його роману, який побачив світ у 1910 році. Англійський композитор барон Ендрю Ллойд Веббер у 1986 році створив найпопулярніший музичний спектакль останньої чверті ХХ століття – мюзикл «Привид Опери». Головні ролі в ньому зіграли Майкл Кроуфорд (Привид Опери) і Сара Брайтман (Кристіна Дає). У 2004 році Джоел Шумахер зняв за мотивами мюзиклу фільм. Названі факти культури і стали **об'єктом дослідження**. Слід сказати, що на сьогодні екранізовано близька тридцяти творів Леру. Деякі романи Леру було екранізовано кількаразово. Зокрема і «Привид опери», кіноверсій якого існує аж п'ять (1925, 1943, 1989, 1998, 2004). Вочевидь, секрет такої пильної уваги кіномитців криється у специфічному художньому світі твору, що провокує до міждискурсивного інтермедіального перекодування, відкритому для міжмистецького полілогу. **Предметом** цієї студії є виявлення інтермедіального зрізу названого вище роману.

Підкреслимо, що останнім часом в українському літературознавстві можна спостерігати поживлення наукового інтересу до проблем інтермедіальності, яке матеріалізувалося у появі монографій Л. Генералюк, Г. Ключека, В. Просалової та ін.; серії різноаспектних публікацій (згадаймо лише на сторінках журналу «Слово і час» статті О. Брайка, Н. Гаврилюк, Т. Денисової, О. Дубініної, І. Заярної, М. Луговика, М. Трофійчука, Е. Циховської та ін.). Отже, обраний ракурс дослідження є **актуальним**.

В. Просалова розглядає інтермедіальність у двох ракурсах: як явище мистецтва і як метод аналізу. Її монографія «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014) містить багато цінного матеріалу з історії та теорії проблеми інтермедіальності. Зокрема, йдеться про те, що поняття „інтермедіальність” виникає за аналогією до інтертекстуальності в останнє десятиліття ХХ століття. Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Юрген Мюллер, Іоаким Пех, Йенс Шрьотер), російському (Ірина Борисова, Наталя Миш'якова, Наталя Тішуніна, Олексій Тімашков та ін.) наукових дискурсах, являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій. На думку В. Просалової, інтермедіальність постає наслідком засвоєння властивостей інших видів мистецтва, своєрідної „розгерметизації”, контекстуальної креативності художньої літератури, що привласнює та асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо. «Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяючи насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх»<sup>1</sup> – зазначає дослідниця. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень.

Взаємопроникнення мистецтв, на думку В. Будного, М. Ільницького, можна спостерігати на різних рівнях структури літературного твору. На рівні графічного оформлення поезія часто використовує зображальні можливості графіки. На рівні поетичної фоніки й ритміки відома витончена музичність символістичної поезії. На рівні образотворення переконливим прикладом співпраці, взаємопроникнення і синтезу мистецтв є живописність просторових, зорових і кольорових, а також відчуттєвих і настроєвих деталей у літературному імпресіонізмі. На рівнях сюжету й тематики чимало літературних творів висвітлюють твори інших мистецтв, постаті митців тощо. На жанровому рівні взаємопроникнення елементів різних мистецтв особливо виразне. Міжмистецький синтез є умовою існування драматургії як жанрової системи, де форми літературного викладу пристосовані до сценічної вистави. Кіно спричинило появу в літературі жанрів кіносценарію, кіноповісті, кіноновели. З музики в літературу прийшли такі жанрові видозміни, як романс, ноктюрн, симфонія, а з малярства – етюд, акварель, шкiц. На стильовому рівні особливо промовистими є тенденції взаємодії і кореспонденції

<sup>1</sup> Просалова В. А. *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури*, Донецьк 2014, с. 22.

(взаємовідповідності) мистецтв. Скажімо, стилі бароко чи модерну мали тотальний характер і охопили не лише різні мистецтва (музику, літературу, архітектуру, живопис), а й щоденний побут, світовідчуття і мислення сучасників. На рівні перформації (виконання) література також виявляє очевидну спорідненість із іншими мистецтвами. Інколи відмінність полягає лише у способі виконання й рецепції твору: читана п'єса належить до літератури, а виставлена на сцені стає твором театрального мистецтва; те саме з читаною і співаною поезією, кіносценарієм і фільмом<sup>2</sup>.

Розглядаючи світовий контекст інтермедіальної компаративістики, слід згадати про найбільш відомі класифікації інтермедіальних взаємозв'язків. Так, чотири типи інтермедіальності виділяє Й. Шрьотер (три з них можна спостерігати в аналізованому романі). До тлумачення інтермедіальності склалося два підходи: формальний, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структуральний, що розглядає структуру взаємодії медіа. Й. Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує синтетичну, формальну (трансмедійну), трансформаційну та онтологічну інтермедіальності. Синтетична інтермедіальність – процес синтезу кількох різних медіа і виникнення нового інтермедіума. Власне, роман «Привид опери» стає прецедентом до виникнення мюзиклу, де переплетено музику, хореографію, а в основі – літературний твір. Формальна (трансмедійна) – художня репрезентація або естетична реалізація в одному медіумі формальних концептів і структур іншого медіума. Наприклад, репрезентація в аналізованому романі / мюзиклі / кінофільмі різних «текстів у тексті» (Ю. Лотман) – шедеврів театрального мистецтва (опер, балетів), кодів музики, архітектури тощо. Трансформаційна – репрезентація одного медіума в іншому (Паризька Гранд Опера як місце дії і «діюча особа»). Онтологічна – виявлення властивостей одного медіума через співставлення з іншими, наявність спільних рис у різних медіа (наприклад, музикальність поезії, театральність драми).

Питання взаємодії і взаємозв'язку мистецтв, літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності у сучасній компаративістиці є надзвичайно актуальним, а відтак і дискусійним. В. Будний, М. Ільницький визначають інтермедіальність по-перше, як внутрішньотекстову взаємодію у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; по-друге, як взаємодію семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури.

На думку Ю. Лотмана, у системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів: „Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній

<sup>2</sup> Будний В. Ільницький М., *Порівняльне літературознавство*, К. 2008, с. 297.

поліглотизм, є механізмом смислотворення”<sup>3</sup>. Принагідно згадаємо думку Ю. Лотмана про те, що «...культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем»<sup>4</sup> а тому цілком природною є взаємодія літературно-художнього твору з семіотично відмінними дискурсами.

Так, назва роману фокусує увагу на головному герої і місці дії. Як зазначала Г. Соловйова, Оперний театр стає головною діючою особою (або ж співучасником). Використовуючи таку унікальну декорацію, Леру блискуче реалізує інверсію Шекспірівської формули «світ – театр, люди – актори». У романі світом стає театр, а актори грають ролі у театрі життя. Прикметним є й те, що Леру виводить на метафізичний рівень, універсалізує цілком реальну архітектурну споруду – Гранд-Опера у Парижі, яку будували п’ятнадцять років під керівництвом Шарля Гарньє. Його ще називають «палацом Гарньє» у стилі необароко. Споруду перевантажено скульптурним декором, пишно убраним мармуром, оніксом, золотом. Будівля має аж п’ять підземних поверхів. Надзвичайно цікавою є історія саме низу театру. Йдеться про наймістичніший підвал Парижа, у якому таки мешкав справжній привид (з огляду на історію Парижа, не один). Париж відомий своїми катакомбами. Розробка підземних ресурсів була одним із найважливіших напрямів економіки ХІІ століття. А з ХV видобуток проводили на двох рівнях. Загальна довжина підземних галерей 500 км. З 1763 року Парламент Парижа постановив перенести усі кладовища у катакомби. Зокрема, у катакомбах знаходяться мощі міністрів Людовіка ХІV Кольбера і Фуке, діячів революції: Дантона, Лавуазьє, Робеспєра і Марата, літераторів: Рабле, Шарля Перро, Жака Расіна та багатьох інших відомих людей Франції.

Таким чином, архітектурний шедевр Парижа містифіковано не тільки у художньому світі роману Гастона Леру. Як мінімум два прикметних факти з історії паризької опери, на думку дослідників, надзвичайно зацікавили Леру.

По-перше, 1896 року сталося падіння 700-кілограмової протизваги на голову консьєржки під час вистави. Пізніше крізь призму авторської свідомості, цю не надто романтичну подію буде трансформовано у більш феєричне падіння люстри (вагу якої було гіперболізовано до 200 000 кг), яке має неабияке значення у розгортанні сюжету твору. Щодо кіноверсії Шумахера, то саме момент падіння люстри на аукціоні стає актуалізацією ретроспективного плану зображення. Люстра стає знаком, який позначає увесь трагізм історії Привида. Важливим виявляється й те, що падіння люстри у романі і кіноверсії є цілком вмотивованим. Це була помста скривдженого Привида.

<sup>3</sup> Лотман Ю. *Структура художественного текста*, М. 1970, с. 107.

<sup>4</sup> Там само.

По-друге, у 1907 році відбулося поховання записів видатних оперних виконавців у підвалі Гранд-Опера. У романі цей факт стає відправною точкою детективного складника. Саме тоді знаходять рештки Привида Опера, що стає доказом його існування навіть більшим, ніж численні записи з архіву Національної Академії музики, епістолярних свідчень тощо. Статика, відтворена архітектором, набуває у літературі (а тим більше, у мюзиклі і кіно) динамічного висвітлення, підміняється розгортанням сюжету.

Отже, уже на початку твору закладено важливу топографічну характеристику Опери. Вона має піднесено-неймовірний верх і низ – таємний, зловісний, сповнений справжніх готичних таємниць і жахів.

Подібний принцип контрастного зображення застосовано і до моделювання Привида. Зовнішність Привида різко контрастує з його геніальними здібностями. Він є таким же амбівалентним, як і опера, якій він служить.

Гастон Леру, як і більшість митців ХХ століття, наближається до художнього осмислення проблеми відчуженості людини, так чи інакше пов'язаної із проблемою зла.

Завдяки інтермедіальному посиланню / експліцитній алюзії на оперу «Фауст» актуалізовано зв'язок Еріка з активною структурою, яка функціонує протягом всіх культурно-історичних епох, органічно пристосовуючись до вимог сприймаючого іонаціонального контексту (Нямцу). Як відомо, за середньовічною легендою, здібності і знання доктора Фауста народна фантазія пояснювала зв'язком з дияволом.

Імпліцитною є алюзія на інший, не менш відомий образ Робінзона. Як зазначає Тарно Кунас, спостерігаємо «прозаїзацію» робінзонади, «у результаті якої ізоляція людей від соціуму відбувається на підкреслено повсякденно-побутовому рівні і необхідна для дослідження деструктивних процесів людської психіки»<sup>5</sup>. Ці «Робінзони» приречені на спілкування із собою, і саме в цьому полягає трагедія їх існування. У таких випадках робінзонада досить часто стає добровільною, що пояснюється індивідуалістичним імморалізмом героїв, ескапістськими міркуваннями та ін.

Асоціальність Еріка є досить явною і набуває загрозливих обрисів. У книжці «Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві» знаний фінський філософ і письменник Тарно Куннас аналізує прояви зла в художніх і мистецьких творах і наводить переконливі й яскраві докази того, що зло ніяк не може бути однозначним полем для розгляду й аналізу моральних проблем. Зло є найвищою цінністю, необхідною умовою того, щоб людина відбулася. Т. Куннас йде слідом за Ніцше, який стверджував, що не існує поняття зла (і поняття добра), а натомість – сукупність різних понять. Виокремлює кілька різновидів зла: абсурдне (влада долі над

<sup>5</sup> Куннас Тармо, *Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві* / пер. з фінської І. Малевич та Ю. Стояновської, Львів 2015, с. 64.

людиною, прояв трагічного нещасного випадку, антична література, Сартр, Камю), моторошне (править у народних казках, триллерах, пригодницьких романах), зло як порочність (відповідає християнському гріху), хворе зло (зло, що не усвідомлює себе). Зло є центральним поняттям принаймні європейської літератури. Частотність його проявів у мистецтві частково пояснюються християнським впливом: потужне почуття гріха старих європейців, а також почуття провини і каяття зробили зло квінтесенцією літератури. Дослідник акцентує увагу і на суміжних поняттях імморальності – відсутності моралі, аморальності – безневинності і неусвідомлення сутності та наявності моралі, імморалізму (усвідомлене зло й служіння злу).

Зло, пов'язане із Еріком, безумовно, є абсурдним: він неначе безневинний страдник і безневинна жертва, на місці якого міг би опинитися кожен, він-свідчення того, що невдача та зло можуть спіткати будь-кого без розумного на те пояснення. Але він перетворює абсурдне зло на мистецтво. Злу потрібна влада, аби сповіщати про себе, йому властива схильність до садизму, що, власне, і виявляється у поведінковій стратегії Еріка.

Водночас, Привид є уособленням харизматичного зла, того, що не дає людині робити добро та любити, у нього ніби забрали янгольські крила. Власне, Ерік викликає жах, жаль і, як не дивно, симпатію. Він понад усе прагнув, щоб його любили, саме любові йому не вистачало, аби стати добрим. Примірявши на себе маску зла, Привид був його служителем, а насправді шукав правди і добра. Фаустівський мотив рефреном прочитується і в образі Крістіни. Вона вступає в союз із дияволом, а точніше його втіленням – Еріком, щоб перемагти власну кризу творчості та відкрити нові творчі джерела.

Ерік у романі має моторошний вигляд, його зовнішність викликає виключно відразу і жах. Власне, це був живий мрець із головою-черепом. Тому і приховував обличчя під маскою. У мюзиклі і у фільмі його образ значно опоетизований, бо деформовано лише половину обличчя, завдяки чому герой стає більш цікавим для глядача і навіть привабливим. Основною маскою стає розроблена дизайнером Марією Б'єрнсон вертикальна напівмаска, яка стає символом героя мюзикла в цілому, а також загальнокультурним знаком. Завдяки масці, яка поділила обличчя навпіл, посилено його внутрішню роздвоєність. У такий спосіб відображено концепцію привида як містичної істоти, яка за певних обставин опинилася між світами, має ознаки і пекла, і раю, водночас належить світу тіней, театральних образів і людей. Тип маски символізує світле начало, яке, безумовно, є в ньому, а також понівечений стражданнями бік його душі. Таким чином, маска у мюзиклі – не умовний сюжетний елемент. Вона набуває символічного значення, тому повніше розкривається внутрішній світ персонажа, його душевний стан. Цілісному

враженню сприяє також музичний супровід і сценічна дія. Підкреслено ідею про те, що маска – це не власний вибір Еріка, а вимушений крок.

Наприкінці роману Ерік намагається виправдати свої надто жорстокі, аморальні і протизаконні вчинки психотравмами, глибоко закоріненими у дитинстві. Першу маску наділа на нього мати, бо невзможі була дивитися на власну дитину. У мюзиклі посилено цей нюанс уривками болісних спогадів: «This face, which earned / A mother's fear and loathing... / A mask, my first / Unfeeling scrap of clothing... (Це обличчя, яке заслуговує на / Острах матері і відразу батька/ Маска, моя перша / Шматок тканини, що нездатна відчувати)<sup>6</sup>. У цьому фрагменті підкреслено максимальне дистанціювання Привида від зовнішнього світу, адже його відщуралися і зрадили рідні. Паралельно відчутно ідею про те, що маску на нього надягло і суспільство, не здатне сприймати його таким, як він є. Hounded out by everyone! / Met with hatred everywhere! / No kind word from anyone! / No compassion anywhere! (Усі мене переслідують! / Зустрічають з ненавистю усюди! / Жодного доброго слова ні від кого! / Жодного співчуття нізвідки!)<sup>7</sup>.

Як у тексті роману, так і у спектаклі / екранізації втілено ідею про те, що маска / напівмаска дає Привиду відчуття впевненості. Надягаючи чуже / інше обличчя, він не лише приховує за ним власну потворність, але й позбувається страху бути незрозумілим, несприйнятним, і найголовніше – це рятує від нескінченних насмішок, якими сповнене його життя. Автори поетичного тексту мюзиклу Ч. Харт (Ch. Hart) та Р. Стілго (R. Stilgoe), поглибили психологічний портрет героя. У мюзиклі запропоновано дещо відмінний від тексту роману варіант життя Привида до Оперного театру. Його оповідає закоханому у Крістіну віконту де Шаньї мадам Жирі (у мюзиклі балетмейстер) на початку 2 дії. Йдеться про Еріка, якого демонстрували у клітці у театрі / балагані людей - потвор за великі гроші.

Слід звернути увагу на подвійну оцінку мадам Жирі (у романі вона виступає у якості помічниці, у кіно її функція наближається до янгола-охоронця): захопленість талантом і водночас жах і відраза від зовнішності. Вона виголошує негласні закони суспільства: «зустрічають по одягу, проводжають по розуму». Це прояснює ставлення Привида до людей: відчувши людську жорстокість, герой за допомогою маски відсторонюється і, водночас, прагне помсти, змушуючи боятися і підкорюватися. Ерік – упевнений у собі і всемогутній господар театру. У цьому плані показовою є сцена 5 дії 1, коли Крістіна зриває маску. У романі і фільмі це викриття відбувається у підвалі опери і переломлюються сприйняттям Крістіни, передаються її словами. У мюзиклі дія розгортається безпосередньо на сцені, що дозволяє тонше передати відчуття героя. У ремарках указано, що

<sup>6</sup> Webber A.L., Hart Ch., Stilgoe R. *The Phantom of the Opera (piano-vocal score). Parts I-II*. N.Y.: RNH, 2010, p. 273.

<sup>7</sup> Там само, с. 267.

в цей момент спотворене обличчя бачить лише Крістіна, тоді як глядач – нормальне обличчя у профіль. Ерік лютує: «Damn you! You little prying Pandora! / You little demon – / Is this what you wanted to see? / Curse you! You little lying Delilah! / You little viper – Now you cannot ever be free!» (Хай тобі! Ти, маленька допитлива Пандоро! / Ти маленький демон – / Що ти хотіла побачити? / Прокляття! Ти маленька брехлива Даліла! / Ти маленька змія – / Тепер тобі ніколи не бути вільною!)<sup>8</sup>.

У цих словах більше ефектно театрального докору, ніж злості (це підкреслено постійним пом'якшенням грубих слів епітетом «маленька», що показує справжнє ставлення до Крістіни. Ерік переймається тим, що Крістіна відсахнеться від його потворності. Автори мюзикла і кіно зігнорували дійсно моторошною сценою, зображеною у романі, коли Ерік у стані афекту починає зривати із себе за допомогою рук Крістіни рештки шкіри з обличчя. Натомість звучить сповнений болем і самоіронією монолог, де Привид оцінює власну зовнішність і просить Крістіну побачити за нею його справжню суть:

«Stranger then you dreamt it / Can you even dare to look / Or bear to think of me: / This loathsome gargoyle, who / Burns in hell, but secretly / Yearns for heaven, / Secretly... / Secretly... / Fear can turn to love – / You'll learn to see, to find the man / Behind the monster: this... / Repulsive carcass, who / Seems a beast, but secretly / Dreams of beauty / Secretly... / Secretly... (Незнайомець це, про якого ти мріяла / Чи зможеш ти відважитися поглянути / Або змиритися з думкою про мене: / Цю огидну горгулію, яка / Горить у пеклі, однак потайки / Тужить за небесами / Потайки... / Потайки... / Страх може обернутися симпатією / Ти навчишся роздивлятися людину / усередині монстра: цей / Відразливий каркас, який / Нагадує тварину, але потайки / Мріє про красу / Потайки... / Потайки...»<sup>9</sup>.

Показовим є використання під час монологу Еріка ритмоінтонаційних формул давнього французького танцю гавот, який вирізнявся галантністю і манерністю. Цей танець підкреслює гірко-іронічне ставлення Еріка до оточуючих – людей, які живуть у строгих рамках, де кожен ховається за зовнішністю і не вдивляється у суть речей. Наприкінці сцени Крістіна повертає герою маску і він знову упевнений і спокійний.

Маска дозволяє простежити суттєві зміни образу Еріка: ексцентричний, чуттєвий, одержимий, на межі безумства – такий він у романі; спокійний, гірко розчарований в оточуючому світі – у мюзиклі.

Маска – ілюзія захисту від світу і, водночас, прагнення підлаштувати свою зовнішність до вимог оточуючих. Незважаючи на намагання абстрагуватися від суспільства Ерік прагне до нього. Він переймається тим, що ніхто не хоче побачити його душу страдника. Використання маски стає одним із шляхів соціалізації і продиктовано бажанням

<sup>8</sup> Там само, с. 71-72.

<sup>9</sup> Там само, с. 73-74.



приховати потворність, аби хтось помітив його чесноти. Спілкування з Крістіною – спосіб налагодити зв'язок із зовнішнім світом, наблизитися до визнання. Водночас Привид не може змиритися із своїм обличчям, яке сприймає як таке, що і само по собі є маскою, дарованою лихою долею. У словах героя про те, що і горгулія, яка горить у пеклі, потаємно мріє про небо і красу, звучить біль людини, яка живе в ілюзорному ідеальному світі мистецтва з особливими законами краси, і тому власне каліцтво відчувається особливо гостро.

В уявленні Привида його творчість потребує посередника задля досягнення абсолютної гармонії. Це має бути людина, позбавлена фізичних вад, що сприятиме передачі довершеної краси, яку відчуває Ерік. Крістіна Дає стає таким ідеальним посередником, про що він співає у «Музиці ночі» (сцена 5, д. 1): «You alone can make my song take flight / Help me make the music of the night» («Лише ти можеш дати літ моїй музиці / Допоможи мені створити музику ночі») <sup>10</sup>.

У сценічному образі Привида фігурують ще дві додаткові маски. У романі він з'являється як гість на балі-маскараді, не приховуючи власної зовнішності (оточуючі сприймають обличчя як маску, зроблену у вигляді черепа). У мюзиклі змінено смисл власне маскараду: Привид неочікувано постає у масці смерті, яка відображає його душевний стан, прагнення злякати, змусити слухатися, повернути повну владу над Крістіною: «Dressed all in crimson with a death's head visible inside the hood of his robe, the Phantom has come to the party. With dreadful wooden steps he descends the stairs and takes the centre of the stage / («Привид прийшов на бал, одягнений в усе малинове, з черепом, що його видно було з-під капюшона мантії. Навіюючи жах, він упевнено крокує униз сходами і стає посеред сцени) <sup>11</sup>. Востаннє герой приховує обличчя під час прем'єри власної опери «Дон Жуан, який торжествує», яку він змушує поставити на сцені театру. Цієї сцени у романі немає. У мюзиклі вона є важливою, бо дозволяє висвітлити індивідуально-авторські акценти Веббера в інтерпретації образу. Функцію маски виконує капюшон. «The Phantom, disguised as Don Juan pretending to be Passarino, emerges. He now wears Passarino's robe, the cowl of which hides his face» («Привид, одягнений як Дон Жуан, що імітує Пассаріно, з'являється. Він тепер у мантії Пассаріно і капюшоні, який приховує його обличчя») <sup>12</sup>. Наприкінці сцени Крістіна у ролі Амінти, жертви Дон Жуана, відкриває його обличчя публіці. Привид без звичної напівмаски. Ця незначна деталь відіграє важливу роль в еволюції персонажа. Поступово, ближче до фіналу, герой відмовляється від маски і стає собою. Коли Крістіна жертвує свободою заради коханого Рауля, роздвоєність Привида долається, темне начало його душі руйнується. Він усвідомлює

<sup>10</sup> Там само, с. 68.

<sup>11</sup> Там само, с. 183.

<sup>12</sup> Там само, с. 250.

недостойність і безглуздість своєї поведінки, рушіями якої були ревності, відчай, жадоба помсти людям.

У фіналі мюзиклу немає душевного зламу і трагедії, якою закінчується роман Леру, де привид помирає на самоті від нерозділеного кохання. У мюзиклі звучить піднесена тема: «Музика ночі» – своєрідний гімн мистецтву і творчості. Кохана залишила його, але лишилася музика ночі – внутрішній світ, творчість, де він може лишатися собою. Маскарад втрачає сенс: ховаючись від людей, не сховаєшся від себе. Фінал символізує просвітлення, перемогу над злом. Еріх пробаचाє світ за біль, усвідомлює і приймає себе таким, яким він є.

Отже, порівняно із першотвором, у мюзиклі основний смисловий акцент зміщується на маски, які є активними елементами дії, набувають символічного значення. Вони є візуальним відображенням внутрішнього світу героя. У такий спосіб поглиблюється його психологічний портрет, який дозволяє спостерігати еволюцію образу героя. Наприкінці Ерік перемагає себе і відмовляється від маски як захисту від зовнішнього світу і себе.

Підсумовуючи, зазначимо, що художньо-естетична концепція роману «Привид опери» Гастона Леру набуває виняткової виразності через посередництво інтермедіальних акцентів. Головна ідея твору прочитується крізь архітектурні, театральні, музичні контексти, декодування яких сприяє наближенню до потаємного феноменального таланту Леру-майстра слова.

## Бібліографія

- Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойд-Уэббера конца 1960 – 1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика : автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону 2007, 26 с.
- Будний В. Ільницький М., *Порівняльне літературознавство*, К. 2008, 430 с.
- Куннас Тармо, *Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві* / пер. з фінської І. Малевич та Ю. Стояновської. – Львів; Київ 2015. – 288 с.
- Леру Г. *Призрак оперы*, СПб. 2016, 352 с.
- Лотман Ю. *Структура художественного текста*, М. 1970, 384 с.
- Просалова В. А. *Интермедіальні аспекти новітньої української літератури*, Донецьк 2014, 154 с.
- Webber A. L., Hart Ch., Stilgoe R. *The Phantom of the Opera (piano-vocal score). Parts I–II*. N.Y.: RNH, 2010.

**Nataliia Korobkova**

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

## INTERMEDIALISM OF GASTON LEROUX'S NOVEL "THE PHANTOM OF THE OPERA"

### Summary

The classic of the adventurous, detective, fantastic, and mysterious novel, Gaston Leroux got the enormous popularity through the cycle of eight detective novels united by the figure of a detective-amateur, professional reporter – Rultaby. It is believed that the author was his prototype. A well-known journalist, a lawyer, Gaston Leroux is the author of a large number various articles. But the real fame solidified through the musical based on his novel which was published in 1910. In 1986 English composer Baron Andrew Lloyd Webber created the most popular musical performance of the last quarter of the twentieth century - the musical "The Phantom of the Opera". In 2004 Joel Schumacher made the film based on the musical. These facts of culture became the object of the research. Today there are about thirty films based on Leroux works. The secret of such attention of cinema makers is in a specific artistic world of the product that provokes interdisciplinary intermedial transcoding, which is open to inter-artistic polylogue. The subject of this research is the intermedial cut of the novel. Intermedialism is viewed from two perspectives: as a phenomenon of art and as a method of analysis. Intermedial analysis is aimed at identifying the means of adjoining arts that are realized in the literature. Reading of painting, cinematographic or musical codes allows to reveal the semantic depths of the text, to find hidden values in the intricate discourses.

The title of the novel focuses on the main character and place of action. The opera house is the main character. Leroux brings it to the metaphysical level, universalizing a very real architectural structure – Paris Grand Opera. The artist is interested in the antithesis of the top and bottom of the opera as two worlds: inspiration / creativity and hatred / fear, and consequently - good and evil. The similar principle is also used in the modeling of Phantom. His appearance sharply contrasts with his ingenious abilities. He is as ambivalent as the opera he serves.

Compared with the novel, in the musical and the film, the main semantic focus is shifted to masks, which are active elements of action and get a symbolic meaning. They are a visual reflection of his inner world. In this way, his psychological portrait deepens, which allows to observe the evolution of the character. In the end, Eric refuses to wear a mask as a defense from the outside world and himself.

Artistic and aesthetic concept of Gaston Leroux 's novel "The Phantom of the Opera" acquires exclusive expression through intermedial accents. The main idea of the work is read through the architectural, theatrical, and musical contexts, which decoding contributes to the approach to the secret phenomenal talent of Leroux.

**Key words:** intermedialism, architectural and theatrical codes for literary and artistic text.

**КОРОБКОВА НАТАЛІЯ КОСТЯНТИНІВНА** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

**Основний напрямок наукової діяльності:** компаративістика, міфопоетика, українська література ХХ століття,

**кандидатська дисертація** «Міфологізм творчого мислення Ю. Яновського-романіста»,

**учбова діяльність** (списки дисциплін, лекційні курси): компаративістика, історія української критики, інтерсеміотика вербальної творчості, основи наукових досліджень, переклад у літературознавчому аспекті,

**наукові праці:** автор понад тридцяти наукових праць, у тому числі навчально-методичних посібників і методичних рекомендацій з названих вище дисциплін, зокрема.

Коробкова Н. К. «Кіт у чоботях» Миколи Хвильового: особливості алюзійного поля // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки : зб. наук. праць / гол. ред. Моклиця М. В., серія : Філологічні науки, 2012, №12 (237), с. 57-62.

Коробкова Н. К. Питання інтермедіальності у науковій спадщині А.Жаборюка // Актуальні питання мовознавства та літературознавства: зб. наукових праць / Відп. ред. Дружинець М.Л.-Тирасполь : Поліграфіст, 2014, с. 176-182.

Коробкова Н. К. Художність літератури: проблема інтермедіальності // Художність літератури: аспекти теорії та історії: зб. наук. праць кафедри теорії літератури та компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова / за ред. Є. М. Черноіваненка, Одеса: Астропринт, 2016, с. 144-168.

# IV



KU WSPÓŁCZESNOŚCI



colloquia  
orientalia  
bialostocensia

**Natalia Maliutina**

*Uniwersytet w Białymstoku*

## **СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА В КОНТЕКСТЕ ПРОЦЕССОВ КУЛЬТУРНОЙ ТРАНСГРЕССИИ: ПРЕДЕЛЫ И ЗАПРЕДЕЛЬНОЕ**

Музыка не случайно воспринимается как трансгрессивный феномен, то есть, используя определение Жоржа Батая, феномен перехода непроходимой границы между возможным и невозможным<sup>1</sup>. Способность к преодолению границ можно считать условием её (музыки) существования, которому именно субъект придаёт состояния устойчивости, повторяемости, воспроизводимости.

Одной из характеристик современной, испытывающей влияние постмодерной культуры музыки можно считать состояние трансгрессии, в соответствии с теми метафизическими значениями, которые придают исследователи этому понятию<sup>2</sup>.

Можно, по-видимому, говорить о некоторых способах (само-)организации современного искусства, музыки в связи с имманентной потребностью к выходу художественного явления за собственные пределы, в связи с установлением некоего представления о пределе в пространстве культуры, информации, коммуникации.

Свои наблюдения над семиотическими процессами реализации высказывания в современной опере основываем на идеях постструктуралистов (Мориса Мерло-Понти, Жюльена Делёза) о способности динамической материи к самоорганизации. Речь идёт о состоянии междискурсивной трансгрессии, поскольку высказывание актуализируется одновременно в разных жанрах, видах искусств, масс-медиа, можно сказать, осуществляется на разных языках для создания театрального действия с доминирующим планом художественного воплощения Голоса и музыки в их единстве, слиянии и неслиянности. Это понятие мы используем в том значении, которое придавал ему Мишель Фуко: «Трансгрессия – это жест, который

---

<sup>1</sup> Ж. Батай, *Теория религии. Литература и зло*, Минск 2000, с. 102.

<sup>2</sup> См. об этом, напр., Р.Ткаченко, *Проблема трансгрессии в философии постмодернизма*, [в:] «Общество: философия, история, культура», 2015, № 4, с. 12-14.

обращён на предел;.. Возможно, даже, что та черта, которую она пересекает, образует всё её пространство»<sup>3</sup>.

Способность формы искусства (оперы) к саморазвитию связывается со стремлением к возобновлению преодолённого предела.

Возможно, прорывы достаточно устойчивой структурности, которая мыслится как полагание формы оперы, позволяю сохранить её способность к всё большему завоеванию культурного пространства, отстоять перспективы в меняющемся мире.

В этой статье попытаюсь рассмотреть некоторые формы трансгрессии оперы как межвидового театрального действия, природа которого проявляется во взаимном влиянии разных видов искусств, в том числе литературном влиянии. При этом воздействие литературы далеко не ограничивается использованием либретто. Думаю, что разные формы литературного высказывания находят своё отражение в опере, равно как и некоторые оперные приёмы – в литературе.

Оперу принято считать высшим проявлением человеческого духа. Как известно, Сьорен Кьеркегор видел в ней особую форму бытия, составляющую противоположность этике и религии. В работе «Или–или» (1843), размышляя об эротическом характере звучания человеческого голоса и музыки в опере, датский философ отмечал также, что опера выходит за сферу философии с имманентно присущими ей рационализмом, панлогизмом, системностью, завершенностью и т.п. Она не только воспринималась С. Кьеркегором как иррациональная сфера искусства, но и как демоническая сила, воплощением которой, конечно, являлся для него Дон Жуан Моцарта. Абсолютизируя чувственность в музыке, С. Кьеркегор, как пишут критики, в прямом смысле вслушивался в оперную музыку с закрытыми глазами, выйдя из зала в коридор. Только на таком расстоянии, невидимая, она входила в его душу наиболее естественно<sup>4</sup>.

Можно предположить, что во все эпохи опера существовала в ситуации культурной трансгрессии, то есть в состоянии выхода за пределы различных границ внутри и вне системы искусства. Её рождение связывалось с её обреченностью на смерть<sup>5</sup>, о чем еще пойдёт речь дальше.

Именно эта внутренняя интенция к бесконечным переходам границы возможного / невозможного, присутствия / репрезентации, условности / гиперреальности обусловила особый статус оперы как культурной формы и вида искусства в каждую культурную эпоху. Так, в эпоху романтизма опера стала универсальной культурной формой, удачно воплотившей все художественные особенности сознания того времени в творчестве

<sup>3</sup> М. Фуко, *О трансгрессии*, [в:] Танатография Эроса, С.-П. 1994, с. 117.

<sup>4</sup> S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć Opery*, Warszawa 2008, s. 91.

<sup>5</sup> Об этом., напр., рассуждают словенские культурологи Славой Жижек и Младен Долар, [в:] S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć Opery*, Warszawa 2008.



Дж. Россини, Д. Доницетти, В. Беллини, К. Вебера, Г. Берлиоза, Ш. Тома, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Масне, раннего Дж. Верди.

Во второй половине XIX века опера стала стилем жизни, формой самоидентификации среднего класса, что даже позволило привлечь к ней бюргерский класс. При этом она не стала доступнее в плане восприятия, о чём свидетельствуют оперы зрелого периода в творчестве Дж. Верди, Дж. Пуччини, Ж. Масне, русской композиторской школы: П. Чайковского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и др.

Магистральный путь к музыкальной драме ознаменовал трансгрессию оперы в творчестве Рихарда Вагнера, поскольку в ней обозначились тенденции выхода за границы, традиционно определенные для этого вида искусства.

Известный музыковед Е. С. Цодоков связывает это явление с объективными процессами в культуре, состоящими в нарушении органического союза музыки и слова, которое в эпоху романтизма было подчинено музыке<sup>6</sup>. Как известно, Рихарду Вагнеру принадлежит фраза: «Ошибка в художественном жанре оперы состояла в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) средством»<sup>7</sup>. Целостность драматургической концепции поневоле влияла на характер вокальных партий, утративших свой самостоятельный и всё подчиняющий себе статус.

По мнению Е. Цодокова, в музыкальных драмах Вагнера существуют как бы две параллельные художественные стихии – драма и музыка. Речь идёт о том, что симфонизм подавлял вокальную эстетику, речитативное многословие нарушало музыкальную художественную целостность.

К тому же творчество Вагнера было (и есть) понятно лишь элитарному, образованному зрителю, способному проникнуть в её мифологизм, мистериальную сущность, синкретизм драматургии и музыкальной основы.

Творчество Вагнера исследователи называют началом конца оперы, впрочем, подсказанного самой логикой развития этой культурной формы.

Уже упоминаемые культурологи Славой Жижек и Младен Долар считают небезосновательным вывод о том, что уже изначально, по своей природе, опера была обречена на смерть. По их наблюдениям, появление психоанализа в начале XX века совпадает с упадком оперы и большинство опер, претендующих на статус «последней оперы» (в их числе хотя бы «Лулу» Альбана Берга), так или иначе воплощают концепцию З. Фрейда<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков, *Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в её историческом развитии*, [в:] «Культура культуры», 2016, <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks-ob-opere-2-transformatsii-kulturnoy-formy-opera-v-ee-istoricheskom-razviti-i> (дата обращения: 28.02.2017).

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> S. Žižek, M. Dolár, *Druga śmierć Opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 5.

Среди аргументов в защиту тезиса о смерти оперы словенские культурологи называют её анахронизм, утрату автономии как вида искусства, тотальную условность, уход (эскапизм) в сферу иррационального.

Отмечая власть логики фантазии в опере, которая для современного человека кажется примитивной, нежизнеспособной, даже смешной (глупой), Младен Долар приводит фразу одного из самых известных исследователей оперы, английского музыкального критика Эрнеста Ньюмана, который, якобы, отметил следующее:

«Оперный театр как институция отличается от психиатрической больницы только тем, что его подопечных ещё официально не диагностировали»<sup>9</sup>.

В эпоху авангарда, язык которой признан основным способом выражения в искусстве XX века, в эстетике доминируют принципы разрушения личности, внутреннего мира человека, подавления его стремлений вследствие объективных процессов постиндустриальной цивилизации, коммерциализации и т.п., деконструкции формы, «...уже не отвечающей субъективному импульсу художника, показывающего «демонов» своего внутреннего мира, отрицая законы и каноны, творящего искусство в соответствии со своими представлениями»<sup>10</sup>.

Экстериоризация внутреннего мира, ярко выраженная в искусстве XXI, например, на полотнах Эдварда Мунка, проявилась также в опере в гротескно-карикатурных, сатирических или иронических формах. Достаточно вспомнить хотя бы гротескную оперу-буфф Д. Шостаковича «Нос», аллегорическую оперу-сказку С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», оперы Альбана Берга «Воццек», «Лулу», оперы-баллады Б. Бартока «Замок герцога Синяя борода» и др. По-видимому, пародийно-иронический и фантастически-сатирический модус в авангардной опере позволил более определённо выразить авторскую идею. Нередко иронично-гротескная условность воплощалась при этом в традиционно лирической, даже чувственно-сентиментальной форме. Видимо, не случайно Евгений Замятин, написавший либретто сцены пробуждения Ковалёва из оперы «Нос», считал иронию движущей силой современных ему лирической оперы и балета, по его мнению, насквозь искусственных условных жанров»<sup>11</sup>. В качестве примера он приводил балет С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» (1919) и оперы австрийско-американского композитора Эрнста Кшенека: «Орфей и Эвридика» (1923), на либретто

<sup>9</sup> Idem, s. 14.

<sup>10</sup> Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков, *Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в её историческом развитии*, [в:] «Культура культуры», 2016, <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks-ob-opere-2-transformatsii-kulturnoy-formy-opera-v-ee-istoricheskom-razvitiu> (дата обращения: 28.02.2017).

<sup>11</sup> Е. Замятин, *Будущее театра*, [в:] *Проза, киносценарии, статьи, лекции, рецензии*, Мюнхен 1988, с. 434.

О.Кокошки, «Джонни наигрывает» (1927), «Таинственное королевство» (1926-1927), «Диктатор» (1926).

В опере Д.Шостаковича «Нос», как отмечают музыковеды, пародийность доведена до абсурда, обнаруживаются приёмы издёвки над закосневшими оперными штампами, использование традиционных жанровых форм в их гипертрофированной или резко деформированной подаче (вальс, полонез, похоронный марш), и весьма призрачные аллюзии на широко известные фрагменты классической музыки». Исследовательницы А. Демченко и Ю. Филиппова приводят примеры пародийной цитации сцен из «Пиковой дамы», «Евгения Онегина» П. Чайковского и др.<sup>12</sup>.

Гротескно-пародийный авангардный стиль современной оперы, с присущей ему эстетикой абсурда, по-видимому, проявляется как в оперных постановках, представляющих традиционно «высокий» модус этой культурной формы, так и в пограничных формах оперы-мюзикла, фолк-оперы, рок-оперы, зонг-оперы, оперы-фарса и т.п.

Осмысляя тенденции «современной оперы «под знаком мюзикла», Елена Андрущенко отмечает, что между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на «пограничной территории» «экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов»<sup>13</sup>.

Так, в ряде опер Е. Андрущенко выявила «творческий диалог» с музыкой Э. Ллойда-Уэббера, автора мюзиклов «Призрак оперы», «Кошки».

В комической опере-буфф «Плутни Скапена» Ю. Фалика, по её мнению, проявляются уэбберовская идея «мюзикла-концерта», характерные лейттемы оперы-буффа, «мини-сюиты», заключительный хоровой «апофеоз» («во славу Мольера» – на текст композитора)<sup>14</sup>.

Нередко в современных рок-операх, операх-мюзиклах, к числу которых можно отнести и очень популярную рок-оперу А. Рыбникова «Юнона и Авось», наблюдается заметный уклон в популярные, почти эстрадные песенные жанры, а структура постановок напоминает дивертисмент со вставными сценами-номераами. Подобный уклон в сферу попкультуры, кажущийся средством популяризации оперных форм, адаптации их для широких слоёв публики, на самом деле, по-моему, ведёт к разрушению оперы как вида искусства, который, прежде всего, благодаря возбуждению чувственных ощущений и воображения,

<sup>12</sup> А. И Демченко, Ю. Г. Филиппова, «Нос» Гоголя и Шостаковича: два авангарда, [в:] «Современные проблемы науки и образования», 2013, № 5; URL: [https:// www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297](https://www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297) (дата обращения: 28.02.2017).

<sup>13</sup> Е. Ю. Андрущенко, *Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья1)*, [в:] «Южно-Российский музыкальный альманах», 2015, Вып. 4 (21), с. 89, 90.

<sup>14</sup> Там же.

позволяет нам выйти из состояния повседневности. Опера обладает особым магнетизмом, способным ввести зрителя, готового подчиниться её магии, в состояние экстаза от переживания возвышенного. При этом трудно не отметить, что общекультурные процессы стирания грани между «высокой» и «массовой» культурой привели к созданию многочисленных гибридных форм<sup>15</sup>.

Кажется, что во время постановки рок-оперы зрительный зал пребывает во власти некоего коллективного бессознательного (не хочу сказать психоза!), вызванного суггестией ритма. По крайней мере, тут, мне кажется, срабатывают иные рефлексy эскапизма<sup>16</sup> в область инстинктов, физиологии, или, как уже отмечалось, фрейдовского психоанализа.

Восприятие оперы, сохранившей облик традиционной культурной формы, всё же индивидуализировано и позволяет выявить способность субъекта к творчеству.

От подобного «соскальзывания» современной оперы в сферу попкультуры, по-видимому, её удерживают: либретто на известные литературные, театральные, кинематографические сюжеты, медиатизация оперного представления, в частности, компьютерные эффекты визуализации, а также, использование изобразительно-выразительных средств драматического балета, живописи, театра., усложнение музыкального языка и композиции и др. Тем не менее, нередко, в форме мюзикла или рок-оперы пишут произведения на сюжеты сложнейших литературных произведений. Среди подобных современных опер, идущих сегодня на сценах театров, можно назвать рок-оперу «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева, «лёгкую» оперу или оперу-мюзикл «Мёртвые души» Александра Пантыкина, оперетту или оперу-мюзикл «Мелкий бес» Алексея Журбина, оперу «Братья Карамазовы» Александра Смелкова, рок-оперу «Мастер и Маргарита» Александра Градского и др.

Новую оперную волну можно связать с постмодерными операми Альфреда Шнитке («Жизнь с идиотом» на либретто Виктора Ерофеева), Леонида Десятникова («Бедная Лиза» и «Дети Розенталля», на либретто Владимира Сорокина), операми Джорджа Бенджамина («Написано на коже», либретто к которой на основе песен трубадуров создал Мартин Кримп), Йорга Видмана (опера-мистерия «Вавилон», текст для которой написал либреттист-философ Петр Слoderдаjk) и др.

Как отметила в своей диссертации Александра Самохвалова, эти оперы представляют собой театр абсурда. Причём, по её мнению,

---

<sup>15</sup> Е. Н. Шапинская, *Опера в контексте посткультуры: игры с классикой и конфликт интерпретаций*, [в:] «Философия культуры», [http://www.nbpublish.com/library\\_get\\_pdf.php?id=24784](http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=24784) (дата обращения: 28.02.2017).

<sup>16</sup> Об эскапизме в сферу оперной условности, с одной стороны, и её модернизации, с другой, пишет Е. Н. Шапинская. См. Е. Н. Шапинская, *Опера как пространство эскапизма*, [в:] «Полигнозис», 2012, № 1-4.

сочинение Альфреда Шнитке – Виктора Ерофеева «...знаменует собой рождение нового типа музыкального спектакля, в котором доминирует синтез слова, сценического действия и музыки, направленной на выявление сути и подтекста либретто». Искусствовед назвала «Жизнь с идиотом» «оперой с психоделическим уклоном, когда раздвоенное сознание героя утрировано различными иррациональными побуждениями и действиями»<sup>17</sup>.

В операх «высокого» (назовём условно мистериально-ораториального) модуса ощущается влияние традиции опера–сериа, часто подобные произведения создаются на известные сюжеты классических произведений, сакральных или фольклорных текстов.

Мистериально-ораториальный модус в современной опере представлен, например, операми Кшиштофа Пендерецкого «Страсти по Луке», «Потерянный рай», «Дьяволы из Лудена», «Чёрная маска» (по пьесе Г. Гауптмана); Николая Каретникова «Мистерия апостола Павла» и «Тиле Уленшпигель», Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» (1972), «Король Лир» (2000–2001) и «Видения Иоанна Грозного» (1994), опера-мистерия Александра Смелкова «Братья Карамазовы».

Среди её жанровых инвариантов, отражающих способ видения мира, возможно, опирающийся на нарративную структуру, Светлана Алеева называет оперы-жития (или «святожитейные» оперы-мистерии, к которым относятся обе оперы Николая Каретникова), «квазизития» и «антижития» (две оперы Сергея Слонимского). По её наблюдениям, «насыщенность музыкального языка сочинений Н. Каретникова веками отработанной и канонически закреплённой музыкальной символикой вкупе с додекафонией и внушительным пластом молитвословий и молитвопений указывают на эзотерический тип мистериального действия. Однако, если в «Мистерии апостола Павла» мы имеем дело с модифицированным каноническим типом «апостольской мистерии», то в «Тиле Уленшпигеле» перед нами – квазизитийный вариант мистериального жанра»<sup>18</sup>.

В обеих операх Сергея Слонимского она отметила укрупнение инфернально-демонического плана, семантическое обогащение образов и языка деструктивных сил мироздания<sup>19</sup>. Отсюда и яркие картины шабаша, оргий, «плясок смерти».

Черты мистериально-ораториального действия часто дополняются в современной опере балетной пластикой, видеорядом, компьютерными эффектами.

<sup>17</sup> А. Самохвалова, *Феномены театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*, М. 2011, [www.dissercat.com](http://www.dissercat.com) (дата обращения 20.03.2017).

<sup>18</sup> С. Алеева, *Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра*, с. 69, [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_02\\_-\\_06\\_Aleeva.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_02_-_06_Aleeva.pdf) (дата обращения: 20.03.2017).

<sup>19</sup> Там же, с. 70.

Хочу подробнее остановиться на опере-балете в 2-х действиях Виталия Губаренко «Вий», премьеры которой состоялась на сцене Одесской оперы в 2014 году. Однако, впервые она была поставлена в Одесском театре в 1984 году. Сохранилась рецензия на этот спектакль Галины Челомбитько, в которой, в частности, отмечается следующее: «Многомерная масштабность создаётся в результате взаимодействия всех образных компонентов жанра оперы-балета, а, точнее (как определил его Е.Лысик<sup>20</sup>) – мистерии, где достигнута художественная гармония в процессе взаимообогащения искусства музыки, вокального слова, пластики, живописи»<sup>21</sup>.

Нынешняя постановка гоголевского «Вия» характеризуется выразительной игрой симулякров, имеющих подчас китчевую окраску (характеристику). В начале действия появляется фигура Гоголя-призрака, вокруг которого (словно по закону творческого притяжения) движутся его персонажи. Мистически обретая дар провидения, превращаясь на сцене в человека-сову, Гоголь под влиянием трансцендентных сил «высиживает» плод своего воображения – яйцо, из которого и выходит Панночка. Трудно удержаться от искушения придать образу-симулякру яйца те же значения, которые предложены в работе Жоржа Батая «История глаза». В один метафорический ряд культуролог поставил глаз-яйцо-солнце-арену корриды. Так что связь этого трансгрессивного образа со зрением (видением, мировосприятием) мне кажется довольно убедительной.

Интересно, что все персонажи «Вия», ассоциирующиеся в восприятии зрителя с реальными, можно сказать, отражающими срез украинской культурной среды, людьми: Сотник, Хома Брут, Нянька Панночки, Дорош, Торговка Бубликами – наделены вокальными партиями. Персонажи же лишь в воображении зрителя, виртуально наделённые определённым художественным образным миром (Гоголь, Панночка, Никита, казак Шептун и его жена) «высказываются» на сцене при помощи языка балета. В этом, по-видимому, проявляется наслоение культурных кодов действия, присутствующее мистерии.

Образ Хома Брута представлен двумя раздвоенными ипостасями: вокальной партией и танцевальными движениями исполнителя балета (дублёра Хома-вокалиста).

Движение сюжета, по-видимому, организует идея выхода гоголевских персонажей из-под воли автора. Они все больше отрываются, отдаляются от художественного мира повести, а, значит, разрушается целостная картина, связанная с традиционным зрительским восприятием повести «Вий» Н. Гоголя.

---

<sup>20</sup> Е. Лысик, художник-постановщик спектакля в 1984 г., народный художник УССР, лауреат государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко.

<sup>21</sup> Г. Челомбитько, *Сохраняя дух гоголевской поэтики*, [в:] «Советский балет», 1985, № 2.

Линия поведения персонажа – Гоголя построена по законам художественного авангарда, история же Панночки и Хомы все время подвергается декодированию в связи с её отдалением от сюжета повести. В финале появляется Вий, напоминающий китчевую стилизацию Бэтмана, что и вовсе разрушает связь с гоголевской мистикой. В последней сцене оперы-балета можно отметить один пластический акцент: на сцене остаётся только скульптурный бюст Гоголя. Можно думать, что от авторского сознания, активно порождающего образы, которые затем превращаются в симулякры, остаётся лишь материальный след. По мнению музыкального обозревателя Илоны Тамилиной, Гоголь в постановке Григория Ковтуна является как бы обратной стороной Вия («Гоголь и Вий в постановке Ковтуна – одно целое»). Метаморфозы души и тела Панночки, Хомы, Сотника, и создают почти мистерийное действо<sup>22</sup>.

Как заметил сам постановщик Вия, заслуженный деятель искусств России Георгий Ковтун, получилась фантазмодория, наполненная мистическими смыслами.

Огромная нагрузка в этой постановке лежит на хоровых партиях, которые вместе с вокальными партиями и оркестром создают настоящий симфонизм звучания. В целом, по-видимому, у зрителя не складывается представление об ораториально-мистерийном действе. Мне кажется, что балетное представление и вокальные партии существуют отдельными планами. Возможно, что это связано с тем, что Г.Ковтун соединил в этом спектакле написанную композитором оперу-балет и отдельно созданные им в конце жизни хореографические сцены. Связующими элементами служат пластические хореографические решения, хоры, живописный ряд сценографии.

Следует отметить, что постановки на стыке оперы и балета стали уже, можно сказать, современной тенденцией. Среди них можно назвать оперу-балет «Орфей и Эвридика» (на музыку Глюка) в постановке Анатолия Бердышева и балет-оперу «Пер Гюнт» в постановке хореографа из Словении Эдварда Клюга на сцене Новосибирского театра оперы и балета. Таким образом, опера-балет может служить хорошим примером «внутриязыковой трансгрессии», когда имеющиеся в наличии языковые средства не могут, вследствие обнаружения определённых границ, преодолеть их. Эту мысль находим в «Предисловии к трансгрессии» М. Фуко: язык раскрывает своё бытие в преодолении своих границ<sup>23</sup>.

Современная опера немыслима без использования средств иных языков. Показательно, что в ней всё больше задействованы компьютерные и медиатехники. В одном из своих выступлений Кайя Саариахо,

<sup>22</sup> И. Тамилина, *Гогольвий: хор на коленях*, [в:] <https://cultprostir.ua/ru/post/gogolvij-khor-na-kolenuakh> (дата обращения: 20.03.2017).

<sup>23</sup> Цитирую по работе: Е. Золотухина-Аболина, *Историко-философские этюды: (XX-й век и современность)*, Москва-Берлин 2015, с. 84.

создательница оперы «Любовь издалека» (*L'amour de loin*), в сезоне 2017 года идущей на сцене Метрополитен-опера, признала то, что стремилась избавиться от пут сериальности – языка современного авангарда. Используя возможности компьютерного спектрального разложения звуков, финско-французская композитор открыла бесконечный поток звуковых динамических и ритмических интонаций, удачно сочетаемый с компьютерной графикой при постановке. Статичная опера, в которой иммигрируется лишь движение по волнам (Жофре Рудель, Трубадур, вместе с Пилигримом издалека плывут к прекрасной Клеманс) приобретает впечатление некоторой динамики за счёт попытки выразить звуковые колебания средствами компьютерной техники.

Эффект компьютерного передвижения героев сливается с эффектом излучения (эманации) звуковых красок, часто кажущихся запредельными.

Восприятие этой оперы Кайи Саариахо, как и многих других, осложнено явлением «двойной медиатизации» – большинство зрителей может с ней познакомиться, прежде всего, во время непосредственной трансмиссии спектаклей, идущих на сцене в Метрополитен-опера. Компьютерные эффекты и видеоряд служат не только своеобразной нарративной и не только интерпретацией сюжетных перипетий, но и позволяют расширить план восприятия художественного мира оперы, создают контекст для означивания музыкальных образов. В этом тоже можно усмотреть эффект трансгрессии оперного искусства, размышления о смерти которого явно себя не оправдывают.

Таким образом, можно отметить несколько видов или путей трансгрессии современной оперы, учитывая попытки «перекодировки» смыслов с одного языка на другой в связи с взаимодействием разных видов искусств, медийных практик, компьютерных технологий и т.п. в оперном спектакле. При этом неизменной оказывается, как мне кажется, литературная составляющая оперного действия: опера во многом обогащается содержанием и формой литературных жанров и, к тому же, всеми своими средствами создаёт некий художественный мир, подобный тому, который создаёт литература.

## **Bibliografia**

- Žižek S., Dolan M., *Druga śmierć Opery*, Warszawa 2008.
- Алеева С., *Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра*, с. 69, [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_02\\_-\\_06\\_Aleeva.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_02_-_06_Aleeva.pdf) (дата обращения: 20.03.2017).
- Андрущенко Е.Ю., *Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья1)*, [в:] «Южно-Российский музыкальный альманах», 2015, Вып. 4 (21).



- Батай Ж., Теория религии. Литература и зло, Минск 2000, с. 102.
- Демченко А.И., Филиппова Ю.Г., «Нос» Гоголя и Шостаковича: два авангарда, [в:] «Современные проблемы науки и образования», 2013, № 5, URL: [https:// www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297](https://www.science-education.ru/ru/article/view?:d=10297) (дата обращения: 28.02.2017).
- Золотухина-Аболина Е., *Историко-философские этюды: (XX-й век и современность)*, Москва-Берлин 2015.
- Самохвалова А., *Феномены театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*, М. 2011 // [www.dissercat.com](http://www.dissercat.com) (дата обращения 20.03.2017).
- Тамилина И., *Гогольвий: хор на коленях* [в:] <https://cultprostir.ua/ru/post/gogolviiy-khor-na-kolenyakh> (дата обращения: 20.03.2017).
- Ткаченко Р., *Проблема трансгрессии в философии постмодернизма* [в:] «Общество: философия, история, культура», 2015, № 4.
- Фуко М., *О трансгрессии*, [в:] Танатография Эроса, С.-П. 1994.
- Челомбитко Г., *Сохраняя дух гоголевской поэтики*, [в:] «Советский балет», 1985, № 2.
- Шапинская Е., *Опера как пространство эскапизма*, [в:] «Полигнозис», 2012, № 1-4.
- Шапинская Е., *Опера в контексте посткультуры: Евгений Замятин. Будущее театра*, [в:] *Проза, киносценарии, статьи, лекции, рецензии*, Мюнхен 1988.
- Шапинская Е.Н., Цодоков Е.С., *Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в её историческом развитии*, [в:] «Культура культуры», 2016, <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks-ob-opere-2-transformatsii-kulturnoy-formy-opera-v-ee-istoricheskom-razviti> (дата обращения: 28.02.2017).

**Natalia Maliutina**

*University of Bialystok*

## MODERN OPERA IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSGRESSION POSSESSES: LIMITS AND TRANSCENDENCE

### Summary

In the article the processes of modern opera's cultural transgression are studied as an inter-specific phenomenon of art that has a constant need of simultaneous action by means of different languages, codes and media practices.

The tendency of opera's transformation into opera-musical or rock-operas is studied. Moreover, mysteriously-oratorical modus in modern opera is analysed for being based on literary plot (narration).

Artistic features of opera-ballets and operas with the use of computer visuals as a way of adding new implications are highlighted.

**Key words:** transgression, opera, syncretism, genre invariant (invariant en genre).

**МАЛЮТИНА НАТАЛЬЯ ПАВЛОВА** – доктор филологических наук, профессор кафедры украинской литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова.

**Основное направление научной деятельности:** теория драмы, проблематика и поэтика высказывания в современной русской и украинской драматургии, проблемы методологии, перформативный поворот в культуре.

Автор более 150 публикаций в том числе монографий:

Н. Малютіна, Українська драматургія кінця XIX-початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія / Н. П. Малютіна—Одеса, 2006. – 352 с.

Н. Малютіна, Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. / Н. П. Малютіна, Л. Скорина, Т. Свєрбілова; за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.

Польська та українська модерна драма: перехрестя традицій: монографія / Наталя Малютіна. Одеса Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2013. – 186 с.

Наталя Малютіна, Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя, Rzeszów, 2016, 180 с.

18 разделов в коллективных монографиях, изданных в г. Киеве, Казани, Самаре, Жешуве, Белостоке, Вроцлаве, Гиссене, Оломоуце, Одессе и др.

**Tatyana Shevchenko**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Iłji Miecznikowa*

**МОДУС МУЗЫКИ  
В ЭССЕИСТИКЕ ЮРИЯ АНДРУХОВИЧА  
(ПО МАТЕРИАЛАМ СБОРНИКА  
«ЗДЕСЬ ПОХОРОНЕН ФАНТОМАС»)**

*Сопротивление злу является  
категорическим проявлением  
человеческого в человеке.  
Искусство также является  
категорическим проявлением  
человеческого в человеке.*

*Юрий Андрухович*

Юрий Андрухович – писатель поистине уникальный для украинской культуры: поэт, прозаик, публицист, эссеист, научный деятель, переводчик, актер, певец. В разные времена он сотрудничал с музыкальными группами «Мертвий півень», «Плач Єремії», «Sіgal Спожив Спілька», «Знову за старе» (Украина), Karbido (Польша). Так, с последней группой «патриарх украинской литературы» записал триптих мелодекламаций «Самогон. Цинамон. Абсент». Кроме того, он выступает с литературными перформансами, пишет сценарии, пьесы для театра. В последнее время активно сотрудничает с Молодым театром в качестве актера и драматурга. Юрий Андрухович – автор многочисленных литературных премий, его произведения переведены на многие европейские языки, его многогранным творчеством активно интересуются ученые и критики многих стран.

В последнее время Юрий Андрухович активно работает в эссеистике. Его сборники «Дезориентация на местности», «Дьявол прячется в сыре», «Лексикон интимных городов», «Моя Европа» (совместно з А. Стасюком) и тому подобные неоднократно становились объектом научного осмысления. Эту статью мы посвятили его последней книге эссе «Здесь похоронен Фантомас», где автор много размышляет о современной действительности и искусстве – кино, литературе, живописи, скульптуре, и, конечно, музыке. Книга вышла в 2015 году и еще не была должным образом проанализирована. Мы решили остановиться на образах, связанных с феноменом (онтологией) музыки, явивших читателю

Андруховича-знатока фольклорной, классической и современной музыки разных жанров и направлений. Актуальность этого исследования предопределена и тем фактом, что сама тема связи музыки и слова в современной культуре является важной отраслью исследований многих сфер научного знания. Проблематика такого междисциплинарного подхода является чрезвычайно широкой и обусловлена длительной историей взаимодействия вербальной и музыкальной знаковых систем, в результате чего сформировались разнообразные направления по изучению образности художественного произведения и поэтического начала в музыке. Не взирая на тот факт, что опыт накопленных знаний в этой сфере огромен, тема музыки и слова не просто не исчерпана, а наоборот, провоцирует новые повороты исследований, которые являются злободневными для современного общества. В частности, возможности эссеистического слова, гибридность которого обусловлена слиянием ряда дискурсов, типов письма: художественного, научного, публицистического – открывают новые научные горизонты и ракурсы исследований взаимодействия литературы и музыки.

Предложенное исследование мы решили посвятить модусу музыки в сборнике Юрия Андруховича «Здесь похоронен Фантомас». Понятие «модус» имеет несколько вариантов значений и имеет разное толкование в философии, лингвистике, риторике. Чаще всего под ним понимают характеристику того или иного явления, которое ему свойственно не всегда, а только в определенных состояниях, ведь зависит от окружения этого предмета и связей, в пределах которых он располагается. По мнению Елены Ярыгиной, «модус – тип сознания, в рамках которого оформляется содержание высказывания»; «это некая ... окрашенность высказывания целиком, связанная в первую очередь с лексическими компонентами»; «ментальное состояние говорящего»<sup>1</sup>. Исследовательница убеждена, что понятие «модус» шире, чем понятие «модальность», поскольку своим смысловым объемом охватывает логико-синтаксический и коммуникативно-синтаксический аспекты высказывания. По нашему мнению, модус – это еще и способ существования субъекта речи, его индивидуальное бытие в конкретном литературном произведении.

Итак, музыка всегда занимала особенное место в творчестве Юрия Андруховича. В одном из интервью писатель так объяснил роль музыки в своей жизни и в своем творчестве: «Это и набор звуков, и колебание воздуха, и изменение частот. Это физическое явление, а кроме того, и видимо, главное всего – это определенный язык»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Е. Ярыгина, *Модус и модальность – терминологические синонимы?*[в:] Вестник Вятского государственного университета, 2012, № 2, т. 2., с. 37.

<sup>2</sup> *Андрухович & Karbido – 10 років любові до музики та літератури*, электронный документ, режим доступа: <http://www.chytomo.com/interview/andruhovich-karbido-10-rokiv-lyubovi-do-muziki-ta-literaturi> / публ. Н. Коваль.

В многочисленных произведениях писателя музыкальные образы, заимствованные из разных эпох и культур, всегда занимали особенное место. Так, в романе «Перверсия» культурные символы и ассоциации буквально сопровождают события в жизни Стаха Перфецкого («Перверсия») и Орфея («Двенадцать обручей»), а в совокупности составляют тот содержательный план интертекстуальности и интерсемиотичности, свойственный этому писателю: с помощью блестящего языка, легкой иронии, дальновидно, ярко и изысканно.

Сборник «Здесь похоронен Фантомас» созвучен современным украинским реалиям. Книга, в сущности, посвящена двум генеральным темам – музыке и политике как гармоничному и дисгармоничному. Конечно, нарратор стремится к гармоничности, поэтому отыскивает ее во всем: в застольных песнях, в упоминаниях о концертах с музыкальными группами, в рассказах о фестивалях, в специальных и случайных встречах, в разнообразном творчестве – поэтическом, прозаическом, переводческом, критическом, музыкальном. Однако, гармония часто разрушается низкопробной российской попсой, кощунством и напыщенностью украинского политикума, ложью и самодовольством обещаний, которые раздаются с экранов телевизоров («щоб не плакати від пісень Поплавського, я навіть не дивлюся в бік телевізора»). Противостоят этому может только высокое искусство, музыка, уже ставшая классикой. К ней он относит песенное наследие Владимира Ивасюка, Константина Москальца, композиции групп «Queen», «Pink Floyd», «Procol Harum», «Dereche mode», «Плач Єремії», песни Курта Кобейна, Джимми Хендрикса, Боба Марли, Боба Дилана и тому подобные. Лейтмотивом эссе Юрия Андруховича можно назвать следующий призыв: хорошая музыка должна противостоять несправедливости, быть бунтом, протестом, несогласием. Любовь к музыке у эссеиста, как можно судить из книги «Здесь похоронен Фантомас», имеет философское, эстетико-мировоззренческое происхождение. Он как будто осовременивает идеи Платона о том, что музыка является средством гармонизации человека с самим собой и обществом, а ритмы и лады, влияя на человека, успокаивают его сознание, пение же вообще является действенным лечебным средством.

Многие эссе книги очень напоминают короткие лекционные зарисовки с интересными авторскими комментариями о музыке и музыкантах современности и прошлого. Автор выступает незаурядным знатоком европейской и американской рок-культуры, придирчивым критиком современной украинской и российской поп-культуры, меломаном, способным провести интересные параллели между музыкальным и литературным творчеством. Иногда создается впечатление, что он, будучи литератором, тонко чувствующим слово, с помощью образов музыки, наполняющих художественное произведение, стремится освободиться от груза повседневной жизни, сбегать в иную реальность, где царит радость

бытия, озвученная любимыми мелодиями, понравившимися еще в молодости и ставшими навечно «своими». В эссе можно уловить мысли, что музыка, имеющая исключительно развлекательную направленность, прививает плохие вкусы, пропагандируя ценности, далекие от норм морали в цивилизованном обществе. Писатель протестует против искусства, которое становится просто модным атрибутом повседневности, «условным рефлексом». Сквозь призму музыки он пытается осмыслить, представить политическую ситуацию в Украине, уровень человеческой культуры, природу европейскости. Музыка, будучи уникальным видом искусства, неуклонно побуждает автора к историческим и этнографическим обобщениям, например:

Ніхто не має стільки улюблених пісень до столу, як українці, а всі улюблені пісні відразу стають застільними... Об'єднуємось у багатоголосі, закидаємо чуби, розправляємо спини, пориваємося витягнути кожен рядочок якнайкраще, стараємось не схибити<sup>3</sup>.

Музыкальная образность встречается и в эссе, посвященных художникам, деятелям кино, театра, в текстах, где вообще не идет речь об искусстве. Писатель часто проводит параллели между музыкой и литературой, музыкой и кино, музыкой и скульптурой. В частности, рассказывая о Назаре Гончаре, он отмечает, что «найкраща поезія – тиша між словами», а создавая портрет Ника Кейви, проводит параллель между его музыкой и фильмом Андрея Тарковского «Солярис», баховский мотив которого соединяет двух художников органным тембром, хором маленьких детей, фа-минорной хоральной прелюдией. Он часто «осмысляет» модусы музыки через литературные понятия и образы, а литературное творчество, в отдельных случаях, объясняет через музыкальные концепты. Вот, например, как он описывает процесс подготовки переведенной книги:

Бувають такі люди, які, кинувши – необов'язково у твій бік, але ти почув краєм вуха – одну-єдину фразу, умить стають тобі друзями. У мене це завжди стосується музики, а ще інколи книжок, зокрема перекладів. Бо ж із ними завжди так, як і з улюбленими платівками. Мало завести собі улюбленого автора й книжку, потрібно мати ще й перекладача. Він – як добрий відтворювач. Від нього залежить чистота звучання<sup>4</sup>.

Так образно художник описал силу влияния музыки на творческую личность, механизмы усиления креативности и самоидентификации деятеля искусства, а также факторы гармонизации физической и духовной сферы человека-созидателя.

<sup>3</sup> Ю. Андрухович, *Тут похований Фантомас*, Брустурів 2015, с. 16.

<sup>4</sup> Там же, с. 135.

В эссе «Школа звуков» писатель сравнивает природу появления музыки с процессом выращивания деревьев. Для него рождение песни – то же, что выращивание и селекция звуков, а само действие напоминает магические заклинания или процесс обучения, воспитывающий высокое. Об истоках музыки и ее становлении также идет речь в произведениях «Славянский базар», «Соло для барабанов», «Концерт с медведем», «Банкетные канты злых времен», «Мои», «Поля атенрай» и многих других.

Стоит отметить, что в первых сборниках эссе Юрия Андруховича, по большей части, шла речь о фольклорной и иных видах национальной музыки. Так, Валентина Шуть, исследуя раннюю эссеистику Юрия Андруховича, отметила:

Карпаты и музыку Ю. Андрухович называет взаимозависимыми структурами: музыка никогда бы не существовала без Карпат, а они невозможны без нее. Эссеист гармонично упорядочивает мир, эмоционально выражая внутреннее состояние, совмещая значение архетипических образов с сугубо индивидуальными переживаниями, через визуальную ироническую и аудиальную информацию в литературе, выявляя глубинные скрытые смыслы человеческой экзистенции<sup>5</sup>.

В сборнике «Здесь похоронен Фантомас», вышедшем в 2015 году, о фольклорных музыкальных истоках сказано немного, зато, по большей части, речь идет о выдающихся музыкантах XX века, к которым автор испытывает особенную симпатию. Привлекают внимание портретные эссе «Глоток Дилана» о Бобе Дилане, «ФМ и fm» о Фредди Меркьюри, «С Рождеством Давидовым!» о Девиде Линче, «Зорн и радость» о Джоне Зорне. Есть эссе, посвященные одному музыкальному произведению («Поля атерай» – ирландская баллада времен Большого Голода 1845-52 гг.), одному музыкальному историку – Нику Мейсону («Соло для барабанов»), а есть такие, в которых осуществляется обзор музыкальных эпох, стилей, песенного и исполнительского творчества. С помощью деятелей музыкальной культуры прошлого и современности автору удается выразить отношение к «своим» и «чужим». Он убежден, что свои слушают только хорошую музыку, а не низкопробную русскую попсу. Шансон слушают только чужие. Это в его понимании вообще не музыка, а «музичний жах», «горласте маршруткове жахиття», «муть». В эссе «За решеткой» художник осуществляет попытку проанализировать популярность тюремного шансона в нашей стране, в сравнении, скажем, с кантри-фолком темнокожих американцев. И приходит к выводу, что тюремная субкультура Америки иного рода, чем отечественная, ведь имеет другие

---

<sup>5</sup> В. Шуть, *Интерсеміотичність поетики сучасної української есеїстики (на матеріалі творчості Юрія Андруховича та Оксани Забужко)*, дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література», К. 2014, с. 59-60.

истоки и другую установку. К хорошей музыке автор относит не только песни Фредди Меркьюри или Боба Дилана, но и колядки, щедрилки, эстрадные песни Владимира Ивасюка, музыку казацкого барокко. Таким образом, в сборнике «Тут похоронен Фантомас» музыка воспринимается как часть национального самосознания, именно в этом она-модус как способ существования Ю. Андруховича-эссеиста.

Юрий Андрухович, как можно судить из книги, тонкий ценитель как музыки, так и слова, наделенного особенными звуковыми возможностями. Поражает умение писателя вербальными средствами передавать музыкальную образность, манеру исполнения, собственно дух музыкального искусства. Вот, например, эссе «Концерт с медведем» о выступлении львовского трио «Курбасы» и Марьяны Садовской в Берлинской филармонии (это была совместная украинско-российская программа). В тексте несколькими штрихами описана обстановка вечера, программа концерта, сами выступления. Особые акценты сделаны на реакции публики, которая «просто шаленіє щирим захопленням і зворушенням», на манеру исполнения солистки и группы, «які ведуть нас у такі дивовижні безмежжя, у такі гармонії й дисгармонії, що голова обертом», на том, какова роль музыки в дисгармоничном мире: музыка над всеми и вся, она над границами, над идеологиями, над политикой, а красота спасет мир. Сравнивая программы украинских и русских артистов, отмечая высокое мастерство исполнения обоих, эссеист все-таки отдает предпочтение первым, потому что не может наслаждаться высоким искусством, не реагируя на внешние обстоятельства («це музика двох світів»). Он искренне верит, что музыка способна преодолеть жестокость и ненависть, смягчить сердца, примирить людей, вернуть человеку человеческое.

Как можно судить из этого эссе, экфрасис музыки у Юрия Андруховича представлен с помощью особенных художественных средств: писатель умеет описать содержание музыкального произведения, передать акустические нюансы, обстоятельства и условия музыкального действия. Ему удается с помощью слова воспроизвести тонкости звучания и исполнения, реакцию слушателей и, даже, с помощью слов описать явление катарсиса, которое провоцирует к интереснейшим философским обобщениям, выходящим за пределы собственно рассказа о вечере в филармонии. Эссеист, не имея специального музыкального образования, отыскивает особенные средства для интерпретации исполнения и восприятия музыкальных произведений, по-своему их ментально «пересоздает», переводит как коды других видов искусства, расшифровывая их потенциал, возможности балансировки сознательного и бессознательного, отмечая важные сущностные детали, связанные с темпом, вибрацией, динамическими нюансами, отголосками. Оценка, которую дает Юрий Андрухович тем или иным исполнителям, – это не оценка внимательного эксперта в области современной культуры, а



респект искреннего ценителя качественной музыкальной продукции, способной растрогать очерствевшую душу человека в условиях жестокой окружающей действительности. Его анализ базируется не на знаниях музыковеда, а на особенной манере мироощущения писателя-творца, способного тонко прочувствовать и воссоздать высокое. При этом эссеисту удалось сконцентрировать собственную оценку в предметной, эмоциональной и идейной плоскостях одновременно, а не только в ассоциативной сфере, как это часто бывает у публицистов. Автор искренне верит в силу музыки, которая способна примирить людей, народы, страны, общество в целом.

Можно утверждать, что в книге средствами экфрасиса музыки изысканно и тонко представлена сила искусства как особенной субстанции, способной подняться над проблемами и катаклизмами, стать проводником в высшие сферы бытия. Показательным в этом смысле является эссе «С Рождеством Давидовым!», где идет речь о перфектном, по мнению автора, альбоме «Station To Station» Дэвида Боуи. Отдельно описаны песни «Space Oddity», «Absolute Beginners», «This Is Not America», «The Man Who Sold The World». Юрию Андруховичу удалось лаконично и образно передать и их содержание, и манеру исполнения, описать собственное впечатление от услышанного, основанное на уникальной наблюдательности и впечатлительной созерцательности. Для каждой песни автор отыскивает ключевое слово-образ, способное аккумулировать и соединять разные срезы – критические, художественные, публицистические – комментарии синглов. Например, первый назван «цілою оперою в одній пісні», второй – «пісенькою до кінофільму», третий метафорически определен «усе як уперше й все трохи по-іншому», а последний – «пісня, яку переспівав Курт Кобейн». И все это осуществлено как будто на двух платформах: придирчивого музыкального критика («Світ Бові був переповнений артистизмом та інтелектуальними натяками») и рядового ценителя рок-музыки («звуки її синтетичних клавішних інколи просто не дають мені спати»).

Говоря о музыке, эссеист сам тонко чувствует звуковой потенциал слова, щедро пользуется всеми его преимуществами, играет с языком, демонстрируя таким способом незаурядное литературное мастерство. В частности, он щедро использует ассонансы и аллитерации, передавая в первую очередь звучание той или иной композиции или просто поэтического слова. Его излюбленными приемами являются анафора, тавтология, параллелизм, параномазия, например:

Любити слово – не штука. Спробуй у слові штуку вилюбити. Усі сенси, нонсенси й нюанси вдало донести. Донесеш вдало – такий вірш доносом назовуть. Або м'якше – донесенням. Такий поет називається доносієм. Або донором. Є серед поетів усякі. Віршомози є. Віршорізи.

Віршолози. Віршоломи. Віршоловів не вистачає. Бо вірші не пишуться – ловляться. Вірші ніби кайф: найкраще ловити лежачи<sup>6</sup>.

Писатель отыскивает интересные окказионализмы («тут нині музикуємо»), каламбуры («ФМ и fm»; ФМ – это Фредди Меркьюри), воссоздающие особенную художественную экспрессию, усиливающие впечатление от услышанного, развивающие читательское воображение.

Таким образом, в сборнике «Здесь похоронен Фантомас» эссеист Юрий Андрухович представлен не только как эксперт, уставший от политики и обреченности, но и непревзойденный музыкальный критик, который нашел собственный – писательский – способ интерпретации музыкального искусства. Его оригинальная манера вербализации звуковых свойств и внутреннего смысла музыкальных произведений, образно-содержательный подход, построенный не так на рациональных, как на эмоциональных механизмах ощущения прекрасного и уродливого, незаурядная наблюдательность и впечатлительность восприятия окружающей реальности засвидетельствовали исключительный уровень эссеистического мастерства. Составляющими частями его является, в первую очередь, умение рассказывать о болезненных проблемах действительности не ультимативно и безапелляционно, а сквозь призму произведений искусства прошлого и современности, с помощью художественных средств. Исходя из этого, презентованная в сборнике «Здесь похоронен Фантомас» современная реальность сразу появляется в ином свете: непреодолимые проблемы разрешаются, сильные мира сего воспринимаются иронически и по-художественному выпукло, читатель, уставший от негатива, получает позитив путем интересного ассоциативного чтения и незаурядных художественных акцентов, имея возможность и самому их расставить, приобщившись к процессу мыслетворчества. Следовательно, можно утверждать, что авторская цель книги – «виступити рушієм критичного мислення» – достигнута. Таким образом диапазон модусов в эссеистике Юрия Андруховича распространяется от «состояния души» (передача настроения, отношения, сопереживания к реальности) до «состояния мира» (действительности в ее контрастном проявлении).

---

<sup>6</sup> Ю. Андрухович, *Тут похований Фантомас*, Брустурів 2015, с. 31.

## Бібліографія

- Андрухович Ю., *Тут похований Фантомас*, Брустурів 2015.
- Коваль Н., *Андрухович & Karbido – 10 років любові до музики та літератури*, електронний документ, режим доступу: <http://www.chytomo.com/interview/andrukhovich-karbido-10-rokiv-lyubovi-do-muziki-ta-literaturi>.
- Шуть В. Я., *Інтерсеміотичність поезиї сучасної української есеїстики (на матеріалі творчості Юрія Андруховича та Оксани Забужко)*, дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література», К. 2014.
- Ярыгина Е., *Модус и модальность – терминологические синонимы?*, Вестник Вятского государственного университета, 2012, № 2, т. 2.

**Tatyana Shevchenko**

*Odesa I. I. Mechnikov State University, Ukraine*

### **MUSIC MODUS IN YURI ANDRUKHOVYCH'S ESSAYS (BASED ON THE COLLECTION OF WORKS „FANTOMAS IS BURIED HERE”)**

#### **Summary**

In the article the musical modus in Yuri Anrukovich's collection of essays „Fantomas is buried here” is analysed. Based on the fact that modus is „a type of conscience, within the borders of which the statement's sense is spoken out”, the musical imagery in the book was decided to be analysed. It is proven that the collection is devoted to two main topics – music and politics, as examples of harmony and disharmony. Surely the main character aims for harmony, and as a result finds it everywhere: in songs during celebratory meals, in memories about concerts of musical bands, in stories about festivals, in special and coincidental meetings, in different creative activities – poetry, prose writing, translations, criticism, music. Instead the harmony is often ruined by low-quality Russian pop-music, cynicism and arrogance of Ukrainian politicians, false and loud promises that come from TV screens. The author directly claims that good music has to counteract unfairness, be a rebellion, protest, disagreement. The author's love for music, as it can be assumed from the book „Fantomas is buried here”, has philosophic, aesthetically-perceptive roots, as if he modernises Platonov's idea about the fact that music is a way of harmonising a person with oneself and the society in general.

Many essays in the book are short lecture-sketches with interesting comments of the author about modern musicians and the ones from the past. The author acts as a great expert in modern European and American pop-culture, strict critic of modern Ukrainian and Russian pop-culture, music lover, artist that can draw interesting parallels between musical and literary works. Sometimes there is an impression that he, while being an artist that subtly feels the word, aims to get rid of mundane life's burden with the use of music. He is at pain when music serves the role of pure entertainment, while promoting bad taste and values that are far from moral norms in a civilized society. Music encourages the author to make historical and ethnographic assumptions.

To conclude, the collection of works „Fantomas is buried here” showcases Yuri Andrukovich not only as a political expert tired of politics and fatality but also as a wonderful musical critic who found his own – writer's – way of interpreting musical art. His original manner to verbalise sound features and inner sense of musical works, imaginary-sensible approach based not on rational but rather on emotional sense of beauty and ugliness, exceptional observance and impressionability of his perception of the world have evidenced a unique level of essay mastery. It is partially due to his ability to tell about painful problems of our reality not in categorical and dogmatic way, but through modern and bygone art with the use of artistic methods. As a result, in the collection of works „Fantomas is buried here” the modern reality is presented in a different

light: problems that seemed to be unsolvable, get a new solution vector, modern people that move today's society and give everyone a direction, are perceived ironically and artistically protuberant, the reader who is already tired of negativity, becomes positive thanks to associative reading and immense artistic accents, while having an opportunity to arrange them according to their personal preferences, and to become a part of this thinking process. Therefore, we can claim that the author's goal in this book – „to serve as a mover of critical thinking” – is achieved.

**Key words:** music, collection of works, word, art, essay.

**ШЕВЧЕНКО ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА** – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры украинской литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова. Сфера ее научных интересов – современная украинская литература, художественная эссеистика и публицистика.

Основные публикации:

- Жанрові особливості книги І. Лучука «Сумніви сорокалітнього» // Проблеми сучасного літературознавства. – 2014. – Вип. 18. – С. 217–224.
- Комунікативна тактика інтимізації в есеїстиці О. Забужко, М. Магіос, С. Пиркало // Проблеми сучасного літературознавства. – 2016. – Вип. 23. – С. 203–213.
- Літературно-критичний есей у творчості К. Москальця // Діалог: Медіа-студії. – 2011. – № 12. – С. 196–210.
- Одеська тема в творчості Михайла Світлиці // *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia.* Białystok – Odessa: PRYMAT, 2016. – 1016 с. – Białostok-Odessa. – 2016. – С. 941–951.
- Публіцистичний проект «Інший формат»: жанрові особливості // Діалог: Медіа-студії. – 2012. – № 15. – С. 74–81.
- Ризома як принцип композиційної організації збірки есе в сучасній українській літературі // Наукові праці: науковий журнал. – Миколаїв, 2017. – Вип. 283. – С. 112–116.
- Сучасна українська есеїстика: засоби впливу на читача // Діалог. – 2012. – № 14. – С. 260–265.

**Iryna Nechytaliuk**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Iłji Miecznikowa*

## **КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА ЮРИЯ АНДРУХОВИЧА И ГРУППЫ «КАРБИДО»**

В 2005 году на фестивале организованном „Biuro Literackie” (Вроцлав), состоялось примечательное событие. Украинский писатель Юрий Андрухович познакомился с польскими музыкантами, которые должны были сопровождать его литературное выступление. По окончании фестиваля было принято решение о записи первого общего альбома. Особенностью творческого взаимодействия Юрия Андруховича и группы „Карбидо” является тот факт, что до сотрудничества и украинский писатель и польская группа были достаточно популярны.

Короткая библиографическая справка. Начало творчества группы „Карбидо” связано с деятельностью Томаша Сикоры, основателя и ведущего интернет-радиостанции „Герметичный Гараж” „Hermetyczny Garaż”, которая представляла одну из интереснейших программ независимой альтернативной и авангардной музыки. Участники группы: Игорь Гавликовский (Igor Gawlikowski), Марек Отвиновски (Marek Otwinowski), Томаш Сикора (Tomasz Sikora), Петер Конрадин Цумтор (Peter Conradin Zumthor), Павел Чепулковский (Paweł Czepulkowski), Михал Литвинiec (Michał Litwiniec), Яцек Федорович (Jacek Fedorowicz). На счету группы „Карбидо” громкий успех аудиоперформанса „Столик”:

Час необыкновенной музыки. Проект мирового уровня, абсолютный музыкальный авангард и доказательство того, что в музыке нас может ограничивать исключительно собственное воображение. Специально сконструированный стол становится инструментом: звуки, которые музыканты извлекают из него, используя ножи, стаканы, палочки, смычки и закамуфлированные струны, восхищают. „Karbido” играют музыкальный спектакль, создавая из мимолетного,

бездумного постукивания по столу собственную подборку ритмов, полную намеков на культурные архетипы разных сторон света<sup>1</sup>.

Аудиоперформанс насчитывает более двухсот показов в Польше, Германии, Франции, Великобритании, Нидерландах, Испании, Израиле, Австралии, Гонконге и др. Среди наиболее значимых наград – „Лучший перформанс” на фестивале FRINGE WORLD (Перт, Австралия, 2012) и приз зрительских симпатий на Международном театральном фестивале FADJR (Тегеран, Иран, 2010).

На момент знакомства с музыкантами Юрий Андрухович – основатель поэтической группы „Бу-Ба-Бу”, известный украинский писатель, с чьим именем связывают первые факты заинтересованности украинской культурой на Западе, автор романов „Рекреации” (1992 г.), „Московиада” (1993 г.), „Перверзия” (1994 г.) и др., лауреат престижных премий, в том числе премии Гердера (2001 г.).

В апреле 2006 года музыканты совместно с Юрием Андруховичем записали первый польскоязычный альбом „Самогон”, в декабре 2008 года мир увидела версия на украинском языке. Название альбома предложил Юрий Андрухович, аргументируя свой выбор устойчивой ассоциацией самогона с карбидом (в некоторых регионах Украины карбид используют для приготовления самогона). В то же время, в одном из интервью находим и другие трактовки: «Почему „Самогон”? Название проекта, конечно, метафорично и означает что-то сделанное собственноручно из природного материала и наделенное небывалой духовной силой»<sup>2</sup>. Литературной основой альбома стал сборник Ю. Андруховича „Песни мертвого петуха” („Пісні мертвого півня”).

Жанр альбома Avantgarde Jazz, мелодекламация. „Самогон” состоит из девяти треков, в том числе украинской народной песни „Зеленая ліщинонька”.

В поддержку диска прошли промо-туры во многих городах Польши и Украины. „Самогон” получил ряд позитивных рецензий, так Антон Йожик Лейба пишет:

Если автор текста действительно хочет его, т.е. текст озвучить, выразительно – никто не сможет расставить акценты и паузы лучше, чем он, а Андрухович – хотел и расставил. В результате тексты получили яркую третью – после самостоятельного чтения, и после озвучивания М. Барбарой – жизнь, и некоторые горькие улыбки стали очевидными только сейчас. Такая себе социальная медитация без эмоциональных якорей. Но приятнее всего – в какой-то момент понять, что альбом по-настоящему интересен независимо от того,

<sup>1</sup> Михаил Штекель, *В Одессе пройдет перформанс, принятый «на ура» в Европе*. Электронный ресурс: <http://odart.od.ua/announces/carbido-table-odessa/>.

<sup>2</sup> *Скоро презентация совместного альбома „Самогон” Юрия Андруховича и группы „Карбидо”*. Электронный ресурс: <https://www.obozrevatel.com/show/article/2092.htm>.

понимаешь ли ты слова. Здесь работает уже другая механика – возникает пространство неожиданных гармоний, какая-то такая алхимия интонаций, что отвлекает от линейного движения по смыслам. Совершенно расслабленное напряжение... Что еще нужно? „Самогона” – талантливое сочинение<sup>3</sup>

Как видим, уже в первом проекте был осуществлен переход от традиционного взаимодействия автор – исполнитель к формату автор/исполнитель, что, безусловно, позволяет не только «озвучить» художественное произведение, но и расширить границы визуализации. Создатель/поэт/музыкант – одновременно зависит от восприятия публики, но, в то же время, диктует ей условия.

Второй проект, как и первый, реализовывался в два этапа: 2009 – „Сынамон” (с дополнением „Индии”, польское издание „Hermetyczny Garaż” и 2010 – „Цинамон” (с дополнением „Индии”), украинское издание, „Наш Формат” / „Артполе”. Состав группы стал еще более интернациональным, в качестве специального гостя выступил перкусианист Петер Конрадин Цумтор (Швейцария).

Проект качественно отличается от „Самогона” как по содержанию, так и по визуальному оформлению. Юрий Андрухович описывает процесс создания „Цинамона” так:

Я начитував свої тексти, ідучи за музичною канвою. Іноді навіть починав наспівувати. Інтонації, до яких я вдавався, спонукали музикантів розвивати далі кожну композицію. Ще довгий час тривало збагачення і дописування. Але я і сам спочатку не знав, що оце трепетання голубиних крил чи звучання духового оркестру в парку – не заготовки, які кожен діджей має для своєї роботи. Все дійсно писалось наживо в різних далеких містах на планеті. Натомість відео відзняте в межах одного письмово столу, тобто така навмисна обмеженість простору, створення власних штучних світів і пошук асоціативних відповідників просто навколо себе. І знову ж – всі кадри відзняті самостійно, а не запозичені з готового відео. Таке от зовнішнє і внутрішнє. Я коли собі все це уявив, мені самому стало трохи моторошно<sup>4</sup>.

Во время презентации „Цинамона” акцент делался на том, что проект прежде всего это: «поєднання досконалої стриманості традиційного радіоспектаклю з енергетикою пост-року»<sup>5</sup>. Альбом состоит из 12 звуковых картин на одном диске и 5 частей сюиты „Индия” – на дополнительном. Название проекта непосредственно связано с творчеством

<sup>3</sup> Антон Йожик Лейба, *Karbido*, *Юрій Андрухович. Самогон*. (спеціальне українське видання). Електронний ресурс: <http://umka.com/rus/catalogue/poetic-rock/samohon-special-ukrainian-release.html>.

<sup>4</sup> „Цинамон” *Юрій Андрухович і гурт „Карбідо” (Польща-Швейцарія)*. Електронний ресурс: <http://www.artpole.org/agency/projects/cynamon.html>.

<sup>5</sup> Наталка Коваленко, *Юрій Андрухович презентує новий альбом „Цинамон”*. Електронний ресурс: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/03/31/092451.html>.

Бруно Шульца: «Якась атмосфера, якийсь флер чогось екзотичного з якоїсь Індії чи Аравії, з якихось далеких світів, що водночас закинута в затхлу і досить консервативну, дегенеративну атмосферу малесенького галицького містечка. Це ніби те, в чому перегукується зі світом Бруно Шульца»<sup>6</sup>. В основі песен из альбома „Цинамон” стихотворения из сборника Юрия Андруховича „Экзотические птицы и растения” („Екзотичні птахи та рослини”)

Особое внимание было уделено польскому переводу тестов, переводчиком выступил польский поэт Яцек Подсядло, перед которым стояло достаточно серьезное задание, поскольку версификация текстов „Цинамона” сложная.

В проекте „Цинамон” усиливается эстетика перформативности, концертное пространство становится перформативным. В промо-туре в качестве концертных площадок использовались театральные пространства, которые, по мнению Эрики Фишер-Лихте: «Вне зависимости от того, носят ли они постоянный или временный характер, всегда являются перформативными пространствами»<sup>7</sup>.

Констатируя изменения стилистики и жанра, Юрий Андрухович резюмирует:

Здається, ми на очах у публіки створювали щось нове, якийсь напрямок чи різновид виконавського мистецтва, назви якому ще немає. Проект постійно трансформується. У кожного з нас були помилки, ми їх обговорювали цілком відверто, сперечалися, вносили зміни у виконання. Я не певен, що всі глядачі зрозуміли й однаково добре сприйняли нас. І це також добре – ми можемо його вдосконалювати.

Жанр медиаспектакля, с одной стороны, достаточно представлен на театральных и других пространствах Украины, с другой же, при кажущейся простоте, не достаточно проработан на терминологическом уровне. На наш взгляд, наиболее точно отражает суть происходящего на сцене термин – перформанс, тем более, что сам Юрий Андрухович часто по отношению к своим проектам использует именно этот термин. Н. Лебединцева пишет:

Принципово іншою формою поєднання медіатехнологій та поезії стає перформанс – певне синтетичне дійство, в якому поет на сцені декламує вірші під супровід живої музики, поєднаної з відповідним відеорядом, до якого він періодично апелює, водночас тілом та інтонаціями відтворюючи музичний ритм, і тим самим поєднуючи всі складові цього дійства в один цілісний дискурс. Інакше кажучи, сам письменник стає – тілесно – органічною частиною власного тексту, зливаючись із ним у моменті про-мовлення і породжуючи специфічний

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Эрика Фишер-Лихте, *Эстетика перформативности*, Москва 2015, с. 199.



«медиа-текст» За таким принципом створені медіа-вистава „Абсент” [20], музично-поетичний перформанс „Цинамон” та інші спільні проекти Ю. Андруховича з експериментально- інструментальним гуртом „Карбідо”<sup>8</sup>.

Уже во время записи альбома „Цинамон” созрела идея о трилогии. Последней частью музыкально-поэтической трилогии стал медиаспектакль „Абсент”. Программа была создана по мотивам романа Юрия Андруховича „Перверзия”, в центре которого - загадочная история поэта и путешественника Станислава Перфецкого. Главный герой в марте 1993 г. появляется в городе призраков Венеции, а затем, пережив в ней целый ряд фантастических приключений и безумно влюбившись, навсегда исчезает из «видимой поверхности мира». Создатели „Абсента” представляют его как оригинальный саунд-трек к фильму, снятому неизвестным режиссером (самим Перфецким?) по мотивам „Перверзии”, но никогда никем не увиденному. Творцы медиаспектакля располагают наследием Перфецкого: фрагментами, остатками, эпизодами, отрывками, намеками на былую целостность, отдельными песнями, сюитами, мелодекламатическими моно- и диалогами, инструментальными версиями забытых опер и кантат. Многоязычие и многозначность – как в прямом, так и в переносном значениях.

Назва „Абсент” є, звичайно, метафоричною. Це – своєрідний парафраз на тему улюбленого напою всіх декадентів, що переламлюючись через «тексти Перфецького», несе в собі вістку про Полинову країну (Україна після Чорнобиля) та її болісну відсутність (англійське absinth взаємодіє тут із absent) у сучасній Європі. Співпраця у проєкті митців Польщі та України сама собою стане активним запереченням цієї відсутності. Остаточною метою проєкту є створення багаторівневого складного і захопливого дійства зі слів, інтонацій, музики, світла, відео<sup>9</sup>.

Впервые материалом для проекта стал роман, этот факт определил и жанр „Абсента” – медиаспектакль, соответственно изменилось и эстетическое наполнение проекта. Технические и электронные медиа, по сути, перебирают на себя функции декораций. Преображается и роль Юрия Андруховича, у него появляется сценический костюм, маска.

Следует отметить, что роман „Перверзия” привлекает внимание не только присутствием многих культурных кодов, обращением к экзистенциальным проблемам, а и мистификацией образа главного героя, карнавализацией бытия. Вместо устойчивого, психологически сложившегося персонажа в произведении мы встречаемся с образами-масками, которые являются

<sup>8</sup> Наталя Лебединцева, *Тіло поета як медіатекст*, [в:] Наукові праці. Філологія. Літературознавство, Т. 271, № 259, (2016).

<sup>9</sup> *Юрій Андрухович і гурт „Карбідо”*. Електронний ресурс: <http://rock-ua.com/3660-yury-andruhovich-gurt-karbido-absent.html>.

скорее носителями определенных идейных концепций, философскими абстракциями, чем живыми людьми, об их условности свидетельствует разнообразие имен, например, Стах имеет, приблизительно, сорок имен, среди которых: Иона Рыб Карп Любанский, Сом Рахманский, Глюк, Блюм т.д.

Постмодернистический дискурс исключает возможность логически постигнуть ход событий, упорядочить мир с помощью разума, поскольку исчезают, нивелируются любые критерии и моральные абсолюты, существование бесспорной истины более не представляется возможным. Отказ от попытки построить целостную картину мира с определенной иерархией приводит к фрагментации повествования, произведение, по сути, состоит из отдельных равноценных элементов, из множества равноценных истин, увиденных различными персонажами.

Особенный интерес представляет собой образ Перфецкого, мистификация которого доведена до высшей степени:

Роман розбито на певну кількість текстів, які начебто належать різним авторам. «Начебто» вживається не тільки у сенсі сумніву, наче Андрухович пише «за всіх», а ще й у тому сенсі, що в самому кінці тексту Юрій зазначає, що є кілька текстів, що несуть інформацію про певні речі, які просто не може знати стороння людина (не Стах), але мова у яких ведеться від третьої особи, тому Андрухович приписує авторство всіх текстів Перфецькому, перетворюючи це на його гру, та й взагалі ледь не усього, що відбувалося/не відбувалося в ті дні у Венеції. Оскільки Стах організував цю акцію (у своїй уяві) і видав такий от продукт, щоб підштовхнути Андруховича на роман, – і це йому вдалося, то ми бачимо, як сам автор зтягує себе у цю гру і робить себе такою самою обманутою жертвою гри та містифікацій Стаха, як і ми – читачі, а може, навіть, і більшою<sup>10</sup>.

Более того, так сказать, «жизнь» главного героя не замкнулась в рамках романа. Юрий Андрухович, продолжая игру с читателем, в некоторых интервью то просит сообщить что-либо о пребывании Стаха, а то и вовсе обещает привезти его в Украину. В феврале 2005 года Юрий Андрухович написал поему „Стас Перфецкий возвращается в Украину” („Стас Перфецький повертається в Україну”). Логическим продолжением развития ситуации стало издание книги под именем Стаха Перфецкого „История королевства Галичины” („Історія королівства Галичини”). Персонажи произведений Юрия Андруховича продолжают жить в последующих произведениях: «у кожному новому романі він вдягає старий образ в нову оболонку, чим лише натякає на його колишні іпостасі»<sup>11</sup>. Поэтому появление „Абсента” со Стахом Перфецким в главной

<sup>10</sup> Максим Міклін, *Дискурсивний аналіз Оксани Забужко на прикладі роману „Перверзія” Юрія Андруховича*, [в:] *Докса*, 2010, Вип. 15, с. 448.

<sup>11</sup> Там же, с. 449.

роли, можно сказать, было predeterminedено логикой развития творчества Юрия Андруховича.

После трёхлетнего перерыва появление нового проекта „Атлас Estremo” привело в некое замешательство как поклонников творчества тандема Андрухович&Карбидо так и критиков. Семантическое поле названия альбома – многослойно. Как отмечает сам Андрухович в своей сентябрьской колонке для сайта zbruc.eu, «на помощь пришел итальянский язык, в котором estremo может выступать прилагательным, а может и существительным. То есть это и «край», и «граница», и «наивысшая степень», а одновременно и «экстремистский», «максимальный» и «пограничный»»<sup>12</sup>. Впервые за время существования тандема Андруховича и „Karbido” выходят одновременно украинская и польская версии под одной обложкой.

Литературной составляющей проекта стали тексты из сборника „Лексикон интимных городов” (В украинском варианте „Лексикон інтимних міст” – игра слов – «міст»-«місць», что в переводе означает «городов»-«мест»).

Сборник состоит из 111 историй о 111 городах мира и является своеобразным автобиографическим атласом интимных мест (топосов) планеты с тонко переданной атмосферой. Тексты написаны в различных жанрах: эссе, рассказ, новела, зарисовка. Особое внимание уделено построению сборника:

Алфавитный порядок позволил мне сломать установленные иерархии и системы координат – в первую очередь пространственные, вследствие чего Дейтройт очутился по соседству с Днепропетровском, Измир с Калининградом, Марбург с Минском, а Черновцы с Чикаго. Не менее интересной оказалась и возможность смешивать времена, благодаря которой Одесса 1969 года оказалась рядом с Оснабрюком 2005-го, Прага 1968-го – с Равенной 1992-го, а Ленинград 1981-го – с Линцем 2007-го<sup>13</sup>.

„Атлас Estremo” – первый альбом в творчестве Андруховича и „Карбидо”, в котором не звучит гитара, поскольку в этот раз Игорь Гавликовски (Igor Gawlikowski) (один из двух основателей группы) не принимал участия в создании альбома. Этому факту находится объяснение на официальном сайте группы, где отмечено, что состав участников может варьироваться в зависимости от нужд конкретного проекта. В связи с этим качественно изменилось звучание: роль баса и саксофона в новых условиях возросла:

<sup>12</sup> Андрухович + Karbido – Атлас Estremo (2015), электронный ресурс: <https://www.neformat.com.ua/ru/reviews/andrukhovichkarbido-atlas-estremo-2015.html>

<sup>13</sup> Юрий Андрухович, *Итальянский лексикон*, [в:] Дружба народов, 2011, 8.

А в аспекте стиля это обстоятельство привело к тому, что практически исчезли пост-роковые и эмбиентные элементы, так что эту пластинку можно очень точно описать формулой «современный экспериментальный джаз + spoken word». Иногда здесь натыкаешься на семплы и «полевые записи», но их немного и используются они лишь как намек на город, которому посвящен тот или иной трек<sup>14</sup>.

Своеобразной была и адаптация прозаического текста: из отобранных фрагментов отсеивались (и в процессе музыкальной обработки) шлифовались строчки текста, после чего, по мнению автора, их уже можно было считать стихами, иногда – хорошо ритмизированной прозой<sup>15</sup>, кроме того, в текстах встречаются сугубо песенные включения в которых Андруховичу подпевают басист Марек Отвиновский (Marek Otwinowski). Еще одно принципиальное отличие „Атлас Estremo” от альбомов-предшественников состоит в том, что до сих пор каждая их пластинка, так сказать, генетически была связана с природой лирики, даже в альбоме „Абсент”, полностью основанном на знаменитом прозаическом романе „Перверзия”. По общему мнению критиков, альбом проигрывает в музыкальности предыдущим проектам, хотя в оригинальности ему не откажешь: «мы шли наугад, пока не обнаружилось, что у нас выходит почти законченное кругосветное путешествие. Мы начинаем в Берлине, а заканчиваем во Вроцлаве. То есть до кругосветки мы не дотянули лишь каких-то 344 километра»<sup>16</sup>.

2016 год ознаменовался выходом альбома „VSOP”, проект был посвящен одиннадцатилетию творческого сотрудничества и десятилетию альбома „Самогона”. По признанию участников коллектива, за это время они научились быть единым музыкальным организмом, записали четыре альбома: «В течение этого времени наш „Самогона” настоялся до самого качественного уровня V.V.S.O.P. – Very-Very Superior Old Pale (Очень-Очень Исключительный Старый Напиток)»<sup>17</sup>.

Отрадно, что история сотрудничества украинского писателя и группы „Карбидо” далека от завершения. Летом 2017 года стартовал новый проект „Литографии”, премьера состоялась на фестивале „Porto Franko” в Ивано-Франковске, основой концерта стали семь стихов Юрия Андруховича, посвященных старому Станиславу (название Ивано-Франковска до 1939 года).

В процессе исследования становится очевидным тот факт, что взаимодействие Юрия Андруховича и польских музыкантов подтолкнуло обе стороны к новым экспериментам, к созданию мультимедийных

<sup>14</sup> Андрухович + Karbido – *Атлас Estremo* (2015), электронный ресурс: <https://www.neformat.com.ua/ru/reviews/andrukhovichkarbido-atlas-estremo-2015.html>.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> V.S.O.P. Андрухович + Karbido, электронный ресурс: <https://nashkiev.ua/afisha/kontserty/v-s-o-p-androuhovich-karbido.html>.

представлений на стыке поэзии, прозы и кино, аудиперформансов. Так, Юрий Андрухович – один из наиболее активных творцов украинского музыкально-литературного перформанса. В 2000-х годах знаковыми для культуры Украины стали перформансы Юрия Андруховича „Абсент” и „Альберт или высшая мера казни”.

## Бібліографія

- V.S.O.P. Андрухович + Karbido, электронный ресурс: <https://nashkiev.ua/afisha/kontserty/v-s-o-p-androuhovich-karbido.html>.
- Андрухович + Karbido – *Атлас Estremo (2015)*, эл. ресурс: <https://www.neformat.com.ua/ru/reviews/andrukhovichkarbido-atlas-estremo-2015.html>.
- *Юрій Андрухович і гурт „Карбідо”*, ел. ресурс: <http://rock-ua.com/3660-yury-andruhovich-gurt-karbido-absent.html>.
- Наталка Коваленко, *Юрій Андрухович презентує новий альбом „Цинамон”*, ел. ресурс: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/03/31/092451.html>.
- Наталя Лебединцева, *Тіло поета як медіатекст*, [в:] Наукові праці. Філологія. Літературознавство, Т. 271, № 259, (2016).
- Антон Йожик Лейба, *Karbido, Юрий Андрухович. Самогон. (специальное украинское издание)*, ел. ресурс: <http://umka.com/rus/catalogue/poetic-rock/samohon-special-ukrainian-release.html>.
- Максим Міклін, *Дискурсивний аналіз Оксани Забужко на прикладі роману „Перверзія” Юрія Андруховича*, [в:] Докса, 2010, Вип. 15, с. 448.
- *Скоро презентація совместного альбома „Самогон” Юрія Андруховича и группы „Карбидо”*, ел. ресурс: <https://www.obozrevatel.com/show/article/2092.htm>.
- Эрика Фишер-Лихте, *Эстетика перформативности*, Москва 2015, с. 199.
- „Цинамон” *Юрій Андрухович і гурт „Карбідо” (Польща-Швейцарія)*, ел. ресурс: <http://www.artpole.org/agency/projects/cynamon.html>.
- Михаил Штекель, *В Одессе пройдет перформанс принятый «на ура» в Европе*, ел. ресурс: <http://odart.od.ua/announces/carbido-table-odessa/>.

**Iryna Nechytaliuk**

*Odesa I. I. Mechnikov State University, Ukraine*

## CULTUROLOGICAL ASPECTS OF LITERARY AND MUSICAL COOPERATION BETWEEN YURIY ANDRUHOVICH AND „KARBIDO” BAND

### Summary

This article is devoted to the study of interaction between literature and music, Polish and Ukrainian cultural habitat, analysis of artistic and musical experience which had embodied itself in a specific form, this is about the creative work of Polish/Ukrainian experimental music band „Karbido”. The history of cooperation between Yuriy Andruhovich and „Karbido” is considered in great detail. The year 2015 was a starting point of the band’s creation. In years of their cooperation 4 albums were made („Samogon”, „Cinamon”, „Absinthe”, „Atlas Estermo”), dozens of concerts were played.

„Samogon” and „Citamon” exist in two variations – Ukrainian and Polish. „Absinthe” mostly consists of Ukrainian texts. The style of their music can’t be described in one particular way – it’s a mix of ethnic jazz, vanguard rock, ironical/satirical melodeclamation.

An unconditional feature of this project is the fact that the text’s author has his own right to accentuate, furthermore articulation of poetry is a visualization of art.

An aptitude to visualization on the one hand and articulation on the other is a distinctive phenomenon of modern culture.

It is proven that the interaction between Yuri Andruhovich and Polish musicians has pushed both sides to new experiments and to creating multimedial visions at the meeting point of poetry, prose and movies, audio performances. That’s why Yuriy Andruhovich is one of the most active artists of literary and musical performance. In early 2000 Yuri Andruhovich’s performances „Pereversia” and „Albert or the highest degree of execution” had great effect on Ukraine’s culture.

**Key words:** Y. Andruhovich, the „Karbido” band, literary and musical experiments, performance, Ukraine, Poland.

**НЕЧИТАЛЮК ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова.

**Основное направление научной деятельности:** история украинской литературы конца XIX – начала XX столетия; жанровые модификации, вопросы канона и неканоничных форм, перформанс.

**Научные работы:**

Нечиталюк І. Трансформація мотиву любові в творах екзистенційного спрямування кінця XIX – початку XX століття / Ірина Нечиталюк // Діалог : Медіа-студії : збірник наукових праць / [ред. кол. : відп. ред. Александров А. В. та ін.]. – Одеса : Астропринт, 2011. – Вип. 12. – С. 36–43.

Нечиталюк І. Діалогічне буття жанрів на структурно-тематичному та літературно-архетипному рівнях. Діалог і діалогічність в українській літературі XIX – XXI ст. Монографія. – Одеса : Одеський націон. Ун-т імені І. І. Мечникова. – 2013. – 230–258.

Нечиталюк І. Образ культурного простору міста у публіцистичних працях одеського письменства кінця XIX – початку XX ст. // *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia.* Białystok-Odessa: PRYMAT, 2016. – С. 493–503.

V



UNIWERSALNE KONTEKSTY



colloquia  
orientalia  
bialostocensia



**Ievgen Chernoiivanenko**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa*

**«ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО  
КОМПОЗИТОРА ФОЛТЫНА»:  
ЗАГАДКА ПОСЛЕДНЕГО РОМАНА  
КАРЕЛА ЧАПЕКА**

Романы Карела Чапека 30-х годов были и поныне остаются загадкой для литературоведов и читателей. Художественный их уровень неоспоримо высок. Подтверждением тому может служить хотя бы факт выдвижения Чапека целым рядом крупнейших европейских писателей на Нобелевскую премию 1936 года, прежде всего за его романы. Загадкой же является то, почему именно в это время Чапек писал именно эти свои романы.

Почему вначале 30-х, в период обострения социальных, экономических, политических противоречий в Чехословакии, Чапек пишет свою «философскую трилогию» «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь», решая в ней, казалось бы, чисто философскую проблему, способен ли человек к настоящему познанию и пониманию другого человека? Почему ещё за четыре года до начала второй мировой войны, когда ничто не предвещало грядущую мировую катастрофу, Чапек начинает писать самую мрачную свою антиутопию – роман «Война с саламандрами»? Но, пожалуй, самым парадоксальным в этом отношении оказался всем последний роман писателя – «Жизнь и творчество композитора Фолтына», окончить который Чапеку уже было не суждено.

Чапек начинает писать роман о Фолтыне в октябре 1938 года, сразу после мюнхенского сговора, ставшего катастрофой для Чехословакии. 30 сентября в Мюнхене Англия, Франция, Германия и Италия подписали договор, по которому Чехословакия должна отдать Судетскую область Германии. В тот же день была подписана декларация о взаимном ненападении между Великобританией и Германией, чуть позднее – такая же декларация с Францией. Вернувшись из Мюнхена в Лондон, английский премьер Невилл Чемберлен у трапа самолёта гордо заявит: «Я привёз мир нашему поколению».

Однако не все думали так. Уинстон Черчилль через три дня после Мюнхена скажет: «Англии был предложен выбор между войной и бесчестьем. Она выбрала бесчестие и получит войну». Понимал это и

Чапек – понимал ясно и давно. За три года до Мюнхенской конференции он в романе «Война с саламандрами» изобразил конференцию мировых держав в столице Лихтенштейна Вадуце, поразительно точно предугадав то, что случится в Мюнхене. В отличие от Чемберлена и большинства других политиков Чапек понимал, что Гитлер не удовлетворится одной только Судетской областью, что после этого он оккупирует всю Чехословакию, а потом пойдёт дальше. Позднее именно так всё и случилось.

Все знавшие писателя единодушно свидетельствуют, что Мюнхен был для Чапека страшным ударом, став причиной его скорой смерти в рождественскую ночь 1938 года. Он был потрясён предательством его родины великими державами, торжеством близорукого эгоизма и циничной безнравственности в отношениях между цивилизованными европейскими государствами. Кроме того, на него, как свидетельствует его тесть и коллега по газетной работе Карел Шайнпфлюг, «...обрушилась и злоба тех, кто в своём отчаянии стремился найти виновников несчастья и связывал его имя с трагической ситуацией народа, полагая, что если бы он в своих произведениях вместо демократии, человеческой порядочности и веры в достоинство человека пропагандировал нацизм и Гитлера, всё обернулось бы лучше. На него начали нападать газеты, и почти каждый день почтальон приносил кучу грубых анонимных писем, в которых Чапека обвиняли в несчастьях народа»<sup>1</sup>.

Гитлер ещё не оккупировал Чехословакию, но в ещё свободной стране уже запрещают антидиктаторскую пьесу Чапека «Белая болезнь» и поставленный по ней фильм. В ещё свободной стране в угоду грядущим оккупантам уже начинают притеснять евреев. Видя это всё, трудно было избавиться от впечатления, что мир утратил всякие нравственные ориентиры.

Чапек знает, что его ждёт после оккупации: ему сообщили, что гестапо уже составило список чехов, которых нужно уничтожить в первую очередь, и он, Чапек, третий в этом списке. Он мог бы воспользоваться предложениями английского правительства улететь в Лондон: в ноябре 1938-го за ним специально прилетает редактор «Таймс», но он отказывается. Чапек не счёл возможным принять помощь от людей, предавших в Мюнхене его родину. Что ждёт его здесь – виселица, расстрел или мучительная смерть в концлагере, постигшая его любимого брата и соавтора Йозефа Чапека в печально известном Берген-Бельзене в апреле 1945-го?

Судьба будет милостива к Карелу Чапеку, избавив его от этого: через две недели после визита редактора «Таймс», провожая морозным декабрьским вечером навестивших его друзей до калитки своего дома и

---

<sup>1</sup> К. Шайнпфлюг, *Осень с Карелом Чапеком*, [в:] *Карел Чапек в воспоминаниях современников*. Москва 1983, с. 262.

долго прощаясь с ними, словно зная, что навсегда, Чапек простудится, заболит воспалением лёгких и через несколько дней умрёт в вечер Рождества.

После Мюнхена Чапеку суждено будет прожить меньше трёх месяцев, всего 85 дней. Всё это время он будет напряжённо работать, чувствуя, что то, что он сейчас пишет, – его последнее произведение. Этим последним произведением стал для него роман «Жизнь и творчество композитора Фолтына», совершенно неожиданный для этих обстоятельств. Если бы Чапек написал ещё одну «Войну с саламандрами», ещё одну мрачную антиутопию, – это было бы вполне логично; если бы он написал роман, призывающий к вооружённой борьбе с фашизмом (а эту идею он громко высказал в своей пьесе «Мать», премьера которой прошла в феврале 1938 года, ещё перед Мюнхеном), – это было бы вполне понятно.

Но роман о бесталанном амбициозном юноше, всю жизнь стремившемся доказать, что он великий композитор, о самолюбивом и беспринципном лгуне, маниакально одержимом жаждой славы, о человеке, закончившем полным крахом, всеобщим осмеянием и сумасшествием; но роман, основная тема которого – нравственность художника и искусства в целом, – такой роман в это время показался всем совершенно неожиданным, ещё более необъяснимым, чем предыдущие романы писателя, созданные в 30-е годы. Однако анализ обстоятельств европейской жизни конца 30-х годов в их соотносённости с духовной жизнью, мировоззрением Чапека в это время позволяет понять логичность и даже закономерность написания им романа о композиторе Фолтыне.

Для человека, мыслившего, как Чапек, тема нравственности и безнравственности была главной темой самой жизни 2-й половины 30-х годов. Приход к власти в Германии Гитлера, гонения на евреев, концлагеря и костры из книг, ужасы гражданской войны в Испании, обострение ситуации в Чехословакии, клеветническая кампания против Чапека, развязанная местными фашистами при поддержке обывателей, боящихся раздражать Гитлера, – всё это рождало впечатление, что мир сошёл с ума, точнее, – что мир отказался от самых основ нравственности в отношениях между людьми, между народами и государствами.

2-я половина 30-х в европейской жизни может быть названа эпохой торжествующей безнравственности. Но, теряя нравственность, жизнь теряла смысл, превращаясь в трагический абсурд. Антуан де Сент-Экзюпери, бывший свидетелем ужасов гражданской войны в Испании, видел, на что способны люди, забывшие о морали. В октябре 1938 года, сразу после Мюнхена, он дописывает и публикует в «Пари суар» третью часть своего очерка «Мир или война», которую печатает под заголовком «Нужно придать смысл человеческой жизни».

Чапек, человек благородной души, умевший ценить каждое мгновение бытия, тоже не мог согласиться с прогрессирующей

безнравственностью, обесмысливавшей жизнь. Он не мог смириться с тем, что в жизни и политике теперь торжествуют примитивные лгуны, авантюристы, люди без чести и совести, подобные Гитлеру и Муссолини. Своим последним романом Чапек решил показать, что всех таких людей ждёт бесславный конец.

В книге воспоминаний под названием «Чешский роман» жена писателя Ольга Шайнпфлюгова отметит:

Он начал писать «Фолтына», трагедию бездарного человека, несущего проклятие честолюбия, лжи, авантюризма. Этого тщеславного, экзальтированного поэта Чапек избрал для утверждения вечных и неприкосновенных законов подлинного искусства, которое нельзя ни подкупить деньгами, ни обмануть громкими фразами. Он хотел отвратить свой измученный поэтический слух от грызни политического манежа; хотел доказать, что всякий честолюбивый обман, всякие нечестные устремления людей и мира – лишь отвратительная ложь и судороги, из которых может родиться только трагический блеф. Вывернуть наизнанку малейшую фальшь, напыщенность, показать, что за ними – пустота. Ещё раз подтвердить, что в искусстве, как и в жизни, всё живое исходит только от живого, чистое – от чистого, что самая великая ложь не способна породить и крупницы истины<sup>2</sup>.

Герой романа, Бедржих Фолтын, с юных лет возомнивший себя великим человеком, жаждет самоутверждения, и нет низости, на которую он не пойдёт ради этого. В юности он носится с замыслом симфонической поэмы «Ариель», но потом решает, что он должен войти в историю как автор оперы «Юдифь». Он не знает и знать не хочет о том, что история библейской Юдифи не раз воссоздавалась в драматургии, что она послужила фабулой операм русского композитора Александра Серова, француза Артура Онеггера, англичанина Юджина Гуссенса. Ему и в голову не приходит знакомиться с этими произведениями, потому что он пишет оперу не столько о Юдифи, сколько о себе, ибо опера для него, как и вообще искусство, – средство самовыражения, выражение своего «я». И как безнравственно это «я», так безнравственно и искусство в его представлениях. И поэтому можно присваивать себе написанное другими, выдавать чужое за своё и бесконечно лгать всем и вся.

Впрочем, на самом деле этим многого не добьешься, ведь люди очень скоро начинают понимать, кто ты есть на самом деле. Опустившегося полусумасшедшего честолюбца, рассказывающего всем о скорой премьере его оперы, никто всерьёз не воспринимает. Так бы всё и закончилось ничем, если бы каким-то молодым людям из состоятельных семей не пришла в голову мысль устроить для развлечения такую премьеру. Был арендован небольшой зал, наняты музыканты и певцы и даже напечатаны

---

<sup>2</sup> Там же, с. 228.

приглашения. Фолтын бегал по Праге и торжественно вручал их всем тем, кто так долго не верил в его триумф.

И это действительно был триумф: зал неистовствовал от восторга, счастливого Фолтына вызывали раз за разом, но в какой-то момент он вдруг уловил фальшь и издевательство в этом восторге, увидел злую насмешку в глазах аплодирующих. Внезапно он понял, что это не премьера оперы, героиней которой является Юдифь, а премьера беспощадного балаганного фарса, героем которого стал он сам, Бедржих Фолтын, честолобец, бездарность, лгун. Прямо здесь, на сцене, он сходит с ума и через три дня умирает в психиатрической больнице. Триумф обернулся полным крахом.

Иначе и быть не могло. Один из героев романа, музыкант Ян Троян, несомненно, выражающий точку зрения самого Чапека, говорит: «...Поверьте! – нет искусства вне добра и зла. Напротив, в искусстве для самой возвышенной добродетели и для самой низкой подлости и порока больше места, чем в какой-либо другой человеческой профессии»<sup>3</sup>. С этим трудно не согласиться, но какое отношение это имеет к политике?

Политика извечно считалась делом безнравственным или хотя бы вненравственным. Эта мысль прямо высказывается в руководствах для политиков, начиная от написанного на рубеже XV-XVI веков известного трактата «Государь» итальянского мыслителя Николо Макиавелли до известной книги современного нам американца Роберта Грина «48 законов власти».

Но для Чапека именно этим объясняется драматизм мировой истории. Он всегда считал, что отношения между классами, нациями, государствами, конфессиями – это не какие-то совершенно иные по своей природе отношения, чем отношения между обычными людьми, что они гомогенны; они тоже должны строиться на уважении к другому, на стремлении услышать и понять другого, на извечных законах нравственности и человечности; и никакие классовые, национальные, государственные, конфессиональные ценности и идеалы не должны стоять выше ценностей человечности и законов нравственности, а иначе нас вновь и вновь будут постигать ужасы войны. Чем бы ни занимался человек – музыкой, как герой последнего чапековского романа, или политикой, – это занятие не должно основываться на лжи, эгоизме, демагогии. С их помощью можно даже на какое-то время оказаться на гребне, но рано или поздно крах неминуем – будь ты музыкантом или политиком.

Узнав о том, что произошло в Мюнхене, Чапек скажет жене:

Нас ожидает хаос, горе и унижения, ложь и множество напрасных смертей. Разверстый ад, предел глупости, на какую только способно самое умное на свете

<sup>3</sup> К. Чапек, *Жизнь и творчество композитора Фолтына*, [в:] Чапек К. *Собрание сочинений в 7 томах*, Том 3, Москва 1975, с. 636.

существо – человек. Но не бойся за человечество, оно зализет все свои раны и стряхнёт все ошибки; пока это удаётся ему лишь на время, но когда-нибудь – и окончательно. Никто не может безнаказанно, без роковых последствий позволить себе какой бы то ни было произвол, судороги, скотство, потому что любой человек связан с нравственными законами больше, чем полагает. Даже тот, кто вконец одичал, должен будет покорно и униженно вернуться в свой нравственный хомут, без которого он погибнет, как обезумевшее животное; это неодолимый и неколебимый закон. Будь спокойна, когда-нибудь он дойдёт до сознания даже самого глупого народа<sup>4</sup>.

Этот неодолимый и неколебимый закон – не выдумка отдельных людей, это один из главных законов природы человека. К такому выводу приходит Чапек на исходе жизни. Как вспоминает Ольга Шайнпфлюгова, за несколько часов до смерти он сказал ей, прерывисто дыша: «Немцы будут страшно разбиты, потому что то, что они делают, против законов людской природы»<sup>5</sup>.

Как мы знаем, и это предвидение Чапека сбудется: то, что самодовольно и нагло начиналось в Мюнхене, униженно и позорно заканчивалось в Нюрнберге. Создавая свой последний роман, Чапек сказал однажды: «Мир полон Фолтынов, в политике и в искусстве, их нужно поставить на место». Карел Чапек поставил на место музыканта-авантюриста Фолтына. Политика-авантюриста Гитлера поставила на место история. Уже тогда Европа начала понимать, что, какой бы расчётливой и прагматичной ни была политика, она не имеет права быть безнравственной, иначе её неминуемо ждёт крах, постигший героя последнего романа Карела Чапека.

## Библиография

- Шайнпфлюг К., *Осень с Карелом Чапеком*, [в:] *Карел Чапек в воспоминаниях современников*. Москва 1983.
- Шайнпфлюг К., *Чешский роман*, [в:] *Карел Чапек в воспоминаниях современников*. Москва 1983.
- Чапек К. *Жизнь и творчество композитора Фолтына*, [в:] Чапек К. Собр. соч.: В 7-ми т., Москва 1975, Т. 3.
- Scheinpflugová O., *Karel Čapek na frontě cti a rozumu*, [w:] Scheinpflugová O., *Živý jako někdo z nás*, Praha 2008.

---

<sup>4</sup> К. Шайнпфлюг, *Осень с Карелом Чапеком*, [в:] *Карел Чапек в воспоминаниях современников*. Москва 1983, с. 231.

<sup>5</sup> O. Scheinpflugová, *Karel Čapek na frontě cti a rozumu*, [w:] O. Scheinpflugová, *Živý jako někdo z nás*, Praha 2008, s. 130.

**Ievgen Chernoiivanenko**

*Odesa I. I. Mechnikov State University, Ukraine*

**THE MYSTERY OF KAREL ČAPEK'S LAST NOVEL,  
"LIFE AND WORK OF THE COMPOSER FOLTYN"**

**Summary**

Karel Čapek's novels of the 30-ies have been always an enigma for the theorists of literature and readers. They are undoubtedly great according to the artistic standard. It can be proved by the fact that Čapek, especially his novels, were proposed to take part in the Nobel Prize of 1936 by the number of famous European writers. By the way, it is a mystery why Čapek was writing those novels exactly at that time.

Why in early 30-ies, during the period of social, economical and political challenges in Czechoslovakia did he write his "philosophical trilogy" "Hordubal", "Meteor", "An Ordinary Life", considering in it mainly absolutely philosophical problem if a person can really get to know and understand another person? Why four years before the beginning of the Second World War, when nothing had predicted a future world catastrophe did he started to write the gloomiest his dystopia – the novel "War with the Newts"? Still, probably, the most paradoxical was considered to be his last novel "Life and Work of the Composer Foltyn", which he didn't finish.

The article states that for Čapek the reason of creative failures and different social conflicts is deviation of ethical canon. He always thought that relationship between classes, nations, states and religions is not unequal to the relationship between ordinary people as it had to be based on respect to the others, ability to try to hear and understand another person, on the ethical moral canon and humanism. No matter what is the occupation of the person – music as Foltyn's or politics – this occupation couldn't be based on selfishness, falseness and demagogy. Actually, because of them a person can be on the roll for some time but the failure is inevitable – both for a musician and a politician.

**Key words:** Karel Čapek, last novel, autobiographical context, politics, music.

**ЧЕРНОИВАНЕНКО ЕВГЕНИЙ МИХАЙЛОВИЧ** – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и компаративистики, декан филологического факультета Одесского национального университета имени И.И.Мечникова.

**Основные направления научной деятельности** – теория литературного процесса, русистика, богемистика, культурология.

**Учебная деятельность (дисциплины, лекционные курсы)** – Теория литературы; Введение в литературоведение; Методология литературоведческих исследований.

**Научная работа** – автор 80 печатных работ, в том числе монографии «Литературный процесс в историко-культурном контексте» (Одесса, 1997. – 712 с.).



Iwan Ajwazowski, *Rybacy na brzegu morza* (1852)



**Łukasz Zabielski**

*Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej  
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*

**MUZYKA W FAUŚCIE A. E. F. KLINGEMANNA  
W PRZEKŁADZIE  
KSIĘCIA EDWARDA LUBOMIRSKIEGO**

Patrz! patrz! Zaledwie święte wyrzekł imię,  
Burza w płomiennym huczy oceanie;  
Grzmi, tętni, w góry piętrzy się olbrzymie,  
W czarne, bezdenne rozdziera otchłanie.

(Franciszek Morawski, *Szatan*, w. 25-29)<sup>1</sup>

Edwardowi Kazimierzowi Lubomirskiemu (1796–1823) przyszło reprezentować epokę niezwykłą w dziejach polskiej kultury. Krótki, choć bardzo intensywny, zakończony tragiczną śmiercią w wyniku przegranego pojedynku żywot księcia, dyplomaty, filantropa, poety i literata z Dubna na Wołyniu przypadł w okresie przełomu cywilizacyjno-kulturowego, jaki nastąpił na styku dwóch epok: oświecenia i romantyzmu. Moment historii literatury polskiej, o którym mowa, badacze określają rozmaicie: klasycyzmem porozbiorowym<sup>2</sup>, neoklasycyzmem<sup>3</sup>, preromantyzmem<sup>4</sup>, oświeceniem aleksandryjskim<sup>5</sup>. Był to czas, gdy sztuki dramatyczne – jeśli chodzi o możliwość eksperymentowania z filozoficzno-literackimi nowinkami – znajdowały się na uprzywilejowanym stanowisku w stosunku na przykład do epiki<sup>6</sup> i liryki<sup>7</sup>. Twórcy mogli – mówiąc wprost –

---

<sup>1</sup> F. Morawski, *Pisma*, t. 1: *Poezye*, Wrocław 1841, s. 66-67.

<sup>2</sup> Zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984, s. 16-30.

<sup>3</sup> B. Dopart, *Dlaczego „neoklasycyzm”*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, pod red. R. Dąbrowskiego i B. Doparta, Kraków 2011, s. 191-209; przedruk w: B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013, s. 45-62. Zob. też: W. Pusz, *Oświeceni i nie tylko*, Łódź 2003, s. 99-108 (rozdz. *Współistnienie romantyków z klasykami, czyli prawdziwy koniec polskiego oświecenia*).

<sup>4</sup> A. Kowalczykowa, *Preromantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 781.

<sup>5</sup> E. Dąbrowicz, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009, s. 127-166 (rozdz. *Polacy aleksandryjscy*).

<sup>6</sup> Szerzej piszę o tym w tekście *O religii w „Stefanie Czarnieckim”*, będącym rozdziałem monografii: Ł. Zabielski, *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie*, Białystok 2018, s. 47-75.

pozwoić sobie na zdecydowanie więcej artystycznej swobody<sup>8</sup>. Nie chcę powiedzieć, że klasycystyczni krytycy okazywali się dla teatru pobłażliwi – wspomnijmy choćby działalność Towarzystwa Iksów w XIX-wiecznej Warszawie<sup>9</sup>. Co innego jednak, gdy chodzi o krytykę adaptacji niemieckiej lub angielskiej sztuki wystawionej na scenie polskiego teatru po to, by przyciągnąć żądną rozrywki publiczność, a co innego, gdy wysuwa się poważne propozycje przyszłego kształtu narodowej kultury. A takiego właśnie zadania podjął się Lubomirski.

Trzy lata przed pojawieniem się pierwszych części *Dziadów* Adama Mickiewicza, w 1819 roku ukazał się polski przekład – niezwykle popularnej w ówczesnej kulturze niemieckiej – scenicznej adaptacji mitu Fausta, dokonanej przez Ernsta Augusta Friedricha Klingemanna (1777–1831). Współcześnie najbardziej chyba znany jest on jako autor *Straży nocnych* (1804) opublikowanych pod pseudonimem Bonawentura<sup>10</sup>. Tłumaczem dzieła o człowieku zawierającym pakt z diabłem był Edward Lubomirski. Tego ostatniego wspomina się dzisiaj jako twórcę *Obrazu historyczno-statystycznego Wiednia* (1815, wyd. 1821); *Grobów w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki, dum rycerskich oryginalnym wierszem napisanych przez tłumacza tragedii Fausta* (Warszawa 1821); *Rysu statystycznego i politycznego Anglii* (dzieło pogrobowe, wydane przez Edwarda Raczyńskiego w 1829 roku); a przede wszystkim właśnie *Fausta. Tragedii w pięciu aktach przez A. Klingemanna z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczonej* (1819).

W polskiej wersji *Fausta* na uwagę zasługują nie tyle fabuła i dialogi, ile obszerny *Wstęp* Lubomirskiego, jak również całokształt zabiegów stylistycznych, zmian w treści i przeróbek, jakich dokonał tłumacz, ingerując w oryginalne brzmienie dramatu. Trzeba bowiem zaznaczyć, że dzieło, które otrzymał polskojęzyczny czytelnik, nie było wiernym odbiciem oryginału. Naszkicował

<sup>7</sup> Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990; B. Dopart, *Mickiewicowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992; M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

<sup>8</sup> Szczegółowo kwestię rewolucji artystyczno-estetycznej, jaką przechodziły sztuki dramatyczne w tamtym okresie, omawia Dobrochna Ratajczakowa we wstępie do antologii *Polska tragedia neoklasycystyczna* (wyb. i oprac. D. Ratajczakowa, Wrocław 1988), w podrozdziałach: *Gatunek i jego przemiany* (s. LXXIII-CIX) oraz *Twórcy i dzieła* (s. CIX-CXXXII).

<sup>9</sup> Por. Z. Lewinówna, *Towarzystwo Iksów*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985, t. II, s. 482-483; G. Spiro, *Iksowie*, przeł. M. Dobrowolny, Warszawa 2013 [powieść fabularna oparta na źródłach historycznych, której głównym bohaterem jest Wojciech Bogusławski]; A. Kowalska, *Przedmickiewicowska krytyka krytyki Iksów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1956, z. 3; teźże, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego (1815–1822)*, Warszawa 1961, s. 199-220; H. Biegeleisen, *Towarzystwo Iksów (Ustęp z dziejów krytyki w literaturze polskiej)*, „Biblioteka Warszawska” 1885, t. 4, s. 22-47 oraz 189-212; B. Korzeniewski, „Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osieńskiego (1814–1831), Warszawa 1934, s. 14.

<sup>10</sup> Zob. Bonawentura [A.E.F. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, opr. i red. J. Ławski, Białystok 2006.

Lubomirski we wprowadzeniu rzecz doprawdy imponującą: program narodowego dramatu i teatru, który znamionują – posłużmy się wyliczeniem Jarosława Ławskiego –

[...] romantyczny charakter; metafizyczne inklinacje; zgoda na całkowite przekroczenie gatunkowych wyznaczników dramatu klasycystycznego; akcentowanie pierwiastka tragicznego; odwołanie się do osiągnięć dramatu niemieckiego; dialogiczny charakter wobec kultury Oświecenia; europejskość, to znaczy nie tylko nie prowincjonalizm, ale wprost wyzywający «antyprowincjonalizm», manifestujący się ostentacyjną erudycyjnością<sup>11</sup>.

Motywy „europejskości” i „antyprowincjonalizmu” we *Wstępie* warte są szczególnie podkreślenia. O ile bowiem Mickiewicz pierwsze utwory dramatyczne pisał jako student Uniwersytetu Wileńskiego czy nauczyciel z Kowna, o tyle propozycje Lubomirskiego stanowią wypadkową spostrzeżeń poczynionych w największych operach i teatrach europejskich (Wiedeń, Londyn, Berlin), opartych o gruntowne wykształcenie zdobyte w Wiedniu oraz doskonałą znajomość literatury polskiej. Tę skontaminowaną z różnych pierwiastków siłę artystycznego wyrazu widać już choćby w warstwie językowej przekładu – polszczyzna Lubomirskiego miesza się z leksyką, składnią oraz gramatyką języków niemieckiego oraz francuskiego. Owe kosmopolityczne inklinacje posiadają u Lubomirskiego niebagatelny walor, nadają bowiem jego narracji swoisty, oryginalny wydźwięk. Przebywając poza zasięgiem wpływu koterii warszawskich krytyków klasycystycznych – jak istotne było uwolnienie się spod ich kurateli świadczy przykład Franciszka Wężyka (1785–1862), a konkretnie kwestia weta, jakie Towarzystwo Przyjaciół Nauk wysunęło wobec proponowanego przez niego kierunku rozwoju polskiej dramaturgii<sup>12</sup> – mógł książę zdobyć się na pełną swobodę i niezależność w formułowaniu myśli i wyrażaniu poglądów. Owszem, daleko posunięta innowacyjność groziła – o czym Lubomirski doskonale wiedział – sprzeciwem, niechęcią, niezrozumieniem u potencjalnych czytelników, jednak, jak sam tłumacz przyznał, „[...] ośmieliłem się przeciw wodzie płynąć. I żebym nie utonął, niech który z Polaków przez wzgląd na pierwsze moje usiłowania i prace poda mi rękę, abym szczęśliwie przypłynął do brzegu”<sup>13</sup>. Topos skromności został w tym przypadku użyty jako deklaracja

<sup>11</sup> J. Ławski, *Wstęp*, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp E. Lubomirski, red. Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera i M. Kopij-Weiss, wyd. polsko-niemieckie, Białystok 2013, s. 30.

<sup>12</sup> Zob. B. Czwońóg-Jadczak, *Polskie spory o tragedię. Zdanie sprawy o piśmie Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej”. Maj 1814*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 273-282; A. Kowalczykova, *Zdławiony bunt młokosa*, [w:] tejsze, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, t. 1: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. i oprac. A. Janicka i G. Kowalski, Białystok 2014, s. 327-333.

<sup>13</sup> J. Lubomirski, *Wstęp*, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 73.

oryginalności dzieła i obranej drogi artystycznej. Brak wówczas jeszcze wyraźnych i sugestywnych przykładów romantyzmu na polu rodzimej kultury pozwalał na zaprezentowanie autorskiej koncepcji narodowej sztuki. I szansę tę młody twórca z Dubna postanowił wykorzystać.

Utwór dramaturga z Brunszwiku nie był najplastyczniejszą materią do ewentualnych zmian i modyfikacji. Powtórzę: Lubomirskiemu nie chodziło o translację, lecz o stworzenie dzieła, które spełniałoby ambitne wytyczne, jakie polski tłumacz wyłożył w swym obszernym *Wstępie* do *Fausta*. Obca rdzennej słowiańszczyźnie historia czarnoksiężnika zawierającego pakt z diabłem została na grunt polski w sposób sztuczny – między innymi w formie popularnej legendy o mistrzu Twardowskim<sup>14</sup> – przeszczepiona wprost z kultury niemieckiej<sup>15</sup>. *Faust* w wydaniu Klingemanna, jak przyznawał polski tłumacz, „nie był podobny do tragedii francuskich i wystawiał historię męża może bardzo mało tu znanego”<sup>16</sup>. Kontrowersje u polskiego czytelnika mogła wzbudzać też osoba samego dramaturga. Klingemann, czego nie omieszczał zauważyć Lubomirski, reprezentował nowoczesny, obcy realiom epok poprzednich, typ artysty i pisarza. Można powiedzieć: był to w głównej mierze przedsiębiorca. W swej działalności twórczej stawiał na popularność, a środkiem do jej zdobycia miało stać się zaspokajanie wysublimowanych potrzeb i aspiracji estetycznych publiczności:

August Klingemann – czytamy we *Wstępie* – jest żyjącym jeszcze dramaturgiem w Niemczech. [...] Nie jest pierwszym wśród twórców, co nie oznacza, że ma mniej talentu. Po śmierci dopiero sławni ludzie są sprawiedliwie ocenieni. Jego muza jest obfita, dlatego może nieraz zdaje się znużoną, czasem zaspianą, czasem znowu pisząca z przymusu i natchnienia, pochodzącego z chęci zysku. Jest on biegłym w sztuce dramaturgii autorem, osobliwie zna teatr<sup>17</sup>.

Jak teatry osiągały sukces kasowy w realiach pierwszej połowy XIX wieku? Przedstawienia sceniczne musiały przykuwać uwagę, intrygować, wzbudzać skrajne emocje, wywoływać poruszenie intelektualne i estetyczne. Mechanizm gry na emocjach widza, co warto odnotować, na przestrzeni wieków uległ zmianom w bardzo niewielkim stopniu. Od starożytności za pożądaną owoc dobrze skonstruowanej sztuki dramatycznej uznaje się specyficznie pojmowane oczyszczenie, Arystotelesowskie *katharsis*, które dokonywało się między inny-

<sup>14</sup> O popularności postaci Mistrza Twardowskiego świadczy już choćby kilkudziesięciokrotnie wystawiana na deskach lwowskich teatrów w drugiej i trzeciej dekadzie XIX wieku sztuka *Twardowski na Krzemionkach* (premiera 1825). Zob. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967, s. 117; A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999, s. 12–14.

<sup>15</sup> Dzieje artystycznych adaptacji mitu Fausta opisał szeroko Lubomirski we *Wstępie* do tłumaczonego przez siebie *Fausta* Klingemanna, zob. dz. cyt.

<sup>16</sup> J. Lubomirski, *Wstęp*, dz. cyt., s. 73.

<sup>17</sup> Tamże, s. 86.

mi dzięki grze emocji<sup>18</sup>. Procesowi odbioru towarzyszyć powinna przyjemność oglądania, partycypowania (poczucia uczestniczenia) w toczącej się akcji. Zdobywająca coraz większe wpływy od końca XVIII wieku komercyjność, chęć zysku, znacząco wpłynęła na zmarginalizowanie wagi fundamentalnego dla klasycystycznych teoretyków sztuki pojęcia zwanego zmysłem dobrego smaku. I, jak się wydaje, w jakimś stopniu zdeterminowała autorów do tego, by tworzyć materiał atrakcyjny nie tyle w kategoriach dydaktycznych, poznawczych (epistemologicznych), intelektualnych, estetycznych czy choćby religijnych (misteria i intermedia), lecz przede wszystkim zmysłowych.

Mówimy o tym momencie historii polskiej kultury, gdy narodziła się i zaczęła zdobywać wpływy romantyczna idea synestezji sztuk, a więc – posłużmy się słowami Mirosława Strzyżewskiego – „bezkonfliktowej współegzystencji wielu dziedzin artystycznych wzajem się inspirujących i dopełniających”<sup>19</sup>. Zachwiała ona dotychczasową hierarchią, opartą na standardowym podziale sztuki według osi epika – liryka – dramat, na szczycie której to hierarchii od wieków królowała poezja. Dzięki zmianom w dotychczasowych układach, do głosu zaczęły dochodzić mniej dotąd eksponowane sposoby ekspresji twórczej czy wykształcać zupełnie nowe hybrydalne formy artystyczne. U schyłku „wieku światła” oraz w pierwszych dekadach dziewiętnastego stulecia, początkowo w Wiedniu, następnie w całej Europie, niezwykle popularność zdobyły tak zwane dramy czarodziejskie. Były to sztuki umiejscawiane na genologicznych peryferiach dramatu, opery, farsy oraz dramy mieszczańskie. Opowiadały one historie o czarodziejach i wróżkach oraz innych irrealnych bytach, wkraczających w świat i ingerujących w sprawy ludzi. Elżbieta Nowicka wyjaśnia ten fenomen następująco:

Czytając dramy czarodziejskie, stajemy przed intrygującym badaczy form literackich, kultury duchowej i obyczajowości przełomu wieków tygłem, w którym wytapiała się nie-klasyczna substancja dramatu. W procesie jej formowania dramie czarodziejskiej towarzyszyły, obok dramy mieszczańskie, gotyckiej, sentymentalnej etc., także rozmaite formy słowno-muzyczne, od zwykłej „komedii ze śpiewkami” poprzez melo-dramę po opera seria<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Skąpe uwagi Arystotelesa na temat istoty doświadczenia katarskiego sprawiły, że w sporze o *katharsis* konkurują ze sobą różne wykładnie: etyczna, medyczna, religijna, estetyczna i intelektualistyczna. Wszystkie te interpretacje omówił Henryk Podbielski w opracowanej przez siebie *Poetyce* Arystotelesa: wydanie: przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1984, s. LXXXVIII; zob. też: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1989; H. Kiereś, *Od mimesis do katharsis*, [w:] tenże, *U podstaw rozumienia kultury*, Lublin 1991, s. 201-215.

<sup>19</sup> M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010, s. 12-13.

<sup>20</sup> E. Nowicka, *Drama czarodziejskie. Gry teatralne i filozoficzne*, [w:] tenże, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 18-19.

Duże wyzwanie czekało ówczesnego autora sztuki tudzież jej reżysera, który pragnął widzów zainteresować, zaciekawić, „omamić”. Klingemann należy do tych najbardziej pomysłowych i zdeterminowanych. Jego *Faustowi*, jak zauważył Steffen Dietzsch: „zarzucano najczęściej przesadę teatralną i nadmierne wykorzystywanie efektów teatralnych”<sup>21</sup>. Wiele jej elementów – w wersji oryginalnej, a więc takiej, którą w Wiedniu oglądał Lubomirski – budziło raczej śmiech niż grozę, raziło nienaturalnością. Mowa tu właśnie o – mających doprowadzić do „omamienia” widza – „przesadzie” i „nadmiarze”, o hiperbolizacji, epatowaniu mrocznością, tajemniczością, upiornością, diabelskością. Ale też chęci pokazania możliwie największej ilości wątków, motywów, symboli, artystycznych chwytów i obrazów w jednym dziele, w jednym akcie, w jednej scenie. Pierwsza scena – by dać przykład owych zabiegów – odbywa się w komnacie Fausta, pomieszczeniu służącym za gabinet:

Przy podniesieniu zasłony słychać z daleka zegar, który wolno bije godzinę 11-stą. Scena wystawia pokój Fausta, w którym oddawał się naukom. Przy ścianach rozstawione różne instrumenty fizyczne, szkielety itd. Na stole, po prawej stronie, leżą narzędzia druku, blisko stara krucica, po lewej, na drugim stole, kula niebieska i niedaleko gruba księga, którą opasa mocny żelazny łańcuch, ale kłódka jest otwarta. Scena jest tylko słabo oświetlona lampą, którą Katarzyna, wchodząc, postawiła na prawej ręce na stole.<sup>22</sup>

Co zastanawiające, nie mamy tutaj do czynienia z położoną wysoko w górach czy na odludnym cmentarzysku – czego czytelnicy zaznajomieni z sentymentalno-gotyckimi powieściami grozy mogliby się spodziewać – kryjówki czarnoksiężnika, *outsidera*, człowieka wyalienowanego ze społeczeństwa, lecz część domu rodzinnego, zamieszkiwanego przez Fausta, jego dobroduszną żonę Katarzynę oraz pobożnego ojca Dyteryka. Sekrety, które skrywa pracownia tytułowego bohatera, zabezpieczone są łańcuchami, kłódkami (i czarami? – wszak w środku znajduje się księga zaklęć), nie na tyle jednak skutecznie, by nie mogła się z wyposażeniem owego gabinetu zapoznać każda trawiona ciekawością osoba postronna. W trakcie opowieści dowiadujemy się bowiem, że do złowrogiej (i niezwykle cennej, jak się później okaże) księgi zajrzy zarówno Katarzyna, jak też pomocnik Fausta, Wagner. Przypuszczać można, że Dyteryka przed zapoznaniem się z treścią księgi zaklęć obroni nie tyle jego zachowawczy, ostrożny i zabobonny charakter, co charakteryzująca go dotkliwa ślepotą.

Pierwiastek groteskowości zauważalny jest w każdej warstwie dramatu: w fabule, dialogach, postaciach, scenografii, kostiumach, efektach wizualno-dźwiękowych, czy też w budowie składniowej niemieckiej wersji sztuki,

<sup>21</sup> S. Dietzsch, „*Faust*” Klingemanna – konteksty epoki, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 48.

<sup>22</sup> A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 92 (didaskalia).

w prozodii tekstu, który rytmem przypomina – to spostrzeżenie Leszka Libery<sup>23</sup> – grę złowrogiego werbla. Groteska wybrzmiewa nawet w warstwie ideologiczno-religijnej, wyrażonej przede wszystkim w rażącej miejscami antykatolickości. Dramaturg niemiecki nie ograniczał się do wykorzystania jednego chwytu teatralnego na raz, nagłym zwrotom akcji towarzyszą bodźce oddziałujące na wszystkie zmysły człowieka: błyskawice, grzmoty, silny wiatr, pojawiający się znikąd ogień czy w tle grająca nieustannie upiorna, mroczna muzyka, wywołująca w widzach-słuchaczach napięcie i niepokój. Całość – gdyby nie brak partii melicznych, wokalnie-instrumentalnych – z pełnym powodzeniem mogłaby grać rolę sztuki operowej.

Jakkolwiek by tego dzieła nie opisywać, ewidentnie odbiegało ono od klasycystycznych kanonów i obowiązujących w pierwszych latach XIX wieku w kulturze polskiej dogmatów artystycznych. Rzecz znamienna, że za przykład kierunku, w jakim powinna rozwijać się sztuka narodowa, wybiera książkę właśnie „operowego” Fausta, a nie utwór, który mógł spełniać choćby pozory – czego można by się było spodziewać po dyplomacie – wyboru kompromisowego pomiędzy chęcią uspokojenia klasycystycznych krytyków a zaspokojenia żądnych nowości widzów/czytelników. Taką bowiem właśnie, kompromisową drogą kroczył wspomniany Franciszek Wężyk, chcąc reformować polską kulturę. Lubomirski wybrał dzieło, które stanowiło sugestywną deklarację zerwania z tradycyjnym pojmowaniem sztuki, tchnęło nowością i nowoczesnością, ale jednocześnie było tytanicznym wyzwaniem dla tłumacza i edytora, który miał ambicję stworzenia czegoś jednoznacznie oryginalnego.

Lubomirski w pierwszej kolejności postanowił zapanować nad artystycznym chaosem i nieuporządkowaniem kompozycyjnym *Fausta*. Przede wszystkim zdecydował się stonować zbyt ostry jego zdaniem wydźwięk niektórych elementów fabuły. Przeanalizował dostrzeżone uchybienia oryginału i wynotował je we *Wstępie*. W ten sposób legitymizował zasadność wprowadzenia zmian. Modyfikacji uległ między innymi język, który tłumacz określił jako „prosty”, wręcz kolokwialny („Gdzie mowa była za prosta, starałem się ją ozdobić poezją”<sup>24</sup>). Zmiany dotyczyły też – wspomnianych już – motywów antykatolickich. Lubomirski usunął wszystkie dialogi i komentarze, które mogłyby w jakikolwiek sposób obrażać uczucia religijne odbiorców. Dało to efekt taki, że w sztuce przetłumaczonej na język polski obecność i ewentualna aktywność Boga ogranicza się do grzmotów i błysków. O Stwórcy mówi się jedynie w sposób pośredni, między innymi odnajdujemy go w gorliwej pobożności Dyteryka i modlitwach Katarzyny w intencji nawrócenia jej męża. Poza tym – pozostając przy temacie transcendencji, cudowności, ponadnaturalności – w świecie *Fausta* Klingemanna/Lubomirskiego królują przede wszystkim moce piekielne.

<sup>23</sup> L. Libera, *Lubomirski – tłumacz „Fausta” Klingemanna*, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 55.

<sup>24</sup> E. Lubomirski, *Wstęp*, dz. cyt., s. 88. Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 55.

Inferalność, groza i katastrofizm przenikają każdą warstwę sztuki: dźwiękową (grzmoty, wiejący wiatr, burza, krzyki), fabularną (pakt z diabłem, przekleństwa, morderstwa), ideologiczną (antykatolickość), a także scenografię (ludzkie szkielety, księgi zaklęć, mroczne pomieszczenia). Na szczególną uwagę zasługuje motyw burzy, która – z różnym natężeniem – toczy się przez cały czas akcji. I choć nawałnice stanowią drugi plan (dzieją się poza sceną), traktowane są przez autora w pełni instrumentalnie, wykorzystywane do wzmocnienia końcowego wydźwięku fabularnego (na przykład grzmoty i błyskawice towarzyszące zawieraniu przez Fausta paktu z diabłem) lub jako istotny element opowiedanej historii:

DYTERYK

(który u okna słucha)

Słuchajcie! Zawierucha!

WAGNER

(przy oknie)

Wybacz, kare konie

Na kiel wzięły i z wozem bieżną rozpuszczone.

KATARZYNA

(głośno woła)

Boże mój! Faust nadjeżdża!<sup>25</sup>

Burza toczy się na zewnątrz, poza domem, jest słyszalna i dostrzegalna z okna, zza ściany, z dystansu, a jednak wlewa się do środka, przenika na scenę, do pierwszego planu, dostaje się do wnętrza (serc i umysłów) bohaterów (i widzów), którzy powoli zaczynają odczuwać niepokój, wpadać w panikę:

KATARZYNA

Jaka zawierucha!

Od szturmury szyby dźwięczą.

W niektórych partiach dramatu Klingemanna/Lubomirskiego to efekty dźwiękowo-wizualne zdają się wychodzić na pierwszy plan, zastępować (dopowiadać) dialogi i fabułę, występować niemal jako bohater sztuki. Pod tym właśnie względem *Faust* wzorowo realizuje podstawowe wyznaczniki dramy czarodziejkiej. Dla zobrazowania tej tezy przywołam raz jeszcze słowa Nowickiej:

Funkcja muzyki była często ilustracyjna wobec zachodzących zdarzeń lub dominującego nastroju – w momentach kulminacyjnego napięcia pojawia się więc „okropnego zamieszania symfonia” lub „muzyka okropna przechodzi w przyjemną”. Oddaje ona

<sup>25</sup> A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 133.



w sposób dźwiękonaśladowczy zjawiska atmosferyczne – grzmoty, wicher, śpiew ptaków, niekiedy ludzkie emocje związane z pewnymi procesami zachodzącymi w naturze [...]. Nieco wyższy stopień skomplikowania funkcji zaznaczał się wtedy, gdy muzyka nie tylko ilustruje, lecz ma za zadanie współtworzenie, razem z obrazem i słowem, pewnych jakości scenicznych. [...] Jej rola polega tu też na zamykaniu poszczególnych scen, a także na wprowadzeniu w ich obręb dodatkowej delimitacji, na wyznaczaniu rytmu kulminacji i rozproszenia gęstości zdarzeń, na swoistym dyrygowaniu uwagą i emocjami widza.<sup>26</sup>

W *Fauście* mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją, gdzie funkcja muzyki uzyskuje niezwykle wysoką rangę w obrębie całej sztuki. Warto dla kontrastu przywołać scenę z IV części *Dziadów* Mickiewicza, gdzie zjawiska atmosferyczne wykorzystywane są w podobnym, jak omawiany przez nas przypadek, celu, choć posiadają zupełnie inny charakter. Pustelnik, wchodząc do domu Księdza, zastaje ciszę, ogień na kominku i przyjaźnie nastawionego gospodarza, gotowego do pomocy i konwersacji:

PUSTELNIK

Ach, tu ciepło, wygodna zacisza;  
A na podwórzu wicher, gromy, burza sroga!<sup>27</sup>

(s. 50)

Zamierzonym przez Mickiewicza efektem ma być stworzenie kontrastu, podkreślenie rozdźwięku pomiędzy światem zewnętrznym a domem Księdza, a przez to ukazanie różnic pomiędzy osobowością i charakterem przybysza i gospodarza. Pod tym względem *Dziady* pełniej realizują założenia nowoczesnej sztuki. Jawna opozycyjność to stały element fundamentów wczesnego romantyzmu, które z jednej strony wykorzystywało dorobek intelektualny epoki poprzedniej, ale z drugiej pragnęło się przeciwstawić i zanegować wiele tzw. prawd absolutnych oświecenia. Romantycy odrzucali zasadność wiary w tzw. Wielką Całość, czyli ideę odtworzoną w wieku XVIII. Jak przekonuje Włodzimierz Szturc „Utopię takiej jedni odrzucili romantycy, ponieważ nie było w niej miejsca dla dualizmu, który był podstawą romantycznej dialektyki poznania, jak również romantycznej oscylacji pomiędzy dobrem a złem, miłością a nienawiścią, wielkością a prochem, tworzeniem, a destrukcją, wiedzą a objawieniem, empirią a wyobraźnią, literą a Duchem [...]”<sup>28</sup>. Ów dualizm należało ukazać

<sup>26</sup> E. Nowicka, dz. cyt., s. 73-74. O teoretycznych podstawach wykorzystywania muzyki przy tworzeniu fabuły dramatu i dramy zob. L. Tieck, *Traktowanie cudowności przez Szekspira*, przeł. M. Leyko, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, t. 2, Warszawa 1993, s. 44. Zob. też A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

<sup>27</sup> A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV, cyt. za: tenże, *Dramaty*, [w:] *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. III, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1999, s. 50.

<sup>28</sup> W. Szturc, *Kosmos w „Dziadach” Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie uro-*

w kontekście rodzimym, narodowym – dlatego tak ochoczo poszukiwano odpowiedniej konwencji, pożądanych form ekspresji twórczej. U Klingemanna/Lubomirskiego rozdzwięk obserwujemy pomiędzy światami ludzi i duchów, a muzyka i efekty wizualno-dźwiękowe stanowią element spajający obie te sfery.

Paralełę *Fausta* i *Dziadów* uzasadnia między innymi wykorzystana w obu dziełach paleta muzycznych, czy ściślej: „operowych”, chwytów artystycznych. Co było zresztą rzeczą charakterystyczną dla całej ówczesnej epoki:

Do polskich teatrów sceneria romantyczna oraz sentymentalne nastroje przedostawały się głównie poprzez opery oraz dzieła tłumaczone. Opera od momentu swego powstania łatwiej niż inne gatunki wchłaniała tematy historyczne, motywy rycerskie i roman-sowe oraz elementy cudowności i fantastyki. W Polsce pojawiły się one w teatrze Bogusławskiego już w latach 90. XVIII w. i trwały na scenach w wieku XIX<sup>29</sup>.

Ukazany w takim świetle wybór Lubomirskiego tej konkretnie sztuki Klingemanna zyskuje czytelne i przekonujące uzasadnienie. Choć *Faust* nie był podatny na modyfikacje, choć zawierał liczne uchybienia artystyczne, niezamierzone elementy groteski i humoru, jednak stanowił artystyczny żywioł, którego, owszem, niezwykle trudno opanować, lecz odpowiednio ukierunkowany okazuje się siłą pozwalającą rozbić najbardziej nawet sztywne mury klasycystycznego dogmatyzmu i czytelniczych przyzwyczajzeń. Upraszczając, można powiedzieć, że podobnym przeświadczeniem kierował się Mickiewicz, tworząc swój arcydramat<sup>30</sup>. Jarosław Maciejewski, autor hasła *Dramat w Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, przekonuje, że konwencję widowisk operowych można rozpoznać w kantacie w części II *Dziadów*. Co więcej, w dramacie Mickiewicza – sugeruje badacz – wyraźnie zasygnalizowana została sytuacja lirycznego monodramu (cz. IV) oraz stworzona sceneria i postacie rodem z „dramy”. Dodajmy, że w obu dziełach, *Fauście* i *Dziadach*, dominują elementy obce nie tylko regułom tragedii klasycystycznej, ale także konwencji „dramy” i opery, a mianowicie: „poczucie organicznego związku między przedstawionymi światami: widzialnym i niewidzialnym”<sup>31</sup>.

Rzecz jasna gruntowna analiza porównawcza *Dziadów* i *Fausta* wymagałaby osobnego, obszernego studium. W tym miejscu pragnę jedynie przypomnieć, że dramat Mickiewicza swą niezwykłością oraz odmiennością wobec

---

*dzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 186.

<sup>29</sup> J. Maciejewski, *Dramat*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Ossolineum 1991, s. 168.

<sup>30</sup> Z najnowszych prac o *Dziadach* zob. T. Jędrzejewski, *Czytanie „Dziadów” w czterech częściach*, Warszawa 2018.

<sup>31</sup> Tamże, s. 169; o operowości, muzyczności, kantatowości *Dziadów* pisali już Waław Kubacki (*Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951) oraz Waław Borowy (*O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958).

wielu innych dzieł napisanych w latach 1820–1830 ugotował drogę do powstania „polskiego dramatu romantycznego”. Romantyzm wileński zdominował inne głosy. Co nie znaczy, że tych głosów nie było i że nie warto ich współcześnie przywoływać, omawiać, badać. Przykładem głosów wartych naszej uwagi jest właśnie dzieło księcia Edwarda Lubomirskiego, dla którego pierwiastki muzyczne stały się inspiracją do stworzenia koncepcji narodowej sztuki oraz pozwoliły przeszczepić do rodzimej kultury nowoczesne rozwiązania artystyczne, z sukcesem stosowane w XIX-wiecznej Anglii, Austrii czy Francji.

### Bibliografia

- Czwrónóg-Jadczak B., *Polskie spory o tragedię. Zdanie sprawy o piśmie Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej”*. *Maj 1814*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 273–282.
- Dopart B., *Dlaczego „neoklasycyzm”*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, pod red. R. Dąbrowskiego i B. Doparta, Kraków 2011, s. 191–209.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
- Klingemann A.E.F., *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp E. Lubomirski, red. Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera i M. Kopij-Weiss, wyd. polsko-niemieckie, Białystok 2013.
- Kowalczykowska A., *Preromantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław 1994, s. 781.
- Maciejewski J., *Dramat*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Ossolineum 1991, s. 168–172.
- Mickiewicz A., *Dramaty*, [w:] tenże, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. III, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1999.
- Nowicka E., *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wstęp, wyb. i oprac. D. Ratajczakowa, Wrocław 1988.
- Strzyżewski M., *Romantyczne sfery muzykalne*, Toruń 2010.
- Szturc W., *Kosmos w „Dziadach” Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993.
- Żbikowski P., *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984.

### Łukasz Zabielski

Research Department of the Łukasz Górnicki Library in Białystok

### MUSIC IN FAUST BY A. E. F. KLINGEMANN AS TRANSLATED BY PRINCE EDWARD LUBOMIRSKI

#### Abstract

The author discusses Edward Lubomirski's translation of *Faust* by A. E. F. Klingemann, published in 1819. The original play by the German playwright from Braunschweig features musical motifs and artistic techniques used in the opera and in magical drama. The translator made use of this play to present an original concept of Polish national art. Notably, Lubomirski's

proposals appeared three years before the publication of the first part of Adam Mickiewicz's *Dziady* [Forefathers' Eve].

**Keywords:** drama, magical drama, national art, nineteenth century, Pre-Romanticism.

**ŁUKASZ ZABIELSKI** – dr nauk humanistycznych, kierownik Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku; stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Uniwersytecie w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura przełomu oświeceniowo-romantycznego, twórczość Kajetana Koźmiana, romantyzm polski i europejski, kultura pogranicza w XIX i XX wieku. Autor monografii: *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy* (Kraków 2015) i *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie* (Białystok 2018). Współedytor *Fausta* A.E.F. Klingemanna w przekładzie księcia Edwarda Lubomirskiego oraz *Pism rozproszonych* (t. 1-3) Zygmunta Glogera. Redaktor naczelny „Bibliotekarza Podlaskiego”, prezes Stowarzyszenia Naukowego „Oikoumene”.

**Grzegorz Czerwiński**

*Kolegium Literaturoznawstwa*

*Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku*

## **ODESSA I MUZYKA. O KILKU ASPEKTACH TWÓRCZOŚCI KIRY MURATOWEJ**

### *Muratowa i odeska szkoła filmowa*

Jednym z najważniejszych miast dla rosyjskiego i ukraińskiego kina jest bez wątpienia Odessa<sup>1</sup>. Właśnie tam znajdowało się największe – po ośrodkach moskiewskim, leningradzkim i kijowskim – studio filmowe Związku Radzieckiego, założone w 1919 roku, choć, jak się okazuje, historią sięgające 1907 roku<sup>2</sup>. W ciągu stulecia z Odeskim Studium Filmowym związani byli twórcy tej klasy co reżyser Oleksandr Dowżenko, którego nazwać można legendą ukraińskiej kinematografii, czy poeta Mykoła Bażan (jako scenarzysty)<sup>3</sup>. Ważną rolę w rozwoju odeskiego kina odegrali reżyserowie rosyjscy: Stanisław Goworuchin<sup>4</sup>, Georgij Jungwald-Chilkiewicz<sup>5</sup> czy pochodzący z Ukrainy, lecz wiązany z Moskwą, Piotr Todorowski<sup>6</sup>. Spośród młodszych twórców współpracujących z odeskim studium warto wspomnieć urodzonego w Petersburgu Dmitrija Mieschijewa (rocznik '63), autora filmu *Gambrinus* (1990)<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. na ten temat: Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, Москва: Искусство, 1965; І. С. Корнієнко, *Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії*, Київ: Мистецтво, 1970; И. Корниенко, *Киноискусство советской Украины*, Москва: Искусство, 1975.

<sup>2</sup> W 1907 roku Miron Grossman założył w Odessie prywatne atelier „Mirograf”. Zob. А. В. Малиновский, *Кино в Одессе*, Одесса: Астропринт, 2000, s. 53-56.

<sup>3</sup> Г. Л. Островский, *Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. Путеводитель*, Одесса: Маяк, 1989.

<sup>4</sup> Autor kultowych filmów *Вертикаль* (1967) oraz *Место встречи изменить нельзя* (1979), w których główne role zagrał Władimir Wysocki, oraz obrazu *Десять негритят* (1987), nakręconego na podstawie powieści Agaty Kristi.

<sup>5</sup> Wyreżyserował między innymi: *Опасные гастроли* (1969) z Władimirem Wysockim w roli głównej oraz *Искусство жить в Одессе* (1989) na motywach *Opowiadań odeskich* Isaaka Babela.

<sup>6</sup> Spośród jego filmów najważniejsze to: wyprodukowany w Odessie *Военно-полевой роман* (1983) oraz stworzony już w Rosji obraz *Петро втроём* (1998).

<sup>7</sup> Film opowiada historię Żyda o imieniu Saszka, grającego na skrzypcach muzykanta w nad-

Z Odeskim Studium Filmowym od początku swojej kariery reżyserskiej współpracuje także Kira Georgijewna Muratowa. Urodzona w 1934 roku w Sorokach na terenach dzisiejszej Mołdawii, a wówczas Królestwa Rumunii, w rodzinie żydowsko-rumuńskich działaczy komunistycznych, mieszkająca do 1950 roku w Bukareszcie, jest dzisiaj symbolem ambitnego kina ukraińskiego<sup>8</sup>. Muratowa kręci swoje filmy w Odessie, w której osiedliła się po przyjeździe do Związku Radzieckiego. Zanim przejdę do problematyki związanej z twórczością Muratowej, chciałbym dodać, że ojciec artystki, Jurij Korotkow (w wersji rumuńskiej: Gheorghe Corotcov), urodził się w Osowcu pod Goniądzem, gdzie jego rodzice, a dziadkowie Muratowej, byli związani z twierdzą ochraniającą zachodnią granicę Imperium Rosyjskiego<sup>9</sup>.

Zanim trafiła do szkoły filmowej, Kira Muratowa studiowała filologię na Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym. W 1959 roku ukończyła reżyserię w moskiewskim Wszechzwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematografii w klasie Siergieja Gierasimowa, którego imię od 1986 roku nosi tenże instytut, a w 1961 roku została reżyserem Odeskiego Studia Filmowego. Jej pierwsze autorskie obrazy – *Короткие встречи* [Krótkie spotkania] (1967) i *Долгие проводы* [Długie pożegnania] (1971) nie zostały dopuszczone do publicznych pokazów przez cenzurę i odłożone na półkę (jak się okazało, aż do czasów piestrojki), a sama autorka zmuszona była na pewien czas opuścić Odessę i szukać pracy w Leningradzie. Obecnie filmy te uważane są przez krytykę za jedne z najwybitniejszych dzieł ukraińskiej (czy szerzej – rosyjskojęzycznej) kinematografii<sup>10</sup>.

Charakterystyczną cechą twórczości Kiry Muratowej jest współpraca z określoną grupą aktorów, którzy pojawiają się w kolejnych filmach reżyserki, spajając w ten sposób bardzo różne obrazy w jeden autorski cykl<sup>11</sup>. Najdłużej współpracuje Muratowa z Niną Rusłanową (rocznik '45, pochodzi z obwodu charkowskiego), która obok Władimira Wysockiego zagrała główną rolę w filmie *Długie pożegnania* (był to debiut aktorski Rusłanowej)<sup>12</sup>. Inni ulubieni ak-

---

morskiej knajpie „Gambirinus”. Jest to obraz oparty na opowiadaniu Aleksandra Kuprina pod tym samym tytułem.

<sup>8</sup> J. A. Taubman, *Kira Muratova*, New York: I. B. Tauris, 2005.

<sup>9</sup> I. Popovici, *Viata și moartea unui comunist basarabean. Iuri Korotkov, tatăl Kirei Muratova*, „Observator Cultural” 2017, nr 880. Korzystam z wersji on-line: <https://www.observatorcultural.ro/articol/viata-si-moartea-unui-comunist-basarabean-iuri-korotkov-tatal-kirei-muratova/> [dostęp: 2017-11-29].

<sup>10</sup> Zob. М. Ямпольский, *Муратова: три фильма о любви*, «Киноведческие записки» 2007, nr 82, s. 90-115. Autor artykułu na marginesie analizy poetyki filmów *Короткие встречи*, *Долгие проводы* i *Познавая белый свет* (1978) pokazuje, w jaki sposób w obrazie *Настройщик* następuje przewartościowanie tematyki miłosnej oraz sparodiowanie jej ujęcia obecnego w trzech wymienionych powyżej wczesnych filmach reżyserki (tamże, s. 90).

<sup>11</sup> Na ten temat zob.: З. Абдуллаева, *Кира Муратова. Искусство кино*, Москва: Новое литературное обозрение, 2008; М. Ямпольский, *Муратова. Опыт киноантропологии*, Санкт-Петербург: Сеанс, 2008.

<sup>12</sup> Aktorka pojawiła się ponadto w takich dziełach Muratowej jak *Среди серых камней* (1983),

torzy reżyserki to: Siergiej Makowiecki (rocznik '58, urodzony w Kijowie), Renata Litwinowa (rocznik '67), Żan Daniel (rocznik '62) i urodzona na Krymie odesytką Natalia Bużko (rocznik '63).

### ***Odessa i muzyka. Od „Krótkich spotkań” do „Stroiciela”***

Odessa w twórczości Kiry Muratowej ma jednak implikacje nie tylko biograficzne. Akcja wielu filmów Muratowej umiejscowiona jest właśnie w tym mieście. I co ważne, ulice nadmorskiego kurortu zawsze rozbrzmiewają w dziełach reżyserki muzyką.

O muzyczności filmów Muratowej można by powiedzieć wiele. Już w obrazie *Krótkie spotkania* wybrzmiewały pieśni w wykonaniu Wysockiego. W *Trzech historiach* arie operowe wyśpiewywał natomiast groteskowy homoseksualista Wienia, przyjmujący swoich gości (czy też może klientów?) w pokoiku znajdującym się na terenie kotłowni, w której rozgrywa się akcja pierwszej części filmu (*Три истории* zbudowane są z trzech niezwiązanych ze sobą nowel). Z kolei w ostatnim filmie Muratowej pod tytułem *Вечное возвращение* [Wieczny powrót] znana rosyjsko-tatarska piosenkarka Zemfira Ramazanowa wykonała arię *La donna è mobile* z opery Giuseppe'a Verdiego pod tytułem *Rigoletto*. Rosyjski krytyk filmowy Anton Dolin, pisząc o *Wiecznym powrocie*, zauważył, że formę tego filmu można nazwać „wariacją typów i głosów, aktorskich manier i szkół, wyrazistych gestów i słów-pasożytów”, a także wskazał takie cechy twórczości Muratowej jak „wyczucie rytmu i lekceważenie reguł narracji filmowej” na rzecz muzyczności<sup>13</sup>.

W niniejszym artykule chciałbym odnieść się do problematyki muzyczności dzieł Muratowej, ograniczając się jednak do filmu *Настройщик* [Stroiciel] z 2004 roku.

W filmie tym zagrali: odeski muzyk, malarz i aktor Georgij Delijew jako Andriusza (stroiciel fortepianów), Renata Litwinowa jako Lina (partnerka Andriuszy), Ałła Demidowa jako Anna Siergiejewna (starsza pani, bogata wdowa rozmówiana w muzyce klasycznej) oraz Nina Rusłanowa jako Liuba (bogata samotna kobieta w średnim wieku poszukująca męża, przyjaciółka i pielęgniarka Anny Siergiejewny).

Film oparty został na wspomnieniach Arkadija Koszki (1867–1928), sławnego rosyjskiego kryminalisty i dochodzeniowca, szefa policji kryminalnej

---

*Чеховские мотивы* (2002) czy *Настройщик* (2004). Aby uświadomić sobie, z jakiego formatu artystką mamy do czynienia, warto wymienić choćby kilka klasycznych filmów rosyjskich, w jakich zagrała Rusłanowa. Wędą to: *Афоня* (1975), *Мой друг Иван Лапшин* (1984), *Кин-дза-дза!* (1986) *Знак беды* (1986), *Мама, не горюй* (1997), *Дом Солнца* (2010) czy *О чём говорят мужчины* (2010). I taką gwiazdę, co warte jest podkreślenia, odkryła właśnie Kira Muratowa, proponując młodej Ninie główną rolę w *Krótkich spotkaniach*.

<sup>13</sup> А. Долин, *Вечное возвращение Киры Муратовой*, <http://www.openspace.ru/article/604> [dostęp: 2017-11-29].

Imperium Rosyjskiego. W napisach wyświetlanych na końcu filmu reżyserka informuje widza, że była to „swobodna interpretacja motywów Arkadija Koszki”. Muratowa wykorzystała między innymi elementy opowiadania *Нечто Новогоднее* z tomu *Очерки уголовного мира царской России* (najważniejszy jest tutaj motyw wygranej na loterii)<sup>14</sup>. Akcja rozgrywa się jednak we współczesnej Odessie i opowiada o odwzajemnionej (jak się wydaje), lecz mimo wszystko nieszczęśliwej miłości Andriusza do pochodzącej z bogatej rodziny Liny, która być może i kocha swojego wybranka, lecz nie może wyjść za niego za mąż, gdyż przywykła żyć w luksusie, którego biedny stroiciel instrumentów nie jest w stanie jej zapewnić. Chęć zdobycia pieniędzy popycha bohatera do przestępstwa. Zdobywając zaufanie jednej ze swych klientek, Anny Siergiejewny, i jej przyjaciółki Liubuszki, staje się dla starszych pań kimś w rodzaju stroiciela ich dusz (przypadek Anny Siergiejewny) i zranionych serc (przypadek Liuby). Fałszując wygrany los na loterii Banku Centralnego, z którego wynika, że Anna Siergiejewna wygrała ogromną sumę pieniędzy (100 000 dolarów), prosi o pożyczkę stosunkowo niewielkiej sumy (7 000 dolarów), której potrzebuje rzekomo na wyjazd do Francji, gdzie ma się spotkać ze swoją ukochaną. Rzecz w tym, że scena z losem loteryjnym rozgrywa się w niedzielę i bank jest zamknięty, tymczasem pieniądze na wyjazd są potrzebne natychmiast, aby kupić bilet na samolot i zdążyć na urodziny mieszkającej nad Sekwaną narzeczonej.

### ***Muzyka w „Stroicielu”***

Historia miłości i oszustwa to główny wątek narracji Muratowej, lecz nie jedyny temat omawianego filmu. Ważnym motywem w obrazie *Stroiciel* jest muzyka. Pojawia się ona na kilku płaszczyznach<sup>15</sup>, z czego najważniejszych sposobów przejawiania się muzyczności tego filmu jest moim zdaniem pięć: 1. muzyka jako temat rozmów głównych bohaterów, 2. muzyka rozbrzmiewająca na pierwszym planie ścieżki dźwiękowej, 3. muzyka jako tło dialogów, 4. rytmizacja i umuzykalnienie dialogów, 5. instrumenty muzyczne jako rekwizyty sceniczne zdobiące wnętrza, w których rozgrywa się akcja. Poniżej postaram się pokrótce omówić wymienione sposoby przejawiania się muzyczności w *Stroicielu*.

<sup>14</sup> Utwór A. Koszki ukazał się w Paryżu w latach 1926–1929. Wydany został w trzech tomach. Zob. wydanie współczesne: А. Ф. Кошко, *Очерки уголовного мира царской России в 3 т.*, Москва: Захаров, 2001. W przekładzie polskim: A. F. Koszko, *Pamiętniki szefa rosyjskiej policji śledczej*, Warszawa 2015.

<sup>15</sup> O roli muzyki w dziele filmowym piszą autorzy następujących monografii: Т. Корганов, И. Фролов, *Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма*, Москва: Искусство, 1964; Ю. Закревский, *Звуковой образ в фильме*, изд. 2., Москва: Искусство, 1970; Л. Трахтенберг, *Мастерство звукооператора*, Москва: Искусство, 1972; И. Воскресенская, *Звуковое решение фильма*, Москва: Искусство, 1978.



Muzyka jako temat rozmów głównych bohaterów. Osia narracyjną filmu są wizyty Andriuszy w domu Anny Siergiejewny, gdzie zajmuje się on strojeniem i remontem należącego do starszej pani fortepianu marki Zimmermann. Rozmowy bohaterów dotyczą sposobów przeżywania i doświadczania muzyki. Ich wypowiedzi bogate są w porównania do dzieł klasyków – Beethovena, Mozarta, Chopina, jak też współczesnych ukraińskich kompozytorów takich jak Walentyn Sylwestrow, który zresztą jest autorem muzyki do filmu<sup>16</sup>.

Pierwszy plan ścieżki dźwiękowej. Na pierwszym planie rozbrzmiewa muzyka fortepianowa wykonywana bądź przez Andiuszę, bądź przez Liubę. Są to kompozycje Sylwestrowa, Adolphe’a Adama (1803–1856), Charlesa-Louisa Hanona (1819–1900), Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (1844–1908) i Władimira Szainskiego (ur. 1925). Główny bohater filmu przygrywa także środkowoazjatyckie melodie na dutarze – tradycyjnym dwustrunowym instrumencie wykorzystywanym między innymi przez Tadżyków, Uzbeków, Kirgizów i Kazachów. Kompozycje Sylwestrowa towarzyszą przechadzkom głównego bohatera ulicami Odessy. Muzykę klasyczną na instrumentach dętych wykonują także muzycy spotykający się w każdą niedzielę w domu Anny Siergiejewny. W scenie w tramwaju pojawia się ponadto znana w Odessie uliczna artystka Natalia Demitrowa, śpiewająca pod akompaniament gitary swoją piosenkę pod tytułem *Мечта* [Marzenie].

Muzyka jako tło dialogów. Oprócz muzyki rozumianej jako wykonywane dzieło muzyczne (w tym wypadku znów pojawiają się kompozycje Sylwestrowa) przestrzeń filmu Muratowej rozbrzmiewa dzwonami świątyni (jeśli dana scena rozgrywa się na ulicy) lub melodiami zabytkowych zegarów (w mieszkaniu Anny Siergiejewny). Na drugim planie regularnie pobrzmiwają popularne w Odessie piosenki, wykonywane w tym wypadku przez statystów – anonimowych przechodniów.

Rytmizacja i umuzykalnienie dialogów. Na uwagę zasługuje też swoista rytmizacja wypowiedzi bohaterów, szczególnie w przypadku rozmów Andriuszy z Liną oraz z Anną Siergiejewną i Liubą. Dialogi zawierają wiele powtórzeń: jedno zdanie potrafi być powtórzone dwu- i trzykrotnie stanowiąc rodzaj refrenu, co nadaje rozmowie ton piosenkowy. Tego typu konstrukcja wypowiedzi pojawia się też w sytuacjach, kiedy słyszymy głosy statystów. Ciekawym przykładem może być scena, w której Lina je obiad w jednej z odeskich restauracji. Na drugim planie widzimy zagranicznych turystów, którzy składają zamówienie w języku angielskim. Kelner kilkakrotnie podchodzi do tego stolika i zawsze wypowiada te same słowa z oryginalną, chciałoby się powiedzieć – śpiewającą, intonacją: «Иду, иду. Несу, несу. Айн момент, айн момент».

<sup>16</sup> Wśród nowszych publikacji omawiających twórczość kompozytora można wskazać na przykład: М. Нестьева, *Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма*, Харьков: Акта, 2012.

Instrumenty muzyczne jako rekwizyty sceniczne. Ostatnim elementem muzycznym, na jaki chciałbym zwrócić uwagę, są obecne w pomieszczeniach, gdzie rozgrywa się akcja, instrumenty muzyczne. Szczególnie ciekawie przedstawia się w tym względzie urządzone na poddaszu mieszkanie Andriuszy – obwieszane między innymi tubami, kornetami i sakshornami, które stanowią raczej (niczym obrazy lub płaskorzeźby) element ozdobny niż instrument służący do grania.

### „Kino nadrealistyczne”

Na „surrealistyczny” wymiar twórczości Muratowej zwrócili uwagę autorzy wywiadu opublikowanego na łamach moskiewskiego „Teatru”. W numerze poświęconym ukraińskiej sztuce scenicznej Oleg Zincow w rozmowie z Zarą Abdullajewą dopytuje, na czym polega teatralność filmów Kiry Georgijewny<sup>17</sup>. Abdullajewa konstatuje:

Мне кажется, что природа так называемой театральности Муратовой, помимо очевидностей, в чем-то другом. В том, что ее персонажи склонны выходить из ролей, предназначенных им по сюжетам. Выпрыгивать из них тем или другим способом. По ходу движения фабульных линий муратовские персонажи обнаруживают в себе нечто иное и странное для них же самих. Непредсказуемое. Параллельное (или перпендикулярное) также и зрительским ожиданиям<sup>18</sup>.

Zincow w taki oto sposób odnosi się do pozycji swojej współrozmówczynie:

В более общем смысле ее театральность часто оказывается попыткой или способом выскочить за рамки кино, разрушить иллюзию, присущую кинематографу. То есть условность становится инструментом преодоления другой условности, попыткой выйти в реальность. И тогда объясняется муратовский парадокс: то, что она великая реалистка<sup>19</sup>.

Abdullajewa doprezyzowując dodaje: „Я бы сказала: ультрареалистка! Она проблематизирует само понятие киноиллюзиона”<sup>20</sup>.

W optykę „nadrealności” filmów Muratowej wpisuje się także sposób wykorzystywania przez reżyserkę ścieżki dźwiękowej oraz różnego rodzaju „elementów muzycznych”, a więc tematów, motywów, fragmentów scenografii związanych z muzyką. O ile na przykład w filmach Aleksieja Bałabanowa muzyka zazwyczaj dopełnia akcję, współgra z działaniem bohaterów (*Брам, Брам*

<sup>17</sup> З. Абдуллаева, О. Зинцов, *Кира Муратова: сверхреалистка*, «Театр» 2014, nr 17. Korzystam z wydania on-line: <http://oteatre.info/kira-muratova-sverhrealistka/> [dostęp: 2017-11-29].

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

2, *Война*) lub ewentualnie pretenduje do roli nośnika groteskowości (*Жмурки* [Ciuciubabka], *Про уродов и людей* [Dziwadła i ludzie], *Груз 200* [Ładunek 200])<sup>21</sup>, o tyle w przypadku Kiry Gieorgijewny dźwięk wprowadza widza jakby w paralelną opowieść. W taki sposób (jako opowieść zwielokrotniona) prezentowana jest między innymi Odessa (zob. konstatacje zawarte powyżej – w akapicie „Muzyka jako tło dialogów”). Ponadto dźwiękowość dialogów u Muratowej wzmacnia dramatyczny (teatralny) wymiar jej filmów (por. akapit „Rytmizacja i umuzykalnienie dialogów”) oraz uwzniośla działania bohaterów, przez co wizerunki mieszkańców południowoukraińskiego portowego miasta zbliżają się do postaci greckiej tragedii. Niezmiernie istotny jest w tym wypadku również fakt, że wskazane tutaj sposoby transmisji artystycznej stanowią przekaz będący kodem akustycznym, a więc w swej naturze – pozbawionym semantyki *sensu stricto*. Dzięki takim chwytom artystce udaje się powiedzieć o swoich bohaterach to, czego nie sposób wyrazić ani słowem, ani obrazem. Nie bez powodu mówi się o filmach autorki *Trzech historii* jako o kinie antropologicznym. Michaił Jampolski we wstępie do swojej książki *Муратова. Опыт киноантропологии* pisze:

Я считаю Муратову по существу единственным философски мыслящим режиссером отечественного кинематографа последней трети XX века. Под философией я, конечно, понимаю не дисциплину, изучаемую в университетах, но рефлексию над сущностью человека, своего рода художественную антропологию. При этом рефлексия ее чрезвычайно не ортодоксальна и сосредоточена на вопросе – что есть человек? Имеет ли он сущность, и если да, то какова же она? При этой философской направленности ее фильмов Муратова решительно избегает философствования в кадре, которое любил, например, Тарковский. Всевозможные спекуляции и глубокомысленные рассуждения претят режиссеру, для которой любого рода претенциозная выспренность – отличительная черта той цивилизации, которую она не выносит. Ее интересует почти исключительно человек в разного рода ситуациях, которые она виртуозно придумывает и разрабатывает. При этом поведение людей в ее зрелых фильмах интерпретируется не в «психологических», но именно в антропологических категориях<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Jeszcze inne właściwości ścieżki dźwiękowej w dziełach Bałabanowa omawiają Tatiana Szak i Ira Österberg: Т.Ф. Шак, *Цитата как основа музыкальной композиции в фильме режиссера А. Балабанова «Про уродов и людей»*, [w:] *Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля конкурса «Краснодарская камера»*: сборник материалов научно-практической конференции, Краснодар 2009, s. 122-128; I. Österberg, *In Search of a Source: The Functions of Music in Aleksey Balabanov's Film „Brother”*, [w:] *Europe – Evropa: Cross-cultural dialogue between the West, Russia and Southeastern Europe*, ed. M. Könönen, J. Nuorluoto, Uppsala 2010, s. 150-165.

<sup>22</sup> М. Ямпольский, *Муратова. Опыт киноантропологии*, dz. cyt.

## *Antropologia dźwięku – antropologia ciszy*

W moim referacie pisałem głównie o motywach muzycznych, ale równie dobrze można powiedzieć, że istotą filmów Muratowej jest cisza, pauza, moment milczenia, który udaje się jej uchwycić – niczym epifania – pośród rozśpiewanych i głośnych ulic Odessy. Ten aspekt narracji Kiry Georgijewny jeszcze bardziej niż muzyczność ukazuje antropologiczny charakter twórczości artystki.

Temat ciszy i medytacji, wspólnego milczenia jako sposobu pogłębionej komunikacji (a nieraz i przeciwnie – niezrozumienia) – to trzeci (obok obrazu i słów oraz muzyki) poziom narracji Muratowej. Poziom najtrudniejszy do uchwycenia, bo przecież jak – za pomocą obrazu i słów (a więc materii filmowej) – uchwycić ciszę? Muratowej się to jednak udaje. Poznajemy w ten sposób inny, oryginalny aspekt Odessy – miasta, którego mieszkańcy, milcząc, uwolnieni zostają (w przekazie artystycznym) od psychologii. Reżyserka zgłębia więc nie tyle charaktery, typy postaci, idee i emocje, ile stara się dotrzeć do sedna humanizmu, zastanawiając się, kim w rzeczy samej jest człowiek. W związku z tym, spoglądając na twórczość Muratowej postrzeganą całościowo (ze szczególnym uwzględnieniem późnych jej obrazów, jak chciał tego Michaił Jampolski) można powiedzieć, że poszczególne postacie konkretnych filmów są jakby różnymi odsłonami istoty ludzkiej jako takiej.

### **Bibliografia**

- Koszko A. F., *Pamiętniki szefa rosyjskiej policji śledczej*, Warszawa 2015.
- Österberg I., *In Search of a Source: The Functions of Music in Aleksey Balabanov's Film „Brother”*, [w:] *Europe – Evropa: Cross-cultural dialogue between the West, Russia and Southeastern Europe*, ed. M. Könönen, J. Nuorluoto, Uppsala 2010.
- Popovici I., *Viața și moartea unui comunist basarabean. Iuri Korotkov, tatăl Kirei Muratova*, „Observator Cultural” 2017, nr 880.
- Taubman J. A., *Kira Muratova*, New York 2005.
- Абдуллаева З., *Кира Муратова. Искусство кино*, Москва 2008.
- Абдуллаева З., Зинцов О., *Кира Муратова: сверхреалистка*, «Театр» 2014, nr 17.
- Воскресенская И., *Звуковое решение фильма*, Москва 1978.
- Долин А., *Вечное возвращение Киры Муратовой*, <http://www.openspace.ru/article/604> [dostęp: 2017-11-29].
- Закревский Ю., *Звуковой образ в фильме*, изд. 2., Москва 1970.
- Капитонов Д. С., *Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994)*, «Art&Cult = Артикальт» 2013, nr 2(10).
- Корганов Т., Фролов И., *Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма*, Москва 1964.
- Корниенко И., *Киноискусство советской Украины*, Москва 1975.
- Корниенко І. С., *Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії*, Київ 1970.
- Кошко А. Ф., *Очерки уголовного мира царской России в 3 т.*, Москва 2001.
- Лебедев Н. А., *Очерк истории кино СССР*, Москва 1965.
- Малиновский А. В., *Кино в Одессе*, Одесса 2000.

- Нестьева М., *Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма*, Харьков 2012.
- Островский Г. Л., *Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. Путеводитель*, Одесса 1989.
- Трахтенберг Л., *Мастерство звукооператора*, Москва 1972.
- Шак Т.Ф., *Цитата как основа музыкальной композиции в фильме режиссера А. Балабанова «Про уродов и людей»*, [w:] *Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля конкурса «Краснодарская камера»: сборник материалов научно-практической конференции*, Краснодар 2009.
- Ямпольский М., *Муратова. Опыт киноантропологии*, Санкт-Петербург 2008.
- Ямпольский М., *Муратова: три фильма о любви*, «Киноведческие записки» 2007, nr 82.

**Grzegorz Czerwiński**

*Faculty of Philology, University of Białystok*

### **ODESSA AND MUSIC. ABOUT A FEW ASPECTS OF THE CREATIVITY OF KIRA MURATOWA**

#### **Abstract**

The article is devoted to the cinematic works by Kira Muratova, an acclaimed Ukrainian film director, who spent most of her artistic life in Odessa. The author focuses on the place of music in Muratova's films, and in particular, on the musical motifs in her movie *The Tuner* (*Настройщик* in Russian): 1. music as a topic of conversations of the protagonists; 2. music in the foreground of the soundtrack; 3. music as a background for dialogues; 4. rhythmicity and musicality of dialogues; 5. musical instruments as elements of the interior at the movie set. In addition, the author discusses music in Muratova's films in terms of surrealism and anthropology.

**Keywords:** Kira Muratova, Odessa, film, art house, music, Ukraine, Valentyn Sylvestrov, Georgi Deliyev, Renata Litvinova, Alla Demidova, Nina Ruslanova.

**GRZEGORZ CZERWIŃSKI** – dr hab., kierownik Zakładu Komparatystyki Słowiańskiej i Literatur Rosji, adiunkt w Kolegium Literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor monografii: *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* (Gdańsk 2011), *Sprawozdania z podróży muftiego Jakuba Szynkiewicza. Źródła. Omówienie. Interpretacja* (Białystok 2013), „*Jam z rodu nomadów*”. *Literatura polsko-tatarska po 1918 roku* (Białystok 2017). Przygotował do druku edycję pism Stanisława Kryczyńskiego *Wspomnienia. Utwory poetyckie. Eseje* (Białystok 2014). Współredaktor tomu *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI wieku)* (Białystok 2015). Publikowała między innymi w: „Pamiętniku Literackim”, „Zeitschrift für Slavische Philologie”, „Russian Literature”, „Ruchu Literackim”, „Rocniku Komparatystycznym”, „Slavia Orientalis” i „Wieku XIX”.



Iwan Ajwazowski, *Krym* (1852)

## ANEKS FOTOGRAFICZNY

### Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Muzyka i opera w polsko-ukraińskim dialogu literackim i kulturowym”, Białystok 4–5 maja 2017 roku\*



Inauguracja Konferencji. Od lewej: Dyr. J. Gadek (Książnica Podlaska), prof. J. Ławski (UwB), prof. N. Maliutina (Odessa), dr R. Szymula (UwB)



Dyskusja: przemawia prof. Jarosław Poliszczuk (UAM)

\* Zdjęcia wykonali: Natalia Maliutina i Łukasz Zabielski.



Obrady plenarne prowadzą prof. W. Musij (Odessa) i dr R. Szymula (UwB).  
Przemawia: dr Ł. Zabielski (Księżnica Podlaska)



Obrady plenarne. Występuje: dr hab. Anna Janicka (UwB).  
Za stołem: prof. W. Musij (Odessa), dr R. Szymula (UwB)





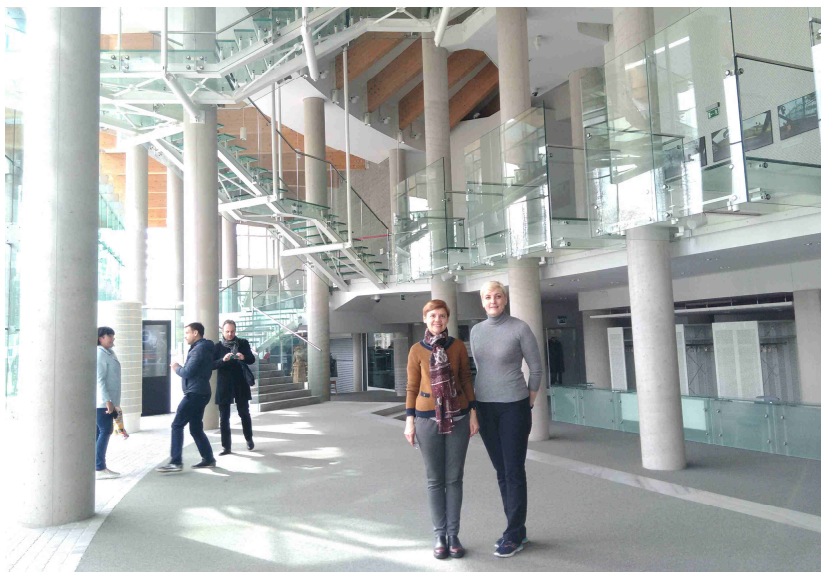
Obrady plenarne prowadzą: prof. N. Maliutina (Odessa),  
i dr R. Szymula (UwB). Przemawia prof. W. Musij (Odessa)



Obrady plenarne. W pierwszym rzędzie: prof. Ievgen Chernoiwanenko,  
Dziekan Wydziału Filologicznego w Odessie



Zwiedzanie Opery i Filharmonii Podlaskiej, hall, ul. Odeska 1. Od lewej:  
prof. J. Poliszczuk (UAM), prof. W. Musij (Odessa), dr A. Malinowski (Odessa)



W hallu Opery i Filharmonii Podlaskiej.  
Od lewej: prof. N. Maliutina i dr I. Nechytaluk (Odessa)



Uczestnicy Konferencji zwiedzają Tykocin



W Wielkiej Synagodze w Tykocinie





Wycieczka do Warszawy. Przed bramą Uniwersytetu Warszawskiego.  
Drugi od lewej: dr hab. Grzegorz Czerwiński (UwB), przewodnik grupy



Przed Muzeum Literatury w Warszawie.  
Od lewej: dr A. Yavorska i prof. N. Maliutina (Odessa)



Uroczysta kolacja. Przemawia prof. Ievgen Chernoiwanenko (Odessa)



Uroczysta kolacja. Przemawia dr I. Nechytaluk (Odessa)



**ODESSA, MUZYKA, LITERATURA. UKRAIŃSKO-POLSKI TRANSFER  
KULTUROWY. STUDIA [ODESSA, MUSIC, LITERATURE. UKRAINI-  
AN-POLISH CULTURAL TRANSFER. STUDIES],  
ED. BY NATALYA MALYUTINA, WERONIKA BIEGLUK-LEŚ,  
PREFACED AND COMPILED BY JAROSŁAW ŁAWSKI,  
COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA SERIES  
OF ACADEMIC PUBLICATIONS, BIAŁYSTOK – ODESSA 2019**

### **Summary**

The papers collected in this volume are devoted to music and its role in the broadly defined Polish-Ukrainian cultural transfer. Much of the discourse revolves around Odessa, a multicultural metropolis on the Black Sea coast, which has left its mark in the history of Ukrainian, Russian, Greek, Jewish, Bulgarian, Polish, and French cultures. The Odessa Opera House, which has been in operation since 1810, is the undisputed cultural centre of the city. Currently its official name is the Odessa National Academic Opera and Ballet Theatre. Another notable cultural institution, the famous Odessa Conservatoire, was founded by Witold Maliszewski (1873–1939), a Ukrainian-born Polish musician.

The 3rd International Conference titled "Music and the Opera in the Polish-Ukrainian Literary and Cultural Dialogue" (Białystok, 4-5 May 2017) was held as part of the "Odessa and the Black Sea. Polish-Ukrainian Cultural Contacts" research programme. Rather symbolically, the newly-opened Podlasie Opera and Philharmonic Society in Białystok is located at 1 Odessa Street, which emphasises the cultural links between Białystok and Odessa.

The conference was organised by the East-West Chair of the Faculty of Language and Literature at the University of Białystok, Odessa Ilya Mechnikov National University (Chair of Ukrainian Studies), and the Research Department of the Łukasz Górnicki Library in Podlasie. The organising committee was headed by Prof. Natalya Malyutina (Odessa) and Prof. Jarosław Ławski (Białystok). The session held at the Łukasz Górnicki Library on May 4th was attended by seventeen researchers, including eleven from Odessa and one from Kiev. Prof. Yevhen Chernoiwanenko, Dean of the Faculty of Philology of Odessa University, and his spouse were present as guests of honour. In the papers presented at the conference and collected in this book, researchers discuss the following issues:

- Literary testimonies of Ukrainian-Polish musical relations.
- The opera as a theme and motif in literary works created in the Polish-Ukrainian cultural borderland.
- The history of Ukrainian-Polish musical contacts.

- Music and the opera in Ukrainian and Polish literature in the context of mutual cultural relations between Poland and Central and Eastern Europe.
- Ukrainian and Polish motifs in opera libretti.
- The opera, music, and musical theatre in Central and Eastern Europe, the Baltics, and the Black Sea area.

On the second day, conference participants had an opportunity to join a sightseeing tour of Białystok and Warsaw. The majority of papers collected in the present volume have been submitted by Ukrainian researchers. The papers are devoted to the literature, music, and culture of the 19th and 20th centuries, in particular, to the literary works by Włodzimierz Odojewski, Taras Shevchenko, and Yurii Andrukhovych, and to movies directed by Kira Muratova. Much space in the book is devoted to the opera and operetta in Odessa. The volume has been edited by Prof. Natalya Malyutina, Dr Weronika Biegluk-Leś, and Prof. Jarosław Ławski, who has written the preface.

In 2018, the series of conferences was continued in Odessa with a session titled "Poles in Odessa and on the Ukrainian Black Sea coast" (10-11 November 2018). The fifth conference, "The Odessa Myth in World Culture. Texts – Media – Imagination," will be held in Białystok on 24-25 September 2019.



**ОДЕССА, МУЗЫКА, ЛИТЕРАТУРА. УКРАИНСКО-ПОЛЬСКИЙ  
КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР. СТУДИИ. РЕД. НАТАЛЬЯ  
МАЛЮТИНА, ВЕРОНИКА БЕГЛЮК-ЛЕСЬ, ВСТУПИТЕЛЬНОЕ  
СЛОВО И СОСТАВЛЕНИЕ СБОРИКА ЯРОСЛАВ ЛАВСКИЙ,  
НАУЧНАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СЕРИЯ «COLLOQUIA ORIENTALIA  
BIALOSTOCENSIA», БЕЛОСТОК–ОДЕССА 2019**

**Аннотация**

Представленные в томе статьи объединяет главный сквозной мотив – музыка, ее роль в широком понимании польско-украинских культурных отношений. Городом, вокруг которого сосредотачиваются все темы, является Одесса, поликультурная метрополия на берегу Черного моря, которая играет важную роль в истории украинской, русской, греческой, еврейской, болгарской, польской и французской культур. Центром этого города является Одесская опера, действующая с 1810 года. Сегодня это Национальный Академический Театр Оперы и Балета в Одессе, а основателем знаменитой одесской консерватории был поляк, Витольд Малишевский (1873–1939).

В рамках исследовательского цикла «Одесса и Черное море. Польско-украинские культурные связи» в 2017 году было организовано III Международная научная конференция под названием «Музыка и опера в польско-украинском литературно-культурном диалоге» (Белосток, 4–5 мая 2017 года). Организаторы шутя акцентировали внимание на том, что новооткрытая в Белостоке в 2012 году Подляская Опера и Филармония неслучайно находится по адресу ул. Одесская, 1. Это указывает на символическую связь Одессы и Белостока.

Конференцию организовали Кафедра филологических исследований «Восток–Запад» (Филологический факультет Университета в Белостоке), Кафедра украинской литературы (Одесский национальный университет им. Ильи Мечникова), Научный отдел Подляской Библиотеки им. Лукаша Гурницкого. Организационный комитет возглавили проф. Наталья Малютина (Одесса) и проф. Ярослав Лавский (Белосток). В заседаниях, которые проходили 4 мая в стенах Подляской библиотеки, приняли участие 17 исследователей, в том числе 11 из Одессы и 1 из Киева. Почётными гостями конференции были декан Филологического факультета Одесского университета проф. Евгений Черноиваненко с женой. На конференции были рассмотрены следующие научные темы:

- Литературные свидетельства украинско-польских музыкальных связей;

- Опера как тема и мотив в литературных произведениях польско-украинского культурного пограничья;
- История польско-украинских музыкальных контактов;
- Музыка и опера в украинской и польской литературе в контексте культурных взаимосвязей Польши и Средне-Восточной Европы;
- Украинские и польские мотивы в оперном либретто;
- Опера, музыка, музыкальный театр в странах центральной Европы, над Балтийским и Черным морями.

Во второй день конференции исследователи смогли ознакомиться с достопримечательностями Белостока и Варшавы. Представленный том в большинстве своем содержит тексты украинских исследователей, посвященные музыке и культуре XIX и XX веков, в том числе о творчестве Владимира Одоевского, Тараса Шевченко, Киры Муратовой и Юрия Андруховича. Важное место в этом томе занимают работы, посвященные опере и оперетте в Одессе. Том редактировали проф. Наталья Малютина, др. Вероника Беглюк-Лесь и проф. Ярослав Лавский, который написал к нему предисловие.

В 2018 году в Одессе состоялась очередная конференция из этого цикла под названием «Поляки в Одессе и на украинском побережье Черного моря» (10–11 сентября 2018 года), а в 2019 году в Белостоке прошла V конференция этого же цикла под названием «Миф Одессы в мировой культуре. Тексты – медиа – воображение» (24–25 сентября 2019 года).

**ОДЕСА, МУЗИКА, ЛІТЕРАТУРА. УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ  
КУЛЬТУРНИЙ ТРАНСФЕР. СТУДІЇ. РЕД. НАТАЛІЯ МАЛЮТІНА,  
ВЕРОНІКА БЕГЛЮК-ЛЕСЬ, ВСТУПНЕ СЛОВО І ДСКЛА  
ЗБІРНИКА ЯРОСЛАВ ЛАВСЬКИЙ, НАУКОВА ВИДАВНИЧА  
СЕРІЯ «COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA»,  
БІЛОСТОК–ОДЕСА 2019**

**Анотація**

Представлені в томі статті об'єднують головний наскрізний мотив – музика, її роль в широкому розумінні польсько-українського культурного діалогу. Містом, навколо якого зосереджуються всі теми, є Одеса, полікультурна метрополія на березі Чорного моря, яка відіграє важливу роль в історії української, російської, грецької, єврейської, болгарської, польської та французької культур. Центром цього міста є Одеська опера, що діє з 1810 року. Сьогодні це Національний Академічний Театр Опери та Балету в Одесі, а засновником знаменитої одеської консерваторії був поляк, Вітольд Малішевський (1873–1939).

У рамках дослідницького циклу «Одеса і Чорне море. Польсько-українські культурні зв'язки» в 2017 році було організовано III Міжнародну наукову конференцію під назвою «Музика й опера в польсько-українському літературно-культурному діалозі» (Білосток, 4–5 травня 2017 року). Організатори жартуючи акцентували увагу на тому, що нововідкрита в Білостоці в 2012 році Підляська Опера і Філармонія не випадково знаходиться за адресою вул. Одеська, 1. Це вказує на символічний зв'язок Одеси й Білостока.

Конференцію організували Кафедра філологічних досліджень «Схід–Захід» (Філологічний факультет Університету в Білостоці), Кафедра української літератури (Одеський національний університет ім. Іллі Мечникова), Науковий відділ Підляської Бібліотеки ім. Лукаша Гурницького. Організаційний комітет очолили проф. Наталія Малютіна (Одеса) і проф. Ярослав Лавський (Білосток). У засіданнях що проходили 4 травня в стінах Підляської бібліотеки, взяло участь 17 дослідників, в тому числі 11 з Одеси і 1 з Києва. Почесними гостями конференції були декан філологічного факультету Одеського університету проф. Євген Черноіваненко з дружиною. Учасники конференції порушили такі наукові теми:

- Літературні свідчення українсько-польських музичних зв'язків;
- Опера як тема і мотив в літературних творах польсько-українського культурного пограниччя;
- Історія польсько-українських музичних контактів;

- Музика й опера в українській та польській літературі в контексті культурних взаємозв'язків Польщі та Центрально-Східної Європи;
- Українські та польські мотиви в оперному лібрето;
- Опера, музика, музичний театр в країнах Центральної Європи, над Балтійським і Чорним морями.

Другого дня конференції дослідники мали час на відвідування Білостока і Варшави. Представлений том містить переважно тексти українських дослідників, присвячені музиці та культурі XIX і XX століть, в тому числі про творчість Володимира Одоевського, Тараса Шевченка, Кіри Муратової та Юрія Андруховича. Важливе місце в ньому займають роботи, присвячені опері й опереті в Одесі. Том редагували проф. Наталія Малютіна, др. Вероніка Беглюк-Лесь і проф. Ярослав Лавський, який написав до нього передмову.

У 2018 році в Одесі відбулась чергова конференція з цього циклу під назвою «Поляки в Одесі і на українському узбережжі Чорного моря» (10–11 вересня 2018 року), а в 2019 році в Білостоці пройшла V конференція цього ж циклу під назвою «Міф Одеси в світовій культурі. Тексти – медіа – уява» (24–25 вересня 2019 року).

**ODESSA, MUSIQUE, LITTÉRATURE.**  
**TRANSFERT CULTUREL UKRAINO-POLONAIS. ETUDES,**  
**ED. NATALIA MALIUTINA, WERONIKA BIEGLUK-LEŚ,**  
**INTRODUCTION ET MISE EN PAGE JAROSŁAW ŁAWSKI,**  
**SERIE DE PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES**  
**« COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA »,**  
**BIALYSTOK – ODESSA 2019**

**Résumé**

Le thème principal des articles présentés dans le volume est la musique, son rôle dans le transfert culturel polonais-ukrainien au sens large. La ville autour de laquelle les sujets de la thèse circulent est Odessa, une métropole multiculturelle sur la mer Noire, qui joue un rôle important dans l'histoire de la culture ukrainienne, russe, grecque, juive, bulgare, polonaise et française. Le centre culturel de cette ville est l'Opéra d'Odessa, existant depuis 1810. Aujourd'hui c'est le Théâtre national académique d'opéra et de ballet d'Odessa, tandis que le fondateur du célèbre Conservatoire d'Odessa était un Polonais, Witold Maliszewski (1873–1939).

En 2017, la 3<sup>e</sup> Conférence scientifique internationale intitulée « La musique et l'opéra dans le dialogue littéraire et culturel polono-ukrainien » (Białystok 4-5 mai 2017) a été organisée dans le cadre du cycle de recherche « Odessa et la mer Noire. Relations culturelles polono-ukrainiennes ». Les organisateurs ont souligné, comme anecdote, que le nouvel bâtiment de l'Opera et la Philharmonie de Podlasie à Białystok, inauguré en 2012, est à la rue d'Odessa 1, qui indique la relation symbolique entre Odessa et Białystok.

La conférence était organisée par la Chaire des études philologiques « Est-Ouest » de la Faculté de philologie de l'Université de Białystok, l'Université nationale Iliia Metchnikov d'Odessa (Chaire d'études ukrainiennes), le Département scientifique de la Bibliothèque Łukasz Górnicki de Podlasie. Le comité d'organisation était présidé par : prof. Natalia Maliutina (Odessa) et le prof. Jarosław Ławski (Białystok). 17 chercheurs ont participé à la session du 4 mai à la Bibliothèque de Podlasie, dont 11 d'Odessa et un de Kiev. L'invité d'honneur de la session était le doyen de la faculté de philologie de l'université d'Odessa, prof. Evgen Chernoivanenko avec son épouse. Les auteurs du livre et de la conférence ont traité des questions de recherche suivantes :

- Témoignages littéraires sur les relations musicales ukraïno-polonaises.
- L'opéra en tant que thème, motif d'œuvres littéraires de la région culturelle polono-ukrainienne.
- Histoire des contacts musicaux ukraïno-polonais.

- Musique et opéra dans la littérature ukrainienne et polonaise dans le contexte des relations culturelles mutuelles entre la Pologne et l'Europe centrale et orientale.
- Motifs ukrainiens et polonais dans le livret d'opéra.
- Opéra, musique, théâtre musical dans les pays d'Europe centrale et orientale, de la mer Baltique et de la mer Noire.

Le deuxième jour de la conférence, les chercheurs sont allés visiter Białystok et Varsovie. Le volume présenté contient principalement des textes de chercheurs ukrainiens consacrés à la littérature, à la musique et à la culture des XIXe et XXe siècles, notamment des œuvres de Włodzimierz Odojewski, Taras Chevtchenko, Kira Mouratova et Iouri Androukhovytsch. Une place importante dans le volume est consacrée à l'opéra et à l'opérette d'Odessa. Le volume a été édité par: prof. Natalia Maliutina, Dr. Weronika Biegluk-Leś et prof. Jarosław Ławski, qui l'a précédé par une introduction.

Une autre session de cette série intitulée « Polonais à Odessa et sur la côte ukrainienne de la mer Noire » a eu lieu à Odessa les 10-11 septembre 2018. La 5ème conférence intitulée « Le mythe d'Odessa dans la culture mondiale. Textes – Médias – Imagination » s'est tenue à Białystok les 24-25 septembre 2019.

## INDEKS NAZWISK

### A

Abdullajewa Zara – 234  
Adam Adolphe – 233  
Agadżanowa Nina – 122  
Ajwazowski Iwan – 22, 26, 46, 82,  
126, 148, 160, 216, 238  
Aleksandrow Boris – 80  
Aleksandrow Grigorij – 122  
Antonow Aleksandr – 122  
Arystoteles – 220, 221  
Aubé Pierre – 109  
Auber Daniel – 40

### B

Babel Isaak – 229  
Bachórz Józef – 217, 226, 227  
Bajko Marcin – 24  
Bakuła Bogusław – 93, 95  
Bałabanow Aleksiej – 234, 235  
Baranow Andrzej – 10  
Barski Władimir – 122  
Bartok Béla – 115  
Bauman Zygmunt – 118, 124  
Bażan Mykoła – 89, 96, 229  
Beethoven Ludwig van – 233  
Bellini Vincenzo – 40  
Berg Alban – 115  
Bezwiński Adam – 10  
Biała Beata – 109  
Biegeleisen Henryk – 218  
Biegluk-Leś Weronika – 6, 7  
Błoński Jan – 97, 115  
Bobrow Iwan – 122  
Bogusławski Wojciech – 218, 226  
Boniecki Edward – 101, 102, 111, 113,  
115  
Borkowska Grażyna – 10  
Borowy Wacław – 226  
Bracka Mariya – 6  
Bujnicki Tadeusz – 10, 125  
Bużko Natalia – 231  
Byron George Gordon – 94

### C

Castelnau Gabriel de – 40  
Chernoivanenko Evgen – 23, 209-215,  
241, 245  
Chiejfiect Władimir – 122  
Chomik Piotr – 6  
Chopin Fryderyk – 233  
Choromański Michał – 99  
Christie Agatha – 229  
Chruszczow Nikita – 118  
Chylińska Teresa – 97, 98, 104, 112,  
115  
Cichocka Agnieszka B. – 44, 87, 90,  
92, 95, 119, 124  
Cierniak Urszula – 10  
Cieślak Tomasz – 94  
Citko Lilia – 6  
Claudel Paul – 94  
Cyz Tomasz – 85, 96, 101, 106, 111,  
115  
Czajkowska Agnieszka – 6  
Czajkowski Krzysztof – 6, 23  
Czerwiński Grzegorz – 6, 24, 229-237,  
244  
Czwórnoś-Jadczak Barbara – 219, 227  
Czyżak Agnieszka – 93, 95

### D

Daniel Żan – 231  
Dante Alighieri – 121, 124  
Dawidowicz Grażyna – 6  
Dawidowicz Ireneusz – 10  
Dawydow Alionuszka – 103  
Dawydow Dymitr – 88  
Dawydow Lew – 87, 88, 103, 104, 106,  
108  
Dawydow Marianna – 87, 88, 103, 104,  
106, 108  
Dawydow Natalia – 88  
Dąbrowicz Elżbieta – 217  
Dąbrowski Bartosz – 111  
Dąbrowski Roman – 217, 227

De Carlo Andrea F. – 10  
 Debussy Claude – 110  
 Delijew Georgij – 231  
 Demidowa Ałła – 231  
 Denikin Anton – 118  
 Dębowska Anna S. – 104  
 Dębska Jewgenia – 80  
 Diagilew Siergiej – 99  
 Dietzsch Steffen – 218, 219, 222, 227  
 Dobrowolny Mieczysław – 218  
 Dolin Anton – 231  
 Donizetti Gaetano – 40  
 Dopart Bogusław – 217, 218, 227  
 Dostojewski Fiodor – 94  
 Dowżenko Oleksandr – 229  
 Dunajewski Izaak – 80  
 Dziedzic Joanna – 6

**E**

Eisenstein Siergiej – 122  
 Eurypides – 106

**F**

Filipek Jan – 117  
 Frymus-Dąbrowska Ewa – 6

**G**

Gadek Jolanta – 10, 24  
 Gajda Kazimierz – 103  
 Gajkiewicz Adam – 101  
 Gajkiewicz Joanna – 101  
 Galanta Jan – 93, 95  
 Gide André – 99  
 Gierasimow Siergiej – 230  
 Glowacki John – 98  
 Godlewska Joanna – 85-96  
 Goetschel Roland – 121, 124  
 Goworuchin Stanisław – 229  
 Griffin Jasper – 120, 124  
 Gromacka Regina – 121, 124  
 Grossman Miron – 229

**H**

Hanon Charles-Louis – 233  
 Hart Charles – 167, 170  
 Hejmej Andrzej – 225, 227  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus –  
 158

Holten Kasper – 110  
 Homer – 120, 124  
 Houben Hubert – 109  
 Humeniuk Olha – 23

**I**

Iwaszkiewicz Jarosław – 85-116

**J**

Jackiewicz Mieczysław – 10  
 Jampolski Michaił – 235, 236  
 Janicka Anna – 6, 23, 24, 119, 124,  
 219, 240  
 Jerszow Wołodymyr – 10  
 Jędrzejewski Tomasz – 226  
 Judkowiak Barbara – 23  
 Jungwald-Chilkiewicz Georgij – 229

**K**

Kamiński Piotr – 109  
 Kasabuła Tadeusz, ks. – 6  
 Kaspszyk Jacek – 110  
 Kass Wojciech – 10  
 Kaźmierczyk Zbigniew – 10, 119, 124  
 Khomenko Kateryna – 33-45  
 Kiereś Henryk – 221  
 Kierkegaard Søren Aabye – 158  
 Kieżuń Anna – 10, 98, 119, 124  
 King Charles – 88, 96  
 Klingemann Ernst August Friedrich  
 [pseud. Bonawentura] – 217-227  
 Kluczyński Andrzej P. – 6  
 Kochanowski Jan – 94  
 Kochno Borys – 115  
 Könönen M. – 235, 236  
 Kopania Kamil – 6  
 Kopij-Weiss Marta – 219, 227  
 Korobkova Natalia – 161-171  
 Korotkich Krzysztof – 6, 102  
 Korotkow Jurij – 230  
 Korzeniewski Bohdan – 218  
 Kostkiewiczowa Teresa – 218  
 Koszko Arkadij – 231, 232, 236  
 Kowalczykowa Alina – 217, 219, 226,  
 227  
 Kowalska Aniela – 218  
 Kowalski Grzegorz – 6, 219



Kraszewski Józef Ignacy – 23, 40, 41,  
44, 45  
Krawczyk Mikołaj – 121, 124  
Kriukow Nikołaj – 122  
Krukowska Halina – 10, 219, 226, 227  
Krupnik Semen – 80  
Krzemieniowa Krystyna – 218  
Kubacki Waław – 226  
Kuciński Paweł – 6  
Kuczyńska-Koschany Katarzyna – 93,  
95  
Kudlička Boris – 110  
Kukiełko Dariusz – 6  
Kunz Tomasz – 118, 124  
Kuprin Aleksandr – 230  
Kusak Leszek – 101  
Kwiatkowski Jerzy – 88, 91, 92, 96

**L**

Lasocka Barbara – 220  
Leończuk Jan – 10  
Lewinówna Zofia – 218  
Leyko Małgorzata – 225  
Libera Leszek – 219, 223, 227  
Lisiecka Katarzyna – 23  
Lisowska Lucy – 6  
Liszt Ferenc – 158  
Litwinowa Renata – 231  
Löw Ryszard – 10  
Lubomirski Edward Kazimierz – 217-  
227

**Ł**

Ławski Jarosław – 23-25, 67, 79, 89,  
90, 91, 96-116, 119, 124, 125,  
218, 219, 227

**M**

Maciejewski Jarosław – 226, 227  
Makowiecki Siergiej – 231  
Malinowski Artur – 129-138, 242  
Maliszewski Witold – 23  
Maliutina Natalia – 6-8, 10, 23, 24, 27-  
30, 67, 89, 90, 96, 97, 115, 119,  
124, 175-185, 239, 241, 244  
Małaniuk Jewhen – 102  
Marczyński Jacek – 111  
Maślanka-Soro Maria – 121, 124

Matusiak Agnieszka – 6, 65, 79  
Mehmed II Zdobywca, sułtan – 122  
Meisel Edmund – 122  
Melnyczenko Lilia – 24  
Meyerbeer Giacomo – 40  
Miciński Tadeusz – 88, 91  
Mickiewicz Adam – 89-91, 218, 219,  
225-228  
Mieschijew Dmitrij – 229  
Mikiciuk Elżbieta – 10  
Mikołajczak Małgorzata – 10  
Moczałowa Wiktoria – 10  
Mopsik Charles – 121, 124  
Morawski Franciszek – 217  
Moreva Tamara – 139-147  
Mozart Wolfgang Amadeus – 233  
Muratowa Kira Georgijewna – 230-  
237  
Musijenko Swietłana – 10  
Musiy Valentina – 149-159, 240, 241,  
242

**N**

Nałkowska Zofia – 103  
Naumow Aleksander – 10  
Nechytaliuk Iryna – 24, 197-206, 242,  
245  
Niemcewicz Julian Ursyn – 40  
Nikitorowicz Jerzy – 10  
Nosilia Viviana – 10  
Nowicka Elżbieta – 221, 224, 225, 227  
Nuorluoto J. – 235, 236

**O**

Olszewska Maria Jolanta – 90, 94, 97,  
107, 119, 124  
Ołdakowska-Kufłowa Mirosława – 98  
Österberg Ira – 235, 236

**P**

Papieska Agnieszka – 112  
Papieski Robert – 89, 90, 96, 98, 112  
Papla Eulalia – 10, 102  
Petrarca Francesco – 90  
Petrozolin-Skowrońska Barbara – 118  
Pilch Marcin – 119, 124  
Pilcicki Hubert – 6  
Piotrowska Barbara – 121, 124

Piwowska Danuta – 10  
 Platon – 112  
 Podbielski Henryk – 221  
 Poliszczuk Jarosław – 10, 24, 63-125,  
 239, 242  
 Popovici I. – 230, 236  
 Popow Władimir – 122  
 Porębowicz Edward – 121, 124  
 Prokofiew Siergiej – 115  
 Prokopiuk Jerzy – 114  
 Przyszychowska Michalina – 86, 106,  
 108  
 Pustuła-Lewicka Hanna – 88, 96  
 Pusz Wiesław – 217  
 Puszkina Aleksander – 94, 122  
 Puzio Katarzyna – 119, 124

**R**

Raczyński Edward – 218  
 Radziewski Rościszaw – 10  
 Ramazanowa Zemfira – 231  
 Ratajczakowa Dobrochna – 218, 227  
 Ratuszna Hanna – 119, 124  
 Ravel Maurice – 99, 110, 114  
 Rembiszewska Dorota – 10  
 Rimski-Korsakow Nikołaj – 233  
 Ritz German – 10  
 Rizun Taras – 117, 124  
 Romaniuk Radosław – 87-89, 96, 98  
 Rossini Gioacchino – 40  
 Rumi Dżalaladin – 88  
 Rusek Iwona E. – 6  
 Rusłanowa Nina – 230, 231  
 Rutkowski Krzysztof – 6, 10

**S**

Sandler Oskar – 80  
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta – 218  
 Satosowa Ludmiła – 80  
 Scheinpflugová Olga – 214  
 Schönberg Arnold – 114  
 Shevchenko Tatyana – 187-196  
 Siedlecki Michał – 6, 24, 117-125  
 Siemieński Lucjan – 120, 124  
 Sikorski Dariusz – 98  
 Skałkowski Apollon – 40  
 Skrijka Petro – 117-125  
 Słowacki Juliusz – 94, 103

Spiro György – 218  
 Staff Leopold – 94  
 Stanisław Marek – 218  
 Stefanowska Zofia – 225, 227  
 Stern Anatol – 89  
 Stilgoe Richard – 167, 170  
 Stirner Max – 101  
 Strauss Johann (syn) – 114  
 Strawiński Igor – 99, 115  
 Strzyżewski Mirosław – 221, 227  
 Sucharski Robert A. – 120, 124  
 Sucharski Tadeusz – 10, 88, 89, 92, 96,  
 97, 119, 124  
 Supa Wanda – 10  
 Szainowski Władimir – 233  
 Szak Tatiana – 235  
 Szewczenko Irena – 6  
 Szturc Włodzimierz – 225, 227  
 Szupta-Wiazowska Oksana – 6, 24  
 Szymanowska Józefa – 86, 106  
 Szymanowski Adam – 121, 124  
 Szymanowski Karol – 86-88, 91-92,  
 96-116  
 Szymula Robert – 24, 239, 240, 241

**T**

Tagore Rabindranath – 106  
 Taubman J. A. – 230, 236  
 Thomon P. – 40  
 Tieck Ludwig – 225  
 Tisse Eduard – 122  
 Todorowski Piotr – 229  
 Tomaszewska Grażyna B. – 119, 124  
 Treliński Mariusz – 110, 115  
 Turkiewicz Halina – 10

**U**

Udalska Eleonora – 221, 225  
 Ukrainiec-Michałek Switłana – 90, 95,  
 96

**V**

Valery Paul – 94  
 Verdi Giuseppe – 231

**W**

Wagner Richard – 110, 158  
 Wądołny-Tatar Katarzyna – 103

Webber Andrew Lloyd – 167, 170, 171  
 Wejs-Milewska Violetta – 10  
 Węgrzecki Adam – 101  
 Wężyk Franciszek – 219, 223  
 Wightman Alistair – 101  
 Wilde Oscar – 112  
 Wojciechowski Paweł – 6  
 Wojda Dorota – 119, 124  
 Woldan Alois – 10  
 Wróbel-Best Jolanta – 10  
 Wypych-Gawrońska Anna – 220  
 Wysłocki Władimir – 229-231

**Y**

Yavorska Alena – 47-62, 244  
 Yedidya Robert – 121, 124

**Z**

Zabielski Łukasz – 6, 23, 24, 119, 124,  
 125, 217-228, 239, 240  
 Zajarnaja Tatiana – 24  
 Zieliński Tadeusz – 91, 102, 106  
 Zieliński Tadeusz A. – 111, 115  
 Zincow Oleg – 234

**Ż**

Żbikowski Piotr – 217, 227  
 Žižek Slavoj – 176, 177, 184  
 Żmigrodzka Maria – 218

Opracowała: Marta Konopko

\*

**A**

Aхлестышев Дмитрий – 41  
 Абдуллаева Зара – 230, 234, 236  
 Аверченко Аркадий – 54, 57  
 Айхенвальд Олександр – 70  
 Алеева Светлана – 181, 184  
 Алейников Михайло – 70  
 Александров Александр – 206  
 Александров Борис – 73  
 Альбрехт Иоганн – 143, 144  
 Андреев Леонид – 58  
 Андрухович Юрий – (187–195),  
 (197–205), 250, 252  
 Андрущенко Елена – 170, 179, 185  
 Апансик Валерий – 66, 79  
 Аптекман Маша – 75, 79  
 Артемьев Эдуард – 180  
 Атлас Доротея – 33, 43–44

**B**

Бабаджан Вениамин – 62  
 Бабель Исаак – 62, 75  
 Багрицкий Эдуард – 51  
 Барилли Пати – 41  
 Барток Бела – 178  
 Батай Хорж – 175, 182, 185

Батюшков Константин – 38  
 Бах Иоганн Кристоф – 143  
 Бах Иоганн Себастьян – (142–145)  
 Беглюк-Лесь Вероника – 9, 249–252  
 Белинский Виссарион – 141  
 Беллини Винченцо – 177  
 Бельский Мирон – 48, 60  
 Бенджамин Джордж – 180  
 Бенькович Майя – 144–145  
 Берг Альбан – 177, 178  
 Бердышев Анатолий – 183  
 Берлендис Этрнесто – 41  
 Берлиоз Гектор – 177  
 Бетховен Людвиг ван – 135, (140–  
 145)  
 Бизе Жорж – 177  
 Биск Александр – 62  
 Благов Юрий – 72  
 Бобович Борис – 52  
 Боева Тетяна – 70  
 Божидар (подл. Богдан Гордеев) – 52  
 Борисова Ирина – 162  
 Боронь Александр – 137  
 Боуи Дэвид – 193  
 Брайко Александр – 161  
 Брайтман Сара – 161

Брамбилла Жозефина – 41  
 Брамбилла Тереза – 41  
 Будний Василь – 162–163, 170

**В**

Вагнер Рихард – 151, 157, 177  
 Ваккенродер Вильгельм Генрих – 139  
 Васкевич Володимир – 70  
 Веббер Ендрю Ллойд – 161  
 Вебер Карл Мария фон – 132, 177  
 Веневитинов Дмитрий – 52  
 Верди Джузеппе – 177  
 Видман Йорг – 180  
 Водяной Михайло – (70–78)  
 Войченко Ольга – 70, 79  
 Воскресенская Ирина – 232, 236  
 Вронский Василий – 53, 58

**Г**

Гавликовский Игорь – 197, 203  
 Гаврилюк Надія – 161  
 Гайдн Франц Йозеф – 157  
 Галеви Фроманталь – 149  
 Гельмер Герман – 44  
 Генералюк Леся – 161  
 Геннинг-Бергер (Бергер Геннинг) – 54, 57  
 Гехт Семен – 62  
 Гладка Лідія – 72  
 Глушаак Анатолій – 68  
 Глюк Кристоф Виллибальд фон – 183  
 Гоголь Николай – 54, 129, 182–183  
 Голота Владимир – 35, 44  
 Голубовський Євген – 68  
 Гольдфаден Абрам – 57  
 Гомберг Александр – 49  
 Гончаров Иван – 138  
 Гофман Эрнст Теодор Амадей – 151, 155–157  
 Грабович Григорій – 130, 137  
 Грабовский Александр – 73, 79  
 Градский Александр – 180  
 Грациани Винченцо – 41  
 Грин Роберт – 213  
 Гріншпун Ізакін – 73  
 Губарь Олег – 33, 35, 44  
 Гуно Шарль Франсуа – 149, 177

Гуссенс Юджин – 212

**Д**

Дантон Жорж Жак – 164  
 Делёз Жиль – 175  
 Дембська Євгенія – 71, 74  
 Демченко Александра – 179, 185  
 Денисова Тамара – 161  
 Дерibas Александр – 33, 42, 44, 74, 79, 150, 157  
 Десятников Леонид – 180  
 Диккенс Чарльз – 54, 57  
 Дилан Боб – 189, 191–192  
 Долар Младен – 176–178  
 Долгорукий Иван, князь – 37  
 Долин Антон – 231, 236  
 Доницетти Гаэтано – 177  
 Дружунець Марія – 172  
 Дубініна Олена – 161  
 Дунаєвський Ісаак – 73–74

**Е**

Ерофеев Виктор – 180–181

**Ж**

Жижек Славой – 176–177  
 Жук Михайло – 62  
 Журбин Алексей – 180

**З**

Закипная Галина – 38–39, 41–44  
 Закревский Юрий – 232, 236  
 Замятин Евгений – 178  
 Заярна Ирина – 161  
 Зеленецкий Константин – 43  
 Зенкин Константин – 153, 157  
 Зинцов Олег – 234  
 Золотухина-Аболина Елена – 185  
 Зорн Джон – 191

**І**

Ільницький Микола – 162–163, 170

**И**

Ивасюк Владимир – 189, 192  
 Игнатъев Алексей – 52  
 Ижик Лариса – 48

Ильф Илья – 51

## К

Кавецкая Виктория – 53  
 Камышников Лев – 48–49, 57  
 Камю Альбер – 165  
 Каретников Николай – 181  
 Кастельно Габриэль д'Орос де – 33  
 Катаев Валентин – 51  
 Кейви Ник – 190  
 Кирсанов Семен (подл. Семен Кортчик) – 62  
 Клочек Григорій – 161  
 Клюг Эдвард – 183  
 Княжнин Яков – 38  
 Кобейн Курт – 189  
 Коваленко Наталка – 199, 205  
 Коваль Ната – 188, 195  
 Ковальов Петро – 66, 79  
 Ковтун Георгий – 183  
 Козачинский Александр – 62  
 Кокошка Оскар – 179  
 Колісниченко Анатолій – 68  
 Кольбер Жан-Батист – 164  
 Коневской Иван – 52  
 Корганов Томас – 232, 236  
 Корниенко Иван (Корнієнко Іван) – 232, 236  
 Корнійчук Олександр – 73  
 Коробкова Наталя – 171–172  
 Корсов Богомир – 150  
 Котова Ольга – 68, 79  
 Коцюбинський Михайло – 81  
 Кошко Аркадий – 232, 236  
 Крашевский Юзеф Игнацы – 40  
 Кримп Мартин – 180  
 Кроуфорд Майкл – 161  
 Крупник Семен – 71  
 Куннас Тармо – 165, 170  
 Кунц Карл Фредерик – 155  
 Кшенек Эрнст – 178  
 Кьеркегор Серен – 152, 157, 176

## Л

Лавский Ярослав (Лавські Ярослав) – 9, 249–252  
 Лавуазье Антуан – 164  
 Ланжерон Александр – 41

Лебедев Николай – 229, 236  
 Лебединцева Наталя – 200, 205  
 Левицкий Александр – 44  
 Лейба Антон Йожик – 198–199, 205  
 Леру Гастон – 149, (152–158), 161, 164–165, 170  
 Линч Девид – 191  
 Липтуга Татьяна – 38–39, 41–44  
 Лист Ференц – 152  
 Литвинец Михал – 197  
 Лїмборський Ігор – 131, 136–137  
 Ллойд Уэббер Эндру – 179  
 Лозина-Лозинский Алексей – 52  
 Лотман Юрий – 163–164, 170  
 Луговик Микола – 161  
 Луков Валерий – 132, 137  
 Луков Владимир – 132, 137  
 Лундин Аксель – 53, 56–58  
 Лундстрем Олег – 70  
 Лущик Сергей – 52, 60  
 Лысик Евгений – 182  
 Людовік XIV, король – 164  
 Лярская Ядвига – 53

## М

Макарова Анна – 53  
 Макиавелли Николо – 213  
 Маккартни Пол – 70  
 Максименко Валентин – 44  
 Малевич Ирина – 165  
 Маленков Георгій – 72  
 Малиновский Альберт – 229, 236  
 Малиновский Артур – 138  
 Малишевский Витольд – 249, 251  
 Малютина Наталя (Малютіна Наталя) – 9, 71, 79, 185, 249–251  
 Мандельштам Осип – 51  
 Мансветова Лидия – 56, 57  
 Марат Жан-Поль – 164  
 Марли Боб – 189  
 Массне Жюль – 149, 177  
 Мейзерська Тетяна – 67, 70, 79  
 Мейсон Ник – 191  
 Меркьюри Фредди – 191–192  
 Мерло-Понти Мориса – 175  
 Митницький Едуард – 73  
 Миш'якова Наталя – 162

Міклін Максим – 202, 205  
 Моранди Франц – 38, 41  
 Морева Тамара – 147  
 Морозов Павел – 38  
 Москалец Константин – 189  
 Моцарт Вольфганг Амадей – 135,  
 140, 145, (149–157), 176  
 Мочалов Павел – 41  
 Мунк Эдвард – 178  
 Муратова Кира – 234–235, 250  
 Мурзакевич Николай – 41  
 Мусий Валентина – 159  
 Мусоргский Модест – 177  
 Мюллер Юрген – 162

## Н

Наенко Михайло – 130, 137  
 Найдорф Марк – 64, 79  
 Наконечников Яшка (Буксир) – 73  
 Натансон Георгій – 74  
 Нестьева Марина – 233, 237  
 Нечерда Борис – 68  
 Нечиталюк Ирина – 206  
 Николай I, царь – 38  
 Ницше Фридрих – 156  
 Ніколаєва Ганна – 64, 79  
 Новалис, псевд. (подл. Фридрих фон  
 Харденберг) – 139  
 Ньюман Эрнеста – 178

## О

Ободзінський Валерій – 70  
 Одоевский Владимир – 129, (139–  
 147), 250, 252  
 Олеша Юрий – 51  
 Онеггер Артур – 212  
 Островский Григорий – 229, 237  
 Отвиновский Марек – 197, 204  
 Ошеровський Матвій – 76

## П

Павел I, царь – 34  
 Павлов Николай – 129  
 Палечек Осип – 150  
 Пальтриниери Джiovани – 41  
 Пантыкин Александр – 180  
 Пендерецкий Кшиштоф – 181  
 Перро Шарль – 164

Перфецкий Станислав – 189, 201–  
 202  
 Петров Иван – 62  
 Пех Иоаким – 162  
 Підгородинський Володимир – 73  
 Платон – 189  
 Плоткін Григорій – 76  
 Поддубная Рита – 154, 158  
 Поліщук Ярослав – 81, 134, 137  
 Полевой Николай – 129  
 Понте Лоренцо да – 149  
 Прокофьев Сергей – 178  
 Просалова Віра – 161–162, 170  
 Пуччини Джакомо – 177  
 Пушкин Александр – 42, 44, 145

## Р

Рабле Франсуа – 164  
 Рапопорт Эльза – 51  
 Раппель Зина – 53  
 Расін Жак – 164  
 Рибас Александр де – 33  
 Рибас Иосиф де – 42  
 Римский-Корсаков Николай – 177  
 Робеспьер Максимилиан – 164  
 Розберг Михаил – 38–39  
 Роскис Дэвид – 66, 75, 79  
 Россини Джоаккино – 149, 177  
 Рубінштейн Сергій – 48  
 Рудель Жофре – 184  
 Рыбников Алексей – 179  
 Рымарь Наталья – 44

## С

Саариахо Кайя – 184  
 Садовская Марьяна – 192  
 Саенко Валентина – 68, 79  
 Самойлов Василий – 41  
 Самохвалов Александр – 181  
 Сандлер Оскар – 73, 76  
 Сартр Жан-Поль – 165  
 Сатосова Людмила – 71, 74  
 Сашина Мария – 53–54  
 Свербілова Тетяна – 185  
 Свињин Павел – 39  
 Северянин Игорь – 54  
 Сенкевич Генрих – 59  
 Сент-Экзюпери Антуан де – 211

Серов Александр – 212  
Серов Вадим – 72, 79  
Сеччи-Корси Ірена – 41  
Сибиряков Лев – 56  
Сидоренко Віктор – 68, 79  
Сикора Томаш – 197  
Синельников Николай – 56  
Скальковский Аполлон – 33–34, 40, 44  
Скорина Людмила – 185  
Словацкий Юлиуш – 134  
Слодердак Петр – 180  
Слонимский Сергей – 181  
Смелков Александр – 180–181  
Смолянинов Константин – 33, 36–37, 44  
Собольщиков-Самарин Николай – 56–57  
Соловейова Галина – 164  
Сологуб Владимир – 129  
Сорокин Владимир – 180  
Стігло Річард – 165  
Стайн Джозеф – 76  
Стасюк Анджей – 187  
Степанов Микола – 67, 79  
Стояновська Юлія – 165  
Строицын Петр (подл. Петр Коган) – 49, (52–58)

**Т**  
Тарковский Андрей – 190  
Тассистро Наталия – 41  
Тепляков Виктор – 38  
Терентьев Сергей – 70  
Тима Елизавета – 53  
Тименчик Роман – 52, 60  
Тимофеев Алексей – 129  
Тімашков Олексій – 162  
Тішуніна Наталія – 162  
Томон Тома Жан-Франсуа де – 38, 41–42  
Торичелли Георгий – 38, 41  
Трахтенберг Лев – 232, 237  
Трофийчук Микола – 161  
Тургенев Александр – 38  
Турьян Мариэтта – 141, 144–145  
Тутишкін Андрій – 73

**У**  
Урсын-Немцевич Юлиан – 38  
Утьосов Леонід – 70, 75

**Ф**  
Фалик Юрий – 179  
Фарберович Макс – 67, 69, 79  
Федорович Яцек – 197  
Фельнер Фердинанд – 44  
Фет Афанасий – 156, 158  
Филиппова Юлия – 179, 185  
Фиолетов Анатолий (подл. Натан Шор) – 51, 52  
Фишер-Лихте Эрика – 200, 205  
Флит Борис – 47  
Фортунатов Прокофий – 36  
Фрейд Зигмунд – 177  
Фролов Иван – 232, 236  
Фуке Николая – 164  
Фуко Мишель – 176, 183, 185

**Х**  
Харник Шелдон – 76  
Харт Чарльз – 165  
Хендрикс Джимми – 189  
Херсонський Борис – 66, 79  
Хоменко Катерина – 45  
Хрущов Микита – 67

**Ц**  
Цагарели Георгий – 52  
Ципко Александр – 71, 77, 79  
Циховська Елліна – 161  
Цодоков Евгений – 177–178, 185  
Цумтор Петер Конрадин – 197, 199

**Ч**  
Чайковский Петр – 177, 179  
Чапек Йозеф – (209–214)  
Чапек Карел – 209, 210, 211  
Чарнецкий Владимир – 33, 44  
Чекалов Кирилл – 149, 151, 158  
Челомбитько Галина – 182, 185  
Чепулковский Павел – 197  
Чернина Любовь – 66, 79  
Черноиваненко Евгений (Євген Черноіваненко) – 172, 215, 249, 251  
Черчилль Уинстон – 209

**Ш**

Шайнпфлюг Карел – 209, 214  
Шайнпфлюг Карел – 210  
Шайнпфлюгова Ольга – 212, 214  
Шак Татьяна – 235, 237  
Шалагінов Борис – 152, 158  
Шаляпин Федор – 47  
Шаматажи Дмитрий – 44  
Шапинская Екатерина – 177–178,  
180, 185  
Шаховский Александр – 37, 41  
Швуїм Костянтин – 70  
Шевченко Тарас (псевд. Кобзар  
Дармограй) – (129–135), 137,  
250, 252  
Шевченко Татьяна – 196  
Шенгели Георгий – 51, 52  
Шеренговий Олекса – 68  
Шнитке Альфред – 180–181

Шолом-Алейхем (подл. Соломон  
Рабинович) – 73  
Шостакович Дмитрий – 178–179  
Шрьотер Йенс – 162–163  
Штекель Михаил – 198, 205  
Штерн Лев – 68, 79  
Штраус Рихард – 152  
Шульц Бруно – 200  
Шумахер Джоел – 161  
Шуть Валентина – 191, 195

**Щ**

Щепкин Павел – 41  
Щурова Татьяна – 47, 49, 73, 79

**Я**

Яворская Елена – 60–62  
Ямпольский Михаил – 230, 235, 237  
Ярыгина Елена – 188, 195

Оpracował: Krzysztof Rutkowski



**NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA  
„COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA”**

**Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”  
Uniwersytetu w Białymstoku  
Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku  
Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene”**

**TOMY WYDANE:**

1. *Teodor Bujnicki. Ostatni bard Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. Tadeusz Bujnicki, Białystok 2012.
2. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria I: *Świadectwa i interpretacje*, red. Barbara Olech i Jarosław Ławski, Białystok 2013.
3. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria I: *Prace dedykowane Profesorowi Swietłanowi Musijenko*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
4. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria II: *Wiktor Choriew in memoriam*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
5. Grzegorz Czerwiński, *Sprawozdania z podróży muftiego Jakuba Szynkiewicza. Źródła, omówienie, interpretacja*, red. tomu Jarosław Ławski i Grzegorz Kowalski, Białystok 2013.
6. *Sybir. Wysiedlenia – Losy – Świadectwa*, red. Jarosław Ławski, Sylwia Trzeciakowska i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
7. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria II: *W blasku i w cieniu historii*, red. Barbara Olech, Jarosław Ławski i Grzegorz Kowalski, Białystok 2014.
8. Tadeusz Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia*, red. Michał Siedlecki i Łukasz Zabielski, Białystok 2014.
9. Stanisław Kryczyński, *Wspomnienia. Utwory poetyckie. Eseje*, wstęp, wybór i oprac. Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014.
10. *Podróże do serca islamu. Antologia międzywojennego reportażu polskich Tatarów*, wstęp, wybór i opracowanie Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014.
11. *Драматургия в ракурсах новейших теоретических исследований / Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. Natalia Malutina i Jarosław Ławski, Białystok–Odessa 2014.
12. *Wielokulturowy świat Siegfrieda Lenza. Studia*, red. Jarosław Ławski i Rafał Żytniec, Białystok–Ełk 2014.
13. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria III: *Kobieta żydowska*, red. Anna Janicka, Jarosław Ławski i Barbara Olech, Białystok 2015.

14. *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.) / Aesthetic Aspects of the Literature of Polish, Belarusian and Lithuanian Tatars (XVIth–XXIst century) / Эстетические аспекты литературы польских, белорусских и литовских татар (XVI–XXI вв.)*, edited by Grzegorz Czerwiński and Artur Konopacki, Białystok 2015.
15. Edward Małek, *Gdzie jest moja Ojczyzna? Wspomnienia*, oprac. tekstu, wstęp, red. tomu Jarosław Ławski, przedślowie Dariusz Zuber, Białystok–Ełk 2016.
16. *Wschód muzulmański w literaturze polskiej. Idee i obrazy*, red. Grzegorz Czerwiński, Artur Konopacki, Białystok 2016.
17. *Bibliotheca mundi. Studia bibliologiczne ofiarowane Janowi Leończukowi*, red. Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski, Białystok 2016.
18. *Żydzi wschodniej Polski, Seria IV: Uczeni żydowscy*, red. Grzegorz Czerwiński i Jarosław Ławski, Białystok 2016.
19. Ewa Pańkowska, *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*, Białystok 2016.
20. Andrzej Rataj, *Stefania Ulanowska. Tajemniczy życiorys, niepublikowane fragmenty twórczości*, Białystok 2016.
21. *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia / Одеса у слов'янських літературах / Odessa in Slavonic Literatures. Studies*, edited by Jarosław Ławski, Natalia Maliutina / ред. Ярослав Лавський, Наталія Малютіна, Jarosław Ławski, Natalia Maliutina, Białystok–Odessa 2016.
22. Aleksandra Kołodziejczak, „*Moje wspomnienia*” *Księcia Włodzimierza Mieszczerzkiego. Poetyka – Portret elity rosyjskiej – Wizja kultury polskiej*, Białystok 2016.
23. Joanna Dziedzic, *Fiodor Tiutczew i jego dzieło. Człowiek – przyroda – historiozofia – estetyka*, Białystok 2016.
24. Weronika Biegluk-Leś, *Gry językowe w rosyjskiej prozie postmodernistycznej. Między poetyką a filozofią języka*, Białystok 2016.
25. *Zygmunt Gloger. Pisarz, myśliciel, uczoney. Studia*, red. nauk. Jarosław Ławski, Jan Leończuk, Łukasz Zabielski, Białystok 2016.
26. Krzysztof Kurianiuk, *Wielka podlaska zmiana. Obrazy świata polskiej transformacji systemowej w reportażach Polskiego Radia Białystok w latach 1989–1999*, Białystok 2016.
27. *Żydzi wschodniej Polski, Seria V: W kręgu judaizmu*, red. Jarosław Ławski, Iwona E. Rusek, Białystok 2017.
28. *Zagadnienia bilingwizmu, seria I: Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. Andrzej Baranow, Jarosław Ławski, Białystok 2017.
29. *Wschód muzulmański w ujęciu interdyscyplinarnym. Ludzie – teksty – historia*, red. nauk. Grzegorz Czerwiński, Artur Konopacki, Białystok 2017.
30. Barbara Noworłoska, *Kultura literacka Podlasia. Szkice*, Białystok 2017.
31. *Protestanci na Mazurach. Historia i literatura. Szkice*, red. Jarosław Ławski, Dariusz Zuber, Kazimierz Bogusz, Białystok–Ełk 2017.

32. Ełk – źródła do dziejów miasta [w przygotowaniu].
33. *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka. Studia*, red. Natalia Maliutina i Jarosław Ławski, Białystok – Odessa 2018.
34. *Ali Woronowicz i Mustafa Aleksandrowicz w Egipcie. Materiały źródłowe i publicystyka*, wstęp, wybór i opracowanie Grzegorz Czerwiński, Eugenia Maksimowicz, Białystok 2019.
35. Jacek Juskiewicz, *Odessa w literaturze polskiej lat 1804–1843. Szkice*, Białystok 2018.
36. *Żydzi Wschodniej Polski, Seria VI: Żydzi białostoccy: od początków do 1939 roku*, red. nauk. Jarosław Ławski, Kamil K. Pilichiewicz, Anna Wydrycka, Białystok 2018.
37. *Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury. Studia i głosy*, red. nauk. Jarosław Ławski i Swietłana Musijenko, Białystok–Grodno 2019.
38. Nina Taylor-Terlecka, *The Lithuanian Landscape Tradition in the Novels of Tadeusz Konwicki*, Białystok 2018.
39. *Powstanie styczniowe. Reinterpretacje pamięci. Studia*, red. nauk. Jarosław Ławski, Iwona E. Rusek, Paweł Wojciechowski, Białystok 2019.
40. *Uniwersytet XXI wieku nauka i lokalność. Studia*, red. nauk. Jarosław Ławski i Kamil K. Pilichiewicz, Białystok 2018.
41. *Odessa, muzyka, literatura. Ukraińsko-polski transfer kulturowy. Studia*, redakcja naukowa Natalia Maliutina, Weronika Biegluk-Leś, wstęp i układ Jarosław Ławski, Białystok – Odessa 2019.