

**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», «Sігал 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 спина, 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, щедривки, 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: придиричivoго 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*, Брустури 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 Anrukovich 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? „Самогон” – 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 – „Cynamon” (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: «поеднання 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*, Юрий Андрухович. *Самогон*. (специальное украинское издание). Электронный ресурс: <http://umka.com/rus/catalogue/poetic-rock/samohon-special-ukrainian-release.html>.

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

<sup>5</sup> Наталка Коваленко, *Юрій Андрухович презентує новий альбом „Цинамон”*. Электронный 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-karbid-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 затулює 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 zbguc.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 demagoguery. 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. Kowalczykowa, *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 omieszkął 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 zaspąną, 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 świateł” 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 mieszczańskiej, 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 czarodziejskiej. 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, pożądaných 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 przyzwyczajęń. 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. Kowalczykowska, 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-Jadczyk 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.
- Kowalczykowa A., *Preromantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 781.
- Maciejewski J., *Dramat*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, 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 устопуи* 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 „wycucie 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 rozmiłowana 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 Andriuszy 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 Zará 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.
- Корнієнко 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 (Książnica Podlaska)



Obrady plenarne. Występuje: dr hab. Anna Janicka (UwB).  
Za stołem: prof. W. Musij (Odessa), dr R. Szymula (UwB)



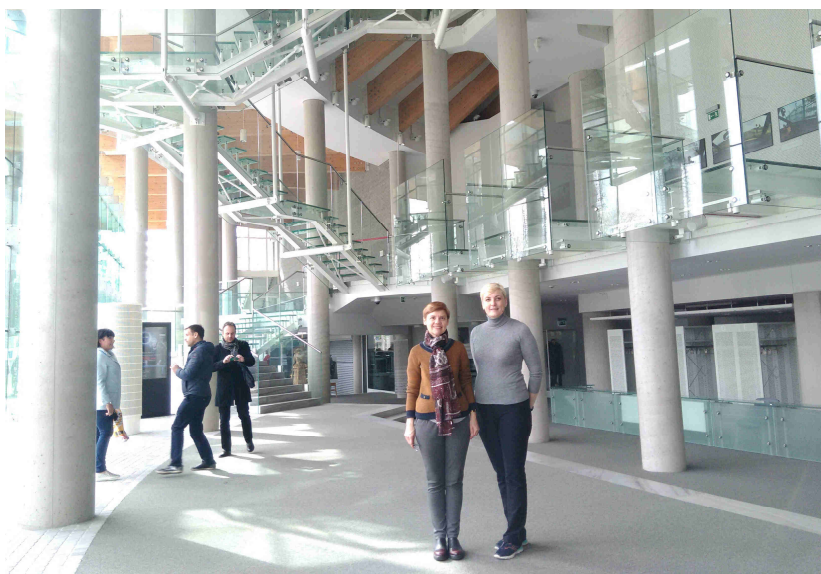
Obrady plenarne prowadzą: prof. N. Maliutina (Odessa),  
i dr R. Szymula (UwB). Przemawia prof. W. Musij (Odessa)



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 Waclaw – 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  
Czwórnóg-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 Wacław – 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 Rościsław – 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  
 Stanisz 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  
 Szainki 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 Наталія – 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 Эндрю – 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 Наталія) – 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  
 Николаева 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  
 Слoderдак Петр – 180  
 Слонимский Сергей – 181  
 Смелков Александр – 180–181  
 Смольянинов Константин – 33, 36–37, 44  
 Соболящиков-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 Сергій – 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  
 Трофійчук 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  
 Фиолиетов 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, uczony. 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 Noworloska, *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.