

**STUDENCKIE  
ZESZYTY NAUKOWE  
WKOŁO ROSJI**

**NR 3/2015**

Redakcja naukowa:  
dr hab. Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz, prof. UJ  
dr Aleksander Wawrzyńczak

Redaktor naczelna:  
Patrycja Kusior

Redakcja:  
Aleksandra Koziol  
Martyna Włosowicz

Korekta:  
Aleksandra Koziol  
Patrycja Kusior  
Martyna Włosowicz

Okladka:  
Martyna Włosowicz

Nakład:  
250 egzemplarzy

Skład i druk:  
AT Wydawnictwo / AT Group  
ul. Gabrieli Zapolskiej 38/405  
30-126 Kraków, [www.atwydawnictwo.pl](http://www.atwydawnictwo.pl)

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych UJ

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy

ISSN 1898-4444

Adres redakcji:  
Kolo Naukowe Studentów Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ  
(W)Kolo Rosji  
ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków  
<http://wkolorosji.wordpress.com/>  
e-mail: [zeszytynaukowe@gmail.com](mailto:zeszytynaukowe@gmail.com)



## SPIS TREŚCI

### I. Dział literaturoznawczy

- Aleksandra Koziol  
*Satyra w «Martwych duszach» Nikolaja Gogola*..... 7
- Sylwia Marszałek  
*Wielogłosowy chaos w świecie Fiodora Dostojewskiego*..... 13
- Joanna Roś  
*Europejskie dżumy. Kilka refleksji wokół «Choroby Libenkrafta» Ołeksandra Irwaneća*..... 21

### II. Dział kulturoznawczy

- Iga Machoń  
*Полиглотизм культуры. «Картины Зинаиды Серебряковой. Балет»*..... 31

### III. Recenzje

- Iga Machoń  
*Попытка понять «Испытание». Рецензия на фильм*..... 41



# **I. Dział literaturoznawczy**



## Aleksandra Koziot

Filologia rosyjska, I SUM, UJ

---

### SATYRA W *MARTWYCH DUSZACH* NIKOŁAJA GOGOLA

Satyra *Martwych dusz*, utworu powstałego w 1842 roku, jest wynikiem połączenia ze sobą dwóch istotnych czynników – po pierwsze, wnikliwej analizy rzeczywistości, jej postrzegania i rozumienia przez Nikołaja Wasiliewicza Gogola, po drugie zaś, następstwem czasów. Nikołaj Gogol, żywo przejęty zepsuciem otaczającej go rzeczywistości, w swych utworach wyrażał głęboką troskę o stan narodu rosyjskiego. Co więcej, jako prekursor szkoły naturalnej w literaturze rosyjskiej<sup>1</sup>, która za cel stawiała sobie przede wszystkim przedstawienie życia codziennego jednostek i społeczeństw z perspektywy tzw. narratora wszechwiedzącego, mającego służyć ujednoczeniu i uporządkowaniu wiedzy o świecie, podejmował próby coraz dokładniejszego uchwycenia ówczesnego świata, jego dzieło natomiast zapoczątkowało nowy okres w literaturze rosyjskiej – okres realizmu krytycznego<sup>2</sup>.

Użycie satyry w *Martwych duszach* było zabiegiem celowym, wyprowadzonym z humoru romantycznego, ściśle wiążącego ze sobą elementy komiczne z poważnymi. Gogolowski „śmiesz przez łzy” (jako charakterystyczny dla całej twórczości autora) miał za zadanie nakłonić czytelnika do głębszych przemyśleń czy też filozoficznych rozważań, prowadzących z kolei do wcale nie zabawnych refleksji<sup>3</sup>. Służył więc przede wszystkim jako oręż do walki ze złem i niesprawiedliwością społeczną<sup>4</sup>. Realizm w tym miejscu ustępuje zatem miejsca satyrze, a wyolbrzymienie określonych cech i zjawisk pozwala ukazać je czytelnikowi w karykaturalnym świetle<sup>5</sup>.

Utwór ten, dzieło dojrzałego artysty, wpisuje się w oskarżycielski nurt twórczości Gogola. Mimo to wciąż widać rozkwit zdolności artystycznego wyrazu autora, gdyż w poemacie-powieści pojawiają się chwytby dotąd przez niego nie stosowane<sup>6</sup>. W założeniu, miała to być pierwsza część eposu o Rosji na wzór *Boskiej komedii* Dantego.

---

<sup>1</sup> B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 90.

<sup>2</sup> A. Walicki, *Wstęp*, [w:] *Martwe dusze*, Mikołaj Gogol, tłum. Andrzej Walicki, Wrocław 1956, s. IX.

<sup>3</sup> B. Galster, *Mikołaj Gogol*, s. 136.

<sup>4</sup> М. Б. Храпченко, *Мёртвые души II. В. Гоголя*, Москва 1952, s. 99.

<sup>5</sup> B. Galster, *Mikołaj Gogol*, s. 142.

<sup>6</sup> М. Б. Храпченко, *Мёртвые души...*, s. 101.

W pełni zrealizowana została jednak tylko omawiana, pierwsza część – gogolowskie „piekło”.

Główny wątek utworu stanowi próba wzbogacenia się głównego bohatera – Cziczikowa. Ten przebiegły człowiek wpada na pomysł iście diabelski, a mianowicie zakupu „martwych dusz”, czyli chłopów fizycznie martwych, zaliczanych jednak do czasu kolejnej rewizji w poczet żywych. Poprzez zastawienie ich w radzie opiekuńczej Cziczikow chciał zagwarantować sobie kapitał początkowy dla dalszego bogacenia się. Aby cały plan mógł się powieść, główny bohater starał się zjednać sobie nie tylko potencjalnych sprzedawców, ale także przychylnie nastawić do siebie wyższe warstwy miejskie – wszystkich musiał bowiem nakłonić do podejrzonej transakcji.

Już po krótkim zarysie fabuły wyraźnie wylania się główna problematyka utworu. Gogol zatrwożony był bowiem stanem tak rosyjskiego społeczeństwa, jak i państwowego prawodawstwa, w którym destrukcyjną rolę pełnił nie tylko każdy z obywateli, ale również sam ustroj, stanowiący niejako podglebie wszelkich wypaczeń. Poprzez bogate przedstawienie typów ziemiańskich autor ukazał czytelnikowi Rosję jako krainę ludzi ulomnych i pustych duchowo – ludzi martwych, opierających się na wielowiekowej tradycji społecznego pasożytnictwa. Ten odpychający obraz służyć miał przede wszystkim jako akt oskarżenia wobec ustroju pańszczyźnianego oraz monarchii biurokratycznej<sup>7</sup>.

Publikacja *Martwych dusz* wywołała ogromne poruszenie w rosyjskim społeczeństwie. Rozpoczęły się otwarte ataki na Gogola. Oskarżano go nie tylko o szkalowanie, ale nawet zdradę swojego narodu! Jedynie grupa nieprzychylnie nastawionych wobec caratu, m.in. krytyk Wissarion Bieleński, docenili dzieło i określili je znakomitą satyrą Rosji czasów Mikołaja I. Trudno bowiem nie zgodzić się, iż to właśnie reżim cara stworzył państwo policyjne oparte na donosicielstwie, a także utrwalil system wszechwładnej biurokracji, sprzyjające wszelkim wypaczeniom społecznym<sup>8</sup>.

Ogromna krytyka, z jaką spotkał się pisarz, nie mogła pozostać bez echa. Znacznie odbiła się na zdrowiu Gogola, który pod jej wpływem popadł w depresję. Głęboka miłość do Rosji i rosnące poczucie winy doprowadziły go do konstatacji, jakoby własny naród umyślnie przedstawił w niekorzystnym, zafalszowanym świetle, co w konsekwencji skłoniło go do korekty własnej twórczości. Choć podjął próby rewizji, drugi tom *Martwych dusz* nigdy nie został ukończony. Główną przyczyną tego stanu rzeczy była sprzeczność wewnętrzna, w jaką popadł autor<sup>9</sup>.

W *Martwych duszach* odnaleźć możemy zjawisko „ruchów komicznych”, ukazujących ewolucję w postrzeganiu zdarzeń przez autora. Składa się na nie humor subiektywny, który wraz z postępującą analizą sytuacji zmienia się w obiektywny – opisywany wątek traci bowiem charakter jedynie komiczny, a zyskuje bardziej poważne, głębsze

<sup>7</sup> М. Б. Храпченко, *Мёртвые души...*, s. 100.

<sup>8</sup> A. Walicki, *Wstęp*, s. III-IV.

<sup>9</sup> Ibidem, s. CIV-CV.



oblicze. Takie przeniesienie czytelnika od beztroskiego komizmu do filozoficznych refleksji jest jedną ze składowych satyry nie tylko w *Martwych duszach*, ale stanowi ważny element w twórczości Gogola w ogóle<sup>10</sup>.

Nikołaj Gogol w mistrzowski sposób posługuje się różnego rodzaju chwytami komicznymi, które wspólnie składają się na satyryczny obraz świata przedstawionego. Najbardziej ogólnym, występującym właściwie w całym utworze, jest pozorna prostoduszność i naiwność, poprzez którą wzmocniona zostaje tylko ciętość opisów<sup>11</sup>:

Полицеймейстер был некоторым образом отец и благотворитель в городе. Он был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостинный двор навещался, как в собственную кладовую. Вообще он сидел, как говорится, на своем месте и должность свою постигнул в совершенстве<sup>12</sup>.

Poprzez użycie ostrej ironii i satyry Gogol maluje słowem swoich bohaterów, przedstawicieli drobnego i średniego ziemiaństwa. Niby przypadkiem, jedynie dla uzupełnienia charakterystyki, autor wplata różnego rodzaju złośliwe konstatacje, niejednokrotnie posługując się hiperbolą<sup>13</sup>:

Увы! Толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особенным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда; их существование как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые, и уже если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрептит и утнется под ними, а уж они не слетят [s. 42-43].

W *Martwych duszach* czytelnik odnajdzie też szeroką gamę postaci, z których część nosi imiona znaczące czy też po prostu absurdalne, jak chociażby Dojeżdżaj Nie Dojedziesz, Sprechen Sie Deutsch czy Macdonald Karłowicz, również wprowadzające element humorystyczny<sup>14</sup>. I tak Maniłow wydaje się uosobieniem kulturalnego, dostojnego i głębokiego duchowo człowieka, podczas gdy faktycznie wiele mu do duchowej głębi brakuje, jest raczej sentymentalnym gadułą. Obywatelka ziemska Koroboczka nie potrafi pojąć więcej, niż obejmuje jej gospodarstwo. Nozdriow stara się przedstawić siebie jako człowieka wielkich czynów i niespożytej energii, jednak jego opowieści sprowadzają się po prostu do wierutnych bzdur i kłamstw, a usposobienie prowadzi do ciągłych awantur. Niedźwiedź-Sobakiewicz pełen jest pogardy wobec ludzi, któ-

---

<sup>10</sup> B. Galster, *Nikołaj Gogol*, s. 138.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Н. В. Гоголь, *Мертвые души*, Москва 1979, с. 169. Wszystkie cytaty z utworu na podstawie tego wydania. Numer strony podaję w nawiasie po cytacie.

<sup>13</sup> B. Galster, *Nikołaj Gogol*, s. 138-139.

<sup>14</sup> R. Peace, *The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N. V. Gogol and their Place in the Russian Literary Tradition*, Cambridge 1981, s. 269.

rych uważa za oszustów, podczas gdy sam okazuje się być takim, jedyne zaś, na co ma wzgląd, to suty posilek. Pluszkin zbiera wszelkie niepotrzebne przedmioty (zaniedbując przy tym rzeczy naprawdę ważne), przekonany o wielkiej słuszności swoich działań okazuje się człowiekiem małostkowym. Cziczikow wreszcie pod maską człowieka kulturalnego, milego i całkowicie bezinteresownego skrywa amoralnego egocentryka i dobrokiewicza. Z resztą bohaterów utworu łączy go pochodzenie, zasadniczo różni jednak majątek (a właściwie jego brak), co rodzi kompleksy i w efekcie prowadzi do chorobliwej żądzy ich zdobycia<sup>15</sup>.

Satyryczne przedstawienie postaci jest nierozzerwalnie związane ze sferą życiową. Uogólnione charaktery służą bowiem nie tylko przedstawieniu szeregu uniwersalnych przywar, ale także przedstawieniu zależności jednostki od środowiska, w którym żyje<sup>16</sup>:

Вот какой был Ноздрев! Может быть, назовут его характером избитым, станут говорить, что теперь нет уже Ноздрева. Увы! несправедливы будут те, которые станут говорить так. Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком [s. 96].

Pod zasloną równego druku i pięknych wstążeczek przewiązywanych na aktach sprzedaży „martwych dusz” ukazana została szlachta wyzuta z jakichkolwiek uczuć wobec poddanych im chłopów – traktowani są oni bowiem wyłącznie jako żywy inwentarz. Ich właściciele natomiast stają się podobni handlarzom ludźmi, jako że tego typu transakcji dokonaliby bez skrupułów również na żywych mężczyznach<sup>17</sup>. Jedyne, co rodzi niepokój panów, to ewentualny bunt przesiedlanych i związane z tym koszty opanowania sytuacji, sami zaś chłopci są wyłącznie obiektem transakcji, przedmiotem pozbawionym w ich oczach wszelkich cech człowieczeństwa:

Да, конечно, мертвые, - сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, кто они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил: - Впрочем, и то сказать что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди [s. 125].

Gogol w swej satyrze był do tego stopnia bezlitosny, że nie pominął żadnej zasługującej krytyki ulomności. W utworze ukazał więc także szereg portretów kobiecych, których próżność i trywialne podejście do życia nie mogły w jego mniemaniu pozostać bez komentarza. Te na pozór delikatne istoty w rzeczywistości władają mężczyznami. Są ponadto chciwe i zawistne – wydają niestworzone sumy na suknie i bale, daleko im

<sup>15</sup> М. Б. Храпченко, *Мёртвые души*, s. 100.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> А. Wállicki, *Wstęp*, s. XLIII-XLIV.

też do głębszych rozmyślań na temat życia i otaczającej rzeczywistości<sup>18</sup>. Co w zderzeniu z podobnymi konstatacjami jeszcze bardziej tragiczne to fakt, że Gogol podkreśla dobrą z natury stronę człowieka, całą winą obarczając zgniliznę społeczną, poprzez wychowanie zarażając kolejne pokolenia:

Она теперь как дитя, все в ней просто, она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться. Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выдет дрянь! Вот пусть-на только за нее примутся теперь маменьки и тетушки. В один год так ее наполнят всяким бабьем, что сам родной отец не узнает. Откуда возьмется и надутость, и чопорность, станет ворочаться по вытверженным наставлениям, станет ломать голову и придумывать, с кем, и как, и сколько нужно говорить, как на кого смотреть, всякую минуту будет бояться, чтобы не сказать больше, чем нужно, запутается наконец сама, и кончится тем, что станет наконец врать всю жизнь, и выдет просто черт знает что [s. 115]!

Cały tok narracyjny przesiąknięty został satyrą, dzięki której najlepiej wyraża się sens społeczny utworu. Jest on pełen sarkazmu, często uwidacznia się przy tym rozbieżność między stylem a treścią w narracji. Dzięki niej Gogol w pełni zdołał wyrazić swój stosunek do prezentowanego świata, któremu zarzucał hipokryzję i ulomność:

И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!.. - Держи, держи, дурак! - кричал Чичиков Селифану. - Вот я тебя палашом! - кричал скакавший навстречу фельдъегерь, с усами в аршин. - Не видишь, леший дери твою душу, казенный экипаж. - И, как призывак, исчезнула с громом и пылью тройка [s. 237].

W charakterystyczny sposób autor drwi ze świata, w którym, jego zdaniem, pełno jest nonsensów i absurdów. Brak jest logicznego ciągu zdarzeń, większości z nich nie przydaje się odpowiedniej rangi, a prym wiedzie potężna plotka<sup>19</sup>.

Co stanowi o wartości „*Martwych dusz*” to rezygnacja przez Gogola z pouczeń, które mogłyby w jego mniemaniu jedynie osłabić założenie artystyczne. Unikał komentarza, nie komplikował zbytwno wątku fabularnego, wprowadzał postacie jedynie realne – za wszelką cenę unikał występowania postaci całkowicie dobrych, podobnie jak i szczęśliwych zakończeń<sup>20</sup>. Daleko mu jednak było do psychologicznych opisów postaci, na głównym miejscu znajdowała się fabuła, pełniąca funkcję organizatora całego utworu. To dzięki niej powstawały plastyczne kreacje postaci<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> R. Peace, *The Enigma of Gogol...*, s. 266.

<sup>19</sup> B. Galster, *Mikołaj Gogol*, s. 139-140.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 140-141.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 143-144.

Wiele jeszcze można by z pewnością wyluskać z *Martwych dusz* charakterystycznych przykładów, podawać kolejne przywary i sytuacje komiczne oraz odkrywać ich właściwe znaczenie. Stopniowo cała miejscowość wciągnięta została bowiem w groteskową grę, słowa przestały mieć znaczenie, a związki logiczne między wydarzeniami całkowicie przestały istnieć. Dla Gogola-satyryka, wykazującego się niezwykłą pomysłowością w przedstawianiu absurdalności otaczającego go świata, ten sposób osvajania trudnej rzeczywistości i mówienia o sprawach ważkich wydawał się najbardziej przystępny czytelnikowi. Z perspektywy czasu nietrudno więc zrozumieć zjadliwą krytykę utworu – tylko odnalezienie w *Martwych duszach* cech właściwych sobie mogło wywołać w społeczeństwie podobną reakcję.

## BIBLIOGRAFIA

- H. B. Гоголь, *Мертвые души*, Москва 1979.  
M. Б. Храпченко, *Мёртвые души II. В. Гоголя*, Москва 1952.  
B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967.  
A. Walicki, *Wstęp*, [w:] *Martwe dusze*, Mikołaj Gogol, tłum. Andrzej Walicki, Wrocław 1956.  
R. Peace, *The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N. V. Gogol and their Place in the Russian Literary Tradition*, Cambridge 1981.

## WIELOGŁOSOWY CHAOS W ŚWIECIE FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

*Okrutny talent*<sup>1</sup> – tak oto współcześni ochrzczili Dostojewskiego. Niewątpliwie sam autor sumiennie zapracował na to niebanalne dookreślenie. Tworząc na pograniczu literatury, filozofii i szaleństwa, skomponował ociekające tajemnicą powieści, które wiodą za nosy badaczy literatury do dnia dzisiejszego. Mrok i zamęt zdają się być nieodzownym elementem twórczości Fiodora Michajłowicza – posłużyły mu one niczym artyście z krwi i kości do wydobycia choćby najmniejszych promieni światła, bo jak pisał zaprzyjaźniony z autorem Apollon Majkow: *Im noc ciemniejsza – tym gwiazdy jaśniejsze...*<sup>2</sup>. Ja tym rzeźbiarskim zabiegom podkreślania światło-cienia przyjrę się nieco bliżej, starając się podglądać Filozofa Tragedii w jego dziele tworzenia.

Zanim zanurzymy się w ideologię dzieł Fiodora Dostojewskiego, warto skupić się na poetyce jego utworów, w tym zaś jej podstawowej składowej – narracji. Już w tym aspekcie widać absolutną niecodziennność, a także nowatorstwo autora, które nadają głębi tekstom. Narracja we wszystkich jego dziełach nie jest skonstruowana na klasycznej zasadzie monolitu, można wręcz powiedzieć, że z owej zasady Dostojewski całkowicie rezygnuje. Każdy z powołanych do życia bohaterów ma swój głos, najczęściej zabierany w sytuacji dialogów. To na nich buduje Dostojewski strukturę utworów, to one także stanowią płaszczyznę ideową. W ten sposób obserwować możemy bohaterów w konfrontacji ze środowiskiem, często z różnych stron i pod różnymi kątami. W poetyce determinanty polilogowej, na której opiera się świat Fiodora Michajłowicza, chodzi o zderzenie wydarzeń, konfrontację postaci, dyskusje i konflikty, i umieszczanie ich w kontekście<sup>3</sup>. Nierzadko przesiąknięty ekspresyjnością dialog (znaki interpunkcyjne pod postacią wielokropków, wykrzykników, czy pytańników z przesadą stosowane są przez Dostojewskiego) jawi się polem bitwy. Specyficzną zaś formą tego dialogu jest dialog głuchy o kształcie monologu wewnętrznego. Taką formę

---

<sup>1</sup> Określenie to po raz pierwszy padło z ust Nikołaja Michajłowskiego (1842-1904), socjologa, publicyisty, krytyka literackiego, a także ideologa narodnictwa.

<sup>2</sup> А. Майков, \**He говори, что нет спасенья...* („Чем ночь темней, тем ярче звезды”).

<sup>3</sup> H. Brzoza, *Dostojewski – myśl a forma*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984, s. 17.

przyjmuje chociażby wewnętrzny „proto strumień świadomości” Rodiona Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*:

А любопытно, есть ли у господина Лужина ордена; об заклад бьюсь, что Анна в петлице есть и что он ее на обеды у подрядчиков и у купцов надевает. Пожалуй, и на свадьбу свою наденет! А впрочем, черт с ним!.. ... Ну да уж пусть мамаша, уж бог с ней, она уж такая, но Дуня-то что? Дунечка, милая, ведь я знаю вас!<sup>4</sup>

Ważnym czynnikiem w budowie polifonicznych dyskursów jest niewątpliwie konstrukcja idiolektów tworzonych w ramach konkretnych personaży. Poprzez dbałość o ten szczegół można mówić o zagadnieniu dialogu idei<sup>5</sup>, noszącym znamiona dramatyczne, a więc idąc tym tropem także o zabiegu udramatyzowania prozy. Ten sam Michaił Bachtin, który wykreował teorię polifonii twórczości Dostojewskiego, wspominał o swego rodzaju „myśleniu głosami”. Z jednej strony nie koncentruje to punktu ciężkości wokół jednej postaci, wysłuchujemy pełnej skali dźwięków, każdy ma prawo do znalezienia swojego miejsca w sporach. To stawia czytelnika, poznającego dorobek twórczy tego najbardziej znanego spośród rosyjskich literatów, w pozycji oceny obiektywnej. Obiektywizm ten jednak jest mocno pozorny, bowiem do kreowania naszych osądów używa Fiodor Michajłowicz innych zabiegów poetyckich (w postaci „sztuczek i wybiegów”). Dostojewski jawnie sięga do naszych sumień, odwołując się do kwestii miłosierdzia czy grzechów odpuszczenia. Za przykład niech posłuży postać Raskolnikowa – bądź co bądź – potrójnego mordercy! Jednak poprzez obudzone w nas współczucie w jakiś sposób sprzyjamy mu, dopingujemy w przemianie, dokonujemy aktu pokuty.

Innym sposobem rezonowania nadrzędnych idei autora są charakterystyczne dla Dostojewskiego postaci o pewnym zarysie świętości, których głównym zadaniem jest zbawienie innych. Ałosza z *Braci Karamazow*, Sonia ze *Zbrodni i kary*, Daria z *Biesów* – swoją dobrotliwością, unізieniem, naiwnością religii, prostoduszną tkliwością, a także poświęceniem mają wcielić się w rolę bezskrzydłych, ludzkich aniołów na drogach swoich bliskich. Dwie ostatnie bohaterki tworzą również kategorię o innym profilu – kobiet, które odkupią zgubione dusze zbrodniarzy. Dostojewski miał do podobnych portretów płci pięknej jawną słabość. Między wspomnianymi Sonią i Darią istnieje pewna fundamentalna różnica – misja chrystianizacyjna Sofii (Mądrości Bożej!). Marmieladow udaje się, Daria zaś nie zdoła odciążyc grzesznej duszy Nikołaja Stawrogina. Można jednak pokusić się o pewien zgodny z filozofią Władimira Solowiowa<sup>6</sup> wnio-

<sup>4</sup> Ф. Достоевский, *Преступление и наказание*, Эксмо, Москва 2001, с. 22.

<sup>5</sup> H. Brzoza, *Dostojewski...*, s. 18.

<sup>6</sup> Nawiązanie do tezy Władimira Solowiowa, rosyjskiego myśliciela religijnego, poety, słowianofila i mesjanisty, filozofa „wiecznej kobiecości”, dotyczącej zbawienia przez czynnik kalos (gr. καλός), czyli piękno i dobro zarazem.

sek: podług Dostojewskiego siła jest kobietą (poprzez wcielenie piękna, także w ujęciu duchowym).

W związku z pewnym aspektem muzyczności zagadnienia polifoniczności w pracach Fiodora Michajłowicza doszukiwano się również analogii wobec twórczości Piotra Czajkowskiego, a dokładniej jego symfonii<sup>7</sup>.

Poza wielogłosowością narracyjną „firmowym” zabiegiem stosowanym przez Dostojewskiego jest poetyka dysonansu. Każdy z plejady bohaterów naszego Mistrza, choćby mocno drugo- a nawet trzecioplanowy, naznaczony jest piętnem dywergencji i rozdarcia, nieszczęściem, które jest wypadkową sprzecznych i nierzadko wykluczających się faktorów charakteru. To doprowadza ich do „stanów pasyjnych”, podczas których ujawnieniu zostają poddane ich antytetyczne myśli i zachowania. Świetnym podsumowaniem tego rodzaju ataków miotających się aktorów<sup>8</sup> mógłby stać się cytat autorstwa polskiego znakomitego poety przelomu baroku, Mikołaja Sępa-Sarzyńskiego, o człowieku *wątlym, niebaczny, rozdwójonym w sobie*<sup>9</sup>. *Bracia Karamazow*, Liza Chochlakow w rozmowie z Aleksym Karamazowem na progu szaleństwa. Zaczyna się od: *Ах, не верю! Алексей Федорович, как я счастлива!*<sup>10</sup> Poprzez natychmiastowy zwrot ku złości: *Алеппа, вы холодны и дерзки. Видите ли-с. Он изволил меня выбрать в свои супруги и на том успокоился! Он был уже уверен, что я написала серьезно, каково! Но ведь это дерзость – вот что!*<sup>11</sup> *By kilka chwil później skomleć miło i czarownie:*

Алеппа, а будете ли вы мне подчиняться? Это тоже надо заранее решить. (...) Знайте, что и я, напротив, не только в самом главном подчиняться готова, но и во всем уступлю вам и вам теперь же клятву в этом даю – во всем и на всю жизнь, – вскричала пламенно Lise, – и это со счастьем, со счастьем!<sup>12</sup>

Sama oskarżona o emocjonalną dwubiegunowość Liza określa swój stosunek do tej sytuacji: *Еще того хуже! И хуже и лучше всего!*<sup>13</sup>. Postaci konstruowane przez Dostojewskiego zdają się być podmiotem permanentnego eksperymentu, ulegają ciągłej reorientacji uczuciowej, do utraty tchu, a właściwie – bez tchu. Prowadzonymi badaniami,

<sup>7</sup> H. Brzoza, *Fiodora Dostojewskiego „Widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 247.

<sup>8</sup> W. Shakespeare, *Macbeth*, Akt V, Scena V, wiersze 24-28.

(„Życie jest tylko przechodnim półcieniem,  
Nędznym aktorem, który swoją rolę  
Przez parę godzin wygrałszy na scenie  
W nicość przepada – powieścią idioty,  
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą.”)

<sup>9</sup> M. Sęp-Szarzyński, *SONET IV: O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*.

<sup>10</sup> Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, АСТ, Москва 2007, с. 146.

<sup>11</sup> *Ibidem*, с. 147.

<sup>12</sup> *Ibidem*, с. 149.

<sup>13</sup> Ф. Достоевский, *Братья...*, с. 150.

którym poddaje swoje „literackie dzieci”, powtarza za Ewangelistą: *Ecce homo!*<sup>14</sup> A wszystko to w oparach chorobliwego natchnienia. Często i dumnie mówi się w Rosji o Dostojewskim jak o autorze, który dał literaturze powieść psychologiczną. Tezę tę potwierdzają autorytety światowego formatu: Zygmunt Freud, Albert Einstein, Martin Heidegger, Franz Kafka, James Joyce, Cormac McCarthy czy Kurt Vonnegut. Fiodora Michajłowicza interesowała przede wszystkim psychologiczna liryka i mistyka duszy znajdującej się w różnych sytuacjach życiowych.

Lucyferyczny geniusz Dostojewskiego skupia się również na utrzymaniu podpowierzchniowej zasady zachowania energii. Każda z talii postaci posiada swój odpowiednik w „ciemnym” kolorze. Bohaterów tych można określić swego rodzaju antybohaterami, czarnymi eminencjami, ciemną materią. W ten sposób powstają pary kart: Iwan-Smierdiakow (rozum i lokajskie wypaczenie rozumu), Dymitr-Stary Karamazow (uczucie, namiętność, żywiołowość i dzikość, lubieżność, prymitywizm) czy w końcu Alosza-Wielki Inkwizytor (prostoduszność, wiara i miłość *versus* wyrafinowanie, bezbożność i okrucieństwo). Wszystkie pojęcia związane z nadrzędnymi ideami trójki braci znajdują swoje zniekształcone odzwierciedlenie w antywartościach realizowanych przez kolejno Fiodora Karamazowa, Smierdiakowa oraz będącego dziełem wyobraźni Iwana – Wielkiego Inkwizytora. Innym modelem budowania nierozzerwalnych zależności jest ogniskowanie fabuły i nawarstwianie jej, co Fiodor Michajłowicz prezentuje nam na przykładzie *Biesów*. Personą (licem), to jest centralną figurą fabuły i idei, jest magnetyzujący Nikołaj Stawrogin. Wokół niego koncentrują się różne, nierzadko sprzeczne wartości, czyniąc z niego niemal swego rodzaju nad-bohatera; to na jego osobie przecinają się różne współrzędne będące opiniami o tajemniczym młodzieńcu, stanowiące jednocześnie oś struktury mitu. I tak, przyjrzyjmy się tym próbom zmitologizowania i odrealnienia Księcia Harrego: dla Piotra Wierchowieńskiego, Iwana Szatowa i Aleksieja Kiryłłowa wszakże to i d o l (mit wodza), dla Fied’ki Katorżnego, Gaganowa i kapitana Lebiadkina to uosobienie nikczemnika (mit demona), dla Liputina, Darii Szatow i gen. Iwana Osipowicza to bez wątpienia człowiek душевнобольной (mit szaleńca), dla Julii Lembke, Lizy, Marii Szatow i pani Drodzow to spełnienie Don Juana, a dla Stiepana Trofimowicza, matki, Darii Szatow i Marii Lebiadkin człowiek piękny – a więc *prince*<sup>15</sup>. Wobec tak misternie utkanej zależności możemy tylko zadziwić się, zachwycić i struchleć!

Nie mówiliśmy do tej pory o Dostojewskim, tymczasem jest on tu milcząco obecny. W swoich utworach chętnie czerpał z własnych doświadczeń – także tych noszących znamiona mistyczne. Warto zauważyć, że pochylając się nad wieloma powieściami, od razu dostrzegamy postaci współdzielące z Dostojewskim piętno epilepsji – choroby świętej, *par excellence* mistycznej. Żeby słowu stało się zadość, należy przywo-

<sup>14</sup> J (19,5), [w:] *Biblia Tysiąclecia Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.

<sup>15</sup> H. Brzoza, Dostojewski..., s. 162.



łać tę niejednorodną gromadkę: w *Braciach Karamazow* – Smierdiakow, w *Biesach* – Kiryłow, czy w końcu najpełniej realizujący tę tezę: książkę Myszkin z *Idioty*.

Na końcu zagłębiania się w najważniejsze zagadnienia poetyki Fiodora Michajłowicza warto wspomnieć o jej pobocznych aspektach. Zaznaczyłam już mocno ukrwioną emocjonalną wymowę powieści, co w tekście zdradzają znaki graficzne w formie wykrzykników, pytańników, wielokropków. Innym sposobem wyrazu jest polisyndeton zaburzający spokojną i rytmiczną narrację. Za przykład niech posłuży fragment z *Biesów*:

Да, действительно, до сих пор, до самого этого дня, он в одном только оставался постоянно уверенным, несмотря на все «новые взгляды» и на все «перемены идей» Варвары Петровны, именно в том, что он всё ещё обворожителен для её женского сердца, то есть не только как изгнанник или как славный учёный, но и как красивый мужчина..<sup>16</sup>

Innymi wyraźnymi zabiegami są oczywiście metafory (*я обожглась на свечке и больше ничего*<sup>17</sup>), antytezy (*клянусь, клянусь, я тебя и ненавию любил*<sup>18</sup>), częste porównania (*мелькнуло у него в голове, но только мелькнуло как молния*<sup>19</sup>), a także powtórzenia (*я, я, я!*<sup>20</sup>) czy peryfrazy (*старухиня сестра и единственная ее сожительница*<sup>21</sup>, czyli Lizawieta Iwanowna).

Niepełnym byłoby omawianie i zarysowanie charakterystyki twórczości Proroka Dostojewskiego, nie skupiwszy swojej uwagi na nasączonych filozofią treści. Wielu badaczy wręcz koncertuje swoje analizy na Dostojewskim-filozofie, nie zaś pisarzu. Są takie osobowości, które do tego faktu odnoszą się ze śmiałą krytyką – jak choćby Lew Szestow w swoim artykule *Dar proroczy* wydanym przy okazji dwudziestej piątej rocznicy śmierci ojca *Biesów*. Także w *Filozofii tragedii* Szestow mocno podkreśla, iż *Dostojewski wielkim pisarzem był*<sup>22</sup>, parafrazując klasyka, zaś podważa jego „fizologiczność” (*erreur délibérée*), zdecydowanie się od niej dystansując.

Twórczość Fiodora Michajłowicza charakteryzuje się pewną pasywną eschatologią, gruntownie przemyślaną i wielokrotnie sprawdzoną strategią wydobywania się z „otchłani”, przypominającą wyrachowaną ufność w przekonanie, iż ratunek nadejdzie. Przywołany wcześniej Szestow pokusił się o zestawienie dwóch „Wielkich Inspiratorów” – Dostojewskiego i Nietzschego, w swoim słynnym dziele, pisząc o nich:

---

<sup>16</sup> Ф. Достоевский, *Бесы*, Азбука, Москва 2013, с. 49.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 312.

<sup>18</sup> Ф. Достоевский, *Братья...*, с. 456.

<sup>19</sup> Ф. Достоевский, *Преступление*, с. 37.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>22</sup> Nawiązanie do sceny z książki Witolda Gombrowicza, *Ferdynand*, w której nauczyciel powtarza frazę „Słowacki wielkim poetą był! Wielkim poetą!”.

Dostojewski i Nietzsche nie piszą po to, aby rozpowszechniać wśród ludzi swoje poglądy i oświecać bliźnich. Oni sami poszukują światła, nie są pewni, czy to, co wydaje się im źródłem światła, jest nim rzeczywiście, czy nie jest czasem złudnym migocącym płomykiem lub, co gorsza, halucynacją rozstrojonej wyobraźni. Wzywają do siebie czytelnika na świadka, chcą uzyskać od niego prawo do samodzielnego myślenia, spodziewają się — prawa do istnienia. Idealizm i teoria poznania zwracają się do nich wprost: jesteście szaleńcami, jesteście niemoralni i potępieni, jesteście zgubieni<sup>23</sup>

Nasza figura wyjściowa z podejrzaną pewnością odzierała ludzkość z dumnego słowa „WIEM”, w jego miejsce wpisując znacznie bardziej prawosławne i akuratne słowo „WIERZĘ”. Tym samym wykonał on pivot, kierując swoje wędrówki poznawcze w stronę ortodoksyjnego irracjonalizmu, gnieźdzącego się w głębinach nieodgadnionej prostej duszy rosyjskiej. Dostojewski gwałtownie i stanowczo występuje zatem przeciw industrialnemu i nieuargumentowanemu ubóstwianiu poznania i wiedzy. Podług jego uwag wiedza nieuchronnie prowadzi do śmierci, podczas gdy wiara prowadzi jedynie do drzewa życia: *Ale z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy tylko zjesz z niego, na pewno umrzesz*<sup>24</sup>. Dostojewski odważył się poddać krytyce ludzki rozum, z właściwą sobie ideową nienawiścią i pogardą występując przeciwko „rozumowym dowodom”. W oczywistości naszego poznania pisarz postrzegal zniewolenie, gdyż wolność oznacza bezwzględny brak przymusu.

Inną nieodłączną myślą spajającą twórczość Fiodora Michajłowicza jest *descensus ad inferos* – owo przejście przez nicość, a także rozpacz (nierzadko sankcjonowaną przez osiągnięcie niemal bożego szaleństwa), zamykającej się w biblijnym cytacie: *De profundis ad te, Domine, clamavi*<sup>25</sup>. W narkotycznej dialektyce Dostojewskiego wszystko ma charakter ognisty i dynamiczny, wszystko pozostaje w ciągłym ruchu, w sprzecznościach i walce idei – do podobnych wniosków dochodzi choćby Bierdiajew:

Idee Dostojewskiego nie są zastygłymi, statycznymi kategoriami, są to ogniste prądy. Wszystkie idee Dostojewskiego wiążą się z losem człowieka, z losem świata, z losem Boga. Idee określają los. Idee Dostojewskiego są głęboko ontologiczne, bytowe, energetyczne i dynamiczne. W idei jest skoncentrowana i ukryta niszcząca moc dynamitu. Dostojewski pokazuje, jak wybuch idei niszczy i niesie zgubę. Jednak również w idei jest skoncentrowana i ukryta energia wskrzeszająca i odradzająca<sup>26</sup>.

Zaprezentować wrzącą myśl autora *Biesów* z całym jej poczwinnictwem, pierwiastkiem dionizyjskim, chrześcijańskim antropocentryzmem, nieskończonymi wszechświa-

<sup>23</sup> L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, Czytelnik, Lublin 1987, s. 43.

<sup>24</sup> Rdz (2, 17), [w:] *Biblia Tysiąclecia Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.

<sup>25</sup> Psalm 130 [w:] *Biblia Tysiąclecia Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.

<sup>26</sup> M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, Antyk, Kęty 2004, s. 7.

tami, Wielkim Raskolem, a także Fiodorowowskim wskrzeszaniem umarłych<sup>27</sup>, a przy tym nie ująwszy jej krasy na potrzeby tak nieobszernego opracowania jest zadaniem z góry skazanym na niepowodzenie. Mam nadzieję, że nawiązanie do wszystkich tych istotnych faktorów filozoficznych nada odpowiednich barw i światłocieni twórczości Dostojewskiego.

Dostojewski miał wiele talentów, być może dlatego jest najczęściej „rozgrzebywanym” przez literaturoznawców, a także filozofów pisarzem rosyjskim. Oprócz niezwykłości namacalnej, jawnej i widzialnej na pierwszy rzut oka, zamyka w swoich utworach gęstą siatkę powiązań podpowierzchniowych, tworząc jednocześnie bohaterów, jak i antybohaterów, połączonych nierozzerwalną symbiozą istnienia. Wielki Mistrz literatury rosyjskiej przeklina i uświęca, karze i wybacza, chyli głowę przed chorobą jako geniuszem i geniuszem jako chorobą<sup>28</sup>, wdziera się w nasze sumienia, manipulując nie tylko uczuciami, ale i opiniami. Subiektywność naszych ocen jest zatem pozorna. Dostojewski jest wszelako mistrzem krytycznej dyskusji prowadzonej z samym sobą, rozpisującym ją na wiele głosów w dialogach swoich powieści. Wszystkie jego dzieła (a nawet odchylony od krzywej dostojewszczyzny *Idiota*) łączy jedno zasadnicze ognisko – metafizyczna wielogłosowość chaosu.

## BIBLIOGRAFIA

- Biblia Tysiąclecia Pismo Świète Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.
- Bierdiajew M., *Światopogląd Dostojewskiego*, Antyk, Kęty 2004.
- Brzoza H., *Dostojewski – myśl a forma*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.
- Brzoza H., *Fiodora Dostojewskiego „Widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3.
- Mann T., *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, MUZA, Warszawa 2000.
- Podgórzec Z., *Okrutny talent. Dostojewski we wspomnieniach, krytyce i dokumentach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Sęp-Szarzyński M., *SONET IV: O wojnie naszej, którą wiódziemy z szatanem, światem i ciałem*.
- Shakespeare W., *Macbeth*, Znak, Kraków 1998.
- Szestow L., *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, Czytelnik, Lublin 1987.
- Szestow L., *Dar proroczy* [w]: Początki i końce, Antyk, Kęty 2005.
- Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja czyli o filozofowaniu siekierą, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005.
- Достоевский Ф., *Бесы*, Азбука, Москва 2013.
- Достоевский Ф., *Братья Карамазовы*, АСТ, Москва 2007.
- Достоевский Ф., *Преступление и наказание*, Эксмо, Москва 2001.
- Майков А. \**He говори, что нет спасенья... („Чем ночь темней, тем ярче звезды”)*.

---

<sup>27</sup> C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja czyli o filozofowaniu siekierą, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 33.

<sup>28</sup> T. Mann, *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, MUZA, Warszawa 2000, s. 221.



Joanna Roś

Interdyscyplinarne Humanistyczne Studia  
Doktoranckie, II rok, Uniwersytet Warszawski

---

## EUROPEJSKIE DŻUMY. KILKA REFLEKSJI WOKÓŁ CHOROBY LIBENKRAFTA OLEKSANDRA IRWANEĆA

Kiedy tylko powieść *Choroba Libenkrafta* (2010) ukraińskiego pisarza Oleksandra Irwaneća ukazała się w polskim przekładzie w 2013 roku<sup>1</sup>, w jej recenzjach, obok Bruna Jasińskiego, George'a Orwella, José Saramago i Raya Bradbury'ego pojawiło się inne nazwisko – Alberta Camusa. Z polskiej recepcji krytycznoliterackiej tego utworu wywnioskować można z całą pewnością dwie rzeczy. Po pierwsze – polscy komentatorzy *Choroby...* są jednego zdania – Irwaneć, wykorzystując do konstrukcji fabuły swej powieści motywy od dawna znane literaturze, a więc proponując swoistą hybrydę literacką, wytycza dla swoich bohaterów zupełnie nowe drogi, nie powielając już „przetartych” tras<sup>2</sup>. Po drugie – reminiscencje „kanonicznej” *Dżumy* (1947) powracają, kiedy tylko w nowo wydanej powieści pojawia się figura zamkniętego miasta toczonego przez zarazę lub inne nieszczęście.

Ponieważ recenzenci zauważonych przez siebie związków *Choroby...* z *Dżumą* Camusa nie analizowali szeroko, przypominając jedynie czytelnikom nazwisko francuskiego noblisty i tytuł jego najsłynniejszej powieści, gdzie mieszkańcy miasta poddane go kwarantannie walczą z plagą, ale posuwają się także do zaprzeczających ludzkiej godności zachowań, tak jak w utworze Irwaneća – zasugerowana tą symptomatyczną wskazówką, podczas lektury *Choroby...* zwracałam szczególną uwagę na zależności zachodzące pomiędzy tymi dwoma utworami. Wiedząc już, że w *Dżumie* choroba stanowi metaforę zła, które, choć można je zwalczyć, „nigdy nie umiera i nie znika”<sup>3</sup>, natomiast w utworze Irwaneća schorzenie jest metaforą zwalczanej wrażliwości, widzenia

---

<sup>1</sup> Por. O. Irwaneć, *Choroba Libenkrafta*, tłum. N. Bryżko, N. Zapór, Wrocław 2013.

<sup>2</sup> Por. Ł. Saturczak, *Rzeczywistość jako śmiertelna choroba*, „Port Literacki”, [on-line:] <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/rzeczywistosc-jako-smiertelna-choroba/>, [dostęp: 23.07.2015]; J. Wierzejska, *Wrażliwość jako śmiertelna choroba przenoszona nieznaną drogą*, „Nowe Książki” 2013, nr 10, s. 82-83; J. Czechowicz, *Stygmat plamki*, [on-line:] <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2013/06/choroba-libenkrafta-oeksandr-irwanec.html>, [dostęp: 23.07.2015]; U. Pieczek, I. Boruszkowska, *Gabinet doktora Libenkrafta*, „Popmoderna”, 01.07.2013 [on-line:] <http://popmoderna.pl/gabinet-doktora-libenkrafta/>, [dostęp: 23.07.2015].

<sup>3</sup> A. Camus, *Dżuma*, tłum. J. Guze, Warszawa 1976, s. 253.

„ponad” wszechobecnym, niejako zubożającym już dla ludzi złem, ciekawiło mnie, czy tak istotna różnica nie była w stanie przeszkodzić w stworzeniu dialogującej z *Dżumą* powieści. Ten esej jest relacją z obszarów, w które zaprowadziła mnie szczególnie lekтура *Choroby*... Były to obszary zupełnie przede mnie nieprzewidziane, odbiegające od tych, na jakie wskazywałyby głosy recenzentów powieści.

### Polskie i ukraińskie „dżumy”

Przemysłowe miasto, gdzie toczy się akcja powieści Irwaneća, drażnione jest przez epidemię dotychczas nieznaną choroby o niejasnych przyczynach i skutkach – niejasnych przynajmniej dla wolnych od niej obywateli. Igor, główny bohater, szybko dowiaduje się, że plamki na oczach są jednym z objawów plagi atakującej mieszkańców. Nie pada więc żadna diagnoza, chociaż niewyjaśniona choroba wzbudza lęk i agresję, podobnie jak zdiagnozowana przez lekarzy w powieści Camusa dżuma. Miasto z powieści Irwaneća – upatrywać w nim można całą Ukrainę – objęte kwarantanną, zostaje odcięte od świata, a liczba zarażonych z dnia na dzień się powiększa, podobnie jak w camusowskim Oranie.

Odświeżając lekturę *Mszy za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego (1971)<sup>4</sup>, polskiej powieści, w której odnaleźć można „echa” *Dżumy* Camusa, wybiegające poza te, które dotyczą realiów zarazy, szukam wcześniejszych od *Choroby*... utworów literackich pisarzy ukraińskich, zwracających się ku motywowi miasta zamkniętego i toczącej go choroby. Zanim zaraza zstąpiła na Arras, jej wizja wydawała się, jak w Oranie, zupełnie nieprawdopodobna. Lamenty, modły, heretyckie zwątpienie w takiego Boga, jakiego wyznawało się dotychczas – te same zjawiska, chociaż nie ubrane w historyczną maskę, dotknęły wyznawców kazań ojca Paneloux w *Dżumie*. Nieczyste kombinacje, rozboje, ludzie zdani wyłącznie na samych siebie, poczucie jedności w obliczu śmierci, szczury zdychające w biały dzień na ulicach – to elementy łączące miasta Oran i Arras<sup>5</sup>. Pośród ukraińskich powieści opartych na tych „camusowskich motywach” należy wymienić przede wszystkim *Mor* Walerija Szewczuka<sup>6</sup>. Marta Zambrzycka, znawczyni kultury ukraińskiej, pisze, że w *Morze* roi się od dylematów egzystencjalnych, takich jak wybór pomiędzy własnym życiem a odpowiedzialnością za innych, czy wybór pomiędzy poświęceniem a uniknięciem ryzyka<sup>7</sup>, tak znamienne dla *Dżumy*. Paralele z *Mszą za miasto Arras* również uwidaczniają się bez trudu – oskarżenia o herezję, orgie, stosy

<sup>4</sup> Por. A. Szczypiorski, *Msza za miasto Arras*, Warszawa 1983.

<sup>5</sup> Ciekawie na ten temat pisze historyk literatury Piotr Kuncewicz. Por. P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja*, t. IV, *Proza polska od 1956 roku*, Gdańsk 2001, s. 123-127.

<sup>6</sup> Por. В. Шевчук, *Мор*, Львів 2004. Jedną z polskich badaczek twórczości Szewczuka, ponieważ jego powieść *Mor(Mop)* nie doczekała się jak dotąd przekładu na język polski, zaproponowała tłumaczenie tytułu na *Mor*, gdyż słowo to jest w języku polskim rozpoznawalne i kojarzone z zarazą, plagą, epidemią. Por. M. Zambrzycka, *»Mor« Walerija Szewczuka jako przykład uniwर्सalizacji świata, przedstawionego*, Актуальні проблеми слов'янської філології 2010, Випуск XXIII, Частина 1, s. 98.

<sup>7</sup> Por. Ibidem, s. 99.

trupów, ogromne szczury, nie przebierające i w ludzkiej padlinie. A we wszystkich tych trzech utworach znajdziemy odór zgnilizny, okalający ciepłe dni.

### Oran i miasto z *Ponurej powieści*

Zarówno autor *Choroby...*, jak i *Dżumy* kunsztownym językiem opisują przerażające światy. U Camusa czytamy: „W każdym razie mniej więcej w tym czasie nasi współobywatele zaczęli się niepokoić. Począwszy bowiem od osiemnastego, fabryki i składy wyrzucały setki trupów szczurzych. W pewnych wypadkach musiano dobijać zwierzęta, których agonia trwała zbyt długo”<sup>8</sup>. Natomiast Irwaneć pisze: „Zwierzęciu udało się jakimś cudem wydostać spod kupy innych ciał i dotrzeć na drugi koniec rowu, a potem wyczołgać się jeszcze na zewnątrz. Teraz chciała dobrać się Larysie prosto do gardła. Dziewczyna oburącz trzymając psią paszczę od dołu, odpychała sukę, która nie miała wcale zamiaru ani jej puścić, ani rozluźnić śmiertelnego uścisku”<sup>9</sup>.

W świecie wykreowanym przez Irwaneća nie uświadczymy piękna, wzruszenia, czy czystej, przyjacielskiej relacji. Przypomnijmy sobie scenę z *Dżumy* – kąpiel w morzu doktora Rieux i jego przyjaciela. Płynąc na plecach, a więc zwracając twarz ku niebu pełnemu gwiazd i księżycu, złączeni silną przyjaźnią byli daleko od świata, uwolnieni od miasta i dżumy<sup>10</sup>. Ten wątek doskonale ilustruje przepaść, jaka dzieli duchowość Oranu od miasta z *Ponurej powieści*, jaki to podtytuł nosi *Choroba...* Historia nie tyle ponurego, co po prostu – by posłużyć się kolokwializmem – parszywego życia, nie rokującego żadnych realnych zmian na przyszłość, toczy się przede wszystkim w świecie nie znającym słońca, natomiast camusowski Oran jest przecież miastem śródziemnomorskim, a umysły jego mieszkańców nie są spaczony ideologią szarości i pustej melancholii (jeśli już – znużeniem i ospałością przyziemnych przyjemności, letargiem czy marazmem dobrobytu).

Oran, póki nie przyszła dżuma, nigdy nie był, jak miasto Irwaneća, gettem nędzy i beznadziei. Podczas gdy błoto na ulicach odzwierciedla u Irwaneća stan duszy jego mieszkańców, u Camusa upatrywalabym go raczej w ciężkim, usypiającym upale. Świat wokół bohatera *Choroby...* jest światem bezwładu i martwoty – ten, który był przed nadejściem epidemii i ten, który przyszedł wraz z nią. „Niemniej jednak jakaś nadzieja, myśl o tym, że następni po nim ludzie powinni być lepsi, nieustannie kręciła [się – J.R.] w podświadomości”<sup>11</sup> bohatera. Igor nie wierzy w możliwość odnowy, a tylko dopuszcza do siebie myśl o niej. Kiedy w *Chorobie...* na ulicach pojawiają się zarażeni, cierpiący na schorzenie, którego powodów nikt nie stara się wytłumaczyć, zastępując diagnozę i leczenie linczem – istnienie tych stygmatyków okazuje się tylko kolejnym

---

<sup>8</sup> A. Camus, *Dżuma...*, s. 17.

<sup>9</sup> O. Irwaneć, *Choroba Libenkrafta...*, s. 68.

<sup>10</sup> Por. A. Camus, *Dżuma...*, s. 211-212.

<sup>11</sup> O. Irwaneć, *Choroba Libenkrafta...*, s. 68.

elementem w murze okalającym mordercze miasto. W Oranie ten sam epidemik byłby w pierwszej chwili potraktowany jak przybysz z obcego świata, skaza na pięknym obrządku z morzem szumiącym w tle... Już pierwsze strony lektury obu opowieści przynoszą konstatacje, że w obu tych miejscach – w Oranie i w mieście z *Ponurej opowieści* – żyje się byle jak, bez refleksji, ale ową bezrefleksyjność u Camusa przerywa nadejście choroby, zaś u Irwaneća ten stan zawieszenia w źle można zakwestionować poprzez zarażenie się tajemniczym wirusem.

Irwanec, zapytany przez badacza wizerunku Ukrainy, Łukasza Saturczaka, czy pisząc *Chorobę Libenkrafta* nie obawiał się, że jego utwór będzie porównywany do innych dzieł, poruszających motyw epidemii (takich jak *Palę Paryż* Bruna Jasińskiego, *Miasto ślepców* José Saramago, czy *Dżuma* Camusa), powołał się na Jorge'a Luisa Borgesa, który „pisał, że jest tylko kilka możliwych fabuł, a może i tylko jedna”<sup>12</sup>. Irwanec tworzył po swojemu, nie myśląc o tym, do jakiego stopnia i czy w ogóle „czierpie z kogoś pomysłu”. „W mojej książce jest mój świat, nie zaś świat Jasińskiego, Saramago czy Camusa” – przekonywał, wspominając realia lat 70. na Wołyniu, kiedy przez cztery godziny stał za kawalkiem masła – ten głód, ta nędza, wszechobecne w *Chorobie...*, tak biograficzne, są już bliższe innemu klasykowi, nie Camusowi, a Knutowi Hamsunowi, pisarzowi norweskiemu, autorowi powieści *Głód* (1890)<sup>13</sup>.

Z dotychczasowego, dokonanego przeze mnie zestawienia *Choroby...* i *Dżumy* nie wynika zbyt wiele podobieństw. Oprócz tych zawartych w poetyce obu utworów (mamy do czynienia z powieściami-parabolami), oprócz występującego w nich wiodącego motywu wszelkie próby komparatystyczne rozsypują się w proch, po myśli Irwaneća. Ale oto okazuje się, że zarówno w powieści Camusa, jak i tej ukraińskiego pisarza na scenie teatralnej toczy się walka o kulturę, a więc o życie duchowe. Czy ta walka zbliża do siebie obie powieści?

*Król Edyp, Orfeusz i Eurydyka, Uczzone białogłowy...*

Irwanec zaproponował czytelnikom czarny obraz komunistycznej państwowości, natomiast camusowska *Dżuma* odczytywana była między innymi jako metafora walki z totalitaryzmem. Powieść weszła do polskiego kanonu lektur z utrzymującą się do dziś interpretacją, choć już nie wyłączną, że dżuma Camusa oznacza przede wszystkim faszyzm, zaś tym, co autor rozumiał pod słowem „zło”, jest wojna. Ale przypomnijmy słowa samego Camusa: „*Dżumę* interpretować można na trzy różne sposoby. Jest w tej samej mierze relacją z epidemią, symbolem okupacji nazistowskiej, a także wszelkich

<sup>12</sup> *Jestem starym sceptykiem – rozmowa z Aleksandrem Irwaneciem* [rozmawia Łukasz Saturczak], „Dwutygodnik”, 06.2013, nr 109, [on-line:] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4574-jestem-starym-sceptykiem.html>, [dostęp: 23.07.2015].

<sup>13</sup> Por. Ibidem; por. O. Irwanec, *O »Chorobie Libenkrafta«* [komentarz autora do książki], tłum. N. Wisłoka, „Port Literacki”, [on-line:] <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/o-chorobie-libenkrafta/>, [dostęp: 23.07.2015].



reżimów totalitarnych, jak i ostatecznie konkretną ilustracją metafizycznego problemu – zła<sup>14</sup>. Nie jest dziwnym więc, że i w komunistycznej państwowości dostrzegano dżumę i, co szczególnie ważne dla moich przemyśleń, to „dostrzeżenie dżumy” zapisało się w historii polskiego teatru. Przypomnijmy tu spektakl *Dżuma* (na podstawie powieści Camusa) przygotowany przez zespół Teatru Współczesnego we Wrocławiu pod kierunkiem Kazimierza Brauna (premiera: 06.05.1983), mając w pamięci fabułę *Choroby...* Irwaneća.

Jedna z części przedstawienia Brauna, który podjął się przeniesienia na scenę teatralnego motywu z *Dżumy*, nosiła tytuł „Wielki spektakl dżumy”<sup>15</sup>. Lektura *Choroby...* przywołuje na myśl tę realizację, ponieważ światem bohatera powieści Irwaneća, Igora, jest właśnie teatr – większość powieściowych wydarzeń ma miejsce w teatrze, a więc, pisząc nieco metaforycznie, czytelnik także porusza się po całym jego wnętrzu, wchodzi za kulisy, czeka na przedstawienie. „Na scenie (...) – teatr w teatrze”<sup>16</sup> – pisał natomiast jeden z recenzentów wrocławskiego widowiska, jako że jego reżyser Braun odwołał się właśnie do tej znanej konwencji, a w dodatku publiczność wędrowała po całym budynku Teatru Współczesnego, przechodziła z jednego pomieszczenia do drugiego<sup>17</sup>. Braun co prawda nie zapraszał na operę *Orfeusz i Eurydyka*, graną w Operze Miejskiej w camusowskiej *Dżumie*, ale zwracał się do publiczności słowami: „(...) Aby rozproszyć smutne nastroje społeczeństwa, nasz teatr przedstawi dziś komedię, pod tytułem *Uczone białogłony*, napisaną przez Jana Baptistę Moliera”<sup>18</sup>. W powieści Camusa spektakl spotkał się z ogromnym uznaniem publiczności – mieszkańcy miasta ochoczo wydawali pieniądze, aby zobaczyć wielki duet Orfeusza i Eurydyki, dopóki pewnego dnia widzów nie ogarnęło przerażenie, kiedy śpiewak, ubrany w antyczny strój, spadł z rampy teatralnej, „powalony” przez dżumę. We wrocławskim przedstawieniu spektakl co chwilę się urywał. Zza dekoracji i kulis wychylał się „reprezentant dżumy”, Szczur, powodując, że aktorka dosłownie „traciła mowę” i mdlała. Po przeprosinach antreprenera ta scena zaczynała się od nowa. Pojawiały się coraz to nowe aktorki-dublerki, coraz starsze, coraz gorzej pamiętające rolę, coraz słabiej odnajdujące się w swoich kwestiach. Braun przedstawił teatr wciąż podtrzymywany przy życiu, pomimo że zaraza nie oszczędzała jego aktorów.

Powróćmy teraz do *Choroby...* Jej główny bohater jest aktorem czwartego zaszeregowania w Państwowym Teatrze Dzielnicy Zarzecznej. Razem ze współpracownika-

---

<sup>14</sup> List do pani Rioux, 14 stycznia 1948. Cyt. za: O. Todd, *Albert Camus: Biografia*, tłum. J. Kuisz, Warszawa 2009, s. 337.

<sup>15</sup> K. Braun, »*Dżuma*«. Na motywach powieści Alberta Camusa »*La Peste*«. Opis spektaklu w Państwowym Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, Wrocław 1983, s. 3. Archiwum Wrocławskiego Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego.

<sup>16</sup> M. Jodłowski, *Czas szczytów*, „Odra” 1983, nr 12.

<sup>17</sup> Por. T. Buski, *Być członkiem*, „Sprawy i Ludzie” 1984, nr 34; B. Sola: *Dżuma w Teatrze Współczesnym*. „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 8.

<sup>18</sup> K. Braun, »*Dżuma*«. Na motywach powieści Alberta Camusa..., s. 32.

mi, na zlecenie reżysera Meteleckiego, bierze udział w scenicznej adaptacji *Króla Edypa* (właściwie „Cara Edypa”), a więc klasyki – podobnie klasykę grano w *Dżumie* Camusa i tej, Brauna. Ponieważ cenzura partyjna śledzi każdy ruch artystów („zgodnie z rekomendacją Urzędu do Spraw Ideologicznych utwory z dawnych epok zostały jakiś czas temu usunięte z bibliotek”<sup>19</sup>). Metelecki proponuje wystawić zakazanego dramaturga za pomocą pantomimy. Wydaje się więc, że i w *Dżumie* Brauna i u Irwaneća na scenie toczy się gra o zachowanie kultury poprzez jej cenne teksty. Igor ma wcielić się w samego Edypa – powtórzmy raz jeszcze – właściwie nie dysponując przy tym tekstem dramatu. Pracownicy Państwowego Teatru Dzielnicy Zarzecznej dokonują absurdałnego kolażu ze szczątków tekstu, jakie pozostały po ingerencji cenzury i okruczeństwa pamięci Semena Markowycza, starego aktora pamiętającego jeszcze czasy, gdy na scenie królował Szekspir, Sofokles czy Hamlet. Jednakże duch socjalizmu jest potężny – skutecznie zaslania drogę ucieczki w świat kultury. Kończące się klęską zmagania aktorów z dżumą wyniszczającą teatr w przedstawieniu Brauna są niczym innym jak aktem buntu. „To było o nas, o naszym kraju, o naszym teatrze. Teatr Współczesny we Wrocławiu był zagrożony, atakowany i inwigilowany, a my usiłowaliśmy dalej pracować, grać” – wspominał po latach Braun<sup>20</sup>. Tymczasem teatr w *Chorobie...* został przedstawiony jako miejsce chaosu, gniazdo upokarzającej kultury groteski, pełne przekombinowanych pomysłów inscenizacyjnych, nie stwarzające szansy na rzeczywisty bunt. Reżyser pokornie zmienia tych kilka ledwie ocalonych zdań z dramatu – „modlitwa” musi być „prośbą”, a „lęk” „jękiem”<sup>21</sup>. Artyści pracujący nad spektaklem to przede wszystkim aktorzy z awansu społecznego, nie identyfikujący się z teatrem, na co zwróciły uwagę recenzentki Urszula Pieczek i Iwona Boruszkowska<sup>22</sup>. Postaci ze spektaklu Brauna ponosiły klęskę wciąż na nowo, ponieważ tak trzeba było, ponieważ była to demonstracja upartej walki z komunistyczną dżumą – chociaż zakończonej porażką, to przecież podejmowanej bez uników. Owszem, tutaj także wkradał się chaos i absurd sytuacji, ale, o ile u Brauna teatr był miejscem zarówno kontestacji i pracy, tak w *Chorobie...* pokazywał swoje drugie dno – pustkę, nicość, bezideowość, brak wiary we własne siły.

### Moralitet?

Wzajemny brak zaufania, marazm, chciwość, zazdrość, nienawiść – czy te cechy, tkwiące w człowieku, uwidocznione przez wspomniane przeze mnie utwory, rzeczywistość powodują, że ich akcja mogłaby się dziać w dowolnym miejscu na ziemi? Czy powieści ukraińskiego pisarza nie mógłby pojąć Camus („*Choroba Libenkrafta* to książka,

<sup>19</sup> O. Irwaneć, *Choroba Libenkrafta...*, s. 17.

<sup>20</sup> S. Beres, K. Braun., *Rozłarta kurtyna*, Londyn 1993.

<sup>21</sup> O. Irwaneć, *Choroba Libenkrafta...*, s. 103-105.

<sup>22</sup> U. Pieczek, I. Boruszkowska, *Gabinet doktora Libenkrafta...*

której może nie zrozumieć człowiek Zachodu” – pisze krytyk Jarosław Czechowicz<sup>23</sup>), ponieważ jej bohaterowie nie szukają wolności, przerażeni tym, co mieliby z nią uczynić? Moim zdaniem *Choroba Libenkrafta* nosi cechy moralitetu, ale nie pobrzmiewa literaturą egzystencjalistów tak silnie, jak wcześniejsze polskie i ukraińskie „Dżumy” – *Msza za miasto Arras* i *Mor*. „Powieść Irwaneća nie jest utworem pokrzepiającym serce, należy to uczciwie zaznaczyć, stanowi jednak mądrą przestrożę przed rzeczywistością, w której piękno i dobro są zapomnianymi pojęciami, a wrażliwość okazuje się chorobą – śmiertelną lub lepiej: skazującą na śmierć z ręki bliźniego twego” – w tych słowach Jagody Wierzejskiej upatrywałabym prawdy moralnej, prawdy uniwersalnej tego świata<sup>24</sup>. Przypomniane przeze mnie sceny ze spektaklu Teatru Współczesnego we Wrocławiu na motywach *Dżumy*, mogą służyć za metaforę ilustrującą tragiczną przepaść pomiędzy poczuciem solidarności w walce, choćby najbardziej beznadziejnej, tak charakterystycznej dla *Dżumy*, a światem pełnym sprzecznych dążeń i pragnień, pozbawionym nadziei, jaki odnajdujemy w *Chorobie*...

I tak od *Choroby Libenkrafta* przez *Dżumę*, *Mszę za miasto Arras*, *Mor* i przedstawienie Brauna dotarłam do współczesnej Ukrainy. Myślę, że Camus przyznałby, że jest ona obecnie Oranem Europy. Ale czy „dżuma” jest w niej plamką na oku, „wywołującą wrażliwość”, jak u Irwaneća, czy może jednak złem, wobec którego trzeba przyjąć jasną pozycję w tym zupełnie nieoczywistym świecie?...

## BIBLIOGRAFIA

- Bereś S., Braun K., *Rozdarta kurtyna*, Londyn 1993.
- Braun K., »Dżuma«. *Na motywach powieści Alberta Camusa »La Peste«*. *Opis spektaklu w Państwowym Teatrze Współczesnym we Wrocławiu*, Wrocław 1983. Archiwum Wrocławskiego Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego.
- Buski T., *Być członkiem*, „Sprawy i Ludzie” 1984, nr 34.
- Camus A., *Dżuma*, tłum. J. Guze, Warszawa 1976.
- Czechowicz J., *Stygmata plamki*, [on-line:] <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2013/06/choroba-libenkrafta-oeksandr-irwanec.html>, [dostęp: 23.07.2015].
- Irwanec O., *Choroba Libenkrafta*, tłum. N. Bryżko, N. Zapór, Wrocław 2013.
- Irwanec O., O »Chorobie Libenkrafta« [komentarz autora do książki], tłum. N. Wisłoka, „Port Literacki”, [on-line:] <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/o-chorobie-libenkrafta/>, [dostęp: 23.07.2015].
- Jestem starym sceptykiem – rozmowa z Aleksandrem Irwaneciem* [rozmawia Łukasz Saturczak], „Dwutygodnik”, 06.2013, nr 109, [on-line:] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4574-jestem-starym-sceptykiem.html>, [dostęp: 23.07.2015].
- Jodłowski M., *Czas szczyrów*, „Odra” 1983, nr 12.
- Kuncewicz P., *Agonia i nadzieja, t. IV, Proza polska od 1956 roku*, Gdańsk 2001.

---

<sup>23</sup> J. Czechowicz, *Stygmata plamki*...

<sup>24</sup> J. Wierzejska, *Wrażliwość jako śmiertelna choroba przenoszona nieznaną drogą...*, s. 83.

- Pieczek U., Boruszkowska I., *Gabinet doktora Libenkrafta*, „Popmoderna”, 01.07.2013, [on-line:] <http://popmoderna.pl/gabinet-doktora-libenkrafta/>, [dostęp: 23.07.2015].
- Saturczak Ł., *Rzeczywistość jako śmiertelna choroba*, „Port Literacki”, [on-line:] <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/rzeczywistosc-jako-smiertelna-choroba/>, [dostęp: 23.07.2015];
- Sola B., *Dżuma w Teatrze Współczesnym*. „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 8.
- Szczypiorski A., *Msza za miasto Arras*, Warszawa 1983.
- Шевчук В., *Мор*, Львів 2004.
- Todd O., *Albert Camus: Biografia*, tłum. J. Kuisz, Warszawa 2009.
- Zambrzycka M., »Mor« *Walerija Szeńczuka jako przykład universalizacji świata, przedstawionego*, Актуальні проблеми слов'янської філології 2010, Випуск XXIII, Частина 1.

## **II. Dział kulturoznawczy**



## ПОЛИГЛОТИЗМ КУЛЬТУРЫ. КАРТИНЫ ЗИНАИДЫ СЕРЕБРЯКОВОЙ. БАЛЕТ

*... минимально работающий текстовый генератор - это не изолированный текст, а текст в контексте, текст во взаимодействии с другими текстами и с семиотической средой.*<sup>1</sup>

Полиглотизм культуры – это один из важнейших постулатов Гартуско-московской школы. Юрий Лотман доказывает, что «культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем»<sup>2</sup>.

Уже тот факт, что текст в своей синхронности может опираться разными своими частями на память различной временной глубины, делает его неоднородно зашифрованным.<sup>3</sup>

Картины Зинаиды Серебряковой являются зашифрованными текстами, потому что они отсылают нас, во-первых, к балету, во-вторых, к литературе, в-третьих, к музыке. Следовательно, балет, литература и музыка являются выше упомянутой «различной временной глубиной».

Не только элементы, принадлежащие к различным историческим и этническим культурным традициям, но и постоянные внутритекстовые диалоги между жанрами и разнонаправленными структурными упорядоченностями образуют ту внутреннюю игру семиотических средств, которая, ярче всего проявляясь в художественных текстах, оказывается, по существу, свойством любого сложного текста. Именно это свойство делает текст смысловым генератором, а не только пассивным вместилищем извне заложенных в нем смыслов. Это позволяет видеть в тексте образование, заполняющее пустующее место между индивидуальным сознанием — смыслопорождающим семиотическим механизмом, базирующимся

---

<sup>1</sup> Ю. Лотман *Текст и полиглотизм культуры*. с. 148.

<sup>2</sup> Там же. С. 144.

<sup>3</sup> Там же. С. 144.

на функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, — и полиструктурным устройством культуры как коллективного интеллекта<sup>4</sup>.

Очень интересным объектом исследований тартуско-московской школы является память в культуре:

Способность отдельных текстов, доходящих до нас из глубины темного культурного прошлого, реконструировать целые пласты культуры, восстанавливать память, наглядно демонстрируется всей историей культуры человечества. Не только метафорически можно было бы сопоставить тексты с семенами растений, способными хранить и воспроизводить память о предшествующих структурах. В этом смысле тексты тяготеют к символизации и превращаются в целостные символы. Символы получают высокую автономию от своего культурного контекста и функционируют не только в синхронном срезе культуры, но и в ее диахронных вертикалях (ср. значение античной и христианской символики для всех срезов европейской культуры). В этом случае отдельный символ выступает как изолированный текст, свободно перемещающийся в хронологическом поле культуры и каждый раз сложно коррелирующий с ее синхронными срезами<sup>5</sup>.

Однако, чтобы полностью понять суть полиглотизма культуры, сперва надо узнать, что такое текст культуры. Лотман в своей работе объясняет эту проблему:

Текст — семиотическое пространство, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки<sup>6</sup>.

Осознавая некоторый объект как текст, мы тем самым предполагаем, что он каким-то образом закодирован, презумпция кодированности входит в понятие текста. Однако сам этот код нам неизвестен — его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте<sup>7</sup>.

Следовательно, в этой статье попытаемся реконструировать код, значит, выяснить происхождение картин и откуда взялись их названия.

Основным структурным признаком текста [...] является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение. Он предстает перед нами не как манифестация какого-либо одного языка — для его образования требуются как минимум два языка. Ни один текст этого рода не может быть адекватно описан в перспективе одного, единственного языка. Мы можем сталкиваться со сплошным закодированием двойным кодом, причем в разной читательской перспективе

<sup>4</sup> Там же. С. 145.

<sup>5</sup> Ю. Лотман, *Текст и полиглотизм культуры*. С. 147.

<sup>6</sup> Ю. Лотман, *Текст в тексте*. С. 153.

<sup>7</sup> Там же. С. 150.



просматривается то одна, то другая организация, или с сочетанием общей закодированности некоторым доминирующим кодом и локальных кодировок второй, третьей и прочих степеней<sup>8</sup>.

Зинаида Серебрякова<sup>9</sup> известна своими картинами, на которых изображены балерины. Интерес к этой тематике вызывает у Серебряковой дочь — она начинает заниматься балетом в 20-ые годы XX века. Вместе с ней художница посещает Марининский театр, где постоянно рисует. Благодаря этому, сегодня мы можем восхищаться небанальными картинами.

Элементом объединяющим избранные мной картины является примерная — место, где балерины готовятся к спектаклю. По их позам и лицам мы можем догадываться о их чувствах - волнении, сосредоточенности. Некоторые из девушек повторяют движения, некоторые заканчивают наносить грим, некоторые уже ждут выступления - балерины показаны в разных стадиях подготовки.



В балетной уборной (Балет Дочь Фараона) 1922<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Там же. С. 152.

<sup>9</sup> Зинаида Серебрякова родилась 28 ноября 1884 года в родовом имении «Нескучное», под Харьковом. Она родилась в семье художников - отец был известным скульптором, мать была художником-графиком, младший брат был архитектором, старший брат мастером монументальной живописи и графики. В 1900 году Зинаида закончила женскую гимназию и поступила в художественную школу, а в 1905 выходит замуж за Бориса Анатольевича Серебрякова — своего двоюродного брата. После свадьбы молодые отправились в Париж. Здесь Зинаида посещает Академию де ла Гранд Шомьер. Через год молодые возвращаются домой. В 20-х годах Зинаида Серебрякова вернулась с детьми в Петроград. Дочь Зинаиды, Татьяна, начала заниматься балетом. Зинаида, вместе с дочерью посещают Марининский театр, бываюи и за кулисами. В театре Зинаида постоянно рисовала. Так началось её приключение с балетом, благодаря которому теперь мы можем восхищаться небанальными картинами. В 1966 году состоялась последняя, большая выставка произведений Серебряковой в Ленинграде и Киеве. В Париже, в 1967 году, в возрасте 82 лет, Зинаида Евгеньевна Серебрякова скончалась.

[Источник: <http://bibliotekar.ru/k94-Serebryakova/index.htm> – доступ 17.09.2015.]

<sup>10</sup> <http://www.wikiart.org/en/zinaida-serebriakova/in-ballet-dressing-room-big-ballerinas-1922> – доступ 17.09.2015.

*В балетной уборной. Дочь Фараона* это первая из исследуемых здесь картин. Серебрякова написала её в 1922 году. Заглавие картины отсылает нас к балету Цезаря Пуни, либретто к которому написал Жюль-Анри Сен-Жорж по повести Теофиля Готье *Роман мумии*. Согласно статьи, находящейся на интернет-странице belcanto.ru,<sup>11</sup> балет рассказывает историю путешествия по Египету лорда Вильсона, которого сопровождает его слуга Джон Буль. Во время бури они и арабские купцы, которых встретили раньше, прячутся в пирамиде. Там купцы угощают лорда Вильсона чубуком с опиум. Лорд пробует и быстро засыпает. Таким образом начинаются необычайные приключения героев.

На этой картине Зинаида Серебрякова воспользовалась очень яркими, энергетическими цветами костюмов балерин. Фон является нежным – это, возможно, позволило художнице выделить грим, отсылающий к культуре Древнего Египта. Украшения балерин отчётливы, что привлекает глаз зрителя. Костюмы должны быть выразительными, образующими богатство и роскошь двора фараона.

Полиглотичность картины *В балетной уборной. Дочь Фараона* заключается в том, что она представляет собой танцовщицы, готовящиеся к выступлению. Мы видим, что они балерины, значит, они готовятся к балету. Первая зашифрованная информация является раскрытой. Следующую информацию мы узнаем по заглавию – *Дочь Фараона*, что отсылает нас к литературе, к книге выше упомянутого Теофиля Готье. Здесь явно указаны связи между текстами культуры, которыми являются живопись, балет и литература.



*Балетная уборная. Снежинки 1923*<sup>12</sup>

<sup>11</sup> См. [http://www.belcanto.ru/ballet\\_pharaon.html](http://www.belcanto.ru/ballet_pharaon.html) – доступ 17.09.2015.

<sup>12</sup> <http://www.wikiart.org/en/zinaida-serebriakova/snowflakes-1923> – доступ 17.09.2015.

Следующей картиной, которую будем исследовать, является *Балетная уборная. Снежинки*. Картина была создана в 1923 году и представляет балерины готовящиеся к балету Петра Чайковского под заглавием *Щелкунчик*, либретто которого было написано Мариусом Петипой по повести Эрнста Гофмана *Щелкунчик и Мышиный король*. Сюжет балета заключается в истории Клары, которая в рождественский сочельник получает игрушку от своего крестного отца. Этой игрушкой оказывается щелкунчик, с которым в последствии Клара вместе сражается с Мышиным королем<sup>13</sup>.

Картина представляет балерины-снежинки готовящиеся к спектаклю. Они изображены в холодных оттенках, потому что роль, которую они исполняют в спектакле навязывает цвета костюмов. Благодаря употреблению пастели, образ балерин становится нежным, сдержанным. Стоит заметить связь между картиной Серебряковой и гримом балерин в спектаклях ставленных даже сорок лет после написания этой картины. На найденном на портале youtube.com фильме, представляющем фрагмент балета *Щелкунчик*, можно увидеть характерные головные уборы снежинок. Данный спектакль был записан в 1965 году, однако грим снежинок на протяжении десятилетий не изменился (ссылка на фильм находится в источниках).

Эта картина, похоже на *В балетной уборной. Балет Дочь Фараона*, отсылает нас, несомненно, во-первых, к балету, во-вторых, к литературе. Лотман в своей работе *Текст и полиглотизм культуры* пишет о преобразении текста культуры в символ. Сравнивая картину, которая исполняет функцию записи тогдашней действительности, с фильмом, мы замечаем, что грим и костюмы балерин не изменились на протяжении многих лет, что свидетельствует о том, что они стали своего рода символом Снежинок из балета *Щелкунчик*.



*Девочки сильфиды. Балет Шопениана. 1924*<sup>14</sup>

<sup>13</sup> [http://www.belcanto.ru/ballet\\_nutcracker.html](http://www.belcanto.ru/ballet_nutcracker.html) – доступ 17.09.2015.

<sup>14</sup> <http://www.wikiart.org/en/zinaida-serebriakova/girls-sylphides-ballet-chopiniana-1924> – доступ 17.09.2015.

Последней является картина *Девочки сильфиды. Балет Шопениана*, написанная в 1924 году. Заглавие картины связано с балетом *Шопениана*, название которого происходит от автора музыки – Фридерика Шопена. В этом балете нет конкретного сюжета, это скорее музыкально-хореографическое представление. Задачей спектакля было просто развлечь публику и дать возможность послушать прекрасную музыку. Как пишет о балете В. Красовская:

В «Шопениане» поднявшийся занавес открывал гравюру 1830-х годов... К Юноше, стоящему посередине, приникли две сальфиды, одинаково сложив руки и склонив задумчиво головы. Третья расположилась у его ног в позе застывшего полета. От этих центральных фигур полукружием расходились пирлянды кордебалета: танцовщицы, сплетаясь руками, выглядывали в образовавшиеся между руками просветы. Словно разбуженные звуками музыки, сальфиды поднимались в ровном движении, оживали, рассыпались в смене все новых групп, истанвающие, переливающиеся из одной в другую, — идеал романтической хореографии, сонм бесплотных романтических существ. В финале сальфиды, только что порхавшие по сцене, сбегались наверх, под сень романтической декорации и, замирая в исходной группе, вписывались в неподвижный фон<sup>15</sup>.

Другое название этого балета - *Сильфиды*. Заглавие отсылает к балету Германа Левеншольда под заглавием *Сильфида*, который рассказывает о заглавной героине Сильфиде, духе воздуха. Это является замечательным примером памяти в культуре, потому что один балет обращается к старшему. Следует добавить, что личность Сильфиды связана с кельтской мифологией, в которой Сильфы олицетворяли стихию воздуха<sup>16</sup>. Здесь также, как в ранних примерах, очевидна связь между живописью, балетом и музыкой, но и мифологией. Всё в культуре взаимосвязано, о чём доказывает в своих работах Юрий Лотман.

Девушки, выступающие в балете *Шопениана* нежные и легкие - они играют роли духов. Благодаря употребленным мерам, кажется, что Серебрякова замечательно справилась с передачей легкости балерин. Художница не написала деталей платьев девушек и в результате Сильфиды кажутся невесомыми и расплывающимися в воздухе существами.

Резюмируя, полиглотизм культуры заключается в показании нерушимой связи между любыми текстами культуры. Его можно сравнить с понятием интертекстуальности, которого основа опирается на суждении, что все уже было написано и все, что пишется теперь, отсылает читателя к прошлому. Моей задачей в этой статье было показать и раскрыть зашифрованную информацию, которая пряталась в картинах Зинаиды Серебряковой. В картинах

<sup>15</sup> [http://www.belcanto.ru/ballet\\_chopiniana.html](http://www.belcanto.ru/ballet_chopiniana.html) – доступ 17.09.2015.

<sup>16</sup> <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=69690> – доступ 17.09.2015.

прочитывается информация о балете, музыке и литературных произведениях. Благодаря тому, мы можем увидеть эту взаимосвязанность, о которой в своих работах писал Юрий Лотман.

### **Источники**

*Текст и полиглотизм культуры.* В кн.: Ю. М. Лотман, Избранные статьи в трех томах. Том I. Александра, Таллин, 1992.

*Текст в тексте.* В кн.: Ю. М. Лотман, Избранные статьи в трех томах. Том I. Александра, Таллин, 1992.

Интернет ресурсы [доступ 17.09.2015.]:

<http://www.wikiart.org/en/zinaida-serebriakova/in-ballet-dressing-room-big-ballerinas-1922>

<http://www.wikiart.org/en/zinaida-serebriakova/snowflakes-1923>

<http://www.wikiart.org/en/zinaida-serebriakova/girls-sylphides-ballet-chopiniana-1924>

<http://bibliotekar.ru/k94-Serebryakova/index.htm>

[http://www.belcanto.ru/ballet\\_pharaon.html](http://www.belcanto.ru/ballet_pharaon.html)

[http://www.belcanto.ru/ballet\\_nutcracker.html](http://www.belcanto.ru/ballet_nutcracker.html)

[http://www.belcanto.ru/ballet\\_chopiniana.html](http://www.belcanto.ru/ballet_chopiniana.html)

Толковый словарь Ушакова онлайн <http://ushakovdictionary.ru>

Ссылка на фильм: <https://www.youtube.com/watch?v=jieYVtb9ofA> – доступ 17.09.2015.



## **III. Recenzje**





## ПОПЫТКА ПОНЯТЬ ИСПЫТАНИЕ. РЕЦЕНЗИЯ НА ФИЛЬМ

Где-то в пустынной местности находится домишко, в котором живут отец с дочерью. Их несложная жизнь ограничивается заборами их хозяйства и дорогой, ведущей в город. Дочь заботится о своем престарелом батюшке и занимается хозяйством занимается домашними работами, приготавливает пищу, убирает двор. У нее есть поклонник, с которым она время от времени встречается. Ленивая жизнь девушки продолжается до момента, когда недалеко от ее дома сламывается машина и в ее жизни появляется кудрявый блондин. Вместе с его появлением много меняется в жизни молодой казашки. Она, кажется, чаще улыбается сама себе. К сожалению, спокойная жизнь казахов заканчивается одной дождливой ночью, когда хозяйство посещают врачи. С того момента начинаются проблемы: отец заболевает и вскоре умирает. Длинноволосая красавица решает покинуть свое хозяйство; она собирается в дорогу, но бензина хватает только до известного ей распутия и она вынуждена пешком вернуться домой. Оказывается, что там ждет ее новая жизнь – жизнь вместе с казахским парнем и его семьей. Но она не хочет такой жизни – она расторгает отношения с казахом, срезает свои длинные косы, и начинает жизнь с русским парнишкой. Казалось бы, что все закончится хорошо, но вдруг происходит ядерное испытание, которое сметает все в окружности радиусом в несколько сотен километров.

Драма Александра Котта, в которой в главных ролях снимаются Елена Ан, Данила Рассомахин, Нариман Бекбулатов-Арешев, Карим Пакачаков, вышла в широкий прокат 18 сентября 2014 года. Фильм был удостоен Гран-при кинофестиваля «Кинотавр-2014» и приза «За лучшую операторскую работу» – тут особые аплодисменты заслуживает оператор Леван Капанадзе, съемки которого украсили фильм живописностью (например, образ двух рубах, которые обнимаются на ветру), шутливости (отец, проглатывающий солнце) и символичности (нож, освобождающий барана). Уважения заслуживает также Алексей Айги, который написал замечательную музыку к фильму.

Оригинальный сценарий написан Александром Коттом. За монтаж отвечает Каролина Мачневска, а художниками-постановщиками являются Эдуард Галкин и Елена Ушакова. Первоначально фильм должен был снять Павел Чухрай, но из-за постоянно растущего бюджета продюсеры решили выбрать Котта.

Картина продолжается 95 минут, но, несмотря на лаконичность сцен, время просмотра проходит быстро. На это, по моему мнению, влияет насыщенность картины событиями, особенно появление нового героя, а вместе с ним новых мотивов и событий придает фильму динамичности – история, тем не менее, развивается постепенно, хронологически. Главных героев четверо, т.е. казашка Дина, ее отец Талгат, молодой казах Кайсын и парнишка Макс. Имена героев мы узнаем только по конечным титрам: в фильме не произносится ни одно слово. Для чего Александр Котт решил на такой прием? Может быть, для того, чтобы показать, что отсутствие слов не мешает замечательно передать любую историю. Смотря фильм, у зрителя не возникает ощущение, что чего-то не хватает: все высказано поведением, жестами и мимикой героев.

Фильм «Испытание» характеризуется простотой, отсутствием декораций, что идёт только на пользу картине: зритель больше внимания уделяет истории героев, чем спецэффектам, которые здесь почти полностью отсутствуют. Кроме того, он сможет просто наслаждаться картинками, сельскими пейзажами – много кадров показаны в дальнем плане, но есть и такие, которые сосредотачиваются на деталях. Внешняя простота фильма достигается благодаря теплым, светлым цветовым тонам. Они являются натуральными, отоображающими особенность степного ландшафта.

Как уже упоминалось, в фильме не употребляется какое-либо слово. Зато зритель может наслаждаться музыкой Айги, российского композитора, чьи произведения принадлежат жанру минимализма. Они идеально подходят к лирико-лаконичным сценам фильма.

Фильм насыщен символами: одним из самых выразительных является растущее недалеко от дома Дины дерево, из-под которого вытекает вода. Такое соединение двух могучих сил, символизирующих жизнь, подчеркивает необыкновенность повседневных, на первый взгляд, событий, которые происходят в «Испытании». Вторым, не менее сильным символом, является, по моему, восходящее и заходящее солнце после ядерного испытания. Мне кажется, эта сцена символизирует, что солнцу не для кого и для чего восходить, потому что мир испорчен людьми. Но, может быть, что это символизирует также нарушение порядка, чего мотив постоянно появляется в фильме.

Важным символом является также само название фильма: оно неоднозначно. Может обозначать как испытания, которым подвергается Дина, так и контролируемый человеком взрыв ядерной бомбы.

Говорится, что фильм «Испытание» рассказывает о переменах, нарушении порядка человеком – я согласна с такой трактовкой. Однако, по-моему, перемены заключаются в потери – потеря является источником почти всех изменений в жизни девушки. Только один момент, т.е. появление Макса, не связан с потерей. Остальные: смерть Талгата, уход Дины из дома, расторжение отношений с Кайсыном – уже да. Даже последняя сцена, о которой я писала раньше, касающаяся солнца, связана с тем, что, во-первых, солнце теряет смысл, для которого светило, а во-вторых, Земля потеряет свой животворный источник.

То, что мне особенно не понравилось в фильме, это его конец. Зрители во время просмотра «Испытания» болеют за молодую казашку, сочувствуют ей, когда умирает ее отец. Они интересуются отношениями Дины и Кайсына, затем следят за развитием мотива любви девушки и Макса, а наконец переживают борьбу юношей за сердце красавицы. Но зачем все это, если любовники не смогут радоваться совместной жизни? По-моему, это несправедливо: девушка, пережив почти всю свою жизнь в одиночестве, заслуживает хорошей и беззаботной любви.

Тем не менее, фильм Адександра Котта под заглавием «Испытание» мне очень понравился. Большое впечатление произвела на меня операторская работа Левана Капанадзе и необыкновенный в настоящее время прием, которым является отсутствие диалогов в фильме. Я рекомендую посмотреть эту картину тем, кто любит кино, которое склоняет к раздумьям даже спустя некоторое время после просмотра, потому что «Испытание» наверно останется в их памяти на долгое время.



## **Zasady publikowania w Studenckich Zeszytach Naukowych Wkoło Rosji:**

I. „Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” przyjmują do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane. Wszelkie formy plagiatu ('ghostwriting') i autoplgiatu ('guest authorship') będą traktowane przez redakcję jako przejawy nierzetelności naukowej. Redakcja będzie dokumentować oraz powiadamiać stosowne instytucje o lamaniu i naruszaniu zasad etyki obowiązujących w nauce.

II. „Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zamieszczają materiały w języku rosyjskim, białoruskim, ukraińskim i polskim.

III. Wymogi techniczne:

a) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku rosyjskim, ukraińskim i białoruskim prosimy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);

b) tytuły utworów literackich występujących w tekście w języku polskim po raz pierwszy winny posiadać w nawiasie wersję oryginalną (nie w transliteracji);

c) maszynopis winien być przygotowany z zachowaniem interlinii i marginesu po lewej stronie;

d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);

e) tekst winien mieć zachowaną interlinię 1,5, czcionkę Times New Roman, rozmiar 12;

f) opis źródeł w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:

### **Książka:**

J.Kowalski, *Historia literatury*, Kraków 1990, s. 23.

Ibidem, s. 13.

J.Kowalski, *Historia...*, s. 56.

### **Fragment książki:**

A.Nowak, *Z dziejów piśmiennictwa*, [w:] *Historia cywilizacji*, Warszawa 1987, s. 98.

Ibidem, s. 13.

A.Nowak, *Z dziejów...*, s. 135.

### **Artykuł w czasopiśmie:**

L.Nowacka, *Teoria aktów mony*, "Przegląd językoznawczy" 1963, nr 7, s. 45.

### **Źródło internetowe:**

Irina Yazykova, *Obraz Bogurodzicy w ruskiej ikonografii*, [w:] [www.orthodoxworld.ru](http://www.orthodoxworld.ru) (28.03.2011).